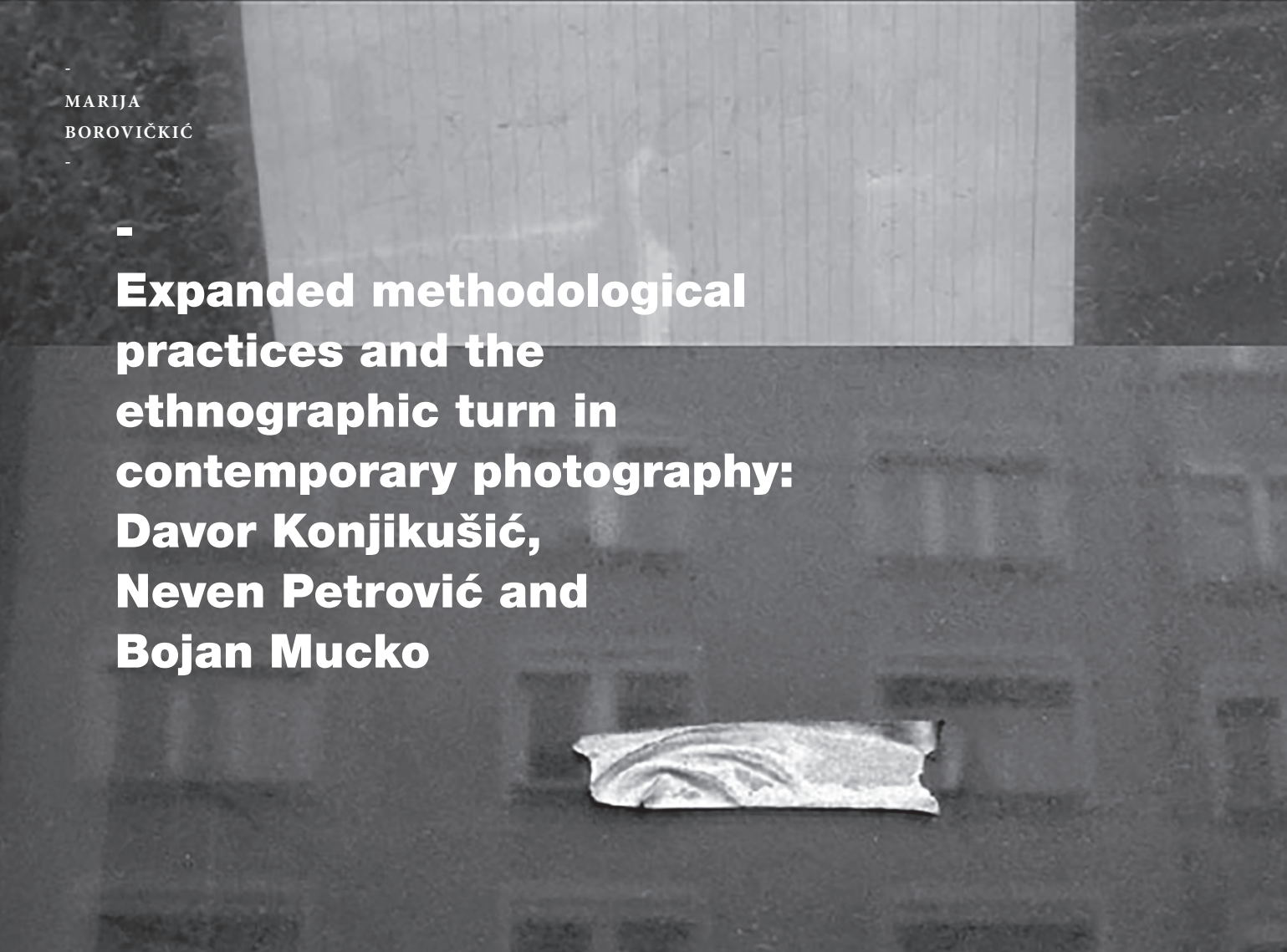


**Proširene metodološke
prakse i etnografski
obrat u suvremenoj
fotografiji:
Davor Konjikušić,
Neven Petrović i
Bojan Mucko**

-

MARIJA
BOROVIČKIĆ

-



**Expanded methodological
practices and the
ethnographic turn in
contemporary photography:
Davor Konjikušić,
Neven Petrović and
Bojan Mucko**

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

PREDAN: 5. 4. 2016.

PRIHVAĆEN: 9. 5. 2016.

UDK: 316.7:77(497.5)"20"

SAŽETAK: Rad propituje interdisciplinarnu metodološke „odmake“ suvremene umjetnosti i fotografije u kontekstu istraživačke prakse etnologije i kulturne antropologije i postmodernoga disciplinskog obrata. Etnografski obrat u umjetnosti ovdje je unificiran kao širi pojam na razmeđu interesa sociologije, etnologije, urbane geografije, filozofije i ostalih društveno-humanističkih znanosti. Kroz primjere suvremenih fotografsko-umjetničkih praksi triju domaćih umjetnika mlađe generacije kritički se analiziraju metodološke prakse umjetničko-znanstvenih istraživanja, novi prostori interpretacije, kao i prezentacijski, etički i strukturni problemi koje takav pristup otvara. U radu odabranih autora ujedno se lociraju odmaci od tradicionalnih istraživačkih antropoloških interesa; bavljenje suvremenim i urbanim, autokritičnost i autorefleksivnost te izmicanja jednosmjernom pristupu Drugome.

KLJUČNE RIJEČI: istraživačka metodologija, interdisciplinarnost, suvremena umjetnost i fotografija, etnografski obrat, postmoderna etnografija, Drugost.

Preklapanja i disciplinski obrati

Modele odstupanja i interdisciplinarnih preklapanja kroz koje suvremena umjetnost propituje, nadilazi i definira svoje okvire pratimo kroz drugu polovicu 20. stoljeća kao akcelerirajuću praksu koja se nerijetko povezuje s postmodernim obratom (*postmodern turn*) u širem smislu.

Definiramo ga kao svojevrsnu eksploziju postmodernizma koja se događa u umjetnosti, kulturi, akademskom diskursu i šire, izazivajući i transformirajući intelektualne prakse, napuštajući moderne teorije te otvarajući nove paradigme identiteta, politika, kulture i tehnologije.¹ Razvijanjem kritičkih analiza konzumerističke kulture 60-ih godina, razvijaju se i opozicijski pokreti kao izazovi postojećim strukturama, među njima i nove tendencije u umjetnosti te forme novih postmodernih metoda, stilova i svijesti.² Ovaj diskurs međutim postaje dominantan tek 80-ih godina, često posredstvom individualaca i grupa mlađih generacija.³

Tijekom 90-ih bilježimo poseban interes za umjetnička približavanja znanstvenim metodologijama, interesima i praksama kulturne antropologije i etnologije.⁴ Etnografski obrat (*ethnographic turn*) uveo je u društvene i humanističke znanosti nove prakse, ali i metodološke debate oko postmoderne etnografije, važnosti sudjelujućeg promatrača (*participant observer*), kvalitativnog nasuprot kvantitativnom istraživanju,

23

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RECEIVED: APRIL 5TH 2016ACCEPTED: MAY 9TH 2016

UDC: 316.7:77(497.5)"20"

SUMMARY: This paper examines the interdisciplinary methodological “deviations” of contemporary art and photography in the context of ethnological and cultural anthropological research practices and the postmodern disciplinary turn. The ethnographic turn in art here is unified as a multi-faceted concept situated at the intersection of sociology, ethnology, urban geography, philosophy and other social sciences and humanities. *Drawing* on the examples of three younger generation local authors’ photographic art practices, this paper critically analyses methodological practices of artistic-scientific research, new spaces of interpretation, as well as presentational, ethical and structural problems raised by such an approach. Also, it identifies the deviations from the traditional anthropological research interests in the works of selected authors; how they engage with the contemporaneity and the urban, their self-criticism and self-reflexivity, and how they circumvent the unilateral approach to the Other.

KEYWORDS: research methodology, interdisciplinarity, contemporary art and photography, ethnographic turn, postmodern ethnography, Otherness.

Overlaps and disciplinary turns

This paper will examine the models of deviation and interdisciplinary overlaps through which contemporary art questions, exceeds and redefines its own limits throughout the second half of the 20th century and regard it as an accelerating phenomenon connected to the postmodern turn in a broader sense.

The postmodern turn can be defined as a kind of an explosion of postmodernism that is taking place in arts, culture, academic discourse and beyond, challenging and transforming intellectual practices, discarding modern theories and opening up new paradigms of identity, politics, culture and technology.¹ The development of critical analyses of the 1960s consumer culture was accompanied by the development of oppositional movements challenging existing structures, complemented with new tendencies in art and new forms of postmodern methods, styles and consciousness.² However, it wasn’t until the 1980s that this discourse became the dominant one, often adopted by individuals and groups of the younger generation.³

During the 1990s, we witnessed a growing interest in the arts to converge with scientific methodologies, interests and practices of cultural anthropology and ethnology.⁴ The ethnographic turn introduced new practices into humanities and social sciences and also sparked off new methodological debates on postmodern ethnography, the importance of a participant observer, a qualitative

kao i dosljednosti i potencijalne problematičnosti novih diskurzivnih modela.⁵

U okvirima suvremene umjetnosti, samim time i suvremene fotografije na čijim primjerima konkretiziram nove metodološke pristupe – približavanjem istraživačkim praksama i znanostima poput filozofije, sociologije, antropologije, etnologije ili urbane geografije, pratimo simultanost i frekventnost interesa interdisciplinarnih umjetničkih pozicioniranja, ali i heterogenosti njihovih metodoloških, izvedbenih i prezentacijskih primjena. Začetke hrvatske fotografske prakse koja izmiče okvirima ne samo tradicionalnog medija već i istraživačkih fokusa i u konačnosti umjetničkih ciljeva prepoznajemo još u 70-im godinama:

„Novi oblici razumijevanja fotografije 70-ih godina, kad ovladavanje zanatskim znanjem gubi na važnosti, a u prvi plan dolazi značenje motiva i njegova kontekstualizacija u svrhu postizanja ‚višeg reda komuniciranja: komuniciranje samim idejama‘, važni su u nacionalnom kontekstu jer definiraju odnos prema mediju kao sredstvu bilježenja i formiranja istraživačke misli. (...) Važno je primijetiti kako je fotografija, postupno šireći svoje komunikacijske potencijale, postala nezaobilaznim dijelom složene multimedijске strukture. (...) ‚Čista‘ umjetnička produkcija i iskustvo više nisu dovoljni razlozi za stvaranje; nove strategije pokazuju interes prema dokumentu, provizornim ‚avanturama‘

u urbanom prostoru, prema kritičkom preispitivanju društva, pojedinca, umjetnika.“⁶

Imajući na umu brojnost, različitost i eksperimentalnost progresivnih fotografskih praksi i tehnoloških promjena druge polovine 20. stoljeća, uključujući i pojavu „postfotografije“ koja bitno preispituje i dematerijalizira temelje fotografskog medija, moguće je pratiti svojevrsnu metamorfozu ili „kontinuitet diskontinuiteta“ suvremene fotografije.⁷

Kroz nove strategije i istraživačke metodologije umjetničkog interesa (koje prepoznajem i među nekim mlađim hrvatskim fotografima i umjetnicima) definiram jasne obrise etnografskog obrata u fotografiji.

Vrste interdisciplinarnosti koje obrađujem u ovome radu, a čija preklapanja obuhvaćaju ne samo relaciju umjetnosti i jedne određene grane znanosti već i njezin odnos s nizom ostalih znanosti čiji su interesi nerijetko u korelacijama (primjerice: urbana antropologija, urbana etnologija, urbana sociologija, urbana geografija) – zbog pojednostavlivanja terminologije, imenovati ću i voditi najčešće pod pojmovima antropologije i etnografskog obrata, imajući na umu navedeni širi spektar interesnih kanala.

as opposed to quantitative research, as well as on the consistencies and potential issues of these new discursive models.⁵

Within the framework of contemporary art, namely contemporary photography, on the basis of which we flesh out new methodological approaches – the confluence with research practices of sciences such as philosophy, sociology, anthropology, ethnography and urban geography – we trace the synchronic frequency and heterogeneity of methodological, performative and presentational applications of interdisciplinary artistic positioning. Beginning with the 1970s, we can trace Croatian photographic practices which elude not just the traditional framework of the medium, but also its research focuses and, ultimately, artistic goals: “New forms of understanding photography during the 70s, at the time when craft skills were losing their importance and the meaning of motive and its contextualization with the aim of achieving ‘a higher order of communication: communication with pure ideas’ was coming into the foreground, are important in the national context, because they define the relation to the medium as the means of recording and forming the concepts of exploration. (...) (...) It is important to note that photography, while slowly enhancing its communication potential, became an unavoidable component of the complex multimedia structure. (...) ‘Pure’ art production and experience are no more sufficient reasons for creation; new strategies show interest towards the document, provisional

‘adventures’ in urban space, critical re-examination of society, individuals, and artists.”⁶

Bearing in mind the abundance, diversity and the experimental quality of progressive photographic practices and technological changes in the late 20th century, including the emergence of “post-photography” which puts into question and dematerialises the foundations of the photographic medium, it is possible to trace a kind of a metamorphosis or a “continuous discontinuity” of contemporary photography.⁷

On the basis of new strategies and research methodologies of artistic interest (adopted by some of the younger Croatian photographers and artists), I am going to define clear outlines of the ethnographic turn in photography.

In order to avoid terminological confusion, the types of interdisciplinarity covered in this paper – which include not only the overlapping of art and one particular scientific field, but also its relationship with a number of other sciences with complementary interests (for example: urban anthropology, urban ethnography, urban sociology, urban geography) – are going to be discussed in terms of anthropology and the ethnographic turn, keeping in mind the abovementioned broader spectrum of intersecting interests. Evoking and relativizing the anthropological lens The disciplinary confluence of visual arts and anthropology is intimately connected with the interests of visual anthropology which

Prizivanje i relativiziranje antropološkog objekta

Disciplinarnim približavanjima vizualne umjetnosti i antropologije najbližiji su interesi vizualne antropologije koju često povezujemo s tradicionalnim pojmovima antropološkog promatranja i bilježenja Drugoga, „drugačijosti“, prevođenja i interpretacije.

