# Socijalni pejzaž u fotografiji

**Zeljak, Ino**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2016**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:994262

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-28**

*Repository / Repozitorij:*

Repository of Academy of Dramatic Art








AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Sveučilište u Zagrebu

Ino Zeljak

# SOCIJALNI PEJZAŽ U FOTOGRAFIJI

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2016.

Akademija dramske umjetnosti
Sveučilište u Zagrebu
Odsjek snimanja
Diplomski studij snimanja, usmjerenje fotografija

Pisani dio Diplomskog rada

# SOCIJALNI PEJZAŽ U FOTOGRAFIJI

Mentorica:
Iva Prosoli, pred.

Student:
Ino Zeljak

Zagreb, 2016.

**SADRŽAJ**


1. UVOD 3. str.

2. METODOLOGIJA RADA 4. str.

3. POVIJEST PEJZAŽNE FOTOGRAFIJE 10. str.

4. PROSTOR I IDENTITET MJESTA 16. str.

5. USPOREDBA *JADRIJE* S RADOVIMA SUVREMENIH AUTORA 23. str.

6. ZAKLJUČAK 32. str.

7. LITERATURA 33. str.

8. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA 35. str.

9. SAŽETAK 37. str.

# 1. UVOD

Što je pejzaž? Je li čovjek uopće dio pejzaža i u kojoj mjeri? Radi boljeg razumijevanja teme diplomskog rada, valjalo je istražiti povijest i definiciju pejzaža, povezati ga s prostorom, te vidjeti kako je nastanak vlastitog fotografskog rada povezan s pojmom topofilije. Ova tematika postupno je i na indirektan način nametnula propitivanje koncepta socijalnog pejzaža i funkcije prostora.

Uvodni dio ovog rada usko je vezan uz glavni izvor motivacije za nastanak serije dokumentarnih fotografija, a to je kupalište Jadrija. Spomenuto je kupalište važan dio povijesti grada Šibenika. Nažalost nema puno pisanih tragova o kupalištu Jadrija, kako u Muzeju grada Šibenika, tako ni u Državnom Arhivu u Šibeniku, pa sam većinu informacija dobio usmenom predajom i na portalu Jadrija.net koji vode entuzijasti i zaljubljenici u kupalište. [1]

U nastavku pisanog dijela diplomskog rada, *Jadriju* sam usporedio s nekolicinom suvremenih autora, te sam se posvetio procesu nastanka serije. Iako prvotno inspirirana isključivo vizualnim karakteristikama mjesta, serija je nastala na osnovi petogodišnjeg promatranja koje je rezultat duljeg provođenja vremena na samom kupalištu iz drugih, nešto kompleksnijih, razloga. Viđeni običaji, ponašanje i navike ljudi okruženih kulisom kabina u nizu rezultirali su serijom fotografija *Jadrija.*

Sljedeći odlomak odnosi se na sam pojam pejzaža i kratku povijest pejzažne fotografije. Naglasak stavljam na izložbu *Nova topografika,* koja se smatra ključnom tako što je utjelovila jedan od najznačajnijih trenutaka u povijesti pejzažne fotografije, signalizirajući važnost novog fotografskog pristupa.

[1] Razgovarao sam s Gojkom Lambašom, voditeljem Odjela suvremene povijesti, kustosom i ravnateljem Muzeja grada Šibenika, djelatnicima Državnog arhiva u Šibeniku, građanima Šibenika koji posjeduju kabine na Jadriji i urednikom portala zaljubljenika u gradsko kupalište Jadrija, Jadrija.net.

## 2. METODOLOGIJA RADA

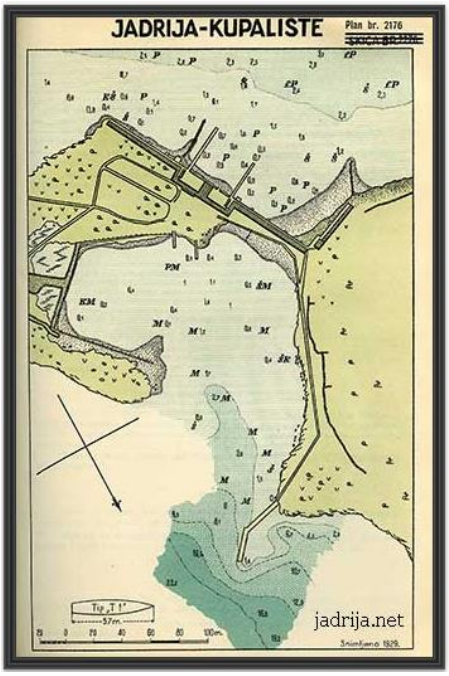
Fotografski rad *Jadrija* sastoji se od dokumentarnih fotografija gradskog kupališta Jadrija, i bazira se na impresijama spomenute lokacije (sl. 1.). Kupalište Jadrija dio je kolektivne povijesti grada Šibenika. Od svog je otvaranja kupalište bilo nezaobilazna destinacija svih Šibenčana. Kupalište Jadrija je uz plažu Banj, otvorenu tek 2012. godine, glavno gradsko kupalište Šibenčana i kupalište starog gradskog „štiha“ kakvim se može pohvaliti malo obalnih gradova. Osnovano je 1921. godine na otočiću Sv. Andrije, četrnaest kilometara od šibenske stare jezgre, a otvoreno 1922. godine.




Slika 1. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Kupalište je u početku imalo 25 kabina (svlačionica) za kupače i 25 kabina (svlačionica) za kupačice, dok je u sredini bio *buffet* s terasom za sunčanje. Najzapadniji i najistočniji uglovi svlačionica prema sjeveru imali su terase na kojima se moglo sunčati. Spomenute kabine imale su javnu namjenu, a kasnije su članovi Jadrije počeli zidati svoje kabine veličine 2.5 sa 2.5 metra kvadratna. Kako bi se dobio veći prostor, dobrovoljnim radom nasuo se plićak do spoja s kopnom. Po narudžbi posebnika, svakog bi se ljeta gradile nove kabine, koje bi ostale isključivo u vlasništvu naručitelja.[2]

[2] Jadrija, Razdoblje od 1921. do danas, http://www.jadrija.net/ (28.08.2015.)




Slika 2. *Pomorska karta kupališta Jadrija*, 1929. godina.

Nekoć, svaki se pravi Šibenčanin kupao na Jadriji, dolazak na to kultno, nezaobilazno mjesto smatrao se nekom vrstom prestiža. (sl. 2.) Kako su s godinama dolazile i nove generacije, koje su između ostalog vjerojatno iz bunta pokušavale izbjegavati tradiciju i mjesta na koja idu roditelji, Jadrija je počela propadati i postala zapušteno kupalište sa zahrđalim ljestvama, rukohvatima, kabinama s kojih se ljuštila nekoć žarka boja i s jednim jedinim starim tušem. Modernije su generacije Jadriju zamijenile uređenijim Solarisom, Brodaricom, obližnjim Primoštenom, Vodicama, Tisnom... Na Jadriji se moglo sresti tek nekoliko „kabinaša“, koji su joj ostali vjerni čitavo vrijeme. (sl. 3.)



Slika 3. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Živimo u vremenu u kojem se nove tehnologije razvijaju velikom brzinom, a trendovi mijenjaju toliko često da je teško održati korak sa svim novitetima. Zbog toga se danas među mlađim generacijama počinje javljati sve veći interes za staro ili *vintage*. Upravo zbog ovog trenda Jadrija postaje mjesto sve veće posjećenosti, jer se počinje doživljavati kao „izolirani prostor“, lišen brzog suvremenog tempa života. Ovaj novi interes za kupalištem rezultat je razdoblja u kojem je kupalište prestalo biti dio svakodnevnice i običaja mlađe generacije kupača. Stariji kabinaši su ti koji kupalištu daju autentičan potpis. Međutim, nove kupače ipak tamo ne privlače sentimentalna vrijednost i nostalgija, ne osjećaju obiteljski duh koji osjeća netko tko tamo dolazi desetljećima, od djetinjstva, gdje se svi znaju i pozdravljaju, oni su „turisti“. Prizori kultnih, šarenih kabina podsjećaju na neka starija vremena i stare filmove. Većina stalnih posjetitelja, suncobrani, ležaljke, ručnici i sada su isti, samo nešto stariji. (sl. 4.)



