

Mapování kulturního dědictví venkova prostřednictvím fotografií

Místo realizace:

Sporthotel Kácov

Termín akce:

4. až 5. října 2010 od 9 – 17 hodin

Exkurze a stáž

Seznámení s kulturním dědictvím venkova prostřednictvím fotografií

Místo realizace:

Hrad Křivoklát, řeka Berounka

Termín akce:

11. až 15. října 2010 od 9 – 17 hodin



Evropský zemědělský fond pro rozvoj venkova: Evropa investuje do venkovských oblastí

List 1: FOTOGRAFICKÝ PŘÍSTROJ

1.1. Trocha historie:

Principem fotografického přístroje byla camera obscura, původně temná místnost s jedním malým otvorem, kterým procházející svazek paprsků kreslil na protilehlou stěnu převrácený obraz předmětů nacházejících se před otvorem. Jevu si povšiml již Aristoteles (kolem 350 př. n. l.). Avšak teprve v době vrcholné renesance, kdy byly hledány a formulovány zákony malířské perspektivy, byl princip camery obscury cílevědomě využit nejprve ve formě úprav skutečných místností a brzy i ve formě přenosných přístrojů, které používali malíři a později cestovatelé, aby si usnadnili skicování krajinných pohledů a stavebních památek. Vztahy mezi perspektivou a funkcí oka s upozorněním na využití camery obscury popsal Leonardo da Vinci ve spisu Codex atlanticus. První známé vyobrazení camery obscury je z roku 1545.

Z hlediska přeměny camery obscury na fotografický přístroj jsou významná dvě její zdokonalení: vsazení čočky do zvětšeného vstupního otvoru za účelem zvýšení světlosti obrazu (1550) a zavedení clonky kvůli zlepšení ostroty kresby jednoduché spojně čočky (1568). Od konce 16. století se použití camery obscury doporučovalo v řadě děl jako důležité pomůcky pro malíře, proto i její konstrukce se dočkala různých modifikací podle způsobu určení. Například na sklonku 17. století byl posán vliv čoček různých ohniskových vzdáleností na velikost promítaného obrazu nebo využití matnice. V době těsně před vynálezem fotografie byla camera obscura běžně používaná a pracovali s ní i vynálezci nejstarších fotografických procesů.¹

1.2. Digitální fotografický přístroj a jeho součásti:

Současnou digitální zrcadlovku nebo kompakt je přímý nástupce camery obscury, který prošel více než 150letým procesem evoluce zahrnujícím nesčetně drobnějších i významnějších změn.

1.2.1 Kompaktní digitální fotoaparát:

Vyznačuje se především malými rozměry a nízkou pořizovací cenou. Podle použitého objektivu je můžeme rozlišit na nejběžnější základní kapesní fotoaparáty a tzv. elektronické zrcadlovky (výkonnější přístroje s elektronickým hledáčkem a pevně zabudovaným objektivem).

Podle druhu objektivu je pak dělíme na fotoaparáty s pevným ohniskem zoomy a ultrazoomy (více než 5x optický zoom).

Pro tyto přístroje je charakteristická kompaktnost a jednoduché ovládání, je to ovšem i jejich nevýhoda. Oproti zrcadlovkám díky svým rozměrům a výrobní ceně obsahují pouze jednodušší objektivy s řadou optických vad a i samotný digitální snímač vzhledem ke své miniaturní velikosti poskytuje horší výsledky i přes stejné rozlišení v megapixelech. Laicky můžeme tuto situaci sledovat, zejména při fotografování v horších světelných podmínkách, jako výrazný šum v digitálním snímku a ztrátu detailů.

Dále se těmito fotoaparáty nebudeme zabývat, i když i u nich platí většina popisovaných skutečností i fotografických principů a postupů.

1.2.2 Digitální zrcadlovka:

Je základní nástroj pro pokročilou fotografickou práci a technologicky ji lze pokládat za nástupce zrcadlovky kinofilmové. Skládá se ze dvou základních součástí: těla a objektivu. Dále ji je možno dovybavit širokým spektrem příslušenství podle cíle fotografování.

Veškeré níže opisované situace budou popsány na jejím případě.

1.2.3 Součásti fotoaparátu

Tělo fotoaparátu

Optický hledáček – zrcadlo a hranol pro přenos obrazu

Čip digitálního snímače a obrazový procesor

Paměť – paměťová karta a slot na ni

Závěrka

Objektiv

Clona

Software

1.2.3.1 Objektivy

Zprostředkovává přenos obrazu na čip digitálního snímače, jeho funkce je analogická s fungováním lidského oka, kde je oční bulva je opatřena průhlednou čočkou, která umožňuje zaostřit obraz na sítnici, stejně jako objektiv kamery vytváří ostrý obraz v rovině filmu.

S objektivy je spjato mnoho výrazů a dělení, jakýmsi základem je dělení na objektivy s pevným ohniskem a transfokátory (zoomy). Pro zjednodušení si uvedeme rozdělení na pevných ohniscích, i když se analogicky týká objektivů všech.

Základní objektiv má u kinofilmu ohniskovou vzdálenost (f) cca 50mm (u vaší zrcadlovky s menším APS-C snímačem musíme počítat s koeficientem velikosti 1,5 – 1,6, což znamená ohniskovou vzdálenost cca 35mm). Je to vzdálenost úhlopříčky velikosti snímače nebo v našem případě kinofilmového políčka 24x36mm (kinofilm se používá pro značení ekvivalentní (poměrné) ohniskové vzdálenosti pro specifikaci většiny digitálních objektivů). Obraz zobrazený základním objektivem by měl nejvíce odpovídat pohledu lidským okem z hlediska úhlu záběru (40-60 stupňů) i deformací obrazu.

Širokoúhlý objektiv má ohniskovou vzdálenost menší, má větší úhel obrazu a hloubku ostrosti, bohužel vytváří zkreslení obrazu, kdy jsou bližší předměty větší a jakoby se nafukují, a proto není vhodný k fotografování portrétů, a deskriptivní fotografii. Uplatníme ho naopak při fotografování v místnostech nebo při fotografii krajiny.

Teleobjektiv má ohniskovou vzdálenost větší, má menší úhel zobrazení a hloubku ostrosti. Nemá prostorové zkreslení, ale výsledný obraz zplošťuje. Využijeme ho např. U portrétů k oddělení od prostředí, nebo při fotografování na velké vzdálenosti.

Speciální objektivy:

Rybí oko – objektiv s ohniskovou vzdáleností v rozsazích kolem 5-15mm. Velký úhel záběru až 180 stupňů a extrémní hloubka ostrosti, ale i obrovské prostorové zkreslení – na snímku často vytváří kruh obrazu obklopený černou plochou.

PC objektivy – mají možnost mechanického naklápění (tilt) a posunu optické osy (shift). Používají se pro fotografii architektury a předmětů. Podobného efektu lze částečně dosáhnout i ve fotoeditoru.

Makro objektiv – složí k fotografování z blízka.

