

# Keyifli Okumalar Dileriz

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

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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



# weimar cumhuriyetinden günümüze fotoğraf ajanslarının fotojurnalizme katkıları

DR. MERTER ORAL

e spa s yayınları

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranney.org>



Weimar Cumhuriyetinden Günümüze

# **FOTOĞRAF AJANSLARININ FOTOJURNALİZME KATKILARI**



Weimar Cumhuriyetinden Günümüze

# FOTOĞRAF AJANSLARININ FOTOJURNALİZME KATKILARI

**Dr. Merter ORAL**



© Espas Sanat Kuram

Fotoğraf Dizisi: 3

**Editör**

Hüseyin Yılmaz

**Kapak Tasarım**

Savaş Çekiç

**Kapak Fotoğrafı**

David Hurn/Magnum

(*Macaristan, Budapeşte, Macar Devrimi. Özgürlük savaşçısı, 1956*)

**Sayfa Düzenleme**

Şevket Eroğlu

ISBN 978-605-4363-04-9

**Baskı ve Cilt**

Pasifik Ofset Ltd. Şti.

Tel: (212) 412 17 77

Sertifika No: 12027

**Espas Sanat Kuram Yayınları**

Müeyyetzade Mah. Lüleci Hendek Cad.

Tatarbey Sk. No: 4/1 Beyoğlu-İstanbul

Tel: 0212-293 0280

Fax: 0212-293 0282

E-posta: info@espaskitap.com

[www.espaskitap.com](http://www.espaskitap.com)

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yavinevinin yazılı izni olmaksızın mekânîk ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimde kopyas edilemez; yeniden satış amacıyla fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz. Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak gösterilmesi şartıyla bu hükmün dışındadır.

# İÇİNDEKİLER

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Merter Oral için...</b>                                           | 11 |
| <b>önsöz</b>                                                         | 15 |
| <b>giriş</b>                                                         | 19 |
| <b>modern fotojurnalizmin doğduğu koşullar</b>                       | 23 |
| <b>1.1 Weimar Cumhuriyeti</b>                                        | 24 |
| 1.1.1 Savaş Sonrası Alman Ekonomisi                                  | 25 |
| 1.1.2 Weimar Liberalizmi                                             | 27 |
| 1.1.3 Weimar Cumhuriyeti'nde Sanat ve Kültürel Yaşam                 | 29 |
| 1.1.3.1 Fotoğraf Sergi ve Fuarları                                   | 30 |
| 1.1.3.2 Weimar Sineması                                              | 33 |
| <b>1.2 Orta Avrupa'da Demografik Dalgalanmalar ve Kültürel Ortam</b> | 35 |
| 1.2.1 Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun Çöküşü                  | 36 |
| 1.2.1.1 Macaristan'da Fotoğrafik Yaşam                               | 37 |
| 1.2.2 Yahudi Aydınları                                               | 39 |
| <b>1.3 Avangard Sanat Akımlarının Etkileri</b>                       | 41 |
| 1.3.1 Dadaizm                                                        | 42 |
| 1.3.1.1 Berlin Dada ve Fotoğraf                                      | 44 |

|                                                                          |           |
|--------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1.3.2 Sovyet Avangard Sineması .....                                     | 46        |
| 1.3.2.1 Dziga Vertov ve Belgesel Sinema .....                            | 47        |
| 1.3.3 Bauhaus .....                                                      | 49        |
| 1.3.3.1 Laszlo Moholy-Nagy .....                                         | 50        |
| 1.3.4 yeni nesnellik .....                                               | 52        |
| 1.3.4.1 August Sander: Weimar Portrecisi .....                           | 54        |
| 1.3.4.2 Albert Renger-Patzsch .....                                      | 56        |
| 1.4 teknolojik yenilikler .....                                          | 57        |
| 1.4.1 Kamera ve Optik .....                                              | 58        |
| 1.4.2 Duyarkat Hızı .....                                                | 62        |
| <b>modern fotojurnalizmin kurumlaşması .....</b>                         | <b>63</b> |
| 2.1 Resimli Haber Dergileri .....                                        | 64        |
| 2.1.1 Arbeiter Illustrierte Zeitung .....                                | 65        |
| 2.1.2 Berliner Illustrierte Zeitung ve Muncher Illustrierte Presse ..... | 68        |
| 2.1.2.1 Stefan Lorant: Örnek Bir Fotoğraf Editörü .....                  | 70        |
| 2.2. Fotoğrafın Yeni Dili: Foto Röportaj .....                           | 72        |
| 2.3 Fotoğraf Ajansları .....                                             | 74        |
| 2.3.1 Prototip: Deutscher Photodienst/Dephot .....                       | 74        |
| 2.3.2 Propaganda ve Fotoğraf .....                                       | 77        |
| 2.4 Modern Fotojurnalizmin Öncüleri .....                                | 78        |
| 2.4.1 Dr. Erich Salomon .....                                            | 79        |
| 2.4.2 Felix H. Man .....                                                 | 81        |
| 2.4.3 Martin Munkacsi .....                                              | 82        |
| 2.4.4. Tim N. Gidal .....                                                | 83        |
| <b>stereotipten kooperatif yapılanmaya fotoğraf ajansları</b>            |           |
| <b>ve fotojurnalizme katkıları .....</b>                                 | <b>85</b> |
| 3.1 Stereotip: Black Star .....                                          | 86        |
| 3.1.1 Black Star'ın Kurulduğu Ortam .....                                | 87        |
| 3.1.2 Stereotip Olarak Black Star'ın İşlevleri .....                     | 88        |
| 3.1.2.1 Avrupa Fotojurnalizminin Eklemlenmesi .....                      | 88        |
| 3.1.2.2 Göçmen Fotoğrafçıların Uyumuna .....                             | 90        |
| 3.1.2.3 Black Star ve Life Dergisi İlişkisi .....                        | 90        |
| 3.2 Kooperatif Yapılanma: Magnum Photos .....                            | 93        |
| 3.2.1 Magnum'u Hazırlayıcı Koşullar .....                                | 94        |
| 3.2.2 Magnum Fotoğrafçısının Kimliği .....                               | 96        |
| 3.2.2.1 Yaratıcılık .....                                                | 97        |

|                                                         |            |
|---------------------------------------------------------|------------|
| 3.2.2.2 Adama .....                                     | 99         |
| 3.2.2.3 Çağına Tanıklık .....                           | 100        |
| 3.2.2.4 Hümanizma, Toplumsal Eleştiri ve İdealizm ..... | 100        |
| 3.2.2.5 Telif Hakları ve Meslek İlkeleri .....          | 102        |
| 3.2.2.6 Macera Ruhu ve Cesaret .....                    | 103        |
| 3.2.2.7 Perfeksiyonizm .....                            | 104        |
| 3.2.3 Bir Model Olarak Magnum Photos .....              | 111        |
| 3.2.3.1 Gelenek Sürüyor .....                           | 112        |
| 3.2.3.2 Görsel Gazetecilik ve Magnum: Magnum Eye .....  | 115        |
| <b>3.3 Günümüzde Fotoğraf Ajansları .....</b>           | <b>117</b> |
| 3.3.1 Sipa Press: Örnek Bir Ajans .....                 | 118        |
| 3.3.1.1 Gökşin Sipahioğlu'nun Misyonu .....             | 118        |
| 3.3.1.2 Stok Fotoğrafçılık ve Sipa Press .....          | 123        |
| 3.3.2 Fotojurnalizmde Etik Sorunlar .....               | 123        |
| 3.3.3 Sayısal Teknolojiler ve Ajanslar .....            | 126        |
| 3.3.3.1 Corbis ve Getty Images .....                    | 127        |
| <b>sonuç .....</b>                                      | <b>131</b> |
| <b>kaynakça .....</b>                                   | <b>133</b> |



## teşekkür

Merter Hoca'nın "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği" adlı yüksek lisans ve "Wiemar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları" adlı doktora teziyle tanışmamız Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümünde Sanatta Yeterlilik çalışması yapan ve Merter Hoca'nın öğrencisi olan Uğur Günay arkadaşımız sayesinde oldu. Bu değerli çalışmaları o kadar benimsedik ki ilgi ve ihtiyacı olan herkese ulaştırmaya çalıştık. Espas Sanat Kuram kurulduktan hemen sonra yayınlamaya karar verdiğimiz kitaplardan biri oldu. Bu gelişme Merter Hoca'yı tanıyan herkeste büyük heyecan yarattı. Merter Hoca'nın hem yüksek lisans hem de doktora tezinde, tez danışmanı olan Prof. Dr. Simber R. Atay Eskier, Merter Hoca için içtenlik dolu ve duygu yüklü bir sunuş yazısı yazdı.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Öğretim Görevlisi Savaş Çekiç, kapak tasarımıyla katkıda bulundu. Gerekli izinlerin sağlanması için büyük nezaketle ve hızla belgeleri bize ulaştıran Merter Hoca'nın annesi Tuncay Hanım'a ve kardeşi Oya Hanım'a içten teşekkür borçluyum.

Bu çalışmamızda emeği geçen herkese yürekten teşekkür ederiz.

Bu yayının hazırlanmasında sık sık "Merter Hoca'nın öğrencisi olmak" sözlerini duydum. Bir hoca için bundan daha güzel bir söz söylenemezdi herhalde...

## 10 FOTOĞRAF AJANSLARININ FOTOJURNALİZME KATKILARI

Fotoğrafı hayatının merkezine yerleştirmiş fotoğrafçı, akademisyen, bilim emekçisi Dr. Merter Oral'ın bu değerli çalışmalarının fotoğrafa ilgi duyanların beğenisine sunulması bizim açımızdan bir gönöl borcuydu...

Hüseyin Yılmaz

## Merter Oral için...

*O (Merter Oral), 1970'li yıllardan sonra fotoğrafı, yaşamın merkezine koydu...*

*Prof. Dr. Levend Kılıç*

Hayat bir hypertext'tir. Rastlantılar, kesişmeler, kararlar ve sonuçlar, enstantane mutluluklar, kronik kederler, evrensel paralel kurgunun bileşeni serüvenler... Birimizin kaderi, bütün yeryüzünün kaderidir!

Sevgili arkadaşımız, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nin mümtaz öğretim üyesi, AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatı Derneği) ve EFSAD (Eskişehir Fotoğraf Sanatı Derneği)'in kurucu üyesi, ANFO (Anadolu Üniversitesi Fotoğrafçılık Kulübü)'nun kurucusu ve enerjik rehberi, Merhum Dr. Merter Oral (1955-2005), kendisi ile karşılaşmış ve çalışma fırsatı bulmuş kişileri daima onurlandırmış, örnek bir insandı.

O, akademik faaliyetin entelektüel esprisini, küresel kalite kriterlerini, yaratıcılığını ve hümanist karakterini mükemmelen temsil ederdi:

“Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği” (1996 )başlıklı yüksek lisans tezi –“Toplumsal” nitelik, Belgesel Fotoğraf bağlamında, politik ve kültürel konjonktüre göre sürekli yeniden tanımlanması gereken bir fotoğraf boyutudur. Dr. Oral, bu fenomeni analiz etmiş ve Fikret Otyam'ın çalışmalarını ve fotoğraflarını incelemiştir.

Söz konusu örnek, artık bir ütopya haline gelmiş olan, sosyal problemin fotoğrafı/sosyal reform şeklindeki neden/sonuç ilişkisi açısından FSA fotoğrafçılarının tanıklığı/New Deal reformları (1935-1942) örneğinde olduğu gibi tarihsel bir gerçeğe karşılıktır. Dolayısıyla, söz konusu tez, bilimsel işlevselliğinin yanı sıra, fotoğrafın etkinliği bağlamında “umut” kavramını temsil etmektedir-;

Dolayısıyla, Fikret Otyam ile olan yoğun diyalogu;

“Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları” (2000) başlıklı doktora tezi –temel parametreleri, özgürlük, bilimsel ve sanatsal yaratıcılık, devrim ve kaos olan Weimar Cumhuriyeti (1919-1933), hem XX. yüzyıl hem de XXI. yüzyılın sosyo-kültürel yapısını tanımlamak ve fotoğraf politikalarını çözümlemek açısından daima göz önünde tutulması gereken tarihsel odaklardan biridir. Yanısıra Dr. Oral’ın tezinde incelediği fotoğraf ajanslarının, fotojurnalistlerin serbest iradesi, yaratıcılıkları, cesaret ve fedakârlıklarına dayalı tarihsel ve güncel otoritesi, postmodern anlam erozyonuna rağmen gerçekliğini muhafaza etmektedir-;

Paralelinde, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi’nin düzenlediği, “Habercilik Eğitimi ve Medyada Haber” sempozyumunun (5-7 Nisan 2000) organizasyonundaki yoğun çabaları ve John G. Morris’in bu etkinlikteki mevcudiyeti ve cömert katılımı;

Yine, John G. Morris ile gerçekleştirmeye çalıştığı sözlü tarih/belgesel çalışması: “A Short History of Photojournalism in 20<sup>th</sup> Century/XX. yüzyılda Fotojurnalizmin Kısa Tarihçesi”;

XX. yüzyılın bu efsanevi tanığı ile kurduğu yakın dostluk;

Ünlü Amerikalı belgesel fotoğraf ustası Ken Light’ı ülkemize davet ederek düzenlediği, her biri fotoğraf severler için birer kazanç olan ve aynı zamanda kültürler arası iletişime katkıda bulunan konferans dizisi (2002); Dr. Merter Oral’ın profesyonelliğinin yalnızca birkaç göstergesidir.

