

fotografia przyrodnicza

Techniki pracy najslynniejszych
fotografów natury

- Jak przygotować profesjonalny sprzęt i aparaturę w plener?
- Jak zaplanować i komponować ciekawe ujęcia zwierząt i krajobrazów?
- Jak zadbać o idealny oświetlenie i ekspozycję zdjęć w różnych warunkach?

CHRIS WESTON



» Idź do

- Spis treści
- Przykładowy rozdział
- Skorowidz

» 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. 32 230 98 63
e-mail: helion@helion.pl
© Helion 1991–2011

Fotografia przyrodnicza. Techniki pracy najśłynniejszych fotografów natury

Autor: Chris Weston

Tłumaczenie: Marcin Machnik

ISBN: 978-83-246-2882-7

Tytuł oryginału: [Nature Photography: Insider Secrets](#)

[from the World's Top Digital Photography Professionals](#)

Format: 240×195, stron: 280



Poznaj największe sekrety zawodowych fotografów dzikiej natury!

- Jak przygotować profesjonalną wyprawę z aparatem w plener?
- Jak zaplanować i komponować ciekawe ujęcia zwierząt i krajobrazów?
- Jak zadbać o idealną ostrość i ekspozycję zdjęć w różnych warunkach?

Uchwyczone w niesamowitym, niepowtarzalnym momencie, a przy tym ostre jak żyłotka i doskonałe kompozycyjnie... Właśnie takie zdjęcia profesjonalnych fotografów przyrody budzą konsternację i zazdrość niemal każdego pasjonata obiektywu. Czy zastanawiałeś się kiedyś – widząc te zapierające dech, perfekcyjne technicznie zdjęcia dzikiej natury – nad tym, jak zostały zrobione? Świetne fotografie przyrody to najczęściej nie dzieła szczęśliwego przypadku, lecz owoc wielomiesięcznych, mozolnych przygotowań. Poznanie sekretów pracy zawodowców, sposobów planowania niezwykłych ujęć i organizowania wypraw w plener, a także używanych przez nich technik i sprzętu to najlepsza droga do tego, by tworzyć zdjęcia na tym samym, zachwycającym poziomie!

Teraz właśnie masz szansę uczyć się od takich mistrzów, jak Art Wolfe, Chris Weston, Jim Brandenburg i Joe Cornish, oraz fotografów „National Geographic” – Joela Sartore’a i Michaela Nicholasa! Oto książka wypełniona po brzegi eksperckimi poradami największych profesjonalistów świata w dziedzinie fotografii natury. Ich wykorzystanie umożliwi Ci podniesienie własnych umiejętności na zawodowy poziom i pobudzi Twoją wyobraźnię. Przeczytasz o tym, jak zadbać o idealną ostrość i ekspozycję fotografii w rozmaitych warunkach oświetleniowych oraz pogodowych czy podczas fotografowania zwierząt w ruchu. Poznasz także podstawy organizowania skutecznych wypraw w plener i wcześniejszego planowania ciekawych kadrów. Dzięki zadaniom i projektom z każdym zdjęciem będziesz nabierać coraz większej pewności siebie. Wykształcisz w sobie praktyczne nawyki i umiejętności, dzięki którym zaczniesz myśleć i działać jak profesjonalista.

Podręcznik obejmuje zagadnienia z zakresu:

- wizualizacji i sztuki patrzenia „kadrą”;
- planowania ciekawych zdjęć zwierząt i natury;
- organizacji rozmaitych wypraw w plener;
- wyboru i konfiguracji odpowiedniego sprzętu;
- malowania światłem i kontrolowania go;
- zrozumienia znaczenia ekspozycji i kontrastu;
- fotografii HDR, skalania zdjęć i bracketingu;
- artystycznych ustawień ISO i balansu bieli;
- redukcji szumów cyfrowych i wyboru priorytetu ostrości;
- psychologii elementów graficznych i ich roli w kompozycji zdjęć przyrodniczych;
- energii wizualnej, kształtu i potęgi barwy;
- fotografowania natury w czerni i bieli.

**Poznaj najlepsze techniki oraz nawyki zawodowych fotografów przyrody
i doświadcz bardziej instynktownego, pewnego wykonywania profesjonalnych zdjęć!**

SPIS TREŚCI

	ZAWODOWCY	7
NAWYK PIERWSZY	PLANUJ DOSKONAŁE ZDJĘCIA	15
	Badania i planowanie	17
	Poznaj dany temat	22
	Wizualizacja i sztuka patrzenia	28
	Pakuj się pod kątem oczekiwanych zdjęć	33
NAWYK DRUGI	POZNAJ SWÓJ APARAT	41
	Pokręta, przyciski i ich funkcje	43
	Typy plików	46
	Balans bieli	50
	ISO (wzmocnienie)	51
	Tryb pracy aparatu	58
	Korzystanie z histogramu i informacji o prześwietleniach	62
	Tryby ostrzenia	66
	Korzystanie z menu	68
	Zaawansowane opcje menu i ustawienia własne	78
	Używanie nowoczesnych obiektywów	78
	Trzymanie aparatu	83

NAWYK TRZECI	PATRZ TAK, JAK APARAT	95
	Światło, czyli pędzel fotografa	97
	Kontrast: kiedy świat staje się szary	103
	Obiektyw, czyli oko aparatu	106
NAWYK CZWARTY	PRZEJMIJ KONTROLĘ NAD APARATEM	117
	Kontrolowanie światła	119
	Malowanie światłem	122
	Zrozumieć ekspozycję	130
	Ekspozycja i kontrast	141
	Ustawiaj ekspozycję na światła, przetwarzaj pod kątem cieni — mantra fotografii cyfrowej	149
	Jak wybrać tryb pomiaru światła	152
	Jak wybrać tryb ekspozycji	157
	Wpływ ISO na ekspozycję	157
	Zmiana balansu bieli w celach artystycznych	163
	Wybór właściwego obiektywu	173
	Efektywne korzystanie z autofokusa	174
NAWYK PIĄTY	NAUCZ SIĘ REGUŁ (ORAZ TEGO, KIEDY JE ŁAMAĆ)	187
	Opanuj sztukę pomijania	188
	Komponowanie fotograficznego obrazu	201
	Psychologia elementów graficznych i ich rola w kompozycji	202
	Wywoływanie wrażenia głębi	213
	Sześć reguł fotografii przyrody... oraz informacje o tym, kiedy je łamać	215

NAWYK SZÓSTY	UCHWYĆ CHWILĘ (ZASTOSOWANIE WIEDZY W PRAKTYCE)	225
	Co sprawia, że zdjęcie jest wyjątkowe?	226
	Dwa pytania przed wciśnięciem spustu migawki	226
	Zdefiniuj temat	228
	Piętnaście bestsellerowych zdjęć od kuchni	232
NAWYK SIÓDMY	ĆWICZ (PRAKTYKA CZYNI MISTRZA)	263
	Ćwiczenia na sucho, które utrzymają Twoją fotograficzną formę	264
	Dziesięć treningów fotograficznych, które zrobią z Ciebie zawodowca	266
	Sześć inspirujących projektów fotograficznych	271
	Planowanie własnych projektów	274
	SKOROWIDZ	277

NAUCZ SIĘ REGUŁ (ORAZ TEGO, KIEDY JE ŁAMAĆ)



Malarz rozpoczyna dzieło od pustego płótna. Aby uzyskać obraz, miesza farby, po czym stopniowo je nanosi i formuje linie, kształty, wzory, barwy i tekstury. Jeśli nie chce pokazać jakiegoś elementu malowanej sceny, po prostu go pomija.

Załóżmy, że na zboczu wzgórza znajduje się potężny maszt telefoniczny. Żaden problem, nie trzeba go malować. Zły kolor nieba? Wystarczy odpowiednio zmieszać farby, aby uzyskać właściwą barwę. Brakuje chmur na niebie? Cóż, można parę domalować. Malarstwo to sztuka dodawania.

Fotografia jest jego przeciwieństwem. Gdy spoglądasz przez wizjer, obraz jest już namalowany. Masz przed sobą w pełni ukształtowaną scenę w jej naturalnym splendorze, a wszystkie potrzebne elementy są porzucane w przypadkowy sposób. Ty jako fotograf masz zdecydować, które elementy i obiekty są istotne, a które nie. Te istotne musisz uporządkować, ale większe znaczenie ma to, że te nieważne elementy musisz usunąć. Fotografia jest więc sztuką *pomijania*.

Cel pracy malarza i fotografa jest taki sam — chcą uzyskać obraz, który odzwierciedli ich osobistą wizję. Jednak każdy z nich dociera do niego w inny sposób. Malarz dodaje elementy obrazu, a fotograf musi je odejmować. To wyjaśnia zarówno istotę komponowania w fotografii, jak i sposób *tworzenia* zdjęć.