Slika 4. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Proces snimanja odvijao se u nekoliko etapa u periodu od dvije godine, dok sam se na kupalište vraćao svake sezone posljednjih pet godina. U to vrijeme svakodnevno sam dolazio na kupalište i tamo provodio dane, prvenstveno kao „turist“ kako bih se uklopio u okruženje, shvatio svakodnevicu mjesta i smanjio zainteresiranost drugih ljudi za moje fotografiranje. Fotoaparat sam ciljano svaki put nosio sa sobom jer nisam mogao znati koliko će „kabinaša“ tog dana biti na kupalištu. Voajerističkim sam pristupom uspio realizirati cijeli projekt, a da protagonisti nisu bili svjesni svojeg sudjelovanja na fotografijama (nakon fotografiranja prizora u kojima su bili protagonisti pristupio bih im kako bih im objasnio što radim, jer fotografirani nisu bili svjesni moje radnje, ali su drugi ljudi na kupalištu koji bi u tom trenutku bili prisutni često gledali i interesirali se za moje radnje fotoaparatom). Nije bilo negativnih

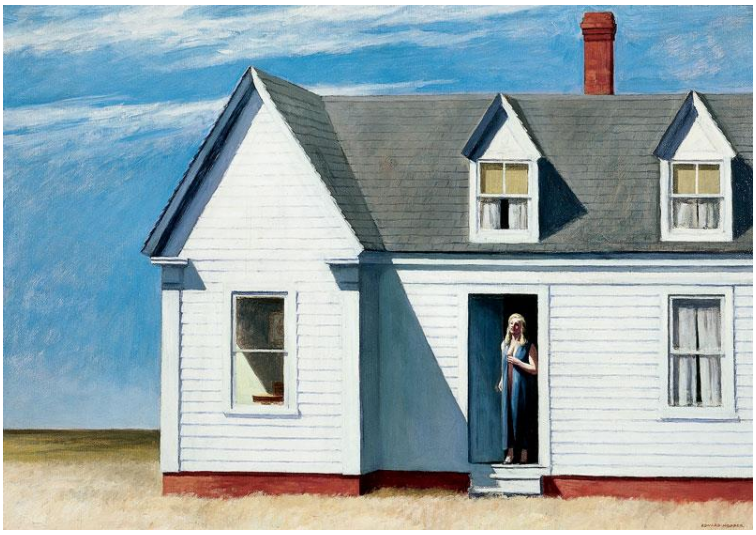
reakcija već samo pitanja i čuđenja izboru motiva. U razgovoru sa stalnim „kabinašima“ puno sam naučio o povijesti mjesta. Jadrija je puno više od samog kupališta, ona je način života koji čine niz jednostavnih rituala poput npr. zvuka zveckanja pribora za jelo u vrijeme ručka ili ostavljanja osobnih predmeta ispred kabina za vrijeme kupanja. (sl. 5.)



Slika 5. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija

Zbog geografske pozicije kupališta bio sam vremenski ograničen i prisiljen fotografski djelovati između deset sati ujutro i pet sati popodne. Taj se dio dana kroz dulji period fotografiranja ujedno pokazao kao idealan. Prije svega zbog aktivnosti „kabinaša“ jer su najaktivniji u navedenom razdoblju te na kraju i zbog željene estetike/atmosfere koju sam htio zabilježiti na fotografijama. Jako, direktno sunce i sjene doprinijeli su vizualnoj estetici koju sam htio dočarati. Spomenute uvjete primarno sam iskoristio za dojam trodimenzionalnosti, sekundarno radi pojačavanja kolorita samih fotografija (cijelo kupalište u navedenom vremenskom razdoblju poprima dojam slika Edwarda Hoppera). (sl. 6., 7.) Hopperove slike prikazuju samo dio priče ili jedan sugestivni element potencijalno šireg prizora. Ostavljajući mnoge tragove, ali ne i konkretne odgovore, Hopper tjera gledatelja da sam dovrši priču. Uspoređujući vlastite fotografije s Hopperovim djelima primjećujem da sam pokušao sadržajno ograničiti fotografije i time također od gledatelja zahtjevati da sam dovrši priču. Akteri Hopperovih slika, obično prikazani izolirani i isključeni iz njihovog okruženja bilo doslovce od prozorskog stakla ili metaforički kroz formalna značenja, manifestacije su umjetnikovog fokusa na naglasak otuđenosti modernog života. Ogoljenost detalja i upotreba svjetla u mnogim autorovim radovima stvara napetost, kojom odvlači pažnju gledatelja od danog subjekta, te upućuje na mnogo o njegovom emocionalnom iskustvu. Iako je na

kupalište osim protagonista ponekad naišao koji turist ili drugi prolaznik, u odabranom ih razdoblju nije bilo, a atmosfera mjesta tada je bila izvorna i nenarušena.



Slika 6. Edward Hopper, *High Noon*, 1949. godina, ulje na platnu.



Slika 7. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Drugi nusprodukt tog vremenskog ograničenja je dojam da je cijela serija snimljena u jednoj šetnji kupalištem, kao i atmosfera mjesta koja je izuzetno usporena te odnos prostora i ljudi.

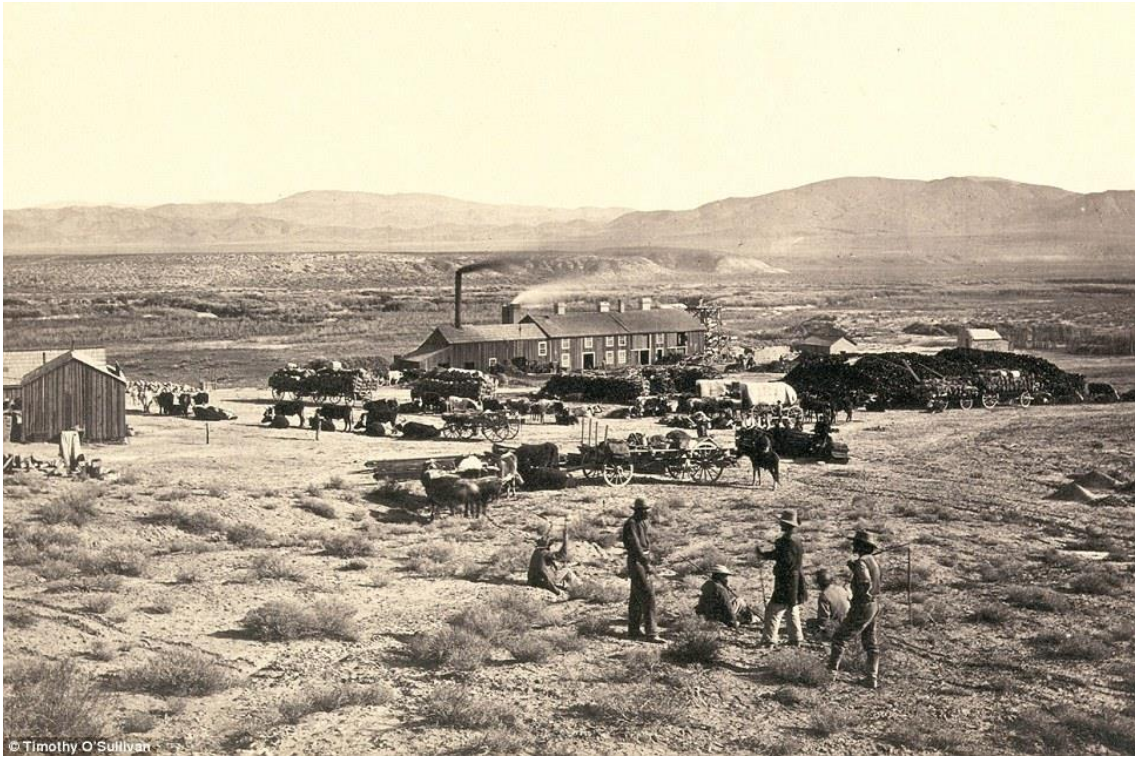


Slika 8. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Fotografski sam motivu pristupio na maksimalno nepristran i istraživački način. Jadrija je „izolirani“ prostor, a kako bi se naglasila kohezija dvaju svjetova (prostora i ljudi), Jadriju je trebalo dokumentirati kao kupalište koje je i danas u funkciji (sl. 8.), zabilježiti fotografijom simbol prošlosti koji i danas postoji, te mjesto do finalnog nestanka. Identitet mjesta (Jadrije) određen je ljudima koji su je „stvorili“. Od samog početka postojanja taj je identitet bio jasan, Jadrija je stvorena da bude kupalište, centar okupljanja i druženja. Aktivnost i značenje su se kroz godine postojanja oblikovali u prostor s atmosferom koju danas tvori, a fascinacija mjestom koju sam, i koju ću vjerojatno još dugi niz godina dokumentirati, stalna je.