Specifičnosti ove discipline podrazumijevaju antropološki metadiskurs pozicioniranja sudionika/aktera i promatrača/interpretatora,⁸ tijekom čega antropolozi postaju svojevrsni „tvorci slika“ i korisnici određenih načina i medija antropoloških ispisivanja. Istovremeno, problem ispisivanja „objektivne“ bihevioralne slike usko je povezan s medijima fotografije i filma, čiju neupitnost tehničkog i sociološkog realizma znatno potkopava „kriza reprezentacije“ 60-ih godina.⁹ Budući da veliki dio rane etnografske filmografije nastaje unutar percepcije prezentiranja i opisivanja „objektivne“ realnosti, ovakva opservacijska filmografija suočila se s brojnim kritikama uslijed čega idućih desetljeća bitno mijenja temeljne premise.¹⁰

Antropološki fotografski objektivi relativiziran je kao imperijalistički, kolonijalistički i voajeristički alat za stvaranje arhiva. Iako u suprotnosti s čestom uporabom fotografije u drugim sektorima, pojava svojevrsnog zaobilaženja filma i fotografije u antropologiji u većem dijelu 20. st. zbog straha od romantiziranja, antropološkog evolucionizma i nerefleksivnosti i nije toliko neobična. Kasnije vraćanje fotografiji s porastom senzibiliteta za pozicioniranje

antropologa kao autora dijelom je povezano zamjenjivanjem evolucionizma kulturnim relativizmom.¹¹

Upravo kriza reprezentacije dovodi do poleta kako pisane tako i filmske etnografije kao kritike prosvjetiteljskog poimanja racionalnosti i objektivnosti, istodobno ne odustajući od moralnih, društvenih i epistemoloških valjanosti kulturnih reprezentacija.¹² Dok se reprezentacija u etnografskom obratu povezuje s disciplinom koja se strukturalno veže na etnografiju, kao što je u našem slučaju umjetnost, odnosno fotografija – senzorni obrat (*sensory turn*) odnosi se na antropologiju i njezino odmicanje od teksta i narativa kao tradicionalne istraživačke i medijske baze. Kritizirajući krutost antropološke reprezentacijske paradigme, Schneider i Wright naglašavaju:

„Naš je temeljni argument da antropološka ikonofobija okrenuta tekstualnim modelima te samonametnuta restrikcija vizualne ekspresije moraju biti prevladane kritičkim angažmanom i dometima materijalnih i osjetilnih praksi suvremene umjetnosti.“¹³ Interes domaće etnologije za suvremenu umjetnost, bilo u kontekstu metodoloških nadogradnji bilo istraživačkih polja, posljednjih se godina prepoznaje kroz institucionalne djelatnosti, primjerice Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu¹⁴ ili Etnografskog muzeja Istre,¹⁵ te nezavisne kulturne djelatnike i umjetnike na razmeđu etnologije, urbane antropologije i umjetnosti.¹⁶

we often associate with the traditional notions of anthropological observation and documenting the Other, “otherness”, translation and interpretation.

The specificity of this discipline entails an anthropological metadiscourse of positioning the participants/actors and observers/interpreters,⁸ during which anthropologists become a kind of “image creators” and users of certain methods and the medium of anthropological inquiry.

At the same time, the problem of capturing an “objective” behavioural image is closely tied to the medium of photography and film, whose uncontested technical and social realism was deeply undermined by “the crisis of representation” in the 1960s.⁹ Considering that a large part of the early ethnographic cinematography was made under the assumption of presenting and describing an “objective” reality, such an observational filmmaking was subjected to heavy criticism and its basic premises radically altered in the next couple of decades.¹⁰

The anthropological photographic lens was put under scrutiny as an imperialist, colonial and voyeuristic tool for creating archives. Although it goes against the predominant trends of using photography in other fields, the phenomenon of avoiding film and photography in anthropology during the most of 20th century – due to the fears of romanticizing, anthropological evolutionism and non-reflexivity – shouldn’t strike us as odd. The later return

to photography, with an increased sensibility for positioning an anthropologist as an author, is partially connected to the substitution of evolutionism with cultural relativism.¹¹

It was the crisis of representation which revitalized the written and cinematic ethnography as a critical response to rationality and objectivity conceived by the enlightenment, while, simultaneously, refusing to contest the moral, social and epistemological validity of cultural representations.¹²

While the representation in the ethnographic turn is connected to a discipline which is structurally tied to ethnography, in this case art, i.e. photography – the sensory turn relates to anthropology and its deviation from the text and narrative as its traditional research foundation and medium.

Criticising the rigidity of the anthropological representational paradigm, Schneider and Wright note:

“Our main argument is that anthropology’s iconophobia and self-imposed restrictions of visual expression to text based models needs to be overcome by critical engagement with a range of material and sensual practices in the contemporary arts.”¹³

In recent years, the interest of local ethnology in contemporary art – either in the context of methodological expansions or research fields – has mostly been under an institutional purview, such as the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb¹⁴ and Ethnographic Museum of Istria,¹⁵ or fostered by independent

S druge strane, oblici kroz koje su umjetnici „prisvojili“ istraživačke obrasce antropologa obuhvaćaju ne samo slična interesna polja već i metodološke prakse poput: stvaranja inventara, odlaska na teren, primjene intervjua, referiranja na teorijske okvire itd.¹⁷

Navedene metode nerijetko prepoznajemo na domaćoj suvremenoj umjetničkoj sceni.¹⁸ Ujedno sve češće primjećujemo promjene u terminologijama koje se odnose na složenost, temporalnost i procesualnost radova, poput „umjetničkog istraživanja“, „umjetničkih projekata“, „umjetničkih radionica“ i slično:

Andreja Kulunčić s nizom složenih, nerijetko višegodišnjih projektnih radova (*O stanju nacije, Otkloni svakodnevice, Vrapčanski jastuci...*);¹⁹ Tonka Maleković koja se, primjerice, divljim vrtovima Zagreba bavila kroz, kako ga sama naziva, „participativni društveno-umjetnički projekt“ (*Krugovi u vrtu*);²⁰ Katerina Duda kroz istraživački projekt bilježenja i propitivanja dinamika javnih prostora i komercijalizacije centra Zagreba (*Zagreb: turisti, trgovine, terase, trgovi*);²¹ Miljana Babić i dugoročna akcija traženja radnog mjesta uz dokumentarne zapise, čime daje presjek uvjeta rada u Hrvatskoj i odnosa poslodavaca prema ženi-radnici (*Tražim posao*).²²

Iz perspektive dvojnog obrata, umjetnički projekti mogu se smatrati svojevrsnim etnografskim istraživanjem, dok

etnografsko istraživanje može postati vrstom „etnografske umjetnosti“.²³

Govoreći o istraživačkim i medijskim ekstenzijama umjetničkog pristupa u kontekstu naznačavanja ili „ispisivanja“ fotoetnografskog narativa, Nadja Monnet naglašava komponentu slike i zvuka koja nadilazi običnu ilustraciju nekog diskursa i postaje istraživačka alatka i sredstvo diseminacije. Stoga etnograf kao „pisac“ može materijalizirati svoje istraživanje multimedijalnim formama: pisanjem teksta, skicama, mapama, crtežima, fotografijom, slikom, zvukom... – imajući istovremeno na umu da je svako pismo ujedno i konstrukcija producirana kroz polje istraživanja i istraživačka pitanja, pri čemu objektivno znanje (*externality of the observer*) nije moguće.²⁴

Problem „etnografske umjetnosti“ otvara i niz dilema moralne, metodološke i prezentacijske prirode i uvodi nas u neka nova polja potencijalnih medijacijskih „šumova“ i nesnalaženja, pogotovo u slučajevima obrtanja istraživačkog očista – pozicioniranjem umjetnika kao etnografa.

Dok umjetnost dozvoljava i sugerira individualizirane i interpretativne eksperimente, znanosti poput etnologije mnogo jasnije definiraju istraživački hodogram, norme i ograničenja, stoga umjetnik-etnolog preuzima jednu vrstu diskurzivnog „tereta“, pri čemu mogućnost uvjetno rečeno greške postaje izglednijom.

cultural workers and artists who operate at the intersection of ethnology, urban anthropology and art.¹⁶

On the other hand, the scope in which the artists have “adopted” anthropological research includes not only similar fields of interest but also methodological practices such as: making inventories, fieldwork, using interviews, referring to theoretical frameworks, etc.¹⁷

These methods are being frequently implemented within the contemporary local art scene.¹⁸ In addition, we should also note the growing changes in terminology concerning the complexity, temporality and processuality of works, such as “artistic research”, “art projects”, “art workshop” and the like:

Andreja Kulunčić's series of complex, often several-year long projects (*On the State of the Nation, Everyday Divergences, Vrapče Pillows...*);¹⁹ Tonka Maleković's – as she calls it – “participatory social art project” in which she addressed uncultivated gardens of Zagreb (*Garden Circles*);²⁰ Katerina Duda's research project that documents and questions the dynamics of public spaces and the commercialization of Zagreb's city centre (*Zagreb: Tourists, Shops, Terraces, Squares*);²¹ Miljana Babić's long-term project of seeking employment and documenting it, thus giving an overview of working conditions in Croatia and the attitudes of employers towards women workers (*Looking for Work*).²²

From the perspective of this dual turn, art projects can be considered as a kind of an ethnographic research, while ethnographic research can become a kind of “an ethnographic art”.²³

Referring to research and media extensions of artistic approaches in the context of indicating or “writing” a photo-ethnographic narrative, Nadja Monnet emphasizes the image and sound component which goes beyond a simple illustration of a discourse and becomes a research tool and means of dissemination. Therefore, an ethnographer as “a writer” can materialize her/his research via a multitude of multimedia forms: text, sketches, maps, drawings, photographs, sounds... – without losing sight that any kind of “writing” is at the same time a construct belonging to a field of research delineated by research questions, thereby making the externality of the observer impossible to achieve.²⁴

The issue of “ethnographic art” also opens up a series of moral, methodological and presentational dilemmas and leads us to a new field of potential media “interferences” and disorientations, especially when research positions are being reversed – i.e. an artist who takes the position of an ethnographer.

While art allows and entices individualized and interpretative experiments, a science such as ethnology has to clearly define its research plan, norms and limitations. Hence, an artist-ethnologist

U svojem poznatom tekstu *The Artist as Ethnographer?*, Hal Foster kritički piše o rastakanju konstruktivnih disciplinskih preklapanja i potencijalnim problemima kvaziantropološke paradigme, eksploatacije i etičnosti u kontekstu autorstva i rada sa zajednicom, čega ću se konkretnije dotaknuti nešto kasnije u analizi odabranih radova.²⁵

Fotografska izmicanja disciplini

U kontekstu triju odabranih radova namjerno marginaliziram povijesno-umjetničku, vizualno-oblikovnu i likovno-analitičku perspektivu, naglašavajući gotovo fenomenološki pristup njihovoj kategorizaciji i svojevrsnu ikonografsku izmaknutost radova upravo u vidu etnografskog obrata.²⁶ Davor Konjikušić, Neven Petrović i Bojan Mucko odabrani su zbog recentnosti svojih radova, činjenice pripadanja sličnoj, mlađoj generaciji hrvatskih fotografa i umjetnika, slojevitosti radova koje otvaraju neke nove semantike i perspektive čitanja, ali i oprečne heterogenosti strateških i vizualnih pristupa temama koje za potrebe rada unificiram kao antropološke. Njihove radove ne problematiziram samo iz aspekta analiziranja rakursa njihovih „izleta“ u umjetničke interdisciplinarnosti već i iz aspekta „odlijepljenosti“ od uobičajenih i tradicionalnih paradigmi unutar same antropologije. Zanimljivo je primijetiti da je tek brzim istraživačkim eksperimentom ukucavanja pojmova *cultural anthropology* ili

ethnology u internetsku tražilicu, pogotovo pod kategorijom slike/*images* – lako ugrubo locirati i vizualizirati dominantni reprezentacijski diskurs antropologije i etnologije, tj. njihovih virtualno akumuliranih interesa. Ove znanosti često se povezuju s pojmovima tradicionalnosti, autohtonosti, autentičnosti, izvornosti, folklor, ruralnog, Drugog..., a letimični pregled mozaika internetskih slika naznačit će nam linije ne samo istraživačkih objekata i njihovih vizualnih reprezentacija već i ucijepljenih metadiskursa arhivskih i interpretacijskih politika i odnosa moći između istraživača i istraživanih koje antropologija vuče kao svojevrsan „teret prošlosti“.²⁷

Međutim, etnologija je u kontekstu već spomenutog postmodernog obrata podcrtala neka nova polja interesa i raslojavanja pozicije istraživača i istraživanog. Nancy Lutkehaus i Jenny Cool ovakvu etnografiju nazivaju „novom etnografijom“²⁸ opisujući njezinu svojstvenost i tematski pomak prema kojem se, umjesto takozvanom egzotičnom ili primitivnom Drugom, suvremeni etnografi sve više okreću proučavanju svojega društva ili njegovim aspektima, čime „daju antropologiji da dođe na svoje“.²⁹

Slična umjetničko-istraživačka pozicioniranja prepoznajem i kritički provlačim kao lajtmotiv kroz sva tri uvjetno rečeno fotografska rada kao strukturne metodološke teze: Teritorijalni odmak od vremenski i prostorno „fiksiranoga“

takes on a certain kind of a discursive “burden”, thereby increasing the likelihood of possible errors.

In his seminal text *The Artist as Ethnographer?*, Hal Foster writes about the dissolution of constructive disciplinary boundaries and the potential issues of a quasi-anthropological paradigm, as well as about the exploitation and ethics in regard to authorship and working with a community, which I will discuss in more detail in a later analysis of selected works.²⁵

Photography's disciplinary evasions

In the context of three selected works, I deliberately marginalize the art-historical, visual or fine arts analytical perspective and adopt a phenomenological approach to their categorization, viewing their iconographic displacement in terms of an ethnographic turn.²⁶ Davor Konjikušić, Neven Petrović and Bojan Mucko were chosen due to the contemporaneity of their works, the fact they belong to a younger generation of Croatian photographers and artists, the multi-layered quality of their works contributing to new semantics and enabling fresh reading perspectives, but also due to the conflicting heterogeneity of the strategic and visual approaches to their selected themes which, for the purposes of this paper, have been grouped under the umbrella of anthropology. In the examination of their works, I do not only focus on analysing the perspectives of

their “departures” into artistic interdisciplinarity, but I also take into account their “departures” from the conventional and traditional anthropological paradigms.

