

IVA KORENČIĆ

SVEJEDANPROSTOR

DIPLOMSKI RAD
SVEJEDANPROSTOR
studentica: Iva Korenčić
mentorica: Nicole Hewitt
Akademija likovnih umjetnosti
ak.god. 2020/2021
odsjek Novih medija

SADRŽAJ

UVOD

5/8

MEMORIJA PROSTORA I PROSTORNOST MEMORIJE

8/9

DNEVNIK MAPIRANJA MEMORIJE

CRTEŽ 9/11

TEKST 11/12

KONSTRUKCIJE I POSTAV

13/18

MAPE ODSUTNOSTI I ASAMBLAŽ

18/21

MATERIJALNOST MEMORIJE

22/25

POVEZIVANJE ELEMENATA NA MIKRO I MAKRO RAZINI

25/27

CIGLE I STOL

27/30

TRAGOVI VREMENA

31/33

ZID

34/35

VRIJEDNOSTI GREŠKE

35/36

INVENTAR

37/39

POTRES

38/41

POVRATAK U NAPUŠTENI PROSTOR

42/43

ZAKLJUČAK

44

FUSNOTE

46

BIBLIOGRAFIJA

47

UVOD

Imam određeni fundus riječi i one koje odaberem i kako ih aranžiram takvu će atmosferu tvoriti i iz nje komunicirati s čitateljem. Slično kao s namještajem u sobi, rasporedom i odnosom soba u stanu, stanova u zgradi. U ovom radu sam u sobi *stalnopočetka*.

U sobi *stalnopočetka* nije kao u hodniku, a nije ni kao ispred ulaznih vrata. Soba *stalnopočetka* je vrlo velika i prazna i kamo god se pomakneš, ona se pomiče s tobom, uvijek si u sredini. To je kao velika zračna kinesfera koju puniš i prazniš – izdahom i udahom – i uvijek je nekako isto prazna. Kada ti se ubrza disanje, radi neke pomisli ili aktivnosti, soba zatitra i malo se smanji. To nije vidljivo, samo se osjećaš kao da se približavaš zidovima i da ćeš uskoro moći rukama dotaknuti neki okvir.

U toj sobi kratim si vrijeme staklenim predmetima, primam ih, premještam, premećem po rukama. Kada tu i tamo neki predmet padne, nikada se ne razbije, poput riječi. Pod sobe u trenutku pada poprimi oblik *predmetariječi* i polagano se ispravi, kao jastuk od memorijske pjene. To vrijedi samo za staklene riječi. Stopala su bosa, ne upadaju u pod, ne ostavljaju tragove.

Tragovi se ne ispravljaju u ravnu površinu rečenice kako gazim naprijed jer zapravo ne idem nikuda, uvijek sam u sredini, ukopana u jednu točku kraja rečenice koja je tvrda i osigurava samo disanje i psihokinetičke sposobnosti privlačenja staklenih predmeta.

_____.

Ima puno nečega što bih stavila na praznu crt u no to ću postaviti u neki prostor. Popunit ću ga krdom nečega, nešto pojedinačno

postat će samo dio, cjelina će biti krdo, a nadcjelina prostor. Svedefinirajući prostor.

Prostor je uvijek samo kritika drugog prostora - onog unutar i onog izvan njega. Negativ prostora je praznina. Negativni prostor je punina nakupljene kritike omeđenosti, nametnutog materijala i granica konstrukcije, jezične konstrukcije. Da nema tog zida između i okolo, ne biste razumijeli što pišem. Što pokušavam reći jedino čuješ ako se moja misao, poput krda riječi može sabiti i/li zabiti u zid.

Zato sva moja opća mjesta postaju linija koju dugo povlačim, u mraku, prije spavanja, sa zatvorenim očima i stolarskom olovkom naoštrenom kuhinjskim nožem. Jedne večeri uzimam flomaster. Ujutro se budim u posteljini punoj mrlja od tinte, posvuda razlivena boja od pritisaka – kako sam samo nemirno spavala.

Sličan košmar nastaje u budnom stanju kada pokušavam pisati o radu, a rad progovara na svoj način, drugim jezikom, jezikom koji je skloniji meni. Prevodim jezik rada misleći na postizanje balansa između onoga što gledam i onoga što pišem. Ponekad su to samo silna zabadanja tupim, krivim krajevima olovke, upiranje kažiprstom koji upire u krivu puninu pa se misao vraća u vlastitost preko cijelog anatomskeg sklopa ispružene ruke.

“...taj kažiprst koji utjelovljuje označiteljsku funkciju riječi i koji kao da formira tornjeve na čijim su vrhovima smještene sirene pokazuje samo na vječni praporac.” ^[1]

A taj praporac je mišolovka straha da ću pisanjem izdati vlastite interese pa se kontinuirano vraćam pisanju o nemogućnosti pisanja. Razmišljam o terminu ‘nemogućnost’.

O tome što ja nazivam nemogućnošću, Gaston Bachelard piše u knjizi Poetika prostora, u poglavlju ‘Dijalektika izvanjskog i

unutarnjeg' te se koristi terminom 'nesigurnost'. S druge strane, autorica Elspeth Probyn u eseju Writing shame također promišlja doseg subjektivne dispozicije te koristi termin 'incomprehensible' koji mi je posebno zanimljiv jer ga se ovisno o kontekstu može prevesti kao 'neshvatljivo' ili kao 'bezgranično'.

Pokušavam razložiti vlastitu upotrebu termina 'nemogućnost'. Gledam na nemogućnost kao na sve.

"I baš kao što jedino goruća svijest o onome što ne možemo biti jamči istinu onoga što jesmo..." [2]

Ne moći hodati sadrži u sebi svu puninu hoda, a nemogućnost da nešto izgovorimo, opišemo, ostavlja cijelu sadržajnost nama, u nama.

"Ali biti i pisati pojmovi su čija je podudarnost teško ostvariva." [3]

Dolazim do nemogućnosti kao apsolutne punine – bujanje do nestanka – opna puca i prostor postaje beskrajno širok, beskrajno dug i beskrajno prazan.

"Od ničega nije moguće oduzeti, ništa se samo sa sobom zbraja." [4]

Što ako je to 'ništa' jedino što je uistinu čisto od značenja, a sadrži u sebi svu puninu značenja? Bachelard tvrdi kako se, na temelju izričite jasnoće oprečnosti potvrdnog i niječnog – da i ne – *najdublja metafizika ukorijenila u implicitnu geometriju, u geometriju koja, htjeli mi to ili ne, projicira misao u prostor (...)* [5]

Razmišljam o nemogućnosti kao o rupi novog oblika. Geometrijski ju je nemoguće definirati - mogućnost prikriva sve njene moguće pojavnosti. Mogućnost kao tanka opna, krhka, a čvrsta – nešto poput folije kojom soboslikari štite podove – svojom elastičnom slabošću prekriva oblike nemogućnosti. Nisu pomični, ti amorfni oblici, ali imaju u sebi poroznost trenutka - nestajanje koje nije

propadajuća akcija nego izdisaj koji je ujedno i udisaj i vakuum. Udisaj koji je ujedno i izdisaj. Čestica koja je ujedno i antimaterija.

Osjećaj pojedinca u tom okruženju je kao da se ponovno nalazi u sobi *stalnopočetka*.

...

A o praznini (i drugim stvarima koje me ispunjavaju) pisat ću kada naučim novi jezik, nekonstruirani jezik kojim govori praznina.

MEMORIJA PROSTORA I PROSTORNOST MEMORIJE

U diplomskom radu SVEJEDANPROSTOR bavim se prostornošću i, posljedično, materijalnošću memorije. Krajnji produkt istraživanja, odnosno instalacija postavljena u prostoru galerije zamišljena je kao asamblaž svih materijala (i njihovih tragova) nastalih u procesu, te uključuje crtež, tekst, skulpture i instalaciju.

Inicijalno istraživanje baziram na prisjećanjima na sve osobne prostore u kojima sam boravila dulje vrijeme – oni prostori koji su ostavili određeni trag i iskustvo koje je sada upisano u prostor moje osobnosti – prostor memorije. Također se bavim osobnim prostorom u kojem trenutno boravim jer taj prostor aktualizira prisjećanja.

Kao polazište uzimam pretpostavku da je prostor prošlosti spacijalan, a ne temporalan. Bachelard u Poetici prostora piše da *ponekad smo skloni vjerovati da sebe poznajemo u vremenu, dok u stvari poznajemo samo niz fiksacija u stabilnim prostorima bića*^[6]. Zanimljivo mi je razmišljati o arhitekturi prostora i 'arhitekturi bića' kao o pojmovima koji se međusobno nadopunjavaju i miješaju te

mi omogućuju reinterpetaciju određenih psiholoških manifestacija tako da im pripisujem prostorne odnosno fizikalne značajke. Na taj se način unutrašnja stanja potaknuta prisjećanjem manifestiraju kroz materijalnost prostora. Iako sam se inicijalno bavila formom crteža i tlocrtnim promišljanjem prisjećanja, linijski se krećući kroz prostore memorije, postepeno sam ušla u materijalnost koja taj prostor čini vibrantnim. Opažajući slojevitost nagomilane prošlosti u tim materijalima, sjećanja su se rekonstruirala u rekonfigurirane elemente prostora. Vrlo bazične i svakodnevne objekte, poput kreveta, stola, stolice, prozora itd. konstruiram kroz vlastitu viziju povezanosti prostora, sjećanja i materijala, a inicijalni crteži mentalne su mape procesa, nešto poput prisjećanja na prisjećanje.

