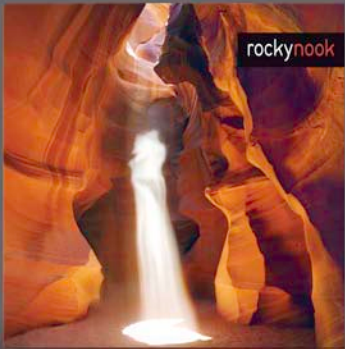


Jak: tworzyć magiczne kompozycje w kolorze, malować światłem niepowtarzalne kadry oraz komponować zdjęcia w czerni i białej?



rockynook

Fotografia artystyczna

Alain Briot

Od inspiracji do obrazu



Znajdź swój własny styl fotografowania — opanuj sztukę zachwywania obrazem!

» 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. 32 230 98 63
e-mail: helion@helion.pl
© Helion 1991–2010

Fotografia artystyczna. Od inspiracji do obrazu

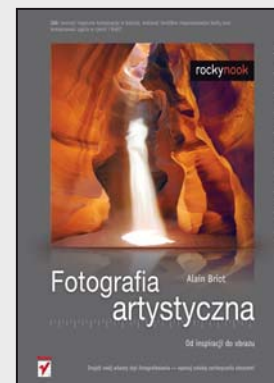
Autor: [Alain Briot](#)

Tłumaczenie: Piotr Cieślak

ISBN: 978-83-246-2764-6

Tytuł oryginału: [Mastering Photographic Composition, Creativity, and Personal Style](#)

Format: 200×230, stron: 368



Znajdź swój własny styl fotografowania – opanuj sztukę zachwycającego obrazem!

- Jak tworzyć magiczne kompozycje w kolorze?
- Jak malować światłem niepowtarzalne kadry?
- Jak komponować ujęcia w czerni i bieli?

Zdjęcie tylko wówczas może mieć wartość artystyczną, jeśli można w nim dostrzec rękę twórcy.

Alain Briot

Posiadanie dobrej lustrzanki i wiedza o tym, jak robić perfekcyjne zdjęcia, to za mało, by z amatora fotografii wyłonił się prawdziwy artysta. Jak w każdej dziedzinie, także i tu spotkamy zarówno kreatywnych, oryginalnych twórców, jak i dobrych rzemieślników, których prace wprawdzie nie wzbudzają jakichkolwiek zastrzeżeń, ale także i żadnych emocji. Fotografia to w końcu coś więcej niż tylko sztywna lista żelaznych reguł i utartych prawideł, których należy się trzymać – to sztuka przemawiania i poruszania językiem obrazu. Można zatem opanować do perfekcji zasady kompozycji, ekspozycji czy oświetlenia, ale w mistrzowskich ujęciach chodzi głównie o to, jak fotograf posługuje się kolorem, światłem czy kontrastem. To sposób, w jaki skomponowane są konkretne zdjęcia, sprawia, że albo zapadają w pamięć odbiorców i uchodzą za artystyczne, albo wydają się po prostu nudne i banalne...

To nie będzie kolejna książka o tym, jak robić dobre technicznie zdjęcia. To przede wszystkim podręcznik, który wprowadzi świeże spojrzenie, zaczerpnięte z różnych dziedzin sztuki wizualnych, oraz zaprosi Cię do świata nowych, fascynujących sposobów tworzenia niepowtarzalnych fotografii. Alain Briot uświadomi Ci, jak wiele czynników związanych z kompozycją obrazu, tradycyjnie pomijanych w fotografii, może mieć wpływ na magię danego ujęcia. Nauczysz się inaczej postrzegać kolor oraz wzajemne zależności pomiędzy jego trzema składowymi – nasyceniem, barwą i jasnością.

Przeczytasz na temat doboru światła, wyboru między wielobarwnością a czernią i bielą oraz kształtowania niuansów skali szarości. Z kolejnych rozdziałów dowiesz się, w jaki sposób praca nad kompozycją pozwala ukształtować własny, niepowtarzalny styl. Znajdziesz tu także wiele informacji ułatwiających zapanowanie nad wszystkimi elementami obrazu, które decydują o jego artyzmie. Wreszcie, nauczysz się używać sporego zestawu narzędzi ułatwiających tworzenie lepszych zdjęć i korzystać z praktycznych rozwiązań typowych problemów z fotografiami.

Podejdź kreatywnie do fotografii – niech Twoje zdjęcia nabiorą prawdziwego aryzmu!

Spis treści

1



2



3



12 Przedmowa

14 Wstęp

16 O kompozycji

- 17 Sztuka, fakty i fotografia krajobrazowa
- 19 Różnice dzielące kompozycję zdjęć dokumentalnych i artystycznych
- 20 Fotografia ma się znakomicie!

Część A: Aparat fotograficzny a wzrok człowieka, czyli o różnicach w postrzeganiu świata

26 Nauczyć się widzieć jak... aparat

- 27 O aparatach fotograficznych i sztuce
- 27 Dobry aparat to dobre fotografie
- 27 Sprawa filtrów
- 28 Modyfikacje materiału zarejestrowanego przez aparat
- 29 Różnice w jakości wydruku
- 32 Odbitka, głupcze!
- 32 Powinienem być wiedzieć...
- 33 Artysta i jego narzędzia
- 35 To tylko kwestia czasu

36 Obiektywem i okiem

- 37 Różnice pomiędzy fotografią a rzeczywistością
- 37 Dwa rodzaje różnic
- 37 Aparat widzi tam, gdzie wzrok nie sięga?
- 46 Dusza fotografii
- 50 Podsumowanie

Część B: Nowe reguły kompozycji

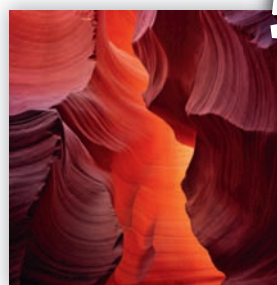
54 Malowanie światłem

- 55 Najważniejsze składniki
- 56 Światło i kompozycja
- 57 W poszukiwaniu idealnego światła
- 61 Określanie pór wschodu i zachodu słońca
- 77 Fotografowanie w naturalnym świetle
- 85 Zmiana jakości światła
- 114 Doskonalenie umiejętności — warsztaty
- 115 Podsumowanie



116 Kompozycje w kolorze

- 117 Widzenie barw
- 118 Trzy składowe koloru
- 118 System kolorów Munsella
- 122 Sterowanie kolorami w Photoshopie
- 123 Balans kolorów
- 125 Paleta barw
- 130 Nasycenie
- 133 Narzędzia ułatwiające pracę z kolorami
- 140 Notatki w terenie
- 142 Kompozycje w kolorze — przykłady
- 152 Doskonalenie umiejętności — warsztaty
- 153 Podsumowanie



154 Kompozycje w czerni i bieli

- 155 Wstęp
- 155 Czern i biel to... kolory o jednej zmiennej
- 155 Widzieć świat, nie widząc barw
- 156 Fotografia czarno-biała a sztuka
- 157 Fotografia czarno-biała a odstępstwo od rzeczywistości
- 160 Kolor przeciw czerni i bieli
- 164 Widzieć w czerni i bieli
- 169 Przykłady czarno-białych kompozycji
- 178 Doskonalenie umiejętności — warsztaty
- 179 Podsumowanie



7



180 Najważniejsze składniki dobrej kompozycji

- 181 Wstęp
- 181 Najważniejsze aspekty dobrej kompozycji
- 186 Przykład 1. Nakładające się obiekty: *Monument Valley*
- 188 Przykład 2. Metafory wizualne: *Pomnik w Manzanar*
- 190 Przykład 3. Linie wiodące: *Wydmny piaskowe o wschodzie słońca*
- 192 Przykład 4. Dwa płany: *Brown's Hole, Dinosaur National Monument*
- 193 Przykład 5. Dwa płany: *Pionowo i poziomo*
- 196 Przykład 6. Kadrowanie i relacje między obiektami:
Chmury nad krainą Nawahów
- 199 Przykład 7. Kadrowanie i krawędzie: *Kanion w Escalante*

Część C: Proces twórczy

8

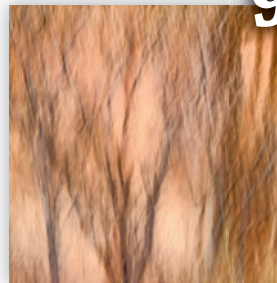


204 W poszukiwaniu inspiracji

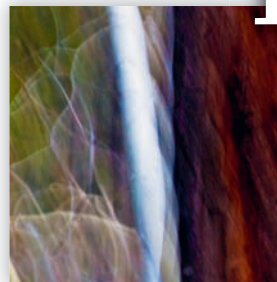
- 205 Wstęp
- 205 Indywidualny styl
- 207 Przykład 1. Miejsce jako źródło inspiracji
- 207 Muzy
- 209 Styl życia
- 210 Przykład 2. Odosobnienie jako źródło inspiracji
- 211 Nowy sprzęt, nowe gadżety i programy — nowe możliwości
- 212 Przykład 3. Nastrój jako źródło inspiracji
- 212 Zostań ekspertem
- 214 Inspiracje płynące z wnętrza i z zewnątrz
- 215 Inspiracja to pytanie „dlaczego?”, a nie „jak?”
- 215 Przykład 4. Wielokrotne wyprawy do ulubionych miejsc
w poszukiwaniu inspiracji
- 216 Wspomnienia tego, co widziałem i czego doświadczyłem
- 219 Doskonalenie umiejętności: jak zaprosić muzy
w odwiedzinę i pobudzić kreatywność
- 220 Podsumowanie

222 Ćwiczenia w kreatywności

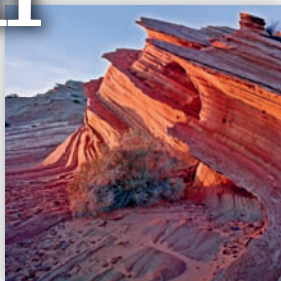
- 223 Wstęp
- 223 Różnice pomiędzy inspiracją a kreatywnością
- 224 Nie zniechęcaj kreatywności
- 225 Każdy człowiek ma artystyczny potencjał
- 226 Uwolnić kreatywność
- 226 Lęk przed porażką
- 228 Wyprawa poza bezpieczną strefę
- 229 Pokonywanie twórczych lęków
- 230 Lęk przed krytyką
- 232 Wszystko już było
- 233 Nikt nie interesuje się moją pracą
- 235 Doskonalenie umiejętności
- 239 Podsumowanie

**240 Rozwijanie wizji artystycznej**

- 241 Wstęp
- 241 Czym jest wizja artystyczna?
- 242 Urzeczywistnianie wizji
- 242 Krytyczne myślenie
- 244 Powroty
- 247 Twoja osobowość
- 248 Niech wizja stanie się ciałem
- 250 Do dzieła
- 251 Nigdy nie trać wizji z oczu
- 252 Doskonalenie umiejętności
- 255 Podsumowanie



11



256 Doskonalenie indywidualnego stylu

- 257 Wstęp
- 257 Czym jest styl?
- 259 W poszukiwaniu własnego spojrzenia
- 261 Do stylu przez pracę
- 261 Osobisty filtr stylistyczny
- 262 Zaznaczanie indywidualnego stylu w każdej pracy
- 262 Konsekwencja w stylu
- 264 Projekty, cele i terminy
- 265 Wzloty i upadki
- 266 Wyzwolić się z reguł
- 267 Zmiana reguł
- 269 Bądź śmiały i pewny siebie
- 270 Dusza nie jest na sprzedaż
- 270 Nie popadaj w obsesję na punkcie tworzenia arcydzieł
- 272 Wyjdź poza bezpieczną strefę
- 273 Nie staraj się zadowolić wszystkich
- 274 Sceptycyzm, którego należy się spodziewać
- 278 Doskonalenie umiejętności
- 280 Podsumowanie