It is interesting to note how easy it is to roughly locate and visualize the dominant representational discourse of anthropology and ethnology, i.e. their virtually accumulated interests, just by conducting a quick Internet search on *cultural anthropology* or *ethnology* under the *images* category. These sciences have often been associated with the concepts such as tradition, aboriginality, authenticity, the endemic, folklore, rural, the Other..., while even a glimpse at this mosaic of Internet images gives us the outline of not just the researched subjects and their visual representations, but also of the deeply embedded metadiscourse on the politics of interpretation and archives and power relations between researchers and their subjects, wearing down on anthropology as some “burden from the past”.²⁷

However, in the context of the aforementioned postmodern turn, ethnology has ventured into some new areas of interest, destabilizing the positions of the researcher and the researched. Nancy Lutkehaus and Jenny Cool named this kind of ethnography “the new ethnography”²⁸ describing this idiosyncratic thematic shift of contemporary ethnographers from the so-called exotic or primitive Other to exploring their own society and its particularities,

ruralnog prema transformabilnosti urbanog; Konjikušić, Petrović i Mucko svoje istraživačko područje definiraju upravo na područjima grada Zagreba i Beograda ili u „rurbanom“ području grada Požege.

Problematika bavljenja Drugim, makar na prvi pogled prisutna ili jasna, smatram da je u sva tri slučaja u određenoj mjeri transponirana u oblik autoetnografije i kritičko bavljenje sobom ili svojim, područjima i zajednicama kojima i sami autori pripadaju.³⁰ Prisutnost autokritičnosti, autorefleksije i osvještavanja istraživačke pozicije umjetnika varira od kritičkog induciranja pozicije moći, preko intimne geografije teritorijalnog identiteta, do namjerne strukturne refleksije kao gradivnog elementa rada.

Kritičko induciranje pozicije moći: *Sveti ljudi*, Davor Konjikušić³¹

Rad Davora Konjikušića pod nazivom *Sveti ljudi* nastao je kao diplomski rad na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu 2014. godine. Obuhvaća fotografsku seriju portreta tražitelja azila u Hrvatskoj, kao i pozadinski projekt višemesečnih istraživanja, upoznavanja, druženja, razgovora i iščitavanja teorijskih tekstova u cilju postizanja društveno relevantne umjetničke koncepcije.³² Utoliko možemo govoriti o fotografiji koja odstupa od tradicionalne forme i ulazi u multimedijalno umjetničko i istraživačko djelovanje, društveno, prostorno i vremenski

uvjetovano i omeđeno ne samo umjetničkim medijem već i vrstom aktivizma.

Izložba *Sveti ljudi* više je puta izlagana, a postav se sastojao od nekoliko dijelova. Temeljni dio čini vizualno dominantan ikonički portretni niz 11 imigranata (tražitelja azila). Pokraj njih autor naznačava kontekst njihovih medijaliziranih „izlazaka“ u javni prostor, u formi video-foto montaže ili pak fotografija intervencija plakatima na ulicama Zagreba i Beograda, kao i fotografija njihova propadanja.

Istraživački kontekst portretiranja imigranata autor opisuje na sljedeći način:

“Kao početnu točku svog rada koristim službenu; Šablonu za provjeru ispravnosti biometrijske fotografije³³ koju je fotografskim radnjama nakon ulaska Hrvatske u Európsku uniju dostavilo Ministarstvo unutarnjih poslova. Sljedeći ove upute fotografiram portrete tražitelja azila svjesno radeći grešku. Dopuštam minimalne ekspresije lica koje pokazuju njihovu osobnost, odbijajući im oduzeti individualnost i svesti ih na arhivski podatak. Mijenjajući odnose moći propitujem ulogu medija fotografije kao političkog instrumenta za kontrolu i nadzor. Izlaganjem fotografiranih lica tražitelja azila u javnom prostoru, koji smatram mjestom na kojem su najjasnije uočljivi društveni antagonizmi, želim imigrante barem na simboličkoj razini učiniti vidljivima. Otvaram pitanje o njihovom statusu i položaju, te u širem smislu

DAVOR KONJIKUŠIĆ, SVETI LJUDI, 2014.
(RAD JE PRODUKCIJAN U OKVIRU URBANFESTIVALA 13
NATRAG NA TRG! [BLOK])

DAVOR KONJIKUŠIĆ, SVETI LJUDI,
GALERIJA SC, 2014.

DAVOR KONJIKUŠIĆ, HOLY PEOPLE, 2014
(THE WORK HAS BEEN PRODUCED WITHIN
URBANFESTIVAL 13 BACK TO THE SQUARE! [BLOK])

DAVOR KONJIKUŠIĆ, HOLY PEOPLE,
SC GALLERY, 2014.

thereby “enabling anthropology to find its rightful place”.²⁹

I recognize similar artistic and research positions in all three, so to speak, photographic works and use it as a *leitmotif* in the structurally-methodological theses:

In accordance with territorial departures from a temporally and spatially “fixed” rural area to urban transformability, Konjikušić, Petrović and Mucko situate their research in Zagreb and Belgrade, or the “rurban” Požega.

Although the research focus is seemingly placed on the Other, I believe that it has been, to some extent, transposed into a form of autoethnography in all three cases, i.e. into a critical engagement with oneself or with the authors’ respected communities.³⁰

The scope of self-criticism, self-reflexivity and the level of awareness of the individual artist’s research position ranges from a critical induction of power relations, over an intimate geography of territorial identity, to a deliberate structural reflection as a constituent element of the work in question.

Critical induction of power relations: *Holy People*, Davor Konjikušić³¹

Davor Konjikušić’s work titled *Holy People* (*Sveti ljudi*) was his graduation thesis at the Academy of Dramatic Art in Zagreb, 2014. The work is comprised out of a series of photographs of asylum seekers in Croatia and a background research project that lasted

several months and entailed getting to know, socializing with and interviewing his subjects, as well as studying theoretical texts in order to develop a socially relevant artistic concept.³² Insofar, we can talk about photography which deviates from traditional forms and ventures into the area of multimedia art and research which is socially, spatially and temporally conditioned and bound not only by its artistic medium but also with activism of sorts.

The exhibition *Holy People* was displayed multiple times and it is comprised out of several parts. The main part consists of a visually dominant iconic series of portraits of 11 immigrants (asylum seekers). In addition, the author indicates the context of their medialized public space “outings”, either in a video-montage format or via photographs of poster interventions in the streets of Zagreb and Belgrade, accompanied by photographs of their subsequent decay.

The author describes the research context of his immigrant portraits as follows:

“The starting point of my work is the official ‘Biometric Photo Requirements’ sent to photographers by the Ministry of Interior Affairs after Croatia had joined the EU. Following these requirements, I make portraits of asylum seekers, intentionally making an error. I allow for minimal facial expressions which reveal their personality thereby rejecting to strip them from their individuality and reduce them to archival data. By shifting power



o restriktivnim imigrantskim politikama EU i odnosima između europskog centra i europske periferije u kojoj živimo.“³³

Konjikušića prvenstveno zanimaju vizualne forme kontrole i nadzora nad ljudskim tijelom u kontekstu moderne biopolitike moći, čime se približava povijesnoj ulozi fotografije u antropometriji, problematici arhiva i frenologije, ali i teretu antropologije kao discipline koja je kroz 20. stoljeće znatno mijenjala i prilagođavala paradigme odnošenja prema Drugome, točnije svojoj poziciji moći.

U predgovoru izložbe u Galeriji SC Ivana Hanaček i Ana Kutleša podcrtavaju upravo suvremenost dihotomije nejednakosti: „Fizičke karakteristike ljudskih lica gledane kolonijalnim okom antropologa – poput tipologije i širine nosa, visine čela, razmaka među očima, oblika glave i tipa ušiju – ključni indikatori kreiranja policijskog portreta ‚kriminalca‘ 19. stoljeća – suvremenim (i manje vidljivim) tehnologijama utkani su i u ulaznicu za ‚Obećanu zemlju Europu‘, biometrijsku putovnicu. Oni koji je ne posjeduju, a koji nisu pokopani u bezimenim grobovima Lampeduse, po različitim zemljama Europe čekaju svoje državljanstvo, prvi među nejednakima.“³⁴

Vratimo li se na spomenute intervencije u javnom prostoru i plakate s portretima imigranata, otvaramo pitanje svojevrsnog paradoksa simultane vidljivosti i nevidljivosti koju autor s jedne strane svjesno odabire, a s druge možda previđa. Postavljanjem

plakata na nekoliko lokacija u Zagrebu potiče snažnu gestu inverzije najčešće komercijalnog sadržaja onim pravnim, etičnim ili autokritičnim, čime inducira vidljivost i javni dijalog o temeljnim demokratskim pitanjima i problemima marginalizacije.³⁵ Problem vidljivosti na onoj drugoj, semantičkoj, a na koncu i edukativno-djelotvornoj razini, otvara se činjenicom potpunog izostanka teksta i bilo kakve kontekstualizacije ljudskog lica osim one koja eventualno naslućuje ikonološku sugestiju nekoliko linijskih „aureola“.

Govoreći o fotografiji i izostanku njenog (kon)teksta, Susan Sontag objašnjava potrebu narativnog dodatka, oblika opisa i pojašnjenja čime bi se garantirala ili opravdala tendencija fotografije i njezine etičnosti koja utoliko mora sadržavati ključnu semantičku komponentu „čitljivosti“.³⁶ Plakati rada *Sveti ljudi* svoju su vidljivost jednodimenzionirali i kvantificirali, komunicirajući tek o formi i estetičnosti slike, izostavljajući sadržajnu i kvalitativnu dimenziju poznatu tek nekolicini promatrača upućenih u širi kontekst Konjikušićeva rada. Utoliko snaga ovakve, na određeni način diskretne i pročišćene geste izlaska na ulicu, ostaje relativizirana i marginalizirana. Umjetnička gesta „davanja glasa i vidljivosti“ provlači se kroz sve aspekte ovoga rada i možemo je promatrati kroz pokušaj izmicanja iz jasne dihotomije ja/drugi, pri čemu je potrebno naglasiti složenost i nužnu nejednakost odnosa između umjetnika

relations, I question the role of the medium of photography as a political instrument used for control and surveillance. I exhibit the photographs of asylum seekers in public spaces, which I consider to be the spaces where social antagonisms are most evidently expressed. Even if only on a symbolic level, I want to make immigrants visible. I raise questions about their status and position and, in a wider sense, about the restrictive EU immigrant policies and power relations between the Europe's centre and its periphery, where we happen to live.”³³

Konjikušić is primarily interested in the visual forms of control and surveillance to which the human body is subjected in the context of modern biopolitics of power, which, of course, brings to mind the historical role of photography in anthropometry, the issues of archives and phrenology, but also the burden of anthropology – the discipline which, through the 20th century, significantly changed and adapted its paradigms in relation to the Other, namely its position of power. In the preface to the exhibition at the Gallery SC, Ivana Hanaček and Ana Kutleša emphasize these contemporary dichotomies of inequality: “The physical features of human faces seen through the colonial eyes of an anthropologist – such as the type and width of the nose, the height of the forehead, distance between the eyes, the shape of the head and the type of ears – the key indicators in creating a police portrait of a 19th century criminal – have also been interwoven, with the assistance of contemporary (and less visible)

technologies, into the ticket for “the promised land of Europe”, the biometric passport. Those who do not possess it, and who haven't been buried in the unmarked graves of Lampedusa, are scattered around Europe waiting for their citizenship, first among unequals.”³⁴ If we go back to the aforementioned interventions into public spaces and posters with portraits of immigrants, we face a kind of a paradox of simultaneous visibility and invisibility which the author, on the one hand, consciously engages and on the other, overlooks. By placing these posters on several locations in Zagreb, he transposes the usual commercial content with a legal, ethical and self-critical one, which enhances the visibility and opens a dialogue on the basic questions of democracy and issues of marginalization.³⁵ The issue of visibility on that other semantic, and ultimately, educational level, can be raised due to the complete absence of text or any kind of contextualization of a human face, except the one achieved by several outlines of “halos” which might evoke iconological associations. Discussing photography and the lack of its (con)text, Susan Sontag explains the need for a narrative addendum, some form of a description or clarification which would guarantee or warrant the photograph's tendency and its ethics and which, thus, has to contain a key semantic component of “readability”.³⁶ To that extent, the visibility of *Holy People* posters was one-dimensional and quantified, communicating only the formal and aesthetic aspects of the image and omitting content and its qualitative dimension known only to a

kao istraživača i istraživanog subjekta. S obzirom na nemogućnost objektivnog prenošenja, tj. govorenja u tuđe ime, odgovornijom se čini pozicija govorenja „pokraj“, bez ignoriranja nejednakosti sebe i drugog.³⁷

Ovime se ponovno vraćamo problemima umjetnika kao etnografa i dilemama etičnosti djelovanja kojih se umjetnička intervencija, makar kroz složene istraživačke oblike zastupanja i osvjetljavanja subjekta ili teme, nužno dotiče. Svjestan dvoznačnosti vlastite pozicije moći, Konjikušić posljednjeg dana svoje izložbe u Galeriji SC inicira razgovor na temu *Eksploatira li umjetnost?* – čime nastoji polemizirati moguće pozicije društveno angažirane umjetnosti, kustosa i umjetnika kao posrednika ili „prevoditelja“ te spomenutog govorenja „pokraj“ ili „u ime“ subjekta.

