

Ulična fotografija

Matijević, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2015

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:216:157682>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-01**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Graphic Arts Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
GRAFIČKI FAKULTET

MARTINA MATIJEVIĆ

ULIČNA FOTOGRAFIJA

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2015.



Sveučilište u Zagrebu
Grafički fakultet

MARTINA MATIJEVIĆ

ULIČNA FOTOGRAFIJA

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

Dr.sc. Miroslav Mikota

Student:

Martina Matijević

Zagreb, 2015.

Sažetak

Prvi dio diplomskog rada opisuje razvoj ulične fotografije: odakle vuče korijene, prethodnici koji su utjecali na njeno oblikovanje, kada se ustalila kao samostalni pojam, tehnološki napredak koji je utjecao na razvoj ulične fotografije. Analizira se rad glavnih predstavnika (Cartier-Bressona, Brassaija, Roberta Doisneaua, Roberta Franka i Garrya Winograndu) i njihov utjecaj na daljnji razvoj ulične fotografije. Dalje se u radu opisuju motivi i metode koje se koriste prilikom snimanja uličnih fotografija. Uspoređuje se ulična i dokumentarna fotografija, poneke sličnosti, ali primarno njihove razlike. U praktičnom dijelu rada je predstavljen portfolio uličnih fotografija, tehničke karakteristike fotografija i korištena oprema. Analiza fotografija iz portfolia prati karakteristike ulične fotografije, poteškoće do kojih dolazi prilikom snimanja, čimbenike koji nam mogu olakšati snimanje, te način na koji je dobivena fotografija.

Ključne riječi: ulična fotografija

Henri Cartier-Bresson

odlučujući trenutak

spontano

životni trenuci

Abstract

The first part of thesis describes the development of street photography: its roots, predecessors who influenced on its shaping, when it was established as a stand-alone concept, the technological advances that influenced on development of street photography. It analyzes the operation of the main representatives (Cartier-Bresson, Brassai, Robert Doisneau, Robert Frank and Garry Winogrand) and their impact on the further development of street photography. Further, the paper describes the motives and methods used when shooting street photography. The thesis compares the street and documentary photography, several similarities, but primarily their differences. The practical part of thesis is a portfolio of street photos, photos specifications and used equipment. Analysis of photographs from the portfolio follows characteristics of street photography, the difficulties arising during the shooting, the factors that can help in shooting, and the manner in which the photo was taken.

Keywords: street photography

Henri Cartier-Bresson

decisive moment

spontaneously

life moments

SADRŽAJ

1 UVOD.....	1
2 RAZVOJ ULIČNE FOTOGRAFIJE.....	2
2.1 KORIJENI I RAZVOJ ULIČNE FOTOGRAFIJE	2
2.2 POJAM ULIČNE FOTOGRAFIJE	4
2.3 PREDSTAVNICI.....	5
2.3.1 <i>Henri Cartier- Bresson</i>	5
2.3.2 <i>Brassai</i>	10
2.3.3 <i>Robert Frank</i>	13
2.3.4 <i>Robert Doisneau</i>	17
2.3.5 <i>Garry Winogrand</i>	20
2.4 MOTIVI I METODE	24
2.5 ULIČNA NASUPROT DOKUMENTARNE FOTOGRAFIJE.....	30
3 PRAKTIČNI DIO	31
3.1 OPREMA	31
3.2 PORTFOLIO RADOVA	32
3.3 TEHNIČKI OPIS	40
4 ANALIZA PRAKTIČNOG DIJELA	43
5 ZAKLJUČAK	52
6 LITERATURA.....	54

1 UVOD

Ulična fotografija se bavi životom, ljudima i ljudskim interakcijama, ali se najčešće usredotočuje na jedan ljudski trenutak. Ona sintetizira ljudski element i urbani okoliš, bilježi prolazne trenutke u kojem je osoba u interakciji s okolinom.

To je fotografija snimljena na javnom mjestu, a javni prostori, osim ulice spominjane u nazivu (sinonim za javnost), su i parkovi, trgovine, javni skupovi, plaža, selo... Prema tome, ulična fotografija ne zahtijeva nužno prisutnost urbanog okoliša, a vidjet ćemo dalje u radu, kroz analizu klasičnih dijela ulične fotografije, da ne zahtijeva čak ni prisutnost ljudi. Važan aspekt ulične fotografije je vrijeme koje diktira bilježenje ključnog trenutka, a uz vrijeme, važnu ulogu ima i kadriranje. Kadriranje obuhvaća mnogo elemenata, najčešće dinamičnog sadržaja koji se trebaju uklopiti u priču kako bi dobili efektivne fotografije ovog fotografskog stila.

Tehnički aspekt je manje važan element ulične fotografije. Koristiti se može gotova sva fotografska oprema. Bitno je da je iskoristimo na što bolji način. Odnosno, ako imamo izbor što se opreme tiče, treba odabrati ono što nama najviše odgovara. Da je za izvedbu uličnih fotografija moguće koristiti širok spektar opreme, pokazuje i činjenica da su klasici ovog stila nastali u periodu kada su prijenosni aparati bili tek u povojima. Danas, sa golemim izborom fotografske opreme, imamo velike mogućnosti i minimalna ograničenja vezana za tehnička obilježja.

Cilj ovog diplomskog rada je kroz teorijski i praktični dio reprezentirati uličnu fotografiju u svim vidovima (razvoj ulične fotografije, predstavnici i fotografije koje obilježavaju ovaj stil, motivi i metode koje se koriste kod snimanja, usporedba sa dokumentarnom fotografijom). Kroz praktični dio se autorskim fotografijama daje individualni odraz viđenja ovog stila, a analizom fotografija vrši se usporedba teorijski prezentiranih hipoteza.

2 RAZVOJ ULIČNE FOTOGRAFIJE

2.1 Korijeni i razvoj ulične fotografije

Prve fotografije ikada napravljene snimljene su na ulici, stoga možemo reći da ulična fotografija ima tradiciju koja seže još od izuma fotografije. Iako su te fotografije stare kao i povijest samog medija, ulična se fotografija ne sjedinjuje u zasebnom obliku u fotografskoj praksi sve do 20. stoljeća.

Tehnički izumi u 20. stoljeću, imali su najveći utjecaj na razvoj ulične fotografije i to zahvaljujući brzom razvoju malih prijenosnih fotoaparata. Jedan od najvećih pomaka u svijetu fotografskih izuma je učinio George Eastman [1] koji je izumio fotografski film, proziranu traku s fotoosjetljivim slojem. 1888. godine Eastman je lansirao *Kodak*, fotoaparat koji je bio lagan i malen, a fotograf nije morao sam razvijati slike. Bio je to prvi fotoaparat koji se punio filmom u roli. Nakon što bi se potrošila rola filma cijeli fotoaparat se vraćao u tvrtku Kodak, a tamo bi se razvijao film, radili pozitivni te se zatim aparat vraćao vlasniku zajedno s fotografijama i novom rolom filma.

Sredinom 1920. godine na tržište je puštena 35 milimetarska *Leica*, fotoaparat čija je rola filma bila široka 35mm, što je bilo puno manje od svih dotadašnjih aparata. Izum i širenje *Leice* bilo je naročito blagodato za ulične fotografe [2]. Mala dimenzija fotoaparata dopuštala je iskrenost, lako kretanje kroz gradsku vrevu, a mnogi filmovi razvijeni za to bili su dovoljno osjetljivi za snimanje fotografija čak i u situacijama s ograničenim svjetlom. Nenametljiva i tiha *Leica* ubrzo je postala fotoaparat novinara i uličnih fotografa. Idealno se prilagođavala njihovom pristupu i tehnikama (malen fotoaparat sa svjetlosno jakim objektivom omogućavao je pokretnost i nenametljivo fotografiranje).

S takvim razvojem tehnologije ulična fotografija je cvjetala, osobito u desetljećima neposredno nakon Drugog svjetskog rata. Veliki dio fotografija koje su se pojavile prije tog vremena i povezivale sa uličnom fotografijom imale su korijene u nekom drugom fotografskom stilu. Primjer su Charles Marvilleove fotografije francuske arhitekture koje prikazuju urbani život 1850-ih i 1860-ih u Parizu, ali koje su nastale prvenstveno za bilježenje kulturno značajnih objekata i infrastrukture predviđene za rušenje [3].

Eugene Atgetove fotografije prikazivale su parišku arhitekturu bez prisutnosti ljudi. One se smatraju uličnim fotografijama zbog njihovog kolektivnog dojam grada kao mjesta sa specifičnim raspoloženjem, te su postavile Atgeta jednim od velikih utjecaja na uličnu fotografiju naknadnih umjetnika.

U godinama između Prvog svjetskog rata i Drugog svjetskog rata, nekoliko fotografa je imalo značajan utjecaj na sazrijevanje ulične fotografije. Mađarski fotograf André Kertész je nakon usvajanja 35mm *Leica* fotoaparata otkrio i demonstrirao njegove posebnosti, fotografirajući svakodnevne trenutke i karakteristike pariškoga gradskog života. Nezasitna znatiželja o svijetu, ljudima i životu te precizan osjećaj za formu, otkrivali su se kroz fotografije Kertésza i postavile ga jednim od ključnih figura ulične fotografije. Njegov stil vođen emocijama i opažanjem imao je snažan utjecaj na cijelu generaciju fotografa [1]. Posebice na Brassaija i Henrija Cartier-Bressona, glavne predstavnike ulične fotografije. Kertész je bio taj koji je Brassaija učio kako snimati noćne fotografije. Fotografije Pariza noću (skup prostitutki, svodnika, transvestita i uličnih zadovoljstva), objavljene su u knjizi *Paris de Nuit*. Brassaijeva knjiga ostaje najpoznatije istraživanje gradskog skrivenog podzemlja, te se smatra klasikom početka ulične fotografije. Na Cartier-Bressona, Kertész je utjecao idejom slučajnog susreta, inspiriranog *Leicom*. Također poznat po svojoj odanosti *Leica* fotoaparatima, Bresson je zagovarao spontanost i intuiciju kao pokretačku snagu kreativne fotografije. U njegovoj knjizi, *Images à la sauvette*, 1952. godine izložena su ta načela i postala su mjerilo za buduće generacije uličnih fotografa [4].

Neposredno poslijeratno vrijeme otvorilo je posebno bogatu eru u povijesti ulične fotografije u SAD-u. Lisette Model, Helen Levitt, Louis Faurer, William Klein, Diane Arbus, Garry Winogrand i Robert Frank smo su neki od ključnih fotografa koji su izradili svoje najpoznatije ulične fotografije sredinom 20-tog stoljeća. Ulična fotografija je procvjetala i izvan SAD-a u poslijeratnom razdoblju, posebice u Francuskoj gdje je jedan od dominantnih fotografa bio Robert Doisneau.

2.2 Pojam ulične fotografije

Početak 20. st. ulični fotograf je bio netko tko je besplatno snimao fotografije na ulici i kasnije ih dao ljudima koji su pozirali za snimku. „Za mnoge ljude, ulični fotograf je netko na Times Squareu ili Piccadilly cirkusu, tko će snimiti fotografiju besplatno i poslati ti je kasnije ispisanu...“[4]. Danas, pod pojmom ulične fotografije najčešće podrazumijevamo fotografiranje ljudi (i/ili životinja) u javnom okruženju.