Część D: Ty i Twoja publiczność

12



284 Po prostu przytakuj

- 285 Wstęp
- 285 Szczypta historii
- 286 Sztuka potakiwania
- 287 Dramat
- 289 Technikę musi być widać
- 290 Publiczność
- 290 Na koniec

292 O klientach i bestsellerach

- 293 Wstęp
- 293 Kim jest Twoja publiczność?
- 296 Publiczność jako koncepcja
- 297 Na sprzedaż
- 298 Artysta oczekuje na reakcję i pragnie nawiązać dialog z publicznością
- 298 O bestsellerach i sztuce
- 299 Jak stworzyć bestseller?
- 302 Nawiązywanie dyskusji z publicznością
- 302 Jak dotrzeć do publiczności?
- 304 Doskonalenie umiejętności
- 304 Podsumowanie

**13****306 O numerowaniu sztuki**

- 307 Wstęp
- 307 O przetwarzaniu obrazu i sztuce
- 308 Krótka historia numerowania odbitek
- 310 O ilości i jakości
- 311 Problem...
- 313 ...i konflikt
- 314 Kłopoty z wystawami
- 315 Limitować czy nie limitować...?
- 316 Podsumowanie

**14****Część E: Relacje pomiędzy technicznymi i artystycznymi aspektami fotografii****320 Planowanie w fotografii: kwestie techniczne i artystyczne**

- 321 Wstęp
- 321 Kilka uwag o listach
- 322 Lista

**15**

16



326 Przypadłości zdjęć

- 327 Wstęp
- 327 Odważne kadrowanie zdjęć
- 329 Problemy z krawędziami
- 331 Nadmierne nasycenie — problemy globalne
- 331 Nadmierne nasycenie — problemy lokalne
- 334 Niepożądane domieszki barw na całym zdjęciu
- 335 Niepożądane domieszki barw w niektórych fragmentach zdjęcia
- 338 Zdjęcia o zbyt małej rozpiętości tonalnej
- 339 Zdjęcia o zaburzonej neutralności barw
- 341 Przycięte skraje pasma tonalnego
- 342 Zdjęcia cechujące się zbyt dużym kontrastem
- 344 Zdjęcia cechujące się zbyt małym kontrastem
- 345 Zdjęcia cechujące się zbyt dużym miejscowym kontrastem
- 347 Zbyt mała docelowa przestrzeń barw
- 349 Tonacja obrazu
- 350 Niebo i ziemia
- 351 Wyzwanie
- 352 Doskonalenie umiejętności
- 352 Podsumowanie

17



354 Wspomnienie o rzeczach, które widziałem

- 355 Wstęp
- 355 Rzeczywistość?
- 356 Pięć zmysłów
- 358 Podsumowanie

360 Podsumowanie

- 361 Sztuka i technika
- 361 Czas na tworzenie i czas na krytykę
- 362 Wizja i kompozycja
- 364 Twoja przygoda z fotografią
- 364 Warsztaty z Briotem
- 365 Nowy początek

366 O autorze



6

Kompozycje w czerni i bieli

Czerń i biel to dwa podstawowe kolory w fotografii. Dla mnie symbolizują one odwieczne rozdarcie człowieka pomiędzy nadzieją i rozpaczą.

ROBERT FRANK — amerykański fotografik dokumentalista i autor filmów eksperymentalnych.



Wstęp

Ludzie często pytają mnie, co jest trudniejsze: fotografia czarno-biała czy kolorowa? Moim zdaniem żadna z nich nie jest znacząco większym wyzwaniem niż druga. Obydwie są trudne, choć każda na inny sposób.

W czasach tradycyjnej fotografii wyboru pomiędzy czarno-białą a kolorową kliszą trzeba było dokonać na gorąco, jeszcze przed zrobieniem zdjęcia. Dziś, dzięki technologii cyfrowej, taką decyzję można podjąć już po wykonaniu fotografii. Wszystkie aparaty cyfrowe rejestrują obraz w kolorze, a jeśli zapragniesz zdjęcia czarno-białego, możesz po prostu przekształcić barwy oryginału na skalę szarości podczas „wywoływania” pliku RAW lub w trakcie późniejszych poprawek. To oznacza, że każde kolorowe zdjęcie możesz z łatwością przekształcić na czarno-białe, a w pewnym sensie także na odwrót, jeśli z czasem uznasz, że lepiej wrócić do kolorowego oryginału.

W fotografii cyfrowej decyzja o wykonaniu czarno-białego lub kolorowego zdjęcia jest odwracalna i może zostać podjęta w dowolnym momencie — z jednym wyjątkiem. Jedynym przypadkiem, w którym trzeba w nieodwracalny sposób postanowić o charakterze zdjęcia, jest fotografia w podczerwieni. Aparaty cyfrowe umożliwiające fotografowanie w podczerwieni są zaprojektowane do tego jednego, konkretnego celu, a na wykonanych nimi zdjęciach nie da się przywrócić oryginalnych barw sceny.

Czerń i biel to... kolory o jednej zmiennej

Z poprzedniego rozdziału, „Kompozycje w kolorze”, dowiedziałeś się między innymi, że skala szarości to specyficzny rodzaj przestrzeni barw, w którym zmienia się tylko jeden składnik koloru: jasność. Czerń i biel nie mają barwy i nasycenia.

Innymi słowy, fotograf chcący zrobić czarno-białe zdjęcie ma do dyspozycji tylko jedną zmienną — właśnie jasność. Za pomocą tej jednej zmiennej musi osiągnąć wszystko to, co miłośnicy fotografii kolorowej mogą wyrazić poprzez trzy różne czynniki. Z jednej strony, można uznać, że zapanowanie nad pojedynczą zmienną jest prostsze, z drugiej jednak, konieczność osiągnięcia pożądanego efektu za pomocą tak skromnych środków wyrazu stanowi poważne wyzwanie. Czerń, biel i odcienie szarości to wszystko, do czego można się uciec.

Widzieć świat, nie widząc barw

Dlaczego ktoś miałby fotografować w czerni i bieli świat, który jest przecież bezdyskusyjnie kolorowy? Czy jeśli kolorowa fotografia została wynaleziona przed czarno-białą, ktokolwiek chciałby robić zdjęcia w odcieniach szarości?

RUSSEL MILLER — wielokrotnie nagradzany brytyjski dziennikarz i biograf.

Prócz ograniczenia do zaledwie jednej zmiennej czerń i biel stawiają przed fotografem jeszcze jedno poważne wyzwanie: opanowanie umiejętności widzenia w odcieniach szarości. Ponieważ na co dzień oglądamy świat w kolorze, widzenie w czerni i bieli stanowi dla nas odstępstwo od normy; coś, czego trzeba się dopiero nauczyć. Czarno-biały świat jest abstrakcją, igraszką z rzeczywistością czy wręcz pewnym zafałszowaniem realiów, do których przywykliśmy. Jest innym światem — światem wyjąłowym z bogactwa koloru.

Nic więc dziwnego, że komponowanie zdjęć w czerni i bieli rządzi się nieco innymi regułami niż fotografia kolorowa. Większość rzeczy, o których pisałem w poprzednim rozdziale, przy braku kolorów nie ma żadnego zastosowania. Zamiast barwami musimy posługiwać się odcieniami i kontrastem. O tym, jak tego dokonać, będę pisał w dalszej części tego rozdziału.

Fotografia czarno-biała a sztuka

Kolor jest wszystkim, lecz czerni i biel są czymś więcej.

DOMINIC ROUSE — brytyjski fotograf specjalizujący się w abstrakcyjnych, czarno-białych kolażach cyfrowych.

Rozwój czarno-białej fotografii wynikał z naturalnych ograniczeń pierwszych aparatów. Tworzenie kolorowych zdjęć było poza zasięgiem ówczesnych możliwości technicznych. Z tego względu wykonywanie zdjęć w sepii lub odcieniach szarości stało się ogólnie uznaną normą.

Wielu ludzi uważa, że sztuka przedstawiania świata w czerni i bieli narodziła się wraz z fotografią. Nic bardziej mylnego — istniała ona znacznie wcześniej, choćby w postaci szkiców ołówkiem lub węglem. Rysunek ołówkiem również jest ograniczony do zaledwie jednej zmiennej koloru — jasności. Barwy i nasycenie nie mają w nim racji bytu, toteż artysta musi zrealizować swoją koncepcję przy użyciu czerni, bieli i odcieni szarości. Czarno-białe szkice były bardzo często tworzone przez artystów w celu przestudiowania gry światła i cieni przed przystąpieniem do malowania właściwego obrazu.

Szkic w odcieniach szarości nadaje się do tego znakomicie, gdyż operuje on wyłącznie zmianą jasności. Zastosowanie czerni i bieli pozwala zredukować kompozycję do studium światła, do obszarów o zróżnicowanym oświetleniu. Jeśli ostateczna wersja dzieła ma być kolorowa, barwy dodawane są potem, już po zakończeniu pracy nad troskliwym rozmieszczeniem światła i cieni. Pamiętam, że podczas studiów na kierunku malarskim w Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu często tworzyliśmy czarno-białe szkice — właśnie po to, by przestudiować aranżację światła w gotowym obrazie. Kolor nakładaliśmy później, opierając się na zdefiniowanej uprzednio grze światła i cieni.

Często uważa się, że celem tworzenia czarno-białych szkiców jest określenie konturów obiektów. Owszem, z pewnością jest to jedno z najważniejszych zadań szkicu, które nazwałbym rozplanowaniem dzieła na płótnie. Szkicowanie obrazu przed przystąpieniem do jego malowania odgrywa jednak jeszcze jedną ważną rolę: pozwala z góry zdecydować o tym, które fragmenty kompozycji będą jasne, a które ciemne.

Te same role można ubrać w słowa nieco inaczej: pierwsza, polegająca na rozplanowaniu kompozycji i umiejscowieniu w przestrzeni konkretnych obiektów, opiera się na tradycyjnych regułach kompozycji. Drugą, mniej konwencjonalną, nazwałbym komponowaniem światłem. Pod tym względem szkic ołówkiem jest niczym innym jak skończonym dziełem, w którym artysta zdecydował się przedstawić świat w odcieniach szarości.

Jeśli wziąć pod uwagę drugą z opisanych ról, okaże się, że użycie czerni i bieli w sztuce nie jest niczym nowym. W pewnym sensie sięga ono czasów, kiedy ołówek, węgiel, a jeszcze wcześniej pigment i ściana jaskini były jedynymi środkami wyrazu, pozwalającymi tworzyć pierwsze wizerunki świata. Fotografia stanowi naturalną kontynuację tych działań.

Fotografia czarno-biała a odstępstwo od rzeczywistości

Znakomity fotograf zapytał mnie kiedyś: „Jak się czułeś, kiedy po raz pierwszy zdecydowałeś się na fotograficzne zafalszowanie rzeczywistości?”. Odpowiedziałem mu wówczas: „Czy masz na myśli tę chwilę, kiedy po raz pierwszy zrobiłem czarno-białe zdjęcie zamiast kolorowego, czy pierwszą odbitkę, w której celowo przyciemniłem narożniki, czy też tę, w której wyretuszowałem niepotrzebną drobinę pyłu, a może tę fotografię, w której zamiast obiektywu standardowego zdecydowałem się użyć szerokiego kąta? Co masz na myśli, mówiąc o fałszu? Taką wyliczankę można ciągnąć w nieskończoność”.

DAN BURKHOLDER — amerykański fotografik, jeden z pionierów fotografii cyfrowej.