OPANUJ SZTUKĘ POMIJANIA

Masz w rękach wszystkie narzędzia, których potrzebujesz w celu usuwania informacji z przestrzeni obrazu. Są to pokręta i przyciski aparatu. Fizyczne i techniczne kwestie z nimi związane (czyli gdzie się znajdują i do czego służą) zostały opisane w poprzednich rozdziałach. Teraz wyjaśnię, jak używać ich w kreatywny sposób.

Kadrowanie w aparacie

Najbardziej oczywista metoda usuwania obiektów lub szczegółów z przestrzeni obrazu polega na jego przycięciu przez chwycenie statywu i podejście bliżej do tematu (lub po prostu podejście, jeśli fotografujesz z ręki). Ten sposób na zwężenie kąta widzenia jest lepszy niż pozostanie w tym samym miejscu i użycie dłuższej ogniskowej — z powodów, które opisałem w Nawyku czwartym (mają one związek z wpływem zmiany ogniskowej na relacje przestrzenne).

© CHRIS WESTON

Najlepsze fotografie są komponowane, co oznacza zorganizowanie przestrzeni z elementów wizualnych. Miejsce, z którego zrobiłem to zdjęcie, nie zostało wybrane przypadkowo. Celowo ustawiłem aparat w taki sposób, aby uzyskać figurę odwróconego trójkąta w rzece na pierwszym planie, która dokładnie odzwierciedla kształt góry w tle. Spory głaz po prawej także ma znaczenie, gdyż tworzy dynamikę — wrażenie wizualnej energii — konkurując z górą o uwagę oglądającego. Ta walka wynika z kontrastujących kształtów — okręgu i trójkąta.



Oczywiście użycie dłuższej ogniskowej w celu redukcji kąta widzenia i wycięcia peryferyjnych detali wokół głównego obiektu jest w pełni uprawnionym i stosownym narzędziem, szczególnie w sytuacjach, w których relacje między dwoma lub kilkoma obiektami na różnych planach są nieistotne.

Kolejna para zdjęć wyraźnie demonstrowa efekt fizycznego wycięcia informacji z zewnętrznych części kadru. W przypadku pierwszej fotografii nie zmieniłem ogniskowej, tylko podszedłem bliżej. W efekcie część informacji z brzegów została wycięta, lecz relacje między obiektami na pierwszym planie i w tle nie uległy zmianie i nadal tworzą wrażenie głębi. Aby zrobić drugie zdjęcie, wróciłem na pierwotną pozycję i założyłem dłuższy obiektyw. Szczegóły z brzegów zniknęły, lecz dodatkowo zmienił się pozorny dystans między obiektami z pierwszego planu i tła (czyli ich relacje przestrzenne). Przestrzeń między nimi została ściśnięta, przez co wyglądają, jakby były bliżej siebie, a uzyskana fotografia jest bardziej płaska.

Te zdjęcia się od siebie różnią, lecz oba stanowią poprawną interpretację sceny. Przy okazji ilustrują one ważną tezę na temat sztuki fotografii, którą można wyrazić, parafrazując słowa Anselma Adamsa. Fotografia jest jak muzyka, a zapisane nuty można wykonać na wiele różnych sposobów. Słuchałem chóral-

nej części Dziewiątej Symfonii Beethovena w wykonaniu Royal Philharmonic Orchestra oraz w wykonaniu popularnej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych grupy rockowej Rainbow. Nuty się nie zmieniły, lecz ich interpretacja była diametralnie odmienna. Żaden styl nie był właściwszy czy lepszy, tylko po prostu inny.

W fotografii cyfrowej nuty, o których pisał Adams (partytura), są reprezentowane przez dane cyfrowe, a wykonanie to interpretacja tych danych w postaci przetworzonej fotografii, czyli wydruku lub obrazu na ekranie.

Ostrość i głębia ostrości

Gdy kadrowanie jest niewykonalne lub niepożądane, musisz zastosować inną metodę pozbywania się niechcianych detali. Jedną z nich jest rozmycie. Jesteśmy z natury wzrokowcami, gdyż wzrok jest naszym głównym zmysłem.

© CHRIS WESTON

Kadrowanie w aparacie odbywa się albo przez przesunięcie aparatu bliżej (s. 191), albo założenie obiektywu z dłuższą ogniskową (s. 192). Zwróć uwagę na to, jak metoda kadrowania wpływa na zmianę relacji przestrzennych między obiektami na pierwszym planie i w tle.





Kadrowanie w komputerze

Kadrowanie jest też oczywiście możliwe w programie do obróbki zdjęć (np. w Photoshopie). Delikatne okrajanie brzegów ma nieznaczny wpływ na jakość obrazu, lecz wycięcie dużej części zdjęcia poważnie zmniejsza

jego wymiary fizyczne i lepiej tego unikać, szczególnie gdy chcesz uzyskać duże wysokiej jakości wydruki.





© CHRIS WESTON

Pierwsze zdjęcie pokazuje pełny kadr. Podejście bliżej było niemożliwe, podobnie jak i zmiana na dłuższą ogniskową, dlatego w ostateczności wyciąłem niepotrzebną część obrazu w komputerze. W ten sposób pierwotna rozdzielczość (12,2 miliona pikseli) zmniejszyła się do 6,3 miliona pikseli, czyli niemal o połowę. Konsekwencje byłyby niemiłe, gdybym zamierzał wydrukować to zdjęcie w formacie większym niż 20×25 cm.

Ma to znaczenie dla fotografii, gdyż za pomocą odległości ostrzenia i manipulowania głębią ostrości możemy akcentować obiekty i porządkować je w przestrzeni obrazu.

Spójrz na ten przykład. Tło tej sceny zawierało mnóstwo elementów i było rozpraszające, jednak użycie małej przysłony doprowadziło do jego rozmycia w takim stopniu, że nie sposób dostrzec jakichkolwiek detali.

© CHRIS WESTON

Mała przysłona spowodowała rozmycie szczegółów tła do takiego stopnia, że stały się niewidoczne i w ten sposób zostały usunięte z przestrzeni obrazu.



Ze względu na dominację zmysłu wzroku koncentrujemy się głównie na wyraźnych obiektach, natomiast ignorujemy nieostre szczegóły. Im bardziej rozmyty detal, w tym większym stopniu mózg przetwarza go poza świadomą wyobraźnią (przy okazji jest to powód, dla którego w fotografii przyrody oczy zwierzęcia powinny w większości sytuacji być wyraźne).

Prócz ukrywania lub akcentowania obiektów ostrość i głębia ostrości służą także do ustalania kolejności oglądania poszczególnych elementów obrazu. Na przykład na poniższym zdjęciu fok szarych Twój wzrok najpierw biegnie do młodego osobnika w środku, ponieważ jest on najwyraźniejszy. Następnie przechodzisz do starszej foki po lewej, potem do tej po prawej, aż



w końcu wracasz do głównego obiektu, czyli młodego osobnika na środku.

Akcent nie jest binarny, a obiekty będą tym mniej podkreślone, im bardziej zostaną rozmyte. Wynika z tego, że selektywna głębia ostrości tworzy wrażenie porządku na zdjęciu zawierającym wiele obiektów. Takie postrzeganie kompozycji uwydatnia jej znaczenie dla fotografa, który ma możliwość tworzenia obrazów, zamiast ograniczać się do zwykłej rejestracji zdarzeń lub chwil.

Ukrywanie w świetle

Trzecim narzędziem w Twoim arsenale środków do usuwania detali ze sceny jest ekspozycja. Zazwyczaj jej celem jest pokazanie detali na całym zdjęciu o pełnej skali tonów. Patrząc jednak z innej perspektywy, ekspozycję można wykorzystać do ukrywania niepożądanych szczegółów. Możesz nie doświetlić cieni, aby stały się jednolicie czarne, lub przeświecić jasne tony, aby na zdjęciu wyszły zupełnie białe.

Efekt może być subtelny lub wyrazisty. Na przykład na tym zdjęciu żyrafy wykorzystałem efekt wysokiego klucza, co oznacza znaczne przeświecenie jasnych miejsc — w tym przypadku jednolitego nieba.

© CHRIS WESTON

Stopień ostrości poszczególnych elementów obrazu wpływa na kolejność ich oglądania.



© CHRIS WESTON

Na tym zdjęciu żyrafy, które stanowi przykład wykorzystania ekspozycji do ukrywania informacji znajdujących się w przestrzeni obrazu, celowo prześwieciłem tło, aby usunąć wszystkie szczegóły nieba.

Aby uzyskać taki efekt, wykonałem pomiar nieba i zwiększyłem ekspozycję o trzy skoki. W fazie obróbki komputerowej zwiększyłem kontrast, aby podkreślić kształty, wzory i tekstury.

Fotograf historii naturalnej Niall Benvie używa innej techniki w celu osiągnięcia takiego rezultatu. Serię zdjęć insektów wykonał w taki sposób, że umieszczał obiekty na matowej ramce podświetlanej od spodu, a sam obiekt oświetlał za pomocą flesza. Ekspozycję ustawiał na obiekcie w oparciu o wiedzę, że światło od tyłu przeświecili tło i zamieni je w pozbawioną detali biel. Ta technika wyeliminowała konieczność późniejszej obróbki komputerowej. Innym fotografem, który często korzysta z siły oddziaływania białej przestrzeni i celowo przeświecili jasne miejsca dla artystycznych i twórczych efektów, jest Art Wolfe.

Na drugim końcu ekspozycyjnego spektrum znajduje się oczywisty przykład niedoświetlenia w celu ukrycia szczegółów, czyli zdjęcie konturowe. W jego przypadku zbyt słabe naświetlenie cieni prowadzi do usunięcia takich elementów kompozycyjnych, jak kolor, wzór i tekstura, a głównymi elementami obrazu stają się linie i kształty.

© NIALL BENVIE

Niall Benvie umieszcza źródło światła pod półprzezroczystym tłem w celu uzyskania niepowtarzalnych zdjęć owadów.



Jest to widoczne na poniższym zdjęciu krajobrazowym, w którym ekspozycja została ustawiona na jasne tony rzeki, przez co

ciemne tony lądu uległy niedoświetleniu. To doprowadziło do uwydatnienia krętej linii rzeki.

© CHRIS WESTON

W przypadku tego zdjęcia celowo niedoświetlone są ciemne miejsca po obu stronach rzeki, aby podkreślić krętość jej koryta. Jest to inny przykład wykorzystania ekspozycji jako narzędzia do usuwania niepożądanych detali.





© PAUL HARCOURT DAVIES

W makrofotografii ze sztucznym oświetleniem można usunąć rozpraszające detale tła za pomocą silnego światła z małej lampy błyskowej.

Inny przykład stosowania niedoświetlenia w celu usunięcia niepożądanych detali można znaleźć w makrofotografii. Na powyższym zdjęciu, zrobionym przez eksperta w tej dziedzinie Paula Harcourta Daviesa, główny obiekt został odizolowany od rozpraszającego tła za pomocą lampy błyskowej do makrofotografii. Im większa odległość od flesza, tym mniejsza moc światła, dlatego obiekty na pierwszym planie są lepiej oświetlone niż obiekty w tle. Ustawienie ekspozycji na pierwszy plan (więcej światła wymaga krótszej ekspozycji) doprowadzi do niedoświetlenia tła (które potrzebowałoby dłuższej ekspozycji) i ukrycia detali w jednolitej czerni.

Wyrób sobie nawyk: zwracaj uwagę na szczegóły

Dla zawodowego fotografa Pete'a Cairnsa na kompozycję w erze cyfrowej zasadniczy wpływ ma podejście. „Nie sposób zliczyć uczestników moich warsztatów, którzy nie zwracali zbytnej uwagi na szczegóły sceny, opierając się na błędnej teorii, że niepotrzebne obiekty można po prostu usunąć w Photoshopie za pomocą klonowania. Z mojego doświadczenia wynika, że niechlujne podejście do kompozycji i kadrowania doprowadza do powstania niechlujnych i słabych zdjęć. Dlaczego nie miałbyś wstać i przejść kilku kroków, jeśli dzięki temu drażniący obiekt zniknie z przestrzeni obrazu? Jako zawodowiec nie mam ani czasu, ani ochoty na poświęcanie wielu godzin przed komputerem na usuwanie drzew z głów zwierząt, gdy w plenerze ten sam efekt mogę uzyskać w ciągu kilku sekund”.

KOMPONOWANIE FOTOGRAFICZNEGO OBRAZU

Gdy patrzysz na scenę, masz przed sobą dzieło Natury. Rzecz jasna nie ma nic złego w zwykłym rejestrowaniu tego, co demonstruje Matka Natura, lecz sam fakt, że scena wygląda tak, jak wygląda, nie oznacza, że jest to najlepszy sposób na jej sfotografowanie. Ustalanie aranżacji poszczególnych elementów jest równie ważne jak wybór parametrów ekspozycji i stanowi istotę kompozycji obrazu.

Dla mnie proces komponowania rozpoczyna się od dekonstrukcji oglądanej sceny. Gdy patrzę na krajobraz lub dziką przyrodę z włączonym w głowie „trybem fotograficznym”, nie widzę ani zwierząt, ani oszałamiającej perspektywy majestatycznych gór, ani też drzew, rzek oraz ukwieconych łąk i dolin. Krótko mówiąc, nie dostrzegam już prawdziwych obiektów, a zamiast tego widzę kształty, linie, kolory, wzory i tekstury. W głowie rozdzielałam te pojedyncze elementy konstrukcyjne w procesie zwanym dekonstrukcją, aby zdecydować, w jaki sposób chciałbym je wykorzystać.

Gdy je rozdzielę, wybieram te elementy, które chcę uwzględnić w swojej kompozycji, oraz zastanawiam się nad ich wzajemną relacją. Po przeprowadzeniu tego procesu jestem w stanie dokonać bardziej świadomych wyborów dotyczących pozycji aparatu, ogniskowej, kadrowania i parametrów ekspozycji oraz łatwiej mi uzyskać taką fotografię, jaką sobie wyobraziłem.

Aby zilustrować ten proces, rozważymy następne zdjęcie, które zrobiłem w potężnym, gęstym lesie. Spacerowałem między drzewami po poszyciu z dzwonków i szukałem inspiracji dla kompozycji. Zwróciłem uwagę na dynamikę kształtu paproci oraz energię, jaką eksplozja liści nadawała temu pozornie statycznemu obiektowi.

Zdekonstruujmy to zdjęcie w ramach przykładu. Na pierwszym planie delikatne krzywizny paproci rozchodzą się promieniście w stronę dolnej części środka kadru. W tym miejscu dzwonki formują trójkąt skierowany w stronę górnej części środka kadru i podstawy drzew. Pionowe linie drzew kierują wzrok w górę wzdłuż pozostałej części przestrzeni obrazu. Zwróć uwagę na używany przeze mnie język: „krzywizny”, „trójkąt” i „pionowe linie”.

Aparat został starannie i rozmyślnie ustawiony w takiej pozycji, która umożliwiała wykorzystanie i podkreślenie widocznych na scenie elementów kompozycyjnych. Każdy z nich został celowo wybrany, aby uzyskać harmonijną całość i stworzyć interesujący obraz.

Wniosek? Układ obiektów na scenie stanowi podstawę kompozycji. Jeśli jednak chcesz mistrzowsko opanować sztukę komponowania obrazów, musisz zrozumieć psychologiczne oddziaływanie poszczególnych elementów graficznych.



© CHRIS WESTON

Piękno tej sceny jest zasługą między innymi kompozycji linii i kształtów. Staranne i przemyślane rozmieszczenie elementów graficznych jest istotą komponowania obrazów.

PSYCHOLOGIA ELEMENTÓW GRAFICZNYCH I ICH ROLA W KOMPOZYCJI

Fotografie są dwuwymiarowe, lecz my widzimy świat w trzech wymiarach. Jeśli postrzegasz fotografię jako sztukę, a nie wyłącznie jako narzędzie do rejestrowania rzeczywistości, a przy tym chcesz uzyskać przykuwające uwagę zdjęcie, musisz zastąpić ten brakujący wymiar czymś innym. Tym czymś są emocje.

Z artystycznego punktu widzenia emocje to trzeci wymiar fotografii. Zdjęcie, które nie wywołuje reakcji emocjonalnej, stanowi artystyczną porażkę. Obowiązkiem fotografa jest więc takie wykorzystanie informacji wizualnych sceny, aby zarejestrować esencję uczuć, jakie towarzyszyły mu w trakcie wykonywania zdjęcia. Narzędzia służące do osiągnięcia tego celu to podstawowe elementy kompozycyjne.

Podstawowe elementy kompozycyjne

Pięć podstawowych elementów graficznych, które występują w naturze, to: linie, kształty, barwy, wzory i tekstury. Każdy z nich jest w stanie wywoływać reakcje emocjonalne, a w niektórych przypadkach nawet reakcje fizyczne. Mogą one funk-

cjonować samodzielnie lub w połączeniu, a wykorzystanie ich siły umożliwia oddziaływanie na nastrój i uczucia oglądającego. W fotografii, podobnie jak w pozostałych dziedzinach sztuki, elementy kompozycyjne to niesłychanie potężne narzędzia.

Linie

Linie to najbardziej podstawowy element kompozycyjny, który wpływa na najbardziej podstawowe reakcje. Prowadzą one wzrok tworzonymi przez siebie ścieżkami, dlatego służą do nawigowania po powierzchni obrazu. Na przykład pozioma linia prowa-

dzi wzrok wzdłuż powierzchni obrazu — zazwyczaj od lewej do prawej — oraz uwydatnia przestrzeń. Z kolei pionowa linia prowadzi wzrok w górę i podkreśla wysokość.

Jedną z linii jest także horyzont, a jego pozycja w kadrze wpływa na to, która część obrazu zostanie zaakcentowana.

© CHRIS WESTON

Porównaj te dwa zdjęcia. Na pierwszym z nich pozioma orientacja i długa linia białej ściany na pierwszym planie skłaniają wzrok do przesuwania się w poprzek kadru, od lewej do prawej, jednak na drugim dominuje pionowa linia wyznaczana przez strukturę latarni morskiej i prowadzi wzrok w górę.



Gdy umieścisz linię horyzontu w środku kadru, obie części obrazu będą miały jednakowe znaczenie. Taki podział formuje naturalną równowagę, wywołuje wrażenie spokoju i stabilizacji oraz tworzy harmonijny nastrój. Jeśli jednak umieścisz horyzont

powyżej lub poniżej środka kadru, rozkład akcentów ulegnie zmianie. Wysoki horyzont podkreśla krajobraz na pierwszym planie. Nasz wzrok zostaje wciągnięty w przestrzeń obrazu i zwiększa się wrażenie głębi.



© CHRIS WESTON

Gdy umieścisz linię horyzontu w środku kadru, obie części obrazu mają takie samo znaczenie.



Natomiast umieszczenie horyzontu w dolnej części kadru akcentuje jego górną część, a fotografowany obiekt zazwyczaj wyróżnia się na odległym tle.

© CHRIS WESTON

Umieszczenie wysoko linii horyzontu tego nadbrzeżnego krajobrazu podkreśliło obiekty i szczegóły pierwszego planu (po lewej). Jednak umieszczenie jej nisko (jak na zdjęciu jeziora z s. 206) akcentuje obszar nieba i kieruje uwagę oglądającego na formacje chmur.



Linie i energia wizualna

Gdy w kadrze zostanie zawarta horyzontalna linia, wzrok ogłędającego podąża za nią, a jej energia rozchodzi się na boki.

Pionowe linie zmuszają wzrok do śledzenia ich biegu od pierwszego planu do górnej części przestrzeni obrazu i akcentują wysokość. Ukośne linie wywołują napięcie, a ich potencjał dąży

do zaburzenia spokoju zamkniętego kadru i tworzy wrażenie dynamiki, ruchu i wizualnej energii.



© CHRIS WESTON

Surowe ukośne linie ścian nadają dynamikę i energię wizualną temu zdjęciu latarni morskiej. Jego siłę oddziaływania najłatwiej dostrzec w porównaniu z dwiema fotografiami tej samej latarni ze s. 203.

Zakrzywione linie są mniej dynamiczne niż ukośne, lecz tworzą wrażenie wizualnej energii i zmuszają wzrok do śledzenia ich ścieżki w kadrze.



© CHRIS WESTON

To zdjęcie sterty pociętych desek jest pełne energii, którą emanują zakrzywione linie tworzone przez zaokrąglone wiązki.

Kształt

Spójrz na następne zdjęcie i zwróć uwagę na wielość kształtów, jakie zawiera. Kształty można znaleźć wszędzie. Wywołują one różne reakcje emocjonalne. Na przykład trójkąty i wielokąty emanują wrażeniem siły, stabilizacji i trwałości.



© CHRIS WESTON

To zdjęcie obfituje w kształty. Znajdziesz tu okręgi formowane przez koła i zębatki, półokrągłą osłonę, kwadraty w siatce osłony, trójkąty zębów koła zębatego, trójkąt tworzony przez ukośny dźwigar, długi i wąski prostokąt pionowego dźwigara itd. Kształty wpływają na emocjonalny odbiór sceny w podobny sposób jak pozostałe elementy kompozycyjne.

Wyobraź sobie piramidę — solidny, nieruchomy obiekt. Jednak odwrócone trójkąty tracą swoją stabilność i poczucie równowagi, gdyż stoją na jednym wierzchołku.



© CHRIS WESTON

Zwróć uwagę na odwrócone i normalnie „stojące” trójkąty tworzone przez kształty klifu, które zwiększają napięcie i energię wizualną wywołaną przez przetaczające się fale.

Gdy oba rodzaje trójkątów zostają zawarte w jednej przestrzeni obrazu, konflikt między równowagą a jej brakiem tworzy napięcie, które wzmacnia energię wizualną.

Okręgi i kule gromadzą energię w sobie i ogniskują na sobie uwagę. Z tego względu są jednym z najpotężniejszych elementów graficznych. Gdy stanowią część tła, a nie obiektu na pierwszym planie, muszą być rozważnie w nie wkomponowane, aby nie zdominowały zdjęcia.



© CHRIS WESTON

To zdjęcie stanowi pozornie abstrakcyjną kompozycję kształtów i linii, jednak w rzeczywistości jest to budynek w Maroko.

Połączenie dwóch konkurujących kształtów wyzwala energię wizualną wynikającą z naturalnej reakcji wzroku, który mimowolnie przeskakuje między rywalizującymi obiektami.



© CHRIS WESTON

Okręgi formowane przez płatki kwiatu kierują Twoją uwagę do środka kadru.

Taka kompozycja stanowi dynamiczną wizualną strukturę, która emanuje energią. Musisz jednak uważać, żeby ta dynamika nie odciągała uwagi od głównego obiektu.



© CHRIS WESTON

Na tym zdjęciu kształt prostokątnej tabliczki rywalizuje z krągłościami główek czosnku, zmuszając wzrok do przeskakiwania między tymi elementami, a tym samym kreując wizualną energię.

Potęga barwy

Barwa ma niezwykłą siłę oddziaływania ze względu na duże znaczenie kompozycyjne i wyzwalane emocje. Może służyć po prostu do definiowania wyglądu powierzchni obiektów, czego oczywistymi przykładami są niebieskie niebo i zielona trawa. Większą siłę oddziaływania uzyskasz, gdy stworzysz wizualną

iluzję. Na przykład z ciepłych i zimnych tonów można utworzyć trójwymiarową formę, która zwiększy wrażenie głębi. Barwy wpływają także na emocje: jasne harmonijne kolory (takie jak żółty) kojarzą się z energią, radością i szczęściem, natomiast te drażniące (np. szkarłat) mogą wywoływać wrażenie niebezpieczeństwa, niepokoju lub zagrożenia.



© CHRIS WESTON

Połączenie ciepłych (żółty i czerwony) oraz zimnych (niebieski) barw przyczyniło się do uzyskania trójwymiarowych form.



© CHRIS WESTON

Szkarłatna barwa włókien na targu w Maroko wywołuje silną reakcję emocjonalną.

Jedną z najważniejszych relacji między kolorami jest udziałem par barw dopełniających. Są to między innymi czerwony

i zielony, niebieski i pomarańczowy oraz żółty i fioletowy. Zestawienie takich par na fotografii zwiększa witalność i energię kompozycji. Na przykład czerwone obiekty na zielonym tle będą się wydawały bardziej żywiołowe, gdyż różne długości fal czerwonego i zielonego światła zmuszają wzrok do ciągłego dostosowywania się, a tym samym emanują wizualną energią.



© CHRIS WESTON

Połączenie par barw dopełniających na fotografii zwiększa witalność i energię kompozycji.

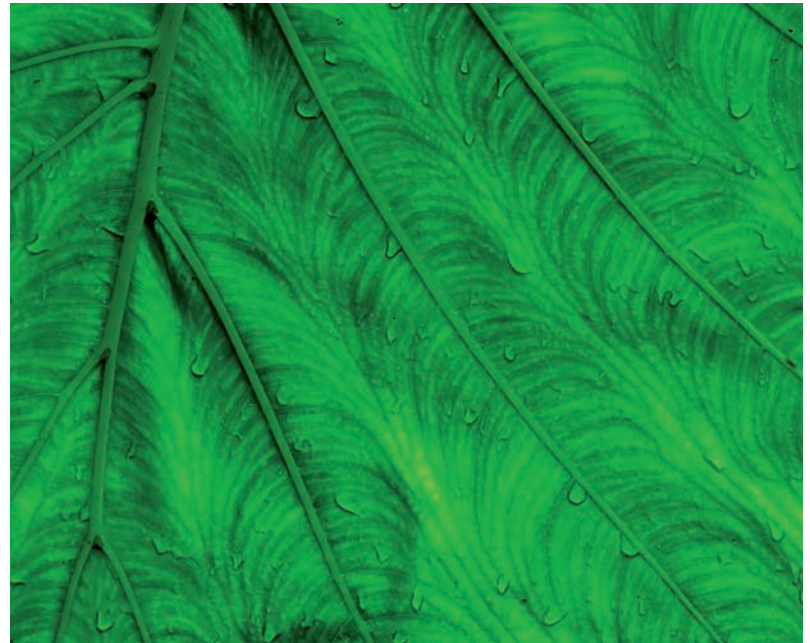


Wzór i tekstura

Wzory i tekstury nie tylko stanowią elementy kompozycyjne, lecz mogą także stanowić temat zdjęcia. Jest to szczególnie zauważalne w makrofotografii, w której fotograf może odizolo-

wać obiekt za pomocą znacznego stopnia powiększenia, osiągalnego dzięki obiektywom makro oraz mieszkom i pierścieniom.

Tekstura w fotografii oznacza wrażenie tekstury, które uzyskuje się za pomocą światła przy niezmienionej powierzchni zdjęcia. Właściwe użycie światła i wywołanie złudzenia tekstury nadaje zdjęciu trójwymiarowy wygląd.



© CHRIS WESTON

To zdjęcie pokazuje wzór na dolnej stronie liścia w lesie tropikalnym na Borneo. Wzory i tekstury mogą stanowić temat zdjęcia.

Tekstury mają także duże znaczenie dla fotografii abstrakcyjnej, która odrzuca ideę, że temat zdjęcia musi być rozpoznawalny. Zamiast tego uwydatnione zostają wewnętrzne struktury. Najłatwiej to osiągnąć technikami makrofotografii, chociaż nie są one niezbędne.



Wyrób sobie nawyk: naucz się patrzeć

Fotograf przyrody z Wyoming Jeff Vanuga postrzega wykonywanie zdjęcia jako proces artystyczny, a nie techniczny. „Myślę, że entuzjaści fotografii zbyt łatwo wpadają w pułapkę sprzętu i technologii. Dla mnie fotografowanie jest prostsze — to kwestia światła i cieni, kształtów, form i barw. Gdy patrzę na scenę, muszę zidentyfikować elementy, które ją tworzą — trójkąty, krzywizny, linie proste, kontrasty i wyróżniające się barwy. Aparat jest tylko narzędziem, służącym mi do połączenia tych elementów w spójny sposób”.

WYWOŁYWANIE WRAŻENIA GŁĘBI

Ze względu na to, że fotografia ma tylko dwa wymiary, głębię uzyskuje się za pomocą elementów, które ją sugerują. Przykłady takich elementów możesz zobaczyć na kolejnych zdjęciach. Przede wszystkim zbiegające się linie stanowią wskazówkę, że szersza przestrzeń na pierwszym planie znajduje się bliżej aparatu niż węższa przestrzeń w tle. Z kolei nakładanie się obiektów wywołuje wrażenie, że ten widoczny w całości znajduje się bliżej niż ten częściowo zakryty.

© PAUL HARCOURT DAVIES

Specjalista od makrofotografii Paul Harcourt Davies zastosował techniki makro w celu wyizolowania wzorów na skrzydłach tego motyla.



© CHRIS WESTON

Zbiegające się linie tej drogi wciągają wzrok w przestrzeń obrazu i wywołują wrażenie głębi.



© CHRIS WESTON

Porównaj te dwa zdjęcia. To powyższe jest płaskie i brakuje mu jakiegokolwiek wrażenia trójwymiarowości. Aby je uzyskać, wystarczyło jedynie stanąć dalej i wykorzystać w kompozycji linie nawierzchni drogi (zdjęcie po lewej).



© CHRIS WESTON

Nakładające się obiekty pierwszego planu i tła stworzą złudzenie głębi.

Wcześniej pisałem o tym, że pozycja linii horyzontu wpływa na rozłożenie akcentów. W podobny sposób umiejscowienie obiektów tworzy złudzenie głębi. Na przykład obiekty w dolnej części kadru wydają się być bliżej niż obiekty umieszczone wyżej.



© CHRIS WESTON

Umieszczenie obiektu na pierwszym planie wywołało wrażenie głębi.

SZEŚĆ REGUŁ FOTOGRAFII PRZYRODY... ORAZ INFORMACJE O TYM, KIEDY JE ŁAMAĆ

Świetny fotograf amerykański Edward Weston (brak pokrewieństwa) stwierdził kiedyś: „Przypominanie sobie reguł kom-

pozycyjnych przed wykonaniem zdjęcia jest jak przypominanie sobie prawa ciężenia przed wyjściem na spacer”.

W fotografii istnieje wiele reguł, z których każda ma swoje uzasadnienie. Nie oznacza to jednak, że należy się ich sztywno trzymać. Gdy poznasz przyczynę powstania danej reguły i efekt jej zastosowania, będziesz potrafił wykorzystać także konsekwencje jej złamania. Dzięki temu zyskasz możliwość komponowania na bazie własnej historii, którą chcesz opowiedzieć, a nie na podstawie przemyśleń innych osób.

Oto sześć popularnych fotograficznych reguł kompozycyjnych wraz z powodami, dla których warto je złamać.

Reguła trójpodziału

W żadnej książce o fotografii nie może zabraknąć wzmianki o regule trójpodziału! Jest to narzędzie kompozycyjne, które polega na podzieleniu obrazu poziomymi i pionowymi liniami w odstępach co jedną trzecią (na podobieństwo planszy do gry w kółko i krzyżyk).

Wyznawcy tej reguły twierdzą, że kompozycja kadru, w której główny obiekt jest umieszczony w jednym z punktów przecięcia się tych linii, wytwarza większe napięcie i energię oraz jest bardziej interesująca niż taka, w której główny obiekt znajduje się w środku.



© CHRIS WESTON

Latarnia na tym zdjęciu została ulokowana zgodnie z powszechnie wyznawaną regułą trójpodziału.

Przede wszystkim muszę przyznać, że ta reguła się sprawdza. Jej podstawą jest reguła złotego podziału (oparta na matematycznych obliczeniach), stosowana przez starożytnych architektów greckich i egipskich.

Reguła trójpodziału ma jednak swoje konsekwencje, gdyż otwiera przestrzeń obrazu i pomaga uwydatnić nie tylko główny obiekt, lecz także szczegóły otoczenia. To częściowo tłumaczy

jej popularność w zdjęciach krajobrazowych, w których celem fotografa jest zazwyczaj pokazanie całej sceny.

Co się jednak stanie, gdy Twoim zamiarem będzie odizolowanie głównego obiektu od tła? W takim przypadku reguła trójkąta zadziała na Twoją niekorzyść, gdyż otworzy przestrzeń tła. Gdy chcesz wyizolować obiekt, umieszczenie go w środku stworzy znacznie lepszą kompozycję, której niekoniecznie



będzie brakowało napięcia, energii i potencjału przykuwania uwagi (jak widać na następnym zdjęciu).

Pochylony horyzont

Powszechne przekonanie głosi, że nie powinno się pochyłać horyzontu. Jest to uzasadnione, gdyż jego linia pomaga w orientacji w terenie. Jeśli się zgubimy, instynktownie najpierw szukamy horyzontu, aby mieć punkt odniesienia. Bez horyzontu bardzo łatwo stracić orientację. Wspominałem już, że mój ojciec był pilotem. Pod koniec swojej kariery został instruktorem, a liczba przypadków, gdy niedoświadczeni piloci, którzy przez długi czas nie widzieli horyzontu, kończyli lot do góry nogami, była zatrważająca.

Ze względu na to, że horyzont stanowi nasz naturalny punkt odniesienia, wywołuje on wrażenie spokoju i ukojenia. Tych samych uczuć doświadczamy, gdy widzimy jego poziom na obrazie. Jest to pożądane w fotografii krajobrazowej, która zazwyczaj ma emanować harmonią, ciszą i spokojem.

A jeśli Twoim celem nie jest cisza i spokój? Ukośny horyzont zaburza wrażenie równowagi, gdyż w naturze nigdy się z takim nie spotykamy. Jego widok wytrąca nas z dobrego samopoczucia.

© CHRIS WESTON

Umieszczenie obiektu w środku nie oznacza, że zdjęciu będzie brakowało napięcia lub potencjału przykuwania uwagi. Pozycja głównego obiektu powinna opierać się na tym, co chcesz uwydatnić lub wyizolować.

Jeśli Twoim celem jest wywołanie wizualnego dysonansu i braku równowagi, pochylenie horyzontu jest w pełni uzasadnione. Przyjrzyj się na przykład tym dwóm zdjęciom. Pierwsze z nich, na którym horyzont jest w poziomie, emanuje spokojem, nato-



miast drugie wywołuje wrażenie energii i ruchu. Jedyna fizyczna zmiana polegała na nieznacznym przechyleniu aparatu, lecz pod względem emocji różnica między pierwszą a drugą fotografią jest znaczna.



© CHRIS WESTON

Porównaj te dwa zdjęcia. Pierwsze emanuje spokojem, natomiast drugie jest bardziej dynamiczne. Jedyna różnica polegała na zmianie pozycji aparatu, który pochyliłem o mniej więcej trzydzieści stopni w celu uzyskania ukośnej linii horyzontu.

Wyrób sobie nawyk: trzymaj poziom

Fotograf krajobrazowy David Tarn korzysta z poziomnicy przytwierdzonej do gorącej stopki, aby mieć pewność, że aparat jest wypoziomowany. „Dla mnie poziomnica jest niezbędna, szczególnie gdy fotografuję scenę, w której instynktownie chciałoby się poprawić pozornie przechylony horyzont. Przykładem może być scena z krętą linią brzegową jeziora. Taka poprawka zmieniłaby wygląd — z reguły na gorsze — pozostałych elementów sceny. Dla mnie zachowanie naturalnej perspektywy jest bardzo ważne. Tak na marginesie, gdy korzystam ze statywu na miękkim terenie, zawsze sprawdzam poziom tuż przed wykonaniem zdjęcia, na wypadek gdyby jedna z nóg nieco się zapadła, po czym wyrównuję głowicę”.

Wypełnij kadr

Zgodnie z tą regułą, gdy wybierzesz już główny obiekt, powinieneś wypełnić nim kadr i uzyskać jak najwięcej detali. W tym przypadku również ważne jest zrozumienie efektu jej zastosowania. Gdy obiekt wypełnia kadr, jest podkreślony i wyizolowany z tła, a zdjęcie opowiada wyłącznie o nim.

Zredukowanie rozmiaru obiektu w celu pokazania większego fragmentu tła zmienia przekaz fotografii. Rozważ to przykładowe zdjęcie. Łatwo byłoby wypełnić kadr niedźwiedziem, lecz uzyskalibyśmy mało inspirujący obraz. Oddalenie się i pokazanie majestatu gór, na tle których spacerujące zwierzę wydaje się



© CHRIS WESTON

Obiektyw szerokokątny pozwolił na pokazanie większego fragmentu tła, a uzyskane zdjęcie jest zupełnie inne niż zwykły portret wypełniający cały kadr.

tak niewielkie, zupełnie zmieniło przekaz, a kompozycja stała się znacznie bardziej interesująca.

Fotografuj na poziomie oczu

W fotografii, a szczególnie w fotografii dzikich zwierząt, ogólna reguła mówi, że należy wykonywać zdjęcia na poziomie oczu, aby zdjęcie było bardziej angażujące. Ta reguła wynika z teorii psychologicznej, która opisuje relację rodzic – dziecko: rodzic patrzy w dół na dziecko i ma nad nim władzę, natomiast

dziecko patrzy na rodzica w górę i jest mu podległe (choć jako ojciec czteroletniego dziecka muszę stwierdzić, że zacynam wątpić w tę część teorii). Ta relacja zostanie przeniesiona na zdjęcie, gdy sfotografujesz zwierzę z aparatem znacznie powyżej lub poniżej poziomu oczu.

Teoria mówi jeszcze, że gdy komunikujemy się na poziomie wzroku (dorosły z dorosłym), mamy jednakowy status w relacji. Żadna ze stron nie jest podległa drugiej. Gdy zastosujesz to do zdjęć dzikich zwierząt, fotografie będą bardziej angażujące.

Są jednak sytuacje, w których złamanie tej reguły daje równie dobre efekty, na przykład wtedy, gdy zdjęcie ma demonstrować władzę lub wywoływać wrażenie niższego statusu. W istocie jedna z moich najlepiej sprzedających się fotografii została zrobiona powyżej poziomu wzroku modela.

Wzrok powinien być prowadzony od lewej do prawej

Ponieważ w zachodniej kulturze czytamy od lewej strony do prawej, istnieje teoria, zgodnie z którą powinniśmy komponować zdjęcia, które będą analogicznie prowadziły wzrok. W ten sposób spojrzenie oglądającego będzie przebiegało przestrzeń obrazu w naturalną dla niego stronę.



© CHRIS WESTON

To zdjęcie, które łamie regułę fotografowania dzikich zwierząt na poziomie oczu, jest jedną z moich najlepiej sprzedających się odbitek.



© CHRIS WESTON

To te same zdjęcia, lecz jedno z nich odwróciłem w Photoshopie. Zwróć uwagę na to, że wzrok inaczej reaguje na poszczególne kompozycje. W pierwszym przypadku podążasz za spojrzeniem żyrafy w prawą stronę poza kadr. W drugim przypadku jednak Twój wzrok jest prowadzony z powrotem w przestrzeń obrazu.



Jednak gdy odwrócisz ten kierunek, szczególnie jeśli obiekt będzie umieszczony na brzegu kadru, wzrok oglądającego zostanie skłoniony do powrotu w przestrzeń obrazu, zamiast być kierowany na zewnątrz. Na powyższych dwóch zdjęciach możesz zobaczyć, jak ta teza sprawdza się w praktyce.

Czekaj na idealne warunki

Kilka razy w roku prowadzę warsztaty fotograficzne i niestety nie potrafię kontrolować pogody. Zdarza się więc, że warunkom

daleko do ideału. Patrzę na ponure twarze uczestników, którzy z pewnością zachodzą w głowę, co u licha będziemy robić przez ten czas. Mówię im wtedy, że nie ma czegoś takiego jak zła pogoda. Z pozytywnym nastawieniem można uzyskać przykuwające uwagę zdjęcia niezależnie od sytuacji. Moje myśli nie ogniskują się wokół tego, jakim cudem nie zmoknąć lub zachować ciepło albo jak nie dać się zdmuchnąć z klifu przez wiatr. Zamiast tego zastanawiam się nad tym, jak wyzyskać te warunki na swoją korzyść. Dwa z moich świetnie sprzedających

się zdjęć — krajobraz i portret zwierzęcia — zostały zrobione w czasie dwóch najgorszych dni, jakie zdarzyło mi się spędzić w plenerze.

Jeff Vanuga przyznał mi rację. „Fotografuję zgodnie z pogodą, a nie wbrew niej”, stwierdził, gdy zapytałem go o najlepsze warunki do wykonywania zdjęć przyrody. „Cyfrowe medium z wielu względów umożliwiło robienie zdjęć dwadzieścia cztery godziny na dobę, siedem dni w tygodniu. Fotografuję w nocy,

w każdych warunkach i w dowolnym oświetleniu, w tym w świetle księżyca. Gdy przypominam sobie swoje ulubione zdjęcia, uświadamiam sobie, że wiele z nich powstało w dni, w których większość ludzi została w domu”.

Morał z tej opowieści jest taki, że wszystkie warunki są idealne, chociaż niekoniecznie w taki sposób, jak sobie pierwotnie wyobrażałeś!

© CHRIS WESTON

To zdjęcie, które zostało opublikowane na okładce książki i sprzedano w wielu kopiach, zostało wykonane w jeden z najgorszych dni, jakie przeżyłem w plenerze.

SKOROWIDZ

18-procentowa neutralna
szarość, 131, 133

A

Adams Ansel, 28, 190
Adobe RGB, 71, 72
AE, 131
AF, 66, 174
AF-A, 68
AI servo, 66, 176
AI-Focus, 68
akcentowanie obiektów, 123, 196
Angel Heather, 264
aparatus, 42
 balans bieli, 50
 histogram, 62
 ISO, 51
 menu, 68
 pokręta, 43
 pomiar światła, 54
 przyciski, 43
 tryb ostrzenia, 66
 tryb pracy, 58
 typy plików, 46
autofokus, 67, 68, 174, 176, 250, 254
 AI servo, 176
 One-Shot AF, 176
 pasywny autofokus, 184
 pojedynczy AF, 176
 pole ostrości, 179
 poruszające się obiekty, 179
 priorytet ostrości, 182
 problemy, 184
 przewidywanie ruchu, 182
 przycisk blokady autofokusa, 184
 punkt maksymalnego kontrastu, 184
 spust migawki, 182
 systemy autofokusa, 182
 szeroki obszar, 179

tryb automatycznego wyboru
 najbliższego obiektu, 181
tryb ciągły, 176, 258
tryb dynamicznego wyboru
 pól ostrości, 179
tryb pojedynczego pola ostrości, 179
tryby pracy, 176
wyostrzenie, 176, 177
zablokowanie, 176, 177, 184
zasada działania, 184
automatyczny balans bieli, 165
Av, 58, 59

B

badania, 17
balans bieli, 50, 266
 automatyczny balans bieli, 165
 cień, 165, 170, 246
 efekty artystyczne, 163
 flesz, 165
 pochmurno, 165, 170, 173
 RAW, 51, 173
 światło słoneczne, 165, 173
 światłówka, 165, 170, 244
 ustawianie, 170
 ustawienia programowe, 165
 ustawienia własne, 173
 żarówka, 165, 170

Barwa, 272
barwy, 76, 202, 210
barwy dopełniające, 211
Bennie Niall, 161, 198
blokada autofokusa, 176, 177, 184
blokowanie ostrości, 66
Bloom Steve, 269
bracketing, 146
brak równowagi, 218
Bulb, 119

C

Cairns Pete, 181, 200
CCD, 162
chmury, 260
ciasne kadrowanie, 238
ciągły AF, 66, 68, 176
ciemne obiekty, 132
cienie, 99
ciepłe filtry, 50
CMOS, 162
Cornish Joe, 27, 91
cyfrowe ISO, 52, 157
cyfrowy histogram, 62
czas ekspozycji, 119
czas naświetlania, 60, 98, 119, 120, 121,
 123, 157
Cztery pory roku, 272
czułość filmu, 52

Ć

ćwiczenia na sucho, 264
 Krytyk filmowy, 266
 Podróżowanie w czasie, 265
 Testowanie broni, 264
 Zostań dekonstruktorem, 265

D

Davies Paul Harcourt, 27
definiowanie tematu zdjęcia, 228
długa ekspozycja, 236
długi czas naświetlania, 125, 234,
 242, 248
dostrzeganie obrazów, 33
dysonans wizualny, 218
dystrybucja tonów w urządzeniu
 liniowym, 150
Dzień z życia mojego ogrodu, 271

E

efekt aureoli, 153
efekt wysokiego klucza, 197
ekspozycja, 51, 97, 130
 intensywność światła, 97
 ISO, 157
 jasne tony, 131
 kalibracja światłomierza, 140
 kompensacja ekspozycji, 131, 134
 kontrast, 141
 krajobrazy, 156
 neutralne filtry połówkowe, 143
 prawo wzajemnej zależności
 przysłony i czasu
 naświetlania, 121
 sceny o wysokim kontraście, 143
 szacowanie kompensacji
 ekspozycji, 140
 tryb automatycznej ekspozycji, 131
 tryb pomiaru światła, 152
 ustawianie ekspozycji, 149
 usuwanie detali ze sceny, 197
 wbudowany światłomierz, 131
elementy kompozycyjne, 202
emocje, 202
energia wizualna, 206
EV, 56, 103, 119, 122

F

f/xx, 79, 120
filtry optyczne, 50
 filtr 81A, 173
 filtr polaryzacyjny, 240
flesz w trybie synchronizacji
 z długimi czasami migawki, 244
focal length, 120
format
 JPEG, 47
 RAW, 48

fotografia HDR, 146
 fotografovwanie na poziomie oczu, 219
 fotografovwanie ptaków w locie, 181
 fotografovwanie w czerni i bieli, 231
 fotografovwanie z ręki, 83
 funkcja stabilizacji optycznej, 87

G

gamut przestrzeni kolorów, 72
 głębina kontrastu, 103
 głębina ostrości, 60, 126, 128, 129, 190, 196, 238, 260, 267
 krążki rozmycia, 129
 maksymalizacja, 129
 przysłona, 123
 GND, 143
 Google Earth, 28
 Gosling Steve, 143

H

HDR, 146
 High Dynamic Range, 146
 histogram, 62, 151
 informacje o prześwietleniach, 65
 odczytywanie, 62
 zdjęcie niedoświetlone, 63
 zdjęcie o pełnej rozpiętości tonów, 63
 zdjęcie prześwietlone, 63
 horyzont, 203

I

idealne warunki, 221
 informacje o prześwietleniach, 62, 65
 inspirujące projekty fotograficzne, 271
 Barwa, 272
 Cztery pory roku, 272
 Dzień z życia mojego ogrodu, 271
 Miasto rodzinne, 273
 Rok z życia zwierzęcia X, 271
 Tytuł BBC Wildlife Photographer of the Year, 273
 intensywność światła, 97

internet, 19
 ISO, 51, 122
 ekspozycja, 157
 szum cyfrowy, 161

J

jakość obrazu, 121
 JPEG, 45, 46, 47, 48

K

kadrowanie
 w aparacie, 188, 190
 w komputerze, 193
 kalibracja światłomierza, 140
 kąt widzenia obiektywu, 106, 188
 kierunek padania światła, 99, 101
 klonowanie, 200
 kłódki, 39
 kolejność oglądania obiektów, 123, 196
 kolor światła, 50
 kompensacja ekspozycji, 131, 134, 135, 141
 kompensowanie wpływu akcesoriów absorbujących światło, 156
 komponowanie obrazu fotograficznego, 201
 kontrast, 103
 obiektyw, 106
 podstawowe elementy kompozycyjne, 202
 psychologia elementów graficznych, 202
 światło, 97
 kompresja JPEG, 47, 163
 kompresja stratna, 47
 kontrast, 75, 98, 103, 141
 głębina kontrastu, 103
 postrzeganie w czerni i bieli, 103
 rozpiętość tonalna, 103
 kontrola aparatu, 118
 kontrola czasu naświetlania, 157
 kontrola obrazu, 103

kontrola światła, 119
 korekcja nasycenia, 76, 77
 korekcja niedoświetlenia, 151
 krajobrazy, 126, 155, 156, 157, 236
 krążki rozmycia, 129
 krótki czas naświetlania, 124
 księżyc, 237
 kształty, 202, 207

L

Levels, 151, 152
 liczba ekspozycji, 119
 liczba przysłony, 120, 121
 linie, 202, 203
 energia wizualna, 206
 horyzont, 203
 pionowe linie, 206
 ukośne linie, 207
 zakrzywione linie, 207
 lotniska, 34, 37

Ł

łamanie reguł, 269

M

makrofotografia, 200
 maksymalizacja głębi ostrości, 129
 malowanie światłem, 122
 manipulowanie światłem, 152
 matryca cyfrowa, 149
 Meers Nick, 101
 menu aparatu, 68
 menu fotografowania, 70
 menu odtwarzania, 70
 menu połączenia USB, 70
 menu ustawień, 69
 MF, 66
 Miasto rodzinne, 273
 miejsce sesji, 18
 miękkie światło, 98
 migawka, 119
 minimalizacja szumu, 268
 minimalna przysłona, 79

N

nasycenie, 76
 nawyk przeprowadzania badań, 22
 nazwy obiektywów, 78
 neutralny filtr połówkowy, 58, 143
 Nichols Michael, 17, 28
 niedoświetlenie, 151
 nieświadoma kompetencja, 43
 nogi statywu, 91
 numerowanie plików, 69

O

obiektyw, 78, 106
 akronimy, 82
 długa ogniskowa, 79
 kąt widzenia, 79, 106
 kompozycja, 106
 minimalna przysłona, 79
 nazwy, 78
 obiektyw szerokokątny, 176
 obiektyw zmiennoogniskowy, 79
 ogniskowa, 79, 106
 perspektywa, 110
 powiększenie, 106
 pozorna odległość przestrzenna, 112
 przysłona, 120, 157
 relacje przestrzenne, 174
 stabilizacja optyczna, 80, 81, 87
 sterowanie, 83
 tabela zmian kąta widzenia, 107
 teleobiektyw, 79, 174
 wybór, 173
 zmiana ogniskowej, 174
 zoom, 80, 174
 obliczanie ekspozycji dla neutralnych filtrów połówkowych, 143
 obraz o pełnej rozpiętości tonalnej, 56
 ocena głębi ostrości, 267
 ocena tonów, 141
 odcień, 76
 odczytywanie histogramu, 62
 odległość hiperfokalna, 121, 129

ogniskowa, 79, 106
określanie najlepszej pory dnia
na fotografowanie, 101
One-Shot AF, 68, 176
ostre światło, 98
ostrość, 66, 121, 190, 196
ostrzenie, 65, 66
oświetlenie, 17, 27
owady, 27

P

pakowanie sprzętu pod kątem
oczekiwanych zdjęć, 33
panoramowanie, 242
pasywny autofocus, 184
patrzenie tak, jak patrzy aparat, 96, 114
Patterson Freeman, 268
pejzaże, 27
pejzaż zimowy, 131
perspektywa, 110
pionowa orientacja kadru, 252
pionowe linie, 206
pionowe panoramowanie, 252
planowanie doskonałego zdjęcia, 16
badania, 17, 22, 30
internet, 19
mapa okolicy, 27
miejsce sesji, 18
przewidywanie przyszłych
zachowań, 23
temat, 19, 22
termin sesji, 18
wizualizacja, 28
wybór sprzętu, 33
wyobrażanie sobie wyglądu
scen w rzeczywistości, 28
zdobywanie wiedzy, 22
planowanie projektów, 274
plaster miodu, 54
pliki, 46
JPEG, 46, 47
RAW, 46, 48

pochylony horyzont, 217
podkreślanie relacji drapieżnik
– ofiara, 126
podstawowe elementy
kompozycyjne, 202
barwy, 210
kształty, 207
linie, 203
tekstury, 212
wzory, 212
pojedynczy AF, 68, 176
pokazywanie upływu
czasu i ruchu, 123
pole ostrości, 179
pomiar rozpiętości tonalnej sceny, 142
pomiar światła, 53, 131, 142, 152
plaster miodu, 54
pomiar centralnie ważony, 56, 154
pomiar matrycowy, 54
pomiar punktowy, 56
pomiar przez obiektyw, 54
pomiar wielosegmentowy, 54, 153
TTL, 54
pomijanie obiektów, 188
portrety zwierząt, 56
pora dnia na fotografowanie, 101
postrzeganie w czerni i bieli, 103
postrzeganie w znaczeniu
fotograficznym, 33
powiększenie obiektywu, 106
poziom kontrastu, 98
poziomnica, 219
Poziomy, 151, 152
pozorna odległość przestrzenna, 112
prawo wzajemnej zależności przysłony
i czasu naświetlania, 121
preselekcja czasu, 59
preselekcja ISO, 62
preselekcja przysłony, 59, 157, 158
priorytet ostrości, 182
proces komponowania, 201
Program, 58

programy do redukcji szumów, 163
programy tematyczne, 118
przewodzenie wzroku, 220
przełącznik ogranicznika autofokusa, 83
przeprowadzanie badań, 22
przestrzeń barw, 71
prześwietlenie, 62, 152, 232
przewidywanie przyszłych
zachowań, 23
przewidywanie ruchu, 182
przewożenie sprzętu, 34
przycisk blokady autofokusa, 184
przysłona, 60, 98, 120
akcenty, 123
głębia ostrości, 123
jakość obrazu, 121
kolejność oglądania obiektów, 123
liczba przysłony, 120, 121
prawo wzajemnej zależności
przysłony i czasu
naświetlania, 121
przekroczenie granicy prawa
zależności, 122
regulacja, 120
psychologia elementów graficznych, 202
ptaki, 181, 254
punkt maksymalnego kontrastu, 184
punkt najlepszej ostrości, 184
punktowy pomiar światła, 153

R

RAW, 45, 46, 48
balans bieli, 51, 173
redukcja kąta widzenia, 190
redukcja szumów, 163
regulacja kontrastu, 75, 76
reguły, 188
fotografia przyrody, 215
reguła trójpodziału, 216
relacje przestrzenne, 174, 190
rodzaj światła, 98
Rok z życia zwierzęcia X, 271

rozmycie ruchu, 60, 242
rozmycie tła, 195
rozpiętość tonalna, 56, 103, 105
aparat, 141
ludzki wzrok, 141
scena, 142
ruch, 31, 60, 123, 267

S

S, 58, 68
Sartore Joel, 22
scalanie zdjęć, 146
sceny o wysokim kontraście, 143
skala Kelvina, 173
skoki ekspozycji, 103
sprzęt, 33, 36, 68
lotniska, 34
spust migawki, 182
sRGB, 71, 72
stabilizacja optyczna, 80, 81, 87
statyw, 83, 89, 90
sterowanie obiektywem, 83
Sv, 59
system autofokusa, 182
system redukcji szumów, 165
szacowanie
kompensacja ekspozycji, 140
rozpiętość tonalna sceny, 56
szara karta Kodaka, 141
szczegóły sceny, 200
sześć reguł fotografii przyrody, 215
sztuka patrzenia, 28
sztuka pomijania, 188
szum cyfrowy, 54, 161, 162, 268
kompresja JPEG, 163
programy do redukcji szumów, 163
przyczyny powstawania, 162
szum generowany przez ciepło, 162
szum sygnału, 162
szum własny matrycy, 162
szum wynikający
ze wzmocnienia, 162

Ś

śnieg, 134
 światło, 50, 97
 intensywność, 97
 kierunek padania, 99
 miękkie światło, 98
 ostre światło, 98
 rodzaj światła, 98
 temperatura barwowa, 102
 złote godziny, 102
 światłomierz, 53, 140
 światłomierz punktowy, 156
 światłomierz zewnętrzny, 156
 TTL, 131

T

tabela zmian kąta widzenia, 107
 tablica wartości ekspozycji, 122
 Tarn David, 219
 techniki stabilizacji, 88
 tekstury, 202, 212
 teleobiektyw, 79, 174
 temat zdjęcia, 22, 228
 temperatura barwowa, 50, 102, 173
 termin sesji, 18
 TIFF, 48
 tło, 127
 tonalność sceny, 133
 torba fotograficzna, 37
 kłódki, 39
 treningi fotograficzne, 266
 Balans bieli, 266
 Fotografie niekontrolowane, 270
 Hula-hoop, 268
 Kompania fotograficzna, 270
 Łamanie reguł, 269
 Minimalizacja szumu, 268
 Ocena głębi ostrości, 267
 Test szarej karty, 266
 Test wody, 267
 Weź tylko jeden obiektyw, 269

trójpodział, 216
 tryb automatycznego wyboru
 najbliższego obiektu, 181
 tryb automatycznej ekspozycji, 131
 tryb czarno-biały, 231, 232
 tryb ekspozycji, 157
 tryb JPEG, 46
 tryb manualny, 157
 tryb obrazu, 73
 tryb ostrzenia, 65, 66
 AF, 66
 autofokus, 67, 68
 ciągły AF, 66, 68
 MF, 66
 One-Shot AF, 68
 podwójny tryb autofokusa, 68
 pojedynczy AF, 68
 śledzenie ostrością, 68
 tryb automatyczny, 66
 tryb pojedynczego pola ostrości, 179
 tryb pomiaru światła, 53, 152
 tryb pracy aparatu, 58
 A, 58
 Av, 58, 59
 Krajobraz, 59
 M, 62
 P, 58
 preselekcja czasu, 59
 preselekcja przysłony, 59
 Program, 58
 Sv, 59
 tryb manualny, 62
 Tv, 58
 tryb preselekcji czasu, 59
 tryb preselekcji przysłony, 59, 158
 tryb RAW, 46
 tryb RAW+JPEG, 50
 trzymanie aparatu, 83, 84
 TTL, 54, 131
 Tv, 58
 tworzenie zdjęć, 188
 typy plików, 46

Tytuł BBC Wildlife Photographer
 of the Year, 273

U

uchwycenie chwili, 226
 układ obiektów, 17, 201
 ukośny horyzont, 217
 ukrywanie w świetle, 197
 umiejętność postrzegania w znaczeniu
 fotograficznym, 33
 upływ czasu, 123
 ustawianie balansu bieli, 170
 ustawianie daty i godziny, 70
 ustawianie ekspozycji na światła,
 przetwarzanie pod kątem
 cieni, 149
 ustawianie ostrości, 66
 ustawienia ISO, 161
 ustawienia optymalizacji obrazu, 71
 usuwanie detali ze sceny, 197
 usuwanie obiektów, 188

V

Vanuga Jeff, 140, 146, 213, 222

W

walizka fotograficzna, 34
 wartość ekspozycji, 56
 ISO, 122
 wartość ISO, 51
 WB, 163
 Weston Edward, 215
 widzenie kolorów, 96
 wiedza o fotografowanym obiekcie, 22
 wizualizacja, 28
 wodospad, 240
 wrażenie głębi, 213, 214
 wrażenie przestrzeni, 256
 wrażenie ruchu, 242
 wschody słońca, 102
 wybór obiektywu, 173
 wybór pola ostrości, 179
 wybór priorytetu ostrości, 182

wyбір sprzętu, 33
 wybór torby fotograficznej, 37
 wybór trybu ekspozycji, 157
 wyjątkowość zdjęć, 226
 wykonywanie zdjęć, 96
 wyobrażanie sobie wyglądu scen
 w rzeczywistości, 28
 wyostrzanie, 77
 wypełnianie kadru, 219
 wysoki horyzont, 204
 wysoki klucz, 153, 197, 232
 wysoki kontrast, 143
 wysokie ISO, 54, 162
 wywołanie wrażenia głębi, 213
 wzory, 202, 212, 248

Z

zaawansowane opcje menu, 78
 zabarwienie światła, 50
 zachody słońca, 102
 zachowanie zwierząt, 24
 zamrażanie ruchu, 60, 123, 250
 zbiegające się linie, 214
 zdjęcia o wysokim kluczu, 153
 zdjęcia owadów, 27
 zdjęcie ruchu, 31
 zdobywanie wiedzy, 22
 zewnętrzny światłomierz, 156
 złote godziny, 102
 zmiana balansu bieli, 163
 zmiana czasu naświetlania, 119
 zmniejszanie pozornej odległości
 przestrzennej, 112
 znajomość aparatu, 42
 zoom, 80
 zwięzanie kąta widzenia, 188
 zwiększanie ogniskowej, 111
 zwiększanie pozornej odległości
 przestrzennej, 112
 zwracanie uwagi na szczegóły, 200
Ż
 żywość barw, 76