Međutim, upravo autorovo bavljenje Drugim koje u ovome radu nosi naznake autokritičnosti i autorefleksije, iz fokusa umjetničkog istraživanja i građenja kritične narativne matrice paralelno izguruje vizualno dominantnu ikonu imigranta – svetog čovjeka – *homo sacera*. Autorov interes u biti je orijentiran na lokalnu i globalnu politiku i društvo u širem smislu, tj. modele koje upravo politička zajednica (Republika Hrvatska i Europska unija) postavlja, valorizira i primjenjuje. Iz ove perspektive istraživani subjekt postaje zajednica kojoj sam autor pripada, dok je imigrant vrsta socijalnog „lakmusa“ na kojem se vrijednosti zajednice prelamaju i naziru. Utoliko možemo govoriti o transponiranju u oblik autoetnografije.

Dvoznačnost i složenost Konjikušićeva umjetničkog rada koji i sam nad sobom postavlja pitanje eksploatacije jedan je od razloga zašto je o njemu dosta polemizirano.³⁸

Intimna geografija teritorijalnog identiteta: *Kulisa*, Neven Petrović³⁹

Fotografska serija Nevena Petrovića pod nazivom *Kulisa* nastala je kao dio diplomskog rada 2014. godine kroz koji autor podjednako preispituje vlastiti identitet i identitet rodnoga grada. Rad je metodološki i teorijski vrlo jasno i referentno razrađen, dijelom zbog raslojavanja samog motiva, dijelom zbog činjenice strukturne uvjetovanosti diplomskoga rada.⁴⁰

Kako sam autor objašnjava: „Kulisa je diplomski rad i kao takav je morao imati jasnu strukturu, što sadržava i postojanje koncepta. Uz njega sam napisao i diplomski rad Gledati prostor koji i prati i nadograđuje proces rada na fotografijama (ali nikako zamjenjuje) teorijskim referencama iz teorije prostora, geografije, urbanizma itd. Ulazak u takav složen istraživački fotografski projekt, pogotovo kad se radi o prostoru rodnog grada, neizbježno tlaži mnoge ideje s teorijskim ishodištem, a primjenjive na ono postojeće – empirijsko. Unutar zadane strukture lakše je i biti dosljedan za vrijeme procesa stvaranja rada. Uostalom, gotovo je nemoguće lažirati rad kroz koncept i odmah se osjeti kada je koncept nastao nasilno, da bi kontekstualizirao rad i smjestio ga u

few observers acquainted with a broader context of Konjikušić's work. Insofar, the power of such a discreet and refined gesture of "taking it to the street" remains relativized and marginalized.

The artistic gesture of "giving a voice and visibility" runs through all the aspects of this work and we can thus approach it as an attempt to deviate from a clear dichotomy I/the other, keeping in mind the complexity and inescapable inequality between the artist as a researcher and the subject being researched. Since the objective transference, i.e. speaking on behalf of others, is impossible to achieve, the position of "speaking nearby", without ignoring the disparities between the two, seems as a more responsible position to take.³⁷

This brings us back to the issue of an artist as an ethnographer and to the dilemma of ethical treatment with which an artistic intervention – although through complex research-based forms of advocacy and elucidating subjects or themes – necessarily engages. Aware of his own ambiguous position of power, on the last day of the exhibition at the Gallery SC, Konjikušić held a discussion on the topic *Does Art Exploit?*, with which he attempted to tackle the issues of socially engaged art, the position of a curator or artist as a mediator or "interpreter", and the aforementioned speaking "beside" or "on behalf" of the subject. However, it is exactly the author's self-criticism and self-reflexivity with which he engages the Other in his work that pushes the

visually dominant icon of an immigrant – a holy man – *homo sacer* – out of the focus of this artistic research and excludes it from the creation of a critical narrative matrix.

The author's interest essentially revolves around local and global politics and the society in general, i.e. around the models that the political community (the Republic of Croatia and the European Union) sets, valorises and implements. Within such a research perspective, the subject of research becomes the author's society, while the immigrant is a kind of a social "litmus paper" for examining and monitoring social values. In this sense, we can consider this work as being transposed into an autoethnography. The ambiguity and complexity of Konjikušić's artwork that questions itself on the issue of exploitation, is one of the reasons why it has been a source of numerous controversies.³⁸

Intimate geography of a territorial identity: *Coulisse*, Neven Petrović³⁹

Neven Petrović's photographic series *Coulisse* (*Kulisa*) was created as a part of his graduation thesis in 2014. It is through this series that the author examines both his own identity and the identity of his hometown. This work is methodologically and theoretically elaborate, partly because of the multi-layered motif, and partly due to structural requirements of a graduation thesis.⁴⁰ As the author explains it: "Coulisse is a graduation thesis and, as

neke generičke pojmove kojima se koriste suvremeni autori.⁴⁴¹ Autorefleksivno preispitivanje teritorijalnih oblika identiteta i „geografske svijesti“ pripadanja i nepripadanja gradu kojeg napušta s 18 godina autor započinje „objektiviziranjem pogleda“, čime naizgled nevidljivo revalorizira i prepoznaje kao perceptivno važno.

„Rodnom gradu pristupam kao življenom prostoru kojeg poznajem iskustveno, ali gradsku svakodnevicu mapiram osvještavajući vlastitu dugogodišnju izmještenost iz grada. Pri tome izostavljam vlastite biografske (memorijske) poveznice uz lokacije koje svjedoče o prostornim transformacijama. Najočitiije promjene u morfologiji prostora vidljive su na periferiji, kao posljedice razvoja suvremenog grada i potrošačkog društva (benzinske pumpe, autopraonice, trgovački centri), što su ujedno i – u augeovskom smislu – primjeri nemjesta. Osim periferno, Požega je unutar serije obuhvaćena i centralno. Arhitektura i prostor tretirani su kroz žarišne točke socijalnih odnosa i funkcija, ali i neizbježnu prostornu komparaciju granica javnog i privatnog prostora. Svaka zatečena radnja zabilježena fotografijama djelomično je i očekivana, odnosno isplanirana.“⁴⁴² Augeovo shvaćanje *nemjesta* kao neorganičkog produkta globalizacije i postindustrijskog društva te s druge strane *antropološkog mjesta* koje taloži i generira memoriju i društvene odnose svojevrsna je okosnica Petrovićeva očista koje se pretače

iz krajnosti znanstvene objektivnosti u intimnu subjektivnost.⁴³ Raspon ovih krajnosti autor osvještava i postavlja kao slojevit i dvoznačan istraživački okvir.

„Gradu iz djetinjstva, nakon 14 godina boravka u Zagrebu, pristupa istovremeno nježno i strateški. Kao da fotografijama želi izmjeriti vlastitu socijalnu distancu od nekad poznatih ljudi i nekad poznatog grada, a istovremeno kao da ih time kani i ponovo pridobiti. Ili za početak, barem mapirati točke nekih budućih intimizacija, jer mapiranje je uvijek samo alat u službi (re)osvajanja referentnog prostora, ponekad simboličkog, a ponekad fizičkog. Strateški, kartografski pristup čitljiv je iz odabira lokacija: Požega je obuhvaćena i periferno i centralno, a arhitektura i prostor kulise su socijalnih odnosa i funkcija: mjesta proizvodnje (vrt, tvornica), mjesta normativnosti (škola, vojarna, zatvor, crkva), mjesta potrošnje (trgovački centri, benzinske pumpe), mjesta okupljanja i potrošnje slobodnog vremena (dvorište, ulica, trg, sportski tereni).“⁴⁴⁴

Važnost udvojenog pozicioniranja kao simultanoga nevidljivog istraživača i dijela zajednice, koju mi prepoznajemo kao (auto) etnografsku kroz oblik sudjelujućeg promatrača (*participant observer*) i *insajdera* – autor reflektivno naznačava u svojem diplomskom radu nazivajući ga (ne)fotografskim dijelom posla: „Poznavati ljude, komunicirati s njima, odgovarati na njihova pitanja: taj dio (ne)fotografskog posla bitan je u procesu dobivanja

NEVEN PETROVIĆ,
KULISA, 2012.-2014.

NEVEN PETROVIĆ,
COULISSE, 2012 - 2014.

such, it had to be well-structured, which entailed having a concept. I also made a written thesis *Observing Space* to accompany and complement (but in no way replace) the photographic series with theoretical references from spatial theory, geography, urbanism, etc. Engaging in such a complex photographic research project, especially when the research subject is the space of your hometown, inevitably generates a lot of ideas derived from a theoretical standpoint which can, nonetheless, be applied to the empirical. Within a set structure, it is also easier to be consistent during the process of creating your work. Besides, it is almost impossible to fake your way through a concept and you can sense right away if the concept was forced onto a given work in order to contextualize or situate it within some generic terms used by contemporary authors.”⁴¹

The author's self-reflexive examination of territorial forms of identity and “geographical consciousness” of belonging or not belonging to a city which he left when he was 18, begins with “objectivizing the gaze” which seemingly reappraises the invisible and acknowledges it as perceptually significant.

“I approach my hometown as a lived space that I know by experience, but I map the city's everyday life with an awareness of my personal long-term displacement from the city. In doing so, I am omitting personal biographical (memory) links with sites that bear

witness to the spatial transformations. The most obvious changes in the morphology of the area are visible on the periphery, as a consequence of the development of the post-industrial city and consumer society (gas stations, car washes, shopping centres), which are also, in terms of Augé, examples of non-places. In addition to peripheral, Požega's centre is also included within the series. Architecture and space are treated as points of interest of social relations and functions, but also the inevitable comparison of the spatial boundaries of public and private space. Any action documented within the series is partially expected or planned”.⁴² Augé's understanding of a *non-place* as a non-organic product of globalization and post-industrial society on the one hand, and as an *anthropological place* which accumulates and generates memory and social relations on the other, is a kind of a backbone of Petrović's approach which alternates between two extremes – scientific objectivity and intimate subjectivity.⁴³ The author, being aware of the range of these extremes, set a layered two-folded research framework.

“After 14 years of living in Zagreb, he approaches his childhood hometown tenderly and strategically. It is as if he wants the photographs to measure his own social distance from the people and the city that he used to know, while, at the same time, it is as if he wants to win them over with it. Or just to ease his way back



rezultata. Tek tada ljudi prihvaćaju fotografa u prostor i on postaje nevidljiv. To je trenutak povratka zajednici.⁴⁴

Kontekst bavljenja Drugim, u slučaju rada *Kulisa* koji se prvenstveno bavi prostornim transformacijama i pozicioniranjem vlastitog identiteta i očista, ne prepoznavamo eksplicitno kao u prethodnom radu, već ga transponiramo u pomalo apstrahiranu, tek naznačenu autoetnografiju. Tragove Drugoga kao „stranca“ možemo konstruirati tek na metaanalitičkoj ili metaforičkoj razini. Na njoj fotografsko vizualiziranje vlastitoga teritorijalnog identiteta iskustveno, racionalno i emocionalno nailazi na „strana tijela“ ili „neprepoznavanja“ u prostoru Požege u kojoj se autor istovremeno mentalno ukorjenjuje, a koja mu svojom transformacijom identitetski i memorijski izmiče.

„Punoće“ ili „praznine“ mjesta koje Petrović analitički detektira i mapira, komparirajući ih i preklapajući s postojećim mentalnim i iskustvenim mapama, čime nastaje sasvim nova, potencijalno zanimljiva dimenzija osobnog gledanja i mapiranja – kroz finalni postav ovoga rada ostaju djelomično neartikulirane i nejasne.⁴⁶ Naznačene su tek kratkim uvodnim tekstom u kojem umjetnik naglašava svoju dvojni poziciju, teorijske okvire i primarne teritorijalne fokuse, ali i namjerno izostavljanje eksplicitnih biografskih i memorijskih poveznica.

Problem tumačenja ovoga rada možemo djelomično povezati i s izostankom (kon)teksta i narativnih smjernica o kojima, doduše

u nešto drugačijem, primarno etičkom značenju, piše Susan Sontag⁴⁷ ali i prizivanjem semantičkog sloja koji Roland Barthes formulira kao *punctum*, svojevrsnu sliku iza slike, iskustvenu razinu značenja koja potiče „aktivno“ čitanje.⁴⁸

Rad Nevena Petrovića svakako nosi jasne naznake kritičko-analitičkog, teorijskog, fotografskog i osobnog istraživanja i možemo ga podijeliti na tri potencijalne razine čitanja: Formalnu razinu koja podrazumijeva estetsku i tehničku komponentu rada, oblik zanatskog fotografskog umijeća kadriranja, biranja motiva, trenutka, svjetla, ekspozicije i slično. Ova razina čitanja podrazumijeva dijalog na razini „pasivnosti“ promatrača i formalne „korektnosti“ fotografije.

Teorijsku i kritičku razinu koja pretpostavlja temeljnu promatračevu upućenost u urbane teorije i antropologiju mjesta i prostora, a dijelom je naznačena popratim autorskim tekstom uz fotografije. Ovdje Petrović polemizira i gradi značenjske napetosti, interpretacije i sagledavanja prostora kroz optiku prepoznavanja „druge“ ili kritičke dimenzije, primarno implementirane konceptualizacijom rada.

Iskustvenu i memorijsku razinu koju smo načeli kroz Barthesov *punctum* – osobnu individualiziranu „smetnju“, ali i dubinu fotografije u vidu sjećanja, iskustva, posebnosti, pridodanog značenja. „Aktivnost“ čitanja ujedno priziva i dimenzije intrigantnosti i slojevitosti rada koju autor u *Kulisi* osvještava, ali

with mapping some future points of intimation, because mapping is always just a tool in (re)conquering a space in question – which is sometimes symbolic, and sometimes physical. A strategic, cartographic approach is most evident in the selection of locations. Požega is explored peripherally and centrally, while architecture and space act as a coulisse to social relations and functions: places of production (garden, factory), places of normativity (school, army barracks, prison, church), places of consumption (shopping centres, gas stations), places of gathering and leisure (yard, street, square, sports courts).⁴⁴

In his thesis, the author reflexively acknowledges this act of occupying a double position – i.e. simultaneously being an invisible researcher and a part of a community, and which we consider to be an (auto)ethnographic position since the author enacts the role of a *participant observer* and an *insider* – calling it a (non)photographic part of his work: “To know people, to communicate with them, to answer their questions: that part of a (non)photographic work is important in the process of achieving results. Only then do people accept the presence of a photographer in their space and he becomes invisible. At that moment, you truly return to your community.”⁴⁵

In case of *Coulisse*, the work which primarily deals with spatial transformations and the positioning of the author’s own identity and point of view, engagement with the Other is not explicitly

expressed like in the previous work, but it is rather transposed into a somewhat abstracted and merely indicated autoethnography. We can reconstruct the traces of the Other as a “foreigner” only on a meta-analytical or metaphorical level. It is where the photographic visualization of the author’s territorial identity is experientially, rationally and emotionally confronted with “foreign” or “unrecognizable” objects within the space of Požega in which the author is simultaneously mentally rooted and which, with its transformed identity, eludes his memory.