Czarno-biała fotografia jest przez niektórych uznawana za sztukę, podczas gdy kolorową traktuje się jako *wierniejszą rzeczywistość*. Przytaczam tutaj dość popularną, obiegową opinię, która nie jest moją własną. Zresztą moją przecież już znasz: fotografia artystyczna nie ma na celu odwzorowania rzeczywistości, niezależnie od tego, czy będą to zdjęcia czarno-białe, kolorowe, czy jakiegokolwiek inne. Moim zdaniem fotografia artystyczna — taka, jakiej nauczam i jaką sam praktykuję — jest wyrazem emocji i uczuć twórcy, a nie prostym, bezpośrednim wizerunkiem „prawdziwego” świata.

Powstaje pytanie, dlaczego tak wielu ludzi uważa fotografię czarno-białą za sztukę, zaś kolorową za tę bardziej rzetelną i prawdziwą. Zanim spróbuję udzielić odpowiedzi, chciałbym raz jeszcze podkreślić, że wszystkie te rozważania dotyczą fotografii artystycznej, a nie tej, którą posiłkują się nauki ścisłe, medycyna, prawo i inne dziedziny wiedzy, w których przelewanie uczuć autora na zdjęcia jest wręcz niepożądane.

Uważam, że głównym powodem traktowania czarno-białej fotografii jako dziedziny sztuki jest jej odstępstwo od realiów, z którymi obcujemy na co dzień. Ponieważ widzimy świat w kolorze, oglądanie go w skali szarości wydaje się niena-

turalne — jest swego rodzaju przetworzeniem prawdy; zabiegiem artystycznym, jeśli wolisz. W każdym razie wizualizacja w czerni i bieli stanowi pewną *modyfikację* rzeczywistości. Prezentując czarno-białą fotografię, zachęcamy odbiorcę do wniknięcia w świat, który normalnie nie jest jego udziałem. Świat, który brutalnie pozbawiono barw, zastępując je skromnymi odcieniami szarości. Z kolei kolorowe zdjęcie musi bardziej odpowiadać prawdzie choćby z tego względu, że przedstawia rzeczywistość w takich barwach, jakie znamy z własnego doświadczenia.

Innymi słowy, przy czarno-białej fotografii odbiorcy muszą uwierzyć w coś, czego nie oczekują od nich rysownicy czy malarze. Zauważ, że rysunki węglem nigdy nie były i nadal nie są uważane za „bardziej artystyczne” od, dajmy na to, obrazów olejnych, tylko dlatego, że są czarno-białe. Powiem więcej: w światku malarskim obrazy olejne są często traktowane jako „sztuka wyższa”, podczas gdy szkice i rysunki cieszą się mniejszą estymą. W pewnym sensie mamy tutaj do czynienia z odwróconą logiką, a skoro tak, to czy w ogóle możemy mówić o jakiegokolwiek logice? Moim zdaniem — nie; raczej o pewnym schemacie utartych przekonań i wartości związanych z każdą z tych dziedzin sztuki, które wynikają między innymi z tego, w jaki sposób następował ich rozwój.

Czarno-biała fotografia była prekursorem kolorowej. Sama koncepcja jej przewagi artystycznej nad barwnym obrazem powstała dopiero w chwili spopularyzowania tej drugiej. Do tego czasu wszystkie zdjęcia były czarno-białe (lub miały odcień sepia; nadal były jednak obrazami monochromatycznymi), toteż wszelkie sądy dotyczące tego, czy dana fotografia jest sztuką, czy też nią nie jest, opierały się na jej treści, a nie obecności barw lub ich braku.

Po upowszechnieniu fotografii kolorowej barwne zdjęcia zaczęły być traktowane jako wierniejsze, bardziej naturalne od kolorowych, ponieważ niezależnie od tego, jak bardzo ich kolorystyka różniła się od „prawdziwych” odcieni, z pewnością były one bardziej naturalne w odbiorze niż obrazy w skali

szarości. Innymi słowy, nawet pośledniej jakości kolor był bardziej wiarygodny i lepszy niż czysta czerń i biel.

Kolorystyka pierwszych barwnych zdjęć nie była zbyt przekonująca. W miarę doskonalenia technologii odwzorowania barw czarno-białe zdjęcia były stopniowo wypierane w dziedzinach wymagających rzetelnego, obiektywnego przedstawienia tematu (czyli w zastosowaniach naukowych, medycznych, prawnych, etc.) i zastępowane przez kolorowe fotografie. Ten proces stopniowo postępował, aż w pewnym momencie czerń i biel stały się domeną artystów, którzy z rozmysłem decydowali się na takie odstępstwo od rzeczywistości. Kto chciałby posługiwać się obrazami w skali szarości, skoro tworzenie kolorowych jest równie proste? Musi to być ktoś, kto nie ma żadnego interesu w wierności przekazu, czyli artysta... W ten sposób narodził się mit czarno-białej fotografii artystycznej.

Mit, który pokutuje do dziś, choć nie ma on już zbyt wiele wspólnego z prawdą (jeśli założyć, że kiedykolwiek miał). Dlaczego tak uważam? Otóż jakakolwiek zmiana kolorystyki barwnej fotografii była przez długi czas nieprawdopodobnie wręcz trudna, o wiele trudniejsza niż manipulacje tonacją czarno-białych zdjęć. Próba skorygowania barw podczas wywoływania kolorowych odbitek w tradycyjnej ciemni kończyła się zazwyczaj niepożądanymi zmianami całej palety kolorów. W efekcie zdjęcie nie tylko nie wyrażało lepiej zamiarów autora, lecz po prostu wyglądało fatalnie.

W tradycyjnej, chemicznej ciemni kolorystykę można było zmieniać jedynie globalnie, dla całego zdjęcia. Fotograf mógł co najwyżej pokusić się o całościowe skorygowanie fotografii w celu uzyskania poprawnych odcieni i barw — czystych błękitów, czerwieni, żółci, zieleni itp. Kolor korygowało się zazwyczaj w taki sposób, by odbitka możliwie wiernie przypominała kolorystykę slajdu, zaś w przypadku negatywu starano się zneutralizować ewentualne przebarwienia na podstawie jakiegoś wzorca (na przykład szarej karty wzorcowej).

Miejscowe poprawki w wyglądzie barw były możliwe jedynie za pośrednictwem bardzo wyrafinowanego sprzętu. Owszem, nie było rzeczy niewykonalnych, lecz już samo przygotowanie niezbędnych masek kolorów wymagało olbrzymiego doświadczenia i bardzo kosztownych akcesoriów. Niektórzy szli inną drogą i budowali skomplikowane powiększalniki, umożliwiające naświetlanie różnych fragmentów odbitki przy użyciu różnych kolorów światła. Konstrukcja takich urządzeń musiała jednak uwzględniać możliwość zastosowania wielu żarówek i ich niezależnego włączania i wyłączania, co czyniło całość wystarczająco skomplikowaną, by wykonania takiej maszyny podejmowali się tylko nieliczni zapaleńcy.

W owych czasach opracowano także kilka innych metod powielania barwnych odbitek, które umożliwiały wprowadzanie miejscowych poprawek, lecz żadna z nich nie należała do przystępnych i wygodnych w obsłudze. Do takich metod należał na przykład proces fotograficzny Fressona czy proces Dye Transfer firmy Kodak, lecz każdy z nich wymagał olbrzymiej wiedzy i specjalistycznego oprzyrządowania, które było dostępne jedynie dla niewielkiej grupy miłośników fotografii. Wymienione procesy należały do tak wyrafinowanych i tak rzadko stosowanych, że ich zwolennicy i mistrzowie byli czasami bardziej znani z tego, że się nimi posługują, niż z tematyki swoich zdjęć.

Z drugiej strony, mieliśmy wówczas do dyspozycji fotografię czarno-białą, która z łatwością poddawała się naszej woli. Nawet amatorzy mogli z powodzeniem eksperymentować z wywoływaniem filmów i odbitek, gdyż nie wymagało to szczególnych nakładów finansowych czy wyrafinowanego sprzętu. Podczas gdy wywołanie kolorowego filmu wiązało się z zastosowaniem skomplikowanego procesu technologicznego i najlepiej było zdać się w tym względzie na profesjonalne laboratorium, czarno-białe klisze można było z łatwością wywołać w zaciemnionym pomieszczeniu — na przykład w łazience — przy użyciu prostych, niedrogich akcesoriów.

Ponadto zarówno podczas wywoływania filmu, jak i na etapie naświetlania odbitek można było dość łatwo skorygować kontrast i tonację czarno-białego zdjęcia. Wystarczyło nieznacznie zmienić czas kąpie-li i proporcje odczynników, by otrzymany negatyw był bardziej lub mniej kontrastowy. Z kolei poprzez zmianę czasu naświetlania można było z łatwością przyciemnić lub rozjaśnić odbitkę. W czasie naświetlania odbitek przy użyciu powiększalnika dało się też dość łatwo wprowadzić miejscowe poprawki w jasności wybranych fragmentów fotografii. Co więcej, wszystkie te zabiegi można było wykonać w świetle czerwonej żarówki, w odróżnieniu od fotografii kolorowej, gdzie cały proces wywoływania i utrwalania musiał być przeprowadzony w całkowitej ciemności. Innymi słowy, miłośnik samodzielnego wywoływania kolorowych zdjęć do końca nie wiedział, jak będzie wyglądał efekt jego starań.

Podsumowując, wywoływanie i obróbka czarno-białych zdjęć dawały fotografom duże możliwości, podczas gdy komplikacje wiążące się z fotografią kolorową skutecznie ograniczały możliwość twórczych poprawek. Czarno-biała fotografia dawała olbrzymie pole do popisu tym artystom, którzy chcieli w interesujący sposób wyrazić siebie poprzez nadawanie zdjęciom niepowtarzalnego charakteru, podczas gdy kolorowa poważnie im to utrudniała.

Nie bez znaczenia była też kwestia kosztów. Odczynniki i sprzęt potrzebny do wywoływania czarno-białych zdjęć były nieporównywalnie tańsze niż ich odpowiedniki dla fotografii kolorowej. Był to kolejny czynnik, który ograniczał masowy dostęp do kolorowej fotografii, jak również radykalnie zniechęcał wielu miłośników zdjęć do eksperymentowania z nowym medium metodą prób i błędów. Fotografia czarno-biała, dzięki niskiej cenie i większej swobodzie działania, pozwalała na robienie znacznie większej liczby odbitek, a co za tym idzie, inspirowała do wypróbowywania różnych technik i sztuczek. Przetwarzanie zdjęć kolorowych stanowiło całkowite przeciwieństwo tej swobody, a wysokie koszty dodatkowo podcinały skrzydła większości ambitnych fotografów.

Nic więc dziwnego, że fotografia czarno-biała stała się przyczółkiem fotografów, którzy szukali możliwości artystycznego wyrazu, a w konsekwencji zyskała rangę sztuki. Kropkę nad „i” postawiła powszechna akceptacja tego stanu rzeczy: praca w czerni i bieli stała się logicznym wyborem dla wszystkich, którzy chcieli zrealizować się pod względem artystycznym.

Dzięki fotografii cyfrowej edytowanie kolorowych zdjęć stało się równie proste jak poprawianie obrazów czarno-białych. W praktyce obydwa te zadania stały się łatwiejsze, gdyż korekcja i retusz nie wymagały już czasochłonnych sesji w ciemni. Cały zaoszczędzony czas można było poświęcić na pracę nad kolejnymi poprawkami, a możliwość zapisania rezultatów pracy w dowolnym momencie wyzwoliła fotografów z konieczności pieczołowitego odmierzania czasu i ślęczenia nad kolejnymi zdjęciami aż do skutku. Co więcej, po zakończeniu pracy nad „cyfrowym oryginałem” można drukować go do woli, bez uciążliwego powtarzania wszystkich czynności związanych z korygowaniem zdjęcia przy każdej nowej odbitce.