Bir akademisyen ve fotoğraf sanatçısı olarak bilgisini, tecrübesini ve projelerini, meslektaşları, öğrencileri ve fotoğraf severler ile cömertçe paylaşır, onlara ilham verir-di. Bilimsel ve sanatsal işbirliğinden zevk alırdı.

Klasik bir **Belgesel Fotoğraf** ustası olmasının yanı sıra, fotoğraf tekniğinin inceliklerine vakıf seçkin bir zenaatkârdı. Fotoğraf tekniği ve teknolojisi konusunda tutkulu bir araştırmacı idi.

“28 portre” sergisi (2004) ve Fikret Otyam’ın vintage baskıları, bu konuda yalnızca birkaç örnektir. Yine, fotoğrafları ile katkıda bulunduğu, “Eskişehir” kitabı, çalışkanlığının bir diğer kanıtıdır.

Daima nazik, iyi kalpli ve alçakgönüllüydü. Az ve öz konuşurdu.

2005 yazında onu kaybettik; Yasını hâlâ tutuyoruz. Tez metinlerinin yayınlanması, fotoğraf kültürümüze kuşkusuz önemli bir katkıda bulunacaktır ama bu girişimin aynı zamanda bizleri biraz olsun teselli edeceğini umuyorum.

Dr. Merter Oral'ın ölüm nedeninin ani bir kalp krizi olduğu söylendi, ancak o dönemde arkadaşımızın hayatının bir agoniye dönüştüğü biliniyordu. Çünkü girdiği doçentlik sınavları, akademik, entelektüel, sanatsal ya da yöntembilimsel sorunlar nedeniyle değil, sınav jürilerinin dikkatsizlikleri ve sınav organizasyonlarındaki ciddiyetsizlikleri yüzünden olumsuzlukla sonuçlanmıştı. Oysa bu sınav kendisi için yalnızca bir formalite idi.

Yeri boş kaldı!

Ölümünden aşağı yukarı bir yıl sonra, 5-9 Mayıs 2006'da EFSAD ve ANFO, "Merter Oral'a Saygı Gösterisi" olarak, 2. Eskişehir Fotoğraf Haftası'nı düzenledi. Sergiler, gösteriler, söyleşiler, panel ve fotomaraton boyunca ve "Merter Oral'ın Ardından" (2006, Yapım: Gülbin Özdamar, Yönetim: Devrim Taban, Kurgu: Önder Hacıoğlu) başlıklı belgesel filmi seyrederken, müstesna bir misafirperverliğin eseri –tıpkı bir zamanlar Merter Bey'in bizzat temsil ettiği gibi– coşkulu açılış ve kapanış törenlerinde kendisini şükran ve hasretle hatırladık; Üniversite'de, Dernek'te, Eskişehir'in bulvarlarında, -Anadolu Üniversitesi'nde telâffuz edildiği üzere, biz elemanlar– ölümü kutladık! O asil ruh, sağlığında olduğu gibi vefatından sonra da bizleri onurlandırmıştı.

Dr. Merter Oral'ın tezlerinin yayınlanacağı haberi, sevenlerini heyecanlandırdı. Öğrencilerinden olan ve Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde çalışan Araştırma Görevlisi Gülbin Özdamar Akarçay'ın doğaçlama tanıklığı, O'nun manevi mirasını net bir şekilde tanımlamaktadır.

"Merter Oral'ın Ardından belgeseli, 2. Eskişehir Fotoğraf Haftası'nda gösterilmek üzere hazırlanmıştı. Çünkü 2. Eskişehir Fotoğraf Haftası, Merter Oral hocamıza ithafen yapılmıştı. Onun için, onu unutmamak, inadına yaşatmak, bu vesileyle yok olmaya başlayan **Toplumsal Belgeci Anlayışı** tekrar hatırlamak, hatırlatmak ve öğretmek için yapılmıştı bu fotoğraf haftası. Onun bütün sevdikleri oradaydı. Belgeselin yapımcılığını ben üstlendim. Dört ay boyunca onunla ilgili bütün görselleri, belgeleri toplamaya başladım. İğneyle kuyu kazar gibiydi. Çünkü Merter Hoca fotoğraf çekirtmeyi hiç sevmezdi. Fotoğraf gezilerinde gizli gizli fotoğrafını çekerdik. Onun eski fotoğraflarına daha kolay ulaştım, son zamanlarda ise, çok az fotoğraf çekirtmişti. Onunla ilgili birçok kişiyle konuştum. Onun sayesinde "onu seven" çok değerli insanlarla tanıştım.

Sadece fotoğraf haftası değildi hedef, O'nu ve fotoğraf anlayışını birçok yere bildirmek istedim, O'nu içimdeki tüm acıyla bütün dünyaya haykırmak istedim. Çünkü O, tıpkı değeri sonra anlaşılacak yazarlar gibiydi. Ben de onun keşfedilmesini bekleyemezdim. Belgesel onu anlatmak içindi, onu haykırmak içindi.

Yönetmen arkadaşşıma nasıl bir belgesel istediğimi anlattım. Onun hümanizmini, toplumsal belgeci anlayışının vurgulanması gerektiğini, onun öğrencileri üzerinde bıraktığı silinmez izleri anlatmak istediğimi söyledim ve kısa sürede her izleyişimde beni derinden yaralayan, onu tekrar tekrar özlediğim, bizi erken bırakıp gittiği için ona kızdığım, onunla konuştuğum 15 dakikalık bir belgesel çıktı ortaya. Belgele Merter Oral'ın Ardından adını koyduk. Çünkü artık hiçbir şey aynı olmayacaktı. Ancak O'nun bana bıraktığı, aynı kalan bazı şeyler var. O'na, bu hayatımı borçluyum, hayata güzel bakabiliyorsam, haksızlığı, yoksulluğu, sorunları belgelemek istiyorsam, içim derin bir üzüntüyle doluyorsa karşılaştığım insanların yüzlerindeki hüznü gördüğümde, bir şeyleri bu vesileyle değiştirmeye olan inancımı hâlâ safca kaybetmediysem, hayatın, insanın, işten, kariyerdan, hırslardan daha önemli olduğunu hatırlıyorsam o, Merter Hocam sayesinde. O, esir olmayı değil, yenilsen de özgürce dövüşmeyi öğretti, o başkalarının hırsları için değil, önce kendin, kendi ruh sağlığın için sonra toplum için fotoğraf çekmeyi ama bunu yaparken de bencil olmamayı öğretti. Fotoğraf çekerken insana bir nesne olarak değil, ona bir arkadaş, sevdiğin bir insan gibi değer vermen gerektiğini söylerdi. "Önce muhabbet et eleman, makineyi sonra çıkar" derdi. "Hiç bir fotoğraf insandan daha değerli değildir" derdi. Ben şimdi bunu daha iyi anlıyorum, mükemmel fotoğraflar çekmek için insanları kullanmak beni üzüyor artık. Kaçan fotoğraflara üzülmüyor, farklı insanlarla sohbet etme şansım olduğu için seviniyorum. Toplumsal Belgeci anlayışı eskisi gibi derinden yaşamıyorum ancak ne yaparsam yapayım, onun izinden gitmeyi, ondan daha çok çalışmayı ve benden beklediği şeyleri başarmayı, yazmayı, çizmeyi, sevdiğim işi yapmayı sürdüreceğim. O'nu unutturmayacak, yorulmadan anlatacağım, verdiğim derslerde öğrencilerime..."

Kral Sisypheos, boşuna varoluşçuların ikonu değildir! Sonsuza dek ve hep yeni baştan...

Prof. Dr. Simber Atay R. Eskiir

İzmir-2011

## önsöz

1970’li yılların ortalarında Ankara’da Çankaya Halkevi’nde katıldığı bir kursla fotoğraf dünyasına adım atan bu çalışmanın yazarın fotoğraf anlayışının biçimlenmesine, o yıllardaki toplumsal ortamın yanısıra, iki fotoğrafçı katkıda bulunacaktı. Bunlardan biri gazeteci, ressam ve fotoğrafçı Fikret Otyam’dı. Otyam’ın “Gide Gide” adını verdiği ve pek çoğunun baskısı kalmadığı için sahaflardan edindiği serisi, bu gencin fotoğraf anlayışının gelişiminde özellikle etkili olmuştu. Bu seride yayınlanan fotoğraflar görsel bir iletişim aracı olarak fotoğrafın toplumsal kullanımı konusunda genci bilinçlendirecek, Otyam’ın siyah/beyaz fotoğrafları ona foto röportajın ne olduğunu öğretecekti.

O yıllarda bu genç üzerinde etkili olan bir diğer fotoğrafçı gerçek adı Andre Friedman olan Macar kökenli bir Yahudi idi. 1930’lu yılların başlarında pek çok başka fotoğrafçı gibi ülkesinden ayrılmak zorunda kalan, sonradan edindiği adla Robert Capa, Almanya’da Dephot ajansında başladığı fotoğrafik kariyerini dört savaşı belgeleyerek sürdürecekti. Aslında Fikret Otyam ve Robert Capa, hem fotoğrafçı, hem de insan olarak birçok benzerliklere sahipti: Her ikisi de ideolojik temellerini modernist bir yaklaşımdan, hümanizmadan alıyordu, demokrat bir yapıları vardı ve geçtiğimiz yüzyılın sorunlarını fotoğrafla aktarmayı amaç edinmiş, politik olarak duyarlı kişilerdi. Başka bir ortak noktaları da Capa’nın tüm dünya ölçeğinde, Otyam’ın ise kendi ülkesi sınırları içinde bir tür çağdaş göçer olmalarıydı.

20'nci yüzyılın en büyük savaş fotoğrafçısı olarak tanınmasına karşın, Capa, işsiz bir fotoğrafçı olmak istiyordu. Otyam, ülkesinin sorunlarını aktarmada yazılarının yanısıra fotoğrafı da kullanıyordu. Gencin Robert Capa'yı örnek almaya çalışması aslında biraz da onun kurucuları arasında yer aldığı Magnum ajansından kaynaklanıyordu. Çağımızın pek çok ünlü fotoğrafçısının üye olduğu bu ajans diğerlerinden farklı yapısıyla dünya fotoğrafında başlı başına bir okuldu.

Yıllar sonra akademik alanda sürdürdüğü fotoğraf kariyerinde olanak bulduğu yüksek lisans çalışmasında Fikret Otyam'ın fotoğraf tavrını incelemeyi amaçladı: "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği"<sup>1</sup>.

1920'li yıllardan başlayarak fotoğraf ajanslarının dünya fotoğrafına ve fotojurnalizme katkılarının ele alındığı bu doktora çalışması ise, Robert Capa ve onun tavrında fotoğraf çeken fotoğrafçılara bir adama olarak kabul edilebilir.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde başta ailem olmak üzere pek çok kişinin katkıları söz konusudur. Prof. Dr. Levend Kılıç'a, Yrd. Doç. Dr. Erol Altınsapan'a, Öğr. Gör. Melih Zafer Arıcan'a, Özkan Öz'e ve John G. Morris'e katkıları için teşekkür ediyorum. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi lisansüstü fotoğraf programlarının varlığını öğrendiğim Sadık Demiröz'ü de anmak isterim. Sevgili kardeşim Oya'ya, tezimin bilgisayarda formatlanması ile ilgili sorunlarımın çözümünde bana sabırla yardımcı olan Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir Candemir, fotoğrafların sayısal ortama aktarılmasını sağlayan Nurten Şen ve fotoğraf reproduksiyonlarımı gerçekleştiren Muzaffer Evirgen'e teşekkür borçluyum.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden değerli hocalarım Prof. Dr. İbrahim Armağan, Doç. Dr. Mutlu Parkan, Doç. Dr. Ahmet Sipahioğlu ve Prof. Dr. Simber R. Atay'a teşekkür ederim. Onlar, akademik katkılarının yanısıra, demokrat ve sevecen kişilikleriyle de yol gösterici oldular. Tez izleme jüri üyelerim Prof. Dr. Faruk Kalkan, Prof. Dr. Ahmet Bülent Göksel ve özellikle danışmanım Fotoğraf Bölüm Başkanı Prof. Dr. Simber R. Atay'a tezimin yaşama geçirilmesindeki özendirmeleri için minnet borçluyum.