The “fullness” or “emptiness” of places which Petrović analytically detects and maps, comparing and overlaying them with the already existing mental and experiential maps, thereby generating a completely new and potentially interesting dimension of a personal point of view and mapping, remain unarticulated and vague in the final layout of this work.⁴⁶ They are merely indicated in a short introductory text where the author stresses his dual position, theoretical framework and primary territorial foci, and deliberately omits explicit biographical (memory) links.

The problem with interpreting this work can be partially ascribed to the absence of (con)text and narrative guidelines about which – though in a somewhat different (primarily ethical) context – writes Susan Sontag,⁴⁷ but also to the absence of a semantic layer which Roland Barthes called the *punctum*, as an image behind another, as an experiential level of meaning which promotes “active” reading.⁴⁸

ne i prenosi, zadržavajući pravo nevidljivosti vlastite intime. Na razmeđu druge i treće razine čitanja *Kulise* otvorene su dileme oko uspješnosti prenošenja slojeva značenja koje rad nastoji generirati. Kod publike rad je također izazvao znatne oscilacije u mišljenjima i recepcijama.⁴⁹

Refleksija kao gradivni element flâneurskog dijaloga: *Ispražnjeno u povratu*, Bojan Mucko⁵⁰

Rad i publikacija Bojana Mucka pod nazivom *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine* nastao je 2012. godine kao rezultat etnografskog istraživanja fenomena masovnog zatvaranja zagrebačkih uličnih lokala (s fokusom na črnomerečki dio Ilice i Tratinsku ulicu), u suradnji s Udrugom za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII) i Heinrich-Böll-Stiftungom. Publikaciju kao finalni i zaokruženi produkt višegodišnjeg istraživanja teško svrstavamo u kategoriju medija ili discipline i u ovome ćemo je kontekstu promatrati kao etnografsko-umjetnički rad temeljen na autorefleksivnom etnografsko-proznom tekstu i fotografskoj vizualizaciji.⁵¹

Publikacija se sastoji od predgovora urbane antropologinje Sonje Leboš koja uvodi u problematiku rastakanja grada, istraživačke i izlagačke faze rada:

„Već u prvoj fazi, baveći se potezom od Britanskog trga, danas sve više trga koji preuzima funkciju gradske agore koju je nekad

imao sada devastirani Cvjetni trg, do črnomerečkog okretišta, Bojan Mucko je locirao jedan od osnovnih karakteristika problema: nedostatak i same mogućnosti logičnog ponašanja subjekata (u ovom slučaju Bojanovih kazivača) što neizbježno dovodi do nipodaštavanja jednog od osnovnih principa upravljanja društvenim zajednicama – principa (političke) reprezentacije. Uvjeti života, trgovine i proizvodnje u tim dijelovima grada tako su surovo zbujujući za male obrtnike i trgovine koji su donedavno bili najčešći korisnici uličnih lokala da na taj iracionalnim zakonima nametnuti kaos ljudi često odgovaraju perpetuiranjem zadanih im alogičkih matrica djelovanja. Erozija društveno-ekonomsko-političke kulture i njenih subjekata, neizbježno vodi ka eroziji zajednice i posljedično – gradskog tkiva. U toj umjetnosti slušanja Drugog, prakse koja je ključna za etnografiju kao znanstvenu, ali sve više i umjetničku metodu, Bojan je oblikovao Gradsku zimmicu, izložbeni projekt koji je bio predstavljen u Galeriji VN, a ujedinjavao je (...) iskaze brojnih korisnika uličnih lokala pozicionirane uz vizualnu interpretaciju rastočenog gradskog tkiva.“⁵²

Leboš ovdje prepoznaje upravo praksu „umjetnosti slušanja Drugog“ kao novu umjetničku metodu, koju nešto kasnije artikulira i sam autor, također u vrsti predgovora u kojoj objašnjava metodologiju i teorijske okvire svojeg uličnog „flâneurizma“.⁵³

Neven Petrović's work certainly does show clear indications of being a critical, analytical, theoretical, photographic and personal research and it can be divided into 3 potential levels of reading: The formal level, which includes the aesthetic and technical component of the work, the photographic skills and craft of framing, choosing the motifs, moments, light, exposure, etc. This level of reading implies a dialogue at the level of a "passive" observer and formal "correctness" of photography.

The theoretical and critical level which presupposes that the observer possesses a basic level of familiarity with urban theory and anthropology of space and place, partially indicated in the accompanying text. It is where Petrović examines and builds semantic tensions, engages in interpretations and observes the space through a lens which acknowledges the existence of the "other" critical dimension, primarily implemented through the work's concept.

The level of experience and memory which we have already mentioned in the context of Barthes' *punctum* – the personal, individualized "hindrance" contributing to the depth of photography in regard to memory, experiences, idiosyncrasies and ascribed meaning. "The activity" of reading evokes the aspects of intrigue and layers of meaning of which the author of *Coulisse* is aware but does not convey, retaining the right to keep his intimacy out of sight. At the intersection between the second and the third level of

reading, certain doubts have been raised on the success of transferring the different levels of meaning that this work seeks to generate. *Coulisse* has also received extremely mixed audience reviews.⁴⁹

Reflexivity as a building block of a flâneurian dialogue: *Emptied in Restitution*, Bojan Mucko⁵⁰

Bojan Mucko's work and publication titled *Emptied in Restitution. Contribution to the Ethnography of Emptiness (Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine)* was created in 2012 on the basis of an ethnographic research into the phenomenon of mass closures of Zagreb's street shops (focusing on Ilica and Tratinska street), in collaboration with the Association for Interdisciplinary and Intercultural Research (UIII) and Heinrich-Böll-Stiftung.

The publication, as a final and well-rounded product of several years of research, defies media and disciplinary classifications and is therefore viewed as an ethnographic artwork based on a self-reflexive ethnographic prose text and photographic visualisation.⁵¹ The publication's foreword was written by urban anthropologist Sonja Leboš who introduces us to the issue of the city's dissolution, as well as to the research and exhibition phases of this work:

"It was during his first phase of research, exploring the stretch of Ilica from British Square – a public square taking over the role of the city's agora from the now devastated Cvjetni Square – to Črnomerec

„Sadržajna heterogenost stotina poslovnih lokala homogenizirana je njihovim zatvaranjem, odnosno funkcionalnom redukcijom na prazninu s identitarnim konzekvencama i na semiotičkoj i na fenomenološkoj razini (...) Prazni izlozi su evokativna mjesta antispektakla s efektom vizualnih vremenskih pukotina, ali više od meditativne mogućnosti eskapističkog uživanja u prazninu interesira me mjera preciznosti do koje se ona može iščitati kao znak širih društvenih fenomena. (...) U manjku gradskih i državnih revitalizacijskih strategija i konkretnih inicijativa (...), potrebno je potaknuti interdisciplinarnu refleksiju ove kompleksne, ekonomske, pravne, urbanističke i antropološke (...) problematike (...).“⁵⁴

Nakon završetka uvodnog strukturiranja i pozicioniranja rada i njegova autora započinje glavni dio publikacije, narativno-fotografski blok podijeljen na poglavlja, vizualno razlomljen kraćim citatima i nizom fotografija mahom lošije rezolucije koju komplementiraju debeli sivi slojevi prašine, smoga i nečistoće na prikazanim uličnim izlozima. Mobilni kao zamjena fotografskom aparatu ovdje je u službi rustikalne, ali i istraživački dosljedne „alatke“ spontanoga neprofesionalnog fotografa i nespontanoga profesionalnog „šetača“ i istraživača.

Autorov tekst obilježen je etnografskim prvim licem i sadrži niz povremeno duhovitih tekstualnih detalja kojima otvara zanimljive narativne dinamike i transparentnost, osvještava i legitimizira svoju poziciju, ciljeve, istraživačke i osobne nedoumice.

Prepuštanje eksperimentu i neizvjesnosti lociranja, traženja, prepoznavanja, razgovaranja, pokušaja i pogreški ujedno je i oblik istraživanja i „razotkrivanja“ samoga sebe. Ovu stratešku, metodološku, ali i etičku gestu možemo tumačiti i kao krajnji oblik autorefleksivnosti i autokritičnosti postmoderne etnografije spomenute na početku ovoga rada:

„Tu su recimo neke cake, neke stvari zbog kojih ti prostori ili nisu našli put do zakupca, do kupca i tako dalje...’ Svaki put kad bi me pitao kužim li, potvrdno bih klimnuo, iako ni samom sebi nisam bio preuvjerljiv.“⁵⁵

„Prolazio sam kraj muške brijanačnice i sjetio se Žilnika koji je jednom pričao da, svaki put prije nego li ode na teren, pusti brađu, a teren započinje u brijanačnici – romantiziranom lokalnom informacijskom centru. Možda to nije loša taktika, pomislio sam zagledan u drveni češalj i drvo bonsajja u vremenskoj pukotini izloga.“⁵⁶

Dvojaka funkcija istraživačke autorefleksije u ovome je radu kapitalizirana kroz paralelno ispisivanje gotovo noarovskoga kriminalističkog kratkog književnog žanra. Riječ je o umjetničkom odmaknu od „suhe“ etnografije upotrebom čitatelju često nevidljivih radnih materijala, bilješki i transkripata – oblicima „mnotehničkih sredstava“ koja se u etnografiji nazivaju i kratkim bilješkama; terenskim bilješkama ili pak terenskim dnevnikom.⁵¹ Selektirana i režirana forma čitljivoga proznog narativa s uvodom, nizom zapleta i napetosti te presječnim

FRAGMENTI IZ PUBLIKACIJE

ISPRAŽNJENO U POVRATU. PRILOG ETNOGRAFIJI PRAZNINE, 2012.

FRAGMENTS FROM PUBLICATION

ISPRAŽNJENO U POVRATU. PRILOG ETNOGRAFIJI PRAZNINE, 2012.

terminal, that Bojan Mucko managed to locate one of the fundamental problems: the lack of even the slightest possibility for the subjects (in this case, Bojan's informants) to act rationally, which inevitably leads to the foreclosure of one of the basic principles of social governance – the principle of (political) representation. The conditions of life, trade and production in those parts of the city are so brutally confusing to the small-scale craftsmen – who were, until recently, the most frequent subletters of the street shop venues – that they reacted to this chaos imposed by irrational laws, by perpetuating default illogical matrixes. The erosion of social, economic and political culture and its subjects, inevitably leads to the erosion of the community and, consequently, to the erosion of the urban fabric. Based on the art of listening to the Other, a key practice in ethnography as a scientific, but also, increasingly, as an artistic method, Bojan devised *Gradska zimnica*, an exhibition project at the Gallery VN, in which he combined (...) testimonies of numerous street shop vendors with a visual interpretation of a dissolving urban fabric.”⁵²

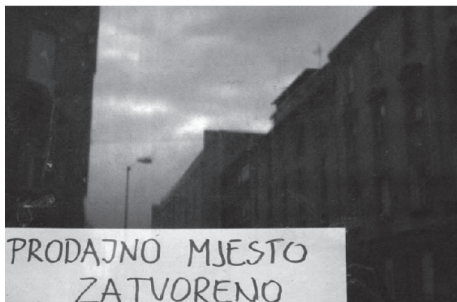
It is here that Leboš identifies “the art of listening to the Other” as a new artistic method, also articulated by the author at a somewhat later instance – in a kind of a foreword where he explains the methodology and theoretical framework of his “flânerie”:⁵³

“The heterogeneity of hundreds of business venues was homogenised by their closure, that is, by their functional reduction

to emptiness with corresponding consequences at a semiotic and phenomenological level (...) Empty store windows are evocative places of an anti-spectacle with visual temporal rifts. However, rather than being interested in the meditative potentials of an escapist immersion into the emptiness, I want to know how accurately can we read emptiness as a signifier of wider social phenomena. (...) Without any city or state-driven revitalization strategies and concrete initiatives (...), it is necessary to entice an interdisciplinary reflection on this complex, economic, legal, urban and anthropological (...) issue (...).”⁵⁴

The introductory part that structures and positions the work and its author, is followed by the main part of the publication: the narrative-photographic section divided into chapters and visually fragmented with shorter quotes and a series of mostly lower resolution photographs complemented by thick, grey layers of dust, smog and dirt covered shop windows. Mobile phone as a camera substitute is a crude but research-consistent “tool” of a spontaneous non-professional photographer and a professional non-spontaneous “stroller” and researcher.

The text is written from an ethnographer's first-person perspective and contains a series of occasionally humorous narrative details with which the author reveals interesting narrative dynamics and offers transparency while, at the same time, clarifying and legitimizing his position, objectives, as well as research and personal dilemmas.



PRODAJNO MJESTO
ZATVORENO

karikaturalno prenatrpanom hrpama žutih fascikala? Na umu mi je bio postolar koji je spomenuo Vrapče kao potencijalnu, osobnu reakciju na iste te, vrlo neosobne procese denacionalizacije. Ili fotografinja i prazni prostori koji na nekoga čekaju... Na licu mjesta nisam uspio artikulirati konkretni komentar, pa sam postavio vrlo generalno pitanje o ljudskim sudbinama oštećenim u procesu.

