

Subjektivizam u uličnoj fotografiji

Malnar, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Graphic Arts / Sveučilište u Zagrebu, Grafički fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:216:271032>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-21**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Graphic Arts Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
GRAFIČKI FAKULTET

MARIJA MALNAR

SUBJEKTIVIZAM U ULIČNOJ
FOTOGRAFIJI

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2016.



Sveučilište u Zagrebu
Grafički fakultet

MARIJA MALNAR

SUBJEKTIVIZAM U ULIČNOJ FOTOGRAFIJI

DIPLOMSKI RAD

Mentor:
Dr.sc., Miroslav Mikota

Student:
Marija Malnar

Zagreb, 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. TEORETSKI DIO	
2.1.RAZVOJ SUBJEKTIVNOG PRISTUPA FOTOGRAFIJI.....	6
2.2.STILOVI KOJI SU UTJECALI I PRETHODILI RAZVOJU ULIČNE I SUBJEKTIVNE FOTOGRAFIJA.....	18
2.2.1.PIKTORIJALIZAM.....	18
2.2.2.FUTURIZAM.....	20
2.2.3.VORTICIZAM.....	22
2.2.4.NADREALIZAM.....	25
2.2.5.SOCIJALNO-DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA.....	32
2.2.6.AUTORSKA FOTOGRAFIJA.....	34
2.2.7.NOVINSKA FOTOGRAFIJA.....	38
2.2.8.BAUHAUS I RUSKA FOTOGRAFIJA.....	42
3.ULIČNA FOTOGRAFIJA.....	44
3.1.HENRI CARTIER-BRESSON.....	51
3.1.1.TEHNIKA HENRIJA CARTIER BRESSONA.....	54
3.2. ZAGREBAČKA ŠKOLA FOTOGRAFIJE - TOŠO DABAC.....	59
4. SUBJEKTIVNA FOTOGRAFIJA.....	64
4.1. OTTO STEINERT.....	76
4.2. SUBJEKTIVNA FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ.....	82
5.EKSPERIMENTALNI RAD.....	86
5.1. SERIJA BEOGRADSKI SPAVAČI.....	86
5.2. SLIKANJE NOĆU.....	88
5.3. POKRET.....	93
5.4. FOTOMONTAŽA.....	96
5.4.1. SERIJA „ALKEMIJA DUHA“.....	97
5.4.2. SERIJA FOTOGRAFIJA „ZID I BRANIMIROVA ULICA U ZAGREBU“.....	100
6. ZAKLJUČAK.....	111
7. LITERATURA.....	113

Sažetak na hrvatskom

Ulična fotografija je fotografija snimljena na ulici, odnosno nekom javnom mjestu, park, kafić, šumica, selo. Nije ograničena samo na područje grada. Glavna karakteristika ulične fotografije je hvatanje trenutka, iskrenost i ne namještanje kadra. Otkrio ju je Henri Cartier Bresson, te se smatra "ocem" ulične fotografije. Naš glavni predstavnik ulične fotografije, međunarodnog ugleda je Toše Dabac. Glavni cilj uličnog fotografa je naći se na pravom mjestu u pravo vrijeme. Subjektivna fotografija svjesno odbacuje tehničke i estetske konvencije dobre fotografije. Ističe osobni pogled i eksperimentalnu fotografiju nad dokumentiranim realizmom. Tvorcem subjektivne fotografije smatra se Otto Steinert koji je s nekolicinom fotografa osnovao grupu "Fotoform", nastalu iz nezadovoljstva mladih fotografa ustaljenim pravilima i shvaćanjima fotografije. Prema Steinertu subjektivna fotografije treba obuhvaćati "svaku oblast ličnog fotografskog stvaranja, od apstraktnih fotograma do fotoreportaža". Uzori su im bili Laszlo Moholy-Nagy i Man Ray. Grupu "Fotoform" karakterizira revitalizacija fotografskih tehnika karakterističnih za Bauhaus i nadrealizam: fotogram, solarizacija, preklapanje negativa, produžena i dupla ekspozicija. Radovi subjektivne fotografije izlaze iz okvira klasičnog poimanja fotografije i fotografa. Termin "subjektivna fotografija" je prvi put upotrebljen kao naziv izložbe na kojoj je sudjelovalo 720 fotografija.

Sažetak na engleskom

Street photography is a photograph taken in the street or a public place, park, cafe, grove, village. It is not limited to the area of the city. The main characteristic of street photography is capturing the moment, honesty and no adjustment of the (scene) frame. It was discovered by Henri Cartier Bresson, who is considered the "father" of street photography. Our main representative of street photography of the international reputation is Toše Dabac. The main goal of street photographer is to be found in the right place at the right time. Subjective photos consciously rejects the technical and aesthetic conventions of good photos. Emphasizes personal view and experimental photography of documented realism. Otto Steinert is considered as a creator of subjective photography. With several photographers Steinert founded the group "Fotoform", as a result of dissatisfaction of young photographers from established rules and concepts of photography. According Steinert subjective photos should include "every area of personal photographic creation from abstract photograms to photo-reportage". Their idols were Laszlo Moholy - Nagy and Man Ray. Group "Fotoform" is characterized by revitalization of photographic techniques typical of the Bauhaus and Surrealism: photogram, solarization, overlapping negatives, extended and double exposure. Works of subjective images go beyond the classical concept of photography and photographers. The term "subjective photography" was first used as the title of the exhibition which was attended by 720 photos.

1. UVOD

Te banalne i tek 'lijepa' slike, koje uspijevaju uglavnom zahvaljujući čarima nekog stvarnog objekta, gurnute su u drugi plan u korist eksperimenata i novih rješenja. Avanture u području optike i dalje su uglavnom nepopularne. Ali samo će fotografija koja se koristi eksperimentalnim moći otkriti (prikazati) sve tehničke i kreativne mogućnosti koje odgovaraju formiranju vizualnog iskustva našeg vremena.

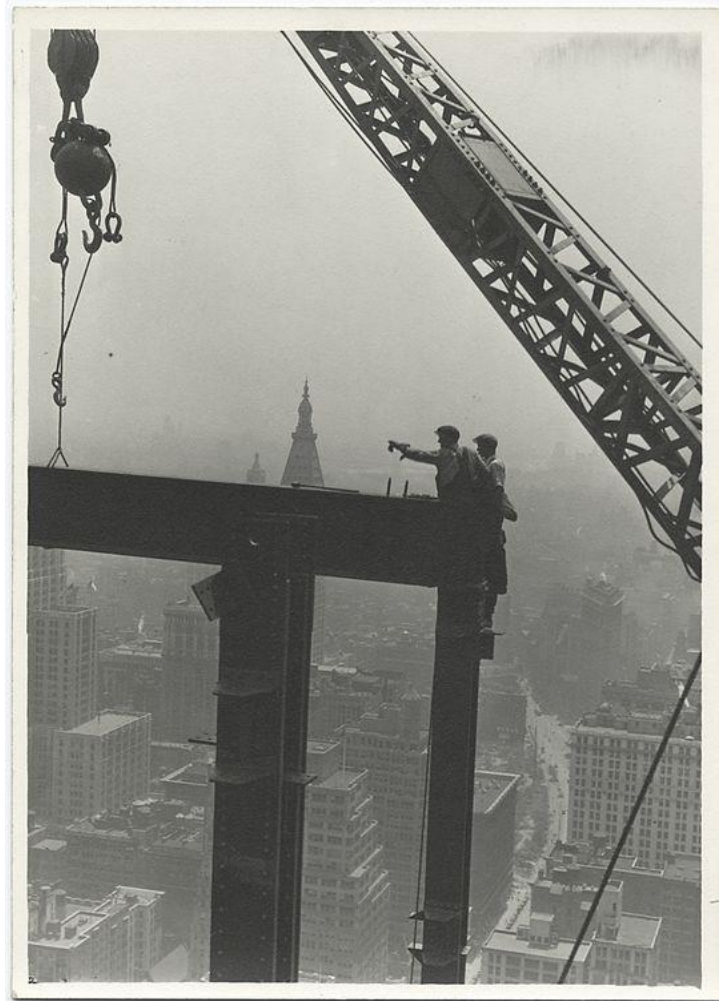
— Otto Steinert, 1951

U fotografiji 19. st. prepoznaju se arhetipski oblici naše suvremene percepcije. Može se reći da je fotografija sinkronizirala percepciju s nadolazećim modernim vremenima. Međutim baština 19. st. je prepuna konvencionalnih i standardiziranih slika koje malo govore o profiliranoj želji da se nadiđu okviri prihvaćenih stereotipa. Zbog otpora sve široj komercijalizaciji i standardizaciji fotografije, pokušalo se pronaći formu koja bi tzv. *umjetničku fotografiju* izdigla iznad komercijalnog prosjeka i dala joj status blizak ostalim likovnim umjetnostima. Na scenu stupa generacija kojoj su fotografija i fotografski aparat, industrijski okoliš, novi izgled gradova i kultura masovne komunikacije dio njihovog svakodnevnog inventara i okoline.

Disderi, fotograf koji je fotografske portrete komercijalizirao i do krajnosti standardizirao njihovu produkciju, je o fotografiji izjavio: "Fotografija je umjetnost. Ona upotrebljava vlastita sredstva. Ona ima vlastite estetske standarde. Izvor njezine kreativne snage je priroda. Vanjski izgled stvari (na fotografiji) riječi su jezika kojim se fotograf izražava."^[1] Promjene koje su se dogodile poboljšanjem fotografske tehnike zabrinulo je one koji su od fotografije zahtijevali nešto više. Govorilo se da jednostavno okidanje aparatom nije umjetnost. Smatralo se da je tajna u tamnoj komori. Postale su primjetljive intervencije fotografa u finalizaciji *uzete* slike, kao i razlika između *uzete* i *dobivene* slike. *Dobivena* fotografija sve je više počela sličiti ručno izrađenoj slici. Robert Demachy, jedan od rodonačelnika fotografskog piktorijalizma, pisac nekoliko zapaženih knjiga o fotografiji i teoretičar francuske fotografije, je rekao: „Umjetnost nije u motivu, već u načinu kako ga prikazati. Uz pomoć leće motiv ne vidimo dobro ili – kažimo – vidimo ga predobro. U svakom slučaju motiv

vidimo nezgrapno, hladno. Dopustimo li objektivu slobodu, udaljavamo se od umjetnosti.“^[1] U formiranju fotografskog piktorijalizma, ključnu ulogu imali su Henry P. Robinson, slikar amater s djelom *Pictorial Effect in Photography*, objavljenog 1869. i Peter Henry Emerson s programatskim tekstom *Naturalistic Photography*, objavljenom 1889. Emerson se zalagao za humanizaciju i subjektivizaciju fotografske vizije i ublažavanje njezinih optičko-mehaničkih karakteristika. Posebno se zalagao za platinotipiju, koju je patentirao William Willis 1873.g. i za fotogravuru. Međutim, kasnije je opovrgnuo svoje teze i prihvatio mišljenje da se fotografiju treba smatrati nižom vrstom umjetnosti.

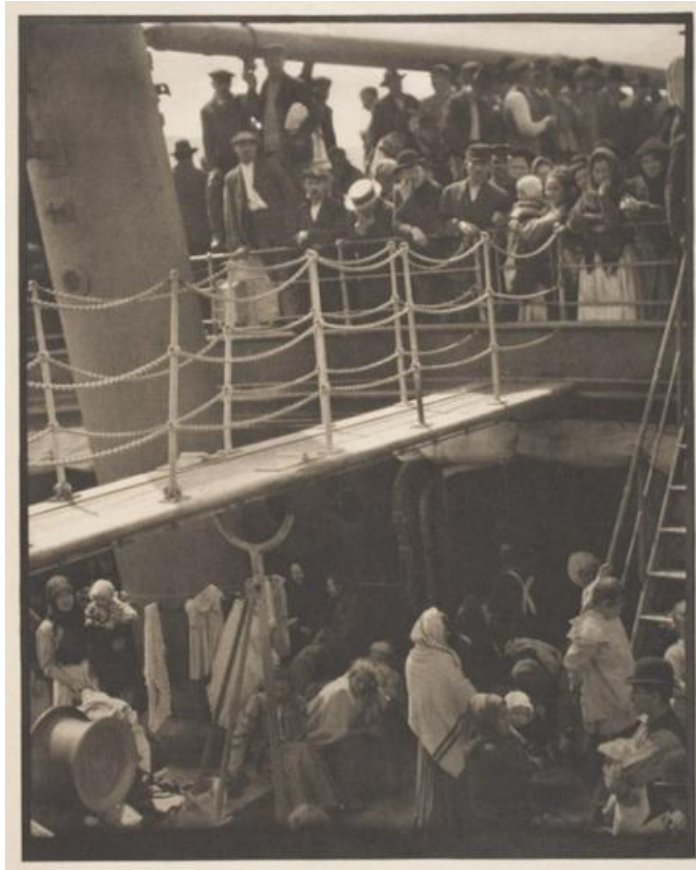
Za puni umjetnički dojam fotografije čisto preslikavanje zbilje je postalo nedovoljno. Iako *čista* fotografija nije bila napuštena, nova vrsta fotografije će sudbinski odrediti piktorijalistički likovni i fotografski idealizam. Fotografije Londonskih sirotinjskih četvrti Johna Thomsona, Jacoba Riisa, novinskog reportera u New Yorku i sociologa Lewisa Hinea, kritičkim su ili socijalnim temama upozoravale na nove puteve fotografske ekspresije, upotrebljavajući je u puno širem socijalnom kontestu nego piktorijalisti. Hine je na poleđini svojih fotografija udarao pečat *Interpretativna fotografija*, dajući time do znanja da fotografija za njega nije samo socijalni dokument već i simbol estetski sublimirane zbilje. [Slika 1]



Slika 1. Lewis Wickes Hine, Radnici tijekom gradnje Empire State Building
<http://www.equipmentworld.com/amazing-empire-state-building-construction-photos-from-1931-show-workers-hanging-on-for-dear-life/#sthash.eMAIpIQY.dpuf>

Početak dvadesetog stoljeća se dogodila prekretnica u fotografiji. Novo razdoblje u fotografiji otvorio je Steiglitz sa svojom fotografijom *Potpalublje*. Steiglitz zaključuje da fotografija *Potpalublje* predstavlja prekretnicu u fotografiji jer se istodobno bavi odnosom između oblika i dubokog ljudskog osjećanja.

[Slika 2.]



Slika 2. Alfred Stieglitz, Potpalublje, 1907, fotografura
<http://www.worcesterart.org/collection/American/1978.76.html>

Modernizam se Njemačkoj predstavio 1913. godine na izložbi *Sonderbund* u Kölnu. Prije te izložbe neovisnost slike *per se* i odmak od opisivanja, nagovijestili su berlinski ekspresionisti i münchenska skupina *Plavi jahač*. Fotografi brzo počinju uviđati da za dobru fotografiju nije odlučujuća drama ili priča ispred kamere, već trenutak što ga je oko zapazilo, a fotoaparat zabilježio. Eadweard Muybridge i Jules Marey su prvi u SAD-u i drugi u Francuskoj iz znanstvenih pobuda otkrili uzbudljiv potencijal fotografije. Pozadina Muybridgeovih sekvencija konja u kasu bila je oklada lokalnih kalifornijskih bogataša, kojom se trebalo dokazati ima li konj u jednom trenutku kasa sve četiri noge u zraku ili ne. Marey je usavršio tzv. *fotopištolj*, koji je izvorno bio astronomska sprava, a služio je za snimanje kretanja nebeskih tijela. Muybridge i Marey dali su izniman doprinos fotografiji i kinematografiji stotinama svojih studija konja u kasu i ostalih životinja u pokretu, te čovjeka u pokretu. [Slika3]



Slika 3. Eadweard Muybridge, Konj u kasu, 1886,
http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/eadweard_muybridge.html

Put prema apstrakciji u Parizu su svojim kubizmom utrli Picasso i Braque, a Mondrian svojim neoplasticizmom. Alvin Langdon Coburn je za svoje fotografske eksperimente *vortografije*, bio nadahnut britanskim vorticistima. Predstavnici Bauhauusa i nadrealizma uvode nove tehnike i subjekte u području fotografije što dovodi do velikih promjena u fotografiji. Uočene su nove spoznaje o ovom mediju, a i činjenica da fotografija nije samo puka reprodukcija zbilje. Uobličuje se ideja o meta- funkciji fotografije. Znači da fotografija može biti poticaj nekom drugom mentalnom procesu percepcije, puno složenijem od informacije što je dobijemo okom ili pomoću fotoaparata. Uvidjelo se da je specifičnost fotografskog medija sposobnost bilježenja akcione zbilje. Bilježenje akcione zbilje više nije bila zrcalna slika, niti objektivna činjenica. Fotografija se počela smatrati subjektivnom činjenicom, kao zbilja sama po sebi. Nekoliko je čimbenika, na prijelomu 19. i 20. stoljeća utjecalo na fotografiju: masovnost fotografske produkcije, piktorijalističke zablude, usavršavanje tehnike snimanja, radikalne promjene u likovnim umjetnostima, pojava kinematografa i otkriće fotografije u boji.

Tehnički termini kojima se modernu fotografiju nastojalo odijeliti od njezinog piktorijalističkog naslijeđa su: nova fotografija, subjektivna fotografija, čista fotografija, dokumentarna fotografija, socijalna fotografija objektivni realizam itd. Potkraj dvadesetih godina avangardna istraživanja su naglo prekinuta, a na sceni ostaju pojedinci među kojima su: E. Steichen, Man Ray, A. Stieglitz. Pridružuje im se novi naraštaj fotografa: Germane Krull, Henri Cartier- Bresson, Manuel Alvarez bravo, Lisette model, Tina Modotti, Bill Brandt, Tošo Dabac, Fran Krašovec, Werner Bischof, Robert Doisneau. Blistavi trenuci europske fotografije zavšavaju 1933. jer većina europskih fotografa emigrira.

