

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Görüntü Tasarımı Dizisi I

FOTOĞRAFİN TEMEL YAPISI

Çerkes Karadağ



ÖTEKİ YAYINEVİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



ÖTEKİ YAYINEVİ

Öteki
SANAT - FOTOĞRAF

Kapak ve İç Sayfa Fotoğrafları
Çerkes Karadağ

Kapak ve Sayfa Düzenleme
Özgür Yurttaş

1. Baskı
Eylül 2016

© Öteki Yayınevi
Sertifika No: 25446

Baskı ve Cilt
A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Oto Sanayi Sitesi Yeşilce Mah. Donanma Sok.
No:16 Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 281 64 48
Sertifika No: 12168

Yönetim Yeri
Dr. İhsan Ünlüer Sok. Caferağa Mah. 16/10
Kadıköy / İstanbul
Tel: 0216 345 41 09
kitap@otekiyayinevi.com

ISBN: 978-975-584-275-2

Çerkes Karadağ

Görüntü Tasarımı Dizisi I

FOTOĞRAFIN TEMEL YAPISI



ÖTEKİ YAYINEVİ

Çerkes Karadağ, Kars Kağızman'da doğdu. Ağrı Naci Gökçe Lisesi, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Grafik Bölümü'nü bitirdi. Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi ve Sinema Dairesi Başkanlığı'nda görev aldı. Ulusal ve uluslararası fotoğraf yarışmaları ve biennialere katıldı, fotoğrafları ödüller aldı. 2000 yılında Çek Cumhuriyeti Devlet Şeref Madalyası, 2004 yılı sanat sezonunda da "İFSAK yılın fotoğrafçısı" ünvanı ile ödüllendirildi. Gazete ve dergilerde fotoğraf sanatı ve çağdaş fotoğraf konusunda makale ve denemeler yazdı. Prag, Budapeşte, Mersin/Mut, Gaziantep, Ankara, Bursa ve Lefkoşa kentlerini fotoğrafladı. Kitapları ve fotoğrafları birçok Türk şair, yazar, ressam ve seramikçinin eserlerine konu oldu. Hacettepe, Süleyman Demirel, Yeditepe, Yakın Doğu, Doğu Üniversitesi ve Ankara Olgunlaşma Enstitüsü'nde sanat ve reklam fotoğrafı dersleri verdi. Halen İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmekte ve Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde dersler vermektedir.

Basılmış Kitapları:

Fotoğraf Albümleri:

NÜANS, Dost Kitabevi Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 1989 • TANIDIGIM YÜZLER / FACES I KNOW, Siyah Beyaz Portreler / Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara 1995 • BA-LEYLİM, Bale Üzerine Fotografik Bir Etüd / Doruk Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 1997 • BÜYÜLÜ PRAG / MAGIC PRAGUE, İş Bankası Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 2000 • TEN ÖYKÜLERİ / SKIN STORIES, Mac Art Gallery, Türkçe-İngilizce, İstanbul, 2006 • NATURLIFE, Portakal Çiçeği Yayınları, İstanbul, 2013

Kuramsal Kitaplar:

SÖZDE FOTOĞRAF Aforizmalar / İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000. • GÖRME KÜLTÜRÜ 1. kitap, Görüntüler Evreni / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • GÖRME KÜLTÜRÜ 2. kitap Görüntü Büyücüsü / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • GÖRME KÜLTÜRÜ 3. kitap Fotoğrafın Derin Anlamı / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • FOTOĞRAFÇIYLA DİYALOGLAR / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • YARATICI GÖRÜNTÜ DİZİSİ I / Fotoğraf Nedir?, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016 • YARATICI GÖRÜNTÜ DİZİSİ II / Kamera Bakışı, / Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016 • YARATICI GÖRÜNTÜ DİZİSİ III / Fotoğrafın Yüzyılı, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. • GÖRME KÜLTÜRÜ DİZİSİ I / Görüntüler Evreni, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. • GÖRME KÜLTÜRÜ DİZİSİ II / Görüntü Büyücüsü, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. • GÖRME KÜLTÜRÜ DİZİSİ III / Fotoğrafın Derin Anlamı, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. SÖZDE FOTOĞRAF Aforizmalar / Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016.

Edebiyat:

ÖTEKİ YÜZ Portre yazıları / Portre fotoğrafları / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004. • ÖTEKİ YÜZ Portre yazıları / Portre fotoğrafları / Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016.

Kataloglar:

BALEYLİM / 9 Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 2008. • BEYOĞLU: Bir telaş... Pür Telaş / Artgalerim Yayınları, İstanbul, 2010

Çerkes Karadağ

Görüntü Tasarımı Dizisi I

FOTOĞRAFIN TEMEL YAPISI



ÖTEKİ YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

FOTOĞRAFIN TEMEL YAPISI / 9

Giriş / 9

Görüntü Çerçevesi / 9

FOTOĞRAFI OLUŞTURAN DEĞERLER / 19

Biçim ve İçerik Unsurları / 19

Dokular / 28

Çizgiler / 35

Tonlar / 40

Gren ve Pikseller / 46

Renkler / 49

Siyah ve Beyaz Değerler / 55

FOTOĞRAFIN GEOMETRİSİ VE ÇİZGİLERİN GÜCÜ / 61

Dikey Çizgiler / 64

Yatay Çizgiler / 66

Üçgen / 70

Daire / 73

Piramit / 77

Elips / 81

S Hareket / 84

L Hareket / 87

Köşegenler / 90

Simetri / 93

FOTOĞRAFTA KONULAR / 99

Canlı Konular / 99

Cansız Konular / 103

Tasarlanmış Konular / 106

FOTOĞRAFTA KONU ÇEŞİTLERİ / 111

- Belgesel Fotoğraf / 111
- Basın Fotoğrafları / 115
- Sokak Fotoğrafçılığı / 121
- Doğa Fotoğrafçılığı / 127
- Moda Fotoğrafları / 132
- Nü fotoğraflar / 138
- Reklam, Turizm ve Tanıtım Fotoğrafları / 145
- Gezi ve Seyahat Fotoğrafları / 150
- Portre Fotoğrafı / 154
- Stillife Fotoğraflar / 160
- Spor Fotoğrafı / 164
- Sahne ve Set Fotoğrafları / 168

IŞIK VE AYDINLATMA / 173

- Aydınlatmanın Doğası / 173
- Doğanın Aydınlığı ve Fotoğraf / 187
- Nesnelerin Aydınlık Durumu / 199
 - Doğal Aydınlatma / 199
 - Yapay Aydınlatma / 205
 - Merkezi ve Lokal Aydınlatma / 209
- Işık Çeşitleri / 213
 - Keskin ve Dik Işık / 213
 - Yan Işık / 214
 - Geri Plan Işığı / 216
 - Tepe Işığı / 220
 - Nokta Işık / 222
 - Soft Işık / 224
 - Gece Işığı / 227
 - Flaş Işığı / 229



FOTOĞRAFIN TEMEL YAPISI

Giriş

Görüntü Çerçevesi

Bin sekizyüz otuz dokuzda keşfedilen ve o tarihten bugüne görme ve yaratıcılık eğilimlerimizi değiştirip dönüştüren fotoğrafın anlam ve nitelikleri hakkında bir saptama yapmak gerekirse, özü itibarıyla görüntüler hem yaratıcı bir araç, hem de teknik boyutlarıyla yüzyılımız üzerinde derin izler bırakarak bakış açımızı değiştiren bir sanattır. Bu bakımdan fotoğrafın yeni bir sanat ve ifade yolu olduğu tartışmasızdır. Doğal olarak tüm sanatsal kural ve normlarını uzun bir sentez sürecinden sonra ancak yüzyılımızın son çeyreğinde ortaya koyabildiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar fotoğrafik görüntülerin endüstriyel bir kayıt mı, yoksa plastik sanatların bir parçası mı olduğuna ilişkin kafa karışıklığı bugün dahi giderilmemiş olsa da, başlangıcından bu yana yaratıcı bakışın görüntüyü endüstriden soyutlayarak tümüyle enformasyon, iletişim ve sanatın alanına taşıdığı gerçeğini artık hiç kimse yadsımıyor. Sanıldığı

gibi fotoğrafın sanat olarak varlığı, hedefi ve nitelikleri sonradan değil, bizzat bu buluşu gerçekleştiren mucitler ve ilk dönem fotoğrafçılar tarafından benimsenmiştir. İlk fotoğrafçılar mekanik görüntüyü öncelikle sanat, daha sonra da bir saptama yolu olarak öne çıkardılar. Ancak ne yazık ki fotoğrafın yaratıcı bir dil olarak sahip olduğu bu konumu bulunuşundan bir süre sonra özellikle ticarî fotoğrafçılar tarafından gözden uzak tutularak, fotoğraf-sanat ilişkileri neredeyse yüz yıl boyunca karanlıkta bırakılmaya başlandı.

Fotoğraf yaşam ile gerçeklik ve geçmiş ile bugün arasında doğrudan ilinti kuran bir ifade yolu olarak, özellikle görüntülerin ve portrelerin birer fenomene dönüştüğü 19 yy. boyunca toplumsal bir değer olarak büyük kabul görmüştür. 20 yy. da ise iletişim teknolojileri, yayıncılık, basın, reklamcılık fotojurnalizm ve sanatsal kullanımlar sonucu fotoğraf bilim, sanat ve toplumsal bilimlerin yararlandığı vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir. Öte yandan 19. yy' da ortaya çıkan birçok sanat akımının fotoğrafa ilgisi giderek büyümüş, ancak bu ilgi sadece onun gerçeklik boyutuna değil, daha çok artistik, plastik ve enformasyon alanında yaratıcılığı çeşitlendiren belgeci ve gerçekçi niteliklerine dönük olmuştur. Bu nedenle fotoğrafın 20. yy' da neredeyse tüm sanat akımları üzerinde derin etkiler yarattığı ve birçok sanat akımının doğuşunda etkin bir rolünün olduğunu söylemek mümkündür. Resim gibi bir yüzey sanatı olan fotoğraf, iki boyutlu bir görme biçimine nesnel gerçekliği ve nesneyi taşımakla kalmamış, aynı zamanda resimde idealize edilen gerçeğe karşılık optik yollarla nesnelerin görüntülerini elde ederek yeni bir görme ve algılama biçimine bir kapı aralamıştır. 20. yy boyunca resimle aynı kulvarda gitmesine ve geniş kitleler tarafından artistik bir öge olarak büyük kabul görmesine karşın, ne yazık ki, fotoğrafın sanatsal boyut-

ları bilinçli şekilde belgesel boyutunun gerisine düşürülmüştür. Bunun birçok nedeni arasında özellikle 20.yy modernist sanat anlayışlarının gerçeğe dönük bir biçim bozumunu öne çıkarması ve geçmişini idealize etme geleneğini fotoğraf yoluyla kolayca resmetme çabasına dayandırabiliriz.

Fotoğrafın sanatsal gelişiminde, görsel imgelerin optik yöntemlerle dönüştürülmesi ve nesnel dünyaya dönük objektif bir görseelliğe duyulan gereksinimin hızlandırıcı bir etkisi bulunmaktadır. Ayrıca resim karşıtı arayışların ve gerçeklik olgusunun yeniden keşfedilmesi arzusunun da bunda büyük rol oynadığını söylemeden geçemeyiz. Keşfinden bu yana tüm fotoğrafçıların özgürlük tutkusu, bir bakıma hem kamera ve görüntü çerçevesini dinamik bir işleve kavuşturmuş, hem de yaratıcılık tutkusunu serüvenci bir arayışa yandaş yapmaktan kaçınmamıştır.

Kameranın tek başına anlam oluşturan bir araç olduğunu söylemek hiçbir zaman mümkün değildir. Hatta sanatçı ve sanatın hizmetindeki hiçbir aracın da böyle bir yeteneğinin olduğunu söyleyemeyiz. Buna rağmen yine de kamerayı fotoğrafın belirleyici bir ögesi, hatta başlıbaşına yaratıcı bir araç gibi görmekten vazgeçmeyen fotoğrafçıların, bu eğilimlerin fotoğrafın sanatsal varlığının önünde nasıl engelleyici bir rol üstlendiğini vurgulamakta yarar vardır. Kameranın görmeye yardımcı bir araç olarak fotoğrafa büyük katkısı olsa da, bir imge olarak görseelliğin sanatsal ve yaratıcı boyutuna hiçbir katkısı yoktur. Çünkü kayıt edici fonksiyonlara sahip olan bir kameraya, ancak bir görüntünün biçimsel boyutlarının tesbit edilmesinde veya gerçeklik içindeki konumunun tayin edilmesinde bir araç olarak başvurulabilir.

Kameranın gözümüzü iradi bir çerçeveye hapsettiğini, dolayısıyla bunun bakışımızı tasnif eden, ayrıştıran ve düzenleyen

bir eyleme doğru bizi yönlendirdiğini söyleyebiliriz. Bakış; eğilimlerini ve arayışlarını bir çerçeveye taşıırken, mutlak surette kameranın optik gözüne gereksinim duyduğu için, fotoğrafı bir yönüyle bakışın optikle yaptığı işbirliğinin bir sonucu olarak kabul edebiliriz. Kuşkusuz bir fotoğrafın gerçek kimliği fotoğrafçının çekim öncesi takındığı tutum ile kamera aracılığıyla ele alınan konu veya konu seçiminde şekillenmektedir. Bu bakımdan eğer bir tasarım fikri mevcut değilse, görüntü çerçevesinin gereksiz bir takım şeylerle doldurulması kaçınılmazdır.

Şu da bir gerçektir ki, zaman zaman bir fotoğrafçının yetenekleri içinde görülmesi gereken bir takım yaratıcı eğilimlerin kameralara mal edildiğine tanık oluyoruz. Gerçekten de kameralara yaratıcı bir takım yetenekler atfetmek, tümüyle saçma ve temelsiz birer iddiadan öte birşey olmayacaktır. Çünkü düşüncelerini bir görüntü içinde kalıcılaştırmaya çaba ve özen gösteren fotoğrafçının yaratıcı kaygı ve hedeflerini göz önüne almadan, kameralara yetenek bahşeden teknoloji fetişistlerinin fotoğrafçının iç dünyasından ve değer üretme kapasitesinden haberdar olduklarını söylemek mümkün değildir.

Boş bir görüntü çerçevesinin doldurulmaya uygun sınırlandırılmış, tek ve özgün bir alan olduğunu iyi kavramak gerekir. Anlamlı bir an'ı ve bir deneyimi doğrulayan bir gerçeği kucaklamadığı sürece, görüntü çerçevesinin boş ve anlamsız bir alan olduğunu söylemekte bir eksik yoktur. Çünkü görüntü çerçevesi bir olgunun kendisiyle birlikte konusunu, nesnelerin biçim ve içeriğini ve zaman ile mekan gerçeğini aynı oranda kucaklar. Aynı zamanda fotoğrafı hem teknik bir kayıt, hem de anlam ve değer taşıyan bir göstergeye taşır. Bu nedenle görüntü çerçevesi sadece bazı nesnel görünüşlerin yerleştirildiği sınırları belli bir alan değil, amaçsal ve işlevsel kurgularla içsel

ve sosyal yönlendirmelerin gerçekleştirildiği bir tercihi de hayata geçirmektedir.

Günümüzde hızla yaygınlaşan görüntüler sayesinde yaratılan görsel etkileşim ortamında, sonsuz sayıdaki insan sadece fotoğrafla buluşmamış, aynı zamanda görüntü üretiminin birer neferi olarak büyük bir çılgınlığın yaşanmasına da alet edilmişlerdir. Fotoğraf çeken herhangi birisinin, izleyicinin, koleksiyoncunun, tüketicinin hatta yayınlayanların bile fotoğrafçı olarak görüldüğü günümüz ortamında doğadan bağımsız bir görsel evren oluşturmak veya özgün bir bakış ortaya koymanın ne kadar güç olduğu açıkça görünmektedir. Bugün fotoğrafçılık görüntünün teknik olarak hayli güç ve karmaşık olduğu kimyasal süreçten ve mekanik kameraların yarattığı bir takım dezavantajların baskısından artık kurtulmuş görünüyor. Digital teknolojinin yarattığı avantajlar sadece kolayca fotoğraf çekilmesini kolaylaştırmıştır. Oysa bu teknik fotoğrafçının estetik ve artistik bakışının gelişmesinde sanıldığı kadar açık, anlaşılır ve fotoğrafçıyı yetkinleştiren bir kolaylık sağlamamıştır. Çünkü kamera tekniklerinin basitleşmesi sadece günümüz koşullarında fotoğraf çekilmesini olanaklı kılmıştır. Nitekim yaratıcı bir bakışın gizeminin, tasarımların kaygısının ve estetik arayışların kamera tekniğinden çok daha başka dinamiklere bağlı olduğunu fark edemeyen birçok fotoğrafçının, fotoğrafı doğaya bir öykünme aracı olmaktan öteye taşıyamadığını günümüzde çekilen sonsuz sayıdaki başarısız ve işlevsiz fotoğraftan kolayca anlamak mümkündür.

Görüntü çerçevesinin düzenleme kuralları ile sanatsal kompozisyonun tüm ilkeleri resim sanatından alınmıştır. Bu bakımdan bir çekim gerçekleştirirken, fotoğrafçının tümüyle resim sanatının kurallarını göz önüne almasında yarar vardır. Birer yüzey sanatı olması, gerçek karşısında imge yaratmaya uygun ifade ortaya koy-

ması ve görsel estetiğe benzer gerekçelerle başvurması nedeniyle fotoğraf ile resim sanatının birbirleriyle büyük benzerlik ve aynılık gösterdiğini söylemek mümkündür. Bir çerçevede resmedilen konunun biçim ve içerik dinamikleri ile görsel dengenin kural ve yöntemlerinin yüzyıllar önce resim sanatı tarafından oluşturulduğunu biliyoruz. Dolayısıyla bugün fotoğrafın bu geleneğin sahip olduğu tüm görsel ve estetik ölçütleri aynen benimseyerek resimle büyük bir özdeşlik sağlaması boşuna değildir.

Geleneksel resimsel çerçeve bugün fotoğrafçıyı ressamdan farklı olarak iki şekilde yönlendirmektedir. Fotoğrafçı nesnel gerçek karşısında gördüklerini ya gerçekten ayrıştırarak bir çerçeve içine almakta, ya da çerçeve içinde bir yerleştirme yaparak onları görselleştirmektedir. Sonuç nasıl olursa olsun her iki durumda da fotoğrafçı seçimini gerçek yaşamdan, gerçeğe dair referansını da daima doğadan alırken, ressam çerçevesini bir hayalle, dahası bir takım soyut biçim ve renklerle doldurmaya çalışır. Öte yandan görüntü çerçevesinin dikdörtgen olmasının yarattığı sınırlama resim karşısında onu dezavantajlı bir konuma taşımış olsa da, çerçevenin dikdörtgen olmasının fotoğraf görüntüsü için yetersiz olduğunu söylemek çok doğru bir yaklaşım değildir. Hiç kuşkusuz fotoğrafta ağırlıklı olarak bir dikdörtgenin tercih edilmesinin başlıca nedeni gözlerimizin konumudur. Çünkü insan fizyonomisinin doğal bir sonucu olarak aynı düzlem üzerine yerleşmiş olan gözlerimizin ufuk hattına paralel bir görüş sağlaması, doğayı dikdörtgen ölçülerle görmemize yol açmaktadır. Dolayısıyla yatay dikdörtgen çerçeve bakışımızla orantılı ve uyumlu bir tercih olarak fotoğrafa girmiş görünüyor. Gerek teknik, gerek sanatsal denge açısından olsun, görüntü penceresinde dikey oranların yataya oranı aynı zamanda görüntü alanının değerlendirilme ölçülerini de ortaya koymaktadır.

Elbette tüm görüntüler içerik, tasarım ve içerik unsurlarıyla birlikte gerçeğe kalıcı bir değer kazandırmaktadır. Bu bakımdan görüntü çerçevesinin bir alan olarak sadece gerçekliklere açık olduğunu söylemek eksik bir tanımlama olacaktır. Görüntü çerçevesi dış çevremizde edindiğimiz izlenimlerle duygusal atmosferimizin buluşmasından varlık kazanan bir alan olduğu için, fotoğraflar gerçekten beslenen duygusal birer kayıt olarak anlaşılabilir.

Bir görüntünün varlığını kanıtlayan nesnel ve görsel öğelerin çeşitliliği aynı zamanda görüntü çerçevesinin hangi egemen unsurlarla donatıldığını ortaya koymaktadır. Leke değerleri, ton geçişleri, pikseller, siyah-beyazlar ve renkler kompozisyonda resimsel dilin belirleyici unsurları olarak öne çıkarken, konunun genel atmosferi, nesne türleri, mekân ve günlük yaşamdan fotoğrafa taşınan şeyler da nesnel öğelerin varlığını ortaya koymaktadır. Görüntü çerçevesini anlamlı göstergelerle doldurmanın bir başarı sayılabileceğini söylemek mümkün değildir. Benzer şekilde sadece resimsel ve nesnel öğelerin görüntüde etkin şekilde yer bulmasının fotoğrafı anlamlı bir konuma taşıyacağı da söyleyemeyiz.

Bir anlam çatısı kurarken, fotoğrafçının konunun teknik ve işlevsel unsurlarının güçlü bir anlam için yeterli olmadığını unutmaması gerekir. Dahası hiçbir konu bir fotoğrafı imgesel bir başarıya taşımada etkili bir role sahip değildir. Çünkü bir görüntünün imgesel başarısı için, görüntünün işlevsel özelliklerinin yanı sıra düşünsel öğelerin ve nesnel gözlemlerin de göz önüne alınması gerekir. Kuşkusuz bir fotoğrafçının arayışlarını, estetik kaygıları ve sanatsal bakış açısını yansıtan herhangi bir görüntü, çok zaman bu görüntünün nesnel bir saptamadan ziyade, düşünce alanında olması gereken bir gösterge olduğunu bize hissettirmektedir. Çünkü görüntünün biçimsel unsurları her ne kadar onun anlamını güçlendirse de, fotoğrafçının gö-

rüntü çerçevesini bütünlüklü bir alan olarak görmesi ve anlam öğelerini bir gerçekliğe dayanak yaparak inşa etmesi gerekir.

Bir görüntüyü ele alırken veya tasarlarırken, aslında nesnel görünenlerin bir çerçeve içinde teknik ve estetik kaygılar gözetilerek yerleştirilmesi çok güç bir iş değildir. Tam aksine denge unsuru olan bir takım nesnelerin bir görüntüde uyumlu bir düzen içinde yerleştirilmesi sanıldığından daha da güçtür. Nitekim bir çerçevenin merkezine yerleştirilen herhangi bir nesne genellikle çok kolay anlaşılmakta, aynı zamanda gerçek bir denge unsuru olarak fotoğrafın görsel imkanlarını daha da çoğaltmaktadır. Oysa böyle bir yerleştirmenin arzu edilen düzeyde bir etkilene sağlanamaması gerekir. Çünkü birer denge unsuru olsalar da, yine de herhangi bir görsel etkinliğin görüntü çerçevesinde köşegenlerin kaçış noktalarına yerleştirilmesi, bir kompozisyonunun dinamizm kazanması için yeterli değildir.

Oysa bir çerçevenin sağ ve sol yanına yerleştirilen nesneler genellikle aynı dramatik atmosferi yaratmadıkları gibi, sanki çerçeveden dışarı fırlayacakmış gibi izleyici üzerinde etki uyandıran bir gerilime yol açarlar. Öte yandan ufuk hattı, köşegenler, kompozisyonu oluşturan geometrik tüm unsurlar ve zaman ile hızın yarattığı nesnel inandırıcılık, bize görüntü çerçevesinin başarılı bir fotoğrafçı elinde nasıl sonsuz sayıda düzenlenme olanağı verdiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Elinizdeki kitabın içeriğini oluşturan kompozisyon ve düzenleme kurallarını ele alırken, fotoğrafçıyı anlamlı ve değerli bir görüntüye kavuşturan görsel dinamiklerinin tümüne değinmeye çalıştım. Bu bakımdan bir görüntünün optik ve işlevsel özellikleri arasında, teknik ve biçimsel unsurlar kadar, konu, öykü ve anlam unsurları da bulunmaktadır. Dolayısıyla kitapta görüntünün biçimsel boyutları kadar ifade, anlam ve yaratıcılık boyutla-

rı da ele alınmaktadır. Konu başlıkları içinde fotoğrafın temel yapısı, görüntüyü oluşturan teknik ve kurgusal düzenlemeler ve aydınlatma ilkeleriyle birlikte görüntünün anlam katmanlarını zenginleştiren sanatsal unsurlara da geniş şekilde yer verilmiştir.

Ayrıca kitabın son bölümünde fotoğraf çekerken fotoğrafçının izleyeceği yol ve ortaya çıkan görüntü kusurlarına yol açan biçimsel ve sanatsal aksaklıklar da ele alınmıştır. Elbette görüntü çerçevesi hiçbir kaygı taşımadan basit bir düzenlemeyle halledilebilir. Hatta bu amaçla rastlantısal unsurlar egemen olsa bile, zaman zaman çok güzel fotoğrafların çekildiğini pekala söyleyebiliriz. Fakat yine de bir bilincin ışığında veya yol göstericiliğinde kurgulanan herhangi bir fotoğrafın, sadece hoş a giden bir gösterge olmakla kalmadığı, aynı zamanda düşünsel, iletişimse l, provakatif ya da politik bir metin olarak işlevsellik kazanabildiğini inkar edemeyiz. Bu amaçla hayatı bazı görüntülerde tasarlamak, bu görüntüleri hayatın bir aynası, benzeri veya eylemci bir yansıması yapmak demektir. İşte bu noktada çerçevemizi biraz daha geniş tutarak fotoğrafı oluşturan teknik süreçlere, estetik şekillenmelere ve kompozisyonun temel dinamiklerine ayrıştıracı bir bakışla göz gezdirmekte yarar vardır.





FOTOĞRAFI OLUŞTURAN DEĞERLER

Biçim ve İçerik Unsurları

Bir sanat yapıtının biçim ve içeriği arasındaki vazgeçilmez bağ, sanatlar arasında en fazla da fotoğrafta kendini ortaya koymaktadır. Bir konuya kimlik kazandıran nesneler, yüzler ve olguların biçimsel yansımaları aslında doğada hazır halde bulunan materyallerdir. Bir bakıma fotoğrafçı biçimsel bir düzenlemeye başvururken, doğada hazır durumda bulunan nesnelerin mevcut konumlarından yararlanarak bir sonuca gitmeye çalışmaktadır. Unutulmamalıdır ki, herhangi bir nesnenin uzam içindeki konumu, aynı zamanda onun biçimsel ve nesnel konumunu da görünür yapmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafçı bir çerçeveye taşıdığı nesnelere yeni bir anlam kazandırarak uzam benzeri bir mekân oluşturmaya çalışmaktadır. Bu çerçeveden baktığımızda görsel tasarımın başlıca hedefi çerçevenin uzamına nelerin yerleştirileceği ve biçimsel unsurlarla beraber bu boşlukta nasıl bir ifade dilinin geçerli yapılıp yapılmayacağıdır.

Herhangi bir nesne bir görüntüye taşındığında, optik değerlere bağlı olarak kendine özgü bir biçim ve karakter kazanmaya

başlar. Elbette nesnelerin üç boyutlu olduğunu ve tüm boyutlarının da farklı yüzlere sahip olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla görüntüler sadece nesnelerin bize görünen yüzünü gösterdiği için, tüm nesneler biçimsel bakımdan fotoğraf görüntüsünde daima iki boyutlu olarak görünürler. Gözümüzün belleği aşına olduğumuz nesneleri sanki tüm boyutlarıyla görüyormuşcasına bir yanılama yarattığından, ışık altında değişime uğrayan her olguyu genellikle kendi biçimsel özellikleriyle algılamaya çalışırız. Elbette fotoğraf varlıkların biçimini bozan, değiştiren veya belli koşullar altında dönüştüren bir sanat olarak görülmelidir. Çünkü bir biçimi değişime uğratan kameranın görme açısı, ışığın geliş yönü, optik araç ve gereçlerin görüntüye yaptığı etkiler ve nesnelerin objektife olan yakınlık ve uzaklıktır. Her ne kadar nesnelerin biçimsel özellikleri tümüyle ışığın karakterine, geliş yönüne, şiddetine ve gece gündüz koşullarına bağlı olsa da, yine de bir nesnenin biçim kazanmasında objektiflerin ve bakış açısının belirleyici rolünü unutmamak gerekir.

Başarılı bir kompozisyonun en belirgin özelliği, bağımsız biçimlere sahip nesneleri bir araya getirirken, bunları kompozisyon içinde bir gerçeği işaret eden bir yetkinlikle ortaya koymaktır. Bundan hareketle fotoğrafçıyı da doğadaki hazır oluşumları görüntü uzamında bir biçim ve anlama kavuşturmakla mükellef birisi olarak kabul edebiliriz. Nesnelerin biçimleri bir görüntüye doğadaki durumuna benzer bir nesnellikle yansımaz elbette. Ancak onları optik çeşitliliğin yol açtığı farklı açılarla ve ışığın değişik yansımalarının yarattığı illizyonlarla görebiliriz. Bir fotoğrafta varlık bulan nesnelerin görünüşü ile bu nesnelerin gerçek yaşamdaki görünüşü arasında bir yer işgal eden kameranın rolü gerçekte, bir görünüşü bir imgeye dönüştürmektir. Buna göre fotoğraflar hiçbir zaman gerçek hayatı layıkıyla ve olanca

doğallığı ile temsil edemezler. Olsa olsa sadece fotoğrafçı marifetiyle anlam kazanan bir imgeyi hayatı açıklamaya memur etmektir. Bu bakımdan tüm nesneler aslında kameranın ayrıştırıcı süzgecinden geçirilmiş halleriyle bir fotoğrafta somutlaşırlar.

Işığın bir olgunun biçimini nasıl değiştirdiğini iyi anlamak için başarılı fotoğraflara bakmakta yarar vardır. Ayrıca fotoğrafın fotoğrafçının güzellik arayışının eşlik ettiği biçimsel ve görsel bir düzenleme olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Bu bakımdan bir kompozisyonun en önemli dinamiği, fotoğrafçının güzellik algısı ile ışığın varlıksal etkisinin işbirliğinden yaratılan anlamlı biçimdir. Aslında ışık her zaman nesnelerin biçimini güzelliklerin tehdit edici şokuna maruz bırakarak görünür yapmaya çalışır. Hatta anlamlı bir ışık kullanımının bir nesnenin biçimini temel alarak yarattığı sinerji, bu şokun fotoğrafçı tarafından da görülüp hissedildiğini ortaya koymaktadır.

Herhangi bir fotoğrafta işbirliği içinde bulunan nesnelerin büyük bölümü ya bağımsız biçimleri ile ya da oluşturdukları kombinasyonla görsel bir kavram yaratırlar. Bu kombinasyon, kesinlikle doğayı kopya eden bir anlayışı değil, tam aksine doğanın bir imgeye kaynaklık etmesini sağlamak için oluşturmaya çalışılır. Bu nedenle bir nesnenin biçimi, aynı zamanda onun doğa içindeki serüvenine de bir açıklama getirmektedir. Unutulmamalıdır ki, bazı güzellikler aynı zamanda bazı biçimleri doğrulamaya çalışan bir işlev üstlenirler. Başka bir deyişle, bir nesnenin biçimsel karakteristiğini sergileyen güzellik arzusu, ışık, perspektif, alan derinliği, ton değerleri ve renk kontrastlarının yanı sıra güçlü bir armoniyi de öne çıkarmaktadır.

Çünkü nesneleri bir görüntüde somutlayan ışık, bu nesneleri ton zenginliği olan bir kompozisyona kavuşturmak için genellikle perspektif ve renk kontrastlarına büyük gereksinim

duymaktadır. Bir fotoğrafın inşa edilmesi sürecinde, onun hangi anlam dinamiklerine dayandırılacağı fotoğrafçı için hayli önemlidir. Görsel biçimler sadece sanat için gerekli değildir elbette. Fotoğraf çekmeye çalışan fotoğrafçının temel kaygısı daima artistik bir görüntüye ve yaşam ile duygular arasında güçlü bağları somutlayan çarpıcı bir yapıta kavuşmaktır. Biçimlerin tek başına fotoğrafın temel bir belirleyeni olmadığını biliyoruz. Fakat güçlü bir anlam yaratmak ve sağlam bir iskelet oluşturmak için biçimlerin görüntünün varlığında sahip olduğu vazgeçilmez gerekliliği de yadsıyamayız. Görsel dengenin güçlü formlar tarafından desteklendiği ve görüntünün dinamik yapısının belirgin bir başarıya ulaştırıldığı tüm fotoğraflar açık arayla sağlam bir kompozisyona işaret ederler. Nesnel veya soyut tüm biçim arayışları, daima görsel bir imgenin tasarlanmasında fotoğrafçının sanatsal bakışını güçlü verilerle destekleyen motor bir güç oluşturur. Hatta sanat dışı sayılabilecek fotoğraflarda bile biçimlerin güzelliklerin sergilenip paylaşılmasında derin bazı etki ve katkılarının bulunduğunu söylemekte yarar vardır. Aslında fotoğrafları, fotoğrafçının gerçek üzerinde bir biçim bozumu yaratmak amacıyla optiği ve fotoğraf tekniklerini kullanarak elde ettiği birer göstergeler olarak görmek gerekir. Aynı zamanda aktif şekilde dönüşüm sağlayan ve devinen zaman sayesinde hareketi, hızı ve optik yanılsamayı da biçimlerin etkin unsuru olarak görüntüler içinde somut bir geçerliliğe kavuşturan bir araçtır.

Bir fotoğrafın açık ve anlaşılır göstergeler veya soyut renk ve anlatımlarla düzenlenmesi, fotoğraf üzerinde biçimsel özellikler açısından bir farklılık yaratmaz. Çünkü biçimler de; tıpkı anlam, içerik, konu ve mesaj gibi nesnelerin, zaman ve mekânın bir anlam örgüsüyle kuşatılmasına neden olur veya bir çerçeve içinde varlık kazanması amacıyla başvurulmuş temel görsel dina-

mikler olarak değer kazanabilirler. Bu bakımdan görsel biçimleri, bir görüntünün dinamizmini güçlendiren vazgeçilmez öneme sahip unsurlar olarak görebiliriz. Görsel biçimler bir fotoğrafın yaratılış sorunları veya yaratıcılık süreci ile ilişkili bir amacı gerçekleştiremezler. Olsa olsa fotoğrafçının konusuyla veya yaşamsal olgularla ilk karşılaşmasına veya izlenimlerini aktifleştirmesine neden olan güçlü etkilenmelere zemin hazırlarlar.

Yaratıcı bakış ya bir imgeyi kendisine yandaş yapmakta ya da bir anlamla giydirerek biçimleri bir somutluğa taşımaya çalışır. Bir konunun genellikle önce biçimsel boyutlarıyla karşılaşır, daha sonra içeriğe uygun anlam unsurlarına dâhil oluruz. Hatta bu davranışı benzer bir eğilimle çekilmiş fotoğraf karşısında bile sürdürmeye çalışırız. Bu bakımdan bir fotoğraf çekerken, karşılaşacağımız ilk eşik, bu fotoğrafın hangi anlam öğeleriyle inşa edileceğine yol gösterecek olan dağınık gerçekliklerin biçimsel boyutlarıdır. Biçimler, fotoğrafta fikirlerin veya görsel tercihlerin bir anlam ve hacim kazanmasına aktif ve eylemci bir motivasyon sağladıkları gibi, yeteneklerin olgunlaşması ve fotoğrafçının ustalaşmasına da benzer katkılar sunmaktadır. Ancak yine de, her gün görüntü evrenimizde kendilerine yer bulan bozuk biçimlere sahip yüzbinlerce fotoğrafın varlığını da inkar etmemek gerekir. O halde bir fotoğrafın biçimini bozan ışık, renk ve bakış açısı yetersizliğinin aşılması durumunda, ayırt edici özellikler barındıran, açık ve anlaşılır kompozisyonlar elde etmek çok güç değildir.

Fotoğrafın biçimsel boyutlarını irdelerken, görsel biçimlerin bir görüntü içinde tek başlarına bir değer olmadığını göz önüne almak gerekir. Biçimleri, fotoğrafçının zihinsel ikliminde karşılık bulan konu, içerik, mesaj ve anlamlandırma çabasından bağımsız tutmamak gerekir. Öte yandan bir görüntünün var-

lıksal sorunlarını değerlendirdiğimizde biçim ile içeriğin, içerik ile mesajın ve konu ile biçimsel inşanın birbirlerini hem tamamlayan, hem de destekleyen unsurlar olduğunu görürüz. Günlük hayatta görülmeye değer bazı görünüşleri seçip açıklayan fotoğrafçının, bunlarla hayatın güzelliklerini yansıtan bir kompozisyon yaratması ve gerçeği bir içeriğe kavuşturarak bize bir mesaj vermeye çalışması, fotoğrafın doğasına uygun düşen bir eylem olarak görülmelidir. Kameranın kesintili görüşe sahip penceresinin bir takım şeyleri sınırlandırmasının başlıca nedeni, görünen şeyler içinde ilgi alanımıza giren ve dikkat çekici özellikler barındıran bazı kesitlerin fotoğrafçının tercihlerine uygun olarak seçip ayıklanmasıdır.

Gözün seçimleri genellikle olayların çapraşık boyutlarına yönelik olduğu için daima çelişkiler içinde bir uyum aramaya çalışırız. Benzer şekilde dengesi, ritmi veya armonik yapısı bozuk bir görüntü söz konusu olduğunda gözün uyum ve denge arzusu devreye girmeye başlar. Bu nedenle insan gözü bir konu içinde uyum ve uyumsuzluk öğeleri mevcut olduğunda daima karar verici, ilişki ve çelişki koşullanmalarında da sorgulayıcı ve karar verici bir eğilim benimsemeye çalışır. Bir konunun içerik kazanabilmesi, dahası bir mesaja uygun verileri bir araya getirebilmesi için, gözün ve bilincin bir alışveriş içine girmesi gerekir. Bu alışveriş, bağımsız biçimlere bir kimlik kazandırma veya bir görüşe ya da zihinsel tasarıma bir biçim verme şeklinde kendini göstermektedir. Hatta çok zaman sınırları netleşmeye başlayan bir görüşe biçimsel bir gömlek giydirmek için gözün, nesneler düzeninde daha ayrıntılı bir gözlem yapma ihtiyacı duyduğunu bile söyleyebiliriz. Günümüzde sayısız fotoğrafçı ağırlıklı olarak içeriği belirlenmemiş çerçevelere ve kesinleştirilmemiş konulara rağmen bir takım görüntüler peşinde sokakları, kentleri hatta

farklı coğrafyaları dolaşıp dururlar. Nitekim zihinlerinin derinliklerinde henüz bir biçim ve anlam kazanmayan görüntülerle yaşayan ve bir takım gizli gerçekliklerin keşfine dönük arayışlara sürüklenen bu fotoğrafçıların biçim ve içerik kaygıları çok zaman tümüyle zahmetsiz buluşmalar ile spontane karşılaşmaların fotoğraflarına dayanmaktadır.

Fotoğrafçı sanatsal biçimleri ne kadar dingin, dinamik ve anıtsal biçimde görüntüye taşıyabiliyorsa, kuşkusuz içerik de fotoğrafı aynı oranda provakatif, aydınlatıcı ve şoke edici bir olgunluğa taşıyabilir.

Fotoğrafın bir içeriği gerekli ve vazgeçilmez yapmasının temel nedeni, fotoğrafın yaşama dönük yüzü ve gerçekle olan doğrudan bağları ve ilişkisidir. Bu bakımdan çok zaman çatışmalı bir gerçeğin dikkat çekici yansımaları, fotoğrafçıyı süratli bir biçimde bir içerik tasarlamaya veya güçlü bir mesaj oluşturmaya yöneltir. Kameranın göz, bilinç ve mercekleri harekete geçirmesinin bir sonucu olarak, fotoğrafçının zaman içinde teknik bir olgunluğa kavuştuğu bir gerçek. Özellikle toplumsal olayları izlemeyi amaç edinen basın fotoğrafçılarının bu tarz bir yetkinlik kazandığını söyleyebiliriz. Öyle ki, birbirleriyle benzerlik gösteren olaylar ve onların gelişme biçimi veya olası bir takım tutum ve davranışlar gözlemci bir fotoğrafçının reflekslerini harekete geçirdiğinden, basın fotoğrafçısının konuları en kritik çekim anında saptaması tümüyle kazandığı bu yetkinliğin sonucudur. Benzer şekilde, örneğin bir maçta oyunun en kritik an'ını veya atılan bir golün en uygun görüş açısını saptayan spor fotoğrafçılarını da kazandıkları deneyimler ışığında yeteneklerini geliştiren fotoğrafçılar olarak görmek gerekir.

Fotoğrafçı gözü, çok zaman dağınık halde bulunan nesneleri, yüzleri veya amacı apaçık görünen olayları derleyip toparla-

arak bir konu ve içeriğe kavuşturabilir. Yaratıcılığı anlamlı bir öze kavuşturmak için, öncelikle nesnel dünyayı iyi özümsemek ve bunu da görsel bir yetkinliğe taşıyan teknik ve estetik normlara sahip olmak gerekir. Yaratıcı yetenek aynı zamanda bir görüntünün biçim ve içerik unsurlarının bir arada ve aynı yetkinlikte yansıtılmasıyla bir değer kazanabilir. Aksi takdirde hiçbir biçim ve içerik birlikteliği bir anlam yaratmak için yeterli bir gerekçe oluşturamaz. Öte yandan fotoğrafın gerçeklikleri manipülatif bir içerik ve mesaja yandaş yapmak için sonsuz olanaklara sahip olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de yaşamdan alınan bazı doğal olayların fotoğrafları dışında, neredeyse tüm fotoğrafların içeriği belli oranda manipülatif, amaçlı hatta hileli bir gerçekliği ortaya koymaktadır. Hatta bir düzenleme kaygısı söz konusu olduğu sürece, mesaj ve içeriğin belli yol kazalarına uğratılması da kaçınılmaz görünüyor. Çünkü çok zaman artistik bir amaç uğruna birçok gerçeğin fotoğraflarda ya manipülasyona uğratıldığına ya da amacından uzaklaştırılarak konunun içinin boşaltıldığına tanık oluruz. Özellikle bir takım güzellik kaygılarından hareketle veya güçlü bir içeriği vurgulamak amacıyla fotoğrafın biçimsel boyutlarını es geçen fotoğrafçıların başarılı olduğunu söylemek pek gerçekçi değildir.

Unutulmamalıdır ki, fotoğraf fonksiyonel bir görmeye yanıt vermediği sürece başarılı sayılamaz. Başka bir deyişle, bir görüntünün fonksiyonelliği ancak biçim ve içerik unsurlarının güçlü işbirliği ile mümkündür. Kuşkusuz gözün bakışı eylemci olduğu oranda faydacı bir karaktere de sahiptir. Göz bir gerçeğin varlık nedenlerini sorguladığı sürece eylemci, görüntülere bir anlam ve değer kazandırdığı sürece de faydacı ve fonksiyonel bir işleve kavuşabilir. Bilincin ayrıştırıcı fikirlerine sözcü olduğu kadar, fonksiyonel bir materyal olarak bu dili eylemci bir



yapıya kavuşturabilir. Gerçekten de nesneler ne kadar gerekli, faydalı veya fonksiyonel ise, fotoğraflar da aynı oranda kişisel, öznel veya çok zaman faydasız dökümanlardır. Bu çerçeveden bakıldığında, içeriğin biçimden daha önemli görüldüğü birçok fotoğraf sayesinde, çok zaman fotoğrafın yaratıcı bir gözün eseri olup olmadığı hakkındaki şüphelerimizi canlı tutan bir inanca kapılmamız yersiz bir kaygı olmasa gerek.

Aslında fotoğraflar her zaman güçlü bir içeriğe ve sağlam biçime sahip değillerdir. Çünkü özellikle intihar, saldırı, şiddet, terörizm, suikast ve trafik kazası gibi yüksek şiddetteki olaylar sırasında çekilen fotoğraflarda genellikle içerik kaygısı biçimsel eğilimleri aşan bir gereksinmeyle önem kazanmaya başlar. İşte böyle bir durumda konunun içeriği biçimi de aşan bir değere kavuştuğundan, biçimsel öğelere fotoğrafta yer verilmesi genel-

likle es geçilir. Özellikle durağan bazı konular, örneğin mimari, kent ve kır manzaraları, nesneler ve genellikle iç mekânlardaki görüntü öğeleri, güçlü bir ışık dengesi ve kompozisyonu gerektirdiği için, fotoğrafçının mesaj ve içerik kaygısı taşımaksızın fotoğraf çekmesi pekala mümkündür.

Herhangi bir içerik, biçimsel unsurlara ne kadar gereksinim duyarsa duysun, fotoğrafın varlığını kesinleştiren görsel ve kompozisyonel tercihler daima içeriği de belirleyen itici bir rol üstlenirler. Fotoğrafta mesaj ve anlam unsurları genellikle yalın bir kompozisyonu, güçlü bir ritm duygusunu ve sade bir anlatımı esas almaktadır. İçeriği biçimle buluşturan dinamikler ister gerçekçi ister soyut konuları esas alsın, sonuç itibarıyla bu işbirliği fotoğrafik verileri anlam verileriyle buluşturan bu birlikteliği hayata geçirmektedir. Elbette bir fotoğrafta içeriğin kapasitesini sadece hazır gerçekliklerin fotoğrafçı tarafından kotarılmasına bağlayamayız. Fotoğrafçının biçimi tasarlarken mutlaka etkili bir ışık değerini yalın bir anlatımla buluşturması ve siyah beyaz veya renk armonilerini konunun ruhu ve gizemiyle kaynaştırması gerekir. Böylece fotoğrafın biçimsel argümanları konunun içerik çatışmalarını desteklerken, açığa çıkan sesin yankısı da çok yüksek olacaktır.

Dokular

Dokular fotoğrafın içerik unsurlarından daha çok, görüntünün artistik ve plastik boyutlarıyla ilişkili görsel etkilere sahiptir. Herhangi bir olay veya nesne ışık sayesinde bir görüntüde vücut bulurken, daima kendi biçimsel özellikleriyle, yani siyah beyaz veya renkli planlar halinde görüntüde yer alır. Işık ve gölgenin etkisi ile belirginlik kazanan dokular, aslında kompozisyon içinde kontrastlıkların dengeli şekilde dağılımına yol açan en

anamlı unsurlardır. Bir bakıma gerçeklik algısı fotoğrafta öncelikle dokular sayesinde yaratılabilir. Doku, yüzeylerin ışıkla kazandığı karakteristik bir biçim olarak fotoğrafta nesnel bakışı somutlayan veya ona imgesel bir boyut kazandıran bir değerdir. Fotoğrafı ışığın nesnelere bir karakter veya kimlik kazandıran bir araç olarak görmek gerekir. Çünkü ışık bir görüntünün yüzeyinde önce dokuları belirginleştirir, daha sonra anlam değerlerini yücelten bir misyona soyunur. Bu bakımdan resimde fırça tuşları, yüzey şekilleri veya resimsel planlarla ortaya konulan dokular, fotoğraf söz konusu olunca tümüyle ışığın nesnelerin yüzeyinde oluşturduğu algısal biçimlerde kendini göstermektedir. Bu amaçla dokuların, aydınlık ve karanlıkların dengelenmesi ve fotoğrafik imgelerin gerçekle benzeşmesinde destekleyici bir rolü olduğunu gözden kaçırmamak lazımdır.

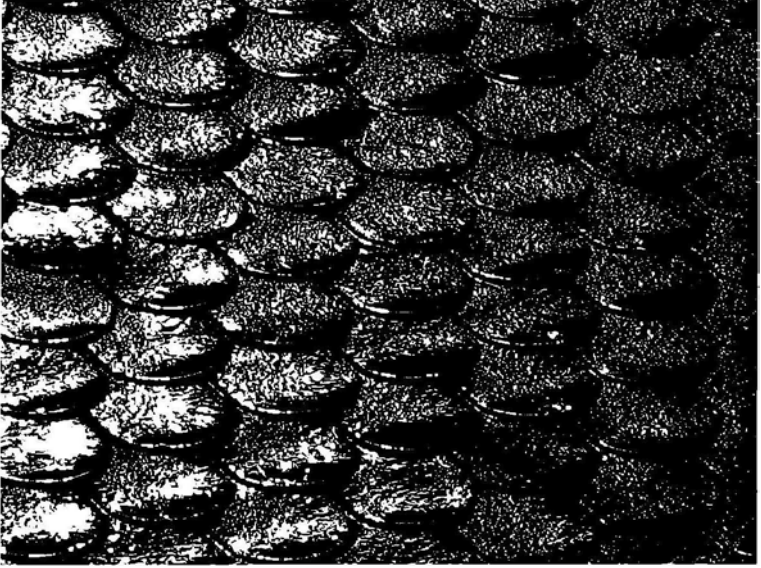
Bir fotoğrafta bulunan birbirlerinden farklı biçimler arasındaki dengede dokuların ayrıştırıcı ve fark ettirici etkisi oldukça büyüktür. Bir bakıma dokular görüntüde güçlü bir farkındalık yaratan bir işleve sahiptirler. Çünkü aynı dalga boyuna sahip renkler siyah-beyaza dönüştüğünde fotoğraftaki tonal karşılığı renklilerle eşdeğer değildir. Yani açık ve koyu değerler renklerin dalga boyuna göre bir değer ve görsellik kazanırlar. Dolayısıyla nesneler arasında ayırt edici ve belirgin farklılıkları, daha çok dokular sayesinde anlayabiliyoruz. Benzer şekilde, örneğin bir tatil kasabasında duvarları maviye boyanmış bir evin yazın çekilmiş fotoğraflarında duvar renginin gökyüzünün mavisine karışması içten bile değildir. Bu durumda ayırt edici tek farklılığı doğal olarak duvar dokusunda aramak gerekir.

Yanıbaşımızda duran nesnelerin herhangi bir ışık kaynağı ile karşılaştığında sürekli bir değişim geçirmesi veya karakteristik bir biçim kazanması doğaldır. Başka bir deyişle, her nesne kar-



Yağmurdan önce

şlaştığı ışığın bıraktığı etki oranında görüntüde bir iz bırakmaktadır. İşte fotoğraf farklı karakteristiğe sahip bu izlerin oluşturduğu uygun biçimleri esas alan bir araç olarak benimsenmiş bir araçtır. Nesnelerin görüntüdeki izleri her zaman onlara benzerlik sağladığından, fotoğrafın dönüştürücü karakterinin temel özelliği bu benzerliği görüntüde sonsuza kadar sürdürmektir. Aslında bir fotoğrafçının kompozisyon kaygısı, daha çok ışık ve gölge ile biçimsel açıdan farklı bir görsellik sergileyen dokuların birbirleriyle kurduğu dengeye yöneliktir. Fotoğrafta dokuların plastik karakteri çok zaman abartılı bir görsellik yaratabilir. Hatta bu abartı bazen içeriği de aşan bir nitelik kazanabilir. Buna rağmen yine de, dokular gerçeğin karakterini değiştiren bir bo-



Yağmurdan sonra

yuta, yani gerçekten bağımsız veya kopuk bir görselliğe sahip değildir. Çünkü gerek renkli, gerek siyah-beyaz veya biçimsel özellikler gösterebilir, tüm dokular genellikle görsel bir dengenin fotoğrafta yaratılması amacını ortaya koyarlar.

Dokular fotoğrafta görselliğin çeşitliliğini, artistik ve gerçekçi boyutlarını daha fazla öne çıkardığından, bu eğilim soyut fotoğraflarda kendisini biçimsel boyutlarla karşımıza çıkarır. Görsel bir atmosfer yaratan fotoğrafın teknik, estetik ve geometrik formları aynı zamanda karakteristik özellikler gösteren dokuları da açığa vururlar. Ayrıca ışık zamanı, mekânlar ve hava atmosferi de eksiksiz tüm fotoğraflarda dokunun karakterini güçlü şekilde açığa vuran görüntü değerleri olarak öne çıkmaktadır..

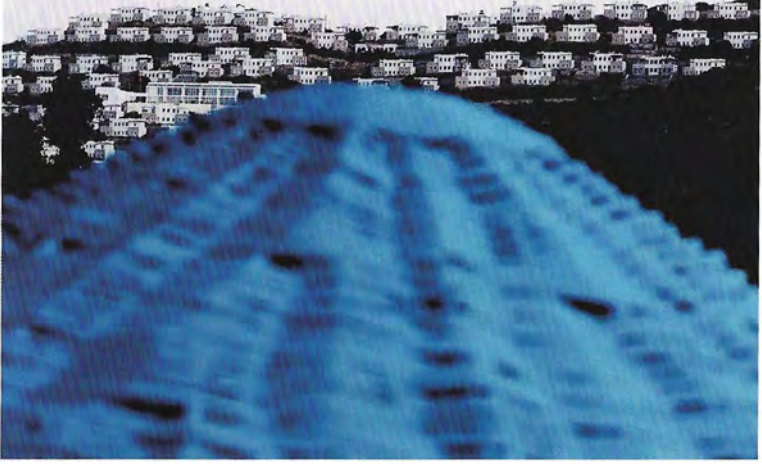
Örneğin sisli bir manzarada görsel öğeler ne kadar fazla ve çeşitli olursa olsun, manzaraya sinen sis etkisi, fotoğrafta nesneleri değiştiren bir doku yarattığından, doku görüntünün estetik atmosferini oluşturan temel bir belirleyen olarak öne çıkar.