Dzięki cyfrowej ciemni możliwe stało się wprowadzanie miejscowych i ogólnych poprawek w kolorystyce zdjęcia. Nagle okazało się, że nic nie stoi na przeszkodzie, by zmienić ten czy inny kolor w dowolny sposób; by skorygować barwę, nasycenie i jasność wybranego odcienia. Doprawdy trudno wręcz marzyć o pełniejszej kontroli nad kolorem niż ta, którą oferują współczesne narzędzia. Z pewnością da się udoskonalić ją od strony technicznej, zapewne można ułatwić wykonywanie pewnych czynności, lecz nie sposób jej zwiększyć, gdyż już teraz panujemy nad każdym możliwym aspektem koloru.

Zmiana tonacji i kolorystyki zdjęć stała się dziś równie prosta i przystępna jak korekcja kontrastu i jasności fotografii czarno-białych. Czarno-białe i kolorowe zdjęcia z jednakową łatwością poddają się wszelkim poprawkom, zmianom i retuszom, a wybór jednego z tych mediów sprowadza się do preferencji fotografa, a nie możliwości twórczych, jakie oferuje każde z nich.

Pomimo to wiara w przewagę artystyczną czerni i bieli nad kolorem nadal pozostaje silna. Jedy-ny sposób, by to zmienić, a przynajmniej rzucić wyzwanie temu przekonaniu, polega na robieniu najwyższej próby kolorowych zdjęć artystycznych. Jedyne otwarta demonstracja możliwości i potencjału artystycznego tkwiącego w kolorowej fotografii może w jakiś sposób zmienić tę — archaiczną z dzisiejszego punktu widzenia — opinię o obydwu nurtach fotografii.

Kolor przeciw czerni i bieli

Uwzględnianie reguł kompozycji przed naciśnięciem spustu migawki kojarzy mi się z konsultowaniem możliwości wyjścia na spacer z prawem powszechnego ciążenia. Takie reguły i prawa wywodzą się z faktów, są rezultatem zbędnych refleksji nad oczywistością...

EDWARD WESTON — (1886 – 1958) — amerykański fotografik, uważany za jednego z mistrzów dwudziestowiecznej fotografii.

Konieczność zatroszczenia się w przypadku kolorowego obrazu o kilka składowych zamiast o jedną — jak to ma miejsce w przypadku zdjęć czarno-białych — była poważną przeszkodą dla mistrzów tradycyjnej ciemni. Stosowane odczynniki pozwały na względnie łatwą manipulację tylko jedną z nich: jasnością. Korygowanie barwy i nasycenia było domeną garstki pasjonatów i specjalistów, dysponujących wyrafinowanym sprzętem i sporym budżetem.

Efekty uzyskiwane przez wspomnianych specjalistów ogromnym nakładem kosztów i czasu są dziś w zasięgu ręki każdego, kto dysponuje komputerem z zainstalowanym programem do edycji obrazu, takim jak Photoshop czy Lightroom.

Większość ludzi nadal hołduje zasadzie, że czarno-biała fotografia jest bardziej *artystyczna* czy też pozwala na większe możliwości *kreacji* niż kolorowa.

Myślę, że my, fotograficy, popełniliśmy pewien błąd: po upowszechnieniu fotografii cyfrowej powinniśmy zmienić swoje podejście do obydwu jej rodzajów. Stare przyzwyczajenia okazały się jednak bardzo silne. Przypuszczam, że jest to główny powód nimbu sztuki, jaki otacza fotografię czarno-białą, choć nie jedyny. Druga przyczyna, jaką mam na myśli, to użycie światła jako głównego składnika obrazu. Komponując obraz w czerni i bieli, układasz go z jasnych i ciemnych plam. Malujesz samym światłem, gdyż światło pozbawione koloru może zmieniać się jedynie w kategoriach jasności.

Stylistyka *chiaroscuro*, o której pisałem podczas omawiania zasad kompozycji, to pewnego rodzaju zależność pomiędzy jasnością a ciemnością. Jeśli weźmiesz kolorową fotografię, której esencją i głównym nośnikiem informacji jest światło, a potem usuniesz z niej cały kolor, to otrzymany obraz powinien zachować swoją wymowę.

Zdjęcie 6.2 to doskonale znana Ci już fotografia, której użyłem jako przykładu stylu *chiaroscuro* w rozdziale 4., „Malowanie światłem”. Obok niej znajduje się czarno-biała wersja tego samego zdjęcia. Otrzymałem ją poprzez zmniejszenie nasycenia barw do zera. Prócz tego nie poddałem zdjęcia żadnym poważniejszym zmianom — oprócz jednej, kosmetycznej korekcji przy użyciu krzywych, która miała na celu skompensowanie pozornego spadku jasności fotografii po usunięciu barw.

Usunięcie koloru nie przekreśliło koncepcji tego zdjęcia. Choć wolę je w wersji kolorowej, to czarno-biały wariant broni się całkiem nieźle, gdyż jego głównym tematem jest gra światła. Taka tematyka doskonale sprawdza się w czarno-białej fotografii, gdyż światłocien, a szczególnie styl *chiaroscuro*, to kwintesencja kontrastu pomiędzy jasnością a ciemnością, pomiędzy czernią a bielą.

Weźmy inny przykład, tym razem niech to będzie zdjęcie, którego kompozycja w większym stopniu opiera się na barwach niż świetle (zdjęcia 6.4 i 6.5). Podobnie jak poprzednio, całkowicie usunąłem kolor z oryginalnej fotografii, a jedyna



6.2. Piaskowa grotta — kolor



6.3. Piaskowa grotta — skala szarości



6.4. Zabriske Point — kolor



6.5. Zabriske Point — skala szarości

poprawka, jakiej poddałem otrzymany w ten sposób obraz, polegała na nieznacznym skorygowaniu skrajnych wartości tonalnych. Było to konieczne, ponieważ po usunięciu barw i ograniczeniu przestrzeni kolorów do odcieni szarości dotychczasowe wartości punktów czerni i bieli nie miały racji bytu.

W tym przypadku usunięcie koloru miało katastrofalne skutki, gdyż to właśnie barwy w głównej mierze budują atmosferę tego zdjęcia. Innymi słowy, największe zalety tej fotografii przypadły wraz z kolorem. Nawet po korekcji skrajnych wartości tonalnych kontrast zdjęcia jest bardzo stonowany, a większość odcieni zlewa się, co utrudnia orientację w kolejnych warstwach tej kompozycji. Jestem pewien, że to zdjęcie można byłoby poprawić, choćby poprzez przyciemnienie pewnych odcieni szarości i rozjaśnienie innych (czego tutaj nie zrobiłem). Wątpię jednak, by tego typu zmiany mogły przywrócić tej kompozycji świetność kolorowego oryginału. Ta fotografia po prostu nie sprawdza się jako czarno-biała. Jest to zdjęcie stworzone do pokazywania w kolorze, gdyż jego najważniejszym składnikiem są barwy.

Nie da się ukryć, że wybrane przykłady są dość oczywiste. „Piaskowa grota” to zdjęcie, którego istotą jest światłocień, zaś „Zabriske Point” zostało utkane z kolorów, lecz ocena nie zawsze bywa tak prosta jak w tych przypadkach. Kompozycja wielu zdjęć opiera się w części na grze światła, a w części na ciekawej kolorystyce. Proporcje pomiędzy tymi elementami mogą być różne, na przykład 40:60, 30:70 itp. Następną fotografią, „Zmierzch w Yavapai”, jest właśnie przykładem takiej mieszanki światła i kolorów (zdjęcie 6.6).

W odróżnieniu od dwóch poprzednich zdjęć, „Piaskowej groty” i „Zabriske Point”, które po odarciu z barw niemal w pełni zachowały lub niemal całkiem zatraciły swój charakter, „Zmierzch w Yavapai” mieści się gdzieś pośrodku między tymi skrajnościami. Po konwersji na skalę szarości zdjęcie z pewnością traci, lecz nie można powiedzieć, by stało się zupełnie nieciekawe. Nie jestem pewien,

jak wyglądają proporcje między rolą światła i kolorów na tej fotografii — być może wynoszą 50:50, może 60:40, lecz w każdym razie są one dość wyrównane.

Innymi słowy, po przekształceniu tego zdjęcia na odcienie szarości utraciło ono swoją siłę wymowy wszędzie tam, gdzie początkowo opierała się ona wyłącznie na kolorze, natomiast w tych miejscach, w których główną rolę grało światło, fotografia pozostała interesująca i czytelna. Widoczne w tle ściany kanionu, których największą zaletą są nietypowe barwy: nasycone fioleto, różę i czerwienie, po ich usunięciu stały się nagie i nudne. Dla odmiany drzewa rosnące na pobliskiej skarpie, które już w oryginale ciekawie kontrastowały z jasnymi skałami, nie doznały zbyt dużego uszczerbku.

Czy to zdjęcie prezentuje się lepiej w czerni i bieli? Nie, gdyż jego wymowa opiera się w równej mierze na grze światła i na kolorystyce. By w pełni docenić jego walory, należy pokazać je w kolorze. Głównym powodem, dla którego je tutaj przedstawiłem, była chęć zestawienia go z fotografią „Zabriskie Point”, która po konwersji na skalę szarości całkiem straciła sens.

Okazuje się więc, że kolorowe zdjęcie nie zawsze dobrze wygląda w czarno-białej postaci, z wyjątkiem tych fotografii, których głównym motywem jest gra światła i cienia. Wynika z tego, że jednym z podstawowych elementów sztuki fotografowania w czerni i bieli jest umiejętność komponowania przy użyciu światła i cienia, zaś — co zrozumiałe — zdolność do zestawiania barw jest w niej zupełnie zbędna.

Jeszcze inaczej: przystępując do fotografowania w czerni i bieli, możemy posłużyć się tymi samymi technikami kompozycji, które mają na celu umiejętne wykorzystanie światła, zaś te, które budują nastrój poprzez wykorzystanie barw, będą nam nieprzydatne.

Wszystko to wydaje się bardzo proste i rzeczywiście takie jest w praktyce. Najważniejszy wniosek płynący z tych rozważań dotyczy nierozdzielności związku pomiędzy światłem a czar-



6.6. Zmierzch w Yavapai — kolor



6.7. Zmierzch w Yavapai — skala szarości

no-białą fotografią. Jeśli zastanowić się nad tym głębiej, to być może zależność pomiędzy światłem i cieniem oraz czernią i bielą jest jedną z tych rzeczy, które sprawiają, że fotografia czarno-biała jest uznawana za bardziej *artystyczną* niż kolorowa. Być może ów związek z fundamentalnym składnikiem fotografii — światłem — daje czarno-białym zdjęciom asumpt do bycia sztuką wyższą, bardziej naturalną, głębiej powiązaną z *kwintesencją* rejestrowania obrazu, wynikającą choćby z przytaczanej już wcześniej etymologii słowa „fotografia” (wywodzącego się od greckich słów *rysowanie światłem*).

Pisząc te słowa, nie mogę jednak przestać myśleć o fenomenalnych kolorowych pracach innych artystów. O wielu własnych barwnych zdjęciach, które bardzo mi się podobają. Nie widzę żadnego powodu, dla którego miałbym te prace traktować jako mniej wysublimowane niż wówczas, gdybym zdecydował się zarejestrować je na czarno-białej kliszy czy usunął kolor podczas edycji obrazu. Czy wówczas automatycznie awansowałyby w artystycznej hierarchii?

Możliwe, że się mylę... a może wcale nie? A może mam rację tylko pod pewnymi względami? Zdaje sobie sprawę z miałości tego „podsumowania”, lecz w jakimś sensie oddaje ono trudności, jakich przysparza próba udzielenia odpowiedzi na niektóre z postawionych wcześniej pytań. W gruncie rzeczy odpowiedź na nie jest kwestią *indywidualnych odczuć* każdego z nas.