Merter ORAL

İzmir, 2000

1 Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği

*Fransız yazar Charles François Tiphaigne de la Roche'un "Giphantia: Or, A View of What Has Passed, What Is Now Passing, And During The Present Century, What Will Pass, in The World" adlı yapıtı bilim kurgu türündedir. Kitapta yazarın düşsel seyahatleri anlatılmaktadır. Yapıtta, yazar, havaya kaldırılarak, yan bilinçli bir durumda, ilginç bir ülkedeki güzel bir bahçeye iner; burada adı Giphantie olan ve adanın hâkimi olduğunu söyleyen bir ruhla karşılaşır ve onun rehberliğinde adanın harikalarını keşfetmeye başlar. Aşağıdaki metin kitapta Bölüm XVII, Kısım F'de yer almaktadır.*

Şu pencere, şu geniş ufuk, şu siyah bulutlar, şu köpüren deniz, bir resimden başka bir şey değildir... Bilirsiniz M, farklı nesnelerden yansıyan ışık ışınları bir resim oluşturur ve örneğin gözün retinası, su ve cam gibi tüm cilalı yüzeylerden yansıyan görüntüyü boyar, tikel ruhlar hızla geçip giden bu görüntüleri saptamanın arayışı içindeydiler; çok yapışkan ve hızla sertleşip kuruyan marifetli bir malzeme oluşturular; bu malzeme sayesinde kaşla göz arasında bir resim oluşturulabiliyordu. Bir cam parçasını bu malzemeyle kaplıyor ve bu cam parçasını resmini yapmak istedikleri nesnelerin önüne tutuyorlardı. Bu tuvalin ilk etkisi bir aynanıninkine benzer; ışığın görüntüsünü iletebileceği uzak, yakın tüm nesneler orada görülebilir. Ancak camın yapamayacağını, tuval, bu marifetli malzeme sayesinde yapar, görüntüleri tutar. Ayna görüntüleri özüne sadık olarak gösterir, ancak onları tutamaz; tuvalimiz görüntüleri oldukları gibi gösterir ve aynı zamanda onların tümünü tutar. Görüntünün bu izlenimi anındadır ve tuval hemen karanlık bir yere taşınır. Bir saat sonra tuvaldeki izlenim kurumuştur ve artık siz sanat tarafından taklit edilemeyecek ve zamanla bozulmayacağı için daha değerli bir resme sahipsiniz... Çizimin doğruluğu,

ifadenin gerçekliği, güçlü veya zayıf fırça darbeleri, gölgelerin gradasyonu, perspektif kuralları, bunların tümünü, emin ve hiçbir zaman yanılmayan elle, tuvalerimize gözü yanılta görüntüler çizen doğaya bırakıyoruz.

Charles François Tiphaigne de la Roche<sup>2</sup>

*“That window, that vast horizon, those black clouds, that raging sea, are ali but a picture ... You know that the rays of light, reflected from different bodies, form a picture, and paint the image reflected on all polished surfaces, for instance, on the retina of the eye, on water, and on glass. The elementary spirits have sought to fix these fleeting images; they have composed a subtle matter, very viscous and quick to harden and dry, by means of which a picture is formed in the twinkling of an eye. They coat a piece of glass with this matter, and hold it in front of the objects they wish to paint The first effect of this canvas is similar to that of a mirror; one sees there all objects near and far, the image of which light can transmit But what a glass cannot do, the canvas by means of its viscous matter, retains the images. Thee mirror represents the objects faithfully but retains them not; our canvas shows them with the same exactness and retains them all. This impression of the image is instantaneous, and the canvas is immediately carried away into some dark place. An hour later the impression is dry, and you have a picture the more valuable in that it cannot be imitated by art or destroyed by time... The correctness of the drawing, the truth of the expression, the stronger or weaker strokes, the gradation of shades, the rules of perspective, ali these we leave to nature, who with a sure and never erring hand, draws upon our canvasses images which deceive the eye.”*

---

2 Bu metin 1729-1774 yılları arasında yaşayan Fransız yazarı Charles Francois Tiphaigne de la Roche'un 1760 yılında Paris'te yayınlanan “Giphantia” (İngilizce baskısı Giphantia: Or a wiew of What Has Passed is Now Passing, And During The Present Century, What will Pass, In the World, Londra 1761) adlı düşsel öyküsünde yer almıştır. Başlığı yazarın soyadının (Tiphaigne) anagramı olan bu eserdeki kehanetsel söylem, fotoğraf mantığının bu denli açıklıkla literatürde ilk ifadesidir. Kaynak: [www.eastman.org/5\\_timeline/1779.htm](http://www.eastman.org/5_timeline/1779.htm), İngilizce tam metin için kaynak: [www.holonet.khm.de/Antizipation/Tiphaigne\\_de\\_la\\_Roche.html](http://www.holonet.khm.de/Antizipation/Tiphaigne_de_la_Roche.html). Fotoğrafik literatür koleksiyonculuğunda bir köşe noktası olarak değerlendirilen bu yapıt 3,500 ABD dolarına satılmaktadır.

## giriş

Weimar kültürü üzerine yazdığı ünlü çalışmasında Peter Gay, “Weimar’ı düşündüğümüz zaman, sanatta, edebiyatta ve düşüncede modernizmi düşünüyoruz”<sup>3</sup> der. Gerçekten de kimi yazarlara göre Weimar Cumhuriyeti gerçek anlamda ilk modern kültürdür. Dışavurumcu edebiyat ve sanat, –özellikle sinema–, Bauhaus tasarım ve mimarisi, Yeni Nesnellik, Piscator tiyatrosu, Bertolt Brecht ve Kurt Weill’in Üç Kuruşluk Operası gibi kültürel oluşumlar düşünüldüğü takdirde Weimar’ın modernizmle bağlantıları hemen kurulabilir.

Başka nedenlerin yanısıra, Weimar’ın bu modern kültürü, başka bir modern oluşumun ortaya çıkmasına önemli katkılar sağladı. Monarşinin yıkılmasıyla ortaya çıkan liberal ortam, 1936 yılında ABD’de yayınlanan Life dergisi ile doruğuna ulaşacak resimli haber dergiciliğinin doğuşunu hazırlayacaktı.

İnsanlığın neredeyse toplu olarak katıldığı ilk dünya savaşı sonrası oluşan ortam, bir taraftan ekonomik, siyasal, kültürel ve demografik sorunları beraberinde getirirken, bu dönem aynı zamanda avangard sanat akımlarının son derece canlı olduğu bir dönemdi. Kimi savaş sırasında, kimi savaş sonrası ortaya çıkan pek çok avangard akım, kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı olarak modern fotoğrafizmin doğduğu

---

3 Peter Gay’dan aktaran Michael Brenner; *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*. Yale University Press, New Haven, 1996, s. 153

ortama katkıda bulunmuştur. Sovyet Devrimi ve onu izleyen dönemde özellikle belgesel sinema alanındaki çalışmalar, Dadaizmin güçlü bir siyasal tavır sergileyen Berlin uzantısı, –ki Berlin Dadacıların özellikle fotomontaj alanındaki çalışmaları günümüzde bile pek çok araştırmaya konu olmaktadır–, sanat ile zanaat pratiklerinin yeni bir toplum oluşumuna katkıları ile 20’nci yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri olarak kabul edilen Bauhaus ve özellikle Moholy-Nagy’nin çalışmaları ve bir tür yeni gerçekçi akım olarak nitelenebilecek Yeni Nesnellik gibi akımlar bunlardan bazılarıdır.

Savaşta yenilen bir ulus olarak eski yapıların yerine yenilerini koymaya hazır bir toplumsal anlayış ile birlikte, teknolojik yeniliklerin de katkısıyla ve belki de tüm bu sayılanlardan daha önemlisi, savaşın yarattığı demografik hareketlilik sonrası ortaya çıkan yeni bir tür fotoğrafçı kadrosu, modern fotojurnalizmin Weimar Cumhuriyeti’nde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çoğunluğu saygın mesleklerle sahip, bir zamanlar sahip oldukları varlıkları savaş sonrası enflasyon nedeniyle yitiren aristokrat ve orta sınıftan gelen kültürlü bu yeni kadro, kimi zaman ekonomik sorunlar nedeniyle, kimi zaman da bilinçli bir seçimle dergi ve gazetelerde fotoğrafçı olarak çalışmak zorunda kalmışlardır. Bu kadrolardan biri olan Tim Gidal’e göre, “modern fotojurnalizmin ve modern resimli dergilerin yaratıcısı, modern fotojurnalist olup, süreç tersine değildir.”<sup>4</sup> Modern fotojurnalistler, gazete ve dergilerin yanısıra, Almanya’da o yıllarda yaygın olduğu üzere, bu mecraların fotoğraf talebini karşılamak üzere kurulmuş fotoğraf ajanslarında da çalışıyorlardı.

Bu çalışmanın konusu bu fotoğraf ajanslarının fotojurnalizme olan katkılarının araştırılmasıdır. Günümüzdeki kimi örnekleri çok iyi tanınmasına karşın, Weimar ve onu izleyen dönemlerdeki fotoğraf ajansları çoğu zaman fotoğraf tarihi kitaplarında birkaç cümle ile geçiştirilmiş, fotojurnalizme olan katkıları vurgulanmakla birlikte, üzerinde yeterince durulmayan bir konu olmuştur. Halbuki Weimar Cumhuriyeti’nde başta Dephot ajansı olmak üzere çok sayıda ajans, o yılların en önemli görsel iletişim aracı olan dergilere fotoğraf sağlıyorlardı. Konunun ülkemiz açısından da farklı bir önemi bulunmaktadır. Uluslararası düzeyde tanınmış çok az sayıda fotoğrafçımız bulunmasına karşın, dünyanın sayılı ajanslarından biri olan SIPA ajansı Gökşin Sipahioğlu tarafından Paris’te kurulmuştur. Önemli coğrafyalara yakınlığı nedeniyle geleneksel olarak fotojurnalizmin merkezi olarak nitelendirilen Paris’te kurulu bu ajans ülkemiz insanının dünya fotojurnalizmine önemli katkılarından birini oluşturmaktadır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Modern fotojurnalizmin doğduğu koşulların

4 Tim N. Gidal, *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933*, Macmillan Publishing Co. , Inc. , New York, 1973, s. 14

ele alındığı ilk bölümde Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'daki ekonomik, siyasal ve kültürel ortam incelenmekte, kendine özgü yapısıyla Weimar sineması ayrıca ele alınmaktadır. O yıllarda sayı ve kapsam olarak dünyadaki en önemli örnekler arasında yer alan Weimar fotoğraf sergi ve fuarları ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

Savaş sonrası demografik hareketler ve avangard sanat akımları ile teknolojik yeniliklerin etkileri de bu bölümde ele alınmıştır.

Modern fotojurnalizmin kurumlaşmasına ayrılan ikinci bölümde Almanya'daki resimli haber dergileri ele alınıp incelenmekte; yeni bir dil olarak ortaya çıkan foto röportajın resimli haber dergilerindeki önemi vurgulanmaktadır. Prototip olarak bu dönemde kurulan fotoğraf ajanslarının fotojurnalizme katkıları, Dephot ajansı özelinde incelenmiş ve modern fotojurnalizmden kimi örnek fotoğrafçılar, fotoğraf tavrıları ve modern fotojurnalizmin oluşumuna katkıları bağlamında ele alınmıştır.

Hitler'in modern fotojurnalizme bir katkısı! olarak düşünülebilecek Black Star ajansının ABD'de kurulması ve özellikle Life dergisi ile olan ilişkileri üçüncü bölümde incelenmektedir. Kooperatif yapılanması nedeniyle farklı bir fotoğraf ajansı modeli oluşturan ve kurucularının tümünün 20'nci yüzyıl fotojurnalizmine damgasını vuran kişilerden oluştuğu Magnum ajansı da bu bölümde ele alınıp, fotojurnalizme katkıları bağlamında incelenmektedir. Bu bölümde ayrıca günümüz fotoğraf ajansı yapılaşmasına örnek bir ajans olarak, mevcut ajansların en büyüklerinden biri olması ve sahibinin de bir Türk olması nedeniyle SIPA ajansı ele alınmaktadır. Günümüzün değişen fotojurnalistik koşullarına iyi bir örnek olan SIPA'nın işleyişinin yanı sıra, etik sorunlar da fotoğraf ajanslarıyla ilişkileri bağlamında bu bölümde aktarılmıştır. Yine bu bölümde sayısal teknolojilerin gelişimine koşut olarak dünya fotoğraf ajanslarında ortaya çıkan ve temelde büyük sermaye birikimi gerektiren oligopolistik gelişmeler de ele alınmıştır.

Dilimizde "fotojurnalizm" sözcüğü, "basın fotoğrafçılığı" sözcüğüyle eş anlamlı olarak kullanılmasına karşın, bu çalışmada özellikle fotojurnalizm sözcüğünün kullanımı yeğlenmiştir. Kanımıza göre basın fotoğrafçılığı, basında yer alan her türlü fotoğrafı kapsayan bir anlama sahiptir. Kimi zaman fotojurnalistik amaçlarla çekilmiş olmasa bile dergi veya gazetelerde yayınlanan bir fotoğraf basın fotoğrafı niteliği kazanabilmektedir. Çeken kişi gazeteci olmasa bile, böylesine bir fotoğraf, basın fotoğrafı olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca basın fotoğrafçılığı nitelmesine konu olan fotoğraflar çoğu zaman anlık olayları konu edindikleri için plastik değerlerden yoksundurlar. Basın fotoğrafı diye nitelenen fotoğraflar genellikle ele aldıkları konuları tek bir kareyle aktarmaktadır.