## 3. POVIJEST PEJZAŽNE FOTOGRAFIJE

Pejzaž se definira kao geometrija prostora, selekcijom točke pogleda prema gradu, državi, parku, odlagalištu otpada, divljini, arhitekturi, zemlji i prirodi.[3] Autorica Liz Wells pejzaž smatra socijalnim produktom koji nam govori o kulturnom i povijesnom kontekstu krajolika. Također ga smatra rezultatom čovjekove intervencije da oblikuje i mijenja prirodne fenomene, kojih je prirodni dio. „Bazična definicija pejzaža bila bi vidik koji uključuje prirodu i promjene koje je čovjek napravio u svijetu prirode.“[4] Zanimljiva je povijest same riječi *landscape.* Značenje dolazi od nizozemske riječi *landschap* koja znači: područje, dio zemlje. Prvi put je upotrijebljena 1598. godine, referirajući se na djela nizozemskih slikara, a u svojoj engleskoj inačici ulazi u upotrebu 34 godine kasnije. Takvo kašnjenje sugerira da su se ljudi susretali prvo s pejzažima na slikama, a tek zatim ih i sami vidjeli u stvarnom životu.




Slika 9.Timothy O'Sullivan, *Nevada*, 1867. godina

Kada se govori o estetici pejzaža, uobičava se izjednačiti pitoreskni pejzaž sa samim pojmom pejzaža. Tako je priroda postala *lijepo,* a pod pritiskom industrijalizacije sve više ljudi želi vidjeti to *lijepo.* Paralelno s industrijalizacijom razvija se i turizam koji promovira to

[3] Prema: Bate, David, *Photography: The Key Concepts*, Berg, Oxford, New York, 2009., str. 89.
[4] Wells, Liz, *Land Matters*, I.B. Taurus, New York, 2011., str 11.

*lijepo* kao bijeg od zagušenih gradova i užurbanosti gradskog života, a javlja se i termin *beauty spot* ("lijepo mjesto"[5]), mjesto koje nam pruža pogled na pejzaž iz turističkih brošura.

Razjasniti pojam pejzaža, odnosno socijalnog pejzaža, bitno je, radi boljeg razumijevanja Jadrije, jer je i samo kupalište nastalo kao posljedica odnosa fizičkog okoliša i ljudskog društva. Kroz čitavo vrijeme postojanja kupališta ono je odraz tog odnosa, od dizajna samih kabina, do najbanalnijih proizvoda koje protagonisti donose sa sobom i svojom intervencijom mijenjaju vizuru kupališta. Autor Ian D. Whyte piše da su pejzaži produkt jedne od najtrajnijih povijesnih veza, odnosa između fizičkog okoliša i ljudskog društva. Nastali su djelovanjem ljudi na svijet koji ih okružuje. Oni su namjerne ili nenamjerne socijalne konstrukcije, a trebalo bi ih gledati u kontekstu njihove prirodne i kulturalne povijesti kako bi ih se najbolje razumjelo. Pejzaži su rezultat akcija i stava, tako da su ideologije jako važne kako bismo ih znali cijeniti. Povijest pejzaža temelji se na analizi vidljivih značajki, ali takve strukture se grade i ruše unutar ideoloških konteksta koji trebaju biti poštovani da bismo u potpunosti razumjeli pejzaž. On je produkt promjene kroz vrijeme. Nekada se ta promjena odvija događa i suptilno, dok se s druge strane može dogoditi brzo i dramatično. Pejzaži su svuda oko nas, a nekad s njima imamo svakodnevnu fizičku interakciju unutar naše imaginacije, gdje formiramo kulise za cijeli spektar ljudske djelatnosti.[6]

U knjizi *Landscape and History since 1500* Ian D. Whyte nadalje piše da današnji pejzaži/kultivirani krajolici, koji se prvenstveno cijene iz estetskih razloga kao i iz perspektive zaštite okoliša, te se sustavno održavaju, nisu nastali namjerno, već su nusprodukt povijesnog procesa. Oni obuhvaćaju interakciju između sadašnjosti i prošlosti te daju osjećaj identiteta pojedinca, lokalne, regionalne i nacionalne razine. Socijalne strukture, kulturne tradicije, ekonomske aktivnosti i politički obrasci odigrali su krucijalnu ulogu u oblikovanju pejzaža. Vrijednosti upisane u različite vrste pejzaža nisu fiksne, nego se mijenjaju tijekom vremena i mogu predstavljati drugačije stvari različitim ljudima u bilo kojem razdoblju. Pejzaž je puno više nego skup prirodno i ljudski nastalih značajki; bilo koji pejzaž nije samo sastavljen od onoga što nam se nalazi pred očima, nego i od onoga što nam se nalazi u glavama (percepcija). Pejzaž je višeslojna konstruirana forma uspomena i memorije u kojem je pohranjena ljudska aktivnost na Zemljinoj površini. Niti jedna osoba neće percipirati pejzaž isto te čak i ako osobe unutar iste kulture gledaju isti motiv, svaka individua imat će svoj

[5] Bate, David, *Photography: The Key Concepts*, Berg, Oxford, New York, 2009. str. 89.
[6] Prema: Whyte, D. Ian, *Landscape and History since 1500*, Reaktion Books Ltd, 2002., str 7.

osobni i kulturni pogled. Takvi selektivni pogledi mogu biti bliži stvarnosti ili pak mogu potpuno odvesti u zabludu.[7]




Slika 10. Lee Friedlander, *New Mexico*, 2001.

Ian. D. Whyte u spomenutoj knjizi sugerira da deset ljudi može vidjeti pejzaž na deset različitih načina, u pogledu ljudske aktivnosti, habitata, ljudskog utjecaja na prirodu, interakcije između društva i okoliša, povijesti, identiteta lokacija i estetike. Prema tome, interpretacija pejzaža može ovisiti o vrijednostima i stavovima pojedinca: kapitalizam, umjetnički pogled i ekološki pogled (znanstvenik).[8] Ian. D. Whyte također navodi da doživljaj pejzaža isto tako varira s obzirom na to promatraju li ga ljudi koji su odvojeni promatrači („outsideri“) ili pak „insideri“ koji rade i žive unutar određenog pejzaža te s njim imaju određenu interakciju na dnevnoj razini. „Outsideri“ vide pejzaž iznova, dok je „insiderima“ taj isti prostor podređen svakodnevnom životu, poslu i socijalnim interakcijama.[9] Miško Šuvaković pak prostor definira kao jedan od pojmova kojim se opisuje pojavnost, izgled i prisutnost svijeta. Trodimenzionalni prostor se najčešće smatra iskustvenim fizičkim prostorom i njime se opisuje konkretni perceptivni svijet. Osnovni parametri su mu dimenzije, smjerovi i veličine.[10]

[7] Prema: Whyte, D. Ian, *Landscape and History since 1500*, Reaktion Books Ltd, 2002., str 9.
[8] *Ibid*., str 10.
[9] *Ibid.*, str 12.
[10] Prema: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnsti*, Horetzky, Zagreb, 2005., str. 519.