Widzieć w czerni i bieli

Świat jest kolorowy; musisz włożyć sporo pracy, by zobaczyć go w czerni i bieli.

ANDREW MACLEAN — australijski fotografik i projektant.

Widzimy kolory. Nie ma innego wyjścia: podczas komponowania czarno-białego zdjęcia musimy w jakiś sposób nauczyć się je ignorować i wyobrazić sobie oglądaną scenę w odcieniach szarości. Łatwo powiedzieć, lecz wykonać znacznie trudniej! Tylko nielicznym fotografom opanowanie tej sztuki przychodzi z łatwością. Większość ma olbrzymie problemy z wyobrażaniem sobie świata pozbawionego kolorów. To po prostu nie jest naturalne.

Ci, którzy potrzebują wsparcia w zmaganiach z trudnym wyzwaniem tłumaczenia kolorów na odcienie szarości, mogą sięgnąć po pewne narzędzia i techniki, które ułatwiają oglądanie świata w czarno-białej postaci. Garść takich metod, gadżetów i sztuczek opiszę w dalszej części rozdziału.

Mrużenie oczu

Pierwsza sztuczka polega na najzwyklejszym zmrużeniu oczu podczas oglądania fotografowanej sceny. Mrużąc oczy, zmniejszasz ilość światła, które do nich dociera. Jeśli będziesz dostatecznie cierpliwy, po pewnym czasie powinieneś zacząć widzieć świat w znacznie przytłumionych barwach. Bardzo wiele zależy od intensywności oświetlenia oglądanej sceny. Im jest jaśniejsza, tym mniejsze są szanse na powodzenie tego triku.

Dlaczego mrużenie oczu pozwala widzieć w odcieniach szarości? Otóż poprzez ograniczenie ilości światła trafiającego do oczu dość skutecznie wyłączamy jeden z rodzajów receptorów wzroku. Nasze oczy są wyposażone w dwa rodzaje takich receptorów: pręciki i czopki. Pręciki reagują na zmianę jasności (czyli odpowiadają za widzenie czarno-białe), zaś czopki decydują o widzeniu kolorowym. Przy odpowiednio małej ilości światła skuteczność czopków zdecydowanie spada, a główną rolę przejmują pręciki. Gdy tak się dzieje, nasza zdolność do roz-

poznawania barw maleje i zaczynamy widzieć świat w odcieniach szarości.

Zwykle zdarza się to nocą lub gdy znajdziemy się w słabo oświetlonym miejscu — na przykład zaciemnionym pomieszczeniu lub głębokim wąwozie. Sztuczka z mrużeniem oczu pozwala zasymulować spadek intensywności światła w dowolnym miejscu, choć, tak jak wspomniałem, nie zawsze okazuje się skuteczna. Zdarza się bowiem, że scena jest tak jasno oświetlona, iż nawet ta ilość światła, która wpada przez półprzymknięte powieki, w zupełności wystarcza do kolorowego widzenia.

Praca w ciemnych miejscach

Fotografowanie w słabo oświetlonych miejscach daje podobny efekt do zmrużenia oczu. Także i w tym przypadku czopki ustępują pola pręcikom, na które spada obowiązek zbierania światła. W rezultacie do mózgu dociera obraz w odcieniach szarości. Z taką sytuacją można mieć do czynienia na przykład w ciemnych wąwozach. Co ciekawe, miłośnicy fotografowania rozmaitych formacji skalnych w kanionach szczelinowych (wąskich i mrocznych przesmykach skalnych) na wiele lat upodobali sobie wyłącznie czerń i biel. Jakiś czas temu uważałem, że wynika to z większej dynamiki tonalnej czarno-białych filmów, lecz gdy sam zacząłem robić udane zdjęcia w podobnych miejscach przy użyciu kolorowych negatywów, stwierdziłem, że prawdziwy powód musi leżeć gdzie indziej.

Uważam, że chęć sięgnięcia po czarno-białe filmy w tego typu sytuacjach wynikała z tego, że wielu fotografików dosłownie widziało wewnątrz kanienu w odcieniach szarości — właśnie ze względu na specyfikę działania receptorów wzroku, które w ciemnościach ograniczają się do rozpoznawania różnic jasności. Wszystko to niewiele straciło na aktualności nawet dziś, pomimo że wyświetlacze LCD pozwalają nam oszacować zdjęcie zrobione w kolorze, nawet jeśli my sami mamy trudności z barwnym widzeniem w ciemnościach. Wyświetlacze LCD mają znacznie większą jasność niż oświetlenie panujące w wąskim, skalnym przesmyku,

co automatycznie aktywizuje czopki umożliwiające nam widzenie w kolorze. Co ciekawe, nasz mózg, poznawszy prawdziwe barwy otoczenia dzięki wyświetlaczowi LCD, często sam „dopowiada” zmysłowi wzroku brakujące kolory, nawet jeśli oczy nie są w stanie ich dojrzeć.

Filtry czarno-białe

Jednym z najbardziej użytecznych narzędzi ułatwiających widzenie w skali szarości są filtry czarno-białe. Są to specjalne filtry, które niwelują barwy, dając w ten sposób monochromatyczny obraz. Istnieje wiele różnych filtrów tego typu, choć praktycznie wszystkie w ten czy inny sposób opierają się na ich wspólnym prekursorze — filtrze Kodak Wratten #90.

Ten filtr przekształca kolorowe sceny na odcienie szarości, czyli, innymi słowy, umożliwia widzenie w czerni i bieli. Sam filtr ma niezbyt nasycony, pomarańczowy kolor, który jednak zupełnie przestaje przeszkadzać po krótkim czasie, niezbędnym do adaptacji wzroku. Zmysł wzroku w naturalny sposób niweluje pomarańczowy odcień filtra i stopniowo przestaje go dostrzegać, pozostawiając jedynie odcienie szarości. Opisywany gadżet bardzo ułatwi Ci naukę wyobrażania sobie sceny w czerni i bieli, nawet jeśli masz już spore doświadczenie w robieniu czarno-białych zdjęć.

Filtr Kodak Wratten #90

Pierwszym filtrem czarno-białym, którego miałem okazję używać, był oryginalny filtr Kodak Wratten #90. Nie jest to filtr szklany, lecz żelatynowy, co czyni go wrażliwym na wszelkie uszkodzenia. Bardzo łatwo go zarysować, wgnieść lub naderwać. Aby temu zapobiec, wsunąłem go w oprawkę od slajdu. Ułatwiło mi to posługiwanie się filtrem, a plastikowa oprawka stała się jednocześnie ramką oddzielającą go od reszty sceny, tworząc coś w rodzaju wizjera.

Zdjęcie 6.10 przedstawia pewną scenę (hm... nazwijmy ją *pejzażem ogrodowym*) widzianą przez filtr Kodak Wratten #90. To zdjęcie nie zostało w żaden sposób przetworzone. Zwróć uwagę, że fragment



6.8. Filtr Kodak Wratten #90 w oryginalnej kopercie



6.9. Filtr zamontowany w ramce od slajdu



6.10. Fotografia przedstawiająca działanie filtra



6.11. Scena sfotografowana przez ramkę z filtrem Kodak #90

sceny widoczny przez filtr jest monochromatyczny (na zdjęciu ma odcień sepii), podczas gdy pozostała część ogrodu, poza krawędziami ramki, jest kolorowa. Zdjęcie 6.11 to fotografia tej samej sceny zrobiona przez omawiany filtr zamocowany przed obiektywem aparatu. Zaczernione kontury są efektem umieszczenia plastikowej ramki slajdu tuż przed przednią soczewką obiektywu. Minimalna odległość od instrumentu spowodowała ich silne rozmycie. Początkowo chciałem zrobić to zdjęcie po to, by pokazać Ci efekt działania filtra Kodak #90, lecz efekt rozmytych i zaczernionych krawędzi spodobał mi się tak bardzo, że „popęlniłem” jeszcze kilka innych, podobnych fotografii z czarnymi ramkami, zrobionych w ten sam sposób, przez filtr Kodaka.

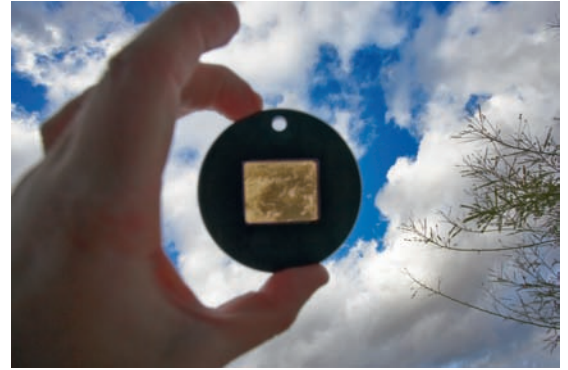
Stwierdzenie, że omawiany filtr redukuje paletę barw do odcieni szarości jest niedokładne. Bliższe prawdy byłoby, gdybyśmy powiedzieli, że jego działanie polega na usunięciu oryginalnych barw i przedstawieniu sceny w skali jasności. Otrzymany obraz nie jest idealnie czarno-biały, w rzeczywistości ma on odcień sepii lub ciemnego bursztynu. Jak już pisałem, po kilku minutach patrzenia przez ten filtr zmysł wzroku automatycznie adaptuje się do jego koloru i w znacznym stopniu go eliminuje, dzięki czemu oglądany obraz wydaje się czarno-biały.



6.12. Filtr czarno-biały Zone VI — czerń



6.13. Filtr czarno-biały Zone VI — żółty



6.14. Filtr czarno-biały Zone VI — niebo

Innymi słowy, efekt widzenia w czerni i bieli powstaje stopniowo, dzięki przystosowaniu wzroku do dostrzegania wyłącznie różnic w jasności sceny.

Po zrobieniu wspomnianej serii zdjęć przez filtr Kodak #90 zrezygnowałem z przekształcania ich na czystą skalę szarości i postanowiłem zostawić ich charakterystyczne zabarwienie. Nadałem im bardzo łagodny odcień sepii, gdyż pasował on do tematów zdjęć i ładnie korespondował z rozmytą, staroświecką winietą. Dzięki temu zdjęcia sprawiają ciekawe, archaiczne wrażenie.

Filtry czarno-białe są produkowane przez wiele różnych firm. Większość z nich, jeśli nie wszystkie, konstruuje je jednak w oparciu o żelatynowy filtr Kodak #90. Jedyna różnica pomiędzy nimi a oryginalnym filtrem Kodaka polega na tym, że żelatynowy „rdzeń” zazwyczaj jest obustronnie chroniony przez szklane szybki z wysokiej jakości szkła optycznego. Całość bywa skonstruowana tak, by ułatwić przechowywanie takich filtrów i posługiwanie się nimi.

Na przykład firmy Peak i Tiffen oferują specjalne, kompaktowe warianty filtra Kodak #90. W odróżnieniu od oryginału są one świetnie zabezpieczone przed uszkodzeniami, z drugiej jednak strony, są od niego znacznie mniejsze, co, moim zdaniem, ogranicza ich walory praktyczne.



6.15. Kompaktowy filtr czarno-biały firmy Peak

Jedyną znaną mi firmą, która produkowała solidnie oprawione filtry Kodaka w odpowiednio dużym rozmiarze, była Zone VI. Niestety, zniknęła ona niedawno z rynku, przejęta przez przedsiębiorstwo Calumet, które — być może — nadal będzie produkowało filtry czarno-białe pod własną nazwą (przez znajomą, że tego nie sprawdziłem). Filtr Zone VI miał dość dużą średnicę i był zamontowany w wytrzymałej oprawce z dziurką, przez którą można było przewlec rzemyk umożliwiający noszenie filtra na szyi. Fotografowie lubią nosić różne rzeczy na szyi. Jeśli Ty także lubisz, to znaczy, że jesteś prawdziwym fotografem!