Fotojurnalizm sözcüğü yukarıda nitelikleri açıklanmaya çalışılan basın fotoğrafçılığından farklı bir anlam taşımaktadır. Bu yaklaşım, ilk örnekleri Weimar resimli dergilerinde görülen, Life dergisinde pekiştirilen, Eugene Smith ve günümüzde Sebastiao Salgado ile doruğuna ulaşan, fotoğrafların metin ile birlikte kullanıldığı, fotoğrafçının dokümantasyon kaygısı taşımakla birlikte, plastik kaygılara maksimum düzeyde önem verdiği ve birden çok fotoğraftan oluşan bir görsel anlatı aracıdır.

Geçtiğimiz yüzyılda fotojurnalizmin gelişim sürecinde fotoğraf ajanslarının çok önemli katkıları bulunmaktadır. Fotoğraf ajanslarının katkıları salt fotojurnalizm ile de sınırlı kalmamakta, model olma işlevleri dolayısıyla genel olarak fotoğraf sanatının gelişim sürecine de yansımaktadır. Bu nedenledir ki doğrudan fotoğraf sınırlılığı içinde incelendiği takdirde fotoğraf sanatı ile fotojurnalizm arasında günümüzde hiçbir fark kalmamıştır. Bu farkın ortadan kalkması, büyük ölçüde, Dephot ajansı ile başlayıp, Black Star ve Magnum Photos ile devam eden sürecin bir sonucudur.

Günümüzün giderek kitsch'leşen iletişim ortamında ne yazık ki yazılı medya da bundan etkilenmekte, gerçek fotojurnalistik çalışmalara yer veren dergi ve gazetelerin sayısı azalırken, yazılı medyanın büyük bölümünde TV yayınları örnek alınarak, giderek artan sayıda sansasyonel fotoğraflara yer verilmektedir. Bu durum kimi çevrelerde klasik fotojurnalizmin önemini yitirdiği kaygılarına yol açarken, fotoğrafın tarihe tanıklığı sürdükçe fotojurnalizmin de var olacağı bir gerçektir. Kaldı ki günümüzde fotoğrafa olan talep azalmamakta, tam tersine hızla artmaktadır. Sayısal teknolojilerin hızla yaygınlaştığı bu yeni yüzyılda fotoğraf ajansları, bu teknolojilerin de katkısıyla her türlü fotoğrafa olan talebin karşılanmasında en büyük kaynak olmaya devam edeceklerdir.



## modern fotojurnalizmin doğduğu koşullar

Televizyon çağına gelinceye değin 20'nci yüzyılın en önemli görsel iletişim aracı olma niteliğini sürdüren fotoğrafçılık için, 1920'li yıllar özel bir önem taşır. İki dünya savaşı arasına sıkışan bu kargaşalı dönem, –sonuçlarının yeni bir savaşa yol açması kaçınılmaz olan ilk dünya savaşının beraberinde getirdiği sorunlar nedeniyle, bu dönemin de içerildiği zaman aralığı (1914-1945) bir felaket çağı<sup>5</sup> olarak nitelendirilmiştir– avangard sanat akımlarının altın çağlarını yaşadığı bir dönem olmuştur.

Totaliter bir dönemi izleyen Weimar Cumhuriyeti'nin görece liberal, sanat, kültür ortamında yeşeren modern fotojurnalizmi oluşturan koşullar incelendiğinde, adını, geleneksel bir kültürel birikime sahip, ufak bir kentten alan bu yeni Cumhuriyetin oluşturduğu uygun ortamın yanısıra, o döneme damgasını vuran demografik dalgalanmalara ve avangard sanat akımlarının da etkili olduğu görülecektir. Bu faktörlerin yanısıra o yıllardaki teknolojik birikim de fotojurnalizmin belli bir coğrafyada, belli bir dönemde ortaya çıkmasında etkin olmuştur.

---

5 Eric Hobsbawm, Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991, Aşırılıklar Çağı, (Çev. Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul 1996, s. 18

Weimar Cumhuriyeti'nde resimli haber dergilerinden kaynaklanan fotojurnalizm, fotoğrafın basında yeni bir kullanım biçimidir. Bu yöntemde aynı konuyu betimleyen birden çok fotoğraf metinle birlikte kullanılmıştır.

## 1.1 Weimar Cumhuriyeti

Weimar Cumhuriyeti Almanya'da 1919'dan 1933'e kadar süren yönetimin adıdır. Bu ad dönemin anayasasını kabul eden meclisin 6 Şubat-11 Ağustos 1919 tarihleri arasında Weimar kentinde toplanmış olmasından gelir.<sup>6</sup> Toplantı yeri olarak Berlin değil, Weimar seçilmişti, çünkü parlamentonun Berlin'deki karışıklıklardan, gösteri ve ayaklanmalardan etkilenmemesi isteniyordu.<sup>7</sup>

Weimar, Almanya'nın orta kesiminde yer alan bir kenttir. 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında Almanya'nın entelektüel merkeziydi.<sup>8</sup> Saksonya-Weimar Düklüğü'nün merkezi olan kentteki bu süreç, henüz 17 yaşında dük olan Karl August'un, 27 yaşında olmasına karşın "Genç Werther'in Acıları" adlı kitabıyla ünlenen Goethe'yi kente davet etmesiyle başlar. Goethe'nin varlığı kenti bir çekim merkezi haline getirdi, pek çok aydın ve sanatçı Weimar'a geldi.<sup>9</sup> Goethe'den önce de Weimar'dan ünlü kişiler gelip geçmişti. Protestan Reform hareketinin öncüsü Martin Luther 1518-1540 yılları arasında Weimar'da yaşadı. Bu ev bugün "Luther Evi" adıyla müze olarak korunmaktadır. Johann Sebastian Bach da 1708-1717 yılları arasında bu kentte yaşadı. Weimar'da her oturanın haftada üç kez ücretsiz olarak tiyatro izleme hakkı vardı.

Weimar kentinde önceki yüzyıllardan kalma yapılar arasında, Alman Ulusal Tiyatrosu'nun önünde yer alan Goethe ve Schiller bronz anıtı (1875), Goethe-Schiller Anıtmezarı, Goethe-Schiller Müzesi –şairin yaşadığı evdedir– ile Goethe'nin yazlık bahçeli evi, Schiller ve Franz Liszt'in evleri, Liszt Müzesi, Franz Liszt Müzik Yüksekokulu ve Friedrich Nietzsche arşivi sayılabilir.<sup>10</sup> Weimar, sonradan Dessau'ya taşınan Bauhaus mimarlık okuluna da 1919-1925 yılları arasında ev sahipliği yapmıştır.

6 Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, İstanbul 1990, Cilt 22, s. 125

7 Hüseyin Salihoglu. Alman Kültür Tarihi, İmge Yayınevi, Ankara, 1993, s. 177

8 Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 22, s. 125

9 Turgay Fişekçi, "Aydın ve sanatçıları çeken kent", Cumhuriyet gazetesi, 28 Ocak 1999, s. 12

10 Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 22, s. 125

1920'den 1948 yılına değin Thüringen eyaletinin merkezi olan kentte, 1937 yılında Naziler, en kötü şöhrete sahip toplama kamplarından biri olan Buchenwald'ı kurdular. II. Dünya Savaşı sırasında kampta kalan yirmi bin kadar tutuklunun çoğu çevredeki fabrikalarda çalıştırıldı. Kampta bulunan doktor ve uzmanlar virütik enfeksiyonları ve aşılardan etkilerini tutuklular üzerinde denediler. Gaz odası bulunmamasına karşın, kötü yaşam koşulları nedeniyle her ay yüzlerce tutuklu yaşamını bu kampta yitirdi. Alman Komünist Partisi'nin ünlü genel sekreteri Ernst Thälmann da 1944 yılında bu kampta öldü. Çağımızın ünlü İspanyol yazarlarından Jorge Semprun da bu kampta kaldı ve anılarını yayınladı.<sup>11</sup> Bugün bu kampın yerinde burada yaşamını yitirenlerin anısına dikilen Buchenwald Ulusal Anıtı yükselmektedir. Life dergisinin 23 Kasım 1936 tarihli ilk sayısının da kapak fotoğrafını çeken ünlü Amerikalı bayan fotoğrafçı Margaret Bourke-White, savaşın bitiminden hemen sonra Buchenwald'e girerek buradaki insanlık trajedisini fotoğraflamış ve bu foto röportajı Life dergisinde yayınlanmıştı. Müttefik kuvvetler kampa ulaştığında yirmi bin kişi canlı kalabilmeyi başarmıştı. Kampta ölenlerin toplam sayısı ise elli altı bin idi.<sup>12</sup>

Siyasi olarak çok çalkantılı bir dönem de olsa, sanat ve kültürel yaşam bakımından çok renkli bir dönemin temellerinin, kültürel mirası böylesine zengin bir kentte atılmış olması ilginç bir rastlantı olarak değerlendirilebilir. Weimar kenti günümüzde de bir çekim merkezi olma işlevini sürdürmektedir. Avrupa Topluluğu'nun 1985'ten bu yana ilan ettiği Avrupa Kültür Başkenti olarak 1999 yılında Weimar seçildi. Goethe'nin doğumunun 250'nci ve Bauhaus'un kuruluşunun 80'inci yılı nedeniyle seçilen kentte yıl boyunca kültür ve sanat şenlikleriyle, toplantılar düzenlendi.<sup>13</sup>

### 1.1.1 Savaş Sonrası Alman Ekonomisi

Alman hükümeti Ekim 1918'de ABD başkanı Woodrow Wilson'dan genel bir ateşkesin sağlanması için gerekli girişimlerde bulunmasını istedi ve Wilson'un adil bir barışın sağlanması için önerdiği 14 madde'yi benimsediğini açıkladı. Ancak bazı itilaf devletleri sivil halkın uğradığı zararlar için Almanya'nın tazminat ödemesini talep ettiler. Antlaşmanın taslağı, 1919 ilkbaharında toplanan ve İngiltere, Fransa, ABD ile İtalyan temsilcilerin denetiminde yürütülen Paris Barış Konferansı'nda hazırlandı. Antlaşmanın biçimlenmesinde savaştan yenik çıkan ülkelere hiç söz hakkı tanınmadı.

11 Turgay Fişekçi, s. 12

12 Life, World War II Special Issue, Spring-Summer 1985, Volume 8, No 6, s. 81

13 Turgay Fişekçi, s. 12

Alman heyeti tüm karşı çıkmalarına rağmen, Versailles Sarayı'nda imzalandığı için aynı adla anılan anlaşmayı imzalamak zorunda kaldı.<sup>14</sup>

Bu antlaşmanın temel amacı Almanya'nın güçsüzleştirilmesiydi. Antlaşma ile Alsace-Lorraine Fransa'ya iade ediliyor, doğuda önemli bir bölge Polonya'ya bırakılıyor, Almanya güçlü bir donanma ve hava kuvvetinden yoksun bırakılarak, Alman ordusu yüz bin kişiyle sınırlandırılıyordu. Batı Almanya askeri olarak işgal edildi ve ülke tüm denizasıırı sömürgelerini yitirdi.<sup>15</sup> Ayrıca Almanya savaşın maliyeti ve galip gelen güçlere verdiği zararın tazminatı olarak, büyük, ancak miktarı belirsiz, ödeme yapmak zorunda bırakıldı. Tazminat 1921 yılında 132 milyar altın mark, yani 33 milyar dolar olarak belirlendi, ki herkes bunun bir fantezi olduğu inancındaydı.<sup>16</sup> Versailles barış görüşmelerine İngiliz heyetinin kıdemsiz genç bir üyesi olarak katılan daha sonra bir iktisatçı olarak ünlenen John Maynard Keynes, 1920 yılında yazdığı 'Barışın Ekonomik Sonuçları' adlı eleştirisinde, "Alman ekonomisinin restorasyonu gerçekleştirilmedikçe, Avrupa'da istikrarlı bir uygarlık ve ekonominin restorasyonu imkânsız olacaktır" görüşünü dile getiriyordu.<sup>17</sup> Alman ekonomisinin restorasyonu büyük ölçüde yabancı sermaye akışı ile sağlanabilirdi. Almanya 1928 yılında dünya sermaye ihracatının yaklaşık yarısını tek başına alıyordu ve yarısı muhtemelen kısa vadeli olmak üzere 20 ile 30 trilyon mark arasında borçlandı.<sup>18</sup>

Savaşın bitmesinden 1923 yılına kadar olan dönem, bir yandan, politik çalkantılar, diğer yandan, ekonomik baskılar yüzünden yeni cumhuriyet için bir ölüm kılım dönemi idi. Savaşın bittiği 1918 ve onu izleyen yılın kışı açlık kışı olarak anılır. Amerikalılar bir milyar dolar değerindeki beş milyon ton yiyeceği Avrupa'ya sevk ettiler. Bu yardım 1922 yılına kadar devam etti. Bu arada İsveç, İsviçre ve Hollanda gibi küçük devletler de açlık çeken Alman çocuklarına yardım ediyorlardı.<sup>19</sup> 1913 yılı "1" olarak baz alındığında, toptan eşya fiyatları, 1920 yılında 20, 1921'de 19, 1922'de 342, 1923 yılının Ocak ayında 2783 ve aynı yılın Aralık ayında (1, 261, 000, 000, 000) olarak gerçekleşti. Bu durum özellikle 1923 yılında inanılmaz bir enflasyona işaret ediyordu.<sup>20</sup>