Kimyasal fotoğrafta gren, digital fotoğrafta ise piksel olarak adlandırılan ve görüntü yüzeyinde doku oluşturan bu değerler, dağılım sayılarına bağlı olarak ışığa duyarlılık gösterirler. İso olarak adlandırılan ve görüntünün ışık duyarlılığını gösteren bu zerrecikler aynı zamanda görüntünün kalitesini ortaya koyan keskinliği de tayin eder. Düşük iso değerleri gren ve piksellerin görüntü yüzeyindeki yoğunluğunu ve sıklığını işaret ederken, öte yandan görüntüyü belirginleştiren ön ve geri planlardaki renk ve kontrastların kalitesini de ortaya koyar. Benzer şekilde yüksek İso değerleri fotoğrafta gren ve piksellerin ışığa oldukça duyarlı olduğunu ve dolayısıyla görüntüde renk ve kontrastların zayıf olduğunu göstermektedir. Her iki durumda belirgin şekilde açığa çıkan şey, görsel simgelerdeki dokuların ortaya koyduğu karakteristik farklılıklardır. Çünkü fotoğraf çeşitli renk ve ışık değerlerinin meydana getirdiği dokuların oluşturduğu birbirlerinden farklı görsel etkilerin bir toplamıdır.

Açıktır ki, dokular hem görsel dengenin bir unsuru, hem de artistik bir dilin etkin dinamiklerinin başında gelmektedir. Kompozisyonu bir bütün olarak ele aldığımızda, görüntüyü değerli yapan tüm anlam unsurları, yani bir araya getirilen nesnelerin oluşturduğu uyumlu kombinasyon bir takım benzer ve karşıt ilişkilerin geçerli olduğu bir bütünlük içinde yerleştirilmişlerdir. Bu nesnelerin karakteristik özelliklerini yansıtan özgünlükleri; daha çok doku, çizgi, kütle ve mesafe ilişkileri açısından birbirlerinden ayrışır. Bu nedenle dokular hem sanatsal biçimlerin, hem de ayırt edici biçimlerin bir çözümleyicisi gibi görülebilir.

Bir fotoğrafta dokuların etkisi ve karakteristik özellikleri en fazla görüntünün ayrıntılarında görülebilir. Fotoğrafta genel planlar daha çok bir konunun belgesel ve anlatımcı görselliğini öne çıkarırken, ayrıntılar fotoğrafçının dikkatini, gözlem gücünü ve seçici bakışı açığa çıkarır. Özellikle bakışımızı ayrıntılara yönelten kameranın, nesnelerle yaklaşmak suretiyle çok zaman biçimi güçlü verilerle süsleyen ayrıntı zenginliklerini ortaya çıkardığını söylemek mümkün. Nitekim daraltılmış bir açının dokuların gizemini ve renksel etkisini nasıl güçlendirdiğini çeşitli coğrafya ve ürün kataloglarında görmek her zaman mümkündür. Mercek optiğinin ayrıntılarla olan mesafesi, aynı zamanda dokuların belirgin biçimlerle görünür olduğu kabul edilebilir bir uzaklıktır. Dolayısıyla geniş görüş açısına sahip çerçevelerde konu ve nesneler renk ve kütleleriyle öne çıkarken, dokular ve nesnelerin ayrıştırıcı boyutları geri plana düşer. Bu nedenle geniş açılı fotoğraflarda, genellikle dokuların artistik ve plastik etkilerini pek fark edemeyiz. Oysa kameraya yakın duran nesnelerde, ayrıntılar hem kütleli bir hacim duygusunu, hem de ışık sayesinde belirginleşen doku ve görsel dengeyle bizi karşılaştırır.

Nesnelerin biçimsel özellikleri daha çok kompozisyon içindeki konumlarına bağlı olarak bir anlama yol gösterici olabilirler. Bazı nesneler kütleleriyle, bazıları hacim, bazı nesneler de renkçi yüzeyleriyle bir görüntüde belirginlik kazanabilir. Bu bakımdan seçilmiş bir konu içinde biçimlerin birbirlerinden ayrılan temel yanları, daha çok yarattıkları dokusal etkilere ve leke değerlerine bağlıdır. Spontane konularla rastlantısal çekimler dışında kalan ve genellikle görülmüş ve kararlaştırılmış bir fotoğrafta, nesnelerin yüzey değerleri ve tonal dengesi hayli önemli görülmelidir. Çünkü üzerinde düşünülen herhangi bir fotoğrafta, fotoğrafçının kompozisyondaki hiçbir gereksiz ve



fazla ayrıntıya izin vermemesi gerekir. Bir kompozisyonun asıl başarısı, bu kompozisyonun fotoğrafın sanatsal ve anlatımcı gereksinmelerini ne oranda desteklediğine bağlıdır. Başka bir deyişle, bir kompozisyonda görüntünün yüzeyindeki doku etkisi, bir ölçüde fotoğrafın görünen yüzünü yansıtan plastik ve sanatsal biçimlerin tümünü kapsamaktadır.

Görsel biçimlerin birbirleriyle olan uyumu, sadece kütesel ve dokusal özelliklerine bağlı bir durumu yansıtmaz, aynı zamanda ritmik özellikler gösteren bir karakter de ortaya koymaktadır. Ritm daha çok dokularla ışığın zarif bir buluşması ve aydınlıkla karanlığın dengeli bir işbirliği ortaya koymaktadır. Aslında günümüzde bir fotoğrafın görsel kombinasyonu genellikle renkçi bir bakışa dayanmaktadır. Bunun temel nedeni digital kameralara

rın görüntü tekniğinde yarattığı kolaylıklardır. Dolayısıyla daha çok renkli çekilen fotoğraflarda göze çarpan en belirgin farklılık, renklerin dokuların ritmini perspektifle birlikte güçlü bir koma taşımasıdır. Perspektif duygusu, fotoğrafta farklı dokusal karakteristiğe sahip nesneleri gerçeğe benzer bir bakışla yansıtan en önemli görsel dinamiktir. Dolayısıyla bir fotoğrafı izlerken, görüntüyü sadece doku ve ton değerleri açısından değerlendirmez, daha çok aydınlık ve karanlık bölgelerin birbirlerini destekleyen dinamiklerini de dikkate alarak anlamaya çalışırız.

Öte yandan doku bir nesnenin dış yüzüne bağlı bir özelliği ortaya koyduğundan, bir bakıma fotoğrafçı ışığın belirlediği bu biçime bağımlı sayılabilir. Elbette dokuları belirleyen veya ona bir nitelik kazandıran fotoğrafçı değil; ışık, renk ve nesnelerin dış yüzüdür. Fotoğrafçı bakışını nesnelere yöneltirken, sadece ona kimlik kazandıran bir yüzü seçip ayıklamak ve yorumlamakla mükelleftir. Dokular, dokunma duygusunu harekete geçiren bir istemi canlı tuttuklarından, her yüzeyi bir bakıma nesnenin teni gibi görmek gerekir. Kaldı ki insan teni de bir yüzey olarak kendine özgü bir dokuya sahiptir. Yüzeylerin karakteristiği bir bakıma yüzeylerin biçimini ortaya koyduğundan, bir bakıma görüntü çerçevesini farklı karakterlere sahip yüzeylerin birbirleriyle işbirliği halinde bir anlama eşlik etmesi olarak görebiliriz.

Çizgiler

Hiç kuşku yoktur ki fotoğraflar, açık biçimde görünsün veya hiç görünmesin, birçok çizginin birbirleriyle oluşturdukları kompozisyonel bir düzeni yansıtmaktadır. Görüntü çerçevesi içindeki görünür çizgiler hareketi, devinimi ve ayırt edici konturları belirginleştirirken, sanal çizgiler ise hayali bir yönü, kontrastlık ve karşıtlıkları ortaya koyar. Hatta zihnin dinamik işleyişini aktivite

eden bir takım düşünsel kurguların yaratılmasına da zemin teşkil eder. Fotoğrafta çizgiler, hem belirleyici bir denge kurulması amacıyla görüntüyü kuşatan farklı biçim ve işlevsel nesnelerin birbirleriyle ilişkisine, hem de bu nesnelerin bilincimizle kavramsal bir bütünlük sağlamasını yönlendiren itici bir aktiviteye yol açarlar. Bu özellik görsel çizgileri hem somut biçimleri ayrıştıran bir parça, hem de içerik ve mesajı anlaşılır kılan zihinsel atmosfere dönük sanal bir tamamlayıcı yapmaktadır. Çizgiler geometrik dengenin en belirleyici unsurları olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle fotoğrafın çatısının oluşturulmasında, dinamizm sağlayan en yararlı unsurların başında gelmektedir.

Doğal yaşam içinde yer bulan nesnelerin tümü; özellikle sokaklar, kentler, manzaralar ve karakteristik bir özellik gösteren insan bedeni bile, birbirlerini karşılayan, tamamlayan, boşa çıkaran veya destekleyen çizgilerin uyum ve uyumsuzluğunu ortaya koymaktadır. Yatay bir dengeyi kanıtlayan ufuk hattı ile düşey bir duruşu temsil eden insan bedeni gibi yaşamda yer bulan her varlık, çizgilerin bu zengin işlevselliğinden büyük oranda yararlanmaktadır. Bedenleri ve nesneleri çepeçevre saran dış (kontur) çizgiler, ufuk hattına doğru uzanan sokaklar veya cadde ve bina silsileleri doğal bir çizgi oluşturarak, daima fotoğrafın perspektif etkisini ve anlam unsurlarını alabildiğine çoğaltırlar.

Elbette tüm varlıklar yatay ve düşey doğrultuda ve kendi işlevselliklerine uygun düşen şekilde genellikle doğrusal, yatay, dairesel, helezonik veya kıvrılan çizgilerin etkin olduğu bir düzlemde görünürler. Çizgiler gerçek yaşamda olduğu gibi, fotoğraflarda da doğrudan ışık sayesinde varlık ve anlam bulan görsel değerlerdir. Bu bakımdan bir nesnenin biçimini ve ritmik duruşunu belirleyen ve anlamlandıran ışık, onun hacimsel özelliklerini ve gerçeğe ilişkisini ortaya koyan da ışık



çizgileridir. Dahası fotoğraflarda kompozisyonu bir dengeye kavuşturarak dinamik yapan çizgileri çok zaman özgün birer biçim olarak kabul ederiz.

Fotoğraf grafik oluşumların hayli egemen olduğu gerçek dünya benzeri bir çatıdır. Bir kompozisyonun yaratılmasına yol açan tüm grafik öğeler ile bunlara karşılık veren görüntünün sanatsal öğelerini ilerleyen sayfalarda geniş biçimde ele alacağız. Fakat bir görüntünün anlam çatısını kurarken, geometrik biçim ve elemanların gerekliliğini de söylemeden geçemeyiz. Çizgilerin fotoğraftaki temel hedefi biçim ve anlamı bir mantık ve akıl çerçevesinde buluşturmak, görünenin görüntülenene evrilmesinde güçlü bir kurgunun iskeletini oluşturmaktır. Bu bakımdan çizgiler hem mimari bir dayanak, hem de anlamı yücelten birer

denge materyali gibi görülebilir. Hiç kuşkusuz nesnelerin karakteristik özellikleri büyük oranda çizgilerin niteliğine, yönüne, dinamizmine ve karakterine bağlıdır. Nitekim bir fotoğrafın anlamını açık biçimde öne çıkaran görsel çatı, büyük oranda geometri ve optik perspektife dayanmaktadır.

Fotoğrafta zaman ve mekân algısını güçlü verilerle ortaya koyan ufuk hattı ya da öteki adıyla ufuk çizgisi, kompozisyonu dengeleyen en güçlü unsur olarak kabul edilmektedir. Mekânı sonsuzluğa taşıyan ufuk hattı, aynı zamanda güçlü ve dengeli bir yatay çizgi olarak görülmelidir. İnsan gözü sonsuzluk fikrini ufuk hattının yol göstericiliğinde algıladığı için, gördüğümüz şeyleri gerçekte ufuk hattına doğru uzanan farklı karakterdeki çizgilerin gösterdiği yön üzerinden kavramaya çalışırız.

Göz bir anlam tasarımına yönelirken, görünen veya zahiri görünen çizgilerden yararlanarak bir mekân fikri oluşturmaya çalışır. Görsel mekânlar, konu ve içeriğin işaret ettiği geometrik form ve yön gösteren çizgilerin akışına veya işaret ettiklerine uygun olarak belirginleşmeye başlar. Gözümüz ve bilincimiz, çizgilerin ayrıştırdığı biçimler ile ışık ve gölgenin yol gösterdiği nesneler arasında bir anlam işbirliği kurmaya çalışır. Aslında tüm bu bağlantıları veya dengeli bir uyum için ortaya konulan nesnelerarası işbirliğini başaran çizgisel değerlerdir. Çünkü çizgiler bir fotoğrafta konu içindeki ayrışma noktaları kadar bağlantı noktalarını da görünür yapmaktadır.

Her ne kadar fotoğrafın bir çerçeve içinde oluşturulan bir ifade veya bir anlatım olduğu görüşü büyük kabul görse de, temelde fotoğrafın anlamının çerçeve dışına taşarak zihninin derinliklerindeki olaylarla çakışmasının önünde bir engel bulunmaz. İlerdeki bölümlerde kompozisyon başlığı altında geniş şekilde yer vereceğimiz açık kompozisyonlarda, anlamı çerçeve dışına

taşıran çizgilerin aynı zamanda sanal bir hat üzerinde veya bir ufuk hattı çizerek çerçeve dışında tutulan bir takım gerçekliklere göndermelerde bulunduğunu yeniden dile getireceğiz. O halde nesnel gerçek ile fotoğrafçının zihinsel aktiviteleri arasında sanal bir bağlantının kurulmasını sağlayan, kompozisyonun dinamizmini arttıran çizgilerdir.

Fotoğrafta yön çizgileri, gözü daima görüntünün en anlamlı noktasına çeken kompozisyonun en temel dinamikleridir. Aynı zamanda çerçeve içine alınan nesneler arasında anlamlı bir koordinasyonu engelleyen gereksiz unsurların varlığını ortaya çıkaran ayrıştırıcı özelliklere de sahiptir. Özellikle manzara fotoğraflarını perspektif özelliklerinden, kent peyzajlarının yarattığı geometrik biçimleri de kütsel özelliklerinden dolayı tartışmasız benimseriz.

Nitekim dağlar, tepeler, kırlar, ormanlar, köy ve kent görüntülerini esas alan ve çizgilerin yol açtığı doku ve yönlerle hayli zengin bir görsellik sergileyen peyzajlar, daima anlaşılır kompozisyonlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Çizgiler bir kompozisyonda sadece yönleri göstermezler, aynı zamanda nesnelerin dış yüzündeki fonksiyonel değişimleri ve kompozisyon içinde belirgin olan nesneler arasındaki işbirliğinin iskeletini de oluşturur. Kütleler arasında kurulan dengede, fotoğrafik çizgilerin karşıtlık ve uyum yaratmada belirleyici bir faktör olmakla kalmayıp, aynı zamanda bir yön gösteren çizgileri anlamın etkin bir bileşeni yaptığını söyleyebiliriz. Öte yandan özellikle portre fotoğraflarda yüz çizgilerinin bir insanın kimlik ve kişilik özelliklerini ne kadar anlaşılır yaptığını iyi biliyoruz. Portre fotoğraflarının sınırsız sayıda fotoğraftan oluşan bir yüzler galerisi yaratması, portreleri görsel evrenimizin en yaygın materyali yapmakla kalmamış, bir bakıma çizgilerin değer kazandığı bir yüzler topoğrafyası

yaratmıştır. Çünkü portre fotoğraflarda çizgiler karakteristik bir yüze eşlik etmekle kalmaz, aynı zamanda yaşamışlıkları belirginleştirir. İnsani ve duygusal boyutları da açığa vurmaktadır. Bundan dolayı yüz çizgilerini, yalnızca artistik ve sanatsal birer unsur olarak görmemeli, fotoğrafları duygularla buluşturan insani ve paylaşımcı bir gösteri materyali olarak da görmeliyiz.

Tonlar

Bir görüntüde ton değerlerini daha çok siyah-beyaz fotoğraf döneminden kalma alışkanlıklarımız ışığında tanımlamaya çalışırız. Beyazdan siyaha doğru uzanan gri dengenin fotoğrafta oluşturduğu tonal geçişi, bir bakıma görüntünün ton dengesi yani siyah beyaz ve gri renk tonları arasındaki uyum ve armoni ile ilişkilendiririz. Gerçekten de tonal denge dediğimiz şey, bir fotoğrafta ışığın görünüşler üzerine yeterli miktarda, uyumlu bir dağılımla ve dengeli bir kompozisyon yaratarak ortaya koyduğu görsel sonuçtur. Doğal olarak bir fotoğrafın ton değerleri sadece siyah ile beyaz arasındaki uyumla sınırlandırılmaz, renklerin kendi arasında veya başka renklerle kurduğu dengeli bir uyumu da kapsamaktadır. Kuşkusuz tonları oluşturan ve bu nedenle fotoğrafın anlam zenginliğini arttırarak görünüye kimlik kazandıran ışıktır.

Herhangi bir nesne ışık altında güçlü aydınlatıldığında tonlar genellikle belirsiz, açık tonların yarattığı baskın görsellik de aynı oranda etkisiz olur. Ters durumda da, yani ışığın zayıf olması durumunda tonlar arasındaki geçiş giderek zayıflamaya başlar. Bu bakımdan görüntünün güçlü tonlarla vurgulanması için, daima dengeli ve çok seçenekli bir aydınlatma yapmak gerekir. Tek yönlü bir ışık kaynağı her ne kadar renk ve biçimlerin kendi içinde tonal bir geçişe olanak veriyorsa da, asıl birden fazla ışık kaynağının karanlıkları parçalayarak yeni ton geçişleri-



ne zemin hazırladığını gözden uzak tutmamak lazımdır. Çünkü ışıkla parçalanmış herhangi bir kompozisyonda nesnelerin birbirlerinden ayrışması, fark edilmesi veya ışık ve gölge etkilerinin güçlü tonlarla desteklenmesi her zaman mümkündür. Her fotoğraf -renkli veya siyah beyaz - kontrastların ve tonların elbirliği ile yarattığı bir renk düzenini öne çıkarmaktadır. Hatta birçok güzel fotoğrafın en fazla da sahip oldukları ton zenginliği ve bunun yarattığı kontrastlık sayesinde dinamik bir yapıya kavuştuğunu söyleyebiliriz.

Aydınlatmanın dengeli bir ton geçişine olanak vermesi sayesinde fotoğrafçının biçim ve içeriği güçlü fotoğraflara ulaşması çok zor değildir. Fakat bir konunun ana hatlarını iyi görmek ve ışığın konu üzerindeki etkisini doğru değerlendirmek için

fotoğrafçının derinlikli bir gözlem yapması ve nesnelerle ışık arasındaki alışverişi doğru algılaması gerekir. Aslında hergün çekilen milyonlarca sıradan görüntüyü göz önüne aldığımızda, renk tonlarının veya tonal zenginliğin bir fotoğrafçının başarılı bir görüntüye kavuşması için ne kadar gerekli olduğunu daha iyi anlayabiliriz. Çünkü ışığın niteliğini ve geliş yönünü doğru algılamayan ve fotoğrafı sadece içerikten ibaret bir materyal olarak gören fotoğrafçıların en büyük eksikliği, ton zenginliğinin bir görüntünün tüm dinamiklerini ne kadar değiştirdiğini ve ışığın büyümlü yansımalarının yarattığı imgesel şekillenmelerden nasıl yararlanacağını kavrayamamasıdır.

Fotoğrafta konu bütünlüğü sağlayan tüm görsel unsurlar, temelde sahip oldukları kütle ve ışığın bu kütleyle aydınlatma biçimine bağlı olarak bir anlam kazanırlar. Işığın belirginleştirdiği veya ağırlıklı biçimde öne çıkardığı herhangi bir konu, daima açık ve koyu ton değerlerinin yarattığı kombinasyonla görüntüye yansır. Elbette bu yansımalar aynı zamanda konu içindeki unsurların birbirlerinden ton farkları ve ışık konturlarıyla ayrışmasına neden olur. Örnek vermek gerekirse, doğadaki her yerin genellikle yeşil renge sahip olmasına karşın, göze görünen şeyleri daha çok ışığın yarattığı ton farkları ve ışık yoğunluğu sayesinde ayırebiliyoruz. Öte yandan bir görüntüde ön ve geri plandaki açık veya koyu tonların nesnelerin fark edilmesine yol açan bir kontrastlık yarattığını unutmamak gerekir. Çünkü fotoğrafta görselliği öne çıkaran unsurların başında tonlar geldiği için, ton ve kontrast dengesinin görüntünün renk dengesini de değiştirdiğini unutmamak gerekir.

Koyu renkli geri planların, daima açık tonlara sahip nesneleri ön plana çıkardığını dikkatimizden kaçırmamalıyız. Aslında her konu kendi içeriğini belirgin bir farkındalıkla görüntüye

yansıtır. Benzer şekilde açık tonlara sahip bir geri plan, daima nesneleri içinde bulundukları mekan ve gerçek yaşamdan koparak hayal gücünün sorgulayıcı kulvarına çeker. Bunun nedeni karanlıkların mekan ve gerçeklik üzerine bir örtü gibi çökerek gerçeğe dair izlenimlerimize bir sınır koymasındır. Çok zaman bir fotoğrafın gücünü, aynı ton değerlerine sahip nesnelerin bir araya getirilmesine ve bu birlikteliğin belirgin ve estetik bir görsellikle sunulmasına bağlı olduğunu varsayabiliriz. Oysa bir görüntünün başarısını hazırlayan etmenler içinde ton dengesinin rolü sadece bir boyuttan ibarettir. Çünkü fotoğrafı başarıya taşıyan nedenlerin bir bölümü teknik, geri kalan bölümü ise sanatsal ve imgesel değerlerden oluşmaktadır.

Örneğin koyu bir geri plan içindeki koyu bir nesneyi ayrıştıracak bir ışık kullanımını her fotoğrafçı kolaylıkla başaramadığı gibi, aydınlık bir fon önündeki beyaz bir nesneyi fotoğraflamak da aynı oranda güç bir iştir. Özellikle koyu renk bir fon önünde siyah bir nesne, açık renk bir fon önünde ise beyaz bir nesneyi doğru ışık ve ton değerleriyle çekebilen fotoğrafçı, görüntüde ton dengesinin inceliklerini kavramış fotoğrafçıdır. Çünkü ton değerleri bir fotoğrafta zengin bir doku olanağı yarattığı gibi, ritim duygusunu görüntünün her yerine taşıyan kompozisyonun en işlevsel öğesidir. Özellikle yüz, beden veya doğada renklerin yarattığı ritm ve denge etkisi, fotoğrafı izleyicinin beğenisine taşıyan ve görüntüyü estetik düzeyde farklılaştıran temel bir gösterge olarak anlaşılmalıdır. Örneğin sabahın erken saatlerinde doğaya sinen mavilik, akşamın turunculuğu ve yağmur öncesinin griliği hem nesneler, hem de doğada görünen şeyler üzerinde baskın bir renk ağırlığı yarattığından, açık ve koyu ton değerleri bu ışığın baskın etkisi altında her zaman bir farklılaştırmaya yol açar.



Sanatsal fotoğraflar tüm fotoğraf anlayışlarından farklı şekilde, fotoğrafçının artistik kaygılarını en yüksek düzeyde yansıtan bir anlayış olarak görülmektedir. Aynı zamanda imgesel bir tasarım yaratmayı amaçlayan fotoğrafçının kompozisyon arayışlarını da öne çıkarmaktadır. Özellikle stüdyo ortamında çekilen fotoğraflarda, geniş bir ton skalası yaratmaya olanak sağlayan aydınlatma araç ve gereçleri ve zengin fon çeşitliliği profesyonel fotoğrafçıların vazgeçemediği tercihlerin en başında gelmektedir.

Öte yandan fotoğrafta renklerin yol açtığı çekicilik, sadece renkçi bir kompozisyonun varlığını işaret etmez, bu çekiciliğe aslında bir uyum ve armoniyi dillendirmek için başvurulmaktadır. Bununla birlikte renklerde ton zenginliği elde etmek için, fotoğrafta tonların baskın bir öge haline getirilmesi ve fotoğrafçının renkleri bir başvuru aracı olarak kullanmak istemesi gerekir. Renk tonları, siyah beyaz ton değerlerinden farklı olarak do-

ğaya oldukça yakın bir düzlemde bulunurlar. Bir bakıma renk tonlarını fotoğrafik gerçeklik, konu, içerik veya mesajın işlevsel bir parçası yapmak ve bu amaçla doğayla özdeş konumda tutulan nesnel gerçeğin bir görüntüsünü inşa etmektir. Elbette renk tonları renkçi tonlamadan oldukça farklı bir bakış açısını bize önermektedir. Bunun başlıca nedeni renkçi bakışın, bir kompozisyonda renkleri hem bir denge, hem de içeriğin destekleyici bir bileşeni yapmasıdır.

Bir görüntüde ton dengesinin, en açıktan en koyuya doğru seyreden bir skalaya uygun ton zenginliğine sahip olması gerekir. Aksi takdirde fotoğrafın konusu baskın siyah ve beyaz ile açık ve koyu renk değerlerinin ağırlığı altında giderek anlamsızlaşabilir. Doğada, en fazla da havada ve bulut kümelerinin yoğunluğuna bağlı olarak ortaya çıkan atmosferik değişimlerde, fotoğraflar bize yeryüzünün her zaman zengin tonlara kavuşturulabilecek nitelikte alanlar barındırdığını göstermektedir. Ayrıca ufuk hattına doğru uzanan manzaralarda, geniş boşluklarda baş gösteren ışık hüzmeleri ve bulut kümeleri fotoğrafçıya atmosferik tonların betimlenmesinde eşsiz bir fırsat sunmaktır.

Işığın neden olduğu ton zenginliği doğada hem güçlü bir denge, hem de hava ve atmosferik perspektifin etkisini ortaya çıkaran bir olanak yarattığından, her nesne bu ton zenginliği içinde çarpıcı bir imgeyi veya ışık ile gölgenin güçlü etkileşimine maruz kalan bir seçimi algı düzlemimize çekmeye çalışır. Kompozisyonun taşıyıcı unsurları olan çizgilerin ton dengesinin kurulmasında aktif bir rolünün bulunduğu bir gerçek. Hatta çizgilerin renkleri ve siyah beyazın tonlarını teknik açıdan desteklemediği, bunların yerine anlamı güçlü dinamiklerle ortaya koyan bir iskelet oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Dengeli bir

kompozisyonda denge unsuru olan biçimsel ve tonal etkilerle birlikte çizgilerin ritmik dizilişinin ve bunların yarattığı leke değerlerinin büyük rolü bulunmaktadır. Tonlar, çok zaman nesnelerin sert ve yumuşak hatları arasında kendisine özgü bir sınır çizmektedir. Bu da tonların ayrışmasını ve anlama eşlik eden geometrik formlar üzerinden biçim ve içeriğin sınırlarını birbirleriyle kaynaştıran bir alan yaratmaktadır.

Gren ve Pikseller

Film fotoğrafçılığında renk ve tonlar, filmlerde ve fotoğraf kâğıtlarında görüntüyü oluşturan gren denilen gümüş noktacıklar ve renk partiküllerinin sıklığına bağlı olarak değişkenlik gösterir. Düşük İso değerindeki filmler daha sık ve yoğun bir gren yapısına sahip olduklarından, zengin bir renk, ton ve kontrast bir görüntü ortaya koyuyorlardı. Yüksek İso değerlerine sahip filmler ise seyrek gren yapısına uygun olduklarından ton dağılımı ve renk kontrastları alabildiğine zayıftır. Günümüzde kameralar ve bunları destekleyen digital teknolojileri sayesinde görüntü tonlarının tüm zayıflıkları ortadan kaldırılmış, düşük ışık şartlarında bile başarılı ton ve renk kontrastlıkların elde edilmesi olanaklı hale gelmiştir. İso değerlerinin yükseltilmesine paralel olarak, hem az ışıklı ortamlarda fotoğraf çekilmesi mümkün kılınmış, hem de piksel yapısına bağlı olarak görüntü kalitesi giderek yükseltilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla film fotoğrafçılığında yetersizliği bilinen grenlerin tüm olumsuzlukları günümüzde piksellerin ton zenginliğiyle aşılmış, görüntülerde teknik eksiklikler bir sorun olmaktan çıkmaya başlamıştır.

Fotoğrafın karakteristik yapısını belirleyen grenler, temel olarak tonal bir zenginliği görüntülerde egemen kılmak için gerekli olsa da, çok zaman yüksek grenin bile gerekli ve yararlı



bir takım artistik sonuçlara yol açtığı bilinmektedir. Bir fotoğraf görüntüsünde grenin teknik özelliğini, yani düşük veya yüksek gren etkisinin nasıl olduğunu daha çok büyük fotoğraf baskılarında görürüz. Çünkü büyük boy fotoğraf baskılarında hem grenin yapısal özellikleri bozulmakta, hem de ton ve kontrastların etkisi giderek zayıflamaktadır. Bu bakımdan kameranın görüntü algılayıcısının uygun kapasitede ve büyük bir görünüm elde edecek niteliklere sahip olması gerekir.

Temelde bir film veya görüntü algılayıcısı üzerine düşen noktacıkların sayısı ne kadar fazlaysa, fotoğrafın büyütme olanakları ile ton ve renk kontrast zenginliği aynı oranda kaliteli olur. Bu açıdan bakıldığında, gerek filmle gerek digital kameralarla fotoğraf çekilsin, Iso değeri ne kadar düşük seçilmişse görüntü ve renk kalitesi aynı oranda yükselir. Bu da gren veya piksellerin sıklığının, yani Iso değerlerinin düşüklüğünün görüntüde

zengin bir ton ve renk kontrastları yarattığına işaret etmektedir. Yüksek gren yapısı daima fotoğraf üzerinde kumlu bir yüzey dokusu ve etkisi yaratır. Bu da renkler arasındaki ton geçişlerini zayıflamasına yol açar. Yüksek gren veya pikseller görüntünün keskinliğini azaltır ve nesnelerin dış hatları ile ayrıntılardaki belirgin farklılıklar gözden kaybolmaya başlar. Dolayısıyla reklam ve tanıtım fotoğraflarında ve mal ve ürün fotoğraflarında keskin bir sonuç vermediği için yüksek gren pek tercih edilmez. Buna karşın yine de, seyrek gren yapısı sanatsal ve estetik bir öğe olarak birçok fotoğrafçı tarafından benimsenmektedir.

Yüksek Iso değeri düşük ışık koşullarında fotoğraf çekilmesini olanaklı kıldığı için, genellikle az ışıklı mekanlarda gerçekleştirilen fotoğraf çekimlerinde başvurulmuş bir Iso tercihidir. Ancak yüksek Iso seçiminin görüntülerin netlik ve keskinliğini aynı oranda olanaklı kıldığını söyleyemeyiz. Özellikle noktasal ışık kaynaklarının, yani araba farları, sahne spotları ve fener aydınlatması gibi kontrolü zor dengesiz aydınlatmalarının ışık kontrolünü alabildiğine güçleştirdiği bilinmektedir. Dolayısıyla bu ışık koşullarında çekilen fotoğraflarda, her ne kadar teknik olarak hatalı bazı sonuçlara yol açabiliyorsa da, yüksek grenin zaman zaman sanatsal görüntülere kaynaklık ettiğini unutmamalıyız. Bu bakımdan özellikle yüksek grenleri tercih eden, hatta görüntünün karakteristik yapısının bozan birçok fotoğrafçının artistik çalışmalarının mevcut olduğunu söylemeye gerek yoktur.

Bir fotoğrafta yer alan her nesne, plan, ayrıntı veya dokunun yapısındaki grenler, aslında fotoğraf çekilirken hangi Iso değeri tercih edilmişse, görüntünün yüzeyi bu gren yapısının karakteristiğini yansıtır. Yani bir bakıma fotoğrafçı veya kamera çerçevedeki görüntünün bir bölgesinde gren yapısını değiştirme olanağına sahip değildir. Grenler tıpkı bir mekanda sıva,

taş veya tuğlayla örülmüş bir duvara benzer biçimde fotoğraf yüzeyinde yaratılan bir dokudur. Örneğin böyle bir dokuya yaklaştığımızda tuğla ne kadar ayrıntılı görünüyorsa, duvardan uzaklaşmaya başladıkça tersine aynı şeyler giderek küçülecektir. İşte gren veya piksel dizilimi bir fotoğrafta aynen böyle görünür. Günümüzde teknik gelişmelerin yarattığı kolaylıklardan dolayı bir fotoğrafın gren yapısı, artistik ve görsel amaçlarına bağlı olarak tümüyle fotoğrafçının kontrolündedir. Çok zaman doğal değerlerinin üstüne çıkarılan ya da amaçlı olarak zorlanan piksel yapısı, fotoğrafın gerçeklik niteliklerinden kopararak simgesel bir konuma taşınmasına yol açmaktadır. Genellikle sanat fotoğrafçılarının sıkça denediği bu yöntemin özellikle artistik bir dil ve çarpıcı bir görsellik için oldukça karakteristik bir imge oluşumuna yol açtığını söyleyebiliriz. Nitekim amatör fotoğrafçıları çok etkileyen bu yöntemin, gerekli olsun veya olmasın her koşulda denenmesi, fotoğrafın günümüz fotoğrafçıları tarafından nasıl bir oyun ve keşif alanı haline getirildiğini göstermesi açısından hayli ilginçtir.

Renkler

Fotoğrafta renk özerk ve aynı oranda bağımsız bir unsurdur. Bu özelliği ile hem optiğe, hem fotoğrafçıya hem de doğaya ait bir takım özellikler yansıtır. Resim sanatında kullanılan kimyasal renklerden farklı olarak teknolojik yolla elde edildikleri için fotoğraflardaki renkler daima doğal renklerden farklı bir karaktere sahiptirler. Renkler bir fotoğrafçının kontrolü dışında kaldıkları sürece sanatın bir unsuru ve tamamlayıcı bir unsuru sayılamazlar. Fotoğrafik renkler genel renk teorisine bağlı olarak sıcak ve soğuk renkler olarak iki ana kategoriye ayrılırlar. Bir fotoğrafta ışıkla doğrudan aydınlanmış herhangi bir renk



daima bize kendi gerçek karakteristik özellikleriyle görünürken, optik yolla görüntüye taşınan renkler ise bu özelliklerini yansıtmaktan hayli uzaktırlar. Çünkü bir görüntüde yer alan gölge formları, karanlık mekanlar, gece ve bulutlu havalar renkleri büyük oranda değişime uğratır.

Şu da bir gerçektir ki, optik bir aygıtlı buluşan açık tonlara sahip renkler koyu renklere göre daha belirgin ve aydınlık görünürler. Bu nedenle açık ve kontrol edilebilir bir ifade kazanması için aydınlık yüzlerin fonu daima koyu renkte veya karanlık seçilmesi gerekir. Benzer şekilde daha güçlü bir kontrast ve derinlik yaratmak için sıcak renklere sahip konular için soğuk renkler veya koyu renkli fonlar seçilmelidir. Fotoğraf renkli bir dünyaya yöneltilen kameranın çektiği nesnel ve olgusal bir gerçekliği yansıtmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında yaşadığımız çevre ve doğal yaşamın tümüyle renklerle kuşatılmış bir evren olduğunu söyleyebiliriz.

Renkli fotoğraflar elbette renkçi bir bakışın karşılığı değildirler. Hatta fotoğraftaki renklerin optik veya kimyasal olduğunu ve gerçek dünyadaki renklerle önemli oranda ayrıştığını da söyleyebiliriz. Bu bakımdan fotoğraf sadece gerçeği dönüştüren bir araç değil, aynı zamanda doğanın doğrudan bir taklidi olan renkler dünyasını kucaklayan farklı bir yönü de işaret etmektedir. Aslında fotoğraflarda renklerin gerekliliğine ilişkin herhangi bir iddia bile yersizdir. Çünkü renklerle çepeçevre kuşatılmış nesneler dünyasında, fotoğrafların renkli çekilmesinin tuhaf ve olağandışı bir yanı bulunmaz. Ancak renklerin bir veri olarak veya konuyu öne çıkaran bir yorumlama söz konusu olduğunda, fotoğrafçının bunun üzerindeki kontrolü ve müdahalesinden söz etmek pekala mümkündür.

Fotoğrafta renkler bir boyutuyla hem gerçek dünyanın bir taklidi, hem de fotoğrafçının psikolojik iç dünyasının çerçeve-

ye yansıyan bir suretidir. Bu nedenle renkli fotoğrafları daha çok görüntü kamerasının sıradan, doğal ve rutin bir işlevi gibi görebiliriz. Oysa fotoğrafçı bir yanıyla tümüyle doğaya ait renkleri görüntüye taşıırken, çok zaman bu amacı daha ileriye taşıyarak tümüyle bakışını renkçi bir fotoğraf yorumuna yöneltmektedir. Renkçi bakış olarak adlandırabileceğimiz bu tercihte, renkler fotoğrafın bir belirleyeni değil, bunun yerine renkçi ya da renkleri öne çıkaran bir bakış açısının fotoğrafa hükmü sözkonusudur.

Renkler her ne kadar fotoğrafın fiziksel bir ögesi olsa da, algılama ve yorumlama tercihleri sayesinde görüntünün dinamik yapısını oluşturan etkin bir sanatsal ve estetik belirleyendir de. Fotoğrafçının bir tercih olarak seçtiği doğal renkler ancak optik dönüşüme uğrayan boyutlarıyla mümkün olduğu için, renk yoğunluğunun, sıcaklığı veya artistik karakteri daima optikler ve bilgisayar programlarının işlevlerine bağlı olarak değişim göstermektedir. Bu nedenle renkçi bakış çok zaman fotoğrafı abartılı ve gerçeklik ötesi ufuklara taşımaktadır. Hatta bir takım bozulmalara, deformasyonlara ve müdahalelere maruz kalarak görüntünün anlamını gerçek üstü ufuklara da taşıyabilir. Bu nedenle fotoğrafı her konuya, ışık durumuna ve görüntünün atmosferine olduğu kadar, renklere ve renklerin dönüşümüne de müdahale edilebilen bir alan olarak görmek gerekir.

İster fotoğraf teknikleri, ister ışık zamanı açısından ele alalım, renkler gözün algılama yeteneklerinden farklı olarak daha çok renk tayfının fiziksel karakterine göre şekillenirler. Işığın renk sıcaklığına bağlı olarak soğuyan renkler özellikle sabah saatlerinde mavi tonları daha fazla açığa vurduğundan, bu saatlerde çekilen tüm fotoğraflarda mavi renkler baskın bir öge olarak tüm görüntüyü işgal eder. Öğleden sonra artan renk sıcaklığı bu sefer de do-

Fotoğrafin Temel Yapısı



ğayı önce sarı, sonra turuncu rengin egemen olduğu bir karaktere büründürür. Bu nedenle çok fazla dikkat etmesek de, güneş ışığı günün her saatinde farklı bir renk sıcaklığına kavuşmaktadır. Doğayısıyla güneş ışığının bu etkilerini gereği gibi ele almıyor, daha çok fotoğrafa yansıyan yansımalarından anlamaya çalışıyoruz.

Herhangi bir fotoğraf doğrudan bir ışıkla karşılaşmadığı sürece renkleri gerçek nitelikleri veya doğal durumlarıyla elde etmesi pek mümkün değildir. Işık şiddeti ile ışığın renk sıcaklığı renklerin karakteristiğini büyük oranda etkilediğinden, gerek gün ışığında gerek suni ışıklarda bu durumun göz önünde tutulması gerekir. Bu amaçla kameralarda bulunan “white balance” ayarları görüntünün ışık karakterine göre renk düzeltmelerini ayarlamak için başvuru göstergelerdir. Aslında fotoğrafta renk seçimi, öncelikle ışığın geliş durumuna sonra da bu renklerin başka renklerle olan uyum ve kontrastlığına göre tercih edilmektedir. Doğada veya herhangi bir mekândaki ışığın geliş yönü, yarattığı etki, şiddeti ve renk sıcaklığı her zaman değişkenlik gösterdiğinden, böyle yerlerde yapılan fotoğraf çekimi daima fotoğrafçıyı birbirlerinden farklı tercihlerle yüzyüze getirmektedir.

Elbette gün ışığı doğanın her tarafını hiçbir zaman homojen bir yoğunlukla aydınlatamaz. Bu noktada fotoğrafçının ışık ölçümünü, renk seçimini ve aydınlatma tercihini günün değişik saatlerinde vuku bulan renk sıcaklığına göre tayin etmesi gerekir. Aslında birçok iç mekânda aydınlatma elemanlarının özelliklerine bağlı olarak renk karakteristiği ve sıcaklığı fotoğrafa farklı biçimlerde yansımaktadır. Elektrik ampulleri düşük ışık şiddetine ve renk sıcaklığına sahip olduğundan, hem aydınlatmada yetersiz kalır, hem de nesneler üzerinde turuncu bir renk etkisi yaratırlar. Benzer şekilde floresan ampulleri de aydınlatma tüplerindeki gazlardan kaynaklı olarak, daha çok fotoğrafları mavi-yeşil bir renge

boyarlar. Dolayısıyla bu hem renklerin doğal niteliklerini, hem de kotrastlığı ve renkler arasında ki uyum ve dengeyi bozmaktadır.

Fotoğrafta sıcak ve soğuk renklerin bir arada ve fazlaca yer almasının temel nedeni doğada mevcut olan baskın renklerdir. Ayrıca renklerle ışık zamanının birbirlerini etkileyen boyutları ve renklere dışarıdan yapılan müdahaleleri de göz önüne almak gerekir. Öte yandan ışık miktarının yeterli olmadığı durumlarda, özellikle optik yolla zorlanan renklerin etkisini göz önüne aldığımızda, bu seçiminin duygulara ve estetik tercihlere açık bir atmosfer yaratmaya daha uygun olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafik renklerin güneş tayfının karakteristiğine uygunluk göstermediği açıktır. Ayrıca ışığa, zamana, mekâna ve kameranın tekniğine bağlı olarak, renklerin hiçbir zaman durdukları yerde kalmaz, görüntü etkinliğini dönüştüren bir karakter sergilerler.

Fotoğrafik renklerin çıkış noktası ve temel kaynağı doğa olmasına rağmen, fotoğrafta renklerin hiçbirisi doğal değildir. Bir bakıma kamera ve ışığın teknolojik işbirliğinin bir yansımasını ortaya koyarlar. Fotoğraflara taşınan şeyler aynı zamanda doğanın bir suretini ortaya koyduğundan, fotoğrafçı hiçbir zaman abartılı biçim ve renklere başvurmaktan kaçınmaz. Bu bakımdan fotoğrafların büyük bölümü teknolojinin katkısıyla yaratılan çok renkli, fantastik ve ulaşılmaz bir dünyayı dikkatimize sunmak amacındadır.

Siyah ve Beyaz Değerler

Siyah-beyaz fotoğrafın fotoğraf tarihiyle yaşıt, özdeş hatta yol arkadaşı olduğunu söylemeye gerek yoktur. Bu bakımdan fotoğrafın gerçek kimliğini ve sanatsal bir dil olarak rûştünü siyah beyaz ile ispat ettiğini söylemek mümkündür. Fotoğrafın başlangıçtan itibaren teknik nedenlerden dolayı gerçek dünyanın renklerin-

den uzak kalması ve tümüyle siyah beyaz ve grilerle ifade edilmesi yüzünden bu süreçte insanların gerçeklik anlayışı üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Ayrıca fotoğraf sayesinde fotoğraf dışı sanatların da bu süreçte fotoğraftan büyük oranda etkilendiği görülmüştür. Siyah beyaz fotoğrafların gerçeklikle özdeşleştirilmesi ve nesnel gerçeği kendi renklerinden soyutlayarak tümüyle siyah beyazın tonlarına dönüştürmesi, en çok da sürrealist ressamların dikkatini çekmiştir. Gerçekten de siyah beyazın dönüştürücü gücü salt gerçeküstü bir atmosfer yaratmasıyla sınırlı değil, aynı zamanda konu ve olayları dramatize ederek gerçeklik ilişkileri açısından teatral ve söyleysel bir dinamizm daha yaratmıştır.

Siyah beyaz fotoğraflar içinde bulunduğumuz zamandan çok geçmişe dönük bir zaman algısı yarattığı için, görüntünün anlam dinamikleri daima zamanı konu ve içeriğin önüne çıkarılmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafta zihinsel ve düşünsel bir ifade yansıtmak ancak güçlü bir drama etkisine sahip olan siyah beyazlar sayesinde mümkün olmuştur. Aslında siyah beyaz fotoğraflar renklerden arınmış olmasına rağmen, doğa üzerinde bir karşıtlık yaratmak için tercih edilmezler. Tam aksine nesnel gerçeğe dayanan bir gerçekliği temel almak üzere benimsenmişlerdir. Bu bakımdan kamerasını siyah-beyaz bir bakışın emrine veren fotoğrafçının gerçeğe dair bir söylem ve çaba içinde bulunduğu muhakkaktır. Çünkü doğaya ait renkli dünyadan soyutlayıp kendisini yepyeni bir düzen arayışına yönlendiren fotoğrafçının söyleyecek sözü var demektir.

Siyah beyaz fotoğraflar renkli fotoğraflara kıyasla daha kısır bir renk algısı ve seçimine sahip olsalar da, fotoğrafçının dramatik inşacılığı ve doğaya karşı duran bir kompozisyon seçimine yönelmesi, siyah beyaz fotoğrafların hayal ötesi bir dünya yaratmak için mantıklı bir seçim olduğu açıkça görünüyor. Dolayısıyla siyah beyaz, özünde doğanın renklerden arındırılarak konunun fantastik



bir gerçekdışılığa taşınmasına yol açmak için tercih edilmektedir. Gerçekten de siyah beyazlar fotoğrafta dönüştürülmüş bir doğayı ifade etmek amacıyla benimsenmektedir. Nitekim film fotoğrafçılığında gümüş bileşiklerinin yol açtığı ton ve kontrast dengesi, bugün digital ortamın çok seçenekli ve yüksek kalitesiyle daha ileri bir noktaya ulaşmıştır. Dahası, siyah beyaz fotoğraflar geliştirilen teknikler sayesinde bugün renk tercihleri sözkonusu olduğunda gidererek daha çok fazla değer görmeye başlamıştır.

Siyah beyaz fotoğrafların görsel etkisi, mesajı öne çıkaran ton kontrastları ve gerçek dünyaya koşut bir fotoğraf seçimine olanak vermesi siyah beyazın renkli fotoğraftan daha çekici bir görsellığe sahip olduğunu ortaya koyuyor. Öte yandan siyah beyaz fotoğrafın özellikle ustalık isteyen bir dil olduğunu ve yaşamın yorumlanmasında renkli fotoğraftan bir adım önde olduğunu da söylemeden geçemeyiz. Çünkü siyah ve beyazlar, güçlü dengeye sahip bir fotoğrafta her zaman şok edici bir etki yaratırlar.

Özellikle renklerin aldatıcı illüzyonlarından koparılan herhangi bir konunun, bir takım dayanaklardan yoksun kalması kaçınılmazdır. Fakat başarılı fotoğrafçılar, renk illüzyonlarının aldatıcı boyutlarını genellikle iyi tanıdıklarından, siyah beyazın güçlü dinamizmi ve anıtsal görseelliğini yansıtmada pek zorlanmazlar.

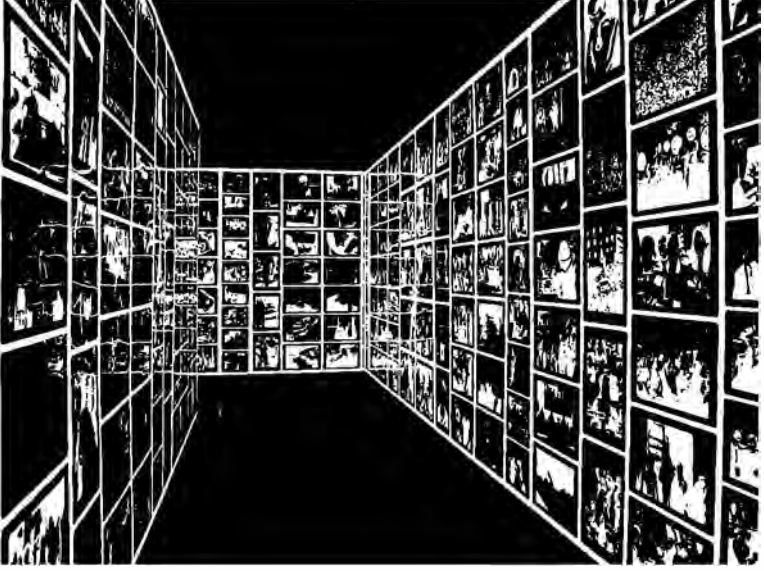
Siyah beyaz görüntüde konuya hakim olan tonların her biri birbirinden farklı renklere karşılık geldiği için, siyah beyaz bir fotoğrafta ton kontrolü oldukça güçtür. Bir bakıma renkli konu siyah beyaza dönüştüğünde, konu içindeki her rengin fotoğrafta hangi gri tonda karşılık bulacağını iyi kavramak gerekir. Ansel Adams tarafından temelleri atılan Zone Sisteminin temel amacı, bir fotoğrafın çekim aşamasında fotoğrafçının doğru bir poz ölçümünü gerçekleştirerek fotoğrafın ton değerlerini kendi kontrolü altında tutmasıdır. Bu bakımdan bir konunun siyah beyazla ifade edilmesinde, öncelikle renklerin hangi gri tonlara dönüşeceği ve bu dönüşümün güçlü bir fotoğrafta somutlaşması için görüntünün tonları ile kütlelerin kendi arasında nasıl bir denge kurabileceğini iyi değerlendirmek gerekir. Bir kompozisyon oluştururken, her rengin dalga boyunu ve dönüştüğü gri ton değerlerini tanımakta yarar vardır. Ayrıca fotoğrafta açık ve koyuluk değerleri ve aynı ton etkisini gösteren farklı renklerin yarattığı dizilimin titizlikle ele alınması gerekir. Aksi takdirde fotoğrafta oluşturulan dengesiz siyah beyaz dağılımının, konunun özünü ve ruhunu perdelemesi kaçınılmaz olacaktır.

Görsel etkisi nasıl olursa olsun, bir fotoğrafta yoğunlaştırılmış olan siyah veya beyaz etkiden kaçınmak gerekir. Bunun nedeni kompozisyondaki ağırlık noktasının giderek belirsizleşmesi ve anlam öğeleri arasında güç dengesinin yitirme tehlikesidir. Benzer şekilde doğru değerlendirilmemiş beyaz bazı boşluklar da fotoğrafta aynı sakıncaları doğurmakta veya aynı monoton etkileri gün-

deme getirmektedir. Görsel etkisi güçlü bir siyah beyaz fotoğrafa kavuşmanın yolu, görüntü çerçevesini zengin bir ton dağılımı gerçekleştirmek için iyi kontrol etmek ve denge unsuru olan siyah ve beyaz leke değerlerini uyumlu ve oranlı bir biçimde yerleştirmektir. Kuşkusuz siyah beyaz etki, renkli fotoğraftaki renk etkisine bir alternatif olarak görülmemelidir. Kararlı bir fotoğrafçı için siyah beyaz tercihi, tümüyle fotoğrafçının yaşamdan ne algıladığı ve hangi görsel dinamikleri bir gereklilik olarak baştaçı etmesi ile ilişkilidir. Gerçekten de siyah beyaz bir fotoğrafın kurgusu, ifade ettikleri ve anlamlandırma dinamiklerine değin tüm varlığı, her zaman renkli fotoğrafla kıyaslanmayacak ölçülerde büyük bir farklılık göstermiştir. Çünkü bir konuyu siyah beyazla algılamak demek, bir ölçüde yorumlamaktan ziyade gerçeği inşa etmek, oldu bittiler yerine olabilirlik ihtimalini gündeme getirmektir.

Siyah beyaz fotoğraflar, nesneleri alışkanlıklarımızın bir parçası olmaktan kopararak kuraldışı bir biçime kavuşturmuşlardır. Hem algı seçeneklerimizi arttırmış, hem de varlığına aşına olduğumuz şeyler konusunda yeniden düşünmemiz için hayallerle birlikte gerçeklik tutumumuzu test etmemize yol açmışlardır. Günümüzde stüdyo fotoğraflarında siyah beyaz fonların konunun vurgulanması, belirsiz bir uzama taşınması ve dinamik bir etki yaratmasındaki rolünü tartışamayız. Bundan dolayı reklam sektöründe genellikle güçlü siyah beyaz fotoğraflara başvurulmaktadır. Amaç, izleyicinin zihinsel dünyasında bir şok yaratmak ve hayal dünyasının boşlukları bir takım imgelerle doldurmaktır.

Doğada koyu renk tonuna sahip geri planların da bir uzam oluşturduğunu, dolayısıyla konunun vurgulanmasında güçlü bir dayanak yarattığını söyleyebiliriz. Aslında gerçek dediğimiz şey de renkli birtakım olguların görsel ifadesidir. Bu açıdan bakıldığında, siyah beyaz görseelliğin önemi, daha çok renkli dünyaya koşut bir gerçeklik yaratmasından kaynaklanmaktadır.



O halde siyah beyaz fotoğraflar sadece nesnel gerçeği dönüştürmekle yetinmez, aynı zamanda hayal ve düş etkisini öne çıkarırlar. Özellikle portreler bu farkındalığı güçlü şekilde ortaya koyan fotoğraflar olarak, hem gerçek bir insan yüzünü, hem de elden geçirilmiş olan bir imgeyi bakışımıza sunduğundan, siyah beyaz portreler güçlü bir yaşam gerçeğini dikkatimize sunan en çekici fotoğraf tarzı olmuştur.



FOTOĞRAFIN GEOMETRİSİ VE ÇİZGİLERİN GÜCÜ

Fotoğrafçı görünen gerçekten alıntılanan bir takım görünüşleri çerçeveye taşırken, tanışık olduğumuz biçimlere sahip bu nesneleri uzamda bir amaca yol gösterici olması amacıyla bir imge olarak ele almaktadır. Fotoğrafçının nesnelerin görünüşüne ve anlamlandırdığı biçimlere duyduğu yakınlığı, elbette onların geometrik birer kütle olarak kompozisyonda işgal ettiği yerle ilişkilendirmek gerekir. Aynı zamanda nesnelerin kendi yapısal özellikleri ile bir içeriğin inşasında yüklendiği anlama uygunluk sağlayıp sağlamamasının da bunda büyük rolü bulunmaktadır. Görsel bir kompozisyon ne kadar sanatsal ve yaratıcı gerekçelere dayandırılrsa da, sonuç itibarıyla geometrik formların kendi arasında fotoğrafçı tarafından kararlaştırılan bir işbirliği için düzenlendiğini dikkatimizden kaçırmamak lazımdır.

Gerçeği veya gerçek dışı bir konuyu tasarlariken, fotoğrafçı soyutlama dahil benimsediği herhangi bir anlayışta, tercihini daima belli bir düzen içinde ve görüntü çerçevesinde işgal ettiği alana bağlı olarak yorumlamaya çalışır. Fotoğrafın varlığını

tescilleyen tüm geometrik biçimler, aslında bize hem gerçeğin bir yansımadan ibaret olduğunu, hem de onu bize anımsatan fotoğrafçı görüşünün geçerlilik kazandığını ortaya koyarlar. Fotoğraf, anlam ile biçimin işbirliğini tescilleyen bir araç olduğu kadar, tanıdığımız nesneleri ışıkla şekillendiren çok dinamik bir araç olarak da görülebilir. Dolayısıyla geometrik elemanların görüntü içindeki rolünü, çok zaman anlam kazanan nesnelerin biçimlerinde veya bir görüntünün iskeletinin kurulmasına yol açan kompozisyonel düzende kendini göstermektedir. O halde çizgilerin bir anlama eşlik etmesini, genellikle fotoğrafın anlam seçeneklerinin geometrik düzenle kurduğu işbirliğine bağlayabiliriz.

Bir görünüşün biçimsel düzenini ağırlıklı olarak kompozisyonu dolduran yüzey veya kütlelerin fotoğrafçı eliyle nasıl bir düzene kavuşturulduğuna bağlayabiliriz. Görüntü çerçevesi içinde bulundurduğu irili ufaklı birçok elemanın yanı sıra, yüzler, bedenler, boşluklar ve hız ile hareketin de rol aldığı bir gerçeklik serüvenini de barındırmaktadır. Bu bakımdan fotoğraflar daima görsel formları durağanlıktan kurtararak onları zihinsel atmosferin işlevsel bir parçası yapmaktadır.

Fotoğrafın geometrisi bir boyutuyla ışığın varlığı ve artistik karakterine bağlı olduğu gibi, nesnelerin biçimine ve ışık ve gölge dinamiklerinin kompozisyon içindeki serüvenine de bağlıdır. Bir kompozisyonda nesneler birbirlerine görünür veya görünmez bir takım çizgi ve yönlerle bağlı olduğundan, hiçbir nesne birbirlerinden bağımsız değildir. Bu bakımdan işlevsiz hatta gereksiz nesnelerin işgal ettiği bir fotoğrafta, nesnelerarası dengenin bozulmasını ve uyumsuz bir düzen yaratarak içeriğin anlamsız öğeler tarafından zayıf düşürülmesini fark etmek çok

güç değildir. Görüntü içinde nesnelerinin kütlelerini birbirleriyle bağıntılandıran çizgiler, biçimlerin karakteristiğini ve işlevini açığa vururken, aynı zamanda dengeli bir kompozisyonun iskeletini oluştururlar. Nesnel biçimler ve çizgiler dinamik bir görsellik sergilediği gibi, monoton ve durağan bir düzeni de yansıtabilirler. Ancak amaç ne olursa olsun, bir görüntünün imgesel dilini sağlam unsurlarla destekleyen geometrik elemanların bu rolünü inkâr edemeyiz.

Sağlam bir kompozisyonun yaratılmasında çerçeve içindeki geometrik istifin tek başına başarılı olması pek mümkün değildir. Bunun için yaratıcı, tasarımcı ve ayıklayıcı bir bakışın kompozisyona hâkim olması gerekir. Çünkü mimari, kentleşme veya bir iç mekânın çekiminde nesnelerin veya kullanılan eşyaların bir araya getirilmesinin fotoğrafik anlamda bir değeri yoktur. Aslında bir fotoğrafta yer verilen her öğenin ışık ve gölge ile biçime kazanması ve birbirlerini destekleyen ve anlamlandıran duruş ve konumların estetik bir olgunlukla yansıtılması gerekir. Aksi takdirde fotoğraf sıradan bir tespitten öte bir amaca hizmet edemez. Biçimlerin geometrisi, biçimlerin işlevini ve anlamını da belirlediğinden, bir fotoğrafın düzeni, daha çok fotoğrafçı tarafından bir araya getirilen nesnelerin oluşturduğu bir orkestraya benzetilebilir. Fotoğraflar, biçimsel ve amaçsal olarak birbirlerinden farklı nesneleri uyumlu bir kombinasyonla sergilediği gibi, aynı ritm ve tınıya sahip araçların tümünü bir amaç uğruna tek ses haline getirebilir. Bu nedenle bir görüntünün iskeletini oluşturan ışık ve gölge ile tonların ve çizgilerin görsel bir dilin oluşmasında ne kadar büyük rol aldığını fotoğrafların yaygınlığından iyi anlayabiliyoruz.

Dikey Çizgiler

Bir kompozisyonda dikey çizgiler ve yönler, konunun etkisini arttıran anlam ve içerik öğelerinin yükselen gerilimini simgeler. Batı resminde, özellikle Rönesans ve klasik dönem sanatında dinsel motif olarak oldukça fazla işlenen “Çarmığa Gerilen İsa” figürü, daha çok dikey bir duruşu ve tanrıya yücelişi sembolize etmektedir. Dikey çizgi ve yerleştirmeler, fotoğrafta benzer bir amacı yerine getirmekle birlikte, asıl bu amaca yönelik güçlü bir dengeyi ifade etmeye çalışır. Öte yandan dikey çizgiler kompozisyondaki bağlantı elemanları arasında bir oran ilişkisi kurarken, aynı zamanda nesneler arasındaki kütle farklarını öne çıkarmaya çalışır. Birbirlerini takip eden dikey çizgiler bir armoni ve denge oluştururken, doğal olarak bu dizilim güçlü bir perspektif yaratmak için elverişli bir görsellik sunar.

Dünyanın merkezkaç kuvveti ve yerçekiminden kaynaklanan fiziksel nedenlerden dolayı yaşam içinde bulunan her nesne genellikle düşey bir duruşla denge kazanır. Bir bakıma düşey duruşu sembolize eden dikey çizgiler, fotoğrafta hem bir denge unsuru, hem de görüntü iskeletinin taşıma elemanları gibi rol üstlenirler. Her ne kadar perspektifi bertaraf eden bir anlama yol açtığı için, dikey çizgi ve yönlerin fotoğrafta hareketi kesinliğe uğratan bir engelleyici rol oynadığı varsayılsa da, aslında sınırları belirsiz veya keskin olmayan dikeylerin de ufuk hattını işaret eden bir boyutu bulunmaktadır.

Dikey çizgiler, bir kompozisyonda daha çok sertlik ve gerilim yaratan görsel elemanlar olarak kabul edilirler. Özellikle birbirlerini ritmik bir düzende takip eden dikey çizgi ve biçimler, fotoğrafta çok zaman belirginliği tartışmalı veya sınırları çizilmemiş olan bir derinlik yaratırlar. Dikey çizgilerin kompozisyonun ağırlığını taşıyan elemanlar olduğu söylemiştik. Ancak, dikey çizgi-



lerin bu ağırlığı bölen veya çevresine yayan başka dinamiklerin varlık göstermesine de yol açtığını dile getirmekte yarar vardır.

Ufuk hattının belirgin görüldüğü bir fotoğrafta, çizgi ve yönlerin görünüşleri ufuk hattına doğru taşıdığı ve perspektif etkisini güçlendiren etkileyici bir görsellik yarattığı açıktır. Öte yandan dikey çizgiler anlamlarını sadece görüntü çerçevesi içinde tutmakla yetinmeyen, giderek çerçeve dışına da taşırان bir açıklığa sahiptirler. Bu açıklık, görüntünün anlam göstergelerini zihinle buluşturan ve görüntüyü çerçeve dışındaki nesnel dünya ile iletişime sokan açık bir kompozisyona işaret etmektedir. Dikey çizgi ve yönlerin dinamik duruşunun kaynağı yer çekimi olsa da, bir biçim olarak dikeylerin anlam ve niteliği daima çizgisel ifadelerin ön planında gelmektedir. Aslında fotoğrafın bir yükselişi veya tanrıya ulaşmayı kutsayan bir eğilime sahip olduğunu söylemekte yarar vardır. Nitekim doğanın yerçekimi

dengesine karşıt bir dengesizlik ortaya koyan geniş açılar, aykırı bir perspektif yaratarak nesnelerde bozulmalar ve oran değişimlerine yol açmak suretiyle tanrısal yükselişi arttıran birtakım görsel sonuçlar yaratabilirler. Geniş açı objektiflerin en çapraşık boyutu, düşüncelerin somut bir biçim kazanması için nesnelerin gözün hakimiyetinden fikirlerin yücelişine taşımak ve ulvi bir yücelişi kompozisyona egemen kılmaktır.

Dikey çizgiler, bir konun kesinliğini vurgulayan, onlara ket vuran veya bölen çizgilerdir. Bu yönüyle dengeli bir duruşu kompozisyonda hakim kılarken, öte yandan da bir monotonluk yaratarak kompozisyonun etkisini aşağıya çekebilirler. Dik biçim ve çizgiler daima bir sertlik gösterisine açık bulunmakla birlikte, yatay çizgilerle yan yana geldiklerinde görüntüde ağırlık yaratan kütsel bir karakter sergilerler. Dikey çizgiler bir kompozisyonda gerçekteki durumlarından daha narin göründükleri için, hacimsel olarak fazla etkili değildir. Bu da dikey form ve çizgilerin göz yanılmasına yol açarak olağan boyut ve konumlarından daha farklı şekilde görüntüye yansımaya neden olur. Öte yandan yatay bir çizgi veya yatay biçime karşılık gelen dikey bir form veya dikey bir çizgi bir denge ortaya koyarken, dikey bir form veya çizgiyi karşılayan yatay bir çizgi de bir dengesizliği çağrıştıracaktır.

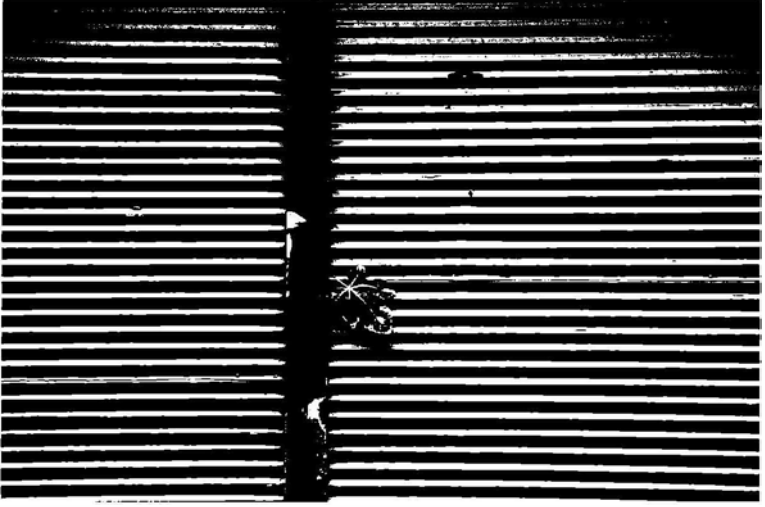
Yatay Çizgiler

Bir kompozisyonun ana dinamiklerinden biri de yatay çizgiler ve belli bir ritm içindeki nesnelerin yanyana veya yatay dizilimidir. Görüntü çerçevesinin yatay bir dikdörtgen olarak seçilmesi gözün bakış açısıyla ilişkili olduğundan, göz nesneleri ağırlıklı olarak yatay bir hat üzerinde görmeye eğilimlidir. Bundan dolayı yatay çizgilerin dinamizmi bir yönüyle görüntünün

anlamını da dinamik yapmaktadır. Yatay düzlem aynı zamanda ufuk hattının en geniş şekilde görüldüğü çizgidir. Özellikle manzara fotoğraflarında fotoğrafçı çerçeveyi ikiye bölerek ortaya çıkan bu farklı iki görüntü alanını doğru değerlendirebilir. Yatay düzlemde veya yatay bir çizgi üzerinde vuku bulan hareketler herhangi bir engelle karşılaşmadığı sürece, tüm çerçeveyi kaplayan ağırlıklı bir kütle yaratmaktadır. Bu da gerek çerçeve içi dinamikler açısından, gerek çerçeve dışı çağrışımlardan kaynaklansın, daima bir konuyu dengeli bir görselliğe taşıyan bir ortam oluşturmaktadır.

Öte yandan yatay çizgilerin görüntüyü yukardan aşağıya parçalara ayırdığı kompozisyonlarda ise, göz oluşan bu basamakları takip ederek kompozisyonun tüm parçalarına hükmedebilir. Hatta yatay çizgi ve formların konu içinde gerilim yaratarak görüntünün anlamını ajite eden durumlarda söz konusu olabilir. Yatay çizgiler güçlü bir yorumlamadan uzak tutulduğunda, elbette görüntünün monotonlaşması kaçınılmaz olacaktır. Kuşkusuz ufuk hattı bir görüntüde en belirgin yatay çizgi olarak dengeli bir kompozisyon tasarlamada ne kadar gerekli olduğunu söylemeye gerek yoktur. Hatta çok zaman yatay ufuk çizgisinin anlamlı ve başarılı bir fotoğraf için tek başına belirleyici olduğunu bile söyleyebiliriz. Dolayısıyla ufuk hattının kompozisyonunda işgal ettiği yeri, konumu ve gösterdiği hedefler açısından her zaman sorgulandığını unutmamak gerekir. Ayrıca görüntü çerçevesini eşit oranda ikiye bölen bir ufuk hattının konunun anlam ve dramatik etkisini ne kadar basitleştirdiğini söylemeden geçemeyiz.

Pratik açıdan bakıldığında, yatay bir fotoğrafta ufuk hattının çerçevenin üst tarafında ve görüntünün yaklaşık olarak 1/3 lük bir alanını işgal etmesi gerekir. Bunun nedeni gözün nesneler



karşısında genellikle bir ağırlık noktasına odaklanması ve bu bakımdan güçlü imgelerin çerçevenin daha büyük bir bölümünde yer alması gerekir. Bir kompozisyonda yatay çizgiler nesnelerin diziliminde ne kadar dingin bir atmosfer yaratabiliyorsa, yatay bir düzlem üzerinden gelen ışıklar da fotoğrafta aynı dinamizmi ve bu dinamizmi güçlendiren artistik bir sonuç ortaya koyarlar. Böylece bir kompozisyondaki hareketli tüm unsurlar ister sağdan sola doğru, isterse soldan sağa doğru bir hareket takip etsin, daima bu eylem görüntünün tümüne nüfuz eder.

Yatay çizgiler her ne kadar bir dinginlik, kararlılık, hatta keskinlik sağlayabiliyorsa da, bunun fotoğrafı çok zaman anlamın tehlikeli sınırlarına çekmekten alıkoymadığı açıktır. Bu bakımdan yatay çizgiler çok zaman fotoğrafta güçlü bir denge yaratmasına rağmen, aynı dengeyi anlam oluştururken gerçekleştirme de hayli zayıf kalmaktadır. Dolayısıyla bir görüntünün anlamını

biçim kaygılarından ziyade, genellikle alışkanlıklarımızın bir sonucu olarak daha çok yatay bir çerçevede sunmaya çalışırız. Oysa dikey bir çerçevede anlam, yatay çizgiler ile ufuk hattının doğru değerlendirilmesi halinde aynı etkiyi yaratan güçlü bir görsellikle buluşabilir.

Fotoğraflar sadece hayatın bir kaydı değil, aynı zamanda hayatın bir tasarımıdır da. Dolayısıyla fotoğrafçının seçtiği geometrik formlar, hareketli varlıklar veya çizgi ve yönler bu tercihi bir anlama zemin oluşturan bir seçime taşıyabilir. Yatay çizgiler ve birbirlerine paralel seyreden yatay çizgiler her zaman dikkat çekici öğeler olarak görüntünün güçlü verilerle okunmasına yol açarlar. Bu özelliklerinden dolayı kompozisyon içinde daima olağan görüntülerinden daha belirgin görünürler. Ayrıca yatay bir hat üzerinde yer alan binalar, cadde ve sokaklar veya insan grupları da geometrik ve çizgisel bir dinginlik sağlayarak bir fotoğrafın dinamik iskeletini güçlü biçimde vurgulayabilirler. Bu nedenle yatay bir düzlem üzerinde her zaman bir ağırlık oluşturduğu için yatay çizgi ve düzlemler ağırlığı taşıyan, dengeleyen veya kütesel etkiyi ön plana çıkaran bir güven ve sağlamlık etkisini işaret ederler.

Bir fotoğrafa çizgisel hatlar çok zaman belirgin olmadıkları gibi, bazen göze bile görünmezler. Öte yandan herhangi bir kompozisyonda çizgilerin belirgin etkisini ancak nesnelerin duruşuna, hareketin yönü ve ton ve leke değerlerinin neleri işaret ettiğine göre tayin edebiliriz. Bu nedenle okuyucunun bir fotoğrafta somut görünen çizgisel biçimlerden çok, zihnin ve gözün açığa çıkardığı saklı durumdaki geometrik form ve çizgileri göz önüne alması gerekir. Fotoğrafta dikey bir çizgisel hattı karşılayan yatay bir biçim ve çizginin dingin bir kompozisyonu ve güven duyulan sağlam bir duruşu temsil ettiğini söylemek mümkündür. Di-

key form ve çizgilerin ağırlığını daima yatay formlar hafiflettiği için, aynı zamanda kompozisyonda oluşan başıbozuklukları da gizlemeyi başarabilirler. İşte görsel bu düzen, gözün bir görüntü çerçevesinin sağ ve sol cephesini eşit derecede okumasına yol açan en belirgin ipucu sayılabilir. Çünkü bakışımız, bu karşılaşmalardan dolayı bir denge arayışına girdiğinden, genellikle bir çerçevenin her iki yanını taramaktan kaçınmaz.

Yatay çizgilerin tüm kompozisyon biçimlerini dengelemesinin temel nedeni, bir fotoğrafta sağlam bir dayanak ve güven telkin eden bir iskelet oluşturmaya yol açmasıdır. Aslında görüntü çerçevesinde köşegenleri karşılayan yatay tüm çizgiler, genellikle bir hareket ve devinime yol açtıkları için, bu özellikleriyle kompozisyonda bir anlam anaforu yaratmaktan kaçınmazlar. Ayrıca bir fotoğrafta imgelerin ağırlığını yatay çizgiler, dinamizmini de köşegenler desteklediği sürece, fotoğrafta durağan nesnelerin dahi bir devinim kazanması her zaman olanaklıdır.

Üçgen

Görüntüde üçgen formlar, duruşları ve dizilimleriyle üçgen küme oluşturan tüm görüntü elemanları daima konunun kendi öğeleri arasında bir ilişkiyi, işbirliğini veya bağlantıyı sembolize ederler. Geometrik bir biçim olan üçgen, fotoğrafta sağlam bir duruş sergilemekle kalmaz, aynı zamanda bir yön ve hedef gösteren başka bir açılımı daha dillendirmektedir. Dahası, kompozisyonda hem belirgin bir figürü dinamik bir kesinliğe, hem de yoruma olanak sağlayan işlevsel bir yönlendirmeye yol açar. Doğada mevcut olan her çizgi veya yön gösteren herhangi bir sembol, bir yükselişe olduğu kadar bir inişe uygun dinamikler de barındırmaktadır. Gerçekten de üçgen biçimler hem dinamik bir hareketi, hem de sabit konular içinde statik bir duruşun anlamı-



nı özümseyerek kendisine bir alan açmaya çalışır. Ayrıca dikeyler ile yatayların kesişme veya kaçış noktalarında bir belirginlik yaratarak, özellikle genel çekimlerde manzaralara anlam ve derinlik kazandıran eşsiz bir toparlayıcılığa ve fonksiyona sahiptir.

Dikkatli bir gözlem yapıldığında, portre fotoğraflarda insan bedeninin birçok ayrıntısı üçgen formu açığa çıkaran belirgin bir özelliğe sahiptir. Başka bir deyişle, baş ile omuz başları arasına çizilen hayali bir çizgi veya baş ile tek omuzbaşı arasında oluşan üçgen boşluk, kavranması gereken en kestirme ayrıntılar olarak kabul edebiliriz. Ayrıca kıvrılan kol ve bacaklar ve vücudun duruş şekilleri bir bakıma anatomik üçgenlerin oluşmasına yol açan en açık örneklerdir. O halde portre ve beden söz konusu olduğunda, bedenin tüm anatomik unsurları arasında duruş pozisyonumuza bağlı olarak daima bir bağlantı ve uyum ilişkisi olduğuna tanık oluruz.

Üçgen konu veya nesneler bir fotoğrafta kendisinden biçimsel bakımdan ayrılan öteki biçimlerle uyum sağlamaya elverişli bir özelliğe sahip olduğundan, kompozisyonun geometrik unsurları arasında hem toparlayıcı, hem de ayrıştırıcı bir rol üstlenir. Üçgen biçimler bir denge unsuru olarak görüldükleri oranda, güçlü bir hacim duygusu yaratmada da aynı ölçüde fonksiyoneldirler. Kollektif bir işbirliği ve bir perspektifte anlam çerçevesinin çeşitlendirilmesine zemin hazırladığı için, üçgenler daima bağlantılarla kopuşları aynı düzleme taşımaktadır. Klasik Batı resminde özellikle Tanrı, İsa ve Meryem üçlemesinde sıkça başvurulan üçgen kompozisyonlar, bir geometrik biçim olarak geçmiş dönemlerde dini resimlerin vazgeçilmez bir ögesi olarak benimsenmiştir.

Üçgenler, nesneler arasında belirgin ve anlaşılır bir bağlantı ağı kurarken, öte yandan dikkatimizi ışığın parçalı, fakat yine de bütünlüklü yansımalarına yönelterek kompozisyonda dikkat çekici bir denge kurmaya yol açar. Gerçekten de ışıklarla biçimler; her zaman bir eşleşme, ilişki, sağlamlık veya güçlü bir duruş göstererek bir görüntünün izlenmesinin seçeneklerini çoğaltmaktadır. Üçgenler temel olarak birbirleriyle ilişkisiz nesneleri birbirlerine yabancılaşmak yerine, onları anlamın güçlü elemanları haline getiren bir ortaklığa taşımaya uygun biçimlerdir. Hatta çok etkisiz bir nesne ile alabildiğine etkili bir nesneyi birbirleriyle buluşturarak bir anlam çerçevesinde kaynaştırabilir. Bu bakımdan üçgen bir dizilim, temelde bir işbirliği dizilimidir. Bu çerçeveden bakıldığında göz nesneleri bir kompozisyon düzenine taşıırken, çerçeve içindeki tüm öğeleri üçgenlerin bağlantı ve ayrışma noktalarında istiflemekte, bu da fotoğrafçıya dinamik bir görsellüğün kapılarını aralayan geniş bir hareket alanı sağlamaktadır.

Elbette tüm üçgen biçimler, aynı zamanda yönleri, zıtlıkları, karşıtlıkları, etkili ve etkisiz nesnelerin varlığını işaret eden tasa-

rımlara da uygunluk göstermektedir. Hatta bunlarla sınırlı kalmaz, hayali bir mekân yaratarak ufuk hattını belirginleştiren bir yönlendirmeye de yol açar. Bu nedenle fotoğrafçı bir kompozisyon oluştururken, özellikle geniş açı merceklerin yarattığı abartılı perspektifi üçgen kompozisyonun olanakları ile pekala bertaraf edebilir. Özellikle nesneler arasındaki bağlantılar ile kontrastlarla ve ilişki noktalarını birbirleriyle bütünleyen karşıt formlarla bir kompozisyonu perspektifin ağır yükünden kurtarabilir. Üçgen biçimler sadece bir öğeyi belirgin yapmaz, aynı zamanda gözü ikincil öneme sahip nesnelere de yönlendirir. Buna göre üçgenin her köşesi bir yönü gösterdiğinden, fotoğrafçının zahiri bu yönleri etkili bir kompozisyon için doğru değerlendirmesi gerekir.

Birçok durumda fotoğraf anlamını hazır nesneler üzerinden bize aktarmaz, daha çok kompozisyonel dengenin hedef ve yönü ve kompozisyonu aşarak çerçeve dışına yönelen bakışımızın çağrıştırdığı gerçeklikler sayesinde de aktarmaktadır. Bu bakımdan üçgen bir biçim, hem birbirleriyle çakışan, hem de uzaklaşan yönleri kendi üzerinde toplayarak bir ilgi alanı yaratmaktadır. Genellikle oturan, kalkan, hareket eden veya kümelenen insan gruplarının oluşturduğu kompozisyonlarda, fotoğrafçı bir takım bağlantıları bir ifade için bir araya getirirken, dolayısıyla yön ve biçim kombinasyonunu bu düzenin olanakları ile değerlendirmektedir. O halde üçgenler, insanlara ve insana dair gerçekliklere uygun bir kompozisyon elemanı olarak, fotoğrafı işlevsel yapan dinamiklerin en başında gelir.

Daire

Dairesel çizgi ve hareketler bir kompozisyonda toparlayıcı bir etki yaratarak görüntünün anlamını, nesnelerin biraradalığını ve işbirliğini simgeler. Eğer bir konunun öğeleri fotoğrafçı tara-



fından fotoğrafta dairesel biçim içinde biraraya getirilmişlerse, bu öğelerin hem kendi içinde hem de bağlantılı olduğu diğer öğelerle organik bir ilişki kurulmuş demektir. Kompozisyonda bu kombinasyonun dışında tutulan nesneler genellikle ayrık ve ilişkisiz bir konumda tutulduğundan, doğal olarak fotoğrafta bir kontrast veya bir çatışma durumu yaratırlar. Örneğin atlıkarıncalar, halk dansları veya su değirmenleri gibi tekdüze hareket eden bazı konuların yarattığı dairesel hareketler de, kendi dışındaki görünüşleri anlam alanının dışına atmaya çalışırlar.

Dairesel düzenlemeler fotoğraflarda güçlü ifadeler yarattığı gibi, konuları bir merkeze toplayarak veya anlamlarını merkezileştirerek içeriği pekiştiren biçimsel bir bütünlük sergiler. Dairesel hareket veya devinim, görüntüleri hem görüş alanımızın odağına, hem de bunlar hakkında bir ilgi oluşturarak bir konuyu öne çıkarmaktadır. Dairesel biçimler, özellikle konumu ve

yerleştirilme durumu dairesel bir hareket içinde vuku bulan insan ve nesne gruplarında, bir ölçüde ışık ve gölgenin birbirlerini tamamlayan işbirliğine de destek olmaktadır. Daha doğrusu dairesel dizilim aynı zamanda ışık ve gölgenin girift ve birbirleriyle bir kombinasyon oluşturduğu yegane harekettir.

Işık ve gölge farklılıklarının çok zaman değişimler gösterdiği dairesel kompozisyonlarda konunun içerik ve biçimden kopması sözkonusu değildir. Her ne kadar dairesel kompozisyonlar içinde durağan bir takım nesnelerin bulunduğunu biliyorsak da, buna karşın yine de durağan bu öğelerin kompozisyonadaki devinimden bağımsız olmadığı açıktır. Dairesel devinim bir hız ve hareket duygusuna yol açmaktadır. Nesneler arasında uygun ve uyumlu bir kanal açarak, kompozisyonun dinamik bir görseelliğe kavuşmasına yol açarlar. Dairesel çizgi veya hareketler; bir konunun genel hatlarını, küteselliğini veya imgesel devinim yaratıp yaratmadığını açığa vurduğu oranda, estetik bir şekillenme için toparlayıcı bir rol da üstlenmektedir. Bu nedenle dairesel bir hareketin güvenilirliği ve sağlamlığı sadece biçimsel boyutlar üzerinden açıklanamaz, aynı zamanda zihinsel durağanlığı ve psikolojik bir takım uyarıcıları harekete geçirerek imgesel bir alan da açmaktadır.

Dairesel kompozisyonda genellikle nesneler birbirleriyle bir kucaklaşma içinde ve anlamlarını birbirlerine eklemlen bir bütünlük oluşturmaya çalışırlar. Bir konuyu tamamlayan bağımsız bir takım biçimler ile bu biçimleri destekleyen nesnelerin karakterist özellikleri, kendi özgün niteliklerinin yanı sıra aynı zamanda dairesel devinimin yarattığı ortak bir duygu atmosferin içinde de buluşmaktadırlar. Böylece konunun görsel etkisi, kompozisyonun bir takım öğelerinin bir araya gelmesiyle oluşturulan ve tıpkı bir senfoniye seslendiren orkestra elemanlarının çeşitliliğini andırır.

Dairesel bir kompozisyon fotoğrafçı tarafından arzu edilen düzeyde gerçekleştirilmese, konunun kütlesel ve durağan bir hal alması kaçınılmaz olacaktır. Gerçekten de merkezkaç hareket gösteren tüm dairesel biçimler, bir kompozisyonun görsel etkisini bir takım hassas dengeler üzerinden inşa ederler. Bu noktadan bakıldığında kompozisyonun çerçevedeki yeri, konumu ve hedeflediği gerçeğin bu dengenin oluşmasında büyük rolünün bulunduğunu söylemek çok da yersiz değildir. Öte taraftan merkezkaç kuvvetin bir konunun dinamik unsurlarının toparlanmasında etkin bir rol üstlenmesini aynı zamanda fotoğrafın sade ve kavranabilir boyutlarını da ön plana çıkması anlamına gelmektedir.

Dairesel kompozisyonun genellikle toparlayıcı bir özellik göstermesi, kelimenin tam anlamıyla nesnelerin nesnelerle, nesnelerin mekânlarla ve nesnelerin mekan ve insan ilişkilerinde fotoğrafçının arayışlarına yanıt veren uygun tüm seçimleriyle, bizi bir atmosferle kuşatarak anlamın rengi içinde harmanlamaya çalışır. Bu nedenle dairesel kompozisyonlarda genellikle nesneler arasında kabul edilebilir bir yakınlık ve akrabalık mevcuttur. Dairesel kompozisyonlar çerçeve içinde ağırlık yaratan bir görselliğe sahip olduklarından, bu etki herşeyden önce bir ilgiyi, daha doğrusu merkezi bir ilgiyi öne çıkararak, izleyicinin konu ile ilişkisini hiçbir seçeneğe şans tanımayan bir kesinliğe kavuşturur. Paradoksal bir biçimde daire daima hem bir hareketi hem de durağanlığı temsil ederek, görüntünün anlamını kütle ve hareket gibi seçeneksiz bırakır. Çünkü bir nesnenin kütlesi ile birlikte hareketi sağlayan unsurları da anlamı kendisine kilitler.

Fotoğraf sanatı özünde anlamsal ve biçimsel devinimi olan bir sanattır. Bu nedenle fotoğrafçı hangi kompozisyon biçimini seçerse seçsin, fotoğrafı anlam ve devinim ilişkilerinden ba-

ğimsız tutmak pek mümkün değildir. Öte yandan geniş açılı ve özellikle balık gözü merceklerin nesneleri bir biçim bozumuna uğrattığını, dolayısıyla sergiledikleri görsel etkiyle bir bakıma dairesel bir kompozisyona örnek teşkil eden bir gerçeğe dışılık yarattıklarını söylemeden geçemeyiz. Çünkü balık gözü objektifler içerikle uyuşmasalar da gerçeklikleri daima dairesel bir biçim içine alarak bu kompozisyon biçimini destekleyen farklı bir atmosfer yaratırlar. Özellikle çember hareketi, suya yansıyan kemerli köprüler, dans gösterileri ve döner kavşaklar tamamlayıcı öğeler olarak insan ile nesne ve insan ile doğa ilişkisinde dairesel kompozisyona uygun biçimler yaratan başlıca örnekler olarak öne çıkarlar.

Piramit

Kompozisyonda piramidal düzenleme her zaman kütleli bir etki yaratmaktadır. Aynı zamanda görüntüde mimari bir ağırlık ve anıtsallık yarattığı gibi, yere sağlam basan güçlü görsel öğelerin varlığını da öne çıkarmaktadır. Fotoğraf gözümüze hafif görünen konular gibi, denge etkisini açık şekilde vurgulayan ağır konu ve biçimleri de kompozisyonda bulundurmaktadır. Bu bakımdan görsel denge dediğimiz şey, ağırlıklı olarak biçimsel, dokusal, tonal veya ışık gölge formlarının fotoğrafçı tarafından uygun ve uyumlu bir biçim içinde düzenlenmesidir. Bir görüntüde çeşitli şekil ve boyutlarda yer alan binalar ve bir sıralı düzen içinde görünen cadde ve sokaklar genellikle piramidal bir kompozisyonun anıtsal karakterini gösteren başlıca örnekler olarak görülebilir.

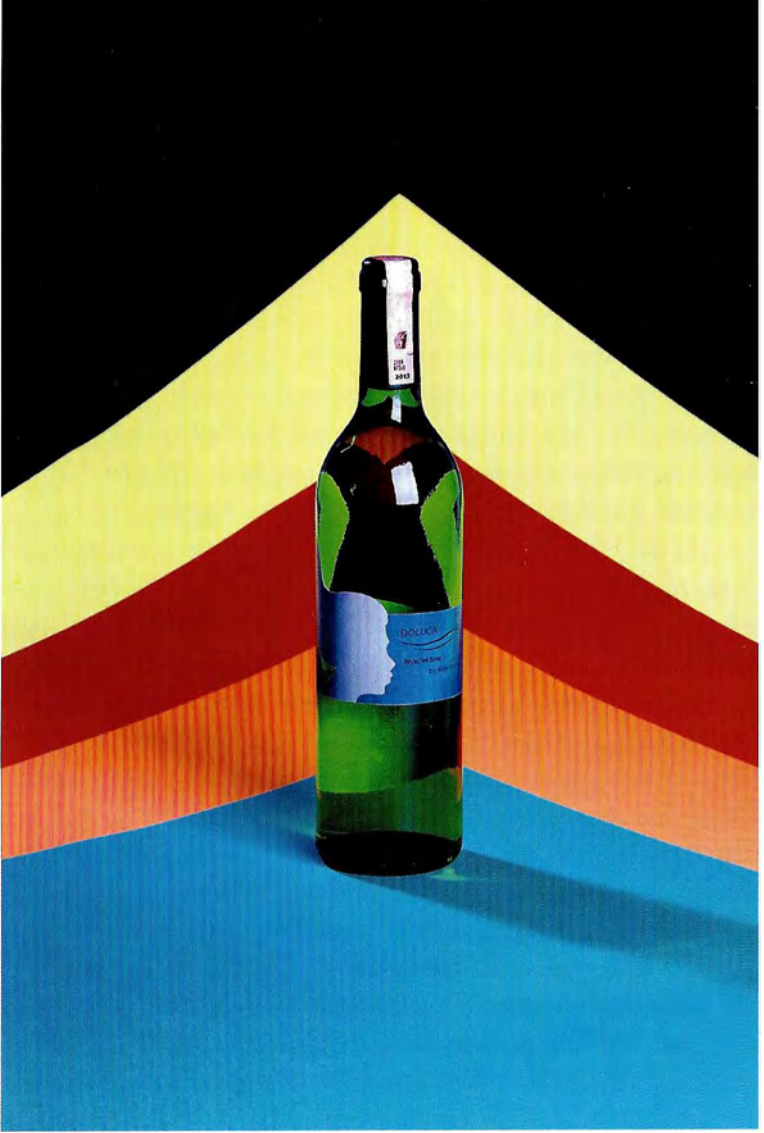
Özellikle geniş açılı objektiflerin yarattığı görüş açısının yol açtığı perspektif etkiyi görüntüde piramidal kompozisyonu ortaya koyan belli başlı bir örnek olarak görebiliriz. Nitekim gökyü-

züne doğru yükselen binaların sergilediği yükseliş ve anıtsallık, hem konuya güçlü bir perspektif kazandırmakta hem de fotoğrafa üç boyutlu bir etki bahşetmektedir. Piramidal form daima kütesel bir duruş sergiler. Aynı zamanda dipdiri bir yükseliş ve kompozisyonu tümüyle ele geçiren mimari bir inşa yeteneğini çağrıştırmaktadır. Işık piramidal forma üç boyutlu bir etki kazandırdığından, bir kompozisyonda nesnelerin kütleleriyle ışığın artistik buluşması her zaman çok dikkat çekici görüntü sergiler. Gerçekten de, piramidal kompozisyon bir görüntünün kütesini ve denge unsurlarını öne çıkardığından, görüntüde yer verilen tüm geometrik formlar genellikle dikkatli bir yerleştirme ve etkili bir ışık kullanımını zorunlu kılmaktadır.

Piramidal dizilim çok zaman hem gökyüzüne, hem de ufuk hattına doğru bir perspektif yön gösterir. Bu nedenle görüntünün anlamını saklı veya gizli değil, yalın, apaçık ve bir gösteri anlayışı içinde sergiler. Piramidal kompozisyonun bir yükseliş ve dinamik bir görsellikle birlikte sağlam bir duruşu da ortaya koyduğunu unutmamak gerekir. Piramidal form anlaşılır özelliklerinden dolayı hem bağımsız bir nesneyi, hem de bir araya getirilmiş nesneler dizisini sağlam bir yere oturtmaktadır. Bu yönüyle daha çok mimari kütleler ve geniş peyzajlar içindeki kent dokularını konu alan bir tercihe uygunluk gösterir. Öte yandan sokaklar ve caddelerde göz seviyesinde çekilen fotoğraflarda tüm binalar yukarıya doğru bir yükseliş sergilerken buna bağlı olarak perspektif de aynı oranda artmaya başlar. Bundan dolayı kütesel formlar dik bir görüntüden çok yatay bir görüntüde daha abartılı bir görsellik sergiler.

Piramidal formun mimariyle güçlü bir ilişkisi bulunmaktadır. Benzer şekilde insan bedeni de aynı görsel etkileri elde etmeye uygun bir biçim sergiler. Çünkü üç boyutlu bir form olan

Fotoğrafin Temel Yapısı



insan bedeni ışığın ve optiğin etkisiyle pekala anıtsal bir duruş gösterebilir. Nitekim insan bedeni hem kendi içinde, hem de yaşamdaki başka beden ve nesnelerle olan ilişkisinde bir hacim ve alan işgal ettiğinden, kütsel yapısından kaynaklanan veya optik bakışla şekillenen piramidal bir kütle oluşturur. Özellikle geniş açılar sayesinde güçlü bir duruş sergileyen beden, bir yönüyle bozulmalara uğramakta, öte yandan da gerçeklikle bağlarını zayıflatan biçimci bir karakter kazanmaktadır. Piramidal düzen, manzara fotoğraflarında gökyüzünü de çerçeve ve konuya dâhil ettiğinden, kütleleri daima atmosferik bir ilişkinin içine çekerek görüntünün zenginleşmesine ve işlerlik kazanmasına yol açar. Özellikle mimari yapılarda ışık kaynakları lokal bir karakter sergilemeyip parçalı yansıdığı için, bu formlarda derinlik ve hacim her zaman güçlü bir denge ortaya koyar.

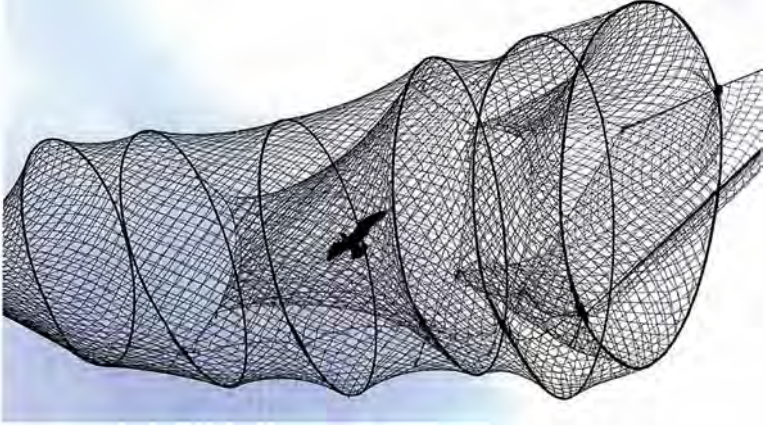
Piramidal kompozisyonlarda nesnelerin ve insanların duruşu, fikir düzleminde daima bir yükseliş ve yücelişi sembolize eder. Çünkü algı dinamiklerimiz, göz seviyesi üzerinde kalan veya yukarıya doğru uzayan tüm formları yücelikle ilişkilendirmektedir. Bundan dolayı geniş açılar sayesinde ayrıştırıcı bir bakışa maruz kalan insanların görüntüleri genellikle propaganda fotoğrafcılarının başvurduğu bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Piramidal kompozisyonlar bir yandan ufuk hattını öte yandan da, çerçevenin köşegenlerini işaret ederler. Kütsel nesnelerin fotoğraflarında dış konturlar ve kaçış çizgileri güçlü bir gözleme ve perspektife yol açtığından, piramidal bir düzenin etkisi görüntü çerçevesinin her yanına ulaşır. Özellikle bina grupları, insan kalabalıkları, kümelenmiş nesneler, mimari kütleler ve dağ silsileleri piramidal bir kompozisyona uygun konular olarak kabul edilebilir. Buna göre gözümüzü görüntü çerçevesinin dinamik elemanlarına yönelten piramidal bir düzende, anlam

hem belirli bir görünürlükle ortaya çıkar, hem de görüntünün ağırlık noktasında toplanmaya başlar. Çerçevenin içindeki unsurlar aşağıdan yukarıya veya diyagonal bir hat üzerinden kenarlara doğru uzayan bir devinimi fotoğrafa hâkim kılmaya çalışır.

Elips

Kütlesel formların ağırlığını yumuşatarak kompozisyonu hafifleten elips formlar ile, insanlar ve nesneler arasında yumuşak kıvrımlarla bağlantılar kuran elips çizgiler görüntüyü tüm sertliklerinden kurtaran en belirgin geometrik öğelerdir. Elips bir hareketin dile getirdiği ifadeyi yumuşak bir geçişle durağan ve hareketli nesnelere taşıırken, bunu her zaman bir derinlik ve hacimle ilişkilendirmeye çalışır. Elips çizgi ve biçimler bir takım nesnelerden organize bir form yarattığı gibi, herhangi bir görünüş içinde bağımsız bir form veya yön şeklinde de biçim kazanabilir. Bir bakıma nesnelerin birbirleriyle mesafelerini koruyarak derinlik hissini kompozisyonun en ve boyuna yayarak uygun bir denge ve ritm yaratmak. Bu yönüyle elips hem hareket içinde, hem de duygularda yumuşak bir akışkanlık sağlamaya başlar.

Elips derinlik, genellikle net ve kesin öğelerin birlikteliğine yol açan bir düzene yol açtığı gibi, özellikle dans, bale ve gösteri gruplarının fotoğraflarında bir keskinliğe ve flu hareketleri yumuşak bir geçişle kompozisyona taşıyan bir bağlantıya neden olur. Ayrıca perspektif derinliği, kompozisyonun içindeki ana unsurlardan koparmadan gerçekleştirdiği için, elips formlar, denge ile hareketi ve hareket ile şiirsel netsizliği bir anlatım ögesi haline getirmede eşsiz bir olanak yaratır. Kuşkusuz elips görüntü öğeleri en çok kadın bedeninin yumuşak hatlarıyla benzerlik göstermektedir. Hatta bedenin hat ve kıvrımlarının ifade açısından elips biçime büyük oranda uygunluk gösterdiğini de söyleyebiliriz.



Elbette anatomik hatlar birbirleriyle yumuşak ve dokunası bağlantılar kurarken, hem romantik bir görüntü, hem de beden kadını özelliklerini açığa çıkarmaktadır. Bu bakımdan elipsin formun geometrisi ile kadın bedeni arasında biçimsel oranda büyük benzerlik bulunmaktadır. Özellikle erotik ve yumuşak beden çizgilerini açığa vuran nü fotoğraflar, elips formu uygunluk sağlayan kadını bir etki ortaya koyduğu için, elips çizgi ve formlar romantik fotoğraf anlayışının en belirgin ögesi olmuştur. Çünkü kadın bedeninde çizgisel hatlar yumuşak geçişlerle birbirlerine nasıl bağlanıyorsa, elips bir form da kendisine özgü bir kıvrımla perspektif bir derinlik yaratır. Nitekim elips çizgiler yumuşak bir geçişle birbirlerine kavuşurken, çok zaman fotoğrafta kalın çizgilerin bile sert görünmediğine tanık oluruz. Bunun nedeni hareketin sertlikleri yumuşatması ve keskin formları billurlaştıran bir göz yanılsamasına yol açmasıdır.

Elips hareket veya hız etkisi bir fotoğrafta hangi yönü gösterirse gösterebilir, sonuç itibarıyla tüm kompozisyonda yumuşak bir geçişin egemen olmasına yol açar. Bu geçiş, aynı zamanda görüntü çerçevesinin diyagonal çizgi ve köşegenleri kucaklayan, buluşturan ve kaynaştıran kolektif bir anlama da yol açar. Bu çerçeveden bakıldığında, elips hareket duygusal ve romantik ifadelerin görüntüye taşınmasında belirleyici bir rol üstlenen en önemli geometrik unsurların başında gelmektedir. Hareket ifadesi bir görüntüde daima keskinlik ve kesinlik sağlamayan akışkan bir eğilim göstermektedir.

Elips düzenin, nesnelerin yapısal özelliklerini değiştirmede ve perspektif bir derinliğin yaratılmasında yumuşak bir geçiş ve aynı zamanda güçlü bir bağlantı kurduğu söylenebilir. Hatta böyle bir düzenlemenin, kompozisyon içinde hareket imgesine elverişli bir süreklilik kazandırdığı, dolayısıyla hareketi tek başına taşıyan bir özelliğe sahip olduğunu bile söyleyebiliriz. Hiç kuşkusuz kesinliğe uğrayan veya bazı şeyler tarafından engellenen herhangi bir hareket fotoğrafta sert bir görüntü sergiler. Oysa elips hareket, bir görüntüde her zaman geri dönüşleri olan bir hareketliliğe sahiptir. Bundan dolayı, fotoğrafın anlamını toparlayan uzak ve yakın formlar arasında organik bir ilişki kurar. Bu durum özellikle bir takım mesafelerle birbirlerine yakın veya ayrık duran nesneleri birbirleriyle buluşturduğu gibi, ortak bir anlama dâhil etmek amacıyla döngüsel hareketi de görüntünün derinliklerine kadar taşır.

Bir görüntüde tıpkı nesneler gibi, boşlukların da ton ve leke olarak büyük rolü ve değeri bulunur. Boşluklar nesneleri tek başlarına bile anlamlandıran, dolayısıyla nesneleri ve insan gruplarını birbirleriyle ilişkilendiren bir bağlantıya yol açmaktadır. Hatta herhangi bir kompozisyonda gözün hayali nesnelerle tamamladığı boşlukların aynen bir nesne gibi bu hareketliliğe

katıldığına tanık oluruz. Öte yandan nesnelerle boşlukların birbirleriyle buluşması veya nesnelerin rol aldığı bir takım boşlukların ortaya çıkması da bir form yaratılabilir. Bu boşlukları değerli yapan en belirgin çizgiler, nesnelerle boşlukları birbirleriyle ilişkilendiren elips veya helezonik hareketlerdir.

Elips bir biçimin ritm ve görsel öğeler arasındaki varlıksal ilişkileri güçlendirdiği açıktır. Çünkü gözümüz sert ve keskin hareketleri birbirleriyle ilişkili görmekten daha çok, bağımsız biçimde ele almaya daha eğilimli görünmektedir. Fakat elips bir formun tek başına güçlü bir denge sağladığı da söylenemez. Taşıdığı yuvarlak biçim ve hatlardan dolayı, tüm elips çizgiler çok zaman dengeli bir görüntüyü bile muallâk yapabilirler. Bu da kompozisyon içindeki dinamik unsurların ve hareket imgesinin kararsız bir duruşa sahip olduğunu ortaya koyar. Özellikle çizgilerin oluşturduğu bir biçime sahip elips bir formda, bakışımızın odaklandığı bir başlangıç ve bitiş noktası arasında gerilim yaratan bir vurgulamayla karşılaşmayız. Çünkü elipsler sadece hareketi değil, kütsel hacmi ve ilişkilendirdiği başka formlarla olan yakınlığı da belirsizliğe açık bir anlama taşır.

S Hareketi

Görsel tasarım bir fotoğrafın dengesini ve dinamik gücünü ortaya koyan biçimlerin doğa ile uyumunu, karşıtlığını ve düşünsel temelini ölçü almaktadır. Aynı zamanda nesneler dünyasının unsurları ile bir bakış açısının geometrik bir düzende inşa edilmesini de. Daha önceki sayfalarda çizgi ve çizgilerin yönü üzerine kurulan kompozisyon biçimleri, bize çizgi ve formların salt görüntü tasarımına yol açan birer elemanlar olmadığını, bununla birlikte fikirlerin yönü ve hedefine de yol gösterici olan temel belirleyenler olduğunu dile getirmiştik. S hareketi ve s



hareketi yaratan çizgisel yön, bir bakıma insanın doğal kıvrımlarını ortaya koyan bir hareket tarzı olarak görülebilir. Bedenin doğal davranışları ile birlikte özellikle doğada mevcut olan dağlar, ovalar, nehirler, vadiler veya yükselti ve çukurların bir bağlantı hattı olarak biçim kazanan S hareketi, peyzaja hareket ve devinim kazandıran en etkili çizgidir.

Görüldüğü kadarıyla doğa parçaları genellikle birbirlerine sert geçişlerle bağlanmazlar. Mutlaka kıvrılan çizgilerden yararlanarak, gözün peyzajlar üzerinde gezinmesine neden olan perspektif bir derinlik algısına yol açarlar. Bu açıdan bakıldığında, uzak ve yakın arasında yumuşak ve ritmik bir bağ kuran S hareketi, aynı zamanda bir hareketlilik sağlayarak doğa kıvrımlarını zihnin dinamik bakışıyla buluşturur.

Gerçekten de S hareketi en durağan varlıklar arasında dahi bir devinime yol açarak nesnelerin farklı rol ve kompozisyon içindeki

işlevini birbirleriyle ilişkilendirir. S kıvrım veya çizgiler, bir kompozisyon içinde sert elemanları yumuşattığı gibi, fotoğrafçının zihinsel tasarımını nesnelerle bağlantılandıran içsel bir dinginliğe de kapı aralar. Dolayısıyla gözümüz kıvrılan çizgilerin yarattığı bir hat üzerinde bulunan tüm göstergelerin anlamına vakıf olmaya başlar. Nesneleri birbirlerine bağlayan çizgisel uzantı ve bağlantılar ve görünen veya görünmeyen yön çizgileri aslında bir kompozisyonun tüm öğelerini bütünsel bir anlama taşımada etkin bir rol üstlenirler. Ancak çizgilerin bu fonksiyonunu ve kompozisyon içindeki oyun kurucu rolünü genellikle pek görmeyiz.

Öte yandan görüntüdeki çizgiler, gözün saptadığı zahiri ve formel anlamları, nesnelerin işlevsel işbirliğini ve kompozisyonun bütünleştirici öğelerini daha da keskinleştiren bir gözlem yeteneğini açığa çıkarmasına rağmen birçok fotoğrafçı S hareketin kompozisyon içindeki seyrinin pek farkında değildir. Gerçekten de kıvrılan çizgilerinin yönü ve doğrultusu yatay bir kompozisyonda daima bir konunun denge düzenini, dikey bir çerçeve de görünüşleri ufuk hattına doğru çekerek sonsuza uzanan bir perspektif yaratır. Bundan dolayı yatay ve dikey kompozisyonlarda kıvrılan çizgi ve hareketlerin birbirlerinden ne kadar farklı işlev ve anlam çözümlemelerine açık olduğunu daha iyi anlayabiliyoruz.

Kıvrılan herhangi bir çizgi elbette bir doğru veya doğrultuyu göstermez. Bunun yerine bakışın ihtimallerini çoğaltarak doğrusal hareketin sert gerçekliğini ve aynı zamanda bir güç haline gelen gereksiz biçimleri saf dışı eder. Doğrusal hareket veya yön, mutlak bir durumu bize dikte ettirirken, kıvrılan çizgiler ise gözümüzü çerçevenin alt veya üstüne ya da sağ veya soluna kaydırarak görüntünün tüm yüzeyine nüfuz etmesine yol açar. Elbette bu bir fotoğraf karşısındaki izleyicinin zihinsel ve algısal sürecinde

de benzer bir eyleme zemin hazırlar. Bu bakımdan S hareket veya dizilimler bize her zaman bir sürekliliği çağrıştırmaya neden olurlar. Tıpkı dans eden balerinlerin ritmi ve doğada kıvrılarak bakışımızın alanından giderek uzaklaşan ırmakların çizdiği izler gibi.

Öte yandan kıvrılarak S çizen herhangi bir hareket doğrusal bir hareket tarafından karşıladığında, görüntünün dinamizmi bozulmaya, hatta çok zaman anlam bölünüp parçalanmaya başlar. S hareketi özellikle kent manzaraları, kırlar, nehirler, tarihi sokaklar ve şehirlerarası yollar gibi ufuk hattına doğru uzanan doğrusal birçok yön ve çizginin, yatay hat veya kıvrılan çizgiler tarafından kesildiği görüntüler olarak görülebilir. Kıvrılan çizgiler doğada bir hareketlilik ve dağ silsilelerinde perspektif bir derinlik yarattığı için, daima mesafeler arasında yumuşak bir geçiş sağlayarak üç boyutlu bir algılama yaratmaktadır. Bu yönüyle kıvrılan hareketler dişil bir karakter sergiler, bir bakıma erotik çekiciliğe açık bir anlama yol açar. Kıvrılan çizgiler hareketi taşıyan bir yapıya sahiptir. Hatta görüntünün perspektifini monotonluktan kopararak ona dinamik bir hareket kazandırır. Bu biçimiyle S hareketler, genellikle canlı bir kompozisyona işaret ederler. S kıvrımı nesneleri dinamik bir görselliğe taşıdığı için, anlam kompozisyonunda yer alan tüm öğelerin ortak bir sesi gibi kavranabilir.

L Hareketi

Fotoğraf bir takım güç sembollerinin çatışmasını açığa vurarak anlam kazanan bir göstergedir. Doğal veya yapay olsun nesneler arasında kurulan herhangi bir düzen, temelde yaşamla ilişkili bir görüşü bir görüntüde kalıcılaştırmak amacıyla gerçekleştirildiği için, fotoğraflardaki geometrik form ve çizgiler bu görüşün iskeletini oluşturan birer araç gibi görülebilir. Görün-



tünün her bir parçası bir bütünü tamamlamaya dönük lokal bir işlev yüklendiğinden, fotoğraf da lokal düzeyde bir gerçekliği konu edinmeye çalışır. Bu nedenle **L** hareket veya **L** dizilim, **çerçeveyi oluşturan** görsel **düzende** daima keskin ve en anlatımcı yerleştirmelere yol açmaktadır. Dolayısıyla herhangi bir kompozisyon genellikle iki parçalı veya iki yönlü bir anlamı öne çıkarır. Aynı zamanda dikey ve yatay istikamette hedefler göstererek anlamı ve hareketin yönünü farklı kutuplara taşır.

L hareketin yönü, bir hat üzerinde yer alan nesneleri bağımsızlığa kavuşturmakla kalmaz, çerçevenin geri kalan bölgelerinden de ayrıştırmaya çalışır. Görüntü dikey veya yatay düzlem içinde hem bir dengeye oturur, hem de bazı çatışma noktaları sayesinde oluşturulan karşıtlık oyununun bir parçası haline gelir. Elbette kesişen yönler ve çizgisel hatlar bir karşıtlıkla birlik-

te, konu bütünlüğü sağlayan bir buluşma veya ayrışma yaratır. Bunun nedeni **L** hareketin mimari bir denge ve sağlamlık barındırması, ayrıca yönler üzerinde oluşturduğu istifle dinamik bir görselliğe kaynaklık etmesidir.

L hareket, nesneleri merkezden çerçeve dışına doğru uzaklaştıran veya gerektiğinde tersi bir hareketle çerçeve dışındaki olguları merkeze doğru yaklaştıran farklı bir eğilime daha sahiptir. Bu da **L** hareketin bir yönüyle dış gerçekten **çerçeveye** veya çerçeve **içinden** çerçeve dışına uzanan dinamik bir hareketi başarabildiğini göstermektedir. **L** hareket, ufuk hattı ile bir bağlantı kurduğu sürece çerçevede soldan sağa doğru uzanabilen bir hat üzerinde bir dikkat bölgesi oluşturabilir. Nitekim **göz bir L** kompozisyonu temel alırken, aynı zamanda **çerçevenin her** tarafına egemen olan dinamik bir bakışa da sahip olur.

Aslında kesişen dikey ve yatay hatlar, kompozisyonun hangi noktasında bir kesintiye uğrarsa uğrasin, **gözümüz** bu hattı kendi inisiyatifıyla çerçevenin dış sınırlarına kadar uzatabilir. Bir bakıma **L** hareket nesneler arasında bir bağlantı kurarken, aslında onları birbirlerinden bağımsızlaştıran farklı bir rol daha üstlenir. Kesişen yönlerin görsel elemanları birbirlerine eklemlediği, dolaşısıyla çerçeve içinde kütleli ve bütünlüklü bir görüntü oluşturduğu bir gerçek. Çünkü dikey veya yatay yerleştirmeler kompozisyonda bir buluşmadan çok, çerçeveyi iki farklı mekâna ayıran ayrı bir gerçeğe işaret eder. Oysa bir kompozisyonda statik ve hareketli öğelerin bir arada bulunmasının konunun unsurlarını birbirleriyle ilişkilendirmekten çok bir ayrıştırmaya hizmet ettiği açık bir gerçektir. Bu nedenle **L** hareket genellikle kararsız ve kuşkulu bir seçim ve düzenlemeyi öne çıkarmaktadır. Çünkü herhangi bir kompozisyonda yatay ile dikey yönün anlamı ve anlam dinamikleri birbirlerinden bağımsız kararları açığa vurmaktadır.

L hareket, genellikle yatay ile düşey görüntü elemanlarını birbirlerine dayanak yaparak güçlü bir kompozisyon ve sağlam denge yaratır. Bundan dolayı birbirlerini karşılayan nesneler bir işbirliği ve bağ kurmakla kalmazlar, kompozisyonu kuşatan küttel bir ivmeye de yol açarlar. **L** çizgiler fotoğrafta güç unsurlarının karşılaşmasına veya çatışmasına yol açtığından, herşeye karşın doğada birbirleriyle ilişkisiz görünen şeyleri güçlü bir işbirliğine davet etmede vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Özellikle birbirleriyle kesişen cadde ve sokaklar, karşıt hareketler, iç mekanlar, dağlar ve vadiler, kent peyzajları ve beden formları çok zaman doğal ve uyumlu bir karşıtlık oluşturduğundan **L** hareket dinamik bir kompozisyonda etkileyici bir görüntüye pekala kaynaklık edebilir.

Bir görüntüde karşıt yönlerin kompozisyonda bir anlam çatışması ve merkezden kaçışı teşvik ettiğini söylemek mümkündür. Dahası karşıt hareketler çerçeveyi hem benimseyerek onu güçlü bir anlama kavuşturabilir, hem de onu reddederek çerçeve dışı bir yöne işaret edebilir. Bu bakımdan **L** hareket, konu ve içeriğin işlevsel görselliğini çerçevedeki görüntüleri zihinle çatıştıran bir reddedişe veya sağlam temellere oturtulmuş bir uyuma taşıyarak şaşırtıcı bir farkındalık yaratabilir.

Köşegenler

Bir kompozisyondaki en uzun çizgi, görüntü çerçevesinde köşeden köşeye uzanan diyagonal hattır. Kompozisyondaki diyagonal çizgi, fotoğrafın görsel elemanların çerçeve içinde uygun ve uyumlu bir bütünlükle yerleştirilmesini temin eden ve belirgin bir denge unsuru olarak görüntünün öne çıkmasını sağlayan en etkin uzantıdır. Köşegenler bir anlamda perspektifin görüntüye hakim kılınmasına yardımcı olan elemanlardır. Aynı zamanda nesnelerin görüntüde oranlı bir dizilimle yerleştirilmesine de yol açarlar. Köşe-



genlerin ufuk hattına doğru belli bir perspektif yaratması, bir bakıma anlam ile perspektif arasında güçlü bir bağlantının kurulduğunu göstermektedir. Benzer şekilde perspektif görüntüde derinlikle gerçeklik arasında da etkili bir bağın kurulmasına yol açmaktadır.

Aslında bir görüntüyü boydan boya kat eden diyagonal çizginin güçlü bir dinamizm yarattığını söylemek gerekir. Çünkü bir görüntüde köşegenler hem çerçeveyi diyagonal biçimde ikiye ayırır, hem de kompozisyonda karşıt alanlar açarak belirli bir yükselişe ve derinliğe olanak sağlamaktadır. Ayrıca diyagonal çizgi veya yönlerin, gözü bu alana çekerek belirgin bir yön tayini yaptığını da söylemek mümkündür. Kompozisyon içinde köşegen çizgileri açık ve belirgin bir yön gösterdiğinden, bu çizgiler fotoğrafta nesnelerin konumu ve yaratılan perspektif derinlikten kaynaklanan gizli bir devinim ortaya koyar. Öte yandan köşegenler hareketi anlaşırlar boyutlara taşıyan birer hat olarak, bir görüntüyü soldan sağa veya yukarıdan aşağıya çepeçevre kuşatarak, imgeyi devinim içinde

tutmaya çalışır. Bu devinim nesnelerin duruşundan çok, tümüyle konuyu algılamaya çalışan gözün bir hareket kazanmasıdır.

Çok zaman köşegenler görüntüyü parçalayıp birbirinden bağımsız bölgeler yaratmakta ve anlamları çatışan imgelerin bir arada sunulduğu kompozisyonların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu durum, köşegenlerin denge unsuru olmaktan çok, anlam oluşturan birer görüntü bölgesi yarattığını ortaya koymaktadır. Köşegen çizgileri genellikle bir kararlılığı, sağlamlığı, anlam çeşitliliğini ve derinlik duygusu ortaya koysa bile, en fazla da anlamın çerçevede nasıl karşılık bulabileceğinin yönünü göstermeye çalışır. Bundan dolayı herhangi bir fotoğrafta imgelerin hangi gerçeklikleri işaret ettiğini iyi kavramak gerekir. Aynı zamanda görüntünün anlamını bilincimize taşıyan devinimin yönünü ve diyagonal hattı belirlemede köşegenlerin büyük rolü bulunmaktadır.

Diyagonal çizgiler en az anlam kadar bir konunun derinlik ve mesafe duygusunu çoğaltan geometrik öğelerdir. Hatta köşegenler perspektife dayanak veya olanak sağlayarak ikincil bir perspektif görevi daha üstlenirler Bu bakımdan köşegenler kompozisyonel bir dengeye yol açan veya çerçeveyi boydan boya kateden göstergeler arasında güçlü bir uyumun kurulmasına yol açmaktadır. Çünkü bir köşegen boyunca sıralanan nesneler sadece bakışımız ölçüsünde bir uyum sergilemeye çalışmaz, bu işbirliğini ritmik bir gösteri haline getiren dengeli bir perspektif dizilim de yaratır. İleriki bölümlerde ayrıntılı şekilde inceleyeceğimiz kompozisyon türlerini göz önüne aldığımızda, diyagonal çizgilerin ağırlıklı olarak hareket ve anlamı çerçeve içinde tuttuğunu, bazen de dışa taşıyarak daha geniş ifadelere yol açtığını görüyoruz. Bu bakımdan bir fotoğrafta anlamın açık ve anlaşılır bir nitelik kazanmasında diyagonal çizgilerin bu taşıyıcı rolünü unutmamak gerekir.

Diyagonal çizgiler bir yönüyle kompozisyonun ağırlık unsuru olarak belirleyici bir güce sahiptir, diğer taraftan da yapının eksenini taşıyan bir payanda görevi üstlenmektedir. Her ne kadar kompozisyonadaki anlam göstergeleri hareketsiz olsalar da, bir denge oluşturan diyagonal hat bu hareketsizliği aşmak suretiyle çerçevenin her tarafına dinamizmi taşıyarak fotoğrafçıyı bir kararsızlık sergilemekten uzak tutmaya çalışır. Çünkü güçlü bir kompozisyonda anlam ve içerik hiçbir zaman muallâk bir duruş sergileyemez. Köşegen çizgileri, kompozisyonadaki yatay ve dikey çizgilerin ağırlığını büyük oranda hafifletmekle kalmaz, görüntüyü gereksiz ve anlamsız ağırlıklardan kurtaran net ve kesin bir ufuk da yaratır. Gerçekten de, köşegen çizgileri hareketi merkezden uzaklara taşıyan ve aynı zamanda ifadenin yönünü keskinleştirmeye çalışan belirleyici bir unsur olarak görülmelidir. Hatta derinliği bu keskinliğin bir dayanağı olarak taşıyan köşegenler, kompozisyonda ön ve geri plan arasındaki ilişkileri bağıntılandıran bir role daha sahiptir. Geçmiş dönemlerde ressamlar kompozisyonun diyagonal çizgileri üzerinde yaptıkları düzenlemelere bağlı olarak hareket ve perspektif gerçekleştiriyorlardı. Oysa bugün fotoğrafçı bunu optiğin dönüştürücü işlevine ve alan derinliğin olanaklarına başvurarak gerçekleştirmektedir. İşte bu nedenle fotoğraflar günümüzde hem gerçekle imgesel gerçekliğin doğal işbirliğini, hem de anlamı nesnel bir durumla buluşturan bir bakış açısının varlığını geçerli yapmıştır.

Simetri

Doğrusal bir çizgiyle birbirlerinden ayrılan, benzerlik gösteren veya aynılık sergileyen görünüşler, biçimler ve nesneler simetrik bir görüntü sergilerler. Simetrik görünüşler temelde birbirlerine benzeyen veya andıran şeylerin görüntülerde tekrarlar



sağlayarak bir araya gelmeleridir. Doğanın her yanında mevcut olan biçimler ile renk, kütle, yön ve duruşlar arasında yaratılan görsel dizin ve tekrarlar, genellikle fotoğrafçıların simetrik form olarak benimsediği yerleştirmelerdir. Nesnelerin simetrik durumu çok zaman an'lara ve bir konunun işlevsel gerçekliğine dayanmakla birlikte, fotoğrafçı görüntüde bir denge ve dinamizm yaratmak için de simetrik formlara başvurmaktadır.

Fotoğrafı hem doğanın gizemine, hem de coğrafi etkenlerin yarattığı oluşumlara ilgi gösteren ve üstelik tekrarlar yaratan nesnelerin görünüşlerine yer veren bir alan olarak görmek gerekir. Bu bakımdan simetrik dizilim ve yerleştirmeler, bir görüntünün vazgeçilmez değerleri arasında büyük bir yer kaplamaktadır. Simetriler; hareket ortaya koyan veya perspektif, kütle, renk, karşıtlık, uyum ve tezat gibi teknik açıdan kendini gösteren bir boyutu olduğu kadar, çelişki yaratan, uyum, denge ve ritmik açıdan duygusal bir atmosfer oluşturan sanatsal açılımlara da sahiptir. Bundan dolayı simetriyi hem biçimsel, hem düşünsel hem de duygusal bir atmosfer oluşturan kompozisyonların dinamik bir unsuru olarak görebiliriz.

Simetri, nesnelerle birlikte onların yansımalarını, gölgeleri ve benzer tekrarları esas aldığından, kompozisyonun çekiciliğine bağlı olarak bazen güçlü bir özdeşleşme yaratır, bazen de monoton bir tekrarcılığa yol açmaktadır. Bu da birbirleriyle karşılaşan veya birbirlerini destekleyen kütlelerin hareket ve etki gücü üzerinde bir baskı yaratmaya çalışır. Gerçekten de simetrik bir konunun anlama yaptığı katkıyı hareketin yönüne, birbirleriyle bütünlük sağlayan nesnelere, nesnelerin renk ve biçimsel öğelerin görüntüde yarattığı çekiciliğe göre tayin edebiliriz. Ayrıca kompozisyondaki simetrik parçaların bir denge ve uyuma ne oranda elverişli olduğunu, dahası simetrinin ritmik bir tekrarı

yansıtıp yansıtmadığını ve görüntünün dramatik etkisinin hangi düşünsel temellere dayandığını anlamak için fotoğrafçının sanatsal olgunluğuna bakmak yeterlidir.

Simetrik konular perspektif söz konusu olduğunda alan derinliğini arttıran, perspektifin etkisiz olduğu durumlarda da derinlik duygusunu sınırlayan bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla, uygun olmayan şartlarda veya gereksiz durumlarda simetriye başvurulduğu takdirde görüntünün etkisiz hatta ruhsuz kalması kaçınılmazdır. Simetrik bir düzenleme çok zaman yarattığı parçalanma ve çatışmalardan dolayı kompozisyonun diğer elemanlarını da gözden düşürebilir. Simetriyi görsel elemanlar içinde en fazla dikkat çeken unsur haline getirdiğinden simetrik bir biçimi genellikle eşitliği, oran ve dengeyi içerik öğelerinden daha baskın bir konuma getirmektedir.

Fotoğraf etkili bir görsellik için çizgilere ne kadar gereksinim duyuyorsa, uyumlu bir kompozisyon için simetrilere de aynı oranda gereksinim duyar. Simetri, geometrik birer değer değildir, fakat geometrinin tüm özelliklerinden alabildiğine yararlanılan bir unsur olarak görüntülerde geniş yer bulmaktadır. Simetri, görüntü çerçevesini parçalara ayırmakla kalmaz, nesneleri ve eşyaları da kendi içinde çoğaltır. Bu nedenle simetrik kompozisyon sıkıcı bir tekrar yaratmaktan daha çok, kompozisyonu hareketlendiren etkili bir rahatlama sağlar. Hatta görüntü çerçevesini rahatlatan bir simetri, anlamın seçeneklerini de artırarak çoğaltır.

Simetriler karşıtlıklar yerine benzerlikleri, kontrastlar yerine uyumu ve bölme ve parçalama eğiliminen daha çok bir buluşma sağladığı için fotoğrafta çekici bir öğe olarak yer alır. Öte yandan herhangi bir nesnenin veya yansımanın simetrik karşıtı, genellikle bu nesne hakkındaki görüşümüzü kesintiye uğratır ve

yaratılan imge hakkında bir tamamlanmışlık duygusu uyandırır. Bunun başlıca nedeni simetrinin doğrudan kendi içinde bir sonuç yaratmasıdır. Çünkü simetriler bir gerginlik yerine dingin bir görseelliği, durağanlıktan çok bir devinimi ve hareketten çok güçlü bir oturmuşluğu simgeler.

Simetriler çok zaman çerçeve dışını işaret etse de, daha çok görüntüyü kompozisyon içinde çözümlemiş gibi yansıtmaya daha eğilimlidir. Fotoğraf biçimsel unsurların yarattığı simetrinin yanısıra birbirlerini tamamlayan veya tezat teşkil eden renklerin uyumunu da simetriye taşımaktadır. Daha doğru bir deyişle, simetrik biçimler, renkçi temellere sahip olan veya geometrik benzerlikler gösteren imgeleri de kapsar. Renk imgenin hem karakterini yansıtır, hem de biçimine ait gerçeklikleri yalın şekilde ortaya koyduğu için, simetrik bir kompozisyonun önemli bir tamamlayıcı olarak kabul edilmektedir. Hatta monoton bir tekrarın renklerle bölünmesinin nesnenin biçimsel karakterini önemli oranda değiştirdiğini de söylemek mümkündür.



FOTOĞRAFTA KONULAR

Canlı Konular

Fotoğraf yaşamın renklerinden veya renkliliğinden önemli oranda yararlanan bir araçtır. Benzer şekilde yaşamın da günümüzde fotoğraf sayesinde alabildiğine renklendiği ve deşifre olduğunu söylemek gerekir. Günlük yaşamın yarattığı çeşitlilik fotoğrafçıları zengin yaşamın gözlemlenmesine yöneltirken, öte yandan yüz milyonlarca turist ve gezginin görülmeyen yerlere kameralarını yönelterek büyük bir toplumsal hareketlilik yarattığı da açık bir gerçek. Fotoğrafın yarattığı bu dinamizm, hayatın belgelenmesine yol açan toplumsal bir dayanışmaya kapı araladığı gibi, giderek daha fazla insanı birbirleriyle buluşturan güçlü bir iletişim ağının yaratılmasına neden olmuştur. Kamera yaşama yöneltildiği sürece, fotoğraf toplumsal bir dayanışmadan kültürel paylaşıma, keşfetme arzusundan yaratıcılık çabasına ve iletişimden propagandaya uzanan geniş bir perspektifi görüşlerimize sunması kaçınılmaz olacaktır.

Günümüzde fotoğrafçılar kent ve köylerdeki yaşamı, sokakların hareketliliğini, mesleki ve artistik arayışları, folklorik değerleri veya etnik ve antropolojik verileri o kadar fazla resmediyorlar



ki, insanlararası ilişkilerin görüntülere yansımayan neredeyse hiçbir yönü kalmamıştır. Kameranın hareketli ve her yere taşınabilir olması nedeniyle günümüzde yüzlerin ve yaşamların konu alındığı fotoğrafların zamanla büyük bir insanlık envanteri oluşturduğuna tanık oluyoruz. Deşifre edilen yaşamlar, evcil hayvanlar dünyası, vahşi doğa, motorlu taşıtların hayatımızda işgal ettiği yer ve toplu ulaşımın yaşam içinde yarattığı karmaşadan fotoğraflara yansıyan büyük bir canlılık söz konusudur.

Bugün az görülen yerlerden turistik beldelere, geleneksel sanatlardan modern kent unsurlarına, vahşi doğadan güzel tabiat köşelerine ve sokak aralarından gizemli tarihsel mekanlara kadar neredeyse her yerde yaşam, amatör ve profesyonel fotoğrafçılar tarafından her boyutuyla resmedilmektedir. Her gün çalışan veya koşuşturan insanların tutum ve davranışları büyük bir ilgi odağı olmakta, dolayısıyla kameralar sayesinde fotoğrafçılar in-

sanlığı yeni baştan keşfetmeye çalışmaktadır. İşte fotoğrafları ilgi çekici yapan temel neden, yaşamın canlılığı içinde fotoğrafçının gerçeklikleri tanımlayan bir tanıklık gerçekleştirmesi ve paylaşma arzusunun evrensel bir karakter kazanmaya başlamasıdır.

Fotoğrafçının canlı konulara ilgisinin nedeni sadece dinamik seyreden günlük hayat değil, aynı zamanda gezme, görme ve keşfetme içgüdüsünün kamera tarafından tetiklemesidir. Bu bakımdan çekilen fotoğrafların büyük bir bölümü yüzler, kadınlar, çocuklar, yaşlılar ve hayvanlardan oluşmaktadır. Gezgin veya hareket halindeki fotoğrafçıların büyük bölümü bir konu çerçevesinde çalışmak yerine, rastlantısal karşılaşmaların yarattığı gizemli buluşmalara kendisini kaptırmaktadır. Dolayısıyla, yaygın fotoğrafçılık sanatsal bir çabadan çok tatmin olunan bir serüveni onaylamaya dönük bir seyir izlemektedir.

Canlı konuların büyük bölümü sokak fotoğrafları ve belgesel saptamalardan oluşsa da, yabani hayvanlar, mikro organizmalar, sportif faaliyetler ve tabiat olaylarının yarattığı doğal felaketler, (sel, hortum, deprem ve fırtına) dinamik ve canlı bir görüntü için her zaman vazgeçilmeyen materyaller olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafa konu olan yaşam ve gerçek dünyanın kesitleri, büyük oranda insan denetimi dışında gerçekleşen olaylara dayanmaktadır. Bu bakımdan fotoğrafçının genellikle sonuçlarını kestiremediği birtakım olaylar karşısında bazı sürprizlerle karşılaşması her zaman olanaklıdır. Daha doğru bir değişle canlı konuları her zaman bir takım sürprizlere açık konular olarak görmek gerekir.

Aslında görüntü çerçevesi fotoğrafçının gördüğü her şeyi istiflediği bir depo değildir. Bu bakımdan fotoğrafçı gözün ayrıştırıcı bir analiz yapması ve gözlemlerini sağlam temeller dayandırması gerekir. Öte yandan canlı konulara ilgi gösteren fotoğrafçının

reflekslerini iyi kontrol etmesi ve fotoğrafı görüşlerinin maksimum gerilim noktasında saptaması için konunun öncelikle bir fikir oluşumuna kaynaklık etmesi gerekir. Fotoğrafçının gerçeklik hakkındaki tasarıları ve bir konu hakkında neler kararlaştırdığını ancak görüntüleri analiz ederek ve mevcut gerçekliklerle harmanlanan imgesel oluşumlara göre tayin edebiliriz. Bir konunun görsel bütünlüğünü iyi düzenlemeyen veya konuyu anlamlandıracak sanatsal dinamikleri esas almayan hiçbir görme benimsenebilir bir görüntüye temel teşkil edemez.

Aslında günümüzde neredeyse gezgin fotoğrafçılarla turistlerin ele geçirmedeği yaşam ayrıntıları veya gizli saklı bir bölge hiç kalmamış görünüyor. Dolayısıyla fotoğrafın bir keşfetme çabasına yandaş yapıldığı dönemler çok geride kalmıştır. Ayrıca hareket halindeki kameraların sokaklardan kırlara kadar her yerde anlamlı ya da anlamsız görüntü kaydetmesi, canlı yaşamın fotoğrafçılar sayesinde giderek kanıksandığı ve bir tür “turist erozyonu” na uğramış bir olgu haline gelmesi kaçınılmaz olacaktır.

Canlı konuların tercih edilmesinin başlıca nedeni, fotoğrafçının içinde yaşadığı gerçeğe ilişkin bazı ayrıntıları kendi bakış açısının ışığında bize sunmasıdır. Her gün büyük bir görüntü oyunu ve enformasyonunun baskısı altında bulunduğumuzu gözden çıkarmadan, canlı yaşama dair görsel alıntılarının daima gerçeklik arzusunu tetikleyen sade ve aynı oranda çarpıcı bir yorumla ele alınması gerekir. Aksi taktirde tek düzeleşmiş ve giderek birbirlerine benzeyen görüntülerin fotoğrafçıyı başarılı bir noktaya taşıması mümkün değildir. Bugün canlı konuların büyük bir bölümünün belgesel amaçlı veya bireysel bakış açılarının tanıklığını yansıtan görüntülerden oluştuğunu söylemeye gerek yoktur.

Fotoğrafçı insanlara ilişkin gerçekliklere kamerasını yöneltirken, sorumsuz bir tanıklıktan çok tanımlayan ve yeniden düzen-

leyen bir tercihi göz önünde bulundurmalıdır. Canlı konuların sadece karşılaştığımız veya tanık olduğumuz olayları ele almasının bir kıymeti yoktur kuşkusuz. Bu nedenle yaşam ayrıntılarını fotoğrafa taşıyan göz, sorularımızı ve beklentilerimizi alabildiğine çoğaltan veya sanatsal ve yaratıcı bir seçim yaparak imgesel dünyamızda yeni bir ufuk açan bir yetkinliğe sahip olması gerekir. İşte yaşamın devinimi ancak o zaman olgunlaştırılmış bir görüntüde simgeleşir ve fotoğrafı gözün etkili bir eylemi haline getirilebilir.

Cansız Konular

Fotoğraf çok zaman nesnelerin biçimine, uzamdaki konumuna ve fotoğrafçının tasarımına göre işlevsel özellikleri ve kompozisyonel biçimi değişen bir araçtır. Yaşadığımız evrende canlı varlıkların hareketliliği ile doğanın ve nesnelerin durağanlığı birlikte fotoğraf çerçevesine taşındığında, herşeye karşın birbirleri ile tezat teşkil etmeyen bir dinginliği ortaya koyarlar. Bir bakıma canlı ve cansız varlıklar ile hareketli ve durağan yaşam fotoğrafta aynı dondurulmuş nesnellikle yer alırlar. Cansız konuların durağan olduğunu ve varlık ortaya koymayan birtakım biçimler ortaya koyduğunu söyleyemeyiz elbette. Çünkü fotoğraf yapısal özellikleri ve misyonu gereği varlıksal olmaktan çok zihinsel bir aktiviteye yol açtığından, cansız nesneler de aynen canlı varlıklar gibi işlevsel ve çekici bir görüntü sergileyebilirler.

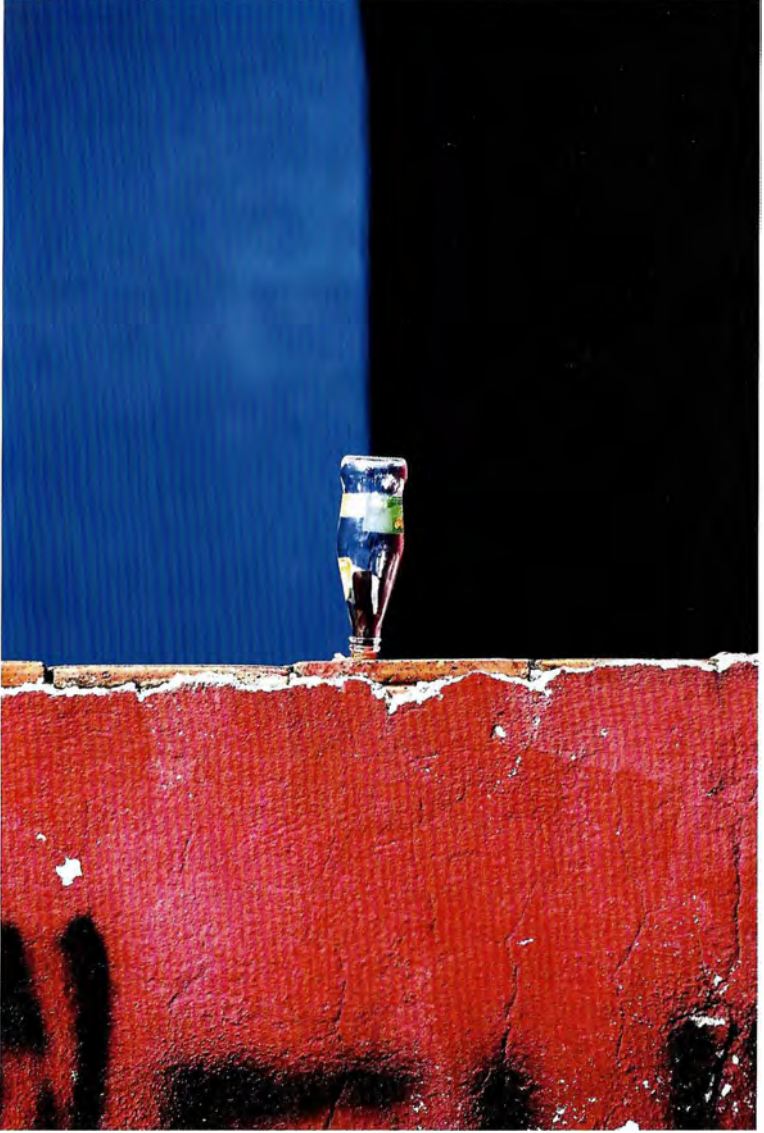
Fotoğraf gerçeği algı dünyamıza taşıırken, varlıkları bir bütün olarak ele alır ve işlevsel bir görüntü için nesnelerle varlıklar arasında bir tercih önceliği yaratmaz. Cansız konular genellikle biçimleri değişmeyen veya sabit durumda bulunan konulardır. Fotoğrafçıyı hızlı bir çalışmaya sevk etmediğinden, özenli bir kompozisyon için gerekli ışık ve uyum ilişkilerine olanak sağlayan bir özelliğe ve onu davet eden bir boyuta

sahiptir. Cansız konular manzaraların, kent ve kasabaların, kırlar, binalar, sokak ve caddelerin, dolaşımda bulunan veya kullanılan nesneler ile iç mekânların oluşturduğu ve yaşamın her tarafında bolca rastladığımız konuları içeren çok seçenekli bir dünyayı temel almaktadır. Bu nedenle canlı varlıklarla hareketsiz nesnelerin bir arada bulunduğu tüm fotoğraflarda, nesneler görüntü dilinin tamamlayıcı unsurları olarak büyük bir yer işgal etmekle kalmaz, çok zaman ifade ve anlamı doğru-
dan kendisi üstlenir.

Günlük yaşamda mevcut olan hiçbir durağan nesne insanın yaşamsal gerçeğinden kopuk değildir. Aksine renk ve biçimsel özellikleri ve anımsattığı şeylerle nesneler tüm fotoğraflarda varlıksal olarak kendilerine geniş bir alan yaratmışlardır. Nesneler ve durağan görünüşler sadece işgal ettikleri konu ve mekânlar açısından ele alınmamalı, çok zaman farklı biçimlerinden dolayı hem yaşamda hem de fotoğraflarda güçlü bir renk atmosferi yarattıkları için kabullenilen veya benimsenen şeylerdir. Fotoğrafın yaşama bir ayna tuttuğunu göz önüne aldığımızda, görüntüler sadece yalın gerçeklerle yetinmez veya insanlarla bütünleşen her türden araç ve gereci görüntüye taşımaz. Aynı zamanda insanları nesnelerin eşliğinde ele alarak onların varlığı ile kaynaştıran bir atmosfer de yaratır.

Fotoğraf keşfinden bu yana insanların yanısıra durağan yaşamın, yaşam çevresinin ve nesnelerin sergilendiği büyük bir kültürel envanter oluşturmuştur. Bu nedenle fotoğraf tarihini bir bakıma nesnelerin, eşyaların, araç ve gereçlerin geçirdiği değişimlerin de tarihi olarak görebiliriz. Çünkü kullanım çeşitliliği ve gereksinimler ortaya çıkmaya başladıkça, bazı araç ve gereçlerin sahneden çekildiğini, bazılarının da evrim geçirerek yeni biçimlerle varlıklarını sürdürdüğünü en açık şekilde

Fotoğrafın Temel Yapısı



fotoğraflarda görürüz. Bu bakımdan herhangi bir fotoğraf neyi konu alırsa alsın insanlar, yüzler ve yaşam ile birlikte bir takım nesnelerin veya doğa parçalarının fotoğrafı işgal etmesi kaçınılmazdır. Günümüzde kır, kent, sokak veya herhangi bir mekân da bulunan cansız varlıkların görüntünün vazgeçilmez parçaları olarak yaşama ve fotoğraflara eşlik ettiğini dile getirmekte yarar vardır. Bu nedenle fotoğrafın doğrudan yaşamı ve yaşamsal gerçekleri konu aldığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda insanları görüntü çerçevesi dışında tutan nesnel veya soyut bir takım yorumlamalara da açıktır. O halde fotoğraf sadece yaşamı yorumlamakla sınırlı tutulamaz. Başka bir boyutuyla nesneleri, formları, biçimsel kontrastları ve soyut renkçi yüzeyleri de anlam arayışlarının etkin bir unsuru yapar.

Tasarlanmış Konular

Fotoğrafçıların önemli bölümü ya kişisel tercihlerden veya mesleki bir takım kaygılardan kaynaklanarak canlı ve cansız varlıkları konu alan düzenlemeler gerçekleştirirler. Böyle kompozisyonlara amaca bağlı olarak bazen model eşliğinde bazen de nesne, eşya, mekân veya doğa parçaları konuya dâhil edilerek kurgusal anlatımlara başvurulur. Aslında tasarlanmış konular da gerçek dünyadan bir takım parçalar taşımaktadır. Hatta gerçek dünyadan kesitlerin fotoğrafa taşınmasındaki temel gerekçe, fotoğrafın bir imge veya amaç gözetilerek gerçeğe gereksinim duymasındır. Nesnel gerçekten alıntılanan her görünüş, bakışın hedeflerine uygun olarak kurgunun bir parçası yapıldığından, tasarlanarak düzenlenmiş tüm nesneler hiçbir zaman kendi varlıklarını simgeleyemez, bunun yerine bir fikri veya bir ideali temsil ederler. Bu bakımdan düzenlenmiş veya kurgulanmış konular, canlı ve cansız varlıkların rol aldığı bir oyunu sahneler gibidir.



Tasarlanmış herhangi bir konu, genellikle bir imgeyi geçerli yapmak ve gerçeğe benzer gerçeküstü veya fantastik bir ifade gerçekleştirmek için benimsenmektedir. Bir bakıma tasarlanmış konu, imgenin gerçeğin önüne çıkardığı, hayal ve gerçek sınırlarında gezinen bir fikrin karşılığıdır. Öte yandan sanatsal herhangi bir konu gerçeklik unsurlarına sıkı sıkıya bağlı olsa da, genellikle seçilmiş ve tercih edilmiş bir imgeye daha yakın durmaktadır. Çünkü fotoğrafçının bir düzene başvurmasına yol açan gerçeklik ifadesinin çok zaman fotoğrafın anlamını büyütme için yeterli gelmediği ve kısır konuların arzu edilen açıklıkları sergilemeye uygun düşmediğini söyleyebiliriz.

Özellikle soyut ifade biçimleri ve sanatsal soyutlamalarda nesnel gerçeğin deforme olması, bir takım karşıtıklara araç yapılması ve ilişkisiz nesnelerin bir araya getirilmesi tümüyle gerçeğe bir müdahaleyi zorunlu kıldığından, tasarlanmış bir

konunun bir gerçeği her boyutuyla temsil etmesi söz konusu değildir. Fotoğraf hilelerine, program destekli manipölasyonlara, propaganda ve ajitatif yönlendirmelere bolca başvuru düzenlemeler, genellikle gerçeğin yetersiz veya uygun karşılığının bulunmadığı anlatımlar için gerekli görülür. Özellikle reklam fotoğrafçıların, propagandistlerin, turizm, tanıtım ve sanat fotoğrafçıların sıklıkla başvurduğu görüntü biçimleri, bize bir konunun güçlü bir kurgulamaya maruz kaldığında, neredeyse nesnel gerçekten daha inandırıcı bir etkiye yol açabileceğini ortaya koymaktadır.

Öte yandan günümüzde fotoğraf tekniklerinin yarattığı kolaylıklardan kaynaklanan yeni bir görüntü dilinin varlığını yadsımamak gerekir. Stüdyo uygulamaları ve fotoğraf programlarının giderek daha kolay hale getirdiği moda, reklam, endüstri, ürün ve sanatsal değerleri konu alan fotoğraflar, baskın bir renk, çarpıcı biçimler ve soyut bir manipölasyona maruz kaldığında, tasarlanmış konular sadece biçimleri açısından değil, içerik açısından da büyük değişimler ortaya koyarlar. Hiç kuşkusuz yaratıcı düşüncenin gerçekten beslenmesi ne kadar doğal ise, gerçeğe ihtiyacının bulunmaması da aynı ölçüde mantıklıdır. Bu bakımdan özellikle sanatsal fotoğraflar, gerçeklikten çok imgelere başvurmaktadır. Çünkü imgelerin bilinç üzerinde yarattığı sorgulayıcı bakış, çok zaman gerçekten daha yoğun bir duygu atmosferi yaratmaktadır. Bu da müdahale edilmiş tasarımların, fotoğraf tekniklerinin ve görsel imgelerin sadece bir fikri açığa vurmadığını, aynı zamanda gerçeği de ajite ederek etkili bir dil yarattığını ortaya koymaktadır.

Fotoğraf sanatını; düşünsel kurgulara, kurgulanmış mizan-senlere ve bir mizansen haline getirilmiş doğal an'lara yanıt veren bir sanat olarak görebiliriz. Dolayısıyla gerçekliği güve-

nilmez, tartışmalı ve hatta şaibeli yapmaktadır. Tasarlanmış kompozisyon kaygısının sadece sanatsal amaçlarla yetinmeyip yaygın şekilde ticari faaliyetlerde, reklam, spor ve modada bolca kullanılması, görsel anlatımın ve imaj kültürünün ulaştığı boyutları göstermesi açısından hayli dikkat çekicidir. Manipüle edilmiş imajların temel hedefi, görüntü aracılığıyla bir illüzyon yaratmak ve iletişim araçları kullanılarak geniş toplum kesimlerinin paylaşılmasına yol açmaktır. Bu nedenle fotoğrafçıların kurgulanmış imajlara, soyutlanmış biçimlere ve idealleştirilmiş bedenlere gereksinimi hiçbir zaman tükenmeyecektir.





FOTOĞRAFTA KONU ÇEŞİTLERİ

Belgesel Fotoğraflar

Herşeyden önce dokümanter bir materyal olan fotoğrafın belgesel karakteri onu keşfinden itibaren gündemde tutan yegane özelliği olmuştur. Süreç içinde geçirdiği sanatsal ve nesnel dönüşmelere rağmen, fotoğraf bir kanıt olma misyonu hızından hiçbir şey kaybetmemiştir. Kuşkusuz çekilen her fotoğrafın belge olabilecek bir gerçeklik barındırması ve nesnel gerçeği kanıtlayan dar çerçeveli olsa da bir boyutunun bulunduğunu söyleyebiliriz. Nesneler, mekanlar, yüzler ve yaşam biçimleri sürekli bir değişim geçirdiğinden, fotoğrafın bu değişimleri kayıt altına alması ve bir döküman olarak saklamasını yadırgamamak gerekir. Ancak fotoğrafik görüntüyü tümüyle bir belge düzeyine indirgemek ve bundan hareketle sanatsal ve görsel niteliklerini göz ardı etmek çok doğru değildir. Özellikle fotoğraf tarihinde ortaya çıkan birçok sanat akımının ilkelerini ve hareket tarzlarını göz önüne aldığımızda, fotoğrafın hem bir belge, hem de sanatsal ve kavramsal yaratıcılığın hizmetinde bir sanat biçimi olarak verimli çalışmalara ne kadar çok kaynaklık ettiğine tanık oluruz.

Fotoğrafın inandırıcılığı pekiştiren boyutu, hiç kuşkusuz görüntünün gerçekle mevcut olan organik ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Görüntülerin geçmişe dönük yüzü, onları durdukları yerde tutmaz, daha çok bir belgeye taşımaktadır. Belgesel görüntülerin sadece tanımlama ve kanıt yaratmakla yetinmesi mümkün değildir. Çünkü belge oluşturma ve kanıtlama rolü fotoğrafın öteki tüm özelliklerini perdeleyen bir karartma sağlamaktadır. Aslında bir fotoğrafın belgesel bir kanıt olabilmesi için yaratıcı bir bakışa, güçlü bir kompozisyona ve anlamlı bir içeriğe gereksinimi bulunmaz. Oysa görüntünün söz konusu bu özellikleri, fotoğrafın kanıtlayıcı bir materyal olmaktan daha çok, yaratıcı eğilimlere kapı aralayan farklı bir boyuta sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle eğer geçmişten bir takım izler taşıması bir görüntü için yeterli bir gerekçe olsaydı, fotoğrafta sanatsal yaratıcılıktan söz edemez, görüntüyü tümüyle kameranın işlevlerinin bir sonucu olarak görürdük.

Bir tarz olarak belgesel fotoğrafın kendine özgü bir takım kriterleri bulunmaktadır. Her ne kadar gerçeğin ortaya konulmasında anlamı vurgulayan en kritik an'da fotoğrafın çekilmesi güçlü bir tercih gibi görünmese de, yine de bunun bir gereklilik olarak göz önüne alınmasının daha akılcı olabileceğini söyleyebiliriz. Fotoğrafın özgün bir dil olduğunu, dolayısıyla bir an'ın keskinliğinde çekilen görüntünün bu dili güçlü argümanlarla ortaya koyan bir başarıya yol açtığını unutmamak gerekir. Algı ve birikimlerimiz çerçevesinde her zaman bir karşılık bulan fotoğrafların hayatı ve gerçekliği temel alan belgesel boyutları, aynı zamanda fotoğrafçının yaratıcı bakışını sergileyen özgün ve bağımsız bir bakış da ortaya koymaktadır. Bu bakımdan belgesel fotoğraflar işlevlerinin ve konumlandığı tarihsel gerçekliğin yanı sıra, fotoğrafçının yaratıcı yeteneğinin de bir yansıması olarak görülebilir.



Belgesel fotoğrafları sanatsal bir seçimden uzak tutmak, bir bakıma onun anlam çitasını aşağılara düşürmek demektir. Çünkü fotoğraf tarihinin en uzun soluklu anlayışı, günümüze kadar değerinden birşey kaybetmeyen belgesel fotoğraf anlayışıdır. Belgesel fotoğraflar anlayışı tarihsel süreç içinde, hem nesnel gerçekle ilişkisini sürdüren, hem de gerçekliği sanatın verileriyle kaynaştıran fotoğrafçının tercih ettiği bir üslup olmuştur. Ne yazık ki günümüzde yanıltıcı olan, sahte, öngörülü ve belli amaçlar gözetilerek çekilen gerçek hayat görüntülerinin de belgesel fotoğraf olarak kabul edildiğine tanık oluyoruz. Fotoğrafçının gerçek karşısında tutumunu veya seçim ve hedeflediği şeyleri bilmemiz mümkün olmadığı için, manipüle edilmiş gerçekliklerin fotoğraf dünyasında kendisine bir yer bulması kaçınılmazdır.

Belgesel bakışın temel amacı, insanların ölümsüzlük arzusu- nu ve yaşam fikrini güçlü biçimde desteklemektir. Dolayısıyla

görüntülere beslenen güven ve inancın kaynağı, bir bakıma ölümsüzlük fikrinin fotoğraflarda kalıcılaştıran hayatlara bir güvenlik şemsiyesi sağlamasıdır. Tarihsel süreç içinde yok olmaya karşı varlığı ve yaşamı temsil eden fotoğrafın, birçok kesim tarafından bir belge olarak kabul edilmesinin başlıca nedeni budur. Gerçeklik ve fotoğraflarda yer bulan sanatsal gerçeklik açısından baktığımızda, görsel herhangi bir kaydı sadece bir belge olarak görmemiz çok gerçekçi değildir. Mutlaka bu belgenin tarihsel rolüne fotoğrafçının sanatsal yeteneklerini taşıyan başka bir amacı daha görmek gerekir. Bu bakımdan belgesel fotoğraflar her zaman taraflı bir tanıklığı ve görüntüde somutlaşmış fotoğrafçının eğilimlerini temel alır.

Belgesel fotoğrafların şüpheli materyaller olduğunu veya şüphelerimizi çoğaltan bir takım ayrıntılara sahip olduğunu unutmamak gerekir. Yaşam içinde görüntü arayışına giren birçok fotoğrafçının, kamerasını genellikle spontane bazı durumları belli bir amaca eklemek için kullandıklarına tanık oluruz. Belgesel olsun veya olmasın fotoğraf bir konunun sadece saptanmış boyutunu değil, onun bir fotoğrafçı tarafından gerçekleştirilen yorumunu da esas almalıdır. Bu nedenle belgesel fotoğraflar, fotoğrafçının gerçeklik ve yasalarla belirlenmiş düzenlerle çatışmasının bir kanıtı olarak görülebilir.

Belgesel fotoğraflar, gerçeklik iddiasını hiçbir anlayışa bırakmadığından, birçok insan tarafından nesnel gerçeğin tartışmasız bir kanıtlayıcısı gibi görülür. Bu bakımdan belgesel cephesi gerçeklik cephesinden daha baskın gelen tüm fotoğrafların, yine de belgesel özellikleri her zaman daha önde görünür. Çünkü belgesel fotoğraflar, zaman içinde tarih bilimine paralel bir tarih bilinci yaratarak, onun objektiflik iddiasını bertaraf etmiş görünüyor. Hatta belgesel bakışı egemenlerin görüşlerine fotoğ-

rafçıların tarihsel süreç içinde tutum ve duruşlarını ortaya koyan bir yanıtı olarak görebiliriz. Bu bakımdan fotojurnalistlerin gerçeği haberleştirmelerini bu anlayışın bir uzantısı gibi kabul edebiliriz. Nitekim 19. yy ortalarında etkin bir güç olarak sahneye çıkan fotojurnalistler, hem belgesel fotoğrafın unutulmaz örneklerine imza attılar, hem alternatif bir tarih bilinci oluşturarak özgürlüklerin, demokrasinin ve insan haklarının gelişmesine önemli oranda katkılar sundular.

Basın Fotoğrafları

Basın fotoğrafları bir olayı belgeleyen, kanıtlayan, doğrulayan veya bir olayın gerçekliğine dayanak oluşturan fotoğraflardır. 19. yy'da matbaacılık tekniklerinin gelişmesiyle birlikte başlangıçta “foto gravür” teknikleriyle, daha sonra doğrudan kendisi kullanılmaya başlanan fotoğraf, süreç içinde basın ve yayın organlarının vazgeçemediği haberin temel dayanağı haline geldi. Modern basının ilk dönemlerinde sadece önemli haberlere eşlik eden fotoğraflar, fotojurnalistlerin ortaya çıkmasıyla birlikte çağımızı dönüştüren ve zamanla dinamik ve etkili mesajlar veren bir güç haline geldi. Modern basının tarihsel gelişimi içinde fotoğraf kullanımı yaygınlaşmaya başladıkça, kişi hak ve özgürlüklerini temel alan etik ve yasal bir takım normlar da gündeme gelmeye başladı. Nitekim bir takım manipülasyonlara ve yanlış kullanımlara açık olan fotoğrafların yarattığı olumsuz gelişmeler baş gösterdikçe halkın haber alma hakkının korunmasını temel alan basın ilkeleri konulmaya başlandı.

Günümüzde bu hak daha da genişletilmiş ve görüntülerin deşifre ettiği insanların kişisel hak ve özgürlüklerini koruyan bir takım uluslararası sözleşmeler imzalanmıştır. Elbette basın fotoğraflarının bir haberi tek başına açıkladığı veya doğruladığını



söylemek pek gerçekçi değildir. Bir habere konu olan herhangi bir olayın fotoğrafının sadece bu olayın bir kesitini belgelediğini unutmamalıyız. Oysa herhangi bir olay, daima öncesi ve sonrası ile birlikte görülmesi gereken bir süreci kapsamaktadır. Basın fotoğrafları bir zaman diliminin en kritik an'ını temel aldığından, herhangi bir olay tümüyle fotoğrafçının reflekslerine ve yeteneğine bağlı olarak bazen vurgulayıcı bir görsellikle bazen de sıradan bir tanıklıkla resmedilebilir. Dolayısıyla haberi destekleyen fotoğrafın olayın gerçekliğini, ruhunu ve maksimum gerilim an'ını iyi yansıtmaması gerekir.

Basın kuruluşlarının güçlü anlatıma sahip bir fotoğrafa başvurmasının temel nedeni, fotoğrafın bir olguyu mevcut durumu ve bunu destekleyen güçlü verilerle ortaya koyabilen bir ifade bi-

çimine sahip olmasıdır. Ayrıca bu tercihin ön plana çıkmasında basın fotoğraflarının kolay yoldan anlatma imkânı verebilen ve çok zaman provakatif ve ajite edici özelliklere sahip olmasının da büyük rolü vardır. 1920'lerden bu yana dünyanın her ülkesinde haber fotoğrafçılarınun üstlendikleri toplumsal görev ve sorumluluğun derin izleriyle karşılaşmak her zaman mümkündür. Hatta haber fotoğrafçılarınun çektiği görüntülerin etik ve sosyal anlamda yarattığı toplumsal sonuçlar hakkında bir hayli deneyim sahibi olduğumuz da bir gerçek. Bu bakımdan insanlara ulaşan görüntülerin sahte bir gerçeklik sunup sunmadığı veya yanıltıcı bir manipölasyona yol açıp açmadığının iyi anlaşılması gerekir.