6.16. Kompaktowy filtr czarno-biały firmy Tiffen



6.17. Czarno-białe okulary wykonane przez autora



6.18. No i jak się w nich prezentuję?

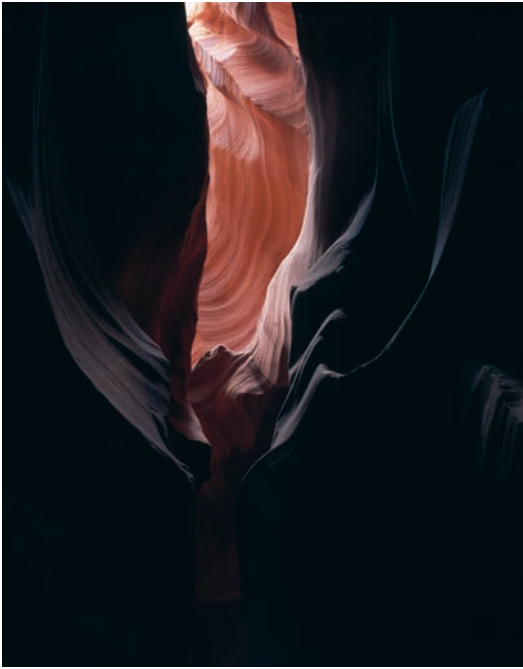
Czarno-białe okulary

Dwa kolejne zdjęcia przedstawiają urządzenie własnego pomysłu, a mianowicie czarno-białe okulary (zdjęcia 6.17 i 6.18). Zrobiłem je bardzo prosto: wziąłem dwa czarno-białe filtry Tiffen, pozbawiłem je niewielkich uchwyty i przykleiłem do zwykłych oprawek od okularów. Użyłem w tym celu szybko schnącego kleju i odrobiny przemocy — oprawki trzeba było nieco zdeformować, by można było wcisnąć w nie filtry. W efekcie otrzymałem parę czarno-białych okularów — coś, o czym marzyłem już od dawna, a wystarczyło trochę pogłówkować! O ile wiem, takich okularów nie można dostać w sklepie, lecz można z łatwością zrobić je samemu. To jeden z obowiązkowych gadżetów w arsenale każdego szalonego naukowca. Całkiem możliwe, że jestem właścicielem jedynych takich okularów na świecie!

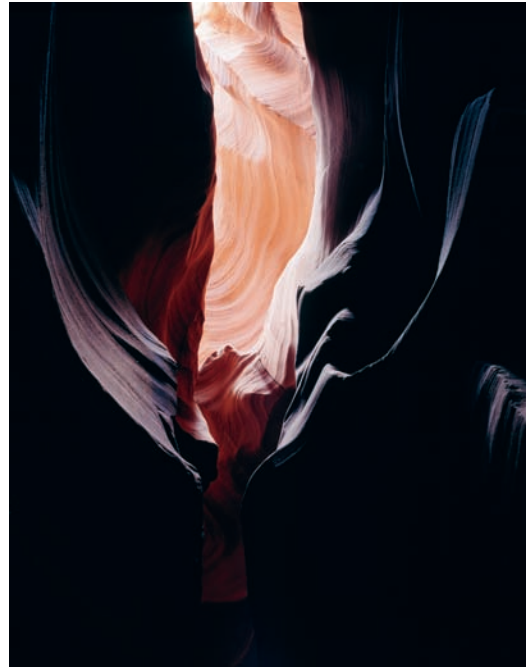
Jedyną wadą skonstruowanych przeze mnie okularów jest ich waga. Filtry firmy Tiffen są bardzo solidne, zbudowane ze szkła osadzonego w metalowych oprawkach. Połączenie dwóch takich filtrów sprawiło, że konstrukcja stała się na tyle ciężka, iż musiałem solidnie wygiąć zauszuki, by jako tako trzymała się na nosie.

Ów wynalazek (umówmy się, że nie będę nazywał go zwykłymi okularami) ma jednak ważną zaletę: pozwala oglądać świat w odcieniach szarości przez dłuższy czas, a nie tylko przez chwilę. Możesz w ten sposób wygodnie obejrzeć w skali szarości wszystko, co chcesz, a nie sięgać po filtr tylko wówczas, gdy zauważysz coś potencjalnie interesującego. Ta różnica jest bardzo istotna, gdyż już sam fakt celowego użycia filtra świadczy o tym, że podjąłeś świadomą decyzję o oszacowaniu wyglądu sceny w czerni i bieli.

Na jakich przesłankach możesz opierać tę decyzję, zanim jeszcze użyjesz wspomnianego filtra? No cóż, jeśli nie masz dużego doświadczenia w wyobrażaniu sobie i fotografowaniu czarno-białego świata, tych przesłanek nie będzie zbyt wiele. A jeśli okaże się, że za każdym razem trafiasz w sedno, to zapewne nie musisz już używać czarno-białych filtrów. Moje monochromatyczne okulary eliminują takie wątpliwości — dopóki je nosisz, dopóty będziesz mógł podziwiać świat pozabawiony barw.



6.19. Oryginalne, kolorowe zdjęcie



6.20. Wariant kolorowy, po zwiększeniu kontrastu

Przykłady czarno-białych kompozycji

Fotografię czarno-białą dzieli od kolorowej jedna bardzo ważna różnica: czerń i biel to królestwo aluzji, kolor to domena faktów. Dobrą aluzją można wywołać wiele skojarzeń, lecz aby prezentować fakty, trzeba mieć pewność... absolutną pewność.

PAUL OUTERBRIDGE — (1896 – 1958) — amerykański fotografik, jeden z pionierów kolorowej fotografii.

Od koloru do skali szarości

Zaułki w piaskowcu

W moim przypadku decyzja o zrobieniu czarno-białego zdjęcia najczęściej zapada dopiero w studiu, gdy dostrzegam, że kolorowa wersja fotografii nie robi na mnie większego wrażenia. Najczęściej po prostu nie podoba mi się konkretny odcień bądź uznaję, że fotografia może w ogóle obejść się bez koloru; że barwy bardziej przeszkadzają, niż pomagają w zaakcentowaniu jej zalet. Innymi słowy, poza bardzo nielicznymi wyjątkami decyzję o ewen-



6.21. Wariant czarno-biały

tualnej konwersji na skalę szarości podejmuję już po przeanalizowaniu gotowego zdjęcia, a nie na gorąco, w plenerze.

Pierwsza przykładowa fotografia (zdjęcia od 6.19 do 6.21) została zrobiona na slajdzie przy użyciu aparatu wielkoformatowego 4×5 cala. Dłuższy czas bezskutecznie walczyłem z korekcją jej kolorystyki, aż zdałem sobie sprawę, że barwy nie mają na niej racji bytu. Cała kompozycja opiera się bowiem na kontraście pomiędzy głębokimi cieniami a subtelnymi plamami światła. Kolor nie ma tu nic do roboty, ba — wręcz przeszkadza, zamiast wzbudzać dodatkowe zainteresowanie. W porównaniu z wersją czarno-białą kolorowy wariant tej fotografii nie zachęca do uważnego przestudiowania kompozycji.

Jeśli jakiś aspekt kompozycji nie zwiększa jej wartości, to znaczy, że przypuszczalnie jest zbędny, wręcz szkodliwy. Innymi słowy, wszystko ma swoje znaczenie. Każdy detal kompozycji jest ważny, każdy element obrazu ma jakiś wpływ na pozostałe.

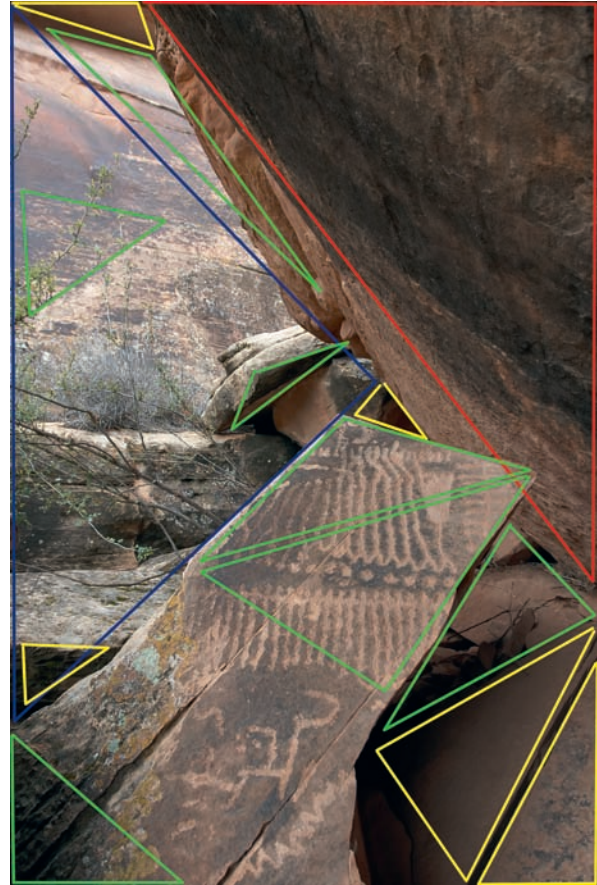
Gdy doszedłem do takich wniosków podczas edycji omawianego zdjęcia, zdecydowałem się usunąć kolor. Okazało się, że fotografia stała się dzięki temu bardziej interesująca. Ponadto mogłem wówczas zwiększyć kontrast pomiędzy czernią i bielą (cieniami i światłami) znacznie bardziej niż w przypadku kolorowej wersji zdjęcia. Równie silne zwiększenie kontrastu kolorowej fotografii dokonywało spustoszenia w subtelnych przejściach barwnych. Na przykład w zakresie światła kolory stawały się bardzo jasne lub niemal białe. Z kolei w obszarach cienia wszystkie barwy nabierały brunatnych, a czasami niemal czarnych odcieni. Z czarno-białym zdjęciem nie ma takich problemów — kontrast cieni i światła można zwiększać do woli bez wpływu na kolorystykę fotografii, gdyż po prostu... nie jest ona kolorowa!

Nie trzeba też martwić się o przekłamania i zmiany odcieni — kolejny uboczny skutek zwiększania kontrastu kolorowego zdjęcia — gdyż bez kolorów nie ma mowy o odcieniach! Wzrost kontrastu ma wpływ tylko na jedną zmienną dostępną

w przypadku czarno-białego obrazu — jasność. Innymi słowy, zmiana kontrastu w pełni zawiera się w domenie skali szarości, doskonale koresponduje z najważniejszym środkiem wyrazu, jaki ma do zaoferowania czarno-białe medium — kreowaniem obrazu za pomocą zmian jasności.

Po utworzeniu czarno-białej wersji zdjęcia z czystej ciekawości podjąłem próbę zwiększenia kontrastu oryginalnego, kolorowego wariantu. Chciałem się przekonać, jaki poziom jasności będę w stanie uzyskać przy zachowaniu względnie czytelnej kolorystyki, czyli bez ryzyka rozjaśnienia zakresu światła do czystej bieli. Rezultat tych zabiegów pokazany jest na zdjęciu 6.20. Choć wykonane poprawki stanowią krok we właściwym kierunku, to jednak nie udało mi się uzyskać tak wyrazistego efektu w kolorze jak w przypadku czarno-białej wersji fotografii. Problem polega na tym, że podczas edycji kolorowego zdjęcia trzeba troszczyć się aż o trzy składowe koloru zamiast jednej, a „brutalnie” potraktowane barwy bardzo szybko tracą wyrazistość i stają się czarne lub białe. Odciecie wartości tonalnych w kolorowym zdjęciu może nastąpić nie tylko w domenie jasności, lecz także w poszczególnych kanałach koloru, co oznacza, że równie dobrze może dojść do niego po rozjaśnieniu, jak i po zwiększeniu nasycenia barw zdjęcia. W przypadku czarno-białych fotografii do utraty informacji o obrazie dochodzi wyłącznie wskutek zbyt agresywnych zmian jasności, gdyż — ze względu na brak kolorów — zmiana nasycenia nie ma żadnego wpływu na strukturę zdjęcia.

