Dr. Tolga AKALIN

fotoğraf

HANGAR KİTAP

fotoğraf

tolga akalın

Ankara / 2013

fotoğraf

dr. tolga akalın

isbn 978-605-88398-8-5

birinci baskı: ankara 20013

© Bu kitabın her türlü hakkı 5846 sayılı fikir ve sanat eserleri yasası gereğince yazarına aittir. İzin almaksızın ve bilgilendirme yapılmaksızın yapılan alıntılar ve çoğaltımlar suç teşkil etmektedir.

redaktör: alev üstündağ

kapak tasarımı,
düzenleme: mehmet sarıgün
mehmetsarigun@gmail.com

basım tarihi: Mart 2013

baskı, cilt:
öncü basımevi
tel: 0.312 384 31 20
www.oncubasimevi.com

HANGAR
KİTAP
Konur Sokak, No: 57/4
Kızılay / Ankara
Tel. : +90 312 425 07 34
www.hangarreklam.com
e-posta: hangarreklam@gmail.com

Başarılı bir fotoğraf, uzun bir nutuktan daha çok şey söyler...

ÖNSÖZ

Her şey kendinden önce olanın etkisinde yol alır. Sanatta da bu böyledir. Tüm çalışmalar zamanın süzgecinden geçerek, elenerek kuşaktan kuşağa aktarılarak yeni işlerin alt yapısını oluşturur. Bu alt yapı yeni ufuklar açarak sanatçının yapıtında değişim ve gelişimlere ışık tutar.

"Fotoğraf bu halkayı nerede, nasıl ve ne şekilde etkilemiştir?" sorusuna cevap aramak için önce *"Fotoğraf nedir?"*in cevabını bulmak ve bunu gün yüzüne çıkarmak gerekir. Bu kitabın çıkış noktası da bu soruya cevap arar niteliktedir. Ayrıca akademik düzeyde öğrencilerimle yaptığım çalışmalar esnasında, üniversite gençliğini oluşturan kesimde fotoğrafın belli bir düzeyde tartışılabilmesi, fikir çatışmalarının yaşanması veya aynı fikrin savulması için gerekli bilgi birikiminin ve altyapılarının henüz yeterli düzeyde olmadığını gözlemleme imkânı buldum.

Yukarıda değindiğim kaygıların bu kitabı oluştururken bana rehberlik ettiğini söyleyebilirim. Amacım fotoğrafın temel konularını irdelemenin yanısıra hem başlangıç seviyesindeki insanlara hem de ileri seviyede fotoğrafla ilgilenen araştırmacılara, sanat felsefesi ışığında fotoğrafı anlayabilmelerine katkı sağlamaktır.

Bu hazırlanan kitapta; fotoğrafın tarihi, teknik açıdan gelişimi, rengin oluşumu, çekim tekniklerinin nasıl olması gerektiği, gün yüzüne çıkan sanat akımlarının içinde nasıl var olabildiği gibi konular derinlemesine bir araştırmanın süzgecinden geçirilerek derlenmiştir.

Alanda uzmanlaşmak ve araştırma yapmak isteyen kişilerin, fotoğraf sanatının tarihini kısaca öğrenmeleri ve aynı zamanda fotoğraf çekimiyle ilgili bilgi edinmeleri için, fotoğraf dersi niteliğinde oluşturulan bu kitabın, alana yönelik araştırmalara katkıda bulunacağı düşünce ve temennisini taşımaktayım.

Ankara 2013

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ BÖLÜM
FOTOĞRAF NEDİR? 9
Fotoğrafın Tarihine Kısa Bir Bakış 10
Türkiye'de Fotoğraf Sanatının Gelişimi 16

İKİNCİ BÖLÜM
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE FOTOĞRAF
MAKİNESİNİN GELİŞİMİ VE ÇEŞİTLERİ 19
Camera Obscura 19
Camera Lucıda 21
Kutu Makineler 23
Levha Tipi Makineler (1890'Lardan Sonra) 23
Refleks Olmayan Fotoğraf Makineleri 24
Tek Objektifli Refleks Fotoğraf Makineleri 25
Çift Objektifli Refleks Fotoğraf Makineler 26
Katlanabilir (Körüklü) Makineler 27
Kaset Doldurmalı Fotoğraf Makineleri
(110 Formatında Fotoğraf Makineleri) 28
24X36 Refleks Makineler
(35 Mm Formatındaki Fotoğraf Makineleri) 28
Polaroid Fotoğraf Makineleri 30
Dijital Fotoğraf Makineleri 31
Objektifler Ve Kullanım Alanları 32
Geniş Açılı Objektif 34
Balıkgözü Objektif 35
Telefoto Zoom Objektif 36
Süper-Hızlı Objektif 37
Ultra Geniş Açılı Zoom Objektif 38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
FOTOĞRAF MAKİNELERİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ 41
Vizör (Bakaç) 41
Basit Yapılı Vizörler 42
Telemetre Sistemi İle Bağlantılı Vizörler 43
Refleks Vizörler 43
Diyafram 44
Örtücü Sistem (Obtüratör) Ve Estantane 46
Netlik Çemberi 48

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
FOTOĞRAF ÇEKİM TEKNİKLERİ 51
Manzara Fotoğrafı 52
Mimari Fotoğraflar 54
Hareketli Konuların Çekimi 59
Makro Çekimler 64
Siluet Çekimler (Ters Işık) 66
Doğal Işık Ve Yapay Işık Çekimleri 67
Portre Çekimleri 73

BEŞİNCİ BÖLÜM
FOTOĞRAFTA IŞIK KULLANIMI VE RENK BİLGİSİ 79
Işık 79
Renk 82
Renklerin Günümüzde Bilinen Anlamları 93

ALTINCI BÖLÜM
FOTOĞRAFIN KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ 99
Ritim 99
Hareket 100
Uyum (Armoni) 101
Denge 102
Oranlar 104
Perspektif 105
Doku 106
Sadelik 107
Vurgu 108
Kontrast (Karşıtlık) 109

YEDİNCİ BÖLÜM
FOTOĞRAF SANAT MIDIR? 111
Resim Ve Fotoğrafın İlişkisi 113
Sekizinci Bölüm
Fotoğraf Ve Sanat Akımları 127
Realizm Ve Fotoğraf 127
Empresyonizm Ve Fotoğraf 131
Ekspresyonizm 133
Kübizm Ve Fotoğraf 137
Fütürizm Ve Fotoğraf 140

KAYNAKÇA 142

BİRİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAF NEDİR?

Fotoğraf bir bilim adamının bulduğu keşif mi? Sihirbazın yaptığı illüzyonlardan biri mi? Ya da, fotoğraf sanat mı? Belki de bunların hepsi... Fotoğrafa baktığımız pencere ne olduğunu belirleyen durumdur. Eğer ailenizin fotoğrafını çekiyor, çocuğunuzun ilk doğum gününü fotoğraf makinesiyle ölümsüzleştiriyor veya bir iş başvurusu için stüdyoya gidip vesikalık çektiriyorsanız bunlardan hiçbiri de olmayabilir.

Peki, o zaman fotoğraf nedir? Rose fotoğrafı; "Işığa duyarlı bir materyal üzerinde oluşturulmuş, kimyasal olarak stabilize edilmiş ve görüntülenmek üzere bir ekrana veya bastırılmak üzere negatiften pozitife doğru ışığa duyarlı bir kağıda yansıtılmış görüntüdür" diye tanımlamaktadır.

Ayrıca Gökgöz'de fotoğrafın tanımını; "Doğada mevcut, gözle görülebilen maddi varlık ve şekillerin, ışık ve bazı kimyasal maddeler yardımıyla, ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş film, kağıt veya herhangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlem" olarak yapmıştır.

Ancak Rose'un ve Gökgöz'ün değindiği kısım işin mekaniğidir. Aslında fotoğraf bir görüntüyü olduğu gibi sabitlemekten öte bir şeydir. Var olan şeyin fotoğrafını çeken kişi tarafından olduğu gibi aktarılması değil; ona yorum katarak izleyen insanların yüreğinde bir

yerlere dokunmasıdır. Bu görüntü belki hayvanlarını otlatmaya çıkarmış bir çoban olabilir, belki de evinizin penceresinden her sabah izlediğiniz deniz manzarası veya gün doğumu olabilir. Fotoğrafı fotoğraf yapan şey; neyi çektiğimiz değil, çekerken neler hissettiğimiz ve bu hislerimizi fotoğraf aracılığıyla ne kadar yansıtabildiğimizdir.

FOTOĞRAFIN TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Canlılar için görme duyusu beş duyu organlarının en önemlilerinden birisidir. Bu yüzden insanların var oluşundan bu yana "Fotoğraf" ya da "Görüntünün Oluşumu" ilgi çeken konuların başında gelir.

17. yy. başlarında Jean Dumas'ın başından geçen ilginç bir olay görüntü oluşumunu ve bu görüntüyü sabitleme isteği hakkındaki insanların tutumlarını özetler niteliktedir: "1827 yılında Sorbonne'deki konferansının bitiminden sonra o dönemin sıra dışı kimyacılarından biri olan Jean Dumasın'ın yanına kendisini Ressam Dagueerre'in eşi olarak tanıtan hoş bir kadın geldi. Kadın kocasının çıldırmış olabileceğine inandığını söyledi. "O bir objektif yardımıyla var olan nesnelerin görüntülerini kaydedebileceğine inanıyor" dedi. Kadın kocasının aklını kaçırdığını düşündüğünü söyledi. "Siz bilim adamı olarak böyle bir şeyin mümkün olabileceğine inanıyor musunuz, yoksa kocam aklını mı kaybetti?" diye sordu. Dumas; "Şu andaki bildiklerimiz ışığında böyle bir şey mümkün değil. Ancak hiçbir zaman yapılamaz diyemem, böyle bir şey yapmaya kalkan kişiye de deli diyemem" diyerek kadını rahatlattı[1].

Dumas'ın başına gelen olaydan yıllar sonra "Fotoğraf" sözcüğü ilk kez 25 Şubat 1839'da "Vossıshe Zeıtung" dergisinde yayınlanan bir yazıda, Alman astronomu "Madler" tarafından kullanılmıştır. Madler'in yazısında "Photographie" olarak geçen sözcük, o devrin modasına göre ve eski Yunan diline uygun olarak ışık "fotos" ile yazı "grafe" sözcüklerinin birleştirilmesi sonucunda türetilmiştir. Ancak

1 THE INVERTORS OF PHOTOGRAPHY, "Lihgt and Film" By The Editors of Time Life Books-Time-Life İnternational, Nederlands, 1972.

"to photograph" (fotoğraf çekmek) fiilinin ve "photographic" (foto grafik) sıfatının ilk kez İngiliz astronom Sir John Herschel'in notlarında, Ocak 1839'da kullandığı ve bu bilginin 14 Mart 1839'da "On the Art of Photography" yazısında İngilizce olarak yazıldığı tarihsel bir gerçektir[2].

Ancak İmer'in, yapmış olduğu araştırmaya göre ise ilk kez; Cebir İbni Hayyam'ın gümüş nitratın karardığını keşfettiğini bilmekteyiz. 16. yy'da, teknik alandaki çeşitli uzmanlar görüntünün tıpkısını elde etmek için çeşitli çabalara girmişlerdi. Örneğin; bir yüzünde ufak bir delik bulunan stenope adlı küçük karanlık oda yardımı ile görüntü elde edilebiliyordu.1550 yılında Cardan, bu deliğin önüne bir mercek koyarak daha iyi bir görüntü elde etmeyi başardı[3].

İmer'in araştırmasında bahsettiklerine rağmen fotoğrafla ilgili ilk önemli çalışmalar Johan Heinrich Schulse'la başlamaktadır. Nuremberg yakınında Altdorf Üniversitesi'nde anatomi profesörü olan bu kişi bir şişeye tebeşir, gümüş ve nitrik asit doldurup sallayınca bu karışımın ışığa gelen yanının karardığını görmüş ve kararan maddeye scotophore (karanlıkları getiren) adını takmıştır[4]. Fakat kararan yerin koyulaşmasına güneşin "ışığı" mı, yoksa "ısısı" mı neden oluyordu? Schulze, bu soruyu yanıtlamak için bir başka kabı sıcak ve koyu bir fırının içine yerleştirdi. Hiçbir şey olmamış, çözelti etkilenmemişti. Açıkta da ışık değişime neden olmuştu. Ancak siluet görüntü hemen kaybolmuştu. Kısa bir süre içinde çözeltinin diğer bölümleri de aynı koyuluğa ulaşmış ve görüntü yok olmuştu[5].

O dönemde yaşayan ve görüntü elde etmeye çalışan bilim adamlarının en önemli ve çözülmesi en zor olan sorunları, elde

2 GERNSHEIM Helmut ant Alison, "A Concise History of photography" 1971, London.

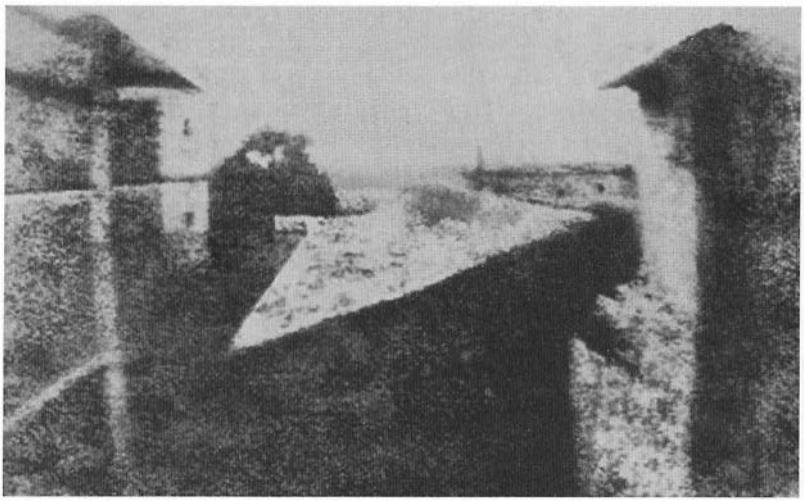
3 İMER, Ümit "Her Yönüyle Modern Fotoğraf Sanatı" Serhat Dağıtım, 1981, İstanbul.

4 ERGİN, Erhan "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği", İnkılap Yayınları, 1989, İstanbul.

5 DÖLEN, Emre, "Açıklamalı Fotoğrafi Tarihi Kronolojisi", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, 1999, İstanbul.

ettikleri görüntünün herhangi bir yüzeyde sabit şekilde kalmasıydı. Sabitleştirme işlemini bilmediklerinden elde ettikleri görüntüleri ancak mum ışığında görebiliyorlardı. Ancak gün ışığında kağıt yüzeyinde aydınlanan ve görüntü oluşumunu sağlayan bölme kararmaya başlıyor ve kağıdın diğer yüzeyleri gibi simsiyah oluyordu.

1824 yılında Josep Nicephore Niepce adlı Fransız mucit ve litograf tarafından elde edilen ilk kalıcı görüntünün yapımında gümüş hiç rol oynamamıştır. Bu görüntü "asfalt" ile elde edilmiştir[6]. Asfalt tabaka ile kaplanmış bir plaka üzerine Papa VII. Plus'u gösteren resmi çizdi. 1826 yılında penceresinden avlusunun Heliograph'sini yapmak için 8 saat güneşte bekletti ve bu çalışmasında da başarılı oldu[7].



Niepce "Le Gras'ın Penceresinden görünüş" isimli bu fotoğraf 1826'da çekilmiştir.

Niepce'nin kendi el yazısıyla tutulmuş notları, kişisel eşyaları, Chalon müzesinde korunan cihazları ve kardeşi Claude Niepce'e gönderdiği mektupları bu yaratıcı zekayı kavramamızı sağlar. Niep-

6 PRINET, Jean, "Fotoğraf Sanatı", Çeviren: Sinan Koçapınar, Gelişim Yayınları, 1976, Ankara.

7 DEMİREL, İbrahim. "FOTOĞRAF" Türk Hava Kurumu Basımevi, 1996, Ankara.

ce'i, kardeşi ve oğlu Isidore'la birlikte ilk litografya baskılarını deneyip mürekkeplerle yeni vernikleri karıştırırken Cote-d'Or kıyılarındaki Comblanchien'de uygun taşlar araştırırdı. Hatta 1814'te herhangi bir zemine Münih taşının kimyasal özelliklerini vererek yapay taşlar üretti. O da, Wedgwood yöntemiyle gümüş tuzlarıyla duyarlılaştırılmış vernikli bir litografya taşı üstüne gravür kopya etmeye yöneldi[8].

1829 yılında Louis Jacgues, Mande Daguerre ile birleşti. Daguerre, Niepce öldükten sonra Niepce'nin Heliografi'sini geliştirdi ve 1837'de Reedin kullanmış olduğu saptama çalışmalarından faydalanarak ilk Daguerrotype'i meydana getirdi[9]. Sabitleme aşaması dışında, Daguerre'in yöntemi modern fotoğraftan tamamiyle farklıydı. Daguerreotype, bakır levhanın üzerindeki parlak gümüş yüzeye yapılıyordu. Bu levha bir kutunun içinde gümüş bileşeninin iyot kristalleri ile yer değiştirmesi ile duyarlı hale getiriliyordu. İyodürden yükselen buhar gümüşle birleşerek ışığa duyarlı gümüş iyodür bileşiğini oluşturuyordu. Fotoğraf makinesiyle pozlandırma süresince görüntü levha üzerine kaydediliyor, fakat kimyasal işlem başlamış olsa bile henüz kaydedilen görüntü gözle görülemiyordu. Görüntüyü geliştirmek için levha gümüş kaplı yüzeyi aşağıya bakacak şekilde tabanında ısıtılmış cıva bulunan başka bir kutuya yerleştiriliyordu. 20 dakika süreyle cıvadan çıkan buhar, levhanın üzerindeki ışık almış gümüş iyodür ile etkileşmekteydi. Levhanın ışık alan yüzeylerinde gümüş cıva buharı beyaz renkli gümüş amalgamı oluşturur bu da görüntünün parlak bölümüdür. Işık almamış yerlerse koyu olarak kalır. Değişmeyen gümüş iyodürleri ise sodyum tiosülfatle sabitlenince çözülür ve bu bölgede yalnızca siyah görünen metal levha kalır. Bu da görüntünün koyu bölgesini oluşturur. Gümüş iyodürün değişmeden kalan bölümü sodyum tiosülfatle yıkanarak sabitleştirilir ve cıvanın uçmaması için üzeri camla kapatılır.

8 PRINET, Jean, "Fotoğraf Sanatı", Çeviren; Sinan Koçapınar, Gelişim Yayınları, 1976, Ankara.

9 GÖKGÖZ, Aydemir, "Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık Siyah-Beyaz ve Renkli" Odak Yayıncılık, 1980, İstanbul.

Daquerre'nin bu başarısı Fransız Bilim Akademisi'nce onaylandı ve fotoğraf resmen geçerlilik kazandı[10]. Bajac'ın[11] yapmış olduğu araştırmaya göre fotoğrafın icadının resmen ilanından sonra Frederic Goupil Fesque ve Ressam Horace Vernet,1839'un sonlarında Suriye ve Mısır'da fotoğraf üretebilmek amacı ile ilk gezilerini gerçekleştirmişler. 1842-1843'te Ortadoğu'da Mimar Girault de Prangey, Uzakdoğu'da Jules Itier, 1842'de Kolombiya'da ve 1850'de Atina'da Diplomat Baron Gros, 1842'de Cava'da Alman Shaffer, aynı yıl İtalya ve Alpler'de Yazar John Ruskin amatör olarak fotoğraflar üretmişlerdir.

Daguerretyp'ın keskinliği ve ton aralığı hala fotoğrafın önemli buluşlarından kabul edilir[12].

İngiltere'de, Fox Talbot ve Calotype kağıt üzerinde yapılabilecek bir basım yöntemini geliştirmeye başladılar. David Octavius Hill, Adamson'la birlikte iki yüz kişinin resminden meydana gelen kocaman bir fotoğraf-tablo hazırladılar. David Octavius Hill çok namlı bir portre fotoğrafçısı olarak ün yaptı. Aydınlanma, gölge ve ışık ayarlamasında gösterdiği ustalıkla ün kazanan eserleri 130 yıl sonra bile değerini yitirmemiştir.

1846 yılından itibaren kağıt üzerindeki negatif-pozitif yöntemi tamamen Daguerrotyp'in yerini almıştır. Blanguet Edward, Legray, Yazar Maxime du Camp ve Negre gibileri kağıt üzerinde büyük sayıda klişe elde ettiler. Bu klişeler tuzlu kağıda, yani gümüş klorürüne çekilmişti.

26 Ekim 1847 yılında Kimyager Chevreuile, Fransız Akademisi'ne Nicephore'un kuzeni Abel Niepce de Saint Victor'u takdim etti. Bu kişi albüminli cam üzerinde negatifi bulmuştu. Daha sonraları Le Gray "colloidon " yöntemini yerine oturttu. Le Gray 20 saniyede gölgede olsa bile hatırı sayılır negatifler elde etti. Bu buluş Scott Acher tarafından geliştirildi. Colloidon tekniği son derece nazik bir tekniktir. Plak,

10 DEMİREL, İbrahim, "FOTOĞRAF" Türk Hava Kurumu Basımevi, 1996, Ankara.

11 BAJAC, Quentin, "Karanlık Odanın Sırları, Fotoğrafın İcadı" YKY Genel Kültür Dizisi, 2004, İstanbul.

12 THE INVERTORS OF PHOTOGRAPHY, "Lihgt and Film" By The Editors of Time Life Books-Time-Life International, Nederlands, 1972.

klişenin alınmasından hemen önce hazırlanmalı ve henüz nemli iken fotoğrafı çekmeliydi. Dışarıda, yani açık havada, uzak noktaların fotoğrafını çekmek söz konusu olduğu zaman, fotoğrafçıyla asistanının plakaları hazırlamak ve develope etmek için ışık geçirmeyen bir çadır laboratuarına gereksinimleri vardı. Bu beceri isteyen işler istediği kadar karmaşık olsun yinede fotoğrafçıları yıldırmıyordu[13].

O dönemde fotoğrafçıları yıldırmayan sadece teknik sorunlar değildi. Dönemin ileri gelen gazeteleri de onlar hakkında pek olumlu düşünmüyorlardı. O dönemin gazeteleri fotoğraf için "yansıtılmış geçici görüntüleri saptamaya çalışmak yalnızca olanaksız değildir, bunu istemek bile bir sövgüdür. İnsan, tanrının görüntüsünde yaratılmıştır ve tanrının görüntüsü insan eliyle tasarlanan hiçbir makine tarafından saptanamaz. Bir sanatçının, kendisi de ilahi düzeye ulaşmış olan bir sanatçının, ilahi sezgilerle dolu bir vakar anında, dehasının yüksek kanatları altında ve hiçbir mekanik yardım olmadan, tanrı vergisi insani özellikleri çoğaltmasına izin verilebilir"[14]

Bu olumsuz yaklaşımlara rağmen 1871 yılında, İngiliz R. L. Maddox, kolodyum yerine jelatin, iyot yerine de gümüş bromür kullanarak bugünkü kuru fotoğraf camlarını elde etti. Böylece artık hem 1/25 örtücü hızında fotoğraflar çekilebiliyor hem de bu levhalar makineye kuru olarak yerleştirilebiliyorlardı. Kuru levha yöntemi o denli destek gördü ki, kuru levhaların fabrikasyon olarak üretilmelerine başlandı. Bu firmalardan en önemlisi de Kodak makinelerini piyasaya çıkaran George Eastman'dı[15].

Bu ise 1880li yıllarda piyasada çok kolay kullanılan gümüş jelatino-bromür temel maddeli her türden ürün kolayca bulunuyordu. Bu gerçek bir devrim oldu. Fotoğrafçılık artık yalnızca uzmanlara ve fotoğrafçılara özgü bir uğraşı alanı olmaktan çıktı. Aynı zamanda amatörlerin de uğraşı alanlarının içine girdi[16].

13 ERGİN, Erhan, "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği", İnkılap Yayınları, 1989, İstanbul.
14 BENJAMİN, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" Çeviri; Ali Cengizkan, YGS Yayınları, 2001, İstanbul.
15 KAFALI, Nadi, "Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık" İmge Kitabevi, 2000, Ankara.
16 KAFALI, Nadi, "Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık" İmge Kitabevi, 2000, Ankara.

Fotoğrafçılığın başlangıcından beri yöntemin ilkesi değişmemiş, ama düzeltmeler ve yenileştirme çabalarıyla günümüz fotoğrafçılığına kadar gelmiştir. İmkansız olan şey günümüzde artık güncel ve basit bir uygulama şeklini almış ve kolayca herkesin kullanımına sunulmuştur. Artık toplumdaki herkes fotoğrafı doğal bir olgu olarak karşılamaktadır.

TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF SANATININ GELİŞİMİ

1856 Kırım Savaşı sırasında İstanbul'a gelen Kimyacı Rabach, bütün engellemelere rağmen Türkiye'de ilk fotoğrafhaneyi açan kişi olmuştur. İşlerini kısa bir sürede büyüten Rabach yanına Diyarbakırlı Kevork ve Wichen kardeşleri de çırak olarak almıştır[17]. Böylece Osmanlı Devleti'ndeki ilk fotoğrafhane kurulmuştur.

Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan ulusallaşma çabaları, stüdyo fotoğrafçılığından bağımsız, başta gazete olmak üzere çeşitli yayınlar için gerekli malzemeyi oluşturmuş ve Muhterem Gökmen, Esat Tengizman ve Burhan Felek vb. gibi fotoğrafçıları ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Bütün bu gelişmelerin yanı sıra fotoğraf yeni Türkiye Cumhuriyeti için vazgeçilmez bir araç olmuştur. Atatürk'ün ülkenin tarihi görsel belleğini yaratmak amacıyla; "Bu ölüm kalım mücadelemizde bir harp fotoğrafçısını yanımızda götürelim. Bana böyle birini bulun." sözü Cumhuriyet Türkiye'sinde fotoğrafçılığın başladığı zaman olarak belirlenebilir. Ayrıca, 1925'te İstanbul'da Vakit ve Cumhuriyet Gazeteleri'nde foto muhabirliği yapan Cemal Işıksel, 1929'da Atatürk'ün emriyle Ankara Ulus Gazetesi'nde bu görevini sürdürmüştür. Atatürk'ün içinde bulunduğu çevreyi sürekli izleyen Işıksel, günümüze kadar ulaşan Atatürk fotoğraflarından oluşan çok zengin bir koleksiyon meydana getirmiştir[18].

17 İMER, Ümit, "Her Yönüyle Modern Fotoğraf Sanatı" Serhat Dağıtım, 1981, İstanbul.

18 ÖĞRETMEN, İbrahim, "Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Ara Güler" Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1984.



Cemal Işıksel'in fotoğrafına örnek

Cumhuriyet Dönemi 'söz' üzerine kurulu bir toplumdan 'yazı' ve 'fotoğraf' toplumuna geçiş ve görselliğin kökleşmesi sürecini içermektedir. Osmanlı Dönemi'nde azınlık stüdyolarının tekelinde olan fotoğrafçılık Cumhuriyet Dönemi'nde hızla günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, sanatçılarımız insanlara ışığın anlatım ve yorum gücünü tattırmayı amaçlamışlardır[19].

Genç Cumhuriyet'in kültür atılımlarından biri olarak kurulan 'Halkevleri' eğitim düzeyinin yükseltilmesi için pek çok alanda yaptığı çalışmaların yanında 1932 yılından başlayarak düzenlediği fotoğraf kurslarıyla heveslilerin ve amatörlerin bu alanda çalışmalarına olanak hazırlamıştır[20]. 1940 yılında Münif Fehim, Hüsnü Cantürk, Suat Fenik, İlhan Arakon ve İhsan Erkılıç Eminönü Halke-

19 AK, Seyit Ali, "Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken, (Sanat... Fotoğraf... Türkiye'de Fotoğraf sanatı)" İFSAK Yayınları, N0:20, 1995, İstanbul.

20 ÖĞRETMEN, İbrahim, "Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Ara Güler" Yüksek Lisans Tezi (Yayınlanmamış), İzmir, 1984.

vi'nde açtıkları fotoğraf sergisiyle fotoğrafın da sergilenebileceğinin ilk örneğini oluşturmuşlardır[21].

Cumhuriyet Dönemi'nde içi içine sığmayan fotoğrafçılarımız güçlüklerle yoğrularak kendi kendilerini yaratmışlardır. Değişik alanlardan elde ettikleri geliri dertlerini fotoğraf yoluyla anlatma uğruna harcamışlardır. Buna karşın toplumumuzda fotoğraf bir sanat dalı olarak tam yerine oturmamış, gereken ilgiyi görememiştir. Genellikle büyük merkezlerde daha çok geçici heveslilerin oluşturduğu küçük bir kitle, fotoğraf sanatıyla iç içe yaşamıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında fotoğrafın gücüne ve büyüsüne kapılan aydınlarımız özendirme görevini yerine getirmiş ve çeşitli çevrelerin ilgisini diri tutmayı başarmışlardır. Genellikle gençlik yıllarının ürünü olan fotoğraf çalışmaları onları insanlarla kaynaşmaya, araştırmaya, öğrenmeye, öğretmeye, düşündürmeye, mutlu etmeye, kısacası yaratmaya koşullandırmıştır. Her birinin fotoğrafçılıkla yoğun anıları ve deneyimi vardır. 2. Dünya Savaşı sırasında karşılaştıkları malzeme darboğazı ya da çalıştıkları kuruluşlarda fotoğrafın mesleki önem ve yararını kabul ettirmek için harcadıkları çaba bunlardan bazılarıdır[22].

21 ERTAN, Güler, "Fotoğraf Sanatı ve Türkiye, (Cumhuriyet Sonrası Türk Fotoğrafı)", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Toplantı Notları, Siemens Yayınları, 1995, İstanbul.

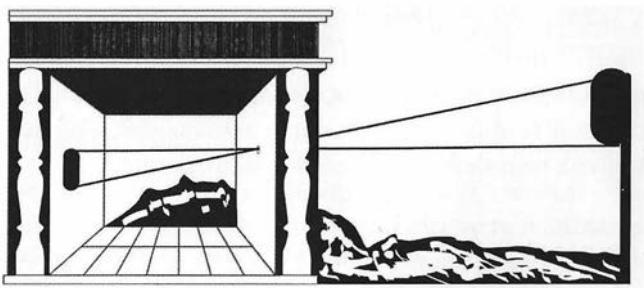
22 AK, Seyit Ali, "Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken, (Sanat... Fotoğraf... Türkiye'de Fotoğraf sanatı)" İFSAK Yayınları, N0:20, 1995, İstanbul.

İKİNCİ BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE FOTOĞRAF MAKİNESİNİN GELİŞİMİ VE ÇEŞİTLERİ

CAMERA OBSCURA

Mondador'un[23] yapmış olduğu araştırmaya göre; Camera Obscura'ya ait en eski kanıt Londra'da özel bir arşivde bulunan bir el yazmasıdır. Batıdakilerin "ALHAZEN" adıyla tanıdığı Arap bilim adamı, Basralı Hasan İbnü'l Heysem güneş tutulmasına direk bakmadan izlemek için odanın duvarına minik bir delik açarak, karşı duvara güneşin görüntüsünün tutulma sırasında hilal biçiminde düştüğünü belirtir. Deliğin çok küçük olması gerektiğini, aksi takdirde duvarda güneşin görüntüsü yerine deliğin görüntüsünün belireceğini söyler.



Camera Obscura'yı Gösteren Çizim.

23 MONDADOR, Arnold "From Camera Obscura to Instamatic,The Camera" By The Editors of Time Life Boks, 1974.

11. yy. boyunca Arap bilim adamları ve filozoflar Camera Obscura'nın temellerini atmak ve geliştirmek için uğraşıyorlardı. 15. yy.a gelindiğinde ise, Leonardo Da Vinci notlarında "karanlık oda"yı tanımlamıştır.

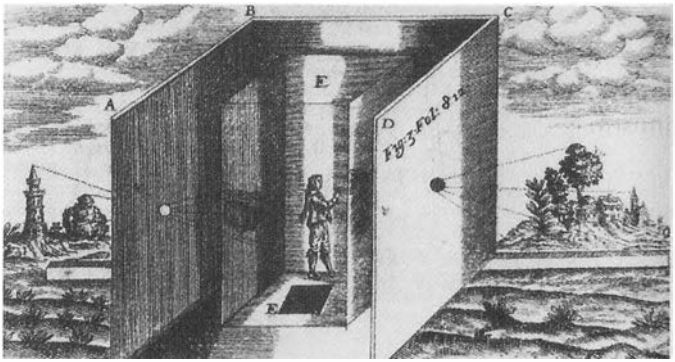
Leonardo'nun yurttaşı Napolili bilim adamı ve yazar olan Giovanni Batista Della Porta, 16. yy.ın sonlarında Camera Obscura ile ilgilenmeye başladı ve dev bir kamera inşa etti. Görüntüyü keskinleştirip daha net bir hale getirmek için merceklerle deneyler yaptı ve tanıdığı bazı kişileri bir gösteriye davet etti. Gelenleri yapmış olduğu odanın içinde duvarın karşısına oturttu. Oyun oynamaları için kiraladığı aktörlerin görüntüsü bu odanın diğer duvarında bulunan objektiften yansıtıldı. Bu yansımalar baş aşağı olarak görünüyordu. Görüntüler gelen konukları korkuttu, herkes odayı panik içinde terk etti ve Giovanni büyücülükle suçlandı[24].

1620'de ünlü Astronom Johankes Kepler, Camera Obscura aracılığıyla elde edilen görüntülerin daha net olabilmesi için ince kenarlı bir mercek ile düz bir ayna kullanarak görüntünün çizim masası üzerinde yatay olarak oluştuğu çadırlı Camera Obscura'yı geliştirdi.

