Fotografski prikaz kulturnog identiteta na primjeru zajednice balotaša

Buvinić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:205:536380

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij snimanja

Usmjerenje fotografija

FOTOGRAFSKI PRIKAZ KULTURNOG IDENTITETA NA PRIMJERU ZAJEDNICE *BALOTAŠA*

Pisani dio diplomskog rada

Mentorica: dr. sc. Iva Prosoli Stojkovska, doc.

Student: Ivan Buvinić

Zagreb, 2022.

Sadržaj

0. Sažetak / Summary.....1

1. Uvod.....2

2. Umjetničko istraživanje fotografskog projekta *Četiri zida*.....3

3. Kategorije fotografske (de)konstrukcije kulturnog identiteta.....6

3. 1. Identitet.....7

3. 2. Pejzaž.....11

3. 3. Igra.....19

4. Nelinearna narativna metoda.....25

5. Zaključak.....29

6. Literatura.....29

7. Popis slikovnog materijala.....31

0. Sažetak / Summary

Praktični dio diplomskog rada pod nazivom *Četiri zida* odnosi se na fotografski projekt u kojem igru boćanja koristim kao tematski okvir putem kojeg, u širem smislu, prikazujem kulturni identitet zajednice *balotaša*. U pisanom dijelu diplomskog rada pod nazivom *Fotografski prikaz kulturnog identiteta na primjeru zajednice balotaša* analiziram vlastite metode fotografskog prikaza kulturnog identiteta putem usporedbe s radovima nekih od suvremenih autora. Također istražujem i bilježim na koje se načine manifestiraju određene socijalne konstrukcije koje nastaju zbog i oko same igre boćanja te na taj način tematski okvir projekta ujedno i proširujem na pitanja roda, tradicije, socijalne pripadnosti, korištenja javnog i urbanog prostora i sl.

Ključne riječi: boćanje, zajednica, kulturni identitet, tradicija, rekreacija, slobodno vrijeme

The practical part of this thesis entitled *Four walls* consists of a photo project in which, using the game of *bocce* as a thematic framework, I portray the cultural identity of the community of *bocce* players in a wider sense. In the written part entitled *Photographic representation of cultural identity on the example of the community of bocce players* I analyze my own methods of photographic representation of cultural identity comparing them to the works of some of the contemporary authors. Additionally, I explore and record the ways in which certain social constructions that arise due to and around the game of *bocce* are manifested, which allows me to expand the thematic framework of the project to issues of gender, tradition, social affiliation, use of public and urban space, etc.

Key words: *bocce*, community, cultural identity, tradition, recreation, leisure

1. Uvod

Pisani dio diplomskog rada pod nazivom *Fotografski prikaz kulturnog identiteta na primjeru zajednice balotaša* odnosi se na objašnjenje fotografskih metoda i analizu umjetničkih procesa koje sam koristio u praktičnom dijelu diplomskog rada pod nazivom *Četiri zida*. Također u pisanom dijelu diplomskog rada uspoređujem vizualna i konceptualna obilježja vlastitog diplomskog fotografskog projekta s radovima relevantnih suvremenih autora kao i s obilježjima nekih od umjetničkih pravaca prema kojima pronalazim sličnosti u vlastitom radu.

U prvom poglavlju *Umjetničko istraživanje fotografskog projekta Četiri zida* objasnio sam ulogu umjetničkog istraživanja u kontekstu proširenja kreativnih mogućnosti fotografskog projekta. Također, analizirao sam razloge zašto korištenje specifičnih znanja iz različitih stručnih područja smatram važnim te sam ih potkrijepio konkretnim primjerima. U prvom poglavlju iznio sam razloge interesa prema temi s kojom sam se u projektu bavio te sam objasnio razvoj i pristup umjetničkom istraživanju koje je prethodilo stvaranju metode koju sam koristio kao osnovnu strukturu praktičnog dijela diplomskog rada.

U drugom poglavlju *Kategorije (de)konstrukcije kulturnog identiteta* preciznije sam pojasnio rezultate umjetničkog istraživanja te sam ujedno uveo i kategorije putem kojih (de)konstruiram kulturni identitet te razrađujem temu kao i cjeloviti fotografski rad *Četiri zida*.

U kategoriji *Identitet* bavio sam se pojmom identiteta i načinima na koji se identitet manifestira na primjeru zajednice osoba koje igraju boćanje. Također, pojasnio sam neke od specifičnosti te zajednice koje su posljedično rezultirale proširenjem značenja kulturnog identiteta prema kategorijama roda, uloga, ostvarivanja osjećaja socijalne pripadnosti i sl.

U kategoriji *Pejzaž* na osnovi teorije geografa Edwarda Relpha istražio sam uzajamni odnos ljudi i mjesta u kreiranju identiteta te objasnio razloge zašto se sve kategorije koje koristim u projektu trebaju promatrati u neraskidivom odnosu jedne naspram drugoj. Također, putem fotografskog prikaza utjecaja na pejzaž, kao i prikaza njegova oblikovanja, objasnio sam način na koji prostor i njegova obilježja utječu na stvaranje cjelovitog prikaza kulturnog identiteta zajednice *balotaša*.

Kroz obilježja umjetničkog pravca *Arte Povera* u poglavlju *Igra* objasnio sam važnost pojedinačnih predmeta koji se koriste za potrebe igre te ih stavio u kontekst s potrošački orijentiranim suvremenim društvom.

U poglavlju *Nelinearna narativna metoda* objasnio sam razloge zbog kojih tu metodu smatram pogodnim odabirom za vizualno bavljenje temom rada. Također, korištenjem narativa pokušao sam objasniti način na koji sam usmjeravao generiranje značenja pojedinih fotografija, kao i manjih tematskih cjelina, te što sam time postigao.

2. Umjetničko istraživanje fotografskog projekta *Četiri zida*

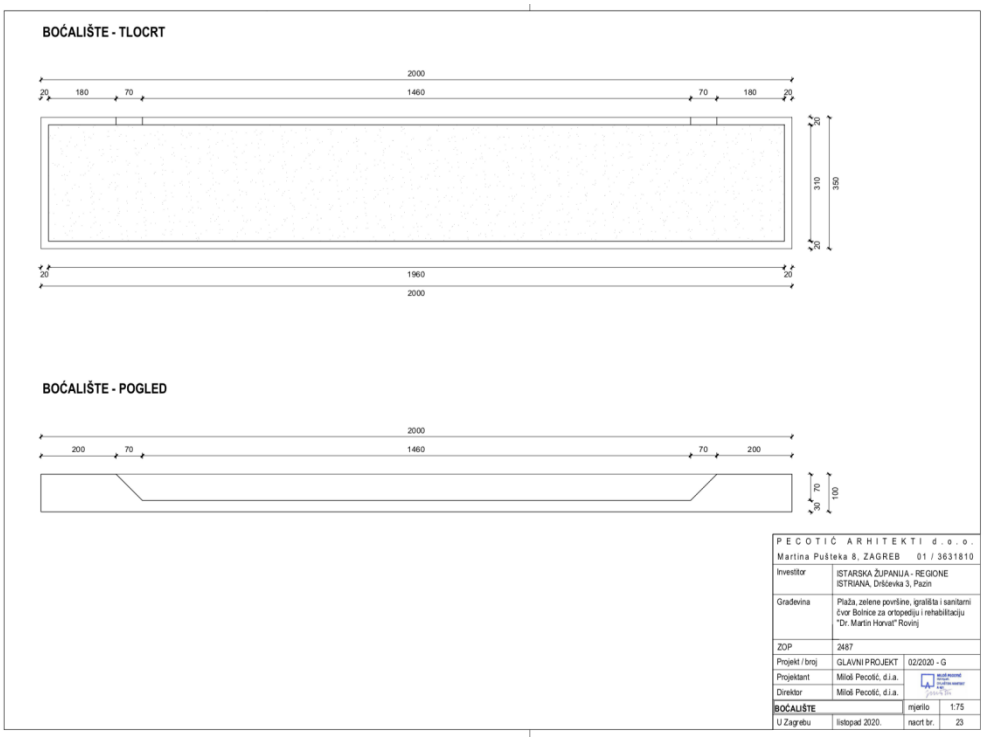
Na fotografski projekt *Četiri zida* potaknulo me promatranje neobičnog objekta koji se nalazi u urbanom pejzažu grada Splita. Tom objektu nisam znao svrhu, ali me svojim vizualnim obilježjima zaintrigirao i privukao. Doimao mi se kao neka vrsta konstruirane prostorne skulpture ili začudno složenog asamblaža. U isto vrijeme taj me objekt podsjetio i na dječje „logore“ koji nastaju iz potrebe za skrivanjem, igrom, vlastitim prostorom, odnosno potrebom za odmakom od uobičajene svakodnevice i sl. Intrigiran vlastitom predodžbom o nepoznatom objektu odlučio sam saznati o čemu je točno riječ. Ta nastamba nalazi se tik uz teren za boćanje te služi kao svojevrsni dnevni boravak i osobni prostor za ljude koji igraju boće. Svojim izgledom i funkcijom podsjetila me na životni prostor doma, tj. dnevnog boravka. Intervjuiranjem osoba koje sam zatekao u samom prostoru saznao sam da takvi objekti nisu neuobičajena pojava i na drugim terenima za boćanje. Gradnja takvih objekata dio je kolektivne odluke i nastaje iz potrebe zajednice za prostorom koji će im služiti kao, prvenstveno, zaklon od vremenskih uvjeta te kao skladište ili kao prostor u kojem svakodnevno mogu provoditi zajedničko vrijeme, družiti se, zabavljati… Isto tako ti objekti nastaju iz tzv. kućne radinosti jer se nalaze u urbanom prostoru grada u kojem takav objekt nije predviđen niti se za njegovu gradnju lako može dobiti dozvola. Osim toga, osobe koje grade takav objekt najčešće financiraju gradnju iz vlastitih, privatnih sredstava što zasigurno uvjetuje finalni izgled objekta, njegovu veličinu i dodatni sadržaj koji objekt posjeduje. Dobivene informacije motivirale su me na obilazak drugih terena za boćanje u potrazi za sličnim nastambama kako bih mogao vidjeti njihove poveznice, različitosti, jedinstvena obilježja i zanimljivosti. Osim vizualnog interesa prema objektu na koji sam naišao, razmišljao sam na koji način taj objekt može poslužiti kao početna točka istraživanja o ljudskim potrebama i aktivnostima koje se tiču zajednice koja te prostore i