W pewnych sytuacjach ograniczenie liczby zmiennych w obrazie czarno-białym do samej jasności może być przeszkodą w osiągnięciu zamierzonego efektu, lecz w przypadku takim jak opisywany wychodzi mu tylko na dobre. Dzięki temu można „wycisnąć” z zakresu cieni i światła znacznie więcej niż na kolorowym zdjęciu, nie ryzykując spadku jakości i czytelności obrazu, wynikającego między innymi z przekroczenia dopuszczalnego nasycenia w danej przestrzeni barw.

6.22. *Hardscrabble Wash* — oryginalna, kolorowa wersja zdjęcia6.23. *Hardscrabble Wash* — trójkąty, wariant 1

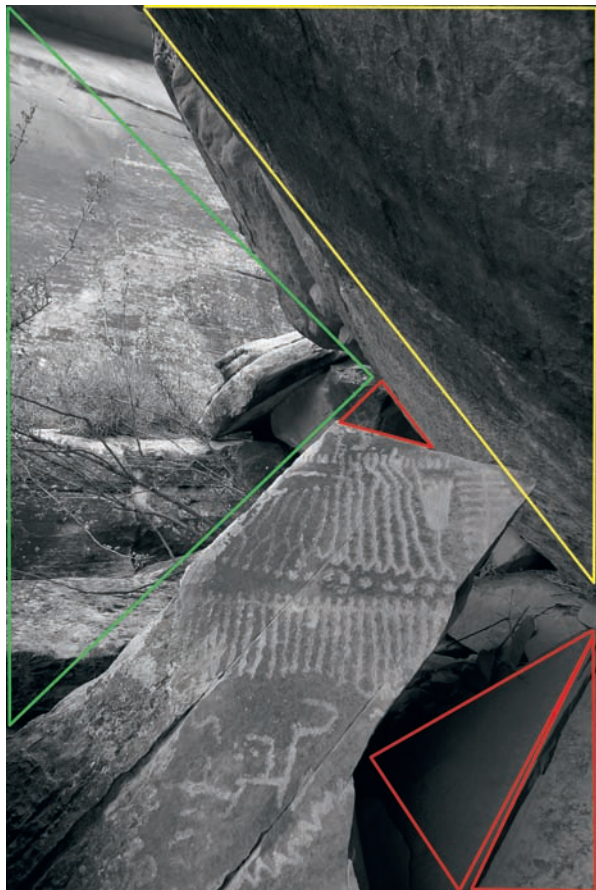
Od koloru do skali szarości

Hardscrabble Wash

Chęć uzyskania wyższych poziomów jasności niż te, które można uzyskać w kolorze, jest jedną z ważniejszych przyczyn eksperymentów ze skalą szarości. Zdarza się jednak tak, że fotografia wręcz prosi się o przekształcenie do czarno-białej postaci, gdyż jej kolorystyka jest po prostu nieistotna. Bywa, że oryginalne, kolorowe zdjęcie wygląda poprawnie, lecz kolor nie ma w tym żadnej zasługi. Wymowa takich zdjęć opiera się na innych aspektach kompozycji. Może to być układ kształtów,

kwestia ciekawych zależności pomiędzy poszczególnymi fragmentami zdjęcia lub inne walory wizualne.

Kolejny przykład to fotografia zrobiona w Hardscrabble Wash w Arizonie (zdjęcia od 6.22 do 6.25). Moja koncepcja tego zdjęcia opierała się na zestawieniu kilku trójkątnych kształtów. Naniósłem je na fotografię, aby oszacować strukturę kompozycji. Obecność tych trójkątów, którą uznałem za najważniejszą cechę omawianej fotografii, w żaden sposób nie wynikała z kolorystyki sceny. Kolor zaznaczał się tutaj jedynie poprzez wprowadzenie

6.24. *Hardscrabble Wash* — trójkąty, wariant 26.25. *Hardscrabble Wash* — wersja czarno-biała

dotychczasowych odcieni i różnic w ich nasyceniu, lecz nie akcentował przekazu kompozycji. Powiem więcej: dopiero usunięcie koloru sprawiło, że faktury i kształty zarysowały się z większą mocą. Po raz kolejny okazało się, że oszczędniej czasami znaczy — ciekawiej.

Co ciekawe, pierwszy układ trójkątów, który rozrysowałem na kolorowej wersji zdjęcia, był wyraźnie inny niż ten, który wykreśliłem na czarno-białej fotografii. Okazało się, że mój wzrok wychwytał subtelne różnice w aranżacji przestrzeni pomiędzy kolorowym obrazem a jego odbiciem w skali szarości; być może stało się tak dlatego, że usunięcie

koloru ułatwiło mi dostrzeżenie i wyodrębnienie nieco innych form geometrycznych.

Od koloru, przez skalę szarości, do sepii ***Zamek Montezumy i Wydmy w Dolinie Śmierci***

Pewną alternatywą dla tradycyjnego zdjęcia w skali szarości jest obraz monochromatyczny, przygotowany z użyciem pojedynczej, dodatkowej barwy, zazwyczaj o bardzo niewielkim nasyceniu. Do barwienia (tonowania) tego typu zdjęć najczęściej stosuje się sepię, lecz nic nie stoi na przeszkodzie, by użyć w tym celu innego koloru, na przykład zielonego lub niebieskiego.

Możliwość utworzenia obrazu monochromatycznego przychodzi w sukurs wszędzie tam, gdzie czysta czerń i biel nie dają zadowalających rezultatów. W takich przypadkach zwykle decyduje się na zabarwienie fotografii sepia, która daje kompozycji ciepły, przyjemny odcień. Sepia wywołuje też określoną reakcję emocjonalną: kojarzy się z czymś starym, zabytkowym, archiwalnym. Fotografie w sepii mają specyficzny, ponadczasowy wygląd, który bardzo lubię.

Przykłady dwóch fotografii, które zyskały na takiej przeróbce, pokazane są na zdjęciach od 6.26 do 6.31. W obydwu tych przypadkach nie przypadł mi do gustu kolorowy oryginał, a zwykła konwersja na skalę szarości nie przyniosła oczekiwanej poprawy. Postanowiłem nadać każdemu z tych zdjęć łagodny odcień sepia. Z mojego punktu widzenia był to strzał w dziesiątkę, lecz jest to w głównej mierze kwestia gustu — być może Ty zdecydowałbyś inaczej.

Przekształcając czarno-białe zdjęcie w obraz monochromatyczny, niezależnie od wybranego zabarwienia, trzeba pamiętać o tym, że skala szarości fotografii wzbogaci się o dwa dodatkowe składniki koloru. Struktura czarno-białego obrazu opiera się wyłącznie na jasności, lecz już obraz monochromatyczny, choć tak podobny, stanowi wypadkową trzech składników: jasności, barwy i nasycenia. Tonując czarno-białe zdjęcie sepia, mamy do czynienia z określoną barwą — w tym przypadku czerwienią, której pochodną jest sepia — oraz z konkretnym nasyceniem — zwykle bardzo niskim.

Niemniej ze względu na to, że cała zmiana polega na dodaniu tylko jednego odcienia, w dodatku o bardzo niewielkim nasyceniu, możliwości manipulowania kolorem na takim zdjęciu są relatywnie niewielkie. W zasadzie ograniczają się one do zróżnicowania odcienia sepia między zakresem cieni i światła bądź zabarwienia tych zakresów przy użyciu dwóch zupełnie różnych kolorów — na przykład czerwonego i zielonego (mamy wówczas do czynienia z podwójnym albo rozdzielonym tonowaniem).

Użycie jednego koloru w obrębie całej fotografii oznacza, że obraz z technicznego punktu widzenia



6.26. Zamek Montezumy — oryginalne, kolorowe zdjęcie



6.27. Zamek Montezumy — wariant czarno-biały



6.28. Zamek Montezumy — wariant w sepia



6.29. Wydmy w Dolinie Śmierci — oryginalne, kolorowe zdjęcie



6.30. Wydmy w Dolinie Śmierci — wariant czarno-biały



6.31. Wydmy w Dolinie Śmierci — wariant w sepii

jest kolorowy, lecz odbiorca będzie postrzegał go jako czarno-biały. Pamiętasz filtr Kodak #90, o którym pisałem wcześniej? Ten filtr ma kolor pomarańczowy, lecz wystarczy kilkakrotnie przezeń spojrzeć, by jego zabarwienie zostało zneutralizowane, a widziany obraz zaczął wydawać się czarno-biały. Z tym samym efektem mamy do czynienia w przypadku fotografii w sepii. Ludzie oglądający takie zdjęcia początkowo mają świadomość tego zabarwienia, lecz po kilku minutach przestają je dostrzegać i zaczynają traktować odbitkę jak zwykłą, czarno-białą fotografię. Wzrok ma naturalne zdolności do neutralizowania sepii i „przypomina sobie o niej” dopiero po zestawieniu tonowanej fotografii ze zwykłą, czarno-białą odbitką. Wszystko to sprawia, że subtelne tonowanie staje się wyrafinowanym efektem, widocznym, lecz zarazem trudno uchwytnym, ważnym, lecz pozostającym w cieniu. Umiejętnie zastosowane tonowanie pozwala dodać do zdjęć szczyptę dyskretnego koloru i nadaje im wyrafinowany, artystyczny charakter.

Od koloru, przez zmianę nasycenia, czerń i biel, aż do sepii

Ruiny na rzece San Juan

W przypadku niektórych zdjęć wybór między kolorem, skalą szarości a sepnią jest bardzo prosty, czasem wręcz oczywisty. Tak było w przypadku dwóch wcześniejszych fotografii — „Zaułki w piaskowcu” i „Hardscrabble Wash”.

Bywa jednak i tak, że wskazanie najlepszej wersji spośród koloru, czerni i bieli oraz sepii wcale nie jest takie proste. Tak było w przypadku fotografii „Ruiny na rzece San Juan”, której różne warianty pokazane zostały na zdjęciach od 6.32 do 6.35.

Mamy tutaj cztery różne wersje tej samej kompozycji: jedną o zwykłym nasyceniu barw, drugą o podwyższonej intensywności kolorów, trzecią czarno-białą i wreszcie czwartą w sepii. Każda z nich wygląda nieco inaczej i każda ma swoje zalety. Wybór pomiędzy tymi wariantami wcale nie był dla mnie taki łatwy.

Nie mogłem oceniać tego zdjęcia wprost. Potrzebowałem metafory. Dopiero takie spojrzenie pozwoliło mi podjąć właściwą decyzję. Pozwól,



6.32. *Ruiny na rzece San Juan*
— oryginalne zdjęcie w formacie RAW



6.33. *Ruiny na rzece San Juan*
— wariant o zwiększonym nasyceniu



6.34. *Ruiny na rzece San Juan* — wariant czarno-biały



6.35. *Ruiny na rzece San Juan* — wariant w sepii



6.36. *White Sands: wydmy i chmury* — oryginalne, kolorowe zdjęcie



6.37. *White Sands: wydmy i chmury* — wariant o podwyższonym kontraście

że zacznę od początku. Oryginalne zdjęcie zbyt kojarzyło mi się ze zwyczajną fotką. Wersję o podwyższonym nasyceniu uznałem za zbyt nowoczesne przedstawienie prehistorycznego obiektu. Czarno-biały wariant przedstawiał się dość przeciętnie; wyglądał trochę jak jedna z wielu prac w ga-

lerii fotografika parającego się wyłącznie czernią i bielą albo ilustracja w muzeum. Dopiero sepia wydobyla ze sceny to, czego oczekiwałem — skojarzyła mi się ze zdjęciami wykonywanymi przez archeologów. Okazało się, że domieszka klasycznej sepia świetnie koresponduje z przedstawionym na fotografii reliktem przeszłości.

