

Rozdział 3.

Proces realizacji fotograficznej w branży odzieżowej

Milena Szolkowska

Wstęp

W obecnych czasach głównym narzędziem prezentowania przez firmy produktów, w tym wyrobów odzieżowych, jest wszechobecna reklama, a im bliżej centrum, tym jej natężenie się zwiększa. Trudno przejść przez miasto niezauważonym przez krzyczące wręcz billboardy reklamowe.

Żyjąc w takim świecie przywykliśmy do takiego stanu rzeczy i coraz trudniej jest producentom zwrócić naszą uwagę w stronę reklamowanego produktu. Często przechodzimy obojętnie traktując wielkie billboardy jako naturalny element krajobrazu. Nawet reklamy telewizyjne stały się naturalnym tłem przy robieniu kanapek czy przerwie na toaletę. Zdarzają się jednak takie perełki, obok których mało kto przejdzie obojętnie.

W warunkach otwartego rynku rozwój firmy produkującej wyroby odzieżowe należy rozpatrywać w kategoriach dużego sukcesu. Warunkiem rozwoju firmy z tej branży, a tym samym eksportu jej wyrobów, jest właśnie odpowiednia reklama danego produktu, a co za tym idzie, odpowiednie przeprowadzenie procesu realizacji fotograficznej.

Bardzo ważnym aspektem jest także fakt, iż zorganizowanie odpowiednich osób do produkcji zdjęć, skutkuje dużą popularnością uzyska-

nych fotografii, która może zostać przełożona na wyniki finansowe.

3.1. Fotografia i jej zastosowanie

Fotografia od jej pojawienia się pozwalała oglądać odbitki rzeczywistości otaczającej człowieka, a tym samym pozwalała na obiektywne objaśnianie świata. Często poprzez wykorzystanie technik obrazowania fotograficznego w fizyce, chemii czy biologii dokumentowane są zachodzące procesy czy zjawiska. Zdjęcia odległych zakątków Ziemi przybliżają ludziom świat budząc ich dążenia poznawcze. Zdjęcia są swoistym dokumentem życia codziennego przedstawiającym kontekst historyczny, polityczny i społeczny.

Bezpośrednia rejestracja fotograficzna pozwala zachować w pamięci dawno minione zdarzenia, ludzi. Dokumentując historię narodu, rodziny nie pozwala nam zapomnieć korzeniach i tożsamości.

3.1.1. Obraz jako system znaków

Obrazy podobnie jak słowa, mimo nieporównywalnego języka wyrazu, mogą nieść informacje, być nasycone treścią oraz docierać do odbiorcy.

Piotr Sztompka wyróżnia trzy epoki historyczne, są nimi: epoka oralna, epoka werbalna i epoka wizualna. W epoce oralnej najważniejszym sposobem przekazywania informacji była rozmowa oparta głównie na wypowiedaniu słów, ten sposób komunikacji wymagał bezpośredniego kontaktu, obecności osób, które ją prowadziły. Epoka werbalna nie narzucała konieczności osobistego kontaktu osób, które chciały się ze sobą porozumieć, ponieważ dzięki wynalazkowi druku, informacje pośrednio mogły trafiać nie tylko do pojedynczych osób, ale również do mas, a trwały charakter zapisu spowodował, że pisma mogły przetrwać przez wiele lat i nadal mogą być wielokrotnie wykorzystywane czy powielane. W epoce wizualnej to obraz staje się bardzo ważnym medium przekazywania informacji, angażującym widza, a przez częstotliwość i bezpośredni przekaz staje się nieodłącznym elementem codzienności.¹

¹ P. Sztompka, *Socjologia wizualna fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2003, s. 12.

Sztompka podkreśla, że mimo, iż bardzo duży wpływ na życie ludzkości wywarł wynalazek Gutenberga, obecnie należy dostrzec zmiany w postrzeganiu przez całe społeczeństwo rzeczywistości poprzez pryzmat kształtowania się cywilizacji wizualnej. Obrazy, ikony, ilustracje, rysunki przekazują więcej treści w krótszym czasie niż standardowy zapis słowny. Społeczeństwo coraz częściej korzysta z Internetu i telewizji, przegląda ilustrowane magazyny, komiksy, chodzi na seanse do kina, ogląda sztuki teatralne z rozbudowaną scenografią. Zapis wizualny przemawia do odbiorców, ikonografia na lotniskach i dworcach prowadzi do celu, obrazy krzyczą, przykuwają uwagę poprzez afisze oraz inne formy reklamy.²

Semiologia opisywania obrazów skłania do tego, by nadawać znaczenie poszczególnym elementom obrazu, aby doszukiwać się znaków w przekazie wizualnym, określać ich znaczenie i sens. Do podjęcia próby analizy obrazu, potrzebne jest ustanowienie zarówno dla obrazu, jak i dla słowa pewnego systemu znaków, dzięki którym obie różne od siebie sfery zaczynają wspólnie funkcjonować. Zasadne jest zatem postrzeganie zarówno słów, jak i obrazów jako komunikatów opisanych wspólnym systemem znaków.³

Obrazy mogą spełniać określone funkcje: informacyjne, estetyczne, dokumentacyjne, artystyczno-ekspresyjne, perswazyjne, komercyjne, reklamowe, propagandowe. Nie znaczy to jednak, że wyżej wymienione funkcje wzajemnie się wyłączają, albowiem jeden obraz może mieć wiele zastosowań.⁴

Lokalizacja obrazu ma ogromny wpływ na to, w jaki sposób dany przekaz zostanie odebrany oraz na to, ile osób będzie mogło go obejrzeć. Miejscem prezentacji obrazów może być przestrzeń medialna (np. telewizja), otwarta przestrzeń publiczna (np. ciągi komunikacyjne, park miejski), bardziej kameralna przestrzeń publiczna (np. galeria, muzeum) oraz przestrzeń prywatna (np. mieszkanie).⁵

² Ibid., s. 13.

³ M. Troszyński, „Cool in black, czyli o tajnikach pokus. Przykład semiologicznej analizy obrazu” (w:) (red.) J. Kaczmarek, *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, UAM, Poznań 2004, s. 31.

⁴ P. Sztompka, op. cit., s. 15.

⁵ Ibid., s. 14.

3.1.2. Pojęcie fotografii

Tadeusz Guethner twierdzi, że „fotografowanie jest umiejętnością techniczną utrwalania rzeczywistych obrazów fotograficznych”. Do wykonywania czynności fotografowania potrzebny jest zatem sprzęt w postaci aparatu fotograficznego oraz materiał światłoczuły. Greckie słowo „fotografia” oznacza „pisać światłem” (fos, fotos – światło, grafos – pisać).⁶

Zadaniem fotografii jako maszyny do widzenia, jest tworzenie widzialności w taki sposób, aby ukazać złożoność rzeczywistości, a także fotografia ma pozwalać na doszukiwanie się w poznanych przedmiotach nowych znaczeń.⁷

Michael Langford nazywa fotografię medium, uważa ją za środek przekazu. Podkreśla, że to człowiek ma największy wpływ na końcowy efekt zdjęcia. Fotograf powinien posiadać holistyczną wiedzę na temat technologicznych aspektów funkcjonowania aparatów fotograficznych, jak również powinien dysponować wiedzą na temat kompozycji obrazów. To od niego zależy, czy fotografie będą poprawne jedynie pod względem technicznym, czy też będzie można w nich poczuć nutę sztuki.⁸

Fotografia to zdarzenie, moment, chwila, która w sposób egzystencjonalny nigdy nie powtórzy się już więcej.⁹

3.1.3. Początki fotografii

Camera obscura nazywana również ciemnią optyczną została po raz pierwszy opisana przez Ibn al Haithan ok. 1000 roku. Był to pierwszy wzór aparatów fotograficznych, który składał się z otworka wpuszczającego do zasłoniętego ciemnym materiałem pojemnika niewielką ilość światła, która dzięki matowej szybie umieszczonej na przeciwległej ścianie, mogła odwzorowywać przedmioty umieszczone przed otwor-

⁶ T. Guethner, *Podstawy fotografii podręcznik dla geodetów i specjalności pokrewnych*, Państwowe przedsiębiorstwo wydawnictw kartograficznych, Warszawa, 1987, s. 9.

⁷ A. Rouille, *Między dokumentem a sztuką współczesną*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, ss. 33-34.

⁸ M. Langford, *Fotografia od A do Z*, wyd. MUZA S.A, Warszawa 2003, s. 6.

⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, ss. 9-10.

kiem. Camera obscura służyła do ręcznego przerysowywania obrazów powstałych na matówce.¹⁰

W roku 1839 zostało publicznie wydane oświadczenie o odkryciu procesu dagerotypowego. Obraz otrzymywany metodą dagerotypową uzyskiwano, wykorzystując aparat fotograficzny i posrebrzane płytki miedziane, na których rozprowadzano światłoczułą emulsję. Odkrywcami byli Francuzi Louis-Jacques-Mandè Daguerre oraz Isidor Nièpce. Daguerre wykorzystał swoje doświadczenia nabyte podczas wcześniejszej współpracy z ojcem Isidora, Nicéphorem Nièpce, któremu przypisuje się uzyskanie pierwszego trwałego zdjęcia.¹¹

Również w 1839 roku angielski naukowiec William Henry Fox Talbot postanowił ukazać szerszej publiczności swoje zdjęcia, które na początku nazywał „rysunkami fotograficznymi”, do których stworzenia potrzebny był długi czas naświetlania. W 1841 roku po udoskonaleniu „rysunków fotograficznych”, Talbot opatentował proces, zmieniając nazwę na kalotypię (gr. kalos – piękny, typos – odbicie, obraz), dzięki kalotypi otrzymywano obraz negatywowi, z którego można było pozyskać wiele odbitek.¹² Ze względu na to, że kalotypia opatentowana przez Talbota była kosztowna, jej francuscy zwolennicy zaczęli poszukiwać metody, która omija konieczność zapłaty za jej wykorzystanie. Louis Désirè Blanquart-Evrard odkrył sposób modyfikowania papieru w taki sposób, że otrzymywane fotografie były mniej rozmazane, niż fotografie uzyskiwane przez twórcę kalotypi, zwiększając jednocześnie rozpiętość tonalną i skracając czas naświetlania zdjęć.¹³

Le Gray i Scott Archer wykonali ogromny krok w kierunku wytworzenia procesu fotograficznego rozumianego współcześnie. Ich metoda kolodionowa wymagała użycia metalowych płytek, bądź materiału szklanego, pokrytego kolonoidem, które trzeba było przygotowywać bezpośrednio przed użyciem. Uzyskiwane zdjęcia były szczegółowe i metoda ta nie wykorzystywała długiego czasu naświetlania. Materiał musiał być mokry w trakcie wywoływania, aby można było z niego uzyskać zdjęcie dobrej jakości, co utrudniało pracę, ale efekt

¹⁰ T. Cyprian, *Fotografia Technika i technologia*, Wydawnictwa Naukowo – Techniczne, Warszawa 1970, ss. 13-14.

¹¹ W. S. Johnson, M. Rice, C. Williams, *Kolekcja George Eastman House Historia fotografii od 1839 do dziś*. TASCHEN, Köln 2010, ss. 44-77.

¹² *Ibid.*, ss. 90-99.

