

SENZORNA ETNOGRAFIJA I NOVI MEDIJI U BILJEŽENJU NEMATERIJALNE KULTURE / ALTERNATIVNE PRAKSE PRIJENOSA ZNANJA, ISKUSTAVA I VIZUALNO-ANTROPOLOŠKIH PARADIGMI U MUZEOLOŠKOM KONTEKSTU

TAMARA NIKOLIĆ ĐERIĆ □ Etnografski muzej Istre, Pazin

1 Prema Turkovićevoj klasifikaciji, etnografski film ima ponajprije obrazovnu i znanstvenu svrhu, koju ostvaruje diskurzivnim (objašnjavalačkim, demonstracijskim) tipom izlaganja. Ta kategorizacija primjenjiva je na klasični etnografski dokumentarni film opservacijskog tipa, ali suvremeni postkolonijalni filmski radovi udjeluju se od persuzivno-demonstrativnog diskursa te im konačni cilj nije opažalačko-narativno izlaganje, već se okreću referencijalnim prikazivačkim alternativama (Borjan, 2013: 20) ... suvremeni etnografski filmovi (koji) se emancipiraju od dokumentarnog filma i kombiniraju postupke i tehnike igranog, dokumentarnog i eksperimentalnog filma (ibid.).

2 Detaljnije o razlikama u terminologiji i polemici Pink - Howes odnosno o predmetu proučavanja poddiscipline nazvane senzorna etnografija (osjetilna antropologija) i antropologija osjetila vidjeti: Bagarić, P (2013.). *Razum i osjetila: fenomenološke tendencije antropologije osjetila*.

3 Vizualna antropologija obuhvaća dva pojma: etnografiju likovnih prikaza/slika i vizualnih kultura, usmjerenu na analizu vizualnih produkata kao posebnih kulturoloških konstrukata koji odražavaju društvene odnose, i vizualnu etnografiju, koja podrazumijeva upotrebu vizualnih, audio-vizualnih i multimedijskih instrumenata za etnografsku prezentaciju kulture (Marano, 2007: 7).

Etnografski film¹ ima nekoliko uloga, nikada nije u potpunosti žanrovski definiran, a kao medij prijenosa (etnografskog) znanja pojavljuje se u nekoliko varijanti. Koristi(o) se kao "dokument zbilje" u etnografskim istraživanjima, obrazovnim sustavima i/ili slabije razvijenim zajednicama u kontekstu "narodnog zdravlja". Danas ima znatnu primjenu i u bilježenju i interpretiranju nematerijalne kulturne baštine. Kao sredstvo znanstvenog istraživanja, etnografski se film "bori" s tekstom kao ravnopravna metoda stvaranja "objektivnog i istinitog" dokaza. Konačno, ideja o uporabi audio-vizualnog materijala u muzeološkom kontekstu pojavila se vrlo rano, no još uvijek nije potpuno integrirana u etnološke postavbe i nije shvaćena kao važan doprinos komunikaciji i prenošenju znanja.

Cilj rada jest upozoriti na suvremena tehnološka i paradigmatička vizualno-antropološka dostignuća koji vizualnu antropologiju kao disciplinu (zajedno s etnografskim filmom) smještaju u sivu zonu između znanosti i umjetnosti. Upravo se tim pomakom otvara mogućnost kolaborativnoga, transparentnog i iskustvenog bilježenja i interpretacije nematerijalne kulture (u muzeološkom kontekstu), koja po svojoj osnovnoj definiciji predstavlja živuće kulturne prakse što se nerijetko petrificiraju konzervativnijim pristupom dokumentiranju i ne odgovaraju kulturnom imaginariju samih nositelja. Poseban je naglasak stavljen na upotrebu novih medija te na senzorne, narativne i kolaborativne strategije, kako ih u svom radu naziva profesor Laurent Van Lancker.

Etnografski film, zajedno s fotografijom i drugim metodama vizualne prezentacije kultura, vrlo rano nalazi primjenu upravo u muzeološkom kontekstu, no on ni danas nije u potpunosti integriran u suvremene (etnološke) muzeološke prakse. Da bi se povezale sve niti koje se u naslovu i sažetku navode i da bih došla do cilja rada usmjerenoga na pozicioniranje audio-vizualnih (dokumentarnih/eksperimentalnih/dokumentarno-fikcijskih) zapisa muzeološke namjene u suvremeni (etnografsko-) muzeološki/interpretacijski i dokumentacijski kontekst, nužno je dati temeljne definicije pojmova koji se spominju u radu, ali bez dublje analize i kritike pojedinih termina i metodologija jer bi to prerاسlo temu rada.