Příslušenství:

předsádky – nasazují se před objektiv a umožňují dodatečně měnit vlastnosti objektivu ovšem s rizikem zhoršení jeho optických vlastností a tím i obrazu. Širokoúhlá (index menší než 1), tele předsádka (index větší než 1) a makro předsádka.

filtry – slouží k ochraně objektivu (UV), změně barevné kvality světla (konverzní a korekční), regulaci množství světla (šedé), nebo odstranění lesků (polarizační).

1.2.3.2 Clona

Kruhově uspořádaná soustava lamel umístěná ve středu objektivu.

Její primární funkce je regulace množství světla procházejícího objektivem. Nejmenší hodnota clony je vyznačena výrobcem a udává tzv. Světelnost objektivu, tedy kolik světla může maximálně propustit (například 50mm/2,8).

Sekundárně clona ovlivňuje hloubku ostrosti – tzn. Jak daleko v obou směrech je scéna ještě ostrá od roviny zaostření. Zde platí vztah, že čím větší je hodnota clony (tedy čím menší je otvor uprostřed objektivu) a čím menší je ohnisková vzdálenost objektivu, tím je hloubka ostrosti větší.

1.2.3.3 Závěrka

Zařízení umístěné zpravidla v těle fotoaparátu regulující dobu, po kterou dopadají světelné paprsky na obrazový snímač. Expoziční čas nám mimo svou primární funkci umožňuje zasahovat do scény pomocí zmrazení, nebo naopak pohybovému rozmáznutí objektů. Při fotografování z ruky platí, že čím kratší je ohnisková vzdálenost objektivu, tím delší čas jsme schopni udržet bez rozmazání scény (u moderních fotoaparátů a objektivů tomu napomáhají i systémy optické stabilizace obrazu). Taktéž platí, že čím je od nás fotografovaný objekt dál, tím méně je náchylný k pohybovému rozostření.

Štěrbinová závěrka – je umístěna v těle většiny digitálních zrcadlovek. Je to série lamel umístěných před čipem snímače. Při jejím využití při fotografování s bleskem musíme dbát na to, aby expoziční čas nebyl

kratší než synchronizační čas fotoaparátu (pro jednotlivé fotoaparáty se liší, výrobce ho uvádí v dokumentaci, a často ho již přednastavuje ve speciálním foto režimu), jinak dojde k naexponování pouze části fotografie.

Centrální závěrka – v současnosti ji využívají zejména lepší kompakty, je umístěna v objektivu. Projevy špatné synchronizace nejsou tak markantní.

Elektronická závěrka – levné kompakty, mobilní telefony a kamery. Funguje na principu spínání elektrického proudu do snímáče.

1.2.3.4 Digitální snímáč

Jedna z nejdůležitějších částí objektivu, u digitálních fotoaparátů nahradil filmový materiál.

CCD nebo CMOS snímáč je o polovodičová součástka složená z milionů buněk na principu včelí plástve. Jednotlivé buňky jsou vždy do trojúhelníku nebo do čtverce pokryty červeným zeleným a modrým filtrem. Po dopadu světla na snímáč je signál vždy křížem postupně vyhodnocován v obrazovém procesoru fotoaparátu. Z každé trojice buněk získáme hodnotu jednoho pixelu. V barevném prostoru RGB pak záznam pixelu vypadá takto pro maximální osvit – bílou 255-255-255 a pro – žádný osvit černou 0-0-0 jakákoli jiná barva se pohybuje na číselných stupnicích mezi těmito hodnotami. Celkem tak získáme 16 milionů barevných kombinací.

Pro nás jsou podstatné tři jeho parametry:

Rozlišení – obecně platí čím více, tím lépe, ale pouze do určité hustoty. Pak dochází k vnitřním interferencím, a tím i ztrátě kvality obrazu.

Velikost snímáče – spolu s rozlišením určuje hustotu čipu, u zrcadlovek je to nejčastěji APS-C formát u amatérských a poloprofesionálních a tzv. Fullframe s velikostí políčka kinofilmu u profesionálních. Kompakty mají čip povětšinou o řádově menší, profesionální fotoaparáty pak stejný nebo větší.

Citlivost snímáče – jeho schopnost operovat v rozličných světelných podmínkách.

1.2.3.5 Paměť

Různé fotoaparáty se liší podle používané paměťové karty, nejrozšířenější typy jsou SD popřípadě SDHC a CF. Fotoaparát není zpravidla s odlišným typem kompatibilní. Dalším faktorem při výběru karty je její kapacita a rychlost, v tomto případě závisí nejvíce na jaký typ práce je fotoaparát využíván, popřípadě jakým způsobem fotografujete.

LIST 2: EXPOZICE

2.1. Citlivost a šum:

Jak už jsme si řekli dříve digitální fotoaparát má na rozdíl od analogového schopnost pracovat s více než jedním stupněm citlivosti materiálu. Vyšší citlivosti se vypočítávají ze základní hodnoty elektrického náboje (označovaného jako základní minimální ISO nejčastěji v rozmezí 80-200ASA v závislosti na výrobci a typu fotoaparátu). Tento systém nám umožňuje lepší práci za snížených světelných podmínek, ale způsobuje také nárůst obrazového šumu a ztrátu detailů. Rozměrnější čipy se s tímto efektem snáze vypořádávají. Obecně v praxi platí že maximální užitná citlivost je dva stupně pod maximem fotoaparátu. To platí zejména pro reportáže a dokumentaci akcí, v případě reprodukce může být škodlivá i jakákoli jiná než nominální citlivost fotoaparátu.

2.2. Expozice:

2.2.1 Měření expozice

Měřit expozici můžeme dvěma základními způsoby externím expozimetrem, nebo lépe luxmetrem, kde nemusíme využívat expozičních korekcí, nebo můžeme využívat expozimetr a systémy zabudované ve fotoaparátu. Ten však veškerý obraz měří na tzv. průměrnou střední šedou (18% černé) což je vědecky stanovená hodnota průměrné fotografické scény (cca 80% fotografií). Nastanou tak případy kdy je třeba naměřené hodnoty korigovat vzhledem k tématu.

2.2.1.1 Limity automatického měření expozice²

Automatika nemá ani ponětí o síle světla osvětlující scénu. Nemá ani ponětí o odrazivosti předmětů, které scénu tvoří. Jediné, co vidí a z čeho musí vycházet, je světlo odražené od předmětů scény a vstupující do objektivu. Nedokáže tak rozlišit slabé světlo dopadající na světlé předměty od silného světla dopadajícího na tmavé předměty. Jedinou šancí je předpokládat, že průměrná odrazivost světla všech předmětů tvořících scénu je průměrná - neboli předpokládat, že scéna je v průměru středně šedá.

2.2.1.2 Hodnoty měření

Úkolem měření expozice je buď automaticky, nebo ručně nastavit takovou trojici hodnot:

1. expoziční čas,
2. clona,
3. ISO citlivost,

které povedou nejen k dobře exponovanému snímku, ale též k snímku zvládnutému dobře technicky i výrazově. Zejména se jedná o ostrost snímku, využití dynamického rozsahu, minimální šum a práci s hloubkou ostrosti.