¹³ T. Cyprian, *op.cit.*, s. 15.

był na tyle zadowolający, że nie wpłynęło to negatywnie na wykorzystywanie metody.¹⁴

Popularność fotografii zdecydowanie wzrosła po tym, jak Anglik R. L. Maddox odkrył możliwość wykorzystywania suchych płyt bromosrebrowych w fotografii. Niedogodność ich stosowania polegała na tym, iż były nieczułe na niektóre barwy. Wada ta została zniwelowana przez H. W. Vogla poprzez dodanie określonych barwników czułych na wcześniej niewyczuwalne promieniowanie.

3.1.4. Kodak jako pierwszy aparat na błonę zwojową

W 1887 roku Amerykanin Hannibal Goodwin zastosował błonę taśmową, a w 1888 roku błonę celuloidową, co stało się motorem do stworzenia przez George'a Estmana aparatu, wykorzystującego błonę zwojową, któremu nadał nazwę „Kodak”.¹⁵

3.1.5. Współczesna fotografia

Skupiając się na fotografii współczesnej, nie powinno się nazywać jej nowoczesną, ewoluje ona bowiem w wielu obszarach, wykorzystując zarówno nowe, jak i dawne procesy uzyskiwania zdjęć. Można jednak śmiało powiedzieć, że w chwili pojawienia się jej w XIX wieku, idealnie dopasowała się do potrzeb społeczeństwa przemysłowego, które wykorzystywało fotografię dla dokumentowania rzeczywistości.¹⁶

Łacińskie słowo konsumpcja (*consumptio*) oznacza jedzenie, spożywanie, ale także zużywanie. Ludzie kupują wiele przedmiotów, które nie są im koniecznie potrzebne, ale ze względu na status, który dzięki nim uzyskują, uznanie w oczach ludzi, którzy ich odpowiednio postrzegają - są w stanie wydać na nie wiele pieniędzy. Fotografia nakierowana na potrzeby kultury konsumpcyjnej dąży do prezentowania produktów w taki sposób, aby wpływać na podniesienie ich sprzedaży. Wobec tych oczekiwań obraz fotograficzny niekoniecznie ma pokazać wszelkie

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., ss. 15-16.

¹⁶ A. Rouille, op. cit., ss. 22-23.

walory produktu tak, by nabywca jak najlepiej poznał prezentowany przedmiot, a po prostu naklonił go do kupienia.¹⁷

3.1.6. Zastosowanie fotografii

Fotografowanie różniących się od siebie obiektów wymaga od fotografującego nie tylko znajomości sprzętu, który musi dobrać do warunków, w których będzie robił zdjęcia, ale też od jego subiektywnego podejścia do danego zagadnienia. Wśród wielu tematów, które proponuje Lagerford (świat natury, kwiaty i ogrody, zwierzęta, architektura, wnętrza, uroczystości i przyjęcia, sport, fotografowanie nocą, martwa natura), zwraca on szczególną uwagę na fotografowanie ludzi jako najpopularniejszy temat fotografii. Portrety, zdjęcia dzieci, portret reportażowy, fotografowanie ludzi przy pracy, nietypowe ujęcia, portrety kreatywne czy akty, zawsze wymagają od fotografa dobrego kontaktu z modelem.¹⁸

3.1.7. Podstawowe wiadomości na temat światła

Światło to inaczej promieniowanie elektromagnetyczne. Ciała świecące (np. żarówka) wysyłają promieniowanie, które podczas kontaktu z siatkówką oka powoduje impresje wzrokowe. Światło ma tę właściwość, że w zależności od tego, z jakim obiektem się zetknie, będzie pochłonięte, odbite w całości, odbite w sposób rozproszony, bądź przepuszczone przez ten obiekt.¹⁹

Przy modyfikacji kierunku rozprzestrzeniania się promieni świetlnych w dwóch różnych ośrodkach transparentnych następuje załamanie światła. Granica tych dwóch ośrodków powoduje zmianę kierunku padania promienia, wynikającą z różnicy prędkości przechodzenia promieni w różnych ośrodkach.²⁰

Białe światło, przechodząc przez pryzmat ulega rozszczepieniu na kilka promieni wielu barw, ponieważ światło jest mieszaniną różnobarwnych promieni, które załamując się w szkle nabierają innych

¹⁷ K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2009, ss. 39-53.

¹⁸ M. Langford, op. cit., ss. 138-163.

¹⁹ T. Cyprian, op.cit. s. 45.

²⁰ Ibid.

prędkości, dzięki czemu po rozszczepieniu światła przez pryzmat, można zobaczyć ich wielobarwną tęczę, inaczej zwaną spektrum światła białego.²¹

Światło ma charakter falowy. Długość fal świetlnych odbieranych przez oko ludzkie mieści się w przedziale od 0,38 do 0,77 mikronów. Zjawisko interferencji bezpośrednio związane z falową naturą światła polega na nakładaniu się fal, natomiast dyfrakcja to odchylenie kierunku rozchodzenia się światła, które zmienia kierunek, gdy przechodzi w pobliżu krawędzi. Im mniejsze są rozmiary tej krawędzi, tym silniejsza jest zmiana kierunku promienia świetlnego. Zjawisko spowodowane jest tym, że przechodząc przez wąskie szczeliny światło ugina się na boki, a wiązka ulega rozszerzeniu.²²

Format źródła światła oraz różnica odległości ustawienia go od fotografowanego obiektu wpływa na natężenie światła, czyli jasność światła w miejscu, w którym będą robione zdjęcia. Im mniejsza jest różnica odległości, tym jaśniejsze zdjęcie i im większa różnica, tym natężenie światła będzie mniejsze. Regulacja natężenia światła nie należy do najprostszych zadań fotografa, w szczególności, gdy głównym źródłem światła jest słońce.²³

Podstawowymi elementami mającymi wpływ na barwę światła są: źródło światła, materiały, przez które przechodzi dane światło i zabarwienie obiektu, który odbija światło.

Barwa światła użytego do robienia zdjęć decyduje o jego klimacie i nastroju. Barwy czerwone i pomarańczowe sprawiają wrażenie ciepła, niebieskie zaś tworzą atmosferę zimna i chłodu.

3.1.8. Barwa

Wrażenie barwy wynika z postrzegania fal elektromagnetycznych poprzez oko, które jest wyposażone w komórki światłoczułe, czyli czopki i pręciki. Czopki odpowiedzialne są za postrzeganie barw. Światło, trafiając przez oko do mózgu, wywiera wrażenia zmysłowe.²⁴ Łączenie ze sobą podstawowych trzech barw, zarówno korzystając z metody addytywnej, jak i z metody subtraktywnej daje możliwość

²¹ Ibid.

²² Ibid., ss. 50-51.

²³ A. Hess, *Ekspozycja Sekrety doskonałego naświetlania*, Gliwice, Helion 2011, ss. 43-44.

²⁴ E. Rajnsz, *Barwy druku offset arkuszy*, Michael Huber Polska, Wrocław 2009, ss. 85-86.

uzyskania każdej barwy. Kolory podstawowe dla łączenia addytywnego to czerwony zielony i niebieski. W wyniku połączenia tych barw, powstanie białe światło. W przypadku zastosowania metody subtraktywnej - połączenie podstawowych kolorów, czyli cyjanu, magenty i żółtego w maksymalnym natężeniu barw, zostanie uzyskany kolor czarny, ponieważ barwy te mają właściwości absorbujące i pochłaniają światło.²⁵

Kolor, jasność i nasycenie to trzy główne cechy barw, barwa to potocznie kolor danego przedmiotu. Aby opisać jasność barwy, najlepiej posłużyć się skalą szarości lub wyobrazić sobie fotografie czarno-białe, które mogą być jaśniejsze, bądź ciemniejsze. Nasycenie zaś odpowiada za czystość, głębię danego koloru.²⁶

Do urządzeń pomiarowych barw zalicza się: densytometry, czyli urządzenia mierzące stopień absorbowania lub przepuszczania światła przez różne materiały; kolorymetry, pokazujące współrzędne danej barwy i spektrofotometry, dokonujące pomiarów absorbowania i przepuszczania fal. Jednym z najczęściej stosowanych systemów do zapisu obszaru barwnego jest system CEILAB, opisujący parametry za pomocą trzech współrzędnych, określających: skalę szarości, nasycenie barwy i odcień barwy.²⁷

3.1.9. Kompozycja obrazu

Pole obrazu to holistyczny obszar zdjęcia, który należy wypełnić treścią. Rozmiar zdjęcia powinien być właściwie dobrany, biorąc pod uwagę jego wykorzystanie.²⁸ Bo Bergström opisuje obraz jako zbiór ukazujących się pod różnymi postaciami elementów, które mogą być: duże, małe, tworzyć kreski, pola, kropki, i różnić się kształtem, rozmiarem, strukturą, jasnością, kolorem i cieniem.²⁹

Głównymi elementami kompozycji są treść, temat i motyw. Treść obrazu wynika z tematu, który fotografujący zdecydował się ukazać. Motyw jest podstawą obrazu, od tego, jak jest ukazany, zależy, czy

²⁵ B. London, J. Stone, J. Upton, *Almanach Fotografii wydanie X*, Gliwice, Helion 2011, s. 146.

²⁶ *Ibid.*, s. 148.

²⁷ E. Rajnsz, *op. cit.*, ss. 90-93.

²⁸ T. J. Gałązka, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Gliwice, Helion 2011, ss. 38-39.

²⁹ B. Bergström, *Komunikacja wizualna*, PWN, Warszawa 2009, ss. 155-156

odbiorca w sposób właściwy zrozumie to, co chciał przekazać twórca dzieła.³⁰

Wybrany motyw powinien zawierać elementy, które wspólnie tworzą interesującą wizualnie całość. Istota właściwego ukazania motywu polega na tym, aby pokazując elementy kompozycji nie przedstawiać ich w sposób ani zbyt skomplikowany, ani zbyt trywialny.³¹

Motywowi obrazu fotograficznego twórca dzieła podporządkowuje kompozycję tak, by budzić ekspresję odbiorcy. Aby uzyskać zamierzony efekt, obiekt powinien być przedstawiony w taki sposób, aby przedmioty go otaczające pozwalały skupić na nim uwagę i wyodrębnić z tła. Linie, plamy, światło powinny być skomponowane tak, aby budziły refleksje u odbiorcy.³²

Osiowa forma kompozycji, inaczej kompozycja symetryczna, polega na umieszczeniu głównego elementu w centrum obrazu, w miejscu jego osi. Forma tego typu jest harmonijna, ale czasem może wydawać się również monotonna. Kompozycja asymetryczna zaś jest ciekawsza, wytwarzająca napięcie, poprzez umieszczenie istotnego elementu delikatnie po prawej lub lewej stronie, zostawiając przestrzeń, która od razu nadaje obrazowi dynamizmu.³³

Kompozycja centralna polega na ustawieniu głównych elementów obrazu w miejscu przecięcia się linii przekątnych pola obrazu. Kompozycja tego typu jest bardzo często intuicyjnie wybierana przez fotografów, gdyż sprawia wrażenie uporządkowanej i ustawienie najważniejszych części na środku, już przy pierwszym spojrzeniu widza, pozwala mu skupić uwagę na istotnym elemencie obrazu.³⁴

Kompozycja skośna w przeciwieństwie do kompozycji centralnej daje wrażenie ruchu, dynamizmu obrazu. Polega na ułożeniu istotnych elementów na jednej z przekątnych pola obrazu lub na linii położonej pod kątem do podstawy.³⁵

Poprzez zastosowanie dynamiki kompozycji uzyskiwany jest ciekawy efekt we współczesnej fotografii. Wrażenie ruchu na zdjęciu wpływa na jego ekspresję i wytwarza napięcie. Do uzyskania efektu tego rodzaju można wykorzystać pionowy format zdjęcia, linie skośne

³⁰ T. J. Gałązka, op. cit., ss. 46-47.