"Ha gledajte... teško je reći, oni jesu oštećeni, jer gube... denacionalizacijom, odnosno povratkom bivšem vlasniku, fizičkoj osobi, oni gube pravo na korištenje tog prostora istekom roka od godine dana od pravomoćnosti rješenja. Što znači da nakon toga on ili dogovara s novim vlasnikom o uvjetima za zakup ili nažalost napušta taj prostor. To znači da bi on ponovo mogao uzeti u zakup poslovni prostor, mora sudjelovati u natječaju koji Grad Zagreb raspisuje za zakup poslovnih prostora i u tom postupku on ima pravo prvenstva, ali na način da prihvati najvišu prihvaćenu cijenu... Zakupnik koji je tako ostao bez poslovnog prostora zato što je vraćen bivšem vlasniku, time mislim na fizičku osobu, sudjeluje u natječaju i njegova ponuda je manja od nekog drugog natjecatelja, onda se on poziva da prihvati tu najvišu ponudu. I ako prihvati, ugovor o zakupu se sklapa s njim, a ne s ovim koji je ponudio tu istu zakupninu, jer bivši zakupnik koji je ostao bez

poslovnog prostora u prazninom prostoru — tako obrtnicima, i obrtnici su bili dužni podnositi u određenom roku zahtjeve za kupnju, odnosno, iskazivanje interesa za kupnju tog prostora. Znači različita je situacija da li se radi o prostoru koji je vraćen fizičkoj osobi u postupku denacionalizacije ili je utvrđeno vlasništvo Republike Hrvatske. Jer tamo gdje je utvrđeno vlasništvo Republike Hrvatske, Republika Hrvatska ga prodava, s time da ti obrtnici imaju određene posebne pogodnosti kod kupnje prostora u odnosu na prostor koji je vraćen fizičkoj osobi gdje svaki vlasnik postavlja svoje uvjete."

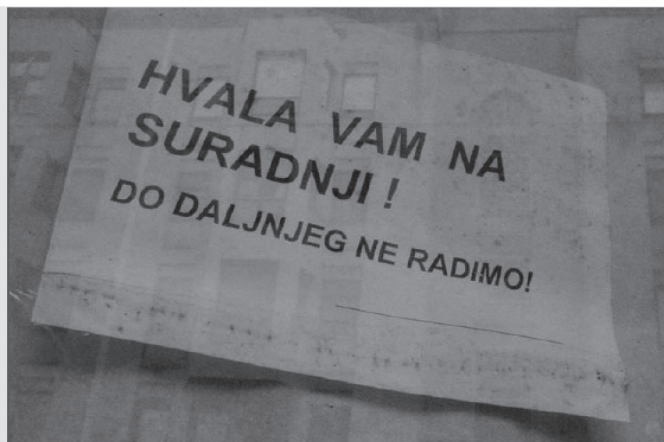
Pitao sam postoje li neke specifične kolizije u vlasničkim odnosima.

"Gledajte, tu kolizija nema. Ili je vlasništvo Grada Zagreba, ili je vlasništvo Države, ili je vlasništvo fizičke osobe, ili je vlasništvo nekih pravnih osoba, od Crkve, od pojedinih trgovačkih društava... Ako je vlasništvo Grada, onda ono može biti stvarno vlasništvo ili je samo u imovini dok se ne utvrdi vlasništvo."

I time je skiciran službeno hladan sinopsis o tri skupine "subjekta":

1. Grad / Država - zakupodavci;
2. Obrtnici i mali poduzetnici - zakupnici;
3. Novi (star) vlasnici.

Sudeći prema sinopsisu, praznina izloga je nusprodukt odnosa tih triju skupina subjekata koji su determinirani velikim



**'Da',
potvrdio
sam
'teško je' ...**

22

krajem bez uobičajenog fiktivnog raspleta – transponira ovaj rad iz etnografskog u umjetničko istraživanje.⁵⁸

Ako se u kontekstu Muckova rada bavljenje Drugim može referirati na kazivače – prodavače, vlasnike i najmoprimce zagrebačkih uličnih lokala, naići ćemo na sličan scenarij kao u slučaju Davora Konjikušića. Istraživački fokus odnosi se prvenstveno na pozadinske dinamike, gradske i državne upravljačke politike koje diktiraju urbana prestrukturiranja te na nešto apstraktnije pojmove tranzicijskih procesa i kasnog kapitalizma – čime istraživanje lociramo u okvire autorove zajednice i pripadanja.

S druge strane, iako jasno naznačeni kao nositelji narativne istraživačke linije, kazivači ostaju tek na razini teksta, dok sav vizualni materijal autor sažima na motiv beskrajnih uličnih ploha praznih perpetuirajućih izloga. Ponavljanje prostorne i sadržajne praznine, sličnog kadra, sličnog teksta i scenografije derutnih, izbljedjelih, oblijepjenih, prašnjavih, išaranih ili prekrivenih uličnih izloga – dio je fotografskog koncepta poetične vizualne antropologije.

Na tragu povijesti fotografije medijsku hibridnost slike i teksta možemo povezati s praksama fotodokumentarizma i novinarstva fotoeseja koji cvjeta u europskom međuraću, a koje Umberto Eco promatra kao „otvorene“ radove („*open*“ works). Otvorenost se u tom smislu referira na fragmentarnost narativa i sugerira

značenjske prostore i interpretativne praznine te njihovo popunjavanje od strane aktivnog čitatelja.⁵⁹

Iako komplementaran fotografijama, ovdje tekst može funkcionirati kao cjelina za sebe, ali i modularna nadogradnja fotografijama. S druge strane, vizualno unificirane fotografije znakove autističnosti pokazuju tek na prvi pogled. Ne treba zanemariti da nam se doslovno obraćaju ponekad printanim, ponekad rukom pisanim tekstom: „Hvala vam na suradnji! Do daljnjeg ne radimo!“; „Zatvoreno radi preuređenja“; „Grad Zagreb. Prostor u radu“... Promatramo ih kao konceptualni oblik fotografske bilješke u kojoj se zapušteni, vremenski „zamrznuti“ izlozi, iako s dozom melankolične romantičarske estetike, transponiraju u vizualne i semantičke znakove raspadanja gradskog tkiva.

Fenomenologija pripadanja ili naslućivanja

„Križa reprezentacije“ u uskoj sprezi s postmodernim obratom razlomila je krutost antropološkog kanona i ponudila „novu sliku“ i nove kritičke aparate. U širem smislu, prateći razvojne linije etnografskog i senzornog obrata, možemo je tumačiti i kroz strategije kojima je prisvajaju pojedine umjetničke prakse. Komparativističko analiziranje uzročno-posljedične matrice novih metodologija suvremene umjetnosti i fotografije nužno otvara polja propitivanja uspješnosti disciplinskih preklapanja na koja je

Engaging in an experiment and surrendering to the uncertainties of locating, searching, recognizing, talking, trials and errors, is also a form of research and a way of “exposing” oneself. This strategic, methodological, but also ethical gesture can be interpreted as the ultimate form of postmodern ethnography’s self-reflection and self-criticism mentioned at the beginning of this paper:

“There’s a catch, some reasons why these spaces haven’t found their way to a subletter, to a buyer and so on...’ Each time he asked me if I get it, I would nod, although I didn’t find myself to be too convincing.”⁵⁵

“I was passing next to a barbershop when I remembered Žilnik who once said that he grows a beard every time before going on fieldwork, and he always begins it in a barbershop – a romanticized local information centre. Perhaps it’s not such a bad tactic, I thought looking at a wooden comb and a bonsai tree through a temporal rift in the shop window.”⁵⁶

This work has fulfilled the twofold function of research self-reflexivity through generating a short narrative that could almost be classified within a *noiresque* crime-fiction genre. What we have here is an instance of an artistic deviation from “dry” ethnography by using work materials, notes and transcripts which often stay invisible to the reader – i.e. forms of “mnemonic devices” which ethnography calls short notes, field notes or field journals.⁵⁷ The selected and directed form of this coherent prose narrative with an introduction,

series of plot twists, tensions and a cut-off end without the usual plot resolution, transposes this work from an ethnographic into an artistic research.⁵⁸

If the engagement with the Other in Mucko’s work can be extended to the informants – the retailers, owners and subletters of Zagreb’s street shops – what has been said for Davor Konjikušić’s work can also be applied in this instance. The research focus is primarily on the background dynamics – on the city and state management policies that dictate urban restructuring, and on the somewhat more abstract concepts of transition processes and late capitalism – which situates this research within a framework delineated by the author’s community and sense of belonging.

On the other hand, although the informants are clearly identified as essential to the narrative, they remain at the level of text, while all the visual material features the motif of endlessly perpetuating surfaces of empty shop windows. The repetition of spatial and conceptual emptiness of the similarly framed, dusty, tarnished, run-down shop windows covered in graffiti or peeling posters, belongs to a photographic concept of a poetical visual anthropology.

If we reach into the history of photography, the media hybridity of the image and text can be linked to the practices of documentary photography and photo-essays that thrived in interwar Europe and which Umberto Eco calls “open” works. The openness in that sense refers to the fragmentary nature of the narrative and implies spaces

teško dati jednoznačan odgovor. Slučajevi interdisciplinarnosti ne svjedoče o „odstupanjima“ unutar temeljnih postavki suvremene umjetnosti, već prije o primjeni prava istraživačkog imperativa, kontinuiteta traženja novih interesnih polja.

„Umjetnik/umjetnica mogu preuzimati metodologije, koristiti se različitim diskurzivnim modelima i preklapati ih, mijenjati kontekste i destabilizirati postojeće sustave reprezentacije, ne bi li skrenuli pozornost na značenja i odnose što postoje iza nakupljenih diskurzivnih i ideoloških slojeva.“⁶⁰

Tendencije kojima se ovdje bavim tumačim ujedno i fenomenološki, kao dio veće interesne domene. U kontekstu domaće umjetničke scene možemo izdvojiti brojne autore čija se fleksibilnost transponira u šire istraživanje na tragu etnografskog obrata, čineći umjetnost još heterogenijom i ekstenzivnijom. Odabirom relativno unificirane umjetničke potke, kroz radove Davora Konjikušića, Nevena Petrovića i Bojana Mucka, načinjem pokušaje interpretacije sličnih interdisciplinarnih tendencija unutar brojnih mogućnosti i ograničenja, uvjetno rečeno, jednog medija – fotografije. Radovi se stoga znatno razlikuju senzibilitetima, odabirom teme, pristupa i konačne izlagačke forme i nude nam mogućnosti rastvaranja prostora interpretacije i analize, kako u teorijskim tako i u vizualno-izvedbenim aspektima.

S druge strane, ono što ih konceptualno povezuje jasno raščlanjujem na nekoliko važnih elemenata koje kategoriziram

kao temeljno antropološke i povezane s perspektivama koje prepoznaje „nova etnografija“. Bilježim stoga odmicanje od nekih tradicionalnih premisa; bavljenje suvremenim urbanim temama, pomicanje očišta iz Drugog na širi društveni kontekst uvjetovanosti u kojem bavljenje Drugim postaje i bavljenje samim sobom, autorefleksivnost i autokritičnost. U nekim situacijama poslužila sam se i oblicima metatumačenja i slobodnijim interpretacijama u cilju relativiziranja i kritičkog preokretanja naizgled jasnih strukturalnih pozicija.

Konačno, pitanje umjetničkog pripadanja ili nepripadanja etnografskom obratu redovito izmiče definicijama i nije ključno locirati ga jasnim i univerzalno primjenjivim kategorizacijskim postavkama. Važnije ga je relativizirati, s vremena na vrijeme naslutiti ili prepoznati kao često prisutno, istovremeno domaće i strano, umjetničko tijelo koje poziva na dijalog i preispitivanje.

¹ Usp. Steven Best, Douglas Kellner (ur.), *The Postmodern Turn*, Guilford Press, New York, London, 1997., VIII.

² Autori konkretiziraju postmoderne stilove i tendencije novelama Williama Borroughsa, glazbom Johna Cagea, plesom Mercea Cunninghama, slikama Andyja Warhola te arhitekturnom Roberta Venturija i Philipa Johnsona. Usp. *ibid.*, 124.

³ Usp. *ibid.*, 11.

⁴ Usp. Kris Rutten, van. Dienderen, Ronald Soetaert, „Revisiting the ethnographic turn in contemporary art“, u: K. G. Tomaselli (ur.) *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* Vol. 27, br. 5, 459.

of meaning and interpretative gaps which are to be filled by an active reader.⁵⁹

Although complementary to the photographs, the text can stand on its own as well as it can serve the function of a modular addendum. On the other hand, visually standardized photographs are only seemingly self-contained. At times, they literary address us through printed or hand-written messages: “Thank you for your cooperation! Closed until further notice!”, “Closed for renovation”; “City of Zagreb. Under construction”...We can observe them as a conceptual form of a photographic note which transposes the run-down, temporally “frozen” shop window, notwithstanding a touch of melancholic and romantic aesthetics, into visual and semantic signs of a decaying urban fabric.

Phenomenology of belonging or sensing

“The crisis of representation”, in close conjunction with the postmodern turn, loosened the rigidity of the anthropological canon providing it with a “new image” and a new critical apparatus. In a broader sense, following the development of the ethnographic and sensory turn, it can also be interpreted through the appropriation strategies of individual art practices.

The comparative analysis of the cause and effect matrix of new methodologies in contemporary art and photography inevitably raises questions on the successfulness of disciplinary overlaps to

which we cannot provide an unambiguous answer. The examples of interdisciplinarity do not testify about the “deviations” within the basic tenants of contemporary art, but rather about exercising the right of a research imperative: the continuity of seeking new fields of interest.

“The artist can take over methodologies, make use of diverse discursive models and overlap them, change the contexts and destabilise existing systems of representation in order to direct the attention to the meanings and relations that exist behind these agglomerated discursive and ideological strata.”⁶⁰

The tendencies examined in this paper have also been interpreted phenomenologically, as a part of a broader domain of interest. There are numerous authors on the local art scene whose flexibility is transposed into a broader research along the lines of the ethnographic turn thus making art even more heterogeneous and extensive.

Selecting relatively unified art practices, on the basis of Davor Konjikušić’s, Neven Petrović’s and Bojan Mucko’s works, I have offered an interpretational framework for similar interdisciplinary tendencies within numerous possibilities and limitations of, so to speak, one medium – photography. These works radically differ in their sensibilities, themes, approaches and displays, and enable us to break through the limitations of interpretation and analysis due to their theoretical, as well as visual and performative aspects.