Patrząc na wszystkie cztery warianty w tym kontekście, sepia wydała się naturalnym wyborem. Nie miałem żadnego celu w pokazywaniu sfotografowanych ruin w ich naturalnej postaci, toteż oryginalne, kolorowe zdjęcie odrzuciłem już na wstępie. Wariant o zaakcentowanej kolorystyce, choć dość ciekawy ze względu na zaskakujące zestawienie barw, wydał mi się mało wyrafinowany, łatwy do powielenia. Stylistyka czarno-białej wersji była nazbyt tradycyjna, przedstawiała temat w sposób nie do końca zgodny z moim stylem i oczekiwaniami. Dopiero sepia przypadła mi do gustu, gdyż znakomicie nawiązuje do aktualnego stanu ruin, ich prehistorycznych korzeni i wpisuje się w historię badań archeologicznych prowadzonych na południowym zachodzie Ameryki.

Od koloru do czerni i bieli

White Sands: wydmy i chmury

Zdjęcie 6.36, zatytułowane „White Sands: wydmy i chmury”, również sprawiło mi sporo problemów po konwersji na skalę szarości. W kolorowym oryginale coś mi nie pasowało, postanowiłem więc pomyśleć nad tym, co pierwotnie urzekło mnie w tej scenie i jak przełożyć te uczucia na język obrazu.

Doszedłem do wniosku, że najważniejszym impulsem, który skłonił mnie do sfotografowania tej sceny, był układ chmur i faktura piasku. Dostrzegłem pewne podobieństwo pomiędzy łagodnie pofalowanymi pasmami chmur a prążkowaną, majestatycznie „płynącą” wydmą.

Opisywana zależność między pustynią i niebem nie była jednak zbyt dobrze widoczna na oryginalnej fotografii. Wręcz przeciwnie: niewielki kontrast sprawił, że zarówno faktura piasku, jak i subtelne kosmyki chmur stały się mało czytelne.

Naturalnym rozwiązaniem wydawało się zwiększenie kontrastu wydmy i chmur. Kiedy to zrobi-

łem, błękit nieba stał się bardzo agresywny (zdjęcie 6.37) i zaczął przeszkadzać w odbiorze zdjęcia; skupiał na sobie całą uwagę odbiorcy, marginalizując właściwy temat fotografii, czyli relację pomiędzy strukturą chmur i piasku.

Zorientowałem się wówczas, że to zdjęcie nie wymaga kolorów. Wręcz przeciwnie — przecież jedyną barwą obecną na tej fotografii jest błękit, który w dodatku przeszkadza w jego odbiorze. Jeśli zdecyduję się dokonać konwersji zdjęcia na skalę szarości, pozbędę się niepotrzebnego błękitu i osiągnę pożądane uproszczenie sceny.

Tak też zrobiłem. Konwersja na skalę szarości umożliwiła mi ponadto silne zwiększenie kontrastu nieba i chmur. Postanowiłem zwiększać kontrast tak długo, aż niebo w prawym górnym rogu fotografii (tam, gdzie w oryginale było najciemniejsze) stanie się zupełnie czarne. Wzrost kontrastu przełożył się też na znacznie lepszą czytelność faktury piasku. W ten sposób uzyskałem efekt, na którym zależało mi od samego początku: czytelną relację pomiędzy układem chmur a wzorami na piasku, która skłoniła mnie do sięgnięcia po aparat.

Tego, co udało mi się uzyskać w ostatecznej wersji zdjęcia, nigdy nie uzyskałbym w kolorze. Kompozycja uległa uproszczeniu i — co często zdarza się w takich przypadkach — stała się czytelniejsza i bardziej wyrazista.

Od koloru do czerni i bieli

Monument Valley

„Monument Valley” to kolejne zdjęcie, na którym jedną z głównych ról grają chmury, a zarazem następne, w którym usunięcie barw pozwoliło zdecydowanie podkreślić i poprawić wygląd nieba.

Kolorowy oryginał wygląda nie najgorzej (zdjęcie 6.39), lecz ponieważ zdjęcie zostało zrobione późnym popołudniem, jego kolorystyka nie zaskakuje i nie wywołuje większego wrażenia. Zwiększenie nasycenia niewiele by w tym względzie zmieniło, co najwyżej kolory stałyby się bardziej zauważalne.

Znacznie lepszym wyjściem okazało się usunięcie barw i przekształcenie fotografii na skalę szarości. Przy braku kolorów najbardziej atrakcyjnym



6.38. *White Sands: wydmy i chmury* — wariant czarno-biały

elementem zdjęcia stała się kompozycja światła i cieni. Już na pierwszy rzut oka wzrok sam wyłania najjaśniejszy fragment zdjęcia, cechujący się największym kontrastem: chmury. I bardzo dobrze, gdyż to właśnie te fantastyczne chmury, które przepływały po niebie nad kanionem tego popołudnia, chciałem uczynić głównym tematem tej fotografii. Pierwszy plan i odległe masywy stanowią niejako scenę i podbudowę dla ich występu. Oczywiście rzeźba terenu również jest istotna — nie chciałem jej ignorować i poświęciłem jej odpowiednio pokazny fragment kadru.

W czarno-białej wersji zdjęcia szare odcienie skał mają znacznie ciekawszą wymowę niż rdzawożółte kolory oryginału. Jakość światła zeszła na drugi plan, gdyż jej najważniejszym efektem ubocznym było tutaj nadmierne wyjałowienie kolorów, a nie brak kontrastu. Usunięcie barw rozwiązało ten problem, a jednocześnie pozwoliło mi odpowiednio zwiększyć kontrast chmur.



6.39. Monument Valley — oryginalne, kolorowe zdjęcie



6.40. Monument Valley — wariant czarno-biały

Doskonalenie umiejętności — warsztaty

Do przemyślenia

- Przeanalizuj kilka własnych kolorowych zdjęć i zastanów się, czy któreś z nich mogłoby wyglądać lepiej w czerni i bieli.
- Poszukaj takich zdjęć, z których nie jesteś szczególnie zadowolony, i przekształć je na skalę szarości.
- Porównaj otrzymane czarno-białe obrazy z kolorowymi oryginałami i zastanów się, które z nich podobają Ci się bardziej.

Konwersja zdjęcia

- Wybierz jakieś zdjęcie, a następnie przygotuj jego cztery wersje: kolorową, kolorową o zwiększonym nasyceniu barw, czarno-białą oraz w sepii.
- Porównaj otrzymane warianty.
- Który z nich spodobał Ci się najbardziej i dlaczego? Spróbuj uargumentować swoją decyzję, podobnie jak zrobiłem to podczas omawiania zdjęcia „Ruiny na rzece San Juan”.

Jeszcze garść refleksji

- Zastanów się nad kwestią „artystycznej przewagi” zdjęć czarno-białych nad kolorowymi.
- Jak uważasz, czy czarno-białe fotografie rzeczywiście mają bardziej artystyczny charakter od kolorowych? Są porównywalne? A może wręcz przeciwnie — to one mają w sobie mniej artyzmu?
- Jak odpowiedziałbyś na takie pytanie komuś, kto odwiedziłby Twoją galerię zdjęć?

Przemyśl te zagadnienia i zanotuj swoje wnioski. Zajmij jakieś stanowisko w tej sprawie i podeprzyj je konkretnymi argumentami. Nie ograniczaj się do suchego stwierdzenia faktów, lecz wyjaśnij, *dlaczego* wyznajesz taki, a nie inny pogląd.

Podsumowanie

Czarno-biała fotografia wyzwala emocje i zatrzymuje czas znacznie skuteczniej niż jakiegokolwiek inne medium. Prace takich artystów, jak Steiglitz, Weston, Adams i wielu innych wyniosły czarno-białą fotografię na piedestał sztuki. Subtelne różnice w odcieniach szarości, wyraziste czernie i miękkie biele sprawiają, że odbiorca sięga wzrokiem głębiej; brak kolorów przenosi ciężar jego uwagi na kompozycję. O ileż łatwiej jest wyrazić uczucia w czerni i bieli, gdzie rządzą ostre kontrasty, a główny motyw jest rzeczywiście najważniejszą rzeczą na zdjęciu.

BOB SNELL — amerykański fotografik.

Podejmując decyzję o przekształceniu fotografii na czerń i biel lub o pozostawieniu jej w kolorze, musisz wziąć pod uwagę swoje intencje. Powinieneś zdecydować, która z tych opcji — kolor czy paleta szarości — będzie lepiej służyła kompozycji konkretnego zdjęcia.

Ta decyzja może być bardzo prosta lub szalenie trudna, o czym miałeś okazję przekonać się na podstawie przeanalizowanych tutaj przykładów. Podczas rozważania dostępnych możliwości pamiętaj, że przekształcenie kolorowej fotografii na obraz w skali szarości jest odwracalne — zawsze możesz z niego zrezygnować, jeśli okaże się, że czarno-biała wersja zdjęcia nie spełni Twoich oczekiwań. Cyfrowe przetwarzanie obrazu daje ogromne możliwości: jeśli tylko zatroszczysz się o bezpieczeństwo oryginałów i będziesz pracował na kopiach, zapisując kolejne etapy pracy, to z pewnością niczego nie zepsujesz ani nie stracisz. Nie obawiaj się więc eksperymentów. To najlepszy sposób, by przekonać się, co można osiągnąć i jakie rozwiązania okażą się najsukuteczniejsze w przypadku konkretnej kompozycji.

Podczas pracy nad własnymi fotografiami często tworzę 10 czy nawet 20 różnych wersji tego samego zdjęcia, będących pochodnymi skomplikowanego ciągu kolejnych eksperymentów i zmian dokonywanych na różnych etapach tego procesu. Po obraniu właściwego kierunku, gdy czuję, że kolejne zmiany przybliżają mnie do odczuć i wrażeń, które towarzyszyły wykonywaniu danej fotografii, zapisuję zdjęcie coraz częściej. To swego rodzaju polisa ubezpieczeniowa na wypadek, gdybym się zagalopował, gdyby któraś z kolejnych poprawek nie spełniła moich oczekiwań lub po prostu gdybym chciał porównać różne warianty fotografii.

Dzięki technologii cyfrowej takie poprawki można wprowadzać niemal bez ograniczeń. Jedyne koszty tych eksperymentów to rosnące zapotrzebowanie na przestrzeń dyskową lub nośniki DVD. Cóż to jednak za problem, skoro jeden megabajt pojemności dysku kosztuje dziś grosze, a jego cena z dnia na dzień spada? W porównaniu do innych wydatków, ponoszonych podczas kolejnych wypraw na jedzenie, transport i zakwaterowanie w przypadku dłuższych wycieczek, kosztów modernizacji sprzętu, aktualizacji oprogramowania i zakupu materiałów eksploatacyjnych, cena przechowywania cyfrowych zdjęć jest relatywnie niska. Wszystko to powinno stanowić tym większą zachętę do eksperymentowania z różnymi wariantami zdjęć. Wypróbuj kolor zwykły i nasycony, sepię i skalę szarości... wszystko, co przyjdzie Ci do głowy. Jedyne sposoby na to, by przekonać się, co lubisz, a co wydaje Ci się już przesadą, polega na ciągłym badaniu możliwości, przesuwaniu granic. Takie eksperymenty są jednocześnie kolejnym kamieniem milowym na drodze do wypracowania własnego, indywidualnego stylu.