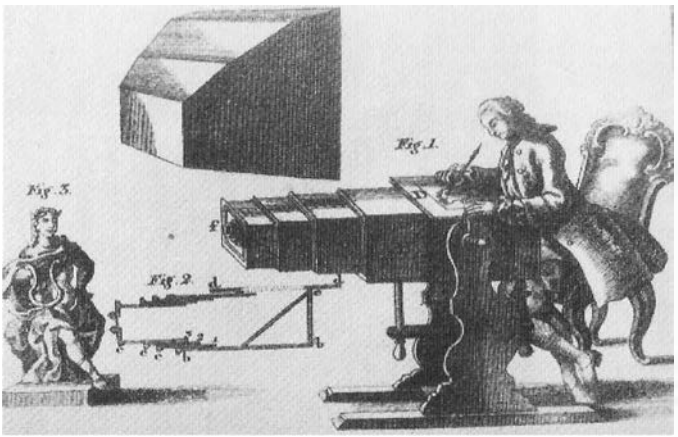
Sanatçılar Camera Obscura'yı çalışma yaptıkları her yere götürmek isteyince aracın taşınabilir olması için uğraşıldı. Roma'da profesör olan Cizvit Papaz Athanasius Kirchner (1601-1680), bir sandık büyüklüğünde, iki kişi tarafından taşınabilir bir model için planlar çizdi. 1641 yılında "Işık ve Gölge Üzerine Yöntem" (ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAS) adlı kitabında söz ettiği taşınabilir, iç içe iki kutudan oluşan ve sanatçının içine girerek çalışabileceği bir Camera Obscura'nın resmini çizdi. Bunlar o zamana dek elde edilenlerden daha büyük resimlerin çizilmesini sağlamışlardır"[25].

24 MONDADOR, Arnold, "From Camera Obscura to Instamatic,The Camera" By The Editors of Time Life Boks, 1974.

25 DÖLEN, Emre, "Açıklamalı Fotoğrafi Tarihi Kronolojisi", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, 1999, İstanbul.



Athanasius Kirchner tarafından 1946 yılında yapılan taşınabilir camera obscura'dan bir kesit.



1769 Georg Brander'in masanın içine oyduğu Camera Obscura.

CAMERA LUCIDA

Bartes[26] "Fotoğraf Üzerine Düşünceler" adlı eserinde "Camera Lucida" için; "Kabul etmeliyim ki fotoğraf düz ve tam anlamıyla yavandır. Fotoğrafı teknik kökeni nedeniyle bir karanlık geçit (Camera

26 BARTES, Roland, "Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler" Çeviri: Reha Akçakaya, ALTIKIRBEŞ Yayın, 1992, İstanbul.

Obscura) kavramıyla bir tutmak yanlıştır. Aslında fotoğrafa Camera Lucida dememiz gerekir. Çünkü gözün bakış açısında görüntünün özü, hiçbir içtenlik olmaksızın tümüyle dışarıda, ama yine de en içteki varlığın düşüncesinden daha ulaşılamaz ve gizemli olmaktır göstergesiz, ama her olası anlamın derinliklerini çağırır biçimde" diyerek. Camera Lucida'nın düşünsel özelliklerine gönderme yapmıştır.

Leggat[27], ise Camera Lucida'nın düşünsel özelliklerinden ziyade teknik özelliklerini ve Camera Lucida'nın doğuş hikayesini şöyle anlatır: "1807'de Dr. William tarafından tasarlanan Camera Lucida, çizim yapan sanatçıların işlerini kolaylaştırıp onlara destek olmak amacıyla tasarlamıştır. Bu yansıtıcı bir prizmadır. Sanatçıların perspektifi doğru algılayıp çizim yapmalarını kolaylaştırmıştır. Bu alet için bir karanlık oda gerekli değildir. Kağıt, çizim yapılacak tahtaya iliştirilir ve sanatçı prizma içeren bir mercekten bakar. Böylece hem kağıdı hem de çizimi yapılacak nesnenin silik görüntüsünü aynı anda görebilir ve daha sonrada bu görüntünün içini doldurabilirdi" der.

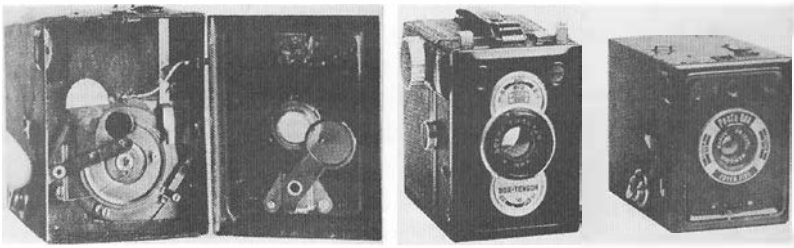


Camera Lucida ile çizim.

27 LEGGAT, Robert, "A History of Photography From It's Beginnings Till The1920-2011, http://www.kbnet.co.uk/rleggat/photo.

KUTU MAKİNELER

Bu tip fotoğraf makineleri çok basit imal edilmiştir. Fotoğraf çekmek için hiçbir ayar yapmaya gerek yoktur. Objektifleri fiks nettir ve iç bükey-dış bükey tek bir parça mercekten yapılmıştır. Genellikle objektiflerin parlaklığı f/11-16 arasındadır. Objektifleri fiksnet olduğundan 30 cm'den başlamak üzere sonsuza kadar net bir görüntü verirler. Yukarıdan bakılmak suretiyle kullanılan basit bir ayna-mercek vizörleri vardır. Obrüratörü genellikle giyotin veya tek delikli bir metal parça şeklindedir[28].



Kutu Fotoğraf Makineleri

LEVHA TİPİ MAKİNELER (1890'lardan Sonra)

1870'lerden sonra fotoğrafla ilgili olan buluşlar fotoğrafçılığın ufkunu genişletmiştir ve bu sektöre olan ilgiyi artırmıştır. Bu buluşlardan önce fotoğrafçılar kendi levhalarını hazırlamak ve bunları işlemek için gerekli kimyasal bilgilere sahip olmak zorundaydılar. İlerleyen dönemlerde levhaların ve filmlerin hazır olarak satılması ve çekimden sonraki kimyasal işlemlerin de başkası tarafından yapılması fotoğrafçılığa olan ilgiyi artırmıştır. Geniş kitlelerin ilgisinin fotoğrafa yönelmesiyle anı yakalamaya yönelik makinelere ihtiyaç duyulmuştur. Üç ayağa dayandırarak kullanılan makineler yerlerini, elde taşınabilir makinelere bırakmaya başlamıştır.

28 ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.

Wizart makineleri 1890'ların ortalarında Manhattan Optik Şirketi tarafından yapılmıştır. Farklı modellerde ve 8,2x10,8 cm'lik çeyrek levha boyutlarındadırlar.1895 yılında İngiliz Frederick H. Sanderson objektif düzlemini kaydırabilen bir mekanizmanın patentini almıştır.

Tropikal bölgelerde kullanılan modelde özellikle sıcak iklim bölgelerinde kullanılırken deformeyi önlemek için ekstra metal çubuklar kullanılmış ve tik ağacından üretilmiştir. Körük kısmı da bazı tropikal bölgedeki böcekler deriye zarar verdiği için kumaştan yapılmıştır.

Katlamalı (Strut) tasarımının en popüler fotoğraf makinesi, Berlinli Goerz tarafından yapılan "Anschütz"dir. Makinenin tasarımcısı Ottomar Anschutz'dir ve makine tasarımcının adıyla anılır. Makine, özellikle hareketli fotoğraflar çekmek için geliştirilmiş bir örtücüye sahiptir. Bezden oluşan bu örtücü perde odak düzleminde yer alır. 1/1000 sn. hıza kadar çalışabilmektedir. Bu model Kıta Avrupa'sındaki, basın fotoğrafçılar için geliştirilen makine tasarımlarını çok etkilemiştir[29].



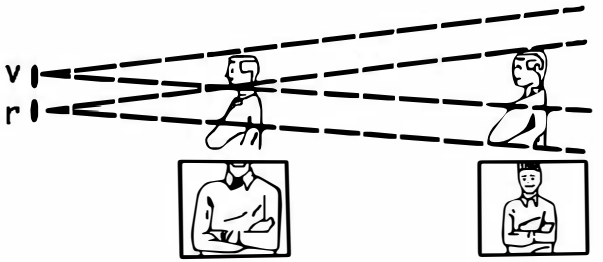
Levha Tipi Makineler.

REFLEKS OLMAYAN FOTOĞRAF MAKİNELERİ

Bu tür makinelerin bakacı, objektifleri gibi daha basit mercekler dizgesine sahiptir. Bakacın ilettiği ve objektifin film üzerine düşürdüğü görüntüler kabaca eş olmalarına karşın, yine de farklılık gösterir. Bu tür makinelerle yapılan yakın ve ayrıntı çekimler paralaks hatası açısından istenmedik sonuçlar doğurabilir[30].

29 ROUSE, Kate, "Classic Cameras", Chartwell Books, Inc. 1994.

30 KAFALI, Nadi, "Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık" İmge Kitabevi, 2000, Ankara.

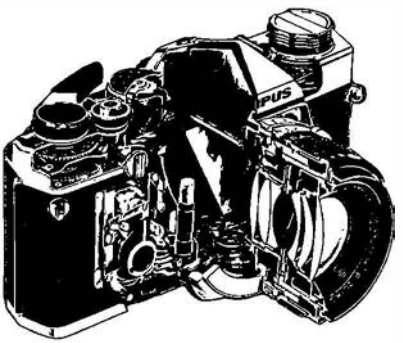


Paralaks Ayırımı. Aradaki uzaklıkta bu ayrım büyük değilse de, çekimin yapıldığı uzaklık azaldıkça bu sakıncalar artar.

TEK OBJEKTİFLİ REFLEKS FOTOĞRAF MAKİNELERİ

Gökgöz[31] tek objektifli refleks makinelerin çalışma sistemini şu şekilde açıklamaktadır: "Bu tip makinelere roll veya plak film kullanan refleks vizörlü çok gelişmiş kutu makineler gözü ile bakabiliriz. Makine içinde objektife gelen ışınların karşısında 45 derece meyille duran bir ayna vardır ve objektiften giren ışınlar bu aynaya yansıdıktan sonra makinenin üstündeki buzlu cama çarparak burada görüntünün oluşmasını sağlayarak netlik ayarının yapılabilmesine olanak verir".

Tek objektifli refleks makinelerin her tipinde objektif değişebilir, yani objektifleri enterşanjabldır. Bu nedenle çok değişik objektif kullanmaları mümkündür.



Tek Objektifli Refleks Fotoğraf Makinesinin İç Yapısı.

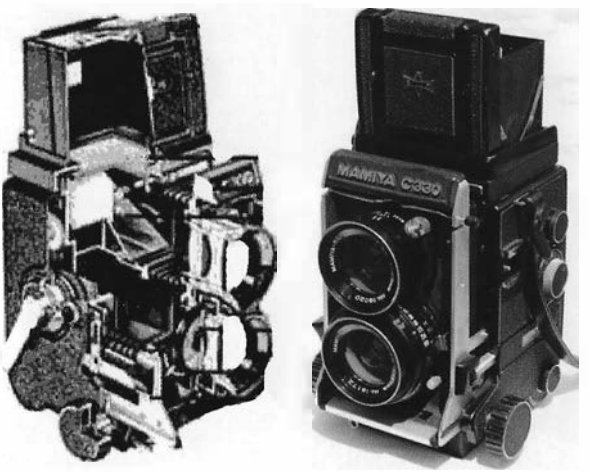
31 GÖKGÖZ, Aydemir, "Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık Siyah-Beyaz ve Renkli" Odak Yayıncılık, 1980, İstanbul.

Günümüzde en çok kullanılan makine tipi tek objektifli refleks makinelerdir. Bunun nedeni; objektif ve film aynı düzlemde olduğu için objektifin yakaladığı görüntü doğrudan vizöre (bakaç) aktarılır. Vizöre (bakaç) yansıyan görüntü ile elde edilen görüntü aynı olur ve paralaks hatası hemen hemen yok denecek kadar azdır.

ÇİFT OBJEKTİFLİ REFLEKS FOTOĞRAF MAKİNELER

Bu tip makineler, tek objektifli refleks makinelerden daha önce kullanılmaya başlamıştır ve 2. Dünya Savaşı sırasında yaygın hale gelmiştir.

Makinenin gövdesi iki bölüme ayrılabilir. Gövdenin üst bölümünde 45 derece açıyla sabit duran ayna vardır. Makine üzerinde aynı odak uzaklığına sahip iki objektif bulunur. Bunlardan üstteki söz konusu ayna yardımcılığıyla bakaca (vizör) görüntü sağlarken alttaki de film üzerine görüntü düşürür. Bu yüzden yalnızca alttaki objektifin içinde diyafram ve örtücü mekanizmaları bulunur. Bakaca (vizör) görüntü sağlayan ayna, sabit olduğundan pozlama sırasında kaybolmaz. Bu tür makinelerin kullanımındaki engelleyici birkaç



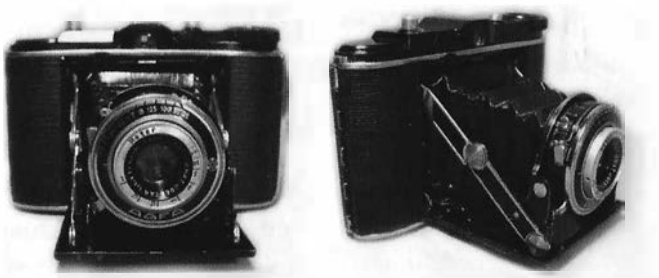
Çift Objektifli Refleks Fotoğraf Makineleri.

nokta ise şunlardır: Bakaçtaki görüntü yukarıdan aşağıya düz olmasına karşın -prizma takılmadıkça- sağlı sollu terstir. Ayrıca bakaca görüntü sağlayan objektif ile film görüntü sağlayan objektifler arasındaki konum farklılığı da, tıpkı refleks olmayan makinelerdeki gibi paralaks hatası oluşturur[32].

KATLANABİLİR (KÖRÜKLÜ) MAKİNELER

Katlanabilir fotoğraf makineleri genellikle 6x6 ve 6x9 boyutlarında fotoğraf çekerler. Bazı fabrikalar 6x6 fotoğraf çeken makinelerin içine iki adet siyah metal kapak koymuştur. Odak noktası çevresindeki bu kapakları kapatınca 4,5x6 boyutunda 16 poz fotoğraf çekebilir.

Körüklü makinelerin kapağı kapalı iken körük makinenin içinde katlanmış vaziyettedir. Düğmeye basılarak makinenin kapağı açıldığında körük ve kızak üzerinde kayan objektif ve obtüratör tertibatı dışarıya çıkar. Objektif üzerinde belirli yerine gelince sabitleştirmek için mandalı kilitli duruma getirmek gerekir. Bazı modellerde kilit sistemi olarak sert yaylar kullanılır[33].



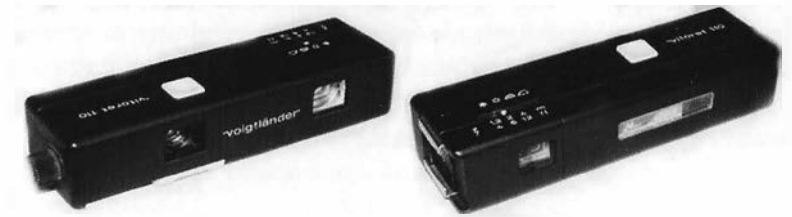
Katlanabilir (körüklü) Makine

32 KAFALI, Nadi, "Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık" İmge Kitabevi, 2000, Ankara.
33 ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.

KASET DOLDURMALI FOTOĞRAF MAKİNELERİ

(110 Formatında Fotoğraf Makineleri)

Bunlar eskilerin "box" adı verdikleri optik, nitelik yönünden kötü, üstelik can sıkıcı ve karışık olan aygıtların yerini almıştır. Sarma işlemi gerektirmeyen ve makineye kolayca takılabilen kasetle kullanılırlar. Çoğunluğu 1.20 m'den sonsuza her zaman net görüntü verecek şekilde kendiliğinden ayarlıdır. Flaş için bir girişleri ve genellikle iki hız değerli hız ölçerleri (obtüratör) vardır. Bu aygıtların, 110 kasetli en son kuşağı "kaset doldurmalı makine" kavramına yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu tiplerin kullanış yönünden çok kolay ve yalın olmaları optik nitelik bir yana bırakılırsa, en büyük üstünlükleridir[34].



Kaset Doldurmalı Fotoğraf Makineleri

24x36 REFLEKS MAKİNELER

(35 mm Formatındaki Fotoğraf Makineleri)

Refleks sistem objektiften geçen doğru görüntünün denetlenmesini sağladığından pek çok amatörün ilgisini çekmiştir. Aynı makinede pek çok objektif ve değişik yardımcı gereç kullanılabilir. Ayrıca fotoğrafçılığın her türlüsüne olanak tanır[35]. Derman[36], bu tür fotoğraf makinelerini, "iki kenarı da perforeli sinema filmi üzerine çoğunlukla 24x35 mm. boyutunda görüntüler kaydeden makineler" olarak

34 BOUBAT, Edouard, "Fotoğraf Sanatı" Çeviren: M. Nejat ÖZCAN, İnkılap Kitabevi,1991, İstanbul.

35 BOUBAT, Edouard, "Fotoğraf Sanatı" Çeviren: M. Nejat ÖZCAN, İnkılap Kitabevi,1991, İstanbul.

36 DERMAN, İhsan, " Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.

tanımlar. Ayrıca bazılarının değişebilir objektifleri, buzlu camları ve prizmaları bulunur.

Çoğunun bünyesinde bulunan ışık ölçer sistemi, diyafram ve örtücü ayarlarını da kontrol ederek "otomatik pozlandırma" sistemlerini oluşturur. Bu tür makinelerde üç tür pozlandırma otomatiği bulunur. Bunlardan birincisi diyafram öncelikli otomatik pozlandırmadır. Makine bu konumdayken fotoğrafı çeken konuya uygun gördüğü diyafram değerini seçer. Makinenin ışık ölçeri de içinde bulunan ışık değerini, ayarlanan diyafram değeri ve kullanılan filmin duyarlılığını da hesaba katarak, doğru pozlamayı sağlayacak bir örtücü hızı değerini kendi belirler. İkinci otomatik konumu ise, örtücü hızı öncelikli otomatik pozlandırmadır. Bu yöntemde yine çekilecek konunun özelliklerine göre örtücü hızı belirlenir. Makinenin ışık ölçeri de, ayarlanan örtücü hızına, ortamın ışık değerine ve kullanılan filmin duyarlılığına göre doğru pozlamayı sağlayacak diyafram değerini kendi belirler. Pozlandırma otomatiği konumlarındaki son seçenek ise, program otomatiğidir. Fotoğraf makinesi belirli ışık koşullarına ve içine konulmuş filmin duyarlılığına göre doğru pozlamayı sağlayan hem diyafram değerini hem de örtücü hızını kendisi belirler. Bu durumda fotoğrafı çeken kişinin dikkatini yalnızca görüntüyü düzenlemeye vermesi gerekir. Pozlamaya ait tüm teknik işlevler makine bünyesinde mikro işlemci tarafından otomatik olarak üstlenilmiştir. Bu fotoğrafı çeken kişiye ayrıca bir kolaylık sağlar, teknik işlerle uğraşıp görüntüyü kaçırmamış olur.



24x36 Refleks Makineler (35 mm Formatındaki Fotoğraf Makineleri)

POLAROİD FOTOĞRAF MAKİNELERİ

1943 yılında Land adında bir araştırmacı fotoğrafı çekilen bir konunun fotoğrafını hemen veren bir makine meydana getirdi. Polaroid adı verilen bu tip makineler siyah-beyaz fotoğrafı 20-30 saniyede, renkli fotoğrafı ise 60 saniyede hazırlayıp verebilmektedir.





Polaroid Fotoğraf Makinesi

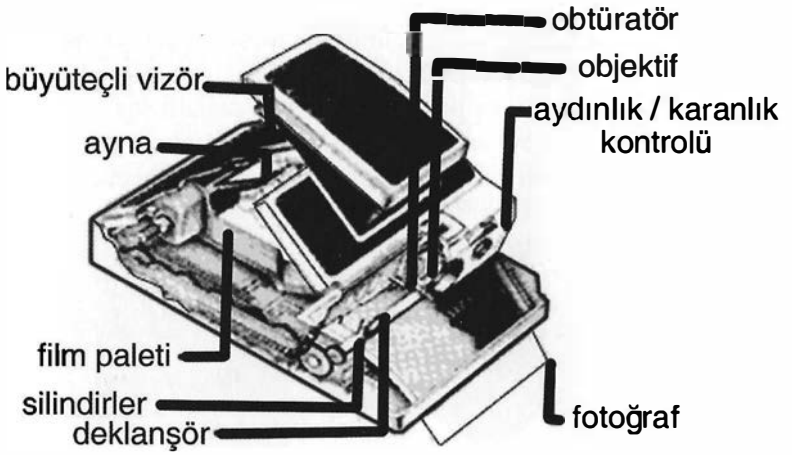
Polaroid makinelerde banyo ve fotoğraf basım işlemleri tamamen fotoğraf makinesinin içinde gerçekleşir. Makine içinde iki tane makara vardır: Birinde negatif film sarılıdır, diğerinde ise üzerindeki ceplerde banyo sıvısı bulunan fotoğraf kağıdı bulunur.

Bir poz çekilince negatif çevrilerek iki metal silindir arasından geçirilir. Bu esnada negatifin arka tarafından onunla birlikte ilerleyen fotoğraf kağıdı silindirler arasından geçerken üstündeki banyo sıvısı dolu cepler sıkışarak açılır ve banyo sıvısı film üstüne yayılır. Bu şekilde çok çabuk baskı elde edilmiş olur. Basılan fotoğraf, makinenin arkasından çekilerek alınır[37].

Malzemelerin çok pahalı olması ve kopya çıkartılamaması gibi sakıncaları da beraberinde getirmektedir[38]. Günümüz dijital fotoğraf tekniklerinden sonra ise Polaroid makine ve filmlerinin kullanım alanları yok denecek kadar kısıtlanmıştır.

37 ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.

38 DEMİREL, İbrahim, "FOTOĞRAF" Gazi Üniversitesi Yayın No:24, 1992, Ankara.



Polaroid Fotoğraf Makinesinin Çalışma Prensibi

DİJİTAL FOTOĞRAF MAKİNELERİ

Terzi[39], dijital fotoğraf makinelerinin normal filmli analog fotoğraf makinelerinden fazla farkı olmadığını savunmaktadır. Terzi'ye göre; "Analog fotoğraf makineleriyle ne kadar ilgiliyseniz dijital fotoğraf makinelerini o derece çabuk kavrayacaksınız". Dijital teknolojiden kastedilen televizyon ve bilgisayar ekranlarındaki parçalardan başka bir şey değildir. Dijital fotoğraf makineleri bu elektronik veri parçalarını kullanarak çektiğimiz fotoğrafları somut dünyadan sanal dünyaya taşıyan aletlerdir.

Dijital makineleri analog makinelerden ayıran en önemli özellik film kullanmayıp görüntüleri küçük çiplerin içinde depolamasıdır. Dijital fotoğraf makinesi dört ana bileşenden oluşur: Ekran, Objektif, Görüntü Algılayıcı ve Hafıza Kartı. Ekran görüntülerin ve çekilecek objenin oluştuğu küçük monitördür. Birçok mercekten oluşan objektif çekilecek görüntüden yansıyan ışınları bir araya getirerek re-

39 TERZİ, Erkan, "Dijital Fotoğrafçılık" Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2004.

sim algılayıcıda izdüşümü oluşturur ve bunu düzenler. En sonunda bu oluşan görüntü hafıza kartında depolanır.

Dijital makine teknolojisinin günümüz fotoğrafçılığına katkıları yadsınamaz. Dijital fotoğraf makineleri film banyosunu ortadan kaldırmış olmasıyla zaman ve paradan tasarrufu sağlamıştır. Aynı zamanda çekilen görüntüye anında müdahale etme imkanı sağlayarak istenen görüntülerin en kaliteli şekilde yakalanmasına olanak sağlar.



Dijital Fotoğraf Makineleri

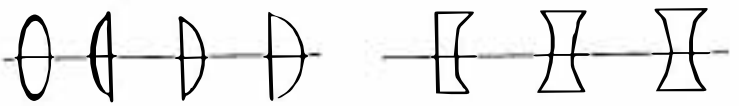
OBJEKTİFLER VE KULLANIM ALANLARI

Fotoğraf makinelerin çalışma prensibi insan gözünden esinlenerek uyarlanmıştır. Işığın şiddetini ayarlayan ve objektifin üzerinde bulunan diyafram sistemi insan gözündeki iris tabakasından esinlenerek yapılmıştır. Işık fazla geldiği zaman gözün üzerinde bulunan iris kısılır, ışık az geldiği zamanda iris kendiliğinden büyür. Makinenin üzerindeki diyaframda aynı mantıkla çalışır. Işığın fazla olduğu ortamlarda diyaframımızı kısar, az olduğu ortamlarda ise açarız. İnsan için gözü ne kadar önemliyse makine içinde de objektif o kadar önemlidir. Makinenin dış dünyayla ilk temasını objektif sağlar ve objektif ne kadar kaliteli olursa görüntüde aynı oranda kaliteli ve net olacaktır.

Derman'a[40] göre objektif, "Film üzerinde net ve parlak görüntü oluşturmaya yarayan mercekler dizgesinden oluşan bir aygıttır".

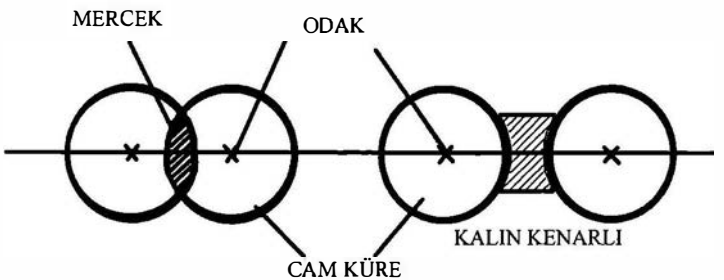
40 DERMAN, İhsan, " Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.

İnce kenarlı mercekler "gerçek görüntü", kalın kenarlı olanlar ise "sanal görüntü" oluştururlar. Merceklerin görüntü oluşturdukları düzleme "odak düzlemi", bu düzlemin mercek asal ekseni ile kesişim noktasına ise "merceğin odak noktası" denir. Mercekler büyüteç, gözlük, tek mercekli basit fotoğraf makinesi vb. tek olarak kullanıldıklarında "biçim bozulması (distortion)", "küresel sapma" ve "renkseme (renk kusuru)" gibi elde edilen görüntüde bazı eksiklikler oluşturur. Söz konusu olumsuzlukları engellemek için merceklerin üretildikleri cam niteliği ve biçimsel olarak yapısı farklı olan birkaç mercek bir araya getirilir. Daha kusursuz bir görüntü elde etmek için birden fazla mercekten oluşan optik araca "objektif" denir[41].



Şematik Olarak İnce ve Kalın Kenarlı Mercekler

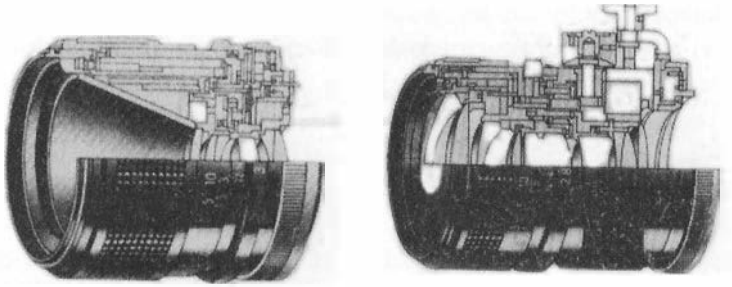
Günümüzde film, fotoğraf ve video kameralarında kullanılan objektifler birbirilerinden farklıdır. Birbirlerinden temel olarak odak uzaklıkları ve buna bağlı olarak görüş açıları ile farklılık kazanırlar[42].



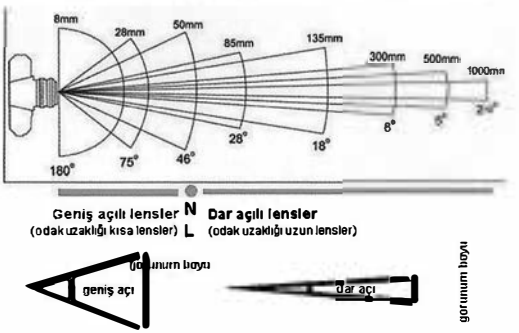
Şematik Olarak Bir Merceğin Oluşumu.

41 CEYHAN, Zeki, "Temel Fotoğrafçılık Bilgileri" Anadolu Üniversitesi Yayınları: No:1519, 2003, Eskişehir.

42 DERMAN, İhsan, " Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.



Küçük Boy 35 mm. Refleks ve Orta Boy 6x6 Roll-Film Fotoğraf Makinesi için Tasarlanmış Objektif Kesitleri

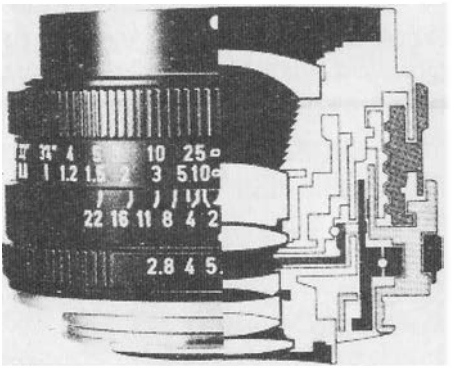


Objektiflerin Görüntü Açılarını Gösteren Şema.

GENİŞ AÇILI OBJEKTİF

Bunlar normal objektifli aygıtlara nazaran daha büyük bir alan açısına sahiptirler. Büyük açılı bir objektif perspektifi abartılmış görüntü verir. Öyle ki normal boyutlara sahip bir oda, geniş açılı bir aygıtla çekildiği zaman büyük otelin holünü anımsatacaktır. Bu tür objektiflerle çekilen fotoğraflarda ön plana yerleştirilmiş olan nesneler, daha uzakta bulunanlara nazaran anormal şekilde büyümüş gözükür; diğer yandan fotoğrafın kenarlarını oluşturan nesnelerin de şekli bozulmuştur. Bu nedenle büyük açılı bir aygıt kullanıldığı zaman büyük plan resimlerden kaçınmak gerekir[43].

43 ERGİN, Erhan, "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği" İnkılap Yayınları, 1989, İstanbul.



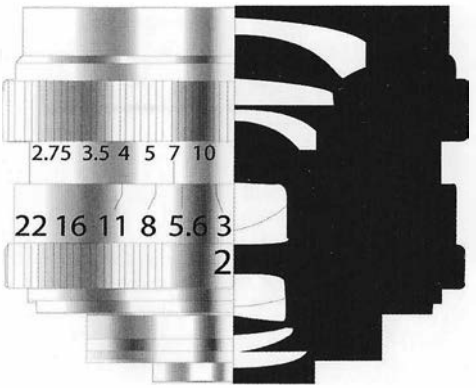
Şematik Olarak Geniş Açılı Objektif.

Sonuç olarak netleme ekranında her şey olduğundan daha küçük görünür. Geniş açılar 35mm'den başlar 21 mm'ye kadar iner[44]. Bu tür objektifler büyük bir ışık gücüne sahip olduklarından ev içlerinin, yüksek yapıların ve yakında bulunan abidelerin fotoğraflarını çok kolay ve güzel çekebilmektedir[45]. Bunların yanı sıra; manzaralar, geniş panoramalar, etkileyici bir gökyüzü ve kalabalık sahneler için de geniş açılı objektif idealdir. Fotoğrafları çirkinleştirecek bir biçim bozulması istenmiyorsa geniş açılı objektiflerin yakın çekim portre fotoğraflarında kullanılmaması gerekir[46].

BALIKGÖZÜ OBJEKTİF

Normal objektiflerden çok daha geniş açıyı alan ve görüntüyü dış bükey ayna görüntüsü biçiminde veren, çoğu zaman görüş açısı 100°'nin üzerindeki geniş açılı (çok kısa odak uzunluklu) objektiflerdir. Bu objektiflerin kimileriyle 180° görüş açısı elde edilebilmektedir. Bu tür objektiflerin verdiği görüntüde aşırı görüntü bozulması (dairesel görüntü) söz konusudur.

44 HEDGECOE, John, "Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı" Remzi Kitabevi, 1996, İstanbul.
45 ERGİN, Erhan, "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği", İnkılap Yayınları, 1989, İstanbul.
46 HEDGECOE, John, "Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı" Remzi Kitabevi, 1996, İstanbul.



Şematik Olarak Balıkgözü Objektif

Kelby'[47] balıkgözü objektiflerin ismini çok yerinde bulur. Çünkü inanılmaz derecede geniş ve neredeyse dairesel bir görünüm verirler. Bu objektifler özel efekt objektifleridir. Doğru koşullarda kullanıldığı zaman oldukça büyüleyici görüntüler elde edilir. Balıkgözü objektifler ufuk çizgisini bir derece bozarlar. Bozulmanın en az miktarda olması isteniyorsa objektif en ön konumda tutulur.

TELEFOTO ZOOM OBJEKTİF

Bir teleobjektifteki mercek gruplarında bulunan ince kenarlı (yakınlaştırıcı) ve kalın kenarlı (uzaklaştırıcı) merceklerin aralarındaki mesafe değiştirilebilirse odak uzaklı değişir. Odak uzaklığının değiştirilebilme miktarı, ince ve kalın kenarlı mercek elemanlarını arasındaki değişebilme imkanlarına bağlıdır. Bu metottan yararlanmak suretiyle zoom objektifler yapılmıştır. Objektifin yan tarafındaki bir kolu veya üzerindeki bir halkayı çevirmekle objektiflerin odak uzaklıkları değişmektedir. Bu durum ise fotoğraflanacak konuya hiç yaklaşmadan istenilen uzaklıktan fotoğraf çekme imkânını sağlar[48].

47 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 1. Cilt.Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

48 ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.



Telefoto Zoom Objektif

Derman'a,[49] göre, zoom objektifler teknik açıdan büyük yararlar sağlar. Tek bir zoom objektif değişik odak uzaklarının ve görüş açılarının özelliklerini içerir. Örneğin 75-200 mm. odak uzaklığına sahip bir zoom objektif, 75 mm.'den 200 mm.'ye kadar olan diğer sabit odaklı objektiflerin tüm optik özelliklerini içerir. Şöyle ki, söz konusu objektif, 75mm., 80 mm., 100 mm., 135 mm., 150 mm., 180 mm. ve 200 mm.'lik sabit odaklı objektiflerin tüm teknik özelliklerini kendi bünyesinde barındırır. Anlatılan bu yararların yanı sıra seçiklik (resoluition) özelliği ise, sabit odaklı objektiflere oranla daha düşüktür.

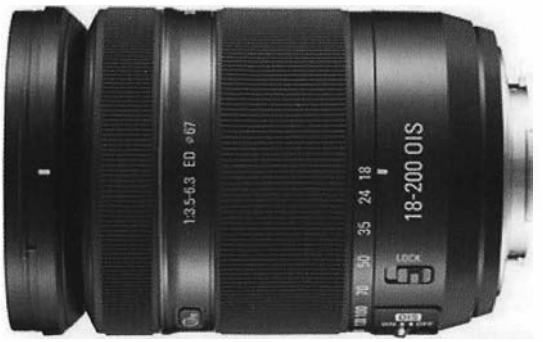
SÜPER-HIZLI OBJEKTİF

Süper-hızlı objektiflerin kullanım alanlarını ve objektifin özelliklerini belirleyen bazı unsurlar vardır. Eğer flaş kullanmadan iç mekan çekimi yapmak isteniliyorsa (kilise, cami, müze, tiyatro ya da flaş ve üçayak sehpaya izin verilmeyen herhangi bir yerde) gerçektende hızlı bir objektife ihtiyaç vardır. Bu f durağı f/1.8 ya da daha iyisi f/1.4 gibi gerçekten küçük bir değere düşürülebilen bir objektif anlamına gelir. Değer ne kadar küçükse üçayak kullanmadan o kadar düşük ışıkla çekim yapabilirsiniz[50].

Ayrıca karanlık bir yerde çekim yaptığınızda fotoğraf makinenizin fotoğraf çekebilmesinin tek yolu örtücü hızını düşürmektir. Böylece

49 DERMAN, İhsan, " Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.

50 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 3.Cilt.Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.



Süper-Hızlı Objektif.

fotoğraf makinenize daha fazla ışık girecektir. Fotoğraf makineniz üçayağa monte edilmiş durumdaysa bu sorun değildir, çünkü mükemmel şekilde sabittir. Ancak fotoğraf makinenizi elinizde tutuyorsanız ve örtücü hızınızı saniyede 1/60'ın altına düşürmüşseniz görüntü makinenizin arkasındaki ekranda iyi görünse bile bilgisayarınızda açtığınızda ya da çıktısını aldığınızda oldukça flu ve aslında işe yaramaz olacaktır. Fotoğraf makineniz f/1.8 ya da f/1.4'e ayarlayarak, birçok yerde elinizde tutabilir ve normalde aşırı derecede flu olması gereken görüntüler yerine net ve temiz görüntüler elde edebilirsiniz.

ULTRA GENİŞ AÇILI ZOOM OBJEKTİF

Ultra geniş açılı zoom lens abartılı perspektif, konu ile arka plan arasında geniş ve uzayıp giden manzara etkisi yaratılmasına neden olur. f/ 3.5 geniş diyaframlı bu objektiflerin düşük ışık koşullarında ve kapalı mekan çekimlerinde kullanımı oldukça idealdir. Geniş açılı görüntüler üretebilen bu objektifler abartılı perspektif yaratımıyla sanatçının coşkulu ifadesini dışa vurmada etkilidir.

"Kelby,[51] ultra geniş açılı zoom objektifler için; "Her ne kadar objektif portrelerden gezi fotoğrafçılığına kadar her alanda yaratıcı

51 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 3. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

şekillerde kullanılabilinse de bu aslında doğa fotoğrafçılığı için yaratılmış bir objektiftir" der. Hatta o kadar geniştir ki doğa fotoğrafçılığı için nihai objektif olabileceğini savunur.

12 mm'ye kadar olan objektifler vardır ama en kullanışlıları 14-24 mm ve f/2.8 olanlarıdır.



Ultra Geniş Açılı Zoom Objekti

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FOTOĞRAF MAKİNELERİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Fotoğraf makinesinin görüntüyü yakalayıp film üzerine veya görüntü depolama aracına aktarmasını sağlayan, çekilen fotoğrafların ışık-gölge ve netlik kalitesini ayarlamamıza yarayan bazı bölümleri vardır. Bunlar fotoğraf makinesinin teknik özelliklerini oluşturmaktadır.

VİZÖR (BAKAÇ)

Terzi[52], vizörü; "Görüntüyü sınırlamaya ya da ayarlamaya yarayan fotoğraf makinesi düzeneği olarak" tanımlar. Görüntüleri çekebilmemiz için gerekli olan bu optik özellik makinelere göre değişiklikler gösterebilir. Bazı vizörlerde kesikli kare çizgileri ile ayrılmış parlak renge sahip çizgiler bulunur. Bu çizgiler görüntüde meydana gelebilecek hataları önlemeye yarar. Görüntüyü oluştururken vizörün tamamı dikkate alınmalıdır. Çekeceğimiz görüntüyü bu kesik çizgiler arasına yerleştirir ve resmi bu konumdayken çekeriz, böylece görüntüde oluşabilecek hataları en aza indirebiliriz. Bunun yanı sıra bazı makinelerde kesikli kare çizgilerin tam ortasında yuvarlak çizgilerle belirtilmiş bir daire vardır. Bu daire çektiğimiz görüntüde hangi nesneye odaklanmak istiyorsak oraya odaklanmamızı sağlar.

52 TERZİ, Erkan, "Dijital Fotoğrafçılık" Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2004.



Vizör (Bakaç)

Optik vizörler; Basit Yapılı Vizörler, Telemetre Sistemi ile Bağlantılı Vizörler ve Refleks Vizörler olmak üzere üçe ayrılırlar.

BASİT YAPILI VİZÖRLER

Bu tip vizörler yalnızca görüntü büyüklüğünü, kaplanan sahayı ve bu sahanın sınırlarını gösterebilen vizörlerdir; yani bir anlamda fotoğraflanacak sahanın çerçevelenmesi işlemini yaparlar. Birçok makinenin vizör camlarında objektifin görüş açısı çerçeve şeklinde çizgilerle belirtilmiştir.

Basit yapılı vizörler, tel çerçeve ve optik vizör olmak üzere iki çeşittir. Tel çerçeve vizörler, biri makinenin ön kısmında (büyük çerçeve) diğeri makinenin arka kısmında gözetleme deliği (küçük çerçeve) olarak iki metal çerçeveden oluşur. Göz arka çerçeveye yaklaştırılarak ön çerçevenin kapladığı alan gözlenir. Tel çerçevenin en büyük dezavantajı gözlüklü kişiler tarafından kullanımının zor olması ve her zaman arka çerçevenin gözlük camını çizme tehlikesinin olmasıdır.

Optik vizörler ise; küçük bir dürbün gibidir. Fotoğrafı çekilecek konunun küçük ve net bir görünümünü sağlar. Bu tip vizörler pahalı olmayan ve netleştirme işini metraj sistemi ile yapan bütün makinelerde kullanılır[53].

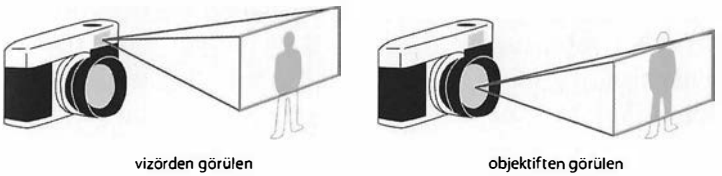
53 ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.

TELEMETRE SİSTEMİ İLE BAĞLANTILI VİZÖRLER

Fotoğrafı çekilecek konunun fotoğraf makinesine olan uzaklığının optik yolla belirlenmesini sağlayan aygıta telemetre denir.

Telemetre, mesafe ayar taksimatı ile aynı amaç için kullanılır. Gözetleme penceresinden bakıldığı zaman iki ayrı hayal görünür. Metraj tertibatı oynanmak suretiyle iki hayal birbiri üzerine tam olarak intibak ettirildiği zaman hedefimiz netlenmiş demektir. Bazı telemetrelerde ise hedefin üst ve alt yarıları, birisi sağa ve diğeri sola kaymış vaziyettedir. Yine metraj tertibatı ile ayarlamak suretiyle hedefimizin alt ve üst kısımlarını birbirine intibak ettirdiğimiz an hedefimiz odak noktasında net olarak görünür[54].

Bu tip makinelerde ayna ve prizma olmadığından, konu objektifle ilgili olmayan vizörden seçilmek zorunda kalır. Bu tip vizörlerin en önemli sorunlarından biri budur. Fotoğrafı çekilen objenin görüş açısı ile o görüntünün filme düşüş açısı farklı olur. Bu soruna parallax hatası denir ve çoğu zaman çok ciddi sorunlar yaratır.



Parallax Hatası

REFLEKS VİZÖRLER

Boubat[55], vizörlerin en duyarlısının refleks vizörler olduğunu söyler. Bu vizörde beliren görüntü, duyar katı etkileyecek alanın eksik-

54 ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.

55 BOUBAT, Edouard "Fotoğraf Sanatı" Çeviren: M. Nejat ÖZCAN, İnkilap Kitabevi,1991, İstanbul.

siz bir benzeridir. Tek objektifli aygıtlarda objektiften geçen görüntüyü vizöre tepedeki prizma sistemi ve bir ayna taşır. Ayna, çekim için düğmeye basıldığında dengesini değiştirir ve düşer. Böylelikle görüntü doğrudan duyargan yüzeye yansıyabilir.

DİYAFRAM

Diyafram Yunan kökenli bir kelimedir ve "diaphragma" (perde/duvar) anlamına gelmektedir[56].

Kılıç[57]' diyaframı insan gözündeki göz bebeğine benzetir. Göz bebeği dairesel olarak büyüyüp küçülen açıklığıyla retinanın üstüne düşen ışığın miktarını kontrol eder. Az ışıklı bir ortamda herhangi bir yere baktığımızda göz bebeği dairesel olarak açılır, aynı ortamdaki ışık miktarı artırıldığı zaman ise göz bebeği küçülür. Fotoğraf makinesine giren ışığı kontrol etmek için ise diyafram sistemini kullanırız. Diyafram, göz bebeğinin yaptığı görevi yaparak filme düşecek ışık miktarını ayarlar.

Deniz[58], çift objektifli makinelerin bile tek başlarına iyi fotoğraf kalitesini sağlayamadıklarını söyler. Nedenini ise, merceklerin kenarlarından gelen ışıkların istenilen kalitede net fotoğraflar çekilmesini engellediğini söyleyerek açıklar. Bunu engellemek için objektif silindirlerinin içine delikli saclar yerleştirilerek bu yan ışıkların önlenmesi çalışılmıştır. Bu sac parçalarına Almanlar "Blent" (körletici, karartıcı), Fransızlar ise "Diyafram" demektedirler. Ülkemizde de bu saclara Fransızların dediği gibi "Diyafram" denilmektedir.

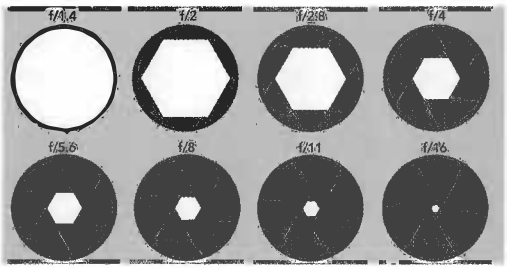
Diyafram sistemi en basit şekliyle objektifin içinde yer alır ve değişebilir büyüklükteki delikten oluşur. Işık, belirlenen deliğin çapına göre objektiften geçerek filme ulaşır. Bu anlamda diyaframın işlevi bir çeşmeden akan suya benzer. Çeşme sonuna kadar açıldığında çok su akar, çeşme en kısık duruma getirildiğinde ise az su akar. Diyaframın deliğinin çapı büyüdüğünde çok ışık, deliğin çapı küçüldüğünde

56 GAZAROV, Artur, "Dijital Fotoğraf 'A'dan 'R'ya Kadar" 2010, Moskova.
57 KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.
58 DENİZ, Hasan, "Amatör Fotoğrafçılık" İnkılap Yayınları,1991, İstanbul.

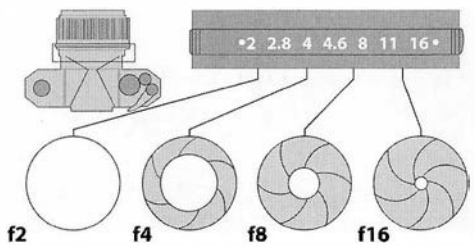
ise az ışık geçer. Fotoğraf makinelerinde diyafram sistemi objektifin içinde yer alır ve ana yapısı çeşitli çaplardaki dairesel açıklıklardır. Diyafram sistemini oluşturan çok sayıdaki yapraklar iris şeklinde açılıp kapanarak istenilen açıklığı dairesel olarak oluşturur. Objektifin içinde elemanlar arasında yer alan bu iris sistemi objektifin çevresinde yer alan bir bilezikle kontrol edilir. Diyaframın oluşturduğu dairesel açıklıklar uluslararası kabul edilmiş belli rakamlarla gösterilir. Birbirinin katları olarak büyüyüp küçülen diyafram değerleri (tam değerler) sırasıyla şöyledir[59].

Diyafram Değerleri

1 - 1.4 - 2 - 2.8 - 4 - 5.6 - 8 - 11 - 16 - 22 - 32



Diyafram Açıklıkları



Diyaframın Objektif Üzerindeki Görünümü

59 KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.

Bu değerlerinin önemli görevlerinden birisi de, yalnızca pozlandırma süresini değil netlik derinliğini de etkilemeleridir. Bir objektifin elle ya da otomatik olarak odaklandığı noktanın hem önünde hem de arkasında oldukça keskin netliğe sahip bir bölge bulunur. Bu bölgeye net alan derinliği denir[60]. Fotoğrafı çeken kişinin "Fotoğrafı çekilecek objenin mi net, yoksa arkasında bulunan nesnelerin mi net olması gerekir?" sorusuna cevap vermesi gerekir.

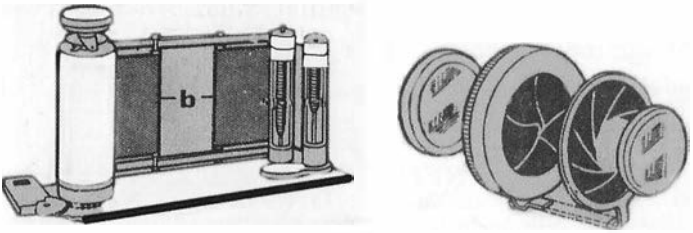
Diyafram değerleri değiştikçe net alan derinliği de değişmektedir. Bu özelliği bir örnekle açıklamak gerekirse; önü açık bir bankta otuyorsunuz, oturduğunuz yerden ufuk çizgisine kadar geniş bakış açısıyla etrafınıza bakıyorsunuz. Etrafınızda size yakın yürüyen insanlar, biraz ileride bisiklete binen gençler, bisikletlilerin 100-150 m ilerisinde arabalar ve ufuk çizgisinde de caddeden geçen tırlar olsun. İnsan gözü oturduğumuz yerden tırlara kadar olan mesafeyi net olarak görür. Bu tarif ettiğimiz bakış açısıyla fotoğraf çektiğimizde diyafram değerlerine göre net olan alanlar değişecektir. Açık bir diyafram değeri mesela; f2.8 kullandığımızda 50 mm'lik bir objektifle bisiklete binen insanları netlediğimizde bisiklete binenler net, bizim etrafımızda gezinenler, arka taraftaki arabalar ve ufuk çizgisindeki tırlar fotoğrafta netsiz görünecektir. Yine aynı bakış açısıyla yine aynı noktaya netleme yaparak bu kez diyafram açıklığını f.22 getirdiğimizde de, bütün görüntüyü netlemiş olacağız. İki görüntüde odak noktamızı aynı yere sabitlemiş olmamıza rağmen görüntüdeki netlik alanları farklıdır. İşte fotoğrafta net olarak karşımıza çıkan yerler net alan derinliği denir. Diyafram değeri rakam olarak büyüdüğünde alan derinliği artar, rakam olarak küçüldüğünde ise alan derinliği azalır.

ÖRTÜCÜ SİSTEM (Obtüratör) VE ESTANTANE

Obtüratör Fransız kökenli bir kelime olup; makinenin içinde filmin hemen önünde, makineye takılan objektifin de hemen arkasında yer alan perdedir. Bazı obtüratörler ise objektiflerin içinde yer alır,

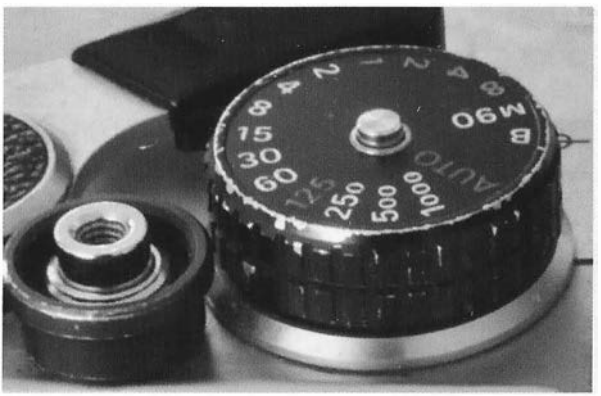
60 HEDGECOE, John, "Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı" Remzi Kitabevi, 1996, İstanbul.

bunlara da "Yaprak Obtüratör"ler denir. Obtüratörün görevi; ışığın, makinenin gövdesine takılı olan objektiften geçerek ne kadar süreyle filmin yüzeyine yansıyıp, onu hangi miktarda pozlandıracağını belirlemektir. Örtücüler özel yapılmış bezlerden olacağı gibi metal levhalardan da olabilir.



Perde ve Yaprak Obtüratör.

Obtüratörün açıklık süresini (zaman ayarını) belirleyen düzeneğe "Enstantane" denir. Enstantane hızları da, diyafram değerleri gibi uluslararası standartlarla belirlenmiştir. Bu değerler; T, B, 1, 2, 4, 8, 15, 30, 60, 125, 250, 500, 1000, 2000'dir. Enstantane hızları en temelde 1 tam saniyeden başlayarak, saniyenin kesirleri olarak devam eder. Gerçekte enstantane değerleri 1/1, 1/2, 1/4, 1/8, ..., 1/500, 1/1000, 1/2000 saniyedir.



Obtüratürün Hızını Ayarlayan Mekanizma.

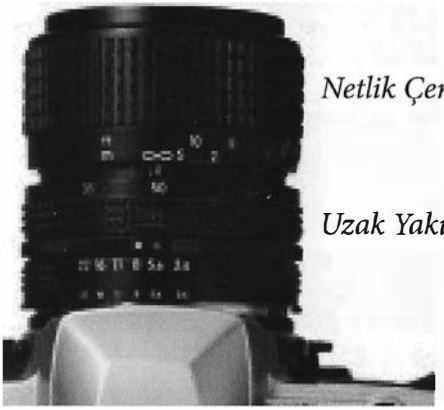
Örtücü hızlarının birimleri yazılırken sıralamada "T" ve "B" gibi değerlere yer verilmiştir. Örtücü ayarımızı "B" birimine getirdiğimiz zaman örtücü deklanşöre basılı kaldığı müddetçe filmi pozlandıracaktır. "T" ayarına getirdiğimiz zaman ise, deklanşöre bir kez basılıp bırakılır ve ikinci kez basılıncaya kadar açık kalır. Bu örtücü hızları özellikle gece çekimlerinde veya uzun pozlama gerektiren çekimlerde çok işimize yarayacaktır. Diğer örtücü hızları ise (1, 2, 4,....30, 125 gibi) saniyenin (1/1, 2/2, 1/4,.....1/30, 1/125) kadar açık kalacak ve kendiliğinden kapanacaktır.

NETLİK ÇEMBERİ

Fotoğraf makinelerinde net görüntü elde etmek için geliştirilmiş özel bir kontrol sistemi vardır. Makinelerin temel özelliklerinden biri olan bu kontrol sistemine netlik sistemi denir. En basitinden en gelişmişine bütün fotoğraf makinelerinde netlik sistemi vardır. Fotoğraf makinesinde net bir görüntü elde edebilmek için konu ile objektif arasındaki uzaklığa göre objektif ile film yüzeyi arasındaki uzaklığın ayarlanması gerekir. Bunu da objektifin içindeki elemanları ileri-geri hareket ettirerek sağlarız[61]. Bunu da bir objektifin üzerindeki en temel görüntü mekanizması olan netlik çemberi ile yaparız. Bu çember sağa ve sola döndürülerek farklı uzaklıklardaki konuların seçik olarak algılanabilmesini sağlar. Kimi fotoğraf makinelerinde bu işlem tahmini olarak yürütülürken, kimilerinde (refleks olanlarında) bakaç içinden görsel olarak seçiklik ayarı ile yapılır. Bu ayar sonucu yine objektif üzerinde bulunan "metre" veya "feet" birimli skaladan uzaklık sayısal olarak okunabilir. Günümüzdeki bazı fotoğraf makinelerinde otomatik seçiklik ayarı da bulunmaktadır. Autofocus sistemi olarak adlandırılan bu gelişmeye göre makine içindeki bazı duyarlı hücreler görüntü çerçevesi içinde yalnızca bir bölgeden kesin geçiş oluşturacak yeterince kontrast kontur çizgilerin olup olmadığını denetlerler. Buna göre objektifin netlik çemberini küçük

61 KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.

elektrik motorları ileri geri döndürerek söz konusu kontur çizgileri seçik olarak oluşturulmaya çalışılır[62].



Netlik Çemberi.

62 DERMAN, İhsan, " Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FOTOĞRAF ÇEKİM TEKNİKLERİ

Fotoğraf çekim tekniklerinden bahsetmeden önce fotoğraf çekmenin esaslarına kısaca değinmek gerekir. Eryılmaz'ın[63] değindiği gibi fotoğraf çekerken duruş çok önemlidir. Ancak en önemli şey ayağımızı yere sağlam basma ve kendimizi bir yere dayayarak makinemizin titremesini ve sarsılmasını engellemektir.

Fotoğrafçının duruşunu ve pozisyon alışını etkileyen faktörlerden bazıları şunlardır:

- Fotoğraflanacak konunun hareketli veya hareketsiz olması,
- Fotoğraflanacak konunun boyunun uzunluğu-kısalığı,
- Fotoğraflanacak konunun grup halinde veya tek kişi olması,
- Konu ile objektifimizin arasındaki mesafenin durumu,
- Kalabalık grupların yürüyüşleri,
- Motorlu araçların geçişleri,
- Gün içindeki ışık kaynağının geliş açısı, fotoğrafçının duruş şekillerini belirlemektedir.

63 ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.

MANZARA FOTOĞRAFI

Fotoğrafını çekeceğimiz alanı ne kadar yakından tanırsak o kadar güzel imgeler yaratabiliriz. Teknik detayları iyi bilmemiz de çekim sürecini daha önemli ve kolay kılar.

Manzara fotoğrafı, doğada bulunan canlı veya cansız varlıkların genel görünümlerine denir. Doğal alanlar da bitki, hayvan ya da cansız her türlü materyali konu alarak fotoğraflayabiliriz. Cansız materyal olarak; yollar, evler, eşyalar, yapay ışıklar, ulaşım araçları, nehirler, göller vb. olarak algılanabilir. Ancak genel görünüm olarak yalnızca dağlar, nehirler, ağaçlar gibi fiziki olarak büyük nesneler anlaşılmamalıdır. Ağaçların ve kayaların detayları, çiçek toplulukları, çamur dokusu gibi bütünden seçilmiş alanlar da, doğa manzarasının konusudur.

Manzaralar ışığın durumuna göre değişiklik gösterebilir. Bu yüzden mükemmel bir fotoğraf yaratmak için öncelikle ışık uyumumuzu iyi ayarlamamız gerekir. Çektiğimiz görüntüdeki hareketi yakalamak için günün farklı saatlerinde çekim yapmamız iyi olacaktır. Sabah, öğlen ve akşam saatlerinde yaptığımız çekimler manzaranın en güzel göründüğü anı tespit etmemize ve farklı etkiler yakalamamıza yardımcı olacaktır.

Manzara fotoğraflarında ışık, nesnelerin birbirleriyle olan ilişkisi ve derinlik duygusu çok önemlidir. Bu yüzden çekim öncesinde fotoğrafçı "Görüntüye baktığım yer en doğru yer mi, ışığımın geliş açısı ve miktarı doğru mu ve bu fotoğrafı çektiğim zaman izleyiciye ne anlatmak istiyorum?" sorularının cevabını bilmeli ve gerekli düzenlemelerini buna göre yapmalıdır.

Manzara fotoğraflarında dikkat etmemiz gereken unsurlardan birisi de duyguların kontrolüdür. Bir görüntüde çekimi yapan kişiyi etkileyecek birden çok unsur olabilir. Eğer bu unsurlar sadeleştirilmeye gidilmez, hepsi bir kareye sığdırılmaya çalışılırsa birbirlerinin etkisini yok edecek ve izleyen için karmaşık bir görüntü oluşturacaktır. Önemli olan izleyeni yormak ve kafasını karıştırmak değil, izleyicinin zihninde hoş bir etki bırakmaktır.

Manzara fotoğrafı çekerken değişik bakış açıları kullanmak her zaman farklı sonuçlar verebilir ve fotoğrafımıza hareket katabilir. Biraz yüksekten çekilen fotoğraflar veya tam tersi daha aşağıdan yukarıya doğru çekilen fotoğraflar ile ön plandaki görüntüleri farklılaştırarak çekmiş olduğumuz fotoğraftaki derinlik duygusunu güçlendirebiliriz.



Manzara Fotoğrafına Örnek (Necip EVLİCE)

Fotoğrafımızda değişik efektler yaratabiliriz. Bunun en etkili sonuçlarını su yansımalarını çekerek elde edebiliriz. Yansıma efektleri ancak simetriyi doğru bir şekilde kullandığımız zaman işe yarayacaktır. Bu tip çekimlerde ufuk çizgisi görüntüsünü alacağımız yerin ortasına getirirsek daha etkili işler oluşur. Bu görüntüyü makinemizin içinde bulunan göstergeler sayesinde kolayca ayarlayabiliriz.

Manzara fotoğraflarından birisi de orman çekimleridir. Ağaç ve yaprakların hengamesi düzensiz görüntü sergiler ve gözü çok yorar. Bu yüzden geniş açı değil de küçük bir kesit tercih etmek daha doğru olabilir. Ön plan kendisini arka plandan belirgin şekilde ayırmalı ve özellikle ağaçlar arasından gelen ışık süzmeleri belirgin şekilde yakalanmalıdır. Bu tarz görüntüleri yakalamak için makinemizin ayarlarından ISO kısmını 100 veya 200 arasında tercih etmekte fayda vardır. Bu ayarlar ekrandaki kamaşmayı azaltacaktır, özellikle tripot kullanmamız daha net görüntüler elde etmemizi sağlayacaktır.

Manzara fotoğraflarında dikey çekim formatı klasik bir biçimdir. Özellikle deniz çekimlerinde kullanılan bu özellikte, ufuk çizgisini görüntünün tam ortasına oturtmamız fotoğrafımıza değişik bir heyecan katabilir. Fotoğraflarımızda daha doygun renkler veya daha açık deniz suyu elde etmek için polarize filtre kullanabiliriz. Bu filtre gereksiz yansımaları ortadan kaldıracak ve daha temiz su manzarası çekmemizi sağlayacaktır. Özellikle gün batımı sırasında oluşan fevkalade görüntüleri yakalamak istiyorsak uzun pozlama süresi ve suyun hareketi denizin flu görünmemesine, daha güzel bir ışık uyumuna neden olacaktır.

MİMARİ FOTOĞRAFLAR

Mimarlık olgusu sadece barınma duygusuyla yapılan binalar dışında, yaşanılan döneme ait bilimsel ve teknolojik veriler ile o yerin kültürel birikimini de gözler önüne seren bir sentezin olduğunu gösterir[64].

Büyük sarayların, köşklerin ve ibadet yerlerinin görkemli olması gücü ve iktidarı simgeler. Büyük ve ihtişamlı bu mekanların fotoğraflanması hem o döneme şahitlik etmek adına hem de gelecek nesillere bu yapıların görüntülerini aktarmak adına önemli bir uğraştır.

Fotoğraf tarihinin başlangıcı sayılan 19 Ağustos 1939 tarihli Fransız Bilimler Akademisi'nin toplantısında, Arago'nun sunumuyla Fransa Devleti'nin Daguerreotype'ın tüm haklarını satın alarak insanlığa armağan ettiği ve fotoğrafa dair çalışmaların başladığı andan itibaren (teknik koşullar nedeni ile) mimari fotoğrafın konularından birini oluşturmaktadır. Hatta ilk mimari fotoğrafın Nicephore Niepce tarafından çekilen, ilk fonografik belge olarak da nitelendirilen, çalışma odasının penceresinden görünen yapıların görüntüsü olduğu kabul edilir[65].

64 SENET, Richard, "Gözün Vicdanı, Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam" Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul.

65 KANBUROĞLU, Özer, "Mimari Fotoğraf", Yüksek Lisans Tezi, MÜ. GSE. 1998, İstanbul.

Bajac[66]; mimari fotoğraf çekimini sadece bir yapının yapım aşamalarını belgelemek amacıyla kullanılmadığını savunur. Teknik gelişmelerin belli bir olgunluğa eriştiği 1850'li yıllarda romantik akımın etkisiyle geçmişteki yıkımları ve kalıntıları yeniden canlandırmak amacı ile katedral, kale yıkıntıları ve manastırlar gibi geçmişin ruhunu yansıtan mimari yapılardan oluşan fotoğraflar çekilmiştir. Aynı yıllarda resmi talepler doğrultusunda mimari fotoğraf üretilmeye başlanmıştır. 1850 yılında Belçika Hükümeti tarafından Guillaume Claine, Belçika'nın bazı anıtlarının koleksiyonunu oluşturmakla görevlendirilmiştir. 1851'de ise Fransa'da Tarihsel Anıtlar Komisyonu beş fotoğrafçıya (Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq ve Mestral) ulusal kültür mirasının rölövelerini çıkarma işini vermiştir. Bu fotoğrafçılık tarihinde "helyografik misyon" adıyla bilinen bir sayfadır.

Haris'[67] 1857 tarihinde Mimari Fotoğraf Kurumu'nun kurulduğunu söyler. Bu kurumun amacını; farklı ülkelerden üyelere sahip olmak; mimari kritiklerini göz önüne alarak binaların açık ve net görüntülerinin olduğu detayları ortaya çıkarmada usta ve çağdaş binaları yorumlayan kişileri bir araya getirmektir, diye açıklar.

Mimari fotoğrafın kullanım alanlarının genişlemesi farklı yorumları da beraberinde getirmiştir. Bazı fotoğrafçılar mimariyi esas alarak teknik mükemmellikte fotoğraflar üretirken, bazıları da olan binanın mimari formları dışında yaratmış olduğu duyguyu da işin içine katarak ışık oyunları ile anlam kazandırmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle oluşturulan endüstriyel ve mimari binalar sanat ve tekniğin birleşimi arasında bir bağ oluşturmuştur. Bu değişim ile modernist dünya yaratılmış ve pek çok değişimin olduğu bu döneme fotoğraf da kayıtsız kalmamıştır. İlk örnek, Alvin Langdon Caburn'un New York'ta açtığı "New Yok'un Zirvelerinden" isimli 1913 yılında yapmış olduğu çalışmadır. Gökdelenlerin tepelerine çıkarak üretti-

66 BAJAC, Quentin, "Karanlık Odanın Sırları, Fotoğrafın İcadı" YKY Genel Kültür Dizisi, 2004, İstanbul.

67 HARRİS, Michael, "Professional Architectural Photography" Reed Educational and Professional Publishing,1998.

ği görüntülerle şehre yukarıdan bakmıştır. Daha sonra fütürist Mimar Eric Mendelson'un ürettiği Caburn'un baskısının tam tersi olan aşağıdan yukarıya doğru ilerleyen bakışla çektiği fotoğrafları farklı etkiler yaratmıştır. Alfred Stieglitz ise bu fotoğrafçılar arasında New York ile özdeşleşmiş bir isimdir. Stieglitz fotoğraf yaşamına 1883 yılında Berlin'de başlamıştır. Pictorialist fotoğraf yaklaşımı ile başlayan fotoğraf görüntüleri yılların ilerleyişi ile farklı boyutlar kazanmış, 1910'lu yıların sonunda saf fotoğrafa yönelmiştir. Yalın ve müdahalesiz şekilde ürettiği mimari fotoğrafları daha sonra gelen fotoğrafçıları da etkilemiştir[68].

Fotoğrafa yeni başlayanlar için mimari fotoğraf çekimi önemlidir. Binaların hareket etmeden sabit yerde durmaları onları bulmayı ve çekmeyi kolaylaştırır.

Mimari fotoğrafların en önemli ve temel öğelerinden biri orijinalliktir. Fotoğrafın kendine has bir karakteri olmak zorundadır. Bu özellik diğer fotoğraflardan kendini ayırır.

Şehir merkezleri binalarla doludur. İnsanoğlu binalarda yaşıyor ve çalışıyor. Aşina olduğumuz bu görüntülerin fotoğraflanması zordur, dolayısıyla yaşadığımız mekanları öyle bir fotoğraflamalıyız ki bizde heyecan uyandırmalı ve diğer mekanlardan daha fazla ön plana çıkmalıdır.

Mimari fotoğrafı şehir dokusunun içindeki mimari unsurları barındırarak farklı ışık koşullarında ve farklı amaçlara yönelik çekilmiş yapılar gurubuna ait görüntüler olarak tanımlayabiliriz. Fotoğraf çekmede pek çok amacımız olabilir ve önceliğimize göre fotoğraflarımızı şekillendirebiliriz. Fotoğrafı konunun bütün detayları ve doğru bakış açıları ile görüntülemeliyiz. Hem sanatsal bir ifade aracı olarak hem de belge olma özelliği nedeniyle kullanılan mimari fotoğraf çekimlerini belli konular altında toplayabiliriz:

68 IŞIK, Özdal, "Kent ve Mimari Yapılar; Çağdaş Fotoğraf Vizyonunda Birer Öznedirler" 2.Ulusal Fotoğraf Sempozyumu, 2005, İstanbul.

- Yapının kendisini anlatmak için genel amaçlı çekimler,
- Yapının inşa aşamalarını belirlemek amacıyla yapılan çekimler,
- Arkeolojik yapıları belirlemek amacıyla yapılan çekimler,
- Tanıtım amacı ile yapılan çekimler,
- Arşiv oluşturmak amacıyla yapılan çekimler.

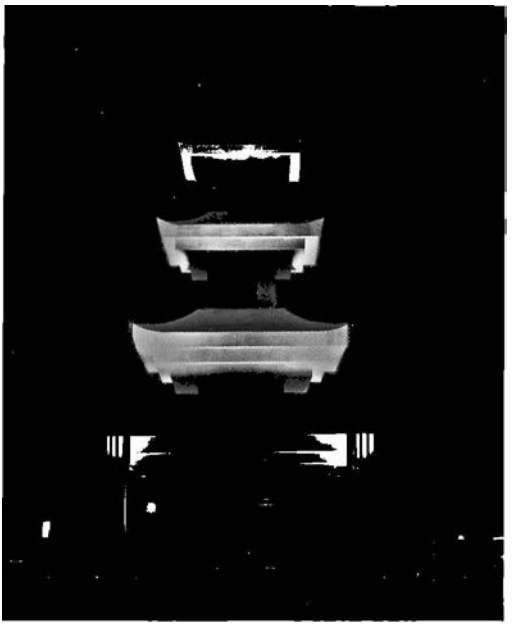
Mimari fotoğraf çekimi söz konusu olduğunda kullanacağımız teknik donanım çok önemlidir. Mimari yapıları göründüğü gibi doğru biçimleriyle aktarmak zordur. Binaları fotoğraflamak, diğer konular gibi değiştirilebilir biçimlere sahip olmadıkları ve etraflarında bizim görüntümüzü olumsuz etkileyecek yapıların bulunması, istediğimiz açıdan bakmamızı engelleyebilir ve basit kameralarla bu görüntüleri yakalamamız zorlaşabilir.

Teknolojinin gelişmesiyle fotoğraf ekipmanları çoğaldı ve pek çok yardımcı malzeme elde edildi. Bu yardımcı malzemelerle birlikte mimari yapıları istediğimiz gibi vurgulayabilmekteyiz.

Mimari fotoğraf çekiminde donanım önemlidir dedik, bunlara kısaca bir göz atalım. Çekimlerimizde en önemli araçların başında makine gelir. Makinemizin öncelikli özellikleri arasında perspektif kontrolü yapabiliyor olması gelir. Makinemize P.C (Perspektive Controls) veya T.S (Tilt-shift) objektif takılırsa makinenin bu özelliğinden yararlanarak doğru çekimler yapabiliriz ama en doğru çekimleri teknik kamera yardımıyla yakalayabiliriz. Bunun nedeni ise; teknik kameranın ön ve arka çerçevesi birbirinden farklı hareket edebilmektedir.

Makinenin dışında en önemli ekipmanlardan bir diğeri de objektiftir. Mimari fotoğrafları en güzel şekilde çekebilmek için teknik makinelere uyumlu objektifler üretilmektedir. Bu objektiflerin temel özelliklerinden birisi, net görüntü dairesi çapının kullanılan film formatını tamamının içine alabilecek kadar büyük olmasıdır. Bu özellik perspektif düzeltmelerinde görüntü kalitesinin yüksek tutulmasını sağlar. Aksi takdirde görüntü kalitesi düşmektedir. Bir diğer özel-

lik ise; farklı perspektifler elde etmemizi sağlayan odak uzaklığıdır. Doğru odak uzaklığına sahip objektifler kullanılarak konumuzun uygun bölümlerini aktarabiliriz. Diğer bir özellikte objektifimizin diyafram açıklığıdır. Diyafram açıklığı çekim esnasında doğru ışığı yakalamamızı sağlayıp işimizi kolaylaştırır. Bunların dışında yapının aldığı ışık miktarını ölçebilmemiz, doğru diyafram ve enstantane açıklığını ayarlayabilmemiz için pozometreye ihtiyaç duyulmaktadır. Renk kaymalarını ve ışık kaynağından oluşabilecek yansımaları engellemek için polarize gibi filtrelerde kullanabiliriz.



Mimari Fotoğrafa Örnek (Murat Görkem GÜRGEN)

HAREKETLİ KONULARIN ÇEKİMİ

Topçuoğlu[69] "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?" adlı kitabının bir bölümünde hareket kavramını irdelemiştir. Bu kitapta görsel anlatım tarihini; yüzyılımıza denk "hareket" kavramını hep sanatçıların dışında olan, onun gözlemlediği bir olgu olarak karşımıza çıktığını savunur. Ressam hareket halindeki şeylerin resimlerini yapar, fotoğrafçı çeker. Gerçek hayattaysa gören insan sürekli hareket halindedir. Çevresine bakarken kendisi dursa bile kafası veya gözleri hareket eder. Bu yüzden de durağan ve donmuş görüntüler hiçbir zaman "doğal" sayılmazlar.

Sanat tarihinde hareketin (değişimin zamanının) görsel anlatımı her zaman üzerinde durulan ve tartışılan bir konu olmuştur. Fotoğrafçılık zaman içinde değişen hareketli ifadeler için belki de en uygun yöntemleri içerir. "Hareket" fotoğrafçılığın ana konusu olan zamanın geçmekte olduğunu bize hatırlatır. Diğer taraftan fotoğraflar o kadar donuk, durağan ve statiktirler ki hareketi öldürdükleri rahatlıkla ileri sürülebilir[70].

Açık havada, kuvvetli gün ışığında bazen istisna sayılacak "anlık" fotoğraflar çekilmiştir. Ancak beklentiler, optik ve kimya alanlarında hızlandırılmış bir süreçle, hareketin dondurabilmesini mümkün kılabilecek teknolojik gelişmelerin birkaç yıl içinde hızla gerçekleşmesi yönündeydi. Temenni edilen; resimsel şehir görüntülerinde sokakların ve meydanların veba yüzünden terk edilmiş gibi görünen fotoğraflarının aksine, rengarenk kent kalabalığıyla yaşamın canlılığını vurgulayan karelerin çekilmesiydi[71].

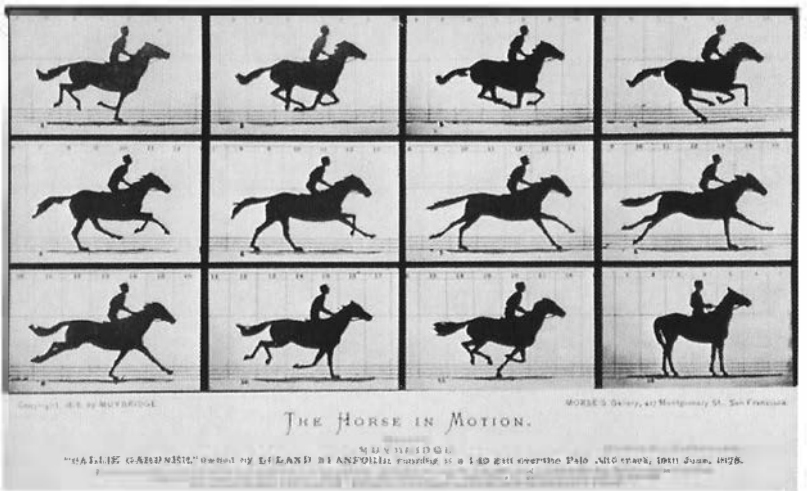
Muybridge ve Marey'in fotoğrafları gözlemlenen hareketi bilinçli ve metotlu olarak kaydetmeyi ve incelemeyi amaçlayan ilk işlerdir.

69 TOPÇUOĞLU, Nazif, "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları,1992, İstanbul.

70 TOPÇUOĞLU, Nazif, "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları, 1992, İstanbul.

71 LAKE, Prince, "A Mannual Photographic Manuplation" John Churchill & Sons,1858, Londra.

Eadweard Muybridge California'da at yarışlarıyla ilgili bir iddiayı çözümlemek için başladığı koşan atların fotoğraflarını çekme işini yaparken geliştirdiği teknolojiyi sonraları yaygın biçimde birçok yerde kullandı ve sinemanın ilk adımlarını atmış oldu[72].



Eadweard Muybridge: Dörtnala Giden At, 1878.

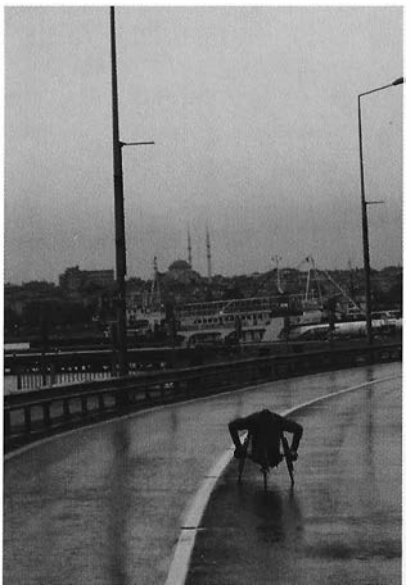
Hareketi Dondurmak:

Çekeceğimiz fotoğrafta konunun hareketini dondurmak için çok hızlı bir enstantane kullanmak gerekir. Bu yöntem yüz ifadelerini, hareket halindeki hayvanların gerilmiş kaslarını ya da zaman içinde yalnızca bir anı göstermek için çok elverişlidir. Bir nehir girdabından kayıkla geçenlerin, hızla dönüş yapan bir kayakçının ve balık yakalayan bir ayının hareketlerini dondurabiliriz. Özellikle uçan kuş ya da koşan hayvan sahnelerinde bu tür fotoğrafları çekebilmenin anahtarı, oluşacak hareketi önceden hissedebilme yeteneğidir. Eğer nesneyi vizörde hareketli halde görmekteyseniz ve de bu nesne size

72 TOPÇUOĞLU, Nazif, "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları, 1992, İstanbul.

yakınsa fotoğraf kaçmış demektir. Deklanşöre, konu vizöre girmeden hemen önce ya da tam girdiği anda basmalısınız[73].

Kelby[74], hareketi dondurma yöntemini şöyle tarif eder: Fotoğrafta var olan eylemi dondurmak isterseniz, bunu yapmak için makinenizde enstantane öncelikli kipe geçmeniz ve hem hareketi dondurmak hem de görüntüyü net kılmak için çekimi saniyenin 640'ta biri (ya da daha hızlı) bir enstantane ile yapmanız gerekir. Kullanabileceğiniz en düşük enstantane genellikle 1/500 olacaktır ama bunun vereceği sonuçlar şüphelidir. Daha iyi sonuçlar için 1/640 veya üzeri enstantaneleri kullanmak gerekir. Böylece hareket halindeki bir görüntüyü net ve donmuş şekilde çekebilirisiniz.



Hareketin Dondurulmasına Örnek Fotoğraf (Anıl LOKMAN)

73 GARDNER, Mark, WOLFE, Art, "Doğada Gezi ve Macera Fotoğrafçıları İçin Uygulama Rehberi-Fotoğrafçılık" Çeviren; Nedim Sipahi, Homer Kitabevi, 2002, İstanbul.

74 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren: Canan Banu Üçüncüoğlu, 1. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

Bulanık, Flu Hareket:

Hareketi göstermek fotoğrafınıza heyecan katmanın en kolay yoludur ve bunu yakalamak çok kolaydır. Hareketi göstermenin sırrı örtücü hızını düşürmektir[75].

Gardner ve Wolf [76] örtücü hızını yavaşlatmayı ve etkilerini şöyle açıklar; "Akan bir dere suyunun hareketinin tüle benzer, bulanık görüntüsünü sağlamak ve hareket hissini vermek için enstantaneyi yavaşlatmak gerekir" der. 1/15 saniye ve daha yavaş enstantaneler konunun hareketini titrek bir görüntüyle netsizleştirir. Bu enstantanelerle çekim yapıldığında uçan kuşların, koşan hayvanların ya da akan bir şelalenin görüntüsündeki hareket izleyiciyi daha da etkileyecek şekilde vurgulanabilir. Bu yaklaşımla davrandığınızda hareketi yeterince bulanıklaştıracak yavaşlıkta bir enstantane değeri kullandığımızdan emin olmamız gerekir. Eğer konu çok az flu olursa netice iyi sonuçlanamayabilir. Bu tür çekimlerde konu ile arka plan arasındaki sınırda zor fark edilir. Dolayısıyla konunun arka plan üzerinde kaybolmamasına dikkat edin ve konuyu öne çıkarmaya çalışın.



Blanık, Flu Harekete Örnek Fotoğraf (Tolga AKALIN)

75 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 3. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

76 GARDNER, Mark, WOLFE, Art, "Doğada Gezi ve Macera Fotoğrafçıları İçin Uygulama Rehberi-Fotoğrafçılık" Çeviren; Nedim Sipahi, Homer Kitabevi, 2002, İstanbul.

Hareketi Fotoğraf Makinesiyle Takip etme (Panning):

Araba yarışı, bisiklet yarışı hatta hava gösterisi gibi bir spor çekimi yapacaksanız hareketi dondurmak her zaman doğru olmaz. Mesela araba yarışını ele alalım. Eğer hareketi tamamiyle dondurursanız arabanın dönen tekerleklerini göremezsiniz, araba yarışıyor gibi değil de daha çok park etmiş gibi görünür. Aynı şey bisiklet, motosiklet ya da gösteri uçuşu yapan uçaklar içinde geçerlidir, hareketsiz gibi görünürler[77].

Yine Kelby[78] "Hareketi vurgulamanın ve fotoğrafın bazı kısımlarının hareketten dolayı bilerek bulanık çıkmasını sağlamanın bazen daha dramatik olacağı durumlarla karşılaşabileceğimizi söyler. Bu şekilde görüntü sağlamanın üç temel unsuru vardır. Bunlardan birincisinin düşük perde hızı kullanmak olduğunu, ideal olarak 1/30 veya 1/60 saniye olabileceğini ve bu ayarları yaptıktan sonra makinenizi enstantane öncelikli kipe getirin" der. İkinci olarak, konumuzu objektifle izlemek gelir. Buna pan yapmak denir. Burada arkadaki



Pan Çekime Örnek Fotoğraf (Eda DERE)

77 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 3. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

78 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 1.Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

fluluğu oluşturan makinenin hareketidir, çünkü konuyla birlikte makinenizi hareket ettirerek etrafındaki her şeyi flu, konunun ise net kalmasını sağlamış oluruz. Üçüncü ve son adım olarak, net bir kare yakalamak adına sürekli çekim (patlama) kipini kullanma, saniyede birkaç kare çekmek bizim açımızdan faydalı olacaktır, der.

Pan yapmak için diğer bir yöntem ise; makinemiz düşük bir perde hızına ayarlanır. Hareketsiz duran herhangi bir objenin karşısına geçilir. Makinenin üzerinde bulunan zoom aparatını ileri veya geri hareket ettirerek fotoğraf hareketli bir hale getirebilir.

MAKRO ÇEKİMLER

Makro yunanca "Makros" kelimesinden gelir ve anlamı büyük demektir. Makro fotoğraf pek çok yerde kullanılmaktadır.

Bir fotoğrafın makro çekim sayılabilmesi için konunun film üzerine düşen büyüklüğü x1(1/1)'den yani görüntünün gerçek büyüklüğünden başlamalı ve x10(10/19)'a kadar büyümüş olmalıdır.

Sabit odak uzaklıklı objektiflerle genellikle 45-50 cm'den konuya yaklaşmak mümkün değildir. Çünkü optik olarak objektiflerin tasarımı buna uygun değildir. Bir konunun fotoğrafı çok yakından, örneğin 10-15 cm uzaklıktan çekilmek istendiğinde özel objektifler ya da makro çekim için üretilmiş yardımcı malzemeler kullanmak gerekir. Normal odak uzaklıklı bir objektifin odak uzaklığını uzatarak da makro çekim yapmak mümkündür. Objektif makinenin gövdesine doğrudan bağlanmaz, araya bir uzatma tüpü takılır. Böylece odak uzaklığı değişir ve objektifin verdiği görüntü büyür. Uzatma tüpü yerine uzatma körüğü de kullanılır. Uzatma tüpünün uzunluğu sabittir, uzatma körüğünün uzunluğu ise kontrol edilebilir. Böylece farklı büyüklüklerde makro çekim yapılabilir[79].

Bu tarz çekimlerin yapılabilmesi için gerekli objektifler konuyu 1/2 veya 1/1 oranında büyütebilen, çözme gücü çok yüksek, son derece kaliteli ve pahalı objektiflerdir. Bu yüzden çeşitli deneme-

79 KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.

lerle makro çekim yapma için farklı yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemlerden birisi de, sabit odak uzaklıklı objektifin ters çevrilerek makineye takılmasıdır. Objektifin filtre takılan kısmına makineyi gövdeye bağlamaya yarayan bilezik şeklindeki aparat yardımıyla objektifi ters bir şekilde takabiliriz. Ters çevirme halkası geniş açılı ve normal objektiflerle birlikte kullanılabilir. Tele objektiflerde bu yöntem sonuç vermez. Objektifin odak uzunluğu ne kadar kısa ise tersten o kadar büyük görüntü verir. Bu şekilde kendimize makro objektif yapmış oluruz.

Makro çekimlerde alan derinliği önemlidir. Çekeceğimiz objeye odaklandıktan sonra "Sadece çekeceğimiz objeyi mi netleştireceğiz, yoksa bulunduğu ortamda mı net olacak?" sorusu bizim için önemlidir. Eğer sorumuzun cevabı obje net, arka planın bulanık olması yönündeyse geniş diyafram açıklığıyla (f:2.8) alan derinliğini azaltırız ve böylece çekeceğimiz obje net, arka plan bulanık olur. Ama bu sorumuzun cevabı her iki kısımda net olsun yönündeyse yapmamız gereken dar diyafram aralığı seçerek (f:8.0) alan derinliğini artırıp, obje ve arka planın net çıkmasını sağlarız. Bu teknikle çekim yaparken dikkat edilmesi gereken diğer husus da, makinenizin enstantane hızıdır. Diyafram ayarımızı değiştirdiğimizde objektifken geçecek

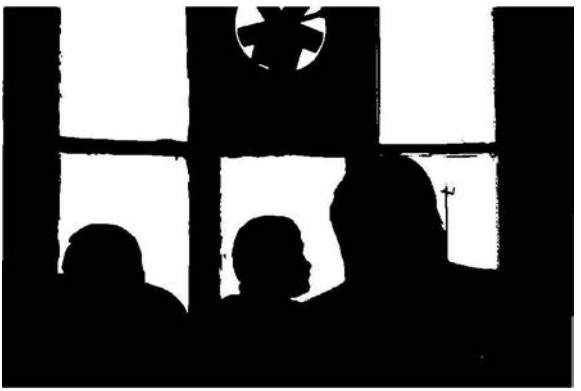


Makro Çekime Örnek Fotoğraf (Necip EVLİCE)

ışık miktarı da değişmektedir. Bu yüzden enstantanemizi yavaşlatmak veya hızlandırmak gerekebilir. Kullandığınız makinenin "Aperture-Diyafram" öncelikli modu varsa onu kullanma işinizi kolaylaştıracaktır. Bu modda makinenin diyafram ayarı değiştikçe otomatik olarak enstantane ayarı da değişecektir.

SİLUET ÇEKİMLER (TERS IŞIK)

Işık kaynağının fotoğrafı çekilecek objenin arkasından bir yerden gelerek objenin doku ve detay vermeden ana hatlarının çekimi şeklinde elde edilen görüntülerdir. Bu teknikteki ana kural fotoğrafı çekilecek objenin ışık ve fotoğraf makinesinin ortasında bulunmasıdır. Bu teknikte pozlama aydınlık bölgeye göre yapılır. Konunun bize bakan tarafı arka plana göre çok az ışık alır veya hiç ışık almaz.



Siluet Çekime Örnek Fotoğraf (Burak ÜNAL)

İyi bir siluet çekim için konumuzun bize bakan tarafının olabildiğince az ışık alması gerekir. Dolayısıyla bu tip çekimlerde flaş kullanılmaz.

Siluet fotoğraflarını hem doğada hem de stüdyo ortamlarında rahatça çekebiliriz. Eğer dışarıda çekim yapmayı düşünüyorsak ışık kaynağını (güneş, ay, sokak lambası, vb.) çekeceğimiz objenin arka-

sından gelmesini sağlamalıyız. Böylece konumuzun gölgesi çıkacak ve diğer yerlerde aydınlık, net bir görünüm sağlayacaktır. Yapay ışık kullanacaksak iyice aydınlatılmış beyaz bir fon önünde hiç aydınlatılmamış bir konunun fotoğrafı çekilirse siluet elde edilir. Stüdyodaki kadar profesyonel ışık sistemleri yoksa bile siluet fotoğraflarını rahatça elde edebiliriz. Kapının önüne genişçe bir beyaz perde asıp, perdenin arkasını herhangi ışık kaynağıyla aydınlatırsak, perdenin önüne koyarak çekim yapacağımız herhangi bir obje veya modelin gölgesini elde etmiş oluruz. Aydınlatma kaynakların renklerini değiştirdikçe farklı renk ve tonda siluet fotoğraflar elde edebiliriz.



Doğal Işık Kullanılarak Çekilen Siluet Fotoğrafa Örnek (Osman ÇAYDERE)

DOĞAL IŞIK VE YAPAY IŞIK ÇEKİMLERİ

Fotoğrafçılığın ilk günlerinde tek ışık kaynağı güneşti. Bu nedenle fotoğraf çekilmesi büyük ölçüde hava durumuna ve günlerin uzunluğuna bağlıydı. Fotoğrafçılığın doğuşu yakınlaştıkça ışığa olan gereksinim de arttı. Çünkü kullanılan ilk kimyasal maddeler ışığa pek de duyarlı değildi[80].

Doğanın somut ve canlı olarak algılanmasını sağlayan doğal ışıktır. İnsanlar doğal ışık ile dünyayı tanımış, çevresini hissetmiş ve mev-

80 PRINET Jean, "Fotoğraf Sanatı", Çeviren; Sinan Koçapınar, Gelişim Yayınları,1976, Ankara.

simleri yaşamıştır. Çevremizde algıladığımız tüm varlıklar doğal ışığın farklı kullanımları ve değişimleri olarak karşımıza çıkmaktadır[81].





Beste AKPINAR *Özge ÖZTÜRK*

Doğadaki Işık Çekimine Örnek Fotoğraf

Atmosfer koşulları (yağmur, kar, bulutlanma, sis, pus gibi) doğal ışığın yayılışını ve kalitesini etkiler. Işığın kalitesi gün içinde olduğu gibi mevsimlere göre de değişir. Sabahları, akşamları uzun ve yumuşak gölgeler veren doğal ışık, öğle saatlerinde kısa ve sert gölgeler vermektedir. Gün içindeki bu değişimler görsel etkilerde farklılaşmalar yaratmaktadır. Mevsimlere göre gölge boyları kışın en uzun, baharlarda orta, yazın ise en kısadır. Mevsimlerin ışık kalitesine bir diğer etkisi de renklerin ayırt edilebilmesi ve renk değeri yönünden de farklılıklar göstermesidir[82].

81 MEİSS, Pierre Von, "Elements of Architecture: From Form to Place", E and FN Spon, 1991, London.

82 YÜREKLİ, Ferhan, "Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişin Bir Yöntem Araştırması" Doktora Tezi, İTÜ. Fen Bilimleri Enst., 1997, İstanbul.

Günümüzde kullanılan makine ve filmler ışığa karşı daha hassas olduğundan "Öncelikle doğru ışık nedir?" sorusuna cevap vermemiz gerekir. Doğru ışık; gözü yormayan, kamaşma yapmayan, aydınlatılacak ortam içim doğru renkte ve doğru miktarda seçilmiş ışık kaynağı kullanılan ve dekoratif bir biçimde tasarlanmış bir ışıklandırmadır.

Güneşten gelen beyaz ışık hakikatte dalga boyu muhtelif olan bir seri renkli ışığın karışımından ibarettir. Beyaz ışık prizmadan geçirilerek kesiksiz bir yelpaze halinde kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi ve mor renkler elde edilir. Bu renklerin her biri belirli bir dalga boyuna karşılık gelir. Güneş ışığı diğer aydınlatma araçlarının erişmeye çalıştığı bir özelliğe sahiptir. Güneş ışığı bünyesinde bütün renkleri taşır.

Fotoğrafı çekmek için kullandığımız ışık güneşten çıkar, hayli değişken tabakalardan oluşan atmosferi geçer, makinemizi yönlendirdiğimiz konu üzerinden yansıyıp makinenin objektifinden girer ve makine içindeki filmi aydınlatana kadar uzun bir yolculuk yapar. Bu seyahat sürecinde konuya göre geliş yönü, günün hangi saatinde kullanıldığı, fotoğrafçının ışığa müdahalesi ve hatta filmin özellikleri gibi unsurlardan dolayı ışığın kalitesi, kimi zaman oldukça önemli biçimde etkilenir ve değişikliğe uğrar[83]. Arada bir önünüzde harika bir obje olur ve tam da üzerinde güzel ve harika bir ışık olur. Buradaki problem, bunun sadece arada bir olmasıdır. Ancak güzel ışık her zaman etrafımızdadır, bu yüzden objenin güzel bir ışığa kavuşmasını beklemek yerine, önce güzel ışığı aramaya başlamamız gerekir ve bu ışığı genellikle doğal ışıklı yerlerde aramalıyız. Bu nedenle seyahat ettiğiniz zamanlarda market, sokak araları, terk edilmiş eski binalar, atölyeler, küçük kiliseler, güneş ışığının girdiği herhangi bir yer ya da gerçekten de kirli pencereleri olan binalar (ki bu yumuşak ve dağınık ışık yaratır) gibi harika ışık bulabileceğiniz yerlere bakın. Dışarıda güneşin doğuşu ya da batışında harika ışık bulabilirsiniz, fakat bunun da ötesinde yağmurdan sonraki harika ışığı yakalamaya çalışın.

83 GARDNER, Mark, WOLFE, Art, "Doğada Gezi ve Macera Fotoğrafçıları İçin Uygulama Rehberi-Fotoğrafçılık" Çeviren; Nedim Sipahi, Homer Kitabevi, 2002, İstanbul.

Bazen güneşin bulutların arasından sızdığı zamanlar, sadece birkaç dakikalığına bile olsa çok güzel bir ışığın belirdiğini görebilirsiniz. Kısacası harika bir ışık fark ettiğinizde obje bulmaya çalışın. Çünkü bu karede çektiğiniz her ne olursa olsun harika görünecektir[84].

Gündüz çekimi kavramı güneş ışığı da denilen doğrudan gün ışığı ile kontrollü veya kontrolsüz olarak çeşitli cisimlerden yansıyıp konuyu aydınlatan doğal ışıkta yapılan çekimleri ifade eder. Doğal ışığın şiddet, kontrast, renk ve yön gibi nitelikleri sabit değildir. Bu değişikler mevsimlere, aylara, günün saatlerine, coğrafi konuma ve yükseltiye göre farklılıklar gösterir. Ayrıca doğal ışık ortamındaki fiziksel şartlar yansıtma, soğurtma ve dağıtma gibi farklılıklara yol açarak duyar kart üzerine düşen ışığı etkilemektedir.

Fotoğrafın temel yapı taşı ışıktır. Fotoğraf makineniz kadar ışığın özelliklerini de tanımanız gerekir. Piyasada satılan filmlerin büyük bir bölümü ancak gün ışığında kullanılınca doğru renkleri verecek biçimde üretilen daylight filmlerdir. Çünkü gün ışığının rengi her ortamda ve saatte aynı değildir. Gün doğumu ve gün batımı evresinde gün ışığında çok hızlı renk değişikliği olur. Örneğin gece çekilen fotoğraflar lacivert, gün doğumundan önce çekilenler mavi-mor, gün batımında ve doğumunda çekilen fotoğraflar ise daha kırmızı tonlarda çıkar. Işıktaki renk değişimlerini gözlerimiz düzelterek, fotoğraf filmleri ve dijital sensörler ise olduğu gibi algılar. O halde gündüz çekimlerinde gün ışığının ve yapay ışığın renk ısısından kaynaklanan bu renk oluşumunu bilinçli olarak kullanmalı, makinenizin beyaz ayar fonksiyonundan ortalama veya hedefinize uygun olan ışık simgesini gerçekten gerekliyse seçmelisiniz. Konu üzerine düşen ışıktaki hakim renk, fotoğraflarınıza bazen özel anlam katabilir[85].

84 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 3. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

85 Milli Eğitim Bakanlığı, Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemini Güçlendirilmesi Projesi "Farklı Ortamlarda Fotoğraf Çekimi" Gazetecilik Ders Notları, 2008, Ankara.



Doğal Işık Çekimine Örnek Fotoğraf (Aysun İŞCAN)

İlk yapay ışıklandırma 1839'da L. Ibbetson'un mikroskobik nesnelerin fotoğraflarını çekerken, limelight da denilen oxy-hidrojen ışığını kullanmasıyla gerçekleşti[86].

Bu tarihi bilgiden sonra konumuz dönmemiz gerekirse, fotoğrafın ana maddesinin ışık olduğunu biliyoruz. Doğal olarak kullandığımız ışığın yanı sıra dışarıdan ek aydınlatma olarak kullandığımız ışıklar da önemlidir. İyi bir aydınlatma sonucu, iyi bir fotoğraf elde etmiş oluruz.

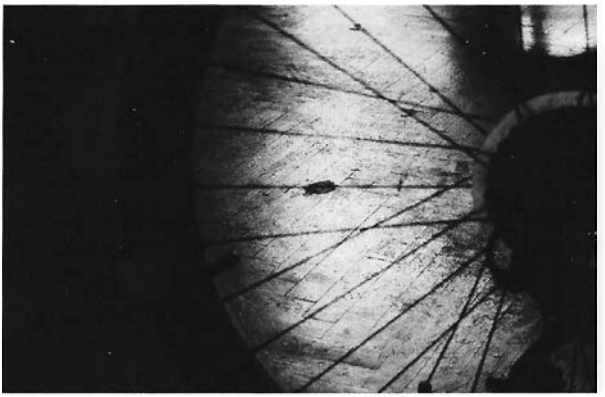
Genellikle stüdyo ortamında çekim yaparken nesnenizi aydınlatmasını istediğiniz ışık yalnızca stüdyo spotlarıdır. Aksi takdirde, odadaki diğer ışıklar pozlamanıza kötü etki edebilir[87].

Yapay ışık kaynakları olarak sadece stüdyolarda kullanılan para flaş veya buna benzer ekipmanların yanı sıra çok farklı etkiler elde edebileceğiniz ışık kaynaklarını kendinizde yaratabilirsiniz. Mesela bir objeyi veya bayan portresini mumdan yansıyan ışıkta çekmeyi deneyebilir veya çalışma masanızın üzerindeki lambayı fotoğrafını

86 LEGGAT, Robert, "A History of Photography From ıt's Beginnings Tıll The" 1920' 2011, http://www.kbnet.co.uk/rleggat/photo.

87 KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren; Canan Banu Üçüncüoğlu, 2. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.

çekeceğiniz objeye çevirerek yanal ışık elde edip, o şekilde çekmeniz farklı sonuçlar doğurabilir. Evinizde bulunan küçüklü büyüklü el fenerleriyle çekeceğiniz konuyu birkaç yerinden aydınlatıp farklı etkiler yaratmak çok da zor değildir.



Yapay Işık Çekimine Örnek Fotoğraf (Elenur ERKUMRU)

Ceyhan'da[88] yapay ışık kaynaklarına Tungsten ışık kaynaklarını gösterir. Tungsten ışık kaynaklarının verdiği ışığın güneş ışığından oldukça farklı olduğunu ve spektral ışık analizörü (ışık tayf ayırıcı) ile incelendiğinde büyük oranda kırmızı ve yeşil dalga boyuna sahip olduğunu söyler. Ayrıca, fotoğraf çekeceğiniz zaman fotoflood ampulleri, spot light (huzme aydınlatıcılar), projektör ampuller, floressan ampuller, karbon ark lambaları ve bunların yanı sıra çeşitli flaşlarda kullanabileceğinizi söyler.

Kılıç,[89] fotoğraf çekimi yaparken en uygun aydınlatma şeklinin düz aydınlatma olduğunu söyler. Bunun nedeni de; doğru pozlama yapma için en uygun aydınlatma tekniği olmasıdır. "Düz aydınlatma nesnenin bütün hatlarını net ve keskin olarak ortaya çıkarır. Nesnenin yüzeyinde özellikle insan yüzünde bu aydınlatma şeklinde hiç gölge oluşmaz. Doğal olarak da ışık kaynağının nesnenin bir alanına

88 CEYHAN, Zeki, "Amatör ve Profesyoneller İçin Fotoğraf Bilgileri" Anadolu Üniversitesi Yayınları: No: 1046, 1998, Eskişehir.

89 KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.

yönelmesi söz konusu değildir. Stüdyolarda çekilen portreler bu aydınlatma şekline iyi bir örnek oluşturmaktadır. Düz aydınlatmanın amacı, fotoğrafı çekilen konunun görülmesini sağlamaktır. Konuyu yönlendirmek ya da atmosfer oluşturmak değildir. Buna rağmen fotoğraf çekimlerinde aydınlatmayla konunun görülmesini sağlamanın ötesinde; aydınlatmayla görsel bir düzenleme yapılması, görüntü alanı içerisindeki belli yerlerin öne çıkması, duygusal bir ortam yaratmak istenildiğinde ışık-gölge karışımı bir aydınlatama tekniği kullanmak isabetli olacaktır" der.

Fotoğraf aydınlatmasında kullanılan temel ışık kaynakları; Anahtar Işık, Yumuşatıcı Işık ve Arka Işık'tır. Fotoğrafçılıkta anahtar, yumuşatıcı ya da arka ışık denildiğinde ışık kaynağından söz edilmektedir. Stüdyo çekimlerinde önce anahtar ışık yerleştirilir ve diğer yardımcı ışıklar da ona göre yerleştirilir. Ana ışık gün ışığına eş değer ve kullanılan en sert ışık kaynağıdır.

PORTRE ÇEKİMLERİ

Fotoğrafın, 1839'da teknik olarak icadından sonra geniş ölçekte yoğunlaştığı ilk fotoğrafik alan, "Portre"dir. Bunun nedeni, insanların hep kendilerini ölümsüzleştirecek, arkalarında bırakacak bir suretlerinin yapılmasını çok istemeleridir[90].

Diğer açıdan insan kafası portre, bir insanın dünyayı nasıl algıladığı ve değerlendirdiğinin, kendisi ve başkaları için ne ifade ettiğinin dışavurumudur. Öte yandan sanatçı karşısında oturan kişi ile bir yakınlık kurar ve onun iç dünyasına nüfuz eder. Bu açıdan portre her an yaşayan bir şeydir. İdeal bir betimleme olduğu düşünüldüğü için portrenin neredeyse bir ikon vazifesi gördüğü inancı hakimdir[91].

Berger[92]'e göre; portre fotoğrafı çekildiği anı ölümsüz kılar. Portrenin, o anki görünümü ve bulunduğu mekan dondurulmuş ve gelece-

90 ÇİZGEN, Gültekin, "Fotoğrafın Kalın Sesi", Fototrek Yayınları, 2009, İstanbul.
91 ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.
92 BERGER, John, "Görme Biçimleri", Haz. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, 1988, İstanbul.

ğe sunulmuş olur. Fotoğrafı gören izleyici, fotoğrafçı ile modelin yüz yüze geldiğini anlar ve görüntüyü geçmişte yaşanan bir kesit olarak algılar. "Fotoğraf, olayla fotoğrafçı arasında karşılaşmanın kanıtıdır".

Portre fotoğrafında karşılıklı göz teması oldukça önemlidir. İlk gördüğümde portresini çekmeyi arzuladığım insan ile yaptığım bu ilk göz teması bana, hiç durmadan yoluma devam etmem gerektiğinin sinyalini verdi. Bazı durumlarda ise, bu göz temasından sonra konuşmaya gerek kalmadan çok rahat çalışmamın mümkün olduğunu öğretti. "Bir şeyi gördükten hemen sonra aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi... Görüşün iki yanlılığı, konuşmaların iki yanlılığından daha baskındır. Çoğu zaman karşılıklı konuşma bu görme-görülme işlemini dile getirme çabasıdır[93].

Baltaş'a göre[94] "Sosyal psikologların uzun yıllar sürdürdükleri çok sayıda araştırmanın sonucuna göre insanların birbirleriyle yüz yüze kurdukları ilişkilerde sözsüz mesajların etkisi %90 oranındadır. Sözsüz mesajlar jestlere, göz ve baş hareketleri, beden duruşu, yüz ifadeleri, mesafe, temas gibi beden dili öğeleriyle ifade edilir. Beden dili duyguları yansıttığına göre, başkalarının duygularına duyarlı olmanın yolu (empati) beden dilini anlayabilmekten geçiyor... Bedenimiz iç dünyamızı saran bir eldivendir ve varlığımızın dünyaya açılısıdır. Bu varlık ancak bilinçli bir duyarlılıkla kavranabilir." Öztuncay[95]'da Baltaş'ın, söylediklerini destekler bir şekilde; duyguların ve düşüncelerin kelimelere dökülemediği durumlarda beden dilinden bunu çok açık şekilde hissederiz ve böyle anlarda bir bakışın, başın bir dönüşünün, savunucu bir mimiğin binlerce kelimeden fazla anlam taşıdığını söyler.

93 BERGER, John, "Görme Biçimleri", Haz. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, 1988, İstanbul.

94 BALTAS ÖZTUNCAY, Bahattin, "Hatıra-i Uhuvvet Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950" Aygaz A.Ş, 2005, İstanbul, Acar -BALTAS, Zuhal. "Bedenin Dili", Remzi Kitapevi, 2003, İstanbul.

95 ÖZTUNCAY, Bahattin, "Hatıra-i Uhuvvet Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950" Aygaz A.Ş, 2005, İstanbul.



Portre Çekimine Örnek Fotoğraf (Görkem Murat GÜRGEN)

Portre fotoğrafında başarılı olmanın yollarından biri, var olan duygu ve karakter analizini iyi bir şekilde yapabilmeden ve bunu en doğru şekilde izleyicilere aktarabilmeden geçer. Portre fotoğrafçılığındaki önemli kavramlardan biri de fotojenikliktir. Modelin çekilen fotoğrafı güzel ve çarpıcıysa fotojenik denir.

Öztuncay' da bu kavramı fotojenik olduğunu düşündüğümüz insanın fotoğrafı, bizi her zaman başarıya ulaştırmaz. Kuşkusuz önemli olan, fotoğrafını çektiğimiz kişiye hangi noktadan ve ne tür ışık altında bakmamız gerektiğine karar vermektir. Etkili bir bakış noktası ve uygun ışık, çok sıradan insanları bile olağanüstü bir şekilde fotoğrafa dönüştürme imkanı sağlar.

Yine Öztuncay[96] Osmanlı'nın son dönem ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde portre fotoğrafı sanatının büyük ustası Bogos Tarkulyan (Febüs Efendi)'ın fotojenik yapı ve rötuş hakkında şu unutulmayacak ifadeleri kullandığını söyler: 'Ben fotojeniyi kabul etmiyorum. Böyle bir şey yoktur. Usta bir fotoğrafçı, ışığı iyi ayarlar, pozu iyi verir, rötuşu da mükemmel yaparsa, çirkini pekala güzelleştirebilir.

96 ÖZTUNCAY, Bahattin, "Hatıra-i Uhuvvet Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950" Aygaz A.Ş, 2005, İstanbul.

Nadir istisnalarla her kişinin güzel bir tarafı vardır. Fotoğrafçı bir bakışta bu tarafı bulmasını bilmelidir".

Portre fotoğrafı çekimlerinin daha iyi sonuç vermesi için bazı kurallar vardır. Fotoğrafı stüdyoda (yapay ışık altında) mı çekiyoruz, yoksa dış mekanda (gün ışığı-doğal ışık kullanarak) mı çekiyoruz? Bu soruların cevapları önemlidir, fakat bu sorular kadar modele nasıl bir duruş kazandıracağız sorusu da önemlidir. Deniz,[97] "Gövdenin ve yüzün önden görüşü, yani gözlerin dosdoğru ileri bakışının donuk çıktığını ifade eder. Çok hoş bir poz için modelin başını biraz sağa ya da sola çevirmemiz gerektiğini, gözlerin direk karşıya bakmaması gerektiğini savunur. Her zaman portresi çekilen kişiye bakacağı yanı bırakması daha iyi bir sonuç verecektir" der. Bunun yanı sıra sert ve katı pozdan sakınarak portresi çekilecek kişinin rahat bir görünüm alması sağlanmalıdır. Eller ve kollar tabi bir hal almalıdır.

Portre fotoğrafı çekmek için temiz bir arka fon ve uygun ışık çok önemlidir. Eğer çekeceğimiz konuda doğal ışık yeterli değilse, yapay ışık (flaş- reflektör) kaynaklarından yararlanabiliriz. Kullandığımız ışığın niteliği ve miktarı birbirlerinden farklı olabilir. Mesela mum

97 DENİZ, Hasan, "Amatör Fotoğrafçılık" İnkılap Yayınları, 1991, İstanbul.



Portre Çekimine Örnek Fotoğraf (Tolga AKALIN)

ışığında modelin belli yerleri gölgede kalan çok hoş ve biraz da gizem duygusu yüksek bir fotoğraf çekebiliriz. Ama buna karşın öğle vaktinde, sert güneş altında portre fotoğrafı çekimi çok iyi sonuçlar vermeyebilir. Çünkü tepe ışığı olumsuz gölgeler oluşturup ifadeyi olduğundan daha fazla bozabilir ve derinlik duygusunun kaybolmasına neden olabilir. Portre çekimlerinde sert ışık yerine, bir yüzeyden yansıtılarak veya dağıtılarak verilen ışıkla daha iyi sonuç verecek aydınlatmalar sağlanabilir. Bu aydınlatma şekli hem modelimizi rahatsız etmeyecektir hem de daha iyi detay verecektir. Açık havada çekim yapmayı tercih ediyorsak, sabahın ilk ışıkları ve akşama doğru çekim yapmak daha doğru bir tercih olacaktır. Nedeni ise bu saatlerdeki ışık daha yatay geldiği için yumuşaktır.

Son olarak da portre fotoğrafında kullanılacak objektifin çok önemli olduğunu belirtmekte fayda vardır. Uzun odaklı objektif burun çıkıntılarını gizleyip normal ya da geniş açılı bir objektife oranla yüz hattının oranlarının daha uyumlu olmasını sağlar. Kısa tele objektif diye adlandırılan "105 mm" ve buna benzer objektifler idealdir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAFTA IŞIK KULLANIMI VE RENK BİLGİSİ

IŞIK

Hava, su ve toprak gibi ışık da yaşamın temel öğelerinden biridir. Doğadaki çoğu şeyin var olması ve büyümesi için ışık gerekir. Kutsal kitaplar dünyanın yaradılışıyla ilgili efsaneleri anlatırken, "yaradılışın ışığı, ilk gün güneşi ve ayı yarattı, daha sonra yıldızlar ona eklendi" diyor.

İnsanların ve yaşamlarını gündüz sürdüren hayvanların varlıklarını devam ettirebilmeleri için ortam hazırlayan ışıktır. Yaşamı ortaya çıkaran bir öğe olarak görsel algılayan, mekana ve zamana uyumu sağlayan da ışıktır. Çevremize baktığımızda beynimiz göz aracılığıyla çeşitli sinyaller algılar. Bu sinyaller nesnelerin üzerine düşen ve bu nesnelerden gözümüze yansıyıp algılanmasını sağlayan ışık sinyalleridir[98].

Boubat[99], İran'da Sirius zamanlarında, Tanrıların en büyüğü Ahura-Mazda, ışık tanrısıydı diyerek ışığın tanrısal boyutta bir kavram olduğuna dikkat çekmiş ve fotoğrafçılığı bir ışık okuluna benzetmiş-

98 KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.

99 BOUBAT, Edouard, "Fotoğraf Sanatı" Çeviren: M. Nejat ÖZCAN, İnkilap Kitabevi, 1991, İstanbul.

tir. Yine, Boubat'a göre ışık, bir pencere aralığında onu yakalamayı, ölçmeyi, bir yüzün, bir evin ve bir kilesinin etrafında dönüşünü görmeyi öğrendiğimiz şeydir. Ona göre ışık fotoğrafın kaynağıdır ve ışık doğrusal yolla yayılır.

Ceyhan[100] ise ışığın fotoğraf için gerekliliğine bilimsel olarak yaklaşmıştır. Fotoğrafı ışığın etkisiyle oluşan görüntülerin kimyasal maddeler kullanarak ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş yüzeylerde gözle algılanacak şekilde saptanmasıdır, diyerek tanımlamıştır. Kısacası "Fotoğraf bir ışık olayıdır" der. Fotoğrafın ne olduğunu anlayabilmemiz için oluşumundaki temel unsur olan ışığın ne olduğunun çok iyi bir şekilde bilinmesi gerekliliğini savunur.

Bilimsel olarak tanımlarsak ışık; insan gözünün algılayabildiği "elektro manyetik yayınım"dır. Bu yayınım dalga hareketiyle kaynağından çevreye doğru çok hızlı bir şekilde dağılan enerjidir. Işık dediğimiz elektro manyetik yayınımın dalga boyu 3x10 -22'dir.

Yüzyıllar boyu ışığın yapısı hakkında sayısız kuramlar öne sürülmüştür. Ancak bunlardan ikisi bilimle uğraşan insanların dikkatini çekmiştir.

Işığın yapısı Aristo'nun ileri sürdüğü gibi titreşimli bir yapıya mı sahipti, yoksa Newton'un düşündüğü gibi foton adında son derece küçük zerreciklerden oluşup boşlukta mı dolaşıyordu?

Işığın, boşlukta bir çakıl taşının suya düşerken meydana getirdiği halkalar gibi yayıldığı bir süre için kabul edildi. Sir Isaac Newton heyecanlandırıcı bir buluşla ışıkta birçok rengin varlığını saptadı. Newton'un bu gözlemi o zamana kadar bilinen bir sürü şey hakkında olumsuz soruların sorulmasına neden oldu. Ancak bunun sonunda o ana kadar oluşan düşüncelerin her birinde az da olsa gerçek payı bulunduğu anlaşıldı. Gerçek olan bir şey varsa o da ışık olayının atomlar ve zerreciklerle ilgili olduğuydu. Çok ayrıntılı çalışmalar

100 CEYHAN, Zeki, "Temel Fotoğrafçılık Bilgileri" Anadolu Üniversitesi Yayınları: No:1519, 2003, Eskişehir.

sonunda eski düşünceler ve kuramlar değişikliklere uğradı. Optik, böylece ağır basan önemli bir rol oynadı ve ışının kırılması, özellikle polarması genç bir Fransız fizikçisi olan Louis Etienne Malus tarafından 1808 yılında bulundu[101]."

Yüzyılımızın başında ise Alman fizikçi Max Planck "Quantum" kuramı adı verilen ve kendisinden önceki kuramların birbirini tamamlayıcısı olup birbirlerini bütünlediklerini savlayan kuramı geliştirdi. Çevremizdeki maddi varlıkları görmemize ve renkleri birbirinden ayırt etmemize yarayan ışık, doğada rastlanılan elektromanyetik dalga şekillerinden birisidir. Radyo dalgaları, radar dalgaları, kızıl ötesi ışınları, görünür ışık, morötesi ışık, röntgen ve gama ışınları aynı ana karakteristikleri taşıyan elektromanyetik şekilleridir. Tüm elektromanyetik dalga şekilleri iletici bir maddeye gereksinimleri olmadan boşluktan geçebilirler ve boşluktan geçme hızları ortalama bir değer olarak 300 bin km/sn'dir. Bu dalga şekillerini birbirlerinden ayıran özellik, her birinin sahip olduğu farklı frekans ve dalga boylarıdır. Bir dalga boyu o denli küçük bir birimdir ki bunun özel bir birimle anlatılması gerekmektedir. Bu amaçla mikron 1/1000 mm. milimikron 1/1 milyon mm., angstrom 1/10 milyon mm. birimleri kullanılır. Doğada bulunan bir cismin görülebilmesi için bu cismin ışık yayması veya ışık yansıtması gerekmektedir. Kendiliğinden ışık yayan cisimlere "ışık kaynağı" adı verilir. Işık yaymayan cisimler karanlık cisimlerdir ki bunlar ışık kaynağından gelen ışıkları yansıttıkları için görünürler. Tüm cisimler ister geçirgen, ister yarı geçirgen veya ışık geçirmez bir yapıya sahip olsunlar üzerine düşen ışığın bir kısmını yansıtırlar. Işığı yansıtan yüzey pürüzlü ise bu durumda ışık geliş doğrultusunda değil, her doğrultuda yansır ki buna ışığın dağılması denir. Türlü ışık kaynaklarının yayınladıkları ışıkların şiddeti birbirine eşit değildir ve ışık kaynaklarının şiddeti "mum" denilen bir birimle ölçülür[102].

101 ERGİN, Erhan, "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği", İnkılap Yayınları, 1989, İstanbul.

102 KAFALI, Nadi, "Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık" İmge Kitabevi, 2000, Ankara.

Çelleke'e göre[103], ışık kaynakları eşyanın her tarafını aynı derecede aydınlatmaz. Işığa yakın olan yerler daha aydınlık, ışığı görmeyen ve uzak yerler daha karanlık, ışık ve gölge arasında kalan yerler ise eşyanın esas rengini verir. Işığın aydınlatma derecesine ton denir. Bir kaynaktan aydınlatılan varlıkların ışık ve gölge durumunu incelersek başlıca dört değer görülür.

Açık Ton (Işıklı Kısım) : Işığın eşya üzerine doğrudan doğruya geldiği en aydınlık kısımdır. Bu kısım eşyanın öz rengini vermez.

Öz Ton: Işığın eğik olarak geldiği, yansımaların ve parlamaların olmadığı kısımdır. Bu kısım eşyanın öz rengini verir. Yuvarlak cisimlerde bu bölge açık tonla koyu ton arasında geçiş yaptığı için bu kısma pasaj denir.

Koyu Ton (Öz Gölge) : Eşyanın ışık almayan, en koyu olan kısmıdır. Açık-koyu ton, bir rengin ışıktan gölgeye geçerken aldığı ton dereceleridir.

Düşen Gölge: Eşyanın fona ya da zemine düşen gölgesidir. O eşyanın biçimini yansıtır. Eşya üzerindeki ışığın yansıması ile fon üzerinde meydana gelen aydınlatmaya ise refle denir.

RENK

Sanat kavramı ve terim sözlüğü rengi; ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki[104]'dir, diye tanımlamaktadır.

Itten[105], ışık dalgalarının kendi başlarına renksiz olduklarını, rengin ancak canlıların göz ve beyinde oluşturduklarını savunur ve her bir rengin farklı ışık kalitesinden oluştuğunu söyler.

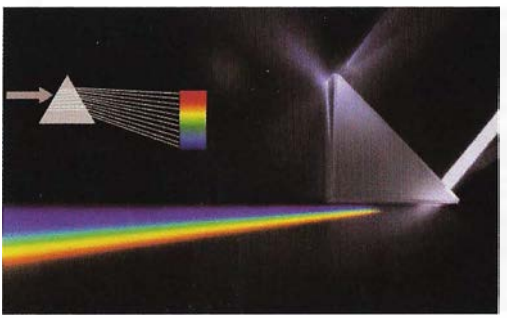
103 ÇELLEK, Tülay, "Doku" www.fotografya.grn.tr/issue-12/temeltasarim/doku.html, Erişim 07.06.2011.

104 SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur "Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü" Remzi Kitap Evi, 1986, İstanbul.

105 ITTEN, Johannes, "Kunst der Farbe; subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst."1983, Stuttgart, German.

Newton'a göre renk beyaz ışığın tayfıdır, yani nesnelerin rengi yoktur[106] demektedir. Bu görüşü destekleyen, Graves'de[107] The Art of Color and Desing adlı çalışmasında renklerin hepsinin bir araya toplanmasından beyazın oluştuğunu ve hiç birinin olmadığı zamanda siyahın oluştuğunu söyler. Yani "Beyaz ve siyah aslında renksizliktir" der.

Yine Itten[108], Newton'un deneyini şöyle açıklar; Newton karanlık odada küçük bir delik açarak gün ışığını bu delikten geçirir ve bir prizma yardımıyla bu ışığın kırılmasını sağlar. Kırılan ışığı bir perdeye düşürerek yedi renkten oluşan ışık tayfanı gösterir. Bu ayrışan renkler mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızıdır. Bu deneyde kırılma etkisi perdeye düşen renkler aynı şekilde geri yansıtıldığında beyaz ışığı verdiği görülmüştür. Işığı en çok yansıtan nesnelerin beyaz olduğu bilinmektedir. Siyahın ise ışığın büyük bir kısmını yuttuğu bilinir. Buna rağmen deneylerde ışığın tamamını yansıtan bir beyaz bulunmadığı gibi, tamamını emen bir siyaha da rastlanmamıştır. En beyaz kabul edilen cisimler ışığın %89'unu yansıttığı, en siyah kabul edilen cisimlerin ise %98'ini emerek %2'sini yansıttığı saptanmıştır. Bu nedenle mutlak siyah ve beyaz bir cismin doğada olmadığı savunulmaktadır.



Newton'un Prizma Deneyi.

106 DEMİR, Abdullah, "Temel Plastik Sanatlar Eğitimi "A. D. Ü. Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, 1993, Eskişehir.

107 GRAVES, Maitlent, "The Art of Color and Design" mc Graw Hill; 2. Edition, 1951, New York.

108 ITTEN, Johannes, "Kunst der Farbe; subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst."1983, Stuttgart, German.

Gökgöz[109] renk terimini iki ayrı şekilde ifade etmektedir. Fizik bakımından renk, ışık demeti içinde enerjinin spektral dağılımı yani çeşitli dalgaların frekansları ve şiddetleriyle belirlidir. Fizyolojik bakımdan ise, göze giren bu dalgalar tarafından uyandırılan etkiye bağlıdır, der. Bildiğimiz güneş ışığı yani beyaz ışık, saydam bir cisim olan prizmadan geçirilerek gökkuşağında görülen renklere ayrılmasına spektrum (tayf) denir. Görünür ışınların meydana getirdiği spektrum bütün elektromanyetik spektrumun sadece bir kısmını oluşturur. Görünmeyen diğer radyasyonlar da vardır. Dolayısıyla kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor renkten oluşan görünür kısım "görünür spektrum" adını alır ve bu renkler bu dalga boyundaki ışınların insan gözü üzerinde uyandırdığı sübjektif etkilerdir. Görünür spektrum dalga boyu koyu mor halinde aşağı yukarı 4000 Angstromdan koyu kırmızı halinde aşağı yukarı 7500 Angstroma kadar uzanır. İnsan gözü en fazla 5500 Angstrom yani sarı-yeşil ışığa karşı duyarlıdır. Kızılötesi (Enfrared) ışınları 15000 Angstroma kadar uzanır. Morötesi (Ultraviyole) ışınları 4000 Angstromdan 3000 Angstroma kadar iner.

RENK	DALGA UZUNLUGU	FREKANS
KIRMIZI	800-600 nm	400-470 milyar
TURUNCU	650-590 nm	470-520 milyar
SARI	580-550 nm	520-590 milyar
YEŞİL	530-490 nm	590-650 milyar
MAVİ	480-460 nm	650-700 milyar
LACİVERT	450-440 nm	700-760 milyar
MOR	430-390 nm	760-800 milyar

Tayf Renklerinin Saniyedeki Dalga Uzunlukları ve Frekansı.

Renk tayfının bir uçunda mor diğer uçunda kırmızı renkler yer alır. Renk tayfının iki uçundaki renkleri yani mor ve kırmızı renkleri

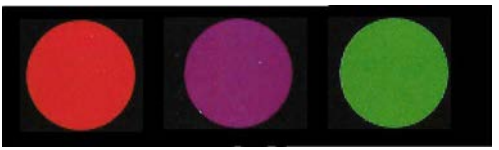
109 GÖKGÖZ, Aydemir, "Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık Siyah-Beyaz ve Renkli" Odak Yayıncılık, 1980, İstanbul.

bir çember şeklinde birleştirirsek, renklerin birbiri ardına süreklilik izlediğini görürüz. Bir eksen üzerindeki bu renk çemberi çevrildiğinde renkler birbirine karışır ve beyaz renk görülür. Renkle ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir diğer konu da rengin üç temel niteliğidir. Bunlar; Temel Renk, Doyma ve Parlaklıktır[110].



Renk Çemberi

Temel Renk (Hue): Rengin kendisidir. Mavi, kırmızı, yeşil ve sarı gibi renk çemberindeki her bir renktir. Çevremizde gördüğümüz çoğu renk, çeşitli dalga boyundaki temel renkle karışır.



Temel Renkler

Doyma (Saturasyon): Renklerin saflık derecesini belirler. Bazı kırmızı çok koyu ve yoğundur. Başka bir kırmızı da solgundur. Doyma renkte ne kadar beyaz ışık görüldüğüyle ilgilidir. Yüzde yüz doyumlu bir renk, sadece temel renkten oluşur yani içinde hiç beyaz ışık yoktur. Örneğin, %100 kırmızı yüksek doyumludur, çok güçlü ve enerjik görünür. Beyaz ışıkla karıştırılmış bir kırmızı ise düşük doyumludur, zayıf bir kırmızıdır hatta kırmızı değil pembedir.

110 KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.

Yüksek Doyumlu Renkler



Düşük Doyumlu Renkler

Parlaklık: Renklerin ışık yansıtma boyutudur. Aynı rengin karanlık bölümü az, aydınlık bölümü ise daha fazla ışık yansıtır. Renklerin parlaklığı yani ışık yansıtma oranları rengin gri tonuyla değerlendirilir. Elektronik görüntünün parlaklığını görebilmek için renkli görüntüyü siyah-beyaza dönüştürmek en basit yoldur. Böylece her renk grinin tonu olarak ekranda belirir, renklerin arasındaki parlaklık ışıklık olarak ortaya çıkar[111].



İnsan gözünün değişik renkleri nasıl ayırt ettiği bugüne kadar izah edilmiş değildir. Fakat bilinen bütün gerçeklere ve fotoğrafik deneylere uyan bir kuram Thomas Young, Hermann Ludwing ve

111 KILIÇ, Levent, "Görüntü Estetiği" İnkılap Yayınları, 2003, Ankara.

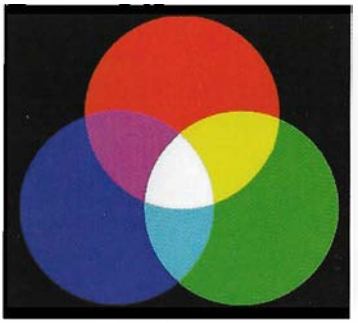
Ferdinand von Helmotz (1821-1894) tarafından ortaya atılmıştır. Bu kurama göre insan gözü retinası üç ana tipte hücreye sahiptir. Bu hücrelerden bir tanesi mavi ışığa, diğeri yeşil ışığa ve üçüncüsü de kırmıza ışığa karşı duyarlıdır. Herhangi bir konudan gelen ışık bu hücrelerden birine daha fazla etki yapıyorsa o maddeyi o renkte görürüz. Eğer iki değişik renge karşı duyarlı olan hücreler aynı zamanda etkilenirse o maddeyi o iki rengin karışımı bir renk olarak görürüz. Örneğin; kırmızı ve yeşile karşı duyarlı hücreler aynı zamanda ve aynı miktarda etkilenirse gözümüzde uyanacak etki sarı renktir. Fakat o iki hücreden biri diğerinden daha fazla etkilenirse, örneğin kırmızı yeşilden biraz daha fazla etkilenecek olursa bu sefer gözde uyanacak etki turuncudur. Yani fazlaca etkilenen ana renge daha yakın bir renktir. Eğer üç değişik hücre de aynı miktarda etkilenecek olursa gözümüzde uyanacak etki beyaz veya nötr gri bir renktir[112].

Derrman; gözümüzün renkleri algılayış sistemini bir deney örneğiyle şu şekilde açıklamaktadır: Üç tane ışık [113] yansıtıcı makine alınır ve bunların ışık yansıtan kısımlarının önleri sırasıyla kırmızı, mavi ve yeşil filtreyle örtülür. Bu ışıklar birlerini kesecek şekilde siyah bir perdenin üzerine yansıtılır. Kırmızı ve mavinin kesiştiği noktada mora yakın bir renk olur ve bu renge magenta denir. Mavi ve yeşil ışığın kesiştiği noktada siyan (cyan) renk oluşur. Kırmızı ile yeşil ışığın kesiştiği noktada ise sarı renk oluşur ve bu ışıkların üçünün birden kesiştiği noktada ise beyaz oluşur. Bu renklerin oluşumuna "Renklerin Ekleyici Sentezi" veya "Renklerin Toplamsal Sentezi" denir.

Bu kuramdan anlayacağımız üzere, gördüğümüz bütün renkler üç ana rengin karışımından oluşur.

112 GÖKGÖZ, Aydemir, "Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık Siyah-Beyaz ve Renkli" Odak Yayıncılık, 1980, İstanbul.

113 DERMAN, İhsan, " Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.

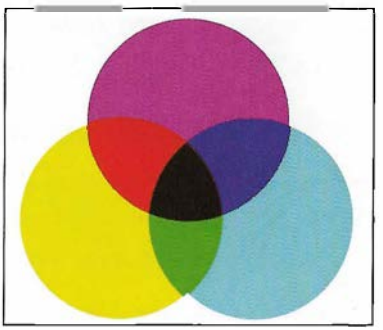


Renklerin Ekleyici Sentezi

Beyaz Işık	Mavi + Kırmızı + Yeşil
Magenta	Mavi + Kırmızı
Cyan	Mavi + Yeşil
Sarı	Kırmızı + Yeşil

Toplamsal Renk Sentezinin Formülü

Renklerin ekleyici (toplayıcı) sentezinin yanı sıra bir de çıkarıcı renk sentezi vardır. İlkinde bahsettiğimiz deney örneğinde ışığı siyah perde üzerine yansıtmıştık. Burada ise tam tersi beyaz perdeye veya tamamen aydınlatılmış bir perdeye sarı, magenta ve siyan renkleri birbirini kesecek şekilde yansıtılır. Bu işlem sonunda sarının siyan ve magentayı emerek, siyanı yeşil olarak, magentayı ise kırmızı olarak yansıttığı görülür.



Renklerin Çıkarıcı Sentezi.

Görüldüğü gibi her bir çıkarıcı ana renk, bir toplamsal ana rengin tamamlayıcıdır. Toplamsal ışık sentezi sisteminde üç ana renkteki üç değişik görüntünün üst üste getirilerek projekte edilmesine olanak yoktur. Çünkü her bir renk diğerine engel olur.

Bu ilkeden fotoğrafik filtre yapımında yararlanılmaktadır. Filtreler kendi renklerindeki ışığı geçirir, tamamlayıcı renkleri süzerler[114].

Kırmızı renkli bir konunun renkli fotoğrafını çekeceğimizi düşünelim, bu konunun görüntüsü çıkarıcı sentez sistemiyle hazırlanmış renkli filmden beyaz ışıktan belirli kısımların çıkarılmasıyla elde edilir. Bu çıkarılan kısımlar spektrumun mavi ve yeşil bantlarıdır. Dolayısıyla film duyar kartı üzerinde kırmızı renge duyarlı kartta yeşil ve mavi çıkarıcı pigmentlerin üst üste bulunması gerekir. Eğer bu pigmentler üst üste değil de yan yana bulunurlarsa her bir pigment istenmeyen bir rengi geçirecektir. Yeşil çıkarıcı kırmızı ve mavinin geçmesine, diğer taraftan mavi çıkarıcı ise yeşil ve kırmızının geçmesine müsaade edecek ve parlak kırmızı renkte olan konu kırmızı renkte saptanacaktır[115].

Magenta	Beyaz – Yeşil Işık
Sarı	Beyaz – Mavi Işık
Cyan	Beyaz – Kırmızı Işık

Çıkarıcı Renk Sentezinin Formülü

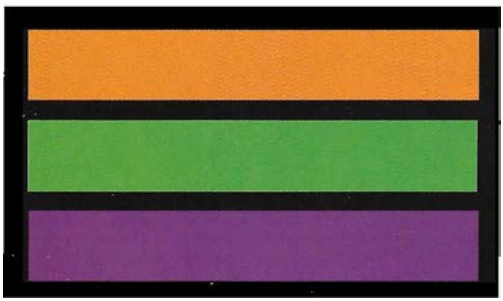
Ana ve Ara Renkler: Bir ışık demetinin prizmadan geçerken renklere ayrıldığını biliyoruz. Bu renklerin üç tanesi ana renktir. Bunun anlamı, iki farklı rengin üst üste gelerek yeni bir renk oluşturmamış, kendi kendine oluşmuş renk olmasıdır. Bu renkler kırmızı, sarı ve mavidir.

114 DERMAN, İhsan, "Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.
115 GÖKGÖZ, Aydemir, "Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık Siyah-Beyaz ve Renkli" Odak Yayıncılık, 1980, İstanbul.



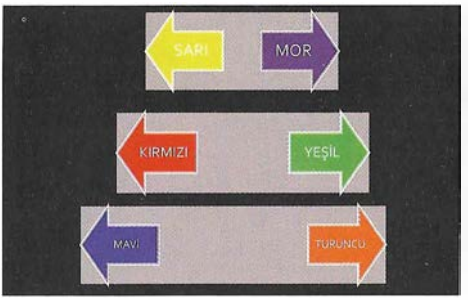
Ana Renkler.

Ana renk olarak tabir edilen ve doğada kendi başlarına olan renklerin iki tanesini aynı oranda üst üste getirerek yeni bir renk oluşturulabiliriz. Bu oluşan renklere de ara renkler denir. Sarı ve kırmızının aynı oranda karışımından turuncu, mavi ile sarının aynı oranda karışımından yeşil, kırmızı ile mavinin aynı oranda karışımından ise mor renk elde edilir.



Ara Renkler

Kontrast (Zıt) Renkler ve Uyumlu Renkler: Bir rengin birbirinin zıttı olabilmesini örneklerle açıklamak gerekirse; iki ana renk olan mavi ve sarıyı karıştırdığımızda yeşili elde ettiğimizi biliyoruz. Bu karışımın içinde yine bir ana renk olan kırmızı olmadığı için ortaya çıkan yeşil ile kırmızı kontrast (zıt) renklerdir, yine mavi ve kırmızıyı karıştırdığımızda ortaya mor renk çıkar bu karışımın içinde de sarı renk olmadığı için, mor ve sarıyı kontrast (zıt) renk olarak



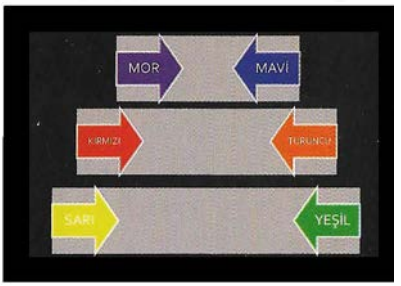
Kontrast (Zıt) Renkler.

tanımlayabiliriz. Kontrast renkleri aynı kompozisyon içinde kullandığımız zaman birbirlerini bünyelerinde kabul etmeyeceklerdir. Bu yüzden renkler birbirlerini itecek ve gözün daha net bir şekilde algılamasını sağlayacaktır. Özellikle sanat eserlerinde bir noktaya aşırı dikkat çekilmek istendiği zaman, yüzey rengi olarak kullanılan rengin bir yerinde o rengin kontrastını kullandığımızda çok dikkat çekici olacaktır. Örneğin zemin rengini sarı ve sarının tonları olarak boyadığımız bir tablonun üzerine dikkat çekmesi ve ilgi odağı olmasını istediğimiz bir obje yapmak istiyorsak, bu objenin rengini sarının kontrastı olan morla yaparsak çok dikkat çekici olacağı kesindir.

Renkler birbirinin kontrastı (zıt) olabildiği gibi, armoni yani uyumlu da olabilirler. Renklerin uyumunu da bir örnekle açıklamamız gerekirse; iki ana rengin birleşmesinden oluşan ara rengin oluşumuna yardımcı olan ana renkler, ortaya çıkan ara rengin armonileri (uyumlu)dir. Kırmızıyla maviyi karıştırdığımız zaman ortaya çıkan mor rengin armonisi mavidir. Morun oluşumunda mavinin olması onu morun armoni rengi yapar. Mesela kırmızıyla sarıyı karıştırıp turuncu elde etiğimiz zaman ortaya çıkan turuncunun armonisi (uyumlu) kırmızıdır, çünkü turuncunun bünyesinde kırmızı bulunmaktadır. Aynı şekilde mavi ile sarı rengi karıştırıp yeşili elde ettiğimizde yeşilin armoni (uyumlu) rengi de sarıdır.

Armoni renkleri bir sanat eserinde kullanmak o eserde bütünlük etkisi yaratacaktır. Mavi rengin hakim olduğu resim yapmak istersek

ve bu rengin yanında mor ve onun tonlarını kullanırsak renkler birbirlerini itmeyecek tam tersi uyum içinde olacaklar. Bu da resmimizde yumuşak geçişleri sağlayıp bütünlük etkisi yaratacaktır.



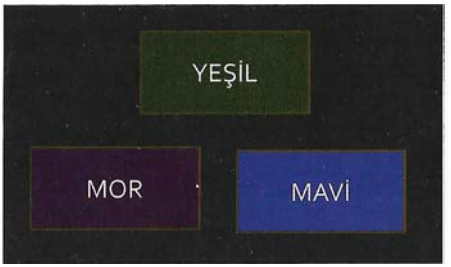
Armoni (Uyumlu) Renkler.

Sıcak ve Soğuk Renkler: Renklerin insanlar üzerinde uyandırdıkları etkilere göre bazı kategorilere ayrılmışlardır. Bunlardan birisi de sıcak renklerdir. Sıcak renkler güneşin içinde barındırdığı renkler olarak da bilinir. Bunlar; kırmızı, sarı ve turuncudur. Bu renklerin dalga boylarının yüksek olması bulundukları ortamda göze batmalarını ve dikkat çekmelerini kolaylaştırır. Bu renkler genellikle enerji verir, buna rağmen belirli bir süreden sonra tedirginlik hissi uyandırmaya başlarlar.



Sıcak Renkler

Sıcak renklerin yanı sıra soğuk renkler diye tabir edilen renklerde vardır. Bunlar; yeşil, mavi ve mordur. Sıcak olarak tabir edilen renkler nasıl güneşi çağrıştırıyorsa soğuk olarak tabir ettiğimiz renklerin de



Soğuk Renkler

dünyanın içinde bulunan gökyüzü, deniz ve ormanları çağrıştırdığı kesindir. Mavi rengin bize gökyüzünü çağrıştırdığı bilinen bir gerçektir ve gökyüzünün o sonsuz dingin mavisin verdiği huzuru ve rahatlığı verir. Yeşil uçsuz bucaksız ve tertemiz hisler uyandıran orman etkisini vermektedir. Bu renklerin de doğadaki oluşumlarının özelliği olan dinlendirici ve sakinleştirici etkiyi verdikleri bilinmektedir. Bu yüzden bu renkleri soğuk renkler olarak nitelendiririz.

RENKLERİN GÜNÜMÜZDE BİLİNEN ANLAMLARI

Renkler ışıkla birlikte var olur ve izleyenler üzerinde birçok değişik duygular uyandırabilir. Bunların bir bölümü kişisel, bir bölümü genellenebilir duygulardır[116].

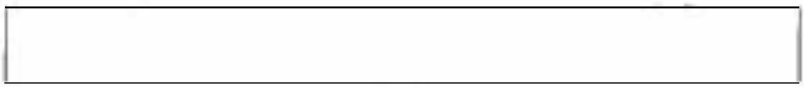
Renklerin anlamları ile insan psikolojisi arasında derin bağlar vardır. Kişilerde rengin anlamının yaşadıkları kültürel çevre, yaptıkları iş, eğitim düzeyleri veya çocukken geçirmiş oldukları olumlu veya olumsuz travmaların etkisi vardır. Çocukken kanlı bir olaya veya kazaya şahit olmuş birisinin kırmızı rengi algılamasıyla, hayatta böyle bir şeye şahit olmamış birisinin kırmızı rengi algılaması ve psikolojik etkileri farklı olacaktır. Buna rağmen renklerin insanlarda uyandırdığı ortak duygular da vardır. Kandiski'ye[117] göre de renk psişik bir titreşim uyandırır. Fiziksel görme hemen ikinci bir olay olarak psikolojik tepkiyi uyandırır. Sıcak kırmızının uyarıcı bir etkisi vardır. Çünkü kana benzemektedir. Yarattığı izlenim acılı ve

116 BECER, EMRE, " İletişim ve Grafik Tasarım" Dost Kitabevi Yayınları, 2005. Anakara.

117 KANDINSKY, Wassily, "Du Spiritüel Dans l'Art" Editions Dencel, 1969, Paris.

üzücü olabilir. Burada renk, üzücü etki yapan başka bir fiziksel olayı çağrıştırmaktadır. Açık sarı ise bize ekşi bir etki vermektedir. Nedeni ise limonu çağrıştırması ve limonun tadının da ekşi olmasıdır.

Beyaz: Sadeliği, doğruluğu ve temizliği temsil etmektedir. Olumluluk, saflık, barışçıl ve kabul edici ifadelerin bir yansıması olarak beyaz; ışık, bilgi, aydınlık, nur gibi olumlu ve erdemli değerlerle örtüştürülmüştür[118].



Beyaz

Siyah: Melankoli, umutsuzluk, yasa dışılık ve düş kırıklığının rengidir. Batı kültüründe ölümü ve matemi sembolize eder[119].

Siyah, ışığı ve tüm renkleri emen bir renktir. Gücü, tutkuyu, asaleti, yalnızlığı, gizemi, ağırbaşlılığı ve dengeyi simgeler. Makam araçlarının, otorite ve protokolün rengidir. Çoğu kültürde siyah tarih boyunca ölümün, yasın ve matemin rengi olmuştur. Siyah bazen de kaçışın, kaybolmuşluğun ya da isyanın rengi olarak karşımıza çıkar. Siyaha yakın bir renk olan gri ise çoğunlukla kasveti, içe kapanıklığı, karamsarlığı, depresyonu hatta ölümü çağrıştırır.



Siyah

Kırmızı: Bu renk gözde bulunan retina tabakasının hemen arkasında oluşur. Bu nedenle kırmızıyı algılarken sanki üstümüze doğru geliyormuş gibi olur. Uyarıcı bir renktir, dikkat çeker, tansiyonu yükseltir ve heyecanlandırır. Uçar[120]'da kırmızının bu özelliklerine

118 UÇAR, Tevfik Fikret, "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım" İnkılap Kitabevi, 2003, İstanbul.

119 UÇAR, Tevfik Fikret, "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım" İnkılap Kitabevi, 2003, İstanbul.

120 UÇAR, Tevfik Fikret, "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım" İnkılap Kitabevi, 2003, İstanbul.

dikkat çekmiş ve kırmızı renk için; tehlike, tutku, heyecan, cinsellik ve dışa dönüklüğü çağrıştırdığını bekitmiştir. Yine Uçar, bu rengin dalga boyunun yüksek olduğundan diğer renklerden daha fazla dikkat çektiğini belirtmiştir.



Kırmızı

Mavi: Barış, dinginlik, ahenk, umut ve güven duygusu verir. Pastel ve "soğuk" renklerle (yeşil tonları gibi) uyumludur. Toprak tonları, gri ve bej gibi nötr renkler ile mükemmel bir uyum içindedir[121].

Mavi yeryüzünde en çok karşımıza çıkan renklerden biridir. Gökyüzü ve denizler buna en güzel örnektir. Mavi gökyüzü ve deniz; özgürlüğü, huzuru ve sonsuzluğu ifade eder. Mavi renk durağan ve çok göze batmayan bir renk olduğu için özellikle arka fonlarda kullanılabilir. İnsana rahatlık ve huzur veren, dinlendirici bir renktir.

Mavi rengi seven insanlar genellikle sakin, düzenli, güvenilir, sadakat sahibi, barışçıl ve içe dönüktür.

Mavi çok yoğun olarak ya da koyu tonlarda kullanılırsa insana sıkıntı verebilir. Açık mavi ise buzu çağrıştırır, insanda soğukluk ve yalnızlık hissi uyandırabilir. Mavi güvensizliğe, aşırı duygusallığa ve tembelliğe neden olabilir. Bundan dolayı karamsar kişiler için uygun bir renk değildir[122].



Mavi

Sarı: Işığın, sevincin, üretim ve verimliliğin rengidir. İnsana sevinç ve coşku verir. İlham vericidir. Bilgiyi ve bilgeliği ifade eder.

Sarı temel olarak neşe ve keyif verici bir renktir, ama aynı zamanda bilgeliği, anlayışı ve en yüksek düzeydeki sezgisel kavrayışı

121 KARATAŞ, Serçin, "Öğretim Amaçlı Web Sayfası Tasarımında Renk Kullanımı" G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt:23, Sayı 2, 2003, Ankara.

122 http:// renklerinanlamlari.com/mor-renk.html (Erşim Tarihi:06.06.2011).

da açığa çıkarır. Altın tonlarındaki sarı, manevi (ruhsal) kusursuzluğu, huzur ve dinlenmeyi temsil eder. Sarı güneş ışığının, gençliğin, memnuniyetin ve sevincin rengidir. Karakteristik olarak sarı renk, güneş ışığının girmediği karanlık odayı daha parlak hale getirir.

Sarı sinirleri sakinleştirme eğilimindedir. En pozitif titreşiminde altın sarısı, derin bir şekilde spirituel (ruhani)dir ve merhamet ile yaratıcılığı ortaya çıkarır. Ne var ki, negatif yüzüyle sarı, çok parlak olduğunda veya çok fazla kullanıldığında, aklı (ruhu) ve sinirleri gereğinden fazla uyararak, yıkım noktasına kadar gidebilecek zihinsel rahatsızlığa sebep olabilir. Negatif titreşimlerinde sarı aynı zamanda korkaklığın, ön yargının ve yıkıcı egemenliğin rengidir[123].

Bazı sanatçı ve bilim adamları bu rengi ekspresyonizmin rengi olarak ifade etmektedir.



Sarı

Mor: Soyluluk, itibar, zenginlik, gösteriş, gurur ve ihtişam ile ilişkilendirilmektedir. Mor rengin bazı ülkelerde pahalılığı çağrıştırdığı bilinmektedir.

Özellikle açık tonları rahatlatıcıdır. Hayal gücünü arttırarak şevk ve ilham verir. Konsantrasyonu arttırır. Mor rengi seven insanlar genellikle, ruhsal dünyası ön planda olan, ağır başlı ve asil ruhlu kişilerdir. Duyarlılıkları fazla olduğu için sanat dallarında başarılı olma ihtimalleri daha fazladır.

Mor renk, kullanıldığı tona göre farklı etkiler gösterebilir. Morun açık tonları olan lavanta ve leylak gibi renkler ilham verici etkileri için çalışma odalarında tercih edilebilir. Beyinsel faaliyetleri ve sanatsal düşünceyi arttıran mor, özellikle sanatçıların çalışma ortamları için uygun olabilir.

Mor renk, açık tonlarda ilham ve güven verici etki gösterirken, özellikle koyu tonlarda mor rengin insanda meydana getirdiği asalet

123 SHARMA, Rasmi, "Renklerle Terapi" Çeviri; Elçin Kafalı, Nokta Kitap Yayınları, 2007, İstanbul.

duygusu bazı insanlarda küstahlık, kabalık ve kavgacı bir yapıya da neden olabilecek şekilde etki gösterebilir. Hüzün, üzüntü ve depresyonu çağrıştıran etkileri de vardır. Özellikle koyu tonlarda bilinçaltını etkileyerek insanda korkuya ve hüzne neden olabilen mor renk belki de bu yüzden intihar edenlerin en çok sevdiği renklerden biridir. Bu nedenle depresyona yatkın kişilerin, ruhsal sorunu olanların, alkoliklerin ve madde bağımlılarının olduğu ortamlarda kullanılmamalıdır[124].



Mor

Yeşil: Tabiata hakim olan renktir. İnsana huzur verir ve rahatlatır. İç açıcı ve güven veren bir renktir. Aynı zamanda umudu, yeniliği, gençleşmeyi ve yeniden canlanmayı çağrıştırır. Paylaşım, cömertlik ve uyumun rengidir.

Yeşil rengi seven insanlar genellikle üretken, çevresiyle uyumlu, içten ve doğayı seven insanlardır. Aynı zamanda hareketlerinde dengeli ve düzenlidirler.

Olumsuz etki olarak, aşırı rahatlama sonucu umursamazlık, yorgunluk hissi ve tembellik, ayrıca kıskançlığa neden olabilmesi sayılabilir. Çalışmaya yatkın olmayan, yani tembel kişilerde tembelliği daha da arttırabileceği için bu kişilerin çalışma ortamlarında yeşil rengin hakimiyetinden kaçınmak faydalı olacaktır[125].



Yeşil

Turuncu: Dışa dönük, heyecan, mutluluk verici, dinamik, dikkat çekici, çarpıcı ve iç açıcı bir renktir. Kırmızıdan sonraki en sıcak renk olan turuncu gösterişin ve şatafatın rengidir, fakat kırmızı kadar rahatsız edici değildir.

124 http:// renklerinanlamlari.com/mor-renk.html (Erşim Tarihi:06.06.2011).
125 http:// renklerinanlamlari.com/mor-renk.html (Erşim Tarihi:06.06.2011).

Turuncu rengi seven insanlar genellikle dışa dönük, hareketli, neşeli ve sosyal ilişkileri kuvvetlidir. Bazen de gösterişe yatkınlık, sürekli haklı olma ve üstün gelme isteği görülebilir.

Turuncu renk metabolizmayı hızlandırır. Canlılık, cesaret ve güven verir. Zihni harekete geçirir. Pankreas, böbrek, dalak sorunları, karaciğer hastalıkları ve mide ülserine karşı faydalıdır. Romatizma şikayetlerini azaltmaya yardımcı olur. Emziren anneler için de faydalıdır[126].



Turuncu

126 http:// renklerinanlamlari.com/mor-renk.html (Erişim Tarihi: 06.06.2011).

ALTINCI BÖLÜM

FOTOĞRAFIN KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ

Fotoğrafı çekilecek nesnelerin göze hoş görünmesi, anlatmak istediğimiz konuların daha rahat anlaşılması ve görüntüyü bozacak gereksiz öğelerden kurtarmak amacıyla yapılan düzenlemeler fotoğrafın kompozisyon özellikleridir. Bu bütünü oluşturan özellikleri hareket, ritim, uyum, denge, oran, perspektif, doku, vurgu, sadelik ve biçim-form başlıkları altında açıklayabiliriz. Bu saydığımız konular kendi başlarına birer özellik olmalarının yanı sıra iyi bir fotoğrafın oluşumunda bütünü oluşturan parçalardır.

Kısa bir yorumla fotoğrafta kompozisyon: çektiğimiz fotoğrafta anlatmak istediğimiz olayları kimsenin yardımı olmadan izleyicinin anlamasını sağlama işidir.

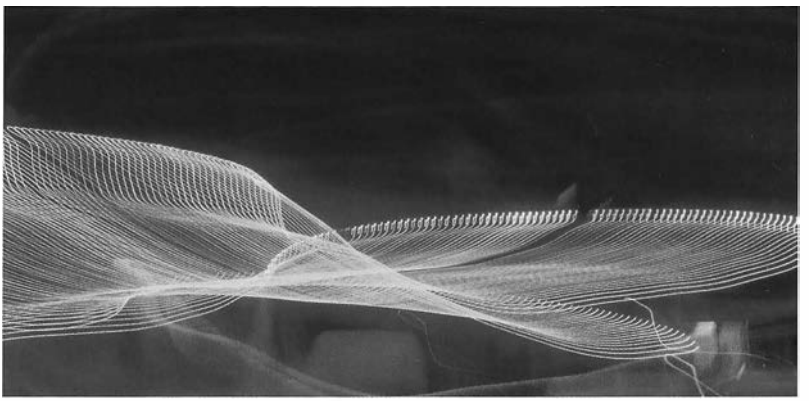
RİTİM

Ritim; mimari, müzik ve sanatın diğer dallarında olduğu gibi fotoğraf için de vurgulayıcı ve önemli bir estetik unsurdur. Fotoğrafta dikkat çekmenin yollarından bir başkası da, fotoğrafını çektiğimiz nesneyi birden fazla göstermektir. Arka arkaya gelen benzer nesneler fotoğrafta ritim duygusunu güçlendirir.

Nesneleri belli bir düzende ve belli bir aralıkta kompoze etmek onların daha net ağılanmasını ve aynı zamanda da konunun yön olarak akışını sağlar. Nesne kadrajda bir düzen içinde gösterilmelidir. Aynı nesneler düzensiz ve az şekilde yerleştirildiği zaman ritim duygusunu kaybeder, bu da etkisiz bir iş ortaya koyar. Bunun yerine aynı nesnenin düzenli ve çok olması ritim ve yön duygusunu kuvvetlendirir.

İnsan gözünün baktığı yerlerde netleme yapabilme yeteneği gibi hareketli konuları da takip edebilme ve net görebilmesini sağlama yeteneği de vardır. Bu yetenek diye bahsettiğimiz fizyolojik oluşumu ışığı yutan siyah ve yansıtan beyaz karşısında gözümüzün atlamasıyla oluşan değişiklikler sağlar.

Ritim sadece bir objenin birden fazla çekimiyle olabileceği gibi, renk planlarının ilişkili bir şekilde aralarında bir bağ oluşturarak devam etmesiyle de oluşturulabilir.



Ritim Çekimine Örnek Fotoğraf (Merve İLHAN)

HAREKET

Fotoğraftaki zaman olayını çekeceğimiz konunun hareketiyle algılamaktayız. Belli simgelerle fotoğrafımızda hareket izlenimi uyandırabiliriz. Bir arabanın veya hareket edebilen başka bir objenin ha-

reketini kısa bir pozlamayla çektiğimiz zaman ancak arabanın veya nesnenin almış olduğu pozisyonları gösterebiliriz. Ancak izleyici alt belleğinde depolanmış görüntülerden faydalanarak çektiğimiz fotoğraftaki nesnenin hareketinin hangi yönde olduğunu anlar. Eğer çekeceğimiz konuyu pozlama süresini uzatarak çekersek hareketli konu fotoğrafı çizecektir. Nesnenin hareketli kısımları bellirli belirsiz çizgiler yaratacak sabit olan yerleri ise net olacaktır ve böylece fotoğrafımızda hareket hissi uyandırmış olacağız. Böylece çektiğimiz konuyu başka bir boyutta algılanmasını sağlayarak etkili bir fotoğraf elde etmiş oluruz.



Hareket Çekimine Örnek Fotoğraf (Sinem ÇOŞKUN)

UYUM (ARMONİ)

Fotoğrafımızda uyum etkisi yaratmak istiyorsak benzer öğeleri bir arada kullanmalıyız. Uyum'da (Armoni) sadece birbirine uyumlu nesnelerin bir arada kullanılması değil; renklerin, içeriğin ve biçimlerin uyumu da önemlidir.

Birbirine benzer özelikte uyumlu nesnelerin bir arada fotoğraflarını çektiğimiz zaman biçimsel armoni elde etmiş oluruz. Bu uyumda gözü rahtsız edecek farklı biçimler olmadığı için dinginliğiyle dikkat çeker. Aynı zamanda biçimlerle birlikte birbirine zıt düşmeyecek ve ton kontrası yapmayacak renkleri de tercih edersek içerik olarak bütünlük sağlanacağı için fotoğrafımızdaki armonik dengeyi kuvvetlendirmiş oluruz.



Uyum Konusuna Örnek Fotoğraf (Gürkan ŞEN)

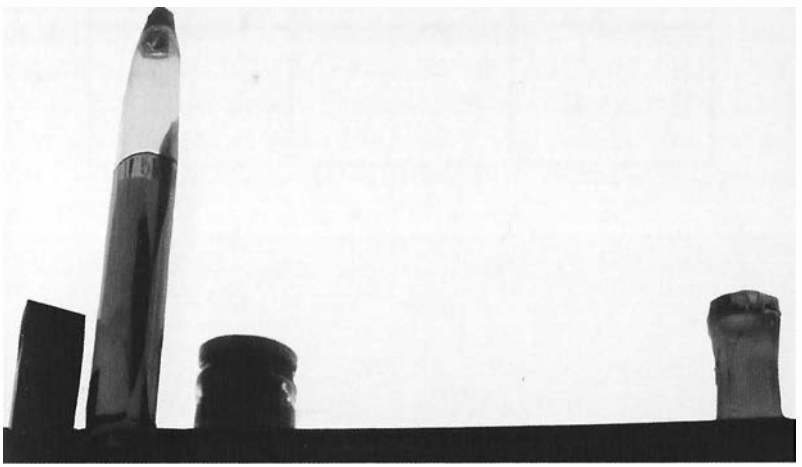
DENGE

İmer[127], fotoğraftaki denge unsurlarını şöyle açıklar; bir fotoğrafta dengenin olması genel görünüşe uygunluk verir. Fotoğraf içinde bulunan cisimler perspektif kurallara uygun olmalıdır. Öyle ki öndeki cisim daha net, büyük ve kontrastlı görünmelidir. Yandaki ve gerideki cisimler gerçek ölçülerinden daha küçük ve daha az kontrastlı olmalıdır. Bu fotoğrafa doğadaki görüşe uygun olan bir derinlik kazandırır. Fotoğraf çekimlerinde bu derinliğin gösterilmesi şarttır.

127 İMER, Ümit, "Her Yönüyle Modern Fotoğraf Sanatı" Serhat Dağıtım, 1981, İstanbul.

Fotoğraftaki dengeyi biçimlerin yerleştirilmesi, zıtlık, uygunluk, renk, hareket ve tonlamayla oluşturabiliriz.

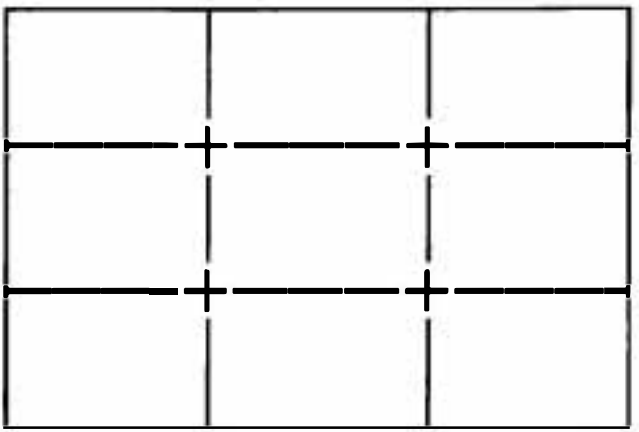
Görsel uyarıcıların temel ilkelerinden birisi de zıtlık ilişkisidir. Dengeden kastedilen sadece birbirleriyle uygun nesneleri aynı kompozisyona yerleştirmek değildir. Bazen zıt unsurları kullanarak simetrik denge yerine asimetrik bir dengeye ulaşabiliriz. Bu da fotoğrafımızdaki mekan ve nesne algılayışını farklı boyutlara taşıyabilir. Fotoğrafımızda hareket hissi istiyorsak harekete karşı bir hareket katarak etkiyi güçlendirir ve denge sağlayabiliriz. Kompozisyonumuzun içinde dairesel şekiller varsa bu bize hareketsizlik ve durağan bir etki verecektir. Bu durağanlığı hareket hissi veren bir objeyle dengeleyebiliriz. Kare objeler baskınsa dış konturlarındaki çizgiler yatay ve dikey dengeyi sağlamada başarılı olacaktır. Kullandığımız kompozisyonda benzer elemanların çokluğu ile azlığı, büyük biçimlerle küçük biçimleri kullanarak, rengin şiddetini objelere göre ayarlayarak denge elde edebiliriz.



Denge Çekimine Örnek Fotoğraf (Memet GURUŞCU)

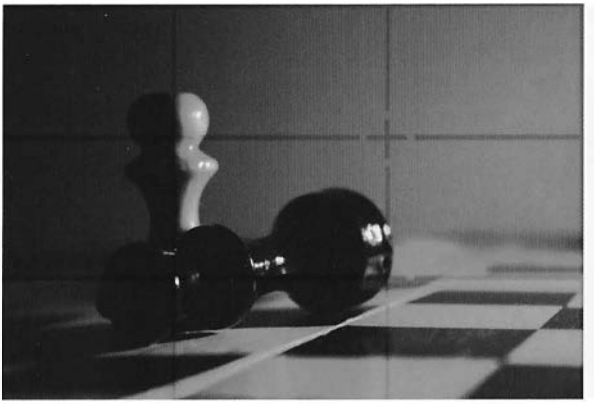
ORANLAR

Fotoğraf çekimlerinde birden çok oran bulunabilir. Bunlardan en önemlisi, ana temanın bulunduğu nokta ve diğer yan elemanlara göre büyüklük derecesinin ne olduğudur. Başka önemli husus da tüm öğelerin kadraj içindeki oranı şeklindedir. Bu oran fotoğrafçılıkta 1/3 kuralı diye anılan altın oran kuralıdır. Bu kural fotoğraf karesinin dikey ve yatay çizgilerle eşit dokuz parçaya ayrılmasıyla oluşur. Bu parçaları oluştururken birbirinin üzerinden geçerek oluşan kesişme çizgileri altın noktadır, bu çizgiler kılavuz çizgileridir.



Altın Oranı Gösteren Çizim

Genelde merkeze yerleştirilmiş bir nesnenin fotoğrafa durağanlık katacağı düşünülür. Bu yüzden kullandığımız cisimlerin veya ilgi çekmesini istediğimiz noktanın altın noktaya yakın ya da üstüne gelecek şekilde kullanılması daha etkili olacaktır. Profesyonel fotoğrafçılar özellikle portre çekiminde modelin gözünün altın noktaya oturtulmasının onu daha etkili kılacağını söylerler.



Altın Oran Konusuna Örnek Fotoğraf (Bahar ZEYBEL)

PERSPEKTİF

En basit tanımıyla perspektif; bize yakın cismin olduğundan büyük, uzak cisminde olduğundan daha küçük görünmesidir.

Fotoğrafımızda derinlik hissi uyandırmak istiyorsak perspektif özelliğini kullanmamız etkili olacaktır. Fotoğraf yüzey itibarıyla iki boyutludur ve bu yüzeyde perspektif çeşitli şekillerde algılanır. Boyutları eşit olan nesnelerin fotoğrafını çekerken bir kısmını ön tarafa bir kısmını arka tarafa yerleştirip boyutlarında farklılık yaratarak derinlik hissi verebiliriz, bu da fotoğrafımızdaki perspektif duygusunu güçlendirecektir.



Perspektif Çekimine Örnek Fotoğraf (Vesil BACI)

Biçim perspektifinin dışında, renk perspektifinden de söz edebiliriz. Saf ve sıcak renkler her zaman daha dikkat çekicidir ve genelde ön planda algılanırlar; renkler soğudukça, canlılıklarını kaybettikçe geri planda hissedilirler, buna da renk perspektifi denir.

Bir de hava perspektifi vardır. Atmosferde oluşan partiküller bakış mesafesi uzadıkça renklerin keskinliklerini kaybetmelerine soluk mavi ve gri tonlarda gözükmelerine neden olur. Bir manzara fotoğrafında önde bulunan nesnelerin renklerinin canlı olması ve arkaya doğru nesnelerin soluklaşması bize nesneler arasında mesafe olduğu hissini uyandıracaktır.

DOKU

Tüm görsel nesnelerin karakteristik birer dış yapıları vardır. Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif etkileri dokuyu oluşturur. Diğer bir deyişle, doğadaki tüm nesnelerin iç yapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere "DOKU" denir. Bu, doğanın yapısal bir özelliğidir. Objelerin dış görünüşlerindeki ayrıcalığı sağlayan üzerlerindeki dokusal yapı farklılıklarıdır. Yani doku yüzeyleri oluşturur. Bir yüzey değerlendirmesidir. Gözün gördüğü her şey özel bir dış yüzey yapısına sahiptir. Fotoğrafçı, yaşayan doğadaki dokusal oluşumlardan yararlanarak yeni yaratım olanakları elde edebilir.

Bir görüntü renginin dışında yapısal özelliği ile de dikkat çekebilir. Bu yüzey dokusudur. Bu dokunun yoğunluğu, kaba ya da ince oluşu fotoğrafı ilginç ve canlı kılar. Tercih edilen ışık yüzeydeki dokusal yapıyı ortaya çıkarmada önemli rol oynar. Sabah ve akşam yandan gelen ışık dokusal çalışmalar için uygundur. Bu ışıkta çıkıntılar ışık alıp aydınlanırken çukur yerler gölgede kalır. Bu da rölyefik bir görüntü sağlar. Ayrıca derinlik hissi uyandırır. Örneğin bir yaprağın, yaşlı bir derinin, bir kaktüsün görünümü dokusal fotoğrafa örnek oluşturur. Doğadan seçilen ve ışık yardımıyla oluşturulan fotoğrafik

dokuların dışında karanlık odada da farklı tekniklere dayalı doku çalışmaları yapılabilir[128].



Doku Çekimine Örnek Fotoğraf (Tolga AKALIN)

SADELİK

Fotoğrafta sadelik mümkün olduğunca az objeyle oluşturulmuş ve karmaşadan uzak kompozisyonlarla elde edilir. Oluşturduğumuz fotoğraf kompozisyonunda anlam ve mesajı aktarabilecek öğeleri belirgin bir şekilde netleştirmeli, diğer alanlarla bütünlük içinde olmalıdır. Ele aldığımız konunun karmaşadan uzak ve anlaşılır olması gerekir. Bunu yaparken kullanılan objelerin abartıdan uzak ve birbirleriyle bütünlük içinde olması kompozisyonumuzu güçlendirecek ve etkili bir kare elde edilmesini sağlayacaktır.

Çekeceğimiz karede görünmesini istediğimiz objeleri ön planda bulundurmak ve kadrajı bozduğunu düşündüğümüz objeleri de kadrajdan çıkarmak olumlu bir yaklaşım olacaktır, fakat kadrajı bozduğunu düşündüğümüz nesneleri dışarıda bırakamıyorsak alan derinliği ayarlarını kullanarak o objeleri flu yaparak fon görüntüsü gibi bırakabiliriz.

128 ÇELLEK, Tülay, "Doku" www.fotografya.grn.tr/issue-12/temeltasarim/doku.html, Erişim Tarihi: 07.06.2011

Fotoğrafta genellikle sadelik unsurunu portre çekimlerinde ararız. Nedeni ise konunun kişiden uzaklaşıp başka bir yere gitmesini engellemektir. Bir portre fotoğrafı çekerken dikkat edilmesi gereken hususlardan biri de modelin arkasında başka bir obje veya kişinin dikkatini dağıtarak, karenin herhangi bir yerinde çok aydınlık veya karanlık bir bölge oluşumu dikkati alıp kendine çekebilir. Bu da bizim istediğimiz sonucun dışında bir etki yaratacağı için çektiğimiz fotoğraf başarısız olur. Bunları engellemek için önceden çekim yapacağımız alanları iyi irdelemeliyiz ve tesadüfe fazla yer vermemeliyiz.



Sadelik Konusuna Örnek Fotoğraf Çekimi (Tolga AKALIN)

VURGU

Buyurganlar "Sanat Eğitimi ve Öğretimi" adlı kitaplarında vurguyu[129] "Çalışma yüzeyi üzerindeki herhangi bir parçanın diğerlerine nazaran daha baskın olmasıdır" diye ifade ederler. Görsel alanda vurgu iki şekilde ortaya çıkar. Birincisinde sanatın elemanlarını

129 BUYURGAN, Serap, BUYURGAN, Ufuk, "Sanat Eğitimi ve Öğretimi" Pegem A Yayıncılık, 2007, Ankara.

oluşturan renk, çizgi, doku ve leke gibi unsurlardan birisinin tüm yüzeyde etkin olması; ikincisinde ise, tüm yüzey üzerinde sadece bir bölümün ön plana çıkarılarak baskın hale dönüşmesi (ilgi merkezinin oluşması)dir. Vurgu, dikkatlerin bir noktaya yoğunlaşmasıdır.



Vurgu Konusuna Örnek Fotoğraf Çekimi (Tolga AKALIN)

KONTRAST (KARŞITLIK)

Fotoğraf sanatının önemli unsurlarından bir diğeri de kontrastlık kavramıdır. Bazı nesneleri belirgin bir şekilde göstermenin bir yolu da kontrastlardır. Biçimlerde kontrast, renklerde kontrast ve içerikte kontrast olmak suretiyle birkaç şekilde kullanabiliriz.

Biçimsel kontrasttan kastettiğimiz; fotoğrafta kullanılan kompozisyon elemanları arasındaki görsel karşıtlıktır. Bu elemanlar renk olabileceği gibi lekelerin görünüşleri de olabilir. Dikey lekelerle oluşturduğumuz kompozisyonda yatay birkaç leke hem fotoğrafın kontrastını oluşturacak hem de fotoğrafa denge sağlayacaktır. Siyah beyaz fotoğraflarda, fotoğrafın gücünü artırmak için kontrast öğeleri daha fazla kullanılmaktadır. Özellikle lekesel ve açık koyu kontrastının kullanılması fotoğrafın etkisini daha çok artırır.

Renk kontrastı da; zıt renklerin bir arada kullanılmasıyla elde edilir. Fotoğraf yüzeyinde özellikle bir nesneye dikkat çekmek istiyorsak, o nesnenin kontrasttı bir rengi arka planda fon olarak kullanabiliriz.

İçerikte kontrast ise konuyla ilgilidir. Kolları alçılı olan birinin raketle tenis oynaması böyle bir kontrastta örnek oluşturabilir. Doğada bu tip kontrastları gözlemleyerek yakalamak zor olduğu için genelde kurgusal fotoğraflarda kullanılan bir özelliktir.



Renk Kontrastı Çekimine Örnek Fotoğraf (Gizem SAĞMAN)

YEDİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAF SANAT MIDIR?

Sanatın "Bir fikrin, bir duygunun, bir güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü ve yöntemler sonucunda ulaşılan üstün yaratıcılık" tanımının özü "anlatım"dır. Bilginin, gözlemin, iç dünyanın ve yaratıcı gücün harmanı bir yöntemle anlatmaktır[130].

Fotoğraf sanatı hakkında yorumda bulunan ilk teorisyenlerden Moholy Nagy 1925 yılındaki bir söyleminde "Fotoğraf çağdaş bir sanattır" demiş ve devamında, "Fotoğraf basit şekilde görünenin yansıması değildir. Fotoğrafçılar ile diğer sanatçılar arasındaki tartışmada 'Fotoğraf sanat mıdır?' sorusu yanlış bir şekilde ortaya koyulmaktadır. Eleştirmenler hep resmin değerinden yola çıkıyorlar, ancak fotoğrafın kendi değeri vardır ve ondan yola çıkılması gerekmektedir. Teknolojik gelişimin getirdiği optik yaratmanın yeni formlarını yaratmak niye? Kimse resimle fotoğrafın yerini değiştirmek niyetin değil, bu şekilde yargıya varılırsa doğruya ulaşılabilinir" demiştir[131].

Delaroche fotoğraf için; "Fotoğrafın yeniden ürettiği doğa, sadece hakiki olmakla kalmaz, sanatsaldır da ayrıca çizgilerdeki kusursuzluk, biçimlerdeki belirginlik ancak fotoğraf aracılığıyla bu seviyeye ulaşabilir, öte yandan hacimde geniş ve enerjiktir, tonlarda olabildiğince zengindir. Bu araç kullanıma girdiği zaman herhangi bir yerin

130 BAYHAN, Mehmet, "Yazılarla Fotoğraf" Eğe Yayınları, 1996, İstanbul.
131 GERNSHEIM Helmut ant Alison, "A Concise History of photography", 1971, London.

son derece belirgin görüntülerini birkaç saniye içinde elde etmek mümkün olacaktır[132]" der.

Fotoğraf sanatının anlatım alanlarına değindiğimizde olanakları geniştir; perspektifle, ışıkla, kompozisyonla, objektifle, açılarla ve fotoğrafçının vermek istediği anlamla ilke olarak karşımıza çıkar. Aklın, gözün ve yüreğin birleştiği andır fotoğraf. İletilen, oluşturan ve verici olan fotoğrafçı ulaşmak istediği kitleye bir araç olan fotoğrafla ulaşır. Bu ulaşımı bir anlam içerir. Her iletinin ileten için bir anlamı vardır. Bir film, yönetmenin anlatmak istediklerinin; bir resim, ressamın bakış açısının; bir şiir, ozanın duygu ve düşüncelerinin anlamını taşır; bir fotoğraf da fotoğrafçının bakış açısının ve düşüncelerinin anlamını taşır[133]. Bu bağlamda fotoğraf makinesinin 1839 yılında icadının resimsel ifadede gerçekliğin hareketinin ancak yakalanıp dondurulabileceğini belki en fazla mekansal hareketlilik izleniminin uyandırılabileceği yargısını tasdik ettiğini, fakat ilk defa resimde zamansal hareketliliği mümkün kılacak ifade imkanlarının keşfedilebileceğine dair umutları teknik araştırmalara sevk edecek düzeyde cesaretlendirdiğini söyleyebiliriz. Bunun sebebi, fotoğrafik ifadede zamansal gerçekliğin mekansal gerçeklikten daha önce vurgulanmasıdır. Resim sanatı gerçekliğin hareketini önce mekansal hareketlilik olarak yakalamaya ve böylece zamansallığa ulaşmaya çalışırken, fotoğraf gerçek zaman çekimini mümkün kılan teknik özellikleriyle yakalanmış bir anın mekansal hareketlilik olarak dondurulmuş aktüel görüntüsünü bakışa sunuyordu. Her ne kadar fotoğrafik ifade yakaladığı mevcut gerçekliğin gerçek zamandaki durumunu geçmiş bir anın şimdiki zamana aktarılmış aktüelliği olarak konumlandırsa da, algıya sunulanın fotoğraf makinesi tarafından çekilmiş ve şimdiki zamana aktarılmış "gerçek an" olması bakımından resimsel ifadeye nispetle temel bir farklılık arz etmektedir[134].

132 FREUND, Gisele, "Fotoğraf ve Toplum" Çeviri; Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul.

133 ZILLIOĞLU, Merih, "İletişim Nedir?", Cem Yayınevi, 1996, İstanbul.

134 VİRİLİO, Paul, "La Machine de vision(Die Sehmaschine)", ISBN 978-3-88396-069-2, 1988-1989, Berlin.

Fotoğraf, fotoğraf sanatçısının eseridir. Adam Salomon'un güneş ışığını kullanarak yakaladığı olağanüstü portreleri gördükten sonra fotoğrafçılığın sadece bir meslek olduğunu söylemek mümkün değil; fotoğraf, bir sanattır; sanattan da ötedir, sanatçının güneşle birlikte işlediği bir ışık olayıdır[135].



Adam Salomon'un (Philosophe)Fotoğrafına Örnek

RESİM VE FOTOĞRAFIN İLİŞKİSİ

Fotoğraf sanatının başlangıcı olarak Camera Obscura'nın ortaya çıkmasını kabul edebiliriz. Bu aletin ressamlar tarafından bazı çizimleri kolaylaştırmak amacıyla kullanıldığını biliyoruz. Fotoğraf makinesi ve teknikleri geliştikçe zamanın önde olan ve bu işten para kazanan ressamları bu icadı sanattan yoksun ve işe yaramaz olarak nitelendirdiler. Kendi yaptıkları işlerin daha iyi olduğunu ve fotoğrafın hiçbir zaman resmin etkisini vermeyeceğini savundular. Buna

135 FREUND, Gisele, "Fotoğraf ve Toplum" Çeviri; Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul.

rağmen bazı ressamlarda fotoğrafın geç kalmış, müthiş bir icat olduğuna gönderme yaptılar.

Szarkowski[136], fotoğraf ve resim sanatının ilişkisini Camera Obscura'nın bulunmasıyla başladığını söyler. Camera Obscura'nın çalışma prensibi oldukça basittir. Makine; karanlık bir odanın içerisine, bir delikten düşen ışığın yardımıyla dışarıdaki görüntünün bir düzlem üzerinde yeniden oluşturulmasına bağlıdır. Johannes Kepler 1611 yılında tasarladığı portatif Camera Obscura hakkında; "Bu araç yardımıyla yapılan çizimler hiçbir ressamın başaramayacağı bir titizliğe sahiptir" der.

Delaroche, Daguerreotype'ı ilk gördüğünde söylediği ve bugün de sıklıkla alıntılanan "Resim bugünden itibaren ölmüştür" sözüyle anımsanır. İlginç bir öykü oluşturmasına karşın Delaroche'un bu sözü söyleyip söylemediğine dair bir kanıt yoktur. Ancak Fransız hükümetine sunduğu gözlem raporundan da görülebileceği gibi, fotoğrafın önde gelen savunucularından biri olduğu söylenebilir. Delaroche bu buluş için şunları da söylüyordu: "Daguerreotype işlemi sanatın taleplerini tamamen karşılıyor, sanatın temel ilkelerini öyle bir mükemmelliğe eriştiriyor ki, bu en usta ressamlar için bile bir gözlem ve çalışma konusu haline gelmeli. Bu süreçte ressam ne denli yetenekli olursa olsun, çok uzunca bir süre gözlem yaparak ve çalışarak, o da zahmetini karşılamayacak kadar kusurlu ve eksik biçimde elde edebileceği bir takım görüntülere çok kısa sürede erişebiliyor". Özetlemek gerekirse Daguerre'in hayran olunacak buluşu sanat adına çok büyük bir hizmettir[137].

Tüfekçi Camera Obscura'nın bulunmasıyla 17. yy. ressamlarının işlerinin daha da kolaylaştığını ifade eder. Bu yüzyılda yaşayan Jan Vermeer, Antonio Conaletto ve Corel Fabritius'in yapıtlarını gerçekleştirirken Camera Obscura'dan yararlandıklarını söyler.

136 SZARKOWSKY, John, "Photography Until Nw" Bufinch Press, 1989, New York.
137 MODİANO, Alberto, "Fotoğraf Tarihine Giriş", Çeviri; Devri Koç, Hüseyin Aşuroğlu, Art Studio Yayınları, 2007, Antalya.

17. yy. sanatçıları içerisinde Camera Obscura'nın yapıtlarına en yoğun şekilde yansıtan ressam Jan Vermeer Van Delft'dir. Optik perspektif, ön ve arka plan arasındaki optik kaynaklı yaklaştırma (netsizlik), ışığın tek bir noktadan dağılışı, nesnelerin izdüşümü olan gölgelerin bu kadar başarılı ve gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirilmiş olması Jan Vermeer Van Delft'in Camera Obscura kullanımının açık bir kanıtıdır.

Vermeer'in resimlerinde doğa, optiğin getirmiş olduğu doğrusal bir perspektif içinde ele alınmıştır. Vermeer resimlerinde özellikle perspektif sorunları üzerinde yoğunlaşmış ve bu nedenle Camera Obscura'nın yardımına başvurmuştur.

Topçuoğlu'na[138] göre "Fotoğrafçılık, sanat alanında önce diğer görsel sanatların yardımcı, onların incelenmesinde araç oldu ve sanatçıların tenezzül etmedikleri işleri yaptı. Fotoğraf gelişimi sürecince görüntü üretme yöntemi olarak diğer sanatları ve insanların algı güçlerini etkiledi. O dönemde bazıları fotoğrafı sanat dalı olarak kabul ederken, bazıları da şiddetle reddetmiştir. Kabul görse de görmese de fotoğraf dönemin ressamları üzerinde etkili olmuştur. Özellikle çıplak figür ve at yarışı görüntülerinin çekimi, hızlı geçen anı yakalayan enstantane çekimi gibi fotoğraf teknikleri ressamları etkilemiştir. Fotoğraf, sanatçı ve modele zaman kazandırmıştır. Buna rağmen zamanın sanatçıları özellikle gerçek sanatın taklidinden başka bir şey olmadığını söyleyen Baudelaire başta olmak üzere eleştirmenlerin saldırılarına maruz kalarak, fotoğrafçılığa çok şey borçlu olduklarını itiraf etmekten sakındılar.

Teknik alanlardaki büyük buluşlar her zaman krizlere ve felaketlere gebe olmuştur. Eski meslekler kaybolur, yenileri kendini gösterir. Bu yeni mesleklerin belirmesi zaten başlı başına gelişmenin bir göstergesidir; ama bununla birlikte tehdit ettikleri alanlar da solup gitmeye mahkum olur.

138 TOPÇUOĞLU, Nazif, "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları,1992, İstanbul.

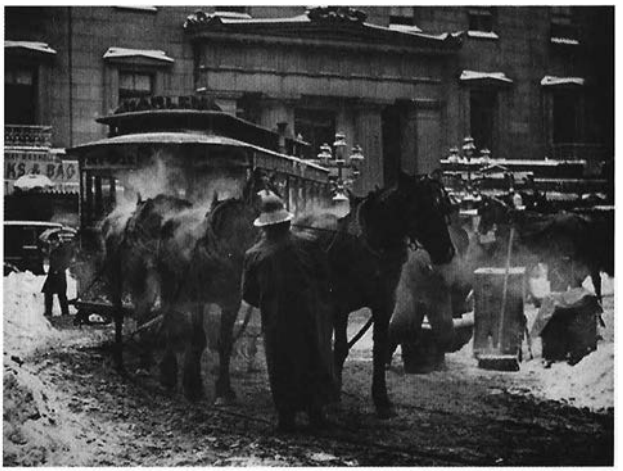
Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte yeni bir evrim süreci başladı ve portre sanatının tüm biçimleri; yağlı boya resim, minyatür ve orta burjuvazinin talebini karşılamak için üretilen gravür, neredeyse tümüyle yok olup gitti. Bu evrim süreci o kadar hızlı ilerledi ki bu son türler üzerinde çalışan sanatçılar hemen hemen tüm yaşam kaynaklarını yitirdiler. Yeni mesleğe girenlerin birçoğu bu sanatçılardan oluşuyordu. Birkaç gün önce fotoğraf makinesini sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan, "ruhsuz ve duygusuz" bir mesleğin kullandığı bir alet olarak kötüleyen kimseler ekonomik durumları kötüye gittiği için bu tavırlarını değiştirmek zorunda kaldılar ve yeni mesleği icra etmeye ve zaman geçtikçe de bir anlatım aracı olarak kullanmaya başladılar. Bıraktıkları meslekler konusundaki deneyimleri onlara yardımcı oldu. Fotoğraf alanında verdikleri ürünlerin yüksek kalitesi değerli sanatçılar olmalarıyla birlikte usta zanaatkarlar olmalarına bağlıdır[139].

Sontag[140], "Fotoğraf Üzerine" adlı yapıtında başka alanlarda olduğu gibi fotoğrafta da belli başlı uygulayıcıların fiilen ne yaptıklarını ve yaptıkları şeyin niçin değerli olduğunu tekrar tekrar açıklama ihtiyacı duymuştur. Fotoğrafın (resim karşısında akraba katili, halkın gözünde de yağmacı muamelesi görerek) geniş saldırılara maruz kaldığı çağ kısa sürmüştür. Resim sanatı elbette bir Fransız ressamın aceleci bir öngörüyle iddia ettiği gibi,1839'da sona ermedi. İsim ve sıfat kondurmada kılı kırk yararak davrananlarsa fotoğrafı adi kopyalama işleminden ibaret saymaktan kısa sürede vazgeçtiler. 1854'te ise büyük bir ressam olan Delacroix, böylesine hayranlık uyandıran bir icadın bu kadar geç kalmasına nasıl hayıflandığını samimiyetle dile getirmiştir. Bugün gerçekliğin fotoğraf vasıtasıyla yeniden kullanıma sokulmasından daha kabul edilebilir, fotoğrafın günlük faaliyet ve yüksek sanat dalı olarak benimsenmesinden daha doğal hiçbir şey yoktur, der. Bu bakımdan Cal-illebotte'nin resimleri, Monet'nin bahçe görüntüleri ya da Manet'nin gündelik yaşamından enstantaneleri sanki fotoğraf makinesinin yarattığı 'yeni' estetik anlayışla aktarılmış-

139 FREUND, Gisele, "Fotoğraf ve Toplum" Çeviri; Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul.

140 SONTAG, Susan, "Fotoğraf Üzerine" Çeviri: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2011, İstanbul.

tır. Bu nitelik özellikle Degas'nın resimlerinde belirgindir. Resimde görülen figür ya da nesneler her zaman çerçevenin dışına taşar ve çerçeve ile gelişi güzel olarak kesilebilirler. Sanki resimde görülen bir fotoğraf makinesinin vizöründen bakmaktadır. Çünkü bazı figürler ister istemez fotoğraf çerçevesine sığmaz. Aslında izlenimci resmin en çarpıcı özelliği bu resimlerin kendiliğindenmiş gibi duran kompozisyonları kullanmalarıydı. Ressamların amacı ve bu yeni teknikten asıl öğrendikleri bu kendiliğinden olma özelliğiydi. Resim gerçeğin ipuçlarını yakalayabileceği doğru bir belge olarak fotoğrafı kullandığı gibi, fotoğrafta kendini bir sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin bazı görsel özelliklerini kullandı. Yüzyıl başında Alfred Stieglitz›in New York fotoğraflarına bakarsak bunların izlenimci resimlerin nitelikleriyle yüklü olduklarını görürüz. Yüzyıl ortalarına kadar fotoğraf resmin sanatsal niteliklerini benimsedi ve kendini kabul ettirebilmek için dramatik ve romantik etkiler peşinde oldu. Edward Weston, Ansel Adams ve Callagen güzeli arıyorlardı. Man Ray ise gerçeküstücülerin resimde yarattıkları devrimi fotoğrafta da yarattı[141].



Alfred Stieglitz "New York Fotoğrafları"na Örnek

141 ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.

Bu bağlamda fotoğraf makinesinin 1839 yılında icadının, resimsel ifadede gerçekliğin hareketinin ancak yakalanıp dondurulabileceğini, belki en fazla mekansal hareketlilik izleniminin uyandırılabileceği yargısını tasdik ettiğini, fakat ilk defa, resimde zamansal hareketliliği de mümkün kılacak ifade imkanının keşfedilebileceğine dair umutları teknik araştırmalara sevk edecek düzeyde cesaretlendirdiğini söyleyebiliriz. Bunun sebebi, fotoğrafik ifadede zamansal gerçekliğin mekansal gerçeklikten öncelikli olarak vurgulanmasıdır. Resim sanatı gerçekliğin hareketini önce mekansal hareketlilik olarak yakalamaya ve böylece zamansallığa ulaşmaya çalışırken, fotoğraf gerçek zaman çekimini mümkün kılan teknik özellikleriyle yakalanmış bir anın mekansal hareketlilik olarak dondurulmuş aktüel görüntüsünü bakışa sunuyordu. Her ne kadar fotoğrafik ifade, yakaladığı mevcut gerçekliğin gerçek zamandaki durumunu geçmiş bir anın şimdiki zamana aktarılmış aktüelliği olarak konumlandırsa da, algıya sunulanın fotoğraf makinesi tarafından çekilmiş ve şimdiki zamana aktarılmış 'gerçek an' olması bakımından resimsel ifadeye nispetle temel bir farklılık arz etmektedir[142].

Teknolojinin yarattığı imgelerin, resim ve fotoğrafı birbirine çağdaş anlamda yaklaştıracak şekilde model oluşturmasını en etkin olarak Amerikalı sanatçı Joseph Cornell'in resimlerinde rastlıyoruz. Burada fotoğrafın ileri gerçekçiliği olduğunu aktaran Cornell, gerçeğin yeniden temsilini en ileri kertede sunarak gerçek algısını ve nesnelerle olan ilişkimizi sorgulamaktadır[143].

Joseph Cornell'in işlerinde fotoğraf makinesinin sağladığı bir diğer özellikte bütün derinlik düzlemlerinin aynı derecede odaklanmış olmasıdır. Etrafı izlerken göz tüm nesnelere aynı şekilde odaklanamaz. Fotoğraf makinesi ise gözümüzün ulaştığı her şeyi aynı keskinlikte sunabilir. Özellikle mercek açıklığının küçük tutulduğu çekimlerde her uzaklık aynı keskinlikte görülmektedir. Resimde ise

142 VİRİLİO, Paul, "La Machine de vision (Die Sehmaschine)", ISBN 978-3-88396-069-2, 1988-1989, Berlin.

143 ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.

gerçekçi bir görüntü için gözün gördüğü örnek alınır. Bu da odağın her yerde eşit olmaması demektir. Josep Cornell'in bizi nesnelerin en küçük ayrıntıları ile yakınlaştırmaya çalışan işlerinde ise gerçeklik gerçek dışı olmaktadır. Her şeyi yakın odakta sunan bu çalışmalar neticede fantastik bir gerçek oluşturmaktadır. Bu örnekler 1960-1970'lerde resimde pop-art ile izlenmiştir. Benzer düşünceler daha nostalji taşıyan bir espri ile Nur Koçak'ın 1980'lerdeki resimleri için ifade edilebilir[144].



Josep Cornell'in Fotoğrafına Örnek

144 ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.

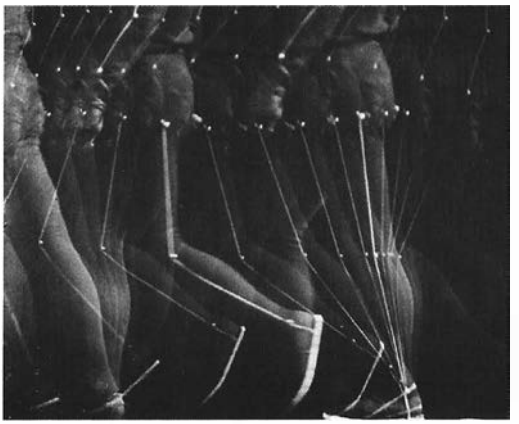


Nur Koçak'ın Fotoğrafına Örnek

1911-1912 yıllarında Marcel Ducamp'in "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında Marey ve Müybridge'in belirli hareketlerin süregelen aşamalarının yüksek değerdeki örtücü hızlarıyla aynı çerçeve içine üst üste kaydedilmesinden oluşan stroskobik fotoğraflarının etkisi açıkça görülmektedir[145].

Gerçekliğin en sadık benzerleri olarak tanımlanan fotoğraflar ressamların tuvallerine konu olduklarında soyut çalışmalar olarak niteleniyorlardı. Birçok fütürist ressamın Teknik Manifesto'larında "formların yorumu" olarak adlandırdıkları hareketlilik aslında fotoğrafik görüntü dilinin bir parçasıdır. Bunun gibi X-ışınları ile elde edilen röntgen görüntüleri de, Fütürist heykeltıraşların çalışmaları-

145 DERMAN, İhsan, "Fotoğraf ve Gerçeklik" Hayalbaz Yayıncılık, 2010, İstanbul.





Marey'in Fotoğrafı ile Marcel Ducamp"Merdivenden İnen Çıplak" Adlı Eserin Karşılaştırılması.

na cam, sellüloid ve tel gibi malzemelerle oluşturulan saydam formlar olarak yansıdı[146].

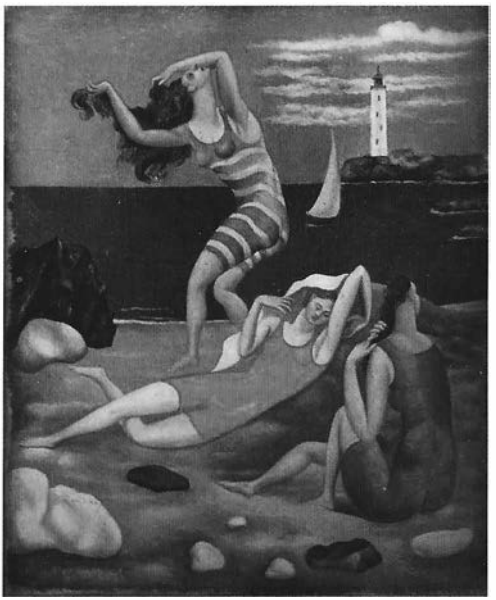
Bazın'a[147] göre; resim bizi yanılsamaya götürmeye çabaladığı ve bu yanılsamanın da sanata yettiğini savunur. Oysa fotoğraf ve sinema gerçeklik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan buluşlardı. Ressam ne kadar becerikli olursa olsun yapıtı daima kaçınılmaz bir öznelliğin etkisi altındaydı. İnsanın varlığından ötürü görüntü konusunda bir kuşku kalıyordu. İnsanın aradan çıkarak mekanik bir röprodüksiyonla yanılsama susuzluğumuzun tamamiyle giderilmesiydi. Gerçeklik bunalımı asıl anlamıyla 19. yy'da başlar. Picasso bugün bu bunalımın efsanesidir ve plastik sanatların hem varlık koşullarını hem de toplumun bilimsel temellerini tartışma konusu yapmıştır.

Picasso, resimlerinin bazılarında abartılı perspektife sahip fotoğraflardan yararlandığını açıklamıştır. Geniş açılı objektiflerin yarattı-

146 DERMAN, İhsan, "Fotoğraf ve Gerçeklik" Hayalbaz Yayıncılık, 2010, İstanbul.

147 BAZIN, Andre, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", Çeviri: Nijat Özön, Hayalbaz Yayınevi, Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz (Fotoğraf Neyi Anlatır?), 2009, İstanbul.

ğı perspektif bozukluklara, Picasso'nun 1918 ve 1920 yıllarında yaptığı "Balıkçı" ve "Deniz Kenarında" adlı resimlerinde rastlanmaktadır.



Picasso: "Deniz Kenarında" adlı Eserine Örnek Resim.

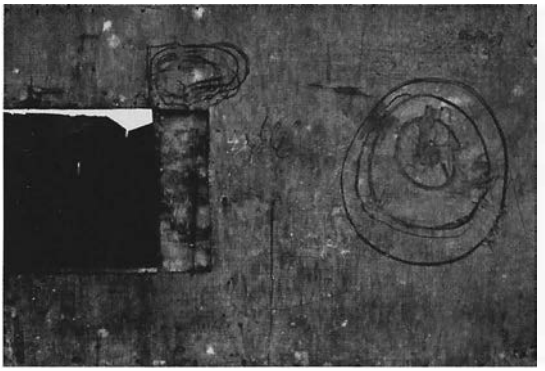
Francis Bacon'un erken portreleri, örneğin Papa'nın portresi, hareketin bir ışık huzmesi izi bıraktığı hareket fotoğraflarını andırmaktadır. Son derece resimsel olsalar da Bacon'un portreleri bize mekansal düzenlemelerden dolayı fotoğrafla akraba oldukları izlenimini verir. Resmin yüzeysel nitelikleri ile üçüncü boyut, yani derinlik yanılsaması birbirleri ile sürekli karşıtlık içindedir ve figür sürekli bu iki farklı boyut arasında gel-git halinde olduğu için sonsuz bir gerginlik yaşanmaktadır. Bu resimler fotoğrafın ve resmin mekansal gizil güçlerini bir arada gündeme getirerek imgeyi iki uca doğru germektedir. Kısacası bu resimlerin fotoğrafı anımsatması, resim yüzeyi ile derinlik yanılsaması arasındaki gerilimin belirginliğindendir[148].

148 ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.



Francis Bacon'un (Papa'nın Portresi)adlı Eserine Örnek Resim.

Sadece ressamlar fotoğraftan etkilenmiş değiller. Fotoğrafçılarda resim sanatının etkisinde kalarak onu taklit etmişlerdir. Aynı çabaların değişik oranlarda günümüzde de devam ettiği söylenebilir. Örneğin; Aaron Siskind'in 1950 yıllarında gerçekleştirdiği yapıtlarında soyut dışavurumculuğun etkisi kolaylıkla görülebilir. 1960'larda da galerilerin John ve Rauschenberg tarafından etkilendikleri açıkça görülen birçok fotoğraf yapıtına tanık olmuştur. Aynı etkinin diğer yönü de günümüzde daha biçimselleşerek sürmektedir. "Foto-Realist"ler olarak adlandırılan ressamlar, fotoğrafın görüntü diline hiçbir katkıda bulunmadan tuvallerine geçirmektedirler.



Aaron Siskind'in "1950 Yılında Yaptığı Çalışmalardan" Fotoğrafına Örnek

Richter Gerhard, 'Betty' adlı eserini fotoğrafik ayrıntılarla resmetmiştir. Yakın çekim bir fotoğraf karesinde olduğu gibi model resmin yüzeyine çok yakındır. Richter burada, yerleşmiş resim anlayışını alt üst edip fotoğrafa benzeyen bir resim yaparak portre geleneğine gerçekten arkasını dönüyor[149].



Gerhard Richter'in Yağlı Boya Çalışmasına Örnek (Betty, 1988)

149 SANAT KİTABI "500 Sanatçı 500 Sanat Eseri" Yem Yayın, 1997, İstanbul.

Fotoğraf ve resimde kullanılan bazı simgeler değişik şekilde algılanabilirler. Örneğin; yapmış olduğu resimde yüzü kapatmaya yarayan maskeyi kullanan kişi ile fotoğrafında maskeyi simge olarak kullanan kişiler arasında algı farklılığı oluşabilir.

Resmin tersine fotoğraf söz konusu olduğunda, sözcüğün en gerçek anlamında maskenin kullanımındaki eğretilemenin farkına varmak neredeyse önüne geçilemez bir durumdur. Bakışımızdaki farkın nedeni, fotoğrafın gerçeğin bir transkripsiyonu olduğu düşüncesinde yatar. Böylece fotoğrafın kendi arkasındakini saklayan ve gerçekle karşılaşmamızı engelleyen bir maskeye dönüşür. Venedikli 18. yy. ressamı Pietro Longhi'nin eserinde ortamda (Venedik'e özgü maske takma geleneğiyle gizemleri ve çekicilikleri artan güzel kadınların yer aldığı balo) var olan doğal bir kibir duygusu olarak kabul ettiğimiz olgu fotoğraflarda kandırmak için yapılmış bir hile şeklinde algılanarak kızgınlık yaratabilir. Bunun tam tersine fotoğrafa bakan kişi Diane Arbus'un çektiği kimi fotoğraflarda bazı umarsız görünen aptal yüzleri kapattığı için maskelere minnettar kalabilir[150].





Pietro Longhi'nin Bir Eseri ile Diane Arbus'un Bir Çalışmasın Karşılaştırılması

Fotoğrafın nesnelliği görüntüye hiçbir resim ürününde bulunmayan inandırma gücü vermişti. Eleştirmeci zihnimizin itirazları ne olursa olsun gösterilen, etkili bir şekilde yeniden sunulan, yani

150 PRICE, Mary, "Fotoğraf Çerçevedeki Gizem" Türkçesi: Ayşenaz-Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınevi, 2004, İstanbul.

zamanda ve uzayda ortaya konulan nesnenin varlılığına inanmaya mecburdur. Fotoğraf, eşyanın gerçeğinin bu eşyanın röprodüksiyonuna aktarılmasından yararlanır[151].

Barthes'de[152] fotoğraf sanatıyla resmi karşılaştırmasında ilk fotoğrafı gören insan (Niepce'in dışında) bunun bir resim olduğunu düşünmüş olmalı: aynı çerçeveleme, aynı perspektif... Fotoğraf her zaman resim hayaletinden işkence görmüştür, hala da görmektedir. Nedeni gerçekçi olursa olsun kesin görüntülerle canlandırma bakımından bir fotoğrafı bir resimden ayıramaz. "Resimselcilik" yalnızca fotoğrafın kendisi hakkındaki düşüncesinin abartılmasıdır, der.

151 BAZIN, Andre, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", Çeviri: Nijat Özön, Hayalbaz Yayınevi, Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz (Fotoğraf Neyi Anlatır?), 2009, İstanbul.

152 BARTES, Roland, "Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler" Çeviri: Reha Akçakaya, ALTIKIRBEŞ Yayın, 1992, İstanbul.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAF VE SANAT AKIMLARI

Dünyada zaman içindeki değişimler resim ve diğer sanatları nasıl etkilemişse, sanatsal akımları doğurmuşsa, fotoğraf sanatını da o denli etkilemiştir. Var olan sanatsal akımlardan etkilenmiş sanatçılar döneminin bulunduğu durumları ve sanatsal akımları fotoğrafik bir dille yansıtmışlardır. Bu bölümde sanatsal akımlardan etkilenen sanatçıları ve akımların dönemsel özelliklerini inceleyeceğiz.

REALİZM VE FOTOĞRAF

Doğal gerçeklik insanın dışında, insandan-bilinçten bağımsız olarak var olan somut ve nesnel bir gerçekliktir. Gerçeklik sorunu insanla birlikte var olan bir olgudur. Dış dünya-insan ilişkilerinde, ilk bakışta temel gerçeklik doğanın kendisi olarak görülür, çünkü insanın çevresinde ilk gördüğü şey dış dünyadır, doğadır. İnsanın yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesi için doğaya uymak, onu taklit etmek ve onun gizine ulaşmak temel etkinlik olarak alınmıştır. Doğanın etkin, insanın ise edilgen olduğu yansıtmaya dayalı bu görüş, tarihsel oluşum ve sanatsal değişim-gelişim sürecinde çok farklı yorum ve uygulamalara uğramıştır[153].

Ernest Fischer gerçeklik hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirir; "Gerçekliği sadece bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın

153 DOĞAN, Mehmet, "100 Soruda Estetik", Gerçek Yayın Evi, 1975, İstanbul.

dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. Gerçeklik yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların ve hayallerin toplamıdır"[154].

Öz ile görüntü (fenomen) arasındaki gerçek diyalektik, bu her iki öğenin de yalnız insan bilincine değil, aynı zamanda realitenin ürünü olan nesnel realite evrelerine de eşit biçimde dayanmasından doğar. Bununla birlikte bu diyalektik bilginin en önemli belirtisi (aksiyon) realitenin çeşitli evreleri vardır. Önce, yüzeyin kaçıcı olan, bir daha tekrar etmeyecek anın realitesi vardır. Bu diyalektik tüm realiteyi öyle bir sarar ki, bu ilişkide görünüş ve gerçek tekrar birbirlerini izafi kılarlar: ansal deneyim yüzeyinden hareket ederek daha derine gittiğimiz zamanki görünüşe öz halinde karşı koyan şey, yine çok daha derin araştırmalar sonucunda ardında bir başka ve değişik öz sezilen görünüş olarak belirir. Ve bu böyle sonsuza dek sürüp gider. O halde gerçek sanat en yüksek derinliğe, en yüksek kavramaya yönelir ve her şeyi kapsayan realiteyi bütünlüğü içerisinde özümler. Mümkün olduğu kadar derine inerek yüzeyin altında saklı evreleri (anları) araştırır, fakat bu evreleri, soyut bir biçimde birbirinden ayırarak ve görüntülere (fenomenlere) karşı koyarak betimlemez. Tersine bir yandan özün görüntüye gerçek, onda kendisini göstermesini mümkün kılan bu diri diyalektik oluşumu, öte yandan görüntünün tüm devinimi içerisinde kendi özünü ortaya koymasını sağlayan, aynı oluşumun ilgili yönünü betimler. Diğer yandan bu evreler, içlerinde diyalektik bir devinim, sürekli bir geçişime sahip olmakla kalmazlar, aynı zamanda kesintisiz bir sürecin anları olarak sürekli ve karşılıklı bir etki-tepki içindedirler. Yani gerçek sanat, her zaman insan yaşantısının bütünlüğünü, onun devinimini, oluşumu ve evrimi içinde verir»[155].

154 FISCHER, Ernest, "Sanatın Gerekliliği" Çeviren: C.Kopan, Payel Yayınları, 1995, İstanbul.

155 LUKACS, Georg, "Marks ve Engels'in Estetik Yazıları" Çeviren: B. Çömert, Z, Özcan, Forum, Sayı:356.

1855 yılında, gerçekçilik diye adlandırılan yeni sanat akımından söz edilir olmuştu. Fotoğrafın 1855 yılındaki sergisiyle beraber yükselişini kutladığı bu dönemde doğayı birebir yansıtan bu suretleri hayranlıkla izleyen halk benzer eğilimlerle hareket eden ilk gerçekçi ressamları boykot ediyordu[156].

Gerçekçiler, ressamın şövalyesinin arkasında tevazu içinde silinip gitmesini istiyorlardı. Bu arzu fotoğraf söz konusu olduğunda kendiliğinden gerçekleşiyordu, çünkü görüntü tamamlandığı zaman artık fotoğrafı çeken kişiden bağımsızdır. Fotoğraf gerçekçilikle doğrudan bağlantı içindedir. Fotoğrafçı bu gerçeklik üzerinde düzeltmeler yapabilir ama onu tümüyle değiştiremez. Fotoğraf tekniğinin geliştirilmesiyle birlikte o güne dek farkına varılmamış olan bir dünya ortaya çıktı. Makine görünür dünyanın gündelik gerçeklerine yakınlaştırıyor ve önemli kılıyordu[157].

Realizmin en önemli özelliği gerçek olanı, gözle görülüp elle tutulanı tıpkı bir ayna gibi ifade etmesidir. Realistler, bir sanatçının zengin ve görkemli dünyasını tasvir etmek yerine dünya gerçeklerini gözler önüne sermeyi tercih etmişlerdir. Eserlerinde soylu sınıf dışındaki toplumsal sınıflara da yer vermişler, sıradan insanların günlük yaşamından kesitleri ayrıntılarıyla göstermişler, ayrıca doğayı tüm gerçekliğiyle betimlemeyi amaçlamışlardır (...). Realist akımda toplumsal yaşamdan seçilen ve gerçek dünyadan alınan konular, fotoğraflarda gerçek dünyadaki ilişkiler düzenine uygun biçimde betimlenmekte ve gerçekte var olan bir nesne ya da canlı varlık olarak tanınabilmektedir. Nesnel gerçekliği temel alan fotoğrafik gerçekçilik, doğal gelişmesi içinde yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılayıp yeniden ortaya koymaktadır. Biçimsel estetiğin yerini gerçeğin tanıklığına bıraktığı gerçekçi fotoğraf sanatçıları arasında Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand ve Henri Cartier Bres-

156 FREUND, Gisele, "Fotoğraf ve Toplum" Çeviri; Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul.

157 FREUND, Gisele, "Fotoğraf ve Toplum" Çeviri; Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul.

son gibi önemli isimler sayılabilmektedir (...). Ayrıca Edward Weston ve Ansel Adams gibi fotoğraf ustaları da, fotoğraf makinesinin gerçeği kaydetme yeteneğini kullanarak zengin doku, detay ve mükemmel tonlamaları kaydetmişler, insan ve doğayı gerçekle olan ilişkisini koparmadan fotoğraflamaya çalışmışlardır. 1950'lerle birlikte başlayan, Batı'da olduğu kadar Türkiye'de de büyük dergilerin yürüttüğü gerçekçi foto-röportajlar, Anadolu'nun daha önce görülmemiş doğal güzelliklerini ve insanının yaşamını tüm gerçekliğiyle dolaysız biçimde aktarmaya çalışmıştır. Bu dönemin en önemli dergilerinden biri olan Hayat Mecmuası, Anadolu gerçeğini aktaran fotoğraflara yer vermiş ve Ara Güler, Ozan Sağdıç, Şemsi Güner, Yıldız Moran, Semiha Es ve İnal Tengizman gibi usta fotoğrafçıları yetiştirmiştir. Dünyanın büyük bir bölümünü gezmiş ve foto-röportajlar hazırlamış Ara Güler Türkiye'de realist fotoğrafçılığın uluslararası alanda ün kazanmış önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Güler, özellikle 1960-1970'li yıllarda kırsal kesimden kentlere göç ve işsizlik vb. sorunlar nedeniyle toplumsal gerçeklerin üzerine gitmiş, göç olgusunun büyük kentte yarattığı sosyal dramı lirik ve romantik bir dille aktarmıştır. Türk fotoğraf tarihinin önemli kadın fotoğrafçılarından biri olan Yıldız Moran fotoğraflarında sosyal yaşam ve doğa temalarını işlemiştir. Genellikle kırsal kesimin yaşantısından kesitlerin aktarıldığı sosyal içerikli kompozisyonlarında insanın gerçek yüzünü açığa çıkarmaya çalışmıştır. 1970'li yıllarda Türkiye'nin karış karış gezilerek belgelenmesi anlayışı gelenekselleşmiştir. Kırsal kesim insanını konu alan foto röportajları ile Fikret Otyam, gerçeğin olduğu gibi saptanması inancına sahip olan Gültekin Çizgen, toplumsal gerçekçi ve belgeci tarzıyla İbrahim Demirel çalışmalarıyla dikkat çekmiştir[158].

158 ÖZEL, Zuhal, "Fotoğraf Akımları İçerisinde Gerçekliğin Sunumu" http://www.golge-fanzin.com). Erişim: 08-08-2012.



Ara GÜLER'in Fotoğrafına Örnek.

EMPRESYONİZM VE FOTOĞRAF

Empresyonizm (İzlenimcilik) 19. yy'ın ikinci yarısıyla, 20. yy'ın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımına verilen addır. Bu akım, resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Empresyonizm bir izlenimin uyardığı duyumların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemiydi ve Empresyonist sanatçı, genellikle bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesneleri resmetmeyi amaçlıyordu. Empresyonistler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlık ve yoğunlukla yansıtmaktı[159].

İzlenimciler, biçimi sonsuz şekilde parçalamakla anlık olanı ve tikelliği keskin bir şekilde algılatarak, duyular dünyasına kendilerini bırakmış gibi görünseler de nesneleri oldukları gibi, nesnel ve bilimsel bir şekilde görmeyi ve bilmeyi amaçlıyorlardı. Fotoğraf

159 SERULLAZ, Maurice, "Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi", Çeviri: Devrim Erbil, Remzi Kitapevi,1998, İstanbul.

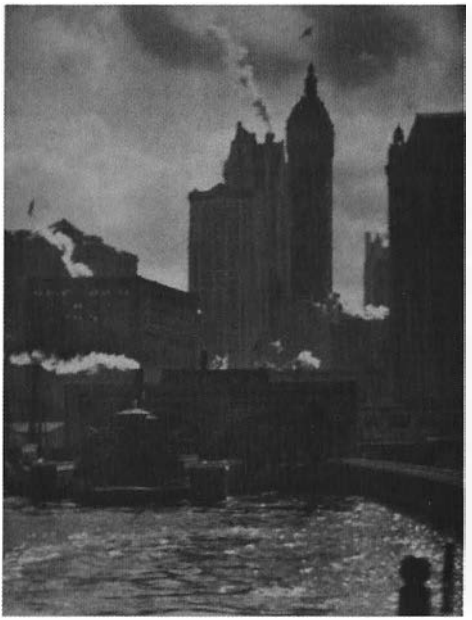
makinesini daha iyi görmek için kullandılar; böylece gösterebilmeye dönüştürdüler ve fotoğraf sürekli bir belge ve referans işlevini gördü. Fotoğraf makinesinin bir resim değil, daha iyi gören bir göz üretmek için kullanan sanatçılarda vardı. Bunlardan Thomas Eakins, fotoğraf makinesini anı yakalamak için kullanırken resimlerinde gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu[160].



Thomas EAKİNS'in Fotoğrafına Örnek.

Resim, gerçeğin ipuçlarını yakalayabileceği doğru bir belge olarak fotoğrafı kullandığı gibi, fotoğraf da kendini bir sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin bazı görsel özelliklerini kullandı. Stieglitz'in New York fotoğraflarına bakarsak bunların izlenimci resimlerin nitelikleriyle yüklü olduklarını görürüz. Yüzyılın ortalarına kadar fotoğraf resmin sanatsal niteliklerini benimsedi ve kendini kabul ettirebilmek için dramatik ve romantik etkiler peşinde oldu[161].

160 ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.
161 ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.



Stieglitz'in Fotoğrafına Örnek.

EKSPRESYONİZM

Doğanın deforme edilmeden olduğu gibi yansıtılması yerine sanatçının iç dünyasından süzülerek ortaya çıkarılmasını savunan 20. yy. sanat akımıdır. Özellikle Almanya'da ekonomik çöküntünün ve siyasi istikrarsızın hat safhada arttığı dönemde pozitivizm, natüralizm ve empresyonizm akımlarına tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Bu akım özellikle sanatçının duygularını ön planda tutar. Sanatçının dünyayı algılayışını ve olaylara bakışını geleneksel sanatlardan farklı bir şekilde renk, çizgi ve gerekli materyalleri kullanarak biçim bozma yoluna gider.

1900-1935 yılları arasında özellikle Orta Avrupa'da gelişmiş olan Dışavurumculuk, 20. yy. sanatını en sürekli ve en geniş kapsamlı bi-

çimde etkileyen sanat akımı olmuştur. Doğanın ve toplumun nesnel bakış açısıyla betimlenmesine karşı çıkan ve öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savunan dışavurumculuğun, 19. yy'ın nesnelliğine ve sanatsal gerçekliğe olan temel inancına meydan okuyan devrimci ruhun ilk belirtisi olduğu söylenebilir[162].

Schiller şöyle sorar: "Ne amaçla olursa olsun insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?" Bu yitirilişi kendi doğasına rağmen insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı[163]".

Sonucu iyi ya da kötü olsun, 20. yy. sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmaları gerekiyordu.(...) Ekspresyonizm (ifadecilik) deneyleri belki de kelimelerle en kolay açıklanacak olanıdır.(...) Ekspresyonist sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasından çok güzellikten uzaklaşmasıydı. Kendini ciddi sayan bir sanatçının bir şeyin görüntüsünü değiştirirken onu daha da idealleştireceği yerde çirkinleştirmesi hoş karşılanmıyordu (...). Ekspresyonistler insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı[164].

162 LLOYD, Jill. "Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk", Çeviren: Celal Üster, Sanat Kültür Antika. Sayı 16. Üç ayda bir yayınlanan sanat dergisi. 2000.

163 BAHR, H. Dışavurumculuk, Hazırlayan: Enis Batur "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

164 GOMBRICH, Ernest. H. "Sanatın Öyküsü" Çeviren: Bedrettin Cömert, Dördüncü Basım. Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1997.

Bu dönemin sanatçıları, yaptıkları işin dürüst ve samimi olabilmesi için arayışlara girmişlerdir. Bu arayışlar dışavurumcu tavrın temellerini oluşturmuştur. Bu tavrın en önemli özelliği akla uygun olmaktan daha çok, ruhsal durumların yansımasıyla açıklanabilmektedir.

Bu akımdan diğer sanat kollarıyla birlikte fotoğraf sanatı da etkilenmiştir. Bu sanatçıların en önemlilerinden birisi Alfred Otto Wolfgang Schulze'dir. Sanatçı varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir ve dönemin önde gelen isimleri ailesinin ve kendisinin arkadaşları olmuştur. Sanatçı resimleriyle ilgi çekmiştir. 1930 yılında Reiman-Schule uygulamalı sanat okulunda fotoğraf kamerasıyla tanışmış ve hayatının dönüm noktası olmuştur. Wols'un en dikkat çeken çalışmalarından birisi 'Ohne Titel' başlıklı 10 fotoğraftan oluşan çalışmasıdır. Bu çalışmada oyuncak bebeklerin bozulmuş görüntüleri bulunmaktadır. Bu sanatçı dışavurum akımının yanı sıra zaman zaman da sürrealizm akımı içerisinde de değerlendirildiği de olmaktadır.



Alfred OTTO'nun Fotoğrafına Örnek.

Bu akımda en çok öne çıkan sanatçı Bellmer'dir. Bu sanatçının babası ile ilgili otorite sorunları olduğu bilinmektedir. Bu sanatçı Oskar Kokoschka'nın eserlerinden etkilenmiştir. Babasına, polise, faşizme ve devlete karşı olan kızgınlığı sanatçının eserlerindeki konuları oluşturmuştur. Bu eserlerdeki deforme edilişler içsel gerginliği açıkça ortaya koymaktadır.

Belmer'in en ünlü çalışması; 1933 yılında yükselişe geçen Nazi Partisi'ne karşı tepki olarak ortaya çıkarttığı "Bebek projesi" dir. Fotoğraflardaki alışılmışın dışında ve deforme edilmiş vücutlar, sanatçının Almanya'da o dönemde yaygınlaşan 'mükemmel vücut ve üstün ırk" anlayışına attığı bir taştır.



Bellmer'in Fotoğrafına Örnek.

KÜBİZM VE FOTOĞRAF

"Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve içyapısını kavramak için elbette Kübizm nesneleri ve varlığı göründüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma biçimlerini parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş ve deforme olmuş yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış objektif düzeninin deformasyonu kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. "Objektif olan böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme nesnelerin en iç ve en gizli sırlarını ortaya çıkaracağını öne sürer."[165]

"Kübizm ortaya koyduğu yapıtlarda hem yapısal hem de yansıtmacı rolüne uygun olarak fiziksel dünyanın formlarını onların temel formlarına mümkün olduğunca yakıştırır. Kübizm tüm görsel ve dokunsal algılamanın dayandığı bu temel formlarla bağlantı kurarak tüm formların en açık seçik açıklamasını ve temelini sağlar. Kübist resim bu nesneler ile temel formlar arasındaki ilişkiyi gözler önüne sererek fiziksel dünyadaki her nesnenin formunu algılayabilmek için harcamak zorunda olduğumuz bilinçsiz çabayı azaltır. Bu temel biçimler iskeletimsi bir çerçeve gibi resmin görsel sonucunda yansıtılmış nesnenin izleniminin temelini oluşturur; bunlar artık 'görülmezler' ama 'görülen' formun temelidirler."[166]

Strand'ın uygulaması gündelik gerçeklerin fotoğraflarını biçimleri yarı soyut düzenlemeler haline getirerek çekmekti. Soyut Sandalye, Twin Lakes, Conneticut'ta esin kaynağının Kübist kolaj olduğu bellidir. Bakış açısının yan yatmasıyla birleşen aşırı yakın plan, iki savaş arasındaki yıllarda başka birçok fotoğrafçı tarafından da benimsenecekti."[167] Örneğin fotoğrafta ışıkla var olan nesne,

165 TUNALI, İsmail. "Felsefenin Işığında Modern Sanat" Rh+ Sanat Yayınları, 2003, İstanbul.

166 ANTMEN, Ahu, "A'dan Z'ye '20. yy. Sanatı" Portakal Sanat Dergisi Yayınları, Sayı:16, 1999-2000, İstanbul.

167 LUCIE, Smith, Edwart. "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar" Çeviri: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Yayınları, 2004, İstanbul

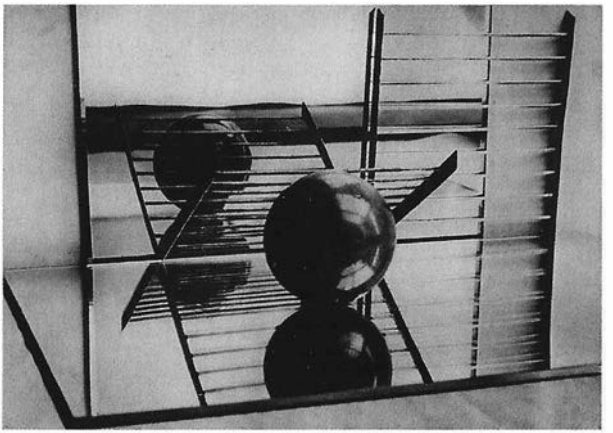
Kübizmde dokumsal olarak var olur. Üç boyutlu evrende ışık olmasa da nesne dokunulabilir durumda oradadır. Kübistler ışık ve gölge ile resimde var olabilen kapalı formun içine girdi, nesneleri "dokunma" duyusuyla uzamda var olan biçimiyle resmetti. Böylece fotoğrafın olanaklarının üstünde bir yöntemi gerçekleştirdi. Aynı zamanda fotoğraf gerçeklikten aldığı herhangi bir görüntü içinde o gerçekliğe ait tüm parçaları içinde barındırmasıyla yeni bir kompozisyon anlayışını yani açık kompozisyonu getirmiş, görüldüğü gibi Kübizm ile fotoğraf ilişkisinin boyutları birçok yönde gelişmiştir. Modernist kübistler ilk defa teneke, kağıt ve gazete parçaları gibi malzemelere tuvalde yer açıyorlardı ve böylece Kübizm, fotoğrafın etkili olduğu o güne kadar görülen en belirgin akım olması ile birlikte kolaj tekniğinin uygulandığı ilk akım olma özelliğine sahip oluyordu. Kübistler doğa biçiminin kompozisyonunu ve estetiğini reddederek sanatta da yeni yapısal kuruluşun kapısını açıyordu ve nesnelerin dıştan görünen biçimleri ile birbiriyle ilişkili olmayan parçaların düzenlenmesi düşüncesi kolajla yansıtılıyordu. "Kolaj, duruma ilişkin ironik bir yorum sunarken, zamanın ruhuyla da uyum içindeydi. Kolaj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelerin kullanımı görsel sanatların geleceği açısından son derece önemli gelişmelerdi[168].

Fotoğraf sanatı, detaya inerek tekniğin imkanlarını denerken, resim de çok daha serbest teknikler deneyebiliyordu. Picasso fotoğrafta mümkün olmayan birçok bakış açısını bir arada kullandı ya da iç dünyayı ima etmek için karmaşık şeyler oluşturdu[169].

Resimle başlayan Kübizm akımı fotoğraftan etkilendiği gibi fotoğraf sanatı da kübizmden etkilenmiş ve birçok sanatçı çıkarmıştır. Bunlardan birisi Florence Henri'dir. Amerikan doğumlu olan sanatçı eğitimlerini Almanya ve Paris'te almıştır. 1927 yılında Bauhas'a girmiş ve Laszio Moholy'nin etkisiyle deneysel fotoğraflar çekmeye başlamıştır. Daha sonra da Kübizm ve Kostrüktivizm'den etkilenmiş ve bu akımlar doğrultusunda eserler üretmiştir.

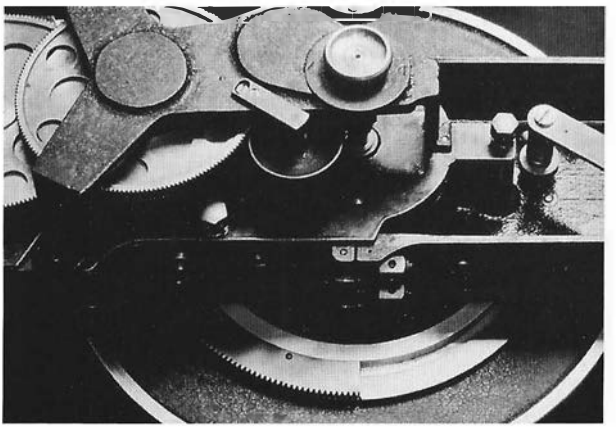
168 LUCİE, Smith, Edwart. "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar" Çeviri: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Yayınları, 2004, İstanbul.

169 ERZEN, N. Jale. "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.



Florence HENRI'nin Fotoğrafına Örnek.

Bir diğer fotoğraf sanatçısı da Paul Strand'dır. Strand Kübizmden esinlenen birkaç fotoğrafçıdan biriydi. Cansız objelerin fotoğraflarını çeker, düzlemler ve formlardan soyut denilebilecek dekoratif kompozisyonlar yaratırdı[170].



Paul STRAND'ın Fotoğrafına Örnek.

170 LUCIE, Smith, Edwart. "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar" Çeviri: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Yayınları, 2004, İstanbul.

FÜTÜRİZM VE FOTOĞRAF

20.yy. başlarında büyük siyasi yıkımlar ve askeri olaylar meydana gelmiştir. Bu olaylarla birlikte toplum çok açı çekmiştir. Bu açıların sonunda var olan düzenden kurtulmak ve yeni şeylere yön vermek için sıkı çalışmalara girmişler. Makineleşme sonucunda ekonomik yaşantılar değişmiştir. Şehirlerde kurulan büyük fabrikalar yaşamları derinden etkilemiş, insan emeğinin yavaşlığı yanında baş döndüren hızı çok etkili olmuştur. Bu değişimle birlikte toplum da değişmeye başlamıştır. İnsanlar olduklarından daha mücadeleci, saldırgan, doyumsuz ve hareketli olmaya başlamışlardır.

Bu toplumsal değişimin yansımaları sanat çevresinde de kendini göstermeye başlamıştır. Bu yaşam tarzını "özne" olarak tanımlayan, hareket ve dinamizme önem veren, geleneksel akımları yıkma çabasında olan bir grup İtalyan sanatçının filozofik, politik ve artistik kavramlara göre oluşturdukları, niteliği ve amacı belli bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketinin resmen başlaması, Filippo Tommaso MARİNETTİ'nin "Figaro" dergisinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında yayınlanan ilk manifestosuyla olmuştur. Bu akımın doğum belgesi olarak bu manifesto kabul edilmektedir.

Fütürizm, özetle sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık maddeyi yok edecek güçlerdir. Sanatın estetik öğeleri olan "ahenk"i ve "güzel"i gereksiz sayılmışlardır. Ancak fütüristler, kendilerine özgü yeni bir biçim dili yaratamamışlardır[171].

Fütürist resim sanatçısı olan Giacomo Balla'nın yapıtları daha çok eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanıyordu. Uzun süre fotoğrafla uğraşan Balla, bir olayın sıklıkla tekrarlanan evrelerini tek tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğraf" tekniğinin hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. Bragaglia'nın "Keman Yayının Ritimleri" adlı fotoğrafında her şey

171 ÖZDEMİR, A, Beyhan. "Çağdaş Sanat ve Fotoğraf" Hayalbaz Yayınevi, Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz (Fotoğraf Neyi Anlatır?), 2009, İstanbul.

kronofotoğrafta olduğu gibi görünür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir[172].



Bragaglia (Keman Yayının Ritimleri 1913) Fotoğrafına Örnek.

Bragaglia hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmek amacıyla uzun poz süreleri kullanmaktaydı. Fütürist sanatçılar arasındaki tek fotoğrafçı olan Bragagli'nın Fotodinamizm çalışmalarında amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmekti. Bragaglia'nın çalışma prensibini yine kendi sözü olan "İnsan ayağa kalktığı zaman koltuğu hala kendi ruhuyla doludur" sözüyle özetlemek mümkündür.

Bu sanat akımı, liderliğini yapan Marinetti'nin 1944 yılında ölmesiyle son bulmuştur.

172 ÖZDEMİR, A, Beyhan. "Çağdaş Sanat ve Fotoğraf" Hayalbaz Yayınevi, Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz (Fotoğraf Neyi Anlatır?), 2009, İstanbul.

KAYNAKÇA

ALTINTAŞ, Osman, "Sanat Eğitimi ve Çağdaş Türk Resminde Nü" Sur Yayınları, 2007, Ankara

AK, Seyit Ali, "Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken, (Sanat... Fotoğraf... Türkiye'de Fotoğraf Sanatı)" İFSAK Yayınları, N0:20, 1995, İstanbul.

ANTMEN, Ahu, "A'dan Z'ye '20. yy. Sanatı" Portakal Sanat Dergisi Yayınları, Sayı:16, 1999-2000, İstanbul.

BAJAC, Quentin, "Karanlık Odanın Sırları, Fotoğrafın İcadı" YKY Genel Kültür Dizisi, 2004, İstanbul.

BARTES, Roland, "Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler" Çeviri: Reha Akçakaya, ALTIKIRBEŞ Yayın, 1992, İstanbul.

BALTAS, Acar -BALTAS, Zuhal. "Bedenin Dili", Remzi Kitapevi, 2003, İstanbul.

BAHR, H. Dışavurumculuk, Hazırlayan: Enis Batur "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, 2003, İstanbul.

BAYHAN, Mehmet, "Yazılarla Fotoğraf" Eğe Yayınları, 1996, İstanbul.

BAZIN, Andre, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", Çeviri: Nijat Özön, Hayalbaz Yayınevi, Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz (Fotoğraf Neyi Anlatır?), 2009, İstanbul.

BECER, EMRE, " İletişim ve Grafik Tasarımı" Dost Kitabevi Yayınları, 2005, Anakara.

BENJAMİN, Walter, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" Çeviri: Ali Cengizkan, YGS Yayınları, 2001, İstanbul.

BERGER, John , "Görme Biçimleri", Haz. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, 1988, İstanbul.

BOUBAT, Edouard, "Fotoğraf Sanatı" Çeviren: M. Nejat ÖZCAN, İnkılap Kitabevi, 1991, İstanbul.

BUYURGAN, Serap, BUYURGAN, Ufuk, "Sanat Eğitimi ve Öğretimi" Pegem A Yayıncılık, 2007, Ankara.

CEYHAN, Zeki, "Amatör ve Profesyoneller İçin Fotoğraf Bilgileri" Anadolu Üniversitesi Yayınları: No: 1046, 1998, Eskişehir.

CEYHAN, Zeki, "Temel Fotoğrafçılık Bilgileri" Anadolu Üniversitesi Yayınları: No:1519, 2003, Eskişehir.

ÇELLEK, Tülay, "Doku" www.fotografya.grn.tr/issue-12/temeltasarim/doku.html, Erişim: 07.06.2011.

ÇİZGEN, Gültekin, "Fotoğrafın Kalın Sesi", Fototrek Yayınları, 2009, İstanbul.

DEMİR, Abdullah, "Temel Plastik Sanatlar Eğitimi " A.D.Ü. Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, 1993, Eskişehir.

DEMİREL, İbrahim, "FOTOĞRAF" Gazi Üniversitesi Yayın, No: 24, 1992, Ankara.

DEMİREL, İbrahim, "FOTOĞRAF" Türk Hava Kurumu Basımevi, 1996, Ankara.

DENİZ, Hasan, "Amatör Fotoğrafçılık" İnkılap Yayınları, 1991, İstanbul

DERMAN, İhsan, " Fotoğraf" Ağaç Yayıncılık, 1992, İstanbul.

DERMAN, İhsan, "Fotoğraf ve Gerçeklik" Hayalbaz Yayıncılık, 2010, İstanbul.

DOĞAN, Mehmet, "100 Soruda Estetik", Gerçek Yayın Evi, 1975, İstanbul.

DÖLEN, Emre, "Açıklamalı Fotoğrafi Tarihi Kronolojisi", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, 1999, İstanbul.

ERTAN, Güler, "Fotoğraf Sanatı ve Türkiye, (Cumhuriyet Sonrası Türk Fotoğrafı)", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Toplantı Notları, Siemens Yayınları, 1995, İstanbul.

ERGİN, Erhan, "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği", İnkılap Yayınları, 1989, İstanbul.
ERYILMAZ, Sümer, "Genel Fotoğrafçılık- Siyah/ Beyaz/ Renkli" İnkılap ve Ata Kitapevleri, 1983, İstanbul.
ERZEN, N. Jale, "Fotoğraf Notları" Say Yayınları, 2004, İstanbul.
FİSCHER, Ernest, "Sanatın Gerekliliği" Çeviren: C.Kopan, Payel Yayınları, 1995, İstanbul.
FREUND, Gisele, "Fotoğraf ve Toplum" Çeviri: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul.
GARDNER, Mark, WOLFE, Art, "Doğada Gezi ve Macera Fotoğrafçıları İçin Uygulama Rehberi-Fotoğrafçılık" Çeviren: Nedim Sipahi, Homer Kitabevi, 2002, İstanbul.
GAZAROV, Artur, "Dijital Fotoğraf'A'dan 'R' ya Kadar" 2010, Moskova.
GERNSHEIM, Helmut ant Alison, "A Concise History of Photography" 1971, London.
GÖKGÖZ, Aydemir, "Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık Siyah-Beyaz ve Renkli" Odak Yayıncılık, 1980, İstanbul.
GOMBRİCH, Ernest. H. "Sanatın Öyküsü" Çeviren: Bedrettin Cömert, Dördüncü Basım, Remzi Kitapevi Yayınları, 1997, İstanbul.
GRAVES, Maitlent, "The Art of Color and Design" mc Graw Hill; 2. Edition, 1951, New York.
HARRİS, Michael, "Professional Architectural Photography" Reed Educational and Professional Publishing, 1998.
HEDGECOE, John, "Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı" Remzi Kitabevi, 1996, İstanbul.
IŞIK, Özdal, "Kent ve Mimari Yapılar; Çağdaş Fotoğraf Vizyonunda Birer Öznedirler" 2. Ulusal Fotoğraf Sempozyumu, 2005, İstanbul.
ITTEN, Johannes, "Kunst der Farbe; Subjektives Erleben und Objektives Erkennen als Wege zur Kunst."1983, Stuttgart, German.
İMER, Ümit, "Her Yönüyle Modern Fotoğraf Sanatı" Serhat Dağıtım, 1981, İstanbul.
KAFALI, Nadi, "Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık" İmge Kitabevi, 2000, Ankara.
KANBUROĞLU, Özer, "Mimari Fotoğraf", Yüksek Lisans Tezi, MÜGSE. 1998, İstanbul.
KANDINSKY, Wassily "Du Spirituel Dans l'Art" Editions Dencel, 1969, Paris
KARATAŞ, Serçin, "Öğretim Amaçlı Web Sayfası Tasarımında Renk Kullanımı" G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 23, Sayı 2, 2003, Ankara.
KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren: Canan Banu Üçüncüoğlu, 1. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.
KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren: Canan Banu Üçüncüoğlu, 2. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.
KELBY, Scott, "Dijital Fotoğrafçının El Kitabı" Çeviren: Canan Banu Üçüncüoğlu, 3. Cilt. Alfa Yayınları, 2010, İstanbul.
KILIÇ, Levent, "Fotoğrafa Başlarken" Dost Kitabevi, 2002, Ankara.
KILIÇ, Levent, "Görüntü Estetiği" İnkılap Yayınları, 2003, Ankara.
LAKE, Prince, "A Mannual Photographic Manuplation" John Churchill & Sons, 1858, Londra.
LEGGAT, Robert, "A History of Photography From It's Beginnings Till The" 1920-2011, http://www.kbnet.co.uk/rleggat/ photo.
LUCİE, Smith, Edwart, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar" Çeviri: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Yayınları, 2004, İstanbul.
LUKACS, Georg, "Marks ve Engels'in Estetik Yazıları" Çeviren: B. Çömert, Z, Özcan, Forum Sayı:356.
MEİSS, Pierre Von, "Elements of Architecture: From Form to Place", E and FN Spon, 1991, London.

LLOYD, Jill, "Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk", Çeviren: Celal Üster, Sanat Kültür Antika. Sayı.16, Üç ayda bir yayınlanan sanat dergisi. 2000.

Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemini Güçlendirilmesi Projesi "Farklı Ortamlarda Fotoğraf Çekimi" Gazetecilik Ders Notları, 2008, Ankara.

MODİANO, Alberto, "Fotoğraf Tarihine Giriş", Çeviri: Devri Koç, Hüseyin Aşuroğlu, Art Studio Yayınları, 2007, Antalya.

MONDADOR, Arnold, "From Camera Obscura to Instamatic, The Camera" By The Editors of Time Life Boks, 1974.

ÖĞRETMEN, İbrahim, "Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Ara Güler" Yüksek Lisans Tezi (Yayınlanmamış), İzmir, 1984.

ÖZTUNCAY, Bahattin, "Hatıra-i Uhuvvet Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950" Aygaz A.Ş, 2005, İstanbul.

ÖZDEMİR, A, Beyhan, "Çağdaş Sanat ve Fotoğraf" Hayalbaz Yayınevi, Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz (Fotoğraf Neyi Anlatır?), 2009, İstanbul.

ÖZEL, Zuhal, "Fotoğraf Akımları İçerisinde Gerçekliğin Sunumu" http://www.golge-fanzin.com). Erişim: 08-08-2012.

PRINET, Jean, "Fotoğraf Sanatı", Çeviren: Sinan Koçapınar, Gelişim Yayınları, 1976, Ankara.

PRİCE, Mary, "Fotoğraf Çerçevedeki Gizem" Türkçesi: Ayşenaz-Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınevi, 2004, İstanbul.

ROUSE, Kate, "Classic Cameras", Chartwell Books, Inc. 1994.

SANAT KİTABI "500 Sanatçı 500 Sanat Eseri" Yem Yayın, 1997, İstanbul.

SENET, Richard, "Gözün Vicdanı, Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam" Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul.

SERULLAZ, Maurice, "Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi", Çeviri: Devrim Erbil, Remzi Kitapevi,1998, İstanbul.

SHARMA, Rasmi, "Renklerle Terapi" Çeviri: Elçin Kafalı, Nokta Kitap Yayınları, 2007, İstanbul.

SONTAG, Susan, "Fotoğraf Üzerine" Çeviri: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2011, İstanbul.

SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur, "Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü" Remzi Kitapevi, 1986, İstanbul.

SZARKOWSKY, John, "Photography Until Nw" Bufinch Press, 1989, New York.

TERZİ, Erkan, "Dijital Fotoğrafçılık" Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2004.

THE INVERTORS OF PHOTOGRAPHY, "Lihgt and Film" By The Editors of Time Life Books-Time-Life İnternational, Nederlands, 1972.

TOPÇUOĞLU, Nazif, "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları,1992, İstanbul.

TUNALI, İsmail, "Felsefenin Işığında Modern Sanat" Rh+ Sanat Yayınları, 2003, İstanbul.

UÇAR, Tevfik Fikret, "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım" İnkilap Kitabevi, 2003, İstanbul.

VİRİLİO, Paul, "La Machine de vision (Die Sehmaschine)", ISBN 978-3-88396-069-2, 1988-1989, Berlin.

YÜREKLİ, Ferhan, "Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişin Bir Yöntem Araştırması" Doktora Tezi, İTÜ. Fen Bilimleri Enst., 1997, İstanbul.

ZILLIOĞLU, Merih, "İletişim Nedir?", Cem Yayınevi, 1996, İstanbul.

http:// renklerinanlamlari.com/mor-renk.html (Erişim Tarihi: 06.06.2011).



Tolga AKALIN 1978 yılında Artvin'de dünyaya geldi. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. AKALIN 2003 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim dalında lisans eğitimini tamamladı. 2008 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği bölümünden "İlköğretim 2. Sınıf Öğrencilerinin Yaptıkları Resimlere Aile İçi Yaşamlarının Yansıması" adlı tezini vererek mezun oldu. 2011 yılında aynı üniversitede "Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Anabilim Dalındaki Öğrencilerin Resim Uygulamalarında Çevre Sorunlarının Dışavurumu" adlı tezi yaparak doktora eğitimini tamamladı.

Türkiye'de 5 tane kişisel sergi açmış, 40'ın üzerinde karma ve grup sergisine katılmıştır. Çok sayıda yarışmalı sergilerde eserleri sergilenmeye değer bulunmuş ve çeşitli ödüller almıştır. Avrupa Birliği projelerinde görevler almış, bir çok sempozyum ve konferansa katılmıştır. Kıbrıs ve Mısır başta olmak üzere birçok ülkede karma sergiye katılmıştır. Özel ve devlet kuruluşlarının resim koleksiyonlarında birçok eseri bulunmaktadır.

Sanatçının çalışmaları bireyin toplum yaşamındaki uyum sürecini irdelemektedir. Modern toplumdaki, modern insanların yaşam alanlarını ve onlar üzerinde bıraktığı etkiyi sorgulayan sanatçı aynı zamanda kalabalık insan gruplarının içerisindeki bireyin yalnızlaşmasını, eriyip gitmesini ve insanın günlük hayatını devam ettirebilmesinde önemli olan bazı uzuvların yok olmasını ele alır. Bu uzuvların yok olması insanların modernleşmek adına yaptıkları yapay yaşam mekanları (binalar, evler, ofisler...vb) içerisinde kendilerine yabancılaşmalarını ve toplumdaki diğer insanlara yabancılaşmalarını sembolize etmektedir.

Sanatçı şu anda sanat eğitiminin bütün aşamalarını tamamladığı Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Anabilim dalında Öğrt. Gör. Dr. olarak çalışmaktadır.

80691
AHG
91 AHG

HANGAR KİTAP

ISBN 978-605-88398-8-5

9 786058 839885