Slijedeći logiku naslova i konceptualnu bit svog pristupa bilježenju i interpretaciji kulture, krenut ću od pojma senzorne etnografije i antropologije. Senzorna etnografija (ili osjetilna antropologija)² kao metoda istraživanja i bilježenja slijedi praksu refleksivnosti u antropologiji i temelji se na kritici izostanka iskustvenoga, tjelesnog/osjetilnog shvaćanja i interpretacije kulture i gotovo isključivoj na tekstualnoj prezentaciji. Povijest etnologije kao znanstvene discipline veže se za razvoj ostalih znanosti, pa stoga svoje ishodište svakako ima u *osamnaestostoljetnom empirizmu i racionalizmu koji (iako) podjelu na mentalnu i tjelesnu sferu koriste kao polazište za dijametralno suprotstavljene pozicije u određivanju izvorišta znanja (pa su za empiriste osjetila i iskustvo temelj znanja a za racionaliste razum), u pogledu osjetila dijele zajedničku temeljnu odliku. Oba filozofska pravca, naimе, razumijevaju osjetila i njihovu vrijednost u odnosu na problem znanja i spoznaje* (Bagarić, 2013: 85). Međutim, spoznaja koju osiguravaju osjetila smješta se u kontekst pribavljanja informacija radi njihova predočivanja u umu. Kako zaključuje Bagarić, upravo zato osjetilo vida postiže primat nad ostalim osjetilima jer olakšava konstruiranje izvanjskoga svijeta (ibid.).

U svom radu *Doing sensory ethnography* (2009.) Pink ide korak dalje te se zalaže za multisenzorno iskustveno istraživanje integrirano u živote ljudi koji sudjeluju u istraživanju, ali i u način na koji etnolog provodi istraživanje. Iako bi kao metoda istraživanja senzorna etnografija trebala biti nadređena vizualnoj etnografiji/antropologiji³, ona se uglavnom sagledava u kontekstu te poddiscipline, vjerojatno zbog već naglašenog okulocentrizma kojemu su okrenute zapadne kulture i koji daje privid najpotpunijeg znanja. Međutim, kako Borjan (2013.) ispravno zaključuje, pritom dolazimo do svojevrsnog paradoksa: iako su zapadne kulture još od antike dokazivale okulocentričnost te je slika bila odraz "tisuću riječi", u antropologiji je prednost uvijek imao tekst, pa se vizualna antropologija desetljećima "borila" za svoj status. *Lucien Taylor (1996.) tvrdi da se razlozi akademске "ikonofobije" kriju u činjenici da je film bio shvaćen kao pomoćno i komplementarno sredstvo, a ne kao materijalni dokaz antropološke spoznaje* (Borjan, 2013: 34). Tenziju dviju struja prikazat ćemo u idućim redcima.

Izum fotografije antropolozima je donio neizmjerne mogućnosti. One se odnose na antropometriju, ali i na želju da se zbog navodnog objektivizma fotografije antropologiji dodijeli status empirijske znanosti. Sve do 1960-ih godina sam čin fotografiranja morao je biti neprimjetan i transparentan (Edwards, 2011: 161). Antropolozi su preuzeli ulogu medijatora koji su svojim autoritativnim "glasom" postali zamjena za osobno terensko iskustvo. Paradigma se izvrsno ogleda u Cliffordovim riječima: *to je ono što bi vidio da si bio tamo sa mnom – i promatrao, i: ti jesi tamo jer sam ja bio* (ibid.).

Etnografski film kao medij produkcije (vizualnih) etnografija slijedi fotografiju i crteže čineći istodobno i jednu od najstarijih podvrsta dokumentarnog filma čiji je cilj reprodukcija realnosti u znanstvene svrhe. Tako ga hrvatski filmolog Hrvoje Turković klasificira u podrazred obrazovno-znanstvenog filma koji svoju zadaću ostvaruje diskurzivnim tipom izlaganja (objašnjavanjem, demonstracijom) (Borjan, 2013: 19). Međutim, medij filma podliježe i estetskim vrijednosnim odrednicama te se od samih početaka u etnografskom filmu ...*dodiruju/ križaju znanost i umjetnost, odnosno epistemološki i estetski porivi...* (ibid.: 10). Upravo te karakteristike smještaju etnografski film u sivu zonu između znanosti i umjetnosti, toliko željene objektivnosti i oslobađajuće subjektivnosti te nejasne pozicije autora i subjekta.