DNEVNIK MAPIRANJA MEMORIJE

CRTEŽ

“Sjećajući se 'kuća', 'soba', učimo kako se 'nastanjivati' u sebi samima.”^[7]

Krenula sam proučavati formu crteža koji bi mogao biti vizualni ekvivalent memorije prostora i prostornosti memorije. Zadala sam si crtačke meditacije tijekom kojih bi na papir nefigurativno prenosila sjećanja na prostore u kojima sam odrastala, u kojima se moja osobnost formirala. Metodu skiciranja i pisanja zatvorenih očiju prepoznala sam kao funkcionalnu metodu koja mi omogućuje ulazak u prostor prošlosti lišen potrebe za estetizacijom.

Inzistirajući na sustavnom i svakodnevnom bilježenju/mapiranju, nailazim na mnoštvo različitih ulaza i izlaza – ponekad isti ulaz vodi

u drugačije sjećanje, ponekad različiti ulazi vode u isto sjećanje, a preklapanja i kombinacije se umnažaju s mnogostrukošću te nastaju prostorno-memorijski hibridi kako granice između arhitektonskog i memorijskog prostora nestaju. Događa se memorijska reteritorijalizacija koju povezujem s Deleuzeovom tvrdnjom kako *karta ne reproducira nesvjesno koje je zatvoreno u sebe, ono konstruira nesvjesno*^[8]. Čitajući Deleuzea, nailazim na mnoštvo strategija promišljanja o prostoru koje, iako s njegove strane najčešće društveno-politički konotirane i/li kontekstualizirane, u vlastitom radu primjenjujem preneseno – promišljajući tako psihološke procese. Posuđujem određene termine kako bih što uspješnije pojasnila manifestacije na koje nailazim tijekom istraživanja. Tako ‘kartu’ u potonjem citatu tumačim više kao mentalnu mapu – konstrukt nesvjesnog koji istovremeno producira i reproducira grafičke (ne)mogućnosti kretanja kroz prostore memorije. Posuđujem i pojam deteritorijalizacije koji se u kritičkoj teoriji odnosi na proces oslabljivanja te gubitka konteksta i organizacije grupiranih odnosa unutar teritorija. Promijenjeni odnosi potom konstituiraju nove načine organizacije u procesu reteritorijalizacije.

Istovremeno kretanje kroz arhitektonske i iskustvene prostore često može rezultirati vrlo kaotičnim, skokovitim i nepredvidivim putanjama. Zato je mapiranje i topoanaliza prostora istovremeno mapiranje vlastitog toka misli – usmjeravanje putanje pažnje crtama približavanja i udaljavanja od sada i ovdje. Referirajući se na psihoterapijsku metodu psihoanalize, Bachelard u *Poetici prostora* piše o topoanalizi, te tvrdi kako bi *deskriptivna psihologija, dubinska psihologija, psihoanaliza i fenomenologija mogle u svezi s kućom utvrditi sklop učenja koje nazivamo imenom: topoanaliza...slika kuće kao da postaje topografijom našeg intimnog bića*^[9]. Govori o smještaju uspomena u prostorima te kući kao instrumentu analize ljudske duše te tvrdi kako topoanaliza, kao

pomoćna analiza psihoanalize, omogućuje da *kroz sliku kuće dolazimo do istinskog načela psihološke integracije.*^[10]

Takav pristup mapiranju sjećanja nazivam koreografijom misli, koreografijom pažnje jer je kretanje kroz prostore memorije vrlo slično somatskim praksama pokretanja pažnje kroz anatomiju i tjelesne senzacije. Na *koreutskoj*^[11] razini pak odnos bivanja tijela u imaginarnom prostoru kinesfere, koji je geometrijski opstruiran arhitekturom prostora, omogućuje mi komplementarno promišljanje prostora misli i arhitektonskog prostora.

TEKST

Nadalje, počevši sa svakodnevnim crtačkim meditacijama, ispostavilo se da osim crtežom, također tekstualno zapisujem sjećanja. Odnos reprezentacije prostora kroz tekst i sliku mogu promisliti iz aspekta pokreta ruku proizašlih iz senzornih poruka tjelesnih signala, ali i iz naučenih obrazaca reprezentacije prostora crtežom, a misli govorom odnosno tekstom. Dominacija jednog i drugog varira, a također ju je moguće usmjeravati koreografiranjem pažnje. Prvi dojam kod analize odnosa teksta i crteža bio je taj da se tekst činio cjelovitiji, kontinuiraniji odnosno 'čitljiviji'. S druge strane, dublji meditativniji senzorni pristup prenošenja doživljaja u obliku crteža doimao se fragmentiranim, nepovezanim i skokovitim. Iako je to možda previše rigidna raspodjela u isključivo raskomadano (fragmentirano) i cjelovito (kontinuirano) – jer dešavaju se amalgami - postavljam si pitanje koje različite senzorne signale kao posljedice određenih sjećanja mozak više integrira i 'prevodi' u cjelovitost teksta odnosno govora, a koji ostaju kriptični i 'začahureni' u apstraktnu formu crteža.

Ponekad bi se dogodilo da isti repetirajući misaoni obrazac ispliva pri reaktivaciji sjećanja na različite prostore. Nazivam to deteritorijalizacijom po principu materijala jer ono što objedinjuje te različite prostore u aktiviranju iste misli je zapravo isti materijal koji dominira tim prostorima (primjerice drvo, keramičke pločice, tekstil, itd.). To me podsjetilo na dio teksta o projektu *The Body in Crisis* autorice Falke Pisano u kojem govori kako (slob. prijevod) *određeni oblici reprezentacije proizvode osjećaje i djeluju u obliku neodređene, destabilizirajuće i transformativne repeticije te da repeticija u pitanju nije ponavljanje istog, nego ponavljanje singulariteta trenutaka koji uspostavljaju istost.*^[12]

Takva vrsta repeticije uspostavljena je također u tretmanu teksta - prostora misli - čija se subjektivna doživljajnost najbolje može opisati kao fragmentarnost perceptivnog jedinstva misli koja uspostavlja istost poante.

'Ne mogu se nanovo doživjeti okončana trajanja. Mogu se samo zamišljati, zamišljati na pravcu apstraktnog vremena, lišenog svake zgusnutosti. Baš kroz prostore i u prostorima nailazimo na lijepe fosile trajanja, konkretizirane dugim prebivanjima. Nesvjesno prebiva. Uspomene su nepokretne i toliko čvrste koliko su bolje smještene u neki prostor.'^[13]

Neke riječi su postale vaze/staklo, neke rečenice se pretvorile u ormare i police/drvo, dijalozi u dodir popluna i madraca/tekstil, a odlomci su postajali sobe, zidovi i vrata. Soba može biti singularna cigla, a riječ postati cijela zgrada.

KONSTRUKCIJE I POSTAV

Cijeli život transformiram interijere, a logički produžetak toga je interes za prostorne instalacije, metodologije koje podržavaju njihovu kombinatoriku i bavljenje koreografijom pažnje. Na razini postava to se odnosi na pokretanje statičnih objekata u prostoru kroz nevidljivu misaonu vezu između objekata i gledateljeve pažnje. Slično kao što odnos pokretnosti i nepokretnosti dematerijalizira tijelo na misao, tako odnos ispunjenosti i praznine zamjenjuje percepciju objekta njegovom neprisutnošću.

Misao zasnovana na razmeđu tijela i tijela riječi, objekta i njegovog opisivanja, na tragu je izvornog pokušaja razumijevanja. Negiram pokušaj prevođenja i postavljam ga u fizičke navodnike tijela.

Vjerujem da je ovaj osjećaj kao svi vaši, ali da se ne razumijemo.

U razmišljanju o prostoru i fragmentarnosti konstrukcije, ne kontekstualiziram labilni sustav nužno kao nestabilan nego kao fleksibilan. U knjizi Konstrukcije, John Rajchman se također zanima za novu vrstu arhitektonskog načela koje nije nadređen sustav nego *nešto što se u svakom pojedinom slučaju i samo mora iznova konstruirati u odnosu na nove probleme – nešto labavije, podatnije, nepotpunije, nepravilnije, slobodan nacrt u kojem se sve poklapa, ali nije učvršćeno? (...) privremena konstrukcija koju neprestano iznova uspostavlja slobodan domišljaj (...)*^[14]

U glavi mi je ostala plutati misao o slobodnom nacrtu u kojem se sve poklapa, ali nije učvršćeno. Možda je to postalo goruće pitanje formata - koji je medij i na koji način sposoban apsolutno neučvršćeno (ranjivo) komunicirati unutrašnja stanja te što učiniti kada naiđem na nemogućnost, odnosno na zid – u doslovnom i prenesenom smislu – te moje kretanje postane limitirano. Ubrzo sam shvatila da je ta nemogućnost, naspram bazne fantazije o unificiranju vlastitih doživljaja u komunikabilnu strukturu, tematski vezana uz pojam onoga što ja podrazumijevam kao (ne)razumijevanje.

Svaki novi postav je kao šupljina obavijena novim imenima, novim glasovima. Kotrlja se tišina unutar svojih zidina, bez jeke, prije no što na nju netko stane i rasprsne je u tisuće mnogostrukosti, tajnih prolaza kojima se mogu obilaziti izgovoreno, neizgovorivo, šupljina - tišina, prepunost, jeka bez izvora; novotni labirint, ambijent s tunelima koji vode naprijed-nazad, uvijek na novu stranu novog materijala.

Jedna nit može se napeti na četiri čavla tvoreći pravokutnik, kvadrat, kako je zgodnije. Ista nit može se nabrati između dlanova i znojem protrljati, spljošteno umasirati u neraspletivost. Možeš joj dati zadatak da pozira, možeš joj kao u krojača mjeriti proporcije, možeš joj reći da ostane sasvim mirna kao kod pregleda magnetskom rezonancom. Mi molimo nešto čemu je određeno svojstvo imanentno da ga se još više opredmeti. Toliko je fleksibilna reimaginacija u nama.

Mapiranjem prostora memorije dovodim u odnos pitanje konstrukcije identiteta i arhitektonskih odlika osobnih prostora oslanjajući se na međuprostore trenja i mjesta koegzistencije fizičkih i psihičkih prostora na kojima se uslojavaju nekategorizirajuće supstance sjećanja. Pritom mislim na ono neopisivo, neizrecivo, neopipljivo, ono što se pojavljuje istovremeno kao postojeće – međuodnos, spoj, vezivno tkivo, ali i kao rupa. Takve 'sobe' i elemente kategoriziram kao 'propuh sobe sjećanja'. Taj 'propuh sobe sjećanja' bezidentitetan je, no postavljajući ga u korelacije koje nisu unaprijed strukturirane, omogućujem postepeno uslojavanje tragova procesa. Na taj način, unutar rastućeg sklopa fragmentarnosti procesa, gradim nehijerarhijski. Ponavljajući elementi potom počinju činiti opipljiviji totalitet tako da preklapajuće točke, sjecišta i izbočine u koje se najčešće 'zabijam' prevodim u skulpturalne, instalativne i likovne situacije. Bachelard tvrdi da je svrha prostora da *u svojih tisuću šupljina prostor zadržava komprimirano vrijeme.* ^[15]

Odlike prostora u prenesenom smislu – npr. rupa u zidu kao rupa u sjećanju dovodi me do promišljanja o negativu prostora, o praznini kao o definirajućoj supstanci tijela prostora. Istovremeno dovodim praznine u metaforički odnos sa zaboravom jer, kako Bachelard tvrdi *'Ne samo naše uspomene, nego i naši zaboravi imaju 'stanište'.* ^[16]

Ono što se dogodilo, događalo - događa se još uvijek, barem u nama. To su vremenske rupe koje negiraju linearni tok vremena. Prostor koji zapravo nije prostor. Kroz te rupe vidimo sasvim nove stvari - isti zid, samo njegovu drugu stranu i njegov refleks. S jedne strane su pločice, s druge strane ogledalo, a mi vidimo oboje, istovremeno.

Slično kao što Bergson tvrdi kako *prošlost ne zamjenjuje sadašnjost koja ona više nije, nego supostoji sa sadašnjošću koja je bila. Sadašnjost je aktualna slika, a njezina suvremena prošlost virtualna slika, slika u zrcalu. (...) Naše aktualno postojanje, kako se odvija u vremenu, tako se udvostručuje virtualnim postojanjem, zrcalnom slikom sebe. Svaki trenutak našeg života, dakle, nudi ta dva aspekta: aktualno i virtualno, percepcija s jedne strane i sjećanje s druge.*^[17]

Nepoznanica je prostor unutar nas. U svemu postoji još jedan prostor i još jedan i još jedan i svaki je rupa, praznina koja se puni beskonačnim prazninama dok te praznine ne počnu stvarati gužvu. Strašna gužva praznina. I takve su rupe na tkanini, probodene iglama, po sto-tisuću puta. Praznina je ugodna, treba samo znati kako ući u nju. Ugoditi praznini svojom mišlju-tijelom. Otvor nadire kroz otvor i nosi još jedan otvor unutar kojeg je otvor. Popucane stranice otvora otvaraju se još više.

Ulazim u tu prazninu i sve slažem u savršen red. Raspetljavam konce, zavlačim se u nedostupne dijelove i od tamo vadim nepotrebne oblike poput kvadratnih, pravokutnih, i one nepravilne - nedodirljive matematičkom logikom.

Nevidljive, nedodirljive rupe nalaze se u ponavljajućim uzorcima poput tkanine - rupe kao sastavni dio definirajućeg sklopa određene materijalnosti. Tek kada se dovoljno približimo nekim materijalima, uočavamo da je njihova pojavnost usustavljena i onime 'čega nema'- najbolji primjer su različiti mrežni sklopovi, isprepletene cjeline u tkivo materijala, primjerice paučina, tekstil,

pletivo ili pak mrežice za pojačavanje zidova. Mrežastim, rupastim materijalima pojačavamo zidove jer je kroz njih moguć bolji protok vezivnog materijala te u slučaju vibracija takvi materijali doprinose fleksibilnosti konstrukcije. Može se na sličan način promišljati zaborave - kontinuiranost malih zaborava koji omogućuju lakši protok novih iskustava u konstrukciji psihološkog aparatusa – te istovremeno ojačavanje i mogućnost za nove nadopune. Rupasta struktura memorije omogućava nam da naučimo onoliko koliko smo zaboravili.

(Nemate pojma) koliko je neuredno prazan prostor između svih elemenata.

Zanimljiv mi je odnos čestica na subatomskej razini - odnos količine postojećih čestica i praznina između njih, praznina koje su nevidljive vezivne sile. U molekularnim strukturama atome na okupu drže privlačne sile te se oni tako udružuju u energijski stabilnije cjeline. Znači, unutar svakog fizičkog tijela postoji mnogo više “ničega” nego “nečega”. Fizičari dokazuju kako je čvrstoća materije privid jer naizgled zgusnuta, čvrsta tvar u sebi sadrži skoro većinu praznog prostora radi velikih udaljenosti između atoma, a i same činjenice da se unutar atoma nalazi veliki prazan prostor. Posljedično možemo razmišljati o čvrstoj tvari kao o većinski vibrantnom praznom prostoru.

“Oblik je praznina, praznina je oblik” ^[18] tvrdi se u jednom drevnom budističkom tekstu.

Lampe, vaze, kreveti, tepisi, ogledala, slike, sanitarije, police nalaze se u prostoriji, ali nisu prostorija. Strop, zidovi i podovi, vanjske su granice prostora no niti oni nisu sama prostorija. Esencija prostorije je prazan prostor. Nastavno na ove tvrdnje, razvijena je teorija, a

posljedično i meditacija nad pojavnosti praznog prostora, a temelji se na pretpostavci da su naši psihički, misaoni obrasci (tzv. predmeti razmišljanja i predmeti osjetila) ekvivalenti objektima u prostoru. Isto tako misaoni ekvivalent praznine je svijest koja omogućuje predmetima uma prostorni smještaj unutar arhitekture te svijesti. Na sličan način na koji pristupamo mimetičkom crtežu, kada gledajući u prizor crtamo samo praznine između i oko predmeta, možemo povlačenjem pažnje od predmeta i objekata skrenuti i pažnju s predmeta uma. Zanimljivo mi je razmišljati na isti način o postavu, o osvještavanju perceptivnosti praznine - jer ako promatramo sav prazan prostor između postojećih elemenata kao građevni element tog istog prostora, odnos između pozitivna i negativna postaje reverzibilan i redefinira režime pažnje - pojam o kojem ću ponešto napisati u poglavlju o vrijednostima greške.

MAPE ODSUTNOSTI I ASAMBLAŽ

Nastavno na odsutnost objekta, spomenula bih oblike od prašine koji nastaju na površinama, a definirani su odsutnošću objekta oko kojeg se prašina taložila.

*/Suviše prazno - jer mu nedostaje tvoj pogled. Puniš prazninu
() pogledom. Nemoj da ti padne na pamet
položiti objekt u odsutnost objekta.*

Pored takve vrste odsutnosti kao da pružam ruku jer moram opipati da tražim granice, granice polja praznine prašine, kao propadanje ruke ispod nevidljive vaze jer obrub shvaćam dodirnom pogleda. Takav odnos s odsutnosti objekta evocira pitanje prisjećanja i dosega individualne imaginacije obzirom na osobno iskustvo. Vidljivi obrubi od prašine, nastali radi odsutnosti objekta mogu potencirati misaoni proces popunjavanja praznine imaginarnim predmetima koji geometrijski odgovaraju obrisu. Materijali koji sačinjavaju obris - mapu odsutnosti - imaju nabijeni potencijal da utjelove (ili opredmete) supostojanje pozitivna i negativna unutar dosega reproduktivne imaginacije.

Promišljanje o prazninama i zaboravu dovodi me do Bergsonove tvrdnje da u slučaju *kad se ne uspijevamo prisjetiti, senzorno-motorički nastavak ostaje u zraku.*^[19] Povezujem to s jednom bilješkom o odnosu tišine i praznine:

*...prostor
Nikada ne zaboravlja gdje se nalazi.
Čak i da ga netko sruši
on će ostati lebdjeti u zraku,
kao skalp suviska prostora
kao tišina koja ostaje visiti s lanca
iz rupe koja nastaje
u odsutnosti tvog glasa.*

Takvu vrsta uspostavljanja odnosa s autentično virtualnim elementima nadovezujem na Deleuzeovo promišljanje o

supostojanju prošlosti i sadašnjosti u kojem govori da (...) *onaj koji će osvijestiti stalno udvostručavanje svoje sadašnjosti u percepciju i sjećanje (...) usporedit će se s glumcem koji automatski igra svoju ulogu, slušajući se i gledajući kako glumi.* [20]

Također je zanimljivo Deleuzeovo opažanje da virtualna slika (čista uspomena) nije psihološko stanje ili svijest: ona postoji izvan svijesti, u vremenu, i ne bi nam trebalo biti teže priznati *virtualno isticanje čistih uspomena u vremenu od aktualnog postojanja neprimijećenih objekata u prostoru.* [21]

Takva usporedba s neprimijećenim objektima dovodi me do promišljanja osjećaja koji se javlja kada u prisutnosti gomile objekata neminovno propuštamo primijetiti pojedinačni objekt te perceptivno ujedinjujemo mnogostruku pojedinačnost u objekt cjeline, asamblaż (assemblage) [22]. Deleuze tvrdi da nas zavarava to što slike-uspomene opsjedaju svijest koja im nužno daje hirovit ili neredovit karakter jer se aktualiziraju prema trenutnim potrebama te svijesti. Osim što se tako aktualizira princip prisjećanja, takav način promišljanja potrage za pojedinačnom uspomenom povezujem s potrebom za razlamanjem cjeline u sastavne dijelove što je dio ljudske analitične prirode. Lakše je imenovati pojedinačni objekt, kontekstualizirati ga unutar označiteljske strukture. S druge strane pokušaj imenovanja amalgama objekata realizira se kao neodređeni osjećaj ili unutrašnje stanje - atmosfera - slična onoj kakvu sačinjavaju amalgami nerazdjeljivih sjećanja.

U samom postavu likovno promišljam mapu odsutnosti na vrlo doslovan način. Postavljam objekte, pravokutne drvene ploče veličina cigle u tlocrtnu kompoziciju na pod. Cijelu kompoziciju potom posipam smećem, otpadnim materijalom skupljanim tijekom cijelog procesa. To su materijali koji su se rasipali i otpadali prilikom izrade skulpturalnih elemenata, građevinski materijal koji

sam pomela nakon prvog postava, dio stropa koji se tijekom potresa urušio na instalaciju itd. Nakon što kompoziciju prekrijem tim materijalom, pažljivo uklanjam drvene komade te ostavljam kompoziciju – okvir otpadnog materijala koji radi odsutnosti uklonjenih elemenata utjelovljuje istovremeno i pozitiv i negativ. Kompozicija je bazirana na crtežu ‘Sve pozicije kreveta’. Radi se o crtežu na hamer papiru veličine 100 X 70 cm na kojem sam ucrtavala obrise drvenih ploča koje su mi predstavljale minijature kreveta. Pristupila sam tome kao izradi tlocrta svih pozicija kreveta – kako bih prikazala preklapanje tlocrta svih spavaćih prostora koje sam u procesu dotakla. Krevet za mene ima vrlo značajnu ulogu jer su svi crteži iz dnevnika mapiranja memorije nastajali u krevetu, u ležećem položaju. I Perec govori o krevetu kao o ključnom mjestu reaktivacije sjećanja. *Sama osjetilna danost mog tijela u krevetu, samo topografska danost kreveta u sobi ponovno aktivira moje sjećanje, daje mu oštrinu i preciznost koju inače gotovo nikada nema. Kao što riječ koju smo sanjali tek što je stavimo na papir oživljava čitavo sjećanje na taj san, tako ovdje sama činjenica što znam da mi je zid bio s desna, vrata pokraj mene slijeva (podigavši ruku, mogao sam dotaknuti kvaku), a prozor meni nasuprot (a toga se gotovo nisam ni morao prisjećati – samo sam se na nekoliko trenutaka ispružio zatvorenih očiju), u trenutku nasumce priziva more detalja, tako živih da mi zastaje dah.)*^[23]

Dosta mi je prostora. Izmiče mi. Mislim da sam se previše pomaknula - van, ili unišla dublje, u druge prostore.

MATERIJALNOST MEMORIJE

Moje inicijalno istraživanje započelo je proučavanjem intimnih prostora odrastanja, no postalo je neizbježno referirati se na materijale, jer razni materijali dominiraju prostorom i ne samo da utječu već sačinjavaju te posljedično definiraju njegovu atmosferu. Kada se osvrnem oko sebe, mojim prostorom dominira drvo (pod, stolovi, ormari), zidovi (betonski, cigleni - struktura sakrivena iza premaza boja), staklo (prozori, slike, ogledala, lampe), metal (okovi na stolariji, dijelovi namještaja, rešetke na prozorskim vratima, koš za smeće, kada, slavina), keramika (pločice, sanitarije), tekstil (posteljina, zavjese, stolnjaci, madrac) itd.

Kao što sam već ranije pisala, u 'somatskom crtežu' raščlanila sam, a potom povezala različite prostore na temelju materijalnih kategorija - dominacija određenog materijala u jednom prostoru asocijala me na drugi prostor, a taj prostor na dominantni element iz trećeg prostora. Primjerice - vikendicu u potpunosti obloženu drvom asocijativno povezujem s hodnikom kuće u kojoj je dominirao brodski pod, a taj hodnik potom s dječjom sobom u kojoj se nalazio masivni drveni krevet na kat. Nadalje, asocijacija odlazi dalje u druge prostore - sve su to različiti prostori koji se kroz vezu istog dominirajućeg materijala u memoriji stapaju u jedan prostor. Tako najjednostavnije mogu objasniti suodnos memorije prostora i prostornosti memorije.

Ono što mi je također zanimljivo je vremenski aspekt slobodnog premještaja pažnje kroz (realne) prostore - asocijativnost je vremenski skokovita i nepredvidiva, no u tzv. prostoru memorije ta asocijativnosti postaje linearna. Na sličan način mogu promatrati materijale koji imaju svoju vremensku re/deteritorijalizirajuću

agenciju i djeluju memorijski vibrantno. Ako je vrijeme samo dio čovjekovog intelektualnog aparata i nema svoju materijalnost, ono se 'skladišti' u drugoj materijalnosti - ne samo u smislu da je na materijalima očit/vidljiv protok vremena zbog njegovog trošenja, propadanja itd. nego naše poimanje vremena i rekapitulacija događaja u prošlosti ima svoju taktilnost - ima glatkoću, špranje, hrđu, miris, reflektivnost, ...

Jednako tako, neprevediva 'nova linearnost' prostornosti memorije preko materijala me dovodi do uočavanja dezintegracije konvencionalnog koncepta protoka i percepcije vremena. Takva dezintegracija, raspad, dehomogenizacija točaka na crti kronološkog vremena mogla bi prikazati kao staklene krhotine s kojima postupam na ovaj način:

Ponekad namjerno razbijam staklo - čvrst, inertan i nefleksibilni materijal. Prilikom udarca, staklo puca nepredvidivo. Najbolje je zamotati čitav stakleni predmet u tkaninu, staviti sve to u vrećicu, dobro zatvoriti i potom baciti na pod. Ili udariti kamenom, čekićem ili ciglom.

Predmeti padaju na pod. Sve sam te predmete voljela i voljela ih gledati kako se razbijaju, čistiti krhotine i sakupljati ih jednakom posvećenošću kojom sam ranije raspoređivala te predmete po sobi, davala im kuteve, plohe i značenje.

Također sakupljam slučajno razbijene krhotine stakla, čaše koje su se razbile prilikom nespretnog baratanja ili vaze koje su pale s police za vrijeme potresa. Vrlo pažljivo i organizirano sakupljam - razbijeno staklo je oštro. Transparentnost stakla odlika je koja povezuje sve te različite nepredvidive oštre oblike. Oštrina - opasnost - odlika je koja povezuje sve te različite nepredvidive transparentne oblike. Dolazi na red kategorizacija krhotina. Kategoriziram ih po veličini. Dok to radim, razmišljam o

krastavcima. O tome kako sam jednoj porodici pomagala odvajati krastavce po veličini, odnosno klasi. Krastavci za industrijsku preradu beru se svaka dva dana što ovisi o klasi. Prvu klasu čine plodovi dužine 3-5 cm, promjera oko 1,5 cm. Drugu klasu, plodovi dužine 5-7 cm, promjera oko 2 cm. Veći plodovi nisu komercijalno prihvatljivi. Ako je plod dugačak 9-12 cm, uglavnom se koristi kao rezani. Mi smo raspoređivali krastavce u kašete, a ja raspoređujem krhotine stakla u tupperware. Krhotine tako dosta dugo stoje raspoređene po svojim klasama, po svojim kutijama. Takvo uredno skladištenje materijala daje mu/mi mogućnost za dvije stvari. Prvo, materijal može stajati jer je uredno pospremljen. Drugo, efort klasifikacije po veličini daje mom radu legitimitet komercijalnog uzgajivača krastavaca. Nadalje - nakon što dovoljno dugo odstoje, krhotine ponovno miješam, stavljam ih u istu plastičnu kantu, deklasificiram ih u fragmentarni konglomerat. Kako se paralelno bavim drugim materijalima i njihovim (de)konstrukcijama, baratam s puno otpadnog vezivnog materijala (ljepila, masa, pjena, boja itd.) koji bacam u tu kantu gdje su krhotine koje pod utjecajem slučajnosti interakcije s drugim materijalima dobivaju novu pojavnost.

Razmišljam o tom staklu na metaforičan način, slično kao o različitim prostorima koji su se pod utjecajem asocijativne vibrantnosti materijala stopili u 'jedanovi' prostor. Jednom razmak između događaja koji služi kao osnova za mjerenje vremena, nestaje, ali homogenizirani elementi fragmentiraju se u novoj pojavnosti.

Takvu (dez)integraciju prostorvremena, u praksi s materijalima nazivam 'zgnusnuta tijela prostora'. Smatram da bih tu mogla navesti primjer Rachel Whiteread^[24] i njenog rada na skulpturama tzv. izljeva negativa prostora kao referentnu točku za moj pristup

promišljanju zgušnjavanja 'prostorvremena'. Na puno manjoj prostornoj skali, izlijevam kalupe zgusnutih tijela prostora - skulpture su napravljene tako da sam u kalupe kocke stavila otpadni materijal koji je prvobitno nastao kao ekspresivna i intuitivna izrada apstraktnih formi od različitih materijala (organskih i anorganskih, prepoznatljivih i neprepoznatljivih). Svaka forma prikazivala je moje viđenje osobnosti nekog člana obitelji. Takvu vrstu izrade apstraktnih skulptura najbolje mogu usporediti s praksom automatskog pisanja. Nadalje, u kalupe gdje sam stavila 'forme' ulila sam glet masu koja se stvrdnjavala u kalupima. Radi mekoće vezivnog tkiva, rigidni oblik kocke razbijen je nepravilnošću apstraktnih forma tzv. osobnosti.

POVEZIVANJE ELEMENATA NA MIKRO I MAKRO RAZINI

Materijali se mogu vezati vidljivo i nevidljivo, tu klasifikaciju smatram bitnom jer se odnosi na dvije vrste (po)vezivanja - fizičko (npr. drvo fiksom lijepim dvije letvice jednu za drugu) i prostorno (postavljam materijale u isti prostor galerije). Nazivam to asamblažom na mikro i makro razini. Na mikro razini, lijepljenje dvije letvice može biti 'nevidljivo' tako da pažljivo kistom nanosim ljepilo i uklanjam eventualni ostatak koji se prelije preko rubova. S druge strane, mogu koristiti vruće ljepilo, nanijeti ga previše i dopustiti da se nakupi i stvrdne oko rubova letvica postajući tako jednako dominantan materijal u asamblažu. Vezivno tkivo postaje vidljivi i jednakovrijedan dio grupacije elemenata, svojom prisutnošću izjednačava se s materijalom koji je vezao, kojem je bio 'u službi'. Na taj način vezivni materijali postaju jednakovrijedni građevni elementi formacije, odnosno vezivno tkivo postaje organ.

No, pitam se koji je od ta dva načina vezivanja zaista (ne)vidljiviji? Naime, ako je vez vješto sakriven i uredan, postaje li njegovo prisustvo vibrantnije baš zato što je sakriveno - kao neka nevidljiva magnetna sila koja spaja dvije individualne jedinice čudom sabijene i grupirane.

Nastavno na pitanje grupiranja - formacije i vezivanja materijala na mikro razni, odnosi koji se stvaraju unutar likovnog postava instalacije (makro razina) također imaju svoje vidljive i nevidljive sile koji ih spajaju kao Drvofix, vruće ljepilo ili Librovez. Sama činjenica što su neki (možda nasumični) elementi dovedeni u isti prostor, dovodi ih u vezu. Evidentna prostorna veza elemenata potpomaže manifestaciji asocijativnog, nevidljivog povezivanja elemenata unutar doživljajnog aparatusa gledatelja. Mogla bih ovu misao o nevidljivim vezama unutar likovnog postava usporediti s općepoznatim Kulješovljevim montažnim eksperimentom. Naime, ruski redatelj Lev Kulješov^[25] dokazao je da se isti kadar tumači na različite načine obzirom na njegovu jukstapoziciju odnosno sadržaj kadra s kojim je spojen. Kulješov je snimio jedan kadar bezizražajnog lica ruskog glumca Možuhina te ga povezao s kadrom tanjura juhe, potom s kadrom mrtve djevojke i na kraju s kadrom dječaka koji se igra. Gledatelji su za isti kadar tvrdili da su na glumčevom licu vidjeli izraz gladi, izraz tuge i izraz veselje, obzirom koji im je montažni sklop bio prezentiran. Ovo je vrlo pojednostavljen, ali isto tako vrijedan eksperiment za promišljanje kontekstualizacije elemenata instalativnog postava obzirom na suodnos i vibrantnost materijala (u ovom slučaju materijalnost preuzima ono što je kod Kulješovog sadržaj kadra). Osvještavanje međuodnosa ne garantira apsolutnu kontrolu nad tuđom doživljajnošću jer ona je usustavljena prvenstveno na temelju pojedinačnog iskustva, no čini mi se da pojedini materijali u sebi nose upisanu globalnu iskustvenost. Najjednostavniji primjer bio bi taj da drvo zasigurno djeluje 'toplije' od metala i stakla, ali opet

keramika može djelovati 'sigurnije' nego drvo koje je prepuno špranja. Takva bazična ljudska reaktivnost bazira se na unificiranom taktilnom iskustvu - kada su u pitanju (pre)poznat(ljiv)i materijali koji imaju specifična svojstva, u fizikalnom smislu. A kada se materijalnost manifestira kao neprepoznatljivi konglomerat, amalgam poput gore opisanog stakla, reaktivnost postaje nepoznanica jer su svojstva materijala neprepoznatljiva.

Zaključno, ono što mi je u radu s materijalima od najvećeg značaja su njegove vibrantne značajke koje rezoniraju misaone formacije teško prevedive u konkretan govorni format. Pristupam prikupljanju materijala koji mogu rezonirati s određenim iskustvom. Tvar, materijal koji nije lišen samo na svoju pojavnost već u sebi sadrži multi-senzorni kapacitet primjerice olfaktorne ili taktilne komunikabilnost. Zanimaju me asocijativna svojstva materijala, neodvojiva od fizikalnih svojstava, i kako kroz njih prikazati nevidljive psihološke procese.

CIGLE I STOL

Nastavno na nevidljive psihološke procese, pisat ću o ciglama. Cigla je osnovni građevni element koji se dobiva formiranjem, sušenjem i/li pečenjem gline, pijeska i vode. Kao najmasovniji proizvod keramičke industrije, cigla je građevni materijal koji je u većini slučajeva nevidljiv. Veliki broj vrsta cigli s različitim karakteristikama, gledano s građevinske strane, koristi se ovisno o željenoj vrsti barijere koja se gradi (npr. toplinska svojstva) odnosno o ciljanoj ukupnosti sile koja na određenom mjestu treba (su)djelovati u ukupnosti konstrukcije (npr. vlačna čvrstoća). Baveći se ciglama kao čistim materijalnim i građevnim potencijalom

umjetničke instalacije, prenamjenjujući njihovu funkciju unutar svog rada, razmišljam o cigli kao o osnovnom jediničnom potencijalu u izgradnji barijera/zidova - fizičkih zidova, ali i zidova kao osobnih granica ili pak nametnutih konvencija.

S druge strane, ako gledam ciglu metaforički, kao pojedinačnu građevnu jedinicu osobnosti, mogu joj pristupiti kao što se u animiranom filmu *Inside Out* bazične emocije poput sreće, tuge, straha, ljutnje prikazuju kao jednobojne kugle, ovisno o emociji. Te kugle pohranjuju se u dugoročnu memoriju na sličan način kao što se cigle slažu u zid. Pojedinačno, cigli pristupam kao 'golom tijelu' odnosno emociji kojoj je 'neprirodno' da bude jednobojna, izolirana pa poprima razne elemente, boje, otpatke, dijelove rada (slično se događa s kuglama u filmu - s integracijom ličnosti, kugle postaju raznobojne). Nastavno na takvo promišljanje, nakon što su kao posljedica potresa cigle – 'gola tijela' – ostale nepokrivene ležati razasute posvuda po ulicama, počela sam ih djelomično 'oblačiti' u pletivo.

Kao što je u i na cigle utkano puno materijalnih dijelova iz procesa, tako su cigle utkane u sve segmente rada kao os(n)ovni (građevni) element. Na njih se također oslanja tijelo-stol, element u prostoru koji je instalativna skulptura te, suprotno nazivu kojeg koristim, nimalo ne nalikuje stolu. Ovdje bih htjela i pojasniti zašto koristim riječ 'stol'.

Riječ kao reprezentacija određenog značenja služi mi kao lingvistički oslonac u pokušaju kategorizacije prostornih amalgama memorije. Blagovaonski stol bio je neuralgična točka koja se u procesu povezala s drugim prostorijama, elementima i sjećanjima tako da inicijalno značenje stola, koje kod čitatelja evocira sliku konkretnog komada namještaja, meni služi samo kao orijentir i

sidrište na koje vežem kompleksnije emocionalne, materijalne i prostorne korelacije.

U konstrukciji blagovaonskog stola, povezala sam osobna iskustva doživljaja tog 'općeg mjesta' susreta i okupljanja obitelji. Blagovaonski stol možda je centralno mjesto okupljanja, sjecište obiteljskih odnosa krucijalnih u konstrukciji identiteta. Specifičnost moje interpretacije blagovaonskog stola proizlazi iz onoga što mi se kontinuirano događalo pri pokušaja prisjećanja na to konkretno, opće mjesto. Naime, pokušavajući doći do stola, u somatskim crtežima odnosno prisjećanjima, uvijek bih se vraćala na druga mjesta i prostorije koje imaju dosta oprečni karakter stolu. Bio je to najčešće prostor kupaonice, prostor izrazito izolacijskog karaktera. Zaključila sam da je to ponavljanje dislociranosti tijela memorije, preskoka pažnje i ponavljajuće problemske putanje ka drugim (nus)prostorijama i (nus)pojavama, rezultat percepcije blagovaonskog stola kao mjesta skrivanja tajne, mjesta predumišljaja, mjesta na kojem se izloženo boravi u sramu i posljedično skriva, mjesto na kojem istovremeno jesam i nisam. Zbog toga redefiniram blagovaonski stol kao mjesto aktualizacije borbe, bijega i nestajanja.

U kreaciji blagovaonskog stola, reinterpetiram to iskustvo tako da uzimam kalup skulpture iz rada 'Sve što ti ne treba možeš ostaviti ovdje' (2019.). Ta skulptura, 30 centimetara plitka kutija formata 1X2 metra u kojoj su nagomilane i kaširane zaostale stvari iz traumatičnih emocionalnih odnosa koje tvore trodimenzionalni sloj, poput neravnina zemljine kore i predstavljaju moje tijelo.

Kalup skulpture napravila sam od plahte namočene u štirku koja se potom stvrdnula i ona tvori površinu stola. O materijalu, plahti koju sam koristila, razmišljala sam u konvencionalnom smislu - tkaninom, stolnjakom prekrivamo stol, ali također tkaninom, plahtom prekrivamo tijelo ili pak mrtvo tijelo. Isto tako, plahtama

se prekriva namještaj kuća u kojima više nitko ne obitava. Samo tkanina kao ploha stola daje dojam nestabilnosti, poroznosti, zapravo ona je disfunkcionalna kao površina za odlaganje ili oslonac, ona služi za prekrivanje, a ne pridržavanje odnosno podržavanje. Ploha stola, inače tvrda, čvrsta, izdržljiva, glatka i ravna, reinterpretirana je u tekstilni pejzaž na koji se nemoguće osloniti, slično tome kako mi se u prisjećanju bilo nemoguće vratiti odnosno osloniti na taj predio prostora memorije. Moram napomenuti kako se sva moja prisjećanja vezana uz blagovaonski stol pojavljuju poput slideshow fotografija kojima sam punila praznine zaborava, rekonstruirala događaje. Česta pojava blagovaonskog stola na fotografijama logičan je rezultat prije spomenutog obiteljskog oslonca koji stol čini za razna okupljanja poput blagdana i rođendana. A fotografija mi u ovom slučaju postaje alat za naknadno utjelovljenje - prostetika memorije. No bilo kakvo autentično prisjećanje izostalo je.

Nadalje, konstrukciju postavljam na modularne metalne cijevi čime cijela konstrukcija postaje još nestabilnija, a tome pridonosi i dojam zgužvanosti - kao da se površina slama pod nevidljivim utjecajem prostora. Prosipala sam po plohi stola tkanine najsitnije komadiće keramičkih pločica, krhotine keramike koje sam sistematizirala slično kao staklo. U postavu, prostorne putanje fragmenata keramike su pravocrtne, a šuplje metalne cijevi zrakasto se šire, lome i raspršuju.

Uvođenjem elemenata keramike na, ispod i oko blagovaonskog stola, povezujem ga s kupaonom, prostorijom kojom dominira keramika, prostorijom u koju se kontinuirano vraćam pokušavajući se prisjetiti blagovaone. Metaforički, komadići keramike za mene predstavljaju razbijene obloge kupaone, prostorije iz koje eruptira tajna, ista ona koja hoda putanjom 'naprijed-nazad' od blagovaone

prema kupaoni - i tako u nedogled. Slično onim repetirajućim radnjama poput otvaranja vrata, koje su vidljive kao pukotine i udubine od kvake s druge strane vrata.

TRAGOVI VREMENA

...trebaju nam dokazi za ona najspretnija čula. Sumnja u imanenciju je škripa - grebanje vrata po podu, stalno lupanje o isto mjesto, ispadanje iz osi gravitacije. Takvo ispadanje je sumnja - to čak nije ilustracija - mi smo doslovno nagnuti, pomaknuti iz vlastite osi i imamo matematičke formule kojima to možemo dokazati i zato valjda pišem o svim tim modelima rušenja...

Na parketu mogu biti vidljivi tragovi pomicanja namještaja ili pak uočljivi dijelovi kojima se najviše prolazi. Ti tragovi najčešćih putanja po prostoru podsjetite me na narodnu uzrečicu "tamo gdje popovi hodaju" koja se rabi kada se površno čiste samo vidljiva odnosno prohodna mjesta. U kutevima pak, ili ispod namještaja i teško dostupnih mjesta nakupljaju se tragovi vremena - smeće, dlake, paučina, prašina i prljavština. U napuštenim prostorima najvještije se materijaliziraju tragovi vremena.

Takve nakupine mogu izazvati gađenje, odbojnost ili nešto slično onom 'uncanny'^[26] osjećaju kojeg je teško objasniti ili opisati. Ali smeće, dlake, paučina, prljavština, tragovi, pijesak iz pukotina na zidu, komadi žbuke - takvo kontinuirano sedimentiranje povijesti

integralni su dio svakog prostora, u većoj ili manjoj mjeri. Oboje uzimam u obzir, tragove na često prohodnim površinama te nakupine na teško dostupnim mjestima - tretirajući ih kao istovrijedne tragove vremena.

To su materijali koji su stalno u tranziciji, isto kao tijelo koje svojom kontinuiranom tranzitornom prirodom redefinira prostor mijenjajući nevidljivu geometriju svoje kinesfere u odnosu na postojeće geometrije prostora. Takav način (po)kretanja prostora čini bazu za promišljanje o tijelu kao surogatu prostora.

*Približite se zidovima te trosobnosti; razlomljeni prikaz:
prostor preko kože
koža preko praznog prostora
prazan prostor preko punog
riječi su zavidne i nestrpljive
planovi se prebrzo rotiraju
u programu skenovi ostaju autentični samo u razlomljenoj misli/*

Također trošnost tijela, primjerice obnavljanje kože ili ispadanje kose uspoređujem s tjelesnom prašinom. Sedimenti regeneracije prostora (tijela) dokazni su materijal obitavanja vlastitim tijelom, onim intimnim prostorom koji čini statičnu arhitekturu varijabilnom komponentom perceptivne okretnosti.

Približite se zidovima te osobnosti, nestabilna statika, narušena građa s čvrstom odlučnom prazninom koja priča priče o svemu što je.

Svi su otišli iz prostora, ostala je prepunost ništa. Krcata, prenatrpana praznina, naelektrizirano ništavilo. Ravnalom mjerim razdaljine između otkucaja srca. Pokušavam udomiti prostor, U utrobi je uredno kao u hotelu, kao da se nikada ne vraćam doma.

Praznina i plohe plaše velike puste napuštene pustinje nedotaknute prstima misli.

Kamenac na vrhu pramenova odlama se pod pogledom o tijelu, unutar i oko nas okoštava kalcit nepomičnošću.

Osjećam ga kao oklop iznutra izgrebana aluminijska ploča privija se uz utrobu. Cement se cijedi koliko ne možeš progutati izljuje se na vanjsku opnu kipa mekanog tijela.

Kao voda koja prijanja gazu uz gipsanu smjesu privremenog oklopa, dok kost ne zaraste, dok misao ne zacijeli.

Onda gulim kožu, fasciju, tkivo, trgam mišiće, pažljivo uklanjam kosti i organe ne bi li ostavila odljev sebe i postala negativ disrupcije prostora, novi gusti prostor nepomičnosti, anti-prostor tijela, oprostorena, opredmetljena nemogućnost.

ZID

Htjeli smo srušiti zid, ali nije bilo statički sigurno.

Postoje pregradni, nosivi i zabatni zidovi. Naučila sam, nakon potresa, da su ovi zabatni vrlo bitni, ako oni napuknu, onda je statika narušena. Na koji zid to nailazim kada želim konkretizirati promišljanje. Shvaćam da to nije zid, u pravom smislu te riječi, ono što zamišljate kada kažem zid. Zidovi kako ih arhitektonski zamišljamo i oni zidovi u nama imaju neke sličnosti, ali i razlike. Ono što je slično kod oba zida je prvotna pomisao na zgusnutost. Neprobojnost. Kontradiktorno je to da se raštrkane apstraktne misli u svojoj nedohvatljivosti sabijaju i zgušnjavaju, dok se njihova zgusnutost ne prevede u fragmentarnost, a fragmentarnost sagleda tako da ne promatramo jedinice koje sačinjavaju cjelinu, već promatramo vezivna tkiva, rupe, dodirivanja i položaj tih građevnih elemenata. Kada makneš žbuku, dođeš do cigle između kojih postoji bezbroj nepravilnosti, praznina, izgubljenih praznina i gledajući ta mjesta koegzistencije materijala, pokušavam ih predimenzionirati u misao, apstraktnu misao - jer ona je nemjerljiva jer se stalno trusi, stalno obnavlja tragove vremena na sebi.

'...kako imaginacija gradi 'zidove' od neopipljivih sjena, kako se uljuljkuje u privid, opsjenu zaštite – ili kako, sasvim suprotno, drhti iza debelih zidova i sumnja u najčvršće obrambene zidine.' ^[27]

Na sličan način možemo ukloniti stijenkku stambene zgrade da bi dobili uvid u unutarnju strukturu i dinamiku heterogenosti intrinzičnog svijeta zgrade. Kada kažem zgrada, preneseno govorim o strukturi ličnosti, kada kažem ličnost, referiram se na sve one materijale koje je čine, poput oštrog stakla misli na koje se možemo

porezati, zgusnutog cementa oko događaja iz prošlosti, prozračnih tkanina koje lepršaju na vjetru, isparavaju vlagu onih susreta koje smatramo suvišnima, koji su se dogodili samo da filtriraju vjerovanja, poput sita - površine sa stotinu uskih grla. Iako se konkretno bavim materijalima, uvijek se vraćam prostoru, na ukupnosti prostora jer ta kompleksnost, heterogenost različitih materijala, pojavnosti i geometrija podsjeća me na kompleks ličnosti. Cjelovitost takvih struktura potom se lome pod pritiskom analize, pretpostavke, shvaćanja koja proizlaze iz osobnog iskustva - mogu vrlo jasno osjetiti i vizualizirati zgusnuto ljepilo odnosa, stvrdnutu masu u koju su se zbog nepažnje ulovili razni drugi elementi. Kao kada ljepljivu površinu ostaviš sušiti na vjetru pa u nju ulete razni materijali, poput prašine, lišća, mušica, dlaka. Primarna funkcija ljepila, na materijalnoj razini - pridruživanje - trošna je. Ljepljive trake na kutijama koje su godinama odstajale u ostavama, podrumima, garažama, tavanima, nemaju više prijanjajuću i zaštitnu moć - truse se ili otpadnu, vrlo lako ih je ukloniti.

VRIJEDNOSTI GREŠKE

Tragovi određenog intenziteta - rada, greške, vremena, slučajnog, namjernog, nemogućnosti, truda, napuštenosti, podloge - daju vremensku komponentu materijalu i prostoru. U konkretnom radu s materijalima veliki značaj pridajem takvim vrstama tragova jer mi je metodološki u fokusu rada kontinuitet i procesualnost. Tako se memorija kondenzira i nastanjuje u energiji tvari. Zanima me slučajno ponašanje materijala, nepredvidivo odnosno nekontrolirano kapanje, curenje, grebanje i oštećivanje. To

smatram najuzbudljivijim karakteristikama prostora, nazivala bih to vrijednostima greške ili samo dokazima o ljudskosti - o pogrešivosti.

Kada vezivni materijal ili boja kapa na podlogu, ono što postaje integralni dio rada je ta podloga - podloga nije otpadni materijal - novinski papir ili najlon kojeg kasnije bacim, već svojevrsna mapa tragova. Međuodnos materijala i podloge - kompozicija nastala van naše kontrole ili u trenutku nepažnje - trenutni je oslonac u onome što u radu nazivam režimom (ne)pažnje. Koristim tvrdi pojam režima, uglavnom negativno konotiran, jer osjećam da se prema nepažnji i posljedično greški ili propustu gotovo uvijek odnosimo s određenom vrstom strogosti i osuđivanja. U mom slučaju to nije tako jer ja obožavam greške do te mjere da ih potenciram. Evo primjerice, u ovom trenutku dok pišem ove rečenice, vani lije kiša, a ja sam 'slučajno' ostavila dio materijala nepokriven.

Ostavljam materijale da sami odreagiraju na okolnosti, većinom kada ih izlažem nekim potencijalno de-kon-struktivnim silama poput vlage/vode, grebanja, utjecaju atmosferilija, ali i ljudskog potencijala koji utječe na pojavnost materijala. Kada kažem pojavnost materijala, osim što je taj utjecaj vizualno evidentan, on također ko-rezonira atmosferu, rezonira unutar ljudskog poimanja materijalnosti koja ga okružuje.

Slično onome što se događa u prostoru i postane evidentno vremenom, poput oštećenja na materijalima od trošenja i kontinuiranog trenja, također je utjelovljeno u međuodnosu dvaju materijala koji stvaraju trag - trag vremena. O ko-vibrantnosti materijala s unutrašnjim procesima odlično svjedoči hrđa - korozija. Stavljati naglasak na slučajnost i vremensku komponentu je dopustiti materijalu ili prostoru da odreagira. To ponajprije smatram preuzimanjem kontrole odlučujući se za potpuni gubitak kontrole nad određenim elementima rada.

INVENTAR

- Skulpture:
 - 'Stol je krevet, krevet je boksački ring'
 - 'Udubine od otpalih puceta s bakinog kauča'
 - 'Palež i komadić karte'
 - 'Palež kutni bez komadića karte'
 - 'Plahta - blagovaonski stol'
 - 'Otpala ploča sa zapadnog zida'
- Cigle – razne intervencije – 17 kom
- Modularne bijele metalne cijevi, šuplje, 26 kom
- Hrđavi elementi: dio armature, okvir, okvir prozorski, odvod rešetka, 2 šipke (dulja i kraća), pet manjih objekata za koja ne znam što su
- Drvene ploče raznih dimenzija 14 kom
- Letvice, šipke i cijevi – razni materijali i dužine – 29 kom
- Dvodimenzionalni objekti:
 - Metalna ploča
 - Spužvasti pano s paučinom
 - Hameri – razne intervencije – 12 komada
 - Plastična podloga, prozirna
 - Plastična podloga gumenasta siva (s otiscima)
 - Plahta velika uništena
 - Plahta s otiscima cigli
 - Staklena ploha (2 komada)
 - Kapafix pozadine na kojima su PVA ljepilom fiksirane trake oguljenog sloja boje s ulaznih vrata
- Vreća s komadima keramike
- Kutija sa smećem
- Kutija s komadima stakla na koje je intervenirano raznim materijalima
- Kutija crna sa sitnim stvarima – od skulpturalnih objekata do grumena kose i šarafa
- Kašeta s maketom od drva, skulpturama 'Osobnosti', metalni držač od lusteru, mrežica za pojačavanje zidova, dvije amorfne skulpture od raznih materijala, staklenka s komadićima stakla
- Kutija sa žicom (razne vrste), komadima parketa, probni uzorci plastičnih izolacija (7 komada), trokuti od drva, grumeni iverice, razlomljena lakirana površina stolića, držač za veliku ploču,
- Rola plastične crne mreže, rola metalne mreže (savitljiva)

*Uzmi samo što ti treba
Ali koliko stvari imam
nabrajjaj:
kartonska kutija, pala je na pod, ona mi ne treba
ostalo
haljina, dobro mi stoji
čokolada, razmrvljena od sinoć
ovo – teško – ne
nešto lagano
ne da mi tijelo da uzmem
ne da mi tijelo da se sjetim
što uzeti
ne da mi tijelo
sklupčalo se ispod stola
sada su tamo krhke stvari
tijelo nije tamo
nedostaje mu krhki prostor.
Osipa se na koži znoj-rosa-trnci izlaze na pomisao
tijela u prostoru u kojem nije
Koliko stvari ima
nabrajjam:
Sve je u ormarima, ne mogu se sjetiti
Sve je na podu
sve stvari su horizontalno nevažne
otvaram ladice
digitalne stvari, neopipljive
uzela bih nekoga za ruku, to je najhitnije
tjeraju me da se vratim pod stol, sama
da ne budem sama
uzimam mobitel
tablete
pokrivač
vestu
ne uzimam
bilježnicu
labelo
pepeljaru*

*gumicu za kosu
raspali se filteri po podu
stara kutija nije se razbila
slika je prepolovljena na tri dijela
čet'ri
više
ne vidim
pokrivam se preko glave
razmišljam
koliko stvari ona ima
nabraja:
jastuke za pod svaki dio tijela
za pod, svaki dio tijela
za pod svaki dio tijela
lopticu
puno malih kutijica
alata
materijala
pozamanterija, osebujna riječ
konac se vadi iz mesa, šije rane
kao da su popucali zidovi
spretna je s prstima
navodi konac
uho ušica igla sluša kako pada
nabraja
tapkanje prstima po nepoznatom stolu
šalica, omiljena
šivaća mašina
šešir
sve voli
ali ništa joj ne treba
pokriva se još jednom
prekriva
ništa joj ne treba
ne zna što treba
ne zna što joj treba
nikada nije znala.*

Prostor pleše, to bi bio jedan romantičarski opis potresa. Prostor ima epileptički napad, to je bliže onome što sam doživjela. Sklupčana ispod stola, samo sam čula iz druge sobe: 'Idemo, uzmi samo što ti treba.'

Preselila sam u drugi prostor. Moja soba postao je blagovaonski stol.

'Stavila sam hamer papir dimenzija 100x70cm na kuhinjski pod, učvrstila ga pik trakom, trgajući je i savijajući i pravilno je raspoređujući na pozadinu. Onda sam još dodatno zalijepila rubove, rekla sam im: 'nadam se da vas ne smeta' pritom misleći 'nadam se da vas ne smetam', nadajući se da ja ne smetam druge ukućane koliko oni smetaju mene. Slobodno hodajte po njemu, hameru, želim vidjeti tragove, tragove distrakcija – zapisala sam nakon što sam postavila hamer na najprometniji dio kuhinjskog poda želeći na njemu bilježiti tragove kretanja - zabilježiti distrakcije. Dalje pišem:

Brine me jednostavnost geste, brine me poetika ovog teksta. Zna mi se desiti da se prišulja iza ugla i vreba i taman na najmanji treptaj koncentracije, uvuče se među redove, kao da je oduvijek bila tamo. Jonas Mekas kaže da je poezija njegova zemlja. I moja je, ne zemlja, već soba. Ne mogu naći sigurne prostore u sebi. Oko mene, sve se raspalo, zidovi su popucali i više nas niti jedna sigurnost ne može primiti unutra. Razne nazive davala sam sobama, onako, od vrlo konkretnih – spavaća, radna, dnevna, gostinjska – ali to je samo zato što su me tako učili. Sada kad nemam ni spavaću ni radnu ni dnevnu sobu, zamišljam sobu u kojoj ništa nije prilagođeno.

Soba u kojoj ništa nije prilagođeno sve je neprilagođeno. Odbija se prilagoditi onome što su sagradili, što su ostavili, što je naslijedila, kao k(v)adrove ispunjene zrakom koje ona (soba) tako opsjednuto uređuje da bi postali njezini. To je uvijek privremeno, to nikada neće do kraja postati njezino, ona nikada do kraja neće postati svoja jer

je samo privremena. Soba. Svašta možemo raditi u njoj, i njoj, i sve neprilagoditi, primjerice tepihe okrenuti tako da su im kutevi usmjereni prema ravnim ploham prostora. Okrenuti se deset puta oko sebe, teturati sobom, pasti na pod, tamo staviti krevet. Staviti parkete na strop, riblju kost parketa namjestiti tako da se kosi s kosim stranicama, ukositi ukošeno, duplo izravnati ravninu ravninom i privinuti krug smjeru pravca koji je zadan instalacijom; curi, kaplje, iz zida kapa krv koliko smo izmučili sobu.

Nakon što sam opisala sobu u kojoj ništa nije prilagođeno, odlučila sam prostore koje sam dnevnički bilježila destabilizirati kroz proces skeniranja. Skenirala sam onako kako je moje tijelo doživjelo cijelu potresnu i poslijepotresnu tranziciju – fizičku, a i osjetilnu. Ne samo prostor već i osjećaj sigurnosti se destabilizirao.

*Padaju
puno rjeđe,
ideje,
sve češće,
žbuka.*

POVRATAK U NAPUŠTENI PROSTOR

Sve se spušta polagano. Ništa se ne diže do kraja. Oprezno. A specifičan miris napuštenog prostora dolazi do izražaja tek onda kada ga ostaviš na miru, isparavaju tek onda autentični hormoni prostora.

Osim po razbacanim stvarima, popucalim zidovima i stropovima, prvi susret s prostorom koji smo napustili obilježio je taj specifičan dominantni miris napuštenog prostora. Prostor ima, možda poput tijela, svoj specifičan miris koji dolazi do izražaja tek kada se odvikneš od njega, kada se makneš iz prostora i/li kada ga na neko vrijeme prestaneš kontaminirati drugim mirisima. Na sličan način na koji prirodni miris tijela rekonfiguriramo parfemima, deostickovima i kremama. Namjerno koristim izraz rekonfigurirati jer miris je jednako fizikalno materijalna pojava, samo je zbog agregatnog stanja i specifičnosti disperzije, oku nevidljiv. U radu je miris također prisutan, osim mirisa materijala koji imaju svoj specifikum, poput drva, tu su i materijali na kojima se interveniralo štirkom, ljepilom, uljanom bojom, itd. Olfaktivni sklop tih mirisa ima svoj suptilni utjecaj na atmosferu rada.

Nakon susreta s mirisom, trebalo se pozabaviti mnogim razbacanim stvarima, svugdje po podu, oko mene, sve što je palo baciti ili vratiti – vratiti kamo?

Sve sam te predmete voljela i voljela ih gledati kako se razbijaju, čistiti krhotine i sakupljati ih jednakom posvećenošću kojom sam ranije raspoređivala te predmete po sobi, davala im kuteve, plohe i značenje.

U tom procesu zaista sam se bavila procesom eliminacije i promišljanja drugačijeg rasporeda, slično kao u postavu. No u osobnom fizičkom prostoru, u poslijepotresnom razdoblju, većinom sam kalkulirala opasnosti – kamo određeni predmet postaviti, a da pri eventualnom ponovnom padu nije ugroza. Iskoristila sam priliku da promišljam o suvišku, o vrijednosti elemenata kojima se okružujemo, odlukama njihovog rasporeda te sam povezala taj proces s metodologijama postava prostorne instalacije. Eliminatorni proces koji postane efektivan radi odmaka od materijala, napuštenosti i ponovnog susreta, na određen način je nešto poput ponovnog upoznavanja s materijalima, elementima i objektima. Oni tada zadobivaju nove karakteristike zbog osamostaljenja jer su neko vrijeme proveli sami. Ponovno upoznavanje jer ne prepoznaješ više elemente kakvi su nekada bili, predugo su izbivali van dohvata (misli) pa su se rekontekstualizirali i/li dobili drugačije lice, pojavnost i sada se predstavljaju drugim imenima.

*(...)muka drugog imena,
više je osjetilna,
ima dosta špranja i kiselkasti miris
obujam mraka, a po danu kristalno zasljepljujući tinitus u kutevima*

ZAKLJUČAK

Diplomski rad SVEJEDANPROSTOR smatram kompleksnim istraživanjem vlastitog promišljanja prostora, s nekoliko ključnih razdoblja koja su neminovno utjecala na proces. Započela sam s istraživanjem osobnih prostora baveći se simultano memorijom prostora i prostornošću memorije. Posljedično sam ušla u promišljanje o materijalnosti. Na proces je neminovno utjecalo razdoblje pandemijskog lockdowna, razornog potresa, seljenja u druge prostore, sanacije oštećenja i finalno prodaja stambenog prostora. Sva ta događanja utkana su u rad, s jedne strane kao opstrukcije i zagađenja, a s druge strane kao poticaj i inovacija procesa. Slojevitost rada dopušta mi da se sa svakim segmentom bavim pojedinačno, jer smatram da se u svaku od tih komponenti može ući dublje te da mogu funkcionirati kao zasebne istraživačke cjeline. No vraćajući se na analogiju prostornosti i kompleksa strukture ličnosti, od koje moje istraživanje kreće, svi segmenti rada su isprepleteni u SVEJEDANPROSTOR te su idejno neodvojivi. Oni se međusobno kontekstualiziraju te vizualno podupiru moje zanimanje za iterativne metodologije fragmentarnih struktura koje se postepeno uslojavaju, a svaki novi postav omogućuje daljnji eksperiment na polju rekontekstualizacije rada pri ulasku u nove prostore.

FUSNOTE

- [1] M. Foucault, *Ovo nije lula*, (prev. Vanda Mikšić), Meandar, Zagreb, 2011. str.60
- [2] G. Agamben, *Goloća*, (prev. Vanda Mikšić), Meandar, Zagreb, 2010. str.67
- [3] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str. 143
- [4] M. Pogačar, *Predmeti*, Algoritam, Zagreb, 2009. str.16
- [5] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str. 209
- [6] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str. 32
- [7] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str. 24
- [8] G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, (prev. Marko Gregorić), Sandorf&Mizantrop, 2013. str.19
- [9] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str.65.
- [10] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str.23.
- [11] Koreutika ili prostorna harmonija, jedan od tri glavna koncepta teorija pokreta i plesa Rudolfa Labana (1879-1958), bavi se istraživanjem i analizom sklada tijela i prostora te njihovom međusobnom interakcijom.
- [12] Falke Pisano, *The Body in Crisis (Distance, Repetition and Representation)*, 2011.
<http://falkepisano.info/introduction-the-body-in-crisis>
- [13] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str.32.
- [14] J. Rajchman, *Konstrukcije*, (prev. Vlatka Valentić), Psefizma, Zagreb, 2009. str. 115.
- [15] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str.32.
- [16] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str.23.
- [17] G. Deleuze, *Film 2: slika-vrijeme*, (prev. Mirna Šimat i Maja Ručević), Udruga Bijeli val, Zagreb, 2012. str. 104.
- [18] nepoznati izvor
- [19] G. Deleuze, *Film 2: slika-vrijeme*, (prev. Mirna Šimat i Maja Ručević), Udruga Bijeli val, Zagreb, 2012. str. 93.
- [20] G. Deleuze, *Film 2: slika-vrijeme*, (prev. Mirna Šimat i Maja Ručević), Udruga Bijeli val, Zagreb, 2012. str. 104.
- [21] G. Deleuze, *Film 2: slika-vrijeme*, (prev. Mirna Šimat i Maja Ručević), Udruga Bijeli val, Zagreb, 2012. str. 105.
- [22] asamblaž - francuski *assemblage*: spajanje, sklapanje
- [23] G. Perec, *Vrste prostora*, (prev. Petra Matić), Psefizma, Zagreb, 2005. str. 37.
- [24] Rachel Whiteread (rođ. 1963.) engleska je umjetnica i kiparica
- [25] Lev Vladimirovič Kulješov (1899. – 1970.) ruski je filmski redatelj i teoretičar
- [26] uncanny (njem. unheimlich) psihološko iskustvo nečega strano-poznatog, jezovitog
- [27] G. Bachelard, *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000. str.29.

BIBLIOGRAFIJA

- Agamben, Giorgio. *Goloća*, (prev. Vanda Mikšić), Meandar, Zagreb, 2010.
- Bachelard, Gaston. *Poetika prostora*, (prev. Zorica Ćurlin), Ceres, Zagreb, 2000.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2010.
- Cixous, Hélène. *Coming to Writing and Other Essays* (prev. Sarah Cornell i Deborah Jenson) Cambridge, MA: Harvard University Press. 1991.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Felix. *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, (prev. Marko Gregorić), Sandorf&Mizantrop, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Film 2: slika-vrijeme*, (prev. Mirna Šimat i Maja Ručević), Udruga Bijeli val, Zagreb, 2012.
- Dezeuze, Anna. Kelly, Julia. *Found Sculpture and Photography From Surrealism to Contemporary Art*, Ashgate, 2013.
- Foucault, Michel. *Ovo nije lula*, (prev. Vanda Mikšić), Meandar, Zagreb, 2011.
- Gregg, Melissa. Seigworth, Gregory J. *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, 2010.
- Lacan, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, (prev. Mirjana Vujanić-Lednicki), Itro "Naprijed", Zagreb, 1986.
- Perec, Georges. *Vrste prostora*, (prev. Petra Matić), Psefizma, Zagreb, 2005.
- Pogačar, Marko. *Predmeti*, Algoritam, Zagreb, 2009.
- Rajchman, John. *Konstrukcije*, (prev. Vlatka Valentić), Psefizma, Zagreb, 2009.
- Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, I.B.Tauris, 2011