

Świadome widzenie w fotografii

Żyjemy w cywilizacji komunikacji obrazkowej, multimedialnej. W masowej bezosobowej komunikacji krzykliwość, przyciągnięcie uwagi wydają się najważniejsze. Bez tego np. reklama nie wyróżni się spośród otaczających – nie zaistnieje w świadomości, czy podświadomości odbiorcy. Już to kształtuje naszą wrażliwość – może tę wrażliwość stępiając. Nie tylko w masowej komunikacji oddziaływanie na odbiorcę, perswazja, manipulacja wydają się ważniejsze od dostarczania ważnych dla niego informacji. Manipulacja jest kształtowaniem w odbiorcy hierarchii wartości korzystnej nie dla odbiorcy, lecz dla nadawcy. Demokracja i wolność słowa – współcześnie – to system socjotechnicznej przemocy dysponentów środków masowej manipulacji. Tematyka i proporcje przekazywanych treści, kiedyś kształtowane przez urząd cenzury, obecnie kształtowane są przez odpowiednie finansowanie (również w dziedzinie kultury). Animator i menedżer kultury powinien być świadomy, jak może być wykorzystywany do manipulacji, jak sam może nieświadomie manipulować, kształtować innych. Także nieświadomy twórca może oddziaływać na innych niezgodnie ze swoimi intencjami. Poszerzanie i popularyzowanie świadomości języka komunikacji wizualnej wydają się konieczne, by zapobiec wykorzystywaniu pewnych mechanizmów percepcji, oddziaływania nie dla dobra tych, do których obrazy są kierowane. Niepopularyzowanie wiedzy na ten temat jest cechą systemu totalitarnego, bojącego się ujawniania i udostępniania narzędzi władzy. Świadomość języka komunikacji wizualnej potrzebna jest do skuteczniejszego wyrażania siebie i porozumiewania się z innymi za pomocą obrazów.

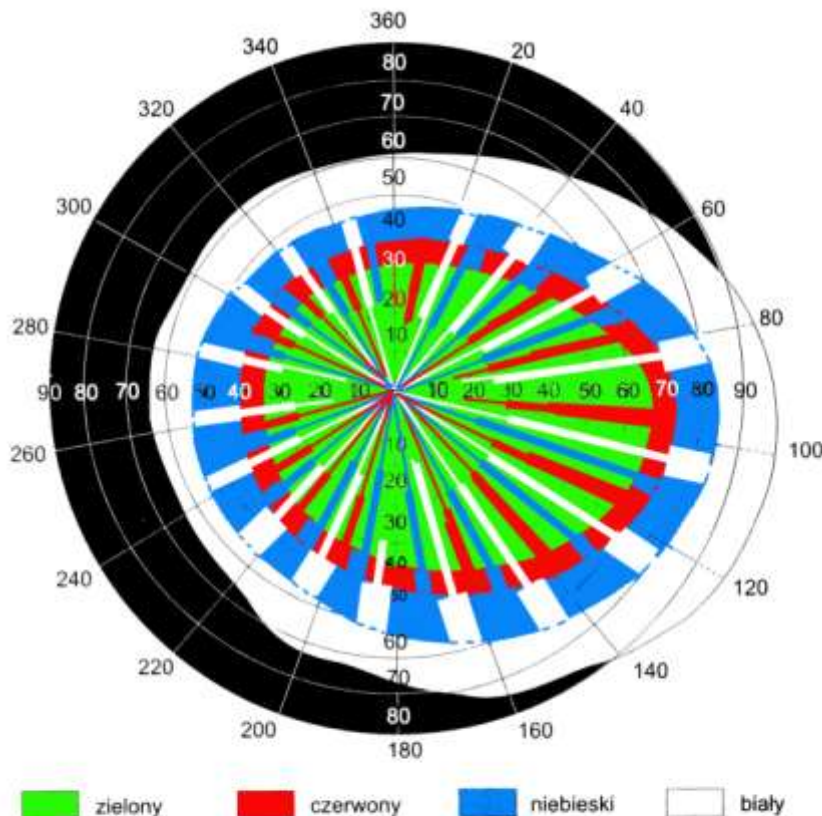
W tym kontekście fotografię można określać jako umiejętność wodzenia oglądającą osobę za nos – w przenośni i dosłownie. Zanim przejdę do wyjaśniających dosłowność konkretnych, przedstawię dwie – najbardziej podobające mi się – definicje fotografii. Jedna wynika z analizy samego słowa: **foto-grafia, to rysunek który uczyniło światło** (z greki: *phos, photo* – światło; *grapho* – piszę, rysuję). Tak rozumiana, jest odwieczna jak światło i cień materii. Cień przedmiotu jest jego najprostszym, naturalnym zapisem, rysunkiem, wizerunkiem. Istniał wcześniej, niż pojawiły się istoty wyposażone w oczy. Najpiękniejsze fotografie jakie widziałem, to cienie liści w wiatr. Takie fotografie naturalne nie zawsze są ulotne jak cień. Nawet na własnej skórze możemy zobaczyć względnie trwałe zdjęcia (heliografie, luksografie), powstałe dzięki jej naturalnej światłoczułości: na przykład ślad po zegarku noszonym na ręce latem. Skóra poszerza spektrum naszej (naszych oczu) percepcji promieniowania słonecznego z kolorów tęczy o promieniowanie niewidzialne: podczerwień – czerwieniejąc i nadfiolet – brunatniejąc.

Inna definicja fotografii odwołuje się do szczytu rozwoju istot wyposażonych w oczy – świadomości, w tym samoświadomości: **fotografia, to sztuka świadomego widzenia**. Współczesna fotografia wykorzystuje do zarejestrowania, utrwalenia, przekazania naszego widzenia odkrycia i wynalazki optyki, chemii, poligrafii, elektroniki, informatyki, fizjologii, psychologii, antropologii, ... Wynalazki dają

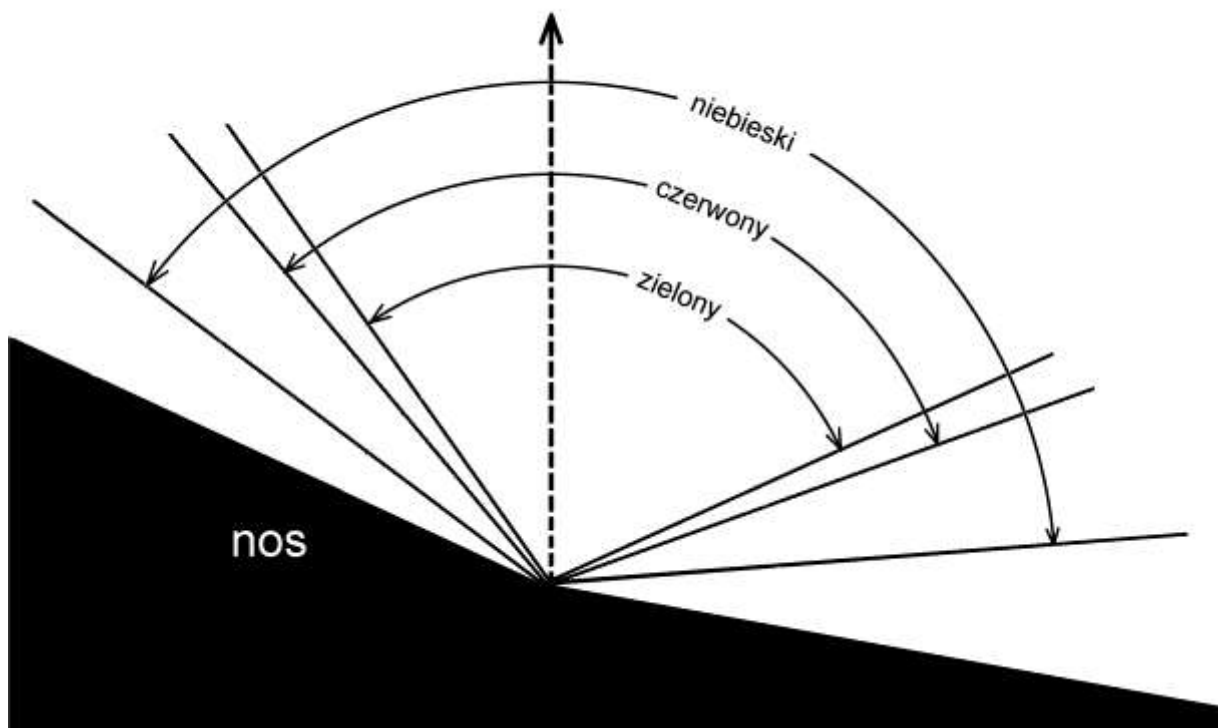
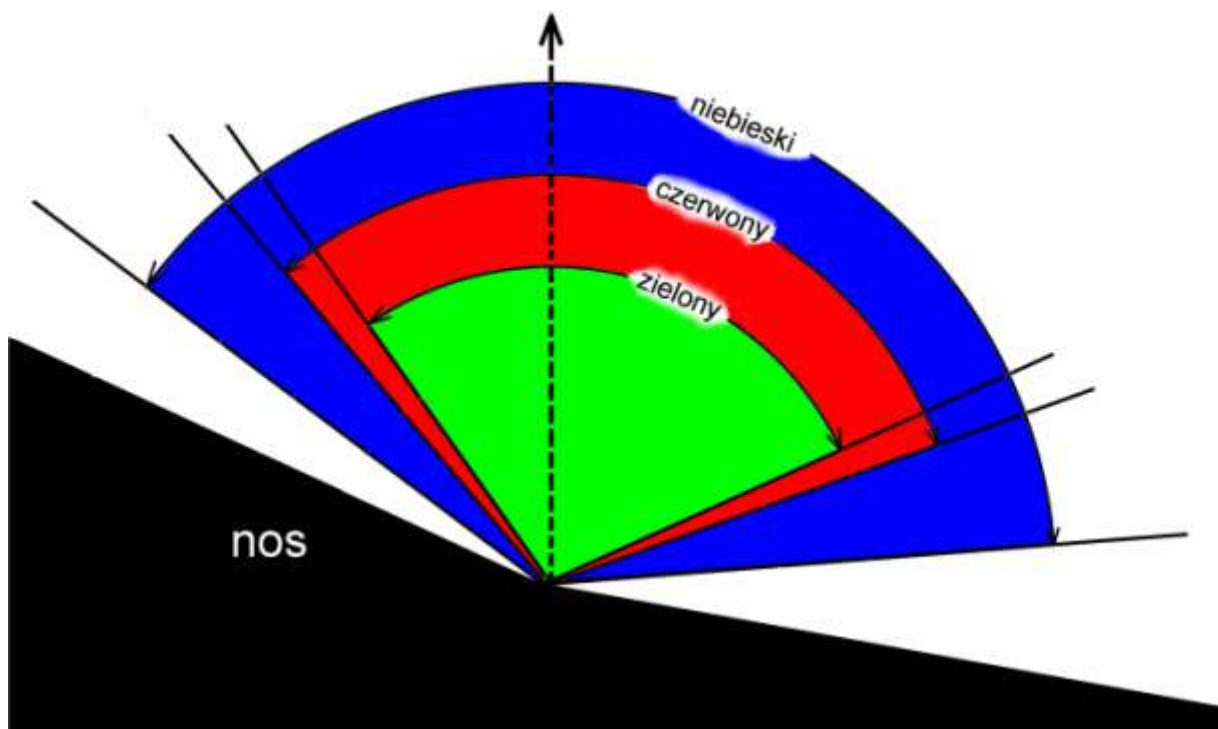
narzędzia, pozwalające na wykonanie precyzyjnych wizerunków rzeczywistości nawet zwierzętom (nie tylko małpom) o ograniczonej lub żadnej świadomości tego co robią, fotografując. Czy one fotografują? Na ile my fotografujemy naciskając spust migawki? Jak duża jest nasza świadomość tego, co robimy? Jaka mogłaby być? Na ile świadomie widzimy?

Świadomość jest definiowana między innymi jako wewnętrzne, subiektywne odzwierciedlenie zewnętrznej, obiektywnej rzeczywistości. Tak rozumiana jest właściwością wszystkich organizmów żywych a tę właściwość lepiej byłoby nazywać spostrzeganiem. Świadomość jest raczej meta-spostrzeganiem, czyli spostrzeganiem spostrzegania, autorefleksją – oświeceniem rozumem samego siebie, a nie tylko świata zewnętrznego. Konrad Lorenz (1977) zauważa przełomową rolę w dziejach Ziemi, samorefleksyjnego badania kultury ludzkiej, wyrastającego z dorobku poznawczego przyrodoznawstwa.

Często porównuje się widzenie naszego oka do „widzenia” aparatu fotograficznego, ale nasze spostrzeganie nie jest takie, jak rejestracja fotograficzna. Kąt widzenia oka, to 160° (ogniskowa 20 mm), obu oczu razem - 200° , ale najwyraźniej (ostro i barwnie oko widzi w kącie 1° (mniej niż paznokieć na wyciągnięcie ręki, jak luneta czy teleobiektyw o ogniskowej 1000 mm). W peryferiach pola widzenia nie rozpoznajemy barw i widzimy nieostro, i głównie ruch. Wszystkie barwy oko rozpoznaje w kącie 100° (Ryc. 1).



Granice stref powstawania poszczególnych wrażeń barw – oko prawe. Dla oka lewego wykres jest symetryczny



Ryc. 1. Kąty zakresu spostrzegania barw w płaszczyźnie poziomej w polu widzenia prawego oka (na podstawie: Młodkowski, 1998)

Wrażenie, że spostrzegamy wokół siebie wszystko barwnie i wyraźnie, to efekt pracy naszego mózgu, tworzącego kompletny obraz, jakby z niekompletnego zestawu układanki puzzli, dostarczonych przez oczy. Miejsca, z których oko zebrało niewiele lub wcale informacji, mózg zapełnia swoimi hipotezami, powstałymi poza naszą świadomością. Oko skanuje pole widzenia w sposób różnicujący części tego pola, kierując oś widzenia (najostrzejszego) w wybrane miejsca i zatrzymując się tam częściej i na dłużej. W ogóle nasze zmysły nie odbierają stanów rzeczywistości, tylko jej zmiany. Gdyby oko było nieruchome w stosunku do niezmiennego się pola widzenia, nic byśmy nie widzieli. Siedząca żaba widzi tylko to, co się porusza, bo ma nieruchome oczy - ruchome obiekty małe zjada, a przed dużymi ucieka. W podobny sposób odbieramy rzeczywistość ze skrajów peryferii siatkówki naszego oka. Ruch, pojawienie się bodźca w peryferiach pola widzenia, automatycznie wywołuje w nas odruch orientacyjny (celowniczy), skierowujący twarz, spojrzenie (oś widzenia) w kierunku bodźca i dopiero wtedy możemy rozpoznać ruchomy obiekt. Ruchy oka są zależne od zawartości pola widzenia ale i od naszej woli. Mogą być bardziej lub mniej uświadamiane. Nieuświadamiany, niedostrzegalny ale permanentny i może najważniejszy jest tremor (drżenie) o częstotliwości przeważnie 30-90 mikroruchów na sekundę - w skrajnych warunkach 1-150 Hz (Młodkowski, 1998). Zakres tych mikroruchów jest bardzo mały i wynosi przeważnie 20-40 sekund stopnia kąta - w skrajnych warunkach od 10 sekund do 1 minuty [przypomnienie z geometrii: minuta to 1/60 stopnia kąta a sekunda to 1/60 minuty czyli sekunda to 1/3600°]. Tremor pozwala nam widzieć też wtedy, gdy uporczywie wpatrujemy się w jeden punkt, mając pozornie nieruchome oczy.

Aparat fotograficzny, zwykle w czasie ułamka sekundy, rejestruje wszystkie punkty pola widzenia równocześnie i praktycznie z taką samą dokładnością (rozdzielczością). Oko działa wybiórczo: największą rozdzielczość (oś widzenia, spojrzenie) skierowuje w określonej kolejności w niektóre miejsca i zatrzymuje się tam na przeciąg zróżnicowanego czasu. Tę aktywność oka możemy zarejestrować za pomocą okulografu (eyetrackera). Okulografia pogłębia - w stosunku do zwykłej fotografii - zapis naszego widzenia. Dostarcza obiektywnego zapisu aktywności oka spostrzegającej osoby. Może być także przydatna do analizowania kompozycji. Umożliwia fizykalne badanie „napięć kierunkowych” (Kandyński, 1986), „czystej formy” (Witkiewicz, 2002) i postęp „świadomości wzrokowej” (Strzebiński, 1974).

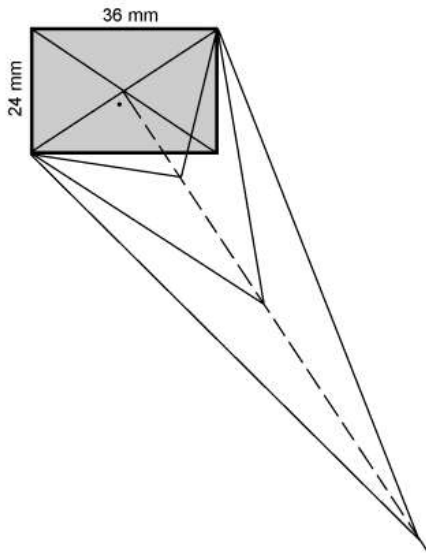
Sama czysta forma kompozycji stymuluje określone kierunki ruchów oczu i ich zatrzymania w nieprzypadkowych miejscach. Najsilniej przyciągającymi uwagę wizualnymi bodźcami czystej formy są: pojawienie się światła w ciemności, ruch, sąsiedztwo kontrastów, ostry kąt wypełniony żółtym kolorem, linie, powtórzenia. Kompozycja bodźców wywołuje określone napięcia kierunkowe w mechanizmie okoruchowym. Spojrzenie jest także przyciągane przez obiekty, które mają dla nas znaczenie, są istotne w komunikacji niewerbalnej: ludzie (twarze, oczy, ręce, cechy płciowe, ...); przedmioty związane z potrzebami (jedzenie, ...) ... - każdy ma swoją hierarchię ważności obiektów. Rozmieszczenie i hierarchia tych przedmiotów także wywołują określone „napięcia kierunkowe” w oglądającym zdjęcie. Skuteczniejszy przekaz wybranych przez nas treści będzie wtedy, gdy kompozycja czystej formy będzie „współpracowała” z kompozycją elementów niosących znaczenia, gdy napięcia kierunkowe stymulowane przez formę i treść będą zgodne. Przykładu zgodności siły oddziaływania formy z jej znaczeniem dostarcza natura. Najmocniejszym bodźcem wizualnym czystej formy w człowieku są oczy (podwojony ruch na białym tle barwnego koła z czarnym centrum). Najprawdopodobniej wrodzony odruch zatrzymywania wzroku na dwóch, blisko względem siebie, poziomo umieszczonych punktach” (Coss, 1968), mówi nam o ważności patrzenia w oczy - „zwierciadło duszy”. Już noworodek, śledząc cudze spojrzenie, rozpoznaje jego intencje, dłużej zatrzymuje spojrzenie

na opiekunce patrzącej na niego, niż patrzącej gdzie indziej (Etkoff, 2000). W spostrzeganiu zdjęcia także ważny jest „kontakt wzrokowy” z osobą sfotografowaną ale również identyfikacja z jej spojrzeniem, gdy nie jest skierowane na oglądającego (gdy nie patrzyła w obiektyw). Ruch naszego spojrzenia, gdy patrzymy na przykład na parę osób, przechodząc od twarzy do twarzy, może biec po osi ich spojrzeń. Neurofizjologicznym podłożem zdolności empatycznego wczuwania się w drugiego jest pobudzenie „neuronów odzwierciedlających” (Solms, 2002), naśladujące - poza naszą świadomością - ruchy, postawę widzianej osoby. W komunikacji wizualnej warto znać elementarz języka ciała (gestów, mimiki). Ruchy i zatrzymania (fiksacje) naszego spojrzenia zależne są też od naszych potrzeb, intencji, zadań, z jakimi patrzymy np. na zdjęcie (Łuria, 1976).

Fotografując, wybieramy fragment pola widzenia, pewien kąt - kadr. Patrząc w celownik, wybrany kadr jest praktycznie naszym całym polem widzenia. A z pola widzenia - też takiego ograniczonego prostokątem - świadomie odbieramy tylko niektóre fragmenty, większości (przeważnie z peryferii) nie zauważamy. Ekranik podglądu w aparacie cyfrowym ma niewielką, gubiącą szczegóły, rozdzielczość. Gdy oglądamy gotowe powiększenie, możemy zauważyć wiele więcej, niż w momencie fotografowania, między innymi dlatego, że z pola widzenia otaczającego zdjęcie - np. pokoju, w którym je oglądamy - jako ważne wybraliśmy to całe zdjęcie. Wszystko na nim staje się prawie równie ważne. Dlatego świadome fotografowanie zaczynamy od zdystansowania się do naszych naturalnych odruchów. Nieświadomy tego amator, uwieczniając osobę, patrzy jej w oczy, niewiele widząc poza tym. Na chwilę wstawia aparat na linię wzroku, właściwie nie zmieniając swego naturalnego spojrzenia w kontakcie z osobą. Tak powstają portrety z oczami w centrum zdjęcia, z obcięzonymi nogami, z pustą przestrzenią nad głową i po bokach, lub z tą przestrzenią wypełnioną przedmiotami, odwracającymi uwagę od portretowanej osoby. Aby bardziej świadomie zrobić zdjęcie, proponuję, by swoją uwagę świadomie koncentrować na tym w kadrze, co tej uwagi nie przyciąga. Spójrz na brzegi kadru i pomyśl, jak to, co tam zobaczysz, oddziałuje na to, co chcesz pokazać. Czy to, co tam widzisz, chcesz utrwalić? Czasem wystarczy obrócić aparat z poziomu do pionu, by zarejestrować to, co chcemy pokazać, a nie to, co „samo wejdzie” w kadr. Można kucnąć, wejść wyżej - wtedy zmieni się tło i hierarchia wielkości, ważności. Można zbliżyć się, oddalić, zmienić ogniskową obiektywu (kąt pola widzenia – w skrócie: kąt widzenia, zoom).

Ogniskowa, to odległość między obiektywem a tworzonym przez niego obrazem - podana jest w milimetrach na każdym obiektywie. Gdy na soczewkę świeci słońce, to jego równoległe promienie możemy skupić w jednym punkcie i rozpalic ognisko. Odległość między środkiem soczewki, a tym punktem skupienia, to ogniskowa. Zoomy (obiektywy zmiennoogniskowe) skonstruowano z układów ruchomych względem siebie soczewek. Zmiana ogniskowej obiektywu tylko pozornie daje takie same efekty co zbliżanie się, oddalanie. Różne ogniskowe inaczej odwzorowują przedmioty i przestrzeń - zmieniają gradację wielkości, proporcji. Ta sama twarz, tak samo *en face* wypełniająca kadr, sfotografowana obiektywem szerokokątnym (czyli o krótkiej ogniskowej) na pewno będzie miała szerszy nos, niż sfotografowana obiektywem długoogniskowym - klasyczny obiektyw do portretów ma ogniskową 135 mm. Przykłady różnic odwzorowania przestrzeni zobaczysz wśród zadań wykonywanych przez studentów na ćwiczeniach z estetyki fotografii tu: <http://widzenie.net/podgr2006k.JPG> Od długości ogniskowej zależy kąt widzenia obiektywu, aparatu. Kąt widzenia aparatu z prostokątną matrycą światłoczułą jest inny w poziomie a inny w pionie. W katalogach obiektywów przeważnie podawany jest w stosunku do przekątnej matrycy. Ten sam obiektyw daje inny kąt widzenia w zależności od wielkości matrycy. Znając wymiary matrycy, możemy sami wyznaczyć

kąt widzenia aparatu (Ryc, 2). Najpierw rysujemy prostokąt o wymiarach matrycy (np. tu: 24x36mm), w nim przekątne. Od środka, pod kątem prostym do przekątnej rysujemy prostą, na której będziemy zaznaczali odcinki długości ogniskowej. Koniec odcinka jest wierzchołkiem kąta widzenia a ramiona tego kąta przechodzą przez końce przekątnej (wierzchołki prostokąta), Jak zobaczymy: im dłuższa jest ogniskowa obiektywu, tym węższy jest kąt widzenia.

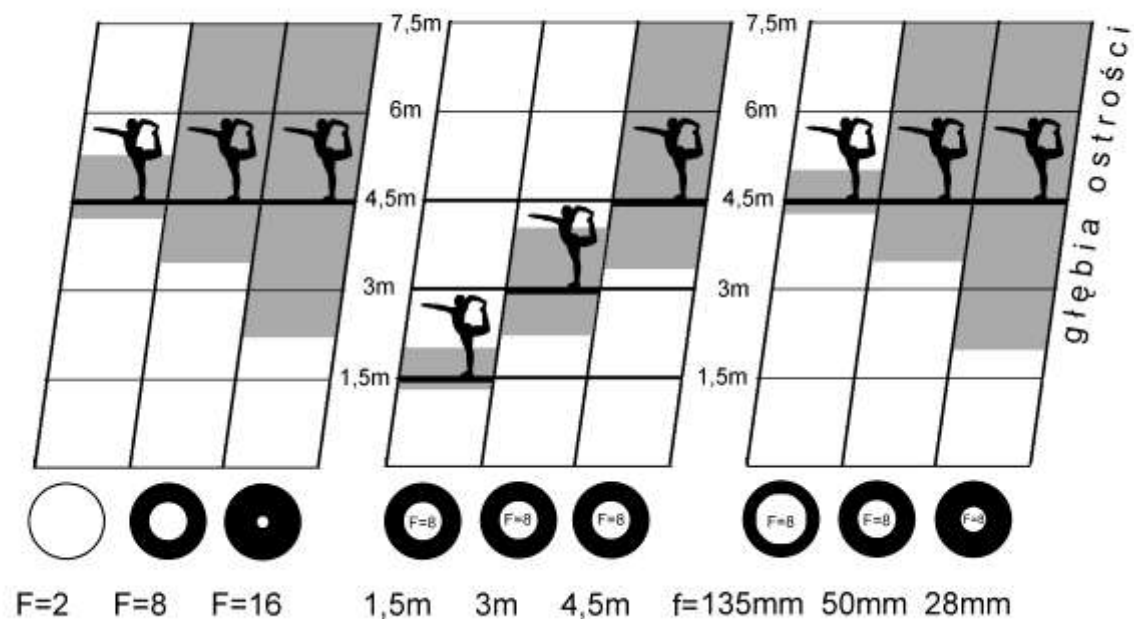


Ryc. 2. Wyznaczanie kątów widzenia aparatu o matrycy 24x36mm w zależności od różnych ogniskowych obiektywu (kropka to kąt prosty; na linii przerywanej zaznaczone różne długości ogniskowych)

Naszą intencjonalną hierarchię ważności w kadrze możemy przekazywać także za pomocą nastawienia ostrości na wybraną odległość. Wyróżnienie przez nastawienie odległości będzie najbardziej zauważalne, gdy posłużymy się małą głębią ostrości a głębię możemy zmieniać za pomocą przysłony. Przysłona, to ruchome blaszki w obiektywie, zmieniające wielkość otworu, przez który przechodzi światło. Liczba, określająca jej wielkość (F), to stosunek długości ogniskowej (f) do średnicy otworu (ϕ): $F = f / \phi$.

Mało przysłonięty obiektyw np. $F=2$ (duża dziura) daje małą głębię ostrości, czyli ostre jest tylko to, na co nastawiliśmy odległość. Duża przysłona, np. $F=16$ pozwoli ostro zobaczyć i pierwszy plan, i - może - horyzont. Te dwa parametry: odległość i głębia ostrości - przy współczesnej automatyce - są w praktyce amatorskiej często nieuświadomiane lub nieodróżniane. Automatyczne nastawianie ostrości (*autofocus*) robi to za nas, też za nas wybierając obiekt (nierzadko rozpoznając np. twarze), który sfotografowany zostanie najwyraźniej. Mniej zrozumiałe, zwłaszcza w amatorskiej fotografii cyfrowej, jest pojęcie głębi ostrości. Na ryc. 3 zobaczymy od czego zależy głębia ostrości.

$$F = \frac{f}{\phi} = \frac{\text{ogniskowa}}{\text{średnica}}$$



Ryc. 3. Zależność głębi ostrości od:

- wielkości przysłony obiektywu: $F=2$; $F=8$; $F=16$; (stała odległość i ogniskowa)
- nastawionej odległości: 1,5m; 3m; 4,5m; (stała przysłona i ogniskowa)
- długości ogniskowej obiektywu: 135mm; 50mm; 28mm; (stała przysłona i odległość)

Wszystko stojące na szarym polu będzie ostre.

Zauważmy, że głębina bardziej rośnie za fotografowanym obiektem, na który nastawiliśmy odległość, niż przed.

W lustrzankach i najnowszych aparatach z wyświetlaczem LCD bez lustra, przed zrobieniem zdjęcia, możemy przymknąć przysłonę i zobaczyć na obrazie, jaką uzyskamy głębię ostrości. Na niektórych obiektywach możemy odczytać zakres głębi ostrości - jak się zmienia w zależności od nastawionej odległości lub ogniskowej (Ryc. 4).

a)									
	pierścień nastawiania odległości →	3				∞			
	tabela z wielkościami przyston →	16	11	8	4	2▲2	4	8	11
b)									
	pierścień nastawiania odległości →	1,2				1,5			3
	tabela z wielkościami przyston →	16	11	8	4	2▲2	4	8	11
c)									
	pierścień nastawiania odległości →	1,5				3			∞
	tabela z wielkościami przyston →	16	11	8	4	2▲2	4	8	11

Ryc. 4. Kalkulator głębi ostrości znajdujący się na obiektywie:

a) pozycja wyjściowa: odległość nastawiona na nieskończoność (przy przysłonie 16 głębia ostrości od 3m do nieskończoności)

b) odległość nastawiona jest równa odległości od obiektu (1,5 m) - obiekt będzie ostry przy dowolnej przysłonie

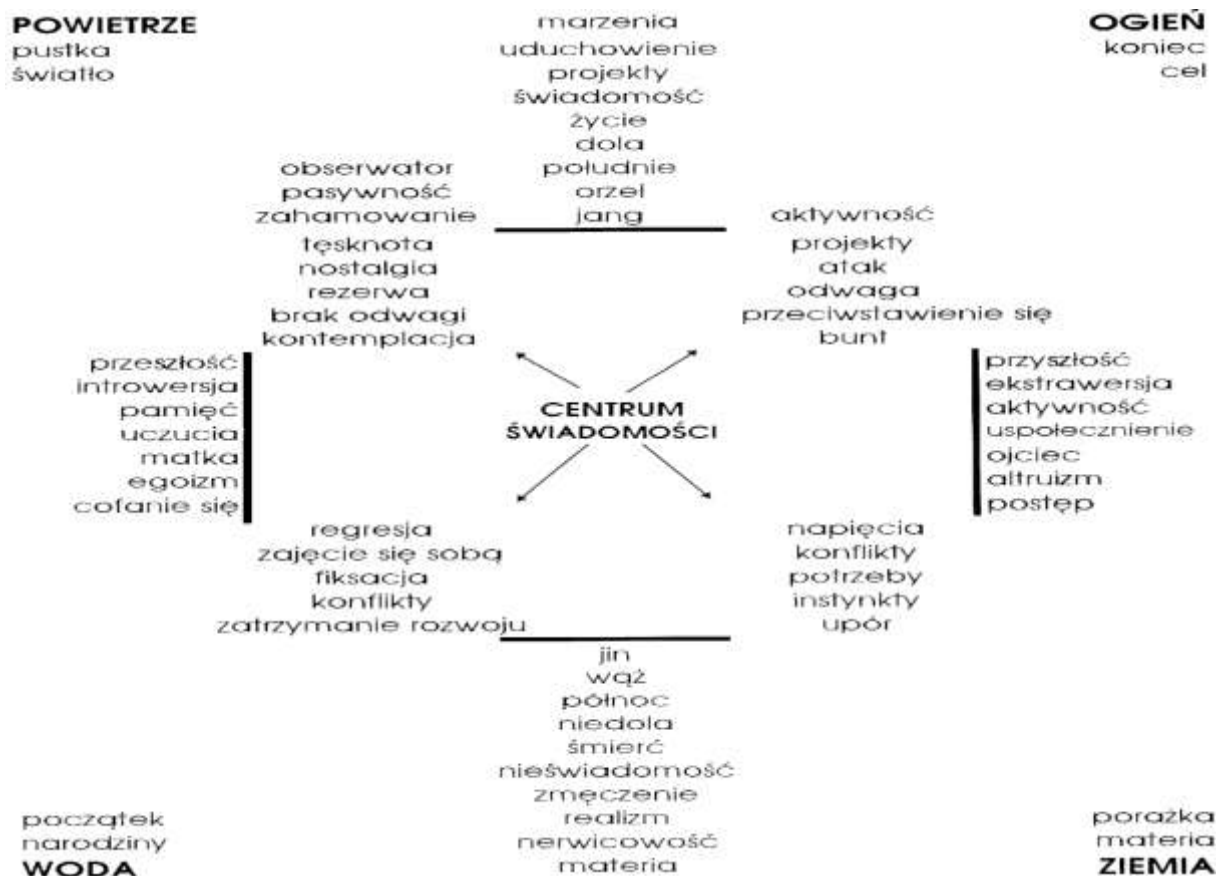
c) chcąc uzyskać największą głębię ostrości, przymykamy maksymalnie przysłonę (np. do 16) a odległość nastawiamy tak, by znaczek nieskończoności znalazł się nad tą 16 z prawej strony lub by odległość interesującego nas obiektu znalazła się nad 16 z lewej strony; wszystkie obiekty o odległości między 16 z lewej a 16 z prawej będą ostre, czyli tu od 1,5m do nieskończoności

Głębia ostrości jest tym większa, im: większa jest przysłona obiektywu, krótsza ogniskowa, większa odległość. We współczesnej popularnej fotografii standardowy obiektyw ma krótszą ogniskową, niż dawniej, bo aparat ma matrycę mniejszą niż połowa klatki 24x36 mm oraz najpopularniejsze zoomy są obiektywami niezbyt jasnymi, czyli o najmniejszej przysłonie np. F=4 a wydłużanie ogniskowej [zoom] „przymyka” przysłonę np. do F=5,6; dlatego trudno zróżnicować plany małą głębią ostrości - prawie wszystko wychodzi ostre.

Ważne jest, jak pokazujemy gotowe zdjęcia. Na prostokątnej kartce obrazek możemy umieścić w różnych miejscach. Czysta kartka tylko pozornie jest taka sama w każdym miejscu. W przedwojennej estetyce fotografii wyróżniano tak zwane „mocne punkty” - miejsca do umieszczania ważnych obiektów, by podkreślić ich znaczenie i mieć wrażenie równowagi kompozycji. Sugeruje się, że kartki, obrazy oglądamy tak, jak byśmy je czytali, czyli od górnego lewego rogu. Nie tylko moje badania okulograficzne mówią, że pierwsze spojrzenie pada najczęściej nieco wyżej środka kadru.

Badania psychologiczne, interkulturowe wskazują na odmienne nacechowanie odmiennych miejsc obrazu, otaczającej nas przestrzeni. Ma to odzwierciedlenie także w języku: „lewy”, „prawy”, „zdołowany”, „uniżony”, „wywyższony”, ... to określenia położenia nie tylko w przestrzeni geometrycznej. Ruch w jedną stronę wydaje się lżejszy, a w inną - trudniejszy. Jeden ukos wydaje się wznoszący, a inny -

opadający. Diagram nacechowania miejsc i kierunków z ryc. 5. może być przydatny nie tylko do komponowania układu zdjęć, czy samej fotografii ale i do ich interpretacji. Umożliwia uświadomienie sobie znaczenia też „czystej formy” kompozycji i jej oddziaływania. Nazwy nacechowania miejsc i kierunków z ryc. 5 są symboliczne, czyli nie jednoznacznie do końca określone, odwołujące się przez świadomość do podświadomości.



Ryc. 5. Nacechowanie miejsc i kierunków (na podstawie: Braun-Gałkowska, 1985; Corman, 1970; Fromm, 1994; Jung, 1981; Koch, 1969; Pulver, 1953; Romey, 1977; Ślósarska, 1988; Yi-Fu Tuan, 1987; ...)

Umieszczenie tego samego zdjęcia w różnych miejscach kartki albumu, czy ramy na wystawie, może wydobywać, podkreślać, osłabiać różne treści. Na przekaz treści też wyraźnie wpływamy, uwzględniając relacje między fotografiami, choćby kolejność. Pomijając warstwę semantyczną, anegdotyczną fotografii, warto zwrócić uwagę na to, jak była skierowana oś widzenia aparatu w poszczególnych zdjęciach (do góry? do dołu?) - które zdjęcie umieścimy pod którym. Ważny jest cały kontekst wizualny, np. kolor tła albumu, oświetlenie, a nie tylko zawartość otaczających zdjęć. Funkcjonują pewne zasady w komponowaniu, choćby proporcji *pas-partout* w stosunku do fotografii (np. dajemy zazwyczaj nieco więcej przestrzeni u dołu niż u góry), jaśniejsze zdjęcie umieszczamy nad ciemniejszym, ale czasem adekwatniejszy jest przekaz wbrew tym zasadom.

Każda kompozycja, każdy kadr inaczej oddziałuje na oglądającego, przekazuje inne treści. Niewłaściwa kompozycja to taka, która przekazuje nie to, co zamierzaliśmy.

Warto popробować r3nych moŹliwoŹci i wybrać tę, która najlepiej odpowiada naszej wraŹliwoŹci i temu, co chcemy przekazać. Pr3bować, czyli konkretnie odwołać się do swojej wraŹliwoŹci w por3wnywaniu r3nych kadr3w, r3nych kompozycji, a nie „wybierać” jedyne go jaki zrobiliŹmy. Ten jedyne bywa często przypadkowy -zrobiony jak przez bezmyŹlny automat, małą. Dopiero por3wnuj3c r3zne, rzeczywiste, a nie wyobraŹone kadry, moŹna sobie uŹwiadomić, jak pozornie takie same zdjecia (np. r3Źni3ce się kilkumilimetrowym przycięciem) przekazuj3 inne treŹci, choćby inaczej ukierunkowuj3c spojrzenie ogl3daj3cego, zmieniaj3 hierarchi3 waŹnoŹci tego, co sfotografowane. Podobnie r3bmy z ukł3daniem zdjec wŹględem siebie i w stosunku do tła.

Hierarchia waŹnoŹci w spostrzeganiu zaleŹna jest nie tylko od kontekstu wizualnego. Podpis pod zdjeciem, tytuł wystawy, potrzeby odbiorcy ukierunkowuj3 uwagę, interpretowanie, oddziaływanie na ogl3daj3cych, na ich ŹwiadomoŹć i podŹwiadomoŹć, dlatego fotografia jest uŹywana w kompleksowym, multimedialnym komunikowaniu, oddziaływaniu, manipulacji. Fotografij3 moŹna uwiarygodniać teŹ nieprawdziwe słowa, tworzyć w nas podŹwiadome skojarzenia konstruuj3ce nieprawdziw3 „rzeczywistoŹć”, którą ŹwiadomoŹć uzna za fakt.

Najłatwiej uŹwiadomić sobie zawartoŹć czystej formy w fotografii, trudniej uŹwiadomić sobie jej oddziaływanie a najtrudniej uŹwiadomić sobie wszystkie znaczenia zawarte w fotografii, choć w naiwnym odbiorze zdjecia - sprowadzaj3c uŹwiadomienie sobie znaczenia do ponazywania sfotografowanych przedmiot3w - wydaje się najłatwiejsze. Źwiadome widzenie to nie nazywanie widzianego, ale widzenie wszystkiego nienazywalnego, „Nienazwane jest Źródłem Nieba i Ziemi, nazywanie dało Źycie tysi3com rzeczy” (Hoto). Widzenie rzeczywistoŹci przez czyst3 formę, niezdominowan3 przez znaczenie przedmiot3w, czy nasze doŹwiadczenie, czy schematy kompozycji, jest Źwiadomym, u-waŹnym widzeniem. U-waŹny wyb3r kadru moŹe dać nam zdjecie-lustro, odzwierciedlaj3ce stan naszego wnątrza, rezonuj3cego z rzeczywistoŹci3 zewnętrzn3 w chwili fotografowania. Im bardziej uwaŹnie zrobimy zdjecie, tym bardziej będzie prawdziwe, a nie przypadkowe, czy wymyŹlone, czy zgodne z regułami kompozycji. Bezinteresowne widzenie, oczyszczone z werbalnego myŹlenia i nabytych schemat3w, moŹe otworzyć nas na Piękno Prawdę Dobro i umoŹliwić zrobienie wartosciowego zdjecia. Studentom na plenerze proponuję posiedzieć samemu kilkanaŹcie minut z odłożonym aparatem, niczego nie wypatruj3c (by RzeczywistoŹć sama przyszła do nas), a potem zrobić jedno zdjecie. Innym razem, zbiegaj3c z g3ry niemal bez zatrzymywania, teŹ zrobić jedno zdjecie.

Zasady kompozycji, interpretacji mog3 być pomocne w fotografii uŹytkowej, ale nie maj3 one wartosci absolutnej, jesteŹ osob3, a nie statystycznym bytem i to twoja wraŹliwoŹć i tw3j wyb3r decyduj3 o twoim przekazie. NiewłaŹciw3 jest na przykła d kompozycja zr3wnowaŹona, gdy ktoŹ jest niezr3wnowaŹony i chce przekazać sw3j stan. RzemieŹlnik, posługuj3c się prawidłami kompozycji, jest wyŹej zaprogramowanym automatem do realizacji precyzyjnie okreŹlonych cel3w. A „tworzenie jest jak taniec, nie ma Źadnego celu, nie słuŹy niczemu; jest celem samym w sobie, raduje się wlasn3 radoŹci3” (Byrski, 1979). Ale radosna, spontaniczna tw3rczoŹć jest raczej niemoŹliwa bez umiej3tnoŹci posługiwania się instrumentem. Bez tej umiej3tnoŹci moŹemy tylko hałasem zwrócić na siebie uwagę.

Pokazując zdjęcia innym, pamiętaj, że nie mniej ważną osobą od ciebie jest odbiorca, z innymi niż twoje potrzebami, wrażliwością, świadomością. Nie nudź go ale i nie ogłuszaj pustyni krzykiem. W masowej bezosobowej komunikacji przyciągnięcie uwagi krzykiem jest najważniejsze, ale osoby nie muszą się tak porozumiewać. Neurotyczne, histeryczne, ekshibicjonistyczne ekspresje są cenne ale do *katharsis* i samopoznania w (auto)psychoterapii, w relacjach intymnych ale raczej nie do publikacji. Każde dzieło człowieka można interpretować jako autoportret. Ze zdjęć można odczytać o autorze to, czego nie uświadamiał sobie podczas fotografowania - oświecić sferę cienia w *psyche*.

Bywa, że ciekawy, angażujący widza, odwołujący się do jego empatii przekaz, zabiera mu tylko uwagę i czas, nie dając nic dobrego w zamian - nic z Dobra, Piękną, Prawdy. Neomarksistowska, postmodernistyczna wiara, że nie ma obiektywnego Piękną, Dobra, Prawdy zaprzecza istnieniu Rzeczywistości. Ale w co wierzysz, wybierasz sam.

Literatura:

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Gdańsk 2004
Braun-Gałkowska M., *Test rysunku rodziny*, Lublin 1985
Bułat W. L., *Zjawiska optyczne w przyrodzie*, Warszawa 1987
Byrski M. K., *Złote Ziarno*, „Sztuka” 1979, nr 6, s. 44-47
Cialdini R., *Wywieranie wpływu na ludzi*, Gdańsk 1996
Coss R. G., *The ethological command in art*, „Leonardo” vol. I, London 1968, s. 273-287
Corman L., *Le test du dessin de famille*, Paris 1970
Deręgowski J. B., *Oko i obraz. Studium psychologiczne*. Warszawa 1990
Etcoff N., *Przetrwają najpiękniejsi*, Warszawa 2000
Frąckiewicz W., *Foto-ocena*, „Foto”, od 3-4/1987 do 6/1989, dostępne też w internecie: <http://widzenie.net/fotooc.html>
Frąckiewicz W., *Malarstwo medytacyjne*, „Gestalt” 1998, 5(35),s. 8-11
Frąckiewicz W., *The aesthetics of the eyes and mouth position in three-point face schema*, „Przegląd Antropologiczny - Anth-ropological Review” 2001, vol. 64, s. 93 - 100
Frąckiewicz W., *Kolorowe krople słońca. Analiza fotografii*, Lublin 2009
Frąckiewicz W., *Widzenie*, <http://widzenie.net/index.htm>
Fromm E., *Zapomniany język*, Warszawa 1994
Gombrich E. H., *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981
Greenler R., *Tęcze, glorie i halo*, Warszawa 1998
Huxley A., *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, Warszawa 1991
Jung C.G., *Archetypy i symbole*, Warszawa 1981
Jung C.G., *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, Poznań 1993
Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986
Koch Ch., *Le test de l'arbre*, Lyon 1969
Lorenz K., *Odwrotna strona zwierciadła*, Warszawa 1977
Łuria A. R., *Podstawy neuropsychologii*, Warszawa 1976
Malewicz K., *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006
Młodkowski, J., *Aktywność wizualna człowieka*, Łódź 1998
Panas W., *Sztuka jako ikonostas*, [w:] P. Floreński (red.), *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1984

Pulver M., *Le symbolisme de l'écriture*, Paris 1953
Romey G., *Le test de l'Arche de Noe*, Paris 1977
Solms M., Turnbull O., *The Brain and the Inner World*, New York 2002
Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1974
Ślósarska J., *Manifestacja Tao i Cz'an w chińskim malarstwie pejzażowym*, [w:] M. Dziwisz (red.), *Taoizm*, Kraków 1988
Watts A. W., *Zen w sztuce*, [w:] J. Sieradzan (red.), *Buddyzm*, Kraków 1987
Witkiewicz S. L., *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*, Warszawa 2002
Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987