³¹ T. Cyprian, op. cit., ss. 456-457.

³² Ibid., ss. 453-454.

³³ B. Bergström, op. cit., ss. 140-141.

³⁴ T. J. Gałązka, op. cit., ss. 81-85.

³⁵ Ibid., ss. 78-80.

oraz kompozycję dwubiegunową - rozmieszczając na dwóch przeciwnych krańcach zdjęcia elementy podobne do siebie.³⁶

Ruch oraz jego kierunek mają istotne znaczenie w budowie obrazów. Percepcja pobudza widza, ukierunkowuje jego uwagę na kolejne elementy zawarte w obrazie. Umieszczając przedmioty wskazujące na ruch w kierunku prawej strony zdjęcia, można stworzyć wrażenie oddalania się, umieszczając je do lewej strony zdjęcia można uzyskać wrażenie cofania się.³⁷

Zasada kierunku polega na tym, że sposób postrzegania i kolejność patrzenia na poszczególne elementy umieszczone w obrazie zależy w szczególności od kręgu kulturowego, do którego należy dany obserwator. Różnice w kierunku czytania mają istotny wpływ na percepcję obrazów. W kulturze europejskiej do komponowania obrazów można wykorzystać kierunek naturalny, który można użyć do tworzenia statycznych kompozycji, polegający na umieszczeniu istotnych elementów w okolicy lewego górnego rogu (lewego górnego mocnego punktu), prawego dolnego rogu (prawy dolny mocny punkt) i ich przestrzeni w linii prostej. Do stworzenia kompozycji wzbudzającej niepokój można ustawić elementy tylko w prawym dolnym rogu, ponieważ zgodnie z zasadą kierunku, percepcja będzie podpowiadać, że inny istotny element powinien znajdować się w lewym rogu na górze, w ten sposób można wywołać przemyślenia u odbiorcy.³⁸

Elementy na zdjęciach można układać w wiele kombinacji, tworząc dużo interesujących kompozycji. Według Bo Bergströma do pięciu najbardziej popularnych orientacji należą: horyzontalna, pionowa, ukośna, kolista i trójkątna, każda z nich niesie za sobą inne przesłanie.³⁹

Do tworzenia asymetrycznych kompozycji przydatne jest posługiwanie się siatką, która dzieli obraz na dziewięć równych części.⁴⁰

Miejsca, w których linie tworzące te części przecinają się to mocne punkty. Z praw psychologii widzenia wynika, że komponując elementy zdjęcia, umieszczając je na przecięciach tych linii, można zaobserwować widoczny wpływ na zainteresowanie odbiorcy.⁴¹

³⁶ Ibid., ss. 215-219.

³⁷ B. Bergström, op.cit., s. 149.

³⁸ T. J. Gałązka, op. cit., ss. 95-98.

³⁹ B. Bergström, op. cit., s. 147.

⁴⁰ Ibid., ss. 141-142.

⁴¹ T. J. Gałązka, op. cit., ss. 48-49.

Punkty węzłowe kompozycji zasadniczo różnią się od mocnych punktów. Są to bowiem punkty wizualnie wyznaczone lub niewyznaczone przez przecięcia linii stworzonych przez części lub całe obiekty w obrazie (może to być np. linia krawędzi stołu). Praktyka fotograficzna przy dobrym wykorzystaniu przez fotografa znajomości punktów węzłowych, pozwala mu na umieszczenie w nich najważniejszych elementów obrazu. Jest to sugerowanie odbiorcy, na które elementy powinien zwrócić uwagę. Doświadczenie zawodowe powinno podpowiadać, aby nie przesadzać z ilością punktów węzłowych.⁴²

Linie wiążące są to linie o różnych kształtach wyobrażone lub rzeczywiste, które łączą najważniejsze obszary obrazu. Ułożenie tych linii wpływa na dynamikę kompozycji, a co za tym idzie na czytelność obrazu oraz ilość i sposób umieszczenia elementów.⁴³

Linie są esencjalnymi elementami kompozycji. Mogą być ułożone pionowo, poziomo, skośnie, mogą być szerokie, wąskie, proste, krzywe, ciemne, jasne, wielokolorowe. Myślenie abstrakcyjne pozwala na dostrzeganie punktów, linii, krawędzi w obiektach, w naturze, które dzięki kompozycyjnym zabiegom można ze sobą łączyć w wieloraki sposób, budując różne kształty czy geometryczne figury.⁴⁴

Komponując obrazy, artysta intuicyjnie układa elementy w taki sposób, że jest to przyjemne dla oka widza. Przy komponowaniu można oprzeć się na stosowaniu matematycznych zasad, jedną z nich jest zasada złotego podziału, określająca podział odcinka w taki sposób, aby stosunek krótszej części do dłuższej był taki sam jak dłuższej części do całego odcinka.

Perspektywa to sposób patrzenia, spojrzenie na rzeczywistość, którą chce się przedstawić na fotografii. Gałązka wymienia dwa rodzaje perspektyw: żabią i powietrzną. Perspektywa żabia polega na uchwyceniu danej sceny przez spojrzenie na nią z dołu, tak jakby ją widziała żaba trawna. Perspektywa tego rodzaju podkreśla wielkość i znaczenie danego przedmiotu, osoby, sytuacji. Perspektywa powietrzna tworzy wrażenie przestrzenności, elementy obrazu, które są blisko, są wyraźne, pełne kolorów, a wraz ze wzrostem odległości spada saturacja kolorów, a obiekty stają się rozmazane, odległe.⁴⁵

⁴² Ibid., ss. 91-94.

⁴³ Ibid., ss. 99-100.

⁴⁴ H. Davies, *Kompozycja zdjęć kreatywna fotografia*, Gliwice, Helion, 2010, s. 158.

⁴⁵ Ibid., ss. 113-117.

Głębia obrazu wpływa na jego przestrzenność, sprawiając wrażenie, że nie jest on płaski. Aby uzyskać wrażenie głębi można: pierwszy plan fotografowanej sceny pozostawić wyraźny i rozmyć tło, przedstawić zachodzące na siebie elementy, które wskażą, które z nich są bliżej lub wstawić silny, duży element na pierwszy plan, dzięki czemu inne mniejsze elementy będą postrzegane przez oko ludzkie jako oddalone, a także pokazać drugi plan zdjęcia znacznie jaśniejszy niż pierwszy plan.⁴⁶

Dynamizm może być również wytworzony poprzez dodanie do kompozycji kontrastów. Bardzo ważne jest jednak zrównoważenie sił poszczególnych kontrastujących ze sobą elementów. Bo Bergström porównuje kontrasty do porządku i chaosu, wymieniając następujące pary: „duże – małe, proste – krzywe, czarne – białe, ciężkie – lekkie, wewnętrzne – zewnętrzne, poziome – pionowe, pozytywne – negatywne”.⁴⁷

Myslenie abstrakcyjne pozwala dostrzegać w obrazach różne formy geometryczne: owale, koła, trójkąty, prostokąty. Komponując obrazy, można świadomie wpłynąć na zarysowanie się geometrycznych kształtów poprzez odpowiednie układanie elementów, które potęgują doznania widza.⁴⁸

Obramowanie jest obwódką otaczającą główną scenę, która jest zamknięta w kadrze. Na obrazie powstaje efekt zdjęcia z ramką. Obramowanie nie musi kształtem ani kolorem przypominać ramy, mogą to być różne przedmioty, a nawet ludzie, którzy ustawieni w odpowiedni sposób będą zwracać uwagę odbiorcy na wybrany przez artystę motyw.⁴⁹

3.2. Technologie stosowane w fotografii

Istotną rolę w procesie realizacji fotograficznej odgrywa strona techniczna: profesjonalny sprzęt, właściwie wyposażone studio oraz dbałość o bezpieczeństwo i dobre samopoczucie osób współpracujących na planie zdjęciowym.

⁴⁶ B. Bergström, op. cit., ss. 144-145.

⁴⁷ *ibid.*, s. 142.

⁴⁸ T. J. Gałązka, op. cit., ss. 102-104.

⁴⁹ *Ibid.*, ss. 224-225.

3.2.1. Cyfrowe podstawy

Matryca to przetwornik, dzięki któremu obraz utworzony przez obiektyw jest zamieniany na sygnały elektryczne. Występuje w postaci prostokątnej siatki fotoelementów, która mierzy natężenie padającego na nie światła. Te światłoczułe elementy gromadzą informacje jedynie o natężeniu padającego na nie światła, dlatego przed każdym z fotoelementów umieszczony jest barwny filtr. Kolory pojedynczych punktów, które docelowo powstają na obrazie są tworzone poprzez interpolację barw sąsiadujących ze sobą pojedynczych części matrycy.⁵⁰

Istotą cyfrowej fotografii jest tworzenie obrazu składającego się z małych kwadracików, pikseli, które dzięki odpowiedniemu oprogramowaniu, zostają przetworzone na obrazy.⁵¹

Liczba fotoelementów określa, ile pikseli znajdzie się na stworzonym obrazie. Pojedynczy piksel to najmniejszy element zdjęcia cyfrowego. Liczba pikseli decyduje o rozdzielczości danego obrazu.⁵²

Rozmiar obrazu podawany w pikselach jest wartością bezwzględną⁵³.

Główna różnica między pikselami a wektorami polega na tym, że wektory nie mają ograniczeń w skalowaniu, ponieważ są zapisywane za pomocą algorytmów. Natomiast, gdy obraz zapisywany jest w pikselowej postaci, to jego powiększanie jest ograniczone przez ilość informacji zawartej w obrazie, co może przy powiększeniach wywołać złą jakość zdjęcia.⁵⁴

Do opisu cyfrowej rozdzielczości obrazu jest stosowany wskaźnik ppi (piksele na cal). Rozdzielczość ma wpływ na to, do jakiego rozmiaru można powiększyć dany obraz. Aby uzyskać dane o możliwym wymiarze wydrukowanego zdjęcia, należy podzielić rozmiar jednego boku zdjęcia przez liczbę pikseli.⁵⁵

Zapis powstałych na matrycy obrazów następuje na nośniku pamięci, którym może być np. karta pamięci. Bardzo często w aparatach wykorzystywany jest zapis zdjęcia w formacie JPEG, wykorzystujący kompresję stratną, która ogranicza poziomy jasności do 256,

⁵⁰ H. Davies, op. cit., s. 18.

⁵¹ A. McWhinnie, *Fotografia podręcznik*, Arkady 2004, s. 162.

⁵² Ibid., s. 166.

⁵³ M. Evening, *Mistrzowska edycja zdjęć Adobe Photoshop CS5/CS5 PL dla fotografów*, Gliwice, Helion 2011, s. 293.

⁵⁴ Ibid., s. 290.