2. TEORETSKI DIO

2.1. RAZVOJ SUBJEKTIVNOG PRISTUPA U FOTOGRAFIJI

Marchel Dushamp se između 1918. i 1919. počinje koristiti fotografijom za stvaranje svojih enigmatskih slika. Na stereo-fotografiju morske površine ucrtava tajanstveni oktaedrom, a 1919. g. fotografsku reprodukciju Mona Lise ukrašava brkovima. Paul Klee zaključuje: "Umjetnost ne ponavlja vidljivo, već čini vidljivim".^[1] U tom kontekstu fotografima postaju zanimljive stare fotografske tehnike, te se u sklopu dadaističkih i drugih avangardnih pokreta rađaju ideje o korištenju fotograma ili kolažiranja radi stvaranja novih i drukčijih senzacija. Christian Schad, u vrijeme vezanosti za dadaizam, 1918. g. radi prve fotograme koje naziva *schadografijama*. [Slika 4]

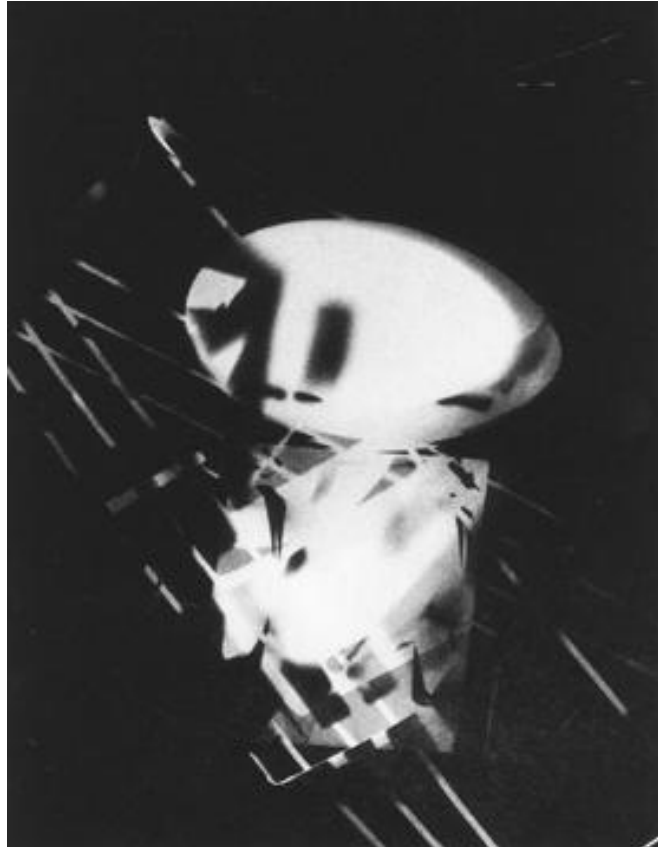


Slika 4. Christian Schad, Schadograph, 1918. ,
<http://www.cfa.arizona.edu/are476/Davis/files/fotogr.htm>

Kod fotograma se sjene predmeta izravno prenose na fotografski papir. Tehniku fotograma prihvaća i Laszlo Moholy-Nagy u okviru škole za oblikovanje Bauhaus. Fotogramom se služe El Lissitzky, Man Ray, Christian Schad, a danas Floris M. Neususs. [Slika 5, 6, 7] U svim ovim strujanjima fotografija se koristi na konceptualan način, istodobno promišljajući i zrcaleći stvarnost.



Slika 5. Man Ray, Untitled, Rayograf , 1926, gelatin silver print.
<http://www.cfa.arizona.edu/are476/Davis/files/fotogr.htm>



Slika 6. László Moholy-Nagy, Fotogram (Oval study) 1926.,
<http://www.benhodson.co.uk/journal/2011/4/17/artist-laszlo-moholy-nagy-the-photogram-modernism.html>



Slika 7. Floris Neuss, Nudogram
<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8051406/Floris-Neuss-Interview.html>

Man Ray je avangardu imao prilike vidjeti u klubu 291 i na jednoj od najznačajnijih avangardnih izložaba *Armory Show*, 1913. g. u New Yorku. Na poziv Duchampa 1921. g. dolazi u Pariz i oživljava dvije stare tehnike: fotogram i solarizaciju. Solarizaciju otkriva slučajno 1930. g., greškom fotografkinje Lee Miller, njegove pomoćnice. Miller je greškom na kratko osvjtlila negativ tijekom njegova razvijanja. Fenomen, kada se na fotografiji dio slike vidi u negativu, a dio u pozitivu još je otprije poznat kao *sabbatierov efekt*. Ray je otkriće ove tehnike držao u tajnosti do 1932. g. Fotografiju je shvaćao ovako: „S fotografijom istražujemo ono što izmiče oku“. ^[1] [Slika 9] S Duchampom je stvorio jednu od najfascinantijskih fotografija toga razdoblja: prašinu na površini Duchampova djela *Veliko staklo* (1915.-1923.), fotografiju iznimne preciznosti nestvarnog, enigmatskog efekta. [Slika 8]



Slika 8. Man Ray, Duchamp, *Veliko staklo*, (1915.-1923.)

<https://www.pinterest.com/pin/353814114445525147/>

Fotografija je nastala tako što je Duchamp stvarajući djelo *Veliko staklo* ostavio staklo u atelijeju da se na površini skupi višemjesečna prašina. Skupa s Manom Rayem odlučuje snimiti tako zaprašenu površinu. Ostavljaju kameru otvorena objektivu i neograničene ekspozicije iznad površine stakla i odlaze u restoran

na večeru. Kamera je nekoliko sati bilježila promjene svjetla na zaprašenoj površini, a kao rezultat je dobivena iznimna preciznost detalja, pretvaranje postojećih detalja u cjelinu imaginarnog pejzaža, te je zabilježena finesa protoka vremena.



Slika 9. Man Ray, *Alice Ernestine Prin*

<https://maryeinbinder.wordpress.com/2012/10/21/surrealism-and-man-ray/1989-55-12-001/>

Nadrealisti u fotografiji prepoznaju model *grčevite ljepote*, o kojoj govori Breton. U tom kontekstu nastaje jedinstveni opus njemačkog fotografa Augusta Sander, kojeg izdvaja ekspresionistički naboj njegovih fotografija. U okviru njegovog projekta *Ljudi 20. st.* je pod nazivom *Lice vremena* objavljeno samo 60 fotografija od njih 500, a knjiga je tiskana 1928. u Münchenu. [Slika 10] Sander je stvorio kritičku panoramu likova, koristeći se preciznim fotografskim jezikom, primjenjujući tehnike portretnog snimanja iz 19. st. Tim je projektom sistematizirao sve tipove njemačkog društva, spajanjem *direktnog* fotografskog jezika i dramatične ekspresivnosti. Tako je poput Atgeta anticipirao modernu *dokumentarnost* fotografije.

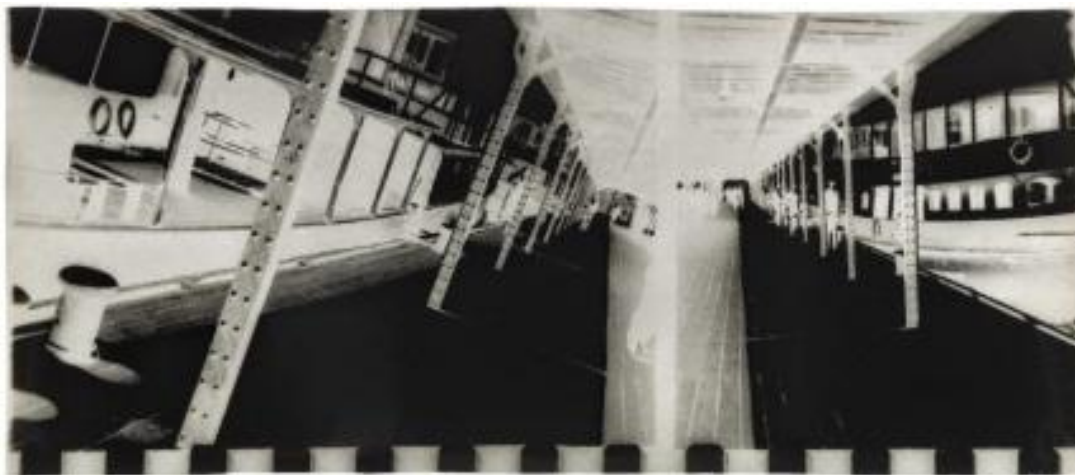


Slika 10. August Sander, *Djevojčica u pokretnoj kućici*, *Ljudi 20.st.*
<https://www.list.co.uk/article/33385-august-sander-people-of-the-twentieth-century/>

Albert Ranger Patzch 1928. godine izdaje knjigu pod nazivom *Svijet je lijep*. Knjiga se sastoji od stotinu fotografija. Kritike na knjigu su u prikazanim fotografskim priložima uočavale *apsolutni realizam* kao bitnu osobinu moderne fotografije, kojom se „priroda otkriva snažnije nego što to ona sama čini“. ^[1] Precizionistički tip njegove fotografije je na sažet način postavio parametre nove fotografije, a knjiga je postala prototip i gotovo Biblija fotografije *modernih vremena* prve polovice 20. stoljeća. Patzch se dosljedno zalaže za autonomnost fotografskog medija: „Prepuštimo umjetnost umjetnicima i pokušajmo vidjeti medij fotografije kako pravi fotografije koje ostaju djela zbog svojih fotografskih kvaliteta – bez da kvalitete posuđuju od umjetnosti.“ ^[1]

Knjiga *Foto-Auge* pruža originalni i sintetski uvid u fotografiju od 1920-te, a izlazi 1929. g. s predgovorom münchenskog kritičara i povjesničara umjetnosti

Franza Roha, koji je uz Nagya, entuzijastički promotor *nove vizije* u fotografiji. [Slika 11] Roh u svom uvodu pokušava uvesti morfološku klasifikaciju moderne fotografije uključujući alternativne tehnike poput fotograma, fotomontaža, tipofoto i kombinaciju fotografije i moderne grafike ili slikarstva. Osvrćući se na Patzchovu knjigu *Svijet je lijep*, Roha je rekao: „Naša knjiga ne kazuje samo ‘svijet je lijep’, nego: svijet je uzbudljiv, okrutan i neobičan; ovdje uključene fotografije mogu šokirati rezervirane estete”.^[1] Knjiga je bila ilustrirana fotografijama E. Atgeta, fotografijama Bauhauusa, Mana Raya, Moholy-Nagya, E. Westona, fotomontažama Maxa Ernsta, Hannah Hoch, El Lissitzkog, te brojnim primjerima reportažne fotografije.



Slika 11. Franza Roha, *Bez naslova*, 1928 – 1933
http://mymagicalattic.blogspot.hr/2015_01_01_archive.html

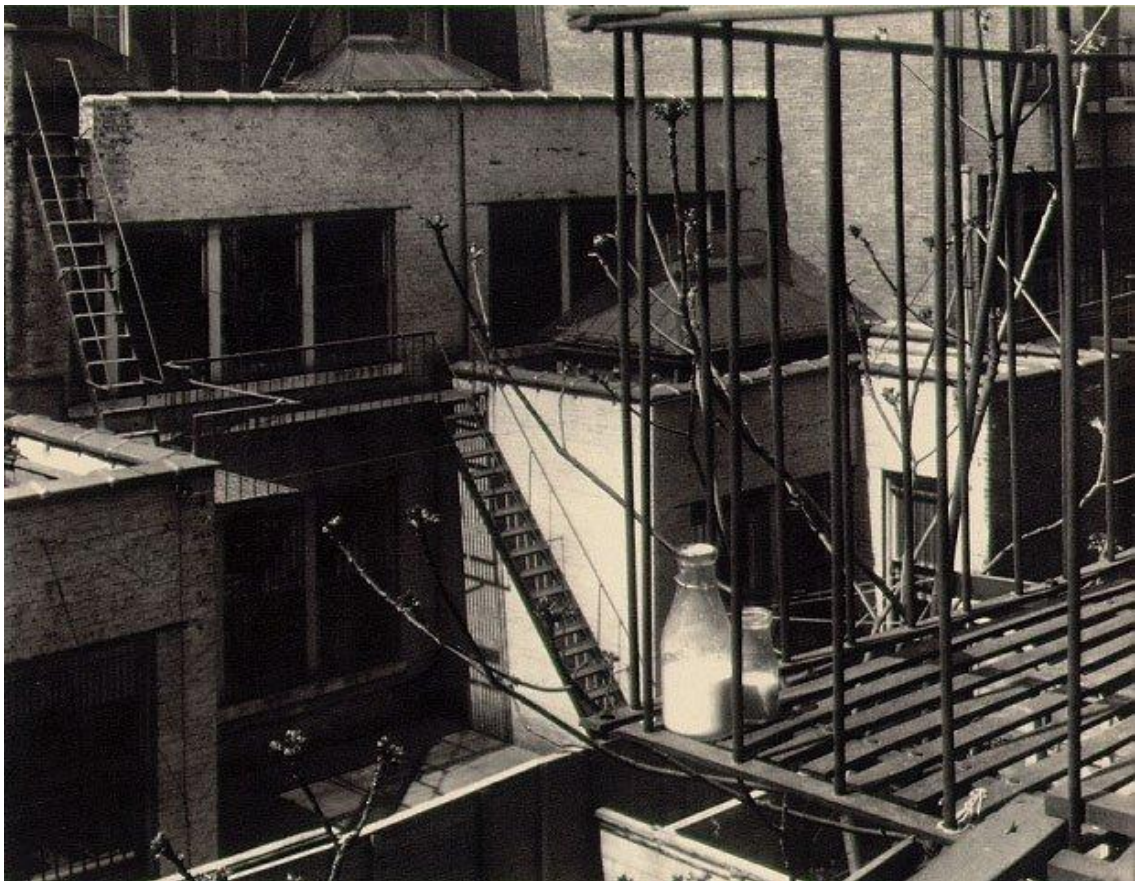
Početakom 30-ih se istodobno pojavljuju dva važna eseja o fotografiji, Karela Teigea i Waltera Benjamina. Definirajući svoje poglede na fotografiju, oboje smatraju da u nadrealističkom kontekstu nastaju najbolje fotografije. Kao primjer obojca koriste Atgeta. [Slika 12] Teige njegove fotografije smatra *najljepšim djelima crno-bijele kemije svjetlosti*, a Benjamin ga proglašava *virtuozom i pretečom*. Smatraju da fotografija ima moć proširenja naše vizije, a time i razumijevanja svijeta. Teige i Benjamin su svoje zaključke uzeli iz opusa onih fotografa koji su tragali za novim putevima ekspresije: Rodčenka, Sandera, Coburna, Mana Raya, fotografa oko škole Bauhaus, američkog kruga fotografa oko A. Steiglitz i grupe *f/64* sa zapadne američke obale.



Slika 12. Eugene Atget, *Corset Shop*, 1912,
<http://www.moma.org/collection/works/58235?locale=en>

Značajna knjiga za razumijevanje moderne fotografije je *Es Kommt der neue Fotograf*. Knjigu sastavlja i objavljuje Werner Graff 1929. godine. Tom knjigom se još jedan put potvrđuju temeljna načela nove fotografske vizije koju je zacrtala europske avangarda 20-ih godina.

Progresivna fotografija je u cijelosti afirmirana velikom izložbom, pod nazivom *Film und Foto*, održanoj u Stuttgartu 1929.g. Izložbu je, u organizaciji Deutcher Werkbund realizirao Gustaf Stotz u suradnji s tipografom Janom Taschicholdom i Moholy-Nagyem. Na izložbi su afirmirani novi smjerovi u fotografiji nastali na alternativnoj sceni, među autsajderima i raznim krugovima europskih avangardnih pokreta. Na izložbi su SAD predstavljali E. Weston i E. Steichen, Rusiju El Lissitzky, Čehoslovačku Karl Teige i Nizozemsku Piet Zwart. [Slika 13, 14, 15, 16, 17] Izložba je imala globalnu važnost, te je čak 1931.g. došla do Japana. Smatra se da je izložbe *Film und Foto* označila prekretnicu u shvaćanju i razmišljanju fotografije.

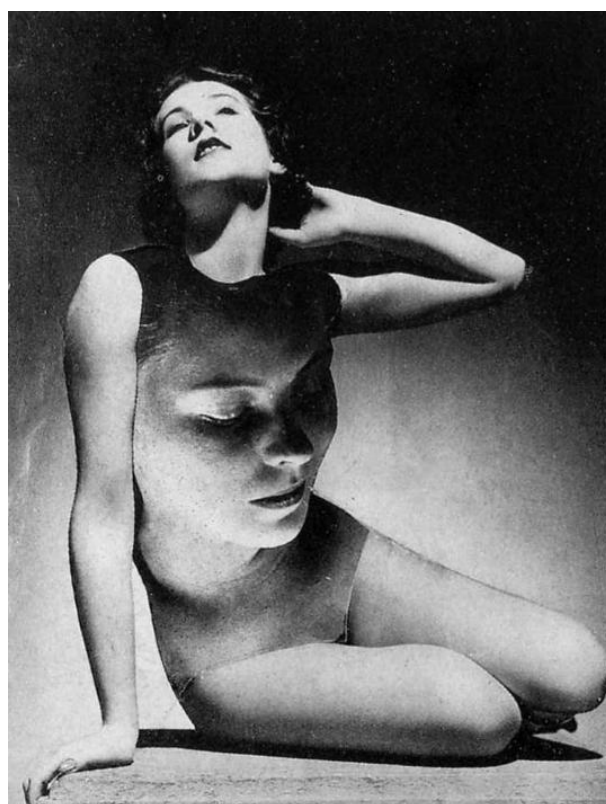


Slika 13. Edward Steichen, *New York*, 1915

<https://leclownlyrique.wordpress.com/2011/08/22/the-process-of-photography/>



Slika 14. El Lissitzky, *Socijalistički prekid*, fotomontaža, 1930
<http://shihlun.tumblr.com/post/121130222189/russian-style-el-lissitzkys-photomontage-for>

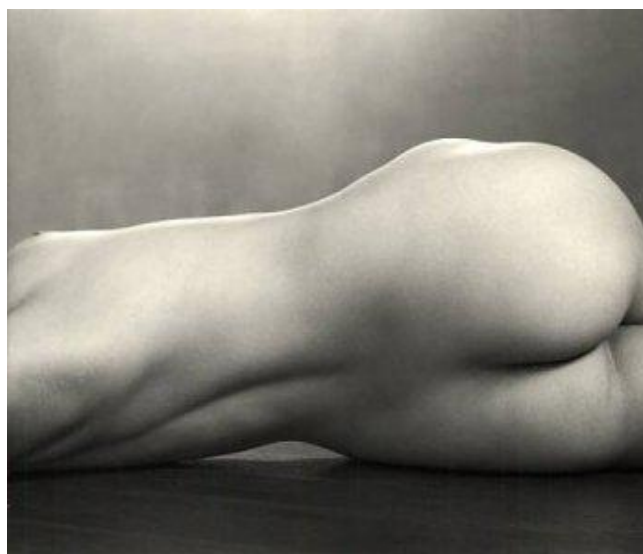


Slika 15. Karel Teige, *Kolaž 166.19*
<https://grecobello8id.wordpress.com/tag/karel-teige/>



Slika 16. Piet Zwart, *Desert*, 1930.

<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-zwart-piet.html>



Slika 17. Edward Weston, *Nude 40N*, 1925

<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-784-view-nude-body-profile-weston-edward.html>

Jednako važna izložba moderne fotografije, održana je u Parizu, na stubištu kazališta *Des Champs Elysees* pod nazivom *Salon de l' Eschaliere*. Na izložbi su prikazane fotografije M. Raya, A. Kertesza, P. Outorbridgea, B. Abbotta, G. Krulla, Nadara i E. Atgeta. [Slika 18] U Češkoj unutar umjetničke grupacije *Devetsil* djeluju fotografi koji su vrlo dobro upoznati s Nagyevim programom. Fotografi Jaromir Funke i Jaroslav Rossler eksperimentiraju sa svjetlosnim

efektima i stvaraju konstruktivističke fotografske kompozicije. Na bogatoj praškoj sceni važno je spomenuti Josefa Sudeka, majstora intimističke fotografije. U Kataloniji se oko fotografa amatera Pla Janinija formira mala grupa *Agrupacio Fotografica de Catalunya* koja zastupa ista fotografska načela kao grupacije u Njemačkoj, Francuskoj, Americi, Mađarskoj i Poljskoj.



Slika 18. Andre Kertesz, *Sjene*, Pariz, 1931.
<https://www.pinterest.com/pin/86835099036367346/>

2.2 STILOVI KOJI SU PRETHODILI I UTJECALI NA RAZVOJ ULIČNE I SUBJEKTIVNE FOTOGRAFIJE

2.2.1. Piktorijalizam

Piktorijalistički fotografi su novu estetiku fotografije gradili na drastičnim intervencijama u negativ i njegovu obradu u tamnoj komori. Izvrnuli su osnovna načela fotografije. Fotografsku istinu su uzimali kao relativnu i od sekundarne važnosti pri stvaranju umjetničke fotografije, ne mareći za sposobnost njenog objektivnog prikazivanja zbilje. Zbilju su tumačili subjektivno prema svom vlastitom osjećaju. Tragalo se za impresijom, subjektivnim doživljajem zbilje i prebacivanjem tog doživljaja u likovno izražajnu formu. Formalne karakteristike piktorijalizma su uravnotežena kompozicija, likovni efekti, stilizacija atmosfere i ugođaja, te krajnje subjektivna interpretacija motiva. [Slika 20] U njihovoj su praksi bili su prisutni platinotipijski procesi, glicerinski procesi, gumi-bikromatski, i ostale egzotične kombinacije. Piktorijalističke ideje su osvojile svijet i taj se pokret može smatrati prvim internacionalnim stilom u fotografiji. Kao student u Njemačkoj, Stieglitz je vodio razgovor sa slikarima koji su vidjeli njegove piktorijalističke fotografije. Slikari su primjetili: „Naravno, vaše fotografije nisu umjetnost, ali mi bismo rado slikali kako vi fotografirate.“^[1] Stieglitz je odgovorio: “Ništa ne znam o umjetnosti, ali bilo kako bilo, nikada ne bih želio fotografirati kako vi slikate“.^[1] Kao središnja tendencija na prijelomu stoljeća, piktorijalizam je ostavio duboki trag u povijesti fotografije i mnogih novih *umjetničkih pravaca*. [Slika 19]



Slika 19. Alfred Stieglitz, *Hand of Man*, 1903.,
<https://www.tumblr.com/search/jalo%20porkkala>



Slika 20. Alvin Langdon Coburn, *Broadway noću*, 1905.
<https://ephemeralnewyork.wordpress.com/2014/09/08/one-photographers-abstract-shadowy-new-york/>

2.2.2. Futurizam

Futurizam je pokret s početka 20. st. koji je fasciniran suvremenim svijetom strojeva, pokreta i zvuka. Futuristi koriste različite medije za stvaranje dinamične slike koje kaleidoskopskom kvalitetom prikazuju kretanje. Iz futurizma su se razvile slomljene i frakturirane slike kubizma koji je bio zainteresiran za više točaka stajališta, ali prilagođen za stvaranje slike koje prikazuju kretanje predmeta kroz prostor i vrijeme.

Futuristi odbijaju fotodinamizam braće Bargaglia jer smatraju da fotografija nema što tražiti u futurističkom pokretu. Međutim, futuristički slikari i kipari su mnogo toga naučili od Muybridgea i Mareya i poznavali su njihovu kronofotografiju. Braća Bragaglia u fotografiju unose optičku sintezu dinamična u jednoj fotografskoj sekvenciji, a ne kao Marey i Muybridge, analizu pojedinih faza dinamičkog kretanja. Kod braće Bragaglia riječ je o mišljenju unutar medija fotografije. Futuristički dinamizam je osporavao tradicionalnoj fotografiji njezino robovanje trenutku. Braća Bragaglia bilježe evoluciju kretanja u prostoru, produljenjem trenutka ekspozicije.[Slika 21, 22] Fotodinamizam je korištenje fotografije za hvatanje kretanja kroz prostor i vrijeme. Koristi fotografsku prirodnu sposobnost za hvatanje vremena dok prolazi kroz objektiv. Dinamizam se uz ilustracijsku i dokumentarnu fotografiju smatra prekretnicom u fotografskim stilovima jer se radi o stilu koji je jednostavno prerastao u način fotografskog izražavanja pokreta, nema kronološki početak i kraj. Braća Bragaglia su uspjeli pretvoriti običnog tipkača na pisačkoj mašini u neobičnog. Svoje fotografije su stvarali koristeći model umjesto obične pozadine, stativ i duge ekspozicije. Njihove fotografije su ekvivalent slikama i skulpturama talijanskih futurista.



Slika 21. Anton Giulio Bragaglia, *Pisač*, 1911
[http://aestheticperspectives.com/inventing-abstracti](http://aestheticperspectives.com/inventing-abstraction-1910-1925-moma/)



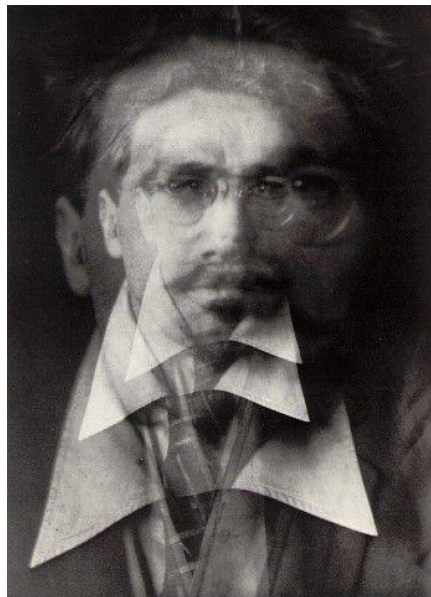
Slika 22. Anton Giulio Bragaglia, *Pušač*, 1911
<https://leclownlyrique.wordpress.com/2011/08/22/the-process-of-photography/>

Cecil Beaton je fotografirao portrete koristeći višestruke ekspozicije da bi prikazao više različitih pogleda na istu osobu. Fotoaparat je stavljao na stativ da bude stalno na istom mjestu tako da pozadina bude ista, a samo se figura micala. To se može postići ekspozicijom filma u fotoaparatu četiri puta, osvjetljavajući isti dio fotografskog papira s tri različita negativa ili mješanjem

slojeva u Photoshopu. Utjecaj futurizma je bio veliki i daleko je išao. U Velikoj Britaniji futurizam je vidljiv u radu Wyndham Lewisa i u vorticismu.

2.2.3. Vorticism

Vorticism je pokret nastao iz kubizma i futurizma. Sličan je futurizmu po fasciniranosti pokretom, dinamičnošću, strojevima i svime modernim. Od futurizma se razlikuje po tome što je vorticism želio uhvatiti pokret u sliku. *Vortografije* su fotografije s potpuno apstraktnim motivom koji je postignut lomom svjetlosti u ogledalima ili višestrukom ekspozicijom. One najavljuju novo doba, vrijeme fotografskih eksperimenata u Rusiji, traganja u sklopu nadrealizma i školovanja u okviru Bauhauusa. Fotografija Alvina Langdon Coburna stvara *vortex efekt*. Ezra Pound je bio ključan član engleskog vorticisma. Portret je dobiven tako da je fotografija tri puta eksponirana. Svakim eksponiranjem fotografiji se mijenjala veličina i preusmjeravao se fokus. Ekspozicija je smanjena da papir ne bi bio previše osvijetljen.[slika 23]



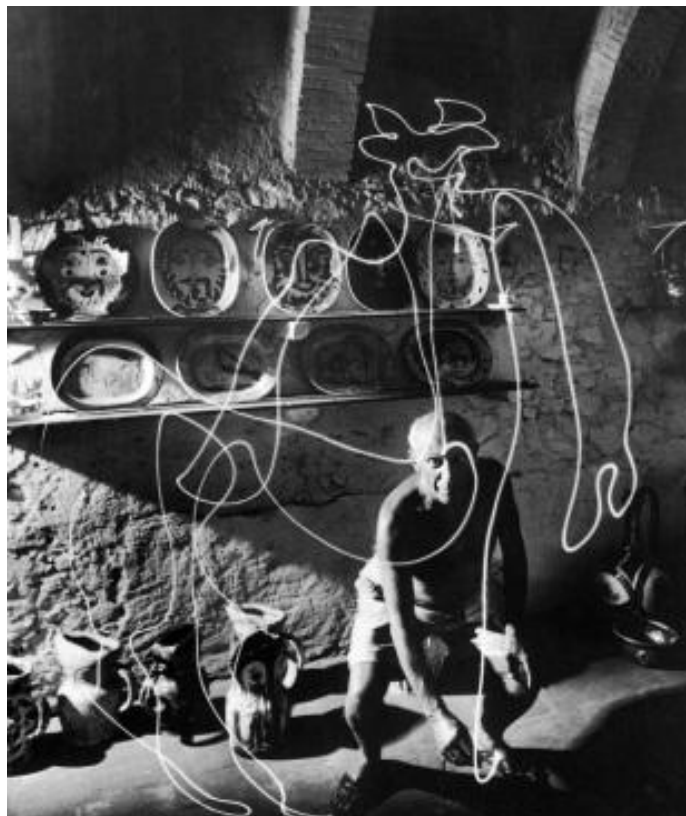
Slika 23. Alvin Langdon Coburn, portret Ezre Pounda, 1917.
<http://www.wikiart.org/en/alvin-langdon-coburn/vortograph-of-ezra-pound-1917>

Istoj skupini pripada i peterostruki autoportret poljskog dramatičara Stanislava. I. Witkewicza iz 1915. godine.[Slika 24] Sličnim eksperimentiranjima su se

zabavljali i ostali avangardni umjetnici toga doba. Pablo Picasso je, također, u fotografiji vidio argument za svoje nove i radikalno drukčije vizije stvarnosti. [Slika 25, 26, 27]



Slika 24. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Peterostruki autoportret u zrcalu*, 1915–1917
https://en.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Ignacy_Witkiewicz



Slika 25. Pablo Picasso, „*Light drawings*“, 1949. Korištena je duga ekspozicija za stvaranje creža svjetiljkom.
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2109060/Hypnotic-photographs-capture-Pablo-Picasso-painting-light.html>



Slika 26. Pablo Picasso, *Light drawings*.

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2109060/Hypnotic-photographs-capture-Pablo-Picasso-painting-light.html>



Slika 27. Pablo Picasso, crtež vaze s cvjećem, nacrtana s cigaretom u jednoj ruci i svjetlom u drugoj <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2109060/Hypnotic-photographs-capture-Pablo-Picasso-painting-light.html>

Od novijih fotografa zanimljivi eskperiment s ekspozicijom je eskperiment Davida Birkina. Birkin je snimio seriju fotografija *Confessions*. Model je bio zamoljen da prizna tajnu koju nikada prije nije nikome otkrio. Nakon toga je ostavljen sam u sobi okrenut prema fotoaparatu. Svaka ekpozicija je bila određena duljinom ispovijedi. Ispovijed, promatraču fotografije ostaje tajna ali svaka gesta, meškoljenje i nervozni tik su zabilježeni na fotografiji. [slika 28]



Slika 28. David Birkin, „Confessions“.
<http://www.davidbirkin.net/confessions/>

2.2.4. Nadrealizam

Nadrealisti su vidjeli i čitali fotografiju u okvirima svoje čvrsto zacrtane poetike nesvjesnog. Fotografsku sliku su izvrnuli naopako i nisu čitali na njoj ono što se očito vidi, već ono što se na njoj očito ne vidi. Andre Breton 1924. u manifestu nadrealizma zapisuje: „Vrijednost slike zavisi od ljepote postignute iskre. Po mom mišljenju, najjača je ona koja, ja to ne krijem, pokazuje najviši stupanj proizvoljnosti“.^[1] Nadrealisti su cijenili fotografiju prema njenom potencijalu da u stvarnosti zapaža nesvjesno, oku teško zamjetljivo. Službeno glasilo nadrealista zvalo se *La Revolution Surrealiste*, a ilustriraju ga fotografijama E. Atgeta. Nadrealiste je fotografiji posebno privlačila njezina ikonička

dvosmislenost. Fotografija je dovela u pitanje naš osjećaj percepcije i zbilje. Nadrealisti su otkrili druge vrijednosti iz povijesti fotografije i dali uputu za buduća otkrića zaboravljenih vrijednosti. Uočili su da fotografija iz zbilje izvlači fragment. Fragment ima dvostruki smisao, istodobno jest i nije zbilja. Smatraju da fotografija može nastati samo u *sretnim okolnostim*, tj. u *odlučujućem trenutku*. *Odlučujući trenutak* kasnije definira Henri Cartier -Bresson predstavnik ulične fotografije. Nisu zahtjevali od fotografije da imitira sliku snoviđenja ili da formalno bude slična slikama koje su slikali. Iz kruga čeških nadrealista, važno je spomenuti Jindricha Styrskyja i Karela Teigea koji je radio kolažirane nadrealističke fotografije.

Nadrealističkom konceptu se približava Andre Kertesz se svojim ciklusom *Distorcija* 1933.g. Iako poriče svaku vezu s nadrealizmom govoreći: „Ja nisam nadrealist, ja sam realist“.^[1] „Nadrealistička fotografija ne postoji ali su sve fotografije nadrealne“.^[1] [Slika 29, 30]



Slika 29. Andre Kertezs, serija fotografija *Distortions*, 1933.
<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Andre-Kertesz.html>



Slika 30. Kertezs, serija fotografija *Distortions*, 1933.

<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Andre-Kertesz.html>

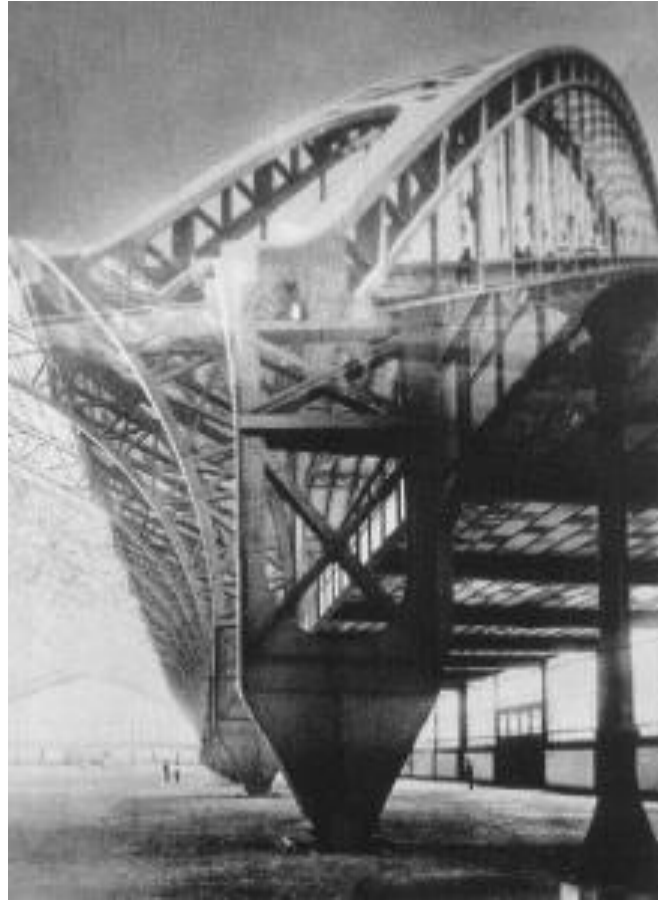
Unutar tih krugova, konceptualnu fotografiju razvijaju Man Ray, Moholy-Nagy, El Lisztzky, Herbert Bayer, Christan Schad, Umbo, Joel Peter Wittkins, Phillipe Halsman, Diane Michals. [slika 31, 32, 33, 34, 35, 36] Njihov razvoj konceptualne fotografije je popraćen novim tehnikama poput fotograma, fotokolaža, režirane fotografije i novim pristupom tehničkim sredstvima fotografskog aparata, filma i fotografskog papira. Nadrealizam je prigrlio fotografiju kao medij koji više ispunjava njegove prohtjeve od slikarstva, te su nadrealistička načela bila od iznimne važnosti za stvaranje novog pogleda na fotografiju.



Slika 31. Herbert Bayer, *Usamljeni stanovnik velikog grada*, fotomontaža
<http://fieldesthetic.com/blog/herbert-bayer/>



Slika 32. Laszlo Moholy – Nagy, *Radio Tower, Berlin, 1928*
http://mymagicalattic.blogspot.hr/2015_01_01_archive.html



Slika 33. El Lissitzky, *Bridge*
<https://www.pinterest.com/pin/215750638374533434/>



Slika 34. Phillippe Halsman
<http://poppygauss.com/blog/2015/2/24/philippe-halsman>



Slika 35. Phillippe Halsman
<http://poppygauss.com/blog/2015/2/24/philippe-halsman>



Slika 36. Christian Schad, *Schadograph 151*, 1977,
<https://printletter.wordpress.com/tag/christian-schad>

Man Ray od 1921.g. boravi u Parizu i kreće se u dadaističkim i nadrealističkim krugovima. Svojim je *rayogramima* i solarizacijom postizao dojmliive slučajne efekte i ekspresivne grafizme bliske nadrealističkom konceptu vizualnih senzacija. [Slika 37, 38] Ubraja se u najvažnije pionire suvremene fotografije. U

svojim portretima i aktovima najviše koristi postupak solarizacije, a njegove *rayografije* su bile veliki poticaj snimanju fotografija bez fotografskog aparata.



Slika br. 37. Man Ray, Dora Maar, 1936,
<http://jodiesphotographywork.weebly.com/task2--style.html>



Slika 38. Man Ray, Dora Maar, 1936
<http://www.wikiart.org/en/man-ray/dora-maar-1936>

2.2.5. Socijalno-dokumentarna fotografija

Tijekom dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća u Americi dolazi do razvoja socijalno–dokumentarne fotografije. Jedan od važnijih predstavnika takve fotografije je Lewis Hine. Hine radi seriju fotografija na temu *Ljudi koji su sagradili Empire State Building*, 1930.g. [Slika 39] Njegov rad je u izravnoj vezi s radom Dorothee Lang, čija fotografija *Majka migrantica* čini prekretnicu u povijesti fotografije, i Walkera Evansa.