objekte konstruira i koristi. Dakle, za potrebe projekta umjetničkom istraživanju trebalo je pristupiti jednim dijelom i iz sociološke perspektive.

Polazna točka razrade umjetničkog istraživanja ovog projekta bila je umrežavanje s krajobraznim arhitektom Matom Rupićem. Zajednički razgovori odnosili su se na metode urbanističkog planiranja gradnje kvartova na primjeru grada Splita te sam pokušao saznati na koje načine planiranje javnog urbanog prostora neke sredine utječe na razinu kvalitete života stanovnika tog prostora. Boćališta su bila, a i dalje jesu, paravan za ljudsku interakciju koja omogućava ostvarivanje važnih segmenata društvenog, ali i osobnog života, posebice osoba starije životne dobi. U publikaciji *Živi gradovi: projektiranje za zajednice starijih* autori Greyson Clarks, Michael Amabile i Zach Postone kroz prizmu inkluzivnog prostornog planiranja tumače odnos utjecaja arhitekture, tj. prostora, na povećanje razine kvalitete života ljudi. Drugim riječima, spomenuti autori objašnjavaju da oblici dizajniranja urbanog prostora osmišljeni prema potrebama osoba starije životne dobi imaju direktan utjecaj na povećanje razine socijalne brige prema korisnicima tih prostora, odnosno prema osobama starije životne dobi. „Osjećaj društvene povezanosti među starijim ljudima u gradovima ograničen je okruženjima koja potiču izolaciju, procesima planiranja koji isključuju stručnost i perspektive starijih ljudi.“[1] Time *balotana,* koja je smještana u lako dostupno urbano okruženje, postaje mjesto susreta i razmjene različitih oblika društvenih interakcija. Dakle upravo suprotno od onih javnih prostora koji svojim projektantskim metodama nemaju društvenu funkciju, već potiču ništa više nego dodatnu međuljudsku izoliranost. Autori istog članka također navode sljedeće: „Izolacija i usamljenost veliki su izazovi za starije ljude diljem svijeta. Istraživanja pokazuju da su zdravstveni ishodi poput depresije, kardiovaskularnih bolesti i smrtnosti povezani s usamljenošću i društvenom izolacijom.“[2] Stoga, funkcija *balotana* premašuje ono na prvi pogled očito, prostor za rekreaciju i druženje, a uključivanje u takvu vrstu aktivnosti može imati znatno širi opseg mentalnih i fizičkih pogodnosti za čovjeka, posebice za osobe starije životne dobi koji su najčešći korisnici takve vrste prostora. O slojevitim funkcijama prostora za boćanje detaljnije ću govoriti naknadno u tekstu. Nadalje, veliki doprinos razvoju umjetničkog istraživanja omogućio mi je uvid u digitalnu GPS mapu na kojoj su mapirana sva boćališta koja postoje u Splitu te sam rad na projektu započeo obilaskom preko 70 terena za boćanje

[1] Greyson, C. – Amabile, M. – Postone, Z (2019). *Cities Alive; designing for aging communities*. ARUP, str. 13. [prijevod I. B.]
[2] Ibid.

s namjerom stjecanja uvida u raznolikosti i specifičnosti svakog od tih terena iako su ona po svojoj prirodi vrlo jednostavna (Slika 1).



Slika 1. Mate Rupić, *Nacrt boćališta*, 2020.

Uvid u pozicioniranje terena u urbanom i javnom prostoru neke sredine omogućava spoznaju o važnosti takvog prostora za zajednicu, posebno prema starijoj generaciji kojoj boćanje služi kao paravan za provođenja slobodnog vremena, kao prilika za socijalnu participaciju i ostvarivanje osjećaja pripadnosti, za rekreaciju, zabavu i sl. Zaključio sam da se igra boćanja može promatrati kao jedna vrsta društvene konstrukcije putem koje njezini protagonisti izražavaju vlastite potrebe i interese koji se mogu promatrati u odnosu na identitet zajednice, ali i u odnosu naspram ostatku društva.

Smatram da je važno napomenuti da je princip rada s kojim sam započeo ovaj fotografski projekt intuitivan i istraživački, a korištenjem umjetničkog istraživanja, kao polazišta rada na

projektu, postigao sam bolje razumijevanje teme te usvojio različita stručna znanja. Posljedično, takav pristup omogućio mi je ostvarivanje čvršćih temelja za fotografsko bavljenje odabranom temom. U prilog tome ide tvrdnja preuzeta iz knjige *Umjetničko istraživanje; teorije, metode i prakse* koja se odnosi na prednosti korištenja umjetničkog istraživanja kao okosnice rada na umjetničkom projektu: „Istodobno s pružanjem istraživaču intelektualnih izazova i iskustava učenja, umjetničko istraživanje također sudjeluje u razvoju teorijske osnove područja. Također može obogatiti životnu i profesionalnu praksu i dovesti do različitih znanja i vještina čija značenja nadilaze granice disciplina i oblika.“[3] Smatram da je korištenje umjetničkog istraživanja pri umjetničkom bavljenju kompleksnim temama od velike važnosti jer se njegovom implementacijom u radu omogućava strukturirano, koncentrirano i detaljno bavljenje temom rada. Iz navedenog proizlazi daleko širi spektar kreativnih mogućnosti koje se ostvaruju uvidom u različita stručna područja, a ne rezultiraju očekivanim, ustaljenim i uobičajenim metodama razrade fotografskog projekta. „To podrazumijeva izazov sagledavanja istraživanja iz perspektive istraživača, s umjetničkim radom kao središnjom točkom.“[4]

3. Kategorije fotografske (de)konstrukcije kulturnog identiteta

Rezultat umjetničkog istraživanja sastoji se od nekoliko osnovnih kategorija kojima (de)konstruiram kulturni identitet zajednice *balotaša*. Sadržaj svake kategorije ograničio sam tematski kao i vlastitim interesom prema obilježjima koji su sadržani u određenoj kategoriji. Takvim načinom dekonstrukcije igre boćanja, kao i dekonstrukcije sociooloških manifestacija koje se ostvaruju zbog i oko same igre, omogućio sam si ostvarivanje strukture kojom ću se koristiti pri fotografskom bavljenju temom rada. U isto vrijeme metode kojima razlažem igru boćanja rezultirale su stvaranjem osobnog te ujedno novog pogleda na tradicionalnu igru kao što je boćanje.

Kategorije (de)konstrukcije su:

3. 1 Identitet – dob, rod, način odijevanja…

3. 2 Pejzaž – intervencije i oblikovanje, nastamba…

3. 3 Igra – ručno rađeni predmeti za potrebe igre, recikliranje i prenamjena…

[3] Hannula, M. – Suoranta, J. – Vaden, T (2005). *Artistic research: theories, methods and practices.* Helsinki, Finland: Academy of Fine Art – Sweden: University of Gothenburg, str. 19. [prijevod I. B.]
[4] Ibid.