⁵⁵ Ibid., s. 291.

natomiast głębia bitowa jest ograniczona do 8 bitów, po czym poddaje zdjęcie właściwej kompresji. Jest ona stosowana, aby zmniejszyć rozmiary zajmowanego miejsca na nośniku pamięci.⁵⁶

Ben Long pisze o wyższości formatu RAW nad JPEG. Format RAW nie kompresuje ani w żaden sposób nie ingeruje w informacje zapisane podczas robienia zdjęcia. W przeciwieństwie do formatu JPEG, jest zachowana cała głębia bitowa, dzięki czemu zdjęcia będą miały więcej kolorów i pozostanie zachowana większa ilość szczegółów. Edycja zdjęcia odbywa się w programie graficznym.⁵⁷

3.2.2. Aparaty fotograficzne

Rodzaj użytego aparatu fotograficznego zależy od tego jakiego typu zdjęcia będą nim wykonywane. Do wyboru są trzy grupy aparatów: przeznaczone dla amatorów, dla zaawansowanych amatorów i profesjonalne. Aparaty dla amatorów charakteryzują się małym rozmiarem, a ich użytkownicy nie mają dużego wpływu na ustawienia parametrów, ich wadą jest długi czas oczekiwania na zrobienie zdjęcia po przyciśnięciu spustu migawki. Aparaty dla zaawansowanych amatorów mają niewymienne obiektywy, które pozwalają na robienie jaśniejszych zdjęć, szybszy jest czas reakcji aparatu po przyciśnięciu spustu migawki i możliwe jest dołączenie do niego lampy zewnętrznej. Aparaty profesjonalne mają tę przewagę nad innymi aparatami, że użytkownik jest w stanie wpływać na wszelkie parametry zdjęcia, a wymienne obiektywy pozwalają dostosować optykę do konkretnych sytuacji.⁵⁸

Bardzo ważnym elementem przy wyborze aparatu fotograficznego jest jego sposób pomiaru światła. Możliwość dużego wyboru czasów naświetlania pozwoli fotografującemu wpłynąć w dużym stopniu na ekspozycję zdjęcia. Niektóre lustrzanki mają również wbudowaną lampę błyskową, pozwalającą doświetlać fotografowane otoczenie. Przydatną funkcją może być również mechanizm, który pozwala na zrobienie kilku zdjęć bez spuszczenia palca z przycisku spustu migawki.⁵⁹

⁵⁶ B. Long, *Fotografia cyfrowa wydanie V*, Gliwice, Helion 2011, ss. 123-124.

⁵⁷ *Ibid.*, ss. 265-266.

⁵⁸ J. Dickman, J. Kinghorn, *Fotografia doskonała Jak kreować magię cyfrowego obrazu Wydanie II*, Gliwice, Helion 2010, ss. 36 -41.

⁵⁹ A. McWhinnie, *op. cit.*, s. 10.

3.2.3. Obiektywy

Najważniejszą cechą opisującą obiektywy jest ogniskowa wyrażana w milimetrach, która decyduje o kącie widzenia oraz wymiarze powiększenia. Wymiary matrycy również mają wpływ na obszar widzialności przez wizjer. Obiektyw o standardowej ogniskowej powoduje, że fotografujący widzi scenę w takim rozmiarze, w jakim patrzyłby na nią bez aparatu. W porównaniu do standardowej ogniskowej, krótka ogniskowa pomniejsza obraz danej sceny i zmniejsza kąt widzenia, długa ogniskowa zaś działa odwrotnie.⁶⁰

Obiektywy szerokokątne to takie, które mają krótką ogniskową i ukazują szeroki obraz fotografowanej sceny. Obiektywy tego typu tworzą obrazy, które są bardzo wyraźne i mają dużą głębię ostrości. Wadą obiektywów szerokokątnych jest to, że zniekształcają obiekty umieszczone przy krawędziach zdjęcia oraz nie oddają prawidłowo perspektywy. Długoogniskowe obiektywy mają małą głębię ostrości, optycznie przybliżają fotografowaną scenę.⁶¹

Harold Davies dzieli obiektywy na: standardowe, teleobiektywy, szerokokątne, zmiennoogniskowe, makroobiektywy, obiektywy typu rybie oko, Lensbaby i z korekcją perspektywy. Obiektywy standardowe ukazują daną scenę w podobny sposób w jaki rejestruje je ludzkie oko. Teleobiektywy, które ze względu na ich powiększający charakter można porównać do lunety, idealnie nadają się do wykonywania zdjęć jednostkowym przedmiotom, pozostawiając główny element ostry i rozmyte tło. Obiektywy szerokokątne ukazują obszerny zakres danej sceny. Obiektywy zmiennoogniskowe (typu zoom), które mogą być syntezą ogniskowych od krótkich do długich, w tego typu obiektywach możemy regulować obszarem widzialności sceny, przybliżyć go i oddać. Makroobiektywy służą do tworzenia zbliżeń, jednocześnie ukazując dużo szczegółów na zdjęciach. Obiektywy typu rybie oko używane są do tworzenia niezwykle szerokokątnych ujęć, wyraźnie zakrzywiające obraz rzeczywisty, nadając mu na zdjęciu specyficzny wgląd. Obiektywy Lensbaby i z korekcją perspektywy dzięki możliwości poruszania częścią obiektywu podczas wykonywania zdjęć, uzyskuje się ostrość w pewnym miejscu pola obrazu, otoczoną przez rozmycia.⁶²

⁶⁰ B. London i inni, *Almanach Fotografii wydanie X*, op. cit., ss. 48-56.

⁶¹ R. Caputo, *Szkoła fotografowania National Geographic Ludzie i portrety*, G+JRBA, Warszawa 2002, ss. 29-30.

⁶² H. Davies, op. cit., ss. 16-24.

Ailisa McWhinnie dzieli obiektywy na: superteleobiektywy, teleobiektywy, obiektywy standardowe, szerokokątne i superszerokokątne. Wybór odpowiedniego obiektywu ma ogromny wpływ na obraz widoczny na zdjęciu.⁶³

3.2.4. Filtry

Filtry zakładane są na przednią część obiektywu, a także za pomocą specjalnego mocowania, ich cechą jest nie przepuszczanie wybranych fal świetlnych. Korzystając z filtrów należy zwiększyć ekspozycję.⁶⁴

Używanie ich wpływa na zmianę jakości zdjęcia. Niezależnie od tego, czy filtry wytworzone są ze szkła, czy z tworzyw sztucznych, należy przechowywać je w bezpieczny sposób, albowiem rysy na nich powstałe mogą rozpraszać światło, wpadające przez obiektyw.

Filtry wykonane z tworzyw sztucznych są tańszą alternatywą filtrów szklanych.⁶⁵

Profesjonalne filtry są większe od filtrów amatorskich. Czasem zdarza się sytuacja, w której filtr amatorski nie pokrywa całego obrazu i wytwarza się nie zawsze korzystny efekt winietowania, dlatego lepiej wyposażyć aparat w filtr profesjonalny, tym bardziej, że pasują one również do małych obiektywów.⁶⁶

Najczęściej stosowanym filtrem jest filtr UV, przydatny szczególnie podczas robienia zdjęć krajobrazowych, nie pozwalający dotrzeć do obiektywu promieniom ultrafioletowym, dzięki czemu można uchwycić więcej szczegółów. Filtr polaryzacyjny zmniejsza ilość światła, trafiającego z błyszczących powierzchni niemetalicznych do aparatu, dzięki temu barwy stają się bardziej wyraziste. Filtry szare zmniejszają ilość światła, nie wpływając przy tym na kolory. Filtry cieniowane wyrównują stopień jasności na zdjęciu. Nasadka zmiękczająca służy do rozmywania ostrego obrazu, stwarzając efekt mgły. Filtr korekcyjny służy do regulacji barw powstałych przy użyciu światła żarowego. Filtr skylight zatrzymuje część niebieskich promieni światła, powstających w pogodny dzień. Filtr ocieplający koryguje kolory podczas robienia

⁶³ B. London i inni, Almanach Fotografii wydanie X, op. cit., ss. 92-94.

⁶⁴ Ibid., ss. 92-94.

⁶⁵ A. McWhinnie, op. cit., s. 48.

⁶⁶ Ibid., s. 49.

zdjęć w pochmurne dni. Filtr korekcyjny wzmacnia barwę dodając zdjęciom jaskrawości, nadając jednocześnie głębię barwom. Tworząc fotografie można wykorzystać kolorowe filtry do czarno-białej fotografii, zatrzymujące konkretne światło - są to: filtry czerwone, żółte, pomarańczowe, niebieskie i zielone.⁶⁷

3.2.5. Ekspozycja

Obraz utworzony poprzez światło wpadające przez obiektyw po czasie określonym przez czas naświetlania, nazwano ekspozycją.⁶⁸

Harold Davies twierdzi, że ekspozycja określa ilość i wpływ działania światła na matrycę aparatu. To również ustawienia aparatu, które determinują ilość fal świetlnych, padających na matrycę.⁶⁹

Wartość ekspozycji (EV) mierzy ilość światła, które trafia na matrycę. Istnieją dwa parametry, wpływające na ilość światła w aparacie: czas naświetlania i przysłona.⁷⁰

Parametry te mogą być w pełni regulowane przez fotografa za sprawą M - manualnego trybu ekspozycji. Istnieją również tryby półautomatyczne, które pozwalają na częściowe operowanie tymi wartościami, należą do nich: A – priorytet przesłony, pozwalający na ręczne

ustawienia przesłony, pozostawiając inne wartości ekspozycji do automatycznego ustawienia przez aparat; S – priorytet migawki, umożliwiając manualne ustawienie czasu naświetlania, pozostawiając pozostałe wartości do automatycznego ustawienia; S – program, pozostawiający ustawienia ekspozycji do regulacji przez aparat, dający możliwość ingerowania w inne funkcje aparatu oraz tryb AUTO całkowicie automatyczny.⁷¹

3.2.6. Czas naświetlania

Czas naświetlania wskazuje na czas, w jakim migawka pozostaje otwarta. Jeśli jest otwarta dłużej – więcej światła zostanie zapisane na światłoczułej matrycy, jeśli krócej to odwrotnie. Chcąc uzyskać ostre

⁶⁷ bid., ss. 49-60.

⁶⁸ B. Peterson, *Ekspozycja bez tajemnic*, Galaktyka, Łódź 2008, ss. 14-16.

⁶⁹ H. Davies, op. cit., s. 34.

⁷⁰ A. Hess, op. cit., ss. 21-22.

⁷¹ A. Hess, op. cit., ss. 24-26.

zdjęcia, należy ruchome przedmioty fotografować przy krótkim czasie naświetlania, ze względu na to, że przy dłuższym otwarciu migawki obiekty ruszające się tworzą rozmazania na zdjęciach.⁷²

Regulowanie czasu otwarcia migawki zależy od oczekiwanego efektu. Szczególnie ważne jest to przy robieniu zdjęć obiektom w ruchu, jeśli zamierzeniem jest ujęcie zatrzymujące akcję, należy użyć krótkiego czasu naświetlania, jeśli jednak celem jest podkreślenie ruchu poprzez rozmycia, wynikające z przemieszczania się obiektu należy użyć dłuższego czasu naświetlania.⁷³

Występują dwa rodzaje migawek: centralne i szczelinowe. Migawka centralna umieszczona jest w obiektywie i składa się z metalowych płatków przesłony, które podczas robienia zdjęcia odsłaniają matrycę, wpuszczając światło, po czym ją zasłaniają. Migawka szczelinowa mieści się w aparacie tuż przed matrycą i składa się z dwóch zasłon otwierającej i zamykającej. Pierwsza kurtyna odsłania, druga po upływie pożądanego czasu zasłania matrycę. Jest to głośniejsza alternatywa migawki centralnej.⁷⁴

3.2.7. Przesłona

Przesłona powszechnie określana przez fotografów jako szczelina w obiektywie, przez którą światło dostaje się do matrycy, w rzeczywistości jest to element regulujący wielkość tej szczeliny. Duża przesłona puszcza mało światła, zaś mała przysłona odwrotnie.⁷⁵

Przesłona odpowiada również za głębię ostrości zdjęcia. Mała przesłona wpływa na to, że zdjęcie jest ostre, duża zaś ustala ostrość w pewnym fragmencie na zdjęciu, pozostawiając przedmioty przed i za nią rozmyte. Oprócz niej na głębię ostrości ma wpływ odległość fotografowanego przedmiotu od aparatu, wielkość krążka rozproszenia i ogniskowa obiektywu.⁷⁶

⁷² H. Davies, op. cit., ss. 34-44.

⁷³ A. McWhinnie, op. cit., ss. 30-31.

⁷⁴ B. London i inni, *Almanach Fotografii wydanie X...*, ss. 26-28.

⁷⁵ H. Davies, op. cit., s. 50.

⁷⁶ A. McWhinnie, op. cit., ss. 32-35.

3.2.8. Ostrość

Gałązka mówi o powszechnym rozumieniu słowa ostrość w odniesieniu do zdjęć jako obrazu dokładnie i wyraźnie odzwierciedlającego fotografowaną scenę lub jednego z planów w polu obrazu, w których wzrok widza skupia się na szczegółowo odwzorowanym fragmencie sceny, tworząc głębię ostrości, pozostawiając pewne elementy wyostrome, inne zaś rozmyte.⁷⁷

Elementami odpowiedzialnymi za te rozmycia są krążki świetlne. Światło dociera na czułą matrycę w postaci stożków, które tworzą wyraźne punkty przy zetknięciu się czubka stożka z matrycą. W takiej sytuacji konkretny punkt na obrazie będzie ostry. W miejscach, gdzie stożek przecina matrycę lub się z nią nie styka, powstają krążki świetlne różnej wielkości, które powodują większe lub mniejsze rozmycia.⁷⁸

3.3. Etapy procesu realizacji fotograficznej

Od sprawnej organizacji działań, rozdzielenie zadań, uzgodnienia spraw związanych z sesją fotograficzną, omówienia oraz dostosowania terminów, zależy właściwy tok realizacji zadania.

3.3.1. Proces fotograficzny

Gałązka przedstawia proces fotografowania, który opiera się na trzech istotnych elementach: światło, impuls elektryczny i impuls do podjęcia decyzji. Istotą procesu fotografowania jest aktywne poszukiwanie motywu, dobór wycinka rzeczywistości przedstawiającego wybrany temat oraz przygotowanie odpowiednich narzędzi do uzyskania zamierzonego efektu. Osoba fotografująca pod wpływem docierającego oświetlenia podejmuje decyzję dotyczącą takiego ustawienia aparatu, który daje właściwą ekspozycję oraz określa zakres ostrości. Fotograf, analizując otoczenie, podejmuje jednoznaczną decyzję o potrzebie utrwalenia danej rzeczywistości. Komponuje obiekty w taki sposób, aby uzyskać pożądane ujęcie. Świadomość tworzonego dzieła wpływa na wyznaczenie granic fotografowanej sceny. Impulsem do

⁷⁷ T. J. Gałązka, op. cit., s. 135-139.

⁷⁸ B. London i inni, *Almanach Fotografii wydanie X...*, ss. 62-67.

naciśnięcia spustu migawki powinno być spełnienie powyżej przywołanych działań. Po naciśnięciu spustu energia świetlna zostaje zamieniona na energię elektryczną, czego wynikiem jest uzyskane dzieło.⁷⁹

3.3.2. Przygotowanie

Kształtując własny styl, bardzo dobrze jest poszukiwać inspiracji wśród zdjęć stworzonych przez osoby, które profesjonalnie zajmują się fotografią. Wnikliwe analizowanie zabiegów użytych do stworzenia zdjęć pobudza do zastosowania nowych metod, narzędzi, a przede wszystkim inspiruje do tworzenia własnych projektów i wpływa na kreatywność.⁸⁰

Sesja zdjęciowa jest dużym przedsięwzięciem, dlatego warto się do niej dobrze przygotować. Eliot Siegel mówi o tym, że bardzo istotnym elementem w tworzeniu fotografii mody, jest współpracowanie z kreatywnymi osobami, stworzenie zespołu, który będzie dopełnieniem pracy fotografa. Proponuje, aby do wykonywania zdjęć tego szczególnego rodzaju, jakim jest fotografia mody, zaprosić do współpracy asystenta, modelki, wizażystę, fryzjera i stylistę mody.⁸¹

Bardzo dobrym nawykiem przed wykonaniem konkretnego zdjęcia jest wizyta w miejscu, w którym ma odbywać się sesja. Pozwala to na dokładne zapoznanie się z przestrzenią oraz z dostępnym światłem, co umożliwi zaplanowanie kadrów i pozwoli podjąć decyzję, czy dana scena będzie potrzebować dodatkowego oświetlenia. Dobrze jest też przychodzić w miejsce sesji w różnych porach dnia, aby wybrać jak najbardziej korzystne światło odpowiednie do planowanych kadrów.⁸²

3.3.3. Praca przy świetle naturalnym

Do opisanie światła naturalnego, czyli inaczej słonecznego służą następujące elementy: wysokość, która wpływa na długość cieni; kierunek, który wskazuje miejsce ich padania; barwa, nadająca zdjęciu

⁷⁹ T. J. Gałązka, op. cit., s. 189-194.

⁸⁰ E. Siegel, *Nauczcie się fotografować kreatywnie Moda, piękno, portret, portfolio/book, reklama w studiu i w plenerze*, Cieszyn, Zoner Press 2009, ss. 8-27.

⁸¹ Ibid., ss. 102-113.

⁸² R. Caputo, op. cit., s. 117.

ciepłych bądź zimnych kolorów i kontrast, który powstaje w momencie robienia zdjęcia, gdy słońce świeci bardzo intensywnie.⁸³

Tworząc własne obrazy należy wziąć pod uwagę cechy światła naturalnego uwzględniając porę dnia i pogodę, które mają ogromny wpływ na oświetlenie sceny. W cieniu światło jest rozproszone, kiedy słońce świeci bardzo intensywnie i pada bezpośrednio na obiekty, cienie przez nie rzucone są bardzo wyraziste.⁸⁴

Zdjęcia tworzone w południe uzyskują zimne kolory - niebieskie światło. Te zaś, które są robione o poranku lub wieczorem, mają ciepłe kolory. Widoczne są długie cienie za fotografowanymi obiektami, modelującymi kształty.⁸⁵

3.3.4. Praca przy świetle sztucznym

Sztuczne oświetlenie podobnie jak światło słoneczne, może być miękkie albo ostre, w tym przypadku jednak to człowiek decyduje, jak użyć danego oświetlenia. Może ustawiać światło w dowolny sposób, eksperymentując i sprawdzając, które odległości i właściwości będą najlepsze dla danego ujęcia.⁸⁶

Lampy studyjne charakteryzuje ich wielkość, duża moc, krótki czas ładowania i to, że jest w nich dodatkowa żarówka, która swym zasięgiem pokazuje rozległość błyskowego światła.⁸⁷

Ręcznej lampy błyskowej można używać, mocując ją do aparatu, bądź połączyć ją z aparatem poprzez przewód i z pomocą asystenta, trzymającego lampę, korzystać z jej właściwości. Oświetlenie przedmiotów z boku dodaje plastyczności ujęciom, dlatego warto zaprosić kogoś do pomocy przy zdjęciach.⁸⁸

Podczas robienia zdjęć przy wykorzystaniu światła scenicznych, należy wziąć pod uwagę to, że sceny zazwyczaj są oświetlone światłem żarowym, które ma inny kolor niż światło słoneczne.⁸⁹

⁸³ A. McWhinnie, op. cit., ss. 86-87.

⁸⁴ B. London i inni, *Almanach Fotografii wydanie X...*, s. 234.

⁸⁵ R. Caputo, op. cit., ss. 32-36.

⁸⁶ B. London i inni, *Almanach Fotografii wydanie X...*, s. 237.

⁸⁷ A. McWhinnie, op. cit., ss. 130-135.

⁸⁸ R. Caputo, op. cit., ss. 40-41.

⁸⁹ *Ibid.*, ss. 42-43.

3.3.5. Utrwalenie

Poniżej zostaną przedstawione techniki fotografowania.

Zooming polega na tym, że w trakcie robienia zdjęcia manualnie, przy użyciu obiektywu typu zoom - zostaje zmieniona ogniskowa obiektywu, wytwarzając na zdjęciu smugi, tworząc wrażenie ruchu. Istotne jest, aby fotograf wybrał punkt na zdjęciu, od którego będą rozchodzić się smugi, ponieważ ten punkt będzie skupiał na sobie uwagę widza.⁹⁰

„Time lapse stopping jest rejestracją faz ruchu przedmiotu lub podmiotu na nieruchomym tle”. Niektóre aparaty posiadają funkcję TLS, jednak można zdjęcie tego typu robić manualnie, wykonując serię zdjęć poruszającym się obiektom przy jednoczesnym nieporuszaniu aparatem, o niezmiennych funkcjach i tle. Metoda ta jest pracochłonna, aby uzyskać efekt TLS należy tak wykonać serię zdjęć poddać obróbce w programie graficznym. W efekcie zdjęcie będzie ukazywać drogę poruszającego się obiektu.⁹¹

Panorama polega na ukazaniu obszernego ujęcia, które będzie obejmowało więcej obrazu sceny, niż może to zrobić obiektyw szerokokątny. Można ją stworzyć, dzieląc rozległą scenę na kilka części zachodzących na siebie i zrobić im zdjęcia, po czym złożyć panoramę w programie graficznym. Panorama pokazuje cały obraz wokół pewnego punktu lub jego wycinek, może być pozioma lub pionowa. Stosunek boków panoramy różni się od standardowych formatów.⁹²

Panoraming to inaczej podążanie aparatem fotograficznym za ruchomym obiektem, w rezultacie na zdjęciu ruszający się obiekt pozostaje ostry, zaś jego tło, które w rzeczywistości się nie rusza, jest rozmazane i nieostre. Aby uzyskać zdjęcie tego typu należy ustawić właściwy czas otwarcia migawki dla szybkości poruszania się przedmiotu i zrobić zdjęcie w momencie, kiedy poruszający się obiekt, na którego nastawiona jest ostrość, jest najbliżej fotografa.⁹³

Freelensing jest bardzo ciekawą i zaskakującą metodą tworzenia zdjęć, polegającą na odłączeniu obiektywu od aparatu i robieniu zdjęć, trzymając go w pewnej odległości od korpusu aparatu. Efektem zdjęć

⁹⁰ T. J. Gałązka, op. cit., ss. 170-172.

⁹¹ Ibid., ss. 168-169.

⁹² Ibid., ss. 182-186.

⁹³ Ibid., ss. 186-187.

tego typu jest uzyskanie ostrej części obrazu otoczonej bardzo miękkimi rozmyciami.⁹⁴

Zamrożenie akcji odbywa się przy użyciu krótkiego czasu naświetlania, nie ma tu miejsca na ukazanie ruchu przedmiotów. Jeśli fotograf poweźmie zamiar pokazania ruchu, w treści zdjęcia powinno dziać się coś takiego, co wskaże na to, że dany obiekt nie jest statyczny.⁹⁵

Poruszenie na zdjęciu można uzyskać na dwa sposoby poprzez użycie długiego czasu naświetlania i pozostawienia aparatu bez ruchu, bądź też ustawienie długiego czasu naświetlania i poruszenie aparatem. Przy pozostawieniu aparatu nieruchomo na zdjęciu tylko poruszający się obiekt zostaje rozmazany i tworzy smugi, zaś przy poruszaniu aparatem cały obraz jest rozmazany.⁹⁶

3.3.6. Postprodukcja fotograficzna

Na rynku jest wiele narzędzi, pozwalających ingerować zarówno w treść, jak i formę obrazów fotograficznych. Proces postprodukcji odbywa się w specjalnie do tego celu wyspecjalizowanych programach, który kończy się czasem całkowitą przemianą zdjęcia, manipulacja obrazem powinna być jednak uzasadniona, gdyż w innym wypadku traci sens.⁹⁷

Ze względu na to, że program Photoshop z pakietu Adobe jest najbardziej wyspecjalizowanym programem do obróbki zdjęć, autorka postara się opisać zmiany obrazu przy zastosowaniu właśnie tego programu. Prosty schemat korekty zdjęcia zawiera się w następujących krokach: otwarcie pliku, ewentualne obrócenie zdjęcia, kadrowanie, korekcja tonów, korekcja kolorów, korekcja konkretnych części zdjęcia, usunięcie szkodliwych elementów i wyostrenie zdjęcia.⁹⁸

Kadrowanie i skalowanie są narzędziami do zmiany rozmiarów zdjęcia oraz jego pomniejszeń, bądź powiększeń. Program Photoshop daje możliwość ustawienia dokładnego rozmiaru zdjęcia.⁹⁹

Możliwość stosowania warstw przy edycji zdjęcia pozwala na

⁹⁴ Ibid., ss. 165-168.

⁹⁵ R. Caputo, op. cit., ss. 80-82.

⁹⁶ Ibid., ss. 80-84.

⁹⁷ T. J. Gałązka, op. cit., ss. 231-233.

⁹⁸ B. London i inni, Almanach Fotografii wydanie X..., s. 184.

⁹⁹ S. Kelby, *Fotografia cyfrowa Edycja zdjęć*, Helion, Gliwice 2004, ss. 67-93

korygowanie elementów zdjęcia poprzez nakładanie na siebie kolejnych warstw, na których wprowadzane są poprawki.¹⁰⁰

Warstwy dopasowania umożliwiają korekcję m. in. kolorów i tonów zdjęcia poprzez nałożenie warstwy, którą można edytować i usunąć w każdym momencie.¹⁰¹

Ben Long porównuje maskę do szablonu, który ułatwia wprowadzanie zmian poprzez wskazanie konkretnego obszaru zdjęcia, które ma zostać poddane edycji.¹⁰²

3.4. Analiza zastosowania fotografii w branży odzieżowej

Fotografia odzieży jest interesującym zagadnieniem ze względu na różnorodność produktów, projektantów, marek i sposobów prezentacji ubiorów.

3.4.1. Charakterystyka polskiej branży odzieżowej - opis zaspokajanej potrzeby

W przeszłości ubiór uważany był za artykuł pierwszej potrzeby, którego główną funkcją była ochrona ludzkiego ciała. Przyglądając się mu z bliska, można dostrzec bogactwo jego aspektów. Ubrania dekorują, wyrażają, a także komunikują, budując obraz osobowości w oczach naszych i innych. Bycie twórcą, kreatorem, projektantem mobilizuje do eksperymentowania ze stylem i formą. Tworząc linię ubrań, która ma być autentyczna, dobrze jest połączyć ze sobą wiedzę, znajomość funkcjonowania procesów społecznych, symboli, obycie i pasję z analizą obecnych trendów.¹⁰³

Wielu projektantów, twórców nowych rozwiązań w modzie poszukuje inspiracji, analizując sposób ubierania się znanych osób, które mają rzesze fanów. Za ikony stylu uznawane są osoby, które wyznaczają trendy w sposobie ubierania się oraz stylu życia. Ikony stylu oddziałują na pokolenia swoją charyzmą, sposobem prezen-

¹⁰¹ M. Evening, op. cit., ss. 312-315.

¹⁰² B. Long, op. cit., ss. 442-450.

¹⁰³ O. Nieścier, *The making of the creative class fashion hero, czyli kilka refleksji o tym, jak kształcić nowe elity*, „Take me”, Nr 13/2011, ss. 70-71.

tacji ubioru, zachęcając do eksperymentowania, jednocześnie dodają odwagi. W 2009 roku zostały przeprowadzone badania przez CBOS dotyczące wzorców do naśladowania, pokazują one, że 74% Polek preferuje wzorowanie się na osobach, których cechy charakteru są tożsame z ich czynami.

Inspiracją dla wielu osób są modelki, aktorki, celebrytki, prezenterki, artyści i znane osoby sceny politycznej. Według portalu www.styl.pl za ikony stylu uważane są: Beata Tyszkiewicz, Jolanta Kwaśniewska, Danuta Stenka, Grażyna Torbicka, Anja Rubik, Aneta Kręglicka, Dorota Rabczewska (Doda), Małgorzata Kożuchowska.¹⁰⁴

W dobie Internetu czytelnicy w natychmiastowym tempie otrzymują informacje, selekcjonują je, a równocześnie stają się kreatorami, poprzez ich syntezę. Badanie jest nieodzownym elementem w procesie wnioskowania poprzedzonego poszukiwaniem, obserwowaniem, badaniem i analizowaniem materiałów. Proces kreatywny opiera się na umiejętności wyszukania informacji, która stymuluje do tworzenia w taki sposób, aby łączyć, a nie kopiować.¹⁰⁵

Pewne idee i inspiracje przyświecają projektantom tworzącym autorskie kolekcje. Dla przykładu Sonia Delaunay w swoich pracach bardzo często odnosi się do dzieł kubistycznych i futurystycznych. Jej projekty ubrań są dostosowane do sylwetek, dając swobodę ruchów, podkreślając styl życia danej osoby.¹⁰⁶

Katarzyna Konieczka podkreśla, że w procesie projektowania mody użytkowej ważne jest to, aby ubrania były funkcjonalne i kierowane do szerokiego kręgu odbiorców. Analizowanie trendów pozwala oszacować, jakie tkaniny, formy, kolory a także ich połączenia będą modne w danym sezonie.¹⁰⁷

Projektantka Joanna Klimas uważa, że w Polsce nie traktuje się mody poważnie, w przeciwieństwie do nastawienia do tej branży w innych krajach. Zwraca uwagę na to, że Polakom brakuje luzu i fantazji na temat ubioru.¹⁰⁸

W Łodzi cyklicznie odbywa się największe w Polsce wydarzenie modowe, którym jest Fashion Week Poland. Na imprezie swoje pro-

¹⁰⁴ A. Olkowska, *Wielkie ikony stylu czyli kobiety, które nas inspirują*, <http://www.styl.pl>, 26.04.2013.

¹⁰⁵ O. Nieścier, *The making...*, op. cit., s. 70.

¹⁰⁶ M. Rosińska, *Korporalność mody*, „Take me”, Nr 13/2011, s. 79

¹⁰⁷ [b.a.], Wywiad z Kasią Konieczką, <http://stylio.pl/artukul-wywiad-z-kasia-konieczka>, 26.04.2013.

¹⁰⁸ K. Świączak, *Klimas kontra Klimas*, „Wysokie obcasy”, Nr 10/2012, ss.18-21.

jekty prezentują: znani projektanci, debiutanci, twórcy mody offowej, marki odzieżowe. Poza tym odbywają się warsztaty i szkolenia, pokazy filmów modowych, oraz prezentacje fotografii mody. Wydarzenie jest szeroko promowane w mediach i cieszy się sporym zainteresowaniem.¹⁰⁹

W projektowaniu ubrań wyróżnia się projekty haute couture i prêt-à-porter. Tworzenie ubrań na zamówienie dla indywidualnych odbiorców nosi nazwę haute couture, a jego przeciwieństwo, czyli projektowanie dla masowego odbiorcy, ubrania dostępne w sklepach nazywane są prêt-à-porter. Maciej Zień – polski projektant uważa, że ryzykowne jest seryjne tworzenie ubiorów, dlatego też woli tworzyć na indywidualne zamówienia, gdzie może wykazać się kreatywnością.¹¹⁰

W czasach panowania monarchii i arystokracji produkt luksusowy był wyróżnikiem przynależności do wyższych klas społecznych i znamionował wysoką jakość i doskonałość w każdym calu. Sława pracowni i wytwarzanych przez nie produktów była utrwalana przez lata, kultywowano tradycje, przekazując ją z pokolenia na pokolenie. Obecnie w dobie demokratyzacji społeczeństwa, firmy nastawione są głównie na zysk, nie dopracowują detali swoich produktów, skupiając się bardziej na promowaniu niż na jakości produktów.

W dzisiejszych czasach dobre logo i identyfikacja wizualna więcej znaczą dla przeciętnego kupującego, niż tradycja i doskonałość kunsztu wyrobów.¹¹¹

Duży zysk przynoszą kolekcje przygotowane dla masowego odbiorcy. Znane zagraniczne domy mody korzystają z taniej siły roboczej ulokowanej w Azji, często produkując ubrania z materiałów słabej jakości, których największą „ozdobą” jest metka znanego projektanta lub firmy.¹¹²

Porównując Polskę do krajów zachodniej Europy o rozwiniętej branży modowej, gdzie rządy wspierają rynek a kraj szczyci się osiągnięciami w tej dziedzinie, w Polsce, w której projektanci nie otrzymują dużych środków inwestycyjnych, jest trudno prowadzić działalność tego typu. Polski projektant Mariusz Przybylski obserwuje zmiany

¹⁰⁹ [b.a.], *FashionPhilosophy*, <http://www.fashionphilosophy.pl/pl/fashionphilosophy/o-nas.html>, 26.04.2013.

¹¹⁰ M. Brylski, *Artystyczno-racjonalny ekshibicjonista*, „Take me”, Nr 14/2012, s. 46.

¹¹¹ O. Nieścier, *Nauczyć (się) luksusu*, „Take me”, Nr 14/2012, s. 52.

¹¹² M. Rabij, *Fabryki pomysłów*, „Fashion magazine”, Nr 39/2012, s. 147.

w świadomości ludzi i twierdzi, że coraz bardziej otwierają się na autorskie projekty i zaczynają doceniać polskie wyroby.¹¹³

Uznany polski fotograf Marcin Tyszka nazywa Polskę „modową Syberią” ze względu na trudności związane z ekspansją produktów wytworzonych przez polskich projektantów na rynek światowy. Wymienia jednak projektantów: Mariusza Przybylskiego i Dawida Wolińskiego, którzy według niego kreują ubrania na wysokim poziomie. Na uznanie zasługują polskie firmy takie, jak SIMPLE i RAGE AGE, które jeśli chodzi o poziom projektowania dorównują firmom zachodnim.¹¹⁴

Obecnie w fotografii modowej w Polsce obserwuje się wpływy trendów światowych, polegające na nie ukazywaniu twarzy modela podczas sesji prezentującej ubrania. Istotą tego trendu jest skupienie się tylko na ubraniu, przez co uzyskuje się efekt „żywego manekina”. Dzięki takiemu zabiegowi model jako osoba pozostaje w tle, a uwaga widza skupia się na prezentowanej odzieży.¹¹⁵

Projektantka Ania Kuczyńska mówi o modzie polskiej, która jest świeża, młoda, która dopiero zaczyna podbój rynku, porównując ją do mody berlińskiej i obawia się, że Warszawa może w przyszłości kopiować berlińskie idee.¹¹⁶

Wielu projektantów, aby przyciągnąć uwagę widza, posuwa się do manipulacji i prowokacji, zatrudniając celebrytów do promowania marki. Zdarzają się sytuacje, w których ważniejsze jest zrobienie szumu wokół kolekcji, niż jej istota. Taką postawą wykazał się Maldor, zatrudniając Jolę Rutowicz do otworzenia pokazu.¹¹⁷

Ania Kuczyńska sama stała się prowokatką, zapraszając na pokaz swojej wiosennej kolekcji Dorotę Rabczewską (Dodę), która pojawiła się w kreacji Ani Kuczyńskiej, odsalaniającej tylną część ciała od pasa w dół. Prowokacja w tym przypadku stała się bronią obosieczną, która sprawiła, że po pokazie więcej osób komentowało incydent niż kolekcję projektantki.¹¹⁸

¹¹³ M. Brylski, *Awangardowy perfekcjonista żyjący w ciągłym biegu*, „Take me”, Nr 13/2011, s. 55.

¹¹⁴ K. Wojciechowski, M. Dolega, *Podobasz się tak długo jak jesteś na szczycie*, „Fashion magazine”, Nr 39/2012, s. 32.

¹¹⁵ A. Pilip, *Twierz, której nie było*, http://www.ultrazurnal.pl/download/ultrazurnal_nr2.pdf, 26.04.2013.

¹¹⁶ Anna Dudek, Ewa Kosz, Ania Kuczyńska, <http://www.ultrazurnal.pl>

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ G. Czerkiewicz, *Lady Doda*, „Fashion magazine”, Nr 38/2011, s. 57.

3.4.2. Cechy produktu

Do cech opisujących odzież można zaliczyć: projekt, rodzaj tkaniny, kolor, i sposób wykonania. Projektowanie to proces wieloetapowy, na który składa się: poszukiwanie pomysłu na kolekcję, inspiracja, wyrażona w postaci tablicy inspiracji, przygotowanie projektów na papierze.

Następnie etapy to krojenie materiału i ułożenie go w odpowiedni sposób na manekinie, zastosowanie proporcji, dobór kolorów i stworzenie kolekcji, która będzie miała wspólne elementy w odniesieniu do pomysłu na kolekcję. Projektanci indywidualnie interpretują etapy tego procesu, działając według własnego stylu, realizując swoje wizje. W zależności od typu ubrania i jego przeznaczenia, biorąc pod uwagę czynniki klimatyczne, dostosowuje się grubość i trwałość tkaniny.

Kolor wywołuje reakcje emocjonalne, uzależnione od doświadczeń osobistych kupujących oraz tradycji kulturowej danego narodu. Kolory odzieży dobierane są w zależności od sezonu i pory roku, na które są przygotowywane. W kolekcji wiosenno-letniej przeważają jasne kolory, pastelowe – żółcie, zielenie, czerwienie, niebieski, biały, różowy, srebrny. Kolekcje jesienno-zimowe najczęściej utrzymane są w neutralnych i ciemnych kolorach: szarym, czarnym, niebieskim, zielonym, głębokiej czerwieni, przytłumionych barwach złota, zieleni, fioleto. Projektanci nie przestrzegają ściśle powyższych zestawień kolorystycznych, łamią konwenanse, poza tym często w danym sezonie preferowany jest konkretny kolor. Sposób wykonania danego ubrania zależy od kreatywności i poczucia estetyki, staranności i dokładności współtworzących. Niektóre ubiory lub ich części są wykonywane ręcznie, a niektóre powstają seryjnie, wykonywane maszynowo.¹¹⁹

Grupy produktów przemysłu odzieżowego to: odzież i bielizna, które wytwarza się z dzianin, bądź tkanin a także dodatki odzieżowe.¹²⁰

Kolejną gałąź przemysłu odzieżowego tworzą firmy produkujące ubrania specjalistyczne, zawodowe i odzież ochronną. Odzież tego typu ze względu na jej zastosowanie charakteryzuje się specjalnymi

¹¹⁹ S. Travers-Spencer, Z. Zaman, *Moda kształty i style przewodnik dla projektantów*, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2008, ss. 12-37.

¹²⁰ W. Urbaniak, „Strategie producentów na światowym rynku wyrobów odzieżowych”, *Zeszyty naukowe tom III*, (w:) (red.)M. Leczyk, WSGK, Kutno 2002, s. 183.

walorami i funkcjonalnością. Tkaniny użyte do produkcji tego typu odzieży zapewniają wielopoziomą ochronę, a niektóre z nich zawierają wkłady włóknin ogniodpornych.¹²¹

Projektanci i firmy odzieżowe korzystają z badań przeprowadzanych przez specjalne agencje, które dokonują prognozy trendów na podstawie obserwacji zmian zachodzących w społeczeństwie, sztuce, muzyce, w sposobie spędzania wolnego czasu, analizują młodzieżowy język i zainteresowania sportem, w tym sportami ekstremalnymi. Do agencji, które przewidują rozwój trendów na lata można zaliczyć: Style.com i WGSN.com.¹²²

3.4.3. Zakres asortymentu

Większa świadomość ekologiczna w czasach globalizacji, przejawiająca się w oszczędzaniu materiałów, ograniczaniu zakupów nowych produktów, miała wpływ na brak nowych trendów w modzie. Można zaobserwować, że w porównaniu do zmian jakie zachodziły na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci w modzie, trudno jest wyróżnić elementy charakterystyczne dla obecnego dziesięciolecia. W sklepach z nową odzieżą widać ubrania powtarzające trendy sprzed lat, widoczne są wpływy mody vintage.¹²³

Moda na uwydatnianie poszczególnych części kobiecej sylwetki ulegała ciągłym zmianom w poprzednim stuleciu. Określone fasony i krój poszczególnych części garderoby miały za zadanie zademonstrowanie obowiązujących tendencji w postrzeganiu sylwetki.

Poczynając od roku 1900 kobiety dążyły do uzyskania sylwetki przypominającej klepsydrę lub literę „S”. Gorsety wizualnie odchudzały talię i sprawiały, że biodra były bardziej podkreślone i rozbudowane. W następnym dziesięcioleciu w kobietach budził się duch niezależności, zaczęły tworzyć związki zawodowe, do głosu dochodziły sufrażystki, gorset zaś jako symbol ograniczenia został wyeliminowany. Kobiety chodziły w wąskich, później szerszych dzwonowatych często plisowanych spódnicach. Lata dwudzieste to okres, w którym modna była sylwetka chłopięca, charakteryzująca się obniżoną talią, wąskimi

¹²¹ [b.a.], *Coats dla producentów odzieży zawodowej*, <http://promedia.biz.pl>, 26.04.2013.

¹²² M. Rabij, op. cit., s. 147.

¹²³ G. Czerkiewicz, J. Bojańczyk, *Punkt przełomowy w modzie*, „Fashion magazine”, Nr 38/2011 s. 174.

biodrami i szerokimi ramionami. W latach trzydziestych kobiety po raz pierwszy różnicowały długość spódnic w zależności do pory dnia, co przy aktywnym stylu ich życia sprzyjało funkcjonalności ubioru. Dbalność o kondycję fizyczną podkreślano nosząc publicznie krótkie spódnice i szorty, a modna sylwetka znowu podkreślała kobiece walory.

Lata czterdzieste to czasy wojny, ubrania były bardzo funkcjonalne, przeważały militarne stroje, bądź wykonane własnoręcznie z różnych tkanin użytkowych takich, jak zasłony, koce itp. Przeważały spódnice do kolan, wąskie talie i kanciaste ramiona. W latach pięćdziesiątych były podkreślane kobiece kształty poprzez wąskie talie, kształtowane gorsetem, obfite biodra i miękkie ramiona.

Charakterystycznym dla lat sześćdziesiątych było pojawienie się ruchu hipisowskiego, który wprowadził luźny styl ubierania się, kolorowe desenie i faktury, luźne sukienki przypominające kształtem literę „A”, spódniczki mini. Ubrania w wiejskim stylu, spodnie typu „dzwony” oraz zwiewne materiały były domeną lat siedemdziesiątych. W latach osiemdziesiątych pojawiły się legginsy a strój sportowy był publicznie aprobowany. W latach dziewięćdziesiątych królował minimalizm i elegancja.¹²⁴

3.4.4. Strategie cen

Agnieszka Burska-Wojtkuńska ukazuje kilka metod dopasowania ceny do produktów: metoda symulacji zakupu, Price Sensitivity Measurement, Trade-off i eksperyment rynkowy. Metoda symulacji zakupu polega na dążeniu do skonstruowania krzywej na podstawie preferencji wyboru przeprowadzonej na próbie badawczej. Polega ona na rozdaniu uczestnikom żetonów, za które mogą „kupić” dany produkt. Badanie jest powtarzane przy zmianie ceny. Kolejną metodą jest PSM, która stosowana jest przy wprowadzaniu na rynek nowego produktu. W zamyśle PSM ma dać odpowiedź do jakiego segmentu nabywców powinien być skierowany produkt i jaka powinna być jego cena. Metoda ta jest realizowana poprzez serię czterech pytań. Trade-off pozwala przeanalizować strukturę cenową uzależnioną od cen zaproponowanych dla konkurencyjnych marek poprzez nadanie

¹²⁴ S. Travers-Spencer, Z. Zaman, op. cit., ss. 26-29.

różnym markom rang i uszeregowanie ich hierarchicznie. Eksperyment rynkowy przebiega trójfazowo.

Pierwsza faza to kontrolowana sprzedaż na dotychczasowych zasadach, w drugiej fazie do części sklepów wprowadza się zmiany cen konkretnych towarów, w trzeciej zaś obserwuje się różnice w poziomie sprzedaży między sklepami, w których wprowadzone zostały zmiany, a tymi, w których ceny pozostały na niezmiennym poziomie.¹²⁵

3.4.5. Struktura dystrybucji

Wojciech Urbaniak analizując strategie polskich producentów w zakresie dystrybucji odzieży wyróżnia dwie strategie: sprzedaży anonimowej i sprzedaży przez producentów małych i średnich. Pierwsza z nich dotyczy dużych przedsiębiorstw, które wywodzą się z sektora państwowego i zajmują się przerobem uszlachetniającym. Działają one na zlecenie zwykle firm zachodnich a ich wyroby oznakowane są marką wskazaną przez odbiorcę, powstałe z powierzonych przez zamawiającego materiałów i według narzuconych przez niego wzorów.

Uznaje się, że tego typu zlecenia nie przynoszą dużego zysku, jednakże firmy polskie nie opłacając kosztów zakupu tkanin, sprzedaży i marketingu, mogą działać nawet przy słabej płynności finansowej zapewniając zatrudnienie pracownikom. W przeciwieństwie do przerobu uszlachetniającego, strategia realizowana przez małych i średnich producentów odzieży opiera się na wykorzystaniu tańszych materiałów krajowych lub sprowadzanych z Azji. Wyroby tych producentów nie posiadają znaku firmowego, są zwykle proste, niedrogie. Obserwuje się u przedstawicieli tej strategii podział na producentów tworzących dla konsumentów z niskiego segmentu rynku krajowego – tańsze produkty oraz tych, którzy nastawiają się na produkcję wyrobów przeznaczonych dla konsumentów ze średnich i wyższych segmentów rynku. Część polskich przedsiębiorstw inwestując w przemysłane formy promocji i marketingu próbuje wchodzić ze swoimi produktami odzieżowymi produkowanymi pod własną marką na rynki zagraniczne.¹²⁶ Producenci znaleźli szybki i skuteczny sposób dotarcia do klienta bez dużych

¹²⁵ A. Burska-Wojtkuńska, *PBS Clothing&AccessoriesPriceMeasure*, <http://pbs.pl/e4u.php/1,ModPages/ShowPage/571>, 26.04.2013.

¹²⁶ W. Urbaniak, op. cit., ss. 191-192.

nakładów finansowych. W dobie rozwoju technologii informacyjnej dobrym kanałem dystrybucji okazał się Internet, a klient może obejrzeć i zakupić towar.¹²⁷

3.4.6. Podaż, konkurencja, udziały w rynku

Na podstawie analizy danych rocznika statystycznego ukazującego dynamikę produkcji sprzedanej wyrobów tekstylnych w roku 2010 w porównaniu do roku 2009 dynamika produkcji sprzedanej wyrobów tekstylnych wzrosła o 0,6%. Jeśli chodzi o dynamikę produkcji sprzedanej odzieży to w 2010 roku w porównaniu do roku 2009 zmniejszyła się o 0,4%. Porównując dynamikę nakładów inwestycyjnych w przemyśle produkującym wyroby w roku 2010 w odniesieniu do roku 2009 nastąpił wzrost o 6,3%, a dynamika nakładów inwestycyjnych produkcji odzieży w 2010 roku w porównaniu do roku 2009 zmniejszyła się o 33,3%.¹²⁸

Pod koniec XX wieku w latach 90-tych nastąpiło stopniowe zmniejszenie eksportu odzieży ze względu na to, iż w krajach środkowo-wschodniej Europy pojawiły się firmy, które produkowały taniej niż w Polsce i przejęły zlecenia firm wykorzystujących przerób uszlachetniający. Na spadek eksportu wpłynął również wzrost popytu wewnętrznego.¹²⁹

3.4.7. Intensywność konkurencji

W raporcie handlowym przygotowanym przez Dun & Bradstreet w 2009 roku oceniającym kondycję finansową branży odzieżowej i tekstylnej, zwrócono uwagę na to, iż 30% przedsiębiorstw przeżywa recesję. Miały na to wpływ instytucje, które niechętnie udzielały pożyczek i kredytów, rosnące koszty obsługi długu, podwyższenie opłat za wynajem powierzchni sklepowych i magazynowych oraz niski popyt

¹²⁷ M. Kroc, *Sklepy odzieżowe 2009*, <http://franchising.pl/artukul/5844/sklepy-odziezowe-2009/>, 26.04.2013.

¹²⁸ J. Witkowski, H. Dmochowska, E. Adach-Stankiewicz, W. Adamczewski, R. Bielak, E. Kamińska-Gawryluk, M. Jeznach, L. Kurska, L. Nowak, H. Poławska, D. Rogalińska, G. Szydłowska, W. Tkaczyk, K. Walkowska, H. Woźniak, A. Zgierska, M. Żyra, *Rocznik statystyczny przemysłu, ZAKŁAD WYDAWNICTW STATYSTYCZNYCH*, Warszawa 2011, s. 108, 363.

¹²⁹ W. Urbaniak, op. cit., ss. 191-192.

na ubrania. Na tle firm będących w kryzysowej sytuacji, wyróżnia się bardzo dobra pozycja finansowa właścicieli marek: Reserved, House, Mohito, Cropp, Promostars, czyli LPP S.A.¹³⁰

Aby utrzymać się na rynku polskie firmy odzieżowe przenoszą działalność produkcyjną na wschód ze względu na to, że krajowe przepisy krepują przedsiębiorczość, rośnie biurokracja i koszty pracy. Spółka LPP S.A. przeniosła działalność produkcyjną do Chin, wytwarza w Polsce jedynie 5% wyrobów. Produkty firmy Atlantic, będącej liderem polskiego rynku bielizny w 90 procentach są produkowane w Chinach. Warszawska firma Acus produkująca bieliznę zamierza również przenieść produkcję na wschód z powodu ponoszenia niższych kosztów produkcji na tamtejszym rynku.¹³¹ Wrocławska pracownia Twins znana jest z ręcznego wyrobu luksusowych garniturów na miarę. Firma jest konkurencyjna, a jakość jej wyrobów jest wysoko ceniona. Garnitury szyte są na indywidualne zamówienia, a ceny sięgają ponad 50 tysięcy za sztukę. Wyroby pracowni Twins zakupili m. in. David Beckham and Richard Gere.¹³² Kolejnym polskim producentem „dóbr luksusowych” jest firma Wittchen, która wytwarza odzież i dodatki ze skóry. Produkty są ładne i drogie, ale ze względu na ich pozycjonowanie, można je zaliczyć jedynie do klasy premium. Jakościowo nie różnią się od produktów luksusowych marek zagranicznych takich, jak Louis Vuitton, czy Prada, jednak ze względu na marketing, nie są traktowane na tym samym poziomie.¹³³

3.4.8. Segmentacja nabywców

Agnieszka Burska-Wojtkuńska dzieli nabywców według wieku i statusu społecznego, wyróżnia klientów: młodzież, dwudziesto-, trzydziestolatkowie oraz osoby starsze o wysokim statusie społecznym. Osoby z poszczególnych grup różnią się zasobnością portfela, różnie postrzegają wartość towaru w stosunku do ceny oraz wykazują się różnym zapotrzebowaniem na odzież, czy uleganie nowym tendom.¹³⁴

¹³⁰ T. Starzyk, *30 procent producentów jest w bardzo złej kondycji finansowej*, <http://finanse.wp.pl> 26.04.2013.

¹³¹ J. Piński, K. Grzegorzółka, *Wschodnia szkoła przetrwania*, <http://www.wprost.pl/> 26.04.2013

¹³² I. Nyc, Luksus. *Ten prawdziwy*, „Wprost”, Nr 52/2010, ss. 150-155.

¹³³ S. Stodolak, *Skórzane lwy*, „Wprost”, Nr 26/2011, ss. 64-66.

¹³⁴ A. Burska-Wojtkuńska, op. cit.

W zależności od wieku i płci można wyróżnić odzież: damską, męską, dziewczęcą, chłopięcą oraz niemowlęcą. Następnie biorąc pod uwagę przeznaczenie danego ubioru można wyodrębnić bieliznę, ubiory, okrycia wierzchnie itp. Analizując tkaniny i dodatki potrzebne do wytwarzania ubiorów wyróżniono koloryzację, deseń, splot i kolor. Dokonując segmentacji nabywców należy przygotować się do różnicowania klientów biorąc pod uwagę ich wygląd zewnętrzny oraz to, jakie preferują kroje ubrań.¹³⁵

Dr Georg Nowak-Krogh na warsztatach modowych, które odbyły się 07.04.2011 roku w Soho Factory w Warszawie podczas wykładu zaprezentował dwie strategie: strategię M i strategię S. Strategia M (strategia mody) polega na bezrefleksyjnym korzystaniu z tego, co proponują znani projektanci. Strategia S (strategia stylu) ukazuje podejście, w której to klient mający własny styl ma konkretne wymagania względem produktów, w odniesieniu do ich jakości i wyglądu.¹³⁶

3.4.9. Popyt

Wydatki Polaków na zakupy w branży odzieżowej w latach 2006-2008 wzrastały systematycznie o kilkanaście procent w każdym roku. Rok 2008 określany jest przez ekspertów jako bardzo dobry, w którym sprzedaż przyniosła 27,2 mld zł. Ze względu na recesję sprzedaż w 2009 roku osiągnęła wartość 25,5 mld zł, z czego wynika, że w przeciągu roku popyt w branży odzieżowej zmalał o 6%. Polacy odczuwają skutki wzrostu cen towarów pierwszej potrzeby, oszczędzają, a ubrania kupują w outletach, dyskontach i w sklepach z taną odzieżą. Aby zwiększyć podaż, placówki handlowe wprowadzają nowe kolekcje, których ceny są w niedługim czasie obniżane. Często są również wprowadzane wyprzedaże, asortyment jest poszerzany, by zainteresować większą liczbę odbiorców, zmienia się również wystrój sklepów.¹³⁷

Zakończenie

Zdjęcia ukazujące odzież w magazynach są odbierane przez czytelników w rozmaity sposób. Fotografie te używane są zarówno w

¹³⁵ W. Urbaniak, op. cit., s. 183.

¹³⁶ [b.a.], *Warsztaty modowe*, „Malemen”, Nr 5/2011 s.156.

¹³⁷ M. Kroc, op. cit.

formie reklamy, jak i części składowe czasopism.

Częstym zjawiskiem jest nieufne podejście do fotografii tego typu, ze względu na sugestywny fakt, iż niosą one za sobą chęć sprzedaży ubrań na nich prezentowanych. Tak jak w wielu innych tego typu dziedzinach poszukuje się sposobu na ukazywanie zestawów ubrań różnego rodzaju w taki sposób, aby zdjęcie nie tylko ukazywało zestawy ubrań, lecz również prezentowało artystyczne walory.

Warto także zwrócić uwagę na fakt, iż zorganizowanie odpowiednich osób do produkcji zdjęć, skutkuje dużą popularnością uzyskanych fotografii, która może zostać przełożona na wyniki finansowe.

Bibliografia

1. Barthes Roland, *Światło obrazu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
2. Bergström Bo, *Komunikacja wizualna*, PWN, Warszawa 2009.
3. Caputo Robert, *Szkoła fotografowania National Geographic Ludzie i portrety*, G+JRBA, Warszawa 2002.
4. Cyprian Tadeusz, *Fotografia Technika i technologia*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1970.
5. Davies Harold, *Kompozycja zdjęć kreatywna fotografia*, Gliwice, Helion, 2010.
6. Dickman Jay, Kinghorn Jay, *Fotografia doskonała Jak kreować magię cyfrowego obrazu Wydanie II*, Gliwice, Helion 2010.
7. Evening Martin, *Mistrzowska edycja zdjęć Adobe Photoshop CS5/CS5 PL dla fotografów*, Gliwice, Helion 2011, s. 293.
8. Gałązka Tomasz, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Gliwice, Helion 2011.
9. Guethner Tadeusz, *Podstawy fotografii podręcznik dla geodetów i specjalności pokrewnych*, Państwowe przedsiębiorstwo wydawnictw kartograficznych, Warszawa, 1987.
10. Hess Alan, *Ekspozycja Sekrety doskonałego naświetlania*, Gliwice, Helion 2011.
11. Johnson William, Rice Mark, Williams Carla, *Kolekcja George Eastman House*
15. Langford Michael, *Fotografia od A do Z*, wyd. MUZA S.A, Warszawa 2003.

16. London Barbara, Stone Jim, Upton John, *Almanach Fotografii wydanie X*, Gliwice, Helion 2011.
17. Long Ben, *Fotografia cyfrowa wydanie V*, Gliwice, Helion 2011.
18. McWhinnie Ailisa, *Fotografia podręcznik*, Arkady 2004.
19. Olechnicki Krzysztof, *Fotoblogi, pamitniki z opcj przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2009.
23. Siegiel Eliot, *Nauczcie sie fotografowa kreatywnie Moda, piekno, portret, portfolio/book, reklama w studiu i w plenerze*, Zoner Press, Cieszyn 2009.
25. Travers-Spencer Simon, Zaman Zarida, *Moda ksztaty i style. Przewodnik dla projektantów*, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2008.