Slika br. 39. Lewis Hine, *Gradnja Empire State Building*, 1930.
https://www.uic.edu/depts/oeo/susi/research_hinesequence.html

Fotografi su potaknuti socijalnim angažmanom i nadom da će njihov rad pokrenuti neku vrstu promjene. Takvi fotografi započinju tradiciju *zabrinutih fotografa*. Jedna od najslavnijih fotografija u povijesti toga žanra je fotografija Roberta Cape koja prikazuje borca pogođenog metkom tijekom španjolskog rata. U Americi taj žanr predstavljaju Weegee i Diane Arbus. [Slika 40]



Slika 40. Weegee, *Spavači Manhattana*

<http://www.icp.org/browse/archive/objects/manhattan-sleepers>

2.2.6. Autorska fotografija

U Francuskoj se oko Bressona okupio pokret, nazvan *autorska fotografija*. Autorska fotografija teži ostvarivanju vlastitih tema i ciljeva, te stvara vlastita načela i osebujan stil. Fotografi u cijelosti rade kao slobodnjaci. Glavni predmet opažanja su ljudi iz cijelog svijeta u svakodnevnim i izvanrednim okolnostima, a koriste se fotografsko-novinarske metode. Jedna od najslavnijih Bressonovih slika *Nedjelja na travi*, prikazuje tipični francuski građanski stalež. Značajniji predstavnici žanra su: Brassai, Chargesheimer, Alfred Eisensteadt, Ed van der Elsken, Andre Kertesz, William Klein, Robert Lebeck. [Slika 41, 42, 43, 44, 45]



Slika 41. Gyula Halász (Brassai), Madame Bijou u baru de la Lune, Parij, 1932.
<http://flieschool.com/photographer/gyula-hal%C3%A1sz-brassai>



Slika 42. Ed Van Der Elsken, *Bank*, 1956,
<http://seminaculture.tumblr.com/post/94199064616/merzbow-derek-ed-van-der-elsken-love-on-the>



Slika 43. Chargesheimer, *View Street*, 1957
<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-806-view-street-1-profile-chargesheimer-1.html>

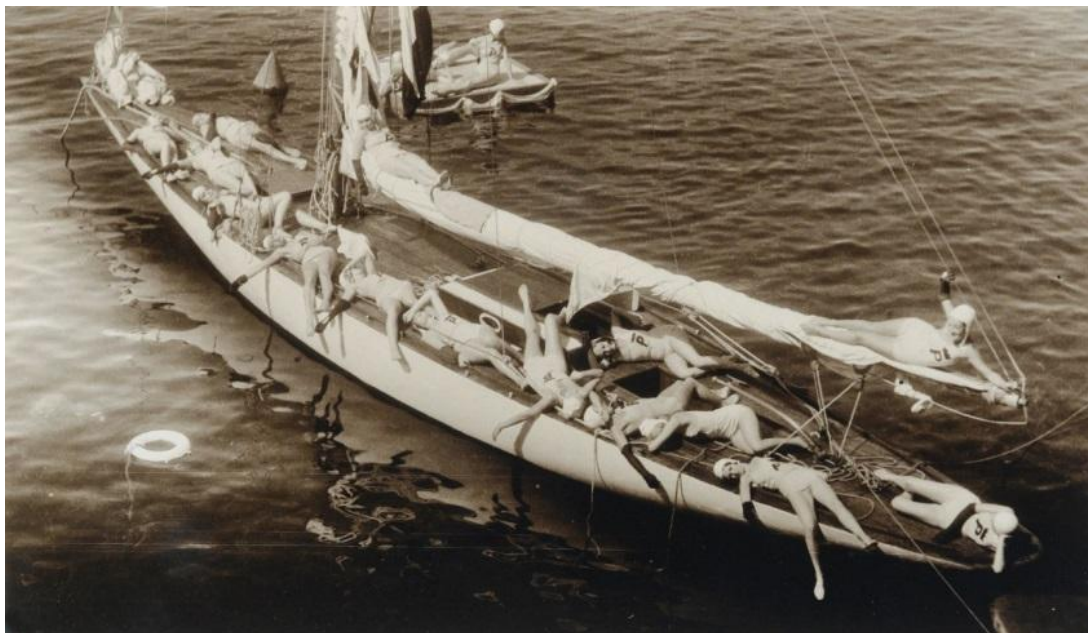


Slika 44. Alfred Eisensteadt, *Dan pobjede*
<http://time.com/3517476/v-j-day-1945-a-nation-lets-loose/>



Slika 45. William Klein, *Harlem*, 1955.
<https://leclownlyrique.wordpress.com/2014/02/15/la-vitesse-du-deplacement-ne-compte-plus-2/>

Praosnivačem pravca smatra se Jacques - Henri Lartigue, koji je kao potomak imućne obitelji počinje fotografskim aparatom bilježiti dokone trenutke bogatih parižana uvrnutim humorom. [Slika 46] Ovaj je pravac blizak dadaističkom načelu Marcela Dushampa: „Umjetnost treba tražiti, a ne stvarati“. [1]



Slika 46. Jacques Henri Lartigue, *Avantura Roi Pausole*, 1932.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/photographies-pf1320/lot.69.html>

Autorsku fotografiju je kasnih devedesetih prigrllila i likovna umjetnost. August Sander ostvaruje niz djela koja sjedinjuju osobinu neprestanog *objektivnog* prikaza s konceptualnim postupkom, svojim projektom *Ljudi 20. st.* [Slika 47]



Slika 47. August Sander, *Face našeg vremena*

<http://danirossello.blogspot.hr/2010/08/faces-of-our-time-august-sander.html>

2.2.7. Novinska fotografija

Novinsku fotografiju su cijenili i nadrealisti i fotografi *čiste*, izravne fotografije. Važnosti fotografije u tisku prethodili su brojni fotografski eksperimenti Mana Raya i otvorenog studija na Bauhausu, te vrlo specifična fotografska iskustva fotografa iz Rusije nakon Oktobarske revolucije. Novinska fotografija je svoju sudbinu vezala za dnevni, tjedni ili mjesečni tisak. Tako je pristala na kratak život u krugu masovnih medija, na gubitak vlastitog medijskog identiteta. Može se reći da je reporterska fotografija križanac između tiskarstva i fotografije. Nagy je za novinsku fotografiju izjavio: „Fotografija je u biti služba: pomoćnica znanosti, žurnalizma, industrije, civilizacije i kulture“. ^[1] Uobičajena forma uredničke interpretacije reporterske fotografije je bio fotoesej. Fotoesej je u sebi nosio dinamiku slike, ali nije imao nikakav odnos prema izvornoj fotografiji. Fotoreporter, ljudi koji su na pravom mjestu u pravo vrijeme, često ostaju anonimni, jer su više bili vezani za novinarstvo nego za fotografiju. Da bi

odgovorila na specifične zahtjeve tiska, fotografija je pristala *pričati priču* u obliku fotoeseja. To postiže simulirajući atrakciju filmske montaže i stripa ili razvijajući načela fotomonataže ili fotokolaža iz dadaističke prakse.

Tipfoto je Nagy definirao kao „najprecizniji izraz vizualne komunikacije“.^[1] Oko 1936.g. reporterska fotografija postaje autonomni medij masovne vizualne komunikacije, a u razdoblju od 1928. do 1938.g. uspjeva u tisku izboriti gotovo neovisan status. Puni zamah fotografskoj reportaži prvo omogućuje fotoaparat *Ermanox* i kasnije *Leica*. Proizvođači Leice su u reklamnoj poruci jasno izjavili: „Sve što vidite možete slikati.“^[1] [slika 48]



Slika 48. Leica

<https://www.justcollecting.com/miscellania/bonhams-first-leica-camera-auction-to-be-held-in-hong-kong>

Modelom prave reporterske fotografije, snimljene Leicom postaju fotografije s diplomatskih konferencija, sudnica, kuloara i privatnih odaja poznatih ličnosti dr. E. Salomona, koji je svoju karijeru fotoreportera počeo razvijati u zreloj dobi. Ostali veliki fotoreporter tog razdoblja su: Martin Munkacsy, Andre Kertesz, Alfred Eisenstaedt, Felix H. Man, Umbo, Weegee, Tim i George Gidal, David Seymour „Chim“, Max Alpert, Ihei Kimura, Brassai, Robert Capa. Imena mnogih fotografa su bili pseudonimi, tako je npr. pravo ime Roberta Cape zapravo Andre Friedmann, Umbo se zvao Otto Umbehr, Weegee je pravim imenom Arthur Fellig, a Felix H. Man se zvao Hans Baumann...itd. [Slika 49, 50, 51]



Slika 49. Martin Munkacsi, *Working towards greater New York*, 1940
<http://onlyoldphotography.tumblr.com/post/29888938113/martin-munkacsi-working-towards-greater-new>



Slika 50. Weege, 1945. Policajac drži gaće nađene među ukradenim stvarima u New Yorku
http://www.huffingtonpost.com/2015/06/12/weegee-photos_n_6278364.html



Slika 51. Umbo (Otto Umbehr), *New York, Third Avenue*, 1952

<https://leclownlyrique.wordpress.com/2014/02/15/la-vitesse-du-deplacement-ne-compte-plus-2/>

Kod fotoreportera se u okviru reportažne fotografije, postupno javlja snažna osobna crta, koja će kasnije u Umbovu opusu biti prepoznata kao *subjektivna fotografija*. Pitanje stila fotoreporteri prepuštaju svom fotoaparatu i intuiciji. Njihov stil je bio život. Stil je dolazio sam od sebe i od određenog stava fotografa prema zbilji. Kod fotoreportera, stil je vezan za temu pojedinca. A. Kertesz je posjedovao izniman osjećaj za detalj, Brassai je bio pariška noćna ptica, a Felix H. Man berlinska noćna ptica, E. Salomon je pripadao diplomatskoj i građanskoj eliti, R. Capa europskoj ljevici i vatrenim linijama pet ratova vođenih za njegova života, a Weege je pokrивao crnu kronku Manhattna.

2.2.8. Bauhaus i ruska fotografija

Razdoblje moderne fotografije započinje navodnom radikalnih stavova L. Moholy-Nagya i traje između dva svjetska rata. Bauhaus fotografija je bila u sprezi s likovnom umjetnošću, a ruska fotografija u sprezi s arhitekturom i dizajnom. Središnja ličnost ruskog konstruktivizma je bio Aleksandar Rodčenko koji je smatrao da: „Prava umjetnička fotografija može biti samo *eksperimentalna fotografija*.^[1] [Slika 52] Ruskim fotografima je bio važan vanjski izgled svijeta koji je bio u skladu s novim društvom. Ostali predstavnici ruske fotografije su: Georgij Zelma, Max Alpert, Abram P. Sterenberg, Ukrajina- Boris Ignjatović. Faza ruske fotografije završava istodobno kao i u Njemačkoj, dolaskom nacista na vlast. Za vrijeme Drugog svjetskog rata je u Njemačkoj naglo prekinuto poglavlje otvorene, istraživačke i moderne fotografije.



Slika 52. Alexander Rodchenko, *Girl with Leica*, 1934 .
<http://fotografija.hr/2792/2792/>

Fotografija Bauhauusa je rušila sva postojeća pravila. Udaljava se od naslijeđenih konvencija. U Bauhausu su također istraživali mogućnost hvatanja uzorka svjetlosti *fotografiranjem bez fotoaparata*, izravno na fotografski papir. Polaznici Bauhauusa su cijelim svijetom proširili svoj novi moderni koncept fotografskog medija. U Ljubljani Bauhaus fotografiju predstavlja August Černigoj, a u Zagrebu Ivana Meller-Tomljenović čiji je učitelj bio W. Peterhans koji je predavao fotografiju na Bauhausu. [Slika 53]



Slika br. 53. Ivana Tomljenović Meller, Sirotinja na Jelačić placu, 1930.

<http://pogledaj.to/art/tekst-i-grad/>

3. ULIČNA FOTOGRAFIJA

Uličnu fotografiju je otkrio Henri Cartier Bresson i smatra ga se *ocem ulične fotografije*. Ulična fotografija je fotografija snimljena na ulici, odnosno na nekom javnom mjestu, parku, dućanu, javnim skupovima, šumici, šetnici. Glavna karakteristika ulične fotografije je hvatanje ključnog trenutka, nenamještanje kadra, a glavni cilj uličnog fotografa je biti na pravom mjestu u pravo vrijeme.

S obzirom na karakteristiku stvaranja slike u određenom trenutku, ključni aspekti ulične fotografije su tajming i kadriranje. Ulična fotografija se može usredotočiti na prikazivanje emocija i snimanje povijesti ljudi s emocionalnog stajališta. Slično tome, socijalna dokumentarna fotografija dokumentira ljude i njihovo ponašanje na javnim mjestima u svrhu snimanja njihove povijesti i nekih drugih svrha.

Pretečom žanra se smatra Eugene Atget zbog stečene popularnosti kao fotograf pariških ulica. Po Parizu je fotografirao od 1890. do 1920. g., a svoje je fotografije nazivao dokumentima i ničim drugim. Glavni motivi su mu bile arhitektura i stepenice. Profesionalno se posvetio fotografiji 1989. godine. U početku fotografira Pariz; stare zgrade Pariza, detalje na zgradama, posebno su ga zanimala zgrade kojima je prijetilo rušenje, ulične prodavače. Tematske cjeline *Pariške kuće*, *Konjske kočije u Parizu* i *Utvrde* su nastale u razdoblju između 1910. i 1912. godine. Svoju zbirku je 1920. g. ponudio Akademiji likovnih umjetnosti i za 2621 fotografsku ploču dobio 10 000 franaka. Ubrzo je počeo izrađivati fotografije koje su služile slikarima kao predlošci, što ga je dovelo do pariških predgrađa. Za slikara Andrea Dignimonta je 1921. g. napravio portrete nekolicine prostitutki u ulici Asselin. Fotografirao je isključivo svojim drvenim aparatom 18 x 24 cm. Man Ray mu je bio poklonio Rolleifex ali je Atget smatrao da taj fotoaparat radi brže od njegovih misli, te je uvijek putovao punih torba. Američka fotografkinja Berenice Abbott je prilikom posjete Atgeta na preporuku Mana Raya uočila vrijednost njegovih fotografija, te je njezinom zaslugom spašen Atgetov arhiv negatva i danas je pohranjen u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku. Man Ray i francuski nadrealisti su uočili oniričku dimenziju Atgetovih fotografija i objavili su ih u svom glasilu *La Revolution*

Surrealiste. To su bile njegove jedine fotografije objavljene za života. [Slika 54, 55, 56]



Slika 54. Eugene Atget , *ulica de l'École de Médecine*, 1926.
<http://www.moma.org/collection/works/111242?locale=en>

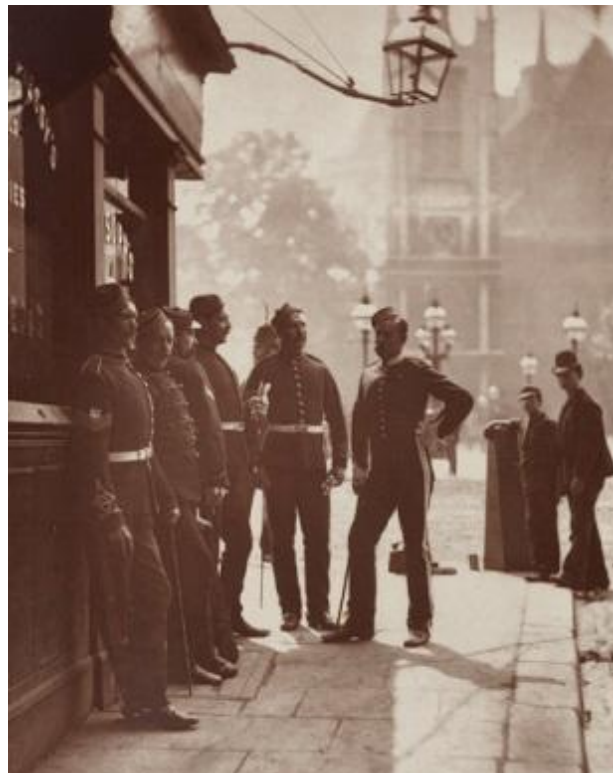


Slika 55. Eugene Atget, *Junk Dealer's Shop*
<http://www.moma.org/collection/works/43947?locale=en>



Slika 56. Eugene Atget, *Marché des Carmes, Place Maubert*
<http://www.moma.org/collection/works/43947?locale=en>

Škot, John Thomson je fotografirao ulice prije Atgeta i imao je više stila u socijalnom subjektu. Thomson je bio od vitalne važnosti u tranziciji od portreta i piktorijalističke fotografije do hvatanja svakodnevnog života na ulicama svijeta.



Slika 57. John Thomson, *Recruiting Sergeants at Westminster 1877*, London
<http://uk.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2011/february/18/from-the-streets-of-london/?idx=30>

Pionirom ulične fotografije, se također smatra Paula Martina koji snima iskrene nenamještene fotografije ljudi na ulicama Londona pred kraj 19. st. i početkom 20. st., u svrhu zabilježavanja života kakav doista jest. Snimao je s prikrivenom kamerom.



Slika 58. Paul Martin, *Ulični ježevi*, 1893, London, UK

<http://uk.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2011/february/18/from-the-streets-of-london/?idx=30>



Slika 59. Paul Martin, *A porter at Billingsgate Market*, 1893, London, UK

<http://uk.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2011/february/18/from-the-streets-of-london/?idx=30>

Henri Cartier Bresson je bio fotograf 20. st., čiji je poetički stil fokusiran na događaje ljudi u vremenu i prostoru. Ideju okidanja slike je iznio 1950. g. u, kako je on to nazvao *odlučujućem trenutku*. Odlučujući trenutak je smatrao trenutak kada su sadržaj, vizija i kompozicija spojene u transcendentnu cjelinu.

Njujoršku školu fotografije je činila grupacija fotografa koja je sredinom 20. st. boravila u New Yorku. Jedan od najutjecajnijih i najprepoznatljivijih fotografa njujorške škole bio je Rober Frank kojeg je interesirala kultura afroamerikanaca. Frankove fotografije su bile sirove i često izvan fokusa, te su time dovodile u pitanje mainstream fotografiju toga vremena. Njegova knjiga *The Americans* bila je od velikog značaja i smatra se da je „promjenila prirodu fotografije“.^[2] Neki je smatraju najutjecajnijom knjigom fotografije 20. st. Svojim je fotografijama izazivao sva formalna pravila koja su Bresson i Evans utvrdili i uletio u lice piktorijalizma i fotožurnalizma američkih časopisa kao što su Life i Time. Mainstream fotografska zajednica je odbacila u početku Frankov rad ali je kasnije shvaćen kao pomak dalje od restrikcija i starog stila. Kritičar Sean O’Hagen je za Frankove fotografije napisao: „On je 60-ih i 70- ih godina, definirao uličnu fotografiju kao stav jednako kao i stil“.^[2] [Slika 60, 61, 62]



Slika 60. Robert Frank, *Assembly Plant, Detroit*, 1955

<https://leclownlyrique.wordpress.com/2014/02/15/la-vitesse-du-deplacement-ne-compte-plus-2/>



Slika 61. Robert Frank, *Los Angeles* 1956

<http://artblart.com/2015/01/20/images-from-the-americans-by-robert-frank/>



Slika 62. Robert Frank *U.S. 285, New Mexico*, 1955.

<http://artblart.com/2015/01/20/images-from-the-americans-by-robert-frank/>

Inspirirani radom Roberta Franka, Garry Winogrand, Lee Friedlander i Joel Meyerowitz ,1960. g. počinju fotografirati ulice New Yorka. Pišući za BBC vijesti, Phil Coomes je izjavio: „Za one od nas koji su zainteresirani za uličnu fotografiju, postoji nekoliko imena koja se ističu i jedno od njih je Garry Winogrand.“ [2] Garry Winogrand je jedan od najplodnijih uličnih fotografa. Za uličnu fotografiju je rekao kako dobra ulična fotografija zahtjeva harmoniju forme i sadržaja. [Slika 63] Forma bi trebala biti kompozicija, a sadržaj bi trebao biti priča i emocionalni aspekt. Uspjela ulična fotografija bi trebala biti slika koja ima dobru kompoziciju i priča snažnu priču. Kompozicija pritom ne mora biti apsolutno uspješna. Subjektivitet je također odlučujući faktor u pitanju što čini uličnu fotografiju uspješnom.[Slika 63]



Slika 63. Garry Winogrand, *World's Fair*, New York City, 1964.

<http://erickimphotography.com/blog/2012/08/20/10-things-garry-winogrand-can-teach-you-about-street-photography/>

Ulična fotografija i dokumentarna fotografija su vrlo slični žanrovi fotografije ali se razlikuju individualnim kvalitetama. Dokumentarna fotografija je definirana namjerom da zabilježi određene događaje u povijesti. Dokumentarni pristup uključuje aspekte žurnalizma, umjetnosti, edukacije, socijologije i povijesti. U dokumentiranju društvenih događanja, namjena fotografije je često utrti put društvenim promjenama. Ulična fotografija dopušta istinit opis svijeta. Ulični fotografi su ogledalo društva, prikazujući ne izmanipulirane scene sa često nesvijesnim subjektima.