3. 1. Identitet

Identitet ili identičnost definira se kao odnos po kojem je neko biće, pojava, svojstvo jednako samom sebi.[5] Pojam i riječ identitet vrlo je kompleksan u humanističkim znanostima zbog mnogovrsnog značenja koje mu se pridaje, zavisno od toga na koji se objekt odnosi.[6] Francuski intelektualac, književnik i filozof Alain de Benoist u Matici hrvatskoj održao je 14. travnja 2014. godine predavanje na temu budućnosti identiteta, a za pojam identiteta navodi sljedeće:

„Dodatan razlog zašto je pitanje identiteta kompleksno leži u tome što se identitet, bilo identitet pojedinca, bilo zajednice, ne može svesti na jedan vid života. Identitet nikada nije jednodimenzionalan, već je višedimenzionalan. Naš identitet obuhvaća dijelove koji su naslijeđeni i dijelove koje sami biramo. Imamo nacionalni identitet, jezični identitet, politički identitet, kulturni identitet, etnički identitet, seksualni identitet, profesionalni identitet…“[7]

U širem smislu osnovna je tema fotografskog projekta *Četiri zida* prikaz kulturnog identiteta na primjeru zajednice *balotaša*. Osnovno obilježje tog kulturnog identiteta, u projektu prikazano na ponešto suptilniji način, pripadnost je pojedinca skupini u koju je aktivno uključen i s njom dijeli ista ili slična obilježja. Za bolje razumijevanje potrebno je razjasniti značenje pojma kulturnog identiteta jednom od definicija. „Kulturni identitet pojam je kojim se izražava jedinstvenost i autentičnost neke kulture te pripadnost pojedinca ili društvene skupine toj kulturi. Društvo se određuje putem njegovih vlastitih kulturnih osobitosti i vrijednosti, poput jezika, književnosti, glazbe običaja i sl.“[8] Također, pojam kulturnog identiteta možemo shvatiti i kao:

„kontinuitet duboke svijesti oko nekih vrijednosti koje čine neku kulturu, kontinuitet svijesti koji nam govori da smo isti usprkos različitosti. Radi se ipak o dinamičnom pojmu koji podrazumijeva i različitosti i sličnosti s drugima. Tako je kulturni identitet kao neki svakodnevni plebiscit jer se svaki dan događuje i reformira prema članovima zajednice.“[9]

---

[5] Filipović, Vladimir (1984) *Filozofski rječnik.* Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 136.

[6] Jurčević, Marijan (2004). „Nacionalni i kulturni identitet u europskoj zajednici“. Rijeka: Riječki teološki časopis, Vol. 24, no 2, str. 325–336.

[7] Benoist de, Alain (2004). „Što je to identitet?“ Zagreb: *Vijenac.* https://www.matica.hr/vijenac/526/sto-je-to-identitet-23182/ (pristupljeno 24.7.2022.)

[8] Vidi https://proleksis.lzmk.hr/511/ (pristup 25.7.2022.)

[9] Jurčević, Marijan (2004). „Nacionalni i kulturni identitet u europskoj zajednici“. Rijeka: Riječki teološki časopis, Vol. 24, no 2, str. 325–336.

Prema tome, promatranjem zajedničkih osobina *balotaša* koji se nalaze na gradskim, urbanim i javnim prostorima boćališta jasno je vidljivo kako je većina njih, gotovo svugdje, muškog roda te pretežito starije životne dobi. Također, način njihova odijevanja sličan je i dodatno ukazuje na pripadnost skupini. Pri fotografskoj razradi kategorije identiteta u vlastitom projektu odlučio sam se koristiti metodom vizualne redukcije i gledateljima ponuditi samo one informacije koje ukazuju na prethodno spomenute elemente, a koji zajedno konstruiraju identitet osoba na boćalištu (Slika 2).

Slika 2. Ivan Buvinić, *Balotaši*, 2022.

Nadalje, autorskom odlukom o vizualnom pročišćavanju i ujednačavanju pozadine pri portretiranju osoba dodatno sam pojačao dojam o pripadnosti skupini svake portretirane osobe. Taj izbor smatram važnim jer se u projektu *Četiri zida* bavim fotografskim prikazom onih elemenata koji su prisutni na svim boćalištima koja posjećujem te informacije o kojoj se točnoj lokaciji na fotografiji radi ne donose dodatnu značajnu vrijednost projektu, dapače, namjerno ih izostavljam. Dakle nisam se bavio faktografijom, već prikazom određenih društvenih aspekata igre, bez obzira o kojoj lokaciji u Hrvatskoj je riječ. Tom odlukom proširio sam projekt na univerzalnu razinu i izmjestio ga iz specifičnog lokaliteta. Isto tako, na fotografijama koje sam snimio vidljivo je da subjekti ne gledaju u smjeru fotografskog aparata, već svatko od njih ima različiti smjer pogleda. Odlukom o usmjeravanju subjekata pri pozicioniranju u odnosu prema aparatu, tj. usmjeravanjem njihova pogleda od fotografskog aparata, postigao sam interpretaciju pogleda koji se zaista događaju na boćalištu, odnosno u vrijeme dok igrači promatraju igru. Drugim riječima, osobe koje stoje s jedne i druge strane terena za boćanje, za vrijeme igre, imaju usmjeren i koncentriran pogled prema

događanjima vezanim za igru dok im tijelo stoji statično i mirno. Osobe koje s velikom dozom pažnje prate tijek igre vlastiti pogled usmjeravaju prema zbivanjima na terenu, odnosno prema *balotama* koje se izmjenjuju na boćalištu. Navedene autorske odluke pokazuju kako sam pristupio razradi projekta. Za vrijeme umjetničkog istraživanja posebnu pažnju posvetio sam promatranju te vođenju bilješki o onim stvarima koje sam uočio na svim boćalištima koja sam posjećivao. Taj dio radnog procesa nije uključivao fotografiranje, nego sam sve uočene situacije naknadno analizirao te neke od njih odbacio, a neke od njih fotografski rekonstruirao. Takvim radnim procesom omogućio sam puno veću kontrolu svih onih elemenata koji grade značenje fotografske slike. U fotografskom smislu, u projektu *Četiri zida* nisam se koristio standardnim dokumentarnim metodama bilježenja situacija koje se događaju u trenutku mog prisustva, već sam te uočene situacije naknadno rekonstruirao. Te naknadno rekonstruirane situacije namijenjene za bilježenje fotografskim aparatom sastavio sam s onim elementima koji su bili dio situacije kojoj sam prethodno prisustvovao. Takvim postupkom postigao sam potpunu kontrolu vizualnih elementa koji sačinjavaju fotografirani prizor. Prema tome, smatram da se projekt *Četiri zida* može promatrati na razmeđi objektivnog dokumentarizma i režirane fikcije jer sam, između ostalog, u fotografije naknadno unio sitne pomake i intervencije vlastite slobodne interpretacije viđenih prizora.

Kao primjer sličnosti, ali i bitnih razlika s vlastitim projektom poslužit ću se primjerom njemačkog suvremenog fotografa Thomasa Ruffa. Thomas Ruff bio je student Bernd i Hilla Bechera pri Düsseldorfskoj umjetničkoj akademiji 1970-ih godina. Radovi umjetnika koji su nastali u tom periodu odražavali su dokumentarnu objektivnost i to korištenjem onih vizualnih elementa kao što je ujednačeno osvjetljenje, frontalni prikaz subjekta te ponavljajućeg i serijskog pristupa. Te karakteristike tipične su za Becherovu fotografiju, a sam fotografski stil razvio se 1920. godina pod utjecajem prethodne tradicije njemačkih realista pod nazivom *Nova objektivnost*.[10] U Ruffovoj fotografskoj seriji *Portreti* (Slika 3) autor subjekte pri portretiranju tretira jednako, na standardizirani način.

[10] Vidi https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruff-portrait-1986-stoya-p78091 (pristupljeno 14. 8. 2022).

Slika 3. Thomas Ruff,. 1986. *Portreti*.

