

» Idź do

- Spis treści
- Przykładowy rozdział

» Katalog książek

- Katalog online
- Zamów drukowany katalog

» Twój koszyk

- Dodaj do koszyka

» Cennik i informacje

- Zamów informacje o nowościach
- Zamów cennik

» Czytelnia

- Fragmenty książek online

» Kontakt

Helion SA
ul. Kościuszki 1c
44-100 Gliwice
tel. 032 230 98 63
e-mail: helion@helion.pl
© Helion 1991-2008

Kompozycja. Warsztaty fotograficzne

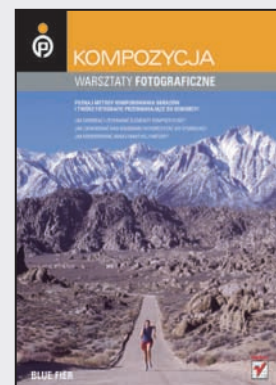
Autor: Blue Fier

Tłumaczenie: Zbigniew Waśko

ISBN: 978-83-246-2004-3

Tytuł oryginału: [Composition Photo Workshop](#)

Format: 180x235, stron: 264



Poznaj metody komponowania obrazów i twórz fotografie przemawiające do odbiorcy

- Jak dobierać i zestawiać elementy kompozycyjne?
- Jak zapanować nad kolorami i wykorzystać ich symbolikę?
- Jak komponować obraz martwej natury?

Dobra kompozycja sprawia, że fotografia robi na odbiorcy duże wrażenie, a jej zamierzony przekaz zostaje właściwie odczytany. Aby stworzyć fascynujący obraz, potrzebujesz określonych narzędzi, wiedzy o tym, jak z nich efektywnie korzystać, oraz znajomości niezbędnych zasad kompozycji zdjęć. Tego wszystkiego dowiesz się właśnie z tej książki.

„Kompozycja. Warsztaty fotograficzne” to wyjątkowy podręcznik, dzięki któremu poznasz wszystkie żelazne reguły oraz najlepsze metody komponowania ujęć o różnym charakterze – od portretów po makrofotografię. Zawarte w książce ćwiczenia nie tylko poprawią Twój warsztat, ale z pewnością zainspirują Cię także do odkrywania i rozwijania własnego stylu fotografowania. Z kolejnych rozdziałów dowiesz się między innymi, jakie elementy kompozycyjne występują na każdej fotografii, jak głęboka ostrość wpływa na kompozycję zdjęcia oraz jak wykorzystywać światło, filtry i kolor dla wzmocnienia siły przekazu.

- Metody komponowania obrazów
- Elementy składowe kompozycji
- Aranżowanie kadru
- Punkt skupiający uwagę widza
- Symetria i asymetria
- Harmonia i dysharmonia
- Reguła trójkąta
- Złoty prostokąt
- Wybór głębi ostrości
- Ekspozycja równoważna
- Panoramowanie
- Praca z kolorem i stosowanie filtrów
- Komponowanie zdjęć portretowych i zbliżeniowych
- Martwa natura i makrofotografia
- Fotografia podróżnicza i terenowa

Wykorzystaj wszystkie złote zasady kompozycji i rób hipnotyzujące odbiorcę zdjęcia!

Spis treści

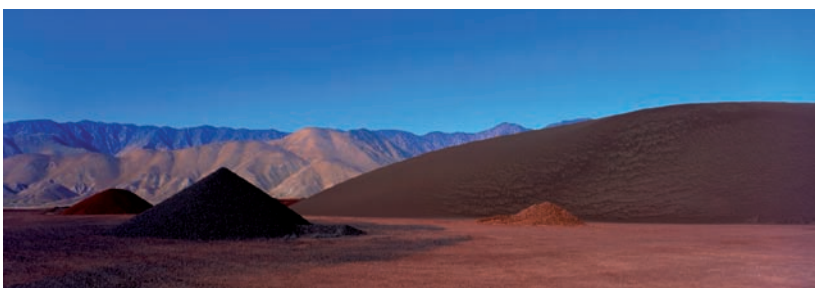
ROZDZIAŁ 1	Istota kompozycji	23
	Metody komponowania obrazów	24
	Jak widzimy	26
	Fizjologia oka	26
	Widzenie selektywne	28
	Początki kompozycji	30
	Perspektywa liniowa	31
	Kompozycja w fotografii	33



ROZDZIAŁ 2	Elementy składowe kompozycji	39
	Przegląd elementów kompozycji	40
	Punkty	40
	Linie	41
	Płaszczyzny	45
	Bryły	45
	Aranżowanie kadru	47
	Kształt kadru	48
	Orientacja	50
	Punkt skupiający uwagę widza	52
	Symetria kontra asymetria	54
	Harmonia i dysharmonia	55
	Reguła trójkąta	57
	Złoty prostokąt	60



ROZDZIAŁ 3	Wybór głębi ostrości	63
	Płaszczyzna ostrości	64
	Zrozumienie działania przysłony	64
	Stopnie przysłony	66
	Krążki rozproszenia	67
	Dobór obiektywu	67
	Długość ogniskowej	68
	Kąt widzenia	72
	Jaki obiektyw wybrać?	72
	Podglądanie i przewidywanie głębi ostrości	73
	Wykorzystywanie odległości hiperfokalnej w celu zwiększenia głębi ostrości	74



ROZDZIAŁ 4	Kwantowanie czasu, czyli komponowanie za pomocą migawki	79
	Szybkość migawki a głębia ostrości — subtelna równowaga	82
	Ekspozycja równoważna	83
	Pomiar światła dostępnego	84

Ostre lub rozmyte: jak szybkość migawki wpływa na wygląd zdjęcia	84
ISO	86
Zamrażanie w kadrze	86
Spowalnianie	88
Rozszerzone czasy ekspozycji	89
Ekspozycje wielokrotne	90
Zdjęcia seryjne	90
Panoramowanie	93



ROZDZIAŁ 5	Chwytnie światła	99
Jakość światła		100
Kierunek światła		102
Natężenie światła		107
Korzystanie ze światła słonecznego		108
Świt i zmierzch		108
Wschód i zachód słońca		110
Środek dnia		110
Zachmurzenie		112