14 Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 21, s. 597

15 Eric Hobsbawm (1996), s. 47

16 a.g.e. s. 119

17 a.g.e. s. 120

18 a.g.e. s. 111

19 Hüseyin Salihoğlu (1993), s. 176

20 Stephen J. Lee, The Weimar Republic, Routledge, London, 1998, s. 58

Alman ekonomisinin 1923 yılında yaşadığı kriz çeşitli etmenlere bağlı olarak kontrol altına alındı. İç etmenler arasında başbakan Gustav Stresemann'ın aldığı sıkı para politikasına yönelik bir dizi önlem ile 1924 yılında Dawes planının yaşama geçirilmesi sayılabilir. Fransa'da Poincare hükümetinin Fransız birliklerinin Ruhr bölgesinden çekilmesini onaylaması ve İngiltere'de ilk kez işbaşına gelen İşçi Partisi hükümetinin Avrupa'da uyumun yeniden sağlanması konusundaki kararlılığı, Alman ekonomisinin düze çıkmasını sağlamada etkili olmuştur. Dawes Planı sonrası özellikle ABD'den Almanya'ya yönelen fonlar, Alman ekonomisinin yeniden canlanmasını sağlamıştır.<sup>21</sup>

1924-29 yılları Weimar Cumhuriyeti'nin en istikrarlı yılları olarak nitelendirilir. Bu dönemde özellikle ABD üretim tekniklerinin entegrasyonu ile Alman sanayi üretimi önemli artışlar sergilemiştir. 1913'te 100 olarak alındığında 1919'da 38 olan üretim indeksi, 1923 yılında bir düşüşün ardından, 1926'da 80'e, 1927 yılında ise yeniden 100 düzeyine çıkmıştır. 1928'de 103, 1929'da ise 104 düzeyine çıkan sanayi üretimi indeksi, ABD'deki depresyona bağlı olarak 1930 yılında 91 düzeyine inecektir. Aynı dönemlerde işsizlik rakamlarına baktığımızda ise sanayi üretimindeki artışa karşın, işsizliğin, Almanya'da söz konusu dönemlerde hep ciddi bir sorun olarak varlığını koruduğunu görüyoruz. 1922 yılında çalışabilir nüfusun sadece %1.1'i anlamına gelen ve 215 bin olan toplam işsiz sayısı, bir sonraki yıl % 4.1'e yükselmiş, bu oran 1924'te 4.9, 1925'te 3.4, 1926'da 10 düzeyine çıkmıştır. 1927-29 yılları arasında % 6.2 ile 8.5 arasında seyreden işsizlik oranı 1930 yılında % 14'e, 1931 yılında ise yaklaşık % 22'e çıkacaktır. Bu ise 4,5 milyondan fazla insanın işsiz olduğu anlamına geliyordu.<sup>22</sup>

### 1.1.2 Weimar Liberalizmi

Meclisin, Goethe'nin kenti olan ve liberalizmin simgesi haline gelmiş bulunan Weimar kentinde yaptığı toplantılarda, liberal bir avukat olan Hugo Preus'a son derece liberal bir anayasa hazırlattırıldı. Büyük ölçüde Amerikan, Fransız ve İsviçre anayasalarından esinlenerek hazırlanan Weimar Anayasası 31 Temmuz 1919'da kabul edildi. Yeni anayasa, ana hatlarıyla yedi yıllık bir süre için seçilen cumhurbaşkanı, iki meclisli parlamento, nisbi temsil ve eyaletlerin federe yetkilerini öngörüyordu. Ulusal Meclis, 1920 ilkbaharına kadar Weimar'da kaldı, sonra Berlin'e taşındı. Böylece Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesine kadar sürecek olan Weimar dönemi başladı.<sup>23</sup>

21 a.g.e. s. 54-55

22 a.g.e. s. 71

23 Oral Sander, Siyasi Tarih: 1918-1994, 6. Baskı, İmge Kitapevi, Ankara 1998, s. 19

Hazırlayıcıları tarafından o dönemde var olan anayasalar arasında en ilerisi olarak nitelendirilen Weimar Anayasası, 181 maddeden oluşan iki ana bölümden oluşuyordu. Bunlar “Reich’in Yapı ve İşlevleri” ile “Almanların Temel Hak ve Ödevleri” başlıklarını taşıyordu. Yeni anayasa ileri bir anayasa olmakla birlikte, neredeyse her türlü çıkar grubunun parlamentoda temsilini sağladığından, güçlü hükümetlerin kurulması mümkün değildi. 1919 ve 1933 yılları arasında oluşturulan hükümetlerin tümü koalisyon hükümetleriydi. Yine Anayasanın ilanıyla Hitler’in iktidara geldiği süre boyunca toplam 16 Şansölye (başbakan) değişmişti. Aynı süre içinde iki cumhurbaşkanı vardı: İlki 1919 ve 1925 arasında başkanlık yapan sosyalist lider Ebert, diğeri ise herhangi bir partiye bağlı olmamakla birlikte tutucu görüşleriyle tanınan Hindenburg idi.<sup>24</sup>

Yeni anayasa, kanun önünde eşitlik (madde 109), seyahat ve konut özgürlüğü (madde 114) ve her Alman’ın düşüncesini özgürce ifade etme hakkı gibi (madde 118) kişilerin temel hak ve özgürlükleri güvence altına alan maddelerin yanı sıra, madde 54 ile parlamentonun üstünlüğünü hükme bağlıyor, hükümetlerin parlamento onayını almaları koşulunu getiriyordu. Ancak başka bir anayasal hüküm (madde 48) cumhurbaşkanına olağanüstü yetkiler tanıyordu. Bu maddeye göre demokrasinin korunması için başkana olağanüstü yetkiler tanınıyordu. 1931 yılından sonra, madde 54 göz ardı edilerek bu olağanüstü yetkiler sıkça kullanılmaya başlandı. Madde 48 baz alınarak hazırlanan olağanüstü kararname sayısı 1930 yılında 5 iken, 1932 yılında 60’a çıktı; bu arada parlamentodaki oturum sayısı 1930 yılında 94’ten, 1932 yılında 13’e indi.<sup>25</sup> Tüm bu gelişmeler gelecekteki otoriter bir yönetimin ipuçlarını veriyordu.

Alman demokrasisi daha doğduğu gün, Almanların demokratik düşünme, hissetme ve eylemde bulunma bakımından çok acemi olduklarını ortaya koyuyordu. Halk siyasi bakımdan neyin değerli, neyin değersiz olduğunu bilemiyordu. Almanlar demokrasi eğitimi almamışlardı. “Weimar Anayasası” ile birdenbire gelen demokrasiyi nasıl kullanacaklarını bilemiyorlardı. Eşitlik düşüncesiyle hazırlanan seçim kanunu çok sayıda partinin kurulmasına ve parlamentoda bir üye ile temsil edilmelerine yol açmıştı.<sup>26</sup>

Weimar Cumhuriyeti’nde denetimi giderek daha küçülen bir grubun elinde yoğunlaşan karteller ve büyük ortaklıklar gene Alman sanayisine egemendi. Sanayiye kamusal denetim altına almaya ve tarım alanındaki büyük mülkleri dağıtmaya yönelik kapsamlı bir programın olmayışı iki önemli sonuç doğurdu. İşçi sınıfı siyasal ve

24 Stephen J. Lee (1998), s. 15-17

25 a.g.e. 17-19

26 Hüseyin Salihoğlu (1993), s. 177

ekonomik durumunu düzeltmekle birlikte, hoşnutsuzluğunu ve sol muhalefeti artırarak sürdürdüğü için hem sosyal demokratlar hem de cumhuriyetçiler zayıf düştü.<sup>27</sup>

Tüm olumsuz özelliklerine karşın Weimar Cumhuriyeti, siyasal anlamda çağdaş hukuk devletinin temellerinin atıldığı, insan hak ve özgürlüklerinin güvence altına alındığı, bir önceki döneme göre çok daha özgür ve eşitlikçi bir siyasal ortamdı.

Giselle Freund 15 yıldan daha kısa sürmesine karşın, bu süre içinde Almanya'da hâkim olan liberal anlayışın, bu yıllarda sanat ve edebiyat alanlarında ortaya çıkan olağanüstü gelişmeler için bir katalist olduğunu belirtir.<sup>28</sup>

### 1.1.3 Weimar Cumhuriyeti'nde Sanat ve Kültürel Yaşam

1919 yılında Weimar kentinde temelleri atılan ve 1933 yılında Nazilerin iktidara geçmesine değin süren Weimar Cumhuriyeti, genellikle Alman kültürünün 'altın çağı' olarak nitelendirilir. Bu dönemde edebiyat, resim, mimarlık, müzik, yayın yaşamı, sinema, tiyatro ve fotoğrafçılık alanlarında İkinci Reich ve Weimar'ı izleyen Üçüncü Reich dönemiyle karşılaştırılamayacak gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerin bazılarının kaynakları –dışavurumculuk gibi–, Weimar dönemi öncesine dayansa da, avant-gard yapılanmaların otoriter İkinci Reich döneminde gerçekleştirilemeyeceği, Weimar Cumhuriyeti'nin özgürlükçü ortamının sanat akımlarının gelişimi için uygun bir ortam hazırladığı genellikle kabul edilmektedir.

Dönemin belli başlı ressamı arasında George Grosz, Hannah Höch, Franz Marc, Vasili Kandinski, Paul Klee, Emil Nolde ve Kathe Kollwitz gibi isimler bulunmaktadır. George Grosz resim sanatını toplumsal eleştiri amaçlı kullanırken, Hannah Höch, Dada akımının bir temsilcisi olarak absurd'un normal olarak kabul edilmesi gerektiğini savunuyordu. Çalışmalarının çoğu fotoğraf dahil olmak üzere çeşitli malzemeleri kullanarak yaptığı kolajlardan oluşuyordu. Dada akımının Almanya'daki en tanınmış temsilcileri arasında ayrıca Kurt Schwitters ve Richard Huelsenbeck de bulunuyordu.<sup>29</sup>

Weimar'da tasarım ve mimari, köklerini 1907 yılında Hermann Muthesius'un kurduğu German Werkbund'dan alan Walter Gropius'un kurduğu Bauhaus ile yeni ufuklara ulaştı. Bu dönemde Almanya, tiyatro ve opera alanında Avrupa'nın yeni

27 Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 1, s. 456

28 Giselle Freund, *Photography and Society*, David R. Godine, Boston, 1982, s. 116

29 a.g.e. s. 117

merkezi haline geldi. Bertolt Brecht'in yazdığı 'Üç Kuruşluk Opera' büyük başarı kazandı. Bu döneme damgasını vuran tiyatrocular arasında oyun yazarları Ernst Toller ile Karl Zuckmayer ve Max Reinhardt ve Elvin Piscator gibi yönetmenler de sayılabilir. Edebiyat alanında Arnold Zweig, Hermann Hesse, Stefan George, Thomas Mann ve Erich Maria Remarque gibi büyük yazarlar yetişmişti. Remarque'nin savaş karşıtı romanı 'Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok' yazarın en tanınmış çalışmalarından biridir. Thomas Mann'ın 'Büyülü Dağ'ı 1924 yılında, Franz Kafka'nın 'Duraşma'sı ise yazarın ölümünden bir yıl sonra 1925 yılında yayınlandı. Tamamlanmamış bu yapıtında Kafka, 1930'lu yıllarda Almanya'nın üzerine çökecek terör dalgasını çok önceden öngörebilmişti.<sup>30</sup>

Weimar'ın kültür yaşamına en büyük katkılarından biri müzik alanındaydı. Arnold Schoenberg ve Alban Berg, melodiden ziyade notaların vurgulandığı 'tonal' müziği geliştirdiler.<sup>31</sup> Bu yeni dönemin müzisyenleri arasında kompozitör Paul Hindemith ve orkestra yöneticileri Wilhelm Furtwangler ile Bruno Walter de bulunuyordu. Albert Einstein Nobel ödülünü 1921 yılında kazandı. Freud'un psikanaliz çalışmaları ve psikoterapi yöntemi yine bu dönemlerde dünyaca tanındı.<sup>32</sup>

### 1.1.3.1 Fotoğraf Sergi ve Fuarları

Almanya'da açılan fotoğraf fuarları dünyanın dikkatinin 20'nci yüzyıl fotoğrafçılığındaki teknik ve estetik ilerlemelere yönelmesinde temel bir rol oynamıştır. Bu fuarlardan ilki, Internationale Photographische Ausstellung, (Uluslararası Fotoğraf Fuarı), 1909 yılında Dresden kentinde açıldı. Bir ticaret fuarı olan Dresden'deki bu ilk uygulamada fotoğrafçılığın bilimsel ve teknik uygulamaları tanıtıldı. Dresden kentinin seçilmesinin nedeni bu kentin Almanya'daki fotoğraf endüstrisinin merkezi olmasıydı.