Svaki portret iz serije identične je veličine te prikazuje mušku ili žensku osobu koja gleda direktno prema fotografskom aparatu. U svakom portretu veličina glave i ramena popunjava identičnu količinu kadra kao i na drugim fotografijama iz serije. Stoga Ruffovi portreti djeluju i kao reprezentacija pojedinca i standardizirani zapis lica i tijela te se mogu smatrati odrazom istinitosti fotografskog portreta.[11] Međutim, Ruffove autorske odluke nastale su iz potpuno drugačijih konceptualnih zamisli nego one koje sam osobno koristio u vlastitom radu, iako vizualni bi se pristup mogao smatrati donekle referentnim. Naime, likovni kritičar Regis Durand o Ruffovim portretima navodi: „Ruffovi portreti su savršeno i masivno realistični i upravo zbog tog realizma potkopavaju svaki pokušaj traženja tragova koji bi omogućili da se ode dalje od njih“.[12] U portretima koje sam snimio kao dio fotografske serije *Četiri zida* usmjeravanjem pogleda subjekta dalje od fotografskog aparata i interpretacijom stvarnog zbivanja viđenog i preuzetog s terena za boćanje u određenoj mjeri tražim izlaz od promatranog subjekta, iz površinske razine fotografske

[11] Vidi isto.
[12] Vidi isto.

slike. Dakle, upravo suprotno od Ruffove konceptualne zamisli. Taj izlaz pronašao sam u mogućnosti usmjeravanja gledatelja u vlastito zamišljanje situacije koja se odvija u vrijeme igre na terenu za boćanje. Stoga, gledatelj se više ne nalazi u odnosu sa slikom ograničenom na isključivo promatrani prizor već se u fotografskoj slici nalaze smjernice koje gledatelja posredstvom imaginacije „odvode“ u prostor u kojem se radnja zbiva, bez obzira na to što se taj prostor ne reprezentira u samoj fotografskoj slici. Tako, ali i u odnosu portreta s drugim fotografijama iz serije, omogućio sam ulaz u prostor imaginacije, interpretacije i širih mogućnosti čitanja fotografija iz serije. Likovni kritičar Regis Durand u eseju iz 1977. godine *Sekularne slike Thomasa Ruffa* također navodi: „Ruffove slike, osobito njegovi slavni *Portreti*, 'ne izražavaju' ništa... ne govore nikakve priče, nikakve anegdote. I stoga ne govore ništa o fotografu, o njegovim mislima ili željama u vezi s njegovim subjektima.“[13] U portretima iz vlastitog projekta htio sam izbjeći mogući način čitanja fotografske slike kao onaj koji „ne izražava ništa“ zato što sam u snimljene fotografije unio osobni pogled i vlastitu interpretaciju teme. Suprotno od Ruffovih portreta prikazom *balotaša* omogućio sam gledatelju promatranje fotografija i u odnosu prema meni kao autoru. Osim toga, metoda analize i prikaza kulturnog identiteta osobna je interpretacije boćališta umjesto neka stručna i prethodno ograničena kategorizacija. Stoga smatram da je te činjenice trebalo integrirati u način na koji portretiram svaki subjekt.

3. 2. Pejzaž

Jedna od kategorija putem koje prikazujem elemente kojima konstruiram vlastiti fotografski projekt odnosi se na pejzaž. Fotografski žanr pejzaža smatram pogodnim za prikaz uzajamnog odnosa prostora i ljudi, u ovom slučaju zajednice *balotaša* i prostora koji izgrađuju i koriste. Kanadski geograf Edward Relph u svojoj kultnoj knjizi *Place and placelessness* naglašava uzajamni odnos prostora i ljudi u konstruiranju identiteta. Relph opisuje ovaj identitet u kontekstu odnosa triju komponenata: a) fizičko okruženje mjesta; b) aktivnosti, situacije i događaje; c) individualna i grupna značenja stvorena kroz ljudska iskustva i namjere u vezi s tim mjestom.[14] Upravo te elemente želim naglasiti kao ključne za promatranje osnove ideje ovog projekta, a to je

[13] Regis, Durand (1997). *The Secular Imagery of Thomas Ruff*. Paris: Centre National de la Photographie, str. 15–17.
[14] Relph, Edward (1976). *Place and placelessness*. London: Pion, str. 45.

prikaz kulturnog identiteta i to tako da se sve kategorije, odnosno cjeline koje sam obradio, promatraju u uzajamnom i neraskidivom odnosu jedne naspram drugoj.

U projektu *Četiri zida* bavio sam se urbanim i javnim prostorom na kojem se nalaze boćališta, prvenstveno grada Splita, Šibenika i Zagreba. Split sam izabrao zato što je najveći dalmatinski grad u kojem se nalazi daleko najveći broj aktivnih terena za boćanje te mi je iz toga razloga bio izrazito pogodan za vođenje bilješki i za najobuhvatniji pregled dinamika koje se odvijaju na prostoru boćališta. Šibenik, grad u kojem sam rođen i odrastao, bio je pogodan za povremene odlaske na teren jer su mi lokacije poznate još od djetinjstva te sam se u tom gradu najviše mogao zbližiti s protagonistima svojeg projekta. Isto tako, moj djed bio je aktivni igrač te sam se nerijetko kao dijete mogao i sam zateći na terenu za boćanje. Iako u projekt fotografijama ne unosim komponentu koja se odnosi na osobnu poveznicu s boćanjem, ona je važna u kontekstu mojeg interesa prema temi i motivacije za razradu projekta. Naposljetku, fotografirao sam i u Zagrebu, gradu u kojem boćanje nije tradicijska igra, već su je donijeli doseljenici iz južnijih krajeva. Tereni za boćanje u Zagrebu poslužili su mi kao najbliže mjesto za odlazak na boćalište i rad na projektu jer studiram i živim u Zagrebu. Odabir gradskog, javnog prostora umjesto onog seoskog nije bio slučajan iako je boćanje kod nas prvenstveno bilo zastupljeno na selima. Usmenom predajom saznao sam kako je iseljavanje iz sela i seoba ljudi u grad utjecala na brojnost i razvoj aktivnih gradskih terena za boćanje. Također, dinamika koja se odvija na selu nije ni približno intenzivna kao ona gradska s obzirom na to da su u gradovima boćališta integralni dio kvartova u kojima živi veliki broj ljudi. Osobama koje žele tamo provoditi vrijeme treba tek nekoliko koraka da prisustvuju svakodnevnim zbivanjima vezanim za igru boćanja. Važno je napomenuti kako se tereni za boćanje uglavnom nalaze u javnom prostoru te su dostupni svim zainteresiranima bez ikakve naknade, dakle besplatni su. Velika većina javnih površina danas nije dizajnirana tako da direktno i besplatno omogućava ljudsku interakciju, pogotovo ako govorimo o već prethodno spomenutim dinamikama koje su prisutne na boćalištima. Primjerice, želimo li se u nekom gradu rekreirati najvjerojatnije trebamo platiti termin nekom od prostora za sport i rekreaciju te na njemu provesti određeno, ograničeno vrijeme. Boćanje je izvrstan primjer možda jednog od posljednjih dostupnih načina druženja, rekreacije, zabave i socijalne participacije koja je ljudima dostupna i ne iziskuje dodatne troškove, a uključuje veći broj sudionika. U suvremenom kontekstu bavljenje ovom temom može poslužiti kao direktni komentar na oblike i načine upravljanja društvenim dinamikama i odnosima koje kao posljedica imaju direktan utjecaj na čovjeka, na mentalnoj i fizičkoj razini.

Kao što sam u drugom poglavlju već spomenuo, u kategoriji *Pejzaž* bavio sam se nastambama koje *balotaši* samoinicijativno izgrađuju, njihovim obilježjima kao i neposrednim utjecajem na pejzaž u kojem se *balotane* nalaze. Nastambe, u svojem projektu, interpretirao sam sličnima prostoru doma, ali njihova detaljna obilježja ili svakodnevne promjene nisam prikazivao na fotografijama. Razlog tomu pronašao sam u činjenici da *balotaši* te prostore tretiraju na način sličan prostoru u kojem inače žive, ali ono što mi je važno u kontekstu teme rada su obilježja koja se tiču konstrukcije takvog prostora. On se unaprjeđuje, obnavlja, proširuje te najčešće ispunjava svoju prvobitnu namjenu, a to je zaklon od vremenskih uvjeta. Također, takav prostor omeđen s četiri zida, kako i sam naslov rada sugerira, *balotašima* služi kao prostor izmaka iz uobičajene svakodnevice. Nastambe pritom služe kao mjesto za odmor, za međusobnu interakciju, za zabavu i sl., daleko od obaveza i zahtjeva svakodnevice koje *balotaši* imaju u privatnom životu. Takve konstrukcije često su smještene tik uz teren za boćanje te su napravljene tzv. *uradi sam* metodom (Slika 4).

Slika 4. Ivan Buvinić, *Nastamba*, 2021.