ROZDZIAŁ 6 **Praca z kolorem** **115**

Teoria koloru **116**

Kolor w ujęciu naukowym 118

Symbolika kolorów 121

Temperatura barwowa **127**

Barwa światła słonecznego **129**

Panowanie nad kolorami przez stosowanie filtrów **132**

Liczby Wrattena 132

Filtry korekcyjne 134

Filtry polaryzacyjne 135

Filtry neutralne 137



ROZDZIAŁ 7 **Myślenie w kategoriach czerni i bieli** **141**

System strefowy **143**

Pomiary światła i ustawianie ekspozycji dla zdjęć czarno-białych **144**

Kompensacja wskazań światłomierza 145

Punktowy pomiar światła 147

Praca z filtrami kontrastowymi **149**



ROZDZIAŁ 8 **Komponowanie zdjęć portretowych** **159**

Trochę historii **160**

Kadrowanie zdjęć portretowych **162**

Ujęcie głowy 162

Ujęcie górnej części ciała (plan średni) 164

Portret środowiskowy 165

Oświetlanie sceny **167**

Źródła światła głównego 168

Źródła światła wypełniającego 169

Portrety kolorowe kontra czarno-białe **169**

Pomiary światła **170**

Ustawianie modeli **171**

Ustawianie pojedynczych osób 171

Ustawianie par 173

Ustawianie grup 176

Fotografowanie dzieci **179**



ROZDZIAŁ 9 **Fotografia podróźnicza i terenowa** **183**

Pakowanie torby fotograficznej **185**

Badanie nowego miejsca **186**

Plany ogólne 186

Plany średnie 190

Plany zbliżeniowe 192

Inne możliwości 194

Fotografowanie ludzi w zwiedzanych miejscach **196**



ROZDZIAŁ 10	Fotografowanie martwej natury i robienie zdjęć zbliżeniowych	201
	Fotografowanie martwej natury	204
	Układanie rekwizytów	204
	Oświetlanie sceny	209
	Fotografowanie sceny	210
	Martwa natura — scenariusz A	211
	Martwa natura — scenariusz B	212
	Fotografia zbliżeniowa i makrofotografia	213
	Wybieranie tła	213
	Oświetlanie obiektu	214
	Fotografowanie obiektu	215
	Scenariusz zbliżeniowy	218



ROZDZIAŁ 11	Poprawianie zdjęć	223
	Formaty plików	225
	Kadrowanie, czyli obcinanie zbędnych fragmentów	227
	Poprawianie kontrastu i kolorów	228

Usuwanie niedoskonałości	234
Usuwanie efektu czerwonych oczu	234
Ukrywanie skaz	234
Redukowanie szumu	235
Wyostrażanie obrazu	237
Naprawianie błędów oświetlenia	238
Dodawanie efektów specjalnych	240
Stosowanie filtrów	240
Składanie wielu obrazów w jeden	242
Tworzenie kopii zapasowych i katalogowanie zdjęć	244
Dalsze doskonalenie umiejętności	244



Słowniczek	249
Skorowidz	257

ELEMENTY SKŁADOWE KOMPOZYCJI

PRZEGLĄD ELEMENTÓW KOMPOZYCJI
ARANŻOWANIE KADRU
REGUŁA TRÓJPODZIAŁU
ZŁOTY PROSTOKĄT



Jeśli próbowałeś nauczyć się nowego języka, wiesz doskonale, że aby się nim swobodnie posługiwać, trzeba poznać zarówno jego gramatykę, jak i słownictwo. Z fotografią jest podobnie. Aby opanować jej język i za jego pomocą skutecznie przekazywać swe myśli, musisz zrozumieć i gramatykę, i słownictwo tego języka. *Elementy kompozycji* — punkty, linie, płaszczyzny i bryły — to w fotografii podstawowe składniki obrazu. To słowa języka fotografii. Reguły kompozycyjne, czyli sposoby budowania kadru, to gramatyka. W tym rozdziale dowiesz się, jak rozmieścić elementy kompozycyjne, aby uzyskać pożądany efekt.



Wskazówka

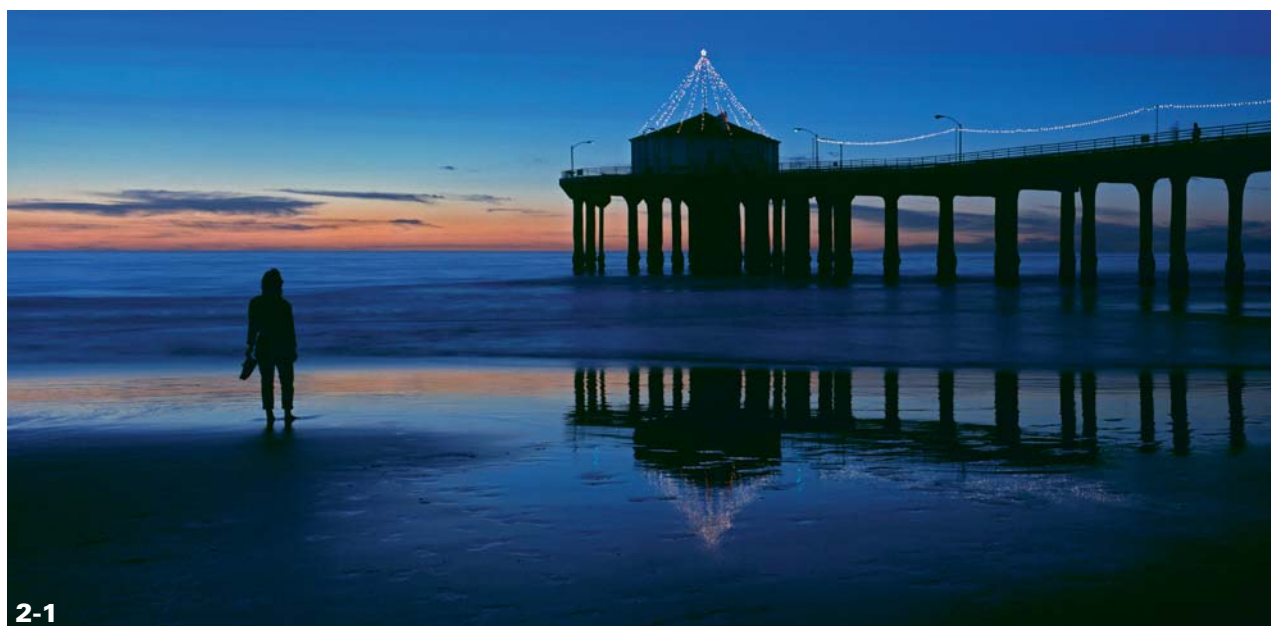
Zwróć uwagę na widoczne na zdjęciu 2-1 rozległe połacie mokrego piasku, które odgrywają tam rolę olbrzymiego zwierciadła z odbiciami wzbogacającymi kompozycję. Aby uzyskać taki efekt, potrzebne było zsynchronizowanie wykonania zdjęcia z odpływem i zachodem słońca. Pory odpływu można znaleźć w tablicach pływów.

PRZEGLĄD ELEMENTÓW KOMPOZYCJI

Elementy kompozycyjne można układać na nieskończenie wiele sposobów, ale nie wszystkie używane w ten sposób kompozycje okażą się godne uwagi. To, czy Twoja opowieść o tym, co dzieje się przed Twoim aparatem, będzie interesująca, zależy w dużej mierze od tego, jakie elementy zastosujesz i jak je połączysz. Kompozycja przemyślana przekazuje swe przesłanie szybko, łatwo, skutecznie — i pięknie.