1920'li yıllarda ise, Almanya dışında başka hiçbir ülke bu denli çeşitli fotoğrafçılık fuarına ev sahipliği yapmamıştır. Halk arasında çok popüler olan bu fuarları çok farklı kesimlerden insanlar ziyaret etmiş ve hiç kuşkusuz modern fotoğrafçılığı özendirirken, yeni fotoğraf makinesi kullanımını da artırmıştır.<sup>33</sup>

30 a.g.e. s. 116

31 Stephen J. Lee (1998), s. 117-118

32 Giselle Freund (1982)

33 Ute Eskildsen, "Exhibits: Innovative Photography in Germany Between the Wars", Avant-Garde Photography in Germany, 1919-1939, San Francisco Museum of Modern Art, 1980, s. 35

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ilk fotoğraf fuarı olan Deutscher Photographische Ausstellung (Alman Fotoğrafçılık Fuarı), Alman fotoğraf endüstrisinin desteğiyle 1920 yılında Stuttgart kentinde açıldı. Yeni kurulmuş olan Gessellschaft Deutscher Lichtbildner (Alman Fotoğrafçılar Birliği) üyeleri fuar sırasında bir sergi açtılar. Beş yıl sonra Berlin fuar komitesi, Kino-und-Photoausstellung, kısa adıyla Kipho'yu planlamaya başladı. Bir fotoğraf ve sinema fuarı olan Kipho, beş temel bölümden oluşuyordu. Bunlar arasında film ve fotoğrafçılığın tarihsel gelişimi ve reklam fotoğrafçılığı da vardı. Fuarda hazırlanan bir film stüdyosunda izleyiciler bir filmin nasıl çekildiğini görme olanağı buldular. Bu arada "Kipho'ya Gitmelisiniz" adıyla hazırlanan bir reklam filmi, sinema salonlarında gösterildi; aynı film 1929 yılında düzenlenen Film ve Fotoğraf Fuarı'na da dahil edildi.<sup>34</sup>

1926 yılında Frankfurt'ta düzenlenen Deutscher Photographische Ausstellung, fuar için özel düzenlenen bir poster yarışması sonucunda açıldı. Yarışmaya katılanlar arasında August Sander, Hugo Erfurt, Franz Grainer ve Franz Fiedler gibi sanatçılar da vardı. Fuarda film ve fotoğrafçılık ürünlerinin yanı sıra, repro fotoğrafçılık, amatör fotoğrafçılık ve bilimsel fotoğrafçılık alanlarına ilişkin ürünler yer aldığı gibi, öğrenci çalışmaları ve usta fotoğrafçıların yapıtları sergilendi. İlginç olan László Moholy-Nagy'nin fotoğraflarının amatör fotoğrafçılar arasında yer almasıydı.<sup>35</sup>

Frankfurt fuarından iki yıl sonra, 1928 yılında Köln kentinde açılan ve Pressa adını taşıyan sergide, fotoğrafçılık, çeşitli mecraların bir odak noktası olarak sunulmakla yetinilmedi, Alman Fotoğrafçılar Birliği tarafından açılan bir sergide örneklerle izlenilme olanağı verildi.<sup>36</sup>

Aynı yıl Jena kentinde açılan ve Neu Wege der Photographie (Fotoğrafçılıkta Yeni Eğilimler) adını taşıyan sergide, sekiz fotoğrafçının çalışmaları bir araya getirildi. Konu ve kullanım amacına göre fotoğraflar sekiz kategoriye ayrılmıştı: Portre, doğa, film kareleri, fotomontaj, fotogram, reklamcılık, hava fotoğrafları ve bilimsel fotoğrafçılık. Sergi, izleyicilere çeşitli arşivlerden derlenmiş, belgesel ve bilimsel fotoğraf örneklerini izleme olanağı sundu. Jena sergisinde Albert Renger-Patzsch'ın yanı sıra, Richard Levy, Moholy-Nagy, Lucia Moholy, Peterhans ve Umbo'nun da çalışmaları yer aldı. 1928 Jena sergisi fotoğraf sergilerinde yeni bir anlayışın da başlangıcı oldu. Yaratıcı fotoğraf örnekleri, endüstriyel, teknolojik ve bilimsel uygulamalarla yan yana sunulmaya başlandı. 1929 yılında Essen kentinde Museum Folkwang'da açılan sergi,

34 Ute Eskildsen (1980), s. 35

35 a.g.e. s. 35

36 a.g.e. s. 36

Fotographie der Gegenwart (Çağdaş Fotoğrafçılık) adını taşıyordu. Birkaç ay sonra Stuttgart kentinde açılacak olan Film und Foto (Fifo) sergisi gibi, bu serginin de gezici bir sergi olması tasarlanmıştı. Ancak bu iki sergi hacim ve anlayış olarak farklıydı. Essen sergisi farklı bölümlerden oluşuyordu: Güzel görüntü (sanatsal bölüm), sanat ve araştırmanın hizmetindeki görüntüler, özgür fotoğrafik biçim, fotomontaj ve film kareleri. Sergi ile bağlantılı olarak Moholy-Nagy, “Gelecekte Fotoğrafçılık ve Film” konulu saydam gösterili bir konferans verdi. Sergi daha sonra Hanover kentine taşındı.<sup>37</sup>

Stuttgart kentinde yine 1929 yılında düzenlenen Film und Foto (Fifo) sergisi bu yılların en önemli sergisi olarak kabul edilir. Fifo, 1920’lerin ortasından başlayarak sanat, reklam ve fotojurnalizm fotoğrafları arasındaki ilişkiyi göstermeyi amaçlayan bir birleşimdi. Endüstriyel ürünlere yer verilmemişti. Moholy-Nagy serginin giriş galerisini düzenledi. “Room 1” adı verilen bu galeri, serginin girişinde yer alıyor ve tüm ziyaretçilerin bu galeriden geçmesi gerekiyordu. Galeri, izleyicinin fotoğraf tarihiyle tanışmasını amaçlıyordu. Sergi, “yeni görüş” adı verilen fotoğrafçıların yapıtlarının sergilendiği ilk uluslararası arena olma özelliği taşıyordu. Fifo sergisi Deutscher Werkbund’un öncü çabalarıyla hazırlanmıştı. Werkbund’un temel ilgisi “mucit, üretici ve tüketici” arasındaki boşluğun kapatılmasıydı. Werkbund’a üye sadece iki fotoğrafçı vardı. Bunlardan biri Werkbund’a 1908 yılında katılan Hugo Erfurth, diğeri ise, 1925 yılında katılan Albert Renger-Patzsch idi. Fifo sergisinde Moholy-Nagy’nin 97 fotoğraftan oluşan tek kişilik bir sergisi de yer aldı. Fifo’nun uluslararası bölümünde fotoğrafları sergilenen fotoğrafçılar arasında ABD’den Edward Steichen ve Edward Weston, Hollanda’dan Piet Zwart, Sovyetler Birliği’nden El Lissitzky, İsviçre Werkbund’dan F. T. Gubler ve İsviçre’den Sigfried Giedion yer alıyordu. Olumlu eleştiriler almasına karşın “Room 1” dışında belgesel fotoğrafçılığa yer verilmemesi temel eleştirilerden biriydi.<sup>38</sup>

1930 ve onu izleyen yıllarda birkaç önemli sergi daha açıldı. Bunlar arasında 1930 yılında Münih’te açılan Das Lichtbild ve 1933 yılında açılan Die kamera sayılabilir. Das Lichtbild sergisi Nazilerin iktidara gelmesinden önce açılan son fotoğraf sergisidir. Film und Foto sergisi ile benzeri özellikler taşıyan bu sergide Bill Brandt, Nora Dumas, Roger Parry, Walker Evans, Josef Sudek, Albert Steiner, Lotte Jacobi, Hein Gorny, Edmund Kesting ve August Sander gibi sonradan geçtiğimiz yüzyılın önde gelen fotoğrafçıları olarak nitelenen kimi sanatçıların yapıtları sergilenme olanağı buldu. 1933 yılında düzenlenen ilk Nazi dönemi sergisi Die Kamera’nın görkemli bir sergi olması amaçlanmıştı. Serginin Herbert Bayer tarafından hazırlanan katalogundaki

37 a.g.e. s. 36

38 a.g.e. s. 37-43

giriş yazısı, propaganda bakanı Joseph Goebbels'in imzasını taşıyordu. Sergi, Nazilerin işbaşına gelmesinden sonra Almanya'da ortaya çıkan yapısal değişiklikleri ortaya koyan, propaganda yanı ağır basan bir nitelik taşıyordu. Bu sergi, Alman sanat, kültür yaşamı ve özellikle fotoğrafçılık açısından özgürlükçü, liberal bir dönemin kapandığını, artık güdümlü bir dönemin başladığını gösteriyordu.

### 1.1.3.2 Weimar Sineması

Birinci Dünya Savaşı öncesinin önde gelen film üreticisi Avrupa ülkelerinden Danimarka, İtalya ve Fransa, savaş sonrası Amerikan film sanayisinin egemenliğine girerken, bu durumun farklı olduğu tek Avrupa ülkesi Almanya idi. Savaş sırasında hükümet tarafından ciddi biçimde desteklenen Alman sineması, son derece iyi örgütlenmiş bir yapıya sahipti ve başta Orta ve Doğu Avrupa ülkeleri olmak üzere, önemli bir dış satım potansiyeline sahipti. Bu yüksek potansiyelin temel nedenlerinden biri 1924 yılına gelinceye değin Almanya'da yaşanan yüksek enflasyondur. Markın değerinin hızla düşmesi, dış alımları güçlendirirken, dış satışları özendiriyordu. 1924 yılında Alman parasının istikrar kazanması sonrası, hem film üretimi, hem de film dış satımı geriledi. Bu dönemde Amerikan sermayesi ve filmleri diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Almanya'da da etkili olmaya başladı. Tüm bu gelişmelere karşın, Alman film sanayi 1920'li yıllar boyunca yılda ortalama 200 dolayında film üretti ve iç piyasada da Alman yapımı filmler ağırlıktaydı. Hem sessiz, hem de sesli Alman sinemasının 1919-33 dönemi tarihsel olarak 'Weimar sineması' diye adlandırılır.<sup>39</sup>

Weimar Almanya'sında film ve kültür eleştirmenliği yapan Siegfried Kracauer'ın 1947 yılında yayımlanan "Caligari'den Hitler'e: Alman Filminin Bir Psikolojik Tarihi adlı yapıtı –tartışmalı da olsa– Weimar sinemasının önemli bir özelliğine dikkat çeker. Yayımlanışından sonra geçen bunca yıla karşın, hem Weimar sineması, hem de toplumsal bir iletişim aracı olarak filmin önemine ilişkin yaptığı vurgularla klasikleşen bu yapıt, Weimar Almanya'sında politik oluşumlara ilişkin ilgi çekici gözlemler içerir. Kracauer'e göre, "ticari filmler, kitlelere seslenmek üzere ortaklaşa bir çabanın ürünü olmaları dolayısıyla, bir ulustaki ortak zihniyetin derin tabakalarını başka herhangi bir mecradan daha etkin bir biçimde ortaya koyar."<sup>40</sup> Yazarın ortaya koyduğu yaklaşım, tarihsel veya kuramsal düzeyde tartışmalı olsa da, kitap, Nazizmin sonuçlarından film

39 Robert Sklar. Film: An International History of the Medium, Harry N. Abrams, New York, 1993, s. 126-127

40 a.g.e. . s. 126

yapımcılarının da suçlanabileceği izlenimini verir. Çünkü (film yapımcılarının) ürünleri, faşizmi iktidara taşıyan derin psikolojik düzeni hissedip, ortaya koymuş, ancak ona karşı çıkma yetisini gösterememiştir.<sup>41</sup>

Jack C. Ellis, "A History of Film" adlı kitabında, Almanya'nın ekonomik ve siyasal olarak en zorlu dönemini yaşadığı 1922-24 yıllarının, Alman sessiz sinemasının en yüksek dönemi olduğunu belirtir.<sup>42</sup> Söz konusu dönemde Alman sinemasındaki belirgin akım dışavurumculuktur. Aynı yıllarda Amerikan sinemasına ise gerçekçilik ve natüralizm hâkimdir. Amerikan sineması aksiyon ve melodram üzerinde yoğunlaşırken, Alman sineması yeni teknik denemelerin de katkısıyla psikolojik çözümlemelere, bireyin iç dünyasının anlatıldığı filmlere yönelmiştir. Dışavurumcu filmlerin ilk örneği 1919 tarihli "Dr. Caligari'nin Odası"dır. Ellis'e göre bu dönem Hindenburg'un 1925 yılında cumhurbaşkanlığına seçilmesi ve ülkenin bir ölçüde istikrara kavuşmasıyla güç kaybetmeye başlar.<sup>43</sup>