Šezdesetih godina prošlog stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama skupina fotografa redefinirala je značenje tradicionalne dokumentarne fotografije i to baš promatrajući prostor koji ih okružuje. Autori poput Garrya Winogranda, Diane Arbus, Leea Friedlandera bilježili su slike „socijalnog pejzaža" Amerike tijekom šezdesetih godina. Garry Winogrand tvrdio je da radi fotografije kako bi „vidio kako svijet izgleda na mediju fotografije." Diane Arbus analizirala je stanovnike područja na kojima je obitavala kroz formu portreta, dok je Friedlander portretirao „vizualni jezik" američkog socijalnog pejzaža s velikom količinom vizualnih informacija unutar dinamičnih kompozicija.[11]

Suvremeni pejzaž (20. st.) ima šire parametre nego oni nastali u malo daljoj prošlosti (18., 19. st.). Pejzaž može prenijeti osjećaj vremena, mjesta i ljudskog iskustva, neki odaju počast ljepoti i grandioznosti prirode, gdje publika dobiva osjećaj direktnog pogleda u scenu bez ikakvih političkih poruka. Mnogi današnji fotografi specijaliziraju se u bilježenju pejzaža oblikovanog od strane ljudskog djelovanja (socijalni pejzaž). Sve učestalije pejzaž postaje Sve učestalije pejzaž postaje mjesto na kojem fotograf može izraziti vlastitu osobnost, ideje i socijanlno/ekonomsko/političku zabrinutost. [12]

*Nova topografika: fotografije čovjekom izmijenjenog krajobraza* (*New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*) naziv je izložbe fotografija koja se održala 1975. g. u George Eastman House International Museum of Photography and Film u gradu Rochesteru (SAD). Izložba je sadržavala 168 fotografija desetorice autora. Sudjelovalo je osam tada mladih američkih fotografa: Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr. i njemački par Bernd i Hilla Becher. Teoretičar William Jenkins postavio je izložbu u suradnji s autorima. Jenkins je koncipirao izložbu kao problem stila, odnosno odsutnosti stila, a uporabom novotvorenice 'topographics' *(topografika)*, izvedene iz riječi 'topography' *(topografija)*, stvorio je pojam kojim je želio označiti vjerodostojnu dokumentarnu fotografiju krajobraza, odnosno, dojam apsolutne objektivnosti tih fotografija. Pritom se bio inspirirao „starim topografima" koji su fotografijom dokumentirali geografska istraživanja američkog Zapada u drugoj polovici 19. st. „Stari topografi" bavili su se nikad prije fotografiranim prizorima. Fotografski medij je još bio u svojim začetcima, a ti prvi fotografi naizgled nisu ovisili ni o kakvoj prethodno utvrđenoj fotografskoj estetici. No opet, sasvim je izvjesno da je i Timothy O'Sullivan

[11] Early documentary photography, http://www.metmuseum.org/toah/hd/edph/hd_edph.htm/ (05.09.2015.)
[12] *Ibid*.

fotografirajući američki Zapad, bio u većoj ili manjoj mjeri pod utjecajem vizualnih formula iz slikarstva.

*Nova topografika* smatra se ključnom izložbom jer je utjelovila jedan od najznačajnijih trenutaka u povijesti pejzažne fotografije, ukazujući na važnost novog fotografskog pristupa. Novim pristupom željelo se napraviti odmak od tada dominantne tradicije romantičnog prikaza krajobraza prema dokumentarnom pristupu, mijenjajući time i predmet interesa fotografije. Umjesto idealiziranih prikaza netaknute prirode koji prizivaju osjećaje uzvišenosti i grandioznosti, pozornost se preusmjerava na gradsku i prigradsku stvarnost, ono prijelazno područje na kojem se susreću prirodni okoliš i okoliš izmijenjen ljudskom rukom (iako bez direktne prisutnosti čovjeka na fotografijama), otkrivajući tako svijet koji nam je zapravo svima poznat. Izložba ne samo da je bila prekretnica za prihvaćanje prikazivanja banalnog kao objekta u fotografiji, nego je i uvela konceptualnu fotografiju u svijet suvremene umjetnosti. O značenju *Nove topografike* govori utjecaj koji je imala na neke od najvažnijih autora današnjice, poput Becherovih učenika sa *Kunstakademie Düsseldorf*: Candide Höfer, Axela Hütta, Thomasa Ruffa, Thomasa Strutha i Andreasa Gurskog. Citatom iz Jenkinsova uvodnog teksta kataloga izložbe "Idealni fotografski dokument trebao bi izgledati kao da je bez autorstva ili umjetnosti"[13], Lewis Baltz je htio opisati dokumentarni ideal, referirajući se na rad „novih topografa" u usporedbi sa "starim topografima" iz 19. stoljeća, čiji krajobrazi u potpunosti odražavaju neautorski kriterij. Rad njemačkog para Bernda i Hille Becher proizlazi iz njemačke umjetničke tradicije *Nove objektivnosti.* Utjecajem Prvog svjetskog rata, s prvom uporabom moderne mašinerije ratovanja i njezinim posljedicama, dolazi do promjena političkih i socijalnih uvjeta iz kojih proizlaze promjene u umjetničkoj praksi kroz objektivno i društveno kritičko postekspresionističko slikarstvo u Europi, pogotovo u Njemačkoj 20-ih i 30-ih godina. Fotografija sve više stremi prema stvarnosti, oslobađa se piktorijalizma, pristupa koji imitira slikarstvo, te počinje koristiti kvalitete koje su joj specifične. Ključna razlika između snimke i pogleda ukazala se u kontekstu izleta u središnjoj Njemačkoj od Roberta Smithsona i para Bernda i Hille Becher, te je to pomoglo etabliranju Smithsona kao utjecaja na Novu topografiju, a pomoglo je objasniti i utjecaj Bercherovih. Smithsonova frenetična razgraničenja stoje u suprotnosti odmjerenom pregledu Bercherovih, koji obuhvaća mnoge građevinske tipove – tornjeve za vjetar, vodene

[13] Salvesen, B., Nordstrom, A., *New Topographics: Roberts Adams . Lewis Baltz . Bernd and Hilla Becher . Joe Deal . Frank Gohlke . Nicholas Nixon . John Schott . Stephen Shore. Henry Wessel, Jr*., Steidl,Gottingen, 2009., str. 27.

tornjeve, silose ugljena, rashladne tornjeve, držače plina, visoke peći i ostale tvorničke građevine, posebno dokumentirane u tipologijama kroz godine sustavnog istraživanja.

Fotografije, posebice one srušenih struktura, odnose se na specifičan povijesni period, na pomak prema industriji krajem 19. stoljeća. Kada se razmatraju u našem postindustrijskom društvu, te fotografije se mogu interpretirati kao nostalgična razmatranja davno izgubljenih vremena, ali im ne nedostaje ni kritička crta. Intenzivna i opsesivna priroda projekata Bernda i Hille Bercher ogleda se i otkriva nemilosrdan poredak industrijske proizvodnje, fenomen koji je imao monumentalne posljedice za gospodarstvo i okoliš. [14]

[14] Prema: Salvesen, B., Nordstrom, A., *New Topographics: Roberts Adams . Lewis Baltz . Bernd and Hilla Becher . Joe Deal . Frank Gohlke . Nicholas Nixon . John Schott . Stephen Shore. Henry Wessel, Jr.*, Steidl,Gottingen, 2009.

# 4. PROSTOR I IDENTITET MJESTA

Moj prvi posjet Jadriji bio je motiviran znatiželjom, kasniji posjeti ovom prostoru/mjestu bili su određeni nekom vrstom emocionalne povezanosti. Boravkom na kupalištu, ali i radom na seriji fotografija, nametnulo se pitanje prostora i vlastitog fotografskog pogleda.

U svojoj knjizi *Place and placelessness* geograf Edward Relph empirijskim pristupom određuje značenje prostora i mjesta. Isto tako raščlanjuje prostor prema geografskim osobinama i prema načinu postupanja pojedinca prema njemu.[15] Relph prostor dijeli na pragmatični, arhitektonski, kognitivni, apstraktni, egzistencijalni i perceptivni. Svi oni funkcioniraju po principu jednakih simbola i iskustava koji prožimaju taj prostor, a koji se reflektiraju na njih. Relphovo razlaganje prostora pomoglo mi je za bolje razumijevanje vlastite serije i važno je za daljnja promišljanja. Iz tog razloga ću detaljnije objasniti svaki od prostora koje autor opisuje. Prostor je amorfan i neopipljiv i nije subjekt koji može biti direktno opisan ili analiziran. Ipak, mi ga osjećamo, poznajemo i objašnjavamo, a gotovo uvijek postoji neki povezani smisao ili koncept prostora. Prostor koji mi doživljavamo, od neba, mora ili krajolika, ili pak grada koji se prostire pod nama, ako ga promatramo s visoke zgrade, prostor s ulice, prostor zgrada gledanih izvana i doživljenih iznutra, rezonirani prostor mapa, planova, kozmografije i geometrije, međuzvjezdani prostor, prostor okupiran objektima ili proglašen od država ili posvećen bogovima, sve je to rang našeg doživljaja i razumijevanja prostora. [16]

Pragmatični prostor je prostor instinktivnog ponašanja i nesvjesnih radnji u kojem uvijek djelujemo i krećemo se bez odraza. To je zapravo organski prostor koji je ukorijenjen u konkretnim i bitnim stvarima, a koji ne uključuje slike ili koncept prostora ili odnosa u prostoru.[17] Pragmatični prostor se gradi nesvjesno na temelju osnovnih individualnih iskustava, počevši od djetinjstva, te je povezan s kretanjem tijela i osjetilima. „Kada je društvo indiferentno prema prostoru ili prema određenom tipu prostora, čini se kao da ga nesvjesne strukture iskorištavaju na ravnodušan način kako bi zauzele slobodnu površinu i potvrdile sebe, simbolički ili na stvaran način... Na takvoj primitivnoj razini teško je

[15] Prema: Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976., str 38.
[16] *Ibid*., str. 8.
[17] *Ibid*., str. 12.

razlikovati prostor i mjesto pa je možda prostor jednostavno kontinuirana serija egocentričnih mjesta gdje se mogu naći stvari koje obavljaju određene funkcije ili zadovoljavaju potrebe, ali o kojima nije formirana mentalna slika.[18]

Arthitektonski prostor, iako se bazira na nesvjesnim prostornim doživljajima, uključuje namjerni pokušaj kreiranja prostora, misao je to koju Relph preuzima od norveškog arhitekta i teoretičara Christiana Norberga Schulza.[19] S druge strane, prostor urbanizma se ne bazira na doživljajima prostora, već je prvenstveno u funkciji dvodimenzionalnog prostora na karti.

Kognitivni prostor je homogeni prostor, s jednakom vrijednosti svugdje i u svim smjerovima, ujednačen je i neutralan, dimenzija, prostor geometrije, karata i teorija o prostornoj organizaciji. To je oblik prostora koji se odražava, i koji bi imao malo značenje za direktni doživljaj zbog toga što su geometrije, karte i teorije nerijetko baze za planiranje i dizajniranje.

Apstraktni prostor je prostor logičnih relacija koji nam dopušta da opisujemo prostor bez nužnog osnivanja tog opisivanja u empirijskim promatranjima.[20]

Egzistencijalni prostor, ili prostor življenja, značajan je za sve članove kulturalne skupine koji u njemu obitavaju. On nije samo pasivni prostor koji čeka da bude doživljen, nego je konstantno kreiran i preuređivan ljudskim aktivnostima. Međutim, iako je takav egzistencijalni prostor značajan među jednom kulturološkom skupinom, to ne znači da je članovima drugih kultura, barem ne bez određenog napora za razumijevanjem s njihove strane. Podjela egzistencijskog prostora odnosi se na sveti prostor i na geografski prostor. Sveti prostor se bazira na arhaičnom religioznom doživljaju, on je kontinuirano diferenciran i prepun simbola, svetih centara i značajnih objekata, a za religioznu osobu je doživljaj takvog prostora praiskonski, možda ekvivalent doživljaju osnivanja svijeta, te iz toga slijedi da izrada svetih objekata i svetih zgrada nije zadatak koji treba olako shvatiti, nego zahtijeva duboku i potpunu predanost.[21] Geografski prostor je prostor koji je jedinstven. On ima boju, dubinu, gustoću i solidnost, ima asocijacije i simbole, te istovremeno pruža mogućnosti, ali i

[18] Prema: Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976., str. 9.
[19] U: Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976., prema: Norberg-Schulz, C., *Existence, Space and Arhitecture*,New York, 1971., str. 13., 16.
[20] *Ibid*., str. 26.
[21] Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976., str. 15.

ograničava doživljaj.“[22] Geografski prostor sela ili grada uključuje blisku asocijaciju između doživljaja i kreiranja prostora. Neki aspekti strukture geografskog prostora su ilustrirani u studijama krajolika grada, poput onih od Gordona Cullena ( 1971.) i Kevina Lyncha (1960.)[23] Tako Cullen analizira doživljaje urbanog prostora koje imamo, kroz perspektivu osobe na ulici, i traži da se uspostave temeljne komponente tog doživljaja, a posebno važnost serijske vizije, mjesta ili centara, te sadržaja tih mjesta. Lynch proučava slike ili mentalne slike gradova koje imaju ljudi, pretpostavljajući da su one funkcija njihovog doživljaja, te pokušava odrediti značajke krajolika grada koje se najbolje uklapaju u te slike. Norberg- Schulz dao je nešto formalniju analizu strukturiranja egzistencijalnog prostora, a govori o vertikalnoj i horizontalnoj strukturi, bazirajući potonje na analizi Kevina Lyncha.[24] On prvo identificira nekoliko razina egzistencijalnog prostora pa je tako najšira i najopširnija upravo geografija, sljedeća razina je krajolik, zatim urbana razina, zatim razina s ulice, a ispod nje je kuća, odnosno dom, kao središnja referentna točka ljudskog postojanja. Na kraju se nalazi razina objekta, materijalni prostor u kojem je vrijednost objekta određena njihovim značenjem kao alatom, ili simbolički prostor u kojem objekti ili stvari predstavljaju druge prostore i doživljaje.[25] Tako se mjesta u egzistencijalnom prostoru mogu shvatiti kao središta značenja ili fokusi namjere i svrhe.

Perceptivni prostor je prostor djelovanja usmjeren na neposredne potrebe i prakse te kao takav ima jasno razvijenu strukturu. Na ovom se mjestu Relph ponovo poslužio citatom Norberga Schulza: „Perceptivni prostor ima središte, koje opaža čovjek, i kao takav ima odličan sistem uputa koje se mijenjaju s kretanjem ljudskog tijela, on je limitiran i ni u jednom pogledu neutralan, drugim riječima, on je konačan, heterogen, subjektivno definiran i percipiran, a njegove udaljenosti i smjerovi su upravljani od strane čovjeka.“[26] Treba reći da je perceptivni prostor također i carstvo izravnih emocionalnih susreta s prostorima na zemlji, moru i na nebu ili s izrađenim ili stvorenim prostorima. „Mi ne shvaćamo prostor samo svojim osjetilima ... mi živimo u njemu, projiciramo naše osobnosti u njega, vezani smo za njega emocionalnim poveznicama, prostor nije samo percipiran... njega se živi.“[27]. Kroz pojedine susrete i doživljaje, perceptivni prostor je bogato diferenciran u mjesta ili centre od

[22] Dardel,Eric, *L'Homme et La Terre: Nature de Realite Geographique*, Paris, 1952., str. 12.
[23] *Ibid*., str. 18.
[24] *Ibid*., str. 20.
[25] Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976., str. 20.
[26] U: Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976., prema: Norberg-Schulz,Christian, *Existence, Space and Arhitecture*, New York Praeger Publishers, 1971., str. 13.
[27] Relph preuzima stav francuskog lingvista Georgesa Matorea, da se se prostor ne razumijeva samo osjetilima, već da živeći u njemu, u njega projiciramo naše osobnosti, te da smo s njim povezani emocionalnim poveznicama.

posebnog osobnog značenja. „Organizacija mišljenja, percepcije i značenja je osobno povezana sa specifičnim mjestima, i nema sumnje u to da svi imamo privatne prostore u koje se možemo povući kako bismo mogli razmišljati.“[28] Dakle, iako su osobni, perceptivni prostor i mjesta nisu u potpunosti izolirani od strane pojedinca, jer postoje zajednički krajolici koji se također doživljavaju.

Od svih razjašnjenja, razjašnjenje perceptivnog prostora, najbolje se može primijeniti na vezu koju kao autor osjećam prema Jadriji. Iako je prvi doživljaj tog prostora svakako bio vizualne prirode, vraćajući se na to kupalište između mene kao autora i mjesta stvorila se emocionalna povezanost koja se kroz pet godina „vraćanja“ manifestirala kroz seriju fotografija *Jadrija.* Osim pojma perceptivnog prostora, valjalo bi navesti još dva pojma kojima bi se pobliže objasnila veza autora i kupališta; to su performativ fotografije i topofilija. U knjizi *Na drugi pogled*, autorice Sandre Križić Roban nailazimo na pojam performativ fotografije. „Što je performativ fotografije? Nazovimo performativne značajke strastvenim odnosom između promatrača i prikaza. Osjećajnost je šok bez zapreka, koji promatrača čini svjesnim napetosti između njegovih načina gledanja i stvarne slike; između subjekta, sadržaja i medija.“[29] Performativ fotografije nije učestali pojam, ali je jedini koji objašnjava stravstveni odnos između promatrača (autora, fotografa) i prikaza (kupalište Jadrija). Drugi pojam je riječ *topophilia* (od grčkog *topos* „mjesto“ i *philia* „ljubav prema“), što doslovno znači ljubav prema prostoru, a popularizirao ga je geograf Yi-fu Tuan u svojoj knjizi *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values* objavljenoj 1974. godine. Odnosi se na opis gajenja snažnih osjećaja prema nekom mjestu, koji se često poistovjećuju s osjećajem kulturnog identiteta određene grupe ljudi i ljubavi prema određenim aspektima takvog mjesta. (sl. 11., sl. 12.) Ako se temelji na biografskim odnosima, onda to mjesto postaje dio osobne povijesti, sjećanja i iskustva osobe individualnog identiteta.[30]

[28] Shepard, Paul., *Man in the landscape*, New York, 1967., str. 32.
[29] Križić Roban, Sandra, *Na drugi pogled*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2010., str 136.
[30] Prema: Collins Dictionaries, http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/topophilia/ (08.09.2015.)



Slika 11. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.



Slika 12. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Oslanjajući se na gore navedenu podjelu, Jadriju se može definirati kao „sinergiju“ prostora i ljudi. Upravo ta sinergija predstavlja fokus interesa fotografske serije; samo kupalište ne bi bilo toliko zanimljivo bez prisutnosti ljudi i njihovih intervencija. Kupalište bi i dalje bilo vizualno i estetski zanimljivo, ali bi mu nedostajao sadržaj. Radi boljeg objašnjenja, uzmimo za primjer jednu običnu pješčanu plažu i ljudsku intervenciju na njoj. Ranije navedenom analogijom, ljudska aktivnost bi primarno mogla biti zanimljiva, ali bez vizualne kulise brzo bi postala nezanimljiva. Kao primjer navodimo fotografiju iz serije *Jadrija* gdje sam stolac kao ljudski trag postaje motiv koji zaokuplja moju pažnju (sl. 13.).



Slika 13. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Svako mjesto ima jedinstvenu adresu, onu koju je moguće identificirati. Identifikacija mjesta, odnosno identifikacija s mjestom, empirijski je proces i ovisi o našem kontaktu s njim. Edward C. Relph piše o tri glavne komponente identiteta mjesta: statičnoj fizičkoj okolini, aktivnosti i značenjima. Fizička okolina i aktivnosti predstavljaju fizički prostor sa svojim građevinama te stanovništvo sa svojim radnjama u tom prostoru. Treća komponenta je ona koja povezuje sva tri elementa u koherentnu cjelinu i daje joj smisao i izvan znanstvenog pristupa prostoru i mjestu. Značenja predstavljaju iskustvo, odnosno specifična aktivnost u specifičnom prostoru nastaje jer joj je čovjek dao značenje i lokalitet. Značenje djeluje kao ljepilo društvene interakcije i interakcije s okolišem. Sve tri komponente zajedno stvaraju formulu koja je jedinstvena za mjesto i koja ga time razlikuje od drugih mjesta.[31]

Na sl. 14. možemo primijetiti fragment kupališta *Jadrija*, fizička okolina o kojoj Relph priča na ovom su primjeru kabine i otvorena vrata jedne u nizu kabina. Aktivnost možemo isčitati iz radnje protagonistice. Dok cjelokupni prizor daje značenje koje je jedinstveno za Jadriju, ta sinergija predstavlja fokus interesa fotografske serije; samo kupalište ne bi bilo toliko zanimljivo bez prisutnosti ljudi i njihovih intervencija.

[31]Prema: Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976., str. 45.



Slika 14. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

## 5. USPOREDBA *JADRIJE* S RADOVIMA SUVREMENIH AUTORA

„Puno se može saznati o državi gledajući njezine plaže: kroz različite kulture, plaža je rijetka javna površina u kojoj se sve apsurdnosti i specifična nacionalna ponašanja mogu naći.“[32] Martin Parr priznaje svoju fascinaciju plažama. Prema autoru, plaža je „kazalište u konstantnoj promjeni.“ [33] Ovisno o državi, protagonisti nose više ili manje odjeće; imaju drugačije navike i rituale. Tijekom godina, Parr je dokumentirao velik broj ljudskih apsurdnih situacija, autor ističe da ne želi ismijavati svoje subjekte nego se smijati s njima. Osim što su njegove fotografije vrhunski kadrirani smiješni trenuci, one imaju veće značenje.



Slika.15. Martin Parr, *Life's a beach*, 1986. godina.

U isto vrijeme te fotografije otkrivaju nešto o ljudima koji žive u određenim državama; ponašanje na plaži govori nam o kulturi i tradicijama mjesta općenito.[34] (sl. 15.)

[32] Behrmann, Kai, Martin Parr *Life's a beach*, http://topphotographyfilms.com/photography-book-reviews/martin-parr-lifes-a-beach/ (03.08.2016.)

[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*



Slika 16. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Dok Parr tvrdi da je plaža u konstantnoj promjeni, Jadrija se ne mijenja, ostaje u svojoj osnovi vizualno ista. Prostor Jadrije, prvenstveno njegov kostur, izgleda nepromijenjeno. Naravno da boja vrata i zidova nije ista, ali kada pogledamo fotografije kupališta od prije 50 i više godina možemo zaključiti da je kupalište konstanta koja se ne mijenja. S druge strane, čovjek je na toj vremenskoj skali neizbježno zamjenjiv, ali kultura, običaji i odnos prema prostoru su faktori koji i uz sam izgled/kostur kupališta nadilaze i odolijevaju vremenu. Fotografije nastale u seriji *Jadrija* ne žele kritizirati ili ismijavati svoje „aktere“, već uputiti na postojanje relikta nekog davno zaboravljenog vremena i kulture koja se uspjela zadržati među ljudima koji se iznova vraćaju na kupalište i daju taj autentični potpis mjestu. (sl. 16.) U ovom slučaju i ljudi i mjesto moraju se sagledati kao zajednička varijabla jer jedno bez drugog ne bi imalo kontekst. Prazno kupalište Jadrija izgledalo bi samo kao kulisa nekoć davno korištene/napuštene plaže dok bi ljudi bez te kulise dobili dojam svakidašnjeg i banalnog. (sl.17.)



Slika 17. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

U seriji fotografija *Beach Series*, Massimo Vitali dokumentira vizure plaža. (sl. 18.) Kompleksnom mješavinom portreta i pejzaža ilustrira kompleksnost ljudskog identiteta i socijalne konstrukcije koju nazivamo prirodom. Iako na prvo gledanje banalna, u fotografiji iz serije *Beach Series* uočavamo pojedinačne unikatne figure u svojim individualnostima. Baš ta individualnost je ono što nas tjera da detaljnije gledamo.[35] Vitali koristi multiportretni pristup dok se radu *Jadrija* pokušava zadržati na svakodnevnim banalnim radnjama pojedinca.



Slika 18. Massimo Vitali, *Beach Series*, *Bassa Trinita Blue Ball*, *Sardinia*, 2013.

[35] Keltner, Daniel Levis, *Vitali, Massimo Beach Series*, http://newfoundjournal.org/archives/volume-1/issue-3/photography-vitali/ (05.08.2016.)

Taj pojedinac s Jadrije nije turist nego lokalni građanin, za razliku od Parra i Vitalija čiji su akteri uglavnom turisti. Slučajni turist u kontekstu Jadrije nije mi zanimljiv jer ne sudjeluje u stvaranju sinergije koja se ovom serijom fotografija pokušava prenijeti. Na većini fotografija iz ove serije, fokus interesa usmjeren je na radnje pojedinca koji su vlasnici kabina. Isto tako, na malom broju preostalih fotografija u seriji korišten je sličan pristup kadriranja i obuhvaćanja sveukupnog prikaza ljudi i prostora/mjesta te čin koji tvore. (sl.19.)



Slika 19. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Becherovi dokumentiraju industrijsku arhitekturu (sl. 20.), zato što je tako žele sačuvati od potpunog nestajanja. Jasno je da će svi ti tornjevi i peći koje su zabilježili svojim fotografijama jednog dana biti srušeni uslijed tehnološkog razvitka te da će biti zamijenjeni drugim, modernijim tehnološkim produktima. Međutim, fotografijama je njihovo postojanje vječno sačuvano. Upravo ovakav pristup je primijenjen na seriji fotografija *Jadrija.* Ideja je fotografski sačuvati izgled i atmosferu mjesta koje možda jednog dana bude srušeno i zamijenjeno novijim kupalištem. (sl. 19.) Bernd i Hilla Becher svoje su subjekte snimali iz poprilične udaljenosti kako bi u cijelosti bili u kadru, a u seriji fotografija *Jadrija* uz arhitekturu se pojavljuje i čovjek. (sl. 21.)



Slika 20. Bernd & Hilla Becher, *Lime kilns, Harlingen, Holland*. 1963. godina.



Slika 21. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

U kontekstu okoline treba spomenuti Stephena Shorea, fotografa iz SAD-a koji je fotografirao u boji, te prikazivao banalne objekte na fotografijama. On je povremeno putovao krajevima SAD-a i fotografirao sve ono banalno što ljudi ne primjećuju, a u ljeto 1973.godine prvi je put otišao na turneju, te se zaustavio u mjestu Ashland u Wisconsinu. Tamo je načinio 16 fotografija na kojima prikazuje stari poštanski ured, trgovinu vojne opreme, trgovinu oružjem, različite zgrade, kao i kupaonicu sobe broj osam u hotelu Bench gdje je odsjeo.[36] Poslije tog prvog, redovito je odlazio na slična putovanja, također diljem SAD-a, a fotografije koje su nastale na tim putovanjima objedinjene su u seriji poznatoj i kao *Uncommon Places*

[36] Prema: Schmidt-Wulffen,S., *Stephen Shore's Uncommon Places*, Aperture Foundation Inc., New York, 2004., str.7.

*(Neuobičajena mjesta).* Značajno je da je Stephen Shore s vremenom mijenjao aparate kojima je utjecao i na tehniku kojom se koristio prilikom fotografiranja, dok se tema njegovih fotografija nije promijenila.



Slika 22. Stephen Shore, *"Ginger Shore, Causeway Inn, Tampa, Fl., Nov. 17, 1977"*.

On je u svojoj seriji prikazivao svakodnevni život američkih mjesta (sl. 22.), a serija sadrži nevjerojatnu količinu fotografija interijera i eksterijera. Treba istaknuti da je ovom serijom Stephen Shore utjecao na čitavu generaciju fotografa. Motivi koji se uvijek iznova pojavljuju u radu *Jadrija* sadržajno su banalni zato što se ipak radi o svakodnevici ljudi koji borave na kupalištu (sl. 22.). Shoreovo dokumentiranje američke kulture, poput svojevrsne bilješke jednog vremena, odraženo je i u ovom radu u obliku intencije fotografskog dokumentiranja Jadrije.



Slika 23. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.



Slika 24. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

Srodnost s *Jadrijom* pronašao sam i u radu Ivana Hrkaša. Ivan Hrkaš je sarajevski fotograf mlađe generacije. [37] Tijekom autorovog boravka na rezidencijalnom programu Kamov u Rijeci, svakodnevno je pohađao gradsko kupalište na Pećinama, koje domaći nazivaju *Trojka*, baš kao što sam i sam svakodnevno činio na kupalištu Jadrija. Zanimljivo je spomenuti da smo obojica pristupili kupalištima kao odvojeni promatrači, "outsideri". Hrkaš nema nikakve veze s Rijekom, na to mjesto slučajno ga je doveo rezindencijalni program, dok je mene na Jadriju dovela znatiželja. Ni jedan ni drugi nismo imali određenu interakciju s pejzažom na dnevnoj razini, što nam je omogućilo novi pogled na kupališta. Provodeći dane kao jedan od kupača, radeći sve što i drugi rade, Hrkaš se sunčao, kupao, ogledavao oko sebe. Lokalitet kupališta fotografirao je koristeći *snapshoot* [38] estetiku. Dojma sam da obojica pristupamo protogonistima voajerstički, ali se razlikujemo stilski, što je u velikoj mjeri i rezultat različite tehnologije, naime Hrkaš navodi da koristi point and shoot aparat dok sam ja koristio DSLR fotoaparat. Pristup fotografiranju je, dakle, daleko drugačiji jer point and shoot aparat omogućava fotografiranje bez gledanja kroz tražilo objektiva, dok DSLR aparat ipak zahtijeva malo veće promišljanje kadriranja, što se uspoređujući fotografije dviju serija

[37] Preuzeto sa portala Vizkultura: Vizkultura, *Trojka*,( http://vizkultura.hr/trojka/) (10.08.2016.) : Rođen je u Sarajevu 1978. godine. Nakon završene osnovne škole seli se u Izrael. Iako upisuje prestižnu Akademiju likovnih umjetnosti "Becalel" u Jerusalemu, 1998. godine se vraća u Sarajevo i upisuje Akademiju likovih umjetnosti, smjer grafičkog dizajna, gdje je i diplomirao 2004. godine i magistrirao iz oblasti fotografije 2011. Tu je i predavač na predmetima Osnovi fotografije i Fotografija od 2005. godine. Od maja 2012. godine predaje kao gostujući profesor na Visokoj školi za dizajn u Ljubljani. Posljednjih pet godina bavi se sociološkom fotografijom koja je i tema njegovog magistarskog rada." (10.08.2016.)

[38] Pojam *snapshoot* odnosi se na trend u fotografij u SAD-u od oko 1.960 – ih. Stil obično ima naizgled banalne svakodnevne predmet i ne planirano kadriranje.

može jasno i vidjeti. Pri usporedbi slike 25. sa slikom 26. primjećujemo da na slici 25. „visi“ horizont, autor je vjerojatno snimio fotografiju iz ruke ne koristeći okular (razlog vidim u neometanju subjekta fotografije). Na slici 26. sam imao vremena razmisliti i pripaziti na kadar jer je subjekt kojeg sam fotografirao spavao. Hrkaš nadilazi pojedince među licima, sva su jednako važna. U potrazi je za *onim* što se događa između njih pa tako odmjerava situacije i zanima ga mjesto. U praktičnom radu *Jadrija* možemo vidjeti da je meni bitnija kohezija mjesta i ljudi nego identitet tih osoba. [39]



Slika. 25. Ivan Hrkaš, *Trojka*, 2015. godina.



Slika 26. Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

[39] Prema: Sabina Salamon, *Ivan Hrkaš Trojka*, http://www.mmsu.hr/Default.aspx?art=995&sec=4 (10.08.2016.)

„Kabinaši“, protogonisti ove serije fotografija, starija su generacija ljudi koja je s mjestom povezana prvenstveno na rodnoj osnovi (kabine se nasljeđuju, ne mogu se kupiti), te koji od svog djetinjstva pa do danas žive i čuvaju običaje Jadrije. Iz fotografija se iščitava melankoličan i usporen životni ritam koji na rijetkim drugim mjestima diljem jadranske obale imamo prilike iskusiti. Možda svjedočimo posljednjoj generaciji koja će s tim mjestom tvoriti zaokruženu cjelinu oslikanu na fotografijama. Jedan od motiva za rad na ovoj seriji bila je veza stalnih kupača s prostorom kupališta. Očito je da se radi o jednoj vezi emocionalne i sentimentalne prirode koju je kao takvu teško objasniti ma koliko ona bila logična i uočljiva na prvi pogled.

# 6. ZAKLJUČAK

U seriji fotografija *Jadrija* pokušao sam naglasiti koheziju dvaju svjetova, prostora i ljudi i foto-dokumentirati kupalište Jadrija, kao odličan primjer socijalnog pejzaža. Fotografski sam motivu pristupio maksimalno nepristran i istraživački, a najbliže odgovore fascinacijom Jadrije istraživao sam kroz pojmove prostora, identiteta mjesta, performativa i topofilije.

Naglasak ovog rada stavljam na usporedbu serije fotografija *Jadrija* s radovima suvremenih autora kao što su Massimo Vitali, Gursky, Stephen Shore. U radovima Martina Parra ronašao sam poveznicu jer je i on bio fasciniran plažama, međutim, za razliku od njegovih radova, *Jadrija* ne želi ismijavati ili kritizirati svoje „aktere“, već ih uputiti na postojanje relikta nekog davnog zaboravljenog vremena i kulture koja se uspjela zadržati među ljudima koji se iznova vraćaju na to kupalište. Fascinaciju izoliranim prostorima dijelim i s autorom Ivanom Hrkašem koji na sličan način opisuje riječko kupalište *Trojka.* Bernd i Hilla Bercher su dokumentirali industrijsku arhitekturu, koju su htjeli sačuvati od potpunog nestajanja u svojim fotografijama, a sam takav pristup sam primijenio i na seriji fotografija *Jadrija* budući da mi je ideja bila fotografski sačuvati izgled i atmosferu mjesta u Šibeniku koje možda jednog dana bude srušeno i zamijenjeno novijim kupalištem.

Cijeli proces rada na fotografskoj seriji i pisanje ovog rada naposljetku su mi dali odgovore što kao fotograf osjećam i što me privlači/ponuka da nešto fotografiram. Kao autora najviše su me privukli motivi koji su posljedica ljudskog djelovanja (socijalni pejzaž/posljedica ljudskog djelovanja na okoliš općenito) i ljudi u okruženju koje su sami stvorili i njihova interakcija s istim. Jadrija je ipak u ovom slučaju drugačija od obične zgrade u Novom Zagrebu te sam kroz rad zaključio da kupalište i ja kao autor stvaramo poseban odnos koji objašnjavam kroz pojmove performativa fotografije i topofilije. Topofilija (ljubav prema mjestu) je osjećaj koji svatko od nas može osjetiti prema određenom mjestu, a ona bez performativa ne može imati isti učinak (u ovom kontekstu učinak na mene kao autora).

## 7. LITERATURA

Knjige:


1) Adams, Robert and co., *New Tophographics*, University of Arizona, Tuscon, 2010.

2) Bate, David, *Photography: The Key Concepts*, Berg, Oxford, New York, 2009.

3) Dardel,Eric, *L'Homme et La Terre: Nature de Realite Geographique*, Paris, 1952.

4) Križić Roban, Sandra, *Na drugi pogled*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2010.

5) Relph, Edward. C., *Place and placelessness*, Pion limited, London, 1976.

6) Salvesen, B., Nordstrom, A., "New Topographics: Roberts Adams . Lewis Baltz . Bernd and Hilla Becher . Joe Deal . Frank Gohlke . Nicholas Nixon . John Schott . Stephen Shore. Henry Wessel, Jr.", Steidl,Gottingen, 2009.

7) Schmidt-Wulffen,S., *Stephen Shore's Uncommon Places*, Aperture Foundation Inc., New York, 2004

8) Shepard, Paul., *Man in the landscape*, New York, 1967.

9) Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

10) Wells, Liz, *Land Matters*, I.B. Taurus, New York, 2011.

11) Whyte, D. Ian, *Landscape and History since 1500*, Reaktion Books Ltd, 2002.

Digitalni izvori:

12) Behrmann, Kai, Martin Parr *Life's a beach*, http://topphotographyfilms.com/photography-book-reviews/martin-parr-lifes-a-beach/ (03.08.2016.)

13) Grundberg, Andy, *Beauty and Challenge in Modern Landscapes*, New York Times, 1990. http://www.metmuseum.org/toah/hd/edph/hd_edph.htm/ (05.09.2015.)

14) Hirsch, Robert, *Landscape defined*, http://masteringphoto.com/landscape-defined/ (03.09.2015.)

15) Keltner, Daniel Levis, *Vitali, Massimo Beach Series*, (http://newfoundjournal.org/archives/volume-1/issue-3/photography-vitali/) (05.08.2016.)

16) Sabina Salamon, *Ivan Hrkaš Trojka*, (http://www.mmsu.hr/Default.aspx?art=995&sec=4) (10.08.2016.)

17) Collins Dictionaries, http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/topophilia/ (08.09.2015.)

18) Early documentary photography, http://www.metmuseum.org/toah/hd/edph/hd_edph.htm/ (05.09.2015.)

19) Jadrija, Razdoblje od 1921. do danas, http://www.jadrija.net/ (28.08.2015.)

20) Vizkultura, *Trojka*,( http://vizkultura.hr/trojka/ ) (10.08.2016.)

## 8. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

1) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

2) Pomorska karta kupališta Jadrija1929. godina, http://www.jadrija.net/razdoblje-od-1922-do-1945-godine/lokacija-kupalista-jadrija-sibenik/

3) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

4) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

5) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

6) Edward Hooper, High Noon, 1949. godina, https://www.daytonartinstitute.org/art/collection-highlights/american/high-noon/

7) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

8) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

9) Timothy O'Sullivan, Nevada, 1867. godina, http://www.dailymail.co.uk/news/article-2149899/The-American-West-youve-seen-Amazing-19th-century-pictures-landscape-chartered-time.html/

10) Lee Friedlander, New Mexico, 2001., http://www.andrewsmithgallery.com/exhibitions/leefriedlander/newmexico/leefriedlander.html/

11) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

12) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

13) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

14) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

15) Martin Parr, *Life's a beach*, 1986. godina., https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGQP4RD

16) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

17) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

18) Massimo Vitali, *Beach Series, Bassa Trinita Blue Ball, Sardinia*, 2013. godina.,

https://www.artsy.net/artwork/massimo-vitali-bassa-trinita-blue-ball-sardinia-number-4798

19) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

20) Bernd & Hilla Becher, *Lime kilns, Harlingen, Holland*. 1963. godina.,

http://www.getty.edu/art/collection/objects/34158/bernd-and-hilla-becher-lime-kilns-harlingen-holland-german-1963/

21) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

22) Stephen Shore, *"Ginger Shore, Causeway Inn, Tampa, Fl., Nov. 17, 1977"*.,

http://www.konbini.com/en/inspiration/stephen-shore-passion-innovation-photography/

23) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

24) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

25) Ivan Hrkaš, *Trojka*, 2015. godina., http://www.mmsu.hr/Default.aspx?art=995&sec=4

26) Ino Zeljak, *Jadrija*, 2015. godina, digitalna fotografija.

## 9. SAŽETAK

Ovaj rad fokusira se na pitanje socijalnog pejzaža u fotografiji. Pejzaž je produkt jedne od najtrajnijih povijesnih veza, veza između fizičkog okoliša i ljudskog društva. Sve češće pejzaž postaje mjesto na kojem fotograf može izraziti vlastitu osobnost, ideje... pa tako suvremeni pejzaž ima šire parametre nego oni nastali u malo daljoj prošlosti. Ovaj rad vezan je prvenstveno za seriju fotografija *Jadrija* koja je nastala zahvaljujući autorovoj fascinaciji jednim od kupališta grada Šibenika. U radu je kupalište Jadrija prikazano kroz usporedbu s radovima suvremenih autora kao što su Martin Parr, Masimo Vitali, Bernd i Hilla Bercher, Stephen Shore i Ivan Hrkaš. Pisani dio diplomskog rada i serija fotografija *Jadrija* naglašavaju važnost pejzažne fotografije i socijalnog pejzaža pa tako i egzistencijalnog, geografskog i perceptivnog prostora te na najbolji mogući način odražavaju autorovu vezu s istoimenim kupalištem.

## 9. SUMMARY

This work focuses on the meaning of social landscape in photography. Landscape is the product of one of the most enduring historical relations, the relation between the physical environment and human society. Often, landscape becomes a place where a photographer can express his own personality, ideas... Therefore, the contemporary landscape has wider parameters than it had in the past. This work/thesis mostly concentrates on the series of photographs *Jadrija* which was created due to the author's fascination with one of the beaches of Šibenik. In this paper, Jadrija is represented in comparison with the works of contemporary authors such as Martin Parr, Massimo Vitali, Bernd and Hilla Bercher, Stephen Shore and John Hrkas. The written part of the paper/thesis and the series of photographs from Jadrija emphasize the importance of landscape photography and social landscapes as well as the existential, geographical and perceptual space and reflect the author's relationship with the eponymous seaside resort.