Slično kao i u antropologiji, etnografski je film u samom početku bio pod utjecajem "realistične" struje i u dokumentarnom filmu. Takvo se usmjerenje temelji na teoriji objektivnosti i reproduktivnoj kvaliteti fotografije, odnosno na uvjerenju da prvi put u povijesti umjetnosti objekt potpuno koincidira sa svojom reprodukcijom jer između njih ne stoji subjektivni umjetnik nego objektivna neživa kamera (ibid.: 19-25).

Vizualna antropologija, uvjetovana svim navedenim tehnološkim i paradigmatičkim procesima, predstavlja prve alternativne metodološke okvire tekstualne prezentacije. Od samih početaka vizualne antropologije *prevladalo je opće mišljenje da je filmski zapis "realističniji" (ali ne nužno i znanstveno utemeljen) prikaz stvarnosti od pisanog teksta zato što prividno neutralizira vremensku razliku između prikaza i zbilje, stvarajući dojam sadašnjosti i istovremenosti* (ibid.: 20).

Takvo shvaćanje etnografskog filma i fotografije vrlo brzo nailazi na kritiku u kojoj se tvrdi da ne postoji "nevinna kamera" koja pasivno reproducira zbilju. Film je uvijek konstrukt i ne postoji neovisno o kulturološkim, rodnim, povijesnim ili ideološkim odrednicama. Posebice se postkolonijalna kritika temelji na isticanju konstrukcije kategorija poput rase, klase i roda na osnovi dostupnih vizualnih materijala/etnografija, stereotipizacije, odnosa moći i hijerarhijskih odnosa na načelu dihotomija pojmova crno – bijelo, otkriveno – pokriveno itd. Stoga nakon početnog entuzijazma zanimanje za fotografiju u antropologiji postupno blijedi. Kao mogući uzrok tome

Banks navodi upravo kritizirane inscenirane studijske fotografije, znanstveni rasizam, ali i nedostatak relevantnosti takvih fotografija u kontekstu poslijeratnoga antropološkog projekta čiji je glavni zadatak bio odmak od viđenja antropologije kao znanosti o primitivnim narodima (Banks, Vokes, 2010: 337).

Suvremena istraživanja naglašavaju rigidnost postkolonijalne kritike, smatrajući da takva artikulacija odnosa moći samo dodatno potvrđuje onu vrstu moći koju su namjeravali kritizirati. Također, sve su fotografije, pa time i susreti kultura, gledani i proučavani kroz istu paradigmatičku leću (Edwards, 2011: 174-175). *Multivokalnost i dijalog s pripadnicima (re)prezentirane kulture nove su smjernice unutar (vizualno) antropoloških istraživanja. Dijaloški prostor otkriva nove interpretativne mogućnosti pa tako Pinney, Edwards i drugi upućuju na činjenicu kako su kolonijalni subjekti i državni autoriteti koloniziranih prostora "prihvatili" fotoaparati/kameru ili su je barem upotrebljavali u svoju korist* (Banks, 2011: 343). *Najnoviji pokret vezan za muzeološke i druge kulturno-institucionalne prakse vezan je za kulturnu repatrijaciju, pa tako Edwards navodi i praksu vizualne repatrijacije podrazumijevajući pravo da domorodačke zajednice zahtijevaju povrat fotografija (ili uvid u njih) i ispričaju vlastitu povijest* (ibid.: 179) (Nikolić Đerić, 2013: 4).

Prvi hrvatski etnografski filmovi (tako definirani kasnije) nastaju djelovanjem etnologa Milovana Gavazzija u znanstvenom kontekstu i Andrije Štampara na zdravstveno-obrazovnom području u sklopu djelovanja Škole narodnog zdravlja ...*čiji etnološki relevantan sadržaj evocira njihovo naknadno žanrovsko određenje i etiketiranje sintagmom etnografski film* (Urem, 2015: 250). Gavazzi karijeru započinje kao kustos Etnografskog muzeja u Zagrebu, no već 1927. prelazi na Etnološki seminar, danas Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Kako se snimanjem etnografskih zapisa počinje baviti od 1930-ih, i to isključivo u kontekstu bilježenja *pojave u nestajanju*, da bi ti zapisi kasnije služili studentima etnologije i stručnjacima pri proučavanju tradicijske kulture, hrvatska muzeologija ostaje zaklinuta za potencijalnu pionirsku primjenu filma na etnografskim izložbama / u muzejima. Naime, Gavazzi nije pristupao filmu kao kontekstu materijalne kulture već se *ograničavao isključivo na fizičku pojavnost teme koju bilježi, segmente kulture proučavao je izdvojeno od sinkrone socijalne strukture, koje je, u skladu s kulturnopovijesnom paradigmatičkom, komparirao sa srodnim primjerima iz južnoslavenskih i euroazijskih prostora ne bi li tako došao do onih najstarijih slojeva kulture i ustanovio što je čemu podrijetlo* (ibid.: 250-251).

Usporedno s Gavazzijevim aktivnostima, u Hrvatskoj se pojavljuje još jedna primjena dokumentarnog filma – zdravstveno-prosvjetiteljska. Ona slijedi svjetske trendove što ih promiče Higijenska organizacija Društva

naroda, a u Hrvatskoj se implementiraju putem Škole narodnog zdravlja. Cilj prikazivanja tih dokumentarnih filmova bio je iskorijeniti određene zarazne bolesti i ubrzati higijensko-zdravstveno educiranje stanovništva. Jedan od poznatijih filmova Škole jest *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi*, snimljen 1933. te nagrađen 1960. na Festival dei Popoli u Firenci.

Gavazzijevu oduševljenje tim filmom bilo je toliko veliko da ga je upravo on 1960. poslao na spomenuti festival te je u intervjuu s Naškom Križnarom (1991.) izjavio kako mu je taj film tijekom cijeloga profesionalnog života bio inspiracija unatoč činjenici što su sve u njemu prikazane prakse već tada bile nestale iz svakodnevnog života i film je, zapravo, bio rekonstrukcija svakodnevne turopoljske zajednice. Možemo zaključiti da su razvoj i primjena etnografskog filma u Hrvatskoj bili iznimno plodni, međutim ostali su izvan muzeološkog konteksta sve do "digitalne revolucije", kada se većina muzeja, pa tako i etnografski, na svojim izložbama za prijenos znanja i postizanje veće atraktivnosti eksponata i/ili tema koristi multimedijom. Ipak, autorstvo filma i stalnog postava odnosno izložbe nisu u uskom konceptualnom odnosu, što nerijetko rezultira generalnim reprodukcijama slika bez autoreferencijskih napomena kustosa, istraživača ili subjekta etnološkog istraživanja.

Ideju o prvom audio-vizualnome muzeju postavio je davne 1900. dr. Felix Regnault, mladi antropolog koji je s kolegom L. Azoulayem isticao mogućnosti pokretne slike (i) u muzeološkom kontekstu objašnjavajući da nije dovoljno samo izložiti razboj, strug ili koplje, već je potrebno znati kako se ti predmeti upotrebljavaju (Rouche, 2003: 81). Danas se sintagma *kako se stvari upotrebljavaju* lako može vezati za koncept nematerijalne kulturne baštine. *Od jednostavnih reprodukcijских tehnika i dokumentacije čovjeka koji skače, hoda i penje se uz stepenice, do današnje kolaborativne, "dijeljene" i digitalne okoline, vizualna antropologija kao disciplina akumulirala je veliki korpus dokumentacije kao i teorijskog, kritičkog znanja na temu (vizualne) reprezentacije kultura* (Nikolić Đerić, 2015: 68). Ta pozicija omogućuje vizualnim antropolozima i/ili etnolozima-kustosima da pristupe bilježenju i interpretaciji nematerijalne kulture na inovativan način, što podrazumijeva participaciju i multivokalnost, ali i kreativniji pristup estetskim odrednicama filmskih uradaka koji u muzeološkom kontekstu potencijalno upućuju na dodatne vrijednosti filma kao medija prezentacije kultura.

Pojam nematerijalna kulturna baština obuhvaća: prakse, predstave, izraze, znanje, vještine, kao i instrumente, predmete, rukotvorine i kulturne prostore koji su povezani s tim, koje zajednice, skupine i, u nekim slučajevima, pojedinci prihvaćaju kao dio svoje kulturne baštine. Nematerijalnu kulturnu baštinu, koja se prenosi iz generacije u generaciju, zajednice i skupine stalno iznova stvaraju kao reakciju na svoje okruženje, svoje uzajamno djelovanje s prirodom i svoju povijest. Ona im pruža osjećaj identiteta i kontinuiteta te tako promiče

poštovanje za kulturnu raznolikost i ljudsku kreativnost. (Što je nematerijalna kulturna baština, www.min-kulture.hr)

Nematerijalna kulturna baština podrazumijeva, dakle, žive kulturne prakse, kulturni dinamizam i mijene te se ne može sagledavati kao pojava definirana u nekom prošlom vremenu i fiksirana za nj. Također, prakse imaju fluidno značenje ovisno o osobi/zajednici, vremenu i kontekstu unutar kojega se sagledavaju pa su tako film, ili pak cijeli dijapazon "novih medija", idealan medij za komunikaciju, prezentaciju i prijenos znanja i vještina, ali i osobnih stajališta naspram vlastitoga kulturnog nasljeđa. U posljednjih deset godina, od ratifikacije Konvencije za zaštitu nematerijalne kulturne baštine, u Hrvatskoj se mnogo govorilo o nematerijalnoj kulturnoj baštini, no ona još nije dovoljno dostupna i/ili prepoznata u široj javnosti, a muzeji su uglavnom zakazali kada je riječ o audio-vizualnim interpretacijama ili o kontekstualizacijama predmeta. Dihotomija materijalne i nematerijalne kulture, iako je etnolozi uglavnom i s pravom odbacuju, unutar muzejskih (stalnih) postava i dalje je glavna interpretacijska strategija.

Ako paradigmu nematerijalne kulturne baštine sagledamo kao proizvod procesa složenih političkih pregovora u kojima se pitanja razvoja i globalizacije dovode u suodnos s normativnim i često kontradiktornim pojmovima kulture, raznolikosti, ljudskih prava i ravnopravnosti nacija (Leimgruber, 2013: 125), ne čudi što sam pojam nije naišao na jednoglasno odobravanje struke niti su ga nositelji fenomena "glatko" prihvatili i shvatili. Kako Liemgruber u svom radu iznosi, sporni su različiti aspekti Konvencije. Ponajprije, sporna je podjela na nematerijalnu i materijalnu kulturu, i to ne samo s lingvističkog stajališta jer u nekim jezicima ne postoji ekvivalent za pojam *intangible* nego i zato što je, prema nekim autorima, nemoguće razlikovati nematerijalnu od materijalne kulture (Munjari, 2004.). Isto vrijedi i za mnoge starosjedilačke skupine i njihove kulture (ibid.: 127). Tako UNESCO-ova namjera uključivanja starosjedilačkih skupina i njihovih kultura na Popis svjetske baštine te ukidanje eurocentričnih definicija kulturne baštine nije u potpunosti ostvarena. U obranu same Konvencije valja naglasiti da ni antropološke rasprave nisu uvijek jednoznačne i jednoglasne, što se može iščitati i iz ovog teksta, te da su antropolozi također prolazili kroz procese autoreferencijalnosti vlastitoga istraživačkog iskustva da bi došli do današnjih rezultata. Možda najbolji, a za mene i najljepši primjer istraživačkih grešaka, ali i vječne potrage za razumijevanjem, jest primjer antropologa Stevena Felda, koji se suočio s kritikom subjekta u smislu načina na koji je dokumentirao inicijacijski običaj "pretvaranja" dječaka u muni pticu, iznimno važan za Kaluli skupinu, pa i za dotičnog pojedinca. Naime, Feld je svom kazivaču pokazao fotografije (portrete) koje je snimio za vrijeme rituala, kada je dječak bio pokriven šarenim ptičjim perom, no nije bio zadovoljan viđenim te mu je rekao: *To nisam ja dok sam postajao ptica.*

Nakon dužeg boravka na terenu, fotografija je bilo sve više i Feld je postajao sve bliskiji s članovima plemena Kaluli. Jednog dana, ugledavši na fotografiji eksploziju boja i potpuni kaos, dječak je izjavio: *To sam ja dok sam postajao ptica.*

Kako bismo pomirili zahtjeve produkcije znanstvenoga i estetski primamljivoga etnografskog filma sa zahtjevima subjekata, ali i antropoloških koncepata vezanih za žive kulturne prakse, i kada bismo sve to još smjestili u suvremeni etnološko-muzeološki kontekst, predlažem da se okrenemo senzornim strategijama kako ih promovira prof. Laurent Van Lancker.

Creating a sensorial documentary is not just about making haptic images and sounds but also about putting into play specific documentary strategies: asynchronicity, decontextualisation, and cinematic imagination (Van Lancker, 2013: 135).⁴

Tim strategijama Van Lancker je kreirao nekoliko filmskih uradaka koji svojom estetikom i poetikom nadilaze brojne suvremene etnografske filmove i nude platformu za promišljanje strategija prikazivanja i interpretiranja nematerijalne kulture očima nositelja kulturnih fenomena, i to posebno transnacionalnih poput *mediteranske prehrane* ili *sokolarstva*. *Asinkronijom* (Van Lancker, nap. a.) *propituje na koji način različite kombinacije i međusobni odnosi slike i zvuka mogu stvoriti snažnije sinestetičke percepcije, tjelesna iskustva i poetičnije znanje* (ibid.: 137).

U dokumentarnom filmu *Surya* Van Lancker kombinira asinkrone zvukove i slike kada govori o svom iskustvu putovanja i terenskog istraživanja, a sinkrone kada predstavlja pripovjedače – glavne subjekte filma. S obzirom na to da je ideja bila prenijeti iskustvo publike, Van Lancker je zamolio pripovjedače da tijekom izvedbe gledaju izravno u kameru obraćajući se praktički gledateljima ispred ekrana, publici filma. Na taj je način maksimizirao kontakt pripovjedača s publikom. Dekontekstualizacijom Van Lancker nudi alternativu dominantnom načelu odnosno praksi mapiranja lokaliteta na kojemu se istražuje ili snima, što prethodi samoj interpretaciji kulturnog fenomena. Izbjegavajući geografski pristup, Van Lancker se okrenuo topografskome te je izbjegavao informacije koje bi kontekstualizirale usmenu praksu. Time je priče smjestio u kulturološki definiran kontekst, a ne u nacionalni. Važno je pritom naglasiti kako se film bavi pripovjedačkim praksama na širem geografskom području, od Turske do Indije, te stoga, iako u samom filmu Van Lancker ne daje konkretnu lokaciju, filmskim jezikom rečeno, antropološko ili drugo stručno oko može raspoznati kulturni *setting* prenoseći istodobno ideju u kulturi koja ne poznaje zemljopisne granice. Konačno, treću strategiju – filmsku imaginaciju, potiče primjenom različitih filmskih formata i kreativnim kombiniranjem slika i zvukova. *Mnogi se filmovi koriste promjenom materijalnosti kako bi signalizirali promjenu rakursa; npr. uporabom superosmice evociraju se us-*

pomene ili djetinjstvo. Ja se osobno ne koristim takvom strategijom, u filmu "Surya" kombiniram superosmicu, fotografiju i DV video kako bih se poigrao materijalnim pojavama (teksturom, znom, bojama) i različitim osjećajima koje vezemo za te pojave (ibid.: 138).

Novi mediji antropolozima donose niz pitanja koja istražuju – od proizvodnje do recepcije medijskih sadržaja. U ovom primjeru fokus je na proizvodnji i emancipativnom potencijalu novomedijskih praksi u interpretaciji i bilježenju (nematerijalne) kulture. Termin *novi mediji* od 1970-ih upotrebljavaju istraživači sociolozi, psiholozi, ekonomisti, antropolozi i drugi koji se bave istraživanjem informacijskih i komunikacijskih tehnologija. S obzirom na to da se istraživačko područje od 1990-ih uvelike proširilo zbog popularnosti CD-ROM-a i interneta, značenje pojma se mijenjalo te je i danas razlog prijedora i rasprava (http://newmedia.engl.iastate.edu/about/what_is_new_media, 10. listopada 2016.).

Ono što karakterizira nove medije jesu neograničene i raznovrsne mogućnosti kombiniranja slike, teksta i zvuka u digitalnom kontekstu. Takve kombinacije stvaraju mrežu koju figurativno zovemo *gnijezdom*⁵ i koja nudi mogućnost nelinearne interpretacije. Upravo nelinearnost novog medija slijedi postkolonijalnu kritiku prezentacije kultura te otvara vrata kolaborativnim i autoreferencijskim projektima. Osim navedenih filmova, Van Lancker je realizirao i kolaborativni online projekt pod nazivom *diwans.org*, koji generiraju osobe iz cijelog svijeta pozvane da interpretiraju Goethea i Hafeza te da objavljuju svoje audio-vizualne radove na toj web platformi gradeći tako pravi suradnički i interaktivni novomedijski projekt. Projekt postoji i kao *live* performans i instalacija (*diwans.org*).

LITERATURA

1. Bagarić, Petar. Reason and the senses: Phenomenological tendencies in Anthropology of the senses. *Narodna umjetnost* 48 (2), 2013: 83-94.
2. Banks, Marcus; Vokes, Richard. *Anthropology, Photography and the Archive. History and Anthropology*. Vol. 21, No. 4, December 2010, pp. 337-349.
3. Borjan, Etami. *Drugi na filmu, Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. // Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2013.
4. Edwards, Elizabeth. 2011. Tracing Photography. In: Banks, M. Ruby J. (ed.). *Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, str. 159-190.
5. Marano, Francesco. 2007. *Camera etnografica: storie e teorie di antropologia visuale*. Milano: F. Angeli.
6. Nikolić Đerić, Tamara. 2013. *Photography between ethnography and exotisation*. Exhibition catalogue, Ethnographic Museum of Istria; <http://2013.etnofilm.com/download/> 2013.
7. Nikolić Đerić, Tamara. 2015. New media and sensory ethnography in researching and transmitting intangible cultural heritage. U: Valentinčić Furlan, Nadja (ur.). *Dokumentiranje in predstavljane nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, str. 67-77.

4 Produkcija senzornog dokumentarca ne znači samo stvaranje taktilnih slika i zvukova već i postavljanje specifičnih dokumentarnih strategija: asinkronije, dekontekstualizacije i filmske imaginacije. (Svi su prijevodi autorični, ako nije drugačije navedeno.)

5 Nest/nesting format potiče različitu organizaciju i interakciju elemenata umjesto da oni slijede pravocrtnu strukturu.

8. Pink, Sarah. 2009. *Doing sensory ethnography*. SAGE Publications.
9. Rouch, Jean. 2003. The Camera and Man. U: Hockings, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter, str. 79-99.
10. Urem, Sandra. 2015. Specifičnost disciplinarnih i institucionalnih pristupa etnografskom filmu – Milovan Gavazzi i Andrija Štampar. *Studia Ethnologica Croatica*, vol. 27: 247-305, Zagreb.
11. Van Lancker, Laurent. 2013. With(in) each other: sensorial strategies in recent audiovisual work. U: Schneider, Arnd; Wright, Christopher (ed.). *Anthropology and Art practice*. London, New York: Bloomsbury Academic, str. 135-142.

OSTALI IZVORI

1. *What does New media mean?* Iowa State University; http://newmedia.engl.iastate.edu/about/what_is_new_media (1. listopada 2016.).
2. *Diwans, a participatory web project*; www.diwans.org (12. listopada 2016.).

SENSORY ETHNOGRAPHY AND THE NEW MEDIA IN RECORDING THE INTANGIBLE HERITAGE / ALTERNATIVE PRACTICES IN THE TRANSFER OF KNOWLEDGE, EXPERIENCE AND VISUAL-ANTHROPOLOGICAL PARADIGMS IN THE MUSEOLOGICAL CONTEXT

The ethnographic and anthropological film has several roles, has never been fully defined in terms of genre, and as medium for the transmission of ethnographic knowledge appears in several versions.

It has been used in promotional purposes and as educational material in school systems or in poorly developed communities, particularly in the context of public health.

Ethnographic museums very early on turned to audio-visual methods of recording a culture for it is an ideal backdrop for the contextualisation of objects. From the scholarly level, the ethnographic film contends with text for equality as medium for ethnological or anthropological interpretations of culture or else it is looked at in the context of influences on individuals and communities.

The objective of this paper is to draw attention to technological and paradigmatic visual-anthropological advances that locate anthropology as discipline in a grey zone between ethnology, anthropology, art and film.

With this shift, the capacity is acquired to make a collaborative, transparent and experiential recording and interpretation of the intangible culture that according to its basic definition presents living cultural practices that with a more conservative approach to documentation are quite often petrified and do not correspond to the cultural imaginary of their bearers.

Special emphasis is placed on sensory, narrative and collaborative strategies introduced in his work by Professor Laurent Van Lancker.