Uradi sam metoda u ovom slučaju najpogodniji je oblik gradnje nastambe s obzirom na sredstva i uvjete koji su na raspolaganju *balotašima*. Putem prikaza ovakvih nastambi htio sam gledatelje potaknuti na razmišljanje o snalažljivosti koju *balotaši* ispoljavaju gradnjom takvih objekata. Preko njih vidljive su njihove mogućnosti, potrebe, ambicije, vještine i različiti načini izrade u kojima se oni koji ih grade izražavaju te ujedno tako doprinose zajednici čiji su aktivni sudionici. Potrebu za njihovim fotografskim bilježenjem nisam pronašao samo u kontekstu obrade teme projekta, već ih smatram bitnim primjerom samoinicijativnog organiziranja i djelovanja u korist zajednice. Također, te nastambe dobar su primjer koliko je *uradi sam* estetika ponekad, a u ovom primjeru zasigurno, dovoljna da se potrebne stvari realiziraju te da imaju direktnu korist za zajednicu bez obzira na to što takvi objekti svojim vizualnim obilježjima ne prate neke suvremene

zahtjeve i trendove društva o tome kako bi stvari trebale izgledati i čemu bi se i na koji način trebalo težiti. Kanadski geograf Edward Relph u svojoj knjizi *Place and placelessness* na tu temu navodi sljedeće: „Autentičan osjećaj mjesta je izravno i istinsko iskustvo cjelokupnog kompleksa identiteta mjesta – nije posredovano i iskrivljeno kroz niz sasvim proizvoljnih društvenih i intelektualnih moda o tome kakvo bi to iskustvo trebalo biti, niti slijedi stereotipne konvencije“.[15]

Govorimo li primjerice o poveznici identiteta ljudi s mjestom, Relph također navodi da: „Identitet mjesta odnosi se na stalnu istovjetnost i jedinstvo koje omogućuje da se to mjesto razlikuje od drugih.“[16] Time različite nastambe svjedoče o potrebama *balotaša,* ali u isto vrijeme njima se na specifičan način obilježava i oblikuje prostor boćališta te se tako ujedno i omogućava razlikovanje tih prostora od nekih sasvim drugih. Odnosno takvi prostori imaju vlastiti i autentičan identitet. Iz toga proizlazi da te nastambe postaju univerzalan oblik djelovanja i utjecaja na prostor boćališta koji ima svoj repetitivan modus operandi. Iz tog razloga u projektu *Četiri zida* odlučio sam koristiti fotografiju eksterijera samo jedne od nastambi jer time „čitanje“ tog prikaza tretiram univerzalno. Odnosno, tu nastambu tretiram kao reprezentativan model metode konstrukcije i oblikovanja socijalnog pejzaža. Također, pri vizualnom tretiranju nastambi odlučio sam se voditi istim fotografskim metodama kao i kod portreta te tako imati dosljedno provedene vizualne odluke u cijelom projektu. Pozicijom fotografskog aparata prema snimanom objektu i izborom kadra ponovno sam reducirao sadržaj dovodeći u fokus samo one informacije koje komuniciraju željeni sadržaj i grade značenje fotografske slike. U ovom slučaju, to je prikaz korištenih materijala i načina izrade nastambe kao i prikaz njezinog pozicioniranja tik uz teren za boćanje. S obzirom na to da sam se pri fotografiranju nastambi bavio socijalnim pejzažom, odnosno čovjekom oblikovanim pejzažom, za usporedni primjer koristim se radovima fotografa Lewisa Baltza s kojim, vjerujem, dijelim neke od konceptualnih sličnosti. Iako je pejzaž u kojem je vidljiv ljudski utjecaj poznat kao fotografski motiv još od samih početaka razvoja fotografskog medija, ključno mjesto u fotografskoj povijesti zauzima izložba pod nazivom *Nova topografija: fotografije čovjekom izmijenjenog krajolika* održana 1975. godine u George Eastman House International Museum of Photography and Film u Rochesteru u New Yorku. Kustos izložbe bio je William Jenkins koji je za tu prigodu odabrao deset autora koji su svojim radovima nagovijestili znatne promjene koje su se u tom periodu događale u pejzažnoj fotografiji. Autori koji su sudjelovali na izložbi bili su:

[15] Relph, Edward (1976). *Place and placelessness*. London: Pion, Str. 45.
[16] Isto, str. 45.

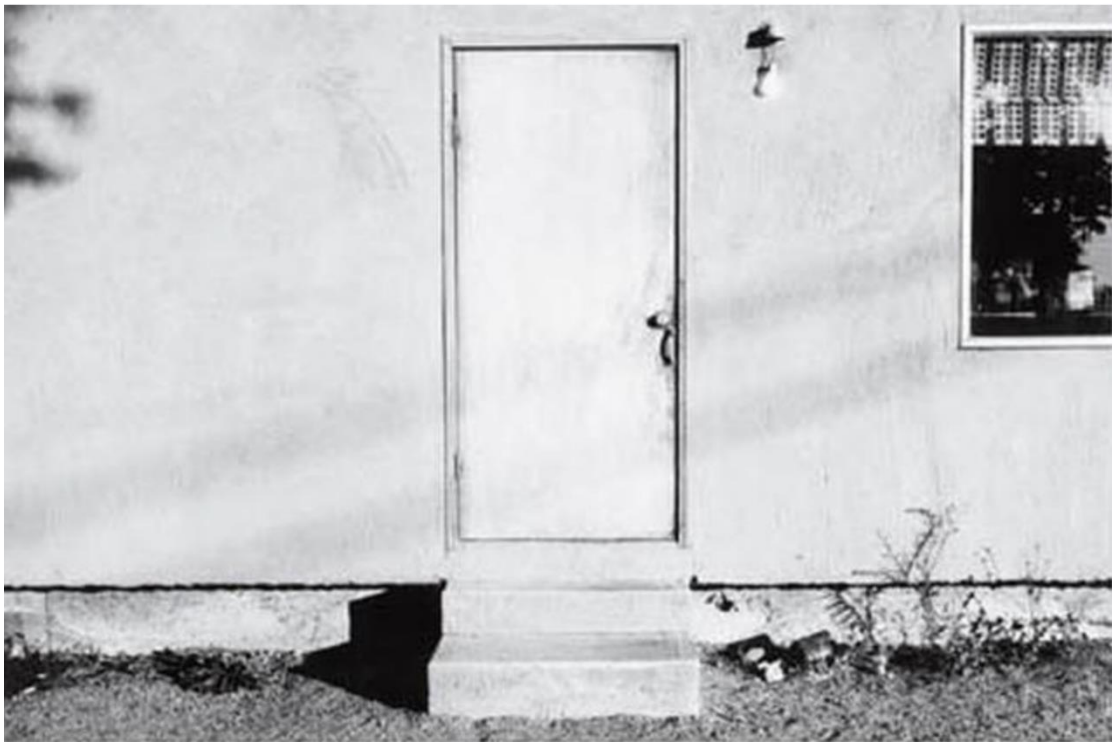
Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Nicholas Nixon, Henry Wessel, Bernd i Hilla Becher, Frank Gohlke, John Schott te Stephen Shore koji je jedini od autora zastupljenih na izložbi izlagao radove u boji. Na toj izložbi fotografije često viđenih transcendentnih prirodnih vidika zamijenile su fotografije neromantiziranih industrijskih krajolika, predgrađa i uobičajenih svakodnevnih prizora.[17] Do tada velika većina autora birala je žanr pejzaža kako bi na zadivljujući i uzvišen način prikazali netaknutu i predivnu prirodu najčešće onu zatečenu u nacionalnim parkovima i sl., no tom izložbom dogodila se znatna konceptualna promjena u shvaćanju pejzaža te posljedično tome i promjena u likovnom smislu, odnosno promjena u načinu na kojem fotografi pristupaju razradi neke teme u žanru fotografskog pejzaža. Kustos izložbe William Jenkins, u osvrtu na fotografski stil prisutan u izloženim radovima na izložbi, opisuje fotografije kao neutralne, hladne i reducirane na topografsko stanje prenoseći znatnu količinu vizualnih informacija, ali u potpunosti izbjegavajući aspekte emocije, ljepote i mišljenja. Upravo takav pristup fotografiranim objektima u projektu *Četiri zida* smatram pogodnim s obzirom na način na koji sam pristupio fotografskoj razradi teme s kojom se bavim. Objekte sam fotografski tretirao s određenom distancom bez korištenja onih informacija koje bi mogle sugerirati što se u prikazanom objektu odvija. Tako sam nastambe sveo na određene vizualne informacije koje su uobičajene, ali ipak specifične za prostore vezane uz igru boćanja. Takvu tvrdnju mogu ilustrirati sljedećom fotografijom (Slika 5).

[17] Jenkins, William (1975). *Introduction; New Topographics: Photographs of a Man altered Landscape*, International Museum of Photography and Film, George Eastman House.

Slika 5. Ivan Buvinić, *Interijer*, 2022.

Izložba *Nova topografija: fotografije čovjekom izmijenjenog krajolika* označava pomak u redefiniranju predmeta pejzažne fotografije s onog prirodnog i netaknutog na onaj oblikovan ljudskom rukom.[18] Primjer koji može ilustrirati tu tvrdnju je fotografija pod nazivom *Morgan Hill* Lewisa Baltza (Slika 6).

[18] Jenkins, William (1975). *Introduction; New Topographics: Photographs of a Man altered Landscape*, International Museum of Photography and Film, George Eastman House.



Slika 6. Lewis Baltz, *Houston*, Texas, 1973.

Na odabranom primjeru Baltzove fotografije, kao i preko njegova fotografskog opusa općenito, vidljivo je da se, osim promjena u percepciji pejzažnog žanra, simultano odvija, između ostalog, i bilježenje američkog identiteta u određenom vremenskom razdoblju. Usporedno s vlastitim radom, vjerujem da se slična situacija odvija i s fotografskim prikazom nastambi *balotaša* kao i s projektom *Četiri zida* u cjelini. Utjecaj prolaznosti vremena i promjene koje nastaju s pojavom modernih trendova, veća kontrola i utjecaj na urbani i javni prostor mogu rezultirati nestankom takvih objekata. Time fotografije iz projekta *Četiri zida* potencijalno mogu poprimiti funkciju svojevrsnog dokumenta vremena. Isto tako, promatraju li se prikazane fotografije objekata u kojima *balotaši* borave s, primjerice, njihovim portretima moguće je stvoriti širu sliku o identitetu te zajednice. To je još jedna metoda koju sam svjesno koristio u radu s ciljem redukcije likovnog i informacijskog sadržaja svake pojedine fotografije te ujedno time pokušao omogućiti gledateljima prostor za interpretaciju i povezivanje sadržaja u projektu.

3. 3. Igra

„Igra je pojam koji pripada mnogim područjima teorijskog diskursa od biologije do teologije, estetike i politike, između ostalih, a također predstavlja i naziv aktivnosti, lako prepoznatljiv u svojim različitim pojavnim oblicima te ga je nemoguće odrediti u jednoj konačnoj definiciji. Razumijevanje toga što igra jest može biti stereotipno ili pod utjecajem jednog od suprotstavljenih povijesnih pogleda na igru. Iako je igra donekle ono što mi odlučimo da ona jest."[19]

Katarzyna Zimna u svojem se doktorskom radu pod nazivom *Play in the theory and practise of art* koristi izjavom Johana Huizinge, jednim od utemeljitelja moderne kulturne povijesti te autorom poznate knjige *Homo Ludens*: „...igri treba pristupiti kao funkciji vlastite kulture, kao društvenoj konstrukciji te kao jednoj od glavnih osnova civilizacije."[20] Huizinga se kategorički protivi shvaćanju igre kao isključivo fiziološkoj i materijalnoj. Za njega je igra smislena aktivnost koja podrazumijeva nematerijalističku kvalitetu.[21] Omeđenu pješčanu površinu, s četirima zidovima, nasutu pijeskom, u vlastitom sam projektu tretirao kao društvenu konstrukciju putem koje se može prikazati kulturni identitet zajednice *balotaša*. S obzirom na to da sam do sada u projektu sve elemente koji sačinjavaju kategorije (de)konstrukcije kulturnog identiteta razložio na proste faktore, istu metodu koristio sam u i ovom poglavlju. Dakle, poglavlje *Igra* sastoji se od fotografskog prikaza objekata koji se koriste za potrebe igre boćanja. Ova kategorija jedina je u kojoj sam se koristio elementima same igre boćanja, a na fotografijama prikazujem objekte koji su potrebni za realizaciju igre. Ostale su kategorije prikaz različitih manifestacija koje se događaju oko same igre boćanja, a s obzirom na to da se ipak radi i o igri s kojom se također bavim u svom projektu, smatram vrijednim fotografski obraditi i neke od njezinih obilježja. Igra boćanja „potječe iz antičke Grčke, a danas se igra u 80-ak zemalja. Već u srednjem vijeku boćanje se njegovalo u primorskom dijelu Hrvatske, gdje je ostalo popularno duž cijele obale poznato po nazivu *balote.*"[22] Boćanje kao tradicionalna mediteranska igra opće je poznata zbog toga što postaje razlogom za okupljanjem i druženjem, posebice za osobe starije životne dobi. Igra boćanja, osim što najčešće služi kao besplatan i jednostavan oblik rekreacije, najčešće prelazi granice igre te se prostor

---

[19] Zimna, Katarzyna (2010). *Play in theory and practise of art*. Doktorska disertacija. Loughborough: Loughborough University, str. 14. [prijevod I. B.]
[20] Huizinga, J (2007). T*he Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon*. London – New York: Routledge, str. 137–138. [prijevod I. B.]
[21] Zimna, Katarzyna (2010). *Play in theory and practise of art*. Doktorska disertacija. Loughborough: Loughborough University, str. 20. [prijevod I. B.]
[22] Vidi https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=8306 (pristupljeno 12. 11. 2022).

boćališta pretvara u svojevrsni društveni fenomen putem kojeg se manifestira pojedinac, ali i zajednica u cjelini. „Razigranost i dokolica imaju ključnu ulogu u izgradnji naših osobnosti i naših zajednica: kontinuirano planiramo i preuzimamo uloge na osobnoj i grupnoj razini, zauzimajući stavove i pozicije temeljene prema mjeri u kojoj igramo prema pravilima ili ih kršimo.“[23] Kao što sam već spomenuo, projekt *Četiri zida* započeo sam pronalaskom jedne od nastamba koja me je svojim obilježjima podsjećala na nekakav začudno složeni asamblaž. Time sam počeo istraživati vezu između obilježja i ciljeva umjetničkog pravca *Arte Povera* s elementima i ciljevima vlastitog fotografskog projekta. *Arte Povera* naziv je umjetničkog pravca koji se javlja 1960. godina. Najprepoznatljivije odlike tog pravca vidljive su kod autorica i autora koji su se u svojim radovima koristili uobičajenim, dostupnim materijalima koji su evocirali vrijeme predindustrijalizacije te koje prenamjenjuju za potrebe vlastitih umjetničkih radova. Osim toga, neke od značajnih obilježja tog pravca temelje se na uporabi neobrađenih materijala kontrastirajući ih referencama na pojavu potrošačke kulture.[24] Autori *Arte Povere* zalagali su se, u velikoj mjeri, za materijalnost te su nerijetko posuđivali i koristili oblike i materijale iz svakodnevnog života te tako utjecali na brisanje granica između umjetnosti i života. *Arte Povera*, kao pravac, najčešće se povezuje s asamblažom koji, kao pretežito kiparska tehnika, nastaje početkom 20. stoljeća. Korištenje smeća i svakodnevnih objekata bilo je uobičajeno za autore koji su stvarali tehnikom asamblaža, primjerice Marcela Duchampa, koji je svoje *ready-madeove*, predmete izvan umjetničkog porijekla koji s ili bez intervencije bivaju preuzeti, označeni i izloženi kao umjetničko djelo, vidio kao priliku da umjetnost oslobodi tradicionalnih okvira ukusa i ljepote (Slika 7.). [25]

[23] Medde, Elisa (2019). *All Work and No Play*. FOAM 54.
[24] Vidi https://www.theartstory.org/movement/arte-povera/ (pristupljeno 24. 10. 2022).
[25] Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, str. 534.

Slika 7. Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1964.

Duchamp je tako osporio prihvaćene umjetničke standarde odabirom funkcionalnih predmeta iz svakodnevnog života označavajući ih kao umjetnička djela.[26]. Osobni interes prema prethodno navedenim ciljevima, koje su autori *Arte Povere* realizirali putem svojih radova, pronalazim još od samih začetaka vlastitog bavljenja fotografijom i umjetničkim izražavanjem. U radu *Sigurna Kuća* iz 2019. godine koristio sam se odbačenim objektima koje sam pronalazio u prostorima za odlaganje vlastitog doma u kojem sam odrastao. Djedovu garažu, prostor djetinje igre i fascinacije, pretvorio sam u privremeni fotografski studio u kojem sam dekonstruirao sjećanje na vrijeme odrastanja. Svakodnevne predmete, kao jedinu materijalnu obiteljsku ostavštinu koja se generacijski nasljeđuje i čuva, iskoristio sam kao motiv za promišljanje obiteljskih odnosa. Kroz proces izgradnje krhke skulpture, odnosno asemblaža te činom fotografiranja/trajnog

[26] Vidi https://www.moma.org/collection/works/105050?sov_referrer=theme&theme_id=5104 (pristupljeno 8. 10. 2022).

zabilježavanja neodržive konstrukcije, pokušao sam propitati ideje o vrijednosti materijalnog naslijeđa te njegova međusobnog odnosa prema kontekstu sjećanja (Slika 8).

Slika 8. Ivan Buvinić, *Novo naslijeđe* iz umjetničkog projekta *Sigurna Kuća*, 2019.

U projektu *Četiri zida* odlučio sam se koristiti objektima na koje sam naišao pri obilascima terena za boćanje. Za potrebe fotografiranja osobno sam izradio predmete po uzoru na originale preuzimajući tako *uradi sam* estetiku koju *balotaši* redovito koriste (Slika 9).

Slika 9. Ivan Buvinić, *Objekti*, 2022.

Prikazom funkcionalnih objekata u fotografijama u projekt unosim element brisanja granice između života i umjetnosti prikazujući objekte načinom koji sugerira gdje se ti objekti inače nalaze ili na koji se način koriste. Time, u određenoj mjeri, od gledatelja zahtijevam preispitivanje odnosa prema materijalnom svijetu. *Balotaši* potrebne objekte izrađuju sami bez neke pretjerane estetizacije ili nepotrebnog trošenja novca na kupovinu možda kvalitetnije izrađenih predmeta. To je još jedna odlika *balotaša* koju smatram vrijednom za prikazivanje u suvremenom kontekstu, onom pretežito potrošački orijentiranom. Prva fotografija u nizu prikazuje ručno izrađeno pomagalo za podizanje *balote* s tla. S obzirom na to da su igrači pretežito starije životne dobi, neki od njih mogu se poslužiti pomagalom kako se ne bi pretjerano često saginjali po *balotu*, što može biti fizički izrazito zahtjevno. Taj objekt, u isto vrijeme, predstavlja snalažljivost *balotaša* te način na koji recikliraju i prenamjenjuju dostupne im materijale. Druga fotografija prikazuje sat, odnosno brojač rezultata igre koji se najčešće postavljaju na ograde terena za boćanje. Treća fotografija prikazuje ručno izrađenu *balotu* koja se izrađivala u kućnoj radinosti u vrijeme kada industrijski producirane *balote* nisu bile dostupne ili ih nije bilo lako nabaviti. Činom fotografiranja ovih predmeta dodatno sam htio objektima dati na važnosti te u isto vrijeme pokušao preispitati pojmove autorstva i originalnosti koji su poprilično važni za tradicionalno shvaćanje umjetnosti.

Iako je igra boćanje osnovni motiv ovog projekta putem kojeg razlažem određene tematske cjeline i kategorije, nigdje u projektu nisam se koristio doslovnim prikazom igre boćanja. Za primjer i

uspostavu odnosa prema vlastitim autorskim odlukama koristit ću se fotografijom boćanja Milana Pavića (Slika 10).

Slika 10. Milan Pavić, *Balote u Zlarinu*, Zlarin, 1955–1959.

S obzirom na to da u svojem fotografskom projektu prikazujem, između ostalog, i samu igru boćanja, predmete koje fotografiram te potom predstavljam kao dio zasebne kategorije omogućili su mi razradu specifičnog pogleda na samu igru. Tako prikaz igre boćanja nisam sveo, primjerice, na dokumentiranje atmosfere s boćališta, kao što je vidljivo na primjeru Pavićeve fotografije, već sam igru boćanja ovim fotografijama sveo na njezine osnovne elemente. Bez elemenata koje prikazujem na svojim fotografijama igra ne bi bila moguća te i iz toga razloga imaju posebnu

važnost. Metodologija (de)konstrukcije teme prisutna je kod svake od kategorija u projektu gdje sam ono čime sam se bavio, moglo bi se reći, *razložio na proste faktore*. Takvim postupkom omogućio sam usmjeravanje čitanja fotografija prema određenoj posebnosti koja se odnosi na kategoriju s kojom se u tom slučaju bavim, u ovom slučaju na prenamjenu različitih objekata i materijala te na njihovu uporabnu vrijednost. Također, fotografije objekata za potrebe igre višeznačne su. S jedne strane, preko njih na jedan apstraktni način možemo zamišljati kako igra izgleda jer nam ti predmeti daju uvid u ono što je potrebno za realizaciju igre. No, s druge strane, isti ti objekti svjedoče nam o prenamjeni funkcije uobičajenog, svakodnevnog, nerijetko i odbačenog, predmeta koji svojom prenamjenom dobiva novu funkciju te ponovno postaje koristan, upotrebljiv i neizostavan. Drugim riječima, takav predmet ponovno dobiva svoju specifičnu vrijednost.

4. Nelinearna narativna metoda

„Slike su manje precizne od riječi u pripovijedanju događaja – na primjer, u objašnjavanju onoga što se dogodilo prvo i što je uslijedilo, ili misli i motivacije likova; dakle inkorporiranje pisanog teksta može voditi gledateljevu interpretaciju. Fotografije mogu prevladati takve poteškoće kada su predstavljene u nizu ili kada uključuju više od jedne instance događaja, kao što se događa u polifaznim slikama. Nadalje, uz korištenje narativnih sredstava, slike mogu pozivati da narativ dovrši gledatelj.“[27]

Povezivanjem fotografija iz projekta u diptih ili triptih pokušao sam omogućiti dovođenje određenih situacija i značenja u međusobnu vezu, tj. uspostaviti odnos među njima. Fotografije koje sam takvom metodom povezao mogu se čitati u odnosu jedne naspram drugoj, u kontekstu određene kategorije kojom (de)konstruiram temu rada ili se svaka od tih fotografija može čitati zasebno, tj. samostalno.

Korištenje takve metode zanimljivo je upravo zbog širine mogućnosti čitanja, odnosno stvaranja višeznačnih prizora vezanih za kontekst rada (Slika 11).

[27] Short, Leet, Kalpaxi (2005). *Context and narrative in Photography*, Taylor & Francis Group – Routledge, str. 119. [prijevod I. B.]

Slika 11. Ivan Buvinić, *Pejzaž*, 2022.

Većinu fotografiranih prizora u ovom projektu tretirao sam gotovo *besprostorno*, odnosno namjerno sam izostavljao cjeloviti prikaz nekog određenog prostora, posebice u portretima *balotaša*. Triptih *Pejzaž* može poslužiti kao primjer metode kojom sam u projekt uveo element prostora kao i prikaza onih situacija koje sam naknadno reinterpretirao po stvarnim i zatečenim događajima pronađenim na nekim od boćališta koja sam posjetio. Takvi prizori direktno ili neposredno odnose se na specifične situacije prisutne na prostorima boćališta. U isto vrijeme tim fotografijama unio sam u projekt narativ kao vizualnu metodu. Gerald Prince u svojem eseju *Narrative, Narrativeness, Narrativity, Narratability* iz 2008. godine narativ objašnjava kao „logički dosljedni prikaz najmanje dva asinkrona događaja koji ne pretpostavljaju niti impliciraju jedni druge“.[28]

U triptihu prikazanom na slici broj 12 narativna metoda koju sam koristio u svrhu povećanja komunikacijskih mogućnosti projekta vizualni je kontinuitet i uniformiranost koji služe kao povezujući element među fotografijama. „Suprotstavljanje različitih slika također može pomoći u predstavljanju argumenta ili postavljanju pitanja; napetost između negativnog i pozitivnog jedan je

[28] Prince, Gerald (2008). *Narrative, Narrativeness, Narrativity, Narratability,* U: Theorizing narativity. Berlin: DeGruyter, str. 19.

očit primjer, a otvoreno naspram vanjskom drugi.“[29] Međutim, triptih *Pejzaž* kompleksniji je od toga. Svaka od prikazanih fotografija označava jedan specifični događaj ili situaciju. Primjerice gledaju li se zajedno, one mogu predstavljati zabavu, opuštanje i razonodu koja se događa na prostorima boćališta. Tomu svjedoči element dječjeg crteža koji pretežito nastaje za vrijeme dječje igre na otvorenom prostoru, čepovi na tlu kao simbol konzumacije piva za vrijeme igre ili pak kokice smještene ispod sjedišta skutera koje mogu sugerirati opuštanje i uživanje koje se pretežito odvija u situacijama korištenja slobodnog vremena kao npr. gledanje filma nakon napornog dana. No svaka od tih fotografija, osim što donosi neke od specifičnosti vezane za događaje koji se odvijaju na boćalištima, ujedno donosi i mogućnost za gradnju narativa koji rezultira određenim značenjem, a to se ovim primjerom najšire može navesti kao element zabave. Međutim, ono što je specifično za ovakvu metodu realizacije neke fotografske sekvence i kreiranja priče, nije detaljno utvrđivanje konkretnog značenja te sekvence, već njezina mogućnost da gledatelju omogući vlastitu interpretaciju promatranog prizora te potencijalno i priliku za poistovjećivanje. Time gledatelj može prizor promatrati iz osobnog iskustva ili pak po značenju simbola koji su sastavni dio tih fotografija. Ono što povezuje ove fotografije, kao što sam već i rekao, vizualna je koherentnost i mogućnost zajedničkog čitanja u svrhu generiranja novog značenja. „U vizualnoj komunikaciji narativ se ne treba nužno ostvarivati u linearnom smislu. Može biti ciklički, djelovati kao niz umetnutih priča ili kao unakrsna referenca koja, kada se spoji tijekom ponovljenih čitanja, informira gledateljevo cjelokupno razumijevanje ili tumačenje fotografske namjere,“[30] Kao još jedan primjer uporabe nelinearne narativne metode u vlastitom projektu, koristim se primjerom triptiha sa slike 12.

[29] Short, M – Leet, S – Kalpaxi, E (2005). *Context and narrative in Photography*. Taylor & Francis Group – Routledge, str. 123.
[30] Isto, str. 121.

Slika 12. Ivan Buvinić, *Apstrakcija*, 2022.

Kao i u prethodnom primjeru, triptih *Apstrakcija* služi kao „suptilni vizualni trag koji informira čitatelje“,[31] a koji u isto vrijeme nudi različite moguće načine generiranja značenja. Svaki od korištenih načina povezivanja fotografija radio sam s ciljem ostvarivanja manjih tematskih cjelina. Pri tom fotografije povezujem vizualnim karakteristikama kao i sadržajem. Takav pristup smatram pogodnim s obzirom na to da sam projekt, pri njegov razradi, podijelio po tematskim kategorijama te sam njihovoj razradi također pristupao metodički i svakoj od njih zasebno. S obzirom na činjenicu da svaka od fotografija iz jedne cjeline predstavlja sadržajno različitu, nelinearnom narativnom metodom iskoristio sam potencijale fotografskog medija za uspostavljanje poveznice među asinkronim događajima.

Između ostalog, formu fotografskog eseja koju sam koristio kao strukturu ovog projekta smatram izrazito pogodnom za implementaciju i korištenje narativnih sekvenci koje, promatrane u odnosu naspram drugim fotografijama, stvaraju cjelovitu, ali metodološki različitu cjelinu. Dakle, u projektu *Četiri zida* koristio sam se različitim vizualnim metodama i pristupima. S obzirom na to da sam se pri uspostavljanju strukture rada koristio sadržajno različitim tematskim kategorijama, forma fotografskog eseja dopustila mi je da svakoj od kategorija pristupim načinom koji toj kategoriji odgovara.

[31] Isto, str. 121.

5. Zaključak

Pisanim dijelom diplomskog rada omogućio sam detaljno objašnjenje načina na koji sam se bavio odabranom temom te analizu metodologija koje sam koristio pri razradi projekta. Portretiranjem, tj. prikazom identiteta zajednice *balotaša* koristio sam se objektivnom moći bilježenja, što ju fotografski medij posjeduje, ali u istoj mjeri i mogućnošću fotografije da prenese ono autorsko i autentično zapažanje. U ovom slučaju to sam postigao interpretacijom koncentriranih pogleda sudionika igre koji se događaju za vrijeme trajanja igre. Pri prikazu nastambi, ili pak utjecaja zajednice *balotaša* na pejzaž u kojem se redovito nalaze, pokušao sam fotografski prikazati suvremene oblike socijalnog pejzaža koji su specifični posebno za dalmatinske gradove, odakle i sam potječem. Prikazom skromnih, ručno rađenih predmeta pokušao sam komunicirati ideje o prenamjeni objekata te, u istoj mjeri, iznijeti činjenice koje pokazuju koliko je *balotašima* malo potrebno da ostvare svoje potrebe, odnosno realiziraju igru. Također, korištenjem narativnih sekvenci u projektu pokušao sam prikazati načine interakcije zajednice koju prikazujem s okolišem koji kontrolira i koristiti, omogućavajući gledateljima prikaz činjenica, ali i priliku za vlastito poistovjećivanje ili upisivanje novih značenja.

Na primjeru specifičnog "studiju slučaja" tj. prikaza zajednice *balotaša* bavio sam se različitim područjima interesa koje smatram relevantnima u društvu danas, a prepoznao sam ih kao sastavni dio zajednice koju ovim projektom analiziram. Gledano u cjelini fotografskim projektom *Četiri zida* prikazao sam kulturni identitet na primjeru boćanja, a pisanim radom objasnio sam neke od kategorija koje su utjecale na njegovu konstrukciju.

Rad na fotografskom projektu *Četiri zida* osobno sam doživljavao kao potragu za načinom na koji se osobna poveznica s odabranom temom rada može transformirati u onu društvenu. Tematski okvir rada odlučio sam promatrati u kontekstu onoga što nam zajednica ljudi koju ovim projektom promatram može reći o vremenu i društvu u kojem danas živimo.

6. Literatura

Benoist de, Alain (2014). „Što je to identitet?" Zagreb: *Vijenac* 526. https://www.matica.hr/vijenac/526/sto-je-to-identitet-23182/ (24.07.2022.)

Filipović, Vladimir (1984). *Filozofski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Greyson, C. – Amabile, M. – Postone, Z (2019). *Cities Alive; designing for aging communities*. ARUP.

Hannula, M. – Suoranta, J. – Vaden, T (2005). *Artistic research: theories, methods and practices.* Helsinki, Finland: Academy of Fine Art – Sweden: University of Gothenburg.

Huizinga, J (2007). *The Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon*. London – New York: Routledge.

Jurčević, Marijan (2004). „Nacionalni i kulturni identitet u europskoj zajednici". Rijeka: *Riječki teološki časopis*, Vol. 24, no 2, 325–336.

Jenkins, William (1975). *Introduction; New Topographics: Photographs of a Man altered Landscape.* International Museum of Photography and Film, George Eastman House.

Medde, Elisa (2019). *All Work and No Play*. FOAM 54.

Prince, Gerald (2008). „Narrative, Narrativeness, Narrativity, Narratability" U: *Theorizing narativity*. Berlin: De Gruyter.

Proleksis enciklopedija (2012). „Kulturni identitet". Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. „https://proleksis.lzmk.hr/511/ (pristupljeno 25. 7. 2022).

Regis, Durand (1997). *The Secular Imagery of Thomas Ruff*. Paris: Centre National de la Photographie.

Relph, Edward (1976). *Place and placelessness*. London: Pion.

Short, M. – Leet, S. – Kalpaxi, E (2005). *Context and narrative in Photography*. Taylor & Francis Group – Routledge.

Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky – Ghent: Vlees & Beton.

White, Celia – Tate, Thomas (2015). *Ruff: Portraits*. https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruff-portrait-1986-stoya-p78091 (pristupljeno 14. 8. 2022).

Zimna, Katarzyna (2010). *Play in theory and practise of art*. Doktorska disertacija. Loughborough: Loughborough University

https://www.theartstory.org/movement/arte-povera/, pristupljeno 24. 10. 2022.

https://www.moma.org/collection/works/105050?sov_referrer=theme&theme_id=5104, pristupljeno 8. 11. 2022.

7. Popis slikovnog materijala

Slika 1. Mate Rupić, *Nacrt boćališta*, 2020.

Slika 2. Ivan Buvinić, *Balotaši*, 2022.

Slika 3. Thomas Ruff, *Portreti*, 1986.

Slika 4. Ivan Buvinić, *Nastamba*, 2021.

Slika 5. Ivan Buvinić, *Interijer*, 2022.

Slika 6. Lewis Baltz, *Houston*, Texas, 1973.

Slika 7. Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1964.

Slika 8. Ivan Buvinić, *Novo naslijeđe* iz umjetničkog projekta *Sigurna Kuća*, 2019.

Slika 9. Ivan Buvinić, *Objekti*, 2022.

Slika 10. Milan Pavić, *Balote u Zlarinu*, Zlarin, 1955–1959.

Slika 11. Ivan Buvinić, *Pejzaž*, 2022.

Slika 12. Ivan Buvinić, *Apstrakcija*, 2022.