

26252



İÇİNDEKİLER

SAYFA

ÖNSÖZ	I
SUMMARY	II
ÖZET	III
GİRİŞ	IV

BİRİNCİ BÖLÜM

1	IŞIĞIN FİZİKSEL YAPISI	1
1.1.	IŞIĞIN OLUŞUMU	1-2
1.2.	IŞIK NEDİR?	2-3
1.3.	ELEKTROMANYETİK SPEKTRUM	3
1.3.1.	BEYAZ IŞIK	3-4
1.3.2.	ATMOSFERİN FİLTRE GÖREVİ	4
1.3.3.	GÖKYÜZÜ RENGİNİN DEĞİŞMESİNİN NEDENİ	4
1.4.	POLARİZE IŞIK	5
1.5.	IŞIĞIN RENK SICAKLIĞI	5
1.5.1.	KELVİN KAVRAMI	5
1.5.2.	MİRED - SKALA	6
1.5.3.	DEKAMİRED -SKALA	6-7
1.5.4.	DOĞAL IŞIĞIN DEĞİŞİK KONUMLARDAKİ RENK SICAKLIĞI	7
1.5.5.	DEĞİŞİK IŞIK KAYNAKLARININ RENK SICAKLIKLARI	8
1.6.	IŞIK VE FOTOĞRAFİK MALZEME	8
1.6.1.	FOTOĞRAFİK MALZEMENİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ	8
1.6.1.1.	GENEL DUYARLIK	8-9
1.6.1.2.	GREN	9
1.6.1.3.	AYIRMA GÜCÜ	9

İKİNCİ BÖLÜM

2	IŞIĞIN ESTETİK YAPIDA KULLANIMI	10-12
2.1.	IŞIĞIN FONKSİYONLARI	12-13
2.1.1.	IŞIK, NESNELERİ GÖRÜNÜR KILAR	13-16
2.1.2.	IŞIK, SİYAH/BEYAZ AYRINTIYI ETKİLER	16-19
2.1.3.	IŞIK, MEKAN VE DERİNLİĞİ SEMBOLİZE EDER	19-22
2.1.4.	IŞIK, ATMOSFER YARATIR	22-29
2.1.5.	IŞIĞIN İMGESEL ANLATIMI	29-30
2.2.	IŞIĞIN FONKSİYONLARINI YERİNE GETİRİŞ BİÇİMLERİ	33
2.2.1.	IŞIĞIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ	33

2.2.1.1.	PARLAKLIK	33-40
2.2.1.2.	RENK	40-45
2.2.2.	AYDINLATMA NİTELİKLERİ	45
2.2.2.1.	AYDINLATMA KONTRASTI	46-50
2.2.2.1.1.	DİREKT IŞIK	50-54
2.2.2.1.2.	DİFÜZ IŞIK	54-58
2.2.2.2.	YÖN	58-59
2.2.2.2.1.	YAN IŞIK	59
2.2.2.2.2.	TEPE IŞIĞI	62-67
2.2.2.2.3.	CEPHE IŞIĞI	67
2.2.2.2.4.	TERS IŞIK	67-73
2.2.2.2.5.	ALT IŞIK	73-76
22.3.	IŞIK TIPLERİ	76
2.3.1.	GÜN IŞIĞI (DOĞAL IŞIK)	76-79
2.2.3.2.	YAPAY IŞIK	79-81
2.2.4.	GÖLGENİN ESTETİK YAPIDA KULLANIMI	86
2.2.4.1.	IŞIĞIN GÖLGE ETKİSİ	87-90
2.2.4.2.	GÖLGENİN FONKSİYONLARI	90
2.2.4.2.1.	GÖLGE, MEKÂN VE DERİNLİĞİ SEMBOLİZE EDER	90
2.2.4.2.2.	GÖLGE, GRAFİK ETKİ YARATIR	94-98
2.2.4.2.3.	BELİRSİZLİK VE KARANLIK İMGESİ OLARAK GÖLGE	98-103
2.2.4.3.	BİR BAŞKA GÖLGE BİÇİMİ: FOTOGRAM	103-104

SONUÇ
KAYNAKÇA

ÖNSÖZ

Bizim için en önemli şeyin ışık olduğunu hep söyleriz. Ama birileri çıkıp ta "Işığın Fotoğraftaki İşlevi Nedir?" diye bir soru sorsa, verilebilecek en net cevap; "Fotograf çekerken pozlamanın yapılabilmesi için gereken aydınlatma aracıdır." gibi bir şey olacaktır. Yani meseleye teknik boyutu ile bakılacaktır. Soru yöneltilenlerden ancak bir kısmı, estetik boyuta değerlendirmelerle girişecektir.

Meselenin asıl ilginç yanı böylesine önemli bir konuyu merak edip öğrenmek isterseniz, el atabileceğiniz hiç bir kaynak yoktur. Ancak dolaylı yollarla konuyu çağrıştıran kaynaklar bulabilirsiniz. Doğrusu şu ki; ben de daha önce merak edip araştırmamıştım. Bana bu konuyu, danışman hocam Doç. Ahmet Öner Gezgin önermişti. Konu üzerine düşündükten sonra, meselenin ne kadar önemli bir boyutunun olduğunu farkettim ve araştırmada karşıma çıkabilecek engellere aldırış etmeden konuyu kabul ettim. Beni böyle bir konuya yöreklendirdiği için Doç. Ahmet Öner Gezgin'e özellikle teşekkür ederim.

Burada ayrıca, tez çalışmam süresince ve her zaman, manevi desteğini eksik etmeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, tez çalışmama direkt veya dolaylı katkısı olan ve burada ismini belirtmediğim arkadaşlara yürekten teşekkür ederim.



ÖZET

Işık algıladığımız çevreyi görünür kılan bir araçtır. O halde, görünen gerçekliğin en yakın illüzyonu olan fotoğraf için de vazgeçilmiz bir kaynaktır. Fotoğrafın ışığa bağımlılığı sadece nesnelerin görünür kılınması ile bitmez. Işığın niteliği ve niceliği fotoğrafın niteliğini ve niceliğini büyük ölçüde belirler. Dolayısıyla, ışığın fiziksel yapısını ve fotoğrafik malzeme ile ilişkilerini öncelikle bilmemiz gereklidir.

Fotoğrafın estetik yapısı içinde ışığın, nesnelere görünür kılma özelliğinden başka, dört önemli fonksiyonu vardır. Işık, aydınlatma yoğunluğu ile fotoğraftaki siyah/beyaz ton değerlerini belirler. Işık, geliş açısı ile kütle ve derinliği sembolize eder. Değişik aydınlatma biçimleri ile, fotoğrafın atmosferini belirler. Ve ışık, varlığı ile başka imgeleri sembolize eder.

Işık bu fonksiyonlarını, yapısal özellikleri, ışık tipleri ve aydınlatma nitelikleri sayesinde gerçekleştirir.

Işığın varlığı, gölgenin varlığı ile, gölgenin varlığı da ışığın varlığı ile kendini tanımlar. Işık ve gölge, bir bütünü oluşturan iki önemli form olarak negatif - pozitif gibi davranırlar. Gölge, ışığın varlığı ile görsel bir derinlik hissi sağladığı gibi, karanlığı ile düşsel bir derinlik etkisi de yaratır. Gölge, grafik etkiler de yaratır. Grafik yapısı ile nesnesini belirtir, yeni bakış açıları yaratır ve bağımsız bir biçim olarak kendini ortaya koyar.

Gölge ayrıca; karanlığı, ölümü, düşmanlığı, derinliği, gizemi ve tehlikeyi sembolize eder. Ayrıca, bir fotoğraf tekniği olan fotogram nesnelerin gölgesi ile elde edilir ve bu yönü ile gölgeye farklı bir boyut kazandırır.

SUMMARY

Light is a tool that makes the environment we percept, visible so, it is a fundamental source for the photograph; the closest illusion of the visible reality.

The dependence of the photograph to light isn't completed, by only making the objects visible. The quantity and quality of the light affects the quantity and the quality of the photograph. So, the physical structure, and its relation with the photographic materials should be known.

There are 4 important functions of the light is the essential structure of the photograph, other than the special feature of making the objects visible.

Light determines the black - white tone values by its illumination density. Light by its coming angle symbolize the mass and depth. By different illumination forms, it determines the photograph's atmosphere and light, by its existence, symbolizes different images.

Light certifies these functions by its structural features, light types and illumination qualities. The existence of light determines itself by the existence of shadow, and vice versa. Light and shadow as two important forms making a whole, behave like negative - positive. shadow, by the existence of light gives a visual depth sensation and by its darkness creates an imaginary depth sensation.

Shadow creates also graphical effects. By its graphic structure, determines its object, creates new view points and as an independent shape puts itself forward. Shadow: also symbolizes darkness death, hostility, depth, mystery and danger. Also, photograph; objects and by this feature, gives the shadow a different dimension.

GİRİŞ

Fotografin bulunuşu ile birlikte serüven başlamış oldu. Bu serüven ışığın serüvenidir. Çünkü fotografin varoluşu ışığa bağlı idi. Işık, nesnelere görünür kılar ve görünen gerçekliği duyarlı fotoğraf emülsiyonuna taşır. Bu, başından beri hep böyle olmuştur. Belki bundan sonra görüntü, disketlere kaydedilecek ama ışığın nesnelere görünür kılma işlevi hiç değişmeyecek.

Işığın sayesinde dünyamızı görüyor olmamız, görünür gerçekliğin illüzyonu olan fotoğrafta da gerçek arayışlarına bizi sürükleyebilir. Ancak ne yazık ki, fotografin gerçeği görme organımız olan gözümüzün gerçeğinden farklıdır. Bu aşamada sorunlarla karşılaşırız çünkü; fotografin, ışığı algılayış biçimi farklıdır. Bu durumda, farklılıkların kaynağı olan ışığın fiziksel yapısı ve ışıkla, fotografik malzemenin ilişkisini tanımak gerekecektir. Bu ilişkiler yumağı öğrenildikten sonra, ışığın, fotoğraf için daha farklı anlamlarının da olduğunu fark ederiz. Çünkü ışık değişkendir ve sadece ışık değişkeni ile fotografin atmosferinin ne kadar değişebileceğini fark ederiz. Işığın fotoğrafta üç boyutluluk hissini verdiğini zaten en başta keşfetmiştik. Fotografin değişen atmosferi ile birlikte siyah/beyaz değerlerin değiştiğini de görürüz.

Ana ışık kaynağımız olan Güneş ışığı, ısıltısı ve sıcaklığıyla bizi büyüler. Güneşin gücü karşısında ona sonsuz bir saygı duyarız ve onu yüce sıfatı ile tanrılaştırırız. Bu düşünce sadece düşünsel planda kalmaz, fotoğrafta da görsel biçimler kazanır. Böylece fotoğrafta ışık, varlığı ile soyut imgeler yaratır. Bu tabii ki salt tanrı imgesiyle sınırlı kalmaz, başka anlatımlarda da yeni biçimlere bürünür.

"Işık bu kadar fonksiyona sahiptir, ama bunları nasıl meydana getirir?" sorusu bizim üzerine gideceğimiz önemli bir sorudur. Bunun cevabını detaylı bir biçimde arayacağız.

Bu arayış sonucunda karşımıza gölge çıkacaktır. Çünkü; ışık ve gölgenin, bir elemanın önemli iki formu olduğunu ve pozitif negatif gibi davrandığını öğreniriz. Bu noktada karşımıza çıkan yeni değer, gölgedir.

Gölgenin yapısını, doğal ve yapay gölge tanımlamaları sonucu tanıdıktan sonra gölgenin fotoğraftaki fonksiyonları önem kazanır. Görürüz ki; gölge grafik etkiler yaratır, derinlik etkisi verir ve koyu tonları ile karanlık imgeler yaratır. Son olarak da, fotoğrafta farklı bir teknolojik uygulama olan fotografin gölge etkisi dikkatimizi çeker.

İşte bu yelpaze, ışığın, fotografin estetik yapısındaki serüveninin temelini oluşturur. Bu temel, yüzlerce, binlerce görsel malzeme (yani fotoğraf) üzerinde yapılan araştırma sonucu oluşturulabildi. Bu çalışmada, estetik üzerine geliştirilmiş çok farklı anlayış ve yorumlardan teorik bazda kaçınılmaya çalışılmıştır. Bunun sebebi, henüz temel bir yapı olarak kavranamamış olan ışığın estetik işlevini, bir karmaşaya boğlamadan, berrak bir şekilde gözler önüne sermek düşüncesinde yatar. Pratikte ise görsel malzemeler olabildiğinde geniş bir yelpazeyi kapsar. Çünkü bu aşamada bizim için önemli olan o fotografin bütünündeki estetik değer değil, ışığın estetik yapıya katkısıdır. Meseleyi; hep bu bakış açısıyla değerlendireceğiz.

Çalışma her ne kadar objektif bir temel yapıyı hedeflese de, doğaldır ki; sübjektif bakış açısı, değerlendirmeler ve yorumlar alt yapıyı oluşturur.

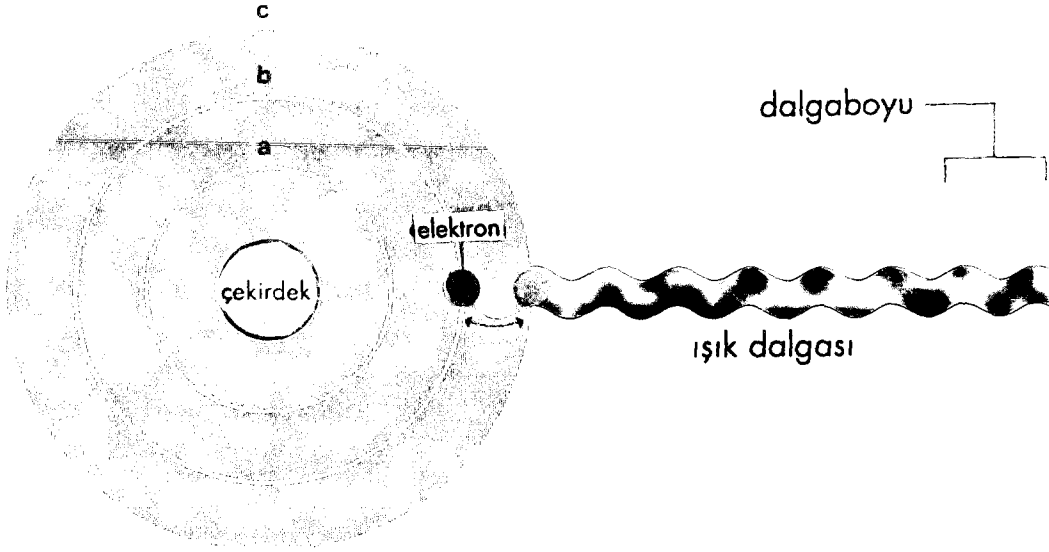
1. IŞIĞIN FİZİKSEL YAPISI ⁽¹⁻²⁾

GENEL : Işık, algıladığımız çevreyi "görünür" kılan bir araçtır. Genel tanımı içinde fotoğrafın görsel malzemesi , görünün nesne veya nesne grupları olduğuna göre ; fotoğraf için vazgeçilmez bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Fotoğrafta yeterince deneyim kazanmış birisi, fotoğrafın ışığa ne denli bağımlı olduğunu bilir. Çünkü fotoğrafın ışığa bağımlılığı, salt nesnelere görünür kılınmasıyla kalmaz, bir çok sorunu da beraberinde getirir: Işığın nitelik ve niceliği fotoğrafik görüntünün niteliği ve niceliğini büyük ölçüde belirler. B u durum, kullanılan ışık kaynağının özelliğine bağlıdır: Örneğin gün ışığı ve yapay ışık koşullarında gerçekleştirilen çekimler - eğer gerekli düzeltmeler yapılmadıysa - birbirlerinden çok farklı, her ışık kaynağının kendine özgü bir renk sıcaklığı olduğu bilgisini verir. İnsan gözünün algılayamadığı bazı ışınlar dahi, renkli ve siyah- beyaz fotoğrafik malzemeyi etkiler. Dolayısıyla çoğu kez gözle algılanan şey ile, fotoğrafik görüntü arasında şaşırtıcı derece farklılık olduğu gerçeği ortaya çıkar. Bunun açıklaması fotoğraf filminin doğasında yatar. Film, gözün ışığa duyarlı retinası gibi çalışmaz. Şu çok önemlidir ki; gözün beyne ihtiyacı vardır. Beyin, gözden gelen sinyallerin anlamını, "görme" eylemini bütünlemek için açıklar. Fotoğrafik malzemenin ise ışığa anlam kazandıracak bir beyni yoktur. Buna bir örnek verelim: Gözümüz, gün ışığı (doğal ışık) ve yapay ışık kaynaklarıyla ayrı zamanlarda aydınlatılmış beyaz bir yüzeyi, her iki durumda da beyaz olarak algılar. Doğal ışığa duyarlı renkli film kullanıldığında - eğer ışık kaynağı doğal ışık ise—beyaza yaklaşabiliriz. Işık kaynağını yapay ışık olarak değiştirdiğimizde ise, renklerde önemli bir sapma görülür.

Fotoğrafik malzemenin beyni olmadığını ve ışığın rengini olduğu gibi kaydettiğini bilmeyen fotoğrafçı, bir fotoğrafın mahvolmasına yol açabilir. Bu konu ışığın renk sıcaklığı bölümünde geniş olarak irdelenecektir. Siyah beyaz filmlerin hemen hepsi gözün algı sınırları dışındaki bazı ışınlar karşı duyarlıdır. Maviye karşı duyarlılığı yüksek, kırmızıya karşı ise azdır. Bu nedene dayalı olarak koyu mavi bir gökyüzü beyaz olarak karşımıza çıkabilmekte; ya da solgun kırmızı bir çiçeğin gri tonu, yapıları oranında koyulaşmış taze bir çiçeğe dönüşebilmektedir.

1.1 IŞIĞIN OLUŞUMU

Işık, aşağıdaki şekilde açıklanan hidrojen atomunda da görüldüğü gibi, atomun merkezinde oluşur. Atomu oluşturan elektronlardan birinin ileri/geri biçimde iki ayrı nokta arasında salınımı, enerjinin oluşmaya başlamasının bir göstergesidir. Şayet; elektron, atom içindeki konumundan (örneğin "b" konumundan) bir başka konuma (örneğin "c" konumuna geçerse, daha önce oluşan enerjinin bir kısmı elektronun enerji yükünü kademe kademe yükseltir. Enerji, atomun merkezinden uzak



laştıkça yükselmesine karşın, çok az dayanıklıdır. Bu durumda, yüksek enerji yüklü elektron, "c" konumundaki enerjinin dayanıksızlığından dolayı, hemen "b" konumuna geri döner. Bu sırada serbest kalan enerji, ışık dalgası ve ışığın dalga boyu olarak görünür ve elektronun "b" ve "c" konumlarındaki enerji farklılığını belirler.

1.2 IŞIK NEDİR?

Işık, insan gözünü etkileyen bir çeşit "enerjidir; yani enerjinin özel bir biçimidir. Çeşitli araçlarla elektrik enerjisine veya mekanik enerjiye dönüştürülebilir.

Işık daima bir kaynak tarafından yayılır. Bu kaynağa IŞIK KAYNAĞI denir. Işık kaynağı ışık enerjisini sağlar.

Fizikçilere göre ışık, çok geniş bir görünümü olan elektromanyetik spektrumun son derece küçük bir bölümünü oluşturur ve uzayda "dalga" biçiminde yayılır. Dalga boyu ⁽³⁾ çok kısa, frekansı ise çok uzundur. Boşlukta yaklaşık yayılma hızı 300.000 km/sn dir. Ancak değişik ortamlardaki yayılma hızı farklılıklar gösterir.

Ortam değiştiğinde yayılma hızının da değişmesi:

—Dalga boyunun

—Frekansının,

—Dalga boyu ve frekansının aynı zamanda değişmesinden kaynaklanır. Fakat bütün bunlar birer varsayım olup; henüz hiçbirinin doğruluğu ispatlanamamıştır. Işık enerjisi, gerçekte varolan dalga hareketleri doğrultusunda yayılıyorymuş gibi göz önüne alınabilir. Bunlara IŞIK IŞINLARI denir.

Işığın boşlukta dalga biçiminde salınımının fotoğrafı açısından 3 önemli anlamı vardır:

1. Dalga boyu tepeliğinin yüksekliği, dolaylı olarak ışığın yo-

3- Dalga Boyu : Değişik frekanstaki ışık ışınları arasındaki uzunluktur. Birimi "Nanometre (nm)" dir. Bir nm, bir milimetrenin milyonda biri kadardır.

ğunluğunu ve parlaklık oranını belirler;

2. Dalga tepecikleri arasındaki mesafeye göre değişim gösteren dalgaboyu, ışığın renk sıcaklığını belirler;

3. Fotografik amaçlar doğrultusunda kullanılan ve ışık dalgalarının salınımı sonucu oluşan polarize ışık.

1.3 ELEKTROMANYETİK SPEKTRUM

Değişik biçimlerde yayılan enerjiler, değişik dalgaboyları olan bir seri oluştururlar. Bu demete ENERJİ SPEKTRUMU ya da ELEKTROMANYETİK SPEKTRUM adı verilir. Spektrumu, radyo dalgaları, ışık dalgaları, röntgen ışınları gibi çok kısa dalgaboylu ışınlar oluşturur. Spektrumu oluşturan birimlerin herbirinin dalgaboyu birbirlerine göre çok az farklılık gösterir. Spektrumun bir ucunda dalgaboyları en kısa olan GAMMA ışınları, diğer ucunda ise dalgaboylar binlerce kilometre uzunluğa ulaşan RADYO ışınları yer alır. Spektrumun ortalarına da dalgaboyları yaklaşık 400 nm ile 700 nm arasında değişen ve spektrumun çok dar bir bölümünü kapsayan ışık dalgaları yer almaktadır. Spektrumun bu bölümüne insan gözü ile "görülebilir ışık" denir. Koyu kırmızıdan mora kadar uzanan farklı dalga boylarındaki gözle görülebilir ışık ışınları beyazı oluşturur. Veya denilebilir ki beyaz, ışık gözle görülebilir ışık ışınlarının toplamıdır. Bu durum beyaz ışık ışınını prizmadan geçirdiğimizde görülebilir. Spektrumun 700 nm den 600nm'ye kadarki bölümünü Kırmızı ve Turuncu, 600 nm'den 550nm'ye kadarki bölümünü de Yeşil ve devamında Cyan, 400 nm'de Mavi ve 300 nm'de Mor ışınlar oluşturur. Denilebilir ki, 400nm'nin altında (15nm) mor ötesi 700nm'nin üstünde (4000nm) ise Kızıl ötesi ışınları gözle görülemeyen ışınlardır.

Her iki ışın gözle görülememiş olmalarına rağmen fotografik emülsiyonu etkilerler. Gümüş bromürlü emülsiyon aslında ultraviyole ışınlarına karşı duyarlıdır. Emülsiyonun Kızıl ötesi ışınlarına karşı duyarlı olabilmesi için, emülsiyonun ışığın bu dalgaboyuna karşı duyarlı kılınması ve ayrıca çekim sırasında tüm görülebilen diğer ışınların filtrelenmesi gerekmektedir.

Aslında görünmeyen şey zaten ışık olamaz; Spektrumun ancak gözle görülebilen bölümü ışık adını alır. Bu nedenden dolayı örneğin Mor ötesi ışını yerine Mor ötesi radyasyonu kavramını kullanmak daha doğru olabilir.

Genel olarak denilebilir ki, insan gözü aynı yoğunluktaki ışınlara duyarlıdır. Fakat gözümüz dalga boyları farklı ışınları değişik yoğunlukta algılar. Buna göre sarı/yeşil yoğun, kırmızı/mor yoğunluğu zayıf olarak algılanır. Buna paralel olarak da, fotografik malzemenin ışığa duyarlı emülsiyonu, değişik dalgaboylu ışınları değişik yoğunluklarda tepki gösterir.

1.3.1. BEYAZ IŞIK

Yoğunlukları birbirine çok yakın olmak üzere 400 ile 700nm dalga boyları arasındaki ışınlar bir demet halinde göze yöneltildiklerinde, renksiz

veya beyaz ışık olarak algılanır. Karanlık bir ortamda tungsten (yapay) ışığı beyaz ışık izlenimi verir. Aynı ışık güneş ışığı ile aydınlanmış bir ortamda belli belirsiz sarı renkte algılanır. Çünkü göz o anda güneş ışığına uyum sağlamıştır. Genellikle güneş ışığı beyaz ışık olarak kabul edilirse de, atmosferde meydana gelen bazı değişimler ve güneşin atmosfere geliş açısı ışığın renk kalitesini önemli ölçüde etkiler. Yani bize ulaşan güneş ışığında, bütün dalga boylarındaki ışınlar aynı yoğunlukta bulunmayabilir.

1.3.2. ATMOSFERİN FİLTRE GÖREVI

Dünyanın oluşumundan bu yana, güneşin hemen hemen tüm elektromanyetik dalgaları şu veya bu biçimde yeryüzü küresine ulaşır. Güneşin, görünen ışıktan çok daha kısa dalgalı ışık ışınları ki, bunlar insanın biyolojik dokusuna zarar verebilecek niteliktedirler, atmosfer tarafından filtre edilirler. Diğer dalgaboyundaki ışınlar ise, atmosferin karbondioksit, toz, duman, bulut, nem oranında ve özellikleri mevsimlerin durumuna göre belirli oranlarda yeryüzüne ulaşırlar. Bu ışınlar fotografik malzemeyi (filmi) bazen olumsuz, bazen de olumlu yönde etkileyerek alışılmışının dışında sonuç verirler. Elektromanyetik spektrumun kısa dalga boylu ve göz ile algılanamayan ultraviyol ışınlarından yalnızca çok az bir miktarı atmosferden geçebilmektedir. Çok daha kısa dalgaboylu ve oldukça tehlikeli Gamma ve Röntgen ışınları atmosferin üst katmanlarında emilirler.

Dalgaboyları birbirlerine çok yakın olan ve renk olarak beyin tarafından birleştirildiklerinde beyazı oluşturan ışık ışınları, atmosferin bulut, kirlilik ve nem oranı ölçüsünde değişime uğrarlar veya kısmen tutulurlar. İnsan gözü tarafından algılanamayan uzun dalgaboylu İnfraot ışınları, atmosfer içindeki maddeler tarafından çok az bir miktarda engellenirler ve birçoğu da yoğun bulut kümelerine karşın yeryüzüne kadar ulaşırlar.

1.3.3. GÖKYÜZÜ RENGİNİN DEĞİŞMESİNİN NEDENİ

Güneş ışınlarının yeryüzüne ulaşmaya kadar atmosferde katettiği mesafe ve bu mesafenin mevsimlere göre farklılık göstermesi, rengin değişik görünmesine neden olmaktadır.

Öğle saatlerinde güneş ışınları yeryüzü küresine ince bir bant halinde dik açıyla gelirler. Atmosferdeki moleküller, kısa dalgaboylu mavi (UV) nin büyük bir bölümünü, yeşil ve uzundalga boylu kırmızı (infrarot)nin çok az bir bölümünü engeller. Yeşil ve kırmızı dalgaların kombinasyonu sarı olarak algılandığına göre; güneş sarı renkte, gökyüzü ise mavi görünür.

Günbatımında güneş ışınları yeryüzü küresine yatay bir konumda ulaşırlar ve atmosferde çok daha uzun bir yol katederler.

Mesafenin uzaması molekül yoğunluğunda beraberinde getireceğinden; kısa dalga boylu ışıklardan mavi ve yeşil çok daha güçlü olarak engellenir. Engel tanımayan uzun dalgaboylu kırmızı olduğu gibi veya çok azı engellenerek yeryüzüne ulaşır. Böylece gökyüzü kırmızı, gü-

neş ise açık turuncu ton alır.

1.4 POLARİZE IŞIK

Işığın dalaga mekaniği içinde iki farklı türünü birbirinden ayırmak gerekir: "DOĞAL" ışık ve "POLARİZE" ışık. Doğal ışık kaynağı konumundaki güneşin dalgalar halinde tüm yönler dikey olarak yaydığı ışınlar polarize edilmeden bize ulaşır. Her iki ışık türünün farklılığını gözümüz algılayamaz. Buna karşın fotografik malzeme çok az bir miktarda algılayabilir. Polarize filtre "polfiltre", her iki ışık kaynağını birbirinden ayırt edebilen bir araç olarak kullanılır. Polarize filtre sadece aynı doğrultuda yayılan ışık dalgalarını geçirir. Böylece iki işlevi birden yerine getirir: birincisi: Polarize filtre salınım yönleri aynı ışık dalgalarını geçirip, diğerlerini absorbe ettiğinden doğal ışığı, filtreden geçişi sırasında "polarize ışık" a dönüştürür. İkincisi: Işık dalgalarının salınım yönleri polarize filtrenin geçirme yönünde değilse; polarize ışığı yok eder. Bir ışık kaynağı tarafından doğal ışık olarak tüm yönler yayılan ışıklardan, aynı doğrultuda yayılan ışık dalgaları parlak bir yüzey üzerine 33° lik bir açı ile düştüklerinde oluşturdukları refleksiyon ile polarize ışığa dönüşürler. Böyle bir durumda polarize filtrenin geçirme yönünü ışık dalgalarının yayılma yönünde ise (1) polarize ışık filtreden geçer. Polarize filtrenin 90 ° döndürülmesi sonucu, filtre ışık ışınlarının dalga yönüne kapatır ve böylece polarize ışık yok edilir.

1.5. IŞIĞIN RENK SICAKLIĞI

Değişik ışık kaynakları, değişik dalga boylarında ışınlar yayar. Bu ışınların bazıları dalgaboyu kısa ışınlar, bazıları da dalgaboyu uzun ışınlardır. **Bir ışık kaynağının yaydığı ışınların bileşim birimine RENK SICAKLIĞI denir.** Kullanılan ışık kaynaklarının yaydığı ışınların renk sıcaklıkları, elektromanyetik spektrum içinde yoğunlukları doğrultusundaki dalga boylarında karşımıza çıkar. Bu demektir ki, yüksek renk sıcaklığına sahip bir ışık kaynağı (örneğin doğal ışık) dalgaboyu kısa ışınlar yaydığından renk kayması mavi/mor, yani soğuk renkler; düşük renk sıcaklığına sahip bir ışık kaynağı (örneğin tungsten ışık dalgaboyu uzun ışınlar yaydığından renk kayması sarı/kırmızı, yani sıcak renkler doğrultusunda olacaktır.

1.5.1. KELVİN KAVRAMI

Tipki Celsius derecesi (C°) gibi, fizik alanında ışık kaynaklarının sıcaklık birimi olarak KELVİN (K) birimi kullanılır ve adını Amerikalı fizikçi Kelvin'den almıştır. Kelvin ışığın mutlak sıcaklığıdır ve "sıfır" noktası -273 C°'dir. Buna göre Celsius sıcaklığının "sıfır noktasında Kelvin sıcaklığı:

$$\text{Kelvin} = X^{\circ}\text{C} + 273^{\circ}\text{t}ür.$$

Bu ifade, Kelvin birimi olarak belirgin herhangi bir ışık kaynağının oluşturduğu renk ile ilişkilidir. Işık kaynağının Kelvin sıcaklığının yükselmesi, rengin kırmızıdan sarı ı beyaza, beyaz ve mavi ı beyaza doğru dö-

nüşmesine neden olur. Kırmızıya dönük bir renk etkisinin renk sıcaklığı 1000 K; buna karşın beyazın renk sıcaklığı 5000 K ve mavi / beyazın renk sıcaklığı 10.000 K'dır.

1.5.2 MİRED-SKALA

Küçük renk kaymalarının daha ayrıntılı olarak ölçülebilmesi konusunda Kelvin-Skala yetersiz kalır. Bu nedenden dolayı aynı renk kaymalarında aynı değerleri veren bir ikinci skala daha kullanılır. Bu skalanın birimi **MİRED**'dir. Bu birim " **Micro REciprocal Degree**"nin kısaltılmışıdır. Mired değeri, kelvin değerine olan ilişkisine göre hesaplanır.

$$\text{Mired} = \frac{1.000.000}{\text{Kelvin}}$$

Buna göre örneğin:

3200 K renk sıcaklığı olan bir ışık kaynağının mired değeri

$$\text{Mired} = \frac{1.000.000}{3200} = 312.5 \text{ Mired'tir}$$

1.5.3 DEKAMİRED-SKALA

Mired değeri ile birlikte sık sık "DEKAMİRED (dM) birimi de kullanılır. Bir Dekamired 10 Mired'tir

Örnek;

$$4000 \text{ K} = 250 \text{ Mired} = 25 \text{ Dekamired (dM)}$$

Mired ve Dekamired değerleri Kelvin'e göre çok daha kolaylıkla kullanılabilir ve renk kaymalarında doğru filtre seçimini de kolaylaştırır.

Her filtre, ışık kaynağının renk sıcaklığını belirli ölçüde değiştirir. Sarı ve kırmızı tonlu filtreler renk sıcaklığını düşürücü özellik taşırlar ve değerleri pozitif (+) tir. Mavi tonlardaki filtreler renk sıcaklığını yükseltici özellik taşırlar ve değerleri negatif (-) tir.

Renk sıcaklığının deka miredkayma değerini bulabilmek için; kullanılan filmin Mired değerini, mevcut ışık kaynağının Mired değerinden eksiltmek gerekir.

Örnek:1

- Mevcut ışık kaynağının renk sıcaklığı 2800 K
- Kullanılan B veya L tipi filmin renk sıcaklığın 3200 K değerinde ise;

Bu durumda mevcut ışığın renk sıcaklığını 2800 K'den 3200 K'ne yükseltilmesi gerekir. Önce her iki Kelvin derinin Mired değerindeki karşılığının bulunması gerekir:

$$1.000.000: 2800 = 357 \text{ Mired};$$

$$1.000.000: 3200 = 312 \text{ Mired};$$

Sonra mired değerinde gerekli renk sıcaklığı kayması bulunur:

357 Mired
 312 Mired
 Fark = -45 Mired (renk sıcaklığı kayması)
 =- 4.5 Dekamired (dM)

Bu durumda, mevcut ışık kaynağının renk sıcaklığının mavi tonunda yükseltilmesi gerektiğini bildiğimize göre; kullanılacak filtrenin değerinin negatif (-) olması gerekir. O halde kullanılacak filtre - 45 Mired veya 4,5 Dekamired (dM) değerinde ve mavi tondadır.

Örnek : 2

- Mevcut ışık kaynağının renk sıcaklığı 3400 K
- Kullanılan filmin renk sıcaklığı 3100 K (Agfachrome 50)

Not:

Kelvin değerinin düşmesi, Mired değerini yükseltir. Hesaplama daima kullanılan filmin Mired değeri, mevcut ışığın Mired değerinden çıkarılır.

3100 K = 323 Mired
 3400 K = 294 Mired
 + 29 Mired
 + 2.9 Dekamired (dM)

1.5.4 DOĞAL IŞIĞIN DEĞİŞİK KONUMLARDAKİ RENK SICAKLIĞI

Işık kaynağı	Renk sıcaklığı	
	Kelvin	Dekamired (dM)
Sabah ve akşam güneşi	4000	25,0
Beyaz ışık veren neon lambası	4200	23,8
Güneşin öğleden evvel ve öğleden sonraki konumu	5200-5400	10,0-18,5
Güneş ve beyaz bulutlarla kaplı gökyüzü (ortalama gün ışığı, stüdyo flaşı)	5500	18,2
Güneş ve bulutsuz hava	5600-5600	17,9-16,7
Elektronik flaşlar	6000-6200	16,7-15,4
Güneşin öğlende ki durumu, kapalı hava	6800	16,7-14,7
Mavi gökyüzü ışığı (sisli)	7000-10000	14,3-10,0
Gri bulutlarla kaplı gökyüzü	8500-12000	11,7-8,30
Açık mavi gökyüzü ışığı (gölgede)	12000-15000	8,30-6,60

1.5.5 DEĞİŞİK IŞIK KAYNAKLARININ RENK SICAKLIKLARI

IŞIK KAYNAĞI	RENK SICAKLIĞI	
	KELVİN	DEKAMİRED
Mum ışığı	1900	52,6
25 Watt	2500	40,0
40 Watt	2600	38,4
100 Watt	2850 - 2900	35,1-34,4
200 Watt	3000	33,3
Foto ampulleri: Tip B 500 Watt (Nitrafot, Argafot, Fotomirenta) kullanılmış durumda	3100	32,3

Foto Ampulleri: Tip B 500 Watt Yeni durumunda, Projeksiyon ampulü		3200
	31,3	
Foto ampulleri: Tip S ve N kullanılmış	3200-3300	31,3-30,3
Foto Ampulleri Tip S ve n Yeni durumunda, halojen ampuller (1000 Watt)	3400	29,4

1.6 IŞIK VE FOTOGRAFİK MALZEME

Fotografik görüntünün oluşa bilmesi için ortam ışığının görünür olması yetmez. Fotograf makinasının üstlendiği dış gerçekliğin kaydedilmesi işleve, fotografik filmin yapısal özellikleri dahilinde gerçekleşebilir. Çekilen konu veya durum, farklı yapısal özelliklerdeki filmler arasında seçim yapılmasını gerektirir.

1.6.1 FOTOGRAFİK MALZEMENİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Fotografik görüntünün amaca uygun gerçekleşmesinde, malzeme seçimi birinci sırayı alır. Bu bağlamda renkli veya siyah beyaz malzeme söz konusudur. İkinci sırada mevcut ışığın parlaklık oranına bağlı olarak filmin duyarlık seçimi gelir. Daha sonra düşüneceğimiz etkenler ise malzemenin gren yapısı ve ayırma gücüdür. Daha önce fotografik malzemenin rengi algılama biçimini detaylı olarak irdeledik, şimdi diğer malzemenin diğer özelliklerini inceleyim.

1.6.1.1 GENEL DUYARLIK

Fotografik malzemenin genel duyarlığı, emülsiyon hazırlanması sırasında oluşur; DIN veya ASA olarak nitelendirilir. DIN ve ASA değerleri

düştükçe ışık duyarlılığı azalır, yükseldikçe artar. Örneğin: 15 DIN (25 ASA) Düşük Hızlıdır ve 27 DIN (400 ASA) Yüksek Hızlıdır. ASA değerleri iki kat artıkça duyarlılık iki kat artar, yani öncekinin yarı değerindeki pozlama ile doğru pozlama gerçekleştirilir. DIN değerlerinde ise, her 3 DIN lik artış (yani 24 DIN ı 27 DIN) duyarlılığı iki kat artırır.

1.6.1.2 GREN

Gren, malzemenin genel duyarlılığı ile ilişkilidir. Genel olarak denilebilir ki:

- Düşük duyarlıdaki filmler "ince gren" li,
- Yüksek duyarlıdaki filmler "iri gren" ldir. Çekim aşamasından başlayarak, negatif/pozitif süreç içinde yapılan hatalar, iri gren oluşmasına neden olur. Bu hatalardan;
 - Uzun pozlama sonucunda
 - Konsantre kimyasalların kullanımı sonucunda
 - Kimyasalların ısısının yüksek olması durumunda
 - Sıcak kurutma sonucunda iri gren oluşabilir.

1.6.1.3 AYIRMA GÜCÜ

Ayırma gücü, fotografik malzemenin hangi duyarlılıkta olduğu ile ilişkili olup; negatif malzemenin minimum küçültme oranınıda detay verme özelliğidir.

Malzemenin ayırma gücü, her bir milimetrede ne kadar çizginin birbirinden ayrı olarak okunabildiğine bağlıdır ve sayma yöntemiyle bulunur. Orta duyarlılıkta bir malzeme —normal koşullarda— herbir milimetrede 100 çizgiyi ayırabilir; düşük duyarlı ve ince taşıyıcılı malzemelerde çizgi ayırma gücü o denli yüksektir.

2. IŞIĞIN ESTETİK YAPIDA KULLANIMI

GENEL : Fotografın, 1829 yılında Fransız Bilimler Akademisi'nde bilimsel bir disiplin olarak işlerlik göstermesi ile birlikte belge fotoğrafçılığı gündeme gelmiş oldu. Bu yeni tekniğin, böylesine ciddi ve net bir şekilde görüntü oluşturma işlevi, belgeci ressamlar için bir tehdit oluşturdu. Kimi ressamlar, bu yeni görüntü üretme tekniğine kendileri için bir tehtit unsuru olarak görüp, tepkilerini dile getirdiler, kimileri ise bu yeni oluşumu çalışmalarını için pratik bir eskiz aracı olarak kullandılar; bir kısmı ise, resmin yanında fotoğrafı da yeni bir anlatım biçimi olarak değerlendirdiler ve bu doğrultuda denemelere giriştiler.



FOTO 1 W. H. FOX TALBOT

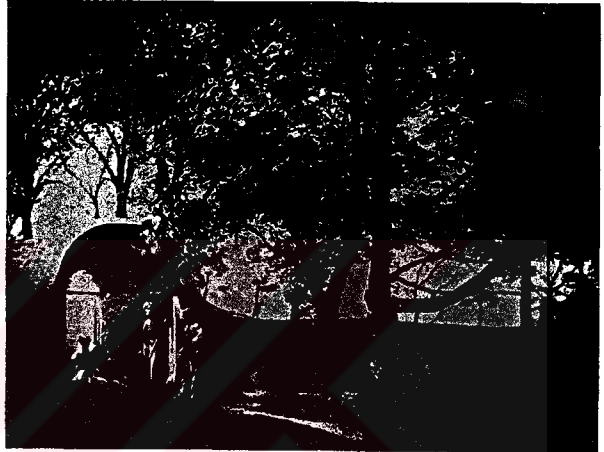


FOTO 2 D. O. HILL, ROBERT ADAMSON

Fotografın yeni bir anlatım biçimi olarak değerlendirilişinin ilk örneklerini bulduğu kalotip (Kalotypie) veya Talbotip tekniği ile, ilk pozitif görüntüleri oluşturan W.H. Fox Talbot'ta görürüz.(Foto - 1) Bir saman yığını çektiği fotoğrafında kompozisyonu kuruş biçimi, saman yığınına dayadığı merdivenin duruş biçimi ve gölgesini kullanım biçimi ışığı gözleyen bir gözün varlığını hissettirir. Takibeden yıllardan, David Octavius Hill ve Robert Adamson'un ortak çalışmaları elimize geçer.(Foto -2)⁽⁴⁾Bu ikili, Hill'in resimlerinde kullanmak üzere, çok iddialı fotoğraflar çektiler.

O zamanın teknolojik yetersizliği ve teknik bilgi yetersizlikleri çoğu çabaların boşa gitmesine ve umutların kırılmasına da yol açmıştı. Hill düşünmüştü ki; yeşillik ve ağaç detaylarının fotoğrafları onun resimlerinde büyük bir pratik kolaylık sağlayacaktı.⁽⁵⁾ Ama ne yazık ki, zamanın fotoğrafik kimyasalları ağacın yeşil renginden çok az etkilendi. Dolayısıyla, onca çabanın sonucunda, bir tek "Merchiston Kalesi" bahçesinde çekilen bu fotoğraf etkili bir sonuca ulaştı. Ağaçların dallarının ve yapraklarının, parlak güneş ışığı altında oluşturduğu leke ile, bahçe kapısından süzülen ışığın önündeki fügürler, fotoğrafik görüntünün yapısının oluşturan ve estetik tatlar katan öğelerdir.



FOTO 3 D. O. HILL, ROBERT ADAMSON

Chalmers Ailesi,(Foto - 3) bizim üzerinde durduğumuz konu için çok daha önemli bir çabadır. Fotograf, her ne kadar Hill'in resimlerine aktarmak üzere çekilmiş fotoğraflardan bir tanesi olsa bile, ışığı kullanış ve kompozisyonu kuruş düşüncesi olarak son derece ilginçtir. Ters taraftan açılı gelen parlak ışık, kasıtlı olarak kullanılarak, yüzleri aydınlatmaktan ziyade çevrelemiş. Parlak yer zemindeki kuvvetli ışık birikintisi ve yuvarlak büyük taşın yansıttığı ışık, bu fotoğrafı Chalmers ailesinin fotoğrafı olduğu kadar ışığın fotoğrafı yapar.

Elinde sopasıya oturan kilise lideri Chalmers'i saran entellektüel ve duygulu his o'nu sevimli yapar ki; Hill, Chalmers'i kahramanlık ideali olarak çağrıştıracak bazı bilgileri de fotoğrafa eklemek istemişti.⁽⁶⁾ Buna göre, Chalmers'in ayağının dibindeki yuvarlak taş dünyayı sembolize eder ve batmakta olan güneş ışığı da Chalmers'i ve küçük taş dünyayı gösteren tanrısal ışıktır.

1845 yılında çekilmiş olan Chalmers Ailei fotoğrafı, 2000'li yılları yaşıyan bizler için, ışık üzerine söylenmiş bir atasözü gibidir.

Günümüze dönerek geriye bir göz attığımız zaman, bu süreç içerisinde fotoğraf; David Octavius Hill'in yeşil ağaçlarını siyah-beyaz çekebilme bir yana dursun, renkli filmlerle en doğal renkleri alabildiği gibi, ışığa duyarlı kimyasalları bir yana iterek, görüntüyü dijital olarak kaydetme kabiliyetine ulaştı. Fotograf, kazandığı yeni teknolojik olanaklar nisbetinde toplum yaşamına girdi ve toplumu yönlendirici, bilgilendirici, eğitici görevler üstlendi.

Fotograf bu misyonunu en iyi şekilde yerine getirebilmek için alt yapısını çok iyi kurmak ve yaratıcı olmak zorundadır. Çünkü fotoğraf, rek-

lam sektörünün tüketim toplumunu sürükleyen stratejisi içinde kendi kendisiyle savaşmak durumundadır. Bu durumunda özeleştirme mekanizmasını çok iyi çalıştırmak zorundadır.

Bu aşamada fotoğrafçı, zekice davranıp fotoğrafın özüne inebilmeli ve fotoğrafın varoluşunun, ışığın nesnelere görünür kılmasına bağlı olduğunu farketmelidir. Demekki fotoğrafın aracı ışıktır. Işığı tanıdığımız, etkilerini öğrenebildiğimiz oranda fotoğrafın kalitesini de artırabiliriz.

Işığın yapısı ve aydınlatma biçimleri, madem ki fotoğrafı yapısıyla direkt ilişkilidir. Artistik arayışlar içinde de, sanata gönderme yapabilmek için, onu çok iyi tanımaktan başka şansımız yoktur.

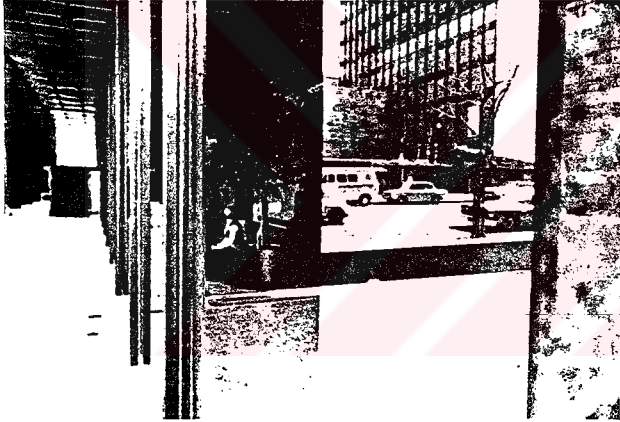


FOTO 4 İSİMSİZ

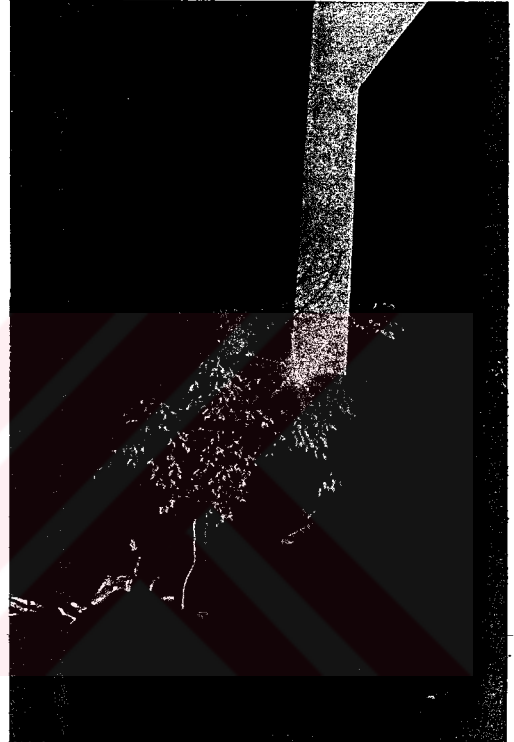


FOTO 5 TONY RAY JONES

Aynı konunun iki ayrı fotoğrafçı tarafından çekilmiş fotoğraflarını (Foto-4-5) yan yana getirdiğimiz zaman aradaki fark ürkütücüdür.⁽⁷⁾ Yatay kadrage da ki, camdaki yansımadan çekilmiş olan fotoğraf, amatör fotoğrafçının kendisini fotoğrafa değil de vizörden gördüğü objelere kattığını gayet iyi görürüz İkinci fotoğrafçı ise, (Tony Ray-Jones) öncekinin yapay ve sıradanlığının bilincinde olarak zekice ışığı gözler. Ana objesini ışıkla aydınlatarak ön plana çıkartır ve mekanı gölgede bırakarak karanlığa boğar. Böylece, şehir sembolü yüksek binalar ve doğa sembolü ağaç arasında anlatıma yönelik düşünsel bir bağ da kurulur.

Bu kadar büyük farklılıklar meydana getiren ışığın, fotoğraftaki fonksiyonlarını ve uygulama biçimlerini sınıflandırarak irdeleyelim.

2.1 IŞIĞIN FONKSİYONLARI

Işığın, fotoğraf için beş önemli fonksiyonu vardır.

- Işık, nesnelere görünür kılar.
- Işık, siyah-beyaz ayrıntıyı etkiler.
- Işık, mekan ve derinliği sembolize eder.
- Işık, atmosfer yaratır.
- Işık, imgesel anlatım aracı olarak kullanılabilir.

2.1.1. IŞIK, NESNELERE GÖRÜNÜR KILAR

Doğal ışık kaynağımız güneş, yaydığı ışık ile bize çevremizi, doğayı, insanları algılatır. Nesnelere görünür kılan güneş ışığı, bizim çevremize karşı güven duymamızı sağlar. Karanlığa gömülmüş bir gecede güven duyulacak hiçbir şey yoktur. Çünkü her şey belirsizdir ve ancak düşünülebilir. Eski bir atasözü; "Görmek, inanmaktır" der. Görünür kılınan çevremiz üzerinde kazandığımız hareket kabiliyeti onun üzerinde hakimiyet kurmamızı sağlar. Bu nedenden dolayıdır ki, geceleri karanlığa mahkûm olan ilk insanların ateşi bulması, ateşin diğer fonksiyonları bir yana, ikinci bir ışık kaynağına ulaşması açısından çok önemli bir gelişmedir. Bu buluş, çok ufak gelişmelerle (mum, gaz lambası) insanlığın yakın geçmişine kadar güncelliğini korudu. Taki elektrik ve ampul bulunana kadar. Elektrik insanlık tarihinde ikinci çığırdır. Bu gelişme, gecelerimizi daha görünür bir hale getirdi ve teknolojinin getirdiği diğer birçok yenilik sayesinde "gece hayatı" kavramı ortaya çıktı. Yani, geceler görünür ve dolayısıyla yaşanır oldu.

Görünen gerçekliğin en yakın aldatmacası olan fotoğrafın varlığı da, ışığın nesnelere görünür kılmasına bağlıdır. Her ne kadar fotoğraf, gözümüzün algı sınırları dışındaki x ışınları ve kızıl ötesi ışınları da saptayabilse biliyorsa da bunlar gözle algılabilen gerçekten farklı görüntüler sunar.

Andreas Feininger; "Görmek, gerçeklikle akıl arasındaki paha biçilmez köprülerden biridir" ⁽⁸⁾ der. Bu görme yetimizle koşullu olan fotoğrafın görme ve gösterme yetisi, acaba fotoğrafın estetik bir obje olabilmesi için yeterli midir? Artık ışığın bulunduğu her ortamda fotoğraf çekmek mümkün. Teknoloji, fotoğraf çekme işini öyle kolaylaştırdı ki, eldeki yeni olanaklarla neredeyse hatalı fotoğraf çekmek imkansızlaştı. İşte şimdi, yaratıcının gerçek gücü ortaya çıkıyor. Günümüz toplumunda hemen herkesin bir fotoğraf makinası var. Ama birçok insan fotoğrafın yalnızca bir işlevini, nesnelere görünür kılma işlevini kullanarak fotoğraf çekerler. Onlar için önemli olan fotoğrafın kendisi değil, fotoğraftaki nesnelere (çoğunlukla kişilerin) görünmesidir. Işık, nesnelere görünür kılar ve fotoğrafta tüm yeni olanakları ile gösterileni belgeler.

Feininger der ki; "Işık cisimleri sizin için görünür hale getirdi ve size bir şans verdi; artık fotoğraflarınızdaki görüntüleri görünür kılmak size kalmış".⁽⁹⁾ Yani, fotoğraf ışığın yardımıyla nesnelere görünür kılarak size yeni bir yaratı olanağı sağlıyor. O görüntüyü, ışığı istediğiniz biçimde kullanarak veya engelleyerek oluşturabilirsiniz. Bu tamamen sizin yaratıcı gücünüze bağlıdır., bir kilise içinde çekmiş olduğum bu fotoğraf (Foto-6) biçimsel değerleriyle konumuzun içeriğini vurgulamaktadır. Küçük bir pencereden



FOTO 6 YUSUF MURAT ŞEN



FOTO 7 BILL BRANDT



FOTO 8 DMITRI BALTERMANS

gelen güneş ışığı iki duvarın birleştiği yuvarlatılmış köşeye düşer. Işık, yukarıda başka bir engelle karşılaşmış ve ok ucu biçiminde bir gölge haline gelmişti. Birlikte gitmiş olduğum arkadaşımı önüne durdurarak fotoğrafı gerçekleştirdim. Gelen ışıkla mekan ışığı arasındaki yüksek yoğunluk farkı, mekânı siyaha dönüştürdü. Bu fotoğrafta çok az miktarda ışık var ve ışık hiçbir nesneyi aydınlatmaz. Sadece karanlık içinde var olabilecek şeyleri hissettirir. Bir insanın varlığını hissettiğimiz fotoğrafta insan, tam anlamıyla karanlığın -siyah lekenin- yani bilinmeyen bir parçasıdır. Bu fotoğrafta tanımlandığı gibi, ışık; nesnelere aydınlatmasa bile varlığıyla görünür kılabilir.

Bill Brandt'ın fotoğrafındaki bisikletli adam,(Foto-7)yoldaki ışık yansımaları olmasaydı algılanamaya bilirdi.

Işık, hep iyi şeyleri göstermez. Kötü ve çirkin olanı, utanılacak şeyleri ve olmaması gereken şeyleri de gösterir. Yaşanmamış olması gereken bir insanlık dramını da Dmitri Baltermants'in fotoğrafındaki gibi gösterebilir. Tıpkı, fotoğraftaki insanlara ölümlerini gösterdiği gibi. (Foto-8)



2.1.2 IŞIK,SİYAH-BEYAZ AYRINTIYI ETKİLER

Işık, parlaklığına, tiplerine ve aydınlatma özelliklerine bağlı olarak siyah ve beyaz değerlerini belirler. Aydınlatma ile, beyaz önünde duran siyah motif, siyah önünde beyaz motif haline dönüştürülebilir.

Eğer, siyah ve beyazın grafiksel ve duygusal etkilerini analiz edecek olursak, beyazın egemen ve saldırgan, siyahın pasif ve çekingen olduğunu görürüz. Fotoğrafta ilk göze çarpan bölgenin -karanlık silüetler dışında- beyaz ya da parlak bölgeler bölge olduğu gerçeği, izleyicinin dikkatini oraya çekebilmek avantajını verir. İmajı izole etmek için etkili bir yöntem, objeyi beyaz bırakıp, çevresini koyu bölgelerden oluşturarak çerçeve içine almaktır. Beyaz ya da parlak renklerdeki saydamlık; ışık, sıcakkanlılık, mutluluk, gençlik imajı verir. Siyah ya da koyu renklerdeki say-

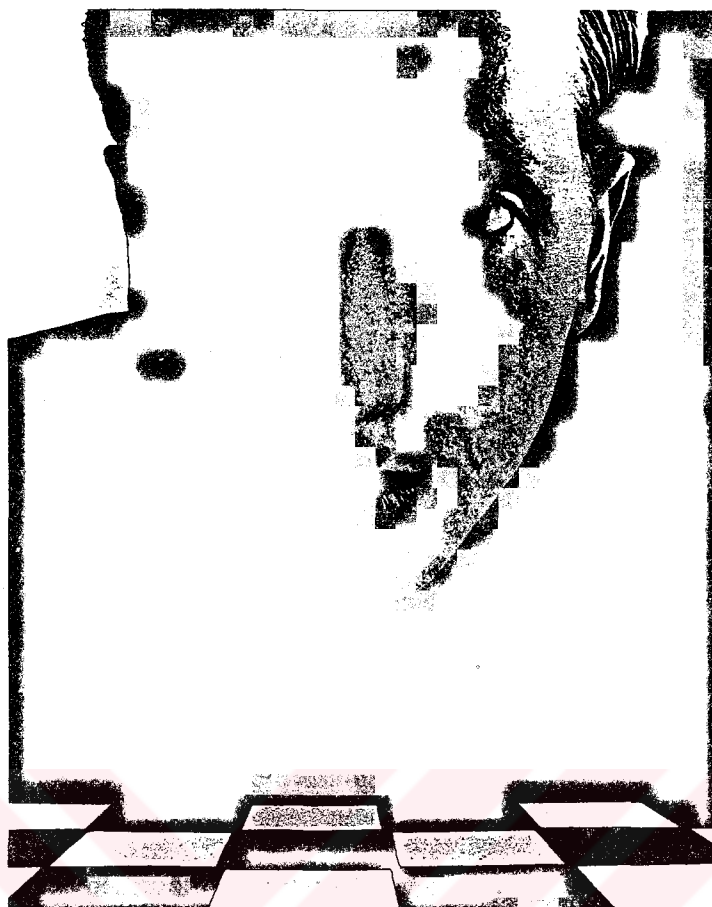


FOTO 9 PHILIPPE HALSMAN

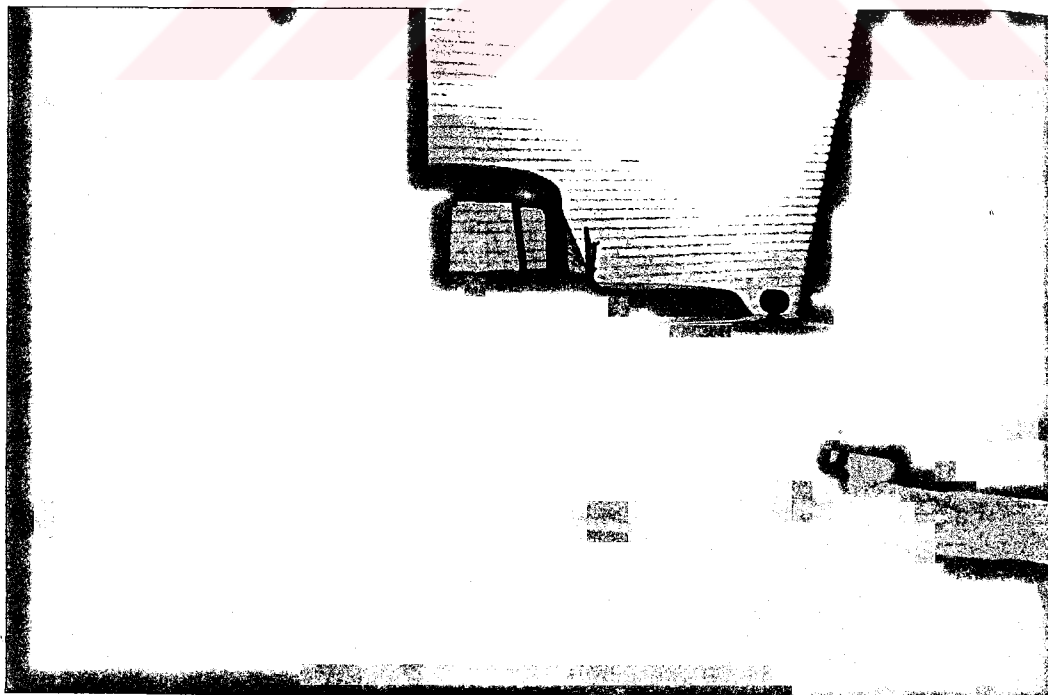


FOTO 10 RAY METZKER



FOTO 12 C. JOHN LAUGLIN



FOTO 11 EDWARD STEICHEN

damlık; güç, kuvvet, sertlik, sağlamlık, iktidar; ama aynı zamanda yaşlılık, keder ve ölüm imajı verir. Beyazı en parlak biçimde gösterebilmek için siyahla kontrastoluşturmalıdır. Benzer biçimde siyahı mümkün olduğu kadar karanlık gösterebilmek için, beyazla kontrastoluşturmalıdır.

Siyah ve beyaz, negatif ve pozitif gibi bir birinin karşıtıdır. Birisi olmadan diğ erinin anlamı yoktur. Ancak; diğ erinin varlığında kendini kanıtlayabilir. Yani aynı zamanda birbirinin tamamlayıcıları, diğ er bir deyiş le bir bütünün parçalarıdır. Gri ise bu iki kutubun arabulucusudur. Onun varlığıyla denge kurulur ve fotoğraf zenginlik kazanır.

Siyah ve beyaz arasındaki ilişkiyi en iyi vurgulayabilecek fotoğraf bence Philippe Halsman'ın, Amerikan satranç ş ampionu Bobby Fischer fotoğrafıdır.(Foto-9) Halsman satranç tahtasını yer zemini yapmış. Bobby'nin yüzünü tam karşıdan baktırarak tam yan açı ile yüzün yarısını aydınlatmış. Böylece satranç tahtasının iki kutbunu (siyah ve beyaz) yüze aktarmış. Siyah ve beyazın bütünlüğü portreyi oluşturur. Ş ampion hem siyah, hem beyaz olmak durumundadır. Çünkü satranç oynarken, her iki tarafın hamlelerini çok iyi takip etmek zorundadır. Diğ er bir yorumla; o sadece bir tarafın hakimi değ il, bütün satranç tahtasının hakimidir, Çünkü O, bir ş ampiondur.

Iş ığın, siyah-beyaz ayrıntıdaki rolünü görebilmek; en belirgin biçimde lokal gelmiş, parlak bir ış ık ve geride kalan siyah gölgelerle anlaşılabilir. Ray Metzker'in (Foto-10) bir sokaktaki kamyonet fotoğrafında bu etkiyi iyi bir şekilde görürüz. Burada nesnenin genel özelliklerinin, aydınlatılmadan ve detaya girmeden, yalın ama güçlü grafik etki içinde vurgulanmış olması etkili bir kişisel yorumu sergiler.

Iş ığı, fotoğrafın siyah-beyaz dengesini kurmak için ustaca kullanabilmiş olan Edward Steichen, (Foto-11) akşam vakti çektiğ i köprü fotoğrafında güçlü bir grafik denge kurmasının yanında, fotoğrafa duygusal bir yapı kazandırmayı da başarmıştır. Clarence John Caughlin (Foto - 12) tarihi bir mekanda çektiğ i fotoğrafını, ış ık ve gölgenin zengin ton değerleri ile yapılandırmış. Sağ üstteki boşluktan görünen gökyüzünün degrade tonalitesi, siyah ve beyaz kutup arasındaki sonsuz ton değerinin varlığından haberdar eder bizleri.

2.1.3 IŞ IK,MEKAN VE DERİNLİĞ İ SEMBOLİZE EDER

Optik keskinlikle elde edilmiş bir fotoğrafik görüntünün varoluş u, gösterdiğ i nesnelere üzerindeki ış ığın fotoğrafik emülsiyonu etkilemesine bağlı olduğ u için, sonuçta düş sel üç boyutluluk etkisi verir. Bununla beraber, gerçeğin inandırıcı illüzyonunu yaratmak için, hacimlilik ve derinlik, ış ık ve gölge, nesnenin formunu organik olarak izleyip vurgulamalıdır.⁽¹⁰⁾

Iş ık ve gölgenin birbiriyle oyunu, derinliğı grafiksel olarak sembolize eder. Direkt ış ık -güneş veya benzeri bir yapay ış ık- parlak ve kontrast etkisi ile, yarattığı keskin ve karanlık gölgesi, Mekan ve derinliğı en etkili vur-



FOTO 14 MAN RAY

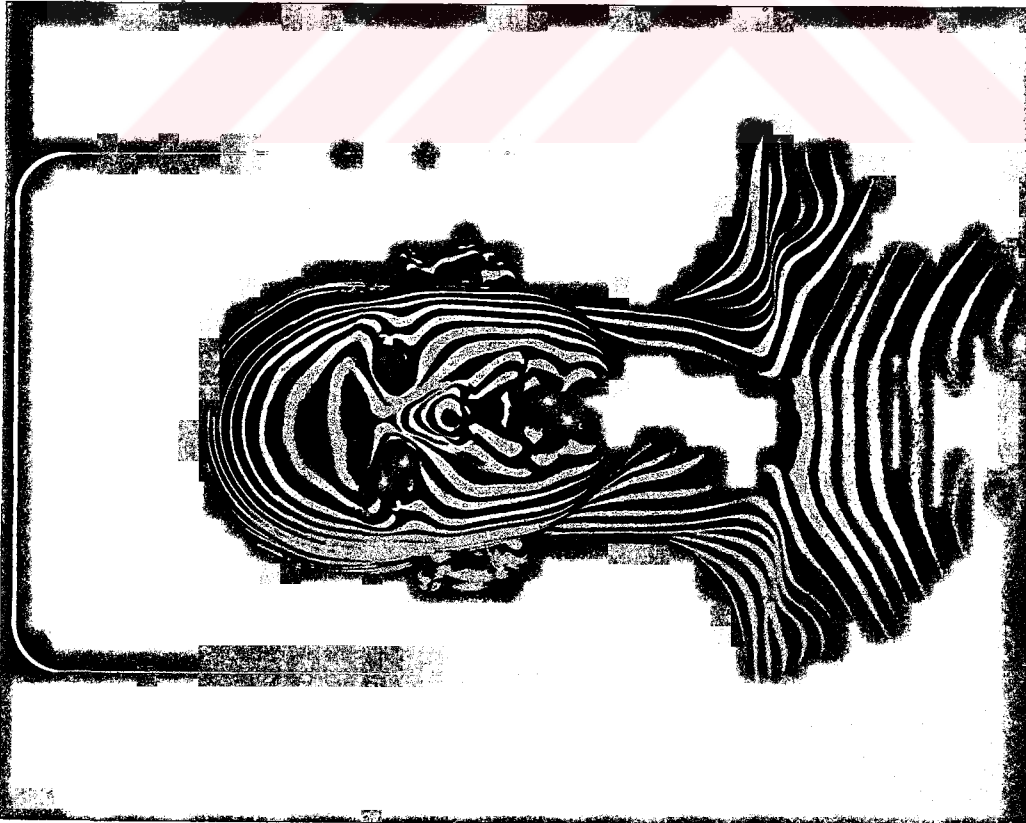


FOTO 13 RALPH MORSE



FOTO 16 DULOVITS JENÖ



FOTO 15 MARTIEN VAN BECK

gulayan ışık çeşitidir. Fakat, direkt ışığın geliş açıları çok önemlidir. Yandan gelen ışık, ışık-gölge oyunları ile dokuyu ortaya çıkartarak derinlik hissini verir. Tepeden gelen ışık kütleliğin ağırlığını ve yerçekimini vurgular. Ters ışık, kütleliğin biçimini ortaya koyar. Cepheden gelen ışık ise gölgeleri yok ederek yüzeysel bir etki verir ve aydınlanan cisim düzlemsel görünür. Buradan da anlıyoruz ki, gölgenin varlığı derinlik etkisini önemli oranda etkileyen bir faktördür. Bütün ressamalar zaten bilirler ki, bir objenin hacim etkisi, objenin üzerindeki gölge tonlamaları ile mümkündür. Objeye havada kalmayıp bir mekana otursun diye de objenin gölgesini çevresine düşürürler. Gerçek üstücü dahi ressam Salvador Dalı'nın resimlerindeki fantastik mekan ve derinlik hissi ışık-gölge oyunları ile elde edilmiştir.

Fotografin gerçeği, ara tonlamalara, grilere gerek kalmadan salt siyah ve beyaz ile hacim etkisini verebilir. Bunun için gereken yaratıcı düşünceyi Ralph Morse (Foto-13) en çarpıcı biçimiyle ortaya koymuş. Bir uzay araştırma merkezinde 1954 yılında yaptığı zahmetli bir çekim sonucu gerçekleştirdiği fotoğrafı, uzaya gönderilecek ilk astronot araştırmalarını belgelerken çekilmiş. Figürün, üç yanını saran hareketli izgaradan üzerine düşürülen ışık, bir gölge gibi her düştüğü bölgenin biçimini almış. Çizgilerin bütünü ile oluşan hacim duygusu, bir uzaylı adam imajını da çok iyi vurguluyor.

Man Ray'in benzer düşünceyle üretilmiş çalışması, (Foto-14) daha eski bir tarihe uzanır. Bu çalışma önceki kadar katı olmayıp, konusuna uygun organik yumuşaklığı hissettirir. Pencere kenarındaki çıplak, perdeden süzülen ışık çizgileriyle hacimlendirilmiş ve çizgilerin kalınlığı inceli kıvrılan hareketleri sayesinde kadınsı duyarlılığa ulaştırılmış.

Işık, fotoğrafın teknik olanakları kullanılarak hacim ve derinlik etkisini yerebildiği gibi, gerçeküstü bir tavırla yeni formlar yaratabilir. Martien Van Beck'nin fotoğrafı, (Foto-15) gerçekte hiç te alışkın olmadığımız formları sergiler. Başlangıçta yola çıkılan obje (insan) çok bilindik bir form olmasına rağmen, sonuçta ulaşılan nokta çok farklı imajınları içerir.

Macar fotoğrafçı Dulovits Jenö izlenimci bir yaklaşımla fotoğrafını gerçekleştirmiş.(Foto-16) Ağaçlar arasından, diagonalden gelen ışık anne-çocuk duygusallığını şiirsel bir duyarlılıkla şeffaflaştırmış. Işığın geldiği noktadaki patlamışlığı ve perspektifi oluşturan diagonal geliş açısı fotoğrafa anlamını ve içeriğini vermekle kalmıyor, aynı zamanda güçlü bir derinlik etkisi de yaratıyor. Işık burada, annenin çocuğuna gösterdiği sağlam bir yol ve ulaşılacak istenen bir hedef gibi düşünsel bir derinliği de sembolize eder.

2.1.4 IŞIK,ATMOSFER YARATIR

Fotoğrafı çekilen konunun,farklı biçimlerde aydınlatılması o konuya farklı anlamlar yükler bu farklı anlamlar,fotografik görüntünün atmosferini belirler. Bir manzara fotoğrafının atmosferi , gün boyu- doğa koşullarında etkisiyle - değişkenlik gösterir. Fotoğrafçıların çoğu bunu

içgüdüsel olarak bilirler ve bazı fotoğrafları sadece o anki gizemli ışık durumundan dolayı çekerler.

Doğal ışık çekimlerinde fotografik atmosfer, ancak ortam ışığı kendi özelliğini kaybetmediği sürece etkisini gösterebilir. Mekân ışığının doğal rengini filtrelerle düzeltmeye çalışmak veya maksimum detayı alabilmek için gölgeleri flaş ışığıyla doldurmak fotoğrafın atmosferini yok eder. Filtreler ve flaş, gün ışığına yeni birşey katıyorlarsa kullanılmalıdır. Feininger "Bana göre, grenli ve kısmen netsiz, ama konunun atmosferini yakalamış bir fotoğraf, süper net ve detaylı ama atmosferi olmayan bir fotoğrafa yeğdir" ⁽¹¹⁾der.

Kendine özgü bir atmosfere ulaşmış fotoğrafta ışık, duyguları açığa çıkararak, hatta yaratan bir konuma sahiptir. Bazı fotoğraflarda ise ışık kaynağının varlığı atmosferi belirler (Gün batışı, neon ışıkları vb.)

"Atmosfer" gibi soyut içerikler, doğrudan fotoğraflanamazlar; yalnızca çağrıştıırılabilirler. Bir fotoğrafçı, bazı semboller kullanarak izleyicinin imajinasyonunu hedeflemelidir ki; kullandığı semboller onu empoze edilmeye çalışılan atmosferi çağrıştırmaya yönlendirsin.

Fotoğrafın atmosferi sözkonusu olunca, en etkili sonucu ters ışık verir. Meydana getirdiği siyah lekeler, detaysızlığıyla bakana düşleme olanığı sağladığı gibi, vurgulanan semboller ile çok dramatik etkiler verir.

Ronald Mesaros'un fotoğrafı (Foto-17) bir kız çocuğu ve köpeğini konu alır. Burada köpeğin, detaysız ters ışık silüeti fotoğrafa havasını verir. Öndeki kız çocuğu, gözleri kapalı kendi gerçeği içinde mutluluğunu yaşar. Fotoğrafın açıklamasından⁽¹²⁾ öğrendiğimiz üzere arkadaki köpek, kızın kendi köpeğidir. Ancak ışığın yarattığı karanlık köpek, son derece vahşi, yırtıcı etkisiyle, bir düşman gibi tehlike oluşturuyor. Anthony Wolff'un fotoğrafı ise önceki fotoğrafın tam zıttı, pozitif bir yaklaşımı sergiler. Her ikisinde de bir hayvan ögesi olmasına rağmen, birisi karanlık ve düşman, öteki beyaz ve dosttur. Güneş battıktan sonra, görünürlüğün gittikçe yok olmaya başladığı bir anda çekilmiş olan fotoğraf duyarlı duygusal bir atmosferi sergiler. Bir çiftlikte çekilmiş olan fotoğrafta ışığın etkisi beyaz taşı havada uçarcasına -doğa üstü özelliklere sahip uçan bir at gibi- ön plana çıkarmış. Gökyüzünde asılı olan ay da atmosferin önemli bir ögesidir.

Kapalı havalar yaygın nötr ışığıyla nasıl içimizi karartırsa, fotoğrafta da aynı atmosferi yaratır. Horst Munzig'in dua eden adam fotoğrafı (Foto-19) ne kadar sıkıntılı, bunalımlı bir atmosfere sahiptir. Aynı sıkıntı nötr bir şekilde oda içine yayılmış olan ışıkta da kendini gösterir. Yer yatağında yatan kadın fotoğrafında (Foto-20) gri atmosfer, kadının tepkisiz donuk bakışları ve dağınık mekanla hastalığı çağrıştıırır.

Şimdi burada altının çizilmesi gereken önemli bir ayırım söz konusudur. İncelediğimiz fotoğraflarda nesnelere belgelenmesi gereken bir amaç değil, ışığın yarattığı soyut duyguların, biçim kazandığı birer semboldür. Diğer bir deyişle, fotoğraflanmaya değer görülen şey nesnelere değil, ışığın nesnelere yüklediği anlamdır. Bu ayırımı daha iyi anlayabilmek için kendi kendimize bir deney yapalım. Fotoğraftaki nesnelere, aynı kad-

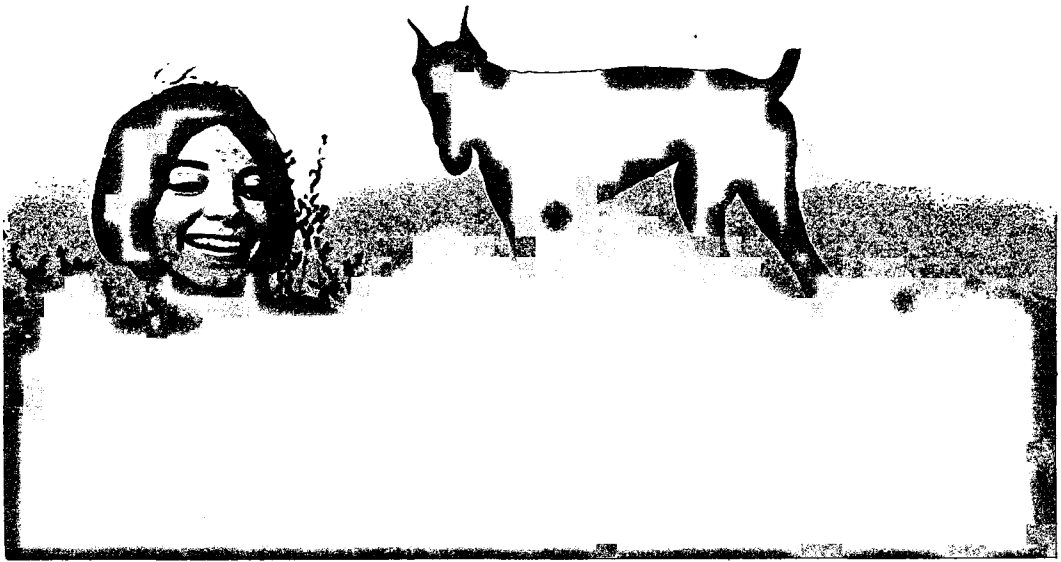


FOTO 17 RONALD MESAROS

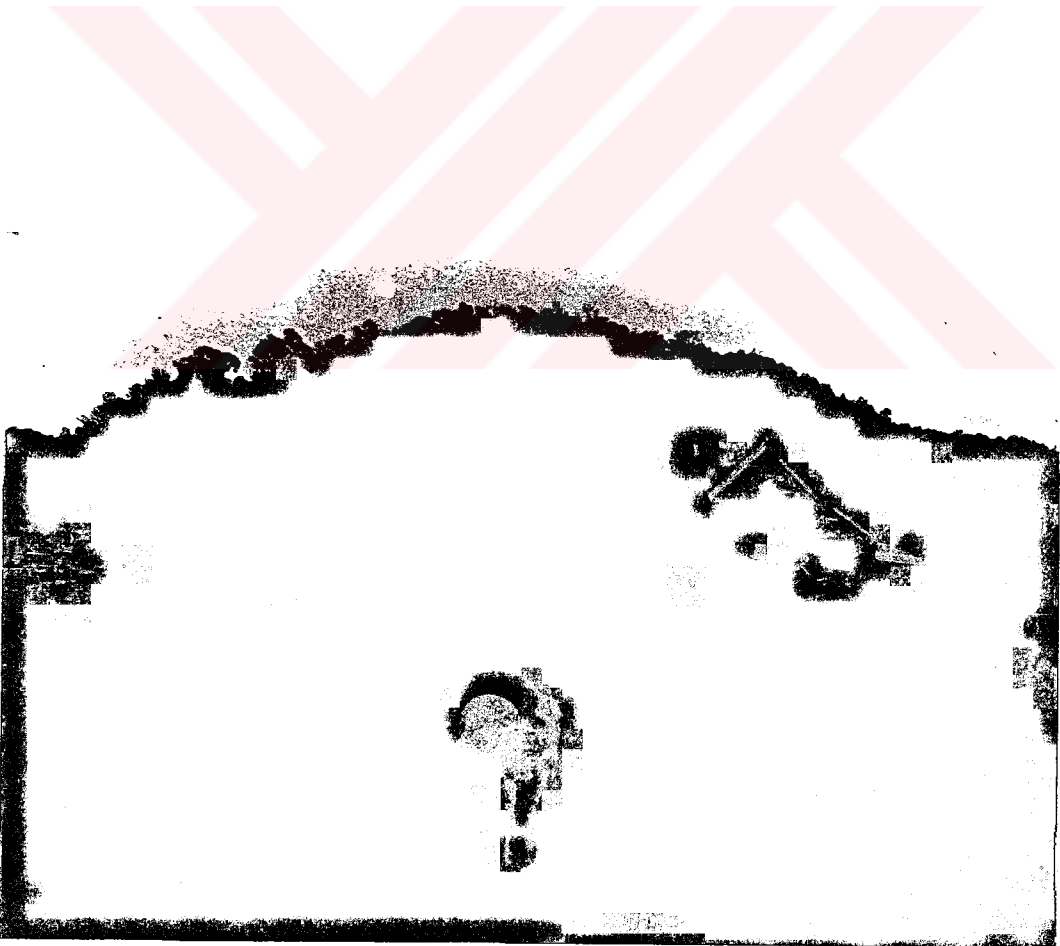


FOTO 18 ANTHONY WOLFF

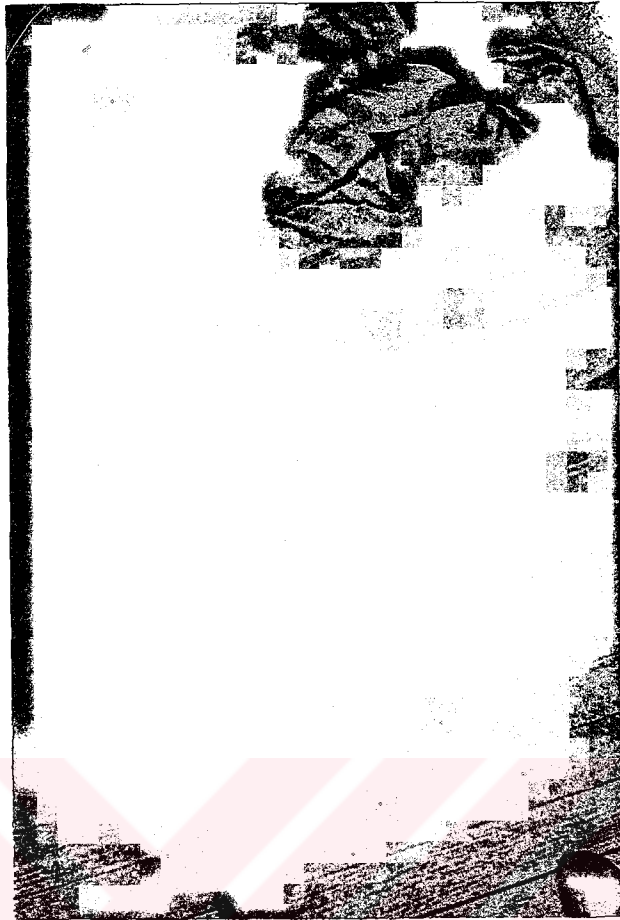


FOTO 20 ARTHUR FRED

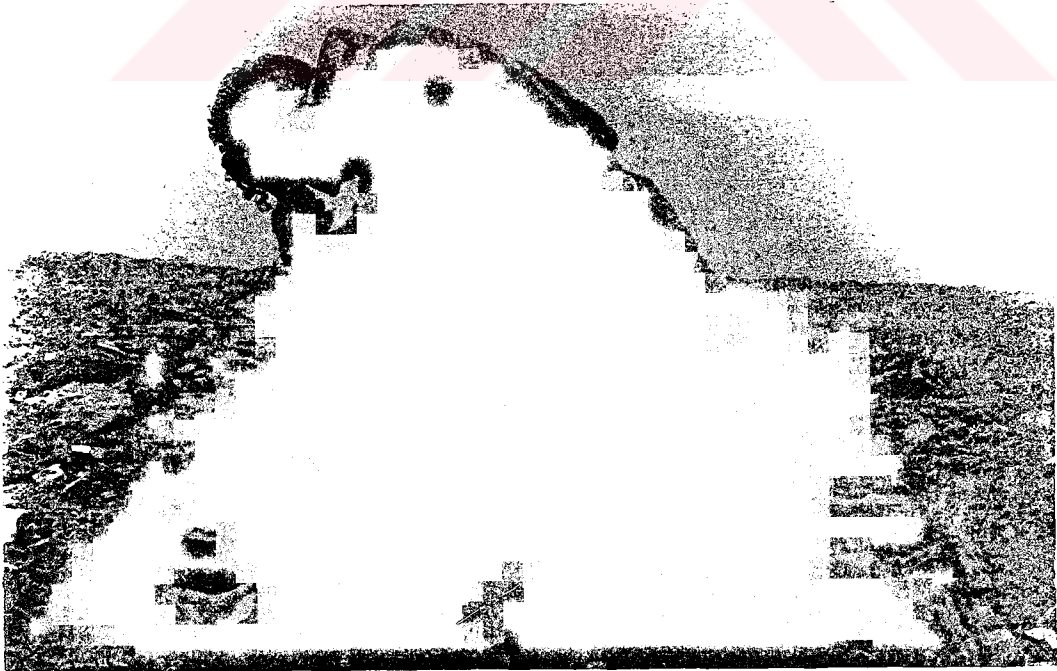


FOTO 19 HORST MUNZIG

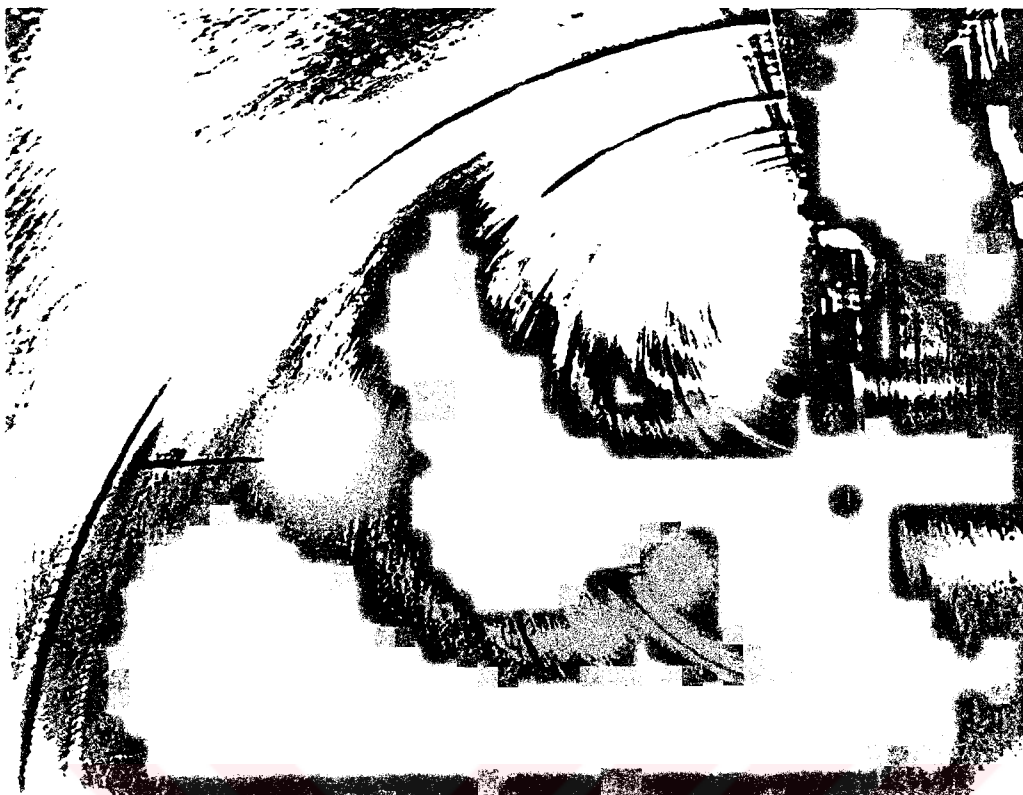


FOTO 22 CSIK FERENC

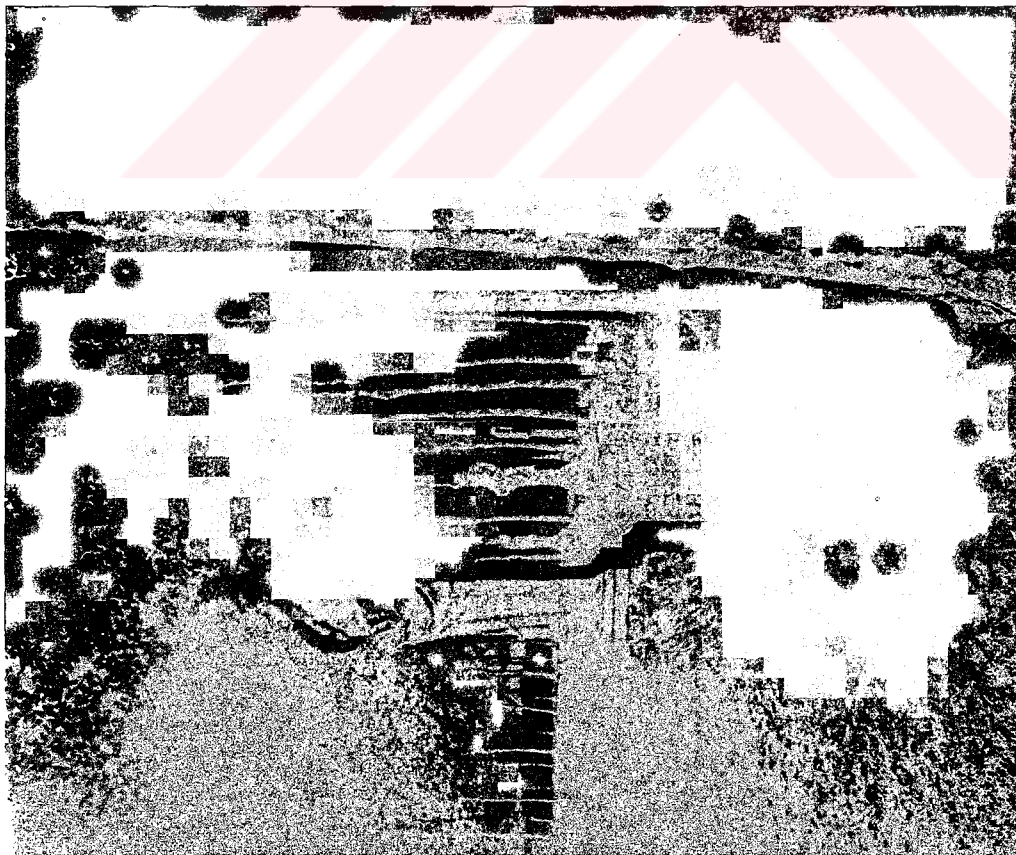


FOTO 21 EUGENE ATGET

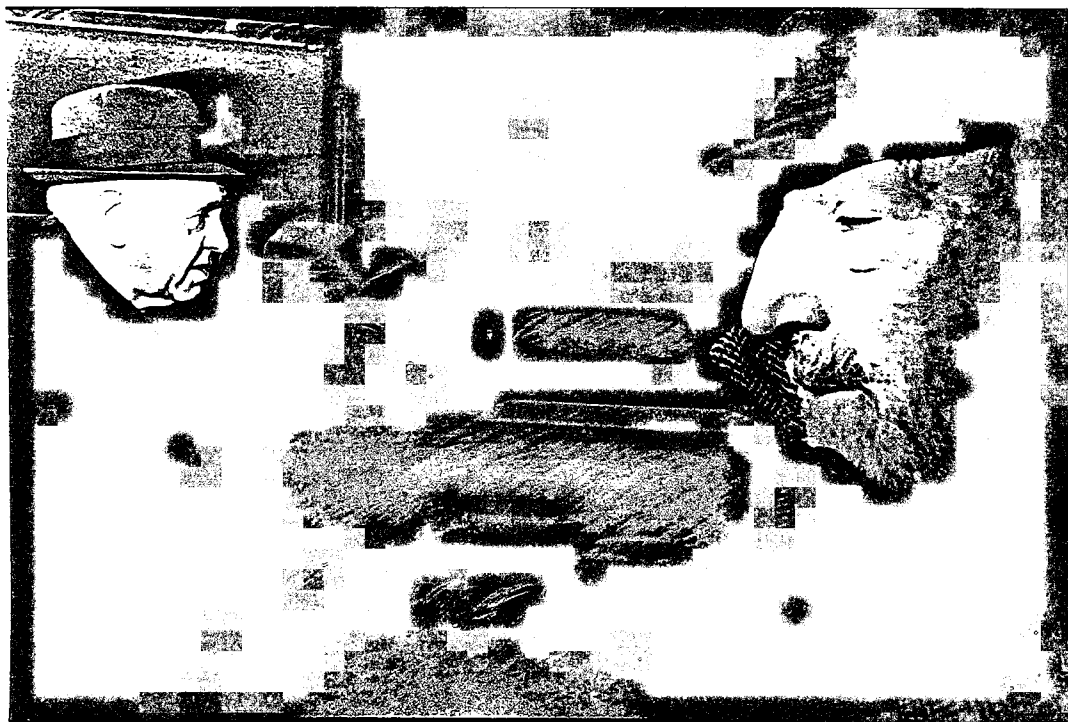


FOTO 24 BRUCE GILDEN



FOTO 23 VADAS ERNŐ

da aynı atmosferi yaratır. Horst Munzig'in dua eden adam fotoğrafı (Foto-19) ne kadar sıkıntılı, bunalımlı bir atmosfere sahiptir. Aynı sıkıntı nötr bir şekilde oda içine yayılmış olan ışıkta da kendini gösterir. Yer yatağında yatan kadın fotoğrafında (Foto-20) gri atmosfer, kadının tepkisiz donuk bakışları ve dağınık mekanla hastalığı çağırıştırır.

Şimdi burada altının çizilmesi gereken önemli bir ayırım söz konusudur. İncelediğimiz fotoğraflarda nesnelere belgelenmesi gereken bir amaç değil, ışığın yarattığı soyut duyguların, biçim kazandığı birer semboldür. Diğer bir deyişle, fotoğraflanmaya değer görülen şey nesnelere değil, ışığın nesnelere yüklediği anlamdır. Bu ayırımı daha iyi anlayabilmek için kendi kendimize bir deney yapalım. Fotoğraftaki nesnelere, aynı kadraj, aynı duruş biçimleri ve ifadeleri sabit kalmak kaydıyla çok farklı ışık koşullarında düşünmeye çalışalım. Bunun sonucunda; köpek bir düşman gibi tehdit savuramayacak, beyaz tay bütün detayları belirgin, ayakları yere basacak, dua eden adam kavurucu güneş altında toprakla uğraşan bir çiftçi olabilecek, yatan kadın sabah keyfi çeken birine dönüşebilecek.

Eugene Atget'in park fotoğrafında (Foto-21) ise patlayan parlak ışık atmosferi yaratır. Csik Ferenc'in tünel fotoğrafında da (Foto- 22) patlayan ışık ve sarmal yansımaları, yarattığı dinamizm ile tünelin kulakları sağır eden gürültüsünü hissettirir.

Vadas Ernő'nün fotoğrafındaki (Foto- 23) devrim sembolü meseleler, hem kendisi hem de yüzlere saçtığı ışığıyla dışavurumcu atmosferi yaratır.

Flaş ışığı, gün ışığıyla birlikte, dikkatli kullandığı takdirde, fotoğrafa farklı atmosferler kazandırabilir. Bu ikili kombinasyonda gün ışığını ikinci plana itip flaş ışığını hakim kılmak en etkili sonucu verir ⁽¹³⁾

Bruce Gilden, düşük obtüratör hızında mekanı ve yürüyen insanların hareketini gölge halinde saptamış. (Foto- 24) Bu pozlama esnasında flaşla hem adamların yüzünü görür hale getirmiş, hem de hareketi dondurmuş. Bu sayede, insanların hareketsiz ama gölgelerinin hareketli olması fotoğrafa farklı bir hava kazandırır.

Konumuz fotoğrafın atmosferi olunca kızılötesi fotoğrafa yer vermemek mümkün değil. Her ne kadar kızılötesi ışınlarını gözle göremeyip "ışık" terimini kullanamamamız ta, fotoğrafın teknolojisi kızılötesi ışınları görünür kılabilir. Daha önce edinilmiş Deneyimlere dayanılarak çekilen kızılötesi fotoğrafta sonuç görüntü ancak tahmin edilebilir. Özellikle doğa fotoğrafında, düşsel ve gerçek üstü atmosfer yaratmada çok başarılıdır (Foto-25)

Işık çeşitlerinin, tiplerinin ve aydınlatma biçimlerinin yarattığı farklı atmosferler detaylı olarak ayrı ayrı incelenecektir.



FOTO 25 YUSUF MURAT ŞEN

2.1.5 IŞIĞIN İMGESSEL ANLATIMI

Daha önce fotoğrafın fonksiyonlarını detaylı inceledik. Bunun sonucunda gördük ki; fotoğrafta ışık, yalnızca görüntü saptamak için kullanılan bir araç değil, estetik yapının oluşturulabilmesi için önemli bir işlevi de üstlenir.

Işık, bazen bütün bu fonksiyonları yerine getirmekle kalmaz, bir çok anlamı yüklenmek zorunda da kalır.

Duane Michals, fotoğrafı için şunları der: "Başı, saf ışık içinde eriyen bir insan fotoğrafı çekmek istedim; ki O'nun ruhsal enerjisi veya aurası (altıncı his) görülebilir" (Foto-26). Michals'ın söyledikleri açıkça gösteriyor ki, burada ışığa bir anlam yüklenmiştir. Karanlığın ortasındaki ışık saçan kaynağın bir insan başı olması, insan sembolü içine yerleşmiş bir enerji biçimini, yani ruhsal iç enerjiyi imgeler.

Gerd Bonfert'in fotoğrafında (Foto-27) da insan başı ve enerjisi hedeflenmiştir. Dolu kadraj içindeki insan başı, hareketli ve belirsiz bir şekilde görünür. Yüzün netsizliğine rağmen parlak ışık çizgileri, keskin bir netlik sergilerler. Fotoğraf, bir uzay çağı insanının portresi gibidir. O zaman belki de gözümüzün gördüğü görsel dünyanın bir anlamı kalmayıp, ikinci plâna itilecek ve insanın gizli kalmış enerjisi dışa vurularak yaşamı biçimlendirecektir.

İnsanın fiziksel yapısı içinde gözlerin çok özel bir konumu vardır. Karşınızdaki kişi ile gözler sayesinde iletişim kurarız. Tüm duyguları en iyi gözler dışa vurur. Dış dünyaya açılan bir pencere niteliğindeki göz, çevremize bakışlar göndererek enerjiimizi yayar. İşte Gerd Bonfert'in fotoğrafındaki gözler de bir ışınım ve enerji kaynağı imajını yaratır.

Chris Burden'in 1973'te yaptığı bir performans gösterisi esnasında çekilmiş olan bu fotoğraf (Foto-28), ışığın başka bir imgesini sergiler. Burden, stüdyosunun sokağa açılan dış kapısı aralığında yarı çıplak durarak, elindeki iki elektrik kablosundan kıvılcımlar çıkarır. "Tanrı Katına Açılan Kapı" başlıklı bu performans gösterisinde Chris Burden, elde ettiği ışık saçılmaları sayesinde, tanrısal gücü ve enerjiyi görsel olarak imgeler.

Tanrısal enerji, günümüz fotoğrafçılarından olan Pedro Luis Raota'nın fotoğrafında (Foto-29) başka bir biçimde karşımıza çıkar. Ağır işte çalışan işçileri konu alan fotoğraf, elinde balyozla ayakta duran insanı vurgular. El Greco'nun resimlerindeki gibi kasvetli, karanlık bir atmosfer içinde, lokal olarak gelen ışık, insanın yarı çıplak vücudunun ve yüzünü aydınlatır. Adamın ışığa bakan yüzünde ve duruş biçiminde, yalvaran, yardım bekleyen bir ifade vardır. Işık ise, yalnızca ona istediği gücü, enerjiyi verir ayakta kalmasını sağlar. Yani, güneş burada tanrısal bir güç konumuna ulaşmıştır.

Pedro Luis Raota, hamile kadın fotoğrafında (Foto-30) da ışığa bir anlam yüklemiştir. Bu defa pencereden süzülerek gelen ışık, anne karnındaki oluşum sürecini yaşayan bebeğe enerjisiyle hayat verir. Pedro Luis Raota, bu fotoğrafında da ışığa, tanrısal bir anlam yüklemiştir.

Axel Grünwald'ın bir futbol maçı esnasında çektiği fotoğraf (Foto-31), farklı bir yapıyı sergiler. Gerçekte fotoğrafın estetiğini bozabilecek bir nesne olan elektrik direği üzerindeki parlak ışık, ön plandaki bayrağın sembolü olan kuru kafa ile kurduğu biçimsel ilişki sayesinde güçlü bir anlatıma kavuşuyor. Dinamik atmosferin gerilimi, direktteki yüklü elektrik geriliminin yaydığı ışıkla imgelenir.



FOTO 27 GERD BONFERT

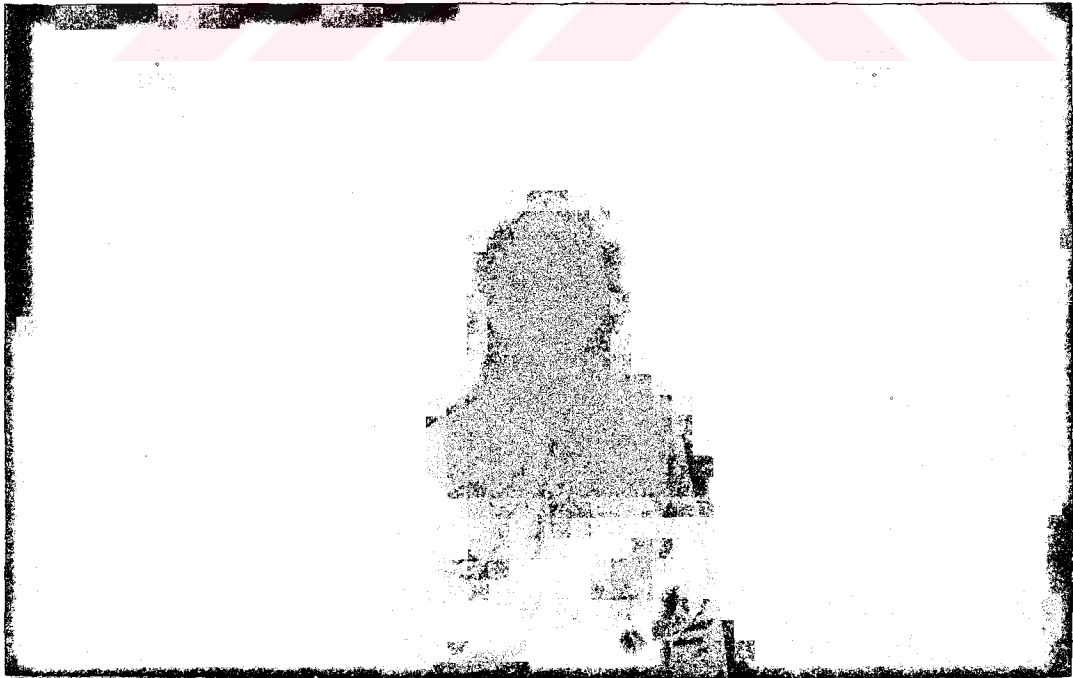


FOTO 26 DUANE MICHALS

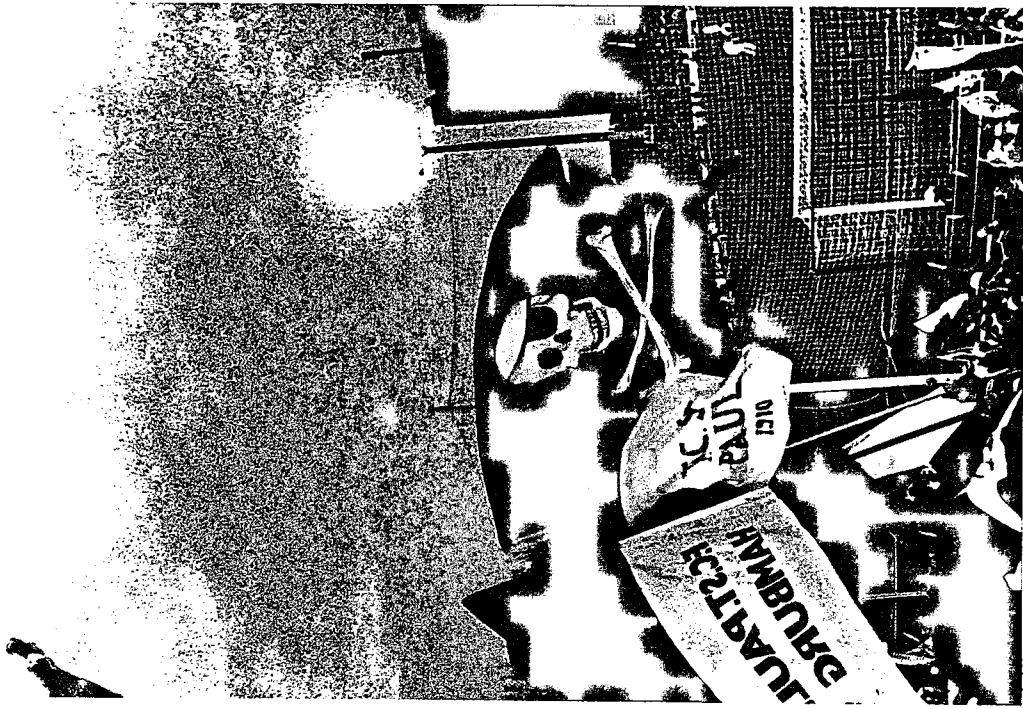


FOTO 31 AXEL GRUNEWALD

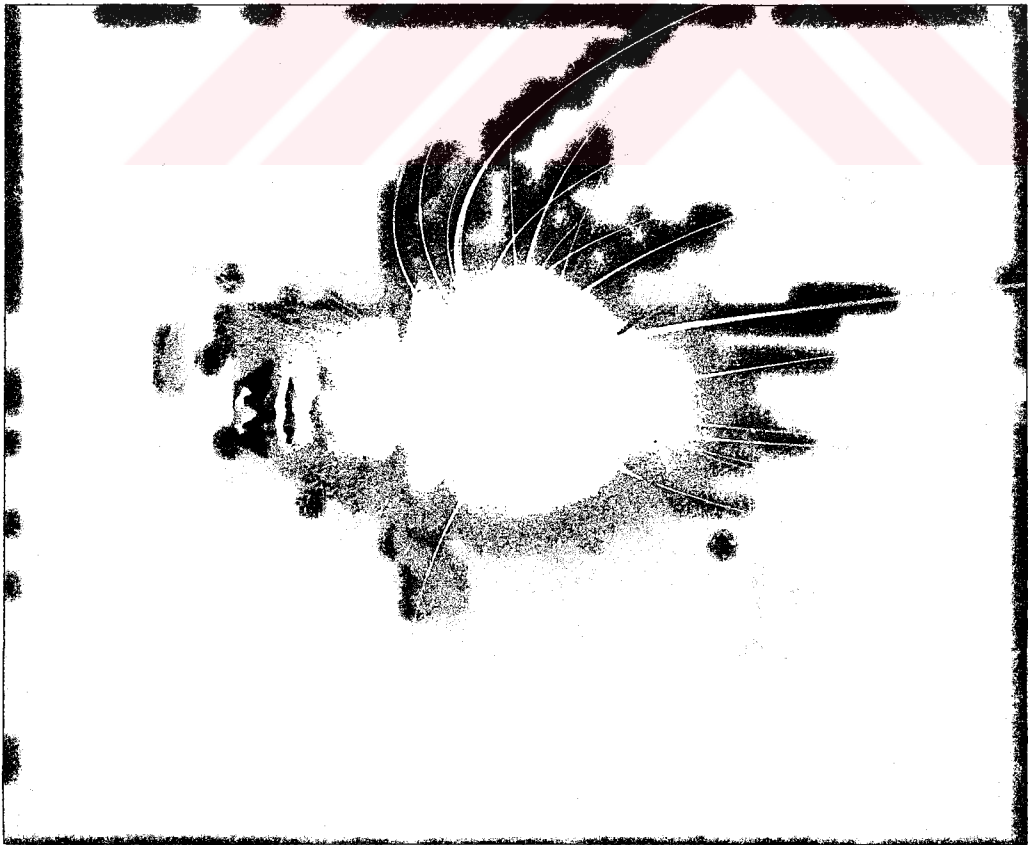


FOTO 28 CHRIS BURDEN



FOTO 30 PEDRO LUÍS RAOTA.



FOTO 29 PEDRO LUÍS RAOTA.

2.2 IŞIĞIN FONKSİYONLARINI YERİNE GETİRİŞ BİÇİMLERİ

Işığın, detaylı olarak incelediğimiz fonksiyoları, ya ışığın yapısal özelliklerinden ve ışık tiplerinden kaynaklanır, ya da aydınlatmanın niteliklerinden kaynaklanır.

Bu veriler tetaylı olarak incelenecektir. Ancak, bu verilerin bir kısmı diğeriyle doğrudan ilişkili olarak gündeme gelir veya büyük oranda örtüşebilirler. Örneğin "gün ışığı" bölümünde "ışığın parlaklığı", veya "direkt ışık" gündeme gelebilir. Bu gibi çelişkili olduğu zannedilebilecek benzerlikler, özellikle tek tek ele alınarak, ayrı ayrı vurgulanmıştır. Bunun nedeni , olaya çok yönlü bakış açıları getirerek, konuyu zenginleştirmek ve sağlam bir temel oluşturmak fikrinden kaynaklanır. Şimdi bunları tek tek inceleyelim.

2.2.1 IŞIĞIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Bir ışık salınımının veya titreşiminin temel özellikleri şunlardır.

Işığın parlaklığını belirleyen yoğunluğu,

Işığın Rengini belirleyen dalga boyu,

Özel fotografik amaçlar için kullanılabilen polarizasyonu.

Işığın parlaklığı ve ışığın rengi üzerinde önemle duracağız. Ancak ışığın polarizasyonu farklı bir özellik taşır. Normalde gözle ayırtedemeyeceğimiz bu özelliği, yansıtıcı yüzeyler (cam yüzey su birikintisi gibi) çekiminde kısmen görebilir. Ancak fotografta, (ışığın açılmasına bağlı olarak) bir polarize filtre yardımıyla belirginleştirilebilir. Bu nedenden dolayı konuya daha sonra değinmeyeceğiz.

2.2.1.1 PARLAKLIK

Işığın parlaklık oranı, kullanılan kaynağın aydınlatma gücünün birimi veya bir diğer deyişle ışık yoğunluğunun ölçüsüdür. Bir pozometreye ölçülebilir, pozlamayı belirler ve fotografik yapının estetiğine etki eder.

Skalası, bakılması imkansız yoğunluktaki güneş ışığından, yıldızsız bir gecenin karanlığına kadar uzanır Sadece pozlamayı değil, renk yapısını ve fotoğrafın etkisini belirler. Çok yoğun ışık altında objeler sadece daha aydınlık olmakla kalmayıp, daha kontrast ve renkleri doygun çıkar.

Mevcut ışık kaynağının parlaklık oranı, farklı biçimlerde değiştirilebilir. Yapay ışıkta bu durum kolaylıkla uygulanabilir. Yapay ışıkta aydınlatma gücü, ışık kaynağı ile aydınlatılan yüzey arasındaki uzaklığa bağlıdır. Aydınlanma miktarı uzaklığın karesiyle ters orantılıdır. Yani ışık kaynağı ile objenin arasındaki mesafeyi iki katına çıkarırsak, aydınlanma miktarı dört kat azalır.

Fotografçı ışık yoğunluğunun derecesini tayin ederek, fotoğrafın çeşit ve etkisini belirleyebilir. Genel olarak, parlaklık oranı yüksek ışık sertliği, gücü, çarpıcılığı; zayıf ışık yumuşaklığı, sakinliği, dengeyi ve gizemi im-

geler.

Richard Avedon'un Sicilya'da çekmiş olduğu çocuk fotoğrafı (Foto-32) Parlaklık oranına iyi bir örnek teşkil eder. Bu fotoğraf siyah ve beyaz üzerine kurulmuş bir fotograftır. Geri plandaki ağacın siyah dikdörtgen formu dik dönmüş olarak çocuğun gövdesinde tekrar eder. Siyah lekelerin bu güçlü uyumu, ağaçla çocuk arasında düşünsel bir bağın da kurulmasını sağlıyor. Parlak bir gün ışığında çekilmiş bu fotoğraf kontrastı sayesinde çevredeki bütün ayrıntıları silip süpürerek dikkati bu iki leke üzerinde topluyor.

Lars Werner Thieme'nin, bir Alman org çalgısını çektiği alışılmadık fotoğrafı, kemerden içeriye giren direkt güneş ışığıyla oluşturulmuş. Işığın oluşturduğu grafik yapı içerisinde çalgıcının gölgede bırakılmasıyla ve sol baştaki kavisli beyaz lekenin ortasına yerleştirilmesiyle çok sert görünüşlü ve katı kılınmış. Jorge Gayoso'nun apartman fotoğrafında (Foto-34) da benzer bir grafik etki göze çarpıyor. Bu fotoğrafta da aydınlatma oranının çok yüksek olması gölgeleri derin bir karanlığa gömüyor. Fotoğrafın sağ üst köşesinde bulunan insanlar, org çalgıcısına göre çok az etkili ve ikinci plana itilmişler. Bu iki fotoğrafı karşılaştırdığımız zaman birincisinde yapı elemanı objesini (org çalgıcısı) koruyan, gizleyen bir işlev üstlenirken diğerinde ise devasa boyutları ve katı formlarıyla ezen, yok eden bir işlev üstleniyor. Her iki fotoğrafa da gücünü veren ana öğe ise çok parlak güneş ışığıdır.

Şimdiye kadar incelenen fotoğraflarda ışık neredeyse abartılı bir şekilde maksimum parlaklıkta kullanılmıştı. Mario Giacomelli'nin fotoğrafında (Foto-35) ise vakit akşam üzeridir. Kadınlar, detayların gitgide yok olduğu bu akşam üzeri atmosferini siyah giysileriyle ve yüzlerini kapatarak gizlenmeye çalışan davranışlarıyla çok güçlü kılıyor. Fotoğrafın tam ortasında yer alan erkek çocuğu ise kameradan kaçan diğerlerinin aksine kameraya doğru dimdik gelerek ve hiçbir yerini saklamadan kendini cömertçe sergileyerek birinci öğe olmayı başarıyor. Fotoğrafçı fotoğrafın baskısı esnasında çocuğun olduğu bölgeyi daha aydınlık bırakarak (maskeleye yöntemleriyle) çocuğun etkisini güçlendirmiştir. Çocuk sanki çevresindeki ışık halesiyle başka dünyanın insanıymış gibi çok farklı bir kimliğe bürünür.

Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafları yoğun duygu yüklüdür.(Foto-36-37) Birisinde yalnız bir ağaç öbüründe yalnız bir gezgin fotoğrafın ana öğesini oluştururlar. Düşük yoğunluktaki akşam ışığı fotoğrafları karanlığa boğmuş. Karanlık büyük kütleler, fotoğrafta çok küçük bir hacim kapsayan ana öğeleri (ağaç, gezgin) ezer ve onları yalnızlığa iter.

Bir İspanyol parkında yer alan yuvarlak taşın lokal ve düşük yoğunluktaki ışıkta çekilmiş fotoğrafında (Foto-38) taş, samanyolun da yükselen gizemli bir ay etkisi verir.

Keiichi Tahara'nın çok düşük ışıkta gece çektiği fotoğrafları (Foto-39-40-41) kendi aralarında bir bütünlük kurarak gecenin örtücülüğünü, saklayıcılığını ve gizemini çok iyi imgelerler.

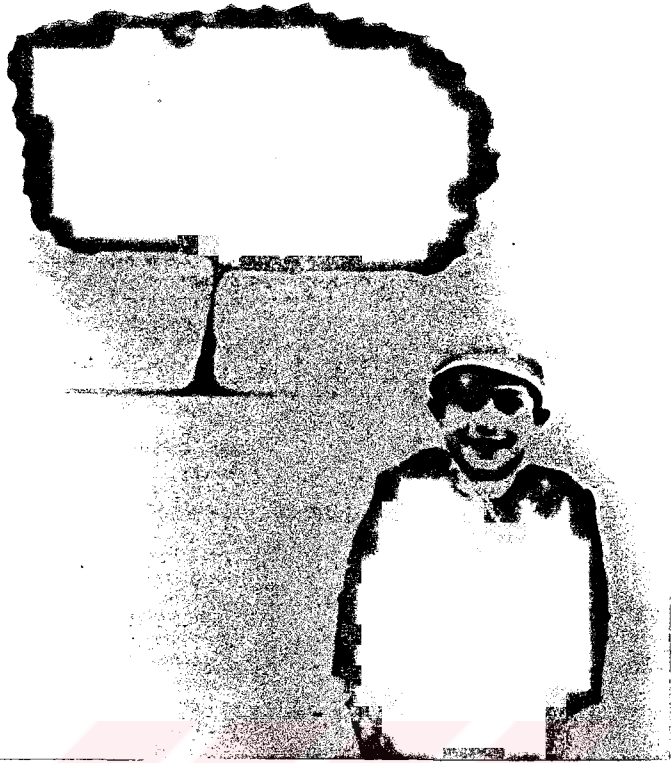


FOTO 32 RICHARD AVEDON

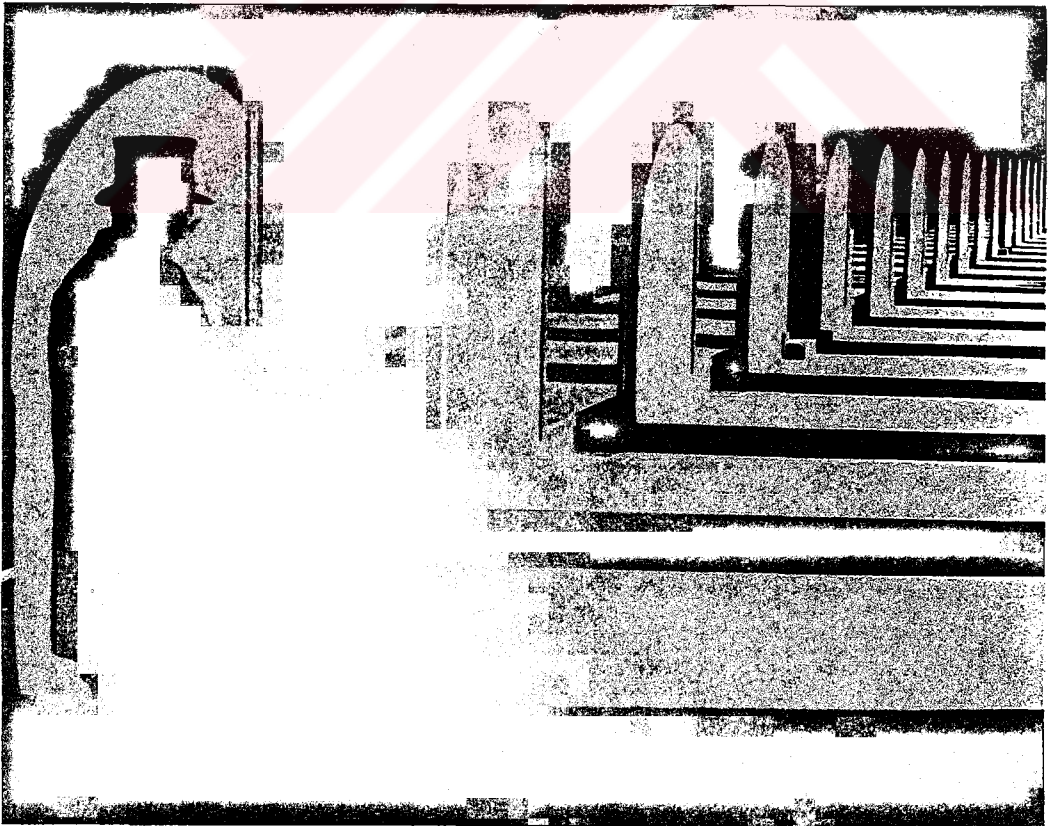


FOTO 33 LARS WERNER THIEME

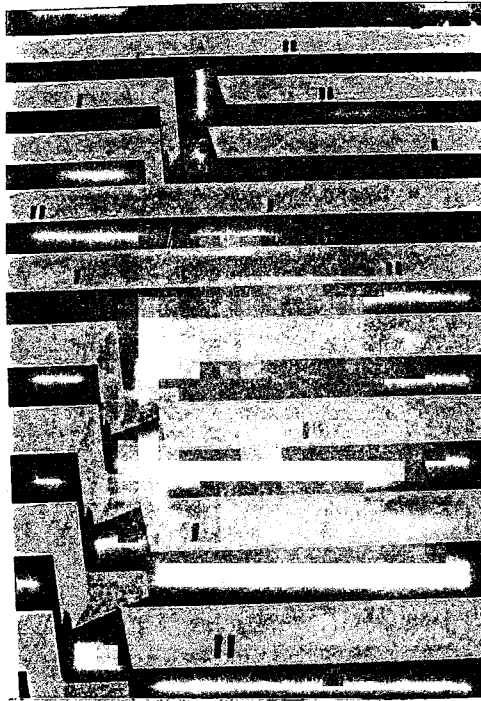


FOTO 34 JORGE GAYOSO



FOTO 35 MARIO GIACOMELLI

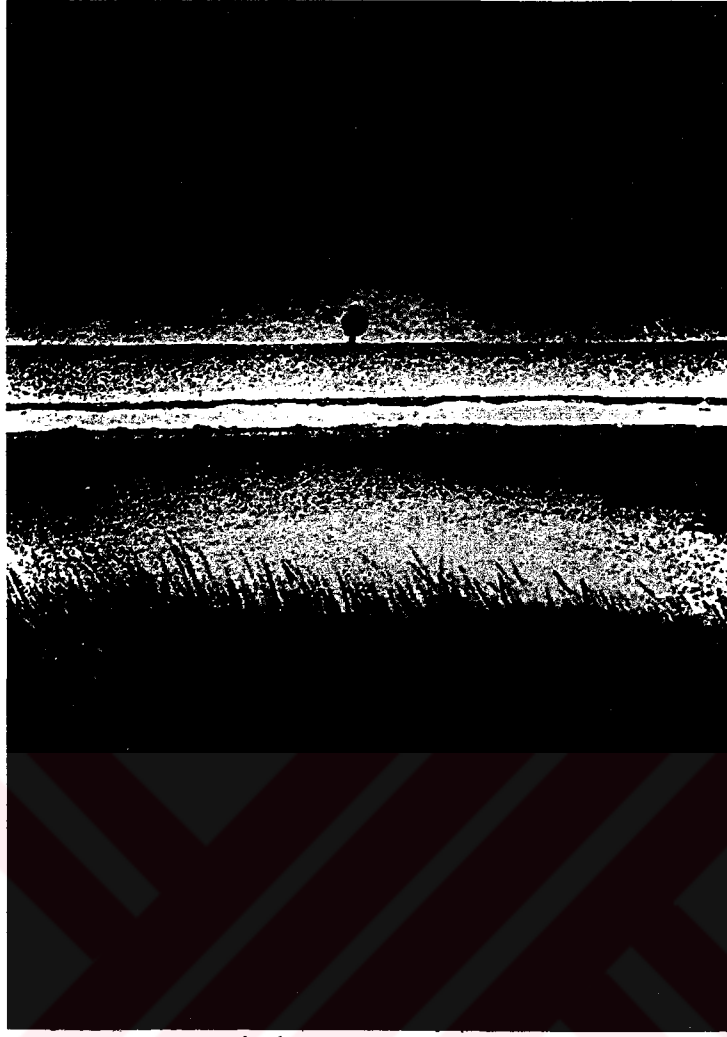


FOTO 36 NURİ BİLGE CEYLAN



FOTO 37 NURİ BİLGE CEYLAN

ABC '85



FOTO 38 İSİMSİZ



FOTO 39 KEIICHI TAHARA



FOTO 40 KEIICHI TAHARA

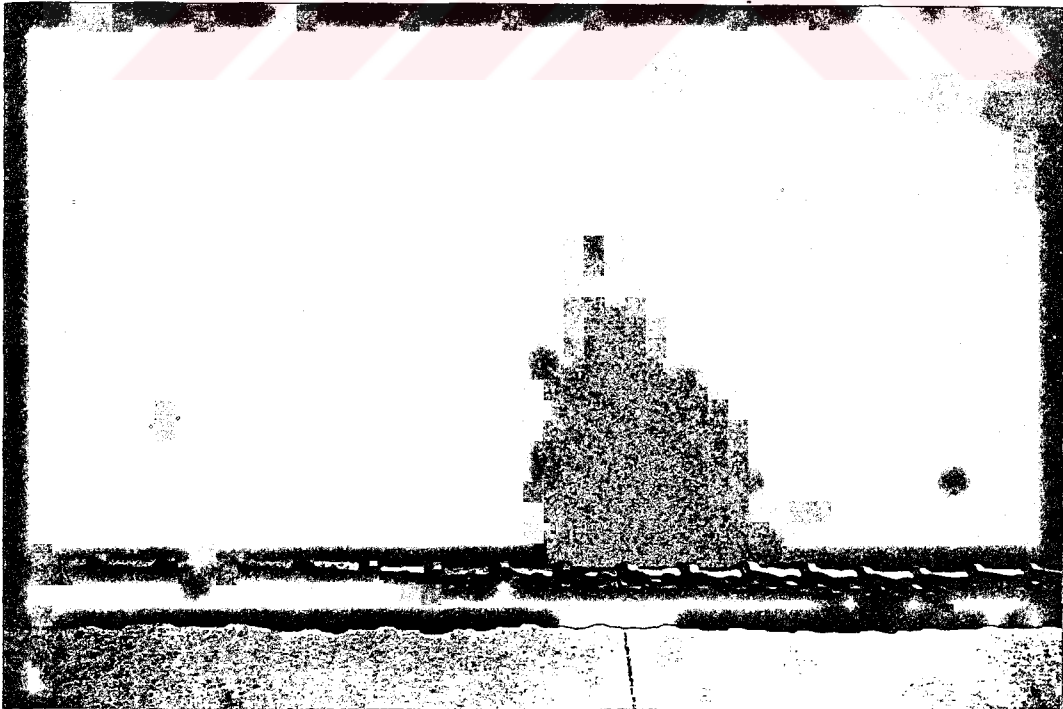


FOTO 41 KEIICHI TAHARA

2.2.1.2 RENK

Renk konusunu incelerken öncelikle rengin iki türünü bilmek gerekir. Bunlardan birisi madde renkleri (pigment renkleri) ötekisi ise ışık renkleri (spektral renkler)dir. Bizim burada üzerinde duracağımız tür doğal olarak ışık renkleri olacaktır.

Işığın beyaz olmadığını, spektral renklerin toplamının beyaz, dolayısıyla renksiz görüldüğünü 1666'da Isaac Newton buldu. Newton güneş ışınlarını bir cam prizma üzerine düşürdü. Öyle ki tayfin gökkuşağı renkleri ortaya çıktı. Işığın renksiz olmadığını kanıtı olarak ilk prizma ile elde edilen spektral renkleri ikinci bir prizmayla yakaladı ve böylece yeniden nötr beyaz ışığı elde etti.

Spektral renklerle ilgili olarak, bir ışık titreşiminin/salınımının temel özellikleri şunlardır:

- Işığın parlaklığını belirleyen yoğunluğu,
- Işığın rengini belirleyen dalga boyu,
- Özel fotografik amaçlar için kullanılacak polarizasyonu.

Pigmentle renklendirilmiş bir madde veya nesne ışığı yansıtarak tek renkliliğinin gözümüz tarafından algılanmasını sağlar. İzleyenin üzerindeki renk etkisi, o maddeyi, aydınlatan ışığın yoğunluğuna, dalgaboyuna ve polarizasyonuna bağlıdır. Bir maddenin, kendi rengini yansıtma, gölgeler oluşturma ve ışık durumuna göre boyutlarının değişmesi özellikleri vardır. Ortalama 5000-6000 K'lık bir cephe aydınlatması en nötr, ama ayrıca en tek düze ışıktır. Oysa nesneyi yalayıp gelen yan ışık, hatta ters ışık, nesneyi optik olarak çevresinden daha öne çıkarır, daha çok dikkat çeker hale getirir. Böylece ona anlam yükler. Bu çeşitli ışık yönleri, ışık türleri veya çeşitleri - renk niteliği bir yana bırakılırsa - bir fotoğrafın özelliğini belirler ve bu nedenle önemli birer biçimlendirici elemandırlar.

Zwei Themen deniz kenarındaki terasta çektiği fotoğraf,(Foto-42) güneş ışığının etkilerini taşıyan gece mavisi ile yapay ışığın kızılığını taşır. Normalde gözün algılayamadığı gün ışığı ve yapay ışık rengi arasındaki farklılığı göstermesi açısından ilginçtir.

Alfred Seiland'ın köy fotoğrafı (Foto-43) sarımsı renk tonu ile şiirsel, duygusal bir atmosferi yaratır. Mekânın özgün yapısıyla uyum sağlayan sarımsı ışık fotoğrafa nostaljik duygu verir.

Gün ışığının değişimi hiç bir yerde çöldeki kadar açık değildir. Gökyüzü parlak ve berraktır. Bulutlar ise bazen yerden yansıyan renkleri alırlar. Dean Brown bu çöl fotoğrafını (Foto-44) Arizona'da Sonoran Çölü'nde gün batımından bir saat önce çekmiş. Bu son öğleden sonra ışıkları çöl dokusu için büyük bir zenginlik sağlar; sıcak kızılık, doğayı ve kaktüsleri altın gibi boyar. Çölün, kızgın sıcaklığını hissettirmesi açısından da iddialı bir fotoğraftır.

Arizona çölü, güneş ufukta battıktan hemen sonra gökyüzünde hâla asılı duran güneş ışığının yansımaları ile pembe ve morun değişken tonları ile boyanmış bir dünya haline gelir. (Foto-45) Dean Brown'un, her

iki fotoğrafında da renk, nesnenin doğasına çok iyi uymuş. Kızgın bir atmosfer için kaktüsleri konu seçerken, yumuşak, duyarlı atmosfer için, iddiasız ve daha şiirsel yer bitkilerini seçmiş.

Ernst Haas'ın yağmurlu bir gecede yerdeki renkli ışık yansımalarını çektiği fotoğrafı,(Foto-46) yapay ışık kaynakların farklı farklı renklerini yansıtır. Kompozisyonun ana öğesini ısıklık yerde yansıyan renkli ışıklar oluşturur. Ernst Haas, Venedik'i 1955 yılında, sessiz, gizemli bir şehir olarak fotoğrafladı.(Foto-47) Bu sessiz renk tonlarını elde etmek için, havanın sis ve yumuşak güneş ışığı arasında değişen alternatiflerinin olduğu sonbaharda bu ziyareti gerçekleştirdi. Venedik fotoğrafında san Marco meydanının şiirsel atmosferi mavimsi ve pembemsi sisin gizleyici etkisi ile örtülünce, rüya gibi düşsel bir kimliğe bürünür. Fakat gondolların hançer gibi siyah kütleleri önde büyük bir hacim kaplarlar ve yarattıkları karanlık etki ile gizemli atmosferi kuvvetlendirirler.

Rengi görmenin üç değişik biçimi vardır.⁽¹⁴⁾

Doğal Renk Verimi: Bu en klasik akademik yoldur. Diadaki renkler, gerçekte öyle olup olmamasına bakılmaksızın, sanki nötr beyaz ışıkta çekilmiş gibi olmalıdır. Bunun için filmin renk kalibrasyonu, kullanılan ışıkla aynı olmalıdır aksi halde filtrelerle düzeltme yapmak gerekir. Işığın bu renksizliği (beyaz ışık) daha çok, artistik amaçlı olmayan endüstriyel ürün fotoğraflarında söz konusu olur.

Doğru Renk Verimi: Diadaki renkler, gözümüzle gördüğümüz renklerin aynısıdır. Işığın beyaz olup olmaması önemli değildir. Örneğin, güneş batışında yüz kıpkırmızı görünebilir. Bu renk kayması düzeltilmeden fotoğraf olduğu gibi kabul edilir. Bu yaklaşım, daha çok belgeci, yani çevresindeki değişiklikleri olduğu gibi kaydetmeyi seven fotoğrafçı stildir.

Serbest Renk Verimi: Yaratıcı fotoğrafçıların, sanatçı yaklaşımların stildir. Renklerin doğal veya doğru olmalarının önemi yoktur. Bir portre yeşil, mavi ya da kırmızı olabilir. Gerçek renk diye birşey yoktur ve doğallık sadece kuru düştten ibarettir. Bu fotoğrafçıların kullandığı renk değiştiriciler ise ışık önü veya kamera önü filtreleri olduğu gibi, kullanılan ışıktan farklı renk kalibrasyonuna sahip filmlerdir.

Yaratıcı fotoğrafçıların bilmesi gereken bir diğer nokta ise rengin (ışık veya pigment renkleri) sadece fiziksel görünürlüğü olmadığı, aynı zamanda ruhsal etkilerinin de olduğudur. Bu sebepten dolayı rengi yönlendirirken bu etkilerin gözönünde bulundurulması gerekir.

Renkler Psikolojik Etki Yaratır.⁽¹⁵⁾

Kırmızı: En tahrik edici ve saldırgan renktir. Yüksek şiddetinden dolayı tanıtım ve pazarlamada en çok kullanılan renktir. Kırmızı uyarı rengidir. Kırmızı en "sıcak" renk olup; ateş, kan şiddetle eş anlamlıdır. Kırmızı semboldür: Tehlike sembolü kırmızı uyarı ışığı gibi....

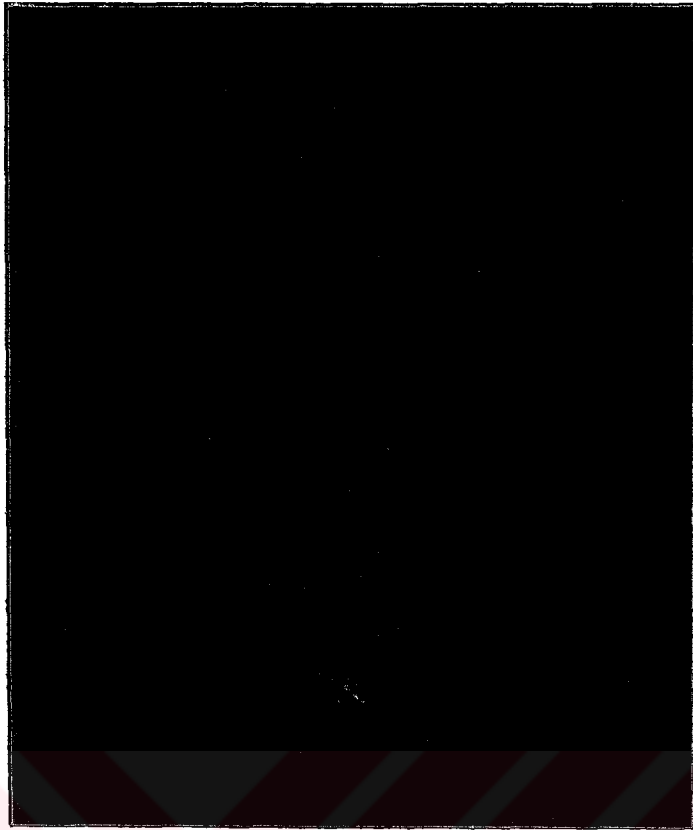


FOTO 42 ZWEI THEMEN



FOTO 43 ALFRED SEILAND



FOTO 46 ERNST HAAS

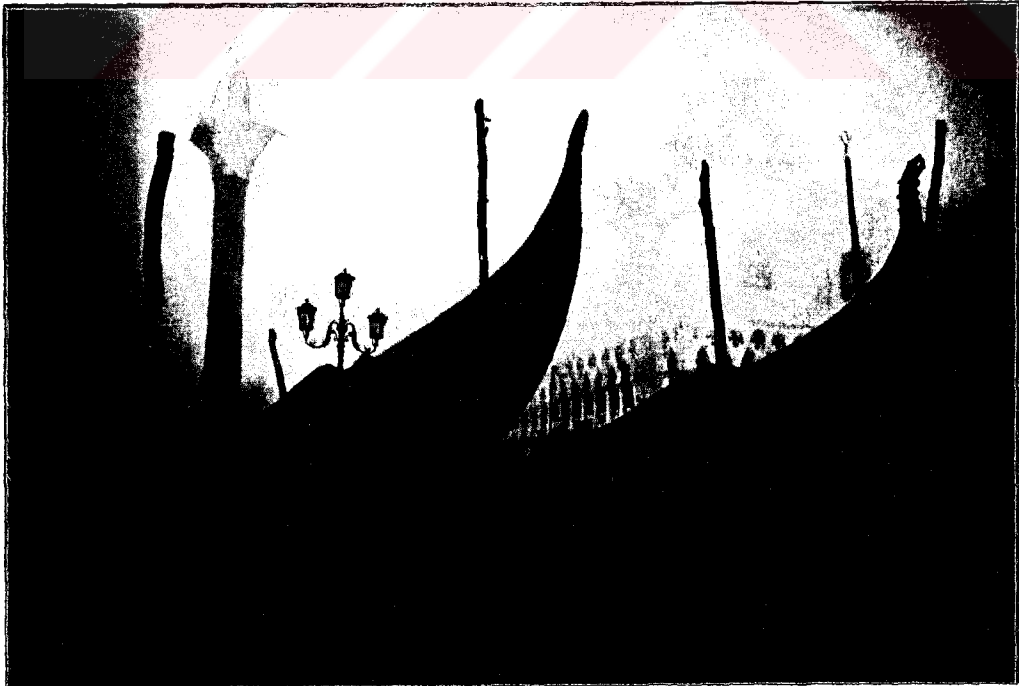


FOTO 47 ERNST HAAS



FOTO 44 DEAN BROWN

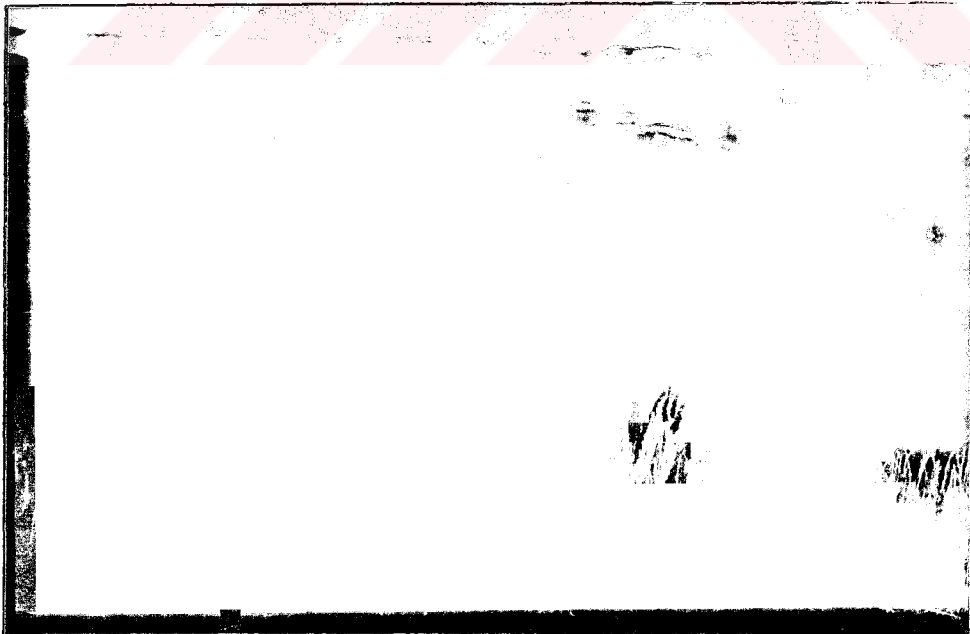


FOTO 45 DEAN BROWN

Turuncu: Kırmızı kadar olmasa da turuncu da sıcak bir renktir. Turuncu renk; tropikal iklimi, turunçgiller meyvelerini, hasat zamanını, sonbahar tatilini, şömineyi, mum alevini hatırlatır.

Sarı: Üçüncü sıcak renktir. Güneş ışığı ve baharı hatırlatır. Neşe ve sıcaklık verir.

Fotografatta sarı renk kayması, soğuk renk kaymasından daha iyi izlenim verir. Hastalık (sarı karantina bayrağı) ve kıskançlık sembolüdür.

Kahverengi: Toprağa bağlılığı, sonbaharı, kuruyan yaprakları, orta yaşı, sakin yaşamı çağırır.

Yeşil: Doğada hakim olan renk olup, tazeliği, gençliği, doğallığı, acemilliği, ümidi simgeler. Doğaya en yakın renktir. Sakin, rahatlatıcı, ne soğuk ne sıcak, nötr bazen de sıkıcı bir renktir.

Mavi: Renklerin içinde en az saldırgan olanıdır. Kendi halinde, sakin, pasif imajı vardır. Oldukça soğuktur. Maviye kaymış bir dia çok soğuk etki verir. Psikolojik olarak düşünceli, mesafeli, ciddi olarak algılanır. Bağlılığı, ciddiyeti, hasreti, geceyi, gökyüzünü ve denizi simgeler.

Mor: Kırmızı veya mavi oranına göre ya hafif aktif ya da pasiftir. Ruhsal olarak derin iç bunalımı simgeler.

Beyaz: Şans, neşe, bakirelik, masumluk, düğün ve temizlik sembolüdür.

Siyah: Ciddiyeti, endişeyi, gizemi, çaresizliği ve ölümü sembolize eder.

Işık renginin ve ışık tadının/uyumunun özelliğini belirtmek için, içinde çok farklı öğeler içeren, bir manzara ortasındaki yolun fotoğraflarını, gün doğuşundan gecenin karanlığına kadar eşit zaman aralıkları ile defalarca çekelim. Bu çekim serisinde, en fazla karşılaşılan fotografik ışık nitelikleri bulunacaktır. Sabah erken saatlerinin difüz mavi sis ışığı, güneşli günün daha keskin konturlar oluşturan "nötr" ışığı, öğleden sonranın daha mavi ışığı ve son olarak, başlayan gecenin otomobil farlarından kaynaklanan yapay ışık katkılı derin mavi ışığı.

2.2.2 AYDINLATMA NİTELİKLERİ

Aydınlatma konusu, yönlendirme biçimi olarak yapay ışık ve doğal ışık diye ikiye ayrılır. Doğal ışığın, yani güneş ışığının yönlendirilemez oluşu, bizi ona yönelmemizi ve onun aydınlatma biçimlerini takip etmemizi gerektirir. Yapay ışık söz konusu olunca olay farklı bir boyut kazanarak özel bir uzmanlık alanı oluşturur.

Aydınlatmanın niteliklerini ise aydınlatma kontrastı ve aydınlatmanın yönü oluşturur.

2.2.2.1 AYDINLATMA KONTRASTI

Bir ışık kaynağı ne kadar küçük veya yaydığı ışık demeti ne kadar paralel olursa verdiği ışık daha kontrast, gölgeler daha keskin ve karanlık olur. Tam tersi olarak, ışık kaynağı ne kadar büyük ve yaydığı ışık ne kadar yaygın olursa verdiği ışık daha az kontrast gölgeler daha şeffaf ve yumuşak olur. Yani kısacası bir fotoğrafçı, aydınlatmanın kontrast derecesinin, ışık kaynağının büyüklüğü ile ters orantılı olduğunu bilmek zordur (örn: güneş gerçek boyutları çok büyük olmasına rağmen uzaklıktan dolayı çok küçük görünür ve bu küçüklüğü kontrastını belirler.)

Yüksek kontrastlı aydınlanmaya örnek bulutsuz bir günde direkt güneş ışığı ve bir spot lambanın ışığı, düşük kontrastlı aydınlanmaya ise, düzgün olarak kapalı bir gökyüzündeki ışık ve floresan tüplerinden gelen ışık verilebilir. En yüksek kontrast ışığı bir circanium arc lambası verir; gölgeleri jilette kesilmiş gibi keskin gösterir. En yumuşak ışık ise ışık çadırı ile yapılan gölgesiz aydınlatmadır. Bu uç noktalar arasında, orta kontrastta ışık yer alır; açık havalarda değişik büyüklüklerde beyaz bulutlarla birlikte gün ışığı, ve sisle değişik derecelerde yayılmış gün ışığı, sayılabilir. Yapay ışık söz konusu olduğunda kontrast derecesi geniş olarak, reflektör ve/veya kullanılan yayıcının tipine göre değişir. Aynı lamba göreceli olarak kontrast veya düşük kontrast verebilecek hale getirilebilir.

Usta fotoğrafçılar ışığın kontrast etkisini kullanarak çok başarılı fotoğraflar üretmişlerdir. Ben bu fotoğrafçılar arasında Bill Brandt'a özel bir yer ayrılması gerektiğine inanıyorum. Çünkü kontrast Bill Brandt'ın üslubunu oluşturur. Parlak ve direkt ışık kullanarak yüksek bir aydınlatma kontrastı elde eder. Bu sayede ortaya çıkan beyaz ve siyah bölgeleri yönlendirerek güçlü bir grafik yapı oluşturur. Çıplak fotoğraflarında alışılmadık bakış açıları keşfeden Brandt, sahildeki çıplak fotoğrafıyla (Foto-48) extrem bir örnek sergiler. Geniş açı objektifin etkisiyle güçlü bir derinlik etkisi kazandırır. Fotoğraf, aydınlatma kontrastının meydana getirdiği siyah ve beyaz lekelerle ve abartılı derinlik etkisiyle güçlü bir dinamizm kazanır.

Bill Brandt'ın gazete okuyan adam fotoğrafında (Foto-49) kontrast, işlev olarak düşsel bir atmosferi oluşturur. Yandan gelen parlak ışık adamın yüzünün yarısını aydınlatır; geri kalan kısmı arka plandaki karanlıkla kaynaşır. Ön planda da gazetenin etrafı karanlık lekelerle kaplıdır. Karanlık içinde beliren insan ve insanın donuk bakışları fotoğrafa gerçeküstü bir atmosfer kazandırır.

Kışın Shinoyama çıplak fotoğrafını, Brandt'ın çıplak fotoğrafına benzer arayışlar sonucu ortaya koyar. (Foto-50) Yalnız sonuçta ulaşılan nokta farklıdır. Brandt çıplak figürü bir form olarak ortaya koymaz. Çıplak mekanın derinliğine, perspektifine, gösterdiği uyumla doğanın ayrılmaz bir parçası olur.

Shinoyama'nın fotoğrafında ise dinamizm kütlenin kendinde aranmıştır. Form, üzerindeki yüksek kontrast ışıktan kaynaklanan metalik etkisiyle, olduğundan farklı biçim etkisiyle ve sarmal yapısıyla güçlü bir di-



FOTO 49 BILL BRANDT



FOTO 48 BILL BRANDT

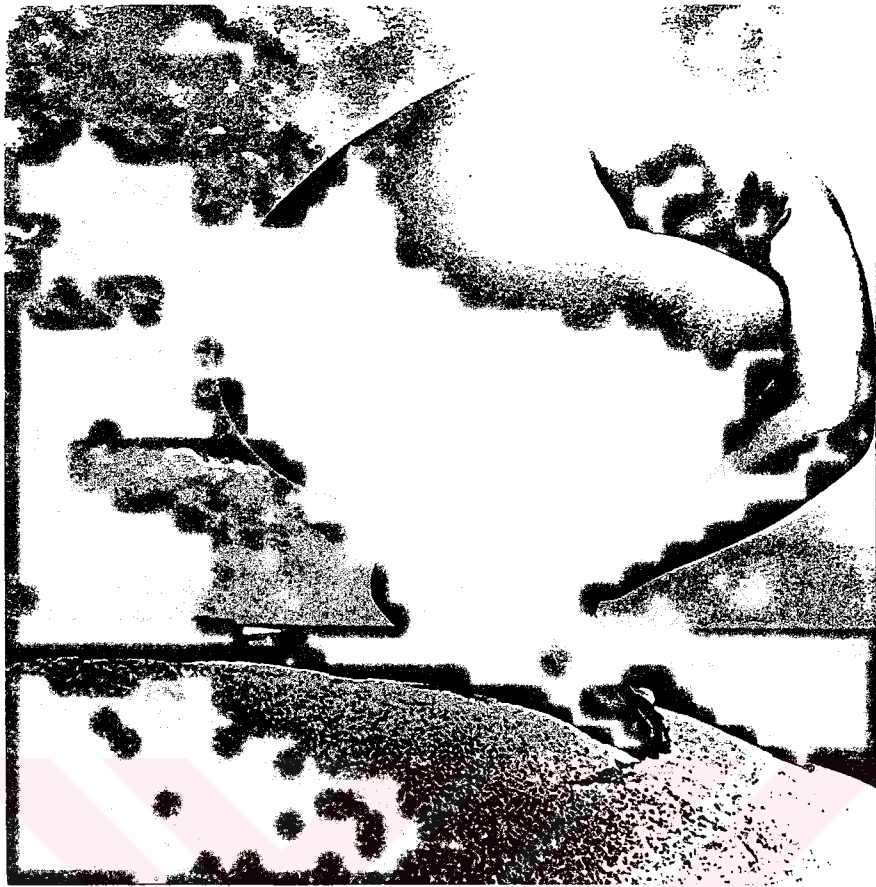


FOTO 50 KISHIN SHINOYAMA



FOTO 51 ROMANO CAGNONI



FOTO 52 ANDRE KERTESZ

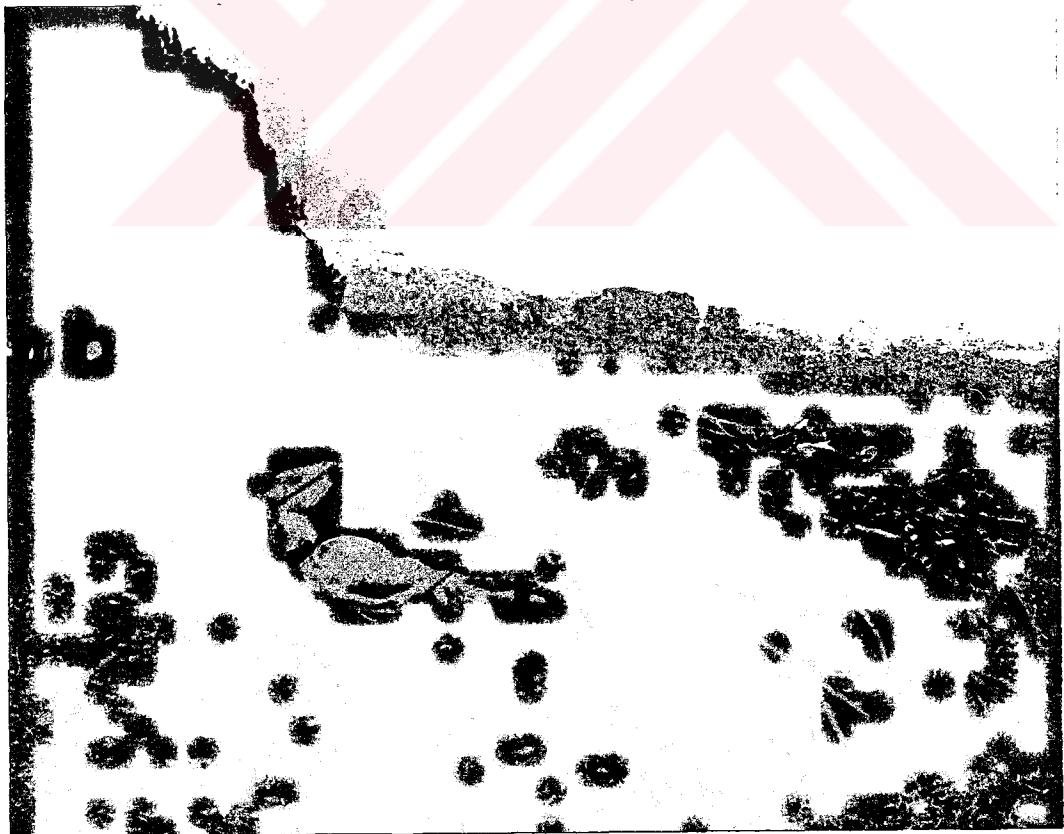


FOTO 53 ANDRE KERTESZ

namizm kazanır.

Romano Cagnoni'nin "Askerler" fotoğrafına hep "Kurşun Askerler" adını takma isteği duymuşumdur.(Foto-51)

Dik açıyla gelen yakıcı güneş ışığı, terli siyah vücutlarda metalik bir yansıma oluşturuyor. Cagnoni'nin bakış açısıyla ilintili olarak askerler üstüste binmiş ve bir karmaşaya dönüşmüşlerdir.

Bu karmaşa ve metalik yansımaları sayesinde, rasgele istiflenmiş kurşun askerler imajı uyandırıyor.

Şimdiye kadar incelediğimiz fotoğraflar hep yüksek kontrastı ele almışlardı. Şimdi inceleyeceğimiz Andre Kertesz'in fotoğrafı ise (Foto-52) daha düşük kontrastlı, puslu bir havada çekilmiş. "Polonya Hatında Sesiz Gün" alt başlıklı bu fotoğraf savaşın geçmek bilmeyen sıkıntılı bekleyiş anlarını sembolize eder. kertesz'in ikinci fotoğrafı,(Foto-53) daha da düşük kontrastlı kapalı bir havayı betimler.

Fotoğrafta dramatik bir olay yaşanmaktadır. Köylü adam ve karısı, eve dönüş yolunda düşen atlarını kaldırmaya uğraşırlar. Oysa çok az yolları kalmıştır; Esgergom'un binaları uzakta görünür. Kapalı hava ve fotoğrafın genel grilliği bu hüzünlü atmosferi derinleştiriyor.

2.2.2.1.1. DİREKT IŞIK

Yolda herhangi bir dağılmaya, yansımaya, süzölmeye vs. uğramadan doğrudan konunun üzerine düşen ışıktır. Her zaman yüksek kontrastlı, keskin ve kesindir. Doğru ve belirgin saptamalar için uygundur. Ölçülmesi kolaydır, renk dengesi sabittir ve özellikle renk dengesinin çok önemli olduğu renkli fotoğrafta çok kullanılır. Tipik örnekler: Gün ışığı, Fotoğraf Lambaları, elektrik ampulleri, elektronik flaş, mum ışığı vb.

Direkt ışık, gücü, enerjisi ve dinamizmi simgeler. bu enerji; fotoğrafta ya olumlu yönde yönlendirilerek sıcaklık, tazelik, canlılık, dirilik, sevgi ve neşe sembolü olarak kullanılabilir; ya da olumsuz yönüyle, baskı yapan, ezen, güçsüz düşüren bir kuvvet haline dönüşürebilir.

Lucien Clergue'nin fotoğrafında (Foto-54) kumsalda yatan çıplak ve kumdaki izler birinci palandadır. Direkt güneş ışığı, burada canlılığı, tazeliği, diriliği sembolize eder. Uzaktaki denizin üzerindeki ışığın yansımaları, genç taze vücuttaki parlak ışık ve gölgenin kontrastı, kumun kuvvetli dokusu ve üzerindeki izlerin keskin çizgileri dingin, dinamik bir etki yaratır.

Arthur Fred 'in fotoğrafında (Foto-55) ise sevgi konulu duygusal mesaj, fotoğrafın atmosferi ve direkt ışıkla güçlendirilmiş. Canlı, hayat fışkıran doğa, çiftin neşesiyle bütünleşir. Bu duygusal yapıda çiftin saçlarındaki parlak ışıltılar neşe ve sevinçlerini dışa vurur.

Moris Huberland'ın Porto Riko'lu kadınlar(Foto-56) fotoğrafı daha farklı bir etki verir. Huberland, sert ve keskin hatlı Latin kadınının fizik yapısını kullandığı parlak tepe ışığı yardımıyla abartmış. Kadınların bakışları - parlak ışıktan dolayı kaşları çatılarak- daha da keskinleşmiş ve dinamik bir yapı oluşturmuş.

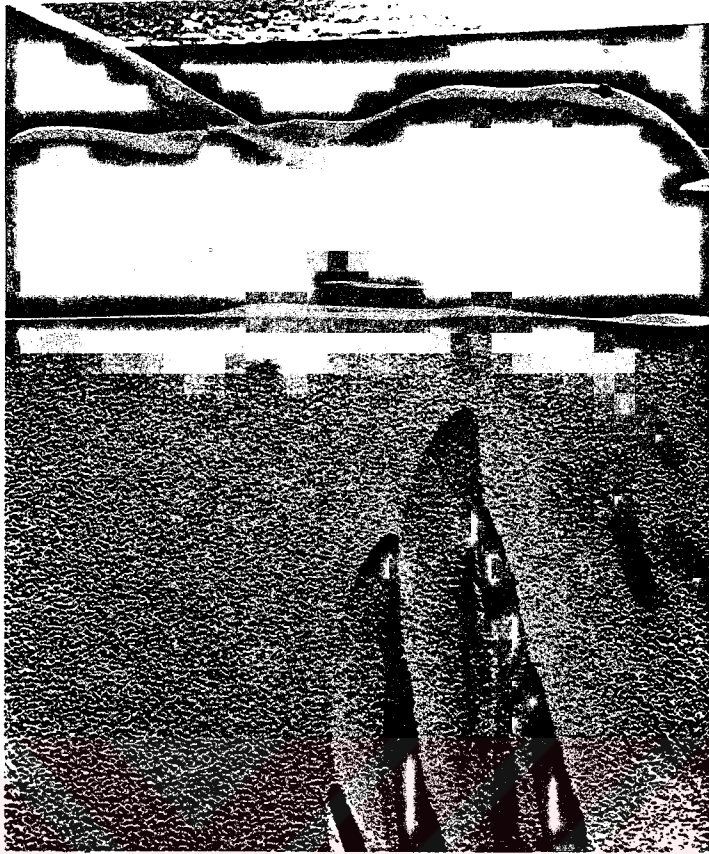


FOTO 54 LUCIEN CLEGUE

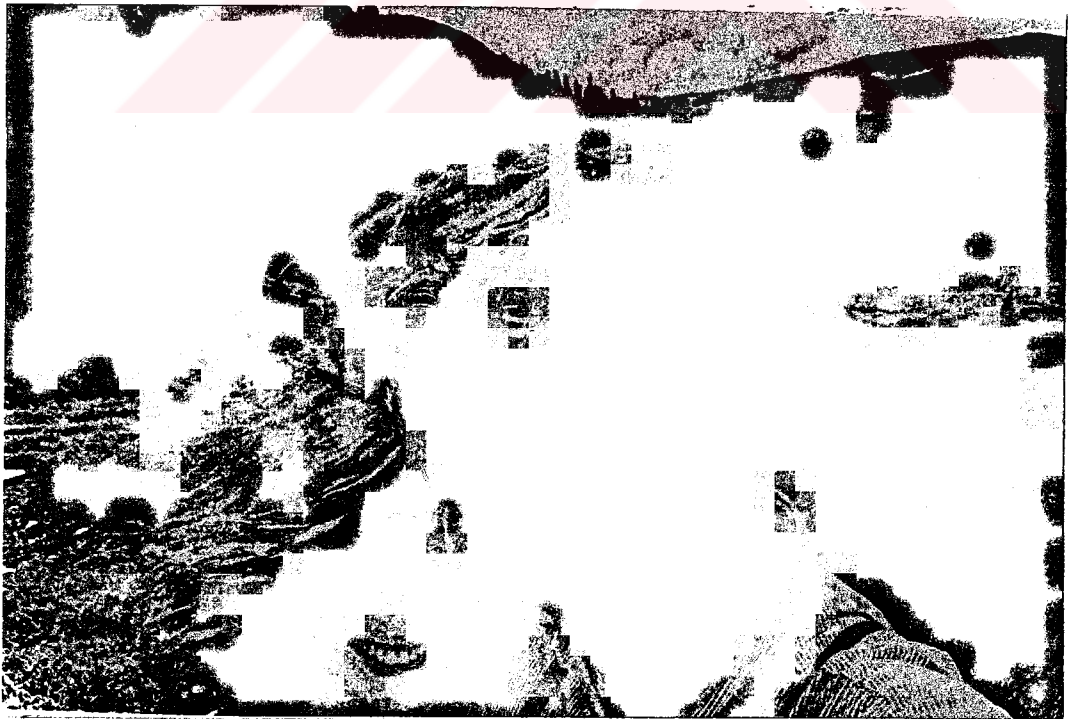


FOTO 55 ARTHUR FRED



FOTO 56 MORIS HUBERLAND

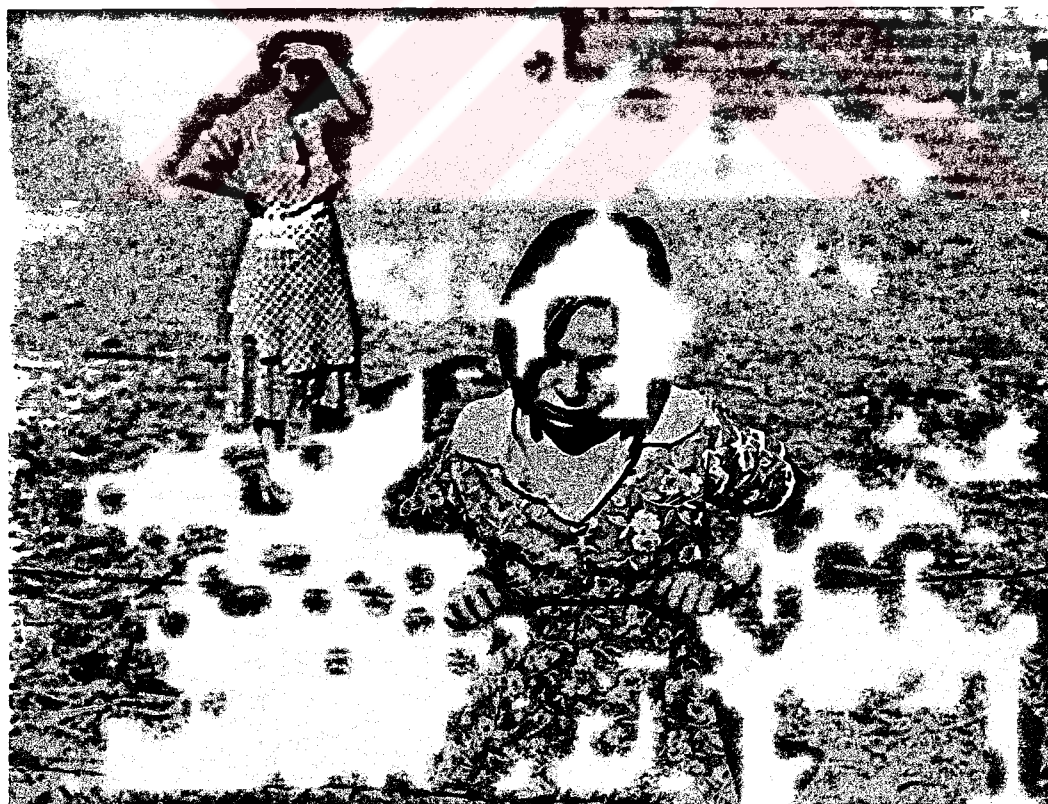


FOTO 57 DOROTHEA LANGE

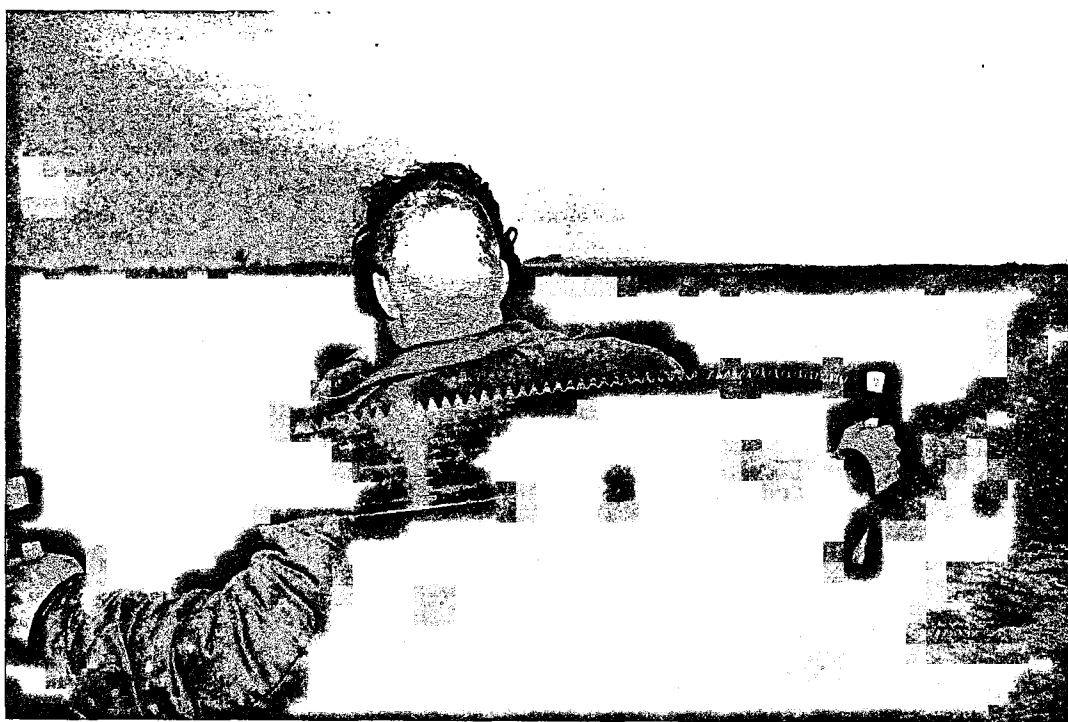


FOTO 58 STEFAN NESKLER

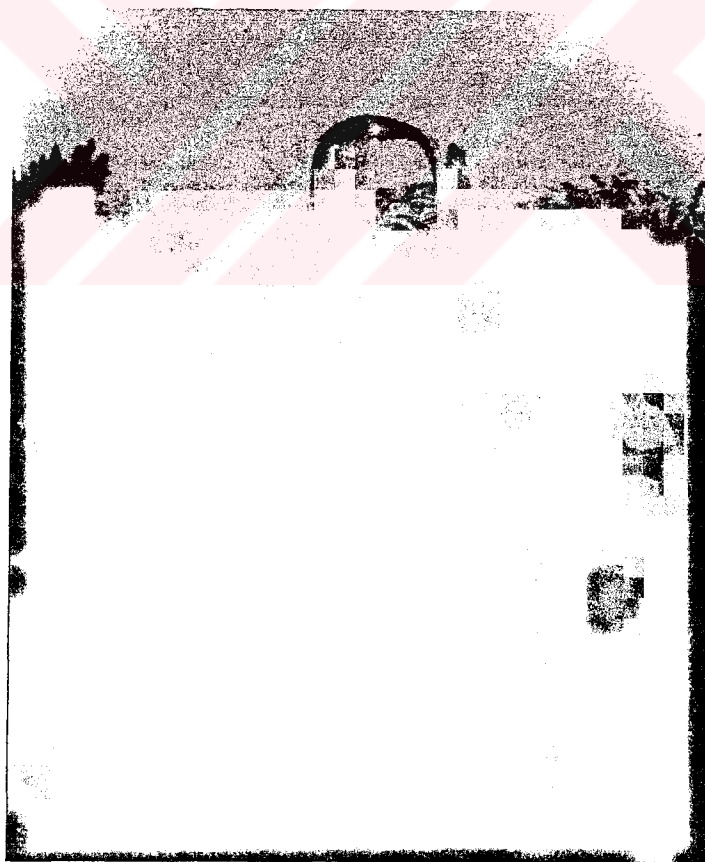


FOTO 59 ERASMUS SCHROTER

Usta belgeselci Dorothea Lange direkt ışığı başta belirttiğimiz olumsuz yönüyle ele almış.(Foto-57) Mekan,- fotograftan aldığımız bilgilere göre - çiftlik; anne ile kız da bu çiftliğin fertleridir.

Kişiler kendi gerçekleriyle yüzyüzedir. Hüzünlü bir atmosfer eğmendir. Kız, ön planda kendi gerçeğine dönmüş ve zayıf düşmüş bir ruh halini ortaya koyar. Tepeden gelen direkt ışık O'nu ezen, yıpratıcı bir rol üstlenir. Anne'nin tepkisi (eliyle gözlerini koruyarak) tepkisi ışığın etkisini daha somut olarak ortaya koyar.

Direkt ışığı incelerken, flaş ışığına özel bir yer ayırmak gerekir. Çünkü flaş ışığı genel kullanımıyla direkt olarak ve cepheden kullanılır. Aydınlatma kontrastı yüksek olmasına rağmen, geliş açısına (cepheden) bağlı olarak aydınlatıldığı nesnenin yüzey kontrastı düşüktür ve tüm detayları belirgindir. Flaşın bir diğer ve asıl özelliği yakın mesafeleri aydınlatılabilmesidir. Bu sayede aydınlatılan nesne karanlıkta kalan geri plan önünde belirginleşir. Bu özellik, nesneyi çevresinden izole edip vurgulamakta ve derinlik etkisi kazandırmak için kullanılır. Direkt flaş ışığı aydınlatıldığı yüzey metalik veya cam yüzey ise yansıma yapabilir. Bu genelde istenmeyen bir etki olmasına rağmen Alman fotoğrafçı Stefan Neskler bu özelliği yönlendirmeyi başarmıştır. (Foto-58) Bu fotografta vurgulanan figür vahşi bir kimliğe büründürülmüş. Adamın elindeki testere üzerine düşürülen flaş ışığı yardımıyla, nesnenin kesici ve parçalayıcı etkisi vurgulanmış istenmiş.

Fotografin, figürün arkasından flaşla çekilmiş olması görünmeyi, gizlenmeye çalışılanı gösterme çabasının sonucudur. Kısa saçlı dazlak figür, gerisindeki figürün (saçlardan ve soldaki kaban yakasından algıladığımız) yüzünü kapayarak onun üzerinde baskın bir rol oynar. siyah saçlarla çevrili dazlak kafa ufuk çizgisinin ortasına getirilerek odak noktası haline getirilmiştir.

Erasmus Schröter fotoğrafında, (Foto-59) flaş ışığının yine aynı özelliklerden yararlanmış. Burada fotoğraf, farkedilmeyeni gösterir. Buradaki gizem bakışlarda gizlidir. Çevredeki sevgi dolu atmosfer içinde vurgulanan figür elindeki şahin ile özdeşleşmiş haldedir.

Figür, çevredeki gülüşen, insanlara karşın donuk bakışlı ve düşünceli bir yapıdadır. Yüzünün yarısını Şahinin başı kapatmış, fakat adamın gözününün yerine şahinin sert bakışlı gözü, burnunun yerine de keskin gagası yer almış. Yüzün genelini bu bütünlük içinde görmeye çalışırsak bambaşka bir kimlikle karşılaşırız.

2.2.2.1.2. DİFÜZ IŞIK

Difüz ışık, iki farklı biçimde kendini gösterir. Bunlardan birisi yansıyan ışık, diğeri süzülmüş ışıktır. Yansıyan ışık, ışık kaynağından gelen ışığın yansıtıcı bir yüzey tarafından bir başka yöne aktarılması sonucu, gölgede kalan nesnelerin aydınlatmasını sağlayan ışıktır. En düşük kontrasta sahiptir, ve hemen hemen gölgesizdir. Tipik örnek: Beyaz karton veya alü-



FOTO 60 GEORGE SEELEY



FOTO 61 BILL WARHURST



FOTO 62 CHRISTIAN SUNDE

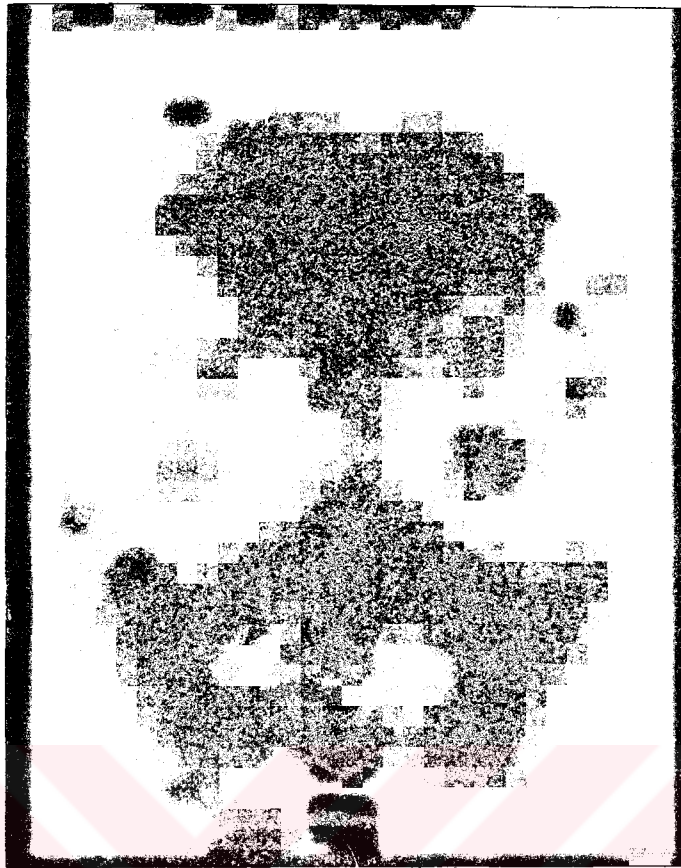


FOTO 63 DOROTHEA LANGE



FOTO 64 PEDRO LUÍS RAOTA

minyum folyolu yüzeyden yansıyan ışık, güneşli havada gölgede kalan ışık. Süzülmüş ışık ise konudan önce bir filtreden geçen ışıktır. Kontrastı bazen filtreye bağlı ,bazen değildir. Ancak renk dengesi her zaman etkilenir. Yapay filtreler renkli ve siyah/ beyaz'da kaçınılmaz öneme sahiptir. Tipik örnekler: Bulutlar pus, yapraklar arasından süzülen ışık, pencere camından geçen gün ışığı, herhangi bir filtreden geçen her türlü ışık.

Ağaçlardan süzülmüş ışığın duyarlı, şiirsel etkisini George Seeley'in fotoğrafında görürüz.(Foto-60) Fotoğraf bu atmosferi ile son derece izlenimci bir görünüme sahiptir.

Süzülmüş ışık çok güçlü bir tanrısal ışık etkisi verebilir. Büyük bir katedralin penceresinden süzülen ışığın oluşturduğu atmosfer , Bill Warhurst un fotoğrafına mistik bir hava verir.(Foto-61)

Güçlü bir şekilde süzülen ışığın geldiği pencere ile insanlar arasında büyük - küçük ilişkisi kurulur. Bu büyük - küçük ilişkisi, süzülen ışığa da yansır ve onu bulunduğu mekândan dolayı yüceleştirir. Işık, artık tanrısal bir güç kazanmıştır.

Dış mekandan yansıyan ışık bir arabanın içine dolarsa etkisi ne olur? Christian Sunde'nin bu aile fotoğrafı bir bekleme anını belgeliyor. (Fot-62) Herkes kendi düşüncelerine dalmış ve kendini yaşar. Bu bekleme anının sıkıcı atmosferini, yansıyan ışığın gölgesiz, düşük kontrast ışığı vurgular.

Yansıyan ışık veya homojen bir şekilde süzülen ışık, genellikle, yumuşaklık, hüznün, sıkıntı ve yalnızlık duygularını verir. Dorothea Lange'nin "Koreli Çocuk" fotoğrafında da çocuk ruhunun ve teninin yumuşaklığı yanında sıkıntılı bir ifadeyi de keşfederiz.(Foto-63) Fotoğrafı çocuğun çevresinden soyutlanmış ve difüz ışıkta çekilmiş olmasıyla derinlik etkisi vermez. Gözlerin kapalı olması da onunla düşünsel bir bağ kurulmasını engeller. Bu belirsiz yapı ve çocuğun doğasına aykırı ifade, fotoğrafa düşsel bir derinlik sağlar.

Difüz ışık, yaşlı bir yüzdeki donuk ifadeyi vermek için de en etkili aydınlatma biçimidir. Pedro Luis Raota'nın fotoğrafı, bu bağlamda iyi bir örnektir.(Foto-64)

2.2.2.2. YÖN

Fotoğrafta var olan ışığın yönünü, gölgenin durumu ve boyutu belirlirler. Gölgenin fotoğraftaki yönünün aksi istikameti bize ışığın konumunu belirtir. Fotoğrafı çekilen cisim sonsuz sayıda açıdan aydınlatılabilir. Ancak ışığın fotoğrafta değişik ve tipik etki verdiği farklı açıları vardır.

Bir portre üzerinde ışığın açılarını 5 ana açısını incelediğimizde:

Tepe Işığı: Gözlerde, burun ve çene altında derin gölgeler oluşur.

Yan Işık: Yüz ortadan ikiye bölünmüşçesine yarısı aydınlık yarısı karanlıktır.

Cephe Işığı: Yüzün bütün detayları aynı oranda aydınlanır. Gölge hemen hemen yok gibidir, var ise de çok kısadır.

Ters Işık: Figür tümünden karanlık bir gölge gibidir. Hiçbir detay görülmaz. Geri plandaki direkt veya yansıyan ışık figürün konturunu oluşturur.

Alt Işık: Göz kapakları burun ve çene altı en aydınlık bölgelerdir. Burnun gölgesi, yukarıya doğru belirgin bir biçimde uzar.

Şimdi bu beş ana açıdan gelen ışığın fotoğrafın biçim ve içeriğine getirdiği değerleri inceleyelim.

2.2.2.2.1 YAN IŞIK

Bu ışık biçiminde ışık kaynağı az yada çok yan taraftadır. Ancak hâlâ arkadan çok cephede aydınlanma vardır. Yan ışık, doğru renkleri elde etmede son derece iyi sonuçlar verir.

Fotoğrafçıların en çok rağbet ettiği ışık, yan ışıktır; çünkü; Yan ışık, doku ve hacim etkisini en iyi veren ışıktır. Fotoğrafa düşsel üç boyutluluğu kazandırır. Direkt ışıkla yandan aydınlatılmış bir obje fotoğrafında, objenin bir tarafı parlak ışıklı, diğer tarafı karanlık gölgeli olduğu için obje üzerinde kontrast yüksektir ve bu sayede obje kuvvetli bir hacim duygusu verir. Bir yüzeyi yandan yalayarak geçen ışık yüzeydeki en ufak bir çıkıntının (örn: çivi) gölgesini metrelerce uzatabilir. Bu böylece de mekân ve derinlik etkisi güçlendirilebilir.

Judy Dater'in fotoğrafı (Foto-65) yan ışığa kuşkusuz çok iyi bir örnektir. Fotoğraf, gün batımına yakın, bir akşam üzeri ışığında çekilmiş. Neredeyse sıfır derece açı ile gelen ışık zemine yalayarak geçer ve büyüklü küçüklü taşlardan toprağın dokusuna kadar tüm yüzeye güçlü bir rölyef etkisi verir.

Yandan gelen, aydınlatma kontrastı yüksek ışık ortada kıvrılıp yatan çıplağa büyük bir kaya etkisi vermesini sağlayarak fotoğrafa farklı bir yorum getiriyor.

Man Ray'in dikenli yabanıl bitki fotoğrafında (Foto-66) da yandan gelen parlak ışık, topların hacmini en iyi şekilde verdiği gibi, dikensi sert dokusunu da güçlü bir şekilde vurguluyor.

Man Ray'in bir kaya dokusunu çektiği bu fotoğrafı (Foto-67) da yine aynı nedene dayanır. Yandan gelen kontrast ışık dokuyu ortaya çıkararak fotoğrafa kuvvetli bir grafik etki verir.

Man Ray'in çıplak fotoğrafında (Foto-68) yandan yumuşatılarak yönlendirilmiş parlak ışık formu ortaya çıkardığı gibi organik yapıyı da hissettirir.



FOTO 65 JUDY DATER



FOTO 66 MAN RAY

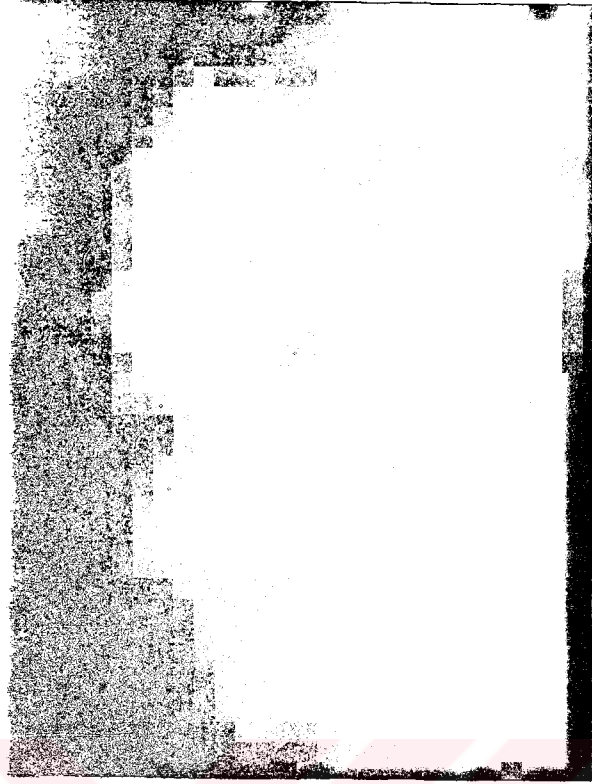


FOTO 67 MAN RAY

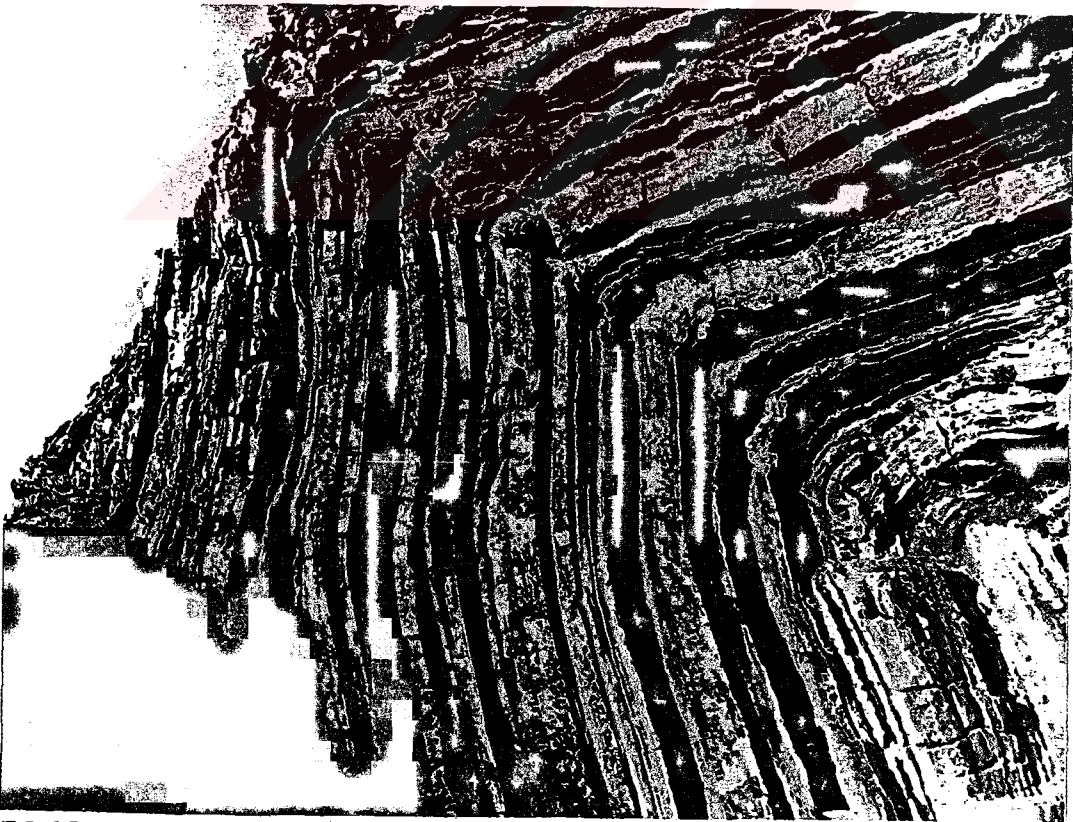


FOTO 68 MAN RAY

2.2.2.2.2. TEPE IŞIĞI

Işık az ya da çok tepeden düşer. En az fotojenik ışıktır. Dikey yüzeyler, doğru renkleri elde edebilmek için yeterince aydınlanmadığı ve gölgeler küçük ve uygunsuz düştüğü için, iyi bir derinlik etkisi veremez. Amatör fotoğrafçıların en çok sevdikleri ışık öğle vakti ışığıdır. (En bol ışık!) Buna karşın tecrübeli fotoğrafçılara göre dış çekimler için en iyi zaman güneşin daha alçakta olduğu sabah erken öğleden sonra geç saatlerdir; mevsim olarak havanın açık olduğu bahar ve sonbahardır.

Fotoğraf Tarihi'ni geçmişten günümüze araştırdığımız zaman üstteki tepe ışığı belirlemelerinin yaratıcı fotoğrafçılar için pek de geçerli olmadığına tanık oluruz. Onlar tepe ışığını fotoğrafın anlatımına ve etkisine destek veren çarpıcı bir öğe olarak kullanmışlardır.

Ralph Eugene Meatyard'ın kulübe fotoğrafında (Foto-69) tepeden gelen ışık sayesinde sadece kulübenin çatısını (kulübe bilgisini de buradan ediniyoruz.) görüyoruz. Kulübe derin bir karanlığa gömülmüş ve bu yüzden duvarlarını, sınırlarını, pencere ve kapısını göremiyoruz. Fotoğrafın asıl etkisi de zaten buradan geliyor. Sonsuz belirsizlik. Karanlık çok şey barındırıyor ama sır vermiyor. Fotoğraf bu özelliği ile aile ve yuva kavramlarına göndermede bulunuyor.

Gündüz günlük yaşamda birarada yaşayan insanlar gece olunca evlerine çekilirler ve kapalı kapılar arkasında kendi gerçeklerini yaşarlar. Kapılar arkasında çok şeyler yaşanır ama dışarıya sır vermez, tıpkı bir karanlık kutu gibi.

Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafı (Foto-70) ise tepeden gelen yaz güneşinin kavurucu etkisini infrared film kullanarak abartılı bir biçimde vurgulamış.

Taş fotoğrafında ise tepe ışığı yerçekimini vurguluyor. Yukarıdan bastıran, ezen ışık ve taşın dibine düşen gölgesi sayesinde kütlenin ağırlığını hissediyoruz.

Çağdaş bir sanatçı olan Chris Burden'in bir performans gösterisi esnasında çekilmiş belge nitelikli fotoğrafı da (Foto-71) bir önceki taş fotoğrafını destekleyen ve onu aşan bir anlatımı sergiliyor. Bu performansta sanatçı üçgün üst üste ikişer saat kendini beton yere bakır kelepçelerle bağlıyor ve öyle hareketsiz yatıyor. Karartılmış koca mekanda yalnızca kendi tepesine koyduğu parlak bir ışık yadımı ile olayı dramatik hale getiriyor.

Şimdi tepe ışığının farklı bir etkisini inceleyeceğiz (Foto-72-73). Farklı iki ışıkta çekilen kedi fotoğrafı demonstrasyonunda tepe ışığının çarpıcı etkisini görebiliriz. Genel aydınlatma ile, kaçmaya hazırlanan ürkek bir ifade sergileyen kedi, tepe ışığının etkisi ile, pusuya yatmış, saldırmaya hazırlanan yırtıcı bir hayvan etkisi veriyor.

Kedi fotoğraflarında gözlediğimiz tepe ışığı etkisi Edward Steichen'in fotoğrafında kendini ele verir (Foto-74). Tepe ışığı sayesinde fotoğraftaki figürün göz kapaklarında sert ve karanlık gölgeler oluşuyor. Yü-

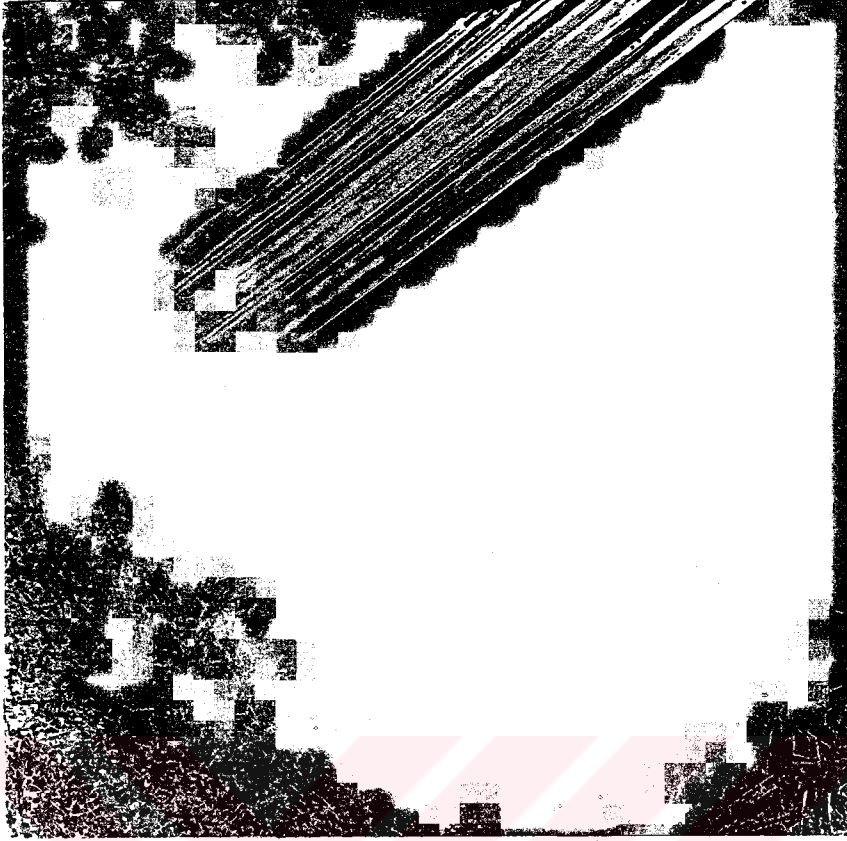


FOTO 69 RALPH EUGENE MEATYARD



FOTO 70 NURİ BİLGE CEYLAN

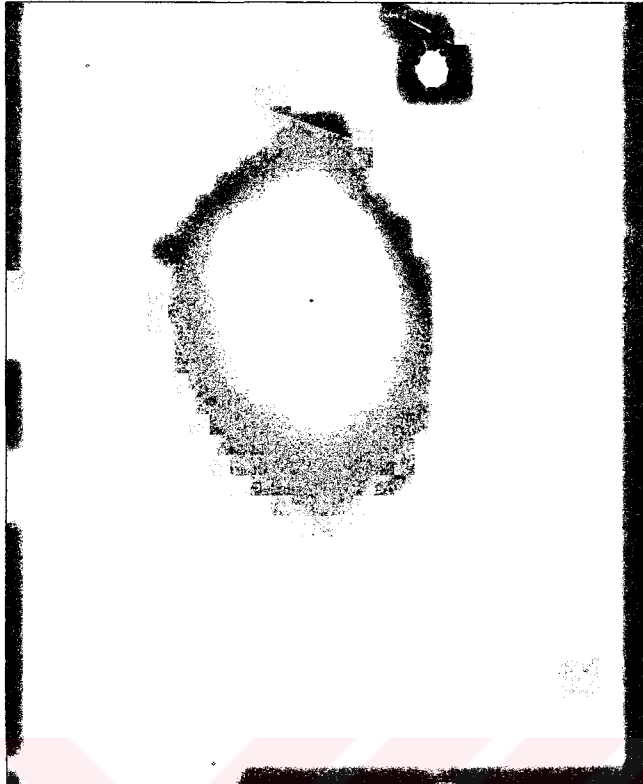


FOTO 71 CHRIS BURDEN

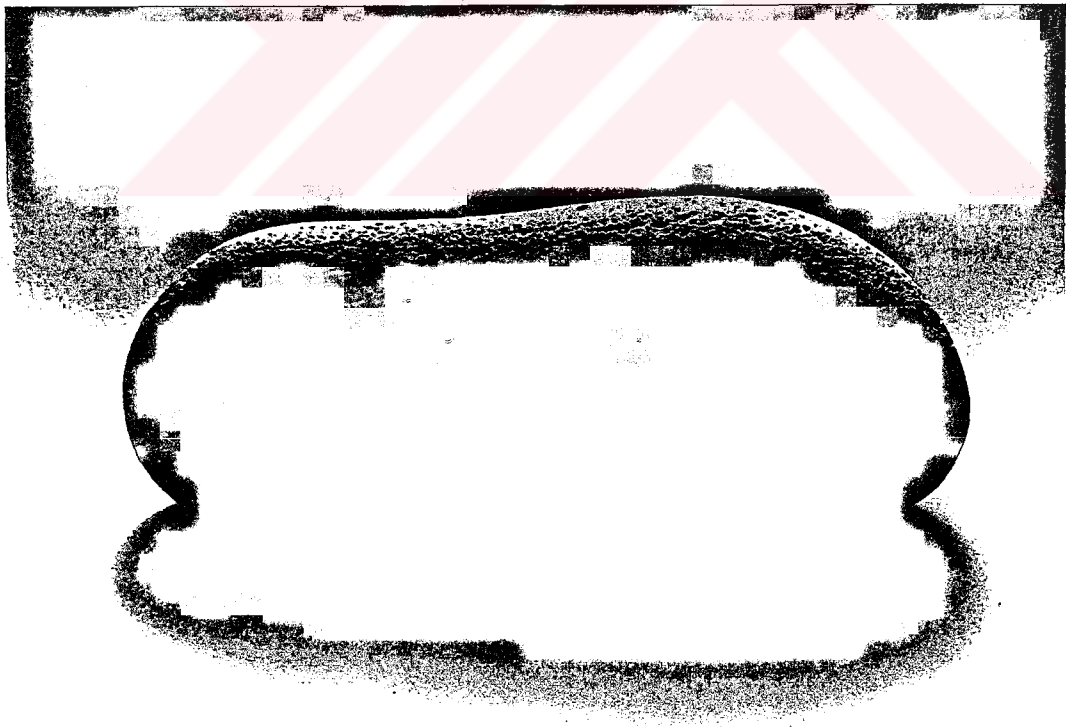


FOTO 72

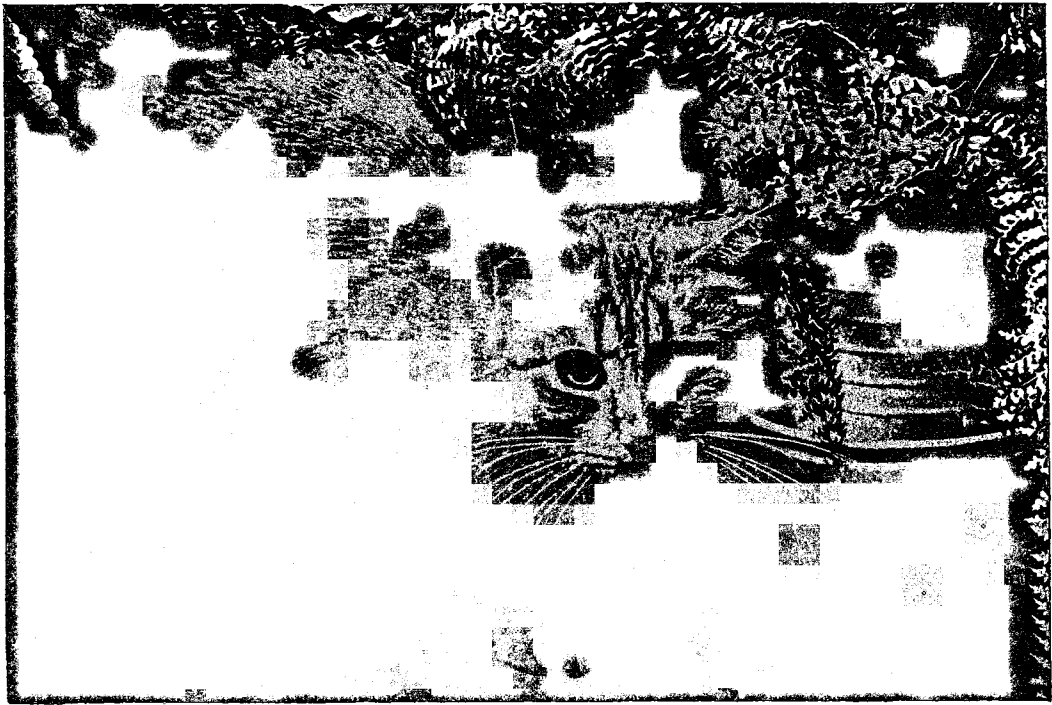


FOTO 73

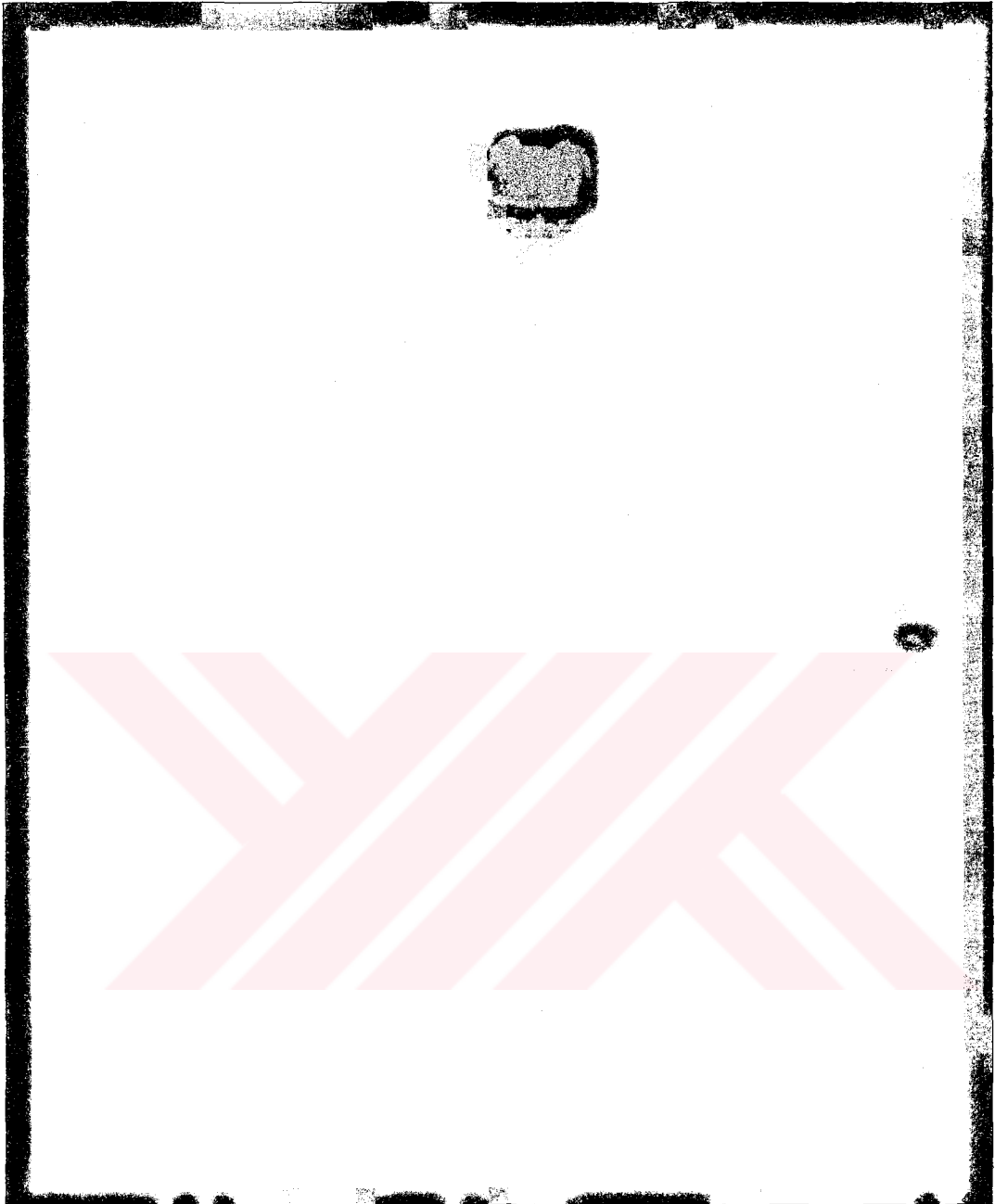


FOTO 74 EDWARD STEICHEN.

rebiliriz. Genel aydınlatma ile, kaçmaya hazırlanan ürkek bir ifade sergileyen kedi, tepe ışığının etkisi ile, pusuya yatmış, saldırmaya hazırlanan yırtıcı bir hayvan etkisi veriyor.

Kedi fotoğraflarında gözlediğimiz tepe ışığı etkisi Edward Steichen'in fotoğrafında kendini ele verir. Tepe ışığı sayesinde fotoğraftaki figürün göz kapaklarında sert ve karanlık gölgeler oluşuyor. Yüzündeki keskin gölgelerden dolayı çok sert ve kızgın bakışlara sahip olan figür usta Steichen'in oturtuş biçimi yardımıyla da kalkıp saldırmaya hazırlanan tedirgin bir insan imajı uyandırıyor.

2.2.2.2.3 CEPHE IŞIĞI

Işık kaynağı kameranın arkasındadır. Yani cismi az ya da çok tam cepheden aydınlatmaktadır. Obje kontrastı diğer bütün yönlerden gelen ışıklara göre düşüktür. Ancak cephe ışığı objeleri en basık (yassı) hale getiren ışık cinsidir. Gölgeler kısmen ya da tamamen objenin arkasındadır. Kamera tarafından ya çok az ya da hiç görülmezler. Cephe ışığı doğal renkleri vermede çok iyi ise de, cisimleri daha az "gövdesel" mekânı daha az derin gösterir. Doğal olarak çok nadir durumlarda tam cephe ışığıyla çalışılabilir. Fotoğrafçı güneşi tam arkasına alsa veya kamera flaşıyla çalışsa da, her zaman objenin merkez ekseninin biraz dışındadır, ve mutlaka gölge oluşur. Tam cephe ışığı için tek kaynak, halka formundaki elektronik flaşlardır. Bu flaşta ışık tüpleri çember şeklinde objektifin etrafını sarar, ve tamamen gölgesiz bir sonuç verir.

Cephe ışığı insan yüzüne tam karşıdan geldiğinde gözleri kamaştırır, kaşların çatılmasına sebep olur ve yüzde tedirgin bir ifade yaratır.

Christian Sunde'nin fotoğrafı cephe ışığına tipik bir örnek teşkil eder. Kısacık saçları ve giyimi ile kır atmosferinin temel dokusuna uyum sağlamış olan kadın fotoğrafta gergin ve düşünceli görünüyor. Cepheden gelen ışık (kameranın biraz yukarıdan bakan açısının etkisiyle de) kadını sorgulayan zayıf düşüren bir etkiye sahip olmuş.

Loftte Jacobi'nin çalışması daha farklı biçimsel öğelere sahip olmasına rağmen yine gergin bir ifadeyi sergiler.

Jacobi'nin bu kendi portresinde cepheden ziyade yandan gelmesine rağmen portrenin üzerindeki hakim ışık cephe ışığı olduğu için ele alacağız. Christian Sunde'nin fotoğrafında figür çevresine çok doğal bir uyum göstermesine rağmen Jacobi'nin fotoğrafında figür fotoğrafın genel siyah hakimiyetinden beyaz bir kütle olarak ön plana çıkar. Bu da etkiyi daha abartılı kılar. Parlak ışık Jacobi'nin kaşlarının çatılmasına ve gergin bir ifadenin ortaya çıkmasına sebep olmuş. Sağ tarafta siyahın içinden uzayarak gelen parlak deklanşör kablosu, sanki enerji aktaran bir elektrik kablosu imişçesine keskin etkisiyle fotoğrafın gerilimini artırıyor.



FOTO 76 LOTTE JACOBI



FOTO 75 CHRISTIAN SUNDE

2.2.2.2.4. TERS IŞIK

Işık kaynağı az ya da çok objenin arkasındadır. Objeyi arkadan aydınlatır ve gölgeleri kamera tarafına doğru verir. Bu durumda konu kontrastı tüm diğer durumlardan daha yüksektir. Bu gerçek, temel olarak ters ışığı renkli fotoğraf için uygunsuz kılar. Öte yandan mekan ve derinlik hissini diğer her türlü ışıktan daha etkili bir biçimde verir. Renkli malzeme kullanan fotoğrafçılar için anlamı; en zor başedilen ışık olup en etkileyici sonuçları verebilen ışıktır. Neredeyse istisnasız olarak; ters ışık ya çok çarpıcı, vurgulayıcı fotoğraflar, ya da tamamen rezâlet sonuçlar verir. Ters ışık en dramatik etkiyi veren ışık olup; aynı zamanda fotoğrafın havası söz-konusu olduğunda rakipsizdir. Çünkü fotoğrafın grafik ve leke etkisi daha etkili kurulabilir.

Jacques - Henri Cartlique'in savaş fotoğrafındaki yürüyüş sahnesi Lartigue'nin ilk fotoğraflarındaki yürüyüş sahneleri ile büyük bir kontrast oluşturur. Bu fotoğraf onun evvelce severek kaydettiği ilgisiz hayata savaşın yaptığı bir etki belirtisidir. Eski fotoğraflarda bireyler kendi kimliklerini sergilerler. Bu fotoğrafta ise ters ışıkta çekilerek yüzleri, belirsiz kılınan askerler bireysellikten uzaktır. Çünkü onlar Fransız Cumhuriyeti'nin askerleridir. Ancak toplu olarak bir kimlik oluştururlar. Siyah olarak betimlenmiş askerler bir tehdit oluşturuyor. Ters ışık sayesinde gölgeli çıkmış olan uçak, bir zamanlar büyük heyecan nesnesi olmuş olmasına rağmen şimdi askerlerle aynı kaderi paylaşıyor.

Bu fotoğrafçısı bilinmeyen savaş fotoğrafı daha kızgın bir atmosferi vurgular. Gökyüzünde savaş uçaklarının çizmiş olduğu sarmal çizgiler savaşın bunaltıcı atmosferini en iyi şekilde ifade eder. Fotoğraf bu özelliği ile Edward Munch'un "Çığlık" adlı tablosundaki sarmal çizgilerin oluşturduğu bunalmış atmosfer ile bir duygu birliği oluştururlar. Altta tetikte bekleyen askerler ise siyah lekeleri ile olumsuz bir kuvvet etkisi yaratır.

Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafını bir İstanbul silüeti oluşturur. Fotoğraf, camisiyle şehir hatları vapuruyla İstanbul duyarlılığını sergiler. Ancak İstanbul şimdiye kadar hiç bu kadar gerçekçi fotoğraflanmamıştı. Tüm çekiciliğine rağmen karanlıkta kalmış ve umutsuzluğu vurgular. Ufukta giden günün son ışıklarından başka aydınlık yok. Deniz karanlık şehir karanlık, gökyüzü kararmaya başlamış ve aydınlık kalabilmiş kısmın yarısını da duman karartmış. Şiirselliğiyle kendine çeken ve yutan bir şehir. Jacques - Henri Lartigue'nin karanlık askerleri gibi kişisellikleri kendi karanlığında eritip bütünün bir parçası haline getiren büyük şehir.

Bill Brandt'ın sokak fotoğrafı kapalı ve yağmurlu bir havayı yansıtır. Islak yerin parlaması ve siyah lekeler, kapalı havanın iç karartıcı etkisini vurguluyor. Formundan ev olduğunu anladığımız soldaki siyah leke Ralph Eugene Meatyard'ın fotoğrafındaki (Tepe Işığı) kulübe ile aynı etkiyi veriyor. Ancak ondan farklı olarak evin bacasından çıkan duman evdeki ve sokaktaki tek yaşam belirtisi olarak fotoğrafa anlamını veriyor.

Edward Steichen'in Rodin fotoğrafı da yine karanlık üzerine kurulu.

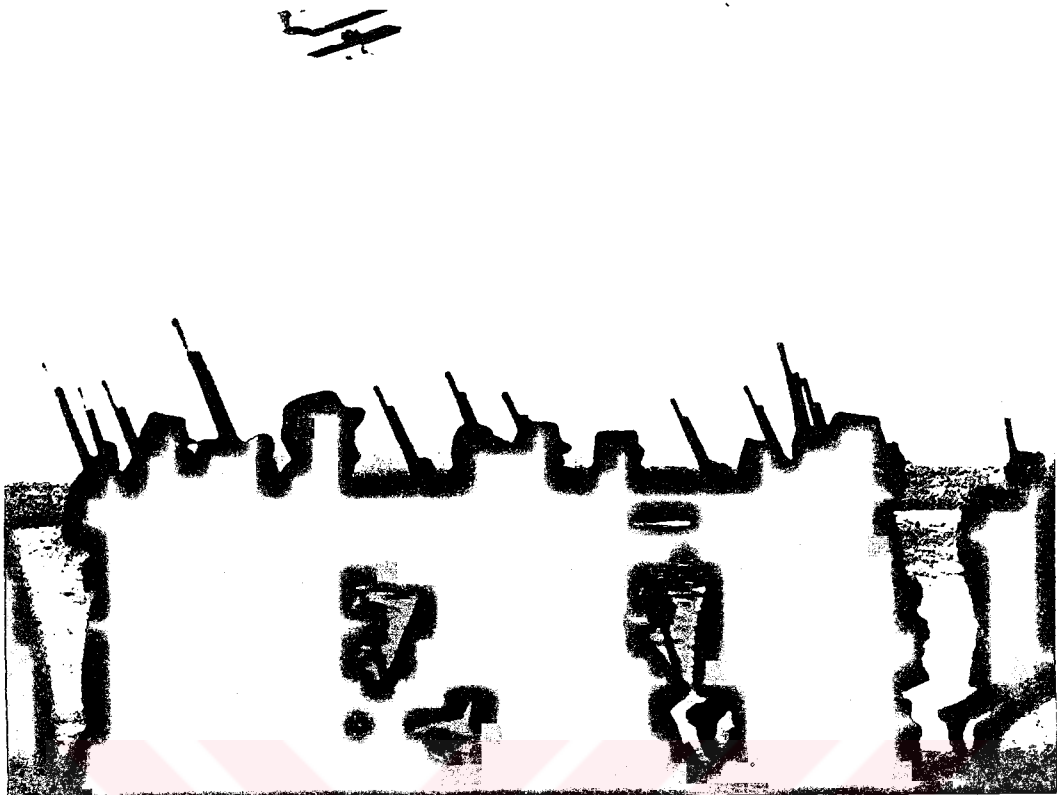


FOTO 77 JACQUES HENRI LARTIQUE



FOTO 78 ... İSİMSİZ

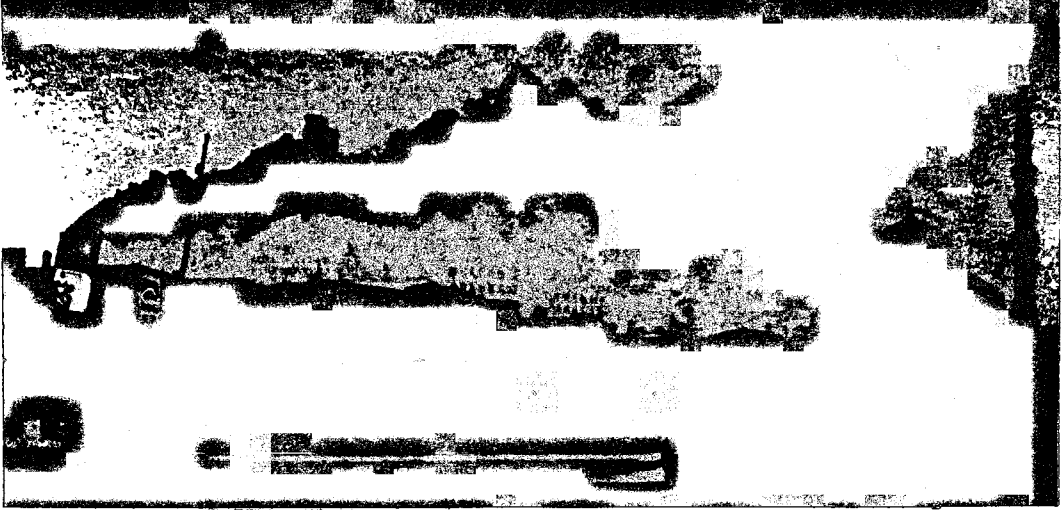


FOTO 79 NURİ BİLGE CEYLAN



FOTO 80 BILL BRANDT

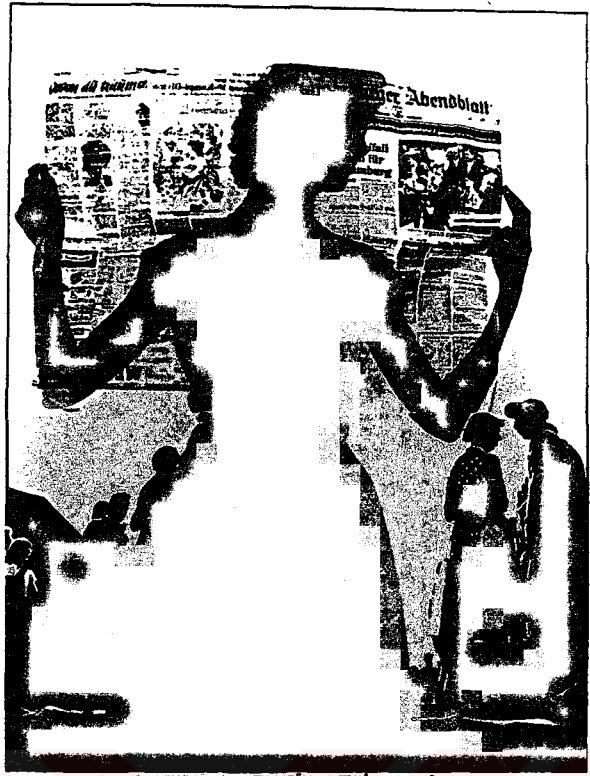


FOTO 82 EDMUND FRINGS



FOTO 81 EDWARD STEICHEN

Steichen Rodin'i "Düşünen Adam" Rodin ve "Düşünen Adam" heykeli ile karşı karşıya getirerek aynı şekilde oturtmuş, gerek biçim olarak gerekse karanlık lekenin birbirine bağlanması sonuçta bir bütünlük kuruyorlar. Her biri bir diğerinin parçası gibi. İkisi de birbirini varediyor. Bu iki silüeti ortaya çıkaran fondaki ışık ise Rodin'in, başka bir heykeli. Fotoğraf bu yapıyla bizi, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişki üzerinde düşünmeye zorluyor.

Gazete, tıpkı bir ışık kaynağı gibi aydınlatma aracıdır. Ancak o ışık yaymaz ve bilgi aktarımı ile düşünsel bir aydınlanma sağlar. Gazete okuyan kadın fotoğrafında (Edmund Frings) saydam ve mat nesnelere ters ışıktaki etkilerini görürüz. Gazetenin aydınlatma fonksiyonu, şeffaflık biçiminde anlatım bulmuş. Ters ışıktan dolayı karanlıkta kalmış olan kadın ise aydınlanmaya ihtiyacı olmaktadır.

2.2.2.2.5. ALT IŞIK

Işık az ya da çok alt taraftan gelir. Bu tür ışığı doğada bulmak hemen hemen imkansız olduğu için, doğal olmayan, teatral bir etki (eski moda sahne ışıkları) verir. Bu ışığın kullanımı zordur. Çünkü kolayca vahşi, gerçekçi olmayan, fantastik etkiler verir; adeta bir zorlama ve hile sanısı uyandırır.

Alt ışık kimi durumlarda fotoğrafı yaratan, olmazsa olmaz baş ögesi konumuna gelebilir. Bu özel durumlardan birisi elbette ki Salvador Dalí'nin fotoğrafı çekilirken ortaya çıkar. Sanatı ile yaşama biçimini çok iyi bir uyum içinde bütünleştirebilmiş olan gerçeküstücü sanatçının fotoğrafını, başka bir gerçeküstü sanatçı olan Man Ray çekerse kullanılacak ışık elbette ki alt ışıktan başkası olamaz. Alt ışık Salvador Dalí'yi gerçeküstü bir varlık haline getiriyor.

Goethe'nin Faust'ın efsanesindeki rolü ile çok ilgi toplamış olan aktör Gustaf Gründgens'in fotoğrafını George Hoyningen - Huene çekmiş. Faust'taki şeytan rolünden esinlenen fotoğrafçı Gründgens'e çapraz alttan kullandığı ana ışıkla ve tek gözüne koyduğu gözlük camıyla şeytani bir ifade verilmeyi başarmış.

Anne Noggle'in "Santa Fe Yazı" adlı çalışması Gründgens'in şeytani ifadesini çok daha abartılı bir şekilde sergiliyor. Fotoğrafın genel aydınlatması fotoğrafı neden alt ışık kapsamında ele aldığımız sorusunu düşündürtebilir. Ancak fotoğrafta dominant öge olan sağdaki figürü incelediğimiz zaman sorunun yanıtını buluruz. Çalılık arkasında büyük şapkası altında gizlenmeye çalışan kadının yüzüne alt taraftan bir yerden yansıyan bir ışık gelmiş ve karanlığa gömülememiş bu yüzdeki ifade fotoğrafa anlamını verir.

Alt ışık burada bize görülmeyeni görünür kılmasının yanında yüzdeki vahşi ve kötülük dolu bakışları abartır. Bu fotoğraf bana cadı masallarını çağırıştırıyor. Uzun tırnaklı hareketli sol eli ve bir çiçeği kopartan diğer eli ile tüm enerjisini geri plandaki ev (büyük kapısı ve yüksek duvarları



FOTO 84 GEORGE HOYNINGEN-HUENE.



FOTO 83 MAN RAY

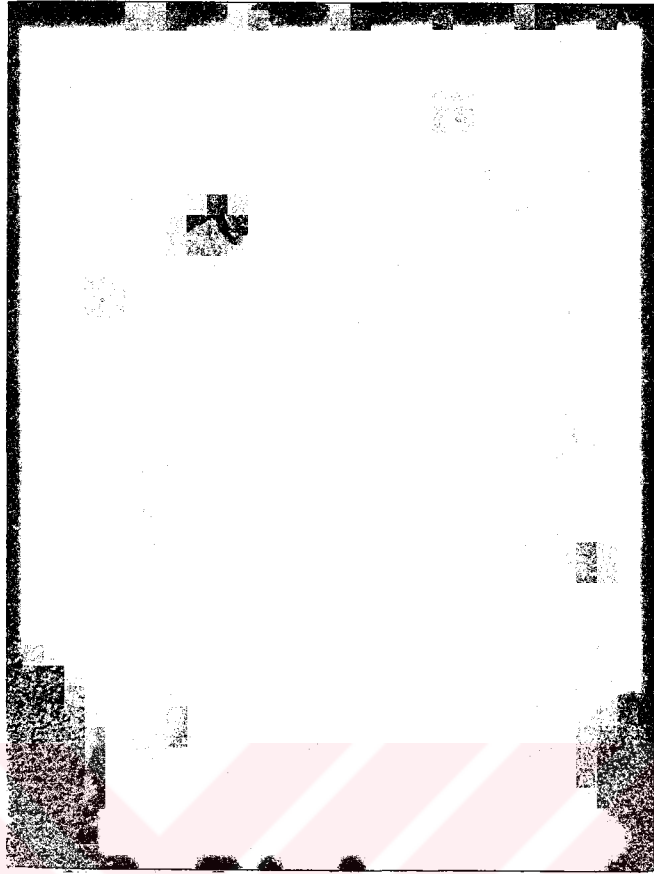


FOTO 86 MAX WALDMAN

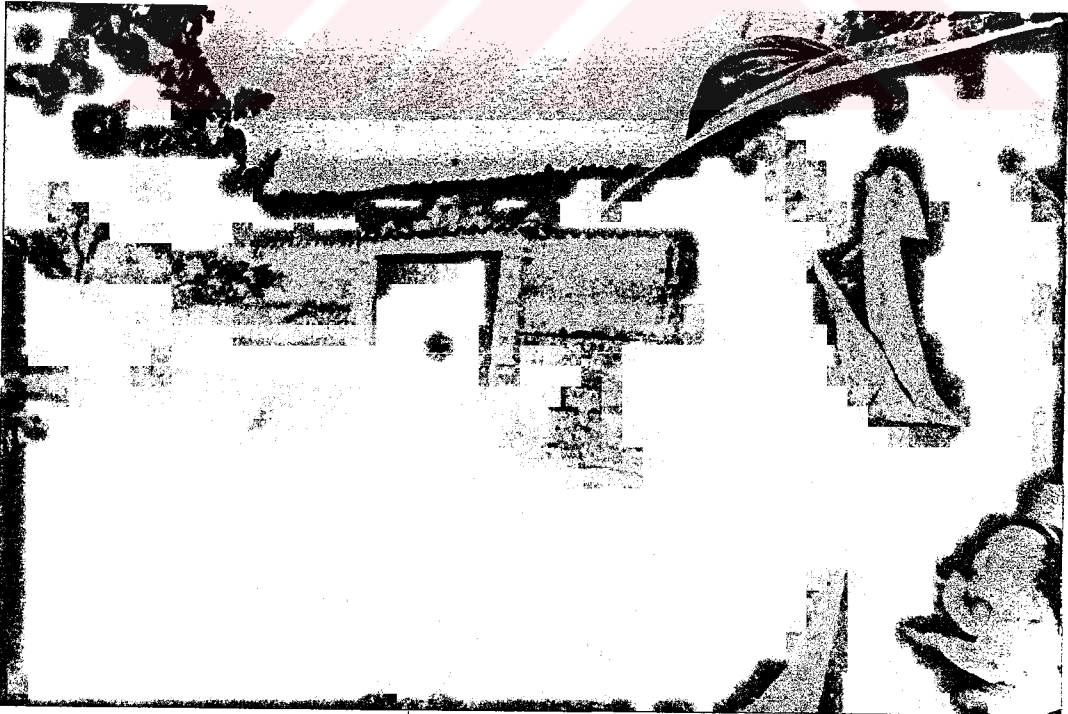


FOTO 85 ANNE NOGGLE

ile bir evin bahçe kapısı olduğu imajını veriyor.) kötülük yapmak üzere adapte etmiş olan cadının portresi gibi.

İnceleyeceğimiz son fotoğraf yine bir aktörün fotoğrafı. Marat'taki (Sade) "Şidetle oturan" rolünü canlandıran Robert Cloyd'u Max Waldman fotoğraflamış. Fotoğrafın genel atmosferini tepeden gelen direkt ışık? oluşturur. Ancak alttan yansıyarak gelen ve figürün yüzünü aydınlatan ışık yüzdeki ifadeyi etkilediği gibi fotoğrafa dinamizm kazandırır.

Oturan figürün tepesinden gelen kuvvetli ışık zulümü ve baskıyı (toplum-ekonomi veya iktidar baskısı olabilir.) sembolize eder. Bu fotoğrafta eğer sadece tepe ışığı olsa idi, yani aktörün yüzü tamamen karanlıkta kalsa idi, baskı altında ezilmiş, yok olmaya mahkûm bir varlık imajı uyanacaktı. Fakat yüzdeki alt ışıktan kaynaklanan vahşi ifade, güçlü bir potansiyel enerjiyi vurgular. Yukardan gelen baskıya karşı, aşağıdan yukarıya karşı koyabilecek güçlü bir direnç fotoğrafa dinamizmini kazandırır.

İncelediğimiz bütün fotoğraflarda ortak olan bir özellik var ki o da bütün fotoğrafçıların insan yüzüne ve ifadesine yönelmesi ve onu fotoğrafın hakim ögesi haline getirmiş olmasıdır. Başka konularda fazla etkili rol oynayamayan alt ışık bu fotoğraflarda insan yüzlerine yöneltilerek onları büyülemiş ve ifadelerin çehresini değiştirmiş.

2.2.3. IŞIK TIPLERİ

Işığın iki tipi vardır. Bunlar doğal ışık ve yapay ışıktır. Doğal ışık, ana ışık kaynağımız olan güneşin yaydığı ışığı temsil eder. Yapay ışık, insan tarafından yapılmış olan ve güneş ışığından çok daha az aydınlatmaya sahip ışık tipidir. Fotoğraf için, farklı yapılanmalar gösterirler.

2.2.3.1. GÜN IŞIĞI (DOĞAL IŞIK)

Gün ışığı ya da doğal ışık kavramı, dünyamızı aydınlatan ana ışık kaynağı olan güneşin yaydığı ışık kaynağı olan güneşin yaydığı ışık anlamına gelir. Güneş sonsuz enerjisiyle, eski çağlardan günümüze kadar insanlığın ilgisini üzerinde toplamış, kimi çağlarda tanrılaştırıldığı da olmuştur. Güneş, saçtığı güçlü enerjisiyle, gözümüzle göremeyeceğimiz sonsuz uzaklıkları aydınlatma gücüyle (FOTO 9.7)

insan algısını aşan boyutlardadır. Güneş ışığı bu büyüklüğünden dolayı yönlendirilemez. Ancak takip edilip, izlenebilir.

Güneşe direkt bağımlı doğa fotoğrafçıları ve belgesel fotoğrafçılar, güneşi sabahlardan akşamlara kadar mevsimden-mevsime sevgiyle izler dururlar. Fotoğraf üretim süreçleri güneşin doğuşuyla başlar, batışıyla sona erer. Açılı gelen bahar güneşini, onunla canlanan doğayı ve tazeliğini ya da sonbaharda uzaklaşan güneşin geride bıraktığı sarı yaprakların hüznünü doğa fotoğrafçıları kadar kim bilebilir?

Işığın etkileri bir yıl içindeki değişen zaman dilimleri içinde değişen

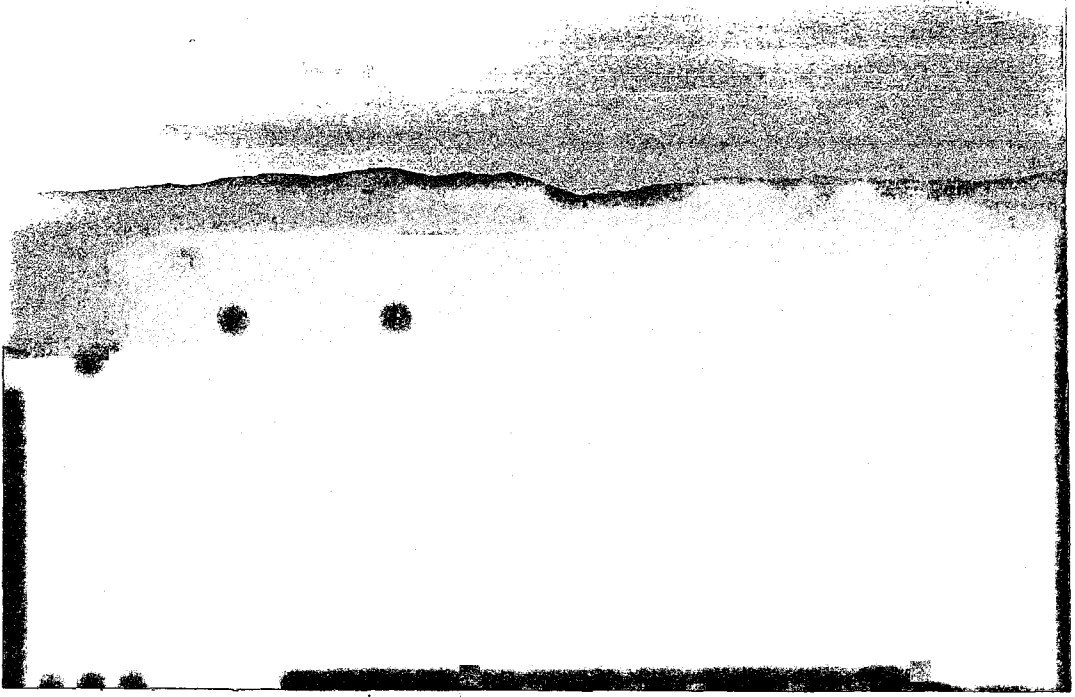


FOTO 87 YUSUF MURAT ŞEN



FOTO 88 RAMHAB GYULA



FOTO 89 DOUG PRINCE



FOTO 90 KARL DARNHOFER

karakteristik özellikler gösterir. Genel olarak denebilir ki Bahar: tazeliği, canlılığı, gençliği, Yaz: sicağı, orta yaşı, sıkıntıyı, Sonbahar: yaşlılığı, hüznü, Kış: Yalnızlığı ve ölümü çağırıştırır. Işığın değişen atmosfer etkileri de farklı duygular uyandırmak için fotoğrafa konu olurlar.

Güneş ışığının ana doğrultusu yukarıdandır veya nadir durumlarda (şafak ve gün batımında) yandandır.

Güneş ışığını yansıtan ana reflektör gökyüzüdür. Bulutlar, dağlar ve binalar da yansıtıcı elemanlardır. Ana ışık kaynağımız olan güneşin bu geliş açıları, bizim bilincimize "doğal ışık" olarak kuvvetli bir biçimde yer etmiştir. Aftan gelen bir ışık, güneş ışığından yansıtılarak gelmiş bile olsa yapay, gerçeküstü ve düşsel etkiler uyandırır.

Güneşin ışığını ve verdiği enerjisini, Macar fotoğrafçı Ramhab Gyula büyük bir sevgi ile vurgulamış. Işıltılar saçan güneş, şiirsel doğa ve onunla bütünleşen genç kız ile yüceleştirilmiş. Burada genç kız, sıradan çıplak fotoğraflarındaki erotik etkiden uzaktır. Aksine; canlılığı, tazeliği, enerjili ve ince duyarlılığı sembolize eder. Ramhab Gyula'nın fotoğrafında genç kız, yana açılmış kolları ve ışığa dönük yüzüyle enerjisini dışa vuran bir hareketi sergiler. Doug Prince ise, fotoğrafında pozitif yaklaşıma tamamen zıt bir duyguyu yine aynı elemanlarla (genç kadın ve doğa *İlişkisi içinde) vurgulamış. Farklı coğrafyalarda yaşayan fotoğrafçılar tarafından çekilen bu iki fotoğraf, şaşırtıcı biçimde bir bütün oluştururlar. Tıpkı satranç tahtasının siyah ve beyaz karelerinin bütünlüğü gibi. İkinci fotoğrafta, genç kadın kollarını (öncekinin aksine) kavuşturmuş, ve başı da öne eğik duruyor. Öncekinin dışa dönük hareketine ve neşesine karşın bu kendi içine dönüktür ve ruhsal bir bunalım yaşar. Çevresinde oluşan dairesel dalgalar da yaşanan yoğun bunalımın iç devrimini sembolize eder. Kalın yağmur bulutlarıyla kaplı gökyüzü de hiç umut vermediği gibi, iç karartıcı etkisiyle bunalımı güçlendirir. Ufuktaki şimşek ise bir şok etkisi yaratır. Gitmekte olan güneşin arkasından gelecek olan gece bir korkuluğu bile hüznlendirebilir.

Gece, derin karanlığıyla nesnelere insanları, doğayı kısacası yaşamı görünmez kılar. Ve gece, görünmezliğiyle ve derin sessizliğiyle insanı yalnızlık duygusuna iter. Geceyi, uyumadan bekleyerek geçirmek zorunda kalanlar sonsuz bir boşlukta kaybolmuş gibidir. Hüznü bakışlı korkulukla bu duyguları sembolize eden Karl Darnhofer gün ışığına ne kadar bağımlı olduğumuzu ve güneş ışığının bize ne kadar neşe ve canlılık verdiği ortaya koyar.

2.2.3.2. YAPAY IŞIK

Yapay ışık, doğal ışık olarak algıladığımız güneş ışığından farklı olarak, insan yapısı ışık kaynaklarından yayılan ışığı temsil eder. Doğal ışık fotoğrafçısı tek bir ışık kaynağı ile sınırlandırılmıştır. Güneşin doğuşuyla başlayan serüveni, güneşin batışıyla sona erer.

Doğal ışıkla, yapay ışık arasında pratikteki temel fark, doğal ışığın

yönlendirilemez oluşu ve buna karşılık, yapay ışık kaynağı yönlendirilmekle kalınmayıp tek bir amaç için bir çok ışık kaynağı birarada kullanılabilir.

Yapay ışık fotoğrafçısı, görüntüsünü istediği yollarla oluşturmakta serbesttir. Fotoğrafçı, bir çok ışığı nesnesini dört dörtlük görünür kılmak için kullanabileceği gibi özel amaçları için en uygun olacağını hissettiği ışık biçimini seçmekte de özgürdür. Bir spot ışığını, güneş efekti vermek için veya bir elektronik flaşı, hareketi dondurmak için kullanabilir.

Yapay ışığın tüm bu imkanlarına karşılık, tüm yapay ışıkların toplamı hiçbir zaman güneş ışığının aydınlatma gücüne ulaşamaz. Güneş yaydığı ışıklarla dünyanın bir yarımküresini aydınlatabilir.

Gece lambaları ile aydınlatılmış bir meydanı (yansıtıcı karla kaplı olmasına rağmen) fotoğraflarsak yeryüzeyi tümünden homojen aydınlanamayacak, iki gece lambası ortasında kalacak alan belirgin olarak karanlıkta kalacaktır. Andre Kertesz'in gece görüntüsündeki bu loş ve heterojen ışık, insana güven veremiyor. Düşsel bir atmosfer yaratılmış olmasına rağmen, her yerin parlak, doyurucu doğal ışıkla aydınlanmamış olmasından dolayı insanı ürkütür. Gecenin sessizliğini ve ıssızlığını vurgular.

Bill Brandt'ın polisli gece fotoğrafı çok daha karanlık bir mekanı gösteriyor. Yüksek duvarlı daracık sokakların karanlık kütleleri oluşturduğu ve polisin aralarında küçük ve güçsüz kalması bir hiciv etkisi veriyor. Zayıf gece lambası ışığının çok küçük bir alanı aydınlatıyor olması fotoğrafa esrarengiz havasını veriyor. Geriye kalan karanlık alanlar bir çok kötülükleri saklayabilecek bir sığınak konumundadır.

Güneşsizliğin yarattığı sıkıntı yalnız cadde ve dar sokaklarda değil bir oda içinde de kendini gösterebilir. Irwin Dermer'in İngiliz aktris Edith Evans'ı yaşlı, yalnız bir kadın olarak, bütün dünyasını bir çay masası güneşini ise elektrikli ampulünün oluşturduğu fotoğrafı gibi.

Yapay ışık söz konusu olduğu zaman elektronik flaş özel bir yer tutar. Elektronik flaş yüksek kontrastlı bir aydınlatmaya sahiptir. Ancak genellikle cepheden aydınlatılır ve bu durumda nesnenin yüzey kontrastı düşük olduğu için derinliği olmayan yüzeysel bir imaj verir. Cepheden elektronik flaşla çekilen bir fotoğraf kolaylıkla sıradan, bayağı imaj yaratabilir, ancak usta bir fotoğrafçı onu da çarpıcı bir şekilde kullanarak başarılı işler çıkartabilir.

Lee Friedlander'in bir düşün törenini çekmiş olduğu fotoğrafı, cepheden çekilmiş olmasının yanında flaşın farklı bir özelliği de kullanılarak oluşturulmuş. Flaşın bu farklı özelliği ışığın çok kısa mesafeler için yeterli olmasıdır ve mesafe arttığı oranda ışık belirgin bir biçimde yok olur. Bu sayede güçlü bir derinlik hissi verir. Friedlander'in bu fotoğrafında öndeki adam patlamış beyaz bir leke olarak kolaj etkisi uyandırıyor ve detaysızlığıyla bir gölge gibi, geri planın önemli bir bölümünü kapatıyor.

Medyada kullanılan "Flaş Haber" tanımlamasının sebebi flaş ışığının şok edici etkisi altında yatar. Flaş ışığı, karanlıkta kalmış, yani nesneleri tüm detayları ile görünür kılan güneş ışığının yokluğunda ve görme yetimizin yetersiz kaldığı durumları çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer.

Flaş çok kısa bir zaman dilimindeki (1/4000 saniye) çakmasıyla karanlığın ortasında bir silahla ateş edilmiş etkisi uyandırır. Flaşı fotoğraf makinasına takan fotoğrafçı avcı konumuna geçer. Bu kadar kısa bir zaman aralığını kaydeden fotoğrafçı objesine aman vermez, ve onu gafil avlar. Verdiği, yüksek kontrastlı direkt ışık ile karşısındakini sorgular. Çünkü ışık kaynağı fotoğrafçı tarafındadır ve onun aydınlatma gücü fotoğrafçının objesi üzerinde bir üstünlük ve güç kazanmasını sağlar.

Paul Beat'in fotoğrafını dikkatle inceleyelim:

Karanlık ış kıyafeti içindeki adam kara lekeler içindeki yüzü ile birlikte bende bir madenci hissi uyandırdı. Madenci olmasa bile gece veya karanlık bir ortamda çalışan, ağır işle görevlendirilmiş bir işçi olduğunu anlıyoruz. Hiç bir fotoğraf, elinde (silahı) flaşı ile karanlıkta kaanları tehdit eden fotoğrafçının konumunu ve fotoğrafçıya karşı duyulan duyguları bu fotoğraf kadar iyi vurgulayamaz. Adam, karanlık giysileri kararmış yüzü ve bulunduğu sır vermez karanlık mekan ile belli ki patlayan bu ışığa alışkın değil. Bakışları fotoğraf makinasına dönük olan adam büyük bir şok geçirmiş. Büyük bir ihtimalle fotoğrafçı bu karelerden önce bir kare daha çekti ve o esnada adamın yaşadığı şok bu fotoğrafın anlamını oluşturdu.

Richard Mistrach'ın fotoğrafında flaş ışığı gün ışığı ile birlikte kullanılmış. Batmış olan güneşin son ışıkları kullanılan yapay ışık yanında hemen ikinci plana geçmiş. Bunun birinci sebebi, güneş ışığının ve onun atmosferik etkilerinin doğal ışık olarak bilincimize yer etmiş olmasıdır. Alışkın olmadığımız yapay ışık esrarengiz bir hava yaratacak bakışlarımızı onun aydınlattığı yöne toplar. Burada flaş ışığı ortadaki bitkiyi hedef almış ve kuvvetli aydınlatmasıyla, bu yabancı bitkiyi vurgulayarak fotoğrafta hakim öge haline getirmiş. Yabancı bitki flaşın merkezine yaptığı lokâl aydınlatmasıyla yerden göğe doğru fişkıran bir enerji dışı vurumu gibi etki verir.

Fotoğrafın, eski Yunancaya dayanan kelime kökenindeki anlamına (ışıkla yazmak, ışıkla çizmek) en uygun düşecek olan fotoğraf bence basit bir el feneri yardımıyla gerçekleştirilebilir. Karanlık bir mekanda, pozlama limiti belirlenmeden ve objektifin görüş alanı içinde olmak kaydıyla, el feneriyle havada çizilen biçimler, siyah yazı tahtasına tebeşirle çizilmiş gibi fotoğraflanır. Bunun varyasyonları, gece hareket eden arabaların çizdiği çizgileri veya makinaya hareket kazandırarak gece gezinti halinde çevredeki ışıkları pozlayarak elde edilir.

El feneri Picasso'nun eline geçince dehasını kullanarak havada oturan bir figür çizmiş. Gjon Mili'nin imzasını taşıyan bu fotoğraf Picasso'nun portresi olmasına rağmen tabii ki ikisinin oluşturduğu bir fotoğraf. Picasso desenini çizdikten sonra Gjon Mili yan tarafa kurmuş olduğu flaşı patlatarak Picasso'yu görünür kılmış. Işıkla çizilmiş olan desen düşsel bir etki yaratmasının yanında, fotoğrafa saydam bir plan ekleyerek derinlik etkisini artırmış.

El feneri ile çizilmiş desenin fotoğrafın biçimsel yapısına katkısını bir tarafa birakarsak, yerçekimine karşı koyarak havada asılı durmasıyla ve sa-

dece film yüzeyine çizilmiş olmasıyla fotoğrafın içeriğini çok güçlü kılar. Yaşam gerçeği, sanat, sanatçı ve sanat eseri ilişkileri üzerine düşündürten fotoğraf, en somut düşüncesini, "uzaydaki boşluğu dolduran ona anlamını kazandıran gerçek üstü bir varlık" tanımlamasıyla sanat eserini ifade eder.



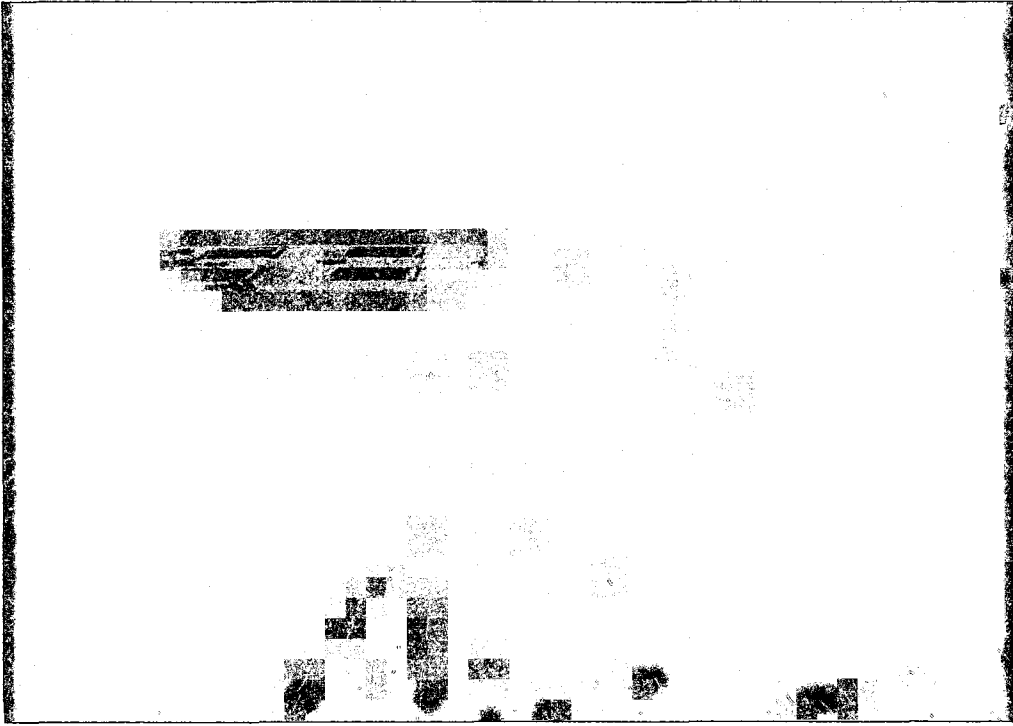


FOTO 92 BILL BRANDT



FOTO 91 ANDRE KERTESZ

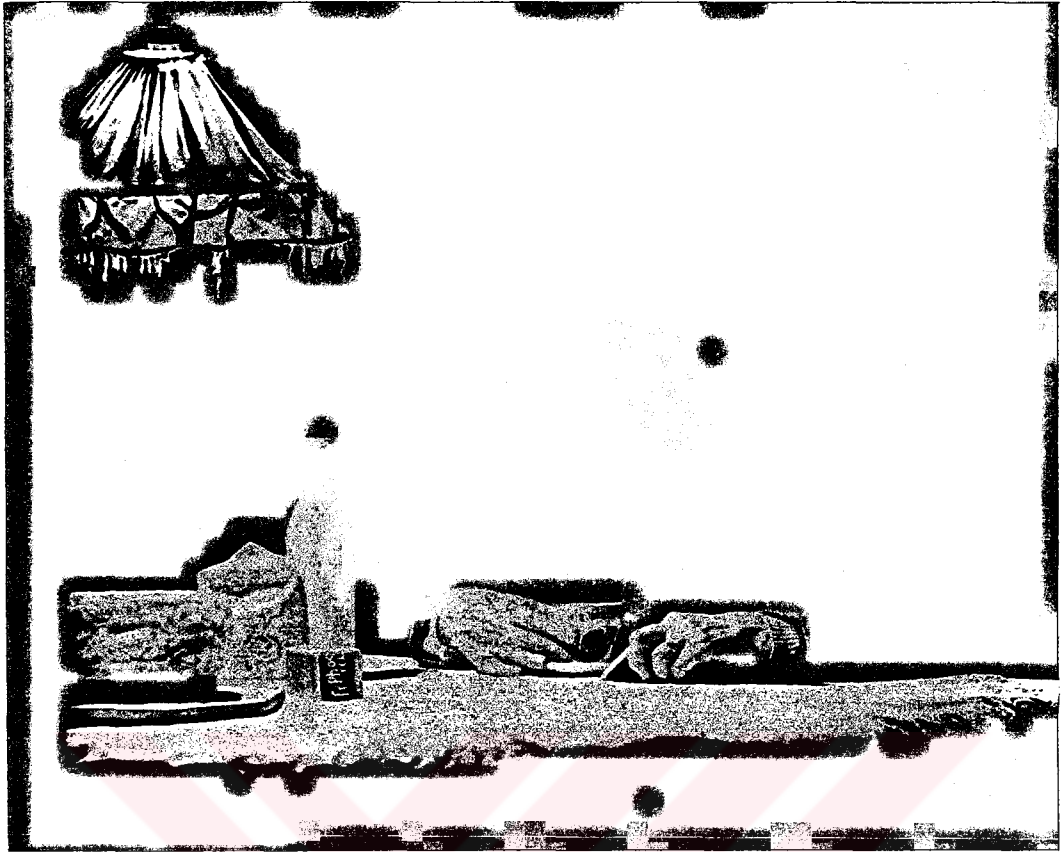


FOTO 93 IRWIN DERMER



FOTO 94 LEE FRIEDLANDER

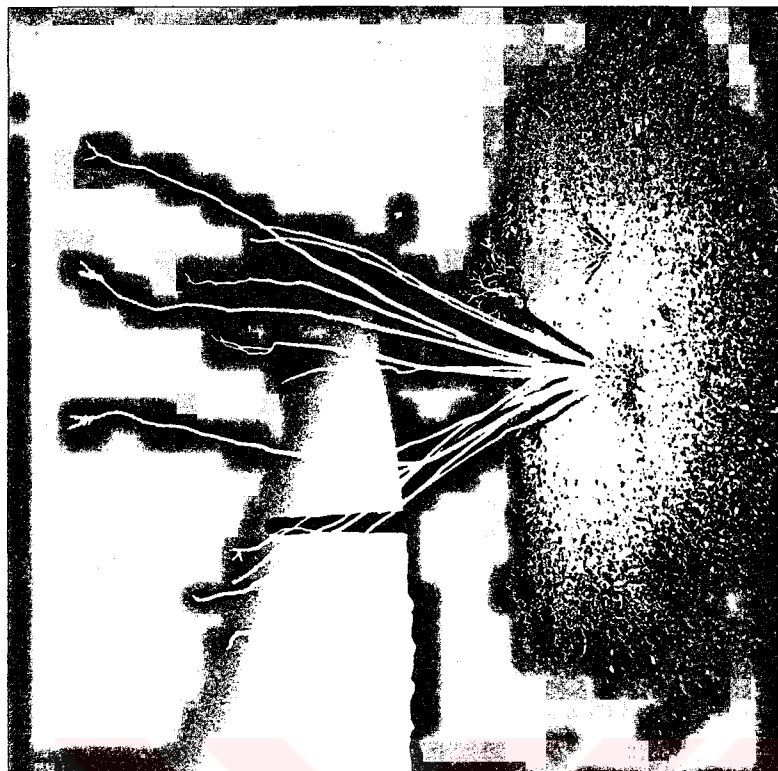


FOTO 96 RICHARD MISRACH

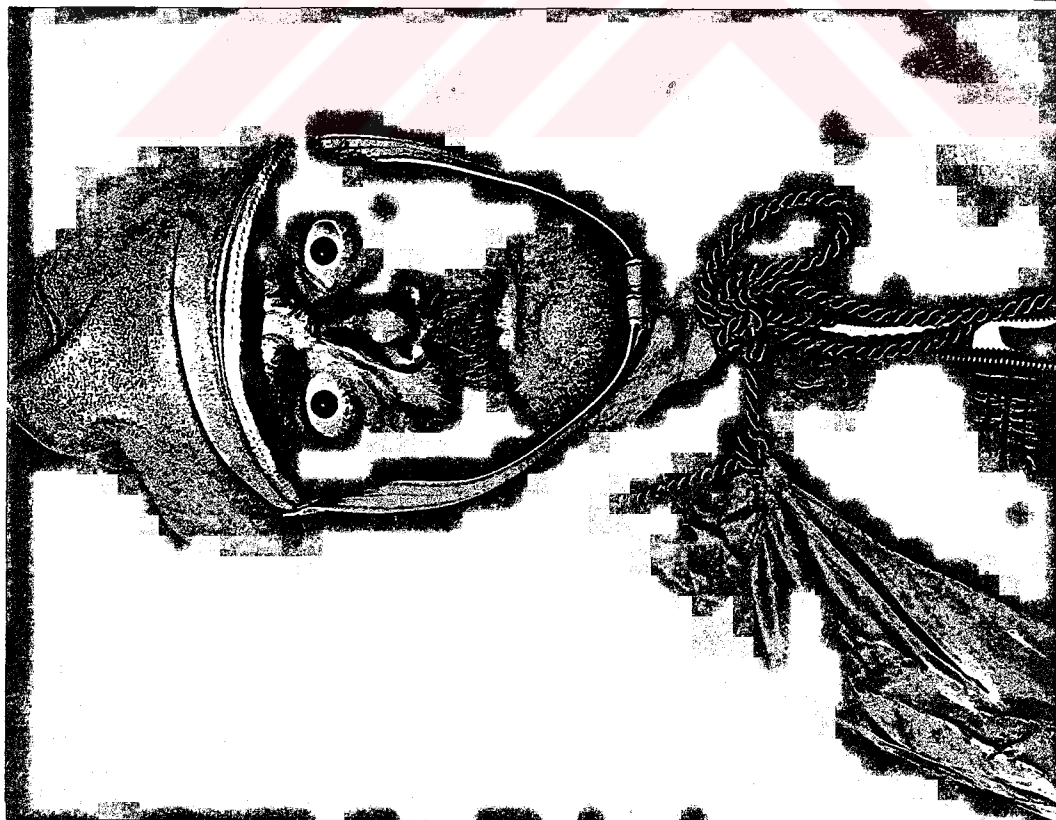


FOTO 95 PAUL BEAT

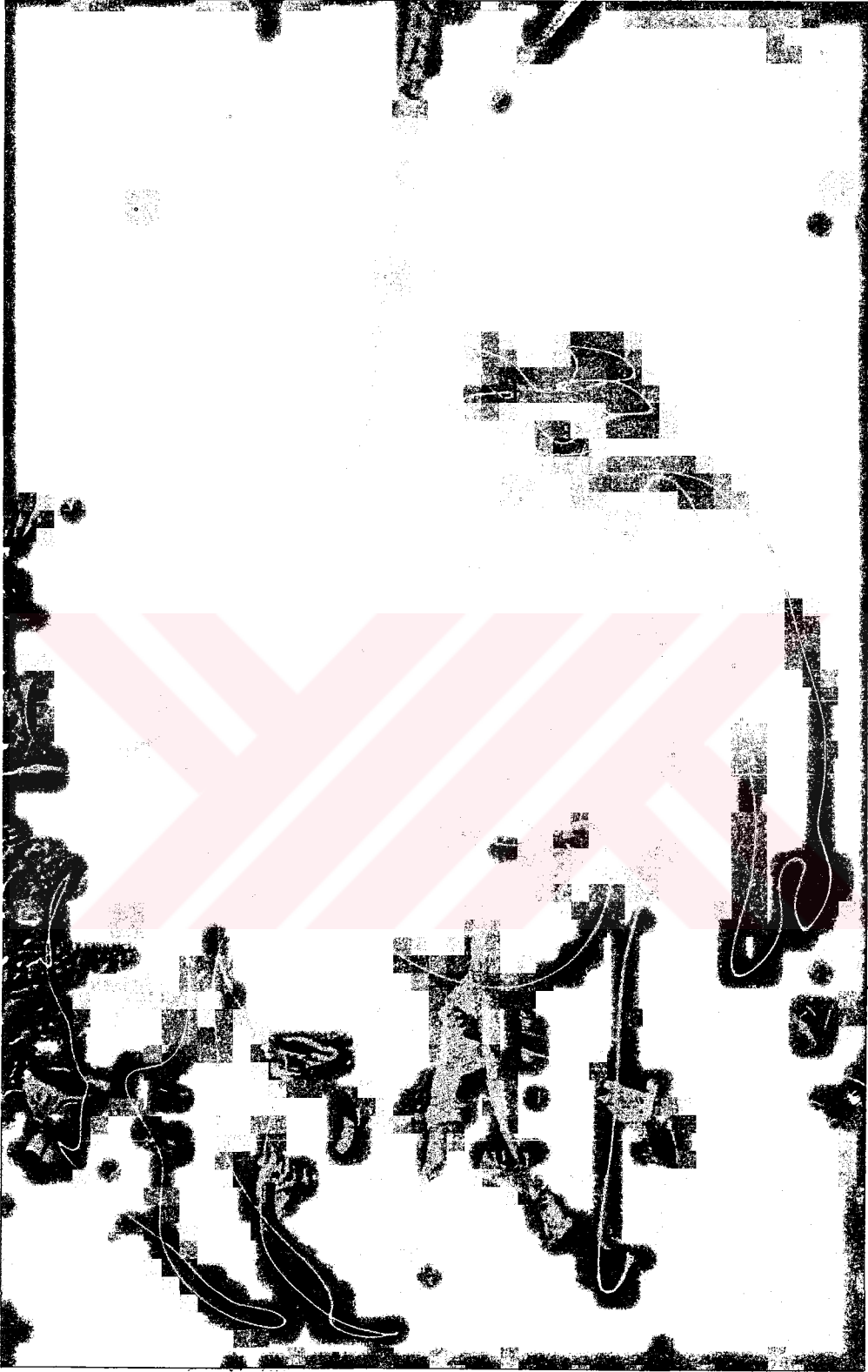


FOTO 97 GJON MILI

2.2.4 GÖLGENİN ESTETİK YAPIDA KULANIMI

GÖLGE GENEL

Işık ve gölge, fotoğrafı çeken kişi için fiziksel bir gerçeklikten daha çok şey ifade eder ve nesnelerin yalnızca algılanmasını sağlamaz. Fotoğraf çekme, ışık ve gölgenin, görsel algılanabilen etkiye bilinçli şekilde dönüştürülmesidir. Fotoğraf ışık ve gölge biçimlerinin sunduğu çok yönlü olanakları doğrultusunda kullanır.

Işık ve gölge, pozitif ve negatif gibi davranırlar, ve aynı elemanın iki önemli formu olarak birbirini tamamlar ve kuvvetlendirirler. Bir çok fotoğrafçı çalışmalarında ışık dağılımına aşırı bir özen gösterir ama gölge dağılımını unuturlar. Bu da gösteriyor ki, onlar ışık ve gölgeyi yönlendirmemiş; ışık ve gölge onları yönlendirmiştir. Çünkü; ışıklı bölgeler parlaklığıyla aktif ve saldırgan, gölgeler ise siyahlığıyla pasif ve çekingendir. Dolayısıyla, gölge kolaylıkla ihmal edilebilir yapıdadır.

Frantisek Drtikol kuşkusuz ki; alttaki çıplak fotoğrafını (Foto-98) çekmeden önce bütün bunların farkındaydı:



FOTO · 98 FRANTİSEK DRTIKOL

Fotoğrafın sağ alt kısmından başlayan, nesnenin kendisi olan çıplak, sol üst köşeye doğru kendini gölgesi içinde yok eder ve yerini gölgesine bırakır.

Bu sayede ışık ve gölge bir bütün haline gelir. Daha önce de belirtildiği gibi; "ışık ve gölge bir elemanın iki önemli formudur." tanımı bu fotoğraf ile görsellik kazanır.

Işığın tanımak için gölgeyi tanımak gerekir.

Şimdi gölgenin ne anlama geldiğine bakalım: Burada doğal gerçek gölge ve yapay gölge arasındaki farkı anlamamız gerekir.

Doğal/Gerçek Gölge:

Işık kaynağı ve ışıklandırılan alan arasındaki az veya çok, saydam olmayan bir nesne tarafından ışığın tamamen veya kısmen

engellenmesidir. Tabii ki bu durumda nesnenin, ışık konisinden küçük olması gerekir. Demek ki gerçek gölgenin oluşması için ışık alan bir nesnenin bulunması gerekir. Gerçek gölge belirli bir kontur oluşturur. Bu konturu da ilgili nesnenin formu belirler. Ancak gölge, ışığın açısına ve gölgenin düştüğü yüzeyin yapısına bağlı olarak biçimlenir ve bazan farklı nesnelere gölgesi gibi bir etki de alınabilir.

Yapay Gölge:

Işığın tamamen veya kısmen uzak tutulduğu alan ise yapay gölge olarak tanımlanır. Yapay gölge için karakteristik olan, ortaya çıkışı bir nesnenin varlığına bağlı olması değil, yalnızca ışıklandırmanın eksiltilmesi sonucu bir tür ton gradasyonu oluşturmasıdır. Psikolojik bakımdan, yapay gölge, doğal gölgenin yaptığı etkiyi yapabilir.

Her iki gölge türü düşünce bağlantıları uyandırır ve "Atmosfer" sözcüğüyle tanımladığımız şeyi üretir.

Işıklandırma tekniğinden yola çıkıldığında bu iki türü birbirinden kesinlikle ayırmalıyız. Gerçek gölgenin ton değeri, sınırlaması, formu ve büyüklüğü farklı biçimlerde geniş sınırlar içinde değiştirilebilirken, nesnenin dış formu veya ışık kaynağı tarafından belirlenen yapay gölgenin oluşumu az veya çok bir rastlantı ürünüdür.

2.2.4.1 IŞIĞIN GÖLGE ETKİSİ

Işık, bazı durumlarda mekânı aydınlatma işlevi olarak fazlaca katkıda bulunamaz ve fotoğraf içinde çok küçük bağımsız biçimler oluşturur. Bu durumda ışık, tıpkı bir gölge gibi davranır; nesnelere üzerinde ve mekân içinde lekesele veya dokusal bir etki verir. Bu durum kendini ancak loş ve karanlık -mekânlarda muhtemelen iç mekânlarda- gösterebilir.

Charles Harbutt'un körler okulunda çekmiş olduğu bu fotoğraf (Foto-99), ışığın insanlar için önemini ne kadar iyi vurgular. Işık, çocuğun başından vücuduna saplanmış bir bıçak gibi, yazgısını belirler. Işık onun için ulaşılacak istenendir ve ancak varlığını oluşturduğu sıcaklığa eliyle dokunarak anlar. Gelen ışık ise bir gölge gibi üzerine düşmüştür ve umut vaatmez.

Kenneth Tosephson bir yaya alt geçidinde çektiği fotoğrafında (Foto-100) yürüyen dört yaya vardır. Mekândaki loş ışık sayesinde, silüetleri belli olan kişiler hakkında, cinsiyetleri ötesinde bilgi sahibi olamayız. Üzerlerine düşen ışık bir gölge gibidir. Üç kişi üzerine düşen, detay veremeyen ışık, ortadaki insanın yüzüne isabet etmiş ve bir parça kimliğini ele vermiştir.

Paul Stand'ın fotoğrafı (Foto-101), yine bir alt geçitte çekilmiş fotoğraftır. Bu fotoğrafta ışık ve gölge önceliklere göre daha dengeli olsa bile ışıklı bölgelerin çizdiği grafik baskındır. Ortadaki üçgen beyaz form yırtıcı bir şekilde fotoğrafı ikiye böler. Bu sayede iddialı ve dinamik bir grafik yapı kurulmuştur.

Bir merdiven aralığında çekmiş olduğum fotoğrafta (Foto-102) ise; duvara çok keskin ve parlak bir güneş ışığı düşüyordu. Soldaki siyah figür ışığa sırtını dönmüş ve detaysız siyah gövdesiyle içe dönük karanlık bir ruh halini sergiler. Işık ise, duvarda, bir pencere parlaklığı ve biçimi ile güç sembolüdür.



FOTO 99 CHARLES HARBUTT

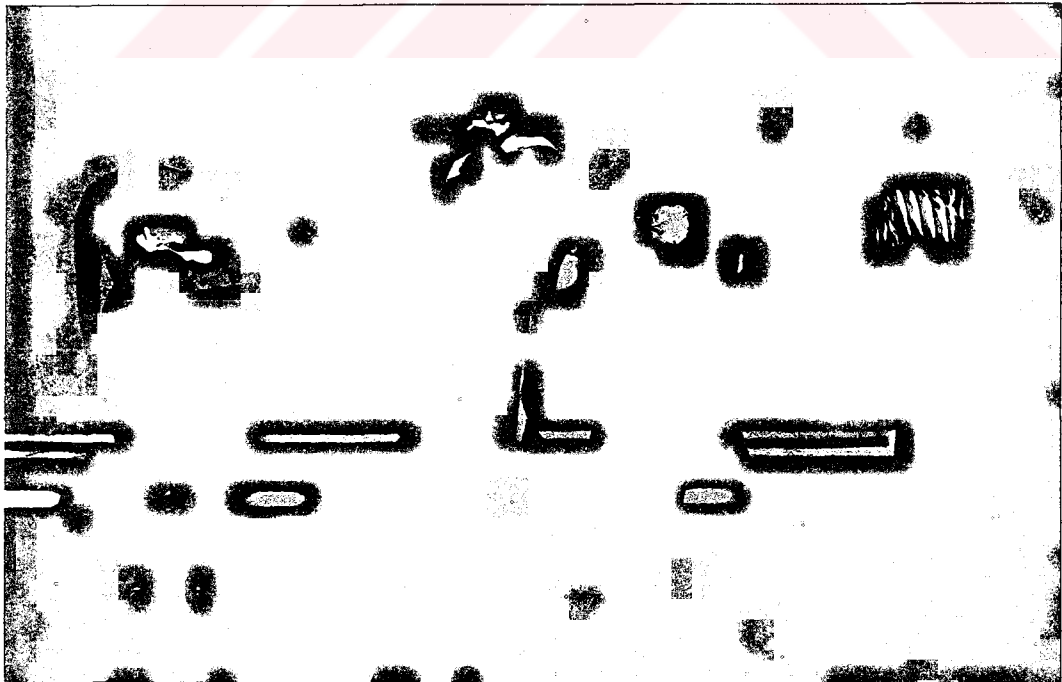


FOTO 100 KENNETH JOSEPHSON

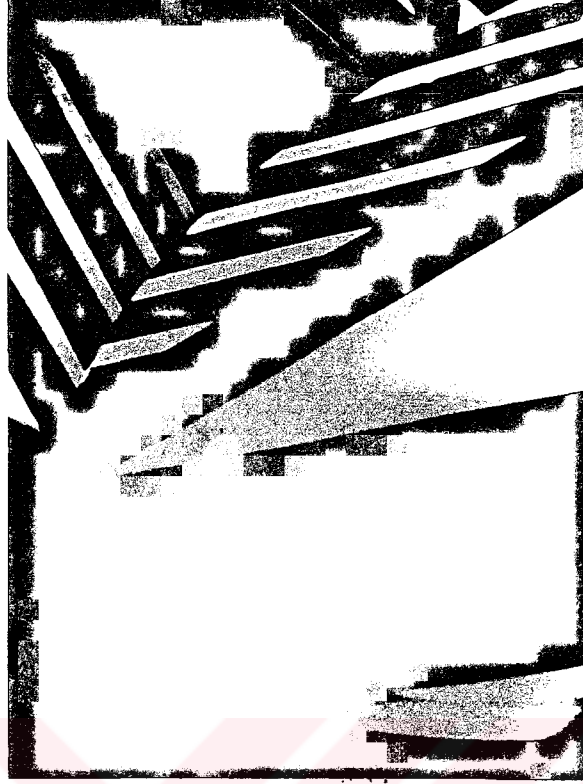


FOTO 101 PAUL STRAND

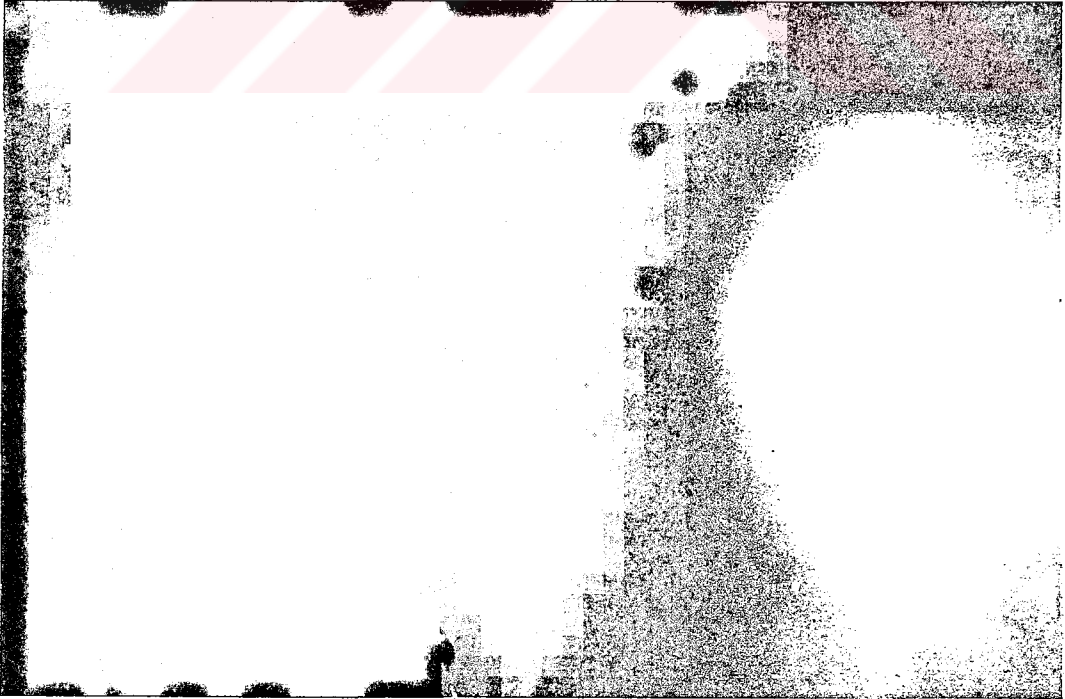


FOTO 102 YUSUF MURAT ŞEN

2.2.4.2 GÖLGENİN FONKSİYONLARI

Gölgenin, fotoğrafın estetik yapısında, üç önemli fonksiyonu vardır.

- Gölge, Mekân ve Derinliği Sembolize Eder.
- Gölge, Grafik Etki Yaratır.
- Gölge, Belirsizlik ve Karanlık imgesi olarak Gölge

2.2.4.2.1 GÖLGE MEKÂN VE DERİNLİĞİ SEMBOLİZE EDER

Gölgenin derinlik etkisini şu deneyle çok iyi görebiliriz: bir bas rol-yeyi, önce tam cephe ışığıyla, sonra sol üst köşeden yalayan tepe ışığıyla ve daha sonra da ağ alt köşeden yalayan bir ışıkla çekelim. Bu üç fotoğrafı incelendiğinde: Birinci fotoğrafta hiç gölge olmadığı için rölyef etkisi yoktur. İkinci fotoğrafta oldukça iyi bir üç boyutluluk etkisi vardır. Üçüncü fotoğrafta da rölyef etkisi vardır ancak bu fotoğrafta oturmamış ve bizi rahatsız eden bir şey vardır. Bu fotoğraf, yandan ışıkla çektiğimiz ikinci fotoğrafın tam tersi bir etki verir: yani ışıklı yerler gölgeli, gölgeli yerler ışıklı olmuştur. Bundan da öte bizi asıl rahatsız eden şey gölgelerin aşağıdan yukarıya doğru uzamasıdır. Biz tepeden gelen ışığın, gölgesinin de aşağıya doğru uzaması gerektiğine şartlanmışızdır. Bu etkiyi, havadan çekilmiş kuş bakışı dağ fotoğraflarında da görürüz. Böyle bir fotoğrafı, gölgeler az ya da çok aşağı doğru veya sağ alt köşeye bakacak şekilde tutarsak, zemine basan normal bir etki alabiliriz.

Edward Weston'un kapı fotoğrafında (Foto-103) da, yan ışıktan dolayı oluşan gölgeler, konunun yüzeyselliğine rağmen bize üç boyutluluk hissini verir. Andre Kertesz'in Köylü Kadın fotoğrafında (Foto-104) ise gölge bize çok iyi bir mekân duygusu verir. Ağaç yapraklarının gölgesinin yarattığı doku içinde kaybolan köylü kadın, ördekleri ile birlikte, bir köyün doğayla başbaşa yaşantısını hissettirir. Edward Seichen'in bir cam fanusu çektiği fotoğrafında (Foto-105) gölgeler, içiçe geçmiş iki halka halindedir ve suya düşen bir taşın yarattığı dalgalar gibidir. Gölgelerle fanus arasındaki büyük küçük ilişkisi ve bu dalga etkisi güçlü bir derinlik etkisi yaratır.

Gölgenin siyah/beyaz ton değerinin, derinlik etkisini güçlendirici fonksiyonu olduğu söylenebilir. Siyah/beyaz ton olarak gölge siyah veya koyu gride kaldığı için detay vermez. Detaysız bir siyahı dibini göremediğimiz bir kuyuya benzetebiliriz. Görünmezliğin yarattığı belirsizlik, güçlü bir düşsel derinlik etkisi kazandırır.

Andre Kertesz'in gece fotoğrafında (Foto-106) ve fotoğrafçısı belli olmayan kent görüntüsünde, düşsel derinlik etkisini belirgin bir şekilde görürüz. Kertesz'in fotoğrafında (Foto-107), tehdit eden karanlık, uyuyan kentte, gece ve yalnızlık duygusunu çağırıştırır. Diğer kent görüntüsünde, yerin uzayın perspektif çizgileri, ufuk çizgisi ile birleşmeden siyah blokla karşılaşır. Bu engel, bize büyük kentin, çekiciliğine ve büyük düşler kurmasına rağmen, karanlığıyla yutucu, yokedici kimliğini imgeler.



FOTO 103 EDWARD WESTON



FOTO 104 ANDRE KERTESZ

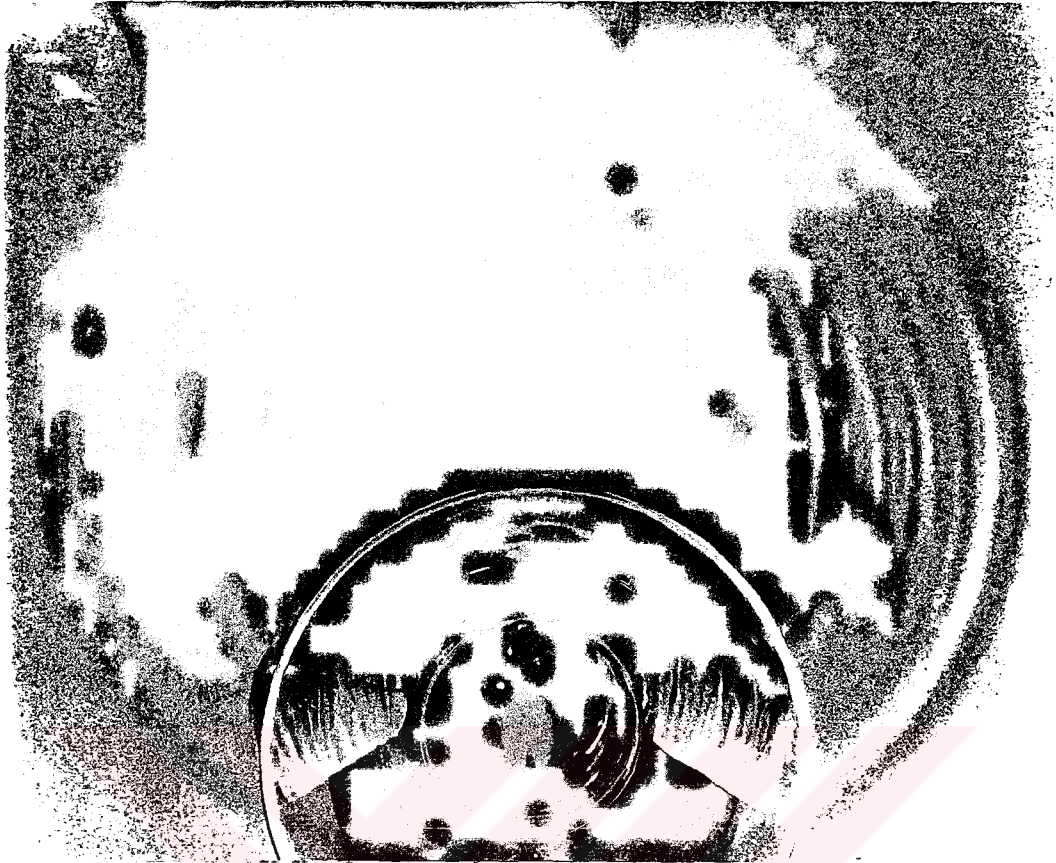


FOTO 105 EDWARD STEICHEN



FOTO 106 ANDRE KERTESZ



FOTO 107 İSİMSİZ

2.2.4.2.2 GÖLGE GRAFİK ETKİ YARATIR

Biçimli gölgeler her ne kadar bir fotoğrafın ana konusu olmak için yeterince kuvvetli olsa da, ona rastlamak zordur. Gölgelerin imajinatif kullanımı bir fotoğrafa büyük güç ve ayrıcalık duygusu verinceye kadar, vizördeki ana gölgeler gözlenmeli ve analiz edilmelidir.

Gölgeler, kendini oluşturan nesnesi görünmese bile, görüldüğü biçim ile **nesnesini belirtir**.

Işığın açısıyla ve nesnenin bulunduğu mekâna bağlı olarak biçimi değiştirilebilen gölge, bu sayede farklı nesnelere gölgesi imiş gibi bir etki de yaratabilir. Bunun sonucunda gölge, **fotografaya yeni bir boyut kazandırır**.

Bazı durumlarda ise nesne hiç yoktur ve gölge tamamen ege-men elemandır. Bu durumda **gölge bağımsız bir biçimdir** ve kendisi nesne olmuştur.

Nesnesini Belirtir: Siegfried Himmer'in fotoğrafı (Foto-108) daha önce incelediğimiz Lars Werner Thieme'nin org çalgıcısı fotoğrafı (Foto-33) ile benzer öğeleri barındırır. Her ikisinde de, mevcut olan kemeri ancak gölgelerinden anlayabiliyoruz. Yani gölge burada bize nesnesinin bilgisini verir.

Fotografaya Yeni Bir Boyut Kazandırır:

Gölge, fotoğrafa, yeni bakış açıları kazandırır. Çünkü gölge, ışığın geliş açısına ve düştüğü mekana göre, nesnesinin başka açılardaki görüntüsünü imgeler. Andre Kertesz'in fotoğrafı işte böyle bir yapıyı sergiler (Foto-109). Yolda yürüyen çocuklar, fotoğrafın konusu olmasına rağmen gölge oluşturmaktan başka görsel bir değer oluşturamazlar. Çünkü bir insan formunun imgesi, karşıdan bakışı üzerine kuruludur.

Bu fotoğrafta ise, gölgeler nesnesinden çok daha belirgin bir biçimde bu imgeyi yaratır.

Keiichi Tahara'nın gece görüntüsü güçlü bir grafik yapıya sahiptir (Foto-110). Ev üzerine düşen ağaç gölgesi, düz lekeler üzerine kurulu fotoğrafa dokusu ile grafik değer kattığı gibi, organik yapısı ile de bir yaşam ögesi katarak düşünsel bir boyut da kazandırır. George Krause'un fotoğrafında ki figür yaşlı bir kadın imgesini yaratır (Foto-111). Pasif ve ürkek bir tavır sergileyen yaşlı kadına karşın, gölgesi büyük kütlesi ile biçimsel zıtlık yaratır ve tehdit edici bir ifade sergiler.

Fotoğrafın Siyah - Beyaz Dengesini Kurar: Ortaköyde çekmiş olduğum fotoğrafta (Foto-112), filtre yardımıyla koyulaştırılmış gökyüzü fonu üzerinde gece lambası beyazı ile kontrast oluşturur iken; gece lambasının gölgesi de siyah olarak, parlak tonlu duvar üzerinde kontrast yaratır. Böylece, ışık ve gölgenin negatif - pozitif gibi birlikteliği bu fotoğrafın grafik dengesini kurar.

Bağımsız Bir Biçim Olarak Gölge:

Güçlü bir grafik etkiye ulaşmış bir gölge, nesnesine ihtiyaç duy-

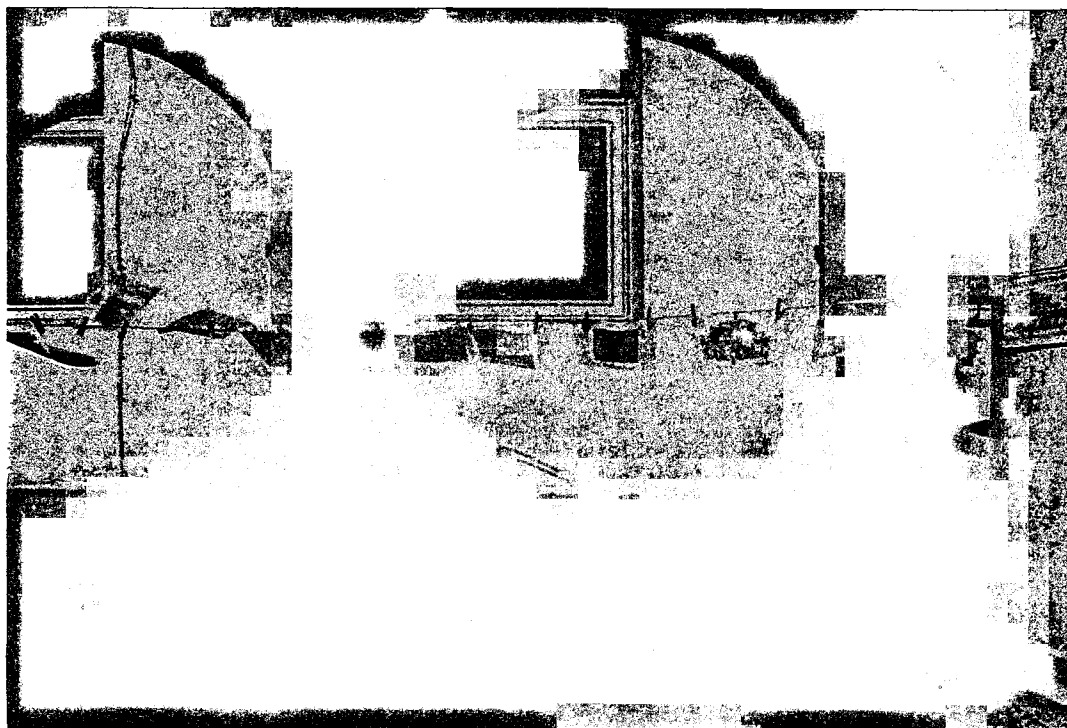


FOTO 108 SIEGFRIED HIMMER



FOTO 109 ANDRE KERTESZ

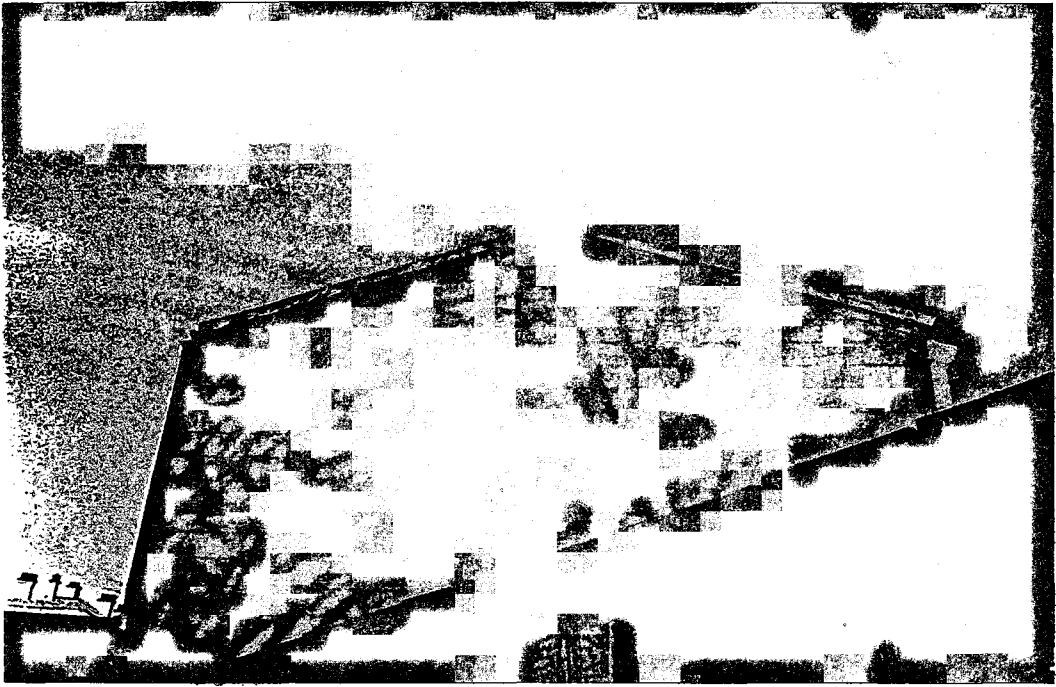


FOTO 110 KEIICHI TAHARA.

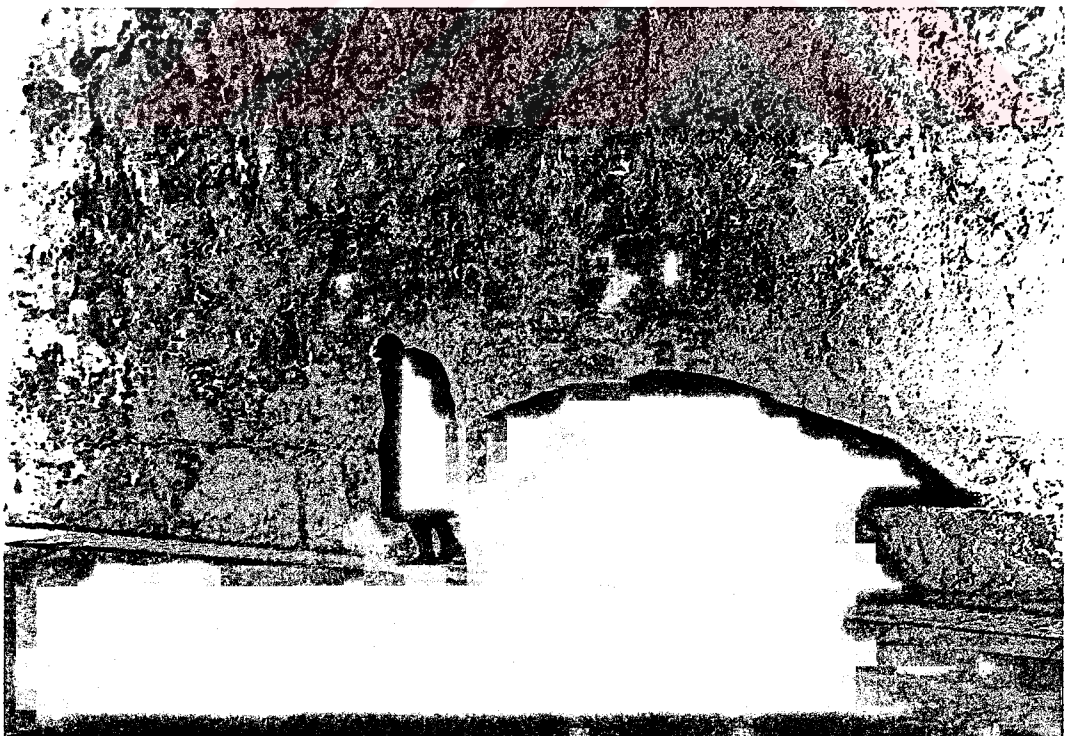


FOTO 111 GEORGE KRAUSE

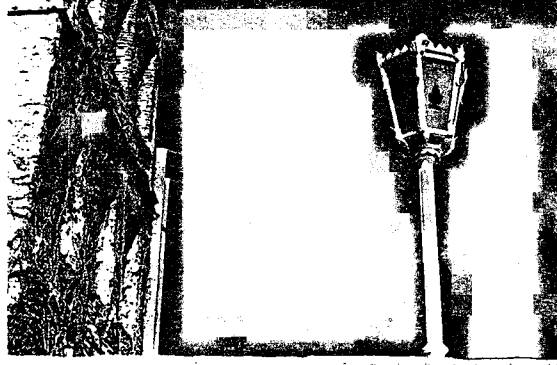


FOTO 112 YUSUF MURAT ŞEN



FOTO 113 ANDRE KERTESZ

maksızın egemen öge olabilir. Andre Kertesz, öz portresini çekmek için kameranın karşısına kendi geçmemiş, gölgesini geçirmiştir (Foto-113). Kertesz, bu fotoğrafında; "Fotoğraflarım, benim gölgemdir." dercesine bir yaklaşım sergiler.

2.2.4.2.3. BELİRSİZLİK VE KARANLIK İMGESİ OLARAK GÖLGE

Gölgenin belirsizlik etkisi, fotoğrafta en güçlü anlatımlara araç olur. İster yapay gölge, ister doğal gölge, veya her ikisi de karanlığı imgeleyerek bilinçli bir şekilde anlatıma sokulabilir. Kullanılan semboller sonucu gölge farklı anlamlar kazanır. Belirsizlik, karanlık, dram, fakirlik, acı ve ölüm gibi kavramları sembolize edebilir. Ayrıca ciddiyet ve gizemli bir hava için en iyi etkiyi verir.

Leland Rice, fotoğrafında (Foto-114), yapay bir gölge kullanarak karanlığa açılan bir kapı etkisi yaratır. Rice, karanlığın büyük kütlesi ve detaysızlığıyla, tamamen ümidini yitirmiş karanlık bir tablo çizer. Bu ümitsizlik, Pedro Luis Raota'nın "Asker Annesi" fotoğrafında (Foto-115) kadının yüzündeki ifadeye yansır. Ön plandaki büyük asker gölgeleri, kadının acısı, ile düşünsel bir bağ kurulmasını sağlayarak acının kaynağı durumuna gelir. Savaş gerçeği, kaybolan mutluluklar ve yaşam, fotoğrafın karanlığında anlatımını bulur. Lee Friedlander'in fotoğrafında (Foto-116), cadde boyunca yürüyen kadın ve üzerine düşen gölge görünmektedir. Kadın, üzerine düşen gölgeden habersiz, yoluna devam eder. Kadının üzerine düşen insan gölgesi ise, onun üzerinde bir tehdit oluşturacak biçimde kötülük düşüncelerini sembolize eder. Bu düşünce, nesnenin bulunduğu büyük kent imajı ile bütünleşir. Büyük kent bütün kötülükleri kolaylıkla barandırabilecek yapıdadır.

Bill Brandt'in fotoğrafı ise kasvetli bir hava estirir (Foto-117). Karanlığa gömülmüş olan tepedeki ev, bu atmosfer içinde esrarengiz, gizemli bir havaya bürünüyor. Stüdyo çekimi ile gerçekleştirdiğim manken fotoğrafında, mankenin gölgesi mankenden bağımsız bir kimlik sergiler. Bir insan profili olarak algılanan gölge, kendinden habersiz manken üzerinde, kötülük emelleri içindedir. Ve bu düşüncelerle mankenin yüzünü yarı yarıya perdelemiştir. Bu fotoğrafı Lee Friedlander'in fotoğrafı (Foto-118) ile kıyaslırsak; onda dış kaynaklı bir tehlike vardır; bunda ise tehlike kaynağı nesneye bağımlı ve nesne tarafından yaratılmıştır.

Shin Sugino'nun fotoğrafında (Foto-119), Leland Rice'inkine benzer ama daha aktif bir eylem söz konusudur. İlkinde karanlığa kapı açılır, bunda ise somut bir figür karanlığa atlama eyleminde bulunur. Fotoğrafın (Foto-114) sol bölümünde gökyüzü ve deniz tam karanlık içindedir ve figür kendini sonsuz karanlığa atar. Eylem bu haliyle ürkütücüdür ve bu sayede fotoğraf bir dinamizme kavuşmuştur.

Duane Michals gerçekleştirdiği seri fotoğraf ile ölümü imgeler (Foto-120). Yaşlı kadına ölümün gelişi, yaratılışı, karanlık bir imge ile vurgulanır.

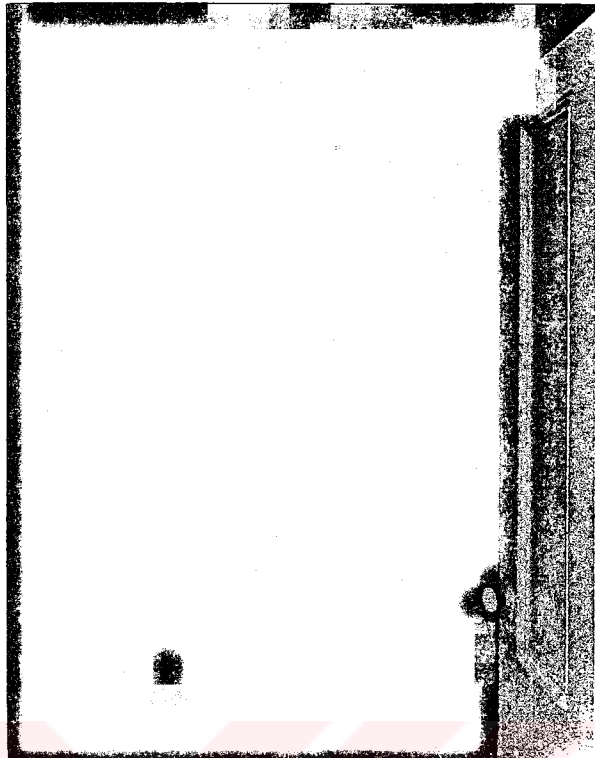


FOTO 114. LELAND RICE



FOTO 115. PEDRO LUIS RAOTA

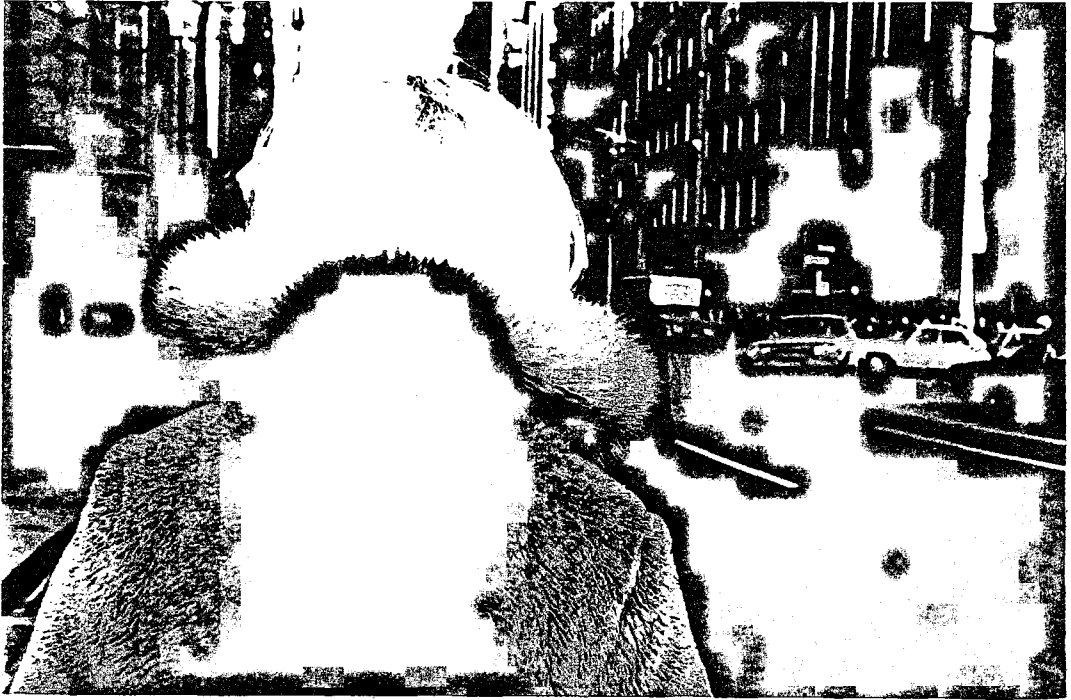


FOTO 116 LEE FRIEDLANDER

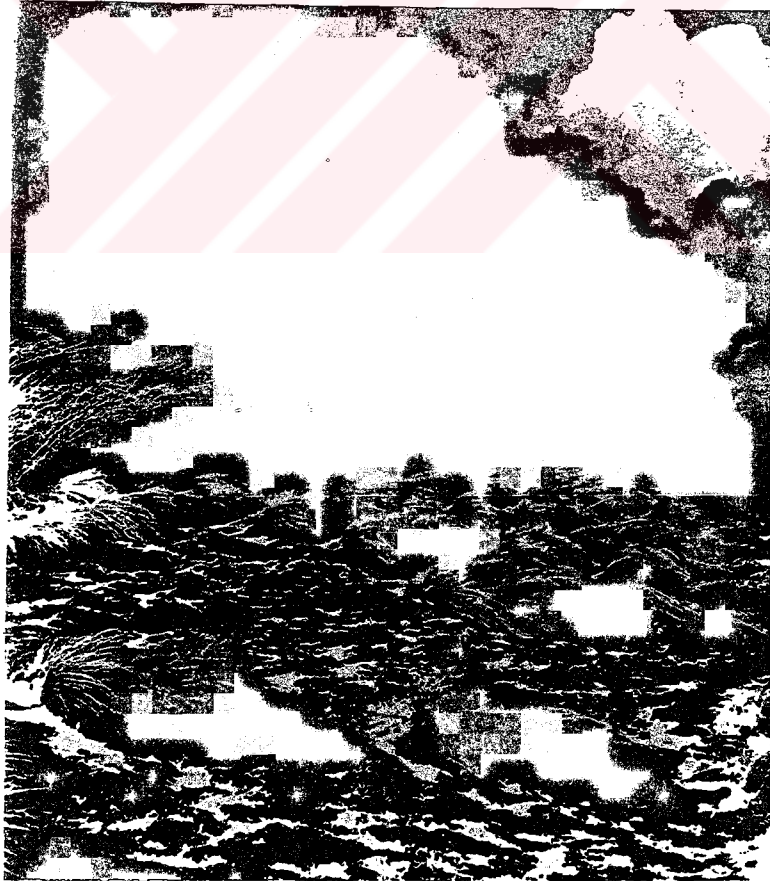


FOTO 117 BILL BRANDT

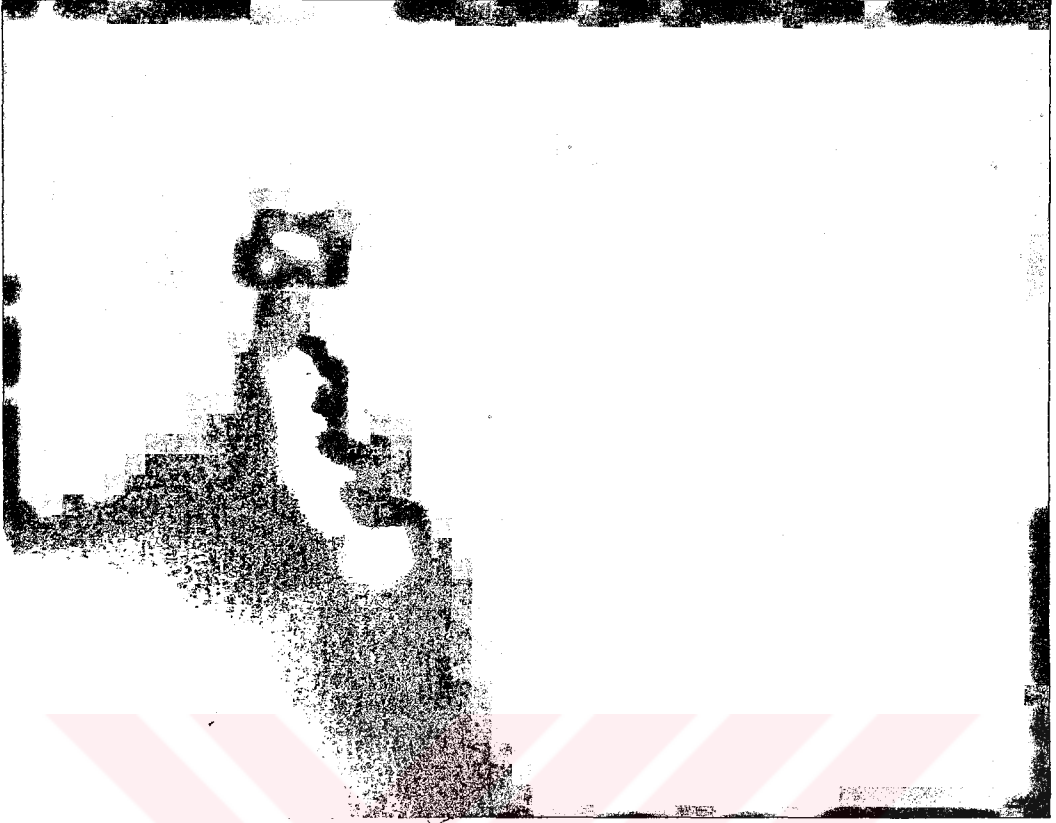


FOTO 118 YUSUF MURAT ŞEN



FOTO 119 SHIN SUGINO



FOTO 120 DUANE MICHALS

Belli belirsiz insan formundaki varlık yaşlı kadına doğru gelir veson aşamada karanlık bir gölge gibi üzerine çöker. Bu aşamadan sonra ise kadın ölmüştür.

2.2.4.3 BİR BAŞKA GÖLGE BİÇİMİ : FOTOGGRAM

Fotogramın gölge konusu bağlamında ele alınma nedeni, şaşırtıcı olabilir. Fotoğrafa yıllarını vermiş, ışık ve gölgenin önemini ergeç kavramış olan fotoğrafçılar, fotogramın, fotoğrafın temel taşı olduğunu bilirler.

Fotogram bir gölge oyunudur. Bu oyun, ışığa duyarlı iki boyutlu fotografik malzeme üzerinde oynanır. Hareketli ve sesli değildir, ama hareket (zaman) ve ses etkisi görsel olarak ifade edilebilir. Hatta iddia edilebilir ki; fotogram, gerçek nesnenin optik izdüşümü olan fotoğraftan, daha fazla gerçektir. Realiteye daha fazla yakındır. Çünkü; fotogram ışığa duyarlı yüzey üzerine yerleştirilen objenin 1/1 gölgesidir. Bu uygulama özelliğinden dolayı kolay kolay tekrarlanamaz ve elde edilen fotoğraf tek nüsha, orijinal fotoğraftır. Reprodüksiyon yöntemiyle çoğaltılabilsen bile, ancak orijinal boyutunda etkili olabilir. Bir fotogramla yüz yüze kalan kişi, fotogramın gerçek objesiyle daha yakın, bir iletişime geçebilir. Çünkü, fotogramın mekanı fotoğraf yüzeyidir ve nesnenin bu fotoğrafı oluşturma serüveni, izleyenin dokunup hissedebileceği bir yüzey üzerinde gerçekleşmiştir.

Kontak yolu ile alınmış bir pozitif fotogram, hiç şüphe uyandırmaksızın gerçek gölge etkisi verir.

İlk aşamadaki fotogramda ise, biçimler hem gölge formundadır, hem de en ışıklı bölgeleri oluşturur. Bunun sebebi, fotogramın ilk pozlama anında nesnenin gerçek gölgesi ile oluşturulmasının ancak duyarlı malzemenin negatif çalışmasından kaynaklanır. Negatif fotogram bu yapısı ile çok farklı davranır. Işık geçirmeyen mat nesnelere gölge formundadır ama birer ışık kaynağı gibi davranırlar. Bunun örneğini Man Ray'in fotogramın da (Foto-121) görürüz. Nesnelere degrade geçişlerle hacim kazanmış ve parlaklıkları ile de ışık veren birer kaynak haline gelmişlerdir.

Negatif fotogramın algılanan gerçeğin dışındaki bu farklı dünyası, Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçıların elinde, nesnenin iç gerçekliğine yönelik deneysel çalışmalara dönüştürüldü. Bu amaç doğrultusunda yeni biçim arayışlarına gidildi. Man Ray bu ikinci fotogramın da (Foto-122) kullanılan objelerin dışına çıkarak başka çağrışımlar yapmayı hedeflemiştir.

Günümüze gelindiğinde, bir Alman sanatçı olan Floris Neuss'ün negatif ve pozitif fotogramları dikkatimizi çeker. Çalışmalarında çoğunlukla insana yönelen Neuss'ün negatif çalışmalarında düşsel atmosferler yaratsa da, pozitif çalışmaları mekân içinde düzenlemelere yönelik çalışmalardır ve gölge etkilidir (Foto-123-124).

Sonuç olarak; fotogram, Dada hareketinden sonra, gerçeküstü yaklaşım gösteren sanatçıların elinde kullanım bulmuştur ve günümüzde de kavramsal mekân düzenlemeleri için sınırsız olanaklar sağlamaktadır.



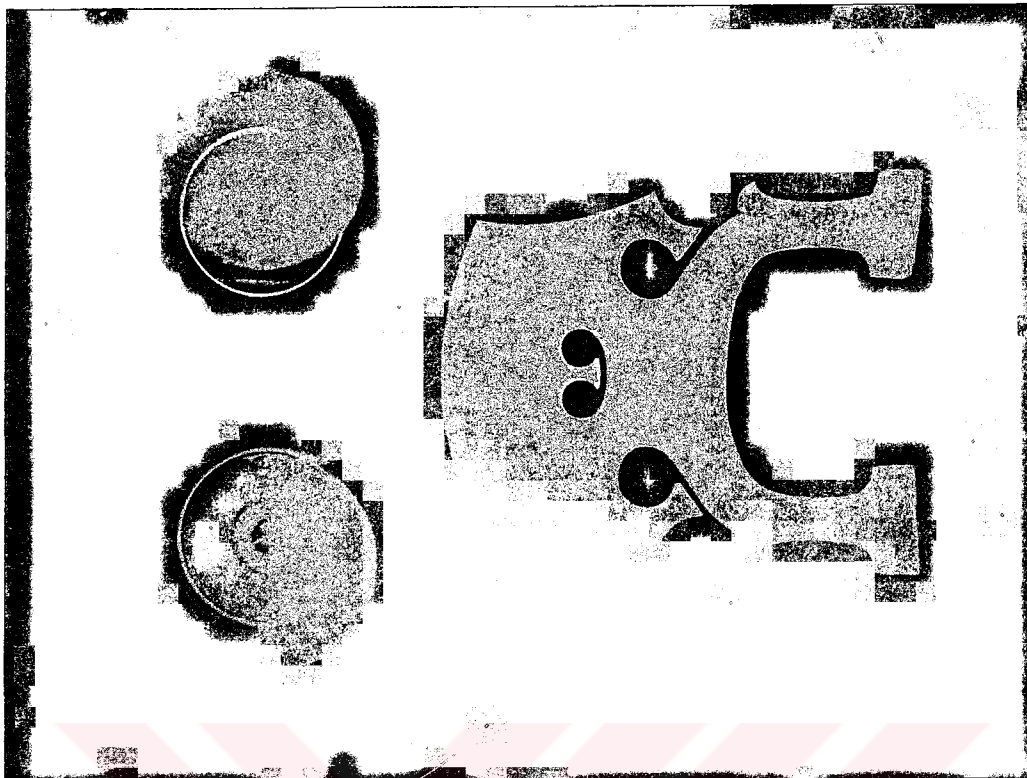


FOTO 122 MAN RAY

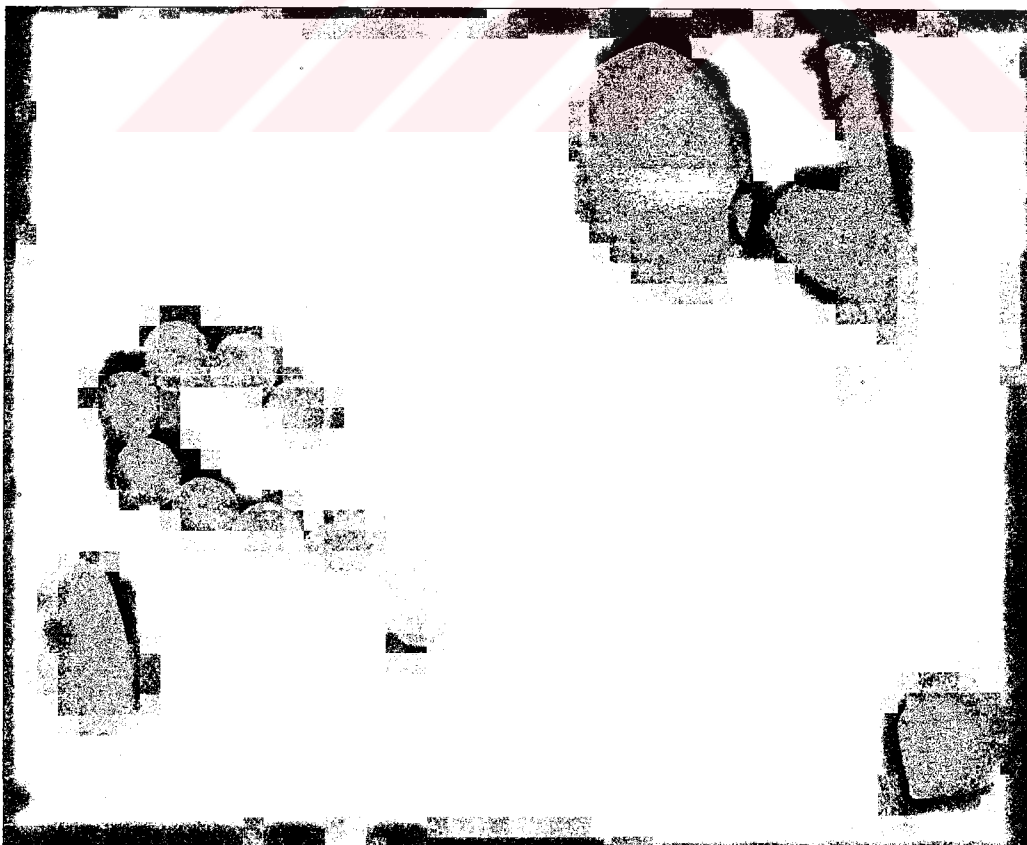


FOTO 121 MAN RAY



FOTO 123 FLORIS NEUSS



FOTO 124 FLORIS NEUSS

SONUÇ

Fotograf, ışıklandırılmış bir nesnenin yaydığı ışık ışınlarını doğrudan geri kazanıp baskısını yapabilmesi ile mümkün olabilmektedir.

Fotografin ışığa bağıllığı, bizim ışığı görebilme yetimizden daha önemli bir ilişkiyi ortaya koyar. Çünkü; kör bir insan diğer duyu organları ile yaşamını sürdürebilir ancak fotografin gözünden başka bir şeyi yoktur.

Bu fiziksel gerçekliklerden daha ötesi ışığın estetik işlevidir. Bu araştırma sonucunda gördüm ki; ışık, yaşanan gerçekliğe fotoğraf yolu ile yeni değerler, yeni ifadeler, yeni duygular getirebilir.

Sonuçta; ışığın nesneleer veya nesnelere yolu ile fotoğrafa getirdiği anlatımları kabaca şu verilerle özetleyebiliriz:

Işık, nesnelere doğasına uyumluluğu ile nesnenin duyarlılığını kütlesini hissettirir.

Işık, nesnelere doğasına uyumsuzluğu ile ama biçimsel görüntüsüne uygunluğu ile yeni anlatımlar yaratır.

Işık, nesnenin doğasına tamamen zıt yapısı ile onun iç gerçekliğini ortaya çıkarmayı hedefler.

Işık, aydınlatma biçimleri ile nesneyi parçalayıp yeni formlar ortaya koyar. Bu sayede nesneye yeni bir kimlik, yeni bir ruh kazandırır.

Işık, değişik biçimleri nesnelere üzerine bir örtü gibi örter ve yaratılan atmosferi ve duyguyu belirler.

Işık, seçiciliği ile nesnelere ön plana çıkarır, geri plana iter veya karanlıkta bırakarak yok eder.

Işık, aydınlatma özelliklerinden daha da ileri giderek kendi varlığı ile anlatıma destek verir ve farklı imgeler yaratır.

Işık, ayrıca gölgeyi yaratır ve gölge aracılığı ile yeni bir gerçeklik boyutu yakalar.

Işığın, yukarıda ana hatları ile sıraladığımız veya değillinlimeyen fonksiyonları, fotografin her alanında ifade bulabilir. Tabii ki, fotografin yönlendirildiği alanın ihtiyaçları ışığın bazı fonksiyonlarına öncelik tanır. Mesela reklam sektöründe nesneni en canlı, en diri, en taze ve en renkli anlatımı önemlidir. Bunun için seçilecek ışık bu doğrultudadır. Doğa fotoğrafçısı ise daha farklı bir seçim yapar.

Dünyanın tüm bilgilerini, görüşlerini, tanımlamak, belgelemek ve kanıtlamak zorunda kalan fotoğraf, çağın, yükünü taşımak zorundadır. Hızla değişen dünyamızda sanat anlayışları ve fotografin estetik kuramı içinde algılanış biçimi de değişim gösterir. Çağımızın en büyük yazarlarından Roland Barthes, "Camera Lucida" adlı eserinde fotografin ne olduğunu arar. Barthes'in ışığı algılayış biçimi çok ilginçtir. O'nun için önemli olan nesnenin ışık ışınlarının duyarlı emülsiyona dokunması, dolayısı ile de fotoğrafa ve fotoğrafa bakan kişiye dokunmasıdır. (16) Bundan dolayıdır ki; annesinin soluk bir çocukluk fotoğrafı (Kış Bahçesi Fotoğrafı), annesinin saçından, teninden, giysisinden, bakışından o gün fişkıran ışınların hazinesidir.

Teknolojisi ve hız çağının sürekli değişen, tüketen ve yok eden çarkı içinde görüntülerde hızla tüketilir olmuştur. Bunun sonucunda, gerçek ile gerçeğin il-

lüzyonu görüntüler ayırt edilemez hale gelmiştir. Bu görüntüler ile nesneye yakınlaşan ve ona sahip olmak duygusun yaşayan isanoğlu nerede gerçeğin, nerede rüyanın başladığını ayırt edemez olmuştur. Her ikisi de içiçe geçmiş ve bu da yaşama yeni bakış açıları ve algılama biçimleri getirmiştir. İşte bütün bu yaşanan gerçeklik içinde fotoğrafın rolü gerçekten çok büyüktür. Bunun bilincinde olarak onu ve onu oluşturan elemanları iyi tanımaya çalışalım.

**YUSUF MURAT ŞEN/
İSTANBUL / 1993**



KAYNAKÇA

- 1— Feininger Andreas, THE COMPLETE PHOTOGRAPHER,
Thames and Hudson, G. Britain, 1978
- 2— Feininger Andreas, GROSSE FOTOLEHRE. Almanya, 1976
- 3— Feininger Andreas, FARB-FOTOLEHRE. Düsseldorf, 1973
- 4— Gezgin Ahmet Öner Doç., M. S. Ü. G. S. F. Fotograf A.S.D.
YÜKSEK LİSANS EĞİTİM PROGRAMI DERS NOTLARI. İstanbul, 1991
- 5— DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY. Time Life, United States, 1973
- 6— LIGHT AND FILM. Time Life, Nederland, 1970
- 7— THE ART OF PHOTOGRAPHY. Time Life, Nederland, 1973
- 8— PRINTED LIGHT. Edinburg, 1986