PUNKTY

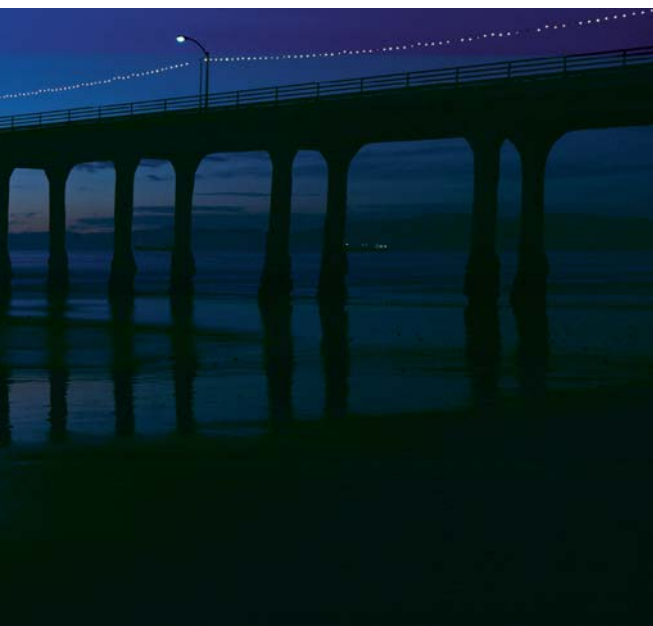
Punkt (lub kropka) jest podstawą wszelkiej informacji w grafice dwuwymiarowej. W fotografii cyfrowej takim punktem jest każdy pojedynczy *piksel* wyświetlacza LCD. (Słowo *piksel* jest skrótem od angielskich słów *picture element* i oznacza najmniej-



2-1

szą część obrazu, jaka może być wyświetlona). Gdy wiele punktów jest wyświetlanych jednocześnie, tworzą one rozmaite odcienie szarości lub barw, co w sumie składa się na kompletny obraz. Punkty wyznaczają także początek i koniec linii.

Wprawdzie punkty są często wykorzystywane do definiowania innych elementów kompozycji, ale mogą być również jej samodzielnymi składnikami. Są nimi na przykład światła wiszące wzdłuż całego moła, jakie widać na zdjęciu 2-1. Przyciągają one wzrok widza i jednocześnie wiodą go na koniec moła, który z kolei jest *punktem końcowym*, czyli miejscem, gdzie kończy się linia i gdzie wzrok zatrzymuje się w sposób naturalny. Gdy podróżujesz, przenosisz się z jednego punktu do drugiego, aby zwiedzać kolejne miejsca. Podobnie czyni Twój wzrok; wędrując od punktu do punktu, przechodzi z jednego obszaru obrazu do innego.



LINIE

Ciąg punktów tworzy *linię*, która stanowi kolejny ważny składnik kompozycji. Linie działają jak drogowskazy i kierują wzrok widza w określone rejony obrazu. *Linia wiodącą* może być każda linia prowadząca widza do najważniejszego punktu obrazu. Ponadto linie mogą wywoływać reakcje psychologiczne lub służyć celom symbolicznym, w zależności od ich kształtu i kierunku. Aby tworzyć udane kompozycje, musisz rozumieć, jak za pomocą linii można zbudować pewien nastrój lub wywołać u widza określone uczucie.

- **Linie pionowe.** Linia pionowa jest jak drzewo: wysokie i zrównoważone, mocne i niewzruszone (patrz zdjęcie 2-2). Pnie się do nieba, mimo że grawitacja ciągnie je w dół. Dlatego linie pionowe symbolizują siłę, moc i stabilność.
- **Linie poziome.** Spokojna i statyczna linia pozioma sugeruje stabilizację, trwałość i spokój. To tłumaczy, dlaczego wpatrywanie się w horyzont — poziomą linię wyznaczającą styk nieba z ziemią — jest tak kojące (patrz zdjęcie 2-3).



uwaga

O tym, jak widz postrzega przestrzeń, w dużej mierze decyduje usytuowanie obiektów względem linii horyzontu. Ogólnie, obiekty leżące blisko horyzontu wydają się bardziej oddalone niż obiekty położone z dala od tej linii. Umiejscowienie horyzontu również jest znaczące. Gdy znajduje się on w dolnej części kadru, większego znaczenia nabiera górna część zdjęcia, co daje wrażenie bardziej rozległego widoku. Natomiast jeśli linia horyzontu biegnie w górnej części kadru, ważniejsze staje się to, co znajduje się poniżej.

Punkty świetlne prowadzą oko na koniec moła (105 mm, ISO 64, filtr neutralny centralnie ważony, f/22,3 przy 2 sekundach)

Gdy stajesz przed bogactwem wyboru w środowisku powtarzających się elementów (tutaj są nimi drzewa), wybierz kilka z nich, aby zdominowały obraz (105 mm, ISO 50, f/16 przy 1/15 sekundy)



- **Linie ukośne.** Takie linie są dynamiczne, wprowadzają napięcie i wywołują wrażenie ruchu. Patrząc na zdjęcie 2-4, nie mamy wątpliwości, dokąd będzie podążał wzrok widza. Wynika to jednoznacznie z układu linii ukośnych, jakich na tym zdjęciu jest wiele. Ponadto jeśli zbiegają się one w jednym punkcie, wprowadzają do sceny perspektywę.
- **Linie zygzakowate.** Jak błyskawice rozpoczynają się, nagle zatrzymują i gwałtownie zmieniają kierunek. Nieobliczalne, aktywne i pełne napięcia wywołują u widza uczucie niepokoju (patrz zdjęcie 2-5).
- **Linie krzywe.** Podobnie jak ukośne, sugerują ruch — ale wolniejszy. Mogą to być pełne wdzięku krzywizny gałęzi, pni młodych drzew lub trzciny chwiejących się na wietrze. Łagodne łuki wywołują u widza delikatne napięcie, a łuki bardziej zdecydowane potęgują to uczucie (patrz zdjęcie 2-6).

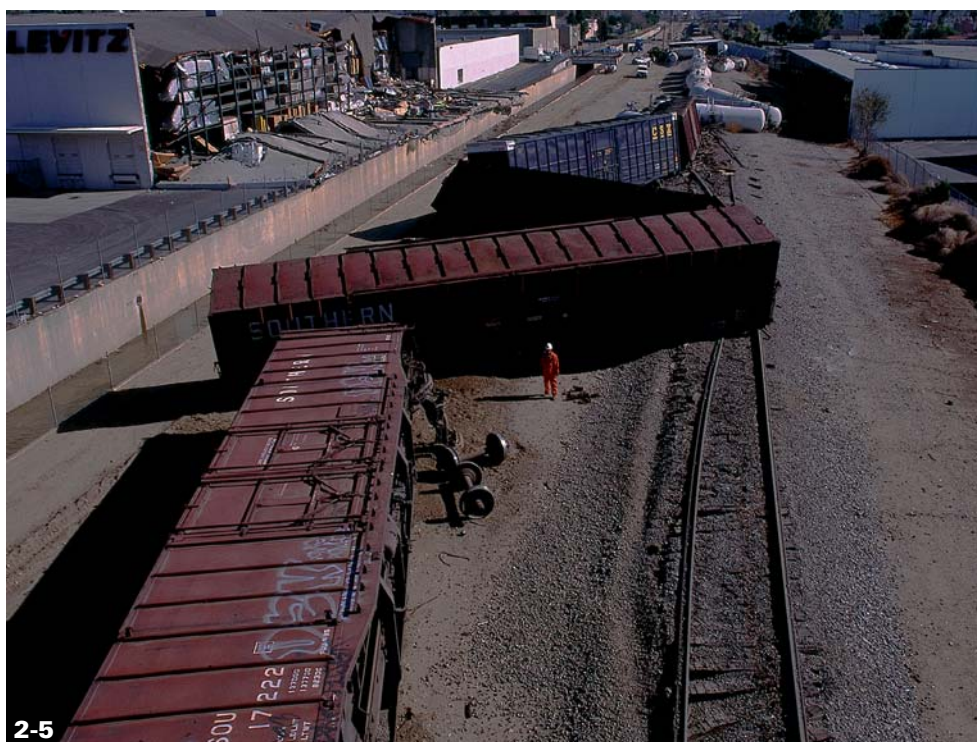


Miejsce, w którym niebo styka się z oceanem, działa relaksująco, zwłaszcza gdy woda ma kolor taki, jak przy plaży Lani Kai na hawajskiej wyspie Oahu (105 mm, ISO 50, f/22,3 przy 1/8 sekundy)