⁵ U kontekstu suvremene umjetnosti jedan od najpoznatijih kritičkih tekstova je Hal Fosterov: *The Artist as Ethnographer?* (The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century: Avant-garde at the End of the Century, 1996.); U kontekstu sociologije ističem tekst skupine autora: Rebecca J. Culyba, Carol A. Heimer, JuLeigh Coleman Petty: *The Ethnographic Turn: Fact, Fashion, or Fiction?*, (Qualitative Sociology, Vol. 27, br. 4, 2004.)

⁶ Sandra Križić Roban, *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije / At Second Glance. Positions of the Contemporary Croatian Photography*, Institut za povijest umjetnosti, UPI-2M, Zagreb, 2010., 39.

⁷ O „postfotografiji“ kao kompjuterski posredovanoj fotografiji „nakon fotografije“, piše Göran Sonesson u tekstu *Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production*. Izvor: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sonesson-PostPhoto.pdf> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

⁸ Usp. Marcus Banks, Howard Morphy, „Introduction: rethinking visual anthropology“, u: Marcus Banks, Howard Morphy (ur.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London, 1997., 2.

⁹ Francuski sociolog, antropolog i filozof Pierre Bourdieu među prvima je koji piše o internalizaciji objektivnosti i postavlja temelje autokritičnosti znanstvenika-istraživača. U tom kontekstu nastaje njegovo djelo o fotografiji: *Photography, a Middle Brow Art*, Stanford University Press, 1996.

¹⁰ Usp. Karen Nakamura, „Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory“, u: Michael Chibnik (ur.), *American Anthropologist* Vol. 115, br. 1. Izvor: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-1433.2012.01544.x/full> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

¹¹ Usp. Marcus Banks, Howard Morphy, „Introduction: rethinking visual anthropology“, u: Marcus Banks, Howard Morphy (ur.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London, 1997., 26, 28.

¹² Usp. Nancy Lutkehaus, Jenny Cool: „Izgnubljene i pronađene paradigme: 'kriza reprezentacije' i vizualna antropologija“ (prijevod: Igor Grbić), u: *Kolo* 3, 2006. Izvor: <http://www.matica.hr/kolo/302/Izgnubljene%20i%20prona%20i%20paradigme%3A%20%2BBkri%20reprezentacije%20i%20i%20vizualna%20antropologija/> (pristupljeno 16. svibnja 2016.)

¹³ Arnd Schneider, Christopher Wright (ur.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg Publishers, 2005., 4. (autoričin prijevod)

¹⁴ Primjerice projekt *Stvaranje grada: prostor, kultura i identitet* (2014. – 2018.). U sklopu njega producirana je internetska publikacija *Vrtovi našega grada: studije i zapisi o praksama urbanog vrtlarstva*, s prilogom likovne umjetnice Tonke Maleković, organiziran je znanstveni skup *Mjesto izvedbe i stvaranje grada* (4. travnja 2016., HDLU, Zagreb) i ostala događanja.

¹⁵ Etnografski muzej Istre organizator je ETNOFILM festivala u Rovinju na kojem se održavaju projekcije filmova domaće i strane produkcije te popratna događanja poput radionica, predavanja i koncerata.

¹⁶ Primjerice: urbana antropologinja Sonja Leboš, etnolog i umjetnik Bojan Mucko, etnolog i umjetnik Josip Zanki.

¹⁷ Usp. Arnd Schneider, Christopher Wright (ur.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg Publishers, 2005., 3.

¹⁸ U novoobjavljenoj publikaciji *Geografije segregacije*, KUD INA – Galerija Miroslav Kraljević, 2016., Tihana Bertek piše o aspektima „drugosti“ u suvremenoj umjetnosti analizirajući detaljnije tri rada: *O stanju nacije* (Andreja Kulunčić), *Sveti ljudi* (Davor Konjikušić), *ZA DNO – Desnica novih obećanja* (Siniša Labrović).

¹⁹ Andreja Kulunčić, *Art for Social Changes / Umjetnost za društvene promjene*, MAPA, Zagreb, 2013.

²⁰ Tonka Maleković, Valentina Gulin Zrnić, „Krugovi u vrtu / Nepripitmljenost“, u: Tihana Rubić, Valentina Gulin Zrnić (ur.), *Vrtovi našega grada: studije i zapisi o praksama urbanog vrtlarstva*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko etnološko društvo, Participacija, Zagreb, 2015., 281–293. Izvor: http://www.citymaking.eu/wp-content/uploads/2015/10/Vrtovi-nasega-grada_ebook1.pdf (pristupljeno 5. travnja 2016.)

²¹ Ivana Hanaček, Ana Kutleša (ur.), *Natrag na trg. Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, [BLOK], Zagreb 2015., 128–131.

²² Izvor: <http://www.whw.hr/galerija-nova/izložba-trazim-posao.html> (pristupljeno 5. travnja 2016.)

²³ Usp. Kris Rutten, van. Dienderen, Ronald Soetaert, „Revisiting the ethnographic turn in contemporary art“, u: K. G. Tomaselli (ur.), *Critical Arts: South-North*

On the other hand, I have broken down their conceptual similarities into several crucial elements that I have categorized as essentially anthropological and connected to the perspectives identified by “the new ethnography”. Therefore, I have noted deviations from some traditional premises, the engagement with contemporary urban themes, directing the focus from the Other and to the broader social context in which engaging with the Other becomes self-engagement, self-reflexivity and self-criticism. In some instances, I have also taken some liberties with *meta* and more flexible interpretations in order to relativize and critically reverse seemingly apparent structural positions. Finally, the issue whether an artwork belongs or does not belong to the ethnographic turn eludes definitions and it is not that important to pin it down with clear and universally applicable categories. On the other hand, what is important is to relativize it, occasionally sense or recognize the presence of this simultaneously local and foreign body of art which engages us in a dialogue and inquiry.

Translation from Croatian: Dunja Opačić

¹ Cf. Steven Best, Douglas Kellner (eds.), *The Postmodern Turn*, Guilford Press, New York, London, 1997, VIII.

² The authors specify postmodern styles and tendencies on the basis of William Burroughs' novellas, John Cage's music, Merce Cunningham's dance, Andy Warhol's paintings and Robert Venturi's and Philip Johnson's architecture. Cf. *ibid.*, 124.

³ Cf. *ibid.*, 11.

⁴ Cf. Kris Rutten, van. Dienderen, Ronald Soetaert, “Revisiting the ethnographic turn in contemporary art”, in: K. G. Tomaselli (ed.) *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* Vol. 27, no. 5, p. 459.

⁵ In the context of contemporary art, Hal Foster's text can be considered as one of the most seminal critical texts: *The Artist as Ethnographer?* (The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century: Avant-garde at the End of the Century, 1996); In the context of sociology, we should definitely mention the text written by a group of authors: Rebecca J. Culyba, Carol A. Heimer, JuLeigh Coleman Petty: *The Ethnographic Turn: Fact, Fashion, or Fiction?*, (Qualitative Sociology, Vol. 27, no. 4, 2004)

⁶ Sandra Križić Roban, *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije / At Second Glance. Positions of the Contemporary Croatian Photography*, Institute of Art History, UPI-2M, Zagreb, 2010, 245-246.

⁷ Göran Sonesson writes about “post-photography” as a computer-mediated photography “after photography” in his text: *Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production*. Source: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sonesson-PostPhoto.pdf> (last accessed on 4 April 2016)

⁸ Cf. Marcus Banks, Howard Morphy, “Introduction: rethinking visual anthropology”, in: Marcus Banks, Howard Morphy (ed.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London, 1997, 2.

⁹ French sociologist, anthropologist and philosopher Pierre Bourdieu was among the first to write about the internalisation of objectivity and laid foundations for self-critical research. It is in this context that his work on photography should be

Cultural and Media Studies Vol. 27, br. 5, 461.

²⁴ Usp. Nadja Monnet, „Photoethnography of the urban space, or how to describe the urban world beyond words: presentation of a multimedia essay“, u: Francesco Marano (ur.), *Visual Ethnography* vol 3, br. 1, 2014., 36.

²⁵ Usp. Hal Foster, „The Artist as Ethnographer?“, u: Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century: Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996., 302–309.

²⁶ O sva tri rada više je puta pisano kroz forme predgovora, kritika ili eseja.

²⁷ Uz fotografije „egzotičnih“ i plemenskih zajednica, njihovih rukotvorina, ukrasa ili tradicijske arhitekture često se pojavljuju fotografije muzeja, institucija i arhiva gdje su pohranjeni prikupljeni antropološki „podaci“. Tema muzejskog arhiva, kolonijalne pozicije, komodifikacije ljudskog tijela i umjetničkog istraživanja/propitivanja muzejske građe na primjeru Weltkulturen Museuma u Frankfurtu zanimljivo je obrađena u publikaciji Clémentine Deliss, Yvette Mutumba (ur.), *Foreign Exchange: (Or the Stories You Wouldn't Tell a Stranger)*, 2014.

²⁸ Prema Lutkehaus i Cool „nove etnografije“ su eksperimenti u antropološkome pismu, katalizirani kritikom takozvanih realističkih prikaza koji su svojstveni tradicionalnoj etnografiji.

²⁹ Usp. Nancy Lutkehaus, Jenny Cool: „Izgubljene i pronađene paradigme: 'kriza reprezentacije' i vizualna antropologija“ (prijevod: Igor Grbić), u: *Kolo* 3, 2006. Izvor: <http://www.matica.hr/kolo/302/Izgubljene%20i%20prona%20i%20paradigme%3A%20C%2BBkri%20reprezentacije%20i%20AB%20i%20vizualna%20antropologija/> (pristupljeno 16. svibnja 2016.)

³⁰ U kontekstu bavljenja Drugim djelomično izmiče rad *Kulisa* Nevena Petrovića koji se prvenstveno bavi prostornim transformacijama i pozicioniranjem vlastitog identiteta i očista, čime se približava autoetnografiji.

³¹ Davor Konjikušić rođen je 1979. godine u Zenici, a diplomirao je na studiju fotografije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. U svojem radu služi se fotografijom kao primarnim medijem za artikulaciju svojeg autorskog koncepta u kojem propituje odnose između osobnog i javnog, intimnog i društveno-političkog, povezujući fotografiju s tekstom, arhivom, nađenim predmetima i videom. Izvor: <http://www.davorko.net/about/> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

³² „Pojam *homo sacer* u rimskom pravu označavao je prognanika, nekoga tko je izgubio sva moguća građanska prava. Riječ *sacer* (svet) ima dvostruko značenje. Pridjev svet nema značenje kako ga razumijemo danas, jer sveti su i bili prognani, izbjegli, izopćeni, jer nijedan život nije ‚političkiji‘ od njihovog.“ (citat iz autorovog diplomskog rada – radni materijal).

³³ Izvor: <http://urbanfestival.blok.hr/13/hr/trg-europe-slijepa-pjega/> (pristupljeno 5. travnja 2016.)

³⁴ Izvor: <http://www.sczg.unizg.hr/kultura/program/izlozba-davor-konjikusic-sveti-ljudi/> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

³⁵ U Zagrebu i Beogradu postavljeni su plakati manjih dimenzija (120 x 100 cm), dok su džamboplakati postavljeni kao dio intervencije 13. Urban festivala samo u Zagrebu.

³⁶ Usp. Karen Beckman, „Nothing to Say. The War on Terror and the Mad Photography of Roland Barthes“, u: Karen Beckman, Liliane Weissberg (ur.), *On Writing With Photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013., 314.

³⁷ Autori se referiraju na Trinh-Min-ha. Usp. Kris Rutten, van. Dienderen, Ronald Soetaert, „Revisiting the ethnographic turn in contemporary art“, u: K. G. Tomaselli (ur.), *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* Vol. 27, br. 5, 470–471.

³⁸ Ovu tvrdnju temeljim na vlastitom iskustvu neformalnih razgovora s pripadnicima kulturno-umjetničke scene u Zagrebu te praćenju likovnih kritika u medijima.

³⁹ Neven Petrović rođen je 1982. godine u Požezi, a diplomirao je na studiju fotografije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Za radove *Kulisa* i *Billboard* dobio je nagradu *Essl Art Award CEE* 2015. godine.

⁴⁰ Odabir naziva *Kulisa* autor opisuje sljedećim riječima: „Zajednički element svih fotografija serije prirodni je orijentir, odnosno prostorni marker – Požeška gora. Osim što se na fotografijama pojavljuje poput lajtmotiva u stražnjem planu – kao kulisa, ona kartografski kontekstualizira, odnosno identificira i generičku arhitekturu nemjesta s periferije.“ Izvor: <http://croatian-photography.com/guest/neven-petrovic/> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

⁴¹ Izvor: <http://croatian-photography.com/dialogue/nekad-mi-kolege-znaju-reci-dasporo-radim/> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

understood: *Photography, a Middle Brow Art*, Stanford University Press, 1996.

¹⁰ Cf. Karen Nakamura, „Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory“, in: Michael Chibnik (ed.), *American Anthropologist* Vol. 115, no. 1. Source: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-1433.2012.01544.x/full> (last accessed on 4 April 2016)

¹¹ Cf. Marcus Banks, Howard Morphy, „Introduction: rethinking visual anthropology“, in: Marcus Banks, Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London, 1997., 26, 28.

¹² Cf. Nancy Lutkehaus, Jenny Cool: „Izgubljene i pronađene paradigme: 'kriza reprezentacije' i vizualna antropologija“ (trans. Igor Grbić), in: *Kolo* 3, 2006. Source: <http://www.matica.hr/kolo/302/Izgubljene%20i%20prona%20i%20paradigme%3A%20C%2BBkri%20reprezentacije%20i%20AB%20i%20vizualna%20antropologija/> (last accessed on 16 May 2016)

¹³ Arnd Schneider, Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg Publishers, 2005, 4.

¹⁴ For example, the project *City-making: space, culture and identity* (2014 – 2018). Within this project, the online publication *The gardens of our city: studies and notes on the practices of urban gardening / Vrtovi našega grada: studije i zapisi o praksama urbanog vrtlarstva* – with visual artist Tonka Maleković's contribution – was published, and the conference *The Place of performance and city-making* (4 April 2016, HDLU, Zagreb) and accompanying events were held.

¹⁵ The Ethnographic Museum of Istria organizes ETNOFILM Festival in Rovinj, featuring local and foreign films and accompanying events such as workshops, lectures and concerts.

¹⁶ For instance: urban anthropologist Sonja Leboš, ethnologist and artist Bojan Mucko, ethnologist and artist Josip Zanki.

¹⁷ Cf. Arnd Schneider, Christopher Wright (ed.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg Publishers, 2005, 3.

¹⁸ In a newly published publication *Geographies of Segregation*, KUD INA – Miroslav Kraljević Gallery, 2016, Tihana Bertek writes about the aspect of “otherness” in contemporary art, analysing in detail three artworks: *On the State of the Nation* (Andreja Kulunčić), *Holy People* (Davor Konjikušić), *ZA DNO - Desnica*

novih obećanja (Siniša Labrović).

¹⁹ Andreja Kulunčić, *Art for Social Changes / Umjetnost za društvene promjene*, MAPA, Zagreb, 2013.

²⁰ Tonka Maleković, Valentina Gulin Zrnić, “Krugovi u vrtu / Nepripitomljenost“, in: Tihana Rubić, Valentina Gulin Zrnić (eds.), *The gardens of our city: studies and notes on the practices of urban gardening / Vrtovi našega grada: studije i zapisi o praksama urbanog vrtlarstva*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko etnološko društvo, Parkicipacija, Zagreb, 2015, 281–293. Source: http://www.citymaking.eu/wp-content/uploads/2015/10/Vrtovi-nasega-grada_ebook1.pdf (last accessed on 5 April 2016)

²¹ Ivana Hanaček, Ana Kutleša (eds.), *Natrag na trg. Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, [BLOK], Zagreb 2015., 128–131.

²² Source: <http://www.whw.hr/galerija-nova/izlozba-trazim-posao.html> (last accessed on 5 April 2016)

²³ Cf. Kris Rutten, van. Dienderen, Ronald Soetaert, „Revisiting the ethnographic turn in contemporary art“, in: K. G. Tomaselli (ed.), *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* Vol. 27, no. 5, 461.

²⁴ Cf. Nadja Monnet, “Photoethnography of the urban space, or how to describe the urban world beyond words: presentation of a multimedia essay“, in: Francesco Marano (ed.), *Visual Ethnography* vol 3, no. 1, 2014, 36.

²⁵ Cf. Hal Foster, „The Artist as Ethnographer?“, in: Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century: Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996., 302–309.

²⁶ All three works have already been discussed in some form of writing: forewords, reviews or essays.

²⁷ In addition to the photographs of “exotic” tribal communities and their handicrafts, ornaments and traditional architecture, the images that also frequently appear are those of museums, institutions and archives storing the collected anthropological “data”. The issue of museum archives, colonial position, the commodification of the human body and artistic research/inquiry into museum collections, has been compellingly addressed on the example of the Weltkulturen Museum in Frankfurt: Clémentine Deliss, Yvette Mutumba (eds.), *Foreign*

⁴² Izvor: <http://croatian-photography.com/guest/neven-petrovic/> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

⁴³ Usp. Marc Augé, *Nemjesta: Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Biblioteka Psefizma, Zagreb, 2001., 101.

⁴⁴ Bojan Mucko, isječak iz predgovora izložbi *Kulisa* u Galeriji SC (28. travnja – 3. svibnja 2014.). Izvor: <https://www.facebook.com/events/240986699358331/> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

⁴⁵ Citat iz autorova diplomskog rada – radni materijal.

⁴⁶ „Punoće“ i „praznine“, više značenjski nego terminološki, možemo povezati s pojmovima „thick“ i „thin“ kojima David Kolb opisuje kvalitetu, postojanje ili nepostojanje socijalnih odnosa i dinamika u prostoru. David Kolb, *Sprawling Places*, University of Georgia Press, 2006., 70–72.

⁴⁷ Usp. Karen Beckman, „Nothing to Say. The War on Terror and the Mad Photography of Roland Barthes“, u: Karen Beckman, Liliane Weissberg (ur.), *On Writing With Photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013., 314.

⁴⁸ Usp. Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Vintage, 2000., 40–43.

⁴⁹ Ovu tvrdnju temeljim na vlastitom iskustvu neformalnih razgovora s pripadnicima kulturno-umjetničke scene u Zagrebu te praćenju likovnih kritika u medijima.

⁵⁰ Bojan Mucko rođen je 1983. godine u Varaždinu. Novomedijski je umjetnik, antropolog i filozof i djeluje na razmeđi suvremene umjetnosti, istraživačkog, multimedijalnog i interdisciplinarnog.

⁵¹ U prilog činjenici da rad *Ispražnjeno u povratu* možemo tumačiti i kao medijski prošireni fotografski rad/istraživanje govori njegovo uvrštavanje u program izložbe Hrvatskog fotosaveza 2013. godine u Umjetničkom paviljonu pod nazivom *Lijepa naša domovino!*, kustosa Antuna Maračića.

⁵² Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012., 5.

⁵³ Autor svoj flâneurizam poistovjećuje s onime Chrisa Jenksa: „Za razliku od Benjaminovog flâneura koji kao žrtva robnog spektakla, vođen euforičnim iskustvom grada, završava (mimikrijski) stopljen s potrošačkim kolektivom, atributi koje flâneuru pripisuje Chris Jenks, osposobljavaju ga za kritički odmak i pozicioniraju opozicijski naspram potrošačke kulture.“ Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012., 11.

⁵⁴ Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012., 9–10

⁵⁵ Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012., 18.

⁵⁶ Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012., 26.

⁵⁷ Usp. Sanja Potkonjak, *Teran za etnologue početnike*, Zagreb hed biblioteka i FFpress, Zagreb, 2014., 78–79. Izvor: <http://www.hrvatskoetnologodrustvo.hr/wp-content/uploads/2014/11/Sanja-Potkonjak-Teran-za-etnologue-pocetnike.pdf> (pristupljeno 4. travnja 2016.)

⁵⁸ Možemo postaviti pitanje je li ovdje riječ o etnografskom ili senzornom obratu. Početna, više puta naglašena, etnografska pozicija autora upućuje na senzorni obrat, međutim, hibridnost autorova polazišta i simultanan umjetničko-istraživačkog razmišljanja i djelovanja ovu raspravu čini gotovo nemogućom i u konačnici irelevantnom.

⁵⁹ Usp. Daniel H. Migalow, „Photography’s Linguistic Turn. On Werner Graeff’s Here Comes the New Photographer!“, u: Karen Beckman, Liliane Weissberg (ur.), *On Writing With Photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013., 110.

⁶⁰ Irena Bekić, „(Po)etika društvenih promjena“, u: Andreja Kulunčić, *Art for Social Changes / Umjetnost za društvene promjene*, MAPA, Zagreb, 2013., 37.

Exchange: (Or the Stories You Wouldn't Tell a Stranger), 2014.

²⁸ According to Lutkehaus and Cool, “new ethnographies” are experiments in anthropological writing, instigated by criticism of the so-called realistic representations inherent to traditional ethnography.

²⁹ Cf. Nancy Lutkehaus, Jenny Cool: “Izglubljene i pronađene paradigme: ‘kriza reprezentacije’ i vizualna antropologija“. (Trans.: Igor Grbić), in: *Kolo* 3, 2006. Source: <http://www.matica.hr/kolo/302/Izgubljene%20i%20pronađene%20paradigme%3A%20%2BBkri%20reprezentacije%20i%20i%20vizualna%20antropologija/> (last accessed on 16 May 2016)

³⁰ In the context of engaging the Other, the work that partially eludes this framework is Neven Petrović’s *Coulisse* as it is primarily concerned with spatial transformations and positioning the author’s identity and point of view, which places it within the purview of autoethnography.

³¹ Davor Konjikušić, born in Zenica in 1979, holds a degree in photography from the Academy of Dramatic Art in Zagreb. He uses photography as a primary medium in articulating his artistic concepts in which he explores the relationships between the public and private, intimate and socio-political by combining photography with text, archive, found objects and video. Source: <http://www.davorko.net/about/> (last accessed on 4 April 2016)

³² “The term *homo sacer* in Roman law was used to mark a displaced person, someone who had lost all his civil rights. The word *sacer* (holy) has a double meaning. The adjective holy did not use to have the meaning it does today because the holy were the *exiled*, the *displaced*, the *excommunicated* because nobody’s life was ‘more political’ than theirs”. (quote from the author’s thesis – work material)

³³ Source: <http://urbanfestival.blok.hr/13/hr/trg-europe-slijepa-pjega/> (last accessed on 5 April 2016)

³⁴ Source: <http://www.sczg.unizg.hr/kultura/program/izlozba-davor-konjikusic-sveti-ljudi/> (last accessed on 4 April 2016)

³⁵ Smaller scale posters (120x100 cm) were put up in Zagreb and Belgrade, while jumbo billboards were put up as a part of the 13th Urban Festival’s interventions in public space.

³⁶ Cf. Karen Beckman, “Nothing to Say. The War on Terror and the Mad

Photography of Roland Barthes”, in: Karen Beckman, Liliane Weissberg (eds.), *On Writing With Photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013, 314.

³⁷ Authors refer to Trinh-Min-ha. Cf. Kris Rutten, van. Dienderen, Ronald Soetaert, “Revisiting the ethnographic turn in contemporary art”, in: K. G. Tomaselli (ed.), *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* Vol. 27, no. 5, 470–471.

³⁸ I base this claim on informal conversations that I had with the members of Zagreb’s cultural and art scene and the art reviews in the media.

³⁹ Neven Petrović, born in Požega in 1982, graduated in photography from the Academy of Dramatic Art in Zagreb. He won the Essl Art Award CEE in 2015 for his works *Coulisse* and *Billboard*.

⁴⁰ The author explains the title *Coulisse* as follows: “The common element of all the photographs within this series is a natural landmark, i.e. a spatial marker – the Požega Mountain. Its visual appearance plays a role of a background leitmotiv – as a coulisse; it provides a context through cartography, that is, it identifies the generic architecture of a non-place from the city’s periphery”. Source: <http://croatian-photography.com/guest/neven-petrovic/> (last accessed on 4 April 2016)

⁴¹ Source: <http://croatian-photography.com/dialogue/nekad-mi-kolege-znaj-u-reci-da-sporo-radim/> (last accessed on 4 April 2016)

⁴² Source: <http://croatian-photography.com/guest/neven-petrovic/> (last accessed on 4 April 2016)

⁴³ Cf. Marc Augé, *Nemjesta: Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Biblioteka Psefizma, Zagreb, 2001, 101.

⁴⁴ Bojan Mucko, an excerpt from the foreword to the exhibition *Coulisse* held at the SC Gallery (28 April – 3 May 2014) Source: <https://www.facebook.com/events/240986699358331/> (last accessed on 4 April 2016)

⁴⁵ Quote taken from the author’s thesis – work material.

⁴⁶ The concepts of “fullness” and “emptiness” can be semantically, rather than terminologically, linked to David Kolb’s “thick” and “thin” concepts which he uses to describe the quality, existence or nonexistence of social relations and dynamics in space. David Kolb, *Sprawling Places*, University of Georgia Press, 2006, 70–72.

⁴⁷ Cf. Karen Beckman, “Nothing to Say. The War on Terror and the Mad

Photography of Roland Barthes”, in: Karen Beckman, Liliane Weissberg (eds.), *On Writing With Photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013, 314.

⁴⁸ Cf. Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Vintage, 2000, 40–43.

⁴⁹ I base this claim on informal conversations that I had with the members of Zagreb's cultural and art scene and the art reviews in the media.

⁵⁰ Bojan Mucko was born in 1983 in Varaždin. He is a new media artist, anthropologist and philosopher who works at the intersection between contemporary art, research, multimedia and interdisciplinary.

⁵¹ The fact that the work *Emptied in Restitution* was included in the Croatian Photographic Union's 2013 exhibition titled *Lijepa naša domovino! (Our Beautiful Homeland!)*, curated by Antun Maračić and held in the Art Pavilion, goes to support the claim that it can be regarded as, in terms of media, an expanded photographic work/research.

⁵² Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012, 5.

⁵³ The author considers his flâneurism to be similar to Chris Jenks: “In comparison to Benjamin's flâneur who, as a victim of the commodity spectacle and driven by the euphoric experience of the city, ends up (mimetically) merged with the consumer collective, the qualities that Chris Jenks ascribes to a flâneur enable him to achieve a critical distance and position him in opposition to consumer culture.” Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012, 11.

⁵⁴ Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012, 9–10.

⁵⁵ Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012, 18.

⁵⁶ Bojan Mucko, *Ispražnjeno u povratu. Prilog etnografiji praznine*, Heinrich-Böll-

Stiftung, Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII), Zagreb, 2012, 26.

⁵⁷ Cf. Sanja Potkonjak, *Teren za etnologe početnike*, Zagreb hed biblioteka i FFpress, Zagreb, 2014, pp. 78–79. Source: <http://www.hrvatskoetnologodrustvo.hr/wp-content/uploads/2014/11/Sanja-Potkonjak-Teren-za-etnologe-pocetnike.pdf> (last accessed on 4 April 2016)

⁵⁸ A question that we can ask ourselves is whether this work should be read within the ethnographic or the sensory turn? The initial ethnographic position of the author, mentioned several times, would suggest the sensory turn. However, the hybridity of the author's standpoint and the simultaneously artistic and scientific reasoning and practices make this discussion impossible and, ultimately, irrelevant.

⁵⁹ Cf. Daniel H. Migalow, “Photography's Linguistic Turn. On Werner Graeff's Here Comes the New Photographer!”, in: Karen Beckman, Liliane Weissberg (eds.), *On Writing With Photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013, 110.

⁶⁰ Irena Bekić, “The Poetics of Social Change” / “(Po)etika društvenih promjena”, in: Andreja Kulunčić, *Art for Social Changes / Umjetnost za društvene promjene*, MAPA, Zagreb, 2013, 7.