Arthur Knight gibi film tarihçileri, söz konusu dönemde Alman sinemasının ürünlerine ilişkin üç belirgin tür ortaya koymuşlardır. Bunlardan ilki tarihsel/mitolojik filmlerdir. Özenli kostüm çalışması ve romantik aydınlatma biçimiyle gerçekçi olmaktan uzak bu filmler, bir tür tarihsel fantazyalardır. Ernst Lubitsch ve Fritz Lang bu türün önde gelen yönetmenlerindendir. İkinci bir tür dışavurumcu dekorun önemli bir rol oynadığı ve konularını genellikle eski efsane ve balladlardan alan ölümcül, uğursuz, fantastik temaların ele alındığı filmlerdir. Bunlar arasında en ünlüsü Robert Wien'in yönettiği "Dr. Caligari'nin Odası"dır.<sup>44</sup> Tümüyle biçimsel gözükse de, aslında toplumsal kökenleri olan, toplumda var olan tedirgin, umutsuz, sağlıksız havadan kaynaklanan dışavurumcu akım, savaş sırası ve sonrasındaki acıların, ölümlerin, felaketlerin ve nihayet acı yenilginin, çöküşün tortularını taşıyordu.<sup>45</sup>

Bu dönemdeki üçüncü tür filmler ise dışavurumcu öğeler yerine, gerçekçi bir üslubun kullanıldığı ve film tekniğinin gelişmesi yolunda önemli katkılar sağlayan sokak filmleridir. Prototip nitelikteki Karl Grune'un "Sokak" (1923) filmiyle başlayan bu anlayışta, F. W. Murnau'nun yönettiği "Son Gülüş" (1924), sokak filmlerinin ve sessiz Alman sinemasının en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilir. G. W. Pabst'ın

41 a.g.e. s. 127

42 Jack C. Ellis. A History of Film, Prentice-Hall, New Jersey, 1979, s. 95

43 a.g.e. s. 95-96

44 Jack C. Ellis (1979), s. 102

45 Atilla Dorsay ve Turhan Gürkan (Haz. ), Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi, Hürriyet Gösteri Yayınları, Yayın Tarihi Belirtilmemiş, s. 109

çektığı “Neşesiz Sokak” (1925), ekonomik ve siyasal sorunlara diğer sokak filmlerine kıyasla daha doğrudan yer verir. Savaş sonrası Viyana’sında geçen ve Asta Nielsen, Greta Garbo ve Einar Hanson gibi İskandinav oyuncuların yer aldığı filmde, enflasyon, kara borsa, yönetimin etkinsizliği gibi konular gerçekçi bir üslupla yansıtılır.<sup>46</sup>

Kracauer, Yeni Nesnelliğin bir felç durumuna işaret ettiğini ifade ederek, –söz konusu kitabındaki tezine koşut olarak– en iyi örneklerinin Yeni Nesnellik akımından etkilendiğini belirttiği bu anlayıştaki filmlerin temel özelliğinin, soru sormak ve taraf tutmak konusundaki isteksizlikleri olduğunu savunur. Bu filmlerde, gerçeklik, gerçeklerin kendi imalarını ortaya koyacak biçimde değil, ancak tüm imaları bir gerçekler okyanusunda boğacak biçimde sunulmaktadır.<sup>47</sup> Kracauer, tarihsel/mitolojik filmlerin çağdaş toplumsal gerçeklikten geçmişe, dışavurumcu filmlerin fantazyaya ve sokak filmlerinin de birey psikolojisinin gizemine bir kaçış olduğunu savlar.<sup>48</sup>

Alman sinemasının toplumbilimsel olandan ziyade, psikolojik olgularla ilgilenmesi, kamera tekniğinden, aydınlatmaya, set tasarımından, oyunculuk ve senaryo yazımına varıncaya değin önemli teknik yenilikler sağlamıştır. Bunlar arasında belki de en önemlisi hareketli kamera kullanımıdır.<sup>49</sup> Daha önceleri olduğu gibi kamera hareketi salt hareketli konuların çerçevede tutulması amacıyla değil, ancak mekânın tanıtılması amacıyla da kullanılmaya başlandı. Böylece dramatik eylemi kaydeden bir araç olmanın yanısıra, kameranın kendisi de sinemasal dile katkıda bulunan bir araç haline geliyordu.

## 1.2 Orta Avrupa’da Demografik Dalgalanmalar ve Kültürel Ortam

Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi milyonlarca insanı mülteci olarak ya da aynı anlama gelmek üzere devletler arasında zorunlu nüfus mübadeleleri ile yerlerinden etti. 1914-1922 yılları, kaba bir tahminle dört ile beş milyon arası mülteciye yol açtı.<sup>50</sup> Savaş sonrası imzalanan antlaşmalar Avrupa sınırlarını inanılmaz ölçüde değiştirdi. Doğal olarak bu durumdan zararlı çıkanlar savaşta yenik düşenlerdi. Ülke

46 Jack C. Ellis (1979), s. 100-101

47 Siegfried Kracauer. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1974, s. 165-66

48 Jack C. Ellis (1979), s. 102

49 a.g.e. s. 102

50 Eric Hobsbawm (1996), s. 68

sınırlarındaki bu büyük değişimler kaçınılmaz olarak ciddi nüfus dalgalanmalarını da beraberinde getirecekti.

Hanedanlıklar çağıının bitmesine yol açan Birinci Dünya Savaşı'ndan en çok etkilenen devletler arasında iki monarşi tarafından yönetilen ve karışık bir etnik yapı sergileyen Avusturya-Macaristan İmparatorluğu bulunuyordu.

Savaşın bitmesi yeni sorunları beraberinde getirirken, nüfus hareketliliği, ortak değerlere sahip kültürlerin buluşmasını sağlayarak, eski Ortodoks yapıların zayıflamasını ve yeni oluşumların doğmasını sağladığından olumlu diye nitelenebilecek birtakım sonuçlara da yol açmıştır.

### 1.2.1 Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun Çöküşü

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi Macaristan için monarşinin çöküşünün, çok sayıdaki etnik grup üzerindeki otorite kaybının ve ülke topraklarındaki dramatik kaybın sinyallerini vermişti. 4 Haziran 1920 tarihinde imzalanan Petit Trianon Antlaşması ile ülke topraklarının üçte ikisi, komşuları Romanya, Yugoslavya ve Çekoslovakya'ya verilmişti. Antlaşma sonrası kendilerini yabancı ülkelerin vatandaşları olarak bulan on binlerce Macar, telaşla, ülkelerinden arta kalan toprak parçasına geldiler. Ülkede aşırı bir nüfus, yoksulluk ve dikkate değer siyasal rahatsızlıklar vardı; ancak tüm bunların yanısıra dikkate değer bir kültürel ortam bulunuyordu. Fotoğraf dahil hemen tüm sanatlarda bir patlama yaşıyordu.<sup>51</sup>

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çok farklı etnik kökenlere sahip uluslardan oluşuyordu. Avusturya'da Almanların yanısıra Slav ırkından gelen Çekler, Polonyalılar, Rutenler, Slovenler, Sırp lar ve Hırvatlar ile İtalyanlar, Romenler ve Macarlar bulunuyordu. Benzer şekilde Macaristan'da Macarlar, Romenler ve Almanların yanısıra Slav ırkından Slovaklar, Hırvatlar, Sırp lar ve Rutenler bulunuyordu. İmparatorluğun çökmesi yeni ortaya çıkan ülkelerde ekonomik kaynakların nüfusa orantılı bir dağılımını sağlamadı. Örneğin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun nüfus olarak sadece yüzde 27'sine sahip Çekoslovakya, İmparatorluğun sahip olduğu ağır sanayinin yaklaşık yüzde 80'ine sahip oldu. Bu durum Çekoslovakya'nın çoğu Batılı sanayi ülkesiyle rekabet edebileceği bir altyapı anlamına geliyordu. İmparatorluğun parçalanmasından en çok etkilenen ülkeler arasında Avusturya ve Macaristan bulunuyordu. Bu ülkeler

51 Colin Ford, "The Hungarian Connection", The Hungarian Connection: The Roots of Photojournalism (ed Colin Ford), National Museum of Photography, Film and Television, West Yorkshire, 1987, s. 3

coğrafik olarak topraklarının önemli bir bölümünü kaybederken, eskiden sahip oldukları doğal kaynakların büyük bir bölümünü de kaybettiler. Polonya, Çekoslovakya ve Yugoslavya ise hem nüfus, hem de toprak olarak Avusturya ve Macaristan'dan daha kârlı idiler.<sup>52</sup>

### 1.2.1.1 Macaristan'da Fotoğrafik Yaşam

Macaristan 20'nci yüzyılın başında fotoğrafçılık açısından çok canlı bir yaşam sergiliyordu. Budapeşte Fotoğraf Klübü 1899'da, Macar Ulusal Fotoğraf Amatörleri Derneği 1905 yılında kurulmuştu.<sup>53</sup> Kendisi de bir Macar göçmeni olan İngiltere'deki Focal Press yayınevinin kurucusu olan Andor Kraszna-Krausz, 20'nci yüzyılın başında Budapeşte'de neden çok sayıda fotoğrafçı olduğu yolundaki soruya verdiği yanıtta, onbirinci veya onikinci doğum yıldönümünde kendisine hediye olarak ucuz bir kutu fotoğraf makinesi hediye edildiğini, bu uygulamanın o yıllarda Macaristan'da çok yaygın olduğunu belirtir.<sup>54</sup>

Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan yeni sanatsal ortam, Budapeşte ve diğer şehirlerde yayınlanan çok sayıda resimli derginin ortaya çıkmasını sağladı. Çok sayıda illüstrasyona, kimi zaman fotoğraflara yer veren bu dergiler, halkın görsel eğitimine önemli bir katkı sağladılar. Örneğin Andre Kertész bu dergilerin kendi üzerindeki etkilerini ve daha altı yaşında iken bir gün kendisinin de böyle fotoğraflar çekmeyi umduğunu onaylamıştır. Bu dergilerden biri olan Pesti Naplo'da çalışan Martin Munkacsi ülkenin en çok gelir kazanan fotoğrafçısı idi.<sup>55</sup> Macar kökenli fotoğrafçılar arasında László Moholy-Nagy, Martin Munkacsi, Robert Capa, Brassai ve Andre Kertész sayılabilir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce yayınlanmaya başlanan bir gazete, Erdekes Usyag, –ilk sayısı 23 Mart 1913 tarihinde yayınlandı– savaş sırasında bile ülkede fotoğraf ortamının ne denli canlı olduğunun bir örneğidir. Rotogravür tekniğiyle fotoğraf baskısı patentini alan gazete, bu avantajının tam bilincinde olarak sayfalarında mümkün olduğunca çok sayıda fotoğraf yayınlıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması

52 Stephen J. Lee, *Aspects of European History, 1789-1980*, Routledge, London, 1995, s. 160-161

53 László Beke, "Just Suppose... Some Notes on an Outline History of Hungarian Photography", *The Hungarian Connection, The Roots of Photojournalism*, (ed. Colin Ford) National Museum of Photography, Film and Television, West Yorkshire, 1987, s. 7

54 Colin Ford (1987), s. 4

55 a.g.e. s. 3

gazeteye büyük bir olanak sağladı: Gazete, askerlere yönelik olarak bir fotoğraf yarışması düzenledi. Fotoğraflar, Macar monarşisinin savaş etkinliklerini betimleyecekti. Ciddi bir parasal ödül de konulan ilk yarışmaya 1599 katılım sağlandı; bu beklenenin çok üzerindeydi. Neredeyse her aileden bir kişinin savaşta olduğu ülkede, bu yarışma, okuyucular tarafından da ilgiyle karşılandı. Yarışmaya katılan fotoğraflar öylesine sansasyonel bir etki yaptı ki, Avusturya, Almanya, Hollanda ve İspanya gibi ülkelerdeki basın organları da yayınlamak üzere fotoğraflar istediler.

İlk yarışmanın başarısı üzerine gazete ikinci bir yarışma duyurusu yaptı. Militarist söylemli bu duyuruda, Macar ordusunun başarısından övgüyle söz ediliyor, daha önce salt sözlerle ifade edilen bu başarıların, artık fotoğraflarla tüm dünyaya gösterileceği belirtiliyordu. Ödül miktarının ilk yarışmadakiyle aynı olduğu ikinci yarışma, daha özel koşulları içeriyordu: “Bu kez, yapıtların hem düşman topraklarının içlerine kadar nüfuz eden muzaffer ordumuzun savaş ve yaşamını yansıtmayı, hem de askerlerin yenilmez ruhunu, muhteşem gurur ve insani özelliklerini ve gerçek kahramanlarının ebeveynler, anneler ve eşler olduğu bu savaşın güzel yönlerini yansıtmayı” bekleniyordu. Bu kez yarışmaya katılım 1400’dür.