3.1. Henri Cartier- Bresson

Henri Cartier-Bresson (Chanteloup-en-Brie, 22. kolovoza 1908. - Montjustin, 3. kolovoza 2004.) je francuski fotograf, majstor tzv. *iskrene fotografije* (engl. candid photography), začetnik fotonovinarstva i ulične fotografije i među prvim korisnicima filma tipa 135. Cariter Bresson definira *odlučujući trenutak*: „Unutar kretanja postoji trenutak kada se elementi u kretanju nađu u ravnoteži. Fotografija treba uhvatiti taj trenutak i zadržati ga u trenutku ravnoteže“. ^[1] „Neki fotografi su doista veliki, drugi skupljaju činjenice. Ali sama činjenica nije zanimljiva, nas zanima pristup činjenici.“ ^[1] [Slika 64]



Slika 64. Henri Cartier-Bresson, *Bez naziva*, 1931.

<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>

Za Bressona su govorili: *Mekana ruka, oko sokolovo*. Jedan je od rijetkih koji svoje fotografije komponira isključivo u fotoaparatu. Nijedna njegova fotografija nije izmanipulirana. Bresson je bio fotograf s najboljom sposobnošću za hvatanje trenutka, koji za njega nije predstavljao samo trenutak, već *odlučujući trenutak*, koji prenosi samu srž situacije. Odrastao je u imućnoj obitelji koja se bavila proizvodnjom tekstila. Nije se htio baviti obiteljskim poslom, ali mu je obiteljska financijska stabilnost omogućila da eksperimentira s fotografijom i stekne dobro obrazovanje. Rođen je u Chanteloupu blizu Pariza. Pod utjecajem strica Louisa, nadarenog slikara, Bresson nalazi svoju ljubav u slikarstvu. Katoličku školu završava 1927. godine u Parizu i upisuje privatnu školu umjetnosti akademiju *Lhote*. Vlasnik te akademije bio je kubist i slikar Andre Lothe, kojeg je Bresson često nazivao svojim fotografskim učiteljem *bez fotoaparata*. Zahvaljujući teoretskom znanju stečenom na Lhote akademiji, uspjeva riješiti problem umjetničke forme u fotografiji. Tokom studiranja čita Dostojevskog, Hegela, Engelsa, Marxa, Prousta, Joycea, Rimbauda, Nietzschea i Freuda. Tih godina nadrealisti pokreću fotografsku revoluciju, težeći rušenju tradicionalnog pristupa. Njihovo mišljenje dijeli i Bresson. Cambridge upisuje 1928. g., gdje studira englesku umjetnost i književnost. Roman *Srce tame* Josepha Conrada, ga 1931. g. inspirira da odputuje do Obale slonovače, tadašnje francuske kolonije u Africi. Tamo uči i bavi se lovom, a

kasnije će mu lovačke tehnike poslužiti u fotografiji. Jaka groznica prekida njegovu afričku avanturu i misleći da neće preživjeti šalje ujaku pismo u kojem piše kako želi biti pokopan. Ujak mu odgovara: „Tvoj deda smatra da je sve to preskupo. Bilo bi bolje da se vratiš što prije“. ^[3] Zbog tropske klime sačuvano je samo sedam fotografija iz Afrike. Tokom oporavka u Marseju, inspiriran je fotografijom *Tri dječaka na jezeru Tanganyika* mađarskog fotoreportera Martina Munkascija. Kasnije je rekao: „Jedino što me oduševilo i u potpunosti okrenulo fotografiji bio je Munkascijev rad. Kada sam vidio njegovu fotografiju crnih dječaka kako trče pravo u talas, nisam mogao vjerovati da se tako nešto može uhvatiti fotoaparatom. Rekao sam – proklestvo! Uzeo sam fotoaparat i izašao na ulicu“. ^[3] Nakon oporavka počinje fotografirati po Berlinu, Varšavi, Pragu, Budimpešti i Madridu. Prvi put izlaže 1932. g. u galeriji Julien Levy u New Yorku. Povremeno je izlagao i u Ateneo klubu u Madridu. U Meksiku postavlja izložbu zajedno sa Manuelom Alvarezom Bravom 1934. godine. Iste godine upoznaje poljskog fotografa Davida Szymina (Davida Seymour) i mađarskog fotografa Andrea Freadmana (Roberta Capu). S njima dijeli studio, a oni ga savjetuju da zadrži nadrealizam u srcu ali da bude fotoreporter. S Robertom Capom, Davidom Seymourom, Williamom Vandiverom i Georgeom Rodgerom 1947. g. osniva fotografsku udrugu Magnum Photos. Misija Magnuma je bila osjetiti puls vremena, a neki od prvih projekata su: *Ljudi žive svuda*, *Mladi svijeta*, *Žene svijeta*, *Dječija generacija*. Oni su težili koristiti fotografiju u korist čovječanstva. Fotografski zadaci među članovima udruge su bili podjeljeni: Rodger je pokrivao Afriku i Srednji Istok, Chim koji je pričao više jezika Europe je bio zadužen za Europu, Bresson za Indiju i Kinu, Vandivert za Ameriku, a Capa je djelovao bilo gdje gdje ima zadatak. Magnumovim uredom u Parizu upravljala je Maria Eisner, a uredom u New Yorku Vandivertova žena, Rita Vandervert. Proputovao je Indiju, Burmu, Pakistan, Kinu, Indoneziju, Kubu, Meksiko, Kanadu, Japan i bivši Sovjetski Savez. Autor je knjiga: *Ključni trenutak*, *Promijeniti Kinu* i *Svijet Henrija Cartier- Bressona*, koje je ilustrirao svojim fotografijama. Bressonova knjiga *Odlučujući trenutak* je portfolio od 126 njegovih fotografija sa Istoka i Zapada. Korice knjige je oslikao Henri Matisse. U predgovoru knjige piše: „Ne postoji ništa na ovom svijetu, (što)/ a da nema

odlučujući trenutak“.^[4] Također je izjavio: „Fotografija je za mene istovremeno priznanje u djeliću sekunde, značaju događaja kao i precizna organizacija formi koje daju tom događaju odgovarajuću ekspresiju“.^[4] [Slika 65]



Slika 65. Londres, Cartier-Bresson, 27. siječnja u kući Somerset
<https://leclownlyrique.wordpress.com/2014/02/15/la-vitesse-du-deplacement-ne-compte-plus-2>

3.1.1. Tehnika Henrija Carier – Bressona

Bresson u svom radu poetski primjenjuje geometriju na svojim fotografijama. U svoju korist integrira vertikalne, horizontalne, dijagonalne linije, krivulje, sjene, trokute, krugove i kvadrate. Posebu pozornost obraća na okvire. Gotovo uvijek je koristio Leicu 35 mm fotoaparat s normalnim 50 milimetarskim objektivom, a ponekad sa širokokutnim objektivom za pejzaže. Zbog brzog crno-bijelog filma, oštrog objektiva i svjetlosne jačine uspijevaio je neprimjećeno fotografirati, katkada bi omotao crnu vrpcu oko fotaparata da bude još neprimjetniji. Minijaturni format fotoaparata Leica je omogućavao Bressonu da ima *mekanu ruku, a oko sokolovo*. Nikada nije fotografirao s blicem. Sve njegove fotografije su puni, neisječeni kadrovi bez manipulacije, oslobođene bilo kakvog rezanja i bilokakve manipulacije u tamnoj komori. Smatrao je da slika treba biti gotova u fotoparatu, ako nešto treba rezat iz slike onda ništa od slike. Inzistirao je da njegovi printovi nebudu rezani i da bude uključeno prvih par milimetara

neeksponiranog negativa oko slike, rezultat je crni okvir oko razvijene slike. Osim par neuspjelih pokušaja s fotografijom u boji, Bresson je fotografirao isključivo crno-bijelo. Kada je fotografirao za Magnum Bresson je koristio nekoliko različitih objektiv. Međutim, dok je fotografirao za sebe koristio je samo 50 mm objektiv. Koristeći stalno isti objektiv, kamera je doista postala produžetak njegova oka. [Slika 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71]



Slika 65. Henri Cartier Bresson, San Petesburg, 1954.

<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>



Slika 66. Henri Cartier-Bresson, Madrid, 1933.

<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>



Slika 67. Henri Cartier-Bresson, *Planine Blue Ridge*, Virginia 1960

<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>



Slika 68. Henri Cartier-Bresson, Ahmadabad, India 1966.
<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>



Slika 69. Henri Cartier-Bresson, *Beijing*, Kina 1948
<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>



Slika 70. Henri Cartier-Bresson, *Grand Lahou*, Abidjan, Costa de Marfil 1930-31
<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>



Slika 71. Henri Cartier-Bresson, New York 1935.
<http://oscarenfotos.com/2012/03/20/galeria-henri-cartier-bresson-nuevos-mundos-eeuu/#jp-carousel-9724>

3.2. ZAGREBAČKA ŠKOLA FOTOGRAFIJE - TOŠO DABAC

Svjetski priznat fotograf Tošo Dabac je jedan od najsvestranijih i najznačajnijih hrvatskih fotografa, te jedan od osnivača i glavnih predstavnika *Zagrebačke škole umjetničke fotografije*. Iako većinu svog života provodi u Zagrebu, izvršio je svjetski utjecaj na umjetničku fotografiju i fotografiju ulice. Tijekom svog umjetničkog djelovanja bavio se raznim tematikama, ali je najpoznatiji po svojim crno - bijelim fotografijama u ciklusu *Ljudi s ulice*, nastalih 30-ih godina prošlog stoljeća. Tim ciklusom, socijalne tematike je privukao pozornost domaće i međunarodne publike, te je i danas najzapamćeniji po tim fotografijama.

Tošo Dabac je nositelj socijalnog smjera u fotografiji. Snima život ulice, prosjake, ljude iz naroda, sajmišta, procesije, putujuće cirkusante. Uslikao je ukupno 200 000 fotografija, najviše u Zagrebu. Potpisuje autorstvo u nizu kulturno-povijesnih i umjetničkih monografija kao što su *Metropola Hrvata* (1943.), *Augustinčić* (1954.), *Trogir* (1959.), *Zagreb i Meštrović* (1961.), *Bobumilska skulptura* (1962.), *Dubrovnik* (1965.). Dobitnik je brojnih nagrada, diploma i priznanja. Izlagao je s najvećim majstorima fotografije kao što su Man Ray, Brassai, Edward Steichen, Aleksandr Rodčenko, Ansel Adams, Margaret Bourke – White, Henri Caartier- Bresson, Moholy-Nagy, Paul Oterbridge. Izvršio je veliki utjecaj na domaće fotografe. [Slika 72, 73]



Slika 72. Tošo Dabac, *Sendvič-ljudi*, 1939.
<http://pogledaj.to/art/tekst-i-grad/>



Slika 73. Tošo Dabac, *Dječak pred rolom*
<http://www.pipschipsvideoclips.com/files/fightclub/dabac/index.htm>

Tošo Dabac (Teodor Eugen Maria Dabac) je rođen 18.05.1907. u Novoj Rački, kod Bjelovara, gdje je završio osnovnu školu. S obitelji se seli u Samobor, te pohađa Kraljevsku klasičnu gimnaziju u Zagrebu. Nakon gimnazije upisuje studij prava u Zagrebu. Prvi put se sa fotografijom susreće kao osamnaestogodišnjak, 1924. godine, kod školskog kolege Ivica Sudnika iz Samobora. Svoju prvu priznatu fotografiju *Panorama Samobora* snima 07.03.1925. godine. Ranih tridesetih radi za *Fanamet film*, nakon čijeg zatvaranja prelazi u zagrebačku podružnicu Metro Goldwyn Mayer gdje radi kao prevoditelj, osoba za odnose s javnošću i urednik časopisa Metro. Prvi put izlaže 1932. godine na izložbi fotografija amatera u Ivancu. Iste godine počinje raditi kao fotoreporter surađujući s Đurom Jankovićem. Na ciklusu *Bijeda* radi od 1933. do 1937.g. Ciklus je kasnije preimenovan u *Ljudi s ulice*. Na drugom međunarodnom fotografskom salonu u Pragu izlaže 1933. g., uz velikane fotografije Františka Drtikola i Laszloa Moholy – Nagyja. Ubrzo nakon toga izlaže i u Philadelphiji na antologijskom drugom međunarodnom salonu

fotografije uz umjetnike poput Margaret Bourke – White, Henri Caartier-Bressona, Moholy-Nagya, Paula Oterbridgea. Za fotografiju *Put na giljotinu* 1937. u New Yorku osvaja diplomu. U New Yorku ponovno izlaže uz poznate fotografe, Edwarda Westona i Magareth Bourke-White. U San Franciscu izlaže uz Man Raya, Brassaija, Edwarda Steichena, Aleksandra Rodčenka, Ansela Adamsa,... Sudjeluje na nizu izložaba u Luzernu, Anterpenu, Beču, Ljubljani, Frankfurtu, Munchenu,... Majstorski ispit za fotografa polaže 1937.g. Osvojio je pet nagrada u međunarodnoj konkurenciji mjesečnog fotografskog natječaja, prestižnog američkog časopisa Camera Craft. Jednu od značajnijih nagrada za najbolju fotografiju u mjesecu Camera Crafta osvojio je 1938. g. U svoj atelje u Ilicu 17 se seli 1940.g. Tamo se i danas čuva cijela njegova fotografska ostavština. Četrdesetih godina dobiva naslovne stranice u ilustriranim listovima Radio Zagreb 1940.g. i Hrvatskih krugova 1942.g. Tijekom Drugog svjetskog rata radi kao fotograf u Narodnooslobodilačkom pokretu, a poslije rata fotografijom dokumentira poslijeratno razdoblje i postaje članom ULUH-a (udruženje likovnih umjetnika Hrvatske). Sljedećih godina postaje suradnikom časopisa Jugoslavija, snima ciklus srednjovjekovnih skulptura i freski, turističke lokalitete, dubrovačke ljetnikovce, te kao fotograf surađuje na izložbama i sajmovima jugoslavenske privrede u inozemstvu. Službeni je fotograf Dubrovačkih ljetnih igara od 1950. do 1954.g. Titulu majstora fotografije mu Fotosavez Jugoslavije dodjeljuje 1951.g. Sljedeće godine izlaže na izložbi u Luzernu s fotografima: grupe Magnum, Richardom Avedonom, Cecil Beatonom, Bressonom, Robertom Frankom, Andre Kerteszom, te sudjeluje na izložbama u Londonu, Beogradu, Amsterdamu, Luxemburgu. Aktivni član Photographic society of America postaje 1953.g. Bio je počasni član Belgijskog kraljevskog fotografskog društva CREPSA, član nizozemskog salona FOKUS, te nosi naslov Hon.exc. FIAP (Međunarodne organizacije fotografa umjetnika). Izlaže s Edwardom Steichneom, Robertom Capom, Wernwrom Bischofom, 1960.g. na međunarodnoj, danas kulturnoj izložbi Das menscliche Atilitz Europas. U izbor na svjetskoj izložbi Karla Paweka *Was ist der Mensch?* ulazi 1965.g. Godišnju nagradu Vladimir Nadzor dobiva 1967. godine za fotografije stećaka. Iste godine dobiva godišnju nagradu za fotografiju i Povelju za životno djelo

Fotosaveza Jugoslavija. Suraduje s brojnim svjetskim izdavačima poput Thames and Hudson, Encyclopaedia Britannica, Alber Muller Verlag, Zurich, Hannes Reich Verlag, Munchen,... Njegove fotografije su objavljene u domaćim i inozemnim enciklopedijskim izdanjima. T. Dabac je autor umjetničkih monografija, monografija gradova i krajeva diljem Hrvatske i Jugoslavije. Bio je član nekoliko domaćih i međunarodnih *cehovskih* udruga. Radio je tridesetak godina u svom ateljeu u Ilici 17 i za sobom ostavio 200 000 fotografija. Umro je 09.05.1970. u Zagrebu u autobusu za Gornji grad. Nakon njegove smrti, 1980.g. njegov atelje nastavlja voditi njegov nećak i nasljednik, također priznati fotograf Petar Dabac. Atelje Toše Dabca je do početka 90-ih bio kulturno okupljalište umjetnika i intelektualaca okupljenih oko grupe EXAT 51, Zagrebačkog Muzičkog bijenala, Novih tendencija i Zagrebačkog velesajma. Otvorena je privatna zbirka s njegovim radovima Arhiv Tošo Dabac. Zbirka je otvorena stručnjacima s različitih područja, koji su često koristili fotografije Dabca zbog njihove umjetničke vrijednosti i vrijednosti povijesnog izvora. Arhiv Tošo Dabac je 2002. upisan u Registar kulturnih dobara u Hrvatskoj. Dabca se smatra nositeljem socijalnog pravca u fotografiji. Fotografirao je život ulice, prosjake, gradove, sajmišta, putujuće cirkusante, portrete. Fotografira svojim omiljenim Rolleiflexom.

Arhiv Toše Dabca je zbirka koja sadrži kompletan Dabčev opus od 200 000 negativa i obuhvaća teme: portreti, umjetnička djela, gradski život, pejzaž, folklor. Najzapamćeniji je po ciklusu fotografija, socijalne tematike *Ljudi s ulice*, nastao u razdoblju od 1933. do 1937.g. Ciklus *Ljudi s ulice* je najpoznatija fotoreportaža o zagrebačkim beskućnicima, koju je radio za potrebe novina *Večer*. [Slika 74, 75, 76]



Slika 75. Tošo Dabac, Čitanje oglasa
<http://www.pipschipsvideoclips.com/files/fightclub/dabac/index.htm>



Slika 74. Tošo Dabac, Zenica – grafit, oko 1960.
<http://pogledaj.to/art/tekst-i-grad/>



Slika 76. Tošo Dabac, *Prosjački ručak*

<http://www.pipschipsvideoclips.com/files/fightclub/dabac/index.htm>

4.SUBJEKTIVNA FOTOGRAFIJA

Zajednice avangardnih umjetnika koje su procvjetale u Europi tijekom 20-ih i ranih 30-ih su uništene Drugim svjetskim ratom. Tek se kasnih 40-ih u Njemačkoj i Švicarskoj vraća inovativni stil u fotografiju, u velikoj mjeri zahvaljujući naporima medicinskog doktora koji je postao fotograf Otta Steinerta, osnivača pokreta Subjektivna fotografija. Umjesto upoznavanja vanjske stvarnosti, subjektivni fotografi istražuju složenosti unutarnjeg stanja pojedinca. Umjetnici *subjektivne fotografije* se igraju sa stvarnošću, a slike koje proizvode se igraju s promatračevim pogledom. Steinert zagovara fotografiju koja radije istražuje unutarnju psihu i ljudska stanja nego odražava vanjski svijet. Pokret evoluirala iz *Fotoform* skupine koju su pokrenuli Steinart i Peter Keetman kasnih 1940-ih. Ključni članovi fotoforma su: Toni Schneiders, Christer Stromholm, Peter Keetman.

Za međunarodnu priznatost pokreta zaslužne su tri izložbe koje su bile oranizirane 1951., 1954. i 1958.g., pod nazivom *Subjektivna fotografija*. [Slika 78] Subjektivna fotografija se oslanjala na tradiciju kakvu je formulirao Franz Roh svojom antologijom Foto-Auge. Vjernost subjektivne fotografije Rohovoj tradiciji potvrdila je suradnja Steinerta i Roha pri formuliranju programa *subjektivne fotografije* i pozdravni govor Roha na otvorenju izložbe *subjektivne fotografije* 1951.g. Na izložbi je izloženo 725 fotografija od toga 200 pod nazivom *Subjektivna fotografija*. Na prvoj izložbi 1951.g. bila su izložena djela Moholy-Nagya i Mana Raya i američkog fotografa Harryja Callahana. Skupina je zadržala mnoge od eksperimentalnih tehnika koje su se koristile na Bauhausu prije Drugog svjetskog rata. Pokret se od Bauhauusa razlikovao po tome što je subjekt umjetnika fotoforma, složeniji i odražava tamnije aspekte ljudskog stanja kroz svoje ekspresionističke i halucinantne slike. Suosnivači Fotoforme Heint Hajek-Halke i Peter Keetman su bili fotografi koji nakon 1945.g., eksperimentima proširuju mogućnosti medija. Poput Steinerta i Fotoforme i ostali se europski fotografi vraćaju predratnim tradicijama pokušavajući njima izgraditi vlastitu poetiku fotografske slike.

Koncept subjektivne fotografije je odbacivao dokumentaristički i objektivni koncept fotografije u korist eksperimenta, estetike gestalta, egzistencijalizma, apstrakcije i krajnje osobne interpretacije. U subjektivnoj fotografiji prevladavaju radikalni rezovi kadrova, visoki kontrasti, apstraktne strukture, česta uporaba negativa kao pozitiva, solarizacija itd.

Pokret se internacionalno proširio, a njegovi članovi bili su iz Europe, Azije i Amerike.. Otto Steinert, Siegfried Lauterwasser, Ludwig Windstosser, Toni Schneiders, i Peter Keetman iz Fotoform grupe su djelovali u Njemačkoj. Kiyoshi Niiyama i Takashi Kijima u Japanu. Švedsku predstavlja Christer Strömholm. Harry Callahan i Aron Siskind predstavljaju američku baštinu, László Moholy-Nagya predstavlja novi Bauhaus, dok su Thomaz Farkas, Gaspar Gasparian i Marcel Giró bili dio škole São Paulo.



Slika 78. Plakat druge izložbe *Subjektivne fotografije*, 1954
www.kuenstlerlexikonsaar.de/fotografie/artikel/-/steinert-otto/

Fotografi povezani sa subjektivnom fotografijom su Harry Callahan, Thomaz Farkaš, Gašpar Gasparian, Marcel Giro, Petar Keetman, Takashi Kijima, Siegfried Lauterwasser, Kiyoshi Niiyama, Toni Schneiders, Aron Siskind, Otto Steinert, Christer Strömholm, Ludwig Windstosser. [Slika 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96]



Slika 79. Toni Schneiders ,Frankfurt, 1951.
<https://www.pinterest.com/pin/414542340670820303/>



Slika 80. Toni Schneiders, Provence, France, 1954
<http://howtoseewithoutacamera.tumblr.com/post/52393138201/by-toni-schneiders-alley-provence-france-1954>



Slika 81. Toni Schneiders, Soft prekidači, kolodvor Rüsselsheim, 1954
<https://www.pinterest.com/pin/324329610635374805/>



Slika 82. Christer Stromholm, Nana, 195,
<http://everyday-i-show.livejournal.com/155667.html>



Slika 83. Christer Stromholm, *Carla & Zizou*, Brasserie Graff, 1963
<http://everyday-i-show.livejournal.com/155667.html>

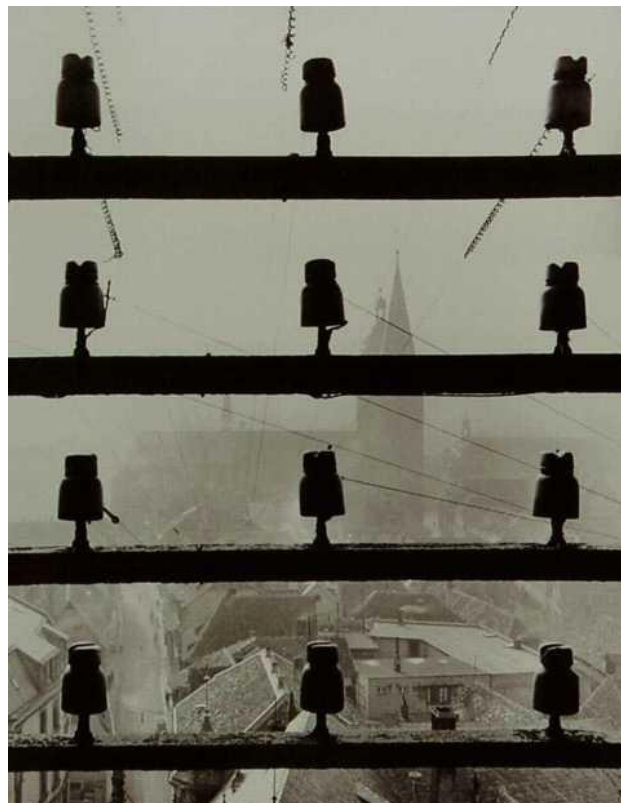


Slika 84. Petar Keetman, *Zamagljen biciklist*, München, 1953
<https://leclownlyrique.wordpress.com/2014/02/15/la-vitesse-du-deplacement-ne-compte-plus-2/>



Slika 85. Peter Keetman, *Ljepitelj plakata*

<http://www.eduardplanting.com/our-artists/keetman-peter/plakat-ankleber.html>



Slika 86. Wolfgang Reisewitz, *Nova vizija*

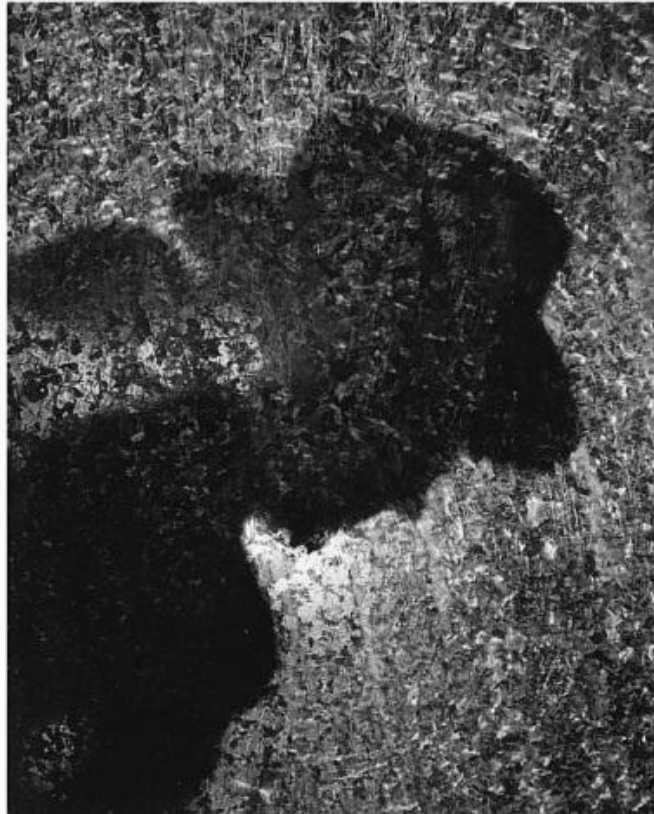
<http://www.lindemanns.de/shop/fotobuchhandlung/85112r-wolfgang-reisewitz-neues-sehen.php>



Slika 87. Heinz Hajek-Halke, *Sensuality – close up!*, 1928
<https://www.flickr.com/photos/kraftgenie/4823497916>



Slika 88. Heinz Hajek-Halke, *Die üble Nachrede*, 1932
<http://www.photography-now.com/exhibition/86590>



Slika 89. Ludwig Windstosser, *Four studies in abstraction*, 1950s
<http://www.invaluable.co.uk/auction-lot/ludwig-windstosser-1921-1983-,-four-studies-97-c-jzosv7xsc4>



Slika 90. Harry Callahan, Detroit 1943,
<https://leclownlyrique.wordpress.com/2014/02/15/la-vitesse-du-deplacement-ne-compte-plus-2/>



Slika 91. Siegfried Lauterwasser
www.pinterest.com



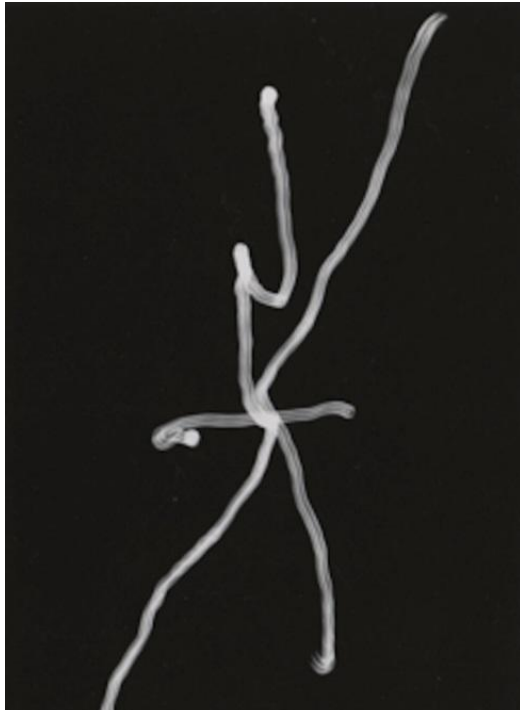
Slika 92. Harry Callahan, Detroit 1943
<https://leclownlyrique.wordpress.com/2014/02/15/la-vitesse-du-deplacement-ne-compte-plus-2/>

Fraza *subjektivna fotografija* je bila isključivo vezana za fotografe, pripadnike grupe Fotoform. Njihova fotografija je eksperimentalna i ne mari za tehničke i estetske norme vezane za umjetnost. Moglo bi je se gledati kao manifestaciju ili potrebu za samo izražavanjem, što je i bio razlog dvodjelne suradničke izložbe koju su organizirali Institut für Auslandsbeziehungen od prosinca 1-15 na VM Art galeriji, Karachi i Goethe Institut, Karachi (od 2. prosinca) s ciljem pružanja uvida u njemački doprinos međunarodnom kretanju subjektivne fotografije (1948-1963). Druga faza izložbe na Goethe institutu nije bila drugačija. Fotografija koja je hvatala gotovo svu promatračevu pažnju bila je fotografija Guida Mangolda *Slijepi gubavac sa kćeri*, snimljene 1961. u Južnoj Indiji. [Slika 93] Unatoč tome što je prošlo 50 godina otkako je snimljena fotografija je i dalje jednako emocionalna i suvremena. Takva je i bila je umjetnost subjektivne fotografije. Suočen s kontroverzom od samog početka, Steinert je odgovorio svojim kritičarima rekavši da su pokusi bili neka vrsta vizualnog istraživanja, te da će u početku biti nepopularan, ali će naći publiku u budućnosti. Kasnih pedesetih godina, nakon tri glavne izložbe, zaključak je očit. Šest desetljeća poslije, možemo potvrditi međunarodni utjecaj pokreta Subjektivne fotografije.

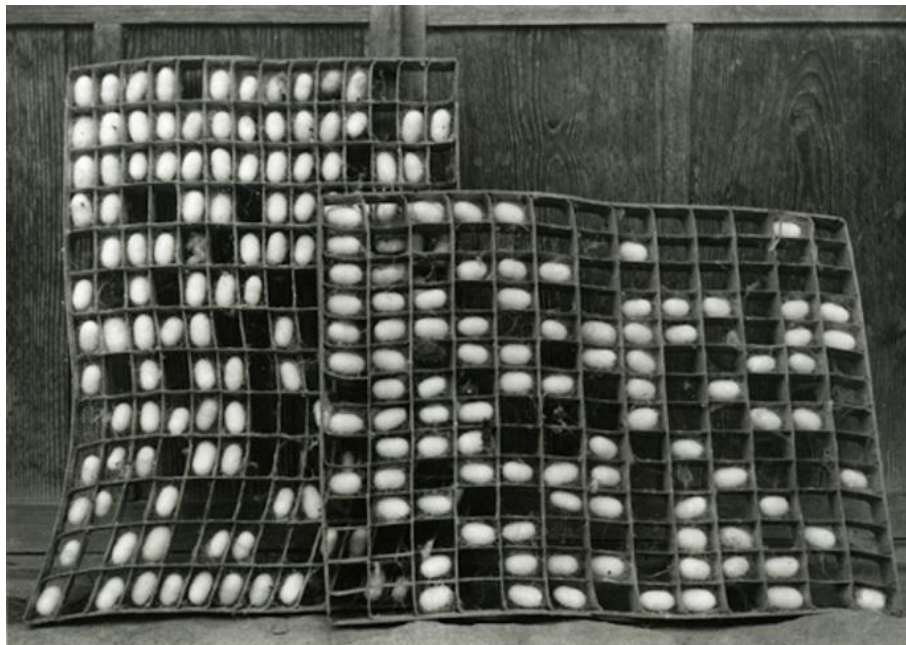


Slika 93. Guido Mangold, *Slijepi gubavac sa kćeri*, 1961.
http://www.fotogalerie-ksh.com/sites_archive/08-10-GuiMangold.html

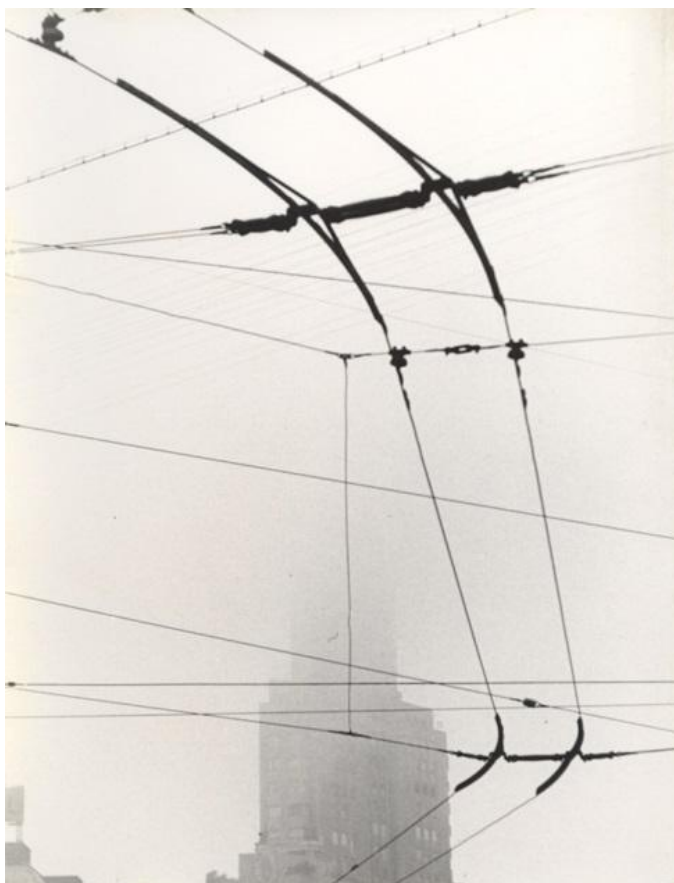
Korijeni Steirnetove fotografije su vidljivi u Švicarskoj foto antologiji iz 1949.g., pune slika koje „ne pripadaju uobičajenim stereotipima fotografije“.^[5] Sadržaj je podijeljen na kategorije: narav, životinje, čovjek, posao, reklamiranje, fantazija.



Slika 94. Harry Callahan, *Camera Movement on Flashlight*, 1946-47,
<http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective/>



Slika 95. Kiyoshi Niiyama, *Cocoons*
<http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective/>



Slika 96. Sameer Makarius, *Kavanagh under fog*, 1955

<http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective/>

4.1. OTTO STEINERT

Otto Steinert se rodio u njemčkom gradu Straacbruckenu 12.07.1915., a umro je u Essenu 3.3.1978. Smatra ga se ocem subjektivne fotografije, a najpoznatiji je kao osnivač i intelektualni mentor grupe fotografa Fotoform. Studirao je medicinu na različitim fakultetima od 1934. do 1939.g. i bio je medicinski oficir tijekom Drugog svjetskog rata. Nakon rata, Steinert još dvije godine nastavlja raditi kao doktor u Kielu. Napušta medicinu 1947. godine zbog fotografije i vraća se u Saarbrücken, gdje radi kao portretni fotograf. Vodstvo nad nastavom fotografije u državnoj školi za umjetnost i obrt preuzima 1948. godine. Zajedno s Reisewitzom, Keetmanom, Lauterwasserom, Schneidersom, Windstosserom osniva grupu Fotoform od 1949. do 1950.g., koja se zalaže za nove umjetničke koncepcije u fotografiji. Fotografi u grupi su najviše stvarali apstraktne slike koje

su često proizlazile iz preblizu slikanog uzorka iz prirode ili manipuliranjem printova i negativa. Svoje inovativne slike izlaže na izložbi Photokina u Colognu 1950.g. Prva izložba Subjektivne fotografije održana je 1951. godine pod Steinertovim vodstvom. Cilj izložbe, na kojoj je prikazano više od 700 djela međunarodnih fotografa, je bilo reformirati umjetničku fotografiju. Ravnateljem Dražavne škole za umjetnost i obrtu Saarbruckenu postaje 1952., a dvije godine kasnije je imenovan profesorom. Iste 1952. godine se održava 2. izložba Subjektivne fotografije, a 1958. je održana i treća izložba subjektivne fotografije. Organizira brojne izložbe u Folkwang školi, gdje 1959. g. Steinert zauzima mjesto i postaje odgovoran za učenje i fotografsku zbirku Folkwang muzeja. Njegova učiteljska karijera je oblikovala cijelu generaciju fotografa.

Prema Steinertu, *subjektivna fotografija* treba formirati okvir koji „uključuje sva područja osobnog fotografskog stvarlaštva, od ne reprezentativnih fotograma do dubokih psihičkih reportaža u obliku fotografija“.^[6] Objavio je manifest u kojem je napisao kako subjektivna fotografija znači „humanizirana, individualna fotografija“^[7]. To je dijelom bio pokušaj da se subjektivna fotografija odijeli od komercijalne, žurnalističke i dokumentarne fotografije. Njegov vlastiti rad je višeznačan. Eksperimentirao je s različitim fotografskim tehnikama - zmućenje pokreta, solarizacija, montaža.... Među njegovim najpoznatijim radovima su: *Šetač s jednim stopalom /Ein Fuss-Ganger/One footed Walker (1950.)* i *Maska od plesačice/Maske einer Tanzerin/Dancers mask (1952)*. [Slika 97] Steinert je osim s različitim tehnikama, radio i na širokom rasponu tema. Radio je portrete, krajolike, reklamne fotografije, reportaže. Pariz je središte Steinertove motivacije. U njemu nalazi moderne forme i strukture koje želi prikazati u svojim subjektivnim radovima. Po Steinertu, osobna vizija umjetnika mora biti primjenjena na fotografiju. Njegove fotografije nisu samo umjetničke ekspresije, nego predstavljaju i intimni umjetnikov dnevnik. „Fotografija postaje fotografija jedino ako sadrži ideju i ako se osjeti duh i duša umjetnika, kreatora fotografije“^[7].

Steinertova fotografija *Ein-Fuß-Gänger*, ima sličan izgled kao Ballova slika *Dinamičnost psa na uzici*. Njegove fotografije imaju vrlo jednostavnu

kompoziciju i sastavljene su od horizontalnih linija i krugova. Čvrsti oblici su u suprotnosti sa sablasnim slikama ljudi koji se pojavljuju kao zamućenja osim jedne noge jer ih podupire dok koračaju. Svakodnevno koračanje ulicom je nešto drugačije i strano od onoga što inače jest.



Slika 97. Otto Steinert, *Šetač s jednim stopalom*, 1950.