Aby uzyskać wrażenie ruchu na tym zdjęciu torów kolejki Chicago El, zastosowałem niski punkt widzenia z torami po lewej stronie (30 mm, ISO 100, filtr neutralny centralnie ważony, $f/8$ przy $1/125$ sekundy)



Linie zygawkowate są często dziełem człowieka i raczej rzadko występują w przyrodzie — chociaż w tym przypadku wykoślenie pociągu w Northridge



Widok z góry na łagodny łuk nabrzeża portu Avalon i sposób, w jaki łodzie formują linie krzywe, sprawiają, że to zdjęcie wyspy Catalina zachęca do jej odwiedzenia (105 mm, ISO 50, filtr neutralny centralnie ważony, f/32 przy 1/4 sekundy)



2-6

■ **Krzywe o kształcie litery S.** Tego rodzaju krzywe reprezentują łagodny i powtarzający się ruch. Mogą także wzmocniać wrażenie głębi obrazu. Występują w krajobrazie morskim w postaci śladów, jakie fale pozostawiają na piasku. Tworzą je też drogi wijące się między wzgórzami oraz rzeki płynące zakolami (patrz zdjęcie 2-7).

Linie na zdjęciu mogą być rzeczywiste lub urojone. Przykładem tych pierwszych mogą być linie namalowane na drodze, takie jak widoczne na zdjęciu 2-8. Mogą one być także rezultatem przecięcia się dwóch płaszczyzn, na przykład ścian budynku lub pudełka, ale mogą również rozdzielać dwa kolory występujące na zdjęciu. W przeciwieństwie do nich



2-7

Ta hawajska droga sfotografowana z małej wysokości tworzy na pierwszym planie szeroką plamę asfaltu i prowadzi wzrok widza krętą linią aż po horyzont (105 mm, ISO 50, filtr neutralny centralnie ważony, f/22,3 przy 1/8 sekundy)

linie urojone są rysowane przez nasz mózg, gdy patrzymy na obraz zawierający dużo punktów. Spójrz przykładowo na zdjęcie 2-8 i zauważ, jak Twój mózg tworzy urojoną linię łączącą zawodników ścigających się na wózkach inwalidzkich. Znaczenie linii urojonych jest takie samo jak rzeczywistych — jedne i drugie prowadzą wzrok w określone obszary obrazu.

Jednym z warunków, jakie trzeba spełnić, aby zrobić niepowtarzalne zdjęcie, jest znalezienie się we właściwym miejscu w odpowiednim czasie i uważne przyjrzenie się otoczeniu. Gdy robiłem zdjęcie 2-8, znajdowałem się na starcie biegu maratońskiego w Los Angeles i przymierzałem się do fotografowania biegaczy, ale jako pierwsi wystartowali zawodnicy na wózkach inwalidzkich. Znaki namalowane na jezdni w połączeniu z niezwykle energią tych zawodników dały w sumie interesujący efekt. Jako że scena obfitowała w rozmaite cienie, postanowiłem zrobić zdjęcie czarno-białe, bo kolorowe wyglądało by bardzo mętnie.



uwaga

Pamiętaj, że jeśli linia rozciąga się poza krawędź obrazu, również tam podąży wzrok widza. Zwykle odradzam stosowanie linii wiodących poza obraz, ale czasami można złamać tę zasadę, jeśli zezwala na to główny motyw zdjęcia.

PŁASZCZYZNY

Płaszczyznę definiują trzy niewspółliniowe punkty, prosta i punkt leżący poza tą prostą lub dwie przecinające się bądź równoległe proste. Przykładem płaszczyzny, która z natury jest dwuwymiarowa, może być ściana budynku, blat stołu, okładka książki lub płaska powierzchnia skały. Płaszczyzny na zdjęciach mogą być ograniczone wyraźnymi krawędziami, ale mogą też rozciągać się do nieskończoności poza granice obrazu. Podobnie jak linie, płaszczyzny sterują wzrokiem widza, kierując go w określone obszary zdjęcia. Ogólnie, działanie płaszczyzn jest silniejsze, gdy razem tworzą bryłę. Poza tym, jeśli nakładają się na siebie oraz tworzą odpowiedni układ światła i cieni, mogą potęgować wrażenie głębi, co można zauważyć na zdjęciu 2-9. Płaszczyzny mogą także pełnić funkcję tła dla głównego motywu, co znacznie ułatwia jego wyodrębnienie z otoczenia.

BRYŁY

Płaszczyzny połączone razem tworzą bryłę, która z natury jest trójwymiarowa. Przykładem bryły, niekiedy zwanej również kształtem, może być piłka, banan lub pudełko. Bryła może być nieskończona i rozciągać się poza obraz albo — jeśli tworzące ją



2-8

Mimo że strzałki namalowane na jezdni kierują Twój wzrok poza obraz, siła głównego motywu przyciąga go z powrotem (105 mm, ISO 400, filtr neutralny centralnie ważony, f/22 przy 1/8 sekundy)

Zauważ, jak przecinające się płaszczyzny tego budynku budują dramaturgię zdjęcia i zmuszają do postrzegania przestrzeni w ściśle określony sposób (28 mm, ISO 100, f/11 przy 1/125 sekundy)



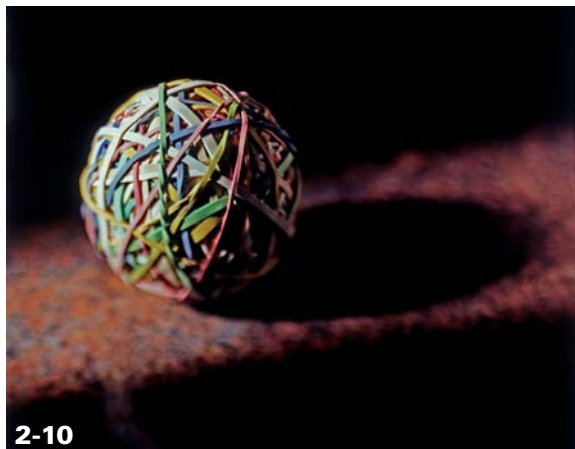
płaszczyzny mają widoczne granice — przyjmuje rozpoznawalną formę kuli, prostopadłościanu, graniastoslupa lub podobną. Gra światła i cieni wywołana obecnością brył w fotografowanej scenie ułatwia ocenę rozmiarów, skali i masy obiektów widocznych na zdjęciu. Z kolei tekstura powierzchni bryły pozwala określić materiał, z jakiego została wykonana (patrz zdjęcie 2-10).

Aby przeżyć, człowiek musiał nauczyć się szybkiego rozpoznawania brył. Umiejętność ta jest wciąż rozwijana w miarę postępu cywilizacyjnego i w dużej mierze opiera się na naszej pamięci. I rzeczywiście, nasza zdolność rozpoznawania brył jest już tak rozwinięta, że często nawet nie musimy widzieć całego obiektu, aby móc stwierdzić, co to jest. Jeśli już coś znasz, mózg sam uzupełni brakujące fragmenty. Przykładowo, na zdjęciu 2-11 widać tylko część przedniej opony motocykla, ale resztę wypełnia

nasz mózg i bez trudu możemy stwierdzić, że jest to opona. Gdy fotografujesz bryłę, nie musisz jej pokazywać całej, aby widz zorientował się, co to jest. Musisz jednak pokazać wystarczająco dużo, aby mózg mógł połączyć odpowiednie punkty.

Rozpoznanie bryły, nawet dobrze znanej, w niektórych sytuacjach może jednak sprawiać kłopot — dużo bowiem zależy od środowiska, w jakim ta bryła się znajduje. Na przykład, jak widać na zdjęciu 2-12, czerwony liść jest dużo łatwiejszy do zidentyfikowania niż którykolwiek brązowy. Nasze oczy nieustannie skanują obraz, starając się wychwycić różnice w teksturze, barwie i jasności. Twoja kompozycja będzie lepsza, jeśli zadbasz o to, by fotografowana bryła wyraźnie odcinała się od tła odmienną teksturą lub kolorem. To pomoże widzowi w szybkim i precyzyjnym odczytaniu tego, co chcesz mu przekazać.

Boczne oświetlenie piłki widocznej na zdjęciu 2-10 nie tylko ujawniło jej teksturę, ale również utworzyło piękny cień podkreślający kulistość kształtu (150 mm, ISO 50, f/64 przy 1/25 sekundy). Ponieważ motocykle są Ci znane, Twoje oko uzupełnia okrąg, jaki tworzy opona przedniego koła na zdjęciu 2-11 (210 mm, ISO 50, f/64 przy 1/25 sekundy). Na zdjęciu 2-12 odmienność barwy kieruje nasz wzrok wprost na czerwony liść, mimo że pod względem tekstury nie różni się on od pozostałych liści (90 mm, ISO 100, f/11 przy 1/250 sekundy)



2-10



2-12



2-11

ARANŻOWANIE KADRU

Aby robić wspaniałe zdjęcia, nie wystarczy znać poszczególne elementy kompozycji. Trzeba jeszcze wiedzieć, gdzie i jak ustawić je w obrębie kadru. Na decyzje dotyczące położenia głównego motywu wpływają zarówno kształt kadru, jak i ustawienie aparatu. Poza tym należy wziąć pod uwagę to, czy zdjęcie ma zawierać punkt skupiający uwagę, czy ma być symetryczne lub asymetryczne, harmonijne lub nieharmonijne. W ostatecznym usytuowaniu kluczowych elementów wizualnych pomocna może być reguła trójkopodziału. Obecność każdego elementu w kadrze powinna być uzasadniona, w przeciwnym razie powinieneś skomponować ujęcie od nowa.



uwaga

Warto dodać, że nawet jeśli kształt nie całkiem odpowiada formie, jaką zwykle się mu przypisuje, widz i tak zinterpretuje go jako kształt o takiej właśnie, z góry ustalonej formie. Przykładem niech będzie księżyc. Chociaż nie jest on idealnie okrągły, przyjmujemy, że właśnie taki jest, i tak go interpretujemy, gdy widzimy tylko jego fragment.



uwaga

Kadr, zwany też formatem, jest to ta część obrazu tworzonego przez obiektyw, która jest rejestrowana przez aparat. Zazwyczaj pokrywa się ona z tym, co widać w wizjerze lub na wyświetlaczu aparatu. Format oznacza także kształt zarejestrowanego obrazu — zwykle jest to prostokąt.

KSZTAŁT KADRU

Każdy aparat rejestruje obraz o określonym kształcie, czyli nadaje mu określony format. Najczęściej jest to prostokąt (zdjęcie 2-13), kwadrat (zdjęcie 2-14) lub prostokąt panoramiczny (zdjęcie 2-15). (*Prostokąt panoramiczny* to taki, którego szerokość

jest przynajmniej dwa razy większa od wysokości. Najpopularniejszy jest format 18×6 cm o proporcji boków 3:1). Formaty prostokątne zwykle mają proporcję 3:2, która jest charakterystyczna dla formatu 35 mm, lub proporcję 4:3, typową dla ekranu telewizyjnego.

Wiele aparatów cyfrowych oferuje możliwość wyboru formatu prostokątnego, kwadratowego lub panoramicznego. Konkretny wybór zależy od charakteru fotografowanej sceny. Jeśli jest ona płaska i rozległa, zastosuj format panoramiczny. Jeśli jest tak samo



2-13

To zdjęcie ma format prostokątny. Zostało zrobione w warunkach cienia otwartego i przy użyciu ocieplającego filtra 81B (85 mm, ISO 100, f/8 przy 1/125 sekundy)

Tor wyścigowy w Parku Narodowym Doliny Śmierci. Stosując format kwadratowy, trzeba się zmuszać, by nie umieszczać najważniejszego obiektu w centrum kadru (150 mm, ISO 100, f/16 przy 1/125 sekundy)

**2-14**

szeroka jak wysoka, wybierz format kwadratowy. W pozostałych przypadkach używaj formatu prostokątnego. Bez względu na to, jaki format wybierasz, staraj się umieścić główny motyw poza środkiem kadru. Takie postępowanie pozwala uzyskać bardziej interesującą kompozycję.

Trzeba jednak pamiętać, że matryca aparatu cyfrowego, która rejestruje obraz, ma ustalony kształt — najczęściej prostokątny. Jeśli zatem w ustawieniach aparatu wybierzesz format kwadratowy lub panoramiczny, nie zmienisz kształtu matrycy, lecz spowodujesz, że tylko jej część będzie wykorzystywana do rejestracji obrazu. W rezultacie zmniejszy się rozdzielczość i związana z nią jakość zdjęcia.



2-15

ORIENTACJA

Jeśli zdecydowałeś się na format prostokątny lub panoramiczny, następny wybór będzie dotyczył orientacji kadru — czy aparat ustawić pionowo czy poziomo. Większość ludzi trzyma aparat poziomo, bo jest on tak skonstruowany, że wtedy najlepiej pasuje do dłoni. Nie oznacza to jednak, że nie możesz obrócić aparatu na bok i fotografować w układzie pionowym. Możesz, a niekiedy nawet powinieneś.

Kiedyś pokazałem legendarnemu fotografowi krajobrazów, Anselowi Adamsowi, zdjęcie pejzażu morskiego, które skadrowałem pionowo. Zwrócił mi uwagę, że skoro dominujące elementy kompozycyjne — w tym przypadku horyzont i morskie fale — są zorientowane poziomo, zdjęcie powinno mieć również układ poziomy. Dodał także, że gdy on komponuje ujęcie, najpierw ustala, czy dominujące

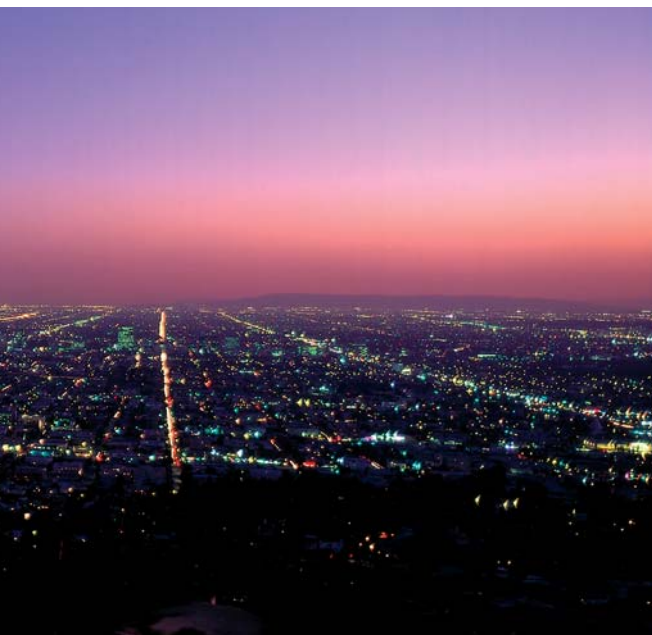
elementy sceny są pionowe czy poziome. Ty również powinieneś tak postępować. Aby przekonać się, jak orientacja aparatu wpływa na efekt końcowy, spójrz na zdjęcia 2-16 i 2-17. Oba przedstawiają tę samą scenę, ale istnieje między nimi subtelna różnica.

Oczywiście, niektóre sceny można fotografować zarówno w orientacji poziomej, jak i pionowej, uzyskując w obu przypadkach efekt zadowalający. Gdy fotografuję jakieś miejsce, zawsze staram się robić zdjęcia poziome i pionowe — po prostu, by się zabezpieczyć.



uwaga

Niektóre z bardziej wyrafinowanych aparatów mają dodatkowy spust migawki ulokowany w bocznej ścianie, aby łatwiej było robić zdjęcia pionowe. (Zazwyczaj taki przycisk można zablokować w celu zapobieżenia przypadkowemu otwarciu migawki podczas fotografowania w układzie poziomym).



To panoramiczne zdjęcie przedstawia Los Angeles o zmierzchu. Zrobiłem je tuż po burzy, kiedy powietrze jest najbardziej przejrzyste. W takich warunkach zwykle wieje wiatr i jest zimno, więc warto zabrać rękawice, ale takie, w których przy najmniej końce palców będą odkryte (105 mm, ISO 50, filtr neutralny centralnie ważony, f/32,3 przy 12 sekundach)

Pozioma orientacja zdjęcia podkreśla znaczenie horyzontu i mgły, do której wzrok jest kierowany wzdłuż pięknej linii wybrzeża. To ta niezwykła mgła skłoniła mnie do wdrapania się na skały (24 mm, ISO 50, f/16 przy 1/60 sekundy)

**2-16**

W układzie pionowym wzrosło znaczenie pierwszego planu kosztem linii mgły, która w orientacji poziomej była mocnym elementem (24 mm, ISO 50, f/16 przy 1/60 sekundy)



2-17

Podsumowując, jeśli fotografujesz krajobraz, trzymaj aparat poziomo — chyba że ważny element krajobrazu jest ewidentnie pionowy. Z drugiej strony, gdy robisz zdjęcie portretowe, zwłaszcza jednej osoby, możesz ustawić aparat pionowo, aby lepiej wypełnić kadr głównym motywem.

PUNKT SKUPIAJĄCY UWAGĘ WIDZA

Stosowanie punktu skupiającego uwagę, określane go również jako *centrum zainteresowania*, jest jednym z najskuteczniejszych sposobów wizualnego przekazywania myśli. *Punkt skupiający uwagę* jest miejscem o największym znaczeniu w całej kompozycji; jest tym fragmentem obrazu, do którego wzrok kieruje się sposób naturalny i w którym się zatrzymuje. Jeśli go zastosujesz, nie będzie wątpliwości co do Twoich intencji (patrz zdjęcie 2-18).

Punkt skupiający szybko informuje widza o intencjach autora, ale istnienie takiego punktu nie jest bezwzględnie konieczne. Nie jest on potrzebny, jeśli fotografowana scena zawiera wyraźny wzór — na przykład rozrzucone jesienne liście czy kamyczki na morskiej plaży albo, jak na zdjęciu 2-19, wielka „kostka” sprasowanego złomu przygotowanego do ponownej przeróbki.



odsylacz

Punkt skupiający uwagę stanowi centrum zainteresowania i jest efektem zabiegów kompozycyjnych. Natomiast płaszczyzna ostrości jest obszarem sceny, na którym ogniskujesz obiektyw, i należy do zjawisk optycznych. Więcej informacji na jej temat znajdziesz w rozdziale 3.



2-18

Kredki wskazują na punkt skupiający uwagę — motyla, zwanego monarchą — a plama światła zatrzymuje wzrok w obrębie obrazu. Różne warstwy zmuszają wzrok do wędrówki i analizowania kompozycji (150 mm, ISO 50, f/64 przy 1/125 sekundy)



Na tę ciekawą kompozycję sprasowanego metalu natrafiłem w zakładzie recyklingowym (24 mm, ISO 100, f/11 przy 1/250 sekundy)



wskazówka

Jeśli masz problem z określeniem, które elementy kompozycyjne powinny służyć za punkt skupienia, spróbuj spojrzeć na fotografowaną scenę przez matową płytkę z otworem odpowiadającym formatowi ustawionemu w aparacie. Jeśli nie masz pod ręką takiej płytki, utwórz odpowiednią ramkę z palców, tak jak robią często reżyserzy filmowi. Ten prosty zabieg pomaga wyizolować fragment otoczenia i umożliwia skomponowanie ujęcia jeszcze przed włączeniem aparatu. Szczególnie przydaje się to podczas fotografowania krajobrazów.

POSZUKIWANIE TEMATU Fotograficy oraz inni artyści często pracują nad jakimś tematem przez długi czas, co pozwala im rozwinąć go w pełni i nierzadko kończy się wystawą lub książką poświęconą temu tematowi. Przykładowo, oprócz aktualnej pasji fotografowania owocni rozmaitych roślin pracuję nad cyklem zdjęć, których tematem są identyczne bliźniaki (sam zresztą jestem jednym z nich). Najpierw fotografuję je symetrycznie w prosty sposób, a potem staram się je uchwycić w otoczeniu, które może coś na ich temat powiedzieć. Czasami po zrobieniu kilkunastu zdjęć porzucam dany temat, a czasami pracuję nad nim przez kilka lat. Namawiam Cię do kontynuowania rozpoczętego projektu lub poszukania nowego tematu, który będzie miał dla Ciebie specjalne znaczenie.

SYMETRIA KONTRA ASYMETRIA

Kompozycja *symetryczna* to taka, w której po obu stronach obrazu znajdują się identyczne formy. Takie fotografie mogą zawierać punkt skupiający uwagę, ale mogą być również skomponowane w oparciu o powtarzający się motyw i nie mieć żadnego określonego punktu skupienia. Kompozycje symetryczne najlepiej nadają się do prezentowania motywów charakteryzujących się symetrią wewnętrzną, takich jak owocnia widoczna na zdjęciu 2-20 czy para bliźniaków pokazywana w sposób taki, jak na zdjęciu 2-21.

Przeciwieństwem kompozycji symetrycznych są układy *niesymetryczne*, czyli takie, które nie zawierają wzorów ani lustrzanych odbić żadnych form, co czyni je bardziej elastycznymi, i dlatego są częściej stosowane. Mogą zawierać punkt skupiający uwagę, ale mogą też być całkiem abstrakcyjne, jak w przypadku zdjęcia 2-22. Wśród obrazów asymetrycznych znaleźć można zarówno bardzo proste, jak i bardzo złożone. Ogólnie, asymetria jest bardziej dynamiczna i pozwala zastosować więcej kombinacji obiektów, którymi widz może się zainteresować.



Tekstura i wyraźna symetria tej owocni do tego stopnia przykuły moją uwagę, że zrobiłem jej całą serię zdjęć (150 mm, ISO 100, f/45,3 przy 1/60 sekundy)

Kompozycje symetryczne można tworzyć także z udziałem ludzi. Zwróć uwagę, jak Twój wzrok automatycznie skanuje bliźniaczki w poszukiwaniu różnic między nimi (80 mm, ISO 100, f/16 przy 1/60 sekundy)



HARMONIA I DYSHARMONIA

Kompozycja *harmonijna* to taka, której składniki są powiązane przez skalę, kształt, kolor lub teksturę i tworzą przyjemną dla oka całość. Powiązane w ten sposób są na przykład pomarańcze i jabłka, a piłki do koszykówki i banany — nie. Jeśli takie relacje nie zachodzą, kompozycja jest *dysharmonijna*; mówiąc inaczej, nie ma spójnej struktury. Jeśli wzrok

błądzi chaotycznie po całym kadrze, kompozycja nie jest harmonijna. Najczęściej będziesz stosował układy harmonijne, bo wówczas Twoje przesłanie będzie łatwiejsze do odczytania (patrz zdjęcie 2-23). Ale jeśli do chaotycznego motywu dołączysz chaotyczną kompozycję, wrażenie dysharmonii zostanie jeszcze spotęgowane (patrz zdjęcie 2-24).

Głównym motywem jest tutaj ściana stereo, a czerwone krzesło, stanowiąc kontrapunkt dla tej białoszarej płaszczyzny, czyni kompozycję asymetryczną (90 mm, ISO 50, filtr neutralny centralnie ważony, f/45 przy 1/15 sekundy)



2-22



2-23

Niebo nad słynną drogą 66 (Route 66). Kształty chmur są na tyle podobne, że tworzą kompozycję harmonijną (105 mm, ISO 50, filtr neutralny centralnie ważony, f/22,3 przy 1/8 sekundy)

W meksykańskiej piekarni. Wzrok nie znajduje tutaj niczego, na czym mógłby się dłużej zatrzymać. Taka scena jest po prostu nużąca (90 mm, ISO 100, f/4 przy 1/30 sekundy)



2-24

REGUŁA TRÓJPODZIAŁU

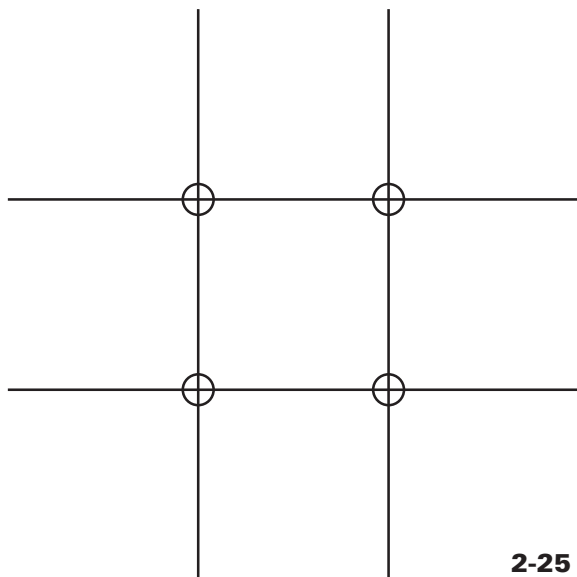
Zapewne jak większość ludzi uważasz, że w sztuce nie ma miejsca na żadne ścisłe zasady — i w dużym stopniu jestem gotów zgodzić się z takim poglądem. Istnieje jednak reguła, która jest niezastąpionym narzędziem każdego fotografa. Jest nią *reguła trójpodziału*, zgodnie z którą obraz jest dzielony na dziewięć jednakowych części przez poprowadzone w równych odstępach dwie linie pionowe i dwie poziome (patrz rysunek 2-25). Następnie, zamiast umieszczać kluczowe elementy w części środkowej,

co jest typowe dla fotografa początkującego, ustawiamy je w dowolnym z czterech punktów przecięcia tych linii. Takie postępowanie pozwala wytworzyć wrażenie napięcia i wzbudzić u widza większe zainteresowanie (patrz zdjęcie 2-26).



wskazówka

Jak już wspominałem w rozdziale 1., ludzie żyjący w kulturze zachodniej czytają od lewej do prawej. Warto więc najważniejszy element obrazu umieścić w jednym z lewych punktów siatki trójpodziału. Jest to prosty zabieg kompozycyjny, który wykorzystując naturalną tendencję widza do skanowania obrazu od lewej do prawej, pozwala mu szybko trafić do miejsca najbardziej interesującego.



2-25



wskazówka

Niektóre aparaty cyfrowe mogą w wizjerze LCD wyświetlać siatkę trójpodziału, co ułatwia organizowanie kadru wokół jej linii i punktów. Funkcję tę można oczywiście włączać i wyłączać w zależności od potrzeb.

Podczas komponowania kadru możesz korzystać nie tylko z punktów siatki, ale także z jej linii. To, którą z nich wybierzesz, decyduje o znaczeniu określonej części obrazu. Załóżmy, że fotografujesz krajobraz. Jeśli horyzont ustawisz na wysokości górnej linii siatki, większego znaczenia nabierze motyw leżący poniżej horyzontu, co widać na zdjęciu 2-27. I na odwrót, jeśli horyzont będzie przebiegał wzdłuż dolnej linii siatki, nacisk zostanie położony na to, co znajduje się nad horyzontem, jak na zdjęciu 2-28.



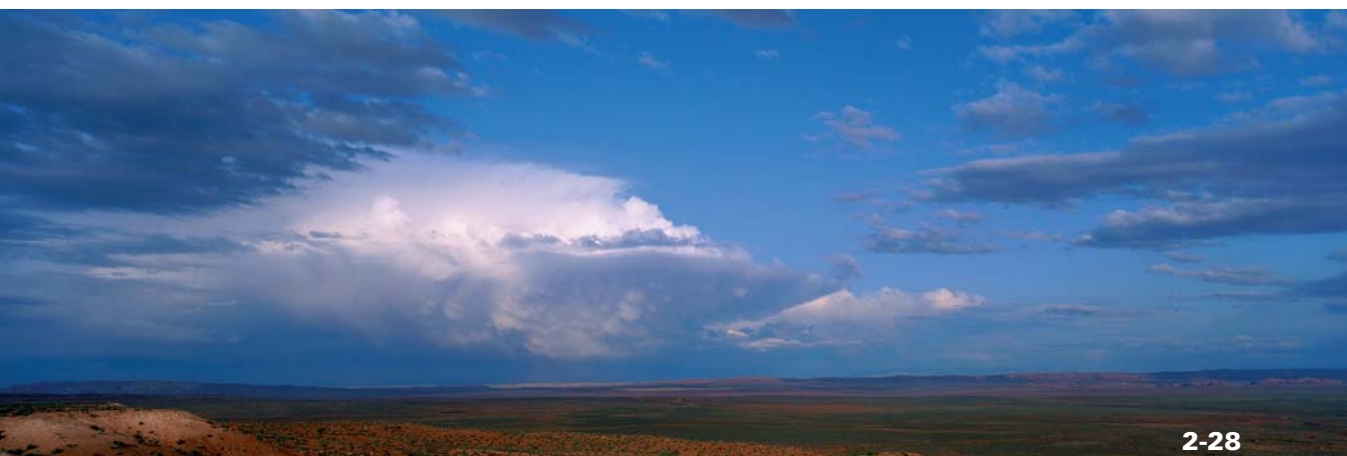
2-26

Na lewej linii trójpodziału umieściłem moją mamę — główny element kompozycji. Z niej wzrok przenosi się na dziecko, mojego syna, Zacka, który najwidoczniej ma ochotę wyrwać się spod opieki babci (105 mm, ISO 50, f/11 przy 1/60 sekundy)

W tym pejzażu interesujący wydał mi się kontrast między czernią świeżo położonego asfaltu a czerwienią pustyni Utah. Droga, będąca symbolem podróży, bardzo ładnie wypełniła obszar pod linią horyzontu (105 mm, ISO 50, filtr neutralny centralnie ważony, f/45,5 przy 1/2 sekundy)



2-27



2-28

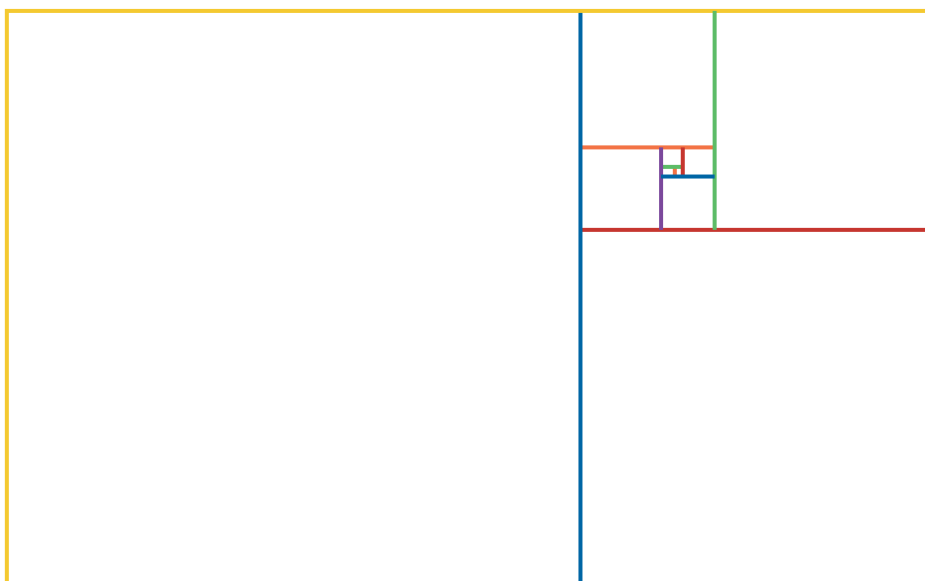
Zastosowałem regułę trójpodziału i duża chmura deszczowa doskonale wypełniła górną część kadru nad linią horyzontu (105 mm, ISO 50, filtr neutralny centralnie ważony, f/22,3 przy 1/15 sekundy)

Zauważ, że precyzyjne ustawianie obiektów na liniach siatki lub w jej węzłach nie jest konieczne. Jeśli główny motyw nie współgra pod tym względem z innymi elementami i umieszczenie go dokładnie w węzle siatki miałooby źle wpłynąć na umiejscowienie innego elementu, ustaw go możliwie blisko węzła — i to wystarczy. Oczywiście możesz też świadomie łamać tę regułę, jeśli uznasz, że jej przestrzeganie nie pozwala uzyskać zamierzonego efektu.

ZŁOTY PROSTOKĄT

Co wspólnego ma format 35 mm z Partenonem i Moną Lisą? W każdym przypadku wykorzystano złoty prostokąt (patrz rysunek 2-29). Uznawany za najbardziej harmonijny ze wszystkich prostokątów, nazwę zawdzięcza stosunkowi długości boków, któ-

ry spełnia warunki złotej proporcji. Złota proporcja jest pojęciem matematycznym, znanym już starożytnym Grekom. Przez uczonych epoki renesansu była nazywana *divina proportio* (boska proporcja), a jej obecność odkrywano niemal w każdej dziedzinie: w sztuce, architekturze, muzyce, a nawet w psychologii i biologii. Leonardo da Vinci twierdził, że wiele proporcji ludzkiego ciała ma właśnie taki charakter, i dowodził tego na przykładzie słynnego *Człowieka witruwiańskiego*. Dokładna wartość złotej proporcji wynosi 1,618:1. A zatem, w przypadku złotego prostokąta dłuższy bok jest 1,618 razy większy od krótszego. Jedną z istotnych właściwości takiego prostokąta jest to, że po utworzeniu w nim kwadratu pozostała część jest również złotym prostokątem.



Złoty prostokąt. Wyznaczając w nim kwadrat, tworzysz nowy złoty prostokąt

2-29

Zadanie na koniec rozdziału

W poszukiwaniu krzywej w kształcie litery S

Twoim zadaniem jest sfotografowanie sceny plenerowej, w której dominującym elementem kompozycyjnym jest linia w kształcie litery S. Może to być ślad fali morskiej na piasku, droga lub drzewa na grzbiecie górskim. Najpierw obejdź wokół to, co chcesz sfotografować, i wybierz miejsce, z którego ujęcie będzie kompozycyjnie najlepsze. Następnie włącz aparat i zrób kilka zdjęć, ale tak, by każde było inne.

Kiedyś zostałem poproszony przez biuro podróży z Santa Monica, abym sfotografował niektóre rejon miasta, głównie położone w okolicy plaży, a szczególnie ścieżkę rowerową, z której korzystają rowerzyści, wrotkarze i spacerowicze. Zrobiłem kilka zdjęć z różnych punktów ścieżki, ale żadne z nich nie było tym, o co mi chodziło.

Zawsze, o ile jest to tylko możliwe, staram się robić zdjęcia z góry, aby uzyskać widok z lotu ptaka. Niecałe pół kilometra od ścieżki znajdowało się wysokie urwisko. Aby stamtąd zrobić zdjęcie, potrzebowałem obiektywu 300 mm. Wypożyczyłem go więc i wdrapałem się na urwisko. Stamtąd ujrzałem piękny widok z linią ścieżki układającą się w kształt litery S, palmami, oceanem i rozległym obszarem piasku! Teraz mogłem zrobić zdjęcie z tymi różnorodnymi elementami. Aby je wszystkie zmieścić, musiałem krzywą skomponować ciasno przy palmach, które automatycznie zrównoważyły zarówno linię ścieżki, jak i rozległe połacie piasku. Ciasne kadrowanie pozwoliło mi również wyeliminować brzydką toaletę i równie mało atrakcyjny obszar trawiasty na prawo od palm.