2.2.1.3 Rizika digitální fotografie

U digitálních fotoaparátů je správná expozice důležitější než u analogového procesu. Negativní film má příjemnou "S" křivku kontrastu, zatímco digitální senzory mají tvrdě ohraničenou lineární křivku. Problém je tedy v tom, že vše, co je černější nebo bělejší než koncové body přímky, prostě "neexistuje". Poměrně úzký a z obou stran (černá i bílá) tvrdě omezený dynamický rozsah digitálních fotoaparátů tak silně komplikuje korekce expozice např. na minilabech či při hromadném zpracování v PC. Záchrana špatně exponovaných digitálních dat může být buď velmi pracná, nebo v horším případě nemožná.

2.2.1.4 Způsoby měření

Maticové, poměrové či zónové (Evaluative, Multi-zone, Multi-segment, Matrix - různí výrobci používají různé názvy)

Scéna je rozdělena do několika zón a porovnávána s databází známých snímků. Na základě nalezené shody je rozhodnuto o nejlepší expozici pro danou scénu. Do úvahy se většinou bere i aktivní zaostřovací bod, který označuje místo s nejdůležitějším obsahem.

Kdy ho použít: V běžné každodenní praxi

Kdy selže: V situacích, kdy nelze předpokládat, že průměrný jas scény je střední šedá. Dále u snímků v protisvětle, silně kontrastních scén a v situacích, kdy požadujeme speciální expoziční záměr (západy slunce, noční snímky atp.)

Celoplošné se zdůrazněných středem (Center-weighted Average)

Podobně jako maticové měření bere do úvahy celou plochu snímku avšak za nejdůležitější část se považuje střed snímku bez ohledu na zaostřovací bod. Okraje snímku tak promluví do expozice mnohem méně významně.

Kdy ho použít: V situacích, kdy chceme řídit expozici podle hlavního objektu, který je jasově blízko středně šedé. To je typické u portrétů zejména v protisvětle nebo v jiných náročných světelných podmínkách. Běžný obličej či pleťová barva obecně je totiž velmi blízko střední šedé, a tak se dá k naměření expozice snadno použít.

Kdy selže: Je dost riskantní při reportáži či běžné práci. Silně totiž závisí na jasu místa, kde expozici měříte.

Středové (Partial)

Vyhodnocuje pouze malou oblast (cca 8% plochy) ve středu snímku bez ohledu na zaostřovací bod.

Kdy ho použít: Výhradně k naměření jasu (EV hodnoty) konkrétního bodu scény.

Kdy selže: Nevhodný pro běžnou práci.

Bodové (Spot)

Vyhodnocuje velmi malou oblast (bod, cca 1-3% plochy) ve středu snímku bez ohledu na zaostřovací bod.

Kdy ho použít: Výhradně k naměření jasu (EV hodnoty) konkrétního bodu scény.

Kdy selže: Nevhodný pro běžnou práci.

2.2.1.5 Kompenzace expozice (Exposure Compensation)

Expoziční kompenzace znamená ruční rozvážení expozice oproti hodnotě změřené a nastavené automatikou. Většinou pracuje v rozmezí $\pm 2-3$ EV okolo fotoaparátem změřené hodnoty. Většinou lze nastavit, zda krok má být hrubší $1/2$ nebo jemnější $1/3$ EV. Vzhledem k poměrně omezenému dynamickému rozsahu digitálních fotoaparátů (kolem 6 EV) lze doporučit spíše krok $1/3$ EV, protože chybná expozice již tak vzácný dynamický rozsah snižuje.

2.2.1.6 Uzamčení expozice (Exposure Lock, AE Lock)

Stisknutím tohoto tlačítka, často označeného hvězdičkou, se provede změření expozice právě sledované scény a na cca 10-16 vteřin uzamčení zjištěných hodnot. To umožní zablokovat zjištěné hodnoty bez ohledu na následnou změnu scény. Kdy je to potřeba? Např. když jste změřili scénu a potom změnili kompozici snímku (pohnuli s fotoaparátem) a chcete zachovat hodnoty expozice z původní scény.

2.3.1 Dynamický rozsah scény

2.3.1.1 Kontrast scén v přírodě

Příroda poskytuje každý den scény s nejrůznějším dynamickým rozsahem. Za plného slunce bude jasový kontrast (dynamika scény) rozhodně vyšší než v mlžném pošmourném dni. Pokud do scény zapracujete i slunce nebo jiný světelný zdroj, bude logicky kontrast scény obrovský, protože jas nejsvětějšího bodu (středu slunce) je enormní.

2.3.1.2 Dynamický rozsah fotoaparátů

Fotoaparát by měl být schopen věrně zaznamenat scénu. Měl by tedy být schopen zachytit jasná světla i tmavé stíny a tak kontrast (rozsah jasů) scény by měl být menší než rozsah jasů, které je senzor fotoaparátu schopen zpracovat. Neboli dynamický rozsah scény by se měl vejít do dynamického rozsahu fotoaparátu.

V praxi tomu tak ale často není. Dynamický rozsah digitálních fotoaparátů není špatný, zdaleka však nedosahuje dynamických rozsahů reálné přírody. Jak vypadají současné digitální fotoaparáty v konkurenci ostatních zařízení, lidského oka a přírody shrnuje tabulka:

Lidské oko v jedné scéně	11-15 EV
Lidské oko s adaptací	až 30 EV
Jasný slunný den	12-15 EV
Pošmourný a zamračený den	3 EV
Obrázky v novinách	3 EV
Tištěné fotografie	6-7 EV
Negativní film	7-8 EV
Positivní diafilm	5-6 EV
Běžné digitální fotoaparáty	6-7 EV
Profesionální digitální fotoaparáty	7-8 EV

Když je dynamický rozsah scény větší než rozsah senzoru, scénu nelze nikdy zaznamenat celou. Můžete buď exponovat na stíny (nahore), zachovat v nich kresbu, ale budete obětovat světla. Vše ve scéně jasnější než bod B bude totiž přepálené. Nebo můžete exponovat na světla (dole) a vše tmavší než bod A bude podpálené. Nebo najdete nějaký kompromis.

Když je dynamický rozsah scény malý, vždy je fotografie snazší a kvalitnější ztmavovat než zesvětlovat.

List 3

3.1. Opakování

2.2.1, 2.2.1.4, 2.2.1.5 a 2.3.1

3.2 Zásahy do expozice

Jak jsme si řekli v předchozí kapitole i přes neustále se zdokonalující se technologii automatického měření expozice narazíme často na situace, které je třeba aktivně řešit.

3.2.1. EV

Nejčastější situací je posun zadávaných veličin v rámci jedné expoziční hodnoty (EV), tzn. že za účele snížení či zvýšení hloubky ostrosti, nebo zachycení pohybu měníme symetricky hodnotu clony a času, aniž bychom měnili samotnou expozici. Platí zde například expozice $1/60|2,8$ je ekvivalentní $1/8|8$ a získáme tak dvě zcela expozičně identické fotografie.

3.2.2. Interní blesky

V případě, že se setkáme s příliš kontrastní scénou, můžeme v některých případech tento kontrast zmírnit za použití integrovaného blesku. Typickým příkladem je portrét nebo fotografie postavy v protisvětle nebo fotografie interiéru místnosti proti oknu. Zde zábleskem dorovnáваме dvě rozdílné hladiny osvětlení. Při práci s bleskem nám fotoaparát často nabízí režim korekce červených očí. Vzhledem k snadnému odstranění tohoto jevu v postprodukci je lépe tento režim nepoužívat a zachovat tak autentičtější situaci.

3.2.3. Příklady expozičních korekcí

Fotografování na sněhu + 2 EV

Modrá obloha + 1 EV

Portrét + 0,5 EV

Černý objekt na bílém pozadí + 0,25 až + 1 EV

Noční záběr krajiny – 2 EV

Kominík – 1 EV

Bílý objekt na černém pozadí – 0,25 až – 1 EV

3.3. Barvy, teplota chromatičnosti

Na rozdíl od klasického filmového materiálu, který byl povětšinou pevně svázán s barevnou teplotou denního světla, je digitální zobrazování adaptivní. Ve většině případů bezproblémově funguje automatika fotoaparátu. Mohou ale nastat i situace, kdy je třeba tuto teplotu nastavovat manuálně. Tato situace nastává, když se mísí dva různé světelné zdroje, nebo dochází k odrazům od barevných ploch. Pak několik možností, jak čip fotoaparátu recalibrovat. Přístroj nabízí více možností nastavení, nejrozsáhlejší pomocí piktogramů jednotlivých světelných zdrojů, pokročilejší s plynulou škálou hodnot ve stupních Kelvina (K) a neposledně možnost vlastní kalibrace na bílou barvu.

3.3.1. Změna teploty chromatičnosti

Nejpřesnější způsob je pomocí kalibrace na bílou barvu, který využíváme zejména při fotografování reprodukcí nebo záběr architektury.

Typickým světelným zdrojem je klasická žárovka, která vydává teplé žluté světlo, podle svého výkonu v rozmezí 2800 až 3200 K. Druhým typickým zdrojem je denní světlo, které má v poledne ideální teplotu okolo 5500 K (toto je také teplota fotografického blesku). Světlo se však přes den mění od studené modré ráno po teplou žlutooranžovou v poledne.

V počítačové postprodukci není problém provést drobné barevné kalibrace.

3.4. Stativ

Pokud se dostaneme do situace, kdy světelné podmínky neodpovídají našim požadavkům na expozici z ruky, je nutné využít stativ nebo alespoň alternativní oporu. Při práci se stativem je dobré vždy nejdříve najít stanoviště pro fotografování a pak teprve připravovat fotoaparát. Práce se stativem nám umožní využít velkého zaclonění a tím i velkou hloubku ostrosti, aniž by došlo k rozhýbání snímku. Může ale nastat

paradoxní situace, že pokud nevypneme stabilizace obrazu na fotoaparátu, snímek bude neostrý. Nejčastější oblasti využití stativu je: portrét, krajina, architektura a fotografie pomocí teleobjektivu.

List 4

4.1. Formáty

4.1.1. JPG

Všechny digitální fotoaparáty zhotovují snímky do formátu .jpg. Tento formát má výhody v téměř dokonalé kompatibilitě a poměrně malému objemu dat. Jeho nevýhodou je úroveň komprimace a tím i potencionální ztráta detailů v obraze. Optimální je míra komprese 12, kterou používáme zejména pro archivaci. Kompresní úroveň 8 je poslední, která není pozorovatelná lidským okem. Používáme ji při posílání elektronickou poštou nebo pro fotografie na internet. Další nevýhodou .jpg je, že optimalizace probíhá při každém uložení v editoru a tak se fotografie postupně rozpadá.

4.1.2. RAW

Formát RAW (neupravená obrazová data) umožňují ukládat všechny zrcadlovky a některé lepší kompakty. Obsahuje kompletní nezpracované informace z čipu, a je vhodný pro následnou editaci. Je v něm možné bezproblémově provádět barevné korekce a expoziční korekce cca do úrovně +- 2 EV. Jeho nevýhodou vedle větší datové náročnosti je jeho kompatibilita, která je dána výrobcem a typem fotoaparátů. Pro jeho editaci často potřebujeme speciální software.

4.1.3. TIF

Formát tif umožňuje bezztrátové ukládání dat a přitom poskytuje vysokou kompatibilitu. Využívá se pro archivaci a pro tisk. Jeho nevýhodou je vyšší datová náročnost.

4.2. Stažení dat

Každý fotoaparát umožňuje přímé stažení dat, ať už metodou masstorage, kdy se chová jako disk počítače, nebo metodou pro stažení přes správce fotografií. Druhou a z hlediska rychlosti praktičtější metodou je stažení souborů pomocí čtečky paměťové karty.

4.3. Organizace fotografií

Z hlediska přístupnosti dat je vždy nutné zvolit si nějaký systém pro ukládání fotografií. Ať už je to pouze místo na disku, kam budeme fotografie systematicky ukládat podle data nebo událostí, nebo pokročilý správce fotografií s možností indexace a úprav.

4.4. Úprava fotografií

Z hlediska úpravy můžeme zvolit dva základní přístupy: přímou úpravu dat a virtuální úpravy.

4.4.1. Přímá úprava

Zazálohovaná data přímo upravujeme v editoru, kdy dochází k úpravě samotných obrazových dat a postup nelze vrátit.

4.4.2. Nepřímá virtuální úprava.

Tento postup využívá velké množství softwarových správců fotografií. Samotná fotografie se nemění, pouze se k ní zhotoví konfigurační soubor daného programu, kde jsou popsány všechny změny. Pokud takovou fotografii chceme posílat dál je nutné ji vyexportovat. Změny jsou reverzibilní, ale i přesto je dobré vytvářet zálohy fotografií.

4.5. Přehled základních úprav

Změna (korekce) barvy

Doostření

Úprava expozice: zesvětlení, ztmavení

Sytost

Výřez

Retuš, červené oči

4.5.1. Úprava fotografie pro tisk a internet

Oba druhy publikování mají svá specifika, obraz po základních úpravách je třeba zformátovat. Tiskové podklady by měly mít na svůj formát rozlišení 300 dpi (tj. že na monitoru s rozlišením 72 dpi vidíme obraz přibližně 4x větší). Velikost dat není pro nás podstatná. Pro posílání e-mailem a publikování na internetu je velikost dat naopak prioritní faktor. Pro internet je fotografie identická s tím, jak se jeví na monitoru. Při posílání e-mailem musíme dbát i na její budoucí určení.

List 5

5.1. Formát³

Skladba fotografického obrazu začíná výběrem formátu – čtvercového nebo obdélníkového. Formát vyvolává prostorové asociace.

5.1.1. Horizontální formát

Lidskému vidění je nejpřirozenější obdélníkový horizontální formát. Zpravidla si obrazy prohlížíme zleva doprava, ale hodně to také závisí na samotném obraze. Je-li na něm výrazně zajímavé místo, upoutá naši pozornost ze všeho nejdříve. Tento formát podporuje v krajinářské fotografii význam horizontu a při znázorňování pohybu zleva doprava či naopak jasně naznačuje, že předmět právě vstupuje do záběru nebo jej opouští.

5.1.2. Čtvercový formát

Díky symetrii je čtvercový formát zcela neutrální. Nepřevládá v něm žádný směr, každý roh odvádí pozornost od středu obrazu stejně. Působí klidně a vyrovnaně, ale v porovnání s výraznějším obdélníkovým formátem, umocňujícím vertikální nebo horizontální kompozici, poněkud neurčitě a bezvýrazně.

5.1.3. Vertikální formát

U výškového formátu sledují oči obraz zezdola nahoru nebo naopak a více vnímají výškové rozložení předmětů, než umístění vpravo – vlevo. Extrémně výškový formát vyvolává pocit, že vzdálenost mezi horním a spodním okrajem je větší než tatáž vzdálenost ve vodorovném.

5.2. Stanoviště kamery

Poloha kamery je jeden z nejdůležitějších prostředků k ovládnutí kompozice fotografického obrazu. Přesná poloha, kterou fotograf zvolí, zafixuje celou řadu vzájemných vztahů. Posun nalevo nebo napravo, nahoru nebo dolů okamžitě změní postavení blízkých předmětů vzhledem k předmětům vzdálenějším. Zvýšení může způsobit změnu pozadí a zdůraznit nebo zvýraznit povrch horizontálních ploch. Snížení stanoviště má opačný účinek – zploštění horizontálních rovin v popředí. Pohyb dopředu nebo dozadu změní velikost blízkých předmětů mnohem víc než předmětů vzdálených. Často stačí nepatrný posun přístroje k vyvolání dramatické změny skladby základních prvků obrazu.

5.2.1. Využití linií

Každý obraz je složen z linií – vertikálních nebo horizontálních, z přímků nebo křivek. Účinek přímých linií v obraze závisí na úhlu, který spolu svírají, a na jejich vztahu k okrajům obrazu. Dále na jejich tonalitě a barvě vzhledem k okolí a na jejich postavení a opakování. Převaha vertikál a horizontál navozuje pocit řádu a stability. Rovné, horizontální linie, vyskytující se převážně v krajině, navozují pocit klidu, ticha a širokého prostoru. Převaha vertikálních linií vzbuzuje pocit výšky a velebnosti. Mírně nakloněné a nepravidelné linie působí dynamicky.

5.3. Umístění předmětu

Hlavním výrazovým prostředkem skladby fotografického obrazu je volba stanoviště, to znamená odstupu a směru pohledu. Změna směru pohledu, kupříkladu směru nahoru nebo dolů, zcela změní umístění předmětů v obraze.

5.3.1. Použití jednoduchého rozdělení obrazu

Rozdělení obrazu liniemi do několika částí je účinný a užitečný výrazový prostředek skladby. Běžnější je horizontální dělení obrazu, které je přirozenější a lidskému oku bližší. Vysoké budovy, vysoká okna, dveře nebo schodiště tvoří vhodné vertikální dělení. Umístění hlavního předmětu mimo střed obrazu většinou kompozici fotografie prospěje. Rozdělením plochy obrazu na devět stejných částí způsobem patrným z obrázku (obr. 2) naleznete klíčové polohy různých prvků obrazu. Z hlediska skladby obrazu jsou

nejsilnějšími a neúčinnějšími body průsečíky přímek.

5.3.1. 1. Centrální horizont

Obraz rozpuřený centrálním umístěním horizontu může působit neurčitě, neboť divákova pozornost je přitahována oběma polovinami stejně, což může oslabit působení důležitých prvků obrazu. Hodně to však závisí na rozdílnosti obou polovin; někdy může takové rozdělení vytvořit úplnou symetrii.

5.3.1. 2. Nízký horizont

Nakloněním kamery směrem vzhůru se posune horizont ke spodnímu okraji snímku a nebe získá převahu – snímek navozuje pocit „otevřenosti“. Méně předmětů v popředí způsobí, že rozdíly v měřítku jsou minimální a vzniká pocit pohledu do dálky, což vede k zjednodušení snímku. Je ale důležité pečlivě volit tonalitu popředí – snímek nesmí ztratit rovnováhu.

5.3.1. 3. Vysoký horizont

Pootočením kamery směrem dolů se posune horizont k hornímu okraji snímku. Toto nestejně rozdělení způsobí zdůraznění popředí a poskytne více možností pro včlenění hlavních prvků do obrazu. Blízké předměty v popředí způsobí výraznou změnu měřítka blízkých a vzdálených partií obrazu, čímž vznikne dojem hloubky prostoru. Odříznutím nebe by obraz ztratil partii konkurující hlavnímu předmětu.

5.3.1. 4. Zarámování obrazu

Architektonické detaily jako okna nebo klenuté dveře vytvářejí obvyklé zarámování. Silueta oblouku zase může tvořit černý rám krajiny místo obvyklého obdélníkového zarámování. Použití vertikálního zarámování v horizontálním obraze zdůrazňuje roli vertikálních předmětů.

Rám nemusí být vždy ostrý; například je-li tvořen blízkým popředím, ležícím mimo oblast hloubky ostrosti. Funkci rámu může též převzít tvar, tonální nebo barevný kontrast, případně mohou funkci rámu převzít rozostřené barevné plochy. Rám vytvořený popředím dodává snímku hloubku, rám vytvořený pozadím izoluje předmět v prostoru.

5.4. Kontrast

Kontrast osvětlení a způsob, jakým osvětlení působí na předměty, které samy mají různou světlost nebo tmavost, vytvářejí tonální rozdíly potřebné k rozlišení většiny okolních předmětů.

5.4.1. Převaha světlých tónů

Snímky, které se skládají převážně ze světlých tónů, jsou nazývány high-key. Obraz působí jemně, vzdušně a optimisticky. Otevřená krajina se světlými domy, zasněžená krajina nebo scéna s velkou plochou světlé oblohy – to jsou objekty vhodné pro použití techniky high-key.

5.4.2. Převaha tmavých tónů

Snímky, označované jako low-key, obsahující převážně tmavé tóny: působí dramatičtěji a sevřeněji než snímky pořízené metodou high-key. Někdy je možné dosáhnout low-key efektu vyfotografováním nějakého tmavého předmětu s tmavým popředím, zaplňujícím velkou část obrazu.

5.5. Pozadí

U snímků v otevřené krajině nebo před klidným ateliérovým pozadím zpravidla není otázka vzájemného vztahu objektu a pozadí tak důležitá jako ve většině ostatních případů, kdy množství okolních detailů a informací sice přispívá k zobrazení okolí, ale může skladbě obrazu jak prospět, tak i uškodit. Pozadí může buď ladit s hlavním předmětem, nebo s ním být v nesouladu. V prvním případě se využívá velké hloubky ostrosti, aby předmět i pozadí byly ostré. Ve druhém případě, kdy se zdá, že by pozadí mohlo odvádět pozornost od hlavního prvku obrazu se použije malé clony k vyloučení pozadí z pásma hloubky ostrosti.

5.6. Rovnováha

Obrazy musí být různorodé, a přitom vyvážené. Je možné vystříhat se strnulé symetrie, a přitom vytvořit pocit rovnováhy a úplnosti.

5.6.1. Rovnováha tónů a tvarů

Některé prvky obrazu upoutají pozornost více, jiné méně; každý prvek má svou vjemovou „váhu“, která závisí nejen na jeho věcném obsahu, ale i na jeho tvaru, velikosti, tonalitě a na jeho umístění v obraze. Jednotlivá postava nebo humorná či agresivní situace zaujme, byť je v rámu obrazu velmi malá. Místní kontrast – rozdíl mezi předmětem a jeho bezprostředním okolím v tonalitě, barvě, tvaru a měřítku – prospívá jeho významu. Linie, vedoucí směr pohledu do obrazu, rovněž mohou zdůraznit jednotlivé části obrazu.

Váha tedy závisí na mnoha faktorech, z nichž každý musí být zvažován v kontextu obrazu jako celku.

5.6.2. Klasická a dynamická rovnováha

Kompozice využívající řádu a rovnováhy, která často pracuje s vertikálními a horizontálními liniemi a s jediným centrem pozornosti, se obvykle nazývá klasická. Dynamická rovnováha zase spočívá v tom, že diváková pozornost je v obraze vedena od jednoho předmětu k druhému, aniž by docházelo k rozptýlení jeho pozornosti.

5.7. Využití barvy

Všechno kolem nás je barevné a tuto barevnost snadno považujeme za danou. Je však potřeba vnímat barvu různými způsoby, všít si, jak některé barvy spolu ladí a jiné jsou v nesouladu a jak se dá obecně pomocí barev ovlivnit nálada snímku.

Barvy souvisejí s pocity, což se výrazně projevuje v tom, jak reagujeme na různé předměty a situace. V některých případech jsme na barvu věcí velmi citliví – kupříkladu u barvy jídla.

Barevnost předmětů nebo scény působí na celkovou náladu obrazu dvojím způsobem.

Za prvé je to psychologický vliv jediného barevného tónu, který převládá v obraze, a za druhé způsob, jakým seskupení různých barev vytváří buď přijatelné, nebo disonantní barevné schéma. Syté kontrastní barvy navzájem rezonují jako jasné barvy květinového záhonu. Využití barevnosti dodává snímkům vnitřní spojitost a expresivní působivost. Při využívání barevnosti důležitou roli hraje osvětlení – čím je předmět méně pestrý, tím více jeho barevnost závisí na druhu světla.

5.7.1. Zdůraznění barvou

Je mnoho způsobů, jak se dá pomocí barvy zdůraznit některá část obrazu. Neznamená to, že kompozice musí být obzvláště pestrá; jestliže většinu barev v obraze tvoří barvy tlumené, pak jedna jasná barevná skvrna je velmi výrazným prvkem snímku. Hlavní předmět může být poměrně nebarevný, je-li však podpořen izolovanou barevnou skvrnou, platí stejný princip zdůraznění barvou.

5.7.2. Barevný kontrast

Odlišné barvy vytvářejí ve společné kompozici barevný kontrast, zvláště jsou-li syté a ve spektru barev (v barevném kruhu) od sebe dostatečně vzdálené nebo jsou-li vyváženy barvou bílou nebo černou.

Syté teplé a studené barvy spolu tvoří výrazný barevný kontrast, který je největší, jedná-li se o barvy doplňkové nebo ležící na opačných stranách barevného kruhu.

5.7.3. Izolovaná barva

Jestliže se v převážně šedé scéně objeví malý pestrý předmět, může svými rozměry ovlivnit všechny ostatní proporce obrazu. Tento vliv je mnohem větší než obdobné tonální řešení v černobílém obraze. Malá červená ploška může vyvážit mnohem větší šedou plochu a vytvořit rovnováhu.

List 6⁴

6. Portrét

Zachycení člověka je nejpřirozenější snahou fotografa. Přesto je nutné si uvědomit, že i zde platí několik zásad, které je nutné vzít v úvahu při vzniku snímku. Základem práce je uvědomit si samotný charakter portrétovaného, jeho temperament, sebevědomí nebo zdrženlivost a hloubavost. A vhodnými podmínkami a prací s modelem dosáhnout chtěného výsledku, aniž by došlo k narušení vztahů fotografické scény.

6.1. Portrét jako vztah světla k fyziognomii tváře, jako výraz portrétovaného nebo působení barev.

Cílem portrétní fotografie je zachytit podobu člověka, vycházející z reality portrétovaného. Je možné využít i stylizaci, ať jde o výběr oblečení či úpravu vlasů. Důraz klademe na technické zpracování a na využití ostrosti, pokud není náš záměr jiný a nemá výrazné opodstatnění. Při práci s prostředím je třeba si vždy stanovit, jakého efektu chceme dosáhnout, zda reálného popisu při práci se základním až širokým ohniskem nebo chceme naopak dosáhnout neutrálního pozadí použitím nižší clony a objektivu s vyšší ohniskovou vzdáleností.

Důležitá je si uvědomit vedle samotné kompozice i využití jednotlivých plánů (kreativní využití 2. plánu) nebo velikost záběru (celek, polocelek nebo detail tváře). Při realizaci nesmíme také nezapomenout na faktor osvětlení. Ať při vytváření světelné konstrukce nebo vypořádání se se světelnou realitou exteriéru. Při barevné realizaci nezapomeňte na specifika jednotlivých světelných zdrojů (blesk, žárovka, zářivka, oheň atd). Při práci můžeme využívat různých výrazových prostředků (posun barev, výrazná kompozice atd), ale vždy nesmí dojít k potlačení původního záměru a snažte se mít vždy nějaký důvod, proč zvolený postup používáte.

Pokud budete využívat líčení modelu nezapomeňte, že méně je často více, a vždy je lepší k dosažení záměru využívat fotografických prostředků.

6.2. Podoby portrétní fotografie

Portrét představuje samotnou kapitolu nejen v dějinách fotografie, ale i jako disciplína nebo životní téma. S portrétem se setkáváme v odlišných formách a vedle ateliérového portrétního, který tvoří vlastní kapitolu, kterou se zde nebudeme zabývat, lze portrét rozdělit na:

6.2.1. Portrét v exteriéru

Fotografovaný je součástí prostředí, nesmí ale zanikat v davu nebo prostředí. Důležité je vypořádat se světelnou realitou, a konstruktivně uplatnit kompoziční plány.

6.2.2. Portrét v interiéru

Základem je výběr vhodného interiéru, které je neutrální a nechá vyniknout portrétovaného a nebo podporuje či charakterizuje fotografický záměr. Jinak jako v předchozím případě.

6.2.3. Volný portrét

Mnoho fotografů záměrně boří základní principy a tím dávají vzniknout zvláštním kompozicím nebo situacím.

Zde zúročíme Vaše zkušenosti z předešlých úkolů a hlavní bude, aby jste pracovali se svou představou a kreativitou, jinak zde nenaleznete žádné limity.

6.3. Inspirační zdroje

Nan Goldin, Sally Mann, Diane Arbus, Richard Avedon, Cecil Beaton, Yosuf Karsh, Arnold Neuman, Man Ray, August Sander, Edward Steichen, Nadar, Cindy Sherman, Peter Joel Witkin, Ivan Pinkava, Václav Zykmund, Miro Švolík, Jan Saudek, Dita Pepe

List 7⁵

7. Krajina

Krajinářství, jako jedno ze základních výtvarných témat, bývá často odrazem vztahu člověka ke krajině, přírodě, k životnímu prostředí, což zprostředkovaně může být výrazem vztahu člověka k vlastní existenci. Proto také v krajinářské fotografii budeme, vedle zvládnutí a pochopení všech výtvarně skladebných a technických specifik, hledat nebo znovu objevovat svůj vztah k životnímu prostředí a pokusíme se jej vyjádřit v několika rovinách.

Jde tedy o to krajinu nejen „navštěvovat“ a fotografovat, ale především jí citlivě vnímat - nechat jí zkrátka pocítit „na svém těle“ i třeba v těch méně příjemných podobách. Pak teprve může námi zobrazovaná skutečnost nebo představy a symboly, které do ní vkládáme, nabýt na přesvědčivosti.

7.1. Charakteristika životního prostředí

Častým úkolem v krajinářské tvorbě bývá charakteristika určitého zvoleného (event. zadaného) místa. Fotograf by měl vystihnout dané prostředí, zdůraznit, co je pro ně charakteristické i to, čím fotografa zaujalo.

Budeme se tedy v tomto úkolu zabývat především realistickým zobrazením zvoleného životního prostředí. Soustředíme se nejen na informativní kvality fotografie (jako je např. dokonalá ostrost obrazu, věrné podání barev nebo jejich adekvátní převod do tónů šedi - v případě černobílé fotografie atp.), ale také na autorský tvůrčí vklad.

S tím souvisí také poznání řady přirozených procesů v přírodě, které musíme při svém výběru respektovat, abychom dosáhli optimálních výsledků. Proměny životního prostředí, změny počasí, stejně jako volba vhodného osvětlení, které může zdůraznit (ale také potlačit) plastické členění, prostor, linie a tonální rozvrstvení krajiny. Při realizaci tohoto úkolu se proto koncentrujeme na stanovení optimálního směru a úhlu pohledu tj. nejen např. na volbu stanoviště a užití vhodného ohniska objektivu, ale zejména na to, co skutečně vidíme na display či v hledáčku fotoaparátu. Naučme se komponovat do celého pole formátu kamery tak, abychom nemuseli dodatečně dokončovat záběr výřezem ve zvětšovací přístroji nebo paspartou (i tyto úpravy mohou mít samozřejmě své opodstatnění...). Při řešení kompozice tohoto typu úkolu je možné se přidržet klasických schémat a pravidel, jako je např. zlatý řez, umístění dominanty, rozvržení tonality atd., ale každý může dospět i k vlastnímu originálnímu řešení. Důležité je vědět, proč jsme takové

řešení zvolili, k čemu nám slouží a jestli mu obdobně porozumí také ostatní. A řečeno s klasiky: největším uměním stavby obrazu je „odstraňovat“ přebytečné, rušivé, tedy vyhmátnout skutečnou podstatu snímané předlohy tj. v našem případě zvoleného životního prostředí.

7.2. Reálná krajina jako prostředek sebevyjádření

Jestliže v předchozím úkolu jsme se pokusili o realistické zobrazení krajiny s důrazem na informativní (nikoliv však popisnou) stránku fotografie umocněnou zobrazovacími specifiky tohoto média a vstupovali jsme do výsledné podoby obrazu pouze jako citliví pozorovatelé prostředí a střídmi stavitelé kompozice a výtvarného řešení, budeme v druhém úkolu posuzovat krajinu mnohem intenzivněji prizmatem svého já. Proto se asi více budeme zabývat např. atmosférickými změnami, náladou v krajině i třeba negativními civilizačními jevy, které mohou konvenovat nebo iritovat naše pocity. Všimneme si, že fotografie životního prostředí může vznikat jako katalyzátor, asociace na děje, které s ním třeba přímo nesouvisí. Použijeme asi také častěji řeči symbolů a metafor, které krajina, její uspořádání, její dominanty, osvětlení, námi zvolené výtvarné a technické řešení nabízí. Můžeme se opřít např. o slovník surrealistů a jejich náhodných setkání či objet trouvé; o impresionismus, jako o jednu ze stěžejních kapitol moderního krajinářství; stejně tak můžeme být vyznači puristicky strohé krajinářské fotografie.

7.3. Imaginární krajina

Třetí úkol je naznačeným pokračováním druhého, předešlého, s tím, že subjektivitu krajiny zde chápeme převážně, jako projekci vlastních myšlenek na pozadí a do prostředí krajiny. Životní prostředí se nám může stát partiturou, malířským plátnem či scénou, kam, se vši úctou a respektem (na to, prosím, vždy pamatujte!), vkládáme stopy naší imaginace.

7.4. Inspirační zdroje

Ansel Adams, Jeff Wall, Jan Pohribný, Robert Smitson, Jan Koudelka, Josef Sudek, Jan Reich, Timothy O Sullivan, William H. Jackson, Alfred Stieglitz

List 8⁶

8. Reportáž a dokument

Naším cílem je seznámit se s základem reportážní fotografie a současně nastínit principy fotografie dokumentární. Reportážní fotografie je typem zpravodajského sdělení a jejím posláním je především informovat diváka o průběhu určité události. Zpráva by proto měla být jasná a přehledná, čitelná a pravdivá a měla by i přiměřeně glorifikovat osoby, které jsou pro ni klíčové. Snímek by rovněž měl obsáhle vypovídat o celé situaci a výstižně popisovat dané prostředí. Z toho je patrné, že v reportážní fotografii jde především o kvalitu skutečnosti, nikoli obrazu. Toto pravidlo však nelze mechanicky vykládat tak, že snímek bude jen věcným pojetím a strohým záznamem viděné skutečnosti. V každém případě by si měl podržet přiměřenou výtvarnou hodnotu a kulturu s ohledem na charakter události.

Reportážní fotografie zahrnuje širší problematiku jako je např. aktualita, reportážní portrét, fotografický příběh, tematická reportáž apod. Reportáž může být fotografována z předvídané nebo nepředvídané události.

U každé práce je také třeba reagovat jinak na problematiku situace obrazově i technicky. Nejobtížnějším typem reportáže je zpravodajství z dramatických neopakovatelných situací (válečné operace, převraty, zemětřesení), kde jsou snímky často zachyceny na úkor technické i výtvarné kvality, ale jejich obsahová, aktuální nebo humanistická náplň tyto nedostatky vyvažuje. Předpokladem pro reportáž je pohotovost fotografa, jeho schopnost předvídat následující děje

a sled situací, jeho představivost a reakce na nově vzniklé děje. Kvalita autorovy práce se projevuje zejména na všedních neatraktivních událostech, kdy je zapotřebí postřehu a zkušeností, aby jeho snímky dokázaly diváka zaujmout a upoutat.

V neposlední řadě nesmí reportážní a především žurnalistická fotografie zkreslovat či karikovat skutečnost nebo jinak snižovat důstojnost fotografovaných osob, aby se nedostala do rozporu s novinářskou etikou.

8.1. Aktualita

Reportáž z prostředí, která by sloužila k tisku a případné propagaci. Obsah snímků víceméně oficiální, fotografie by měly být orientovány především na děj a další akce s ním spojené. Z fotografií lze vytvářet rozsáhlý archiv.

8.2. Koncipovaná reportáž

Uzavřený reportážní soubor na libovolné téma, kde se může více projevit subjektivní názor a autorův vklad.

8.3. Dokument⁷

Základním znakem dokumentární fotografie je pravdivé zachycení a zaznamenání nalezené nebo vybrané skutečnosti, spojené se samostatnou autorovou výpovědí tak, aby byla schopna emocionálně působit. Dokumentární fotografie, podobně jako reportáž, respektuje realitu a obsahuje mimo informativní složky i složku emotivní. Jde o typ sdělování, ve kterém fotograf vyjadřuje svůj názor na dění kolem sebe a stylizuje ho obsahově i obrazově. Dokument vzniká v delším časovém horizontu, někdy i mnoho let, a dokumentarista se snaží nejen zachytit svůj cíl, ale často se stát i jeho součástí, aby nenarušil integritu dějů, kterých je svědkem.

8.4. Inspirační zdroje

William Klein, V. Birgus, Vladimír, Martin Parr, Viktor Kolář, Štreit, Jindřich, Henri Cartier – Bresson, Robert Capa, Antonín Kratochvíl, Karel Cudlín, J. H. Lartigue

6 List 8 Braný, A. - Sylaby ITF

7 Štreit, J. - Sylaby ITF

List 9⁸

9. Architektura a plastiky

Architektonické objekty si nemůžeme nijak přizpůsobit a dané podmínky prostředí a osvětlení jen omezeně. Rovněž náš subjektivní pohled je odlišný od zobrazení kamerou a určitého kompromisu dosáhneme správným výběrem optiky, volbou směru pohledu a osvětlením. V architektuře hraje hlavní roli světlo a technické i kreativní ztvárnění exteriéru i interiéru.

9.1. Fotografie architektury

Dle daného účelu mohou být snímky stroze dokumentární, či emotivně pojaté, avšak vždy s výtvarným akcentem. U dokumentárních snímků bráníme vzniku tvarových deformací a snažíme se zachovat svislé rovnoběžné hrany architektury. U snímku s emotivním záměrem určitá deformace nevadí, dokonce ji využíváme. Např. sbíháním svislic budov a věží můžeme vyjádřit jejich mimořádnou výšku, mohutnost, impozantnost.

9.1.1. Směr pohledu

je dán zachycením charakteristických prvků architektury, jejími proporcemi, slohem, prostorovým řešením a členěním. Základní znalosti z historie stavebních slohů nám pomohou najít podstatné prvky stavební, zdobné a funkční. V kontextu se směrem pohledu je nutné si všimnout popředí a pozadí, obrazově částečně ovlivnitelné např. clonou (hloubka ostrosti), u černobílé fotografie volbou filtrů (světlá budova proti tmavému nebi).

9.1.2. Osvětlení

je důležitým výrazovým prvkem a architektuře může dodat klid či dramatičnost a zdůraznit její materiálové a prostorové kvality. Některé objekty nebo jejich části lze fotografovat jen v určitou denní či roční dobu (severní strana, stínící stromy) a za určitého stavu oblohy a utváření mraků (k barokní architektuře bouřkové mraky). Nejvhodnější je plastické boční světlo v dopoledních a odpoledních hodinách, někdy však využijeme měkkého světla lehce zatažené oblohy.

V praxi využíváme různých zkušeností. Větší nároky na technické vybavení a řemeslné znalosti klade fotografování interiérů. Práci komplikují světelné zdroje různých chromatičností. Je-li to možné, pak nevyhovující světla vypínáme a potřebnou světelnou hladinu dodáme z vlastních zdrojů. Nelze popisovat všechny možné světelné situace - nejsnadnější je případ, kdy v interiéru převažuje např. denní světlo, které doplníme přisvětlením elektronickým bleskem.

9.2. Fotografie klasické nebo současné architektury, s důrazem na dokumentační hodnotu, exteriér, interiér a detail

9.3. Fotografie architektury s tvůrčím autorským přístupem, můžeme pracovat i s detailem, možné je i emotivní sbíhání svislic či změna perspektivy

9.5. Fotografie plastiky

Při fotografování trojrozměrných plastik klademe důrazem na světelné ztvárnění objektu a zachycení jeho materiálu. V architektuře hraje hlavní roli světlo a technické i kreativní ztvárnění exteriéru i interiéru.

Pod pojem plastika lze zahrnovat sochu, sousoší, reliéf, tedy trojrozměrný sochařský výtvar, v konečném provedení v nejrůznějším materiálu, od přírodního po umělý. V praxi se bude nepochybně jednat nejen o plastiky vysloveně umělecké, ale i neumělecké, technické, účelově zaměřené.

Převažujícím požadavkem snímků plastik bude jejich objektivní zobrazení s vystižením vnitřní myšlenky, výrazu, charakteristického tvaru, struktury povrchu, specifických vlastností, začlenění do prostředí a podobně. Úkolem fotografa bude vcítit se do myšlenkového záměru autora plastiky a adekvátně vyjádřit jeho autorský záměr pomocí fotografických prostředků - úhlem záběru a zejména uplatněním nejvhodnějšího osvětlení, kterému při snímání plastiky připadá mimořádná úloha, obdobně jako při tvorbě portrétu. Úhel záběru souvisí se skutečností, že jen málokterá volná plastika je vícehledová, to znamená, že nabízí pohledy významově i výtvarně hodnotné z více směrů. Je potřebné bedlivě vybrat pohled nejpůsobivější.

Existuje značný rozdíl v přístupu k plastice v exteriéru nebo interiéru. Při záběrech v exteriéru nutno zvolit

vhodnou denní i roční dobu s optimálním osvětlením, které je možno nanejvýš ovlivňovat odraznými plochami (bleskové světlo silně narušuje světelnou atmosféru). Působivé snímky však vznikají i za extrémních povětrnostních a tím i světelných podmínek (déšť, mlha, sněhový příkrov). Náročné je snímání plastik zdobících průčelí staveb, zejména historických, se kterými plastika tvoří jednotlý celek. Případné rušivé pozadí eliminujeme hloubkovou neostrostí. Práce v interiéru má také svá specifika.

Druh osvětlení volíme tedy dle povahy plastiky. V exteriéru je osvětlení víceméně dáno, v interiéru využíváme řady možností od světla přímého (ne však tvrdého) po světlo nejružnějším způsobem rozptýlené. Nežádoucí lesky odstraníme polarizačním filtrem nebo zmatněním ploch pudrem. Na pozadí volíme vhodný tón světlosti (světlý, tmavý), vhodnou strukturu (hladký papír, drsný textil).

Při fotografování trojrozměrných plastik klademe důrazem na světelné ztvárnění objektu a zachycení jeho materiálu.

9.6. Inspirační zdroje

Manželé Becherovi, Tibor Honty, K. Plicka, Bárta, J., Helfert, Z., Horníčková, D., Lutterer, I., A. Gursky,