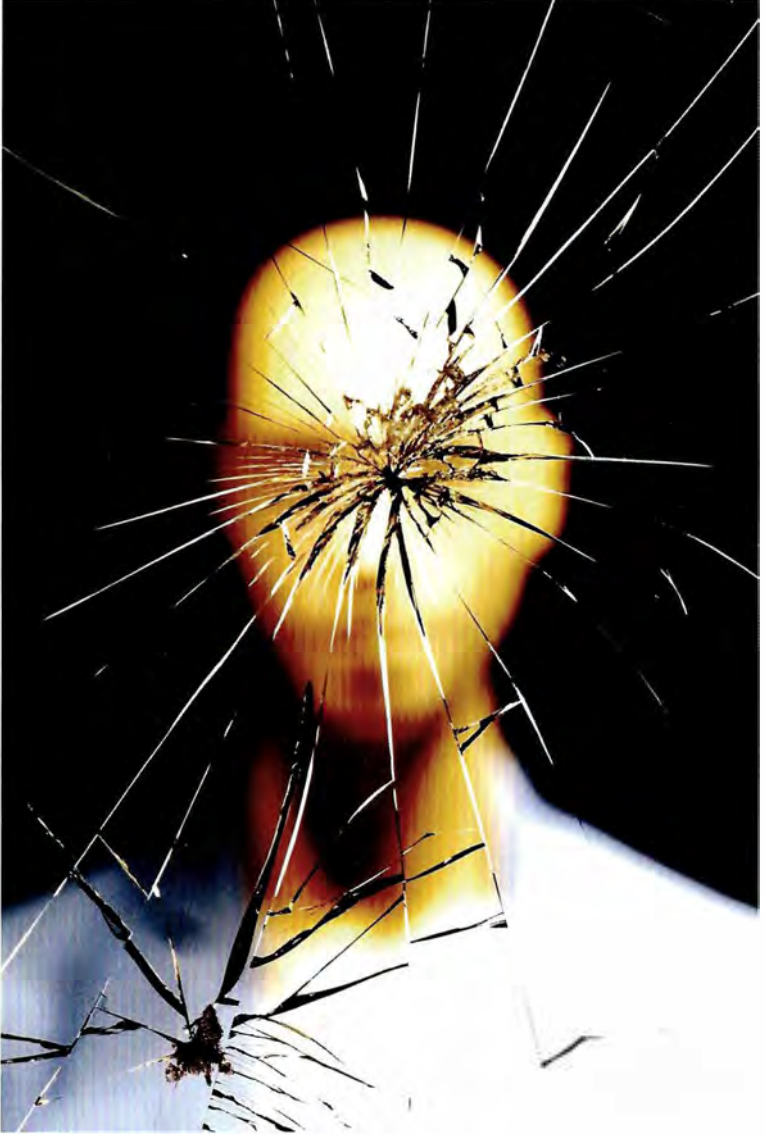
Günümüzde yazılı, görsel veya interaktif ortamda yoğun görüntü kullanımı sonucu, medyanın gücü ve etkisi daha da öne çıkmış görünüyor. Haber görüntülerinin büyük bir süratle insanlara ulaşması, beraberinde bir takım sorunlar da yaratmıştır. Dahası kitle iletişiminin gözü olan fotoğrafın hem insanları belli gerçeklerden haberdar etme, hem de bir bilgilendirme sorumluluğu da buna paralel olarak artmış görünüyor. Elbette haber fotoğrafçıları sadece haber vermekle yükümlü fotoğrafçılar değillerdir. Daha çok bir habere konu olan gerçeklikler hakkında izleyicide bir kanaat oluşturan görüntüler elde etmekle yükümlüdürler. Bu nedenle her basın fotoğrafçısının çarpıtılmış gerçekliklere, hileli yönlendirmelere veya düzmece anlamlara yol açan bir tutuma kamerasını yandaş yapmamasında etik ve vicdani bir sorumluluk bulunmaktadır.

Basın fotoğrafları her ne kadar görülen ve hakkında bir fikir oluşturulan gerçekleri temel alıyor olsa da, olay fotoğrafları hiçbir zaman olayların gerçek nedenini ortaya koyamaz. Sadece bir sonuç gibi bize sunulan görüntüde ele geçirilen gerçeklik ile sınırlı tutulabilir. Aslında hiçbir fotoğraf konu aldığı olayın

nedenlerini önemsemez. Bunun yerine bir durumu açığa vuran görüntüde belirginleşmiş olan sonucu bize dikte etmeye çalışır. Basın fotoğraflarının kitlesel düzeyde bir ilgiye açık olduğunu, dolayısıyla bu ilginin sosyal ve siyasal bir takım sonuçlar doğurduğunu söylemekte yarar vardır. Günümüzde medya organları basın ve yayın ilkelerine ne kadar bağlı olursa olsunlar, aynı şekilde siyasal tutumların sözcülüğünü de yaptıklarından, haber fotoğraflarının bu bakış açısını yansıtan yönlendirmelere dayanak yapıldığını da unutmamak gerekir. Dolayısıyla haber fotoğrafları hem kendi içinde keskin bir gerçekliği, hem de bir yayın organının hedefine uygun bir amacı ortaya koymakla mükellef tutulmaktadır.

Haber veren veya bir habere yandaş olan fotoğraflar ağırlıklı olarak politik ve sosyal bazı tutumları da öne çıkarırlar. Özellikle zenginlik, yoksulluk, sefalet, insan hakları veya ötekilik gibi belli temalar her zaman başlıca argümanlar olarak basın-yayın organlarının ilgi alanına girmiştir. Bu bakımdan günümüzde hiçbir haberin saflığından söz edemeyiz, olsa olsa bir bakış açısının amaçlarından sözedebiliriz. Dolayısıyla haber fotoğraflarının da aynı amaca uygun olarak kullanıma sunulduklarını gözden uzak tutmamak lazımdır. Basın fotoğraflarının izleyicinin hedefini şaşırtan veya toplumu arzu edilmeyen bir takım yönlendirmelere alet eden kullanımlardan arındırılması gerekir. Çünkü ne yazık ki resmi ideolojinin şakşakçılığına ya da kurulu düzenlerin savunuculuğuna soyunan birçok fotoğrafçının toplumsal çalkantılara görüntüleriyle katkıda bulunduklarını ortaya koyan birçok örnek mevcuttur.

Kuşkusuz basın etiği ile sorumlu kuruluşların haber görüntülerini daima insani bir platformda tutması, dahası sorumlu ve duyarlı bir tutum izleyerek insanları iktidarların amaçlarına



ve yönlendirilmiş manipülatif görüntülere karşı koruması gerekir. Çünkü iktidar güçleri her zaman görüntüleri amacından ve hedefinden saptıran bir takım olanaklar kullanarak, kendilerini denetleyen muhalefete veya demokratik kuruluşlara engel olabilirler. Şu da bir gerçektir ki, basın fotoğrafçıları daima iktidarlara, hâkim anlayışları veya sorumlu kcsimleri eleştirmek veya uyarmak için fotoğraf çekerler. Basının dördüncü bir güç olarak bir toplumdaki gerekliliği ve önemi de onun bu rolünden ve misyonundan kaynaklanmaktadır.

Çok zaman basın fotoğrafının bu eleştirel gücü, onu amacından uzaklaştıran, hatta yersiz şekilde onu yücelten gizli bir propagandaya hizmet etmek için kullanıldığına tanık oluruz. Bunun başlıca nedeni, güçlü sermaye gruplarının tekelindeki medya organlarının sadece görüntüde muhalefet eden birer muhalif rolüne bürünmeleri, özellikle gerçekleri gizleme veya perdeleme konusunda hayli yol almış olmalarıdır. Basın fotoğrafının özü, hedefi ve temel argümanı gerçektir. Ancak basın fotoğraflarının temel farklılığı, fotoğrafların bir yayın organında yayınlanması veya kamusal alanda bir ilgi ve belge materyali olarak işlevsel olmasıdır. Günümüzde alternatif medya olarak adlandırılan internet haber site ve portallarının geleneksel medya gücünü büyük oranda kırdığını dile getirmekte yarar vardır. Sosyal siteler ile internet portallarının görüntü kullanımını büyük oranda teşvik ettiğini, hatta her kullanıcıyı birer muhabir haline getiren bazı gazete ve televizyonların geleneksel basın fotoğrafçılığına yeni bir biçim kazandırdığını bile söyleyebiliriz.

Öte yandan gerçekliklerin doğru yansıtılması konusunda fotoğrafçı ile foto editörleri arasında her zaman bir görüş farklılığının mevcut olduğu bilinmektedir. Bir haber sözkonusu olduğunda gerçeklerin çıplak olduğunu unutmamak gerekir.

Hatta gerçekler amaçlı ve belli bir yönlendirmeye uygun olarak kaydedilse bile, günün birinde ortaya çıkabileceğini gözden uzak tutmamak gerekir. Bu bakış ışığında basın fotoğraflarını değerlendirdiğimizde fotoğrafçının kamerasını saf ve yalın bir gerçekliğe çevirerek bizi bilgilendirmesi, uyarması, ajite etmesi veya bir kanaat oluşturmaya, tümüyle onun gerçek karşısındaki tutumuna ve duruşuna bağlıdır. Çünkü kamerasını insani değerlerin hizmetine sunmayan fotoğrafçının amacı ne olursa olsun, çektiği fotoğrafları bir gerçeği karartan veya izleyiciyi hileli bir gerçekle buluşturan bir amaca dayanak yapmaktan kurtaramaz.

Sokak Fotoğrafçılığı

Sokak fotoğrafçılığı, günümüzde hatta fotoğrafın başlangıcından itibaren bir dürtü olarak fotoğrafçıları anaförüne alan ve sokakların gizemi ve keşfetmenin büyüsünü temel alan bir konu seçimi üzerine kurulmuştur. Yaşamın en dinamik veya hareketli kesitinin geçtiği cadde ve sokaklar, aynı zamanda insan ilişkilerinin çok boyutlu, çeşitli ve yüksek bir devinimle yaşam bulduğu alanlardır. Her zaman yeni sürprizler barındırdığı için, sokaklar ve ortak yaşam alanları fotoğrafçılık için genellikle bir laboratuvar gibi kabul görmüştür. Günlük yaşamın koşturmacalarına tanıklık eden, birarada yaşam kültürüne ev sahibi olan, alışveriş, boş zaman ve her tür insani işbirliğine açık olan sokaklar, fotoğrafçılar için hem bir çalışma mekanı hem de gerçeklik hakkında deneyim sahibi oldukları vazgeçilmez bir ortamıdır.

Fotoğraf görme ve bilgi sahibi olma konusunda sonsuz fırsatlar sunmasına karşın, sokak fotoğrafçılığı kontrolü bir uğraştan ziyade spontane karşılaşmalar ve fırsatçı bakışlara şans tanıyan bir özelliğe sahiptir. Bu özellikleriyle hem çok zengin bir görsel



lik, hem de başarısı tescillenmiş görüntülere uygun bir tarz olarak görülebilir. İster amatör olsun ister profesyonel, günümüzde fotoğrafçıların günlük yaşama dönük ilgisini gözönüne aldığımızda, yaşam daha çok sokaklarda bir gösteriye dönüştüğünden bohem bir vurdum duymazlık sergileyen sokak fotoğrafçılığının neden inanılmaz sayıda fotoğrafçıyı kendisine çektiğini daha iyi anlayabiliriz. Aynı zamanda eğlenceli bir arayışa ve yaşamı sahiplenen, gasp eden veya tuzağa düşüren bir temsiliyete zemin hazırladığı için sokaklar günümüzde tüm fotoğrafçılar için neredeyse fotoğrafla özdeş hale gelen bir büyü gibidir.

Sokaklar yaşamsal gerçekliğin bir sahnesi gibidir. Bireysel veya kolektif bir dayanışmaya ev sahipliği yapmakla kalmaz, sergilediği kültürel çeşitlilik ve içiçe geçmiş sosyal, nesnel ve toplumsal dinamiklerinden dolayı her zaman doğurgan bir nitelik sergiler. Dolayısıyla kamerayı yaşam yöneltten her düzeydeki fotoğrafçı için sokaklar başlıbaşına bir okul sayılabilir. Aslında bir fotoğrafçının görsel arayışlarının başlıca amacı, görüntüyü kültürel bir gözlem aracı olarak yaşama eklemlemek ve keşif ve serüven heyecanını doruklara taşıyarak görmeyi kazançlı bir eyleme dönüştürmektir. Bu nedenle fotoğrafçılar, sokakların ve kentin izbe köşelerindeki yaşamsal gerçeklikleri ve üstü kapalı hayatlara dönük gizli gerçekliklerin gizemini hapsolmaktan kurtararak dinamik bir gösteri haline getirmek isterler.

Sokakları kültürel yaşamın en verimli alanları haline getiren kesimlerin başında fotoğraf sanatçıları gelmektedir. Elbette sokaklar fotoğrafçı için sadece bir gözlem ve kayıt alanı değil, bir bakıma yaşamın provake edilmesine gerekçe hazırlayan doğal bir dekor gibi de ele alınmaktadır. Çünkü objektifi sokağa dönük bir kamera sadece hoşı giden, güzel veya fantastik olayları görmez, ağırlıklı olarak insanların çıkmazlarını, yoksulluğu, sefil veya peri-

şan durumdaki hayatları da bizlerle paylaşır. Bu bakımdan sokaklar bir toplumun geleneksel, sosyal ve kültürel boyutlarını tüm canlılığı ile sergilediği gibi, aydınlanmacı veya karanlık yüzünü de ortaya koyan çehresi açık bir alandır. Sokaklar yaşamın tüm renklerini birarada barındırdıklarından, daima heterojen bir karakter gösterirler. İşte sokak kültürü dediğimiz şey, çok bilinmeyenli ve güçlü bir senteze ev sahipliği yapan ve kentsel dinamiklerin her boyutuyla boy gösterebildiği bu kültür biçimidir.

Sokak ve caddeler, karakteristik mimarileri, coğrafi, tarihsel ve sosyal nitelikleriyle bağımsız fotoğrafçıların cirit attığı bir plato olarak görülebilir. Bu bakımdan fotoğraflara yansıyan kesitlerde anlam bulan kareler, genellikle vitrinler, pasajlar, eğlence yerleri ve ticari hareketliliğin kent yaşamına yansıyan görüntülerinden oluşmaktadır.

Günümüzde anlam arayışı içine giren fotoğrafçılar için cadde ve sokaklar doğal birer dekor gibidir. Fotoğrafik bakışın kucakladığı görünür herşey, aynı zamanda kentlerin kültürel kimliğini ortaya koyan bilgi ve gözlem zenginliğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan sokak fotoğrafçıları kontrolsüz kalabalıklar içinden özellikli yüz ve davranışları fotoğraflara taşıırken, aslında gözün ayırteci karakteristiği sadece sokakların bu boyutlarını görmez, aynı zamanda kentler ve sokaklar üzerinde sosyal ve toplumsal bir çözümleme için de materyal biriktirir. Sokak fotoğrafları ağırlıklı olarak insanların sosyal ve psikolojik tutumlarını temel alırken, öte yandan birbirleriyle kurdukları ilişkileri ve bu ilişkilerin yarattığı işbirliğini zengin görsel bir envantere dönüştürmekten uzak durmaz.

Bugün görüntüler birtakım bilimsel ve toplumsal olayların çözümlemesine açık belgesel materyaller olarak geniş çaplı bir kullanıma kavuşmuş görünüyor. Dolayısıyla belgesel materyal

Fotoğrafın Temel Yapısı



üretmede sınır tanımayan sokak fotoğrafçılığı, tüm kural tanımazlığına rağmen, bir strateji olarak fotoğrafçının özgür iradesini yansıtan ve gaspedilmiş hayatları alenileştiren bir insanlık galerisi oluşturmada eşsiz bir birikim sağlamış görünüyor. Elbette bireyler ve onların hayatları üzerinde oluşturduğu denetimsiz tahakkümle sokak fotoğrafçılığı, biteviye üretilen ve bir hak gibi gördüğü kuraldışı yaşam fotoğraflarıyla aslında sorumsuz, denetimsiz veya başıboş bir tutumu geçerli yapmışlardır. Daha doğru bir deyişle, günlük yaşamda belli bir amaç için fotoğraf çeken fotoğrafçılar bir takım etik ve hukuki normları gözetirken, sokak fotoğrafçılarının kameralarını daha çok başıbozuk bir serüvene yandaş yaptıklarına tanık oluruz. Bu çerçeveden bakıldığında sokak fotoğrafçıları genellikle mahremiyeti önemsemeyen, açık ve aleni görüşüşleri kişisel kayıtlara dönüştüren birer misyoner gibi görünürler.

Doğal bir dekor olan cadde ve sokaklarda gün ışığının yarattığı parçalı etki hem derinlik duygusunun öne çıkmasına, hem de fotoğraflarda güçlü bir anlamın yaratılmasına yol açmaktadır. Ayrıca mimari kütleler ile insanlar, renkli vitrinler ile dinamik hareketlilik içindeki vasıtalar veya capcanlı iç mekânlar ile kalabalıkların bir aradalığını bütünleyen sokak ve mekanlar kent dokusunun fotoğrafçıları etkileyen en canlı kesitleridir. Öte yandan sokak fotoğrafçılığında rastlantısal karşılaşmaların büyük rolünün olduğunu söylemekte büyük yarar vardır. Her ne kadar rastlantıların sanatsal arayışlara birçok katkısı bulunsun da, sanatsal çabaları tümüyle rastlantılara bağlamak çok doğru değildir.

Elbette sanat eserinin, varlıkların görüşüşleri üzerinden yaratılan bir dünya olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca sanat eserinin oluşmasına zemin hazırlayan görsel gözlemlerin birtakım tanıklıklara ve karşılaşmalara dayandığını göz önüne aldığımızda, bunların genellikle fotoğrafçıyı görüşüşlerin varlık nedenine dahil etmedi-

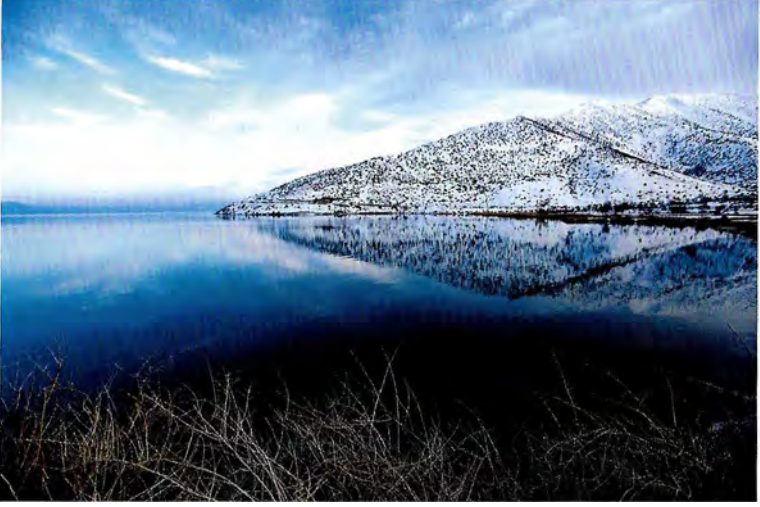
ğini, daha çok ganimetçi bir tutumu öne çıkararak onu bir olayın gerekçelerinden çok sonuçlarıyla ilgilenmeye yönlendirdiğini görürüz. 20. yy başlarında başta Eugenie Atget (1857-1927) olmak üzere birçok belgesel fotoğrafçının sokağı yaratıcılığın ve imgesel bakışın bir platosu gibi gördüklerini söylemekte yarar vardır. Ancak, günümüz fotoğrafçıların bu yaklaşımı benimsediğini iddia etmek çok mümkün görünmüyor. Çünkü günümüzde sokak fotoğrafçıları sokağı sanatsal arayışların ve imgesel bakışın beslendiği bir ortam olarak görmekten daha çok belgesel amaçlarının bir stüdyosu olarak gördüklerine tanık oluyoruz.

Sokak fotoğrafçıları gerçeği salt birer belgeye dönüştürürken, belgesel fotoğrafçılar bu bakış açısından farklı olarak daha çok gerçek üzerinde verili ve denetlenmiş bir yorum gerçekleştirmeyi ölçü alırlar. Sokak fotoğrafçıları arayışlarında ve eğilimlerinde kaygısız bir profil çizerlerken, tüm projelerini ve heyecanlarını bir takım sürprizler üzerinden kurarlar. Çalışmalarını yaşam içinde sürdüren fotoğrafçı kendisini tümüyle görme ve saptamaya endekslediğinden sokak fotoğrafçıları ağırlıklı olarak amatör fotoğrafçılardır. Ve serüvenlerine bir görüntü giydirmek için fotoğraf çekmeyi tercih etmişlerdir. Benzer şekilde sokak fotoğrafçıları sokağın büyüsunü görüp keşfetmek yerine, büyülu bir görüntüyü sokakta aradıklarından, çektikleri görüntüleri genellikle yaşamı onaylayan hatta temsil eden materyaller gibi görürler.

Doğa Fotoğrafçılığı

Doğa dediğimiz şey, birbirlerinden farklı coğrafyalar, sınırlarla bölünmüş ülkeler, kentler, iklimler, yeryüzü şekilleri, insan ve kültürel verileri kapsayan çok geniş bir tanımlamayı ortaya koymaktadır. Aynı zamanda kentler ve kırlar, insan eli değmemiş natürel alanlar ile vahşi hayvanlar dünyası da doğanın renkliliğini

Çerkes Karadağ



ve çeşitliliğini yansıtan bütünlüklü bir kavramı dile getirmektedir. Manzara fotoğrafları ise insan elinin değdiği veya şekillendirdiği doğa parçalarını, kırları, yaşam alanlarını, insanları ve onların kültürel konumlarını konu almaktadır. Doğanın devinen ve dönüşen bir varlık olduğunu göz önüne aldığımızda; dağların, denizlerin, yağmur, kar ve atmosferik etkilerin bir dinamizm içinde bizi sürekli olarak yeni değişimlerle yüz yüze getirdiğini görürüz. Mevsimlerin yarattığı görsel ve atmosferik çeşitlilik ile nesnelerin ve varlıkların konumu, yaşamda ve çevremizde yer bulan görsel materyaller ve doğal güzellikler doğanın ne kadar verimli bir ortam olduğunu geniş şekilde ortaya koymaktadır.

Herkesin ve herşeyin doğayı oluşturan bir bütünün parçası olduğunu söylemekte yarar vardır. Yaşadığımız çevrede fotoğrafçı kamerasını bir gerçeğe yönelttiğinde, bu gerçek sadece kırlar ve yerleşim alanlarından ibaret değildir, bununla birlikte insan-

lar, yaşam mekanları veya konumlandığı kırsal ve meskûn bölgeler de gerçeğin bir parçası olarak konuya dahil olur. Çevremizi gözlemlerken, ağırlıklı olarak genel görünüşlerle ilgilenmeyi tercih ederiz. Bu nedenle ayrıntılarda, kıyı ve köşelerde saklı güzellikleri çok zaman fark edemeyiz bile. Oysa fotoğrafçı göz, daima ayrıştırıcı bir gözlemi benimseyerek doğanın farklı boyutlarına ve yaşam içinde gizli-saklı kalan ışıltılara yönelir.

Gerçekten doğa fotoğrafları fotoğrafın sanatsal ve estetik boyutuna daha yakın duruyor gibi görünseler de, doğa fotoğrafçılarının sanat ve estetikten çok genellikle doğal güzelliklere yakın durduklarına tanık oluruz. Bunun nedeni doğa fotoğraflarında kompozisyona müdahale olanağının çok daha elverişli görünmesi ve görseller yorumlamaların özellikle tabiat güzelliklerinin baskın olduğu renkçi alıntılamalara yönelik olmasındandır. Bugün doğal çevremize eski dönemlere oranla daha fazla düzen getirilmiş, peyzaj mimarlığının etki alanı sadece kentlerle sınırlı tutulmayarak, kırları da denetimine alan müdahale edilmiş bir doğa yaratılmıştır. Üstelik düzenlenmiş alanların sınırları gideerek genişlemiş, kırsal alanlar, tarlalar ve köyler çağdaş estetiğin egemen kılındığı yepyeni bir peyzaj anlayışı ile bezenmiştir.

Öte yandan doğal güzellikleri ile bilinen kırsal alanların korunması ve birer ulusal parka dönüştürülmesi konusunda hayli mesafelerin kaydedildiği günümüz dünyasında, bu gelişmelerin en fazla da doğa fotoğrafçılarının işine yaradığına tanık oluyoruz. Çünkü urban, landscape veya wildelife gibi farklı kategoriler altında fotoğraf çeken doğa fotoğrafçıları, doğamız insandan koparıldığı sürece veya vahşi yaşam alanları daraltılmaya başlandıkça bizi onun farklı yüzleriyle buluşturmayı bir görev olarak üstlenecekleri açıktır. Gerek çekici manzaralar, gerek çiçek ve böcek gibi makro canlılar dünyası olsun, bu temaların

doğa fotoğrafçılarında her zaman farklı bir refleks yarattığını unutmamak gerekir. Günümüzde insan elinin değmediği doğa parçaları ile evcil olmayan yabani hayvanlar dünyasını doğa fotoğrafçıları kendisine çeken gizemli atmosfere sahip büyümlü alanlar olarak görebiliriz.

Gece ve gündüz koşulları ile siyah beyaz veya renkli görsel her tercihin doğa fotoğrafçılığında sıkça başvurulmuş birer yöntem ve teknik olarak öne çıktığını söyleyebiliriz. Bu teknik ve yöntemlerin elbette sadece görsel bir seçim için gerekli olmadığını, aynı zamanda doğanın özgürlüğü ve boşlukların gizemine dönük artistik bakışlara da klavuzluk yaptığını söylemekte yarar vardır. Elbette doğanın dingin ve çekici cephesi kadar, acımasız yüzünün de görüntülere konu olduğunu söylemek gerekir. Nitekim fırtınalar, sel baskınları, depremler, hortumlar, yanardağ patlamaları, çığ ve tsunami gibi doğal felaketlerin doğanın olağanüstü boyutlarını sergileyen oluşumlar olarak fotoğraflarda geniş şekilde yer bulduğunu çekilen yüzbinlerce fotoğrafta görmek mümkündür.

Şu da açık bir gerçektir ki, doğa gerçeği onaylamak için kendi varlığını ortaya koymaktan hiçbir zaman çekinmez. Bir bakıma doğa yaşam standartlarımızı belirleyen, içinde bulunduğumuz atmosferle uyum sağlamamıza yol açan veya kimlik ve kişiliğimizi belirleyen coğrafi ve kültürel çevresi ile, tabiata güdümlü varlıklar olarak çok bilinmeyenli bir oluşum içinde bulunduğumuzu ortaya koymaktadır. Doğa fotoğraflarının temel amacı insanları tabiatla buluşturmak veya ona yaklaştırmaktır. İçinde bulunduğumuz evren daima değişen ve dönüşen bir karakter sergilediğinden, herhangi bir fotoğrafçı için yorumlanacak sonsuz sayıda konu bulunmaktadır. Başka bir deyişle, tabiat sadece doğa yasalarının geçerli olduğu bir alan değil, aynı zamanda



fotoğraflarda içinde kendimizi bulabileceğimiz çok zengin seçeneklere sahip bir alandır da.

Manzara fotoğraflarının doğanın bir taklidinden başka bir şey olmadığını biliyoruz. Doğa her zaman tüm unsurlarıyla birlikte renkli bir görüntü sergilediğinden renkli fotoğraflar fotoğrafçının doğa karşısında benzerlik ve aynılık arayışlarına uygun veriler sunan bir tarz olarak anlaşılmaktadır. Bu bakımdan doğal güzelliklerin büyüüne kapılan fotoğrafçının genellikle güçlü bir kompozisyon yaratma ve konusunu seçip ayıklamada özensiz davrandığına tanık oluruz. Çünkü renkler doğal görünüşleri daima şaşalı bir atmosfer, fakat yanıltıcı bir görsellikle bize sunarlar. Oysa siyah beyaz doğa fotoğraflarında bu tercihler genellikle çok azdır. Buna karşın etkili bir kompozisyon kaygısı daha belirgin biçimde hissedilmeye başlanır. Siyah beyaz fotoğraflar renklilerin aksine doğayı dramatize ettiğinden, başarılı

sonuç elde etmek her zaman daha fazla mümkündür. Nitekim siyah beyaza indirgenmiş bir doğa görüntüsünde nesnelerin kütle, leke, ton, hacim ve derinlik etkilerinin hayli belirginlik kazandığı açıkça görülecektir.

Fotoğrafın başlangıç yıllarında manzara fotoğrafçıları resmin geleneklerini sürdürdüklerinden, manzara fotoğraflar ağırlıklı olarak geleneksel manzara resimlerini andırırlardı. Bugün ise doğaya bakma biçimi değişmiş, doğa fotoğrafçıları optik yardımıyla yepyeni bir bakış açısı kazanmışlardır. Gözümüzü doğaya yönelten dürtüler tümüyle doğa güzelliklerinden kaynaklanmıyor, aynı zamanda bunda bilinçaltımızda yer edinen güzellikler ile manzara resimlerinin yarattığı görsel düzen arayışlarının da büyük rolü bulunmaktadır. Doğa fotoğraflarının bir ölçüde doğanın ritm ve dengesini kutsadığını unutmamalıyız. Hatta manzara fotoğraflarının bir boyutuyla eksik düşlerimizi tamamlamaya çalışan görüntüler olduğunu da söyleyebiliriz. O halde denetim altına alınamayacak oranda büyük bir mükemmeliyete sahip olan doğaya fotoğrafçının yönelttiği her bakış, bir bakıma onu hem gözlemci yapmış hem de ele geçirdiklerini fotoğraflarda somutlayan bir yaratıcı yapmıştır.

Moda Fotoğrafları

Moda fotoğrafları ideal güzelliği kullanarak, giyim-kuşama, günlük kullanılan nesneleri ve nesne-beden ilişkisini güçlü bağlarla vurgulayan bir alan olarak bir gereksinmeden çok statü gibi sunulan düzenlenmiş ve tasarlanmış fotoğraflardır. 1789 Fransız devrimi ile birlikte din ve devlet işleri birbirlerinden ayrılmaya başlayınca geçmişin mitleri, ikonları, kahramanları ve insanların kendisini özdeşleştirdiği tarihsel protipler de giderek yerini başka şeylere terketmeye başladı. Kapitalist süreçte



bu boşluğu foto modeller, şarkıcılar, futbolcu ve her alandaki popüler yüzler doldurmaya başladı. Moda, ortalama insan bedeninden çok hatları ve fiziği mükemmel modellere yönelerek bir bakıma tarih çağlarının kutsanan simgesel kahramanlarına ve tanınmış kişiliklere göndermelerde bulunmaya başladı. Bu gelişmeler ışığında baktığımızda moda gerçeği, özünde güzelliğin eşlik ettiği bir pazar stratejisine dayanmaktadır. Bugün tüketim ilişkilerinin çeşitlendiği uluslararası pazar ortamında, giyim ve kuşamın kural dışılıkları benimseyen modacılar elinde tıpkı bir sanat eseri gibi sunulmasının yadırganacak bir yanı yoktur. Moda, giderek pazarlama yolları çeşitlenen piyasada başlı başına bir alan olarak endüstrinin bir kolu haline gelmiş, bu da moda fotoğrafçılığının doğmasına neden olmuştur.

Aslında moda fotoğraflarında bir modelin güzelliğini sergileyen fiziksel ve ruhsal değerlerin moda endüstrisi hiçbir önemi

yoktur. Çünkü moda şovları için görevlendirilen güzel modeller tümüyle tüketicinin ürünlerle kurduğu ilişkiye bağlı olarak gerekli görülmektedir. Günümüzde belli bir yaşa gelmiş olan fotomodellerin moda kuruluşları tarafından tercih edilmediğini göz önüne aldığımızda, modanın güzellikle birlikte gençliğini de kullandığına tanık oluruz. Daha doğru bir değişle, moda endüstrisi ürünleri teşhir eden modelleri de bir ürün gibi sahneye sürerek güzelliği tüketimin en gerekli argümanı haline getirmiştir. Moda fotoğraflarına duyulan gereksinimin temel amacı, tüketicinin zihinsel anlamda ideal bir güzellik büyümesine hapsedilmesini sağlamaktır. Başka bir şekilde ifade edilirse, gençliği ve çekiciliği kullanılarak modelle tüketicinin bilinçaltındaki güzellik idealini özdeşleştirmektir. Kuşkusuz moda tümüyle yaratım, üretim, pazarlama ve tüketime bağlı geniş boyutlu bir etkinliktir. Moda fotoğrafları ise tüketimi genelleştirmek için güzel bir yüzü, bedeni veya bir ambiansı provakatif bir gösterinin başrolüne oturtmayı amaçlayan profesyonel bir eylemdir.

Moda fotoğraflarının imgesel dili, özünde bir modelde cisimleşen beden ile bu bedeni örten kumaş kıvrımlarının yarattığı estetik biçimlerden başka birşey değildir. Hatta model fotoğraflarının tümüyle bir beden veya yüzün ajite eden güzelliğinde somutlaşan bir fotoğraf tarzı olduğunu bile söylemek mümkündür. Öte yandan moda fotoğrafçısının görüntüler içinde bir düşün yaratarak tüketiciyi bu düşün başkahramanı yaptığı da bir gerçek. Bu bakımdan neredeyse tüm moda fotoğrafçıları ağırlıklı olarak ideal bir kadın imgesi yaratmaya çalışırlar. İzleyiciyi büyüleyen bir atmosfer yaratması amacıyla modeller fotoğraflarda kozmetik ürünler ve makyaj malzemeleri yardımıyla kusursuz bir güzelliğe taşınır. Dahası fotoğrafın tüm teknik olanakları kullanılarak estetik zirveye oturtulan ideal bir profil yaratılır.

Günümüzde moda alanında fotoğrafçıların hiçbir sınır ve kural tanımamasının temel nedeni, moda dünyasının tüketim hedef ve stratejileridir. İdealleştirilen yüzler, kural tanımayan bir imge üretimi veya pazarlanan cinselliğin hayli egemen olduğu moda dünyasında estetik bakışın meta ile bütünleştiği bir gerçek. Moda fotoğraflarının ağırlıklı olarak bize sipariş edilmiş bir güzellik sunduğunu biliyoruz. Fotoğraflarda güzel yüz ve bedenlere yansıyan güzellikler aslında bedenin insancıl sıfatlarından soyutlanarak fotoğraflarda zaman dışı bir platforma taşınmasından başka birşey değildir. Bu bakımdan moda fotoğraflarında izleyici kurgulanmış gerçek dışı bu imge yerine doğrudan kendisini koyarak tatmin olmaya çalışır.

Elbette modanın başlıca amacı sokaktaki insanlar üzerinde bir illüzyon yaratmaktır. Ayrıca moda fotoğrafçıları bedeni idealize ederken aynı zamanda bir sömürü ve tüketim idealini kutsamakta ve dolayısıyla insanların kendilerini farklı ve ayrıcalıklı görme arzusuna da öne çıkarmaktadır. Bu bakımdan moda fotoğrafçısı tüm çabasını daima gerçek dışı bir imge üzerinde kurmaya çalışır. Hiçbir fotoğraf dalı moda fotoğrafçıları gibi estetiği tüketime yandaş yapan bir misyonu başaramamıştır. Daha doğrusu moda fotoğrafları tüketim idealini kışkırtan geniş boyutlu bir hareket alanı oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda ideal insan imgesi yaratarak sokaktaki birey üzerinde bir aşağılık kompleksi tesis etmiştir. Özellikle modellerin tutum ve eğilimleriyle birer dünya dışı varlık gibi resmedilmesi, bu eğilimin hem yaygınlaşmasını hem de yarattığı moda ikonları sayesinde fotoğrafçı ideal güzelliği ve kendi kuraldışı bakışını zihinlere kazımıştır.

Moda fotoğrafçısı modelleri genellikle kimlik ve kişilik özellikleriyle, yani kendisi olarak değil, daha çok birer rol modeli veya sadece yerine getirdiği işlevler çerçevesinde görür. Bu ba-



kımdan modanın özünde güzellikleri kullanmak suretiyle onu işlevsiz bıraktığını söylemek mümkündür. Nitekim bugün fotomodellerin geçmişin tanrısal ve mitolojik figürlerinin yerine ikame edildiğini, hatta moda aracılığıyla tarihsel, mitolojik ve destansı kişiliklerin pop kültür çağında yeniden üretildiğini söyleyebiliriz. Buna göre moda fotoğrafları çok zaman toplum dışı bir bakışı geçerli yaptığı gibi, etik kuralları dikkate almayan birtakım yargıları benimsediğinden, gerçeklik etkisinden daha çok gerçeküstü bir eğilimi açığa vurmaya çalışırlar.

Öte yandan fotomodellerin fotoğraflara yansıyan davranışları insancıl eğilimlerden çok heykellerin anıtsal ve kendine dönük görselliğini sergilemesini tümüyle moda fotoğraflarının bir karakteristiği olarak görebiliriz. Nitekim modellerin duruşunu ve işaret ettiği hedefleri göz önüne aldığımızda, hiçbir model ya-

şayan, kaygılanan ya da neşeli bir insan profil çizmez, daha çok meçhul bir zaman ve mekanı bize çağırıştırır. Günümüzde moda fotoğrafçıların en belirgin amacı, bir takım nesne ve giysileri insanlardan daha önemli göstermek veya nesneleri gereksinim duyulan şeylerden çok onlara kavuşma arzusunu alabildiğine kışkırtan bir tür bilinçaltı operasyonu biçiminde şekillenmiş görünüyor. Dolayısıyla modaya konu olan nesneler genellikle gerekli, önemli hatta eşsiz niteliklere sahip büyümlü nesneler gibi takdim edilir. Buna göre moda fotoğrafçıları öncelikle insanların bilinçaltısını daha sonra bunun boşluklarını dolduracak nesneleri öne çıkarmaya çalışır.

Moda fotoğrafları, açıktır ki insanların eksiklik ve kusurlarını güzel modellerle telafi ederek bir çekicilik ortamı yaratmaya çalışır. Bu amaçla moda fotoğrafçıları içe dönük bir arzu yerine daima dışa dönük bir gösteriyi geçerli yaparak fotoğraf çekerler. Özellikle popüler kültürden oldukça yararlanan ve aynı zamanda ona sonsuz materyal temin eden bir işleve sahip olduğundan, moda fotoğrafları popüler kültürün en etkili araçları olarak görülür. Nitekim gazetelerin, magazin dergileri ve TV programlarının moda dünyasına, fotomodellere ve onların yaşam biçimine ilgi göstermesi bu bakımdan çok anlamlıdır. Günümüzde modanın, şovlar ve medya aracılığı ile uluslararası bir nitelik kazanmış olduğunu açıktır. Hatta kozmetik ve makyaj ürünlerinin desteğinde moda fotoğrafçılığının da başlı başına bir fotoğraf alanı haline geldiğini söyleyebiliriz. O halde çok uluslu moda tekellerinin mal ve ürünlerini dünyanın her tarafında pazarlaması pek çok iş kolunu harekete geçirmekle kalmamış, başta fotoğrafçılık olmak üzere grafik sanatları, reklamcılık, basım ve yayın teknikleri ile matbaacılık alanında büyük gelişmelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Nü Fotoğraflar

Sanatın doğuşundan bu yana gizemli bir form olarak sanatçılar tarafından sürekli şekilde konu alınan insan bedeni ve özellikle çıplak bedenin, süreç içinde beden-sanat işbirliğine büyük bir ivme kazandırması kaçınılmaz olmuştur. Bazen anıtsal nitelikleri ile, bazen dinsel, ancak ağırlıklı olarak sosyal, estetik ve erotik amaçlarla resmedilen insan bedeni, iletişimin yaygınlık kazanmasıyla birlikte fotoğraf çağında tüketimin en etkin araçlarından biri haline gelmiş görünüyor. Çıplak beden yüzyıllar boyunca sanatsal açıdan etkin ve egemen bir konu olarak önem kazanmasına karşın, sosyal açıdan toplumların ahlaki, hukuki ve yasakçı bazı anlayışlarına maruz kalmaktan yakasını kurtaramamıştır.

Sümerlerden bu yana mimaride, kabartmalarda, heykel, resim ve reklam göstergelerinde yer alan çıplak bedenin, bazı toplumsal kural ve anlayışlara bağlı olarak farklı yerlerde farklı bir anlamla karşılık bulması, bize bedenin sanatla olan dinamik ilişkisinin ne denli gerekli olduğunu ortaya koymaktadır. Elbette neden çıplak beden? sorusunun sadece bir yanıtı olmadığı gibi, bedeni salt ahlaki bir obje olarak görmenin de sanat açısından bir önemi ve değeri yoktur. Çünkü sanat dünyasında Sümerlerden bu yana yaygın şekilde kabul gören çıplaklık, temelde “*bedeni sosyal tüm sıfatlarından arındıran*” bir bakış açısına dayandırılmaktadır. Ayrıca çıplaklığı, sadece bedenin erotik bir biçimi gibi değil, aynı zamanda nesnel gerçeği işaret eden ve insanların kendi doğal atmosferini yansıtan mahremiyetin de bir göstergesi olduğunu dile getirmek gerekir.

Günümüzde her tür ahlakçı bakışa rağmen sanat, hiçbir zaman bir tür arınmayı sembolize eden çıplak bedeni kullanmaktan vazgeçmemiştir. Hiç kuşkusuz sanat etiğinin kuralları daima toplumsal etiğin kurallarından farklı olmuştur. Bu ba-

Fotoğrafın Temel Yapısı



kımdan görsel bir imge olarak çıplak beden daima herhangi bir varlıktan düşünsel, sosyal veya estetik anlamda farklı anlaşılmalıdır. Çünkü beden hem mahremiyet ve erotizmi temsil eder, hem de bunların ağır baskısı altında bulunan bir temsiliyettir. Bu bakımdan çıplak bir figür söz konusu olduğunda fotoğrafık

imge resimsel olana göre her zaman daha fazla dikkat çekici bir görünüş sunar.

Çıplak beden bir resimde ressamın hayali evrenini simgelerken, fotoğraflarda çıplaklık genellikle gerçek bedenın bir sureti gibi kabul görür. Özellikle mahremiyet ile gerçekliğin sığ sularına hapsedilen nü fotoğraflar üzerinde yaratılan ahlaki sorgulamaları dikkate aldığımızda, çıplak beden imgesinin halen ne kadar netametli bir konu olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Elbette sanat etiğinin toplumsal ahlakla örtüşmesi söz konusu değildir. Çünkü başta çıplaklık imgesi olmak üzere bu alandaki tüm radikal çıkışlar ve her zaman daha ileri hedefleri işaret eden sanatın geleneksel misyonu, bize toplumsal ahlak karşısında sanatın özgürlük sınırlarının ne olduğunu ve nasıl bir zemine oturduğunu da göstermektedir.

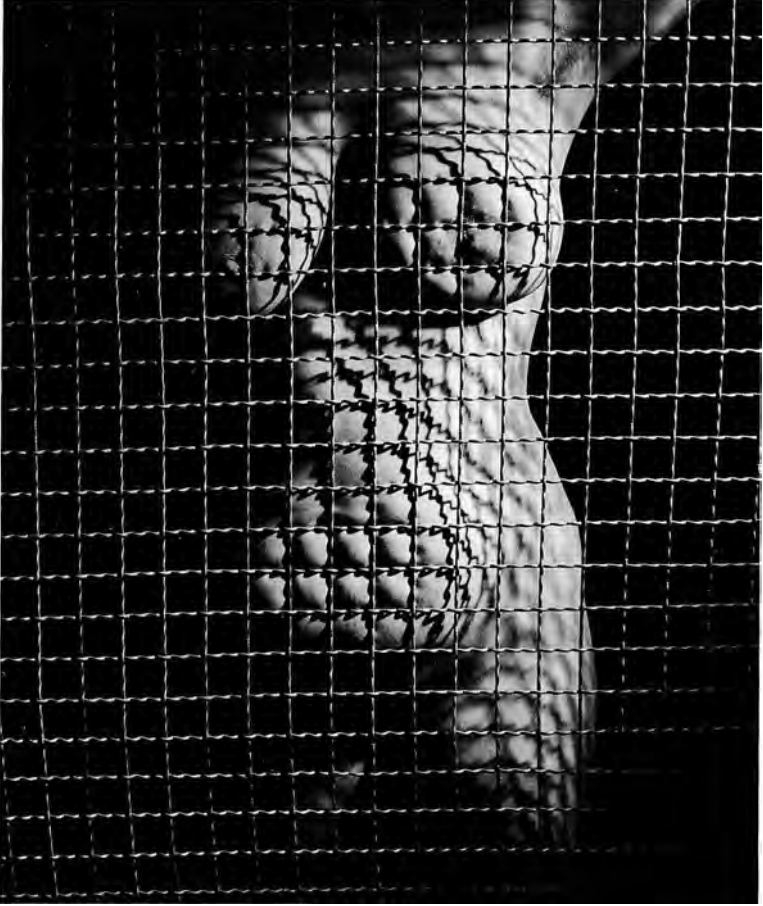
Sanatsal çerçevede planlanan herhangi bir çıplak çalışma söz konusu olduğunda, tarih boyunca erkek ve kadın bedeninin aynı oranda kabul gördüğü ve yorumlandığı pekala söylenebilir. Çıplak beden daima gücü, ulaşılmazlığı, zarafeti ve olağanüstü-lü temsil etmiş, bununla birlikte aynı zamanda psikolojik, sos-yolojik ve toplumsal bir rol da üstlenmiştir. Hatta çıplak beden ile birlikte sanatçı bir takım semboller, kostüm veya aksesuar kullanarak güçlü dayanaklara sahip bir yapıt ortaya koymaya çalışmıştır. Öte yandan insan-doğa ilişkilerini sergileyen anlam-lara dayanak yapılan çıplak beden, aynı zamanda kahramanlık, yenilmezlik ve mutlak güzelliği yansıtan amaçlara uygun olarak da kullanılmıştır.

Günümüzde resmin geleneklerini sürdüren fotoğrafta çıplaklık hem sanatsal bir imge, hem de endüstrinin kar amaçlarına katkı sağlayan iletişimsel, dikkat çekici, motive edici ve çok zaman provake eden bir bakışa yandaş yapılmıştır. İster amatör ister profesyonel olsun, fotoğrafçılar insan bedenini bazen sa-

natsal, bazen de erotik veya imgesel amaçlara uygun yorumladığından, nü fotoğrafların temel hareket biçimini, felsefi dinamiklerini veya estetik ve yaratıcı boyutlarını iyi irdelemek gerekiyor. Çünkü birbirlerinden büyük uçurumlarla ayrılan bu tercihlerin aynı kefedeki görülmemesi ve mahremiyetten pornografiye uzanan çizgide sanatsal bakış açısının nasıl bir yer ve konuma sahip olduğu çok belirsiz olacaktır.

Bedenin insanın kendi mülkü olduğu unutulmamalıdır. Bu açıdan bakıldığında nü fotoğraflar fotoğrafçının salt bir beden üzerindeki kişisel tasarrufunu sergileyen fotoğraflar değildir. Başka bir deyişle, nü fotoğraflar aslında çıplaklığı yücelten şeyler değildirler. Daha çok bir modelin çıplak bedenini fotoğrafçının eylemci görüşüne uygun bir özne haline getirmektir. Unutulmamalıdır ki, insan bedeni çıplak olmasa bile her zaman erotik arzular içindeki bakışlara maruz kalan gizemli bir çekicilik barındırmaktadır. Başka bir deyişle, erotizm tümüyle çıplak beden karşısındaki izleyiciyi ilgilendiren bir konu değil, aksine giyinik bir beden karşısında bile bu arzu pekala zuhur edebilir. Bu bakımdan özellikle nü fotoğrafların arzuları harekete geçiren ve bedeni kışkırtılmış cinselliğin bir dışavurumu yapan görüşlerin sağlam hiçbir dayanağı bulunmaz.

Özü itibarıyla sanatsal çıplaklık sadece çıplak modelle kurulan ilişkisel bir ortaklığı ortaya koymaz, ağırlıklı olarak sanata ait bir tercihi belirginleştirir. Bu bakımdan fotoğrafçının modelle kurduğu yaratıcı bir işbirliğini bize işaret etmeyen veya izleyiciye dönük bir paylaşımı öne çıkarmayan tüm nü fotoğraflar, işlevsel açıdan fotoğrafçının amacını değil, izleyiciye göz kırpan farklı bir işlevi yerine getirirler. Dolayısıyla nü fotoğraflar, erotik veya mahrem dışı özellikler taşısalar dahi, tüm göstergelerinin daima sanatçıyı veya onun özgün bakışını işaret etmesi gerekir.



Çünkü günümüzde meta ilişkilerinin veya pazar stratejilerinin insan bedenini metalaştırdığını, hatta görüntüler yoluyla bir bakıma iğfal ettiğini biliyoruz.

Kuşkusuz fotoğrafta konu olan bir beden gizemi sanıldığı gibi bedene ait çekici özelliklerden kaynaklanmaz, bunun yeri-

ne fotoğrafçının görüşleri ve artistik tercihlerinin öne çıktığı bir tasarrufu ortaya koyar. Her ne kadar nü fotoğraflar varlık ile varoluşu provake eden bir fotoğraf tarzı olarak öne çıkmış olsa da, bir bedenin gizemi aslında bedenın izleyicide hiçbir karşılık bulmayan boyutundan kaynaklanır. Herhangi bir modelin fotoğraftaki görüntüsü bu modeli tümüyle anlatma kapasitesine sahip değildir. Çünkü nü fotoğraflar fotoğrafçının beden konusundaki yargılarını, seçimini ve bakış açısını sergiler. Bundan dolayı bedenin yapısal özellikleri nasıl olursa olsun, bir modelin artistik görüntüsünü elde ederken, fotoğrafçının tercihi daima kendi iç dünyasında anlam bulan biçimler çerçevesinde şekillenmektedir.

Bugün çıplak resmedilen herhangi bir bedenın sanatsal bir imge olarak kabul görmesi pek mümkün değildir. Daha doğrusu sanatsal çıplaklık ahlaki ve eleştirel bir bakış açısına maruz kaldığı sürece, bir yapıtın sanatsal özelliklerinin gündeme gelmesi söz konusu değildir. Çünkü etik bir bakış devreye girdiği sürece bir yapıtın sanatsal ve düşünsel nitelikleri geri plana itilmiş olur. Dolayısıyla çıplak her fotoğrafın sanatla bir ilişkisi bulunmadığı gibi, sanatsal niteliklere sahip bir fotoğrafın da ahlaki eleştirelere maruz kalması kabul edilemez.

Öte yandan soyunan herhangi bir bedenın her zaman sanatsal amaçları ortaya koymadığını biliyor olsak da sanatsal çıplaklığın, genellikle beden ve bedene yansıyan tensel atmosferin sanatçının bakış açısı eşliğinde toplumsallaşması olduğunu da gözden kaçırmamak lazımdır. Koşullar nasıl olursa olsun bir fotoğrafta çıplak modelin seyirciden çok sanata veya fotoğrafçıya soyunduğunu belli etmesi gerekir. Aksi takdirde fikri hangi hedefler gözetilmiş olursa olsun, beden tüketimi besleyen erotik bir nesne olmaktan yakasını kurtaramaz. Aslında çıplak bedenin gerçek anlamda çıplak olduğunu dile getirmek çok doğru

değildir. Çünkü mahremiyet düşüncesi sanıldığıının aksine bedensel soyunmuşluktan ziyade etik ve toplumsal bir takım yargılardan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla nü fotoğraflar, bedenin kendi varlık amacını daha da aşarak fotoğrafçının amacına yanıt vermesidir.

Eğer bedensel çıplaklık nihai amaç olarak zihinsel bir arınmayı işaret etmiyorsa, nü fotoğrafların izleyiciyi avlamayı hedefleyen farklı bir amacı öne çıkarması kaçınılmaz olacaktır. Bu bakımdan nü fotoğrafların bedeni teşhir etmekten çok bedenin rolünü oynadığı göstergelerin ve artistik beğenilerin sözcüsü olması gerekir. Dahası nü fotoğraflardan ağırlıklı olarak meta tüketimine araç olmayan imgesel tasarımlara uygun olması beklenir. Elbette çıplak beden söz konusu olunca, sanatsal çıplaklığın tarihsel ve sosyal geçmişinden de söz etmek gerekir. Tarihsel süreç içinde hiçbir sanatçı bedeni fetişleştirmemiş veya belli tüketim amaçlarına malzeme yapmamıştır. Bunun yerine genellikle dinsel, sosyal veya mitolojik söylemlere uygun olabilecek şekilde idealize etmiştir. Bu bakımdan çıplaklığın daima inançsal veya mitolojik bir amacı görselleştirdiğini dile getirmekte yarar vardır.

Öte yandan çıplak bedenin tarih boyunca günümüzdeki olduğu gibi ve üstelik sömürüye açık bir hedefe malzeme olarak gösterilmediğini sanat tarihi bize yeterli sayıda örnekle ortaya koymaktadır. Bu nedenle günümüzde bedeni fetişleştiren veya çıplaklığı meta düzeninin amaçlarına uygun olarak sanat dışı kulvarlara taşıyan hiçbir fotoğrafın nü kategorisinde görülmemesi gerekir. Çünkü nü çeken fotoğrafçılar, bedeni bir tüketim objesi haline getirmek yerine, onu idealleştirerek doğayla uyumlu veya onunla bütünleşen bir konumda görmeye çalışması gerekir. Hatta nü fotoğrafların bedeni erotik bir güdüleme yerine, doğaya ve doğal olana dönük bir yücelişe örnek yapması beklenir.

Reklam, Turizm ve Tanıtım Fotoğrafları

19.yy'ın sonlarına doğru teknolojinin makinalaşmasıyla birlikte mal ve ürünlerin seri olarak üretildiği yeni bir süreç başlamış ve el sanatları üretimi giderek gerilemeye başlamıştır. 20 yy'dan itibaren gelişen teknoloji seri üretim aşamasına geçmesiyle birlikte zamanla mal ve ürünlerin çeşitlenmesi, farklılaşması ve zengin bir çeşitliliğe kavuşması kaçınılmaz hale geldi. Dolayısıyla bu süreçte artan rekabet ortamının doğurduğu koşullar, üretilen ürünlerin tanıtılma gereksinimi ve yeni bir tüketici potansiyelinin yaratılması amacıyla reklam ve tanıtım alanında büyük bir gelişme görülmeye başladı. Öte yandan reklam ve tanıtım fotoğrafçılığı sadece bu ve benzer gereksinimlerden kaynaklı olarak ortaya çıkmadı, aynı zamanda matbaacılığın gelişmeye başlamasıyla birlikte sayıları artan haber, turizm ve coğrafya dergilerinin yönlendirdiği turizm hareketleri ve tanıtım çalışmalarının yaratığı gereksinimlerden de yararlanmaya başladı.

Reklam ve tanıtım olgusu sanayi alanında üretilen tüm mal ve hizmetleri kapsadığından fotoğrafçı bir bakıma sermayenin, teknoloji ve üretimin gözü gibi çalışır. Endüstriyel devrimin tüm cepheleriyle hüküm sürdüğü günümüz reklam ve tanıtım dünyasında tanıtıcı fotoğrafların bir gereklilik olduğu kadar, aynı zamanda yanıltıcı ve hileli bir gerçeklik yarattığını ve dolayısıyla bir takım sakıncalı sonuçlar yarattığını biliyoruz. Nitekim bugün yaygın şekilde tanıtımın temel hedefinin gerçek olanı gözden uzak tutmak, bunun yerine iyi, güzel veya ideal olanı öne çıkarmak olarak dile getirmek pekala mümkündür. Bu nedenle gazete, dergi ve görsel tüm iletişim kanallarında yer alan tanıtım ve reklam fotoğraflarının iyi tanımlanması ve bilgisayar teknolojilerinin de büyük oranda manipüle ettiği görsel imgelerin dikkatli analiz edilmesi gerekir.

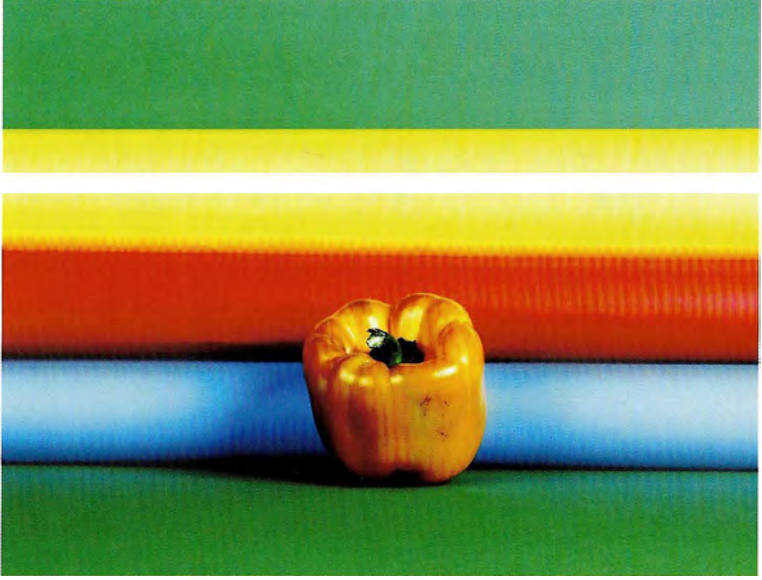


İletişim ve ulaşım teknolojileri sayesinde giderek küçülen dünyamızda, tanıtım ve reklam kadar turizm ve seyahat da hayli geniş bir hareket alanına sahip olmuştur. Turizmin global düzeyde bir sektör haline geldiğini, hatta dünyada birçok ülkenin en önemli gelir kaynağının turizme dayandığını göz önüne aldığımızda insanları birbirlerine yakınlaştıran, kültürel değerlerin paylaşılmasına yol açan, deniz, güneş ve yerel lezzetlerin tanınmasını sağlayan turizmin bu denli büyük bir potansiyele ulaşmasında fotoğrafın rolü ve katkısını unutmamak gerekir. Öte yandan eğlence kültürünü, doğal güzellikleri, arkeolojiyi, yerel kültürleri, uzak uygarlıkları, güzel sanatlar ve vahşi yaşamı da kapsamına dahil ettiğimizde, fotoğrafın neredeyse tek başına bir uygarlık yarattığını söylemek çok abartılı olmayacaktır.

Bugün tanıtım ve turizm faaliyetleri, içinde devletlerin de yer aldığı evrensel düzeyde örgütlü büyük bir potansiyel haline gelmiştir. Devlet kuruluşlarını, turizm ve sanayi örgütleri, işletmeler, matbaalar, yayıncılar, seyahat kuruluşları ve otellerin oluşturduğu bu organizasyonun büyüklüğünü dikkate aldığımızda tanıtım ve reklam fotoğrafçılığının etki alanının ne kadar geniş olduğu çok daha iyi anlaşılacaktır. Reklam ve tanıtım fotoğrafları her ne kadar mal ve üretimin tanıtılmasına dönük bir hizmeti yerine getirse de, reklam fotoğrafçılarının tanıtım amaçlı bu görüntüleri kendi yetenekleri ve özgün bakışının ışığında sanatsal bir düzeye taşımalarının önünde bir engel bulunmaz. Nitekim herhangi bir reklam afişinde, tüketicinin bilinçaltına sokulan imgesel bir görüntü pekala güçlü bir etkilenme sağlayarak insanları yönlendirebilir. Hatta önemli olup olmadığına bakılmaksızın bu imge, psikolojik veya nesnel bir gerekçeye dayandırılarak etki gücü arttırılabilir.

Tanıtım amaçlı her görme biçimi, temel olarak inandırıcı bir gerçeklik oluşturmak için her şeyi kullanılabilir veya tüm etik değerleri bu amaca hizmet eden araçlar haline getirebilir. Nitekim farklı alanlar olsa da özellikle eğlence hayatı, yerel mut-faklar, müze ve ören yerleri, geleneksel kültür unsurları, dinsel ve etnografik değerler veya inanç mabetlerinin tanıtım ve propa-ganda fotoğraflarında etkin şekilde kullanıldığına tanık oluruz. Günümüzde reklam fotoğrafları aslında herkes tarafından iyi bilinen nesnelerin, tüketiciye, sanki yeniymiş veya vazgeçilmez şeylermiş gibi sunulmasına dayanmaktadır. Nesneler bir takım sloganların eşliğinde hem de görünenden daha etkili ve fonksi-yonel görüntülerle ortaya konulmaktadır. Teknoloji günümüz-de insanların gereksinmelerini karşılayan o kadar fazla araç ve gereç üretmiştir ki, adeta yeni bir gereksinmeye yanıt veren her-hangi bir araca ne oranda gereksinme duyulduğunu anlamak bir hayli güçtür. Bu nedenle reklam ve tanıtım fotoğrafçılığı bir ürünün tanıtımını yapmaktan çok, bir gereksinme yaratmak amacıyla bir takım imgelere başvurmaktadır. Hatta fotoğrafçı bir ürünü tanıtırken, temel olarak onun yüceliği ve ulaşılmazlı-ğını bilinçaltımıza yerleştirmekte, onu mitolojik bir ikon gibi tüketiciye algılatılmaya çalışmaktadır.

Aslında pazara sunulan herhangi bir ürünle amaçsal olarak bir insanın tüketici yapılması hedeflenmektedir. Hatta tüketi-len her nesnenin, aynı zamanda bize bir tüketiciyi çağrıştırdı-ğını bile söyleyebiliriz. Çünkü günümüzde üretimin başlıca he-defi, sınırsız bir tüketim gereksinmesi yaratmak ve üretilen her nesnenin sorgusuz biçimde benimsenmesini sağlamaktır. Ayırı-ca reklam fotoğraflarının tanıtılan her ürünle, bu ürüne sahip olmak gerektiğini bize dikte eden hatta satın almamız halinde bir statüye kavuşacağımızı öne süren bir takım propagandalara



açık olduğunu da söylemek gerekir. Çünkü reklam fotoğrafları genellikle bir ideali veya düşü slogan yaparak izleyiciyi kullanmaya çalışırlar. Bunun nedeni sıradan tüketicinin yeni bir ürün karşısında komplekse kapılmasına zemin hazırlamak ve tüketimi bir statü göstergesi haline getirerek insanların bilinç altında bazı boşluklar yaratmaktır.

Reklam fotoğrafları genellikle bir gereksinmeyi karşılamaktan çok, olmayan bir gereksinme yaratarak amacını ortaya koymaya çalışır. Bu nedenle reklam fotoğrafları hiçbir zaman gerçeği yansıtmak istemez, tam aksine ağırlıklı olarak hile ve yalan üzerine oluşturulan bir görselliği yüceltmeyi hedefler. Özellikle mal ve ürünler ile yiyecek fotoğraflarına makyaj yapılarak nesneler olduklarından daha canlı, gösterişli ve lezzetli gösterilmeye

çalışılır. Bu bakımdan neredeyse tüm reklam fotoğrafları insanların gerçeklik duygularını bir takım fantazyalara başvurarak tatmin etmeye ve yarattığı etkiyi gerçek gibi sunmaya çalışırlar.

Gezi ve Seyahat Fotoğrafları

Günümüzde fotoğrafik görüntülerin seyahati, gezi ve serüveni büyük oranda teşvik ettiğini ve boyunlarına taktığı kameralarla her yıl dünyayı karış karış dolaşan gezgin ve turistlerin sürekli olarak anı biriktirdiğini anlamak çok zor değildir. Fransız iş adamı Albert Kahn tarafından kurulan fotoğraf şirketinin 19.yy'ın ikinci yarısından 20.yy'ın ortalarına kadar gerçekleştirdiği belgeleme faaliyetleri çerçevesinde, gezilip görülen her yerde profesyonel fotoğrafçılar tarafından çekilen yaklaşık bir milyon adet cam negatif üzerine kaydedilmiş görüntüler gezi fotoğrafçılığının ilk örneklerinden sayılabilir. Başlangıçta Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğunun sınırları içinde sürdürülen, daha sonra Anadolu'dan başlayarak İran'a oradan Moğolistan'a kadar uzanan büyük bir coğrafyada yapılan görsel araştırmalar ve çekilen fotoğraflar; Orientalist resamlardan sonra bir bakıma ilk gezi ve seyahat fotoğrafları olarak görülebilir. Henüz turizm kültürünün oluşmadığı bir dönemde Albert Kahn Şirketi'nin fotoğrafçıları tarafından çekilen fotoğraflar hem de ilk turistik materyaller, hem de tarihsel, sosyal ve etnografik dokümanlar olarak, aynen erken öten horoz misali ne yazık ki kendi döneminde gereken değeri bulamamıştır.

Aslında her insanın bilinçaltında gezilip görülmesi gereken bir takım yerler ve ülkeler bulunmaktadır. Fotoğraf çağı, yaygınlaşan görüntü aygıtları sayesinde bu arzuyu alabildiğine kışkırtmıştır. Günümüzde önemi ve gerekliliği giderek daha iyi anlaşılan seyahati teşvik eden sosyal, ekonomik ve kültürel bir takım

motive edici araç ve kurumsal organizasyonlar bulunmaktadır. Bununla birlikte reklam ve medyanın yönlendirmesi sonucu, yaşadığımız evreni keşfetmeyi arzulayan milyonlarca gezgin ve turist sayesinde, aynı zamanda büyük bir ekonomik çark olan turizmin işleyişi hakkında bilgi sahibi olmamız gerektiğini kaçınılmaz kılıyor. Ayrıca seyahat etmeyi teşvik eden, çeşitli reklamlarla cazip teklifler sunan veya görüntüleri büyüleyici nesneler haline getiren kamera firmaların da bu ekonomik çarktan büyük rant elde ettiğini dikkate aldığımızda, seyahat ve gezi fotoğraflarının sahip olduğu ekonomik boyutun ne kadar büyük olduğu iyi anlaşılacaktır.

Günümüzde neredeyse her mahallede kurulan fotoğraf kulübü, grup, dernek ve gezi organizasyonları sayesinde yüz binlerce amatör fotoğrafçı hareket halinde tutulmakta ve yaygın sosyal bir aktivite içine çekilmektedir. Sosyal, bilimsel, antropolojik, dağcılık ve folklorik amaçlı bu seyahatlerin görüntü paylaşımını sağlayan rekabetçi bir işbirliği doğurduğu da apayrı bir gerçek. Özellikle keşfetme, merak ve serüven tutkusunun yol açtığı bu işbirliği sayesinde fotoğraf, birçok insanın kendi yaratıcılığını deneyerek veya sınayarak sergilediği bir araç haline gelmiştir. Seyahat ve geziler sayesinde fotoğrafçılar arasında sosyal bir ortamın doğması sağlanmış, dolayısıyla gezi fotoğrafçılığı aynı zamanda deneyimlerin paylaşıldığı bir okul gibi görülmeye başlanmıştır.

Birçok insan tarafından fotoğraf serüven tutkusunu arttıran bir araç olarak görülmektedir. Dolayısıyla bu serüvene kapılan fotoğrafçıların doğa karşısındaki tutumu daima birbirleriyle bir benzerlik göstermektedir. Gezi veya seyahat fotoğraflarında belirgin temalar genellikle gün batımları, sokak aralarında çocuklar, mimari detaylar, yaşlı insan yüzleri ve özensiz manzaralar olarak görülebilir. Ayrıca inanç mabetleri, gelenek ve görenek-



ler, dağcılık, sualtı ve uzak yerlere yapılan foto safarileri, seyahat fotoğrafını sosyal paylaşımın veya birlikte hareket etmenin en dayanışmacı aracı haline getirmiştir. Nitekim yaratıcılığını hiçbir alanda sınama şansı bulamayan milyonlarca insanın, fotoğrafı kurtarıcı bir uğraş veya büyük bir fenomen gibi kabul etmesinin arka planında görüntülerin yaygın paylaşımı ve doğal güzelliklerin yarattığı çekici görseelliğin büyük rolü vardır.

Bugün fotoğraf sayesinde yerel renk ve kültürlerin büyük oranda gün yüzüne çıktığı açıktır. Dahası fotoğrafçının bakışının ışığında ötekinin yaşam biçimi ve kültürel değerlerinin de önemli oranda açığa çıktığına tanık oluyoruz. Ayrıca amatör ve hobi fotoğrafçıların denetimsiz ve kaygısız fotoğraf çekmelerinden kaynaklı olarak, mahremiyetin veya özel hayatın büyük oranda deşifre olduğunu da söyleyebiliriz. Gezi ve seyahat fotoğrafları büyük oranda oryantalist bakış geleneğinin bir devamı gibi görülebilir.

Hatta oryantalist bu bakış sadece başka ülkelere yönelik değil, aynı ülkede hatta büyük kent merkezinden uzak köy ve kasabalarda da belli oranda kendisini açığa vurmaktadır. Şu da bir gerçektir ki, bilinenlerin tam aksine seyahat fotoğraflarının bir seyahati yeteri derecede veya gerektiği gibi anlattığı görüşü doğru değildir. Aslında bu tarz fotoğraflar genellikle seyahat edenin egosunu veya farklı görünme arzusunu görünür yaptığı için önemsenirler. Çünkü yeni yerler görmeyi gerekli kılan gerekçeler ne olursa olsun fotoğrafçının fotoğraf aracılığıyla bir konunun tüm boyutlarını anlatması pek mümkün değildir. Hatta fotoğrafın anlatmaktan çok duyumsattığını ve bir insanın gerçeklik algısını tetiklediğini söylemek daha gerçekçi olacaktır.

Bir fotoğrafçının yönü, hedefi veya tasarımları ne olursa olsun, gezi fotoğrafları sonuç itibarıyla turizmin işine yarayan materyaller olmaktan öte bir amaca gerekçe yapılamazlar. Çünkü büyük bir sektör olarak seyahati ve tatili cazip hale getirmeye çalışan turizm kuruluşlarının bu amaçla gösterişli fotoğraflara başvurmasının yadırganacak bir tarafı yoktur. Günümüzde fotoğrafı tüm cepheleriyle kuşatan renk olgusundan kaynaklı olarak, turizmin de renkli bir dünyayı pazarlamaya yöneldiği açık bir gerçek. Öyle ki özellikle Yunan adalarında birçok tarihi mekanın, kasaba veya beldenin hatta kiliselerin bile salt bu gerekçelerle beyaz renge boyandığına tanık olmak çok tuhaf gelmese de yadırganacak bir görüntü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bugün renklerin canlı bir turizm hareketliğinin sağlanmasındaki rolünün yanı sıra geleneksel mimari ve kültürel ürünlerinin ticarileşmesine neden olan kar hırsını göz önüne aldığımızda fotoğraflar aracılığıyla yaratılan enformasyonun ne denli büyük olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Bu nedenle turistik fotoğraflar ile onlarla amaç birliği içindeki gezgin ve seyyah fotoğrafçıların

fotoğraflarının büyük bir bölümü temel olarak bir takım düşsel gerçeklikler ve elbette hileli bir gerçeklik ve sahte bir imaj yaratmaya dönüktür. Her ne kadar seyahat fotoğrafçıları bilinmeyen yerlerin keşfine dönük bazı amaçları sıklıkla öne çıkarsalar da, özünde vurguladıkları şey yaratıcılığın tümüyle gezme, görme veya keşfetmekle ilişkili bir etkinlikten ibaret olduğudur.

Elbette bu bakış açısı bize geleneksel kültürde sıkça tekrarlanan “çok gezen mi bilir, yoksa çok okuyan mı?” sorusunun içine düştüğü kısır döngüyü anımsatmaktadır. Öte yandan birlikte seyahat eden turist, amatör veya toplulukların büyük çoğunluğu genellikle derinlemesine bir gözlem fırsatı bulmadığı için, zaman, mekan ve insanlar gezi fotoğraflarında çoğunlukla seyahat amacının birer aksesuarı gibi görünürler. Dolayısıyla insanlar ve onların dünyası fotoğraflara yeteri kadar ve derinlikli bir gözlemle yansıtılamaz.

Portre Fotoğrafları

Portre fotoğrafçılığı, fotoğrafın keşfinden bu yana en fazla çekilen ve yaygınlaşan tarz olarak bilinmektedir. İlk fotoğrafçıların portre ressamı olması, bir bakıma kameranın ilk önce insan yüzüne doğrultulduğunu ortaya koymaktadır. Süreç içinde neredeyse her sokakta açılan portre stüdyoları, portre fotoğrafçılığını bir endüstri haline getirmekle kalmamış yüzlerin kendi statülerini garanti altına aldığı toplumsal ve sosyal bir araç olarak kabul görmüştür. Portre fotoğrafçılığı başlangıçta sanatsal tüm kurallarını resim sanatına dayandırırsa da, kameraların küçülerek taşınmaya başlamasından itibaren, kendi görselliğinin ilke ve koşullarını oluşturarak apayrı bir rota izlemeye başladı. Portreler stüdyo ortamından günlük yaşama, kameralar da sabit konumdan mobil ve dinamik bir yapıya kavuşunca, insan



yüzünün birbirlerinden ne kadar farklı ve özgün olduğu daha iyi kavrandı.

Aslında portre fotoğrafçılığı sanatın yüzlerce yıllık geleneksel portre anlayışından hiçbir zaman kopuk olmamıştır. Sadece keşfinden itibaren kamera bakışının yarattığı optik algılama ve ön ve geri planın çehreye kazandırdığı görsel çeşitlilik bir yenilik olarak görülebilir. Portrelerin yüzün gerçekliğini objektif biçimde yansıttığını, fakat bir insanın gerçekliğini sergilemede perdeleyici bir rol üstlendiği açıktır. Bu bakımdan portrelerin bir an'ı kapsadığını veya anlamlandırıldığını göz önüne aldığımızda, yüze yansıyan duyguların ve kişilik özelliklerinin sürekli bir değişim geçirdiği tartışma götürmez. Çünkü insan yüzü her fotoğrafta veya ışık koşullarında daima farklı bir biçim kazanmaya çalışır.

Portrenin ağırlıkla insan yüzünü yorumladığı genel kabul görse de, bedenın uzuvları ve belli oranda kişinin işını, uğraşını, konumunu ve sosyal durumunu ortaya koyan çevresel koşulların da portre kapsamı içinde yer aldığını söylemek çok yanlış değildir. Bir portrenin bedensel formlara ve çevresel unsurlara ait belirleyici ve tanımlayıcı özellikler taşıması özellikle natürel ve doğal ışık koşullarında etkileyici sonuçlar verir. Bu nedenle bir portreyi bedenın öteki unsurlarından ve doğal çevresinden soyutladığımızda, mimiklerin ve kimlik özelliklerinin ön plana çıkması kaçınılmaz olur. Bu durumda yüzün anlam dinamikleri ve kişiliği açığa çıkaran kapalı anlama sahip bir portreyle yüz yüze geliriz. Oysa ister doğal, ister poz verdirilmiş olsun, bir yüzle doldurulan hiçbir çerçeve konu aldığı kişiyi yeterli şekilde ifade edemez, olsa olsa sadece bu insanın mimiklerine bakışımızı kilitler.

Portrelerin insanları tanıma ve tanımlama gereksinimini büyük oranda karşıladığını biliyoruz. Aynı zamanda içe dönük bir anlamı, narsist eğilimleri ve toplumsal bir rolü teyit etmesi açısından da portreler çekildiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar portrenin bir yüzün gerçekliğini olduğu gibi aktardığı varsayılsa da, özellikle tanınmış simaların, resmi kimliklerin, üniformalı insanların, oyuncuların, politikacı ve asker portrelerinin maskeli kimlikleri ve oynadıkları rolü göz önüne aldığımızda portrelere konu olan yüzlerin hiçbir zaman samimi ve nesnel bir açıklık sergilemediği daha iyi anlayabiliriz. Özellikle siyah-beyaz fotoğrafların görsel etkisinin bu imajı daha da pekiştirdiği dikkate alındığımızda, portrenin gerçeklik boyutlarının giderek anıtsal bir nitelik kazanabildiği ve ışığın yarattığı gerçeküstü biçimlerin duygusal etkiden daha baskın geldiğini görebiliriz.

Elbette insan yüzü plastik etkilere sahip bir açıklık olduğu için, yüzdeki mimikler, davranışlar, eğilimler daima bakışı kodlayan bir

görsellikle fotoğraflara yansır. Dolayısıyla insan yüzünü evrensel davranışlarla donanmış gizemli kodlamalara sahip olduğunu söylemekte yarar vardır. Kuşkusuz insan yüzü kimlik özelliklerinin yanı sıra aynı zamanda coğrafi, etnik veya cinsel bir karakter de sergiler. Ancak yine de her yüzün daima tek ve özgün bir farkındalığa sahip olduğunu unutmamak gerekir. Aslında bir yüzün anlam kodları bu yüzün kendi dışavurumunun bir sonucu olarak ortaya konulur. İnsan yüzü değişmeyen, fakat bir değişim sergileyen niteliklere sahip olduğundan portre fotoğraflar rol yapma eğilimini alabildiğine yansıtan göstergeler olarak tanımlanabilir.

Her ne kadar portreler bir yüzün varlığını ve belirginliğini sergiliyor olsalar da, sonuç itibarıyla her portre konu aldığı insanla doğal bir yabancılaşmaya da yol açmaktadır. Bir yüzü başkalaştıran veya bir takım davranışlara uygun şekilde biçimlendiren, duygular ile bir takım dışsal etkenlerdir. Bu nedenle portre fotoğraflar hiçbir zaman mutlak bir kendiliği resmedemezler. Çünkü kamera genellikle bir davranış silsilesi içinden yüzün anlam taşıyan bir kesitini kaydederek belirginleştirir. Öte yandan yüzün gerçeklerle buluşmasını sağlayan sadece nesnel gerçek değil, gerçeğin duygular üzerinde yarattığı tanımlanamaz etkidir. Doğal olarak portre fotoğraflar ait olduğu insana ilişkin bazı izlenimleri yansıtırlar. Bu izlenimler konu alınan yüzün gerçekliğinden çok, gerçeklik fikrini destekleyen modelin duruşuna ve konumuna dönüktür. O halde portreler modelin, fotoğrafçının ve mevcut koşulların bir sentezini ortaya koyan birer gösterge olarak görülebilir.

Dikkatli şekilde gözlemlendiğinde bir fotoğrafta model alınan insanın benlik duygusu ile fotoğrafçının “ben” i arasında her zaman bir çatışma mevcuttur. Çünkü başarılı tüm portrelerde daima güçlü bir anlama ancak güçlü bir çatışma sonucunda ulaşılmaktadır. Bu bakımdan bir yüzün sırrı ve gizemi apaçık



bir gizlilikte mevcut bulunsa bile, yine de insanın yüz ifadesi genellikle kendi tercihinin bir yansıması değil, bir takım duygusal yönlendirmeler sonucunda şekillenmektedir. Bu nedenle portre fotoğrafçıları bir portrede daima apaçık bir yüzü ve perdelenmiş bir takım duyguları ortaya koymaya çalışırlar.

Portrelerin insanın bir zaman dilimi içindeki duruşunu, konumu veya davranışsal özelliklerini yansıttığını biliyoruz. Ancak herşeye karşın belirgin bu unsurlar bile zaman içinde kendi anlamlarını yitirerek belirsizleşmeye başlarlar. An, portreye bir mutlaklık kazandırmak suretiyle aslında zamanın da değişken bir olgu olduğunu ortaya koyar. Bu bakımdan portreler zamanın akışkan gediklerinde süreç içinde gerçekliğini giderek yitirmekte, düşler ve hayal dünyası ile yaklaşarak yepyeni bir boyut kazanmaktadır.

Bir portrede yüzün anlamı nesnel değil, optik gerçekliğe bağlı olarak şekillenmektedir. Daha doğrusu yüzün anlamı aynı zaman-

da optik bir süzgecin varlığını haklı çıkarmaya çalışan bir özelliğe sahiptir. Portreler, yüzün bir an'ın gerçekliği içindeki anatomisini ortaya koymakla yüzün sahip olduğu gerçek anlamı ortaya koymaz, ancak anlamın anlaşılabilirlik ölçütlerine bir ambargo koyabilir. Gerçekten de yüzler aracılığıyla başka insanlarla yüzleşiyor olsak da, portreler bir an'ın mevcut durumunu ortaya koyduğundan, bu yüzleşme bir diyalogdan çok monologu andırır. Konuya başka bir açıdan yaklaşırsak, yaşamda çekilen portreler yaşamımızı ne kadar çok fotoğrafa dahil edebiliyorsa, stüdyo portreleri de özneyi o denli bağımsız ve kendisi yapar. Çünkü stüdyo portrelerinde seçilen duru fonların başlıca amacı özneyi kendi gerçekliğinden alabildiğine soyutlamak ve yüzü bakışımızın odağına çekmektir.

Portre fotoğraflar büyük oranda maskeli bir kimliği öne çıkardığından özne ile fotoğrafçı arasında bir "öteki"liğin oluşması kaçınılmazdır. Bu çerçeveden bakıldığında özne tanımlanan biri, fotoğrafçı da tanımlayan olarak kurmaca bir anlam oluşturmak için bir işbirliği içine girerler. Öte yandan yüzü değiştiren, abartan veya ona bir derinlik kazandıran optiğin bu dönüşümdeki rolünü göz ardı etmemek gerekir. Çünkü optik araç ve gereçler portre fotoğrafçısının bir yüz üzerindeki hükmünü daha iyi tesis etmek için başvurduğu teknik donanımların başında gelmektedir.

Bir portrede yüzü belirgin hale getiren anlam çizgileri, özünde yüzün kendi topografyasından ortaya çıkmaktadır. Alın, şakak, çene ve burun gibi çıkıntılar ile göz çukurları, dudak ve çene altı gibi girintiler yüze coğrafi bir karakter kazandıran başlıca fizyonomik ayrıntılardır. Portre fotoğrafların ışıkla dans eden bir zerafete kavuşması için, yüzün anlamı ile davranışlarla birlikte değişen çehresinin tümüyle fotoğrafçı eliyle artistik bir biçim kazanmasına bağlıdır. Gerçekten de yüzü tanımlayan şey, yüzün göze görünen karakteristiğinde gizlidir. Yüzü anlamlı

bir portreye taşıyan da, öznenin benimsediği duygusal atmosferdir. Bu nedenle portre fotoğrafçılarının tıpkı birer psikolog gibi öznenin davranışları ve olası eğilimlerini iyi gözlemesi ve bu gözlemlerini güçlü bir bir görüntü de kalıcılaştıracak becerilere sahip olması gerekir.

Stillife Fotoğraflar

Profesyonel fotoğrafta stillife uygulamalar tıpkı resim sanatındaki natürmortlar gibi görülebilir. Sanatsal natürmortta nesnelerin temsil ettiği şey, bir araya getirilmiş objelerin bir kombinasyonundan ibaret değildir. Tam aksine satın alınan resimler bir boyutuyla onu alan kişinin sosyal ve siyasal statüsünü, varlıklı olup olmadığını, mesleki durumu ile avcılık, balıkçılık, çifçilik ve zanaatkarlık gibi hobilerini kapsayan bir takım görsel kodları da barındırır. Fotoğrafın keşfinden önceki dönemlerde natürmort resimler daha çok soylular, aristokrat veya ticaret erbabı tarafından sanatçıya sipariş edilirdi. Fotoğrafın keşfinden sonra bu gelenek tümüyle ressamın inisiyatifine geçtiğinden eserin sipariş boyutu giderek zayıflamaya başladı.

Stillife fotoğraflar sanayi ve endüstrinin gelişmesi ve seri üretimin yarattığı mal artışını eritmek amacıyla fotoğrafçılığının bir kolu olarak ortaya çıkmaya başladı. Temelde stillife fotoğraflar konu aldığı nesneleri doğal veya doğadaki durumuyla benzeştirmek için tercih edilirler. Bir bakıma stillife çalışan fotoğrafçı gerçek dünyadaki nesnelere veya onların ayrıntılarına nüfuz ederek estetiğin eşlik ettiği bir ikon nesne yaratmayı hedefler. Nesneler veya nesne gruplarının tanıtımını esas alan stillife fotoğraflar masum bir görsellikle yetinmek yerine, tanıtım ve pazarlama stratejilerinin yönlendirdiği bir bakış açısına göre çekildiklerinden, günümüzde stillife fotoğrafçılığı estetik bakışı



öne çıkaran bir propaganda materyali haline gelmiştir. Öte yandan düzenlenmiş herhangi bir nesne, bir tanıtım ve pazarlama amacını öne çıkarsa da, aslında fotoğraf daha çok bir ilişki veya ilişkisizliği, arzu, beğeni veya kışkırtılmış cinselliği temel argüman olarak ön plana çıkardığından, stillife fotoğraflar özünde yönlendirmeyi temel alan bir amaca daha yatkın fotoğraflardır.

Stillife fotoğrafların insanların gereksinmelerine yönelik bir biçimde düzenlenmesinin arkasında yatan gerçek, daha çok geçmişte hayli fazla yapılan natürmort ifadesini canlı tutmaktır. Hatta daha ileri gidersek, natürmortların geniş halk yığınlarının fotoğrafik görüntülerle tanışmasına yol açan en önemli gerekçelerin başında geldiğini söylemek mümkündür. Gerek natürmortlarda gerek stillife fotoğraflarda olsun, bir görüntüde yer alan nesnelerin veya ürünlerin fotoğrafçı tarafından kutsanmış birer imge gibi sunulması, bir bakıma nesnelerle insanlar arasın-



daki doğal bağıın varlığını anımsatmak içindir. Bu nedenle günümüz reklamcılığında stüdyo olanaklarının hayli geliştiğini göz önüne aldığımızda, stillife fotoğraf çekimlerinin profesyonel reklam kuruluşları tarafından organize edilmesi yüzünden, bu tür prodüksiyonların çok pahalıya mal olduğunu söylemek gerekir.

Stillife fotoğraflar sadece herhangi bir mal veya ürünü güzel göstermek amacıyla çekilmezler, aynı zamanda güzellik arzusunun kışkırtmak için seyircinin zaafalarını da kullanmaya çalışırlar. Natürmort resimlerdeki meyveler, çiçekler, ölü av hayvanları ve silahlar döneminde neleri simgeliyorsa, günümüzde stillife fotoğraflardaki kozmetik ürünler, şampuanlar, takılar, giysi ayrıntıları, mücevher ve tüketim nesneleri de benzer bir amacı dile getirirler.

Bugün bir takım nesnelerin fotoğrafları, bu nesneleri bilinçaltımıza taşıyan bir tüketim hedefini gerçekleştirmek için çekilirler. Dolayısıyla fotoğrafçı genellikle uygun bir tasarım ve çekici bir aydınlatma yaparak fotoğraf çekmeye özen gösterir. Aslında geçmişte yapılan tüm natürmort resimlerde ressam tabiatın bir benzeri inşa etmeye çalışmıştır. Oysa günümüzde çekilen stillife fotoğraflarda fotoğrafçı nesnelere karşı bir açlık duygusu yaratmak için izleyiciyi görmeye teşvik etmeye çalışır. Geleneksel natürmortlar bir varlık gösterisini bize ima ederlerken, stillife fotoğraflar sahip olma isteğini çoğaltmaya çaba gösterir. Özellikle moda ve ürün esaslı tanıtım fotoğraflarında stillife fotoğraflar esas itibarıyla izleyiciyi seçkin birisi, nesneleri de mücevher kadar değerli nesneler gibi göstermeyi amaçlar. Bu bakımdan profesyonel fotoğrafın en özellikli alanını kapsayan stillife fotoğrafların temel amacı, izleyiciyi kült nesnelerle karşılaştırmak ve onlarla buluşmasına aracılık eden bir rol üstlenmektir.

Aslında stillife fotoğrafların en açık ifadesi, nesneleri belirgin şekilde görünür yapmak veya bu nesneleri ayrıcalıklı birer yapıt gibi göstermektir. Bu amaçla fotoğrafçılar çok zaman bilinçaltımızda bir eksiklik yaratarak bu arzuyu bir gereksinmeye dönüştürmeye çalışırlar. Hatta fotoğrafçı tüm maharetini kullanarak güçlü ve artistik bir ışık yaratmaya veya etkili bir alan derinliği sağlayarak nesneleri büyümlü özelliklere kavuşturmaya çalışır. Ayrıca stüdyolardaki sonsuz fonlar sayesinde fotoğrafçı nesneleri ön plana çıkararak mekan fikrini yok etmekte ve nesnelere yüklediğimiz anlamı yeniden belirleyerek onları zihnimizin sonsuzluğa taşımaktadır. Bir bakıma stillife fotoğraflar hem gözümüze, hem de bilinçaltımıza seslenen çifte bir işlev yerine getirirler.

Spor Fotoğrafları

Görsel sanatlarda hareket ve hız olgusu ilk defa fotoğraflarda ortaya konulmuştur. 1900'lerin başında fotoğrafçı Alfred Muybridge tarafından çekilen atlı insan fotoğrafları, sportif hareketler ve araba yarışları gibi hareketli konular sanatın ilgi alanında yer almaya başlarken, aynı zamanda bu fotoğraflar spor tarihine geçen hareketli ilk görüntüler olarak tarihe geçmişlerdir. Günümüzde başta olimpiyatlar olmak üzere, Dünya Kupası, ulusal ve uluslararası spor yarışmaları ve özellikle futbol karşılaşmaları küresel düzeyde bir bağımlılık haline dönüşen kitlesel bir etkinlik haline gelmiştir. Sporun uluslararası dostluk ve dayanışma eğilimlerini güçlendirdiği kadar, bir afyon gibi kitleleri bağımlı hale getirdiği de bilinmektedir. Nitekim süreç içinde bu gelişmelere bağlı olarak sportif faaliyetlerini izleyen spor fotoğrafçıları ortaya çıkmaya başlamış ve spor fotoğrafçılığı başlı başına bir alan olarak gündemimize girmiştir.



Spor karşılaşmaları kitlesel bir heyecan yarattığı için, spor fotoğrafçıları daima bir karşılaşmanın en can alıcı anlarına ve oldukça renkli bir profil sergileyen izleyicilerin görüntülerine ilgi gösterir. Elbette hızın ve devinimin sportif etkinliklerin vazgeçilmez bir karakteri olduğunu biliyoruz. Bu nedenle spor fotoğrafçıları daima yüksek Iso değerine ve obtüratör hızına bağlı çalışmaya özen gösterirler. Sporun günümüzde artık sosyal bir olgu haline geldiğini dikkate aldığımızda, çeşitlilik gösteren izleyici görüntüleri ve sporcuların sergilediği zarif ve insanüstü performanslarının yarattığı görseelliğin bir ilgi alanı oluşturmaması düşünülemez. Nitekim spor karşılaşmalarının büyük kitleleri kendisine çeken kolektif birer buluşma olarak aynı zamanda sosyal bir cemaat yarattığı açıktır. Özellikle sporun güzellik, zarafet, ritim ve denge üzerine kurulması, bir yönüyle insanların idealleriyle buluştuğundan, günümüzde sporcuların

mitolojik birer figür veya kahramanla özdeşleştirilmesi boş bir fantezi değildir.

Öte yandan sporcuların fiziksel ve bedensel gelişmişliği ile sahip oldukları güç ve dayanıklılığın da bu görüşlerin zemin bulmasında büyük rolü bulunmaktadır. Dolayısıyla bir sporcunun bedensel ve ruhsal olgunluğunun fotoğraflara yansımaları bu nedenle çok fazla arzu edilmektedir. Aslında spor fotoğraflarının bir takım zarif hareketleri ve insanüstü çabayı görselleştirmesinde estetik arayış ve tasarımların büyük rolü vardır. Çünkü kitlesel düzeyde taraftar bulan veya beğeni toplayan sporun ruhsal ve zihinsel düzeyde bir rahatlama sağlaması normaldir. Bu bakımdan sporun toplumsal ilgi sıralamasında baş sıraya oturması boşuna değildir. .

Spor fotoğrafçısı tüm mercek çeşitleri ve optik değişkenlerle çalışabildiği için, daima diğer fotoğrafçılardan daha geniş bir hareket olanağına sahiptir. Başka bir değişle, spor fotoğrafçısı öteki tüm fotoğrafçılardan farklı şekilde her zaman hız ve hareketi temel almakta, dolayısıyla kritik karar an'ını en iyi değerlendiren fotoğrafçı olarak bilinmektedir. Çünkü sporun ağırlıklı olarak maksimum bir hız veya yükselişi benimseyen yarışmacı bir ruhu harekete geçirdiğini biliyoruz. Bu nedenle fotoğrafçıyı daima avını kollayarak tetikte bekleyen bir avcıya benzetebiliriz.

Sportif faaliyetlerin çok çeşitli olması fotoğrafçının daima farklı tutum takınmasına ve değişik araç gereçlerle çalışmasına yol açtığından, her sportif etkinliğin görsel yansımaları başka başkadır. Örneğin bir maratonda uzun odaklı bir teleobjektife gereksinim duyulurken, bisiklet yarışında hareket imajını belirgin gösteren daha yakın odaklı bir tele objektife başvurmak zorundadır. Benzer şekilde bir yüksek atlama görüntüsünde geniş açı objektif abartılı bir yükseliş ortaya koyarken, herhangi bir güreş

karşılaşmasında normal objektif pekala bu amacı rahatlıkla karşılayabilir. O halde her spor karşılaşması konunun özelliklerine bağlı olarak farklı objektifle çalışmayı gerekli kılmaktadır.

Öte yandan sporun ağırlıklı olarak kapalı salon ve stadyumlarda gerçekleştirildiğini düşündüğümüzde, ışık koşullarının ve aydınlatmanın fotoğrafçı için önemli bir sorun olarak onu zorlayacağı açıktır. Bu bakımdan spor fotoğrafçıları hem kamerayı sabitleştiren yardımcı araç ve gereçlere başvurmakta, hem de geniş açıklıklara sahip objektif tercihinə yönelmektedir. Spor fotoğrafçısının iyi bir gözlemci ve ilgilendiği konunun en kritik an'ını görüp çekebilecek yeteneklere sahip olması gerekir. Gerçekten de bir hareketi uygun zaman dilimi içinde ele geçirmede geç kalan fotoğrafçı amacına ulaşmış sayılamaz. Bu bakımdan ideal bir spor fotoğrafçısının refleksleri gelişmiş, dikkatli, birikimli ve atik olması gerekir.

Elbette spor ile estetik her zaman birbirlerini bütünleyen veya uyum içinde birliktelik sağlayan iki olgudur. Ayrıca sporun güzelliğinin ve zarafetinin sadece fotoğrafçıyı değil, her düzeyde izleyiciyi de etkilediğini biliyoruz. Bu nedenle fotoğrafçı bir spor karşılaşmasını ve etkinliğini sadece oyundaki güzel an'larla değerlendirmemeli, oyunda kurulan güçlü bir dengeyi, ritmik hareketleri, sporcunun gerilimini, ön ve geri planları ve en önemlisi de renklerin dengeli dağılımı ile resmetmesi gerekir. Ayrıca bu kombinasyonu en uygun objektif seçimi ve dengeli bir görüş açısı çerçevesinde görüntüye taşınmalıdır.

Hiç tartışmasız sporun kendisine özgü güzelliği ve zarafeti aynı zamanda bir insanın direncini, dayanıklılığı ve özgüvenini de açığa vuran sosyal, bedensel ve psikolojik argümanlara sahip bir konudur. Bu nedenle spor fotoğraflarında hız ve hareketle birlikte sporcunun bedenine ve yüzüne yansıyan bir kararlılığı

görürüz. Ayrıca başarıma hazzı ve etkili bir kompozisyonu ortaya koyan görsel dinamiklerle görüntünün nasıl zenginleşebileceğini de iyi hesap etmek gerekir. Sonuç olarak sportif bir olay bir boyutuyla zaman ve an'ı anlamlandırdığından, etkili bir fotoğraf daima hareketin ve estetiğin bulunduğu maksimum noktada çekilmeli, hareket ile güzelliğin birbirleriyle kaynaşması görsel bir kombinasyon içinde sunulmalıdır.

Sahne ve Set Fotoğrafları

Günümüzde birer star haline gelen Hollywood film yıldızları ve oyuncularının ikonlaşmış portre fotoğraflarının büyük bir bölümünün film setlerinde veya tiyatro kulislerinde çekildiğini çok kimse bilmiyor. 1930'lardan 1970'li yıllara kadar etkin şekilde faaliyet gösteren Hollywood set fotoğrafçılığı, aslında daha çok film stüdyolarında kurulan mekanlarda oyuncuların film ve tiyatro kostümleri içindeki portrelerini esas alıyordu. Gerek doğal dekorların yarattığı atmosferden kaynaklansın, gerek şöhretli yüzlere gösterilen hayranlık olsun, bu dönemde çekilen portrelerin büyük bir bölümü günümüzde birer portre başyapıtı olarak görülmektedir. Charlie Chaplin, Ava Gardner, Liz Taylor, Greta Garbo, Orson Wells ve Sophia Loren gibi birçok ünlü yıldızın portreleri Hollywood portre fotoğrafçılığının en tanınmış örnekleri olarak günümüze kadar ulaşmışlardır.

Set ve tiyatro fotoğrafçılığının başlıca amacı bir film ve tiyatro oyununun hazırlık, çekim ve oyun aşamalarını ve bu süreçte görüntüye yansımayan film veya tiyatro oyunun arka planı hakkında bir takım görsel dokümanlar temin etmektir. Kuşkusuz medya ve dergilerde kullanılmak amacıyla tanıtıcı görüntüler ve magazin dünyasını canlı tutan bilgilendirici ve enformatik fotoğraflar her zaman çok gerekli ve ilgi çekici görülmüşlerdir. Bu



bakımdan set fotoğrafçıları henüz gösterime girmemiş film veya oyunlar hakkında hem belgesel birtakım dökümanlar, hem de basında, afiş ve tanıtıcı materyallerde kullanılan etkileyici sahneleri elde etmeyi amaçlar.

Günümüzde filmlerde izleyiciyi etkileyen vurucu sahneler, oyuncu portreleri, afiş veya tanıtıcı imgeler genellikle platoda veya çekim mekanında çalışan set fotoğrafçıları tarafından çekilmektedir. Bu nedenle başarılı bir set fotoğrafçısının filmin can alıcı kesitlerini, izleyiciyi etkileyen çarpıcı sahneleri ve her şeyden önce filmin atmosferini ortaya koyan ışık, mekan ve dekorları iyi gözlemlemesi ve tanıması gerekir. Bu çalışmalar genellikle tiyatro ve sahne gösterilerinden önce provalar sırasında gerçekleştirilmektedir. Çünkü bir oyunun veya sahne



şovunun icrası noktasında izleyici ve oyuncuların dikkatini dağıttığından, fotoğraf çekimi oyunun kesintisiz akışından dolayı bir hayli güçtür. Ayrıca set fotoğrafçısının sinema ve tiyatronun bir rol sanatı olduğunu ve profesyonel oyuncuların poz vermeyi iyi bilen insanlar olduğunu unutmaması gerekir. Bu nedenle çok zaman fotoğrafçı oyunun atmosferinden uzaklaşarak kendi beğenilerine uygun düzenlediği bir kompozisyona başvurabilir.

Set fotoğrafçıları dekorların kurulduğu bir yerde veya film için düzenlenmiş doğal dekorlarla çalışılan bir ortamda hiçbir zaman film veya gösterinin atmosferinden kopuk kalmaz. Dolayısıyla set veya sahne ışıklarının aydınlattığı bu ortamlarda ışığın renk sıcaklığını, geliş yönünü veya ışık şiddetini göz önüne alması gerekir. Kamera arkası gerçekliğini filmdeki atmosferle uyumlu hale getirmek ve bu nedenle fotoğraflar-

la film sahneleri arasında bir bağlantı kurmak için fotoğraf çekmelidir. Aksi takdirde fotoğrafların film veya oyunu temsil etmesi veya izleyici nezdinde güçlü bir bağ oluşturmaları mümkün olmayacaktır.

Aslında set fotoğrafçılığı tümüyle bir imaj projesi olarak görülebilir. Çünkü bir film veya gösteriyi tanıtan en etkili görsel imgeler tümüyle set fotoğrafçısının yeteneğine ve başarılı gözlemlerine bağlıdır. Günümüzde film, tiyatro, dans, bale, dizi, konser ve klip çekimlerinin alabildiğine çoğaldığını dikkate alırsak set fotoğrafçılığının ne kadar geniş bir iş ve uğraş alanı olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Bu bakımdan set fotoğrafçısının sadece fotoğraf çeken biri olması yeterli bir yol değil, aynı zamanda filmin, oyunun veya gösterinin gelişimini ve belli ipuçları sunan film hikayesinin uygun kesitleri hakkında da bilgi sahibi olması gerekir.

Unutulmamalıdır ki, herhangi bir gösterinin veya film ile başka bir film veya oyunun çekim koşulları, mekanlar ve konunun atmosferi daima birbirlerinden farklı farklıdır. Bu nedenle fotoğrafçının araç-gereç ve objektif seçimi çok önemli görülmemelidir. Fotoğrafçı konunun atmosferini ve mekanı dışlamadığı sürece bir oyunun veya filmin sürekliliğini esas alarak beğenilerine uygun fotoğraflar çekmesi pekala mümkündür. Çünkü bir yapıt gösterime girmeye başladığından itibaren, çok amaçlı kullanımlar için fotoğrafçının çok seçenekli fotoğraflar ortaya koyması gerekir. Böylece oyunun akışı, oyuncularla yaratılan çeşitli mizansenler ve portrelere duyulan gereksinimler karşılanmış olacaktır.

Fotoğrafta konu çeşitliliğini ele alırken, kitaba almadığımız bir takım farklı çalışma alanlarından da söz etmek gerekir. Neredeyse fotoğrafın başlangıç yıllarına kadar uzanan geçmişiyle

düğün, nişan ve nikah fotoğrafçılığı, toplumların gelenek, görenek ve inançlarını da içine alan çok boyutlu bir ritüel gibi görülebilir. Günümüzde giderek yaygınlaşan doğum fotoğrafçılığı, bir insanın dünyaya gözlerini açtığı anda karşılaştığı atmosferi ortaya koyan bir fotoğraf dalı ve yepyeni bir alan olarak büyük ilgi görmeye başlamıştır. Öte yandan emniyet, güvenlik, suç, suçlu ve suç unsurlarını konu edinen kriminal fotoğrafçılığı, tümüyle bilimsel, teknik ve laboratuvar çalışmalarına dayanan bir fotoğraf uygulaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç itibarıyla günümüzde konu çeşitliliği sadece yukarıda saydığımız başlıklardan ibaret değildir. Ayrıca atmosferik olayların gözlenmesi ve gerekli verilerin toplanarak toplum yararına sunulmasını görev edinen bazı kuruluşların başvurduğu hava ve uzay fotoğrafçılığı ile özellikle mimari, sualtı, magazin, paparazzi veya bilimsel fotoğrafçılık konusunda bir takım farklı kategorilerin mevcudiyetinden de söz etmek gerekir.



İŞIK VE AYDINLATMA

Aydınlatmanın Doğası

Doğal yaşamımızın aydınlık bir uzamda sürdüğünü ve görme ve bilgilenmenin başlıca koşulunun aydınlık bir dünya olduğunu biliyoruz. Aydınlığın doğası en gerçek haliyle ışık ve gölge üzerine kurulmuş bulunduğundan ışığın gölgeyi, onun da nesnelerin form ve anlamını inşa ettiğini, fotoğraf çekerken kamerayı her yöne ve yere yöneltmekten anlayabiliyoruz. Bu bakımdan gün ışığını iyi kavramak için nesnel dünyaya, gerçekliğimize ve en önemlisi de güzelliklere daha dikkatli bir gözle bakmak yeterli olacaktır. Elbette uzamda varlık gösteren ışık, zamana, atmosfere ve mevsimlere bağlı olarak sürekli bir değişim içinde bulunmaktadır. Fakat bu değişimin sadece fiziksel gerçeklerden ibaret bir döngü olduğunu söyleyemeyiz. Bu nedenle gün ışığının aynı zamanda bakışımızı, beğenilerimizi ve yaratıcılığımızı etkileyen ve yönlendiren görsel ve ruhsal nedenleri de dikkatli şekilde ele almak gerekir.

Aslında dönüşüm geçiren ışık bir ölçüde beğenilerimizi ve yaratıcılığımızı da dönüştürmektedir. Dolayısıyla ışığın imgesel

dünyamızı besleyen ve yönlendiren cephesi fiziksel değil, tümüyle duygusal dünyaya dönük olduğundan, bir fotoğrafçının ışığı seçme ve düzenleme kaygısı, temelde ışık altındaki dünyaya bir düzen verme isteğinden ileri gelmektedir. İmgesel düşünüş, salt görünen ve seçilen varlıkların görülüp yorumlanmasına dönük bir tercihi barındırmaz, aynı zamanda renklerin ışıkla karşılaşması sonucu iç dünyamızı etkileyen bir motivasyonu da kucaklar. Öte yandan karanlığın tıpkı aydınlık gibi bir biçim olarak tasarlanıp görüntüde yer bulmasını aslında bir tür ışık düzenlenmesi olarak görebiliriz.

Bir bakıma görüntüde karanlık veya gölgelerin, görselliğin vazgeçilmez bir unsuru olarak düzenlenmesi, temelde fotoğrafın bir dengeye kavuşturulma amacını öne çıkarmak içindir. Hatta karanlık ile kontrast değerler arasında bir ilişkinin mevcut olduğunu dile getirmek çok yanlış sayılmayacaktır. Unutulmamalıdır ki, başarılı bir fotoğraf ancak siyah bölgelerde siyah doku, beyaz bölgelerde beyaz dokunun güçlü yansıtılmasıyla elde edilir. Çünkü karanlık ve kontrastlık ilişkilerinde bu hassas ayrıntının, yani yüksek bir ton zenginliği ve ton dengesinin fotoğrafçının başarısını ortaya koyan bir turnusol kağıdı görevi yaptığını gözden kaçırmamak gerekir.

Tabiatın ışık sayesinde görünür olması, doğal olarak onun apaçık olduğunu ve herşeyi tüm yalınlığı ile yansıttığını bize göstermez. Bu bakımdan ışık daima karanlık bir örtüyü açmakla birlikte, yine de görünüşlerin bilinmez boyutları ve gizemini açıklamada yetersiz kalır. Işık aydınlatarak bir takım gerçeklikleri belirginleştirdiğinden, bize hiçbir düşünme payı bırakmaz. Nitekim birçok fotoğrafçıyı körü körüne fotoğraf çekmeye sevkeden veya düşünmesine gerek kalmadan görüntülerle haşır neşir eden şey, aydınlığın sunduğu bu sonsuz nimettir. Oysa

Fotoğrafın Temel Yapısı



aydınlık ve belirginlik ilişkisinde tersi bir durum sözkonusu olup, daha çok sanatın ve düşüncenin rol aldığı müdahale edilebilen bambaşka bir açıklık mevcuttur. Aydınlık, doğanın bir gerekliliği olduğu kadar düşüncenin ve yaratıcılığın da vazgeçilmez bir ögesidir.

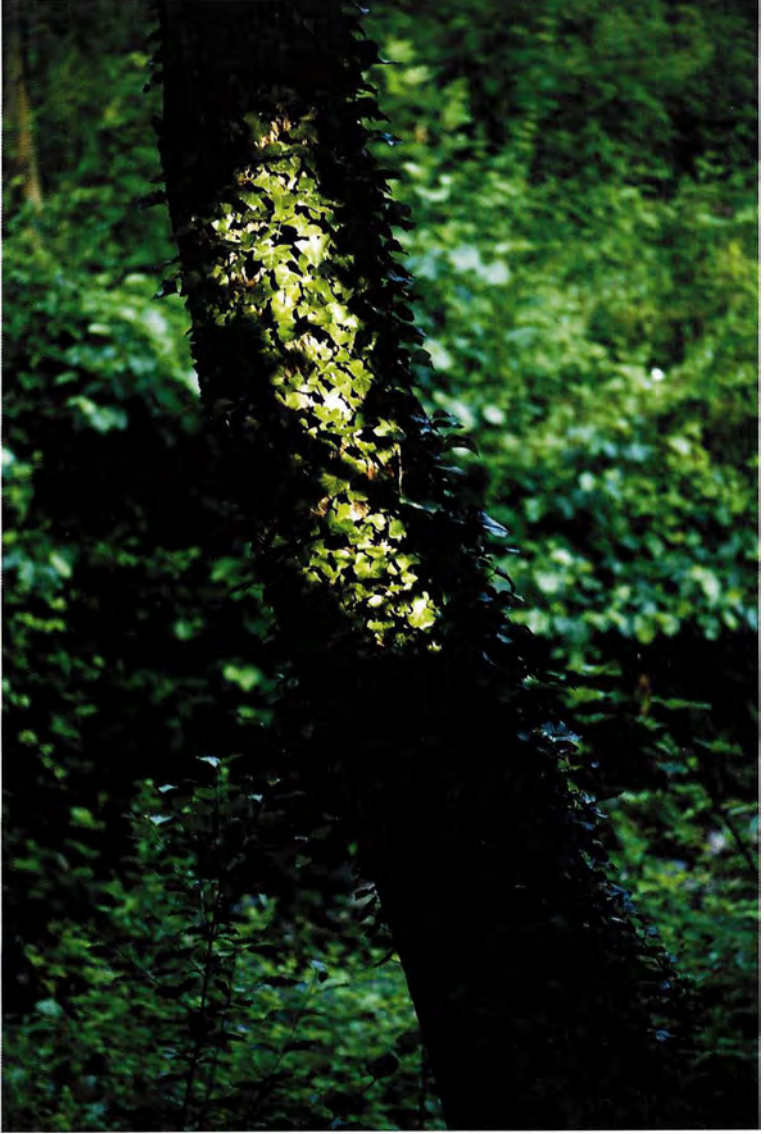
Fotoğraf ne kadar ışıkla ilişkilendirilse veya ışığın yorumuna muhtaç bir sanat olarak görülse de, gerçekte fotoğrafın birincil görevi daima bizi bir takım şeyler konusunda aydınlatmak, düşündürmek veya uyarmaktır. Başka bir çerçeveden değerlendirdiğimizde fotoğraf birincil görevini de ışık sayesinde gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla aydınlatma fotoğraf için vazgeçilmez bir gereklilik olduğu kadar, yaşamın yorumlanmasına dönük bir aydınlatma yöntemi gibi de görülebilir. Bu çerçeveden baktığımızda fotoğrafı bir ışık tasarımı veya aydınlık ve karanlığın ortak bir etkinliği olarak görmek gerekir. Çünkü fotoğrafın ruhunu ve duygularla buluşan boyutunu iyi kavramak için ışığın artistik karakterini ve dönüştürücü etkilerini iyi gözlemlemek gerekir. O halde fotoğraf duyguları ve yaratıcı iç güdüyü dışlamayan bir sanat olarak görülmelidir. Hatta fotoğrafı fotoğrafçının yaratıcı disiplini fiziksel kurallara dayandırmadan görsel bir hiyerarşiye taşıyan bir sanat olarak görebiliriz.

Her ne kadar ışık ve aydınlık gerçek ifadesini yaşama ortaya koysa da, fotoğraf söz konusu olduğunda görsel ifade, göze yansıyanlardan ziyade, ışık ve optiğin işbirliği sonucu oluşturulan görüntünün anlam ve kesinlik kazandığı boyutlarla ölçülür. Bu da bize fotoğraf ile hayat arasında karanlıkta kalan bölgeyi, yani bir fotoğrafçının tasarrufunu ortaya koyan veya fotoğrafçının bireysel tercihlerini söz konusu eden öznel ve özgün bir duruşu işaret eder. Gerçekler genellikle sadece göze görünenlerle sınırlandırıldığından, optiğin ışığa yaptığı katkıları göz önüne

getirmeyiz bile. Oysa gerçeklik ifadesi bir fotoğrafta aydınlık sayesinde belirgin kılındığı taktirde, fotoğraf hayatı aşan bir gerçekliği pekala tek başına üstlenebilir. Herhangi bir fotoğrafta optik açıklıklar, ışık miktarını ve derinlik duygusunu ne kadar açığa vuruyorsa, görüntü çerçevesinin düzenini ve onun anlam üzerine yarattığı etkileri de aynı oranda belirler.

Gerek doğada gerek stüdyoda olsun, fotoğrafın ışık şiddeti azalmaya başladığında renk ve tonların da zorlanması kaçınılmaz olur. Optik gerçeği dönüştürdüğü gibi, renklerin gerçekliğini de değiştirdiğinden, bir fotoğrafta aydınlığın nesnelliği daha çok ışık ve optiğin işbirliğine bağlıdır. Bir bakıma fotoğrafın aydınlık dengesi -çerçevenin her tarafı aynı yoğunlukta olmadığı için- daima doğayla bir benzerlik göstermektedir. Doğal ışığın içinde bulunduğumuz mekanların aydınlığını parçaladığı aşikardır. Doğanın hiçbir tarafında ışık yoğunluğu aynı olmadığı gibi, fotoğrafın çerçevesi de hiçbir zaman aynı aydınlatma yoğunluğuna sahip değildir. Bu nedenle bir fotoğrafı temellendiren başka bir gerçekten de söz etmek gerekir. Yani fotoğraflarda gerçek dünyada pek fark edemediğimiz ön ve geri planların da somut bir değer olduğunu...

Kamera herhangi bir mekana veya yaşama yöneldiğinde, görünüşler yaşamda dikkatimizi çekmeyen imgesel ve görsel, yani ön ve geri plan olgusuyla bizi yüzyüze getirir. Bu açıdan baktığımızda yaşam veya bir mekan söz konusu olduğu sürece, hiçbir nesnenin ışık altındaki görüntüsü bir kesinlik ortaya koyamaz. Nitekim bir görüntüde gerçek dengenin, konunun ön ve arkasındaki ışık farklarından oluştuğunu söylemek mümkündür. Daha doğru bir deyişle, ön ve geri planları görüntüde ışığın ritmik dağılımını, nesnelerin ışık altındaki duruşunu, konumunun dengesini ve fotoğrafı gerçek dünyadan kopararak gözün ve



ayırıcı bakışın seçimi haline getiren bir organizasyonun temel dinamikleri olarak görebiliriz.

Bir görüntüde aydınlatma, eğer ışık ve gölge sayesinde hacim veya nesneler arasında bir oran ilişkisine elverişli bir atmosfer yaratıyorsa, o takdirde fotoğrafçıyı ışığı başarılı kullanmış sayabiliriz. Birçok fotoğrafçının görüntü yüzeyindeki şeyin aslında ışıktan başka birşey olmadığından habersiz fotoğraf çektiğini dile getirmekte yarar vardır. Elbette bir görüntüde kararlı her ışık seçimi, aynı zamanda duyguları harekete geçiren ve yaşam ile doğanın ışıkla uyumlu buluşmasına kaynaklık eden artistik bir düzeni işaret etmektedir. Öte yandan nesnelerin ışık altındaki konumunun, nesnelerin gerçekteki durumunu yansıtmadığını göz önünde tutmakta yarar vardır. Çünkü aydınlatmanın özelliği veya konumu değişmeye başladıkça, görünüşlerinin de buna paralel olarak değişim geçirmesi kaçınılmazdır. Bir bakıma nesnelerin uzamdaki konumunu, onların aydınlığına göre algıladığımızdan, doğrudan ışığın kendisi de bir uzam yaratır ve birbirleriyle olan bağlantılarına göre nesneleri ilişkili ve faydacı hale getirir. Hatta ışığın renk ve tonları da uzamın anlaşılır öğelerine dönüştürerek, çok zaman nesneleri renk ve biçimlerden ibaret birer imgeye materyal yaptığını söylemek gerekir.

Bir görüntüde aydınlatma dengesi en iyi insan yüzünde ortaya konulur. Bunun başlıca nedeni yapısı gereği yeryüzü şekillerini andıran insan yüzünün ışıkla olan flörtünde, aynı zamanda bir karakter ve kişiliğin dışa vurulmasıdır.

Işığın bir yüzle karşılaşması, bir açıdan fotoğrafçı için yüzün okunurluğunu kolaylaştıran ve onun karakteristiğini kendi görünürliğünde var eden koşulların elverişli hale gelmesi demektir. Açıktır ki aydınlatma nesnelerle diğer nesneler arasında bir akrabalık bağı yaratmaktadır. Hatta akrabalığın neden olduğu görsel

düzenin ruhu ve atmosferini akılcı ölçülere taşımaya çalışır. Bu durumda aydınlatma ton ve derinlik ile renk ve biçimlerin karşıtlığında anlamı güçlendirmeye zemin hazırlar. Aksi takdirde bir denetime veya düzene kavuşturulması gereken gölge ayrıntıları ile karanlıkların aydınlatma ve ışığın ritmini bozacağı açık bir gerçektir. Fotoğrafçı her zaman nesnelerin formu üzerine düşen gölgeler ile nesnelerin kütlelerinin yarattığı gölgeleri ayırt etmekte veya özen göstermekte dikkatli davranamaz. Hatta bir nesneyi fotoğraflarken bu nesne üzerinde ortaya çıkan gölgeleri çok zaman göremez bile. Dolayısıyla, bu iki gölge biçimi genellikle birbirlerinden ayırt edilmeden tek gölge olarak algılandığından, her gölgenin karakteristik özelliği ile birbirlerini bozan veya tamamlayan boyutlarının gözden kaçırılmaması gerekir.

Portre aydınlatmalarında tek referansın daima insan yüzü olduğunu söylemekte yarar vardır. Hatta tüm aydınlatmalarda belirleyici ölçünün bir bakıma nesnelerin dışyüzünde şekillendiğini söyleyebiliriz. Çünkü yüz ve özellikle insan yüzü her zaman aydınlık ile karanlığın saflaşmasına uygun bir nesnellik gösterdiği gibi, ara ton değerlerini tüm zenginliği ile sunan küçük çaplı bir coğrafi alana da benzetilebilir. Yaşam genellikle aydınlıkla özdeşleştirilmekte ve gerçeğin ışıklı bir uzamda gerçekleştiği düşünülmektedir. Bunun temel nedeni, yaşamın görmede somutlaşması ve görmenin temel gerekçesinin ise aydınlık bir dünya ile ilintili kılınmasındandır. Işık yaşamın hareketliliği ve dinamizmini ne kadar besliyorsa, fotoğraf da aynı oranda ışıkla buluşabilen an'ları kendisine ölçü almaktadır. Bu bakımdan gerçekliği kayıt altına alan bir araç olarak fotoğraf, özünde ışığı ve aydınlığı kutsayan bir misyona sahiptir.

Elbette fotoğrafı görünür dünyanın sanatı olarak görmek çok yanlış bir saptama değildir. Çünkü günümüzün koşulları

çerçevesinde baktığımızda, karanlıkları yok sayan ve bize aydınlık ve anlaşılır bir ufuk açan fotoğrafın tarihsel süreç içinde bu rolünü milyonlarca örnekle kanıtladığını dile getirmekte yarar vardır. Hiç kuşkusuz aydınlanmış veya aydınlatılmış herhangi bir konu aynı zamanda belirgin hale gelmiş bir gerçektir. Bu nedenle fotoğrafın herhangi bir konuya olan ilgisi salt bu konunun bir saptama materyali olmasıyla sınırlı tutulamaz, aynı zamanda aydınlatmanın bir konuyu hangi gerekçe veya beklentilere uygun bir sembol yaptığını ve belirgin görünüşün artistik ve plastik bir olgunluk taşıyıp taşımadığını da kapsamaktadır.

Işık daima konuya bir biçim ve kimlik kazandırdığını ve görüntünün kimlik tasarımının da daha çok renkler ve ışığın yarattığı biçimlerde somutlaştığını söyleyebiliriz. Hatta ışığın tüm renkleri bünyesinde barındırdığını ve nesneleri aydınlatırken, onları uzamda bir yere oturttuğunu da dile getirebiliriz. Bu bakımdan kameranın bir ışıkla buluşması demek ışığın uyumlu, dengeli ve artistik bir sonuç ortaya koymak için fotoğrafçı eliyle dizginlenmesidir. Aksi takdirde ışıkla düzeyli, yaratıcı ve kararlı bir buluşma sergilemeyen kamera sadece karanlığı kutsamak durumunda kalabilir. Elbette ışık ve aydınlık temelde aynı amacı işaret ederek birbirlerini tamamlarlar. Ancak ışığın olduğu her ortamda arzu edilebilir bir aydınlatmanın sağlandığı her zaman söylenemez.

Işık doğayı aydınlatması tümüyle doğanın kendi dengesi ile ilişkili bir süreçtir. Oysa aydınlatma, tümüyle ışığın tercihen bir yönlendirmeye maruz kalmasını ön plana çıkarır. Kuşkusuz gözün tüm ilgisi ve seçimi genellikle yaşamın iyi aydınlatılmış kesitlerine yöneliktir. Doğal olarak bu ilginin sadece içsel bir dürtü ve arzudan kaynaklandığını söyleyemeyiz. Işık daima yepyeni bir biçim kazanan veya gözün dikkatini çekerek bir



anlam ortaya koyan kesitlerin kendilerini görünür yapmasında büyük rol oynar. Nitekim etkili bir aydınlatmanın çok zaman sıradan bir görünüşü dahi izlenir hale getirdiğini dikkate aldığımızda, ışığın büyüsunün tümüyle ışığın geliş açısına, yoğunluğu ve şiddetine bağlı olarak konuyu pekala sıradanlıktan olağanüstülüğe taşıması mümkündür. Bu açıdan bakıldığında, ikon olmuş bir çok fotoğrafın aslında oldukça basit yaşam kesitlerini ele alan iyi aydınlatılmış bir konuyu kapsadığını görebiliriz.

Işık, yaşadığımız ve dışımızdaki sonsuz sayıdaki evreni aydınlatan ve hayatın sürekliliğini sağlayan uzaysal döngünün en etkin unsurudur. Aydınlatma ise, bir mekan veya ortamda fotoğrafçının bir seçim veya tasarım gerçekleştirmek için tercih ettiği bir ışık kullanım şeklidir. Dolayısıyla fotoğrafçıyı bir konuya yönelten dürtü sadece anlamlı bir içerik sahibi olmak değil, aynı zamanda ışıltılı bir farkındalık sergileyen aydınlanmış

bir yaşam kesitinin davetkar görünüşüdür. Elbette doğada her zaman ışığın yarattığı sürprizlerle karşılaşabiliriz. Hatta birçok hobi fotoğrafçısı ve gezgin amatörlerin vakitlerinin büyük bir bölümünü bir takım sürprizlerle karşılaşmak için harcamaktan kaçınmadıklarına tanık oluruz. Aslında aynen fotoğrafçı gibi gerçeğin de ışığa büyük gereksinimi bulunmaktadır. Fotoğrafçı için birçok nesnenin kullanım amacı kadar doğanın dengesine uygunluğu ve ışık altındaki duruşu da önemli görüldüğü için, ışık esas olarak hem fotoğrafçının arayışlarının hem de yaşamın güzelliğinin en önemli sermayesi gibi görülebilir.

Aydınlatma, esasen bir imge veya imaj yaratma hedefi olan fotoğrafçının başvurduğu ışık tasarımı biçimi ve kullanımıdır. Işığın olgularla karşılaşmasında bir taraf olarak fotoğrafçı eğer görüntü oyununda başarılı bir oyun kurucu olamıyorsa, o taktirde bu karşılaşma bir görünüş olmaktan öteye gidemez. Aslında fotoğrafçının bir gerçeğe müdahalesi bir bakıma güzelliklerin hangi amaca göre seçildiğini tayin eden bir tutumun ortaya konulmasından başka bir şey değildir. Elbette görüntü söz konusu olduğunda ışığın aynı zamanda bir fikrin aydınlatılmasına da yol açtığını unutmamak gerekir. Bu nedenle güçlü ışık kullanımına sahip herhangi bir fotoğrafın, çok zaman başarısız bir tekniğe sahip ancak mesaj veren bir fotoğraftan daha etkili bu görsellik sergilediğini gözden uzak tutmamak gerekir. Bu bakımdan göz, konuları sadece ışıklı oldukları için değil, belli bir amaca uygun aydınlanmış oldukları için seçip ayıklamaktadır.

Fotoğrafçı gerçeklik arayışlarını en fazla da aydınlık ve karanlık dengesi üzerinden inşa ettiğinden, bir fotoğrafta ışığın nesneler üzerinde yarattığı atmosfer bir yönüyle gerçeğin karakterini ve etkisini tayin eden en açık gösterge gibidir. Bu bakımdan aydınlatma çabası, aslında bir ışık ve gölge tasarımından

başka bir şey değildir. Öte yandan gözün ilgisinin aydınlıktan çok daima daha iyi aydınlanmış alanlara dönük bir arayış içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan iyi aydınlanmış bir konu, gözün dikkatine, ilgisine ve müdahalesine açık hale gelmiş demektir. Çünkü insan gözü görünüşlerin büyüüne her zaman duygusal deneyimleri ve beğenileri ışığında bir biçim ve yön vermeye çalışır.

Kamera, ışıkların dansına maruz kalan, hırpalanan veya fotoğrafçının seçimlerini hayata geçiren bir araç olarak her tür yönlendirmeye yanıt verdiğinden, daima ikircikli konumda bulunan bir araçtır. Herhangi bir görsel karşılaşmada bir konunun niteliklerini belirleme her ne kadar fotoğrafçının görevi olsa da, günümüzün yaygın görüntü ortamında bu rolünü kameraya devreden birçok fotoğrafçının bulunabildiğini fazla garipsememek gerekir. Fotoğrafçı ışığın bir yol gösterici, kameranın da bir yol arkadaşı olduğunu benimsediği sürece fotoğraf bir kanıttan daha çok bir tanımlamaya yol açacaktır. Aksi taktirde fotoğrafın ışığın gerçekliğe katkı yaptığı bir bakış açısının eseri olduğunu varsaymak çok iddialı bir görüş olacaktır.

Işık her gerçeği farklı sürprizlerle görünür yapabilecek olanaklara sahip bir değerdir. Bu nedenle birçok olgu ışığın yarattığı dinamik ve çekici katkılarla fotoğraflarda yer bulmuşlardır. Fotoğraf aydınlanmış bir konunun yarattığı dinamizme bağlı olarak çok zaman sürprizlere açık bir profil sergiler. Hatta her fotoğrafı birbirlerinden ayıran temel şeyin esas itibarıyla farklı bir karşılaşmadan daha çok aydınlatmanın konu üzerinde yarattığı duygu ve dinamizmden kaynaklandığını söylemek mümkün.

İster doğada ister stüdyoda olsun bir aydınlatmanın başarısını fotoğrafçının görsel dili hangi sanatsal verilerle birlikte ele aldığına bağlı olarak belirleyebiliriz. Fotoğrafın ışığı yücelten ve

onu gerçekler üzerinden bir anlama kavuşturan bir araç olduğunu dile getirmek gerekir. Ayrıca yaşamdaki yansımaları görüntüye taşıyarak ona bir kimlik kazandırdığını da iddia edebiliriz. Çünkü ışığın nesnelerde olduğu gibi fikirlerin aydınlanmasına yol açan ikincil bir role daha sahip olduğunu biliyoruz. Hiç kuşku yoktur ki, gözün anlam arayışları daima ışığın en güzel görüldüğü noktalara yönelmekte, dolayısıyla bir anlamlandırma veya güzelliklerle yapılan işbirliği en çok iyi aydınlanmış ortamlarda gerçek karşılık bulabilmektedir. Bu bakımdan görüntü sözü konusu olduğunda ışık ve aydınlatma seçimi hiçbir zaman fiziksel bir amacı öne çıkarmaz, bunun yerine duru bir bakışa eşlik eden ve bir kompozisyon içinde yaratılan görüntünün estetik boyutu kastedilir.

Bir aydınlatmanın güçlü dinamiğini görüntüdeki renk ve kontrast ilişkisi ile konu içinde yaratılan biçim ve anlam ilişkisine yaptığı katkılardan iyi anlamak mümkündür. Bir bakıma aydınlatmanın aslında ton ve renk değerlerini kucaklayan bir kontrast tasarlama girişimi olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca yaratıcılığı görünür ve anlaşılır imgeler üzerinden belirgin yaptığı için, özellikle portre fotoğraflarında aydınlatmanın bir kişilik arayışından çok, mevcut kimliği belirsizleştirerek yeni bir kimlik tasarımına malzeme yapan bir düzen olduğunu görebiliyoruz. Günümüzde gelişen teknikler sayesinde fotoğrafçılığın hayli kolaylaşmış olduğuna ve İso değerlerinin arttırılmasıyla birlikte neredeyse karanlıkta bile fotoğraf çekildiğine tanık oluyoruz. Bu bakımdan günümüzde hiçbir teknik yeterliliğin temelde yaratıcılığı aşan yaratıcı bir olgunluğa ulaşmadığını rahatlıkla dile getirebiliriz. Bugün yaratıcı bakışın aslında evren ışığının bir sanatçı eliyle anlamlı bir gösteriye dönüştürülmesi olarak göremeyen gözlerin fotoğraf alanında fazla şansı olmadığını biliyoruz.

Nitekim ışığın fotoğrafta sadece güzel sonuçlar ortaya koyan motive edici bir araç olmadığını, bunun yanı sıra duygusal ve düşünsel bir atmosfer yaratan temel bir güç olduğunu artık iyi anlamak gerekir. Çünkü yaratıcılık dediğimiz şeyin bir fikrin bir biçimle ve bunların da heyecan verici bir ışıkla karşılaşmasında somutluk kazandığını artık iyi kavrayabiliyoruz.



Doğanın Aydınlığı ve Fotoğraf

Işığın yaşam ve varlıkların devamlılığı için ne kadar gerekli olduğunu ve günlük yaşamda görülen her şeyin ancak ışık altında algılandığında tüm niteliklerini sergilediğini iyi biliyoruz. Ayrıca fotosentez yoluyla yaşam sürdüren bitkiler ve sayısız canlı organizmanın varlık sürdürdüğü doğamızda fotoğrafçının güneş ışığının anlamını ve beğenilerimizi ortaya koyan artistik boyutlarını fotoğraf sayesinde bizlere sunduğunu dile getirmenin yanlış bir tespit olmadığını söyleyebiliriz. Dünyamızın yanısıra uzaydaki tüm galaksilerin de güneş ışığının etkilerine maruz kaldığını göz önüne aldığımızda, bir bakıma hayatın ve varlıkların ancak ışık altında gerçek değer ve anlamını bulduğunu söyleyebiliriz

Dünyamızı aydınlatan ışık, fiziksel boyutlarının yanı sıra aynı zamanda canlı varlıkların evrimleşmesinin veya değişerek dönüşmesine yol açan büyük bir devinimin de başlıca nedeni olduğu unutulmamalıdır. Bu bakımdan ışığın sadece aydınlatmadığını, esas itibarıyla renkleri de içinde toplayan bir değer olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü Newton tayfında beyaz gün ışığı ayrıştırıldığında bünyesinde tüm renkleri taşıdığını daha iyi görmek mümkündür. Bu bakımdan güneş ışığı doğada farklı renklere sahip birçok canlı varlık ve nesnenin aynı zamanda kimlik özelliklerini dışa vuran bir açıklığa sahiptir.

Işık yüzyılın başında özellikle canlılar dünyasının keşfinde gerekli ve yararlı birtakım sonuçlara gerekçeler yarattığı gibi, daha iyi görmemize neden olan ve yaşadığımız dünyayı tanımamıza kapı aralayan vazgeçilmez bir değer olarak ön plana çıkmıştır. Fotoğraf çağı bir bakıma ışığın yeniden keşfedildiği bir yüzyıl olmuştur. Bu bakımdan fotoğraf yüzyılın başından itibaren ışığın kullanılma dinamiklerini çoğaltarak hem nesnel dünyanın daha iyi tanınmasına, hem de evrenimizin gizli köşelerinin keşfinde büyük rol almıştır. Ayrıca tıp, biyoloji ve mikro canlılar dünyasında yeni bilgilerin elde edilmesi ve büyük keşiflerin gerçekleşmesi başarılmıştır.

Görsel algılama dediğimiz şey, ağırlıklı olarak varlıkların ve olayların ışık altında kazandığı biçimlerin yanısıra nesnelerin duruşları, konumları ve form olarak sahip oldukları hareket ve devinimi temel alan bir algılama biçimidir. Aynı zamanda bu dinamizmin yarattığı nesnelerarası ilişkileri kuran ve fotoğrafçının düşünsel, zihinsel, sosyal, kültürel ve tarihsel eğilimlerini görüntüye taşıyan çok boyutlu bir zenginliği de ortaya koyar. Bu bakımdan görsel dünyamızda vuku bulan tüm bu girift ilişkiler, gerçekte fotoğrafın ancak ışık altında varlık bulabildiğini veya ışığın büyülü atmosferinde bir anlam bulduğunu bize anımsatmaktadır. Dolayısıyla bir fotoğrafın teknik, sosyal, yaratıcı ve toplumsal boyutları daima bir fotoğrafçının ışık yorumuna gereksinim duymaktadır.

Görsel algılama ağırlıklı olarak bir aydınlık ve karanlık tasarımıdır. Işık ve gölge ile aydınlık ve karanlık karşıtlığının yarattığı dengede göz daima bir uyum ve ritim ilişkisi arayışı içinde bulunur. Nesnel dünyanın aydınlığının görsel algılamayı büyük oranda yönlendirdiğini dikkate alırsak, herhangi bir olay veya olgunun anlamlı bir görüntüye taşınmasında ışığın belirleyici

bu özelliklerinin göz ardı edilmemesi gerekir. Özellikle ışığın aydınlatma boyutlarının irademiz dışında gerçekleştiğini göz önüne aldığımızda, seçici gözün ışığın her yansımasını iyi gözlemlemesi ve nesneler üzerindeki hareketini kaçırmaması gerekir.

Bir fotoğrafçının doğa karşısında veya onunla kurduğu ilişkilerde referansı her zaman doğal güzelliklerdir. Bir bakıma doğal güzellikler çevremizde bolca bulunan ve zahmetsiz bir fotoğraf için geniş olanaklar sunan verimli alandır. Oysa yaratıcı bir fotoğrafçının genel olarak doğal güzelliklere bir gereksinimi yoktur. Çünkü iç dünyanın güçlü etkilerini görüntülere taşıyan bir fotoğrafçı için doğal güzelliklerden çok bir konudaki nesnel karşıtlıklar ve uyum ve uyumsuzluk boyutları daha anlamlı bir seçim olacaktır. Bunun başlıca nedeni fotoğrafın hem sıra dışı konulara eğilim gösteren radikal boyutu, hem de fotoğrafçının beğeni ve zevklerini açığa vuran artistik ve provakatif duruşudur.

Temelde doğal ışıkla aydınlanmış mekanlar ile bir takım suni ışık kaynaklarıyla aydınlatılmış alanlar arasında daima farklı bir aydınlatma ve renk karakteri mevcuttur. Doğal ışığın aydınlattığı mekanlarda renk dengesi gözün alışkanlıklarına uygun düşen bir gerçeklikle ortaya konulurken, suni ışıkla aydınlatılan mekanlar ise daima beğenilere ve mimari gereksinmelere uygun bir tercihi yansıtmaktadır. Ayrıca birçok mekanda doğal ışıkla birlikte suni ışıkların yer aldığı karma bir aydınlatma düzeninden de söz etmek gerekir. Fotoğraf her tür aydınlatmadan yararlanan bir araç olarak, bu aydınlatmaların yarattığı görsel özelliklerini de sergileyen çok işlevsel bir boyuta sahip bir araçtır. Çünkü tüm aydınlatma araç ve gereçleri her zaman gün ışığından farklı bir renk ve yoğunlukla nesneleri aydınlatırlar. Bu nedenle fotoğrafçı gerek doğal ışıkla, gerek suni aydınlatma veya her iki ışığın



birlikte kullanıldığı çekimlerde, bu aydınlatmaların yarattığı farklı renksel karakterleri göz önüne almak zorundadır.

Her fotoğraf hangi aydınlatma koşullarına göre çekilirse çekilsin, konu edindiği olayda ışığın nitelikleri ve fotoğrafçının bu ışığı ustaca kullanıp kullanmadığını ortaya koyan bir takım ipuçları barındırır. Bu nedenle fotoğrafçının konunun atmosferi, artistik görselliği ve vurgulayıcı unsurlarını iyi gözlemlemesi ve iyi bir fotoğrafa giden yolun ustalıklı bir ışık ve gölge düzenlemesine bağlı olduğunu fark etmesi lazımdır. Ayrıca fotoğrafçı bir konunun özüne indiği sürece veya bir gerçeğe kilitlendiği oranda konuyu yorumlayan temel dinamikleri fark etmiş olacaktır. Hatta başarılı fotoğrafçıların belli durumlarda içerik ve olay örgüsünün etkili olmadığı ilgi çekici konularda dikkatini güçlü bir ışığa yöneltmek suretiyle biçimlerin de pekala artistik bakış için uygun ve gerekli görsel unsurlar olduğunu ortaya koyabilir.

Çok zaman ışık ve gölge arasında kurulmuş güçlü bir uyum ile herhangi bir içerikten uzak biçimci bir düzenleme bile fotoğrafı güçlü içeriğe sahip ancak kötü çekilmiş bir fotoğraftan daha çekici kılabilir. Çünkü ışığın nesneler üzerindeki yarattığı değişim ve optik sayesinde kazanılan yeni biçimlere rağmen ne tek başına güçlü içeriğe sahip bir konu, ne de iyi aydınlatılmış içeriksiz herhangi bir konu başarılı bir fotoğrafa yol açabilir. Bir bakıma doğadaki nesnelerin gölgesi, aynı zamanda bu nesnelerin konumunu, işlevselliğini, aydınlanma zamanını ve mekan içindeki duruşunu sergilediğinden, fotoğrafa konu olan nesneler ancak gölgeleriyle birlikte bir kimlik kazanabilirler. Daha doğru bir deyişle ışıklandırılmış üç boyutlu herhangi bir nesne aynı zamanda kendi karakteristiğini ortaya koyan bir gölgeye sahiptir.

Öte yandan gölgelerin sertliği, yoğunluğu, uzunluğu veya genişliği, nesnelerin aydınlatılma biçimini ve aynı zamanda sahip oldukları formu açık şekilde ortaya koyan bir özellik gösterirler. Doğal ışığın fotoğrafçı için bir referans oluşturduğunu unutmamalıyız. Çünkü iç mekanda yapılan aydınlatmalarda fotoğrafçı çok zaman doğal ışığın yarattığı etkilerden yararlanmayı tercih eder. Bu nedenle fotoğrafçı genellikle nesnelerin gerçekteki görünüşlerini temel alarak uygun bir aydınlatma yapmayı tercih ederler.

Aslında gün ışığı doğamız üzerinde ne kadar yaygın bir aydınlatma sağlıyorsa, aynı oranda da yaratıcı yansımalar ortaya koyan bir çeşitlilik sergiler. Benzer şekilde fotoğrafçı iç mekamlarda fotoğraf çekerken gün ışığını temel almasına karşın daha çok kurmaca, artistik ve gereksinmelere uygun şekilde bir ışık düzenine başvurur. Dolayısıyla amaç ne olursa olsun veya hangi artistik düzeni temel alırsa alsın, başarılı fotoğrafçı hiçbir zaman kendisini yaratıcı bir ışık arayışından bağımsız tutamaz. Fotoğraf nesnelerin gerçekliğini ve atmosferini ne oranda değiştiri-

yorsa, ışık da aynı şeyleri değiştirerek onlara farklı bir kimlik ve görsellik kazandırır.

Işık, elektromanyetik titreşimlerden oluşan bir değer olduğundan, genellikle fiziksel bir olgu olarak ele alınır. Oysa yaratıcı bir amaç peşindeki sanatçılar, özellikle fotoğrafçı ve sinemacılar ışığı daha çok görsel bir anlam yaratmak ve güçlü bir yorumlamaya temel teşkil eden çok seçenekli bir dinamik olarak kullanırlar. Elbette bir fotoğrafçı için ışığın gerçek anlamı, daha çok sanatsal bir aydınlatma gerçekleştirmek ve bir görüşü ışığın verileriyle hayata geçirmek üzerine kurulmuştur. İki boyutlu bir yüzey olan fotoğrafta mekanlar, nesneler veya insanların konumu ışık yardımıyla biçim kazandığından, fotoğrafçının konusunu üç boyutlu bir algılama sağlayan bir ustalıkla ele geçirmesi oldukça güçtür. Bunun için nesnelerin biçim ve kütlelerinin nitelikli bir aydınlatma ve perspektifi öne çıkaran anlamlı bir derinlik algısıyla ele alınması gerekir.

Fotoğrafın temel amacı, yaşama ve gerçeğe bir ayna tutmak ve aynı zamanda bir ışık sanatı olarak ışığın gerçeklikler üzerindeki dengeli rolünü açığa çıkarmaktır. Aslında herhangi bir konunun değişik aydınlatmalar altındaki görüntüsü birbirlerinden farklı farklıdır. Bunun nedeni, her aydınlatmanın farklı karakteristiğe sahip olması ve nesneleri aydınlatırken kendi kimlik özellikleriyle donatmasıdır. Temelde bir gerçeği sadece onun nesnel durumu doğru yansıtamaz, aynı zamanda değişik ışık koşullarının neden olduğu farklı görsel etkilerin de rol aldığı iyi anlamak gerekir. Unutulmamalıdır ki, fotoğraf hem ışığı görünür yapmıştır, hem de doğanın farklı zamanlarını ve bu zamanların görsel karakterini anlaşılır hale getirmiştir.

Bu noktada fotoğraf sanatının ışığı gerçeklik rolünden soyutlayarak yaratıcı bir bakışa taşınmasına yol açan süreçte her

zaman etkin ve aktif bir misyon üstlenmiştir. Elbette sanatsal bakış, fotoğrafik uygulamaların en sığ ve dar alanını kapsar. Buna rağmen yine de sanatsal bakış, fotoğrafın en gözde boyutunu, yani görüntünün artistik ve estetik zirvesini gözden uzak tutmuyor.

Kuşkusuz her ışık görüntüsel bir misyonu yerine getirmek veya zamanın bir kesiti hakkında aydınlatıcı bir gösterge ortaya koymak için tercih edilir. Dolayısıyla fotoğraf bize daima bir ışık zamanından çağrıda bulunur ve bu zaman diliminde gerçekleşen olguların bir suretini yansıtır. Işığın bir görüntüde artistik biçim kazanma serüveni hayli eskilere dayanır. Mimariden başlayarak, resim ve fotoğrafla gerçek olgunluğuna ulaşan ışığın bu serüveni bir bakıma sanat tarihi boyunca görsel imgelerle birlikte gözün sınırlarının genişlediğini de ortaya koymaktadır. Rönesans'tan başlayıp oryantalistlere kadar uzanan süreçte resimde ışık sadece konu içinde bir mekan veya olayın belirginleştirilmesine kaynaklık etmemiş, aynı zamanda mistik bir atmosferin oluşmasını ve bir derinlik duygusu yaratılarak mistisizmin mekan içinde biçim ve boyut kazanması sağlanmıştır.

Fotoğrafın başlangıç yıllarında aydınlatma tümüyle gün ışığında gerçekleştiriliyordu. Fotoğraflar güneş ışıklarını süzen ve tavanı ipekle kaplanarak loş bir ışık sağlayan sera stüdyolarda çekiliyordu. Portre fotoğraflarında da Rönesans dönemi portre karakteristiğini sergileyen bir anlayış benimseniyordu. Kaynağı belli olmayan bir ışığın aydınlattığı yüzlerde, bir derinlik duygusu yaratılması için yüzün biçimi ortamın genel ışığı ile tamamlanıyordu. Zamanla aydınlatma araç ve gereçleri gelişmeye başlayınca, fotoğraflarda gerçek yaşamın etkileri ve ışıkların artistik boyutları ön plana çıkmaya başladı. Fotoğrafın keşif yıllarında sadece aydınlatma açısından değil, aynı zamanda modellerin du-

ruşları, ifade ve yansıtılan kimlik ve kişilik özellikleri açısından da portreler Rönesans ve klasik dönem bakış açısını temel aldılar. Çünkü fotoğrafçıların öyküneceği zengin bir portre geçmiş ve sayısız örneklerle dopdolu bir resim geleneği bulunmaktaydı.

Fotoğrafın aydınlatma ilkeleri, temelde ışığın karakterine, doğanın değişen koşullarına ve ışığın nesneler üzerinde yarattığı biçim farklarına bağlı olarak çeşitlilik gösterir. Işığın görünüşlere bir biçim ve anlam kazandırdığı tartışılmaz bir gerçektir. Çünkü bir biçime sahip herhangi bir nesne, sahip olduğu biçimi ancak ışık sayesinde görünür kılabilir. Işığın farklı aydınlatmaları aynı zamanda nesneleri de farklılaştırdığından, ışıkla kazanılan tüm biçimler kendilerinden çok doğrudan ışığı ön plana çıkarırlar. Işık, doğal yaşama ve nesnel dünyaya ait bir değer olmasına karşın, aydınlatma tümüyle yaratıcılıkla ilişkili bir seçimdir. Fotoğrafçının yaratıcı bakışı nesnelerden ziyade bu nesnelerin ışıkla karşılaşmasıyla ortaya çıkan görsel etkiye hapsoldüğünden, aydınlatmanın aslında bir tercihe bağlı olduğunu ve fotoğrafçının yaratıcı yeteneği ve kültürel seçimini yansıttığını söylemek mümkündür.

Fotoğraf ile kültür iç içe olgular olarak birbirlerini hem tamamlayan, hem de alabildiğine besleyen bir bütünlüğe açıktır. Zamanın kısa bir an'ını görüntüye taşıyan fotoğrafçı, aslında nesneler arası ilişkileri, bunların birbirleri ile uyumlu birlikteliğini, görsel dengeyi, perspektif ve içeriği süratli şekilde düzenlemek amacıyla mutlaka kültürel açıdan donanımlı olması gerekir. Aksi takdirde fotoğraf doğadan alıntılanan iyi aydınlatılmış bir göstergeden öteye gidemez. Bu nedenle fotoğrafçının ışıktan çok, ışığın nesneleri nasıl ve hangi koşullarda iyi aydınlattığını iyi kavraması gerekir. Elbette fotoğrafçının ışık kullanma yeteneği fotoğrafta ışığı da tüm görünüşler gibi somut bir öğeye



dönüştürmektedir. Çünkü gözümüz ancak güzel bir fotoğrafta ışığın büyüleyici varlığını ve etkisini fark edebilir ve alışkanlıklarımızı daha da aşan bir yetkinliğe ulaşabildiğini görüntülerin kalitesinden anlayabilir.

Görünürlüğü sağlayan ışık, aslında görünenleri saf haliyle bırakmaz, onları ışık veya renklerle donatarak yepyeni görsel biçimlere kavuşturur. Ayrıca herhangi bir nesne birbirlerinden farklı mekan ve ışık koşullarında fotoğraflandığında hiçbir zaman aynı biçimlerde görünmezler. Çünkü nesneler daima ışık ve optiğin dönüştürücü etkilerine maruz kalırlar. Işık daima görünürlüğü sağlar, aydınlatma da yaratıcılığı tetikleyen birer olgu olarak öne çıkar. Işık tümüyle doğaya veya doğanın dengesine bağlı olsa da; mekanlar, yüzler ve nesneler resmedilirken fotoğrafın aydınlatma karakteri aynı zamanda fotoğrafçının ışıktan ne anladığı ve nasıl kullandığını da ortaya koyar.

Temelde bir fotoğrafçının aydınlatma çabalarının tümü doğayı örnek alan bir öykünmeden başka birşey değildir. Hatta tüm aydınlatma çabalarının da aslında çeşitlilik gösteren doğamızı referans aldığını söyleyebiliriz. Bu bakımdan aydınlatılmış nesneler veya yüzler, ışık yardımıyla yeni bir kimlik kazanmakla kalmaz, aynı zamanda fotoğrafçının yetkinliğini de ortaya koyarlar. Daha iyi bir görme sağladığı için, göz aydınlatma sayesinde daha iyi farketmekte ve algılamaktadır. Işıklı bir dünya tüm hayatımızı kuşattığından, günlük hayatta genellikle bunu çözümleyen veya sorgulayan tartışmalardan uzak kalırız. Hatta aydınlanma dinamiklerini sorgulamadığımız gibi, görmemizi sağlayan fiziksel, atmosferik ve coğrafi şartlar da pek dikkate almaz. Oysa aydınlanmış herhangi bir mekan, ışık yardımıyla bir boyut, nesneler birer hacim, yüzler de bir kişilik ve karakter kazanır. Hatta aydınlatma kaynakları değiştikçe yüzün karakteristik biçimi de buna göre bir değişim geçirir. Herhangi bir konunun görsel anlamda etkili olması için, onu aydınlatan ışığın uyumlu, dengeli veya artistik bir başarıyla kullanılması gerekir. Ayrıca aydınlıkla karanlığın birbirlerini bütünleyen veya çatışan güçlü işbirliğinin dinamik etkisini de gözden uzak tutmamak lazımdır.

Göz, daima içinde yaşadığımız gerçeğin bize görünen boyutları üzerinde bir hüküm tesis ettiğinden, bir bakıma görünen şeyler algılama yeteneğimizi harekete geçiren ve bilgi düzeyimizi sadece görünenlerle sınırlı tutmaya çaışan bir sınır çizmektedir. Aslında görmek bir yanıla bilgilenmektir. Göz de aydınlatılmış alanlar üzerinde gezinerek bilgi depolamaya çalışır. Öte yandan ışığın sadece yaşamın önemli bir gerekçesi olmadığını, aynı zamanda onu tanımlamamıza yol açan nesnel görüşlerin de bir belirleyicisi haline geldiğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan fotoğrafçının hayat hakkındaki tutumu büyük oranda ışığın yarattığı

atmosfere ve bu etkinin ruhsal evrenimiz üzerinde yarattığı pozitif eyleme bağlıdır.

Aslında sanıldığı gibi ışık çok fazla anlaşılan veya fark edilen bir değer değildir. Hatta ışık sayesinde görüyor olduğunu bilmesine rağmen bir çok insanın ışığın gerçekten dönüştürücü ve tanımlayıcı varlığından habersiz olduğu bile söylenebilir. Çünkü ışık ancak mimari, resim, fotoğraf ve sinema sayesinde anlaşılan ve tanınan bir niteliğe kavuşmuştur. Nitekim doğanın ışık karakteristiği ve bunun yarattığı atmosfer sanat yapıtlarında yer aldıkça insanların bilinçaltı dünyası daha fazla zenginleşmiştir.

Fotoğrafçı, aydınlatmanın başlıca hedefinin öncelikle bir ışığın farkına varmak daha sonra da onun karakteristik özelliklerini bir konu çerçevesinde somutlaştırmak olduğunu kavrayamıyorsa, o taktirde etkili bir fotoğrafa sahip olması çok güç olacaktır. Çünkü fotoğrafçı gözün mekanlardaki ışığı iyi analiz etmesi ve geliş yönü ile nesneler üzerinde yarattığı etkiyi dikkatli şekilde gözlemesi gerekir. Temelde bir mekana veya yüze boyut kazandıran şey, ışığın veya aydınlatmanın başarılı şekilde yorumlanmasıdır. Doğanın ışık karakteri aslında kendiliğindenci bir oluşumdur. Dolayısıyla onun sonuçlarından yararlanmak, aynı zamanda fotoğrafçının seçimlerinin nasıl bir yansıma ile bize ulaştığını da gösterir. Bu bakımdan bir varlık olarak ışığa kimlik ve anlam kazandıran fotoğrafçı, özünde ışığı bir gerçeğin yedeğinde beğenilerimize taşımaktan öte birşey yapmıyor demektir. Bu yönüyle baktığımızda bir fotoğrafı izlerken, aslında bir an'a hapsedilen bir aydınlatma tercihini görmüş oluruz.

Kuşkusuz fotoğraflar gerçeğin ipuçlarını ortaya koyma hususunda eşsiz birer doküman olarak kabul görmüşlerdir. Işık seçme ve ayıklama tercihlerimizi, beğenileri, amaç ve hedefimizi görüntüler içinde görünür yaptığandan, günümüzde fotoğraflar

ışığı kutsayan bir sanat olarak benimsenmiştir. Çünkü dondurulan bir görüntüde karşılaştığımız ilk şey, fotoğrafın ışık ve aydınlatma yetkinliği, daha sonra da konunun içeriğidir. Bu nedenle bir fotoğrafta; doğanın, nesneler veya insanların hangi bakış açısıyla ele alındığını genellikle fotoğrafçının ışık seçimine göre beğenir veya benimsemeyiz. Her ne kadar doğadaki atmosferik etkiler büyük oranda yönlendirici olsa da, fotoğrafçının optiğin katkısı ve uygun açı seçimiyle çok zaman sıradan görüntüleri bile bir şölene dönüştürme şansına sahip olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim doğa veya manzara fotoğraflarında aydınlatmanın bu özelliklerini yerli yerinde kullanabilen fotoğrafçının, konunun ışık dengesini, şiddet ve yönünü kendi kontrolü altında tutması pekala mümkündür.

Özellikle bulutlu havaların, hem güçlü bir peyzaj derinliği yarattığını, hem de tonları açığa çıkararak hacim ve oran ilişkisini abartısız ortaya koyan bir görselliğe yol açtığını söylemekte yarar vardır. Öte yandan deniz, kar, yağmur veya çok bulutlu havalarda ışığın niteliği ve şiddeti değiştiğinden, renk ve pozlama dengesi de buna bağlı olarak değişmeye başlar. Öte yandan bir fotoğrafta ışığın karakteri ve geliş açısı kompozisyonu etkilediği oranda derinlik duygusu ve perspektifi de aynı oranda belirlemektedir. Dolayısıyla fotoğrafın temelde bir ışık yorumu olduğunu göz önüne aldığımızda, ışık fotoğrafın temel belirleyeni olsa bile, fotoğrafı anlamlı yapan şeyin aslında fotoğrafçının aydınlatmadan ne anlayıp anlamadığıdır. Dahası fotoğrafçı ışığı kendi karakteristik özellikleri çerçevesinde gördüğü taktirde ve aynı zamanda belirleyici ve düzenleyici bir tasarım gerçekleştirdiği sürece fotoğrafların ışık ve rengin birlikteliğini yücelten birer yapıta dönüşmesi kaçınılmaz olacaktır.



Nesnelerin Aydınlık Durumu

Doğal Aydınlatma

Her fotoğrafçının gün ışığını özgün ve karakteristik fotoğraflar çekmek için vazgeçmediği bir kaynak ve başvuru alanı olduğunu söylemekte yarar vardır. Her gün veya her koşulda karşılaştığımız gerçek dünyanın ilgi çekici görünüşleri bizi sadece ilgilendirmez, aynı zamanda paylaşmak, kalıcı olmak, fikirlerimize eşlik etmek ve birer belge olarak kanıtlanmak amacıyla fotoğraflara taşınırlar. Bu bakımdan görünüşlerle birlikte aslında bir zaman dilimi, ışık yorumu ve güncel bir kesitin fotoğrafçı tarafından bir anatomisi çizilmektedir. Her görünüşün fotoğrafa bir ışık analizine maruz kalarak taşındığını biliyoruz. Işık; zamana, an'a ve olaylara bir kimlik kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda fotoğrafçının ışığın hangi boyutuna dikkat çektiğine de bir yanıt vermektedir.

Herhangi bir görünüş fotoğrafçının yorumuyla karşılaştığında, bir anlamda onu çekici yapan bir atmosfer ve aydınlanma ile de buluşmuş demektir. Çünkü sürekli değişim içinde olan ışık ve atmosfer, gün içinde fotoğrafçıyı farklı ve heyecanlı an'larla karşılaştırdığından, her görüntü hem bir tercihi dile getirir, hem de bir sürpriz barındırmaktadır. Gün ışığı, günün her an'ında farklı karakteristik özellikler gösteren bir değer olduğu için, doğal olarak atmosferik olaylarla sürekli bir işbirliği içinde bulun-



maktadır. Bu da fotoğrafçının çekim yaptığı sürece değişen ışık koşullarını gözden uzak tutması gerektiğini ortaya koymaktadır. Dahası renk sıcaklığının sürekli olarak değiştiği atmosferik ortamın ve yakın veya uzak mesafelerde bulunan konuların ışık koşullarının birbirlerinden nasıl farklılaştığını da açığa vurmaktadır. Yeri gelmişken söylemekte yarar var: Keskin gün ışığının sabah, öğle ve akşam saatlerinde fotoğrafın renk değerlerine, ışık-gölge dengesine ve olayları aydınlatma biçimine bağlı olarak farklı karakteristik özellikler gösterdiğini söylemekte yarar vardır. Öte yandan bulutlu, parçalı bulutlu ve kapalı havalarda görüşlerin ton değerlerinde, kontrastlık ve atmosfer üzerinde benzer etkilerini görmek her zaman mümkündür.

Günümüz fotoğrafçılığında kameralarda bulunan beyaz dengesi olarak adlandırılan renk sıcaklığı kontrolüne rağmen, gerek gün ışığında, gerek suni ışıktaki ya da her iki ışık türünün birlikte kullanıldığı çekimlerde, fotoğrafın renk balansında bir takım sapmaların görülmesi kaçınılmazdır. Buna karşın yine de söz konusu bu sapmaların giderilmesi ve fotoğrafın sanatsal ve gerçekçi bir renk dengesine kavuşturulması güç değildir. Birçok fotoğrafçının manzara çekimlerinde pozlamayı genel görüşlere göre yaparak fotoğraf çekmeye çalıştığına tanık oluruz. Unutulmamalıdır ki, parlak gün ışığında gökyüzünün ışık değerleri ile yer üzerindeki ışık değerleri tek pozlamayla verilemez. Çünkü böyle bir fotoğrafta renk ve ton dengesinin büyük oranda şaşması kaçınılmaz görünüyor. Oysa dengeli bir pozlama için hem ışığın geliş açısı, hem de çekim zamanı ve buna bağlı olarak uygun bir poz ölçümünün çok büyük önemi vardır. Manzara çekimlerinde doğru bir poz için gökyüzü ve yeryüzünün ayrı ayrı ölçülmesi ve bunların ortalamasının alınarak fotoğraf çekilmesi daha uygun olacaktır.

Öte yandan güçlü bir manzara için genellikle parçalı bulutlu bir havanın seçilmesi, bulutları dramatik etkilerle açığa çıkaran bir polarize filtre ve siyah beyaz çekimlerde turuncu bir filtrenin kullanılmasında yarar vardır. Gün ışığında netlik sınırının tayin edilebilmesi ve konunun ön ve geri planında nasıl bir derinlik algısının yaratılacağı nispeten kolay görünüyor. Gün ışığı şiddeti, fotoğrafçının tüm diyafram değerleri ile çalışmasına olanak tanıdığı gibi, tele ve zoom objektifler de mesafe tayini yapan ve netlik ve fluluk dengesinin kontrol edilmesine yardımcı olan farklı bir kolaylık sağlarlar. Bu bakımdan gün ışığında çalışan fotoğrafçı, hem tüm objektif çeşitlerinin olanaklarını, hem de ayrıntılara yönelerek zengin bir renk çeşitliliğini fotoğraflara taşıyabilir. Her ne kadar her fotoğrafta yeni baştan poz ölçümüne başvuruluyorsa da, özellikle manzara fotoğraflarında ışığın dengeli bir dağılım göstermesinden dolayı, görüntülerde çok fazla bir değişim görülemez. Oysa gece çekimlerinde hem mercek çeşitliliğine gereksinim vardır, hem pozlandırma süresinin tesbiti ve poz dengesinin tayini için dikkatli bir seçim yapılması gerekir.

Daha önce dile getirdiğimiz gibi, gece çekimlerinde her ışık aynı zamanda bir ışık kaynağı olarak kabul edilir. Ayrıca gece- nin baskın atmosferi olan karanlığın da fotoğrafın niteliklerini büyük oranda değiştirdiğini gözden kaçırmamak gerekir. Öte yandan stüdyoda flaş aydınlatmalarından yararlanarak çekilen fotoğraflar da tıpkı gün ışığı gibi aynı bir renk ısı ve dengesine sahiptirler. Çünkü günümüzde stüdyo flaşları veya aydınlatmaları tümüyle gün ışığının renk sıcaklığını, yani doğal renkleri elde etmek amacıyla tasarlanmışlardır. Bu nedenle fotoğrafçılar stüdyo çalışmalarını genellikle doğayı örnek alan bir bakış sergilemek ve imajları hayata geçirmek amacıyla tercih ederler. Gün ışığının iç mekanlarda da kullanıldığını ve özellikle pence-



relerin çok zaman birer ışık kaynağı gibi ele alındığını unutulmamalıdır.

Doğrudan bir ışık kaynağı ile karşılaşmadığı sürece, pencere açıklıkları ve ışık yansıtan parlak her eşyanın soft ışık veren birer ışık kaynağı olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Hatta ışık kaynağını destekleyen yardımcı araçlar olarak pencerelerin özellikle portre çekimlerinde yararlı sonuçlar ortaya koyduğu tartışmasız bir gerçektir. Ayrıca, sabah ve akşam saatlerinde yayılan ışıklarda fotoğrafçı hem iyi bir aydınlatma sağlayabilir, hem de güneşe karşı güçlü silüetler elde etmesi her zaman mümkündür. Bu tarz seçimler fotoğrafın anatomisini farklılaştıran apayrı görsel etkiler yarattığı gibi, ışığın büyüklüğü dilinin fotoğrafçıya ne kadar büyük olanaklar sağladığını da ortaya koyar.

Bugün birçok yerde, özellikle tanıtım, reklam, belgesel, spor ve portre alanında fotoğrafçıların gün ışığı ile birlikte suni ışık

kaynaklarına başvurduğunu biliyoruz. Birlikte kullanılan farklı karakterdeki ışık kaynaklarında temel ölçüt, daima renk sıcaklığını gün ışığına dönüştürmek veya suni ışıkların doğal ışığı destekleyecek şekilde kullanılmasıdır. Bunun başlıca nedeni, farklı renk sıcaklıklarına sahip suni ışık kaynaklarını aynı renk ısısında sabitlemek ve gün ışığının nüfuz edemediği ayrıntıları veya karanlık bölgeleri açığa çıkarmayı kolaylaştırmaktır. Kuşkusuz bulutlu veya kapalı havaların poz dengesinin değişmesi veya renk sapmalarına yol açması kaçınılmazdır.

Doğada ışığın her zaman yaygın bir şekilde bulunması, her ne kadar fotoğrafçı için bir kolaylık gibi görünse de, ayrıntıların her zaman yeterli oranda aydınlatmadığını biliyoruz. Bu bakımdan kamera ayrıntılara yöneldiğinde görüntüde poz dengesi, ışık kontrastlığı ve ışık-gölge ilişkisinin büyük oranda değişmesi kaçınılmazdır. O halde doğada genel planlar her zaman daha dengeli bir pozlamaya olanak sağlarken, ayrıntılarda bu denge tümüyle değişebilir. Fotoğrafı hem hayatın bir sanatı, hem de hayatı çerçevelerde yeniden oluşturan bir araç olarak görmek gerekir. Günümüzde yeryüzünü arşınlayan yüz binlerce fotoğrafçının yaptığı şey, bir anlamda gün ışığının peşine düşmek veya onu kovalamaktan başka bir şey değildir. Kuşkusuz bu serüvende sayısız güzel fotoğraflar elde edilse de, bunların büyük oranda izlenen ve tüketilen yaşam kesitlerine dayandırıldığını unutmamak gerekir.

Elbette bir görüntünün en büyük gizemi fotoğrafçının gün ışığını kovalarken karşılaştığı sürprizlerdir. Ayrıca, güçlü bir yorumlama için her ışık zamanının bize farklı sürprizler sunduğunu da dikkatlerden kaçırmamak gerekir. Çünkü fotoğraf sanatı bir takım ışık saplantılarına hapsolmuş fotoğrafçıları tekzip edebilecek oranda farklı güzelliklere kapı aralayan zengin bir aydınlatma çeşitliliği sunar. Ancak bu güzelliklerin görülüp kav-

ranması için fotoğrafçının zengin bir imge dünyasına sahip olması gerekir. Doğanın aydınlığının gerçek anlamda atmosferik bir etki olduğunu unutmamalıyız. Hatta doğanın aydınlığının genellikle aydınlatmanın doğasına bir örnek teşkil etmediğini de söyleyebiliriz. Çünkü aydınlatmanın doğası genellikle işlevsel ve artistik bir bakış ortaya koymak için gereklidir.

Yapay Aydınlatma

Yapay aydınlatma, temelde gün ışığı etkisini stüdyoda veya elverişli bir mekanda kontrol altına alma arzusundan veya bir takım olumsuz unsurları görüntü çerçevesi dışında tutma gereksiniminden doğmuştur. Ayrıca stüdyo ortamında tasarlanan imajların resmedilmesinde gün ışığının tek yanlı etkisini bertaraf eden ışık kaynakları oldukları için tercih edilirler. Günümüzde fotoğrafçı; moda, reklam, reproduksiyon, tanıtım ve sanatsal çalışmalar yaparken, yaptığı işin doğasına uygun olarak bazen doğal mekanlarda, bazen de stüdyo ortamında fotoğraf çekmek zorunda kalmaktadır. Ayrıca bir takım imajların oluşturulmasında gün ışığının her zaman yararlı sonuçlar vermediğini, hatta hava koşullarının da çok zaman engelleyici bir rol üstlendiği bilinmektedir. İşte böyle bir durumda fotoğrafçının bir stüdyoda ortamında çalışması kaçınılmaz bir gereklilik haline gelir.

Her ne kadar güneş ışığı etkisi veren stüdyo paraflaşları yaygın şekilde kullanılıyorsa da film, belgesel, klip, reklam ve portre çekimlerinde genellikle tungsten ışıkların daha fazla tercih edildiği bilinmektedir. Suni ışıkların renk sıcaklığı sarıdan turuncuya ve yeşil renkten mavi-yeşile kadar uzanan bir etki ortaya koyduğu için, bu renklerin kamera (White Balance) ayarlarından veya düzeltme filtreleri yardımıyla gün ışığına dönüştürülmesi zorunludur. Nitekim günümüzde kameralar bu

dönüşümü otomatik yaptığından sinema, video ve fotoğraf çekimlerinde ağırlıklı olarak kullanılan sürekli ışık kaynakları ile tungsten ve flüoresan aydınlatmalar farklı renk düzeltme filtreleri tarafından gün ışığına dönüştürülmektedir.

Bir çekim stüdyosunda renk fonları, dekor ve aksesuarlarla birlikte tümüyle yapay bir aydınlatma sağlayan çeşitli özelliklere sahip ışık kaynakları bulunur. Ayrıca ışığın yönünü ve niteliğini değiştiren bir takım yardımcı aksesuarlara da başvurulur. Doğadaki ışık etkilerini anımsatan cephe ışığı, nokta aydınlatma veya süzölmüş ve yönlendirilmiş ışığın karakterini ortaya koyan yardımcı araç ve gereçlerin bulunduğu stüdyo ortamında, gerçekten de doğal ortamı aratmayan bir atmosfer yaratılmakta ve dolayısıyla profesyonel fotoğrafçılar tarafından çok fazla tercih edilmektedir. Her ne kadar gün ışığının renk sıcaklığına sahip olmasalar da, sonuç itibarıyla tüm spot ve sürekli ışık veren tungsten lambalar da birer yapay ışık kaynağı olarak görülebilir. Ayrıca geceleri iç mekanları aydınlatan ampuller, sokak lambaları, neon ışıkları, kaynak ışıkları ve otomobil farlarının da birer ışık kaynağı olarak kullanıldığını unutmamak gerekir.

Gece ve gündüz çekilmiş fotoğraflar arasındaki en belirgin farkın görüntülere sinen renkler olduğunu göz önüne aldığımızda, gece fotoğraflarındaki sarı ve turuncu renklerin baskın hakimiyetinin temel nedeni yapay aydınlatmanın yol açtığı Kelvin derecesinin düşüklüğüdür. Farklı ışık kaynaklarının neden olduğu bu özellik aslında çok fazla yadırganmamalıdır. Çünkü fotoğraflara yansımaları için birçok işletmenin loş ve sıcak renk veren renk sıcaklığı düşük aydınlatmalara büyük önem vermesi bu açıdan anlamsız değildir.

Suni ışık kaynaklarının kullanımı çok kolay gibi görünebilir, ancak etkili bir imaj için renk sıcaklığı düşük ışıkların yaratıcı

Fotoğrafın Temel Yapısı



ve ustalıklı bir şekilde kullanılması için büyük bir dikkat gerektirir. Suni aydınlatmaların ağırlıklı olarak belli bir kombinasyon içerisinde veya birçok ışık kaynağı ile birlikte kullanılmasıyla pekala mümkündür. Örneğin bir konunun cephe aydınlatması

bir ışık kaynağından sağlanırken, konunun fondan ayrıştırılması için başka bir ışık, geri plandaki mekan ve nesnelerin de farklı ışıqla aydınlatılması gerekir. Ayrıca bir insanın yüzü ile, parlayan bir cism veya bir mekan ile geri planı aydınlatan ışık kaynaklarının renk niteliklerinin birbirlerinden farklı olmasında bir sakınca yoktur. Çünkü farklı renk sıcaklığına sahip ışıkların bir arada kullanılması artistik bazı sonuçlar için elverişli olabilir. Bir stüdyo çalışması genellikle bir ışık tasarımına dayanmakta, böylece renkler, nesneler, eşyalar ve insanlar aydınlatılırken, fotoğrafçı kullanım amacına bağlı olarak konunun doğasına istediği müdahaleleri gerçekleştirebilir.

Yapay aydınlatma yapılan herhangi bir çekimde, ışık şiddetinin, ışığın aydınlatacağı konu ile olan mesafesi, ışığın yönü, yumuşak veya sertliğine bağlı olarak bir düzenleme yapılması zorunludur. Aksi takdirde güçlü bir aydınlatma bile bir konuyu uyumlu, artistik ve yaratıcı bir biçimde sergileme olanağı veremez. Özellikle kamera üstü flaşların konunun biçimsel tüm karakteristiğini silip götürmesine aldırmayan bazı fotoğrafçıların bir fotoğrafta ışık tasarımının tümüyle yaratıcı bir çaba gerektirdiğini gözden uzak tutmaması gerekir. Öte yandan iç mekanlar genellikle kenar, köşe ve eşyalarla kaplı bulunduğundan, iç mekan aydınlatmaları hem ortamın atmosferinin doğallığını, hem de ön plana çıkarılması gereken alanları kapsayacak şekilde yapılması gerekir. Bu açıdan, ortam ışığı ile yardımcı ışık kaynaklarının birlikte kullanılmasında büyük yararlar vardır.

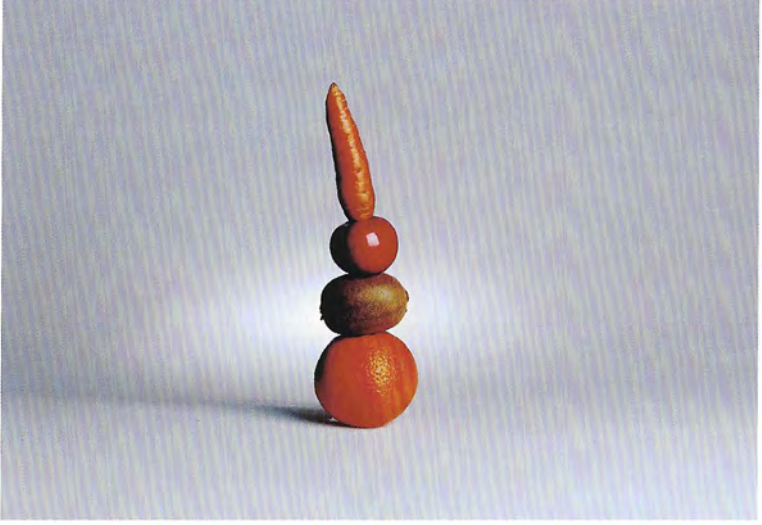
Özellikle gün ışığında çekilen moda, reklam ve tanıtım fotoğraflarında keskin gölgelerin kaldırılması amacıyla çok zaman flaş ışığı ve filtrelerle gün ışığına dönüştürülmüş tungsten ışıkların birlikte kullanıldığına tanık oluruz. Genellikle tungsten



ışıkların sarı ve turuncu renk etkilerinin ortadan kaldırılması ve beyaz ışığa dönüştürülmesi benimsense de, birçok fotoğrafçının iç mekanlarda tungsten ışıklarla birlikte flaş kullanarak ortama sıcak bir atmosfer kattığını biliyoruz. Bu bakımdan karakteristik özelliklerine bağlı olarak aydınlatma çeşitlerini ve kullanma biçimlerini artık ele alabilir, doğada ve stüdyoda nasıl bir yol ve yöntem izleneceğini irdeleyebiliriz.

Merkezi veya Lokal Aydınlatma

Fotoğraf çekiminin başlıca amacı bir konuyu, insan veya olayı ön plana çıkarmak, onu kendi gerçeğinden soyutlamaktır. Bunun için gerek poz ölçümü, gerek renk veya ışık seçimi her zaman çekilen konuya göre seçilmektedir. Bir konuyu tüm



boyutlarıyla ortaya koyan veya belirginleştiren genellikle ortam ışığı veya merkezi aydınlatmadır. Bir bakıma bir konunun ana hatlarını, objeler arasındaki ilişkileri ve ışık-gölge dengesini büyük oranda merkezi aydınlatmanın karakteri belirtmektedir. Bu nedenle merkezi aydınlatma fotoğrafta dikkat çekici bir ilgi noktası yaratan temel bir aydınlatma olarak önem kazanmıştır.

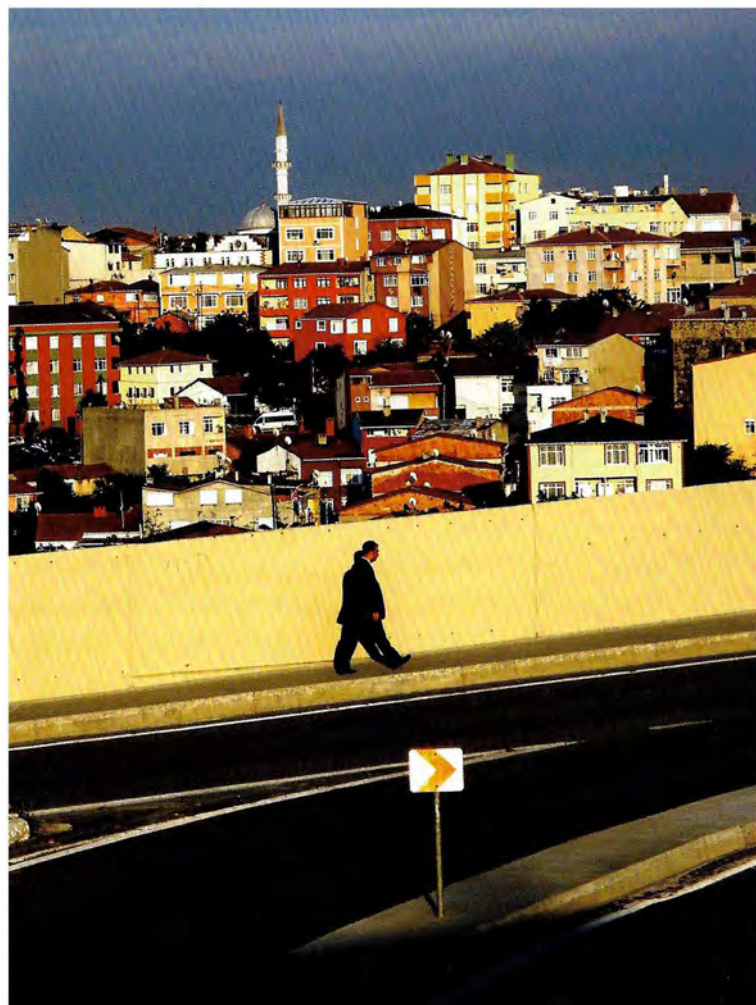
Merkezi aydınlatma ortam ışığına bağlı olarak bir konunun tüm boyutlarını yansıtsa da, fotoğrafçılar genellikle sınırlandırılmış bir alanda çalıştıklarından fotoğrafta derinlik hissi ve görüntünün yeni boyutlar kazanması için başka ışık kaynaklarına da gereksinim duyulur. Merkezi aydınlatma gözün bir konuya odaklanmasında eşsiz bir uyarıcı olarak büyük rol oynar. Bir konunun görsel boyutlarını başka görünüşlerden ayırıştırarak ön plana çıkarmada özellikle konser, sahne etkinlikleri veya cafelerde lokal aydınlatmalarla her zaman karşılaşabiliriz. Benzer şekilde stüdyo-

da, portreyi çevresinden soyutlayarak ön plana çıkarmada da lokal aydınlatma temel bir ışık kaynağı olarak tercih edilmektedir.

Aslında bir portre aydınlatmasından amaç, yüzün anlam ve gerçekliğini görünür hale getirmektir. Günlük hayatta örneğin yağmurlu bir havada bulut kümeleri arasından sızan bir ışık huzmesinin aydınlattığı alanlar ile bir tiyatrodaki sahneyi aydınlatan spotlar veya bir spor karşılaşmasında stadyumu aydınlatan ışıkların tümü merkezi bir aydınlatma için iyi örnekler olarak görülebilir.

Bir görüntüde aydınlatmanın temel amacı, ilgi odağı haline getirilen konuyu görünür yapmaktır. Merkezi aydınlatma bu bakımdan görünürlüğü öne çıkararak konuyu çevresinden soyutlayan belirleyici bir rol oynar. Hatta görünürlüğü bir sınır koyarak, sadece aydınlatılan bölgelerin ortaya çıkmasına yol açar. Elbette aydınlatma arzusu bir gereksinimden, bir anlamda doğaya benzer bir gerçeklik yaratmaktan kaynaklanır. Çünkü merkezi aydınlatma tüm aydınlatma biçimlerine bir değer kazandırmakla yetinmediği gibi, aynı zamanda onları sanatsal, imgesel ve estetik bir olgunluğa da taşır. Gerçekten de bir konunun etkisi ve dinamizmini ortaya çıkaran en belirgin aydınlatma merkezi aydınlatmadır.

Merkezi aydınlatma nesnelerin konumunu, işgal ettikleri alanı veya hacimsel özelliklerini belirginleştirirken, öte yandan renkleri ve onların birbirleriyle kurduğu kombinasyonu da açığa çıkarır. Merkezi aydınlatma ağırlıklı olarak düşük bir kontrast ve aynı oranda anlaşılır bir ton ve ayrıntı zenginliği yaratmaktadır. Bu bakımdan gölge ve kontrastlık değerleri, daha çok geri plan ya da nokta ışıklarla sağlanmaktadır. Bir bakıma bir dolgu ışığı olarak görebileğimiz merkezi aydınlatma görüntüde hem ayrıntıları belirgin yapar, hem de estetik, psikolojik ve artistik sonuçların ortaya çıkması için başka aydınlatma biçimlerini de destekler.





Işık Çeşitleri

Keskin ve Dik Işık

Dik ışıklar, ışığının aydınlattığı her ortamda konuyu tepeden veya herhangi bir doğrusal açıdan aydınlatan ışıklardır. Özellikle parlak güneşli bir günde öğle ışığı dik bir ışık olarak kabul edilebilir. Yarattığı keskin gölge formlarıyla özellikle göz çukurlarında oluşturduğu karanlık bölgeden dolayı bu tarz ışıklarda fotoğraf çekimi genellikle pek tercih edilmez. Aydınlik ve karanlık dengesini büyük oranda değiştirerek kompozisyonda bir parçalanmaya yol açtığı için, fotoğrafçılar daha çok artistik ve grafik çalışmalarda keskin veya dik ışığı tercih ederler.

Fotoğraf stüdyolarında spot ve tepe ışıkları merkezi bir aydınlatma ile birlikte kullandığında, fotoğrafçının artistik sonuçlar elde etmesi pekala mümkündür. Keskin ışıklar aydınlık ile karanlığın etkisini çoğaltarak sert kontrastlar ile dramatik veya teatral etkiler yaratmakta eşsizdirler. Bu nedenle özellikle sahne aydınlatmasında, figürlerin kütesel bir forma kavuşturulmasında sıklıkla başvurulmuş bir aydınlatma türü olarak kabul edilir. Keskin veya dik ışıklar renk kontrastlarını öne çıkararak ya da bir açıklığa kavuşturarak, gün ışığında renkli cisimlerin belirgin ve keskin bir nitelik kazanmasına yol açarlar. Birçok durumda, genellikle dış çekimlerde reklam fotoğrafçıları, tanıtım, moda

ve portre fotoğrafçıları keskin ışıkların yarattığı gölgeleri ortadan kaldırmak veya dengeli bir aydınlatma sağlamak için flaş ışığını da kullanmaktan kaçınmazlar.

Keskin veya dik ışıklar genel çekimlerde başarılı sonuçlar ortaya koymakla birlikte, asıl doğa ve manzaralarda, binalar, geleneksel yapılar, sokaklar ve masmavi bir gökyüzünün aydınlattığı hemen her yerde güzel sonuçlara yol açarlar. Dolayısıyla keskin dik ışıklar renkler arasında güçlü kontrastların yaratılmasına, aynı oranda yol açarak genel görünüşlerde doyurucu sonuçlar ortaya koyarlar. Manzaralarda hoş etki yaratmakta başarılı olsalar da keskin ışıkların yakın plan çekimlerde kontrol altında tutulması oldukça güçtür ve kompozisyonda keskin bir takım ayrışmalara yol açarlar. Keskin öğle ışığının neredeyse hiç gölge yaratmaması, tipik bir dik ışığı örneğidir. Fakat öğleden önce veya sonra eğimli gelen keskin ışıkların manzara çekimlerinde nasıl farklı etkiler yarattığını göz önüne aldığımızda özünde doğanın nasıl sürprizlerle dolu bir evren olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Öte yandan kapalı mekan veya stüdyolarda keskin ışıkların yansıtıcılar veya dolgu ışıklarıyla desteklenmesi kaçınılmaz görünüyor. Çünkü keskin ışıklar bedensel form veya eşyaların bazı boyutlarını karanlıkta bıraktığından her zaman yardımcı ışık kombinasyonları ile birlikte anlamlı sonuçlar ortaya koyabilirler.

Yan Işık

Işık kaynakları içinde nesnelerin dış yüzlerini, konturları ve işgal ettiği hacmi ortaya koyan yan ışıklar, gerek doğada gerek stüdyoda sıklıkla başvurulmuş özellikli ışıklardır. Özellikle stüdyo ortamındaki portre ve model çekimlerinde cephe ışığıyla birlikte kullanıldığında portrede güçlü bir karakterin ortaya konulmasına yol açarlar. Soft yan ışıklar yüzleri aydınlıktan karanlığa

doğru dengeli bir geçişle yalayıp özellikle anlamı güçlü şekilde ortaya koyan bir yetkinliğe kapı aralarlar. Doğada yeryüzüne paralel şekilde gelen ışıklar hem uzun gölgeler yaratarak artistik sonuçlar ortaya koyarlar, hem de konunun dış hatlarını aydınlatarak geri planlardan bağımsızlaştırmayı üstlenirler. Uzayan gölgelerin bir kompozisyon içinde genellikle hedef ve yönü işaret ederek konuyu anlamlı kontrastlarla bölen bir denge yarattığını söyleyebiliriz. Yan ışıklar veya yatay ışıklar bir yönüyle konu içindeki unsurların birbirleriyle olan oran ilişkilerine de yardımcı olurlar. Dolayısıyla bazen silueti andıran, ancak konturları ışıkla çizilmiş biçimler ortaya koyarlar. Dahası ışık ile gölge ve aydınlık ile karanlık dengesini romantik ve yoğun bir duyguya kavuşturduğundan, yan ışıklar duygusal etki yaratmakta eşsiz bir yardımcıdır.

Birçok aydınlatma biçiminden farklı olarak yandan veya paralel gelen ışıklar, aslında fotoğrafta yalnız başlarına da kullanılmaktadır. Bunun nedeni tıpkı pencereden süzülen ışıklarda olduğu gibi yüzün ve bedenin görülmesi arzu edilen bölgelerinin aydınlanmasına yol açmasıdır. Yan ışıklar, ışık ve gölge bölgelelerinin ayrımlarını belirgin şekilde ortaya çıkardığından, özellikle doğada çekilen fotoğraflarda yan ışıklar anlaşılır boyutundan çok, artistik ve plastik bir fotoğraf biçimine uygunluk gösterirler. Çünkü birçok ayrıntısı gölgede kalmış herhangi bir biçim gözden ziyade hayal dünyasını harekete geçirir. Gerek stüdyo aydınlatmasında gerek pencere kenarı veya ışık alan iç mekanlarda çekilen fotoğraflarda, daima güçlü bir denge ile birlikte romantik bir duygu atmosferi yaratan yan ışıklar fotoğrafçılar tarafından genellikle çok fazla tercih edilen bir aydınlatma biçimidir.

Keskin yan ışıklar ile yumuşak yan ışıklar arasında duygusal ve biçimsel bir takım farklı etkilenmelerin görülmesi olağandır.



Keskin yan ışıklar derin bir parçalanma yaratır, yumuşak etkilere sahip ışıklar ise bedeni okşarmış gibi bir huzur ve dengeye yol açar. Bu nedenle yumuşak yan ışıklarda çekilen portreler duygusal atmosferi güçlü fotoğraflar olarak beğeni kazanırlar. Rönesans'tan bu yana ressamların başvurduğu bu aydınlatma tarzında ışık ön planda yer alan figürlerde dengeli bir aydınlatma yaratırken, aynı zamanda ön ve geri plan arasındaki mesafe farkını belirginleştirdiğinden, sanatçılar arasında yan ışıklar bir bakıma “Rembrant ışığı” olarak adlandırılmaktadır.

Yan ışıklar daima nesnelerin dış yüzeyini yalayarak geçtiğinden, genellikle kaynağı belli olmayan bir ışık gibi görünür. Nesnelerin ışık gören bölgelerinde renk ve ton zenginliği sağladığından, göz daima karanlık bölgeleri zihinde tamamlamaya

çalışır. Bu nedenle yan ışıklar en çok da hayal gücünü canlı tutan kompozisyonların yaratılmasına zemin hazırlar. Yan ışıklar daima kontrastları yüksek ve ton ve renk zenginliği doygun aydınlık bölge ile hiçbir ayrıntının bulunmadığı karanlık bölge olmak üzere görüntü çerçevesini iki bölgeye ayırır. Bu bakımdan yan ışıklar ağırlıklı olarak yüksek kontrastlara sahip fotoğraflara yol açar. Bu bakımdan bir kompozisyonda görüntünün etkisini çoğaltmak için yan ışıkları dengeleyen merkezi bir aydınlatmaya başvurulması gerekir.

Geri Plan Işığı

Geri plan ışığı fotoğrafta konuyu doğrudan aydınlatan bir kaynak değil, konuyu zaman ve mekan içine yerleştiren, derinlik duygusu ile birlikte gerçeklik etkisini ayrıntılara ineksizin genel hatlarıyla ortaya koyan endirekt bir ışıktır. Bir bakıma tüm aydınlatmaların sağlamasını yapan ve konunun bütünlüğünü pekiştiren toparlayıcı bir göreve sahiptir. Doğada genellikle güneşin alçalmaya başladığı zamanlarda konunun dış çevresini kuşatan ışık seliyle ve bir takım geri plan unsurları üzerindeki ışık patlamalarıyla kendini gösterir. Bir bakıma henüz iyice alçalmamış güneşe karşı yapılan çekimlerde daha çok güzel bir geri plan ışığı ile karşı karşıya gelebiliriz.

Aslında poz ölçümlerine bağlı olarak geri plan ışığı konuyu bir silüete dönüştürdüğü gibi, konuyu ışıkla zenginleştiren coşkulu bir kompozisyona da yol açabilir. Geri plan ışıkları konuyu aydınlatan ışıklardan daha güçlüyse, görüntüde konunun tüm ayrıntıları belirsizleşmeye başlar ve ton zenginliği giderek yok olmaya yüz tutar. Çünkü merceğe hücum eden güçlü geri plan ışığı, konuyu aydınlatan ışıktan daha şiddetli olduğu için kamera genellikle daha güçlü ışığı algılayarak asıl konudan uzaklaşmaya başlar. Elbet-



te fotoğrafçı poz kontrolünü beklentilerine denk düşen değerlerle elde ettiği sürece böyle bir olumsuzluk hiçbir zaman söz konusu olamaz. Yine de geri plan ışığının ortam ışığıyla büyük oranda bir farklılık yaratmamasına büyük çaba gösterilmesi gerekir.

Geri plan ışığı doğadakinin tersine stüdyoda daha çok konuya doğru yöneltildiğinden, ışık şiddetinin kontrol edilmesi ve dengeli bir aydınlatma yapmak oldukça kolaydır. Oysa güneş ışığı doğrudan konuya yönelerek onu çepeçevre kuşatmakta, böylece poz ölçümü daha güç gerçekleşmektedir. Geri plan ışığı doğada derinlik hissini kesintiye uğrattırırken, stüdyo aydınlatılmasında tersi bir amacı, yani derinlik duygusu ve mekan fikrini daha anlaşılır verilerle ortaya koyar. Bu nedenle geri plan ışığının karakteri ve görsel etkisi ağırlıklı olarak cephe aydınlatmasına bağlı olarak değişmektedir. Çok zaman kontrollü bir geri plan elde etmek için konunun cephe ve yan ışıklarla dengelenmesi gerekir. Çünkü güçlü bir geri plan ışığı nesneler ile olay ve yüzlerin görüntülerini ışığın geliş açısına veya nesnelerin ışıkla karşılaşmasına bağlı olarak değiştirmektedir. Böylece konunun hatları yumuşayarak belirsizleşmeye başlar.

Bedenleri çepeçevre saran ışık seli konuyu ayrıntılardan uzaklaştırırken, aynı zamanda belirginlikten yoksun duygusal bir ortama yerleştirir. Bu noktada mercek kontrolü çok önemlidir. Çünkü geliş açısına bağlı olarak merceği dolduran ışık, konunun anlaşılır niteliklerini tümüyle kuşattığı gibi poz, ton ve renk kontrolünü de büyük oranda denetim dışı tutabilir. Dahası güçlü geri plan ışığı kompozisyonu tümüyle bozabilir. Bu nedenle geri plan ışığının kontrolü özellikle yakın plan çekimlerde kamera üstü flaşlarla dengelenmeye çalışılır. Elbette fotoğrafçı istediği takdirde konuyu ayrıntılarından soyutlayarak tümüyle sert kontrast ve silüetlere dönüştürebilir. Bunun için

yapılacak tek şey ışık ölçümünü geri plana göre yapmak ve konuyu bir karmaşa yaratmayacak şekilde dengelenmektir. Işık şiddeti yüksek bir geri plan aydınlatmasında ufuk hattı üzerinde yer alan şeylerin birbirlerine karışmayacak şekilde düzenlenmesi gerekir. Geri plan ışığı nesneleri çok zaman bir kütleye dönüştürdüğü için, dolayısıyla onları bir mekana, mekanı da bir derinliğe kavuşturur.

Tepe Işığı

Daha çok tiyatro, sahne ve stüdyoda kullanılan tepe aydınlatması, esas olarak gizemli bir atmosfer yaratmak ve konunun mekandan ve ilişkili olduğu elemanlardan ayrışmasını sağlamak için tercih edilir. Tepe ışıkları nesnelere, tiyatro sahnesindeki oyuncu veya bir vitrinde teşhir edilen eşya nasıl dikkatimizi çekiyorsa, yüzler ve duruşları da çevresinden kopararak benzer şekilde dramatik bir etkiye taşır. Aynen bir sahne ışığı gibi kabul edilen tepe ışıkları, stüdyolarda özellikle portre ve stillife çekimlerinde sıkça başvurulan bir aydınlatma biçimidir. Tepe ışıkları destekleyici ve belirleyici ışıklar olmaksızın tek başına yeterli bir ışık olarak tercih edilemez. Çünkü tepe aydınlatması genellikle ışık kombinasyonunu tamamlayıcı bir aydınlatma olarak diğer aydınlatma türleriyle birlikte kullanıldığı taktirde, pekala güzel ve anlamlı sonuçlar ortaya koyabilir.

Portre fotoğraflarında bir konuyu çevresinden yalıtma amacıyla cephe ve yan ışıklarla birlikte kullanıldığında, tepe aydınlatması portrenin artistik etkisini daha fazla öne çıkarır. Bu bakımdan tepe ışığı alanı sınırlı bir konu ve özellikle filmlerde gerilimi arttıran sahnelerde cephe ışıklarıyla birlikte yaygın şekilde kullanılmaktadır. Tepe aydınlatmasında ışık kaynağı doğrudan veya yönlendirilmiş olmasına bağlı olarak



her zaman birbirlerinden farklı sonuçlar ortaya koyar. Sert tepe ışığı daima keskin hatlar ve ışık gölge ayrışmaları yaratır. Soft tepe ışıkları ise konunun geri plandan ayrışması için hatları yumuşatan dengeli bir dağılım gösterir. Bu bakımdan özellikle reklam, tanıtım ve stillife çalışmalarında dengeli bir gölge dağılımı yarattığından, soft tepe ışığı yaygın şekilde kullanılmaktadır. Aslında tepe ışıkları işlevsel özellikleri açısından yardımcı bir ışık olarak görülebilir. Hatta tepe ışığını bir yönüyle sahne ışığı olarak görmenin de pek yanlış sayılamayacağını da söyleyebiliriz. Çünkü dolgu ışığı, geri plan veya cephe ışığıyla birlikte anlamlı bir kombinasyon ve bütünlük sergilediğinden; tepe ışıkları konuyu bütünleyen, çerçevedeki yerini pekiştiren ve görüntüyü tanımlayan bir yetkinliği ortaya koyar.

Nokta Işık

Nokta ışıklar genellikle yönlendirilmiş veya kontrol altında tutulan ışıklardır. Doğadan çok stüdyo ortamında veya fotoğraf çekimi için oluşturulan mekanlarda kullanılan aydınlatmalardır. Stüdyoda bir konunun belli bir bölgesinin ön plana çıkarılması veya konunun belirgin bir özelliğinin görünür yapılarak başka konulardan ayırd edilmesini temin etmek için kullanılan bir aydınlatma çeşididir. Bu bakımdan nokta ışıklar bırakalım farklı mekanları, aynı konu veya mekan içinde bile farklı aydınlatma ve güç alanları oluşturabilir. Belirgin ve etkin bir kontrast sağlayan nokta ışıklar, bir konunun ışık ve gölge alanları arasındaki ayrımı derinleştirmesi açısından dikkat çekici bir farkındalık yaratmaktadır. Konunun ayrıntılarında zengin bir bölge yaratan nokta ışıklar, bir bakıma lokal bir aydınlatma olarak görülebilir.

Özellikle artistik portrelerde yüzün belli bölgesinin nokta ışıklarla aydınlatılması halinde, portrenin gerilimli, dramatik veya olağandışı ifadelerle yol açması kaçınılmaz olur. Ayrıca stil-life, takı, kozmetik ve küçük araç ve gereçlerin fotoğraflarının çekiminde konuyu açık şekilde öne çıkararak, özellikle reklam ve tanıtım fotoğrafçılığında oldukça fazla tercih edilen bir kullanım şeklidir. Yumuşak cephe ışığı ile geri plan ışığının eşlik ettiği bir nokta aydınlatmada, örneğin imaj fotoğraflarının eşsiz bir görselliğe taşınması her zaman mümkündür. Nitekim yüzük, pırlanta, kozmetik ve küçük sanayi ürünlerinin belli bir kontrastlık ve ayrıntı zenginliği ile görüntülenmesi için, stüdyo ortamında ağırlıklı olarak nokta ışıkların daha fazla kullanıldığını gözlemlemek her zaman olanaklıdır.

Nokta ışıkların başlıca karakteristiği, aydınlık ile karanlık veya aydınlatılmış ile daha fazla aydınlatılmış bölgeler arasında bir farklılık yaratmaktır. Aynı zamanda renkli bir konunun ton

Fotoğrafın Temel Yapısı



geçişleri ile farklı renkler arasında uyum ilişkisini belirginleştirmek için nokta ışıklar elverişli bir aydınlatma sağlayan en uygun seçim olarak görünmektedir. Özellikle konser veya bir tiyatro oyunundan can alıcı bir sahnenin ortaya konulması veya bir görüntüdeki ayrıntının apaçık biçimde öne çıkarak izleyicinin ilgisini çeken bir imaj haline gelmesinde genellikle nokta aydınlatmalar tercih edilir. Nokta aydınlatmalar bir konunun en belirgin bölgesini aydınlık tüm bölgeden kesin sınırlarla ayırdığı gibi, çok zaman konuyu parçalı, yarım, kesik veya eksik bir görsellikle de ortaya koyabilir. Bu durumda aydınlık bölgelerdeki görüntü boşlukları veya eksik kalan anlam çok zaman hayal gücü ile tamamlanmaya çalışılır.

Öte yandan gün ışığında da zaman zaman nokta aydınlatmalara uygun bir ışık atmosferinin oluştuğunu veya coğrafi etkenler, iç mekanlardaki aralıklar, pencere ve yarıklardan süzülen keskin gün ışığı hüzmesinin aynı etki ve sonuçlar ortaya koyabildiğine de çok zaman tanık olmuşuzdur. Hatta dar sokak aralarından, eski kent dokuları veya bulutlar arasından süzülen yatay ve keskin ışıklarda da bir ölçüde bir nokta ışık etkisinin izlerini görmek her zaman olanaklıdır. Günümüzde reklam ve stillife fotoğrafçıları için çapı neredeyse bir cm'e kadar küçülebilen mikro ışık kaynakları veya çok hassas flaşların geliştirildiğini söyleyebiliriz. Öyle ki, stüdyolarda sadece bir yüzüğün pırlanta taşını aydınlatabilen ışıklar olduğu gibi, fuar standları, vitrin veya teşhir alanlarında yapılan nokta aydınlatmalar da pekala dikkat çekici sonuçlar ortaya koyan en verimli ışık tercihi olarak kabul edilebilirler.

Soft Işık

Soft ışıklar; güneş ışığının bulut ve sis gibi engelleyici etmenlerle birlikte ışığı emen geçirgen herhangi bir katmandan

geçerek yaratılan yumuşak ışık etkisidir. Benzer biçimde aynı etkiler, stüdyoda ışıkların ince dokulu beyaz bir bezden geçirilerek sonsuz huzmelere bölünmesiyle de elde edilmektedir. Doğada bulutlu veya parlak bulutlu bir atmosferle karşılaştığımızda, gökyüzünden süzülen ışıklar hiçbir zaman keskin gölge oluşturmadığından, yumuşak ve dengeli bir aydınlatma sağlayan bu tür ışıkları genellikle soft aydınlatma şeklinde adlandırırız. Yumuşak veya soft ışıklı bir ortam, her ne kadar sert ışıktan kaynaklanan bir kontrast oluşturmaya da, nesnelerin ve doğanın kendi içinde yarattığı renk ve ton kontrastları sayesinde nesneler birbirleri arasında güçlü bir işbirliği kurarak bunu telafi edebilirler. Ton zenginliği, daima kontrast değerlerden daha fazla ön plana çıktığı için soft ışıklarda çekilen fotoğrafların tümü ton zenginliği açısından en etkili fotoğraflar olarak kabul edilirler.

Pencere ve kapılar, beyaz duvarlar veya ışık yansıtan parlak cisimlerin fotoğrafta neden olduğu yumuşak aydınlatmaları göz önüne aldığımızda, doğada soft ışık etkilerinin her zaman mevcut olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Soft aydınlatma güçlü renk ve ton çeşitliliğinin yanı sıra, aynı zamanda duygusal etkileri belirgin yansıtan romantik bir görselliğe uygun sonuçlar da ortaya koyar. Karakteristik özellikleri açısından soft ışıklarda düşük kontrast olduğundan, çok zaman bu bir dezavantaj gibi görünmektedir. Buna rağmen bir görüntüde renk ve leke zenginliğinin sağladığı görsel dengenin yanı sıra, kontrast yerine geçen zengin tonların da hiç de yabana atılacak şeyler olmadığını bize göstermektedir. Bir görüntüde sert ışıklar konuyu parçalayarak farklı ışık bölgelerinin oluşmasına yol açarken, soft ışıklar da ton geçişi zengin olan güçlü ve dengeli fotoğraflara işaret eder. Bu nedenle başarılı fotoğrafların tümü ağırlıklı olarak keskin ve yumuşak ışıkların konu üzerinde birlikte etkili olduğu



veya aydınlatmaların birbirlerini dengeleyen bir kombinasyona sahip olmaları durumunda elde edilirler. Bir portre çekiminde soft, yönlendirilmiş veya yumuşatılmış ışıklar ana unsurları görünür yaparken, keskin ışıklar ise geri plandaki kontur ve vücut hatlarını belirlemede eşsiz bir dayanışmaya yol açar. Portrelerde soft ışığın bir ana ışık kaynağı olarak yardımcı ışık kaynaklarının etkisini boşa çıkarmadığını söylemek mümkündür. Tam aksine soft bir ışık diğer ışıklarla bir işbirliği halinde portreyi sanatsal bir olgunluğa kavuşturması içten bile değildir.

Yumuşatılmış ışıkların bir görüntüde sert patlamalara yol açmaması, aynı zamanda güçlü bir görüntüye uzanan süreci de sorunsuz yapmak demektir. Bu da dengeli bir kompozisyon içinde hem soft ışıkların vazgeçilmezliğini hem de keskin ışıklarla birlikte tamamlayıcı bir aydınlatma şekli olduğunu ortaya koymaktadır. Soft ışık, özellikle stüdyo fotoğrafçılığında temel

bir ışık kaynağı olarak her zaman büyük bir öneme sahip olmuştur. Günümüzde stüdyolarda yumuşak ışık veren petekler, filtreler, softboxlar ve mikro çekimler için tasarlanan ışık box'ları tümüyle yumuşak bir aydınlatma için geliştirilen yardımcı aksesuarlardır. Soft ışıklar aydınlattıkları yüzeyde daima keskin bir detayla birlikte dengeli bir ışık-gölge işbirliği sağladığından, portre, reklam, moda ve ürün çekimlerinde verimli bir ışık kaynağı olarak tercih edilmesi boşuna değildir.

Gece Işıkları

Akşamları kentlerin genel görünümleri cadde, sokak, meydan ve iç mekanlarda gece ışıkları egemen olduğundan, bu aydınlatma tarzı ağırlıklı olarak, değişken, parçalı ve kontrol dışı bir özellik gösterir. Dolayısıyla birçok farklı ışık kaynağı ve aydınlatma elemanının renk değişimine ve ışık şiddetine bağlı olarak bir takım renk sapmaları başgöstermeye başlar. Cıva buharlı ile tungsten ampuller ve otomobil farları ile birbirlerinden farklı niteliklere sahip neon ışıkları, flüoresanlar veya bina aydınlatmaları biraraya geldiğinde gece ışıklarının büyük bir çeşitlilik sergilemesi kaçınılmaz olur. Görüntü açısından bakıldığında, gece aydınlatmaları genellikle düşük ışık şiddetini işaret ettiğinden, fotoğrafçı yüksek Iso değerlerinde çalışmak veya sehpa ile fotoğraf çekmek zorunda kalır. Yüksek Iso bir bakıma görüntünün grenli olmasını ve renk sapmalarının apaçık şekilde ortaya çıkması demektir. Bu da fotoğrafın görüntü kalitesinin yeterli bir olgunluğa ulaşmadığı anlamına gelir.

Gece fotoğraflarının mutlaka bir sehpa yardımıyla, düşük Iso değerlerinde ve uzun pozlamayla çekilmesi tercih edilmekle birlikte, geliştirilen kameralar ve yüksek iso değerleri sayesinde -üstelik bir sehpa başvurmadan- elde fotoğraf çekilmesi artık



mümkün hale gelmiş görünüyor. Gece çekimlerinde ışık yayan, yansıtan veya güçlü ışık altındaki şeyler doğrudan bir ışık kaynağı olarak pekala rol alabilirler. Nitekim her yerin karanlık olduğu gece ortamında, bir mekanın atmosferi de karanlıkla kuşatılmış demektir. Bu bakımdan her aydınlatma aracının zayıf olsa dahi bir ışık kaynağı gibi iş gördüğünü söyleyebiliriz. Dolayısıyla gece fotoğrafları atmosferik etkilerden daha çok aydınlatılmış mekanların gerçekliğini ortaya koymaktadır.

Bir mekanın gece ile gündüz görüntüsü arasında şaşırtıcı derecede bir farklılık mevcuttur. Çünkü gün ışığının açığa çıkardığı ve kendi doğal rengini taşıyan tüm nesneler, gece ışıkları yüzünden sarı-turuncu bir renge boğularak bambaşka bir gerçeklik yaratırlar. Bu nedenle gece fotoğraf çekerken, fotoğ-

rafçının karanlığın kompozisyonda işgal ettiği yeri, aydınlık ile karanlık dengesini ve aydınlatmadaki renk dönüşümünü gözönünde tutması gerekir. Gece atmosferinde karanlık örtücü bir etki yarattığından, eşyaların ve mekanların doğanın çok renkli yapısından ayrışması bir hayli güçtür.

Gündüz renkleri ile gece renklerinin dalga boyları birbirlerinden farklı olduğu için, gece fotoğraflarının daha boğuk bir görsellik sergilediği ve tonal değerler açısından zayıf bir etki yarattığı söylenebilir. Öte yandan gece aydınlatmalarının en belirgin ışık kaynaklarının başında tümüyle gün ışığı etkisi veren ve renkleri doğru değerlerle yansıtan flaşlardır. Genellikle makine bünyesinde bulunan veya makina üstüne takılan flaşların gece ışıklarıyla birlikte kullanılması durumunda, sıcak ve loş renklerin hakim olduğu güzel fotoğraflar elde etmek her zaman olasıdır.

Flaş Işığı

Fotoğraf çekimlerinin vazgeçilmeyen ışık kaynağı olarak her koşulda ve ortamda kullanılan flaşlar, fotoğraf tarihinin en eski ışık kaynağı olarak teknik değişimler geçirerek günümüze kadar ulaşan belli başlı bir aydınlatma elemanıdır. Tümüyle gün ışığının renk sıcaklığına sahip olan flaşlar, fotoğrafa konu olan şeyleri doğru renkleri ile aydınlattığı için, gece veya iç mekan fotoğraflarında renkleri gündüzün gerçekliği ile benzeştirmede eşsiz bir kolaylık sağlayan araçtır. Bir bakıma flaşlar gün ışığını geceye taşıyan işlevsel araçlar olarak fotoğrafçının çekimine yardımcı olurlar. Zorunlu şartlar olmadığı sürece profesyonel fotoğrafçılar genellikle makine üstü flaş kullanmaktan kaçınırlar. Çünkü flaşlar görüntüye giren her şeyi tehlikeli şekilde ışığa maruz bırakarak, konunun karakteristik çizgilerini, boyutlarını, hacim ve derinlik özelliklerini etkisizleştirirler.



Flaş ışıkları haber, magazin, spor ve eğlence ortamlarında çok fazla kullanılmasına karşın, stüdyo dışında sanatsal amaçlarla aynı oranda yaygın ve etkili bir kullanım olanağı bulamıştır. Stüdyonun başlı başına bir yaratıcılık ortamı olduğu ve bu ortamda ışık kullanımının farklı bir maharet gerektirdiği açıktır. Bu bakımdan makina üstü flaşlar ile stüdyo flaşlarının birbirlerine taban tabana zıt bir anlayışa göre kullanılmaları yadırganmamalıdır. Ayrıca stüdyo flaşları ile makina üstü flaşlar farklı sonuçlar ortaya koyan bağımsız özelliklere sahip araçlar olarak görebiliriz. Bu nedenle stüdyo aydınlatmasını kendisine özgü dinamikleri olan bağımsız bir kategori gibi görmek gerekir. Çünkü stüdyo ışıkları genellikle bir bütünlük içinde iş gören araçlardır. Farklı ışık etkilerinin farklı kaynaklarla sağlandığı bütünlük ve kombine bir çalışmaya uygunluk sergilerler. Stüdyoda ışıkların verimliliği ve yetenekleri o kadar geniştir ki, flaşların

Fotoğrafın Temel Yapısı

çok zaman tıpkı gerçek gibi gerçeküstü bir atmosferin yaratılmasını olanaklı hale getirdiğine tanık oluruz. Bu bakımdan stüdyo flaşları büyük oranda aydınlık dünyamızda, güneşin dayatmacı etkilerine hiçbir gereksinim duymadan arzu edilen etkileri elde etme konusunda yararlı sonuçlar verebilen aydınlatmalardır.



Fotoğraf yaşam ile gerçeklik ve geçmiş ile bugün arasında doğru-
dan ilinti kuran bir ifade yolu olarak, özellikle görüntülerin ve
portrelerin birer fenomene dönüştüğü 19 yy. boyunca toplumsal
bir değer olarak büyük kabul görmüştür. Kameranin gözümüzü
iradi bir çerçeveye hapsettiğini, dolayısıyla bunun bakımımızı tasnif
eden, ayırtıran ve düzenleyen bir eyleme doğru bizi yönlendirdi-
ğini söyleyebiliriz. Bakış; eğilimlerini ve arayışlarını bir çerçeveye
taşıırken, mutlak surette kameranın optik gözüne gereksinim
duyduğu için, fotoğrafı bir yönüyle bakışın optikle yaptığı işbirliği-
nin bir sonucu olarak görebiliriz.

Görüntü çerçevesinin düzenleme kuralları ile sanatsal kompozis-
yonun tüm ilkeleri resim sanatından alınmıştır. Bu bakımdan bir
çekim gerçekleştirirken, fotoğrafçının tümüyle resim sanatının
kurallarını göz önüne almasında yarar bulunmaktadır. Görüntü
çerçevesini anlamlı göstergelerle doldurmanın bir başarı sayılabi-
leceğini söylemek mümkün değildir. Benzer şekilde sadece resim-
sel ve nesnel öğelerin görüntüde etkin şekilde yer bulmasının
fotoğrafı anlamlı bir konuma taşıyacağını da söyleyemeyiz.

Elinizdeki kitabın içeriğini oluşturan kompozisyon ve düzenleme
kurallarını ele alırken, fotoğrafın temel yapısı, görüntüyü oluştu-
ran teknik ve kurgusal düzenlemeler ve aydınlatma ilkeleriyle
birlikte görüntünün anlam katmanlarını zenginleştiren sanatsal
unsurlara da ayrıntılı şekilde yer verilmiştir.



40 00T

ISBN: 978-975-584-275-2



9 789755 842752