1 Eylül 1916 tarihinde üçüncü bir yarışma düzenlenir. Bu yarışmada bazı katılımcıların sadece güzellikleri sergilemesinin beklendiği bildirilir. Bir ay sonra yarışma sonuçlarını yayınlayan gazete, en güzel ve ilginç savaş fotoğrafları arşivine sahip oldukları inancını da iletir. Gazete savaş fotoğrafları yarışmalarını beşinci yarışma ile noktalar.<sup>56</sup>

Erdekes Usjag gazetesinin düzenlediği fotoğraf yarışmalarına albay rütbesinden sıradan askere değin farklı rütbelerden kişiler katıldı. Hem o yıllardaki teknolojik olanakların yetersizliği, –yavaş duyarkatlar, taşınması zahmetli kameralar–, hem gazetesinin politikası, hem de sıcak savaş anlarında fotoğraf çekmenin zorluğu gibi nedenlerle bu savaş albümleri savaşın gerçeğini anlatmaktan uzaktır. Birkaç ölü fotoğrafına yer verilmekle birlikte, fotoğrafların çoğu savaşın bir tür kulisini-perde arkasını, –taşınan yaralılar, köprü inşaları, vb. – betimler. Bu fotoğraflarda savaşın gerçek yüzünü göremeyiz, düşman yer almaz fotoğraflarda.

Mart-Temmuz 1919 tarihlerinde Macaristan Sovyet Cumhuriyeti kurulması yolundaki ayaklanmalar bastırılırken, bu girişimin yenilgiye uğraması, bir siyasal ve entelektüel mülteciler diasporasının tüm dünyaya yayılmasına yol açacaktı. Bu mülteciler

56 Fotoğraf yarışmaları için kaynak: Gabor Szilagyi, “An Albüm or War”, The Hungarian Connection: The Roots of Photojournalism (ed. Colin Ford), National Museum of Photography, Film and Television, West Yorkshire, 1987, s. 10

arasında büyük sinemacı Sir Alexander Korda ile Dracula rolüyle ün kazanmış korku filmleri yıldızı, Bela Lugosi de bulunmaktadır.<sup>57</sup>

### 1.2.2 Yahudi Aydınları

Hanedanların çöktüğü, yeni devletlerin ortaya çıktığı, sosyalizm, liberalizm ve milliyetçiliğin doğduğu, işçi sınıfının yükseldiği ve kitlesel mal üretiminin başladığı 19'uncu yüzyıl ile 20'nci yüzyılın başlarında ortaya çıkan gelişmelerden, tüm Avrupa toplulukları etkilenmekle birlikte, en dramatik değişimler Yahudi topluluklarda yaşanmıştır. Geçtiğimiz yüzyılın sonunda görece içine kapanık bir toplum olan Alman Yahudileri, -kendi dillerini kullanır, Hebrew alfabesiyle yazar, diğer Almanlardan farklı giyinir, kendi aralarında evlenir, çocuklarını Yahudi okullarına gönderir, kendilerine özgü değerler ve inançlar taşır ve diğer topluluklardan ayrı mekânlarda yaşarlardı- ortaya çıkan bu değişimler sonucu kökten değişimlere uğramıştır. 19'uncu yüzyılın ortalarına doğru giderek artan sayıda Yahudi, daha önce onlara kapalı olan kentlere taşınmış, çocuklarını normal okullara göndermeye başlamış ve Alman ortak değerleriyle entegre olmaya başlamışlardır. Böylece Weimar öncesinde laik bir Yahudi kültürünün oluşması için adımlar atılmaya başlanmıştır.<sup>58</sup>

Ancak Yahudi toplumunun Alman kültürüyle tam olarak bütünleşmesi 20'nci yüzyıl başında da gerçekleşmemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkışından memnun olmamakla birlikte, savaşmanın bu bütünleşmeyi sağlayacağı inancına sahip Yahudiler de vardı. Onlara göre savaş, Hristiyan ve Yahudi askerler arasındaki dayanışmayı güçlendirecek, aynı siperlerde savaşıp, ölme duygusu, toplumlar arasındaki sınırları ve stereotip anlayışını ortadan kaldıracaktı. Savaş meydanlarında ölen 12 bin Yahudi, istenilen dayanışmanın sağlanmasına olanak vermeyecek, ancak ilk dünya savaşı çok önemli bir gelişmeye yol açacaktı. 1916 ile 1920 yılları arasında 70 bin Doğu Avrupa Yahudisi Almanya'ya göç etti. Buraya kendi kültürlerini de taşıyan Yahudiler, sanayi işçisi, tüccar ve zanaatkar olarak çalışmaya başladılar. Berlin'deki Yahudi topluluğunun dörtte birini Alman olmayan vatandaşlar oluşturuyordu. Doğu ve Batı Avrupa Yahudilerinin savaşın bir sonucu olarak birleşmesi, bir Yahudi kültürel rönesansının başlangıcını oluşturdu.<sup>59</sup>

57 Eric Hobsbawm (1996), s. 87

58 Michael Broma: The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany, Yale University Press, New Haven, 1996, s. 11-12

59 a.g.e. s. 30-33

Weimar'daki modern kültürün gelişiminde Yahudi yazarlar, kompozitörler, sanatçılar ve eleştirmenlerin önemli katkıları vardır. Ernst Töller'in dramları ve Alfred Döblin'in romanları olmadan dışavurumcu edebiyatın, Kurt Weill'in müziği ve Max Reinhardt'ın yönetmenliği olmadan modern tiyatronun ve Arnold Schoenberg'in kompozisyonları olmadan modern müziğin gelişimi oldukça farklı olurdu.<sup>60</sup>

Modern fotojurnalizmin ortaya çıkışında da Yahudi aydınlarının önemli katkıları vardır. İlk modern fotojurnalist olarak nitelendirilen Dr. Erich Salomon dahil olmak üzere 1920'li ve onu izleyen yıllarda çok sayıda Yahudi aydın fotoğrafçılığa yönelmiş, fotoğrafçı, editör, fotoğraf ajansı sahibi olarak modern fotojurnalizmin oluşumuna katkı sağlamışlardır. Yahudilerin fotojurnalizmin oluşumuna katkı sağlamaları birkaç nedene bağlıdır.

Ticarete yönelip, bu alanda önemli birikim sağlayan Yahudiler, geleneksel olarak, aileden birinin iyi bir eğitim görmesini arzu ederler. Stefan Zweig, en fakir bir gezgin Yahudi satıcının bile, hiç değilse bir oğlunu ne yapıp yapıp okutarak, onların profesör, bilgin, müzikçi olmalarını sağladığını belirterek, bu durumun nedenlerini şöyle ifade eder:

"Sadece alış verişe ve tüccarlığa bağlılıktan kurtulup paranın bulunmadığı daha temiz bir alana yükselmek için Yahudinin benliğinde bir güç çırpınır, Wagnerce bir deyişle, kendisini ve ırkını paranın lanetlemesinden kurtarmak ister. Yahudilerde zenginliğe karşı aşırı isteğin, bir ailede, ikinci, pek çok üçüncü göbekte sönmeye bundandır. En büyük ve güçlü ailelerde, babaların banka, fabrika ve kurulu düzen sıcak işyerlerini üstlerine almaya istekli oğullar görülmez. Bir Lord Rotschild'in ornitolog, bir Warburg'un sanat tarihçisi, bir Cassirer'in felsefeci, bir Sasson'un şair olması rastlantı sonucu değildir, Yahudiliği daracak bir dünyaya sıkıştırmış olan kupkuru para kazanma hırsından kurtulmak için hepsi de bir itici gücün sözünü dinlemişlerdir. Moral alana sığınarak sadece Yahudi olmaktan kurtulmak ve bütün insanlığa katılmak gibi bir özlem vardır bunda belki de!"<sup>61</sup>

Yahudilerin para kazanma hırsından uzaklaşarak bilim ve sanata yönelmeleri sonucunda Avrupa'da çok sayıda iyi eğitim görmüş, dünyayı gezip görerek deneyim kazanmış, birkaç yabancı dili çok iyi bilen bir Yahudi entelijansiyası oluşmuştu. 20'nci yüzyılın başlarındaki yoğun nüfus hareketleri sonrası yurtlarından edilen Yahudi diasporası, Weimar'ın özgürlükçü atmosferini yeğleyecekti. Nüfus hareketlerinin yanı sıra,

60 a.g.e. s. 154

61 Stefan Zweig, *Dünün Dünyası*, (Çev. Burhan Arpad), Mili Eğitim Basımevi, İstanbul 1964, s. 23-24

Almanya'nın savaş sonrası yaşadığı ekonomik kriz sonrası varlıklarını yitiren Yahudi aydınları fotojurnalizmin serpilmesine güç katmışlardır.

Çok sayıda Yahudinin fotojurnalistik yeteneğe sahip olması Tevrat'ta yer alan ve Yahudilerin insan sureti yaratmasını yasaklayan metinle açıklanır. Yüzyıllardır bu yasakla yaşayan Yahudiler, asimilasyonları sonrasında ortaya çıkan entelektüel özgürlük sırasında bu kısıtlama kaldırılınca, o ana kadar bastırılan yaratıcı yetenekleri adeta bir patlama gibi ortaya çıkmıştır. Bu durum sinemada çok sayıda Yahudi yönetmenin varlığını da açıklayabilir: Lang, Wilder, Capa, Korda, Lubitsch, von Sternberg, Vertov, Eisenstein ve diğerleri gibi.<sup>62</sup>

### 1.3 Avangard Sanat Akımlarının Etkileri

Modern fotojurnalizmin ortaya çıkışında o yıllarda çok zengin olan Avrupa sanat ortamı da etkili olmuştur. Fütürizmle başlayarak Dadaizm, fütürizmin bir tür yansıması olarak nitelendirilen konstrüktivizm, 1917 Ekim Devrimi sonrası olağanüstü bir canlılık gösteren Sovyet sineması ve belgesel sinema çalışmaları, Almanya'da dışavurumcu etkilerin hâkim olduğu Weimar sineması ve nihayet Bauhaus okulu ve Yeni Nesnellik gibi akım ve çabalar yeni bir görsel dilin oluşumuna katkı sağlamışlardır.

Sanat akımları, modern fotojurnalizmin oluşumuna kimi zaman doğrudan etkilerde bulunurken, kimi zaman da fotoğrafçılığın prestij ve önem kazanmasını, kitlelerde fotoğraf bilincinin oluşmasını özendirerek bir tür dolaylı etki sağlamışlardır. Jorge Lewinski avangard sanat akımlarının fotoğrafçılığa etkilerini şöyle ortaya koyar:

"Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile birlikte özellikle Avrupa'da natüralizm ve gerçekçilik önemli bir rol oynamaya devam etti: Almanya'da Albert Renger-Patzsch'ın başını çektiği Yeni Nesnellik akımı gibi. Ancak sanat akımları arasında en güçlü hissedilenler 1920'lerde zirve konumlarını sürdüren Almanya'daki Bauhaus ile Paris'te yeşeren gerçeküstücü akımlardır. Her iki okul da montaj, solarizasyon, x-ray ve fotogram gibi kullanımları özendirmiştir. Ancak özellikle Bauhaus, fotoğrafın grafik tasarım, propaganda ve reklamcılıkta kullanımına yeni ufuklar açarak, fotoğrafın diğer sanatsal yaratı biçimleriyle aynı düzleme gelmesini sağlamış ve böylece fotoğrafın bir taraftan liberalleşmesini, diğer taraftan ise popülerite kazanmasını sağlamıştır."<sup>63</sup>

62 Tim N. Gidal (1973), s. 30

63 Jorge Lewinski, *Photography: A Dictionary of Photographers, Terms and Techniques*, Arrow Books, London, 1977, s. 26

Henüz sessiz devrini yaşamasına karşın, artık önemli bir eğlence ve haber kaynağı olarak kitlelerin yaşamına giren ve onlarda görsel kalıplar oluşturan sinemanın fotojurnalizme katkıları yadsınamaz bir gerçektir. 1920'ler Almanya'sında gelişen modern fotojurnalizm ile savaş sırasında önemli bir görsel iletişim aracı niteliğini kazanan haber filmleri (newsreels), Sovyet sinemasının yaratıcı gerçekçiliği ve belki de en önemlisi artık yaygın bir eğlence aracı olma niteliği kazanan sessiz sinemanın kitlelerde yarattığı görüntü talebi arasında doğrudan bir ilişki kurulabilir. Eric Hobsbawm sinemanın fotojurnalizme etkisine şöyle dikkat çeker:

“Yeni foto-gazetecilik, kazandığı üstünlüğü, sadece fotoğrafın bir araç olduğunu keşfeden yetenekli erkek, hatta bazen kadınlara; ‘kamera yalan söylemez’, yani her durumda gerçeği yansıtır şeklindeki yanıltıcı inanca; yeni minyatür kameralarla (Leica ilk kez 1924'te kullanıldı) hareketli resim çekmeyi sağlayan teknik yeniliklere değil, en çok sinemanın evrensel düzeyde yayılmasına borçluydu. Kadınlar ve erkekler gerçekliği kamera mercekleleriyle görmeyi öğrendiler.”<sup>64</sup>

Resimli haber dergilerinin artık iyice oturduğu 1930'lu yıllarda belgesel film de önem kazanıyordu:

“1920'li yıllarda hâkim olan sanat için sanat anlayışı 1930'lu yıllarda yