

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Kaja Pogačar

Odločilni trenutek v fotoreporterstvu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Kaja Pogačar

Mentorica: doc. dr. Maruša Pušnik

Somentor: asist. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Odločilni trenutek v fotoreporterstvu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Odločilni trenutek v fotoreporterstvu

V diplomski nalogi *Odločilni trenutek v fotoreporterstvu* se ukvarjam z diskurzivno analizo koncepta »odločilnega trenutka«, ki izhaja iz dela Henrija Cartier-Bressona z istoimenskim naslovom. Naloga se ukvarja z analizo in primerjavo del Henrija Cartier-Bressona *Decisive moment*, ameriške izdaje francoskega izvirnika *Images a lá sauvette*, iz leta 1952, *The world of HCB* iz leta 1968 ter *The mind's eye: Writings on Photography and Photographers* iz leta 1999. V nalogi trdim, da je koncept »odločilni trenutek« »ugrabljen« iz teorije fotografije in prenesen v teorijo fotoreportaže, kar potrdim z analizo reprezentacij omenjenega koncepta določenih avtorjev. Ob tem prenosu v fotoreportažno fotografijo se pozabi na izhodišče koncepta »odločilnega trenutka«, hkrati pa se preoblikuje sama ideja »odločilnega trenutka«. Vse skupaj problematiziram z vidika fotografske zgodovine.

Ključne besede: odločilni trenutek, Henri Cartier-Bresson, fotoreporterstvo, dokumentarizem, fotografija.

Decisive moment in photojournalism

My diploma *Decisive moment in photojournalism* thesis deals with a discursive analysis of the "decisive moment", stemming from the work of Henri Cartier-Bresson of the same title. The main part of the thesis comprises an analysis and comparison of the American version of Henri Cartier-Bresson's books titled "*Decisive Moment*" of 1952, "*The World of HCB*" of 1968 and "*The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*", which was released in 1999. In the thesis I argue that the concept of the "decisive moment" is "seized" from the theory of photography and transferred to the theory of the photostory, which I substantiate with an analysis of representations of this concept by a selection of authors. Through this alteration to a photostory photo, the basis of the concept of the "decisive moment" is forgotten. At the same time the very idea of the "decisive moment" is transformed. I examine these issues from the viewpoint of the history of photography.

Key concepts: decisive moment, Henri Cartier-Bresson, photojournalism, documentarism, photography.

Kazalo

1 Uvod: Pred odločilnim trenutkom.....	5
2 O avtorju.....	6
2.1 Med filmom in fotografijo.....	7
2.2 Svežina fotorepoterstva sredi 20. stoletja.....	9
3 Ideja »odločilnega trenutka«.....	9
3.1 Uvod.....	10
3.2 Slikovna zgodba.....	11
3.3 Subjekt.....	13
3.4 Kompozicija.....	14
3.5 Barva.....	15
3.6 Tehnika.....	16
3.7 Stranke.....	17
3.8 Zaključek.....	17
3.9 V očeh uma.....	18
4 Ugrabljeni trenutek.....	18
5 Odločilni trenutek v Odločilnem trenutku.....	22
6 Po odločilnem trenutku.....	24
7 Literatura.....	29

1 Uvod: Pred odločilnim trenutkom

Svet fotografije je vsakodnevno poplavljen z reportažnimi fotografijami, ki jih producirajo tako popolni amaterji kot profesionalci. Nekdaj povprečnemu uporabniku težko dostopne fotografije in razstave so danes dostavljene skoraj do vsakih vrat. Velika imena začetnikov fotografije, katerih dela so prvi teoretiki fotografije vkalupili v določeno ožje polje fotografije, so postala označevalci določenega polja in sloga vizualnega sveta. Skupaj s svojimi velikimi deli in posebnostmi so tako zakoreninjeni v zgodovino fotografije. Vedenje o njih posamezniki pridobimo skozi izobraževalne programe (formalno izobraževanje, specializirani tečaji ...) in informiranje (dokumentarni filmi, publikacije s področja fotografske teorije in zgodovine, artefakti popularne in visoke kulture). Eden izmed tovrstnih avtorjev je tudi Henri Cartier-Bresson, poznan kot oče fotoreporterstva in ideje t. i. »odločilnega trenutka«, s katerim se v svojem ustvarjanju sreča vsak fotograf.

V nalogi se bom osredotočila na diskurzivno analizo koncepta »odločilnega trenutka«, pri čemer je moja osrednja teza, da je omenjeni koncept »ugrabljen« iz splošne teorije fotografije in prenesen v teorijo fotoreporterstva. Ob tem prenosu se je pozabilo na izhodišče koncepta »odločilnega trenutka«, hkrati pa se je tudi preoblikovala sama ideja »odločilnega trenutka«. Preden se bom osredotočila na osrednji del naloge, z naslovom *Ideja »odločilnega trenutka«*, ki je namenjen analizi in primerjavi del Henrija Cartier-Bressona *Decisive moment*, ameriške izdaje francoskega izvirnika *Images a lá sauvette*, iz leta 1952, *The world of HCB* iz leta 1968 ter *The mind's eye: Writings on Photography and Photographers* iz leta 1999, bom v poglavju *O avtorju* na kratko povzela biografijo Henrija Cartier-Bressona in nekaj ključnih poudarkov v njegovem življenju, ki so vplivali na njegovo ustvarjanje. Z analizo reprezentacij koncepta »odločilnega trenutka« različnih avtorjev potrdim svojo tezo, da je »odločilni trenutek« »ugrabljen« iz splošne teorije ustvarjanja fotografskih podob in prenesen v fotoreportažno fotografijo. V predzadnjem poglavju *Odločilni trenutek v Odločilnem trenutku* izhajajoč iz pisanja Cartier-Bressona in z naslonitvijo na sodobna splošna načela fotožurnalizma sintetiziram, kaj »odločilni trenutek« v fotoreporterstvu sploh je. Zadnje poglavje, *Po odločilnem trenutku*, je namenjeno teoretski osmislitvi ugotovitev. Naj poudarim, da cilj pričujočega dela ni oporekanje in spreminjanje teorije fotografije, temveč da ponudi možnost razmisleka v tako samoumevnem diskurzu. T. i. Cartier-Bressonov »odločilni trenutek« je bil skozi zgodovino fotografije kanoniziran v polju fotoreporterstva, četudi je sam avtor temu oporekal, kar kasneje trdi tudi John Szarkowski. Ob tej kanonizaciji pa je bil popolnoma

zanemarjen estetski vidik njegove fotografije, kar pa je pravzaprav, kot bom videla kasneje, bistvo »odločilnega trenutka«.

Henri Cartier-Bresson, čigar fotografije so v sodobnem polju fotografije postale ikonične, je svoje občutke v odnosu do fotografije, izkušnje in razmišljanja sredi 20. stoletja tudi ubesedil. Vizualni umetnik – prvotno slikar, celo režiser in ne nazadnje fotograf – je leta 1952 napisal delo z izvirnim naslovom *Images a lá sauvette*. Založnika Verve in Simon Schuster sta ameriško izdajo naslovlila *Decisive moment* (v slovenskem prevodu *Odločilni trenutek*). Kljub, kot bom videla kasneje ob natančnejši analizi del, Cartier-Bressonovemu nestrinjanju s takšnim naslovom, se je ta obdržal do danes. »*Odločilni trenutek*« je postal označevalec za njegov celoten fotografski opus, še več, poznamo ga kot avtorja istoimenskega koncepta, ki ima danes v polju fotografije simboličen in hkrati ikoničen pomen: Henri Cartier-Bresson je postal legenda fotoreporterstva. Je zadnji fotograf, ki je Gandhija živega ujel v kamero. Slavna anekdota z Gandhijem je »dogodek in fotografa povzdignila na mitično raven, ne da bi obenem zasenčila nesporno moč teh podob, ujetih v neverjetnih pogojih« (Tiberghien 2009, 72). Zgodbe o njegovem življenju razkrivajo, da se je velikokrat preprosto znašel ob pravem času na pravem mestu, »v času največjih zgodovinskih preobratov stoletja« (prav tam).

2 O avtorju

Henri Cartier-Bresson se je leta 1908 rodil meščanski družini, ki se je ukvarjala s tekstilstvom. Obiskoval je prestižno šolo Lycée Condorcet, kjer je odkril zanimanje za slikarstvo. Mladi Henri Cartier-Bresson je fotografijo spoznaval s kamero Box Brownie. »Tudi sam, kot mnogi drugi fantje, sem v svet fotografije vstopil z box brownie, ki sem jo uporabljal za počitniške trenutne posnetke¹« (Cartier-Bresson 1999, 20). S kamero Box Brownie Georgea Eastmana je fotografija postala sila preprosta. Leča je omogočala oster posnetek na razdalji od dveh metrov in pol do neskončnosti, kar je pomenilo, da je amaterski fotograf želeni motiv poiskal v iskalu in pritisnil sprožilec. Film so vstavili kar v tovarni, po vseh stotih narejenih posnetkih pa ga je fotograf poslal nazaj. V tovarni Kodak so kamero lansirali na trg z inovativnim sloganom »*Vi samo pritisnete na gumb, vse drugo naredimo mi!*«. S takšnim pristopom so fotografijo približali širšim množicam. Ko je Cartier-Bresson leta 1927 zapustil šolo, mu je bilo jasno, da družinskega posla ne bo nadaljeval. Stiki s slikarjem Jacques-Emilom Balchejem še iz licejskih let so ga pripeljali do znanstva z

¹ Izvirno »*snapshots*«.

nadrealističnim pisateljem Rénejem Crevelom, s katerim sta razvila tesno prijateljstvo, ta pa ga je spoznal s francoskim pisateljem in pesnikom Andréjem Bretonom (Frizot 2007, 35), ki je spisal *Nadrealistični manifest*. »Všeč mi je bil Bretonov koncept nadrealizma; vloga spontanega izražanja in intuicije ter predvsem uporniška drža« (Henri Cartier-Bresson v Sire 2007, 27). Cartier-Bressona ni zaznamoval nadrealizem na splošno, ki je bil takrat med mladimi intelektualci razumljen kot stanje duha, temveč prav Bretonovo pojmovanje nadrealizma. V *Nadrealističnem manifestu* ga je Breton definiral kot »[p]sihični avtomatizem v svoji najčistejši obliki, s katerim nekdo poskuša izraziti – verbalno, s sredstvi pisane besede ali s katerim koli drugim načinom – dejansko delovanje misli. Narekuje ga sama misel, v odsotnosti kakršnega koli razumskega nadzora, z izjemo estetskega ali moralnega čuta« (Breton 1972, 26).

Leti 1928 in 1929 je v fotografiji zaznamovala mednarodna avantgarda z Lászlóm Moholy-Nagyem na čelu. André Kartész, Germaine Krull in Eli Lotar so se, ko jim je leta 1928 ustanovljena revija VU ponudila možnost sodelovanja, s svojim delom zoperstavili takratni fotografski modi. Moderna fotografija takratnega časa, ki je zanimala Henrija Cartier-Bressona, je bila v nasprotju z novičarsko in umetniško označena kot »brezciljna tavanja, osvobojena izražanja« (Frizot 2007, 36). V letih 1930 in 1931 je še vedno iskal svojo metodo, svoj stil fotografiranja. Leto kasneje je kupil leico, ki je postala njegov prepoznavni znak. Bila je hitra in lahka za uporabo, omogočala je neprimerno večjo natančnost kot prejšnje kamere, najboljše pa je bilo iskalo, ki je bilo tik pred očmi, s čimer se je izognil paralaksi. Imela je objektiv Elmar s petcentimetrsko gorišnico, razmerje stranic je bilo 2:3, na film formata 24x36 mm pa je fotograf lahko naredil šestintrideset posnetkov.

2.1 Med filmom in fotografijo

Na Henrija Cartier-Bressona so naredili močan vtis veliki filmi tistega časa, ob katerih se je »naučil gledati in videti« (Cartier-Bresson 1999, 20). Filmi kot *Mysteries of New York* Pearlra Whita, *Zlomljeni cvetovi* D.W. Griffitha, Stroheimov *Pohlep*, Eisensteinova *Oklepnica Potemkin* in Dreyerjeva *Ivana Orleanska* (Frizot 2007, 53-55). Na Cartier-Bressona je pomembno vplival tudi njegov tutor André Lhote z opusom umetniških del, ki so vključevala koncept trenutnosti (Bate 2009, 57). Pripoved zgodbe v enem samem posnetku je v svojem delu uporabljal tudi Sergei Einstein, čigar dela so prav tako navdahnila Cartier-Bressona (prav tam). Frizot v delu *Scrapbook* omenja, da Henri Cartier-Bresson kljub temu, da je videl in cenil mnogo filmov, nikoli ni čutil potrebe, da bi o njih razpravljal. Prav tako ni znano, kje in kdaj je spoznal Luisa Buñuela, velikega španskega filmskega režiserja (Frizot 2007, 55). Leta

1928 je začela izhajati *La Revue du cinema*, ki se je s filmom ukvarjala na intelektualni, teoretski in umetniški ravni, vključevala pa je tudi zamrznjene filmske posnetke (prav tam). Te fotografije so »prikazovale občutja, situacije, intence, ki v slikovni obliki niso bile videne še nikoli dotlej« (Frizot 2007, 57). Na filme lahko vsekakor gledam kot na obliko fotografije, saj je sestavljen iz tisočernih zamrznjenih ujetih trenutkov. Razlika med filmom in fotografijo, ki jo je zagovarjal Cartier-Bresson, je v insceniranju. Filmske sličice so premišljene, filmski režiser ima vsak element pod nadzorom, s čimer lahko stalno dosega geometrijsko preciznost. »Filmski 'pogled' je veliko bolj predvidljiv kot 'fotografski' pogled, ki je praktično nepredvidljiv« (Frizot 2007, 57). Cartier-Bresson, ki je vedno hrepenel po ustvarjanju filmov, a le-ti nikoli niso dosegli takega slovesa kot njegova fotografija, je trenutke življenja lovil podobno kot ustvarjalci filmske umetnosti. V začetku tridesetih let bi »film lahko bil nezavedno fotografije, s tem ko ponuja povsem nov pogled na fotografske prizore in podobe v črno-beli tehniki« (prav tam). Tisto, kar je navdihnilo Cartier-Bressonovo zanimanje za filmsko ustvarjanje, je bila zgodba, ki jo fotografija pripoveduje kot del celote (Frizot 2007, 59). Henri Cartier-Bresson je bil nenehoma razpet med svetom fotografije in filma, kar se kaže tudi v njegovem delu. »Kamera je bila včasih kot podaljšek njegovega očesa, kot da bi bila stalno v gibanju, kar razloži, zakaj oseba, ki je bila fotografirana, nikoli ni natančno vedela, kdaj je bil posnetek narejen« (Frizot 2007, 57).

Nato je za nekaj let opustil fotografijo in se posvetil svoji drugi strasti, režiji. Med špansko državljansko vojno ni niti enkrat prijel za fotografsko kamero, temveč toliko raje filmsko: posnel je film *Vrnitev v življenje*, a je svojo odločitev pozneje močno obžaloval. Razlog temu sta bila fotografa Robert Capa in David Seymour, ki naj bi po njegovem ustvarila nov jezik in način pripovedi v fotoreporterstvu (Frizot 2007, 55). Med drugo svetovno vojno je bil zajet, po treh letih ujetništva v gorovju na meji med Francijo in Nemčijo mu je leta 1943 uspelo pobegniti; leto kasneje je že fotografiral francosko vas Oradou sur Glane, ki so jo Nemci opustošili. Istega leta se je pridružil skupini fotografov, med katerimi sta bila tudi Robert Doisneau in Robert Capa, ki so fotografirali osvoboditev Pariza (Sire 2007, 9). Novo razvijajoče se polje fotografije je v tridesetih in še bolj v štiridesetih letih s Cartier-Bressonom dobilo svež veter. S svojim delom je pomembno prispeval k definiciji fotografskega modernizma. Dela ključnih fotografov tistega obdobja so namreč oblikovala in načrtala značilne obrise posameznih zvrsti fotografije, ki so se šele razvijale, predvsem dokumentaristične in fotoreporterske.

2.2 Svežina fotorepoterstva sredi 20. stoletja

Takratni direktor fotografskega oddelka v MoMI (Museum of Modern Art v New Yorku) Beaumont Newhall je leta 1946 v pismu Cartier-Bressonu zapisal: »Mislim, da lahko skupaj naredimo novo obliko razstave; muzej najbolj zanima pionirstvo na različnih poljih, pripravljene smo na eksperimentiranje« (Sire 2007, 19). Henri Cartier-Bresson je bil prvi francoski fotograf, ki je razstavljal v svetovno priznani kulturno-umetniški ustanovi. Fotografija je s tem postala del umetnosti, čeprav gre seveda poudariti, da na akademskem polju še danes živijo razprave o tem, ali je fotografija umetnost ali ne. »Profesionalni fotograf sem postal leta 1946. [...] Pred tem sem se ukvarjal s fotografijo, vendar nisem vedel, kaj bom v življenju počel« (Bresson v Sire 2007, 23). Ključna za Cartier-Bressonov fotografski razvoj je tudi agencija Magnum, ki so jo ustanovili skupaj z Robertom Capo, Davidom »Chimom« Seymourjem in Georgeem Rogerjem leta 1947. »Magnum je skupnost misli, skupna človeška kvaliteta, radovednost o dogajanju v svetu, spoštovanje do tega dogajanja in želja po njegovem vizualnem zapisu« (Cartier-Bresson v Magnum 2011). Kolektiv fotografov je bil ustanovljen z namenom zaščite avtorskih pravic, s čimer so želeli pridobiti nadzor na uporabo fotografij v revijah in časopisih. Pred ustanovitvijo agencije Magnum so bile fotografije namreč last naročnika, kar je pomenilo, da so lahko v uredništvu fotografije retuširali, obrezovali ali naslavljali brez predhodnega fotografovega védenja in dovoljenja (Ingledeu 2005, 78). Od 30. let dalje je Henri Cartier-Bresson veliko potoval; obiskal je Azijo, kamor se je odpravil takoj po ustanovitvi Magnuma, Severno Ameriko, Japonsko, Evropo, Bližnji vzhod, Afriko in nekdanjo Sovjetsko zvezo (MoMA 2010). Pet let po ustanovitvi Magnuma, leta 1952, je izšla Cartier-Bressonova knjiga *Images a lá sauvette*, ki so jo uredniki ameriške izdaje naslovlili *Decisive moment*.

3 Ideja »odločilnega trenutka«

V tem poglavju bom analizirala in primerjala dela Henri Cartier-Bressona, in sicer ameriško izdajo francoskega izvirnika *Images a lá sauvette* z naslovom *Decisive moment* iz leta 1952², *The world of HCB* iz leta 1968³ ter *The mind's eye: Writings on Photography and Photographers*, ki je izšla leta 1999. Osnova temelji na njegovi prvi knjigi, *Decisive moment*, ki sem jo analizirala po poglavjih – Uvod, Slikovna zgodba, Subjekt, Kompozicija, Barva, Tehnika in Stranke. V Zaključku obravnavam sklepni poglavji del *Decisive moment* in *The*

² Knjiga nima označenih strani.

³ Knjiga nima označenih strani.

world of HCB. Zadnje podpoglavje v *Ideji »odločilnega trenutka«* je namenjeno delu *The mind's eye: Writings on Photography and Photographers*.

3.1 Uvod

V knjigi *Decisive moment* iz leta 1952 Henri Cartier-Bresson uvodoma opiše nekaj ključnih dogodkov, ki so ga popeljali v svet fotografije. Izvemo, da je leica postala podaljšek njegovega očesa (Cartier-Bresson 1952), prav tako pa pove, da je hlatal za tem, da bi izrazil celotno esenco dogodka v eni sami fotografiji. Knjiga *Decisive moment* je razdeljena na šest poglavij: Slikovna zgodba, Subjekt, Kompozicija, Barva, Tehnika in Stranke. Pravzaprav je smiselno branje omenjenega dela začeti na zadnji strani, kjer je bistvenih nekaj odlomkov. Eksplicitno pove, da je v tem delu govoril le o eni vrsti fotografije, in dodaja, da jih obstaja več. Fotografije ne poskuša definirati za vse in vsakogar. Namen njegovega pisanja je samorefleksija – definira le zase. Zapiše:

Zame je fotografija sočasna prepoznavna, v delčku sekunde, tako pomembnosti dogodka kot tudi natančne organizacije oblike, ki daje temu dogodku primeren izraz. Verjamem, da je skozi akt življenja odkritje samega sebe doseženo hkrati z odkritjem sveta okoli nas, ki lahko plesni, vendar lahko tudi mi nanj vplivamo. Zagotovljeno mora biti ravnotežje med tema dvema svetovoma – tistim znotraj nas in tistim zunaj nas. Kot rezultat stalnega recipročnega procesa se oba svetova oblikujeta v enega. In v tem svetu moramo komunicirati. Ampak to zadeva le vsebino slike. Zame vsebina ne more biti ločena od oblike. S formo mislim na strogo organizacijo v medsebojnem spletu površja, linij in vrednot. Samo v tej organizaciji naša razumevanja in emocije postanejo konkretni in komunicirajoči. V fotografiji vizualna organizacija izhaja le iz razvitega instinkta. (Cartier-Bresson 1952)

S to vednostjo naj se posameznik loti branja celotnega dela, kajti šele iz tega zornega kota postanejo ubesedene misli bralcu bolj jasne. Za izdajo iz leta 1968, ki je tudi precej krajša, Henri Cartier-Bresson korenito preuredi besedila. Uvod se popolnoma razlikuje glede na izdajo iz leta 1952; ne izvemo informacij o njegovem življenju, temveč takoj preide na fotografijo. V uvodu pove, »da se od izvora do danes fotografija ni spremenila, razen v tehničnih vidikih, vendar ti niso [...] [njegova] glavna skrb« (1968). Nadalje definira fotografijo kot »trenutno operacijo, tako senzorično kot intelektualno – izraz sveta v vizualnih terminih, in tudi večno iskanje in zasliševanje. Hkrati je prepoznavanje dejstva v delčku sekunde in stroga razporeditev sprejetih vizualnih oblik, ki dajejo temu dejstvu izraz in

pomembnost« (prav tam).

Fotografska kamera je skicirka za fotografije, narejene v času in prostoru, prav tako pa je »občudovanja vreden instrument za zajemanje življenja, kot se samo predstavlja« (Cartier-Bresson 1968). Za samo fotografijo so ključne tri stvari, brez katerih fotografija ne obstaja: intuicija, senzibilnost in razumevanje. Fotograf mora pri svojem delu imeti tako koncentracijo kot mentalno navdušenje in disciplino. Eksplicitno omeni, da je proti zrežiranim fotografijam in izmišljenim okoljem ozadja. Ker je med prvo in drugo izdajo minilo 16 let, je uporaba fotografije v množičnih medijih v tem času postala neprimerno bolj razširjena. »Moramo priznati, da smo v prepadu med ekonomskimi potrebami naše potrošniške družbe in zahtevami tistih, ki pričajo o tej dobi« (prav tam). Za konec še poudari, da to vpliva na vse, predvsem pa na mlajše generacije fotografov. »Prevzeti moramo večjo skrb kot kdajkoli prej in si ne dovoliti, da bi se ločili od resničnega sveta in človečnosti« (prav tam).

3.2 Slikovna zgodba

Za *slikovno zgodbo* ali fotografsko reportažo leta 1952 Cartier-Bresson pravi, da je lahko »[v]časih ena sama fotografija kompozicijsko tako močna in bogata, da tako močno izžareva vsebino, da ta ena fotografija v sebi povzame celotno zgodbo« (1952). In nadaljuje, da je to izredno redka situacija. »Prava slikovna zgodba nastane takrat, ko je mogoče ustvariti fotografije, ki poleg samega bistva zgodbe ujamejo tudi resnično iskro subjekta; strani služijo združitvi komplementarnih elementov, ki so razpršeni po vseh različnih fotografijah« (prav tam). Slikovna zgodba vključuje skupno delovanje tako oči kot tudi možganov in srca. To implicira Cartier-Bressonovo razumevanje videnja in gledanja, ki se ju je naučil iz filmov. Gledati pomeni zavedati se vseh elementov dogajanja, pri pojmu videti pa gre za razumevanje elementov pod površjem. Videti je močnejša instanca, vsebinsko in pomensko polnejša. Možgani implicirajo razum, predvsem široko znanje s področja fotografije, srce pa implicira fotografovo predanost delu, dogodku, samemu polju fotografije. »Cilj tega skupnega delovanja je izbrati vsebino nekega dogodka, ki je v procesu razpletanja, in komunicirati vtise« (1952). Problem, s katerim se Henri Cartier-Bresson srečuje, je gibanje. Fotograf se mora gibati skupaj s subjektom in poiskati pravo rešitev. Povzeto v enem stavku: »[N]obenega standardnega načina ni, nobenega vzorca, kako delati. Fotograf mora biti pozoren s srcem, očmi in možgani ter imeti prožno telo. Natančno se mora zavedati svojega početja« (prav tam). Kot že omenjeno, je Henri Cartier-Bresson vselej naredil več posnetkov enega samega dogodka. To je razvidno tudi iz njegovega pisanja, kjer pravi, da se fotograf včasih znajde na točki, ko že misli, da je naredil posnetek z največjo možno izrazno močjo,

vendar še kar naprej »kompulzivno fotografira«, saj ne more vnaprej vedeti, kako se bo dogodek razvil. Hkrati pa se je treba izogniti rafalskemu fotografiranju. Pri vsaki fotografiji je spomin ključnega pomena, kajti fotograf nikakor ne sme pozabiti na vrzel v dogodkih, ki so neponovljivi, prav tako pa mora biti prepričan, da je izrazil pomen celotnega dogodka, celotnega prizora. Pri svojem delu se fotograf srečuje z dvema vrstama selekcije, ki lahko kasneje vodita v obžalovanje; prva zadeva subjekt samega akta fotografiranja, druga sledi po razvitju filma in izdelavi povečave s selekcijo fotografij, ko zavrže tiste z manj izrazne moči. Jasno je, da se je tudi Cartier-Bresson velikokrat znašel v položaju, ko ni mogel biti zadovoljen s svojim delom. Takrat je ponovno priklical občutke, ki jih je imel med samim fotografiranjem. Spraševal se je, ali je bil to občutek oklevanja zaradi negotovosti ali je razlog fizični prepad med njim in razkrivajočim se dogodkom. Navsezadnje se lahko razlog skriva v tem, da fotograf ni upošteval določenih podrobnosti v odnosu do celotnega prizorišča. Kot najpogostejši razlog za neuspeh pa vidi nejasnost pogleda, ko so »oči odplavale drugam« (1952).

»Od vseh sredstev izražanja je fotografija edina, ki za vedno določi natančen in mimobežen trenutek« (prav tam), saj je jasno, da se fotografi ukvarjajo z izginjajočimi trenutki. V nadaljevanju primerja delo pisatelja, ki ima čas za razmislek, z delom fotografa. »Naša naloga [fotografov] je zaznati realnost, jo skoraj sočasno zabeležiti v našo skicirko, ki je naša kamera« (prav tam). Nadaljuje z objektivnostjo fotografa, ki je v tesni povezavi z delom na terenu in kasneje v temnici. »Nikakor ne smemo poskušati manipulirati realnosti, ko fotografiramo, niti ne smemo manipulirati rezultatov v temnici« (prav tam). Mnogi fotografi se z objektivnostjo ne strinjajo, gre za pereč problem v medijskem svetu še danes. Victor Burgin omenja, da je prav zaradi »odločilnega trenutka« mnogo fotografov sebe poimenovalo lovce »za pomembnimi trenutki« (Guimond 1991, 242). Fotograf Robert Frank je sledečega mnenja:

[F]otografi smo vedeli, da ni bilo nikakršnega signifikantnega trenutka. Mi smo tisti, ki jim dajemo pomembnost. [...] Vedno sem mislil, da je strašno pomembno imeti stališče, in Cartier-Bresson me je nekako razočaral v tem, da v njegovih fotografijah tega nikoli ni videti. [...] Potoval je po vsem tem prekletem svetu in nikoli nisi čutil, da bi ga ganilo kaj drugega kot zgolj lepota dogodka ali kompozicije. [...] Vedeli so, da ne bo nikoli prinesel česa nesprejemljivega. (Frank v Guimond 1991, 242)

William Klein pravi, da je Cartier-Bressonova pravila obrnil na glavo:

Mislil sem, da je njegov pogled, da morajo biti fotografije objektivne, nesmisel. Kajti fotograf, ki se pretvarja [...] v imenu objektivnosti, ne obstaja. [...] Cartier-Bresson izbere, da bo fotografiral ta subjekt namesto drugega, naredi posnetek drugega subjekta in izbere popolnoma tretjega za objavo v publikaciji. Daje izjavo. Odloča se in izbira vsako sekundo. Mislil sem, da če to delaš, to naredi vidno. (Klein v Guimond 1991, 243).

Fotograf že s samo izbiro kota snemanja, z uokvirjanjem trenutka, s pristopom, ki ga zavzame, z izbiro dogodkov, z odločitvijo, kaj bo vizualno povedal in česa ne, podaja določene izjave o svetu. Gre za subjektivizacijo akta fotografiranja, ki je vselej stvar fotografove odločitve.

Fotograf mora biti pri slikovni zgodbi čim bolj neopazen, saj je v dogodek postavljen kot vsiljivec. Cartier-Bresson odsvetuje proženje kamere, če je bil fotograf opažen. »Žametno roko, sokolje oko – to bi morali imeti vsi« (1952). Prepoveduje kakršno koli uporabo bliskovne luči in poudarja pomen trenutne svetlobe. Profesionalnost fotografa je odvisna od odnosa, ki ga vzpostavi s fotografiranim, njegov odziv pa je lahko različen; odvisen od konceptualnih zemljevidov.

V izdaji iz leta 1968 Cartier-Bresson ne govori več o slikovni zgodbi, temveč uporablja izraz fotoreportaža, ki je hkrati tudi tretje poglavje. Pozornost fotografa pri reportaži Henri Cartier-Bresson primerja z igro tenisa: vzdržati se mora mehanskega in hitrega fotografiranja, saj bodo v nasprotnem primeru rezultat neuporabne fotografije. Fotograf nikakor ne sme biti pasiven gledalec. »Ti [fotograf] loviš rešitve« (Cartier-Bresson 1968). Fotografijo poimenuje obrt, katere značilnost je iskanje nenadomestljivega in minljivega. Cartier-Bresson sam pove, da se ukvarja z reportažo, »skozi katero obupano [...] [poskuša] doseči fotografijo, ki je sama sebi namen« (prav tam).

3.3 Subjekt

Nato leta 1952 nadaljuje s *subjektom* fotografiranja, ki je vsepovsod in ni sestavljen iz zbirke dejstev. »Preko dejstev, kakor koli, lahko dosežemo razumevanje zakonov, ki jih zadevajo, in smo bolj sposobni izbrati najbolj pomembne, ki komunicirajo realnost« (prav tam). Za Cartier-Bressona je dogodek tisti, ki »izzove organski ritem oblik« (prav tam). Ugotavlja, da obstaja celotno področje slikarstva, ki se ga slikarji ne dotaknejo več, za kar nekateri krivca vidijo v fotografiji. Ta je namreč prevzela del področja, ki se nanaša na obliko ilustracije – portret. O odnosu slikar-fotograf pravi, da slednji sprejema življenje »v vsej njegovi

realnosti«. Da fotograf ujame portretiranca v resničnem zunanem in notranjem odsevu; natančneje, gre za psihološko študijo portretiranca, ki mora nujno odsevati njegovo osebnost, zato ga je treba postaviti v njegovo lastno okolje. Fotograf mora pripraviti portretiranca do tega, da nanj enostavno pozabi. »Spoštovati moramo atmosfero, ki obkroža človeško bitje, jo vključiti v portret posameznikovega habitata« (1952). Za doseg omenjenega cilja je treba uporabiti čim enostavnejšo opremo, brez bliskovnih luči. »Odločilni trenutek in psihologija, nič manj pozicija kamere, so osnovne značilnosti dobrega portreta« (prav tam). Ugotavlja, da je stil fotografa prepoznan skozi vse njegove portrete, s tem ko pravi, »da je določena identiteta [fotografa] vidna v vseh portretih« (prav tam). Kljub temu da je Henri Cartier-Bresson zagovornik objektivnosti, pa v primeru portreta ni tako – subjektivnost je implicitno izražena s trditvijo, »da [fotograf] poskuša izpolniti izraz samega sebe« (prav tam).

V poglavju o subjektu v izdaji iz leta 1968 pravzaprav ne izvemo ničesar novega, besedilo se v samem bistvu ne razlikuje od prvotne različice, pa vendar, kar je še posebej pomembno, niti enkrat ne omeni besedne zveze »odločilni trenutek«, ki je za mnoge postala lajtmotiv.

3.4 Kompozicija

V izdaji iz leta 1952 Henri Cartier-Bresson *kompozicijo* pogojuje s komunikacijo subjekta v vsej njegovi intenziteti, pri čemer mora biti vzpostavljen strog odnos oblike. »Fotografija implicira priznanje ritma v svetu resničnih stvari« (prav tam). Kamera zabeleži na film odločitev očesa, ki izbira subjekte v množici realnosti. »Fotografijo, tako kot sliko, gledamo in zaznavamo v njeni celoti in vso na prvi pogled« (prav tam). Cartier-Bresson kompozicijo definira kot »rezultat sočasne koalicije, organske koordinacije elementov, ki jih oko vidi[,] [...] kajti nemogoče je vsebino ločiti od oblike« (prav tam). V takratnem času se pojavi nova oblika plastičnosti, ki nastane zaradi gibanja subjektov. Cartier-Bresson to plastičnost poimenuje trenutne linije. Zapis, ki sledi, opozarjam, mnogi avtorji razumejo kot bistvo »odločilnega trenutka«. Henri Cartier-Bresson v nadaljevanju pripoveduje o *trenutku* znotraj gibanja, »kjer so vsi elementi gibanja v ravnovesju. Fotografija mora izkoristiti ta trenutek in nepremično zajeti njegovo ravnotežje« (1952). S spremembo položaja glave fotograf spremeni perspektivo, prav tako tudi razloži pomen ptičje in žabje perspektive. Velikokrat fotograf za okularjem čaka na nekaj, kar pogreša, nato pritisne na sprožilno in kar naenkrat se mu dozdeva, čeprav ne ve, zakaj, da je tisto, kar je pogrešal, ujel na film. Kasneje ob povečavi bo fotograf ugotovil, da

če je bil sprožen sprožilec v odločilnem trenutku, si instinktivno fiksiral geometrični

vzorec, brez katerega bi bila fotografija brez oblike in življenja. Kompozicija mora biti naša stalna skrb, vendar lahko v trenutku fotografiranja izhaja le iz naše intuicije, saj smo tam, da ujamemo bežen trenutek, kjer je vsa vpletena medsebojnost v gibanju. Pri uporabi zlatega pravila so edino vodilo, ki je fotografu na voljo, njegove oči (prav tam).

Nadaljevanje besedila se nanaša na uporabo zlatega pravila, kjer Cartier-Bresson izrazi željo, da zlato pravilo ostane v glavi fotografa, da je njegovo oko tisto, ki ga določi. Upa, da nikoli ne bo dneva, ko bo zlato rez jedkan na ozadju stekla. Fotograf ne sme rezati ali obrezovati dobre fotografije, saj to pomeni »smrt za geometrično pravilno igro proporcev« (prav tam). Edini veljavni koti kamere so zanj koti z geometrijsko kompozicijo.

Kompozicija je drugo poglavje v izdaji iz leta 1968, kjer začenja s trditvijo, »[d]a moramo same sebe in kamero postaviti v pravi odnos s subjektom, problem kompozicije se prične s tem, kako slednji ustreza iskalu« (prav tam). Bistvo fotografije je zanj »prepoznavna resničnega življenja, ritem površja, linij in vrednot; kompozicija mora biti stalna skrb, sočasna zveza – organska koordinacija vizualnih elementov« (prav tam). Kompozicija ni nekaj samo po sebi umevnega, mora obstajati potreba po izražanju. Razlika med prvo in drugo izdajo je jasno izražena v nadaljevanju: »[S] sproženjem sprožilca natanko v tistem trenutku si instinktivno izbral natančno geometrijsko harmonijo, in brez tega bi bila ta fotografija brez življenja« (prav tam). Pravilo zlatega reza ima fotograf v očesu in nikjer drugje. Naša občutja in misli začnejo komunicirati »s sredstvi oblike« in »natančno plastično organizacijo« (prav tam).

3.5 Barva

Poglavje o *barvi* v izdaji iz leta 1968 izpusti. Leta 1952 tako zapiše: »Črno-bela fotografija je deformacija, [...] abstrakcija« (prav tam). Vse barve so prenesene, kar omogoča široko izbiro. Razvoj barvne fotografije je bil v tistem času še v povojih, zato so se pri uporabi barvnega filma fotografi srečevali z najrazličnejšimi težavami. Ena izmed ključnih, ki jo omenja tudi Cartier-Bresson, je počasnost filmskih emulzij, kar pomeni, da je bilo mogoče barvni film uporabljati le za statične objekte. »Počasnost barvnega filma reducira globinsko ostrino v polju gledanja pri relativno bližnjih posnetkih; kar pogosto pripelje do dolgočasne kompozicije« (prav tam). Prav tako omenja dolgočasnost zamegljenih ozadij pri barvni fotografiji. Vsekakor ne kaže navdušenja nad barvno fotografijo, saj omeni, da barvne fotografije v revijah »včasih dajejo vtis anatomskega razkosanja« (prav tam), hkrati pa ji

priznava določeno zvestobo originalu. Kljub temu da v tistem času še niso vedeli, kako se bo barvna fotografija razvijala v fotoreporterstvu, pa Cartier-Bresson zapiše, da »zahteva nov odnos, pristop, ki je drugačen od pristopa pri črno-beli tehniki« (prav tam). Bal se je, da bo ta nov element v fotografiji vplival na življenje in gibanje, ki ju je ujela črno-bela fotografija. »Da bi res lahko ustvarjali v polju barvne fotografije, bi morali transformirati in preoblikovati barve ter tako doseči svobodo izražanja znotraj okvirov zakonov, ki so jih kodificirali impresionisti in katerim celo fotograf ne more ubežati« (prav tam). Z barvno fotografijo naj bi bilo po Cartier-Bressonu nemogoče nadzirati »medsebojni odnos barv znotraj subjekta« (prav tam).

3.6 Tehnika

Predzadnje poglavje v izdaji iz leta 1952 naslovi *Tehnika*. »Vedno nova odkritja v kemičnih procesih in optiki precej širijo polje našega delovanja« (prav tam). Spremljanje in nadgradnja ter izboljšava znanja v fotografski tehniki pa so odvisni od fotografa samega. Tehnika je za Cartier-Bressona osnovnega pomena do te mere, da jo mora fotograf popolnoma obvladati, če hoče komunicirati tisto, kar vidi. Izoblikovati mora svoj lasten stil, prilagojen fotografovemu videnju, da ga lahko učinkovito zapiše na film. Izvemo, da je fotoreporterstvo v času nastanka avtorjevega zapisa obstajalo šele trideset let in se je razvilo skupaj z razvojem hitrejših leč, enostavnejših kamer, kot je npr. leica, in hitrih filmskih emulzij. »Kamera je za nas orodje, ne lepa mehanska igrača. V natančnem delovanju mehanskega objekta sta mogoča nezavedna kompenzacija anksioznosti in negotovosti dnevnega truda. V vsakem primeru ljudje vsekakor preveč razmišljajo o tehnikah in premalo o videnju« (prav tam). Obvladovanje tehnike oziroma fotoaparata primerja s prestavljanjem prestav v avtomobilu, s čimer napotuje na avtomatizem. »Med procesom povečave fotografije je nujno poustvariti vrednote in vzdušje v času, ko je bila fotografija posneta; ali celo modificirati fotografijo tako, da bi bila skladna s fotografovimi nameni v trenutku, ko je posnetek naredil« (1952). Henrija Cartier-Bressona zabava izraz, ki se »razkriva v nenasitnem hrepenenju po ostrini posnetka. Je to strast ali obsesija« (prav tam), se sprašuje. Za te ljudi meni, da so daleč od pravega problema, »prav tako kot tiste generacije, ki so namerno neostrino razlagale za umetniško« (prav tam).

Poglavje o *tehniki* leta 1968 začne z izbiro formata, ki ima pri izrazu subjekta ključno vlogo. Kvadratni format pomeni statičnost, z rezanjem fotografije fotograf uniči igro proporcev. Zopet govori o kotih gledanja, pri čemer pozna le kote geometrije in kompozicije. Pravo moč vidi v črno-beli fotografiji in ne v barvni. »Pravi problem je problem inteligence in senzibilnosti« (prav tam). Zaključí tako kot leta 1952 z mislijo, kjer se zopet sprašuje o

ostrini, o manji ostrine zapiše: »Oni so tako daleč od dojetja pravega problema, kot so bili tisti fotografi druge generacije, ki so se zavijali v efekte mehkega fokusa« (prav tam).

3.7 Stranke

Zadnje poglavje leta 1952 nosi naslov *Stranke*. »Kamera nam omogoča, da vodimo vizualno kroniko« (prav tam). Za Henrija Cartier-Bressona je fotografski aparat dnevnik. Nadaljuje z veliko odgovornostjo fotografov, ki neizogibno delajo sodbe o tistem, kar vidijo. Fotografe ima za obrtnike, ki »dostavljajo surovi material« (prav tam). Ko je francoski reviji Vu prodal svojo prvo fotografijo, je bila to zanj vsekakor zelo emocionalna izkušnja. Opozarja, da revije oziroma uredniki včasih fotografije izkrivljajo. »Revije lahko natančno objavijo tisto, kar fotograf želi pokazati; vendar se fotograf izpostavlja tveganju, da ga prilagodijo [njegovo delo] okusu ali zahtevam revije« (prav tam). O podpisih pod fotografijami meni: »Opisi (podnapisi) v slikovni zgodbi so namenjeni opremljanju fotografij z besednim kontekstom in morajo osvetliti vse pomembne okoliščine izven dosega objektiv« (prav tam). Napake se včasih zgodijo, celo vsebinske, za katere pa je v očeh bralcev odgovoren fotograf. »Urednik naredi svoj izbor fotografij, povprečno okoli trideset, ki sestavljajo zgodbo v slikah« (prav tam). Tisti, ki v revijah postavlja fotografije, mora znati izbrati, katera fotografija si zasluži celotno stran ali celo dvojno. »Fotograf, ko fotografira za svojo zgodbo, bi moral že vnaprej misliti na to, kako bi najbolje razporedil te fotografije« (prav tam). Za postavljalca je ključnega pomena celotna razporeditev ali enota ene strani, zato »pogosto obreže posamezno fotografijo, tako da pusti le najpomembnejši del« (prav tam). Tu je še tretja tesnoba, s katero se srečuje fotograf pri svojem delu, in sicer, ko svojo zgodbo vidi objavljeno v reviji. Poglavje zaključuje z dejstvom, da poleg časopisnih publikacij za komunikacijo fotografij obstajajo še razstave in knjiga, ki je skoraj oblika stalne razstave.

3.8 Zaključek

Sklepni del se začne z definicijo fotografije, ki ga uvaja avtorjeva opomba: »Govoril sem obširneje, a le o eni vrsti fotografije. Obstajajo mnoge. Zbledeli posnetek, ki ga nosim v žepu v denarnici, svetleč oglaševalski katalog in velik razpon stvari vmes – vse to je fotografija« (1952).

Besedilo leta 1968 zaključuje s poglavjem *Uporabniki*, v katerem pravi, da je »jezik fotografije zelo močan; v bistvu izražamo sodbo tistega, kar smo videli, in to zahteva intelektualno iskrenost. Delamo v okvirih realnosti, ne fikcije, zato moramo 'odkrivati' in ne inscenirati« (prav tam). Henri Cartier-Bresson pravi, da je fotograf v nevarnosti, saj lahko nanj vplivajo

okusi in zahteve revij. Sprašuje se, ali so fotografi reporterji pri svojem ustvarjanju ujeti v kalup zahtev urednikov ali pa lahko stopijo iz tega okvirja. Medtem ko v prvi izdaji omenja, da so lahko podpise k fotografijam zakrivijo uredniki, tu omeni, da »napake, ki se pojavijo, ne nastanejo le zaradi zdrsra tiskalnika« (prav tam). Odgovornosti za napake tu eksplicitno ne pripiše nobenemu subjektu. Ko gleda svojo zgodbo, objavljeno v reviji, fotograf »odkrije, kako je bila njegova vizija stvari interpretirana« (prav tam).

»Odločno sem določil opredelitev ne fotografije, temveč le zvrsti, ki jo poskušam doseči,« zaključí Henri Cartier-Bresson.

3.9 V očeh uma

Knjiga z naslovom *The mind's eye*, ki je izšla leta 1999, prav tako vsebuje poglavje, naslovljeno »Odločilni trenutek«. Gre za popolnoma identično besedilo kot leta 1952, z dvema popravkoma. V prvi izdaji v poglavju o barvi zapiše: »Operacija prenosa barve narave v prostoru na natisnjeno površino predstavlja serijo izredno kompleksnih problemov. Določene barve absorbirajo svetlobo, določene jo razpršijo. Zato določene barve prehajajo v ospredje, druge se umaknejo« (Cartier-Bresson 1952).

V *The mind's eye* zapiše, da »[o]peracija prenosa barve narave v prostoru na natisnjeno površino predstavlja serijo izredno kompleksnih problemov« (1999, 37), naslednjega stavka ni, nato nadaljuje: »Na pogled nekatere barve prehajajo v ospredje, druge se umaknejo« (prav tam).

V poglavju *Stranke* pravi, da bi »[f]otograf, ko fotografira za svojo zgodbo, moral že vnaprej razmišljati, kako bi te fotografije najbolje razporedil« (Cartier-Bresson 1952), vendar je v izdaji leta 1999 stavek zanikan. Torej, »[f]otograf, ko fotografira za svojo zgodbo, ne bi smel nikoli že vnaprej razmišljati, kako bi te fotografije najbolje razporedil« (Cartier-Bresson 1999, 41).

4 Ugrabljeni trenutek

Vsekakor je analiza vseh treh del jasno pokazala, da si je Henri Cartier-Bresson po prvi izdaji svojega dela prizadeval, da bi se ognil zaznamovanosti z »odločilnim trenutkom«. V drugi izdaji, šestnajst let pozneje, niti enkrat ne omeni besedne zveze »odločilni trenutek«, ki so si jo mnogi avtorji, kot bom videla malo kasneje, prilaščali, jo interpretirali in prilagajali fotoreporterskim načelom. V pričujočem poglavju analiziram reprezentacije »odločilnega

trenutka« različnih avtorjev in potrdim svojo tezo, da je koncept »ugrabljen« iz splošne teorije fotografije. Kljub temu da je bil Cartier-Bresson predvsem začetnik fotografskega modernizma in dokumentarist, je »odločilni trenutek« ugrabljen iz prvotnega konteksta – kar sem ugotovila z analizo njegovih del – in prenesen v polje fotoreportažne fotografije. Cartier-Bresson, prvotno slikar, v katerem se je vedno iskrla želja po filmskem ustvarjanju, je postal ikona, legenda in oče modernega fotožurnalizma. Svojo vizualno preciznost, ki ima korenine v slikarstvu in režiji, je prenesel na fotografijo. Za popolno vizualno perfekcijo je treba ujeti »vse elemente gibanja v ravnovesju« (Cartier-Bresson 1952), kar posameznik ali posameznica pridobi z učenjem fotografskega snovanja. Različna (spo)znanja individuum ponotranji, kar mu daje možnost intuitivnega delovanja, pristopa in senzibilnosti. Bistvo je celotni dogodek objektivno ujeti v eni sami fotografiji, ki izraža ves njegov patos. Ključnega pomena pri tem je, da vsebina in oblika nikakor nista ločeni, temveč se dopolnjujeta. Hkrati mora biti fotografski posnetek tako kompozicijsko, z upoštevanjem pravila zlatega reza, kot vsebinsko izrazno močan, pri čemer je vizualna komponenta močnejša od dramatične. Henri Cartier-Bresson je poskušal v fotografski objektiv ujeti minljive podobe na begu ter jih pokazati v vsej njihovi vizualni gracioznosti.

»Dick Simon se je spomnil naslova 'Odločilni trenutek' za ameriško izdajo knjige, potem ko sem kot epigraf preprosto uporabil citat kardinala de Retza« (Henri Cartier-Bresson v Sire 2007, 29). Naslov je bil kakopak tržno naravnano, saj je založba želela pritegniti čim širše zanimanje javnosti, hkrati pa prodati čim več izvodov. Vsekakor je h Cartier-Bressonovemu slovesu pripomogel tudi ameriški naslov knjige, kajti dobesedni prevod naslova *Images a lá sauvette* bi bil *Podobe na begu*.

Gilles A. Tiberghien zapiše: »[N]aključja [ki so spremljala Henrija Cartier-Bressona skozi življenje] [...] na neki način določajo estetiko, ki jo nekateri povzemajo s pomanjkljivim izrazom »odločilni trenutek«. [...] Ta izraz je vsekakor veliko pripomogel k slovesu Cartier-Bressona, čeprav si je sam prizadeval spremeniti njegov pomen v uvodu k svoji knjigi *Images a lá sauvette*« (2009, 73).

Koncept »odločilni trenutek« je postal ključnega pomena v polju fotografije; najprej je označevalec za Henrija Cartier-Bressona, po drugi strani je sinonim za odličnost fotografskega dela, nerazložljiv občutek, ki naj bi ga izražale podobe, upodobljene na filmu, hkrati pa nihče pravzaprav točno ne ve, kaj »odločilni trenutek« sploh je. Na slednje opozarja tudi vodja razstav v *Magnum Photos Paris* in svobodna kustosinja Andrea Holzherr (2011).

Trdi, da »tudi on (Cartier-Bresson) nikoli ni mislil tako. Vedno je rekel, da morajo biti srce, um in oči poravnani v liniji. Ko je vse to v isti liniji, dobiš dobro fotografijo. Svoj način dela je vedno primerjal z zenom. Budizem ga je zelo zanimal in je njegova načela vnesel tudi v fotografijo: pozabiti nase, biti v trenutku in fotografirati« (Holzherr 2011).

Toda zgodilo se je ravno tisto, česar si je najmanj želel; definicija fotografije kot odločilnega trenutka je postala definicija za vse. Za mnoge je knjiga recept, kako z vsemi sestavinami, ki nam jih ponuja, postati odličen upodabljalec zgodb v eni sami fotografiji. Predstavljala naj bi osnovo za fotografsko ustvarjanje, čeprav je vse prej kot to. Henri Cartier-Bresson posamezniku razkrije svoj svet idej, misli in razmišljanj; svojo različico fotografskih poimenovanj. Različne *interpretacije* so tiste, ki omejujejo širino njegovega dela.

Thrift razlaga, da je za Henrija Cartier-Bressona »odločilni trenutek« trenuten – pritisk na sprožilec pomeni trenutek v vsakdanjem življenju. Nastane v notranjosti srca in oči opazovalca, gre za »stičišče opazovalca in opazovanega« (2010, 154). Nadaljuje s Cartier-Bressonovim citatom, da »[j]e [odločilni trenutek] sočasna prepoznavna tako pomembnosti dogodka kot natančne organizacije oblike, ki daje temu dogodku primeren izraz, v delčku sekunde« (Cartier-Bresson v Thrift 2010; Duganne 2010, 52; Ferrell in Van de Voorde 2009, 46). Hočevar (2010) v knjigi *Estetika reportažne fotografije* prav tako zapiše: »Odločilni trenutek je Cartier-Bresson definiral kot 'simultano prepoznanje pomembnosti dogodka v delčku sekunde in natančno razporeditev oblik, ki dajejo določenemu dogodku njegov pravi izraz'« (Cartier-Bresson v Hočevar 2010, 29). Na naslednji strani zapiše, da je »[o]dločilni trenutek tisti kritični moment, ki po Derridaju odraža 'vizualni klimaks', moment naravnega ravnotežja, ko je vse na svojem mestu, analogon proti analogonu v ravno pravem razmerju ob ravno pravem času« (Hočevar 2010, 30). Thriftova, Dugannova, Ferrell in Van de Voordeva ter Hočevarjeva definicija »odločilnega trenutka« so v resnici, kot sem ugotovila ob analizi del, Cartier-Bressonova definicija fotografije. Koncept »odločilni trenutek« in tîrmin *fotografija* nista sopomenki, zato bi morala biti vsakršna generalizacija izključena. Bull prav tako pravi, da je Henri Cartier-Bresson »promoviral idejo odločilnega trenutka, ko fotograf v pravem delčku sekunde ujame dejanje v idealnem kompozicijskem posnetku« (2010, 96). Tudi Hartley (2010) avtorstvo »odločilnega trenutka« podeljuje Henriju Cartier-Bressonu. Za Durdna »odločilni trenutek najbolj vidimo v smislu neke vrste superiornega trenutka, dogodka, ki je nad vsemi. [...] Cartier-Bresson odločilni trenutek definira kot določeni odnos forme« (1999, 290). Nadaljuje s Cartier-Bressonom, da je ta določeni odnos forme »natančna organizacija oblike, sprožilec, ki ureja geometrični vzorec, brez katerega bi bila fotografija

brez oblike in življenja« (Cartier-Bresson v Durden, prav tam). Belt Faris v svoji knjigi *Elementi fotografije* v poglavju »Vpliv na vizualno kvaliteto in fotografski pomen z uporabo hitrosti zaklopa« pravi, da »[j]e ena izmed najbolj pomembnih značilnosti presek sprožilca, gibanja in *statis* medija v povezavi s tem, kako je presek uokvirjen. Presek fotografskih časovnih elementov, ujetih v okvir, je dodeljen HCB 'odločilnemu trenutku'« (2008, 161-162). Belt Faris nato navaja Naomi Rosenblum, ki pravi, da je »Cartier-Bresson opisal določen način izdelovanja fotografij, ki ga zaznamuje 'medsebojni odnos oči, telesa in misli, ki intuitivno prepoznajo trenutek v času, in kjer imajo formalni in psihološki elementi znotraj vizualnega polja oplemenitene pomena'. [...] Vse do danes je prav odločilni trenutek tisto, kar je mnoge posameznike pritegnilo v fotografijo« (v Belt Faris 2008, 162).

Avtorica za večjo kredibilnost citira dokumentarnega fotografa Alexisa Abramsa, ki pravi, da je »[u]jeti odločilni trenutek temeljna ambicija dokumentarnega fotografa: združitev vsebine ('pomembnosti dogodka'), kompozicije ('natančne organizacije oblike) in koncepta ('primerne izraza')« (2008, 163). Tudi Jeanneney (2003) razglablja o umetniški doktrini o »odločilnem trenutku«, ki naj bi jo razvil Henri Cartier-Bresson, podobno Cookman (2003) razpravlja o novi estetiki v fotografiji, ki se skriva pod sintagmo »odločilni trenutek«, kar naj bi zopet poimenoval Cartier-Bresson.

Vse to razkriva, da je koncept »odločilni trenutek« mnogopomenski, vendar pa pomenov ni neskončno. Rdeča nit zgoraj omenjenih interpretacij temelji na teoriji fotografije, na skupnem konceptualnem zemljevidu, ki si ga delimo. Vendar lahko opozicijsko branje, če si sposodim Hallov izraz, ponudi še druge razsežnosti. »Imel sem privilegij, da sem videl eno izmed Cartier-Bressonovih kontaktnih kopij: šestintrideset posnetkov umirajočega konja si je bilo tako zelo podobnih, kot si sploh lahko zamislimo, in prisiljen sem verjeti, da se je 'odločilni trenutek', če sploh, zgodil šele, ko se je fotograf odločil, katero izmed treh ducatov slik bo izdelal in objavil« (Frampton v Van Gelder in Westgeest 2011, 89-90).

Tudi Henri Cartier-Bresson v *Decisive moment* piše o dveh izbirah in bojazni, s katerimi se fotograf srečuje pri svojem delu – očitno je, da se je s tovrstnimi težavami srečeval tudi sam, saj njegovo pisanje vsekakor izhaja iz izkušenj, ki temeljijo tako na filmofilski kot tudi režiserski in fotografski izkušnji –, natančneje pri zgodbi iz fotografij; prva izbira je, ko gleda skozi iskalo, druga je izbira fotografije za objavo, bojazen pa je tista, ki spremlja fotografov pogled na končno objavo zgodbe v reviji.

Analiza Cartier-Bressonovih kontaktnih kopij (*Contacts.1*)⁴ nazorno pokaže, da je naredil več posnetkov enega dogodka. Še več, Cartier-Bresson lahko ohrani ves čas isto stojišče, le izrez – tisto, kar vidi skozi iskalo – je malo zamaknjen enkrat v levo, drugič v desno, včasih pa celo ves čas ohranja isto pozicijo kamere. Frizot pri analizi Cartier-Bressonovega *Scrapbooka*, ko je pripravljajl gradivo za prvo razstavo na ameriškem trgu, v MoMI, pokaže, da je bil kot umetnik neodločen. Izbiral je med uspešnimi fotografijami iz istega zornega kota, praktično brez premika fotografskega aparata; dvajsetkrat je izbiral med dvojnimi fotografijami, sedemkrat med trojnimi in enkrat med četvernimi. »Ti primeri neodločnosti nam v prvi vrsti dovoljujejo ceniti odličnost mnogokratnih posnetkov, ki niso več omejeni na neponovljive fotografije 'odločilnega trenutka'« (Frizot 2007, 63). *Scrapbook* pokaže, na kakšen način so izbrane fotografije in kateri so kriteriji izbire. Končno izbiro določajo tako učinek geometričnega okolja kot izbranih podob ter subjektivni učinki pogledov (prav tam).

5 Odločilni trenutek v Odločilnem trenutku

V tem predzadnjem poglavju iz pisanja Cartier-Bressona sintetiziram, kaj je odločilni trenutek v fotoreporterstvu, pri čemer se naslanjam na sodobna splošna načela fotoreporterstva. V delu *Decisive Moment* Henri Cartier-Bresson »odločilni trenutek« prvič eksplicitno omeni v epigrafu, drugič v odseku, kjer pripoveduje o izkušnjah s portretiranci. »Odločilni trenutek in psihologija, nič manj pozicija kamere, so osnovne značilnosti dobrega portreta« (1952). Kasneje, in tudi zadnjič, pri kompoziciji omeni, da »če je bil sprožilec sprožen v odločilnem trenutku, si instinktivno zajel geometrični vzorec, brez katerega bi bila fotografija brez oblike in življenja« (1952). Pri novi obliki slikovitosti, produktu trenutnih linij, ki so rezultat gibanja objekta, kjer fotograf deluje s skladnostjo gibanja, pa četudi gre le za občutenje razgrnjenega življenja pred nami, omenja trenutek znotraj gibanja, kjer so *vsi elementi gibanja v ravnovesju*. Bistvo celotnega dela vsekakor ni »odločilni trenutek«, temveč popoln intuitivni geometrični vizualni izraz. Tu smo spet nazaj pri Bretonovi definiciji nadrealizma, kjer je poudarek na podzavestnem avtomatizmu, izražajoč trenutno delovanje misli. Vse to skupaj deluje intuitivno, instinktivno, na kar zavestno nimamo vpliva. »[V] odsotnosti kakršnega koli razumskega nadzora, z izjemo estetskega ali moralnega čuta« (Breton 1972, 26). John Szarkowski prav tako razlaga o nerazumevanju sintagme »odločilni trenutek«. »Stvar, ki se zgodi v odločilnem trenutku, ni dramatični vrhunec, temveč vizualni« (2007, 55). Vendar pa

⁴ Dokumentarec Neumanna in Copansa z naslovom Kontaktna kopije: Velika tradicija fotožurnalizma.

je težko točno zamejiti, kje se dokumentarizem konča in kje začne fotožurnalizem, saj gre mnogokrat za prepletanje prvin prvega in drugega. »Dokumentarne fotografije prikazujejo družbene procese, akterje, ki v njih (dogodkih) nastopajo, in okoliščine (stanje), v katerih se dogajajo. 'Nevtralni' tip fotografije prikazuje stanje, okoliščine nečesa, medtem ko reportaža zaobjema tako dogodek kot proces in ju prikaže kot 'izkušnje' življenja« (Bate 2009, 54). Dokumentarizem vsebuje »idejo informacij kot ustvarjalnega izobraževanja o sedanjosti, življenju samem« (Bate 2009, 45). Prikazati poskuša vsakodnevno življenje malega človeka za malega človeka. Tako kot tudi Cartier-Bresson svoje subjekte fotografiranja vidi kjer koli. »[F]otoreporterji so napoteni, da naredijo določeno število fotografij, kar uredniku omogoča, da sestavi zaporedne vizualne reprezentacije dogodka, tako da pripovedujejo zgodbo, 'kot se je zgodila'. Ker je zelo malo zgodb uporabnih, bi moral biti vsak posamezen posnetek zmožen povedati nekaj pomembnega o dogodku, za primer, da bi ga uporabili samega« (Schwartz 1992, 100).

Če ne gre za fotoreportersko zgodbo, je fotograf primoran ujeti duh dogodka v eni sami fotografiji, kar je danes zelo pogosta praksa. Večinoma gre za to, da fotografija vizualno podkrepi članek v časopisu ali reviji. »Priročniki o fotografiji dajejo jasna navodila, kako mora biti novičarski dogodek fotografiran, da bi dosegli kar najbolj dovršeno narativno obnovo dogodka« (Schwartz 1992, 98). Fotograf pravila in kode fotografiranja določenih dogodkov ponotranji v praksi. Če vse te strategije fotografiranja upošteva in uporabi sebi v prid, bo »dosegel dramatično vizualno narativnost« (Schwartz 1992, 100), kar je pomembno tudi Henriju Cartier-Bressonu. Dramatično vizualno narativnost fotograf doseže s pravilom tretjin, izbiro fokusa in uporabo vodljivih linij. Vse te prvine »omogočajo fotoreporterju, da koncipira uspešno fotografijo, zmožno komunicirati v vsej svoji bleščavosti« (Schwartz 1992, 103). Mnogi avtorji publikacij o fotoreporterstvu, v katerih so tako rekoč napisana pravila, kako postati dober fotoreporter, pravijo, da mora fotografija izražati aktualno stanje fotografiranega. Geraci pravi, da morajo biti »[f]otografije, da lahko govorimo o fotožurnalizmu, 'del življenja', povzdignjene nad realnostjo in prenesene na srebro na tak način, da gledalec čuti nekaj spontanosti in navdušenja prvotnega prizora« (v Schwartz 1992, 104). Vse te značilnosti sodobnega fotožurnalizma so v svetu fotografije prisotne že od začetka; k prvim nastavkom so vsekakor pripomogli pionirji fotografije, med katere prištevajo tudi Henrija Cartier-Bressona. Same ideje in kodi so se s tehnološkim in družbenim razvojem rahlo modificirali, toda bistvo ostaja nespremenjeno. Holzherr je o Henriju Cartier-Bressonu, dokumentarizmu in fotožurnalizmu povedala, da

je dejstvo, da je bila knjiga naslovljena »Odločilni trenutek«, vplivalo na mnoge fotografe ravno zato, ker je bil vplivna figura v polju fotografije. Bil je oče fotografije. Sam se je imel za fotografa. Mnogo njegovih fotografij nima nobene zveze s fotoreporterstvom. V fotožurnalizmu je fotograf predan subjektu fotografiranja, ki je lahko političen, subjekt je lahko šport, mnogo različnih stvari. On je [Henri Cartier-Bresson] dokumentiral tudi tisto, kar danes povezujemo s fotoreporterstvom. Mnogo njegovih fotografij je onstran aktualnosti. Naredil je nekaj fotoreportaž po naročilu, vendar to delo zanj nikoli ni bilo tisto najboljšo. Imel je priložnost fotografirati Gandhijev pogreb, ker je bil pač tam. In je to naredil. Vendar te fotografije niso bile nikoli razstavljene, ker se mu preprosto niso zdele dovolj dobre. Henri je bil flâneur, nekdo, ki je fotografiral, ker je našel posnetek, ali pa je le-ta prišel k njemu (Holzherr 2011).

6 Po odločilnem trenutku

Koncept »odločilni trenutek«, ki je tako rekoč globoko zakoreninjen v fotografskem diskurzu in univerzumu, ni povsem enoznačen. Že John Szarkowski, eden najpomembnejših kulturnih kritikov in kustosov v polju fotografije 20. stoletja, je opozarjal na napačno razumevanje Cartier-Bressonovega »odločilnega trenutka«, vendar je tovrsten pogled ostal »nekje zadaj«, bil preslišan in spregledan. Fotografska teorija in fotografski diskurz sta tako močna, da ju je skorajda nemogoče spreminjati. Tako vizualni kot tudi pisani teksti imajo različne pomene. Stuart Hall v svojem delu *Reconstruction Work: Images of Post-War Black Settlement* zapiše, da so bili pomeni fotografij, relevantnih za zgodovino povojnih migracij, »že pod vplivom diskurzov v fotografskih studiih, specializiranih trgovinah, novičarskih fotografskih agencijah, knjigah, časopisih ali revijah, barvnih prilogah ali galerijah« (Hall 1991, 152). Podobno se je zgodilo tudi s t. i. »odločilnim trenutkom«, na katerega so še pred fotografsko teorijo vplivali različni diskurzi. »Odločilni trenutek« je relevanten za prakso fotografskega univerzuma, saj lahko govorim o njegovi dvojni zakodiranosti; na denotativni ravni so Cartier-Bressonove fotografije izraz vizualne perfekcije, ujete v neizmeren duh fotografiranega trenutka časa, in se tako uvrščajo v polje čiste estetike.

Fotografi so skušali ponuditi nove percepcije, ki temeljijo na poudarku formalne geometrije slike, tako dobesedno kot tudi v prenesenem pomenu, s čimer so ponujali novo perspektivo vizije. Poudarek na obliki, ki je značilna za moderno ameriško

fotografijo, se lahko primerja tudi s poudarki na fotografiji in kinematografiji kot posebnih vrstah vizije v evropskih umetniških gibanjih iz 20. let prejšnjega stoletja.
(Price in Wells 2004, 19)

Na konotativni ravni, ki je kulturno determinirana, pa pisci teorije in zgodovine fotografije, s katerima pridobivamo kulturni kapital in fotografsko pismenost, Cartier-Bressonove fotografije mnogokrat uvrščajo v polje fotoreportaže, kakor tudi dokumentarizma. »Pogosto se smatra, da je Cartier-Bressonovo humanistično delo zasnovano v njegovem dokumentarnem delu in fotoreportažah, čeprav vemo, da je deloval tudi zunaj teh kalupov« (Price 2004, 73). Henri Cartier-Bresson je s svojim, zdaj že ikoničnim delom dregnil v še neodkrito polje fotografije. Svoje znanje in vedenje o slikarstvu, kinematografiji in nadrealizmu je vpeljal v fotografsko delo.

Tako kot je ikonična fotografija Dorothee Lange *Migrantska mati*, tako je poleg samega Cartier-Bressona ikoničen tudi njegov celoten opus. »Del ikonične moči nekega dela izvira iz večkratnega prikazovanja skozi leta, v mnogih kontekstih in oblikah« (Price 2004, 47), s čimer se zakorenini v posameznikovem umu. Ključen za razumevanje Cartier-Bressona je sloves fotografske agencije Magnum, v kateri se je fotožurnalizem pravzaprav institucionaliziral in ima sloves ekskluzivne agencije še danes. »Kar daje pomen, ni sam fotografski tekst, temveč ujetost tega teksta v pripadajoče verižno omrežje pomenskosti, njegov prispevek k vrednosti drugih diskurzov, njegova mnogostranskost« (Hall 1991, 158). Fotograf je s svojim konceptualnim zemljevidom udeležen v kodiranju fotografij, ob tem pa ne gre spregledati, »da fotografija vsakokrat, ko preide v drug kanal, dobi nov pomen. [...] [D]istribucijski aparati prepovijajo fotografijo s pomenom, ki je za njeno recepcijo odločilen« (Flusser 2010, 58). Na tej točki bom vpeljala koncept krogotoka kulture, s katerim lahko pojasnim, da je nastajanje pomena nikoli končan proces, v katerem se različne ravni produkcije in potrošnje ter relevantne ravni, kot so ravni reprezentacije, identitet in regulacije, med seboj konstantno prepletajo (Stanković 2010, 119). Bistvo krogotoka kulture je, da uporaba nekega kulturnega izdelka ni preddeterminirana. Res je, da že sam način produkcije nakazuje določeno dominantno uporabo ali pomen, vendar se njegove uporabe ali pomeni, ki jih lahko izpeljemo, razlikujejo. Ta mnogopomenskost, nezmožnost fiksiranja pomena, je še posebej značilna za polje vizualij. Prav zaradi tega igrajo tu ključno vlogo kulturne institucije, posredniki, ki interpretirajo določen pojav ali izdelek. Moč fotografskih vedenj je posredovana in deluje preko različnih operacij jezika, ki se skriva za hegemonskimi mrežami diskurzov, ki jih ustvarjajo tako institucije kot tudi posamezniki. »Vsako obdobje na svoj

način vpliva na sliko. Vsaka fotografija že ima povezavo – niz zgodovin, ki jo zaznamujejo na edinstven način« (Hall 1991, 163). Nekatere reprezentacije, tiste, ki so v skladu s prevladujočimi dominantnimi diskurzi, ostanejo na očeh javnosti, spet druge, kot že omenjena Szarkowskijeva, pa ostajajo zunaj dominantnih diskurzov. »[O]dnos med sliko in družbenim svetom je konceptualiziran; tu je vredno poudariti, da je moč, ki izhaja iz občutka pristnosti oziroma 'resnice in dejstva', ki ga ponuja fotografiranje, osnovni element fotografskega jezika in estetike. Ta avtoriteta, ki temelji na realizmu, je postala samoumevna pri interpretaciji slik skozi objektiv« (Price in Wells 2004, 29). Kanonizirani fotografi in njihova dela so postali del fotografskih diskurzov, ujetih v težko spremenljivo standarizirano ideološko formacijo.

Na Henrija Cartier-Bressona je zagotovo vplival nadrealizem, kot ga je definiral André Breton; čisto stanje psihičnega avtomatizma, s katerim posameznik (ne)verbalno izraža momentalno delovanje misli, brez kakršnega koli razumskega nadzora (Breton 1972, 26). Duh nadrealizma se čuti tudi v Cartier-Bressonovem izražanju: »Nisem odgovoren za svoje fotografije. Fotografija ni dokumentarna, temveč intuitivna, poetična izkušnja. Pomeni utopiti sam sebe, razvezati sebe in potem vonjati, vonjati, vonjati – biti senzibilen za naključja. Ne moreš jih iskati; ne moreš si jih želeli ali jih dobiti. Najprej moraš sam sebe izgubiti. Potem se zgodi« (Cartier-Bresson v Rose 2005).

Močan pečat sta mu pustila tudi film kot gledalska izkušnja in filmska režija, predvsem način dela, kjer direktor fotografije poskrbi, da so posamezni elementi v kadru v geometrični popolnosti. Značilnosti tovrstnega ustvarjanja je vpeljal v svoje fotografsko delo, saj pravi, da nam »mora biti kompozicija stalno v mislih, vendar lahko v trenutku fotografiranja izhaja le iz naše intuicije« (Cartier-Bresson 1952). Podobno kot ustvarjalci filmske umetnosti je tudi on s svojo leico lovil podobe na begu.

Analiza in primerjava Cartier-Bressonovih del *Decisive moment*, ameriške izdaje francoskega izvirnika *Images à la sauvette*, iz leta 1952, *The world of HCB* iz leta 1968 ter *The mind's eye: Writings on Photography and Photographers* iz leta 1999 je pokazala, da se je Cartier-Bresson želel izogniti označevalca »odločilni trenutek«. V drugi izdaji »*The world of HCB*«, šestnajst let kasneje, a očitno prepozno, saj se ga drži še danes, se Cartier-Bresson popolnoma izogne sintagmi »odločilni trenutek«, kar pomeni, da si je resnično prizadeval, da bi se otresel tega označevalca. Holzherr temu pritrdi in doda:

Nikoli ni bil in se tudi ni imel za fotoreporterja. Nikoli se tudi ni konceptualiziral v kaj drugega. Oznaka [odločilni trenutek] je postala on, in to so povzeli drugi fotografi, ne

da bi pomislili, ali je ta oznaka res on. Nikoli se niso vprašali, kaj Henri Cartier-Bresson misli o tem, ali ima »odločilni trenutek« in kaj naj bi ta bil, ker je zelo odprta izjava, lahko pomeni kar koli in mnogo ljudi jo je interpretiralo na različne načine. (Holzherr 2010)

Avtorstvo *»odločilnega trenutka«* tako mnogi avtorji pripisujejo Henriju Cartier-Bressonu (Hartley 2010; Durden 1999; Belt Faris 2008; Jeanneney 2009; Cookman 2003), prav tako mnogi *»odločilni trenutek«* (Trift 2010; Duganne 2010; Ferrell in Van de Voorde 2009; Hočevar 2010) definirajo kot *»simultano prepoznanje pomembnosti dogodka v delčku sekunde in natančno razporeditev oblik, ki dajejo določenemu dogodku njegov pravi izraz«* (Bresson 1952). To pa je v bistvu Cartier-Bressonova definicija fotografije, za katero pravi, da *»definira le eno vrsto fotografije, obstaja pa jih več«* (prav tam). Sam poudarja, da je vizualna komponenta v fotografiji močnejša od dramatične, na kar mora biti pozoren sam fotograf. Bistvo je ujeti esenco podob na begu v eni sami fotografiji, hkrati pa mora vsa pozornost veljati tudi formi, ki ni ločena od vsebine. *»S formo mislim na strogo organizacijo v medsebojnem prepletu površja, linij in vrednot. Samo v tej organizaciji naša razumevanja in emocije postanejo konkretni in komunicirajoči«* (Cartier-Bresson 1952). Henrija Cartier-Bressona zaznamuje sintagma, ki jo v delu *Decisive moment* v celotnem besedilu omeni le trikrat: prvič *»odločilni trenutek«* eksplicitno omeni v epigrafu, drugič v odseku, kjer pripoveduje o izkušnjah s portretiranci: *»Odločilni trenutek in psihologija, nič manj pozicija kamere, so osnovne značilnosti dobrega portreta«* (1952). In tretjič, pri kompoziciji omeni, da *»če je bil sprožilec sprožen v odločilnem trenutku, si instinktivno zaobjel geometrični vzorec, brez katerega bi bila fotografija brez oblike in življenja«* (1952).

Ugotovila sem, da je bil *»odločilni trenutek«* iztrgan iz konteksta in prenesen v polje fotoreportažne fotografije, kjer so ga mnogi avtorji prilagajali in interpretirali v skladu prevladujočimi fotoreporterskimi načeli. Prav tako se pisanje Henrija Cartier-Bressona ujema z nekaterimi značilnostmi v polju fotožurnalizma. Danes pogosta, če že ne najbolj pogosta, praksa v polju fotoreportaže je, da mora fotograf ujeti duh dogodka v eni sami fotografiji. Celoten medijski svet je preplavljen s tovrstnimi fotografijami. Pred slabega pol stoletja se je Cartier-Bresson trudil, da bi ujel *»unikatno fotografijo, ki je kompozicijsko tako močna in bogata, ki tako močno izžareva vsebino, da ta ena fotografija v sebi povzame celotno zgodbo«* (Cartier-Bresson 1952). Ena izmed značilnosti omenjenega polja fotografije je tudi ta, da morajo biti fotografije *»del življenja«*, povzdignjene nad realnostjo, in izražati občutke

fotografiranega dogodka (Geraci v Schwartz 1992, 104). Henri Cartier-Bresson podobno pravi, da »[p]rava slikovna zgodba nastane takrat, ko je mogoče ustvariti fotografije, ki poleg samega bistva ujamejo tudi resnično iskro subjekta« (Cartier-Bresson 1952). Načelo fotoreporterstva je tudi dramatična vizualna narativnost, ki jo fotografi dosežejo z uporabo ključnih elementov fotografskega snovanja. Prav s kompozicijo Cartier-Bresson pogojuje komunikacijo subjekta v vsej njegovi intenziteti. Če izhajam iz dela Henrija Cartier-Bressona, lahko trdim, da je mnogo elementov v fotoreporterstvu oziroma osnovnih načel fotožurnalizma pridobljenih iz njegove teorije, kakor tudi prakse. Naj zaključim z mislijo Andree Holzherr, za katero je Cartier-Bresson eden redkih fotografov, »ki je bil sposoben združiti oboje, kompozicijo in geometrično strukturo, z emocijami. Imel je oboje, kosti in kri. To je tisto, kar njegove fotografije naredi tako zanimive« (Holzherr 2010).

Naloga je le majhen poskus, da se »odločilni trenutek« vrne iz determiniranosti fotoreporterstva v bolj izmuzljivo polje dekategoriacije. Večni spomeniki fotografske zgodovine lovilca podob na begu bodo svojo veličino dosegali tudi onstran dominantnih diskurzov.

7 Literatura

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

Belt Faris, Angela. 2008. *The elements of photography*. London: Elsevier Inc.

Breton, André. 1972. *Manifestoes of Surrealism*. Michigan: University of Michigan Press.

Bull, Stephen. 2010. Photography. V *Media: An Introduction*, ur. Daniele Albertazzi in Paul Cobby, 88–105. London: Pearson Education.

Cartier-Bresson, Henry. 1952. *Decisive moment*. New York: Simon & Schuster.

--- 1968. *The world of HCB*. New York: Viking Press.

--- 1999. *The mind's eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture.

Cookman, Claude. 2003. Henri Cartier-Bresson: Master of Photographic Reportage. V *Henri Cartier-Bresson: The Man, The Image & The World. A Retrospective*, ur. Peter Gallasi, 390–397. New York: Thames and Hudson.

Copans, Richard in Stan Neumann. 2005. *Contacts.1.: The Great Tradition of Photojournalism*. Studio ARTE.

Durden, Mark. 1999. Defining the moment. V *Creative Camera: 30 years of writing*, ur. David Brittain, 290-295. Velika Britanija: Manchester University Press.

Duganne, Erina. 2010. *The self in black and white: race and subjectivity in postwar American photography*. Dartmouth: UPNE.

Ferrell, Jeff in Cécile Van de Voorde. 2009. The decisive moment: Documentary photography and cultural criminology. V *Framing Crimer: Cultural Criminology and the Image*, ur. Keith J. Hayward in Mike Presdee, 36–52. New York: Routledge.

Flusser, Vilém. 2010. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ.

Frizot, Michel. 2007. Unpredictable glances: Photography Lessons from a Scrapbook. V *Henri Cartier-Bresson: Scrapbook*, ur. Michel Frizot, 31–71. New York: Thames and Hudson.

Guimond, James. 1991. *American Photography and the American Dream*. Carolina: UNC

Press.

Hall, Stuart. 1991. Reconstruction Work: Images of Post-War Black Settlement. V *Faily snaps: the meanings of domestic photography*, ur. Jo Spence in Patricia Holland, 152–164. London: Virago Press.

Hartley, John. 2010. *The Uses of Digital Literacy*. New Jersey: Transaction Publishers.

Hočevar, Uroš. 2010. *Estetika reportažne fotografije*. Ljubljana: Maska.

Holzherr, Andrea. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 1. marec.

Ingledeu, John. 2005. *Photography*. London: Laurence King Publishing.

Jeanneney, Jean-Noël. 2003. Seeing is Everything. V *Henri Cartier-Bresson: The Man, The Image & The World. A Retrospective*, ur. Peter Gallasi, 9–15. New York: Thames and Hudson.

Magnum. Dostopno prek: <http://agency.magnumphotos.com/> (1. avgust 2011).

MoMA. 2011. Dostopno prek: <http://moma.org/interactives/exhibitions/2010/henricartierbresson/#/> (1. avgust 2011).

Price, Derrick in Liz Wells. 2004. Thinking about photography: debates, historicallz and now. V *Photography: A Critical Introduction*, ur. Liz Wells, 9–64. New York: Routledge.

Price, Derrick. 2004. Surveyors and surveyed: photography out and about. V *Photography: A Critical Introduction*, ur. Liz Wells, 65–112. New York: Routledge.

Rose, Charlie. 2005. Intervju s Henrijem Cartier-Bressonom. Dostopno prek: <http://video.google.com/videoplay?docid=-4074157481455007235#> (20. Avgust 2011).

Thrift, Higel. 2010. Halos: Making More Room in the World for New Political orders. V *Political Matter: Technoscience, Democracy, and Public Life*, ur. Bruce Brown in Sarah J. Whatmore, 139–176. Minnesota: University of Minnessota Press.

Schwartz, Dona. 1992. To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism. *Communication* 13 (2): 95-109.

Sire, Agnès. 2007. Scrapbook Stories. V *Henri Cartier-Bresson: Scrapbook*, ur. Michel Frizot, 9–29. New York: Thames and Hudson.

Stanković, Peter. 2010. *Politike popa: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: FDV.

Szarkowsky, John. 2007. *The photographer's eye*. New York: Museum of Modern Art.

Tiberghien, Gilles A. 2009. La légende de H. C.-B. V *Revoir Henri Cartier-Bresson*, ur. Anne Cartier-Bresson in Jean-Pierre Montier, 70–80. Pariz: Textuel.

Van Gelder, Hilde in Helen Westgeest. 2011. *Photography Theory in Historical Perspective*. New Jersey: Wiley-Blackwell.