Ulična fotografija bilježi životne trenutke ljudi na ulici i elemente života same ulice. Ona je subjektivno reaktivni odgovor na svakodnevne situacije promatrane na javnim mjestima. Obuhvaća sve što se može vidjeti i osjetiti na ulici, trenutke kojima svakodnevno svjedočimo.

U suštini, uličnu fotografiju predstavljaju iskrene fotografije i smatra se jednim od najvažnijih *candid* stilova. Unatoč tome, postoji više pristupa snimanju uličnih fotografija. Neki fotografi su zainteresirani za jednostavno i iskreno dokumentiranje život kako ga oni vide, ponekad dodajući subjektivno tumačenje sceni. Neki pak žele napraviti umjetničke fotografije, dok je drugima fotografiranje ulice uživancija i to čine samo iz zadovoljstva. Stoga možemo zaključiti kako ulična fotografija nije precizno definirana i određena pravilima.

Najčešći pojam koji se veže uz uličnu fotografiju je „odlučujući trenutak“. Taj je pojam uveo Henri Cartier-Bresson, a predstavlja ključni trenutak neke scene, djelić vremena i inspiracije koji fotograf ima da bi zabilježio određeni trenutak [5]. Ulična fotografija suprotstavlja nepovezane elemente u kadru i stvara odnose među ljudima koji se ne poznaju, te na taj način sugerira priču ili stvara situaciju. Može biti vrlo zahtjevna, upravo radi mnogo elemenata koji se mogu naći unutar kadra, stoga je cilj uličnog fotografa znati biti na pravom mjestu u pravo vrijeme i uklopiti sve elemente snimljenog kadra u fotografsku cjelinu. Kod ovog stila se ne mogu stvoriti (ponoviti) iste okolnosti u pogledu lokacija, ljudi i ljudskih trenutaka (nepoznati ljudi na javnim mjestima), pa je bitno da se ne razmišlja previše o načinu snimanja, već da se brzo reagira dok ključni trenutak ne prođe u vremenu.

2.3 Predstavnici

U radu je izdvojena nekolicina pionira ulične fotografije, fotografi koje su najviše pridonijeli oblikovanju stila i time postali najistaknutiji predstavnici. Henri Cartier-Bresson je jedna od najznačajnijih osoba općenito u fotografskom svijetu, te ključna osoba za uličnu fotografiju, čije su fotografske metode definirale ovaj stil. Uz Cartier-Bressona, Brassaija, Roberta Doisneaua, Roberta Franka i Garryja Winogranda, čiji je rad analiziran u nastavku, treba spomenuti još: Diane Arbus, W. Evansa, L. Friedlandera, W. Kleina, H. Levitt, Weegea i J. Meyerowitza, kao najpoznatije ulične fotografe.

2.3.1 Henri Cartier- Bresson

Predvodnik modernog fotonovinarstva i glavni predstavnik *candid* fotografije, te jedan od začetnika ulične fotografije, bio je Henri Cartier-Bresson [6]. Smatra se jednim od najutjecajnijih fotografa 20. st., a fotografska povijest pamti ga po sposobnosti hvatanja neponovljivih trenutaka od povjesnih događaja i poznatih ličnosti do svakodnevnog života nepoznatih ljudi.

Henrijevo umjetničko obrazovanje počinje kao glazbeno, koje nije bilo uspješno, a zatim je krenulo kao slikarsko obrazovanje. Neformalno se upoznaje sa slikarstvom preko ujaka, nakon čije smrti upisuje slikarsku akademiju u Parizu. Akademiju je vodio kubistički slikar i kipar André Lhote, čije se vodstvo i pristup umjetnosti sa puno pravila sve manje sviđalo Cartier-Bressonu [6]. Unatoč tome, slikarska obuka imala je svoj odraz vidljiv kroz umjetničku formu i kompoziciju kasnije u fotografiji.

Nadrealistički pokret osnovan 1924. godine u Parizu bio je zanimljiv Bressonu, kojem se nisu sviđala pravila, kao ni pripadnicima ovog pokreta. Oni su bili za odbijanje zakona i ustaljenih običaja u umjetnosti i okrenuli se istraživanju ljudskog duha. 1928. Cartier-Bressonovo obrazovanje počinje na Chambridgeu gdje je godinu dana pohađao Sveučilište u Chambridgeu i studirao engleski, umjetnost i književnost. Obveznu vojnu službu završio je u Francuskoj, nedaleko Pariza, 1930. godine.

Nakon nemilog životnog događaja, slomljenog srca, Henri odlazi u Afriku gdje se bavio lovom za čije metode kaže da su mu kasnije pomogle u fotografiranju. Tamo se razbolio što je rezultiralo povratkom u Francusku. U Francuskoj je obnovio svoje odnose sa nadrealistima, među kojima je bio mađarski fotograf Martin Munkacsi čiji je rad privukao Cartier-Bressona fotografiji. Munkacsijeva fotografija koja ga se posebno dojmila i u kojoj je vidio uhvaćenu vječnost u trenutku prikazivala je siluete afričkih dječaka koji trče prema jezeru (Slika 1).



Slika 1: Martin Munkácsi, *Boys at Lake Tanganyika, Liberia, 1930.*
(izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Boys_at_Lake_Tanganyika)

Bresson je zatim nabavio *Leicu*, počeo se ozbiljno baviti fotografijom i ostavio je slikanje. Brzina, mobilnost, lakoća uporabe i relativno male dimenzije *Leice* bile su najviše u skladu s njegovom sramežljivom naravi, kroz čiji je objektiv počeo otkrivati spontan i nepredvidljiv svijet. Prilikom snimanja tražio je po mnogim gradovima u Europi, a početkom 1930-ih godina počinju i prve izložbe njegovih fotografija u New Yorku, Madridu i Meksiku. Tih godina, Cartier-Bresson upoznaje fotografa po imenu David Szymin-Chim, koji kasnije mijenja svoje ime u David Seymour. Preko Chima je upoznao mađarskog fotografa Endréa Friedmanna, koji pak mijenja svoje ime u Robert Capa. Njih trojica dijelili su studio u ranim 30-ima [7]. Bresson se u to vrijeme okušao i u filmskoj industriji kao glumac i kao redatelj.

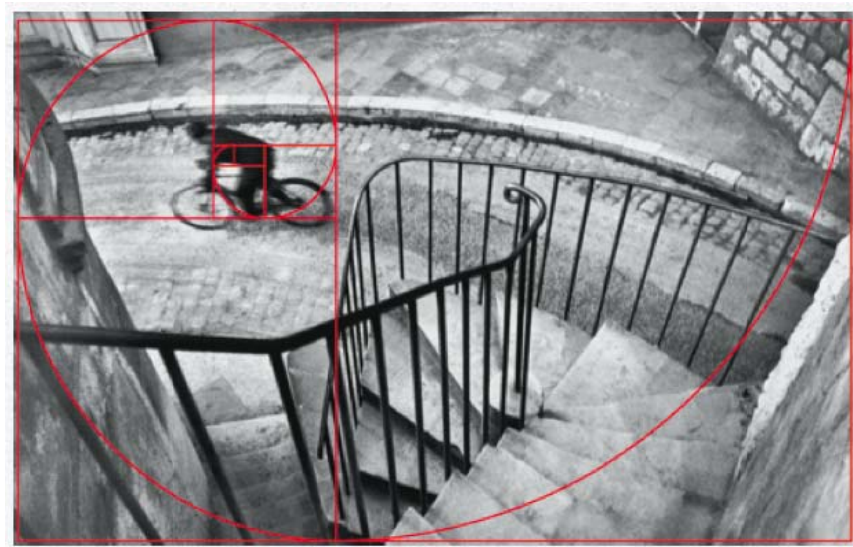
Za vrijeme Drugog svjetskog rata i službe u vojsci, Bresson je bio zarobljen od strane njemačkih snaga, ali bježi iz zarobljeničkog logora nakon čega je bio u ilegali sve do kraja rata. Svoju fotografsku karijeru nastavio je nakon rata i 1947. godine sudjeluje u osnivanju fotoagencije *Magnum*, zajedno sa već spomenutima Robertom Capaom, Davidom Seymourom, te još Georgeom Rodgerom, Warnerom Bichofom i Ernstom Haasom [2]. Njihovo udruženje imalo je za cilj preuzeti kontrolu nad svojim radom, selektirati vlastite fotografske priče i fotografije, urediti ih i poslati raznim časopisima. Agencija je brzo stekla internacionalnu reputaciju za fotografije „u službi čovječanstva“, a ne politike. U tom razdoblju Bresson je putovao diljem svijeta obavljajući mnoge poslove za poznate časopise, a 50-tih i 60-tih godina objavljene su i mnoge knjige sa njegovim fotografijama. Najpoznatija od njih je *The Decisive Moments* iz 1952. godine. Knjiga uključuje portfolio od 126 fotografija s Istoka i Zapada. Citat iz predgovora knjige, „Il n’y a rien dans ce monde qui n’ait un moment décisif “ („Ne postoji ništa na ovom svijetu što nema svoj odlučujući trenutak “) vrlo je važan jer je njegovo značenje Bresson primijenio na svoj fotografski stil [6]. On je smatrao da prilikom svakog fotografiranja postoji kreativni djelić sekunde, odlučujući moment, koji treba znati uhvatiti. I kojeg je Bresson, što je vidljivo na njegovim fotografijama, zaista znao uhvatiti.



Slika 2: Henri Cartier- Bresson, Radnička kavana, Moskva, 1954.
(izvor:http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN)

Cartier-Bressona je fotografija odvela u mnoge dijelove svijeta, a među njima je bio i Sovjetski savez u kojem je on bio prvi zapadni fotograf, kojem je tada u SSSR-u bio dopušten ulazak. Fotografije koje je tamo snimio proširile su se diljem svijeta (Slika 2). Sredinom 1960-ih godina, povukao se s mjesta direktora *Magnum* agencije i okrenuo pejzažnoj i portretnoj fotografiji. Nedugo zatim, Bresson je napustio fotografiju i ponovo se vratio slikanju.

Cartier-Bressonov rad i pristup fotografiji, sposobnost da zamrzne ključne trenutke, osjećaj za kompoziciju, njegovi komentari o teoriji i praksi fotografije, ostavština preko fotoagencije *Magnum* i Zaklade *Henri Cartier-Bresson*, čine ga jednim od najutjecajnijih i najprepoznatljivijih umjetnika u povijesti fotografije.



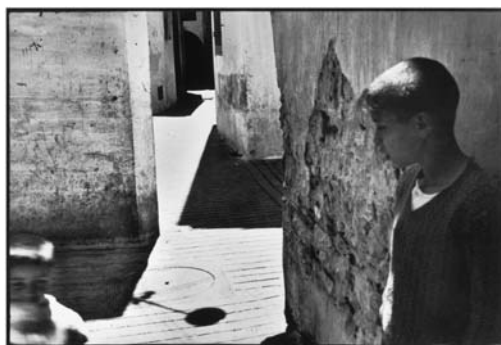
Slika 3: Henri Cartier-Bresson, Hyeres, Francuska, 1932.
(izvor: <http://asmfit2012.blogspot.hr/2013/03/history-of-street-photography.html>)

Tehnika koju je Bresson koristio najbolje se opisuje kroz njegove fotografije. Bressonovi subjekti su bile situacije koje se događaju u stvarnom životu, uključujući ljudi. Primjećivao je pokrete, veze, suprotstavljanje elemenata i kratke trenutke gdje su svi elementi fotografije tvorili zajedništvo, čineći ugodnu kompoziciju i strukturu. Poznata slika bicikla (Slika 3) pokazuje potpuno poklapanje sa Fibonaccijevom spiralom [8], tvoreći tako savršenu kompoziciju. Veliku pažnju je posvećivao malim detaljima, čiji primjer je fotografija *Behind the Gare St. Lazare* (Slika 4). Fotografija prikazuje čovjeka kako preskače lokvu, a plakat u pozadini savršeni detalj, balerinu koja skače u suprotnom smjeru.



Slika 4: Henri Cartier-Bresson, Behind the Gare St. Lazare, Pariz, 1932.
(izvor: <https://iconicphotos.wordpress.com/tag/henri-cartier-bresson/>)

Bresson je promatrao i bilježio ljudsko stanje, bez pokušaja mijenjanja istog ili izvlačenja zaključaka iz njega. Njegove tipične fotografije pokazuju realnu situaciju, ali ponekad sa dozom ekscentričnosti (nekonvencionalnosti). Nikada nije koristio umjetnu rasvjetu i najviše je volio fotografirati kada je oblačno. Ako na njegovim fotografijama ima sunčevog svjetla, ono najčešće pada na pozadinu, a subjekti iz prvog plana su u sjeni (Slika 5). Koristio je 35mm fotoaparat i jedan objektiv (50mm), radio je samo u crno-bijeloj tehnici i nije se interesirao za ispis fotografija [2].



Slika 5: Henri Cartier-Bresson, Spain, Andalucia. 1933.
(izvor: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN)

2.3.2 Brassai

Rođen kao Gyula Halasz u Transilvaniji (tadašnji dio Mađarske, kasnije Rumunjske), Brassai se preimenuje po svome rodnom gradu Brassovu, nakon što je otišao živjeti u Pariz, 1924. godine [9]. Prije odlaska u Pariz studirao je slikarstvo i kiparstvo na akademiji u Budimpešti. 1920. godine preselio se u Berlin, gdje je počeo raditi kao novinar i studirati slikarstvo. Nakon toga odlazi u Pariz u kojem ostaje do kraja života. Brassai je u početku težio karijeri novinara i bio je potpuno nezainteresiran fotografijom. Fotografirati počinje ohrabren kolegom i sunarodnjakom Andréom Kertészom. Nekoliko godina je radio noću, fotografirajući skriveni noćni život Pariza. U iskrene fotografije zarobio je puste gradske ulice, sjenovite spomenike i ljude koji su se tamo pojavljivali. Brassaijev Pariz 1930-ih uključuje prostitutke, svodnike, transvestite, beskućnike, ulične čistače i ljubavnike (Slika 6). Rezultati tog projekta objavljeni su 1933. u njegovoj prvoj knjizi fotografija *Paris de Nuit* [10], koja je plijenila najviše fotografske pažnje i postala klasikom ulične fotografije.



Slika 6: Brassai, Lovers in a Parisian Café near Place d'Italie
(izvor: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/BRASSAI.html>)

Težak tehnički problem tadašnje fotografije predstavljale su mračne ulice i tamni bistroi, ali je Brassai to riješio koristeći fotoaparata montiran na stativ i koristeći bljeskalicu kako bi dobio dramatični svjetlosni efekt (Slika 7). Čak i kad kvaliteta svjetla nije odgovarala mjestu u kojem je snimao, to je za njega bilo bolje jer tako dobivao nemilosrdniji efekt na fotografijama.



Slika 7: Brassai, Angry lovers at the rue de Lappe
(izvor: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/BRASSAI.html>)

Uz fotografije koje su dočaravale mračniju stranu Pariza, Brassai je snimio i scene iz života visokoga društva (intelektualce, balet, velike opere). Portretirao je i svoje prijatelje, umjetnike poput Salvadora Dalija, Pabla Picassa, Henrija Matissa, Alberta Giacometija i mnoge druge [11]. Godine 1933. Brassai je bio jedan od suosnivača pariške fotografske agencije *Rapho*, koja se proslavila zahvaljujući popularnosti njegovih fotografija.

Kad je njemačka vojska okupirala Pariz 1940., Brassai je pobjegao na jug Francuske, ali se vratio u Pariz kako bi spasio negative koje je tamo sakrio. Tijekom okupacije Pariza fotografiranje na ulicama je bilo zabranjeno, pa se Brassai za to vrijeme bavio kiparstvom i crtanjem, a počeo je pisati i poeziju. Nakon Drugog svjetskog rata, njegovi su crteži, uz pjesme francuskog pjesnika Jacquesa Préverta objavljeni u obliku knjige *Trente dessins* ("Trideset Crteža"), 1946. godine [9]. Njegova karijera fotografa nastavljena je nakon rata, a uključuje rad za časopise kao što su *Harper's Bazaar* i *Picture Post*. Mnoge poslijeratne fotografije nastavile su teme i tehnike njegova ranijeg rada (Slika 8).



Slika 8: Brassai - La pause, 1946.
(izvor: <https://www.pinterest.com/pin/554716879075496613/>)

2.3.3 Robert Frank

Robert Frank je rođen u Zürichu 1924. godine. Svoju fotografsku karijeru započeo je sredinom 1940-ih, prije imigracije u Ameriku [12]. Godine 1941. je počela njegova obuka kod fotografa i retušera Hermanna Segessera. Nakon toga je počeo raditi za komercijalnog fotografa Michaela Wolgensingera koji ga je upoznao sa švicarskom nakladničkom industrijom. Frank je 1946. godine ručno izradio knjigu fotografija, a sastojala se od 40 fotografija koje su slavile jednostavnost seoskoga života u Švicarskoj. To je ujedno bila i prva od četiri ručno izradene knjige fotografija koje je napravio u sljedećih šest godina.

1947. godine Frank je emigrirao u SAD. Tamo su njegove fotografije privukle pažnju umjetničkog direktora *Harper's Bazaar*-a, Alexeya Brodovicha, i Frank je bio zaposlen kao modni fotograf. Taj posao nije dugo trajao jer je ubrzo dao otkaz i otišao u Peru, gdje su nastale fotografije sadržane u istoimenoj zbirci *Peru* [13]. Zbirka se sastoji od fotografija (Slika 9) stanovnika Perua, koje je fotografirao radije nego spomenike i kulturna blaga.



Slika 9: Robert Frank, Peru, 1948.

(izvor: <https://iconicphotos.wordpress.com/tag/henri-cartier-bresson/>)

Nakon povratka u New York krenula su Frankova putovanja na relaciji SAD – Europa. U to vrijeme je napravio dva značajna dijela svog radnog opusa. Jedno su fotografije Pariza (Slika 10), a drugo fotografije Engleske i Walesa.



Slika 10: Robert Frank, Paris, 1951.
(izvor: <http://www.danzigergallery.com/artists/robert-frank/33>)

Kako bi se još više istaknuo u svijetu fotografije i plasirao svoje ideje, Frank je počeo stvarati fotografske sekvence nadajući se da će biti objavljene u poznatim časopisima. Upoznavši fotografa i kustosa umjetničkih galerija i muzeja, Edwarda Steichena, Frank sudjeluje na grupnoj izložbi *51 American Photographers* u *Museum of Modern Art (MoMA)* u New Yorku. 72 fotografije i tekst sabrao je u još jednu ručno uvezenu knjigu *Mary's book*, i 1952. napravio je svoje najveće ostvarenje do tada, zadnju ručno izrađenu knjigu *Black White and Things*.

Kao imigrant, Frank je bio fasciniran Amerikom te se prijavio za članstvo u društvu *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, tražeći dozvolu za slobodno fotografiranje diljem SAD-a. 1955. godine nagrađen je članstvom i od tada je krenulo njegovo dvogodišnje putovanje diljem Amerike. Na tom putovanju je snimio 28.000 fotografija [14], fotografirajući sve što ga je pogađalo, a bilo je važno za američki način života.

Rezultat tog projekta je bila Frankova knjiga *The Americans* (1958.). Knjiga od 83 fotografije, smatrala se potresnom jer je bila teška i nepatriotska u vrijeme kada je rodoljublje bilo moderno. Fotografije su počivale na rasizmu, samoći, samozadovoljstvu, nastranosti i patriotizmu određenih aspekata moderne američke kulture, ali za mlade ljude 1950-ih i '60-ih, one su otkrivale nedostatke „sistema“ i pokazivale njegovu pravu svrhu. Frankova fotografija *Charleston* (Slika 11), portretira crnu ženu u ulozi dadilje kod bijele obitelji, otvoreno prikazujući rasizma prisutan u Americi tijekom 1950-ih godina.



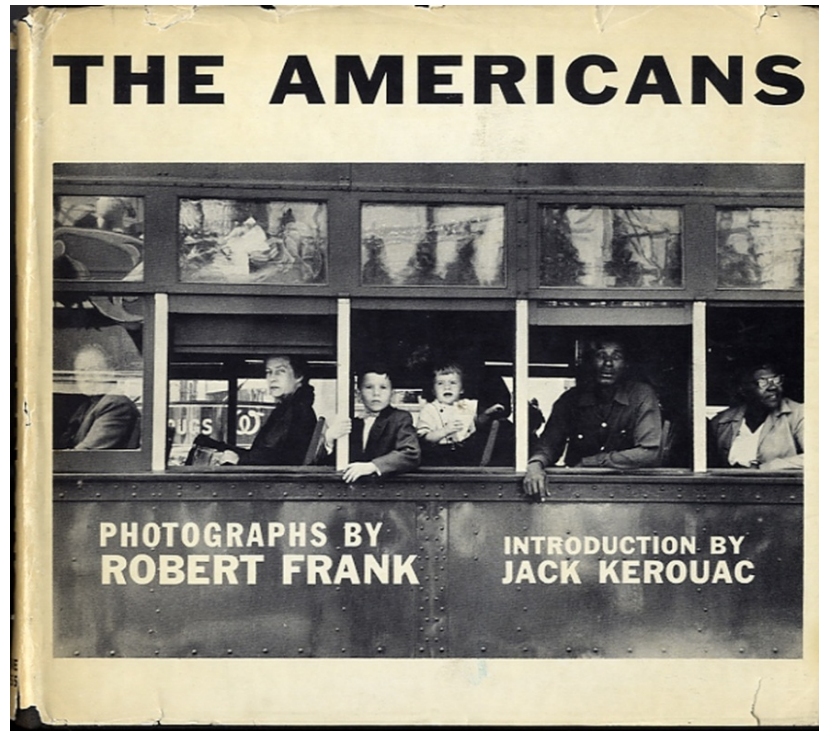
Slika 11: Robert Frank, Charleston, South Carolina, 1955.

(izvor: <http://www.theslideprojector.com/art1/art1lecturepresentations/lecture1-6.html>)

Fotografije kojima je bilježio klasne i rasne napetosti, koristeći slabu rasvjetu i neobičan fokus, odudarale su od prihvaćenih fotografskih tehnika i fotografija tadašnjih fotografa. Frank je vidio svijet na način koji je u suprotnosti s često percipiranim vizualnim klišejima toga vremena, ali što je sigurno bilo više istinito. Dok su tama i osebnost njegove vizualne prirode isprva šokirale mnoge ljude, kasnije je njegov rad postao predložak za mnogo toga što se pratilo u fotografiji.

Od 1960. Frank je uglavnom usmjerio svoju pažnju na snimanje filmova i nije se vraćao fotografiji do 1970., od kada se njegov rad isprepliće između ta dva medija. Fotografije nastale u tom periodu prikazivale su mrtvu prirodu i pokretne priče iz vlastita života (kombinirajući tekst sa više fotografijama napravio je pokretne priče).

1950-ih, Robert Frankov stil fotografiranja bio je jedan od najoriginalnijih, a kasnije i najšire imitiran (novi) stil, a knjiga *The Americans* (Slika 12) je postala jednom od najznačajnijih djela američke fotografije i povijesti umjetnosti te je najjasnije identificirala Franka kao fotografa.



Slika 12: Robert Frank, naslovnica knjige The Americans, 1958.
(izvor: <https://lightaesthetics.wordpress.com/2011/12/05/walker-evans-and-robert-frank-an-essay-on-influence/>)

2.3.4 Robert Doisneau

Robert Doisneau bio je fotograf poznat po pjesničkom pristupu uličnoj fotografiji i jedan od najpoznatijih francuskih reportažnih fotografa [15]. Kao mladić Doisneau je upisao obrtničku školu u kojoj je naučio litografski i graverski zanat. Godine 1929., u nastojanju da poboljša svoje tehničko crtanje, upisao je tečaj crtanja i počinje se amaterski baviti fotografijom. To je bilo baš u vrijeme kada su modernističke ideje počele promovirati fotografiju kao početni medij za oglašavanje i reportažu. U početku je bio sramežljiv fotografirajući samo trgove i prazne puteve, zatim je prešao na fotografiranje djece, a polako i odraslih. Doisneau je svojim radom istaknuo i dao dostojanstvo dječjoj uličnoj kulturi provlačeći dječju igru kroz mnoge svoje fotografije (Slika 13).



Slika 13: Robert Doisneau, Les écoliers de la rue Damesme, Paris 1956.
(izvor: <http://blog.riccracker.net/tag/robert-doisneau/>)

Krajem 1920-ih pronalazi posao crtača u reklamnoj agenciji *Ullmann Studio*, grafičkom studiju specijaliziranom za farmaceutske proizvode. Godine 1931. Doisneau napušta studio i reklamu te počinje raditi za reportažnog fotografa Andréa Vigneaua, u čijem je studiju upoznao umjetnike i pisce s avangardnim idejama [16].

Tijekom 1930-ih radio je kao fotograf za tvrtku *Renault*, što je doprinjelo njegovom povećanom interesu za fotografiju i rad s ljudima. Otpušten iz tvrtke *Renault*, Frank je bio prisiljen okušati se u samostalnom oglašavanju, graviranju i izradi razglednica od fotografija, kako bi zaradio za život. Fotografirao je po ulicama i četvrtima Pariza, u nadi da će prodati fotografije časopisima koji su širili korištenje fotografija kao ilustracija. 1939. godine, Charles Rado iz *Rapho* fotoagencije angažirao je Doisneaua da putuje po Francuskoj u potrazi za foto-pričama.

Sa svojom karijerom prekinutom Drugim svjetskim ratom i njemačkom okupacijom, Doisneau je postao član otpora, koristeći svoj zanat za krivotvorenje dokumenata za sudionike francuskog pokreta otpora. Godine 1945. počeo se ponovno oglašavati i raditi za časopis, uključujući modne fotografije i reportaže za časopis *Vogue*. 1946. vraća se *Rapho* foto agenciju i tamo ostaje cijeli svoj radni vijek [17]. Njegova prva knjiga fotografija, *La Banlieue de Paris* (1949.) uslijedila je u mnogo svezaka fotografija Pariza i Parižana. U 1950-oj Doisneau je postao aktivan u skupini *XV*, organizaciji fotografa posvećenih poboljšanju umjetničkih i tehničkih aspekata fotografije te privlačenju pozornosti na očuvanje Francuske fotografske baštine.



Slika 14: Robert Doisneau, La Dame Indignee, 1948.
(izvor: <http://www.jacksonfineart.com/robert-doisneau-762.html>)

Svojim fotografijama bilježio je aspekte pariškog života tokom 13 godina. Bio je poznat je po skromnim, razigranim i ironičnim fotografijama srednje klase i ekscentrika s pariških ulica i iz pariških klubova. Fotografija *La Dame Indignée* (Slika 14), prikazuje stariju gospođu zaprepaštenu slikom na kojoj je gola djevojka, dočaravajući tako humor dvjema suprotnostima na fotografiji. Po Doisneauovim fotografijama možemo vidjeti da je bio preokupiran događajima i osobinama života kao što su ljubav, brak, starenje i rađanje. Frank je uvijek uspijevao u hvatanju najmanjih incidenata: ukraden poljubac, najkraći trenutak ekspresije, sučeljavanje dvaju neusklađenih objekata, i dvosmislene veze ljudi u svakodnevnoj okolini. Najbolji primjer toga je i njegova najpoznatija fotografija *Le baiser de l'hôtel de ville* (Slika 15) iz 1950., koju je snimio za časopis *Life*. Fotografija zaljubljenog para koji se ljubi na ulicama Pariza, postala je prepoznatljivi internacionalni simbol ljubavi u Parizu. Doisneau je prikazivao scene onako kako ih je vidio, koristeći *straight* (određena estetika koja podrazumijeva visok kontrast, oštar fokus, averziju prema obrezivanju) fotografske tehnike. Ta fotografija je bila dio serije na kojoj je radio, tako da je fotografija pozirana (namještena). Ta činjenica namještene scene, Doisneau nije smetala i upravo njome objašnjava kako je svijet pokušavao predstaviti subjektivno, kao svijet u kojem se dobro osjeća, gdje su ljudi prijateljski, gdje se može naći nježnost. A njegove fotografije su dokaz da je takav svijet mogao postojati.



Slika 15: Robert Doisneau, *Le baiser de l'hôtel de ville*, 1950.
(izvor: <http://blog.ricecracker.net/tag/robert-doisneau/>)

2.3.5 Garry Winogrand

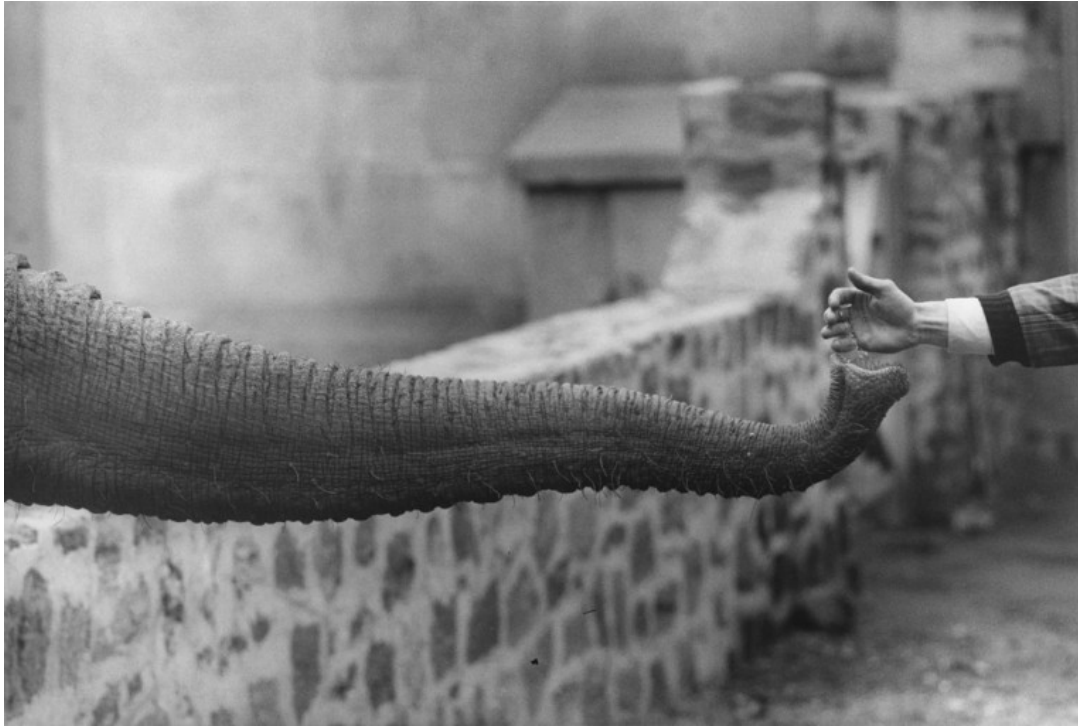
Garry Winogrand je bio američki fotograf koji je fotografirao vizualnu neusklađenost gradskih ulica, ljudi i životinja. Ti subjekti spadaju u njegov najistaknutiji i najutjecajniji rad. Rođen je u New Yorku, gdje je živio i radio većinu svog života. Winogrand je studirao slikarstvo na *City Collegu*, a kasnije slikarstvo i fotografiju na *Columbia University*-u u New Yorku. Pohađao je i tečaj fotonovinarstva kod Alexeya Brodovitcha na *The New School for Social Research*. Iako je počeo fotografirati 1948. godine, Garry nije razvijao ozbiljne ambicije za svoj rad do početka 1960-ih godina [1].

Jednom je rekao: "Kada fotografiram vidim život. To je ono s čime se nosim " [18]. Za njega je sam čin fotografiranja bio temelj iskustva, a život, energija ulice u svim svojim neposlušnim gibanjima. Svojim radom nije bilježio „lijepo“ fotografije, već ključne trenutke, u čijem iščekivanju je radio.



Slika 16: Garry Winogrand, Park Avenue, New York, 1959.
(izvor: <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/may/18/garry-winogrand-classic-and-unseen-photographs>)

Bitan dio njegova radnog opusa čine fotografije (Slika 16) koje prikazuju komparaciju ljudi i životinja. Fotografije nastale u *Bronx Zoo-u* i *Coney Island Aquarium-u*, bilježile su veze i odnose među ljudima i životinjama, a sačinjavale su Winograndovu prvu fotografsku zbirku *The Animals* (Slika 17).



Slika 17: Garry Winogrand, The Animals, New York, 1953.
(izvor: <https://webbnorriswebb.wordpress.com/tag/street-photography/>)

Na Winograndovu radu vidljiv je utjecaj drugih, poznatih uličnih fotografa. Iščekivanje odlučujućeg trenutka može se pripisati utjecaju Cartier-Bressona. Nizom fotografija nastalih sredinom 1950-ih u njujorškom klubu *El Morocco* (Slika 18), uhvaćenim pogledima, izrazima i gestama subjekata otkriva ideju odlučujućeg momenta. Robert Frankov utjecaj vidljiv je kroz direktan pristup i glavni subjekt fotografiranja, a koji je obojici bio, gradske ulice i stanovnici Amerike. Nagib i pokretljivost fotografskog aparat, te brzo okidanje koje je Winogrand koristio, također se mogu usporediti s Frankovim kadriranjem na licu mjesta.



Slika 18: Garry Winogrand, El Marocco, 1955.

(izvor: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Garry-Winogrand.html>)

Nagnuti kadar koristio je i u svojoj najpoznatijoj fotografiji iz 1969., *Los Angeles* (Slika 19). Glamurozan hod Holivudskom stazom slavnih prikazuje kako stranci u javnosti reagiraju jedni na druge. Čovjek pognut u invalidskim kolicima bilježi pozornost triju žena koje hodaju ulicom i dječaka koji sjedi na klupi autobusne stanice. Susret ljudi iz različitih socijalnih i ekonomskih sredina daje fotografiji političko društveni komentar predstavljajući stanje ljudske svijesti 1960-ih godina. Suprotnosti različitih svjetova naglašavaju i izdužene sjene koje padaju preko zvijezda slavnih na bulevaru, dajući fotografiji dramatičan ton.



Slika 19: Garry Winogrand, El Marocco, 1955.

(izvor: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Garry-Winogrand.html>)

Winogrand umire 1984., od raka žučnog mjehura, ostavivši iza sebe oko 300 000 neizdanih fotografija, među kojima je bilo i mnogo nerazvijenih fotografija. One su sačuvane u *Garry Winogrand Archive* u sklopu *Centra za kreativnu fotografiju*. Mnoge fotografije su izložene posthumno i *MoMA* (Muzej moderne umjetnosti u New Yorku) ih je objavila u izložbenom katalogu pod nazivom *Winogrand, Figments from the Real World* [19]. Garry Winogrand je svojim radom postao najegzistencijalniji fotograf svoje generacije, stvarajući viziju koja je naglašavala autentičnost prolaznog trenutka. Bio je instinktivni genij američke fotografije čija je nezainteresiranost za tehniku pratila opsesivnu odanost svakodnevnom fotografiranju ulice, tražeći izvanredno u uobičajenom.

2.4 Motivi i metode

Esencijalni motiv ulične fotografije su ljudi na javnim mjestima, prikazani u svakodnevnim situacijama. Javnim mjestima obuhvaćaju prostore; od gradskih trgova, ulica, barova, restorana, javnog wc-a, nečijeg ateljea, sve do plaža, šuma i sela. Ljudi su dominantni subjekt ulične fotografije. No, ponekad fotografijom želimo prikazati atmosferu i osjećaj mjesta, više nego ljude koji ga nastanjuju. Stvari koje fotografi vide dok hodaju okolo, mogu biti puste gradske ulice. Upravo takvo, snimljene bez ljudi, dočaravaju kontekst i opći dojam mjesta. Jedan od prvih pionira ulične fotografije, Eugene Atget snimio je mnoge fotografije ulica Pariza bez prisutnosti ljudi (Slika 20). Westerback [4] je to objasnio kao Atgetovo sugeriranje prisutnosti usred odsutnosti, otkrivanje života ulice koji je ionako prisutan. Razlika između Atgetovih fotografija i konvencionalnih fotografija zgrada je u tome što konvencionalne idealiziraju arhitekturu, izdvajajući je iz određenog vremena i mjesta, koliko god je to moguće, dok njegove fotografije insinuiraju stvarne ulice Pariza sa svojim subjektima.



Slika 20: Eugene Atget, Rue Des Ursins, 1923.

(izvor: <http://anthonybunag.blogspot.hr/2010/12/assignment-four-virtual-essay.html>)

Ulična fotografija je najčešće produkt brzih okidaja nekog posebnog trenutka te tako predstavlja svojevrsno fotografovo otkriće, prije nego stvaranje. Ulični fotograf ne stvara nešto što bez njega ne bi postojalo, on to kroz fotografiju čini vidljivim, prikazuje stanje trenutka, koji se kao takav neće više ponoviti. Jedna od najvažnijih stvari kod uličnog fotografa je biti spreman za ključni trenutak i reagirati na vrijeme.

Uličnom fotografijom se bilježe svakodnevne situacije u kojima su ljudi protagonisti događaja na koji se ukazuje, i to su najčešće nepoznati ljudi. Oni se ne isključuju jedan naspram drugog ili naspram okoline, već zajednički predstavljaju temeljnu situaciju.

Ulične fotografije nastaju: potajno, uz dopuštenje ili brzim okidanjem bez pitanja i skrivanja fotoaparata. Zadnje navedenim načinom fotografiranja (*snapshot*), naknadno odgovaramo na reakciju subjekta, ako je uopće ima, ovisno o tome da li ljudima smeta ili ne smeta snimanje. Mnogi ne žele biti dokumentirani i ukoliko negativno reagiraju na fotografiranje, imaju pravo zatražiti da izbrišemo fotografiju. Iako se prikriveno fotografiranje ljudi smatra nemoralnim, tako nastale fotografije nalaze se među najpoznatijim uličnim fotografijama. Primjer je Walker Evansovo fotografiranje skrivenom kamerom u svome kaputu [20]. Mnogi fotografi bez oklijevanja radije pitaju za dopuštenja prilikom fotografiranja, vjerujući da će tako doći do zanimljivijeg i vjernijeg prikaza situacije jer se na taj način fotograf, pričanjem sa subjektom dodatno približava temi fotografije.

Elementi ulične fotografije obuhvaćaju ljude, događaje, arhitekturu, životinje, stvari, tj. sve što se može vidjeti na javnim mjestima. Ulični fotograf nema vremena za postavljanje dodatne ili mijenjanja postojeće (objektivi) opreme ako želi uhvatiti određeni trenutak, već pomoću elementa unutar kadra (uklapanjem, isključivanjem, suprotstavljanjem) stvara priču i daje kontekst fotografiji. Suprotstavljanje elemenata često je na uličnim fotografijama. Cartier-Bresson uspoređuje to sa poezijom i stvaranjem neke vrste tenzije ili konflikta: „Poezija uključuje dva elementa koji su iznenada u sukobu - iskra između dva elementa“[4].

Uz otkrivanje zanimljivog trenutka, fotograf treba imati brzinu i jasnoću kako bi brzo uhvatio taj trenutak, ali i učinio ugodnu kompoziciju i strukturu. Školski primjerci vrhunske kompozicije i geometrije ponovno su Bressonove fotografije (Slika 21).



Slika 21: Henri Cartier-Bresson, Athens, Greece, 1953.

(izvor: <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Henri-Cartier-Bresson/1961/GREECE-1961-NN146168.html>)

Meyerowitz i Westerbeck u svojoj knjizi raspravljaju o tome kako je za dobru uličnu fotografiju, uz snažan sadržaj potrebna i dobra formu [4]. Zanimljivi ljudi i situacije lako mogu dati snažan sadržaj, ali je formu mnogo teže dobiti. Budući da ove fotografije u mnogo situacija nastaju bez pripreme, u vrlo kratkom vremenu, kompozicija nastaje neposredno prije snimanja. Često se mogu predvidjeti neki trenuci koje želimo snimiti, pa je savjet da se u pripravnosti poigra kutovima, linijama i raspoloživom geometrijom kako bi dobili dobru kompoziciju.

Što se tiče vizualne kvalitete, a koju određuju karakteristike kao što su oštrina, zamućenost, fokus, crno-bijela fotografija ili kolor fotografija, o tim se karakteristikama i načinju njihova korištenja raspravlja od samih početaka ulične fotografije. Prije razvoja tehnologije kakvu imamo danas, okolnost kao što je zamućeni pokret, nije se mogla izbjeći. Tadašnji fotografi koristili su je u svoju prednost za dočaravanje energije ulice. Oštrina fotografije je tehnička crta koja nije toliko važna samo po sebi, važna je za sadržaj fotografije, tj. kako je ukomponiramo i kako želimo da utječe na promatrača. Cartier-Bressonova fotografija čovjeka na borilištu za bikove (Slika 22) je neoštra, čovjek desno je izvan fokusa, ali je svejedno primjer vrlo poznate i efektivne fotografije.



Slika 22: Henri Cartier-Bresson, Valencia, 1933.

(izvor:http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN)

Danas možemo snimati crno-bijele ili kolor fotografije. Boje često privlače pozornost na sebe i tako postaju točkom interesa kod promatrača. Crno-bijele fotografije su stoga ponekad bolje za usmjeravanje koncentracije na ono, na što fotograf želi ukazati (pokret, mimiku, emocije). Jedan od prvih zagovornika ulične kolor fotografije, bio je Joel Meyerowitz, i o čemu je rekao: "Boja me tjera da se ponašam drugačije. Njene moći opisivanja bile su veće, ali je to bilo sporije. Ako smo moj predmet i ja bili oboje u pokretu, slika nije uvijek bila oštra, pa sam skloniji fotografirati iz veće udaljenosti nego prije." [4]. Na njegovim crno-bijelim fotografijama (Slika 23) kadar je približen i sadrži manje elemenata, dok kolor fotografije (Slika 24) prikazuju širi kadar s mnogo više elemenata i složenosti, a boja pomaže u njihovom odvajanju.



Slika 23: Joel Meyerowitz, New York City, 1963.
 (izvor: <http://time.com/3793028/joel-meyerowitz-taking-his-time/>)



Slika 24: Joel Meyerowitz, NYC West 46th Street, 1976.
 (izvor: <http://wordsonphotography.com/?p=106>)

Kod snimanja ulične fotografije oprema je najmanje bitan element, u obzir dolazi sve što se može iskoristiti za bilježenje kratkih trenutaka u prolaznosti vremena, jer kao što je prije opisano; ne postoje određena tehnička pravila kojih se moramo pridržavati. Citat Chasea Jarvisa najbolje opisuje potrebnu opremu: „The best camera is the one that is with you...” („Najbolji fotoaparati je onaj koji je s tobom...”) [21]. Većina opreme (stativ, više objektiv, rasvjeta...) je preteška, a njeno postavljanje i mijenjanje oduzima previše vremena, koje je ključno kod fotografiranja na ulici.

Iako postoje fotografski aparati koji su bolje prilagođeni za ulične fotografije od drugih, ne postoji razlog zašto se ne može koristiti oprema koju imamo ili želimo. Snimati se može na način da uvijek budemo pripremljeni i spremni, što zahtijeva unaprijed definiran fokus i ekspoziciju, a radi se isključivo na kadriranju u trenutku snimanja. Drugi način je biti reaktivni i imati kameru koja je sposobna to pratiti. No, bez obzira koliko je oprema (fotoaparat) dobra, stupanj iščekivanja je uvijek potreban kako bi se uhvatio ključni trenutak.

Uobičajene fotografske metode kojima se treba pozabaviti prilikom snimanja često izostaju u ovom fotografskom stilu, ali njihova podešavanja, izostavljanja i dodavanja rezultiraju pojavama općenito karakterističnim za fotografiju. Iako su ti rezultati u drugim fotografskim stilovima možda mane, u uličnoj fotografiji su potpuno prihvatljivi. Primjer takvih pojava je pod ili preeksponiranost, zamućenje, kontrast..., a nastaju radi kratkog vremena koje imamo za reagiranje prilikom fotografiranja, ne ostavljajući tako puno mjesta za mjerenje svjetla ili fokusiranje, te nekorištenja bljeskalice u slabim svjetlosnim uvjetima.

2.5 Ulična nasuprot dokumentarne fotografije

Ulična fotografija i dokumentarna fotografija su dva vrlo slična žanra fotografije koja se često preklapaju, ali imaju različite individualne kvalitete. Zbog tih preklapanja ili sličnosti, ulična fotografija se često svrstava pod dokumentarnu, kao nje podžanr.

Ulična fotografija je instinktivna, ne predumišlja, spontana je, nepozirajuća i iskrena. Fotografije stvaraju neku vrstu emocija i obično odražavaju nešto što se događa u tom trenutku, a nije bilo planirano. Kod nje nema pravila, očekivanja ili ograničenja. Na fotografijama su obično ljudi u međusobnoj interakciji, ili samo u nekom okruženju, ali nitko ne treba znati gdje ili kada. Ulični fotograf nije upoznat sa subjektima, niti se brine o njima, za njega je potpuno nebitno tko ili što su oni i koja je njihova „situacija“. Nasuprot tome, dokumentarni fotograf je zabrinut i motiviran temom, provodi prethodno istraživanje na temelju kojeg formira mišljenje i podiže svijest o situaciji ili događaju.

Ulična fotografija se bavi ljudima, svakodnevnim slučajnim trenucima, ljudskom interakcijom i nastaje na mjestu na kojem se u tom trenutku nalazimo, dok se dokumentarna bavi specifičnim trenucima, događajima ili ishodom određenog događaja, a nastaje na određenom mjestu koje tema nalaže.

Ulična fotografija se izražava kroz neočekivane i nepredvidljive postupke koji dovode do odlučujućeg trenutaka. Ona često stvara „situacije“ tamo gdje ih nema i ne obazire se na istinu. Dokumentarna fotografija je, s druge strane, izražena kroz objektivni prikaz činjenica nekih kontinuiranih aktivnosti. Cilj dokumentarnih fotografija je izvjestiti i informirati, ona objektivno pokušava predstaviti stvarnost, dok ulična fotografija stvarnost stvara na subjektivan način.

Kroz ovu komparaciju možemo vidjeti da ulična fotografija ima mnogo više zajedničkih točaka sa umjetnošću, nego sa novinarstvom, i mislim da je u tome njihova temeljna razlika. Ulična fotografija predstavlja autorovu viziju istine povezujući nepovezane ljude i elemente, stvarajući na taj način stvarnost i situacije. Ona je vrsta umjetnosti koja nije definirana pravilima i nema određen cilj, do onog subjektivnog.

3 PRAKTIČNI DIO

3.1 Oprema

Za snimanje uličnih fotografija koje se nalaze u podnaslovu koji slijedi, korišten je SLR fotoaparat - Canon EOS 500D i zoom objektiv - Canon EF-S 18-55mm, f/1: 3.5-5.6.

Tehničke karakteristike fotoaparata Canon EOS 500D:

- Tip: DSLR (Refleksni digitalni fotoaparat s pojedinačnim objektivima)
- Megapiksela: 15,1
- Maksimalna rezolucija fotografije: 4288 x 2848 p
- Tip senzora: CMOS
- Senzor slike: 22,3 x 14,9 mm
- Osjetljivost: 100 – 6400 ISO
- Najkraća ekspozicija: 1/4000 s
- Najdulja ekspozicija: 30 s

Tehničke karakteristike objektivna Canon EF-S 18-55mm , f/1: 3.5-5.6

- Tip: Objektiv promjenjive fokusne dužine (zoom-objektiv)
- Žarišna duljina: 18-55mm
- Opna otvora zaslona: kružna
- Maksimalni otvor zaslona: f/3.5-5.6
- Minimalni otvor zaslona: f/22-38
- Udaljenost fokusiranja: 0,25 m

3.2 Portfolio radova



Slika 25: Martina Matijević, Zadovoljstvo, Jankomirska šuma, 2015.



Slika 26: Martina Matijević, Inat, Zagreb, 2015.



Slika 27: Martina Matijević, Odmor, Park, Cres, 2015.



Slika 28: Martina Matijević, Sjena, Zagreb, 2015.



Slika 29: Martina Matijević, Uspon, Zagreb, 2015.



Slika 30: Martina Matijević, Uspon WB, Zagreb, 2015.



Slika 31: Martina Matijević, Gradske ptice, Zagreb, 2015.



Slika 32: Martina Matijević, Monotonija, Zagreb, 2015.



Slika 33: Martina Matijević, Svakodnevna aktivnost, Zagreb, 2015.



Slika 34: Martina Matijević, De šuti, Zagreb, 2015.



Slika 35: Martina Matijević, Večer u gradu, Zagreb, 2015.



Slika 36: Martina Matijević, Brzina, Zagreb, 2015.



Slika 37: Martina Matijević, U hodu, Samobor, 2015.

3.3 Tehnički opis

Slika 25: *Zadovoljstvo* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/160 sek
- Osjetljivost -1600 ISO
- Žarišna duljina: 55mm
- Otvor objektiva: 8

Slika 26: *Inat* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/20 sek
- Osjetljivost -800 ISO
- Žarišna duljina: 55mm
- Otvor objektiva: 5.6

Slika 27: *Odmor* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/125 sek
- Osjetljivost -800 ISO
- Žarišna duljina: 18mm
- Otvor objektiva: 7.1

Slika 28: *Sjena* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/200 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 18mm
- Otvor objektiva: 8

Slika 29/30: *Uspon i Uspon WB* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/200 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 55mm
- Otvor objektiva: 10

Slika 31: *Gradske ptice* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/500 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 18mm
- Otvor objektiva: 5.6

Slika 32: *Monotonija* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/200 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 55mm
- Otvor objektiva: 10

Slika 33: *Svakodnevna aktivnost* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/100 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 55mm
- Otvor objektiva: 7.1

Slika 34: *De šuti* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/80 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 43mm
- Otvor objektiva: 5.6

Slika 35: *Večer u gradu* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/60 sek
- Osjetljivost -1600 ISO
- Žarišna duljina: 18mm
- Otvor objektiva: 5

Slika 36: *Brzina* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/80 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 55mm
- Otvor objektiva: 6.3

Slika 37: *U hodu* - tehničke karakteristike:

- Vrijeme eksponiranja: 1/100 sek
- Osjetljivost -100 ISO
- Žarišna duljina: 28mm
- Otvor objektiva: 7.1

4 ANALIZA PRAKTIČNOG DIJELA

Prilikom snimanja uličnih fotografija bilo je mnogo čimbenika koji su odmagali, ali i ponekih trikova koji su pomogli u fotografiranju. Analiza fotografija iz portfolija prati neke od karakteristika ulične fotografije (fotografiranje djece, odlučujući trenutak, crno-bijela fotografija, fotografiranje stranaca, spontanost) i faktore karakteristične za snimanje fotografija općenito (svjetlo/ doba dana, rakurs, kompozicija).

Odlučujući trenutak

Kod odlučujućeg trenutka je od najveće važnosti predviđanje i brzo reagiranje. Ključ uspješnog uličnog fotografiranja je promatranje u potrazi za situacijom koja bi se mogla dogoditi. Predviđanje radnje moguće je promatranjem određene skupine u potrazi za potencijalnim radnjama. Atmosferu često možemo procijeniti po gestikulaciji i ekspresiji lica pojedinaca.

- Slika 25: *Zadovoljstvo*

Tema fotografije je paljenje cigarete. Pozadina fotografije daje informaciju o prostoru u kojem se osoba nalazi. Prostor je prirodan, vidi se trava na podu i dio stabla, ali su uhvaćeni i predmeti neobični za to okruženje. Neobični su jer ne pripadaju u prirodni prostor, a to su mobiteli koji se pune na struju preko malog agregata i zajedno se nalaze na stolu. Fotografija je snimljena iz neobične točke gledišta, iznad osobe koja sjedi. Takav kut nije istaknuo jedan element u odnosu na ostale, već lice, cigaretu i ruku čini jednako važnima za ovu situaciju. Ipak, pozornost plijeni lice osobe, koja se nimalo ne skriva pred lošom navikom, što odaje pomalo zadovoljan izraz lica. Fotografijom je prikazana svakodnevna navika, u ne tako svakodnevnom okruženju.

Fotografiranje djece

Djeca su uvijek bila čest motiv ulične fotografije. Ona su spontana i iskrena, uvijek u nekom pokretu, zaigrana i neposlušna, neobičnih izraza lica, djeca fotografiju čine vrlo zanimljivom.

- Slika 26: *Inat*

Sadržaj fotografije je dječji neposluh. Neposluh je prezentiran prikazom dječakom koji sjedi na podu u trgovini. Iz okruženja možemo vidjeti da se radi o modnoj trgovini sa elegantnom muškom odjećom (izložena su odijela i košulje). Na fotografiji se suprotstavlja glavni motiv (dijete) i okruženje u kojem se on nalazi. Upravo iz toga možemo zaključiti uzrok radnje na fotografiji. Djetetovo nezadovoljstvo može biti uzrokovano prostorom u kojem se nalazi. Modna trgovina koja ne posjeduje nikakav sadržaj zanimljiv djetetu, rezultirala je protestnim sjedenjem na podu, a možda i plaćem, što možemo zaključiti po djetetovoj ruci kojom pokriva lice. Fotografija nije najbolje izoštrena, čiji razlog su bili uvjeti u kojima je snimljena. Fotografija je nastala slučajno, kada sam s ulice vidjela dijete na podu trgovine. Na ulici je bio mrak, a u trgovini umjetna rasvjeta, ljudi su stalno prolazili i zaklanjali kadar, a fotoaparatus koji nije bio u ruci još je samo jedna prepreka koja se našla pred ovim izazovom. Brzo reagiranje rezultiralo je lošim fokusiranjem, ali i bilježenjem neobične scene.

Svjetlo

U ovom fotografskom stilu, ulica je najčešće mjesto fotografiranja, stoga nam raspoloživo svjetlo definira doba dana i vremenske pojave kao što je kiša, magla, vjetar i sunce.

Kod fotografiranja s raspoloživim svjetlom važno je biti na pravom mjestu u pravo vrijeme jer smjer svjetla u određeno doba dana utječe na izgled prizora. Uz pomicanje svjetla središte interesa podliježe suptilnim, čak dramatičnim, promjenama. Iskorištavanje blještavila sunčevih zraka može stvoriti poseban efekt na fotografiji. Kada je sunce nisko na horizontu sjene su duže, a zraka su izraženije što rezultira visoko kontrastnim prikazom. Rano ujutro posvuda su razni suptilni efekti, sasvim različiti od onih koje pruža prizor na popodnevnom svjetlu. Pri mekanjoj rasvjeti miješaju se boje i tonovi, a pri zalasku sunca svjetlo je prilično jako i njegova se jakost brzo mijenja.

- Slika 27: *Odmor*

Tema fotografije je odmor. Fotografija prikazuje čovjeka koji leži/spava na podu, ispod krošnje drveta. U pozadini se nalazi bicikl naslonjen na stablo. To je element koji dočarava kontekst situacije i iz kojeg možemo pretpostaviti da je osoba legla kako bi se odmorila od bicikliranja na vrućem suncu. Fotografiranje na jakom popodnevnom suncu rezultiralo je visokim kontrastom i izraženim sjenama. U ovom slučaju, sjene pomažu u dočaravanju ljetne topline, a njihovo dopiranje kroz krošnju stvara zanimljiv uzorak na podu. Statičnost kompozicije umanjena je zamišljenom dijagonalom u koju je postavljena osoba koja leži.

- Slika 28: *Sjena*

Fotografija ne sadrži mnogo elemenata, prikazuje djevojčicu u hodu i njenu sjenu na podu. Snimanje na popodnevnom suncu nisko na horizontu, na fotografiji je stvorilo izduženu sjenu i visoki kontrast. Fotografiranje iz gornjeg rakursa umanjilo je važnost subjekta i postavilo sjenu glavnim vizualnim elementom fotografije. Sjenu je dodatno istaknula savršena kretnja koju pokazuje i cjeloviti prikaz djevojčice čija glava nije u kadru.

Crno–bijela fotografija ili kolor fotografija

Ulična fotografija nije ograničeno na crno i bijelo. Razlog zašto je povijesna ulična fotografija u crno-bijeloj tehnici je uglavnom zato što je to bilo jedino dostupno (film), ili je pak bilo puno jeftinije od boje. Izbor između crno-bijele i kolor fotografije ovisi o osobnom stilu fotografa. Ponekad nam izostanak boja pomaže u boljem dočaravanju npr. neke emocije, jer u tom slučaju one ne privlače pažnju na sebe. Boje mogu pomoći u odvajanju elemenata na fotografiji i uspostaviti ravnotežu, pa tada više odgovara kolor fotografija.

- Slika 29: *Uspon*

Tema fotografije je težina uspona visokim stepenicama. Glavni motiv fotografije su stepenice po kojima se ljudi penju i spuštaju. Centralni dio fotografije je rukohvat koje fotografiju dijeli na dva dijela. Na desnom dijelu se osobe penju, a lijevim se dijelom uglavnom spuštaju. Rukohvat ujedno predstavlja i okomitu liniju koja pokazuje smjer radnje. Prednji plan ne pokazuje početak rukohvata (odrezan je kadrom), samo je vidljiv njegov kraj na vrhu stepenica. Dob ljudi koji se nalaze na stepenicama dočarava težinu uspona. Sve osobe su starije životne dobi, uključujući i metalnu skulpturu (baka sa košarom na glavi, na vrhu stepenica). Atmosferi težine najviše pridonosi ženska osoba koja se nalazi na početku stepenica. Osoba ima štap u ruci i izgleda vrlo statično jer joj noge nisu u kadru, čime daje dojam kao da promatra viske stepenice.

- Slika 30: *Uspon WB*

To je crno-bijela fotografija konvertirana iz kolor fotografije *Uspon* (slika 28).

Kolor fotografija i crno-bijela fotografija prikazane su radi usporedbe. Konvertiranjem u crno-bijelo, fotografija ne gubi važne elemente. Na fotografiji su dominantne sive stepenice, a jarke boje odjeće s jedne strane i suncobrana sa druge strane, unose malo toplinu u to sivilo i tmurno nebo. Boje u ovom slučaju ne skreću pozornost, a njihov raspored je uravnotežen (jarko narančastoj boji odjeće i vrećice na lijevoj strani, suprotstavljena je crvena boja suncobrana na desnoj strani).

Rakurs

Pozicija fotoaparata utječe na kompoziciju jer u skladu s njom možemo staviti veći naglasak na motiv fotografije na ovaj ili onaj način. Za drugačiji kut potrebno je sagnuti se, leći na pod ili naći neku višu točku za fotografiranje.

- Slika 31: *Gradske ptice*

Sadržaj fotografije čine ptice na trgu. Njime se želi prikazati odvažnost golubova, stalnih „stanovnika“ grada. Fotografija *Gradske ptice* snimljena je u razini tla. Prilikom snimanja fotoaparata je bio priljubljen uz tlo. Ovakva pozicija je čovjeku pomalo neobična, pa nas samim gledanjem prebacuje u drugi svijet. Fotoaparat smješten u razini tla, bio je ujedno i ispod razine subjekata fotografije. Upotrebljavanje donjeg rakursa istaknulo je subjekte, izdvojilo golubove iz gradske mase i učinilo ih bitnijima nego što jesu. U pozadini se nalazi zgrada koja pokazuje prisutnost urbanog okruženja. Gradski trgovi, željeznički kolodvori, balkoni, oblozi prozora, pothodnici i hodnici, puni su golubova koji nisu nimalo bojažljivi i na koje možemo naići svuda u gradu. Blizina kadra i pogledi usmjereni u kameru dočaravaju njihovu odvažnost.

Kompozicija

Kompozicija fotografije bi trebala biti u skladu sa scenom koja se snima, vođena fotografovim viđenjem situacije, a ne setom pravila o ispravnom komponiranju. Kompozicijski savršeno izvedena fotografija i dalje može biti nezanimljiva, monotona i dosadna. Ponekad su atmosfera, poruka ili komunikacija s promatračem bitniji elementi, koji fotografiju čine dobrom. Ovime se ne umanjuje važnost kompozicije, ali treba puno iskustva da ona bude savršena, posebno u uličnoj fotografiji za koju je karakteristično brzo i spontano okidanje. Na ulici često nema vremena za razmišljanje o kompoziciji. Trebamo pritisnuti okidač u djeliću sekunde ako želimo uhvatiti određeni trenutak. Često se događa da previše centriramo objekt, odsiječemo noge, uhvatimo nečiju ruku ili propustimo neki drugi važan aspekt dobre fotografije.

- Slika 32: *Monotonija*

Fotografija prikazuje čovjeka koji sjedi na ogradi pločnika, leđima okrenutog fotoaparatu. U desnoj ruci mu se vidi cigareta, a lijevom rukom češe vrat. Kod snimanja ove scene korišten je izravan pristup (ravno naprijed), nema neobičnih kutova ili izobličenja, zbog čega se fotografija doima izrazito plošnom. Monotona okolina u kojoj se subjekt nalazi daje kontekst koji zadržava pogled. Pitamo se: Zašto sjedi na ogradi? Što promatra? Gdje su ljudi? Snimljena situacija je neobična jer čovjek sjedi na mjestu na kojem se ne sjedi, a ispred njega se ne nalazi ništa zanimljivo ili vrijedno pažnje. Dojam praznog prostora daje mjesta za razmišljanje i postavljanje pitanja o zabilježenom trenutku. Jednoličan tonaliteta stvara atmosferu samoće i monotonije. Horizontalne linije na fasadi i linije ograde, sijeku se sa vertikalnim linijama koje stvaraju prozori i stup. Linije mogu predstavljati imaginarnu mrežu pravila „dvije trećine“ na čijem se sjecištu nalazi čovjek. Pravilo „dvije trećine“ jedno je od najkorištenijih metoda u kompoziciji zahvaljujući jednostavnosti. Ono podrazumijeva podjelu plana fotografije na mrežu 3x3 čime nastaju četiri sjecišta u koja se obično smješta glavni objekt na slici. Kada motive fotografije smjestimo na ove četiri točke, oni promatraču automatski postaju interesantnijima [22]. Da čovjek nije smješten na jednoj od te četiri točke, on bi se bojom svoje odjeće stopio s okolinom i postao jedva primjetljiv.

- Slika 33: *Svakodnevna aktivnost*

Sadržaj fotografije prikazuje osobu koja traži boce u kanti za smeće. Fotografija predstavlja ljudsku nezainteresiranost za zbivanja koja se događaju u njihovoj okolini. Linije su važna komponenta fotografije, usmjeravaju pozornost i pogled gledatelja prema onome što fotograf želi naglasiti, najčešće na glavni motiv fotografije. Ravne linije na fasadama zgrada, linije koji čine stupovi uz rub pločnika i rasvjeta, naglašavaju dubinu fotografije. U prvom planu je muška osoba ispred kante za smeće. Pogled vodi u dubinu fotografije, prema drugima kantama za smeće, koje se nalaze uz zgrade i dolazi do ženskim osoba. Izgleda kao da su te osobe, ne obazirući se, prošle uz čovjeka koji kopa po smeću. Ljudi stalno vide stvari i događaje za koje smatraju da ih se ne tiču i koje ne doživljavaju. Hrvatska zastava koja se vidi u pozadini (gornji desni ugao) daje pomalo političko-društveni komentar, jer scenu možemo promatrati kao stanje u državi. Ljudska nezainteresiranost je obostrana, muška osoba također izgleda nezainteresirano za aktivnosti koje se događaju oko nje i za osobe koje prolaze.

Detalji

Obraćanjem pozornosti na detalje i pozadinu subjekta moguće je snimiti zanimljive trenutke. Izlozi trgovina, jumbo plakati, znakovi, grafiti i drugi vizualni elementi mogu začiniti fotografiju humorom ili ironijom. Mnogi detalji se otkriju naknadno na slici, kojih u trenutku fotografiranja nismo ni bili svjesni.

- Slika 34: *De šuti*

Predmet fotografije je natpis na zidu. Vizualni središte fotografije zauzima ženska osoba. Ona komunicira sa muškom osobom (uličnim prodavačem rukotvorina) koji sjedi na podu, ispred ulaza u zgradu. Komunikacija koju gledamo kroz fotografiju, dočarana je gestikulacijom ruke ženske osobe. Zanimljiv detalj nalazi se na fasadi zgrade, na kojoj je sprejom ispisano -de šuti. U dijalektu napisana uzrečica, u prijevodu znači „hajde šuti“ i svojim značenjem suprotstavlja se komunikaciji između dviju osoba. Fotografijom je dat primjer detalja koji je začinio scenu dozom ironije.

Fotografiranje stranaca

Pristupanje fotografiranju stranaca na ulici vrlo je izazovno. Kod ulične fotografije karakteristično je snimanje scene bez uplitanja i mijenjanja iste, što rezultira iskrenim fotografijama. Fotoaparat uperen u nekoga može izazvati reakciju subjekta snimanja. Reakcije mogu ići od negodovanja do pokušaja poziranja u trenutku snimanja. Prilikom snimanja fotografija koje se nalaze u portfoliju, najčešća reakcija ljudi, kada su ugledali uperen fotoaparat, bila je okretanje u suprotnu stranu. Ako je fotografija već bila snimljena, a subjekt je naknadno shvatio radnju, uglavnom se ništa nije događalo, nije dolazilo do nikakvih reakcija. Jednom je čovjek kojeg sam fotografirala i koji je to primijetio, pitao u koju svrhu je i da li može vidjeti fotografiju. Poslije mog odgovora i pokazivanja fotografije nije bilo negativnih reakcija ili traženja da se ona ukloni. Ako prepoznamo potencijalnu scenu, dobar način je serija brzih okidaja. Tako je veća vjerojatnost da ćemo na jednoj od snimljenih fotografija uhvatiti željeni trenutak.

- Slika 35: *Večer u gradu*

Sadržaj fotografije prikazuje kako grad „diše“ nakon što padne mrak. Scena obuhvaća ljude na gradskom trgu, zgrade koje ga okružuju, stupove ulične rasvjete, tramvaj i ulični sat. Namjera noćne fotografije glavnog trga je dočaravanje atmosfere nakon što padne mrak i upale se ulična svjetla. Nijedan motiv nije posebno izdvojen, svi zajedno ujedinjuju ideju teme. Pao je mrak, a trg je i dalje pun, ispod četiri velike ulične lampe ljudi hodaju, stoje, čekaju i razgovaraju. Fotografija nije dobro fokusirana, što je posebno vidljivo na ženskoj osobi u prednjem planu. Nefokusiranost nije toliko važna za ovu fotografiju jer ne umanjuje njenu priču. Prilikom snimanja ove fotografije, ženska osoba koja se nalazila najbliže kameri i koja je uočila njenu uperenost, prišla je upitati o čemu se radi. Nije bilo nikakvih negativnih reakcija, već samo znatiželja. Ovaj primjer pokazuje kako fotografiranje stranaca izaziva razne reakcije s kojima se trebamo nositi, a koje osim znatiželje mogu biti i negodovanja.

Kvaliteta fotografije

Ulična fotografija aspekt kvalitete fotografije, pomiče na popisu važnosti. Predmet, raspoloženje, priča, svjetlo i kompozicija, čimbenici su koji ponekad mogu biti važniji od oštine fotografije. Čak i najoštrije fotografije mogu biti bezvrijedne, ako nemamo za pogledati ništa osim jasne pojedinosti i čistih tonova.

- Slika 36: *Brzina*

Fotografija prikazuje osobe koje prolaze pločnikom. Dvije osobe hodaju, jedna se vozi u invalidskim kolicima, a druga na rolama. Osoba u invalidskim kolicima ima najmanje mogućnosti u kretanju, a ispala je najzamućenija na fotografiji jer se najbrže kretala. Djevojka na rolama bez obraćanja pozornosti, priprema se proći između ostalih prolaznik. Pažnju privlači muška osoba, koja je zdrava i hoda, a svejedno, pomalo ljutito promatra „preticanje“ invalidskih kolica. Upravo to suprotstavljanje nepovezanih ljudi u jednom kadru dočarava ironiju na fotografiji. Neoštra fotografija je primjer koji pokazuje kako je u ovom fotografskom stilu priča ponekad bitnija od kvalitete slike.

Spontanost

Ulična fotografija je uglavnom neplanirana. Tu se otkriva spontanost i sposobnost predviđanja, što je vrlo bitno za ulične fotografe. Nikada ne znamo što ćemo „dobiti“ na ulici. Upravo ta činjenica, da je njena scena neprestani izvor materijala, je ono čime ovaj stil privlači.

- Slika 37: *U hodu*

Glavni motiv fotografije je pas koji mokri zid uz pločnik. Fotografija otkriva dio uzice, za koju možemo iz fotografije pretpostaviti da drži osoba čije se noge nalaze u kadru i koja vodi psa. Na ulici se neprestano događaju situacije koje možemo zabilježiti. Uhvaćeni trenutak je rezultat brzog okidanja i pomalo predviđanja, ali u vrlo spontanoj i nepripremljenoj situaciji, prilikom vađenja fotografskog aparata iz torbe.

5 ZAKLJUČAK

Kroz uličnu fotografiju doživljavamo život drugih ljudi i ulice, izbliza i osobno. Praćenje akcija i brzo reagiranje, glavna je karakteristika ulične fotografije čija se scena nalazi u stalnom previranju, a trenuci stvoreni za snimanje nastaju i nestaju za nekoliko sekundi.

Izrada fotografija za portfolio bila je svojevrsno učenje i upoznavanje ulične fotografije koje me dovelo zaključaka i razmišljanja iznešenih u nastavku.

Za pritisak okidača fotografskog aparata mora postojati pravi trenutak. Da bi uopće znali odrediti pravi trenutak, potrebno je iskustvo. Prije samog fotografiranja bitno je znati što želimo ispričati i kome se želimo obratiti. To možemo usporediti sa kontroverznom točkom, iskrena ili pozirana fotografija. Najbolje ulične fotografije su one iskrene, ali ne mislim da to treba biti neophodan element. Metode i načini snimanja ovise o osobnom stilu fotografa. Neki fotografi žele dobiti snimku koja „priča“ priču, oni jednostavno, iskreno i spontano fotografiraju životne trenutke, dodajući sceni subjektivnu interpretaciju. Drugi, recimo vole snimati portrete na ulici ili im je bitnija vizualna komponenta fotografije, pa ne oklijevaju zatražiti poziranje, da bi dobili umjetničke fotografije. Upravo je ta sloboda najbolja karakteristika koju ulična fotografija nudi. Ulica je pozornica ovakve fotografije sa svim svojim iznenađenjima i zamkama, a jednostavno okidanje snimaka neće dati uvijek dobre rezultate, osima ako ljudi sami po sebi nisu zanimljivi. Stoga, nije sve u sreći. Puno je bitnija dobra priprema koju prati ponešto fotografskog znanja, a najvažnija je hrabrost. Treba imati hrabrosti pristupiti ljudima na ulici i snimiti fotografiju. To je čimbenik s kojim sam imala najviše problema. Problem hrabrosti donekle sam riješila fotografiranjem na mjestima koja obiluju ljudima, posebno turistima. To su trgovi, željeznički ili autobusni kolodvori, ulaz u shopping centar, ulična raskršća. To su ujedno i mjesta koja obiluju neprestanim kretanjima, različitim situacijama i na kojima se stalno nešto zbiva, dajući nam tako puno materijala za bilježenje. U toj masi postajete još samo jedna osoba sa fotoaparatom i nitko ne obraća pažnju na vas. Potraga za zanimljivom fotografijom često je pratila potragu za kontrastnim elementima u okruženju. No, velik broj elemenata koji se nalaze u gradskoj vrevi, a koja je bila najčešća scena mojih fotografija, nisu mi olakšavali rad. Stoga je najbolje svesti fotografiju na najmanji

mogući broj elementa kako ne bi odvratili pozornost sa glavnog motiva i kako bi on bolje došao do izražaja.

Od fotografiranja pejzaža, arhitekture, stvari i prijatelja, uskočiti na ulicu ispred nepoznatih osoba i uperiti fotoaparat u njih, bilo je novo i na prvu, pomalo zastrašujuće iskustvo. Uz spomenute, ali i mnoge druge prepreke na koje sam nalazila tijekom fotografiranja, ukupan dojam je vrlo pozitivan. Što sam više fotografirala postajalo je sve zanimljivije i uzbudljivije, a trenuci vrijedni bilježenja iskakali su sa svih strana, najčešće kada nisam imala fotoaparat u svojoj blizini.

Ulična fotografija daje mogućnost „hvatanja“ ljepota svakodnevnih, ali prolaznih trenutaka u nečijem životu, zato treba uvijek imati fotoaparat u ruci (ponekad je dovoljan i samo mobitel), promatrati, brzo reagirati i ne propuštati šanse. Svakodnevni trenuci na fotografiji ostaju zabilježeni sa svim detaljima (gestama, emocijama, bojama, elementima iz okoline) i iz običnih tako postaju izvanredni.

6 LITERATURA

1. Johnson W. S., Rice M., Williams C. (2005.), *A History of Photography. From 1839 to the present*, Taschen, Köln
2. Langford M. (1982.), *The Complete Encyclopaedia of Photography*, National Magazine House, London
3. Jeffery I. (1981.), *Photography: A Concise History*, Thames and Hudson Ltd., London
4. Westerbeck C., Meyerowitz J. (1994.), *Bystander: A History of Street Photography*, Thames and Hudson Ltd., London
5. ***<http://erickimphotography.com/blog/2013/08/07/what-is-street-photography-2/> - *Eric Kim Street Photography Blog*, 20. kolovoza 2015.
6. ***http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Cartier-Bresson – *Henri Cartier-Bresson*, 23. srpnja 2015.
7. ***http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VF&ERID=24KL53ZMYN – *Magnum Photos*, 23. srpnja 2015.
8. ***<http://fractalenlightenment.com/hr/15458/fractals/understanding-the-fibonacci-sequence-and-golden-ratio> – *Fractal Enlightenment*, 23. srpnja 2015
9. ***<https://en.wikipedia.org/wiki/Brassai-Brassai>, 24. srpnja 2015.
10. ***<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/BRASSAI.html> – *Atget Photography*, 24. srpnja 2015.
11. ***<http://www.britannica.com/biography/Brassai> – *Encyclopaedia Britannica*, 24. srpnja 2015.
12. *** https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Frank- *Robert Frank*, 18. kolovoza 2015.
13. ***<http://www.britannica.com/biography/Robert-Frank> - *Encyclopaedia Britannica*, 18. kolovoza 2015.
14. *** <http://www.danzigergallery.com/artists/robert-frank/22-DANZIGERGALLERY>, *Robert Frank*, 18. kolovoza 2015.
15. *** https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Doisneau- *Robert Diosneau*, 20. kolovoza 2015.
16. *** <http://www.robert-doisneau.com/en/robert-doisneau/> - *The Atelier Robert Doisneau*, 21. kolovoza 2015.
17. ***<http://www.britannica.com/biography/Robert-Doisneau> - - *Encyclopaedia Britannica*, 20. kolovoza 2015.

18. *** <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/15/-sp-garry-winogrand-genius-american-street-photography> – *TheGuardian*, 20. kolovoza 2015.
19. ***https://en.wikipedia.org/wiki/Garry_Winogrand – Garry Winogrand, 23. kolovoza 2015.
20. ***<http://erickimphotography.com/blog/2013/03/04/timeless-insights-you-can-learn-from-the-history-of-street-photography/> - *Eric Kim Street Photography Blog*, 26. kolovoza. 2015.
21. Leuthard T. (2011.), *Going Candid-An unorthodox approach to Street Photography*, N/A, England
22. *** https://hr.wikipedia.org/wiki/Pravilo_tre%C4%87ine- *Pravilo trećine*, 3. rujna 2015.