<http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective/>

Steinert vidi fotografiju kao ekspresivnu umjetnost i njegove fotografije imaju subjektivnu vrijednost, dok je većina vrhunskih fotografa stvarala čistu sliku, gledajući na fotografiju kao na objektivnu umjetnost. [Slika 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104]



Slika 98. Otto Steinert, *Ritmovi i strukture*, 1951.

<http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective/>



Slika 99. Otto Steinert, *Die eiligen Touristen*, 1950

<http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective/>



Slika 100. Otto Steinert, *Par sa sobom u trojkama*, 1957.
www.kuenstlerlexikonsaar.de/fotografie/artikel/-/steinert-otto/



Slika 101. Otto Steinert, *Svjetiljke na Place de la Concorde*, 1952
www.kuenstlerlexikonsaar.de/fotografie/artikel/-/steinert-otto/



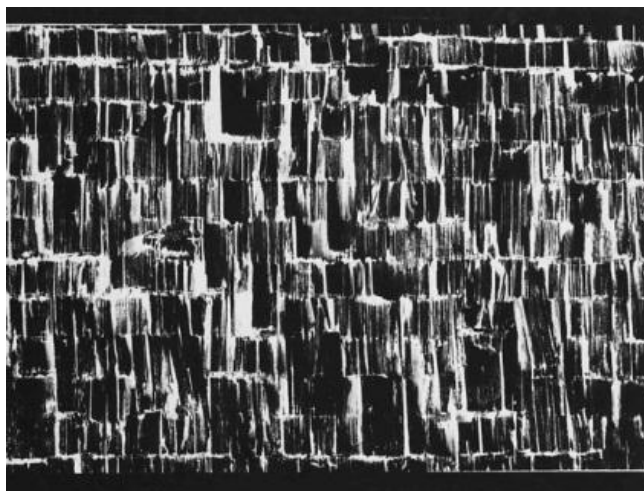
Slika 102. Otto Steinert, *Luminogramm 1*, 1952

<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-steinert-otto.html>



Slika 103. Otto Steinert, *Luminogramm*, 1952

<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-steinert-otto.html>



Slika 104. Otto Steinert, *Schwarzwald krov*, 1956

www.kuenstlerlexikonsaar.de/fotografie/artikel/-/steinert-otto/

4.2. SUBJEKTIVNA FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ

Slavka Pavić je predstavnica subjektivne fotografije u Hrvatskoj. Izvršila je velik utjecaj na fotografsku umjetnost nakon 1950-ih. Osobni pristup i pripovijedna nota su konstanta stvaralaštva Slavke Pavić. Njene fotografije iz 1950-ih prikazuju vrlo geometrijske gradske prizore koji su autorici poslužili kao predložak za dinamičnu likovnu igru. 1970.-ih fotografira širenje grada Zagreba preko obala Save. Fotografira i pejzaže koji su po svojoj estetici suprotni gradskim prizorima i koristi se različitim fotografskim eksperimentima poput dvostruke ekspozicije, pseudosolarizacije, fotograme, sendvič negative i sl. Tu su i pejzaži, po svojoj estetici suprotni gradskim prizorima, bogati polutonovima, a zatim i različiti fotografski eksperimenti: dvostruke ekspozicije, pseudosolarizacije, fotogrami, sendvič negativ i sl. Održala je 18 samostalnih izložaba i sudjelovala na više od 300 skupnih izložaba u Hrvatskoj i inozemstvu. Osvojila je više od 90 različitih nagrada i priznanja. Prva njezina izložba u muzejskom kontekstu je izložba Muzeja grada Zagreba.^[9]



Slika 105. Slavka-Pavić, *Plaža*, 1968

<http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/slavka-pavic-fotografije.496.html>



Slika 106. Slavka Pavić, *Dvorišni prozor*, 1951., *Kompozicija*, 1956.
<http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/slavka-pavic-fotografije,496.html>

1950-ih je došlo do razvoja fotografije u Hrvatskoj. Na razvoj hrvatske fotografije u drugoj polovici 20 st. utjecalo je: transformiranje zagrebačke Obrtničke škole u Školu za primjenjenu umjetnost s pogramskom koncepcijom prema Bauhausu, otvaranje i djelovanje Akademije za primjenjenu umjetnost, djelovanje manifesta i istupa grupe EXAT-51, gostovanje fotografske izložbe Edwarda Steichena „Porodica čovjeka“ u Zagrebu, te prihvaćanje i širenja stavova Otta Steinerta, rodonačelnika subjektivne fotografije. Prema navedenim odrednicama temeljena je politika prikupljanja i izlaganja fotografija u Muzeju za umjetnost i obrt.

Steichenova izložba se u nacionalnom kontekstu najčešće dovodi u vezu s Mladenom Grčevićem. Sudjelovao je na simpoziju UNESCO-a, gdje u sekciji za fotografiju sudjeluje s Edwardom Steichenom. U Alžiru i Maroku se otputio 1954. godine, nakon toga na Bliski i Daleki istok, a zatim u Meksiko. Na putovanjima nastaju serije fotografija koje su objedinjene u nekoliko zasebnih izdanja. Grčević je također zanimljiv zbog , u nacionalnom kontekstu, vrijednog doprinosa razvoju subjektivne fotografije. Radio je luminograme koje je pod „dubokim dojmom prve zagrebačke izvedbe Beethovenove 9. Simfonije“^[8] snimio na povratku kući 1953.godine. Objesio je malu baterijsku svjetiljku o nit i snimio putanju njezina gibanja želeći dočarati ekspresivni dojam stavka simfonije koji po njegovom mišljenju objedinjuje ideju kozmičkog. Potaknut

izložbom EXAT-a, iste godine, izvodi svoj prvi apstraktni foto-kolaž s crno-bijelim plohamama. Fotokolaž je poslao na natječaj umjetničkog časopisa Mozaik, gdje je rad osvojio nagradu, a godinu dana poslje je bio objavljen na naslovnici istog časopisa. Deset godina nakon toga ciklus Multiplikacija nastaje metodom kaleidoskopske multiplikacije. Radi se o fotografskim istraživanjima koje možemo uvrstiti u nacionalni doprinos procesu slobodnog umjetničkog razvoja medija. Promjene značenja i razumjevanja fotografije su uvjetovane konceptualnim umjetničkim strategijama, čiji se identitet opravdava idejom, postupkom, razaranjem ili namjernim osvjetljivanjem materije. Fotografi: Antun Maračić, Mladen Stilinović, Fedor Vučemilović, Željko Jerman, Željko Borčić, Petar Dabac, Tomislav Gotovac, Ladislav Galeta, Vladimir Gudac su se zanimali za određeni aspekti fotografije- procesualnost, eksperiment, serijalnost, instalacija i izražajni načini čiji cilj nije prikazati ono što se smatra pravom srži fotografije ili općnih mjesta (odlučujući trenutak).

U radovima Petra Dabca s početka 70-ih godina vidimo da u nekim slučajevima eksperimentalnim postupcima razbija fotografiju na njezine sastavne dijelove. Petar Dabac je jedan od osnivača SPOT-a, a radovi su mu objavljivani u časopisu. U pitanje dovodi plošnost fotografije. Fotogrami koje radi tih godina nastaju uklanjanjem objektiva aparata za povećanje u čiju je masku za negative stavljao, npr. mreže iscrtane u foliji. U seriji njegovih fotograma je vidljivo da njihov opazajni proces ovisi o doziranju dotoka svjetla, pri čemu nastaju konstrukcije definiranog ritma. Namjera mu je bila istražiti mogućnosti koje pružaju tehnološki procesi uvjetovani propuštanjem svjetla na papir. Nastale kompoziciji igre svjetla i sjene su dopunjene precizno određenim kolorističkim vrijednostima, a autor je usredotočen na "nepromatrački" pristup fotografiji koji ovisi o unutrašnjim zakonitostima, a ne o vanjskim događajima. Radi i fotokopije fotografija na kojima intervenira bojom.

Željko Jerman je doslovno i metaforički u papir utiskivao svoje tragove i ljuštio mu slojeve, odnoseći se prema stvorenom materijalu sa buntovnim nemarom. Umjetnikov život i tijelo bili su za njega trajno oruđe i predmet interesa, koji su predloženi u svim fazama stvaralačke moći i nemoći. Kod Jermana je istaknuta

njegova grčevita borba sa samnim sobom i nestojanje da unatoč svim nedaćama nastavi komunicirati s okolinom. *Ovo nije moj svijet* iz 1976. godine je jedno od njegovih najzapaženijih djela, nastao u vrijeme dok je eksperimentirao s lijeganjem na fotoosjetljivi papir, izlažući i sebe i papir svjetlu. [Slika 107] *Moja godina 1977.* predstavlja Jermanova egzistencijalistička propitivanja, subjektivni doživljaj svijeta u najjednostavnijem obliku.



Slika 107. Željko Jerman, *Ovo nije moj svijet*, 1975, fotodokumentacija akcije na javnom prostoru, Beograd, Fotokemikalija na papiru
<http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetniciZELJKO-JERMAN~pe4552/>

5. PRAKTIČNI RAD

5.1. Serija *Beogradski spavači*



Slika 108. *Spavači u Beogradu*, 18.07.2015, 3:44 am

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv:
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6mm
- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/10 sec



Slika 109., Jedini budni spavač u 3:44 am, Beograd

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv:
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 22 mm
- Otvor objektiva: 4.9
- Vrijeme eksponiranja: 1/8 sec



Slika 110., Beograd, 18.07.2015. 3:39am

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv:
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 10 mm
- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/8 sec

5.2 SLIKANJE NOĆU

Night Vision kreće od eteričnih uličnih scena njemačkog subjektivnog fotografa Otta Steinerat *Siluta čovjeka pred plakatom* i Giuseppa Albergamo *Light weavigs*, do socijalno - dokumentarnog rada japanca Kohei Yoshiyuki i amerikanca Petara Hujara. Lajtmotiv ovdje je slavlje pionira koji su nadišli tehnička ograničenja mladog medija i onih koji su ih slijedili u njihovim stopama,

gurajući na načine koji su ponekad suptilni, a često hrabri i smioni. Noćna fotografija se počela razvijati tek početkom 20.st. uvođenjem brzih filmova, prijenosne kamere i komercijalnih blic žarulja. Eksplozija ulične fotografije se dogodila 1930-ih, a s njom i pokret među mladim urbanim umjetnicima i novinarima, želja za dokumentacijom stvarnosti gradskog života u kafićima, bordelima, pansionima. Brassai fotografira prostitutke, prosjake, radne ljude. Fotografije izlaze pod nazivom *Pariz noću* 1933.g. Nakon Brassaija, engleski fotograf Bill Brand objavljuje *Noć u Londonu*, 1938.g. Snimao je sjaj uličnih svjetiljki na asfaltu, ulice obasjane mjesečinom i sjene drveća. Noćna fotografija ostaje domena urbno uličnog fotografa koji kao svoju platnu uzima sjaj neonskih svjetala, automobilskih svjetala pruge kroz pocrnjele avenije, neumoljive nebudere, podzemlje noću. Fotografi su počeli snimati noću gotovo čim im je tehnologija to omogućila. Ubrzo nakon uvođenja suhe tehnike obrade, poput želatinske suhe ploče kao negativ-kojeg je komercionalno prodao George Eastman. Pod pojmom noćna fotografija podrazumjevamo najrazličitije motive snimljene pri uvjetima noćne rasvijete. Glavni problem noćne fotografije je određivanje elemenata ekspozicije. Potrebno je koristiti duga vremena ekspozicije zbog čega je često potrebno koristiti stativ.

Noćne fotografije su moćne jer se društvo tada suočava s kako bi Victor Hugo nazvao „misterioznom transakcijom između beskonačnosti duše i beskonačnosti svemira“. Upravo se tom točkom u vremenu i prostoru, odnosno rupom, gdje dolazi do te transakcije, bavi moja serija fotografija *Stranac u noći*. *Stranac u noći* je serija fotografija snimljenih na mjestima gdje smatram da dolazi do transakcije, točke kada je sve moguće i točke kada se sastajemo sami sa sobom. U naslovu, *stranac* predstavlja moje pravo ja, koje je stalno tu negdje ali je stranac. I ono luta i traži se. Da bi izrazila svoje stajalište koristim se noćnom fotografijom, bez pažnje na tehnička svojstva jer mi mutnoća slike paše. Pošto je ta točka totalni kaos, a u isto vrijeme i sklad.



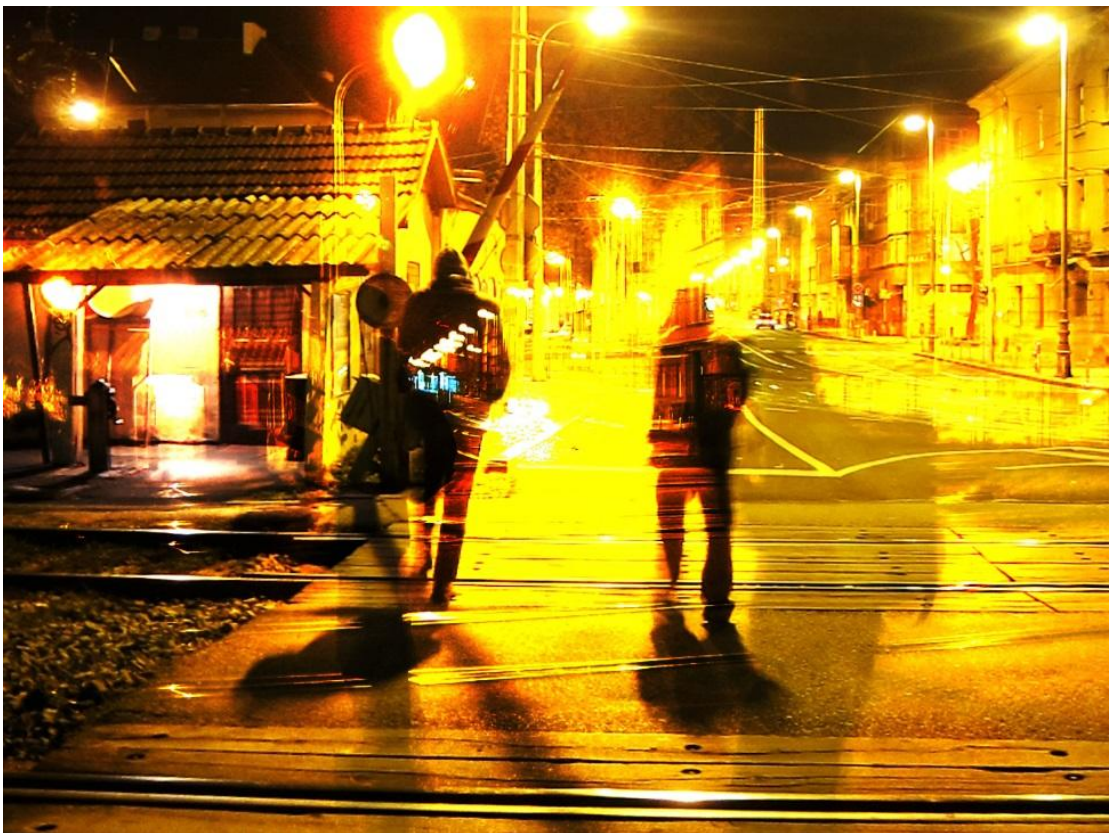
Slika 111, Stranac u noći, Sisak, 14. 12. 2015., 18:43 pm

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv:
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 800
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6 mm

- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/25 sec

Fotomontaža predstavlja moj *odlučujući trenutak* i unutarnji put čovjeka. Odlučujući trenutak na fotografiji je trenutak kada je sve moguće, trenutak rupe u vremenu i prostoru. Ova fotomontaža predstavlja čovjekov put kroz život, te pravu osobnost čovjeka. Prava osobnost čovjeka, tko čovjek zaista jest predstavlja manji motiv koji ulazi u maglu. Stranac je moj pravi ja, koji je uvijek samnom ali uvijek u magli, te se sretnemo tu i tamo.



Slika 112., *Na prelazu*, Zagreb, Zapadni kolodvor



Slika 113., Put stranca, Zagreb, 30. 11. 2015., 23:18 pm

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv:
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 400
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6mm
- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/3 sec



Slika114., *Vlak*, željeznički most u Sisku, 12.08.2016, 21:26

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 5000
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 18 mm
- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/25 sec

5.3 POKRET

Glavna karakteristika umjetničke fotografije krajem 19. st. i početkom 20. st. je naglašeni pokušaj što većeg približavanja fotografije slikarstvu. U tehničkom smislu je to značilo razvoj tehnika plemenitog tiska - gumeni, uljani, pigmentni, platinasti, karbon tisak. Tehnike se temelje na postupku izrade tiskovne forme iz negativa ili dijapozitiva. To je razdoblje fotografskog piktoralizma s centrom u Velikoj Britaniji i Photographic Society of London - jedno od najvećih udruženja fotografa. George Davidson tada pokreće grupu Linked Ring Brotherhood.

Fotografi i kritičari toga doba nisu uočavali posebnost fotografske tehnike, već su fotografiju željeli što više približiti slikarskim djelima.

Fotografski dinamizam izražava pokret korištenjem dugih i kratkih ekspozicija. Dinamizam se uz ilustracijsku i dokumentarnu fotografiju smatra prekretnicom u fotografskim stilovima jer se radi o stilu koji je jednostavno prerastao u način fotografskog izražavanja pokreta, nema kronološki početak i kraj.



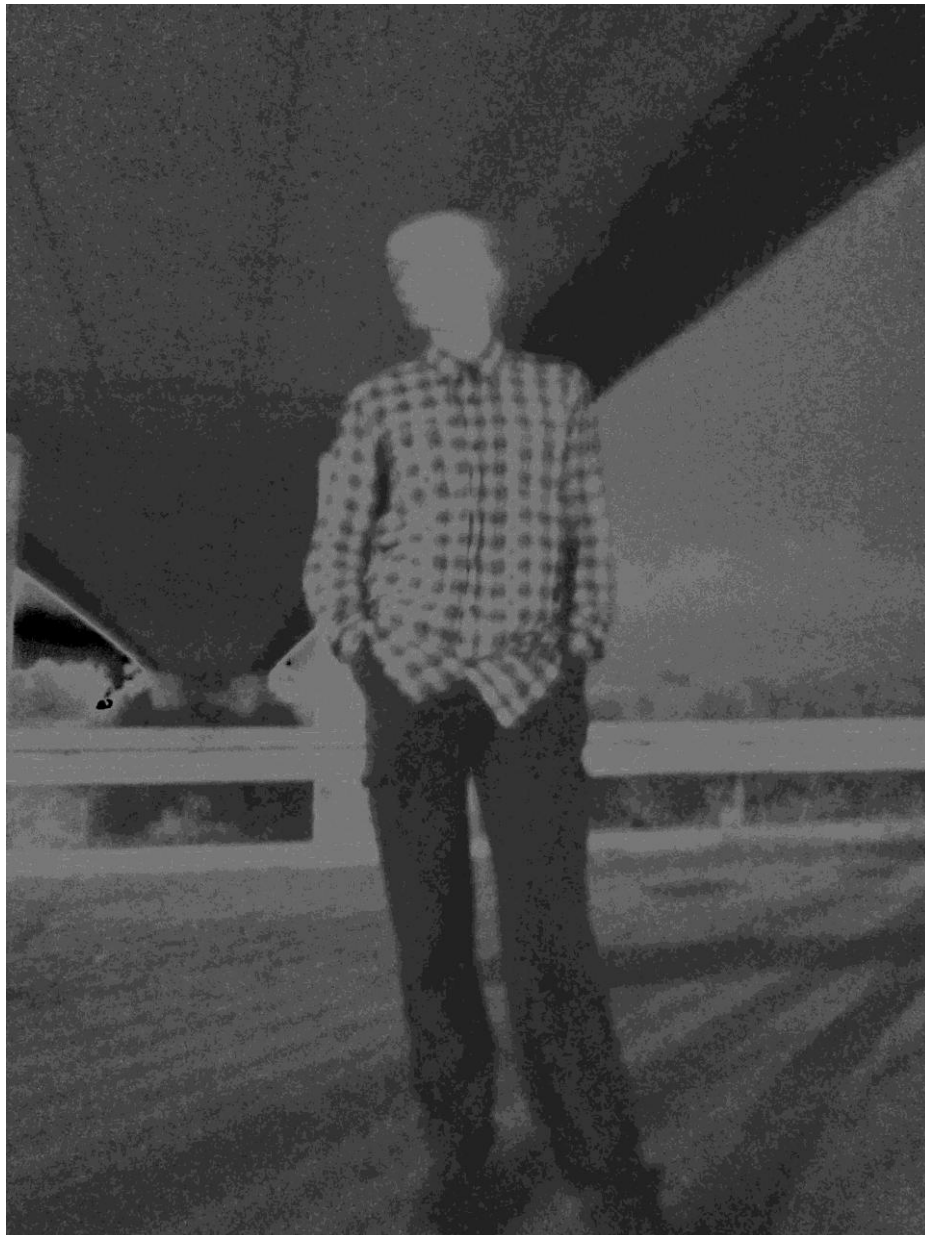
Slika 115., *Djevojka na stepenicama*, Sisak, 15.11.2015., 21:05

Fotografija djevojke koja brzo hoda po stepenicama. Djevojka je nestala zbog brzine kretanja i ostala je samo noga, te ova fotografija jako nalikuje na fotografiju Otta Steinerta *Ein Fuss Ganger*.

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 240 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 9 mm

- Otvor objektiva: 2.8
- Vrijeme eksponiranja: 1 sec



Slika 116.,Ličnost

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 5000
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6 mm

- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1 sec
-

5.4 FOTOMONTAŽA

Teige objavljuje tekst *O fotomontaži* gdje govori: „Fotomontaža, film, tipografija, nova su područja umjetnosti u kojima je stvaralački proces u punoj mjeri stavljen u uvjete industrijske proizvodnje...Fotomontaža je ‘slikarstvo’ i epohe stroja i rotacijskog dubokog tiska; predstavlja ‘slikarstvo’ klase koja gradi gigantsku industriju, proizvodeći en masse...Fotomontaža umjetnički profesionalizam...fotomontaža izražava konstruktivan i montažni karakter...”^[1] Fotomontažeri su najčešće koristili gotove anonimne fotografije ili slike nađene u tisku. Dadaisti su, reciklažom u fotomntažu, fotografiju rabili kao kubisti novinski papir. Zanimala ih je kontekstualizacija fotografskog predloška i proširenje medijskog potencijala slike. Takve su fotografije našle iznimnu primjenu u grafičkom oblikovanju i političkoj propagandi. Fotomontaža je bila snažno sredstvo dadaista, nadrealista, mađarske, češke i ruske avangarde pri afirmaciji svojim estetskih načela.

5.4.1. Serija „Alkemija duha“



Slika117.,Alkemija duha 1



Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 13 mm
- Otvor objektiva: 3.5
- Vrijeme eksponiranja: 1/20 sec



Slika 118., Alkemija duha 2



Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 7 mm
- Otvor objektiva: 2.2
- Vrijeme eksponiranja: 1 sec



Slika 119., *Alkemija duha 3*, Varaždin, Špancir fest, 31.08.2015., 1:32 AM



Fotomontaža sastavljena od 2 fotografije, preklapanjem layera. Svaki layer je u svom modu. Prikazuje sva tri subjektova *ega*, *ja*, *id* i *ego*. Treću, *ego*, osobnost predstavlja sjena, koja je po meni, i na fotografiji jednako živa kao i čovjek.

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi

- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 18 mm
- Otvor objektiva: 4.5
- Vrijeme eksponiranja: 1/8 sec

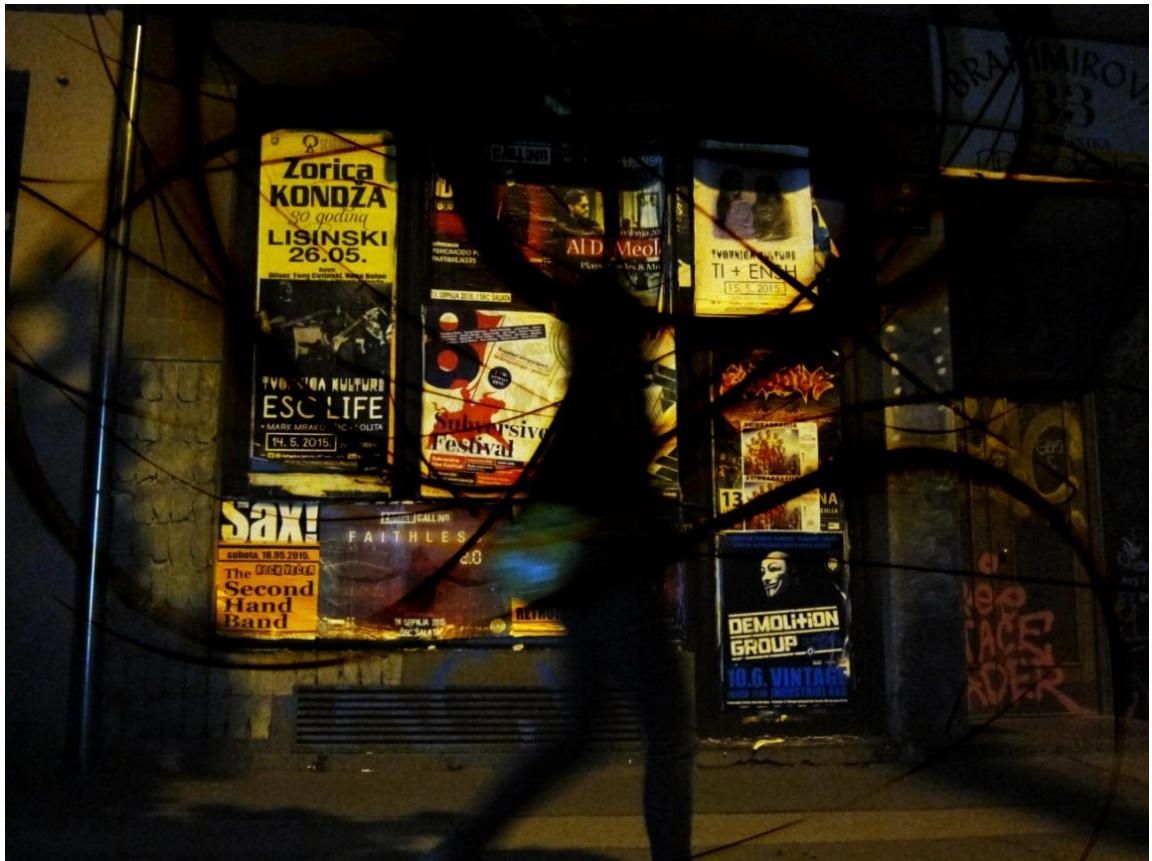
5.4.2. Serija fotografija „Zid i Branimirova ulica u Zagrebu“



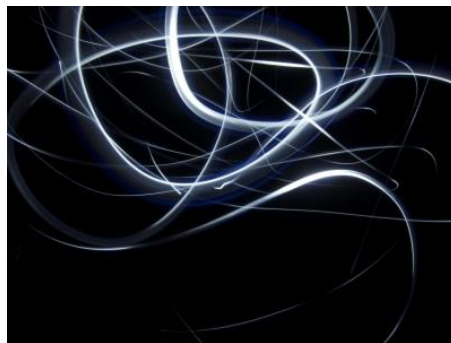
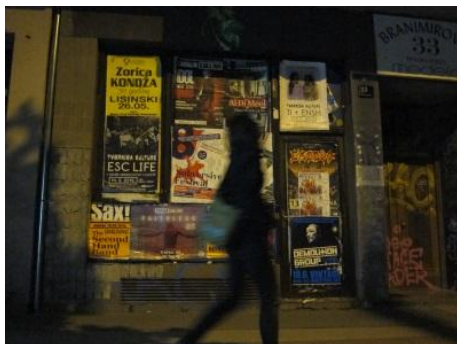
Slika 120., Pogled s krova zgrade u Baranimirovoj ulici u Zagrebu na Željeznički kolodvor

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 3200
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 22 mm
- Otvor objektiva: 4.9
- Vrijeme eksponiranja: 1/6 sec



Slika 121., Plakati, Zagreb, Branimirova ulica, 14.05.2015, 2:38am



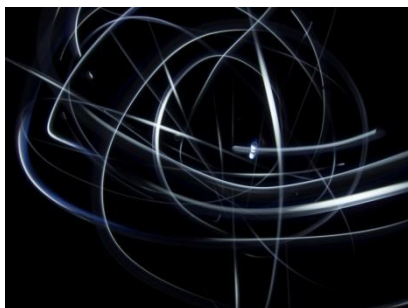
Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 7 mm
- Otvor objektiva: 2.5
- Vrijeme eksponiranja: 1/15 sec

Fotomontaža je sastavljena od dvije fotografije. Fotografije prolaznika kraj oglasa i fotografija svijetla. Fotografija svijetla je napravljena tako da sam crtala svjetlom u mračnoj prostoriji s ekspozicijom na 15 sec. Fotografija svijetla je stavljena preko druge fotografije kao layer s postavkom *subtract*. Ova fotografija pokazuje kako informacije ulaze same od sebe. Prolaznik ležerno prolazi, a reklame ga napadaju.



Slika 122., Plakati, Zagreb, Branimirova ulica 2:40 am



Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95

- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 7 mm
- Otvor objektiva: 2.5
- Vrijeme eksponiranja: 1/15 sec



Slika 123., Taxi, Branimirova ulica, Zagreb, 2:36 am

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi

- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 13 mm
- Otvor objektiva: 3.5
- Vrijeme eksponiranja: 1/8 sec



Slika 124., Početak rušenja zida na Branimirovoj ulici, 30.05.2015.

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6 mm
- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/8 sec



Slika 125. *Rušenje zida u Branimirovoj ulici, Zagreb, 30. 05 2015. 12:36*

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6 mm
- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/8 sec



Slika126., Šetači i zid, Branimirova ulica, Zagreb

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 22 mm
- Otvor objektiva: 4.9
- Vrijeme eksponiranja: 1/125 sec



Slika127., Šetači i zid 2, Branimirova ulica, Zagreb

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 22 mm
- Otvor objektiva: 4.9
- Vrijeme eksponiranja: 1/125 sec



Slika 128., Rušenje zida, Zagreb, branimir ulica

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 22 mm
- Otvor objektiva: 4.9
- Vrijeme eksponiranja: 1/13 sec



Slika 129., Rušenje zida2, Zagreb, Branimirova ulica

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 1600
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6 mm
- Otvor objektiva: 2
- Vrijeme eksponiranja: 1/8sec



Kotor, Crna Gora, 31.07.2015., 8:47

Detalji fotografije:

- Fotografski aparat: Canon PowerShot S95
- Objektiv: 35mm focal length
- Rezolucija: 180 dpi
- Osjetljivost: 250
- Način mjerenja svjetla: Pattern
- Žarišna duljina objektiva: 6 mm
- Otvor objektiva: 4.9
- Vrijeme eksponiranja: 1/80 sec

6. ZAKLJUČAK

Početak dvadesetog stoljeća su se neki umjetnici odlučili izražavati fotografijom kao što su se izražavali s slikarstvom. Dotada je fotografija korištena uglavnom samo za čisto preslikavanje zbilje, te je se nije smatralo jednakom ostalim umjetnostima. Unošenje subjektivnog doživljaja u fotografiju je približilo fotografiju umjetnosti, da bi se na kraju razvila u umjetnost ravnopravnu sa svim oblicima umjetnosti. Većina je umjesto stvaralačke vizije imala samo estetski pogled. Smatralo se da fotografija nije umjetnost jer aparat zabilježava estetiku stvari kakva ona jest. No, piktorijalisti, nadrealisti i ostali počinju koristiti fotografiju kao sredstvo izražavanja svojih stajališta, svoje ljepote predmeta. Pronašli su načine kako se izražavati kroz fotografiju, a da slikajući npr. ulicu prikažu svoje osobno stajalište i ono što oni vide u tome. Počeli su prenositi svoju umjetnost preko fotoaparata. „Čini se da fotografija u sebi nosi isti stupanj osobnosti kao i bilo koji drugi oblik ili izraz umjetnosti. Brassai je Brassai, Man Ray je Many Ray. Netko može pokušati da se što manje upliće u rad aparata ili u rezultate koje aparat daje; drugi može pokušati da ga podjarmi svojoj volji, da njime vlada i kontrolira ga, da ga upotrijebi kao umjetnik. Ali bez obzira na pečat ili primjenjenu tehniku ono što se zapaža nosi pečat individualnosti.“^[10] (Henri Miller, Mudrost Srca).

Ulica je inspiracija većine fotografa, ali je svatko dokumentira na svoj način. Subjektivna i ulična fotografija se zapravo istovremeno razvijaju, te su na neki način jako povezane. Većina velikih uličnih fotografa je unosila subjektivni doživljaj u svoje fotografije ulice, a neki se navode kao predstavnici ulične i subjektivne fotografije. Brassai unosi subjektivni doživljaj u svoje fotografije fotografirajući ulice Pariza. Subjektivni doživljaj počinje unositi dosta fotografa ulice, korak dalje su krenuli nadrealisti i škola Bauhausa, a konačno ju je uobličio i definirao Otto Steinert. Subjektivna fotografija nije ograničena temama, tehničkim odrednicama, te odbacuje sva estetska načela dobre fotografije u korist izražavanja stava umjetnika pod svaku cijenu. Ulica, ljudi, pokret i unutarnja psiha čovjeka najviše zaokupljaju uličnu i subjektivnu fotografiju. Obe vrste fotografije inspiraciju nalaze u sebi i prirodi.

Prilikom izrade eksperimentalnog rada sam došla do vlastite definicije odlučujućeg trenutka. Bressonov odlučujući trenutak je trenutak koji prenosi samu srž neke zanimljive situacije. Moj odlučujući trenutak najbolje opisuje Henry Miller u svojoj knjizi „Mudrost srca“, u poglavlju „Oko Pariza“ savršeno opisao moj odlučujući trenutak: „Ponekad, lutajući ulicama, iznenada se preneš i opažaš sa čudnim veseljem da se krećeš kroz sasvim nov dio stvarnosti. Sve ima svojstvo čudesnoga – tamni prozori, kišom natopljeno povrće, obrisi kuća, ljepitelji oglasa, oronuli likovi muškaraca i žena, olovni vojnici u papirnicama, boje zidova – sve napisano nepoznatim rukopisom. Nakon što prođe trenutak zanosa, kako se začudiš kada otkriješ da je ulica kojom hodaš iskolačenih očiju, ulica u kojoj živiš. Jednostavno si nesvjesno na nju naletio, možda s drugog kraja. Ili, izlazeći iz granica jednog nepoznatog područja, osjećaj čuda i misterije produžio se u izazov stvarnosti. Kao da se samo oko osvježilo, kao da je zaboravilo na sve čemu su ga učili. U takvoj se situaciji događa da čovjek zaista vidi stvari koje prije nikada nije vidio – ne fantastične, zbunjujuće, halucinantne predmete sna ili droge, već najobičnije, najsvakodnevnije stvari, viđene gotovo prvi put.“

Smatram da ulična fotografija ne može biti objektivna. Sve da fotograf hoće objektivno prikazati što se događa u stvarnosti, samim odabirom događaja kojeg je odabrao uslikati je dadeo svoju subjektivnu notu. On je izabrao baš to slikati. Mislim da je sam odabir motiva izražavanje svog subjektivnog stava. Subjektivni fotografi istržuju vlastitu unutarnju psihu. Ulični fotografi prikazuju vlastitu unutarnju psihu u odnosu na ljude s ulice, odnosno izražavaju je slikajući svakodnevnne događaje i ljude. Subjektivna i ulična fotografija nalaže inspiraciju u sebi i prirodi. Subjektivna fotografija ima široku paletu metoda i tehnika koje može nalaziti do beskraj, te je plodno tlo za nove naraštaje umjetnika.

LITERATURA

1. Želimir Košćević, Fotografiska slika: 160 godina fotografske umjetnosti, Zagreb, Školska knjiga , 2000.
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Street_photography
3. <http://www.creativeartmagazine.rs/Feljton%20Henri%20Cartier-Bresson%201.html>
4. https://hr.wikipedia.org/wiki/Henri_Cartier-Bresson
5. <http://modernism101.com/products-page/art-photo/photography-maurice-collet-photo-49-advertising-and-graphic-art-geneva-1949-subjective-photo-anthology/#.VhqgrJek-H0>
6. <http://www.art-directory.info/photography/otto-steinert-1915/>
7. <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-steinert-otto.html>
8. <http://croatian-photography.com/uvodni-tekst/>
9. <http://www.novilist.hr/Kultura/Izlozbe/Fotografije-Slavke-Pavic-Grad-priroda-covjek-fotografija>
10. Fotografija 20. st., Muzej Ludwig u Kolnu, Marianne Bieger-Thielemann...(TASHEN), Zagreb, V.B.Z., 2004., Biblioteka Altamira.
11. Miroslav Mikota, Kreacija fotografijom, 2000, V.D.T., ZAGREB
12. <http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/exhibition/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective>
13. <http://www.highbrowmagazine.com/walking-after-midnight>
14. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/subjective-photography>
15. <http://www.dawn.com/news/681409/photo-art-subjective-photography-objective-look>
16. <http://www.highbrowmagazine.com/walking-after-midnight#sthash.1fjteA3w.dpuf>
17. <http://modernism101.com/products-page/art-photo/photography-maurice-collet-photo-49-advertising-and-graphic-art-geneva-1949-subjective-photo-anthology/#.VhqgrJek-H0>

18. [http://www.pencil.com/iframestudio.php?p=748088553398&show=9402 -
tab1](http://www.pencil.com/iframestudio.php?p=748088553398&show=9402-tab1)
19. [http://thedelightsofseeing.blogspot.hr/2011/01/photorealism-and-
relationship-between.html](http://thedelightsofseeing.blogspot.hr/2011/01/photorealism-and-relationship-between.html)
20. [http://www.creativeartmagazine.rs/Feljton%20Henri%20Cartier-
Bresson%201.html](http://www.creativeartmagazine.rs/Feljton%20Henri%20Cartier-Bresson%201.html)
21. https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Steinert
22. <http://www.muo.hr/hr/zbirke/zbirke/zbirka-novije-fotografije/>
23. <http://www.britannica.com/biography/Otto-Steinert>
24. [http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-
subjective-photography-a-retrospective/](http://www.loeildelaphotographie.com/2014/03/07/article/24386/berlin-subjective-photography-a-retrospective/)
25. [http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-
experimentation-profile-steinert-otto.html](http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-steinert-otto.html)
26. <http://www.art-directory.info/photography/otto-steinert-1915/>
27. <http://croatian-photography.com/uvodni-tekst/>
28. Henri Miller, Mudrost Srca, ITRO August Cesarec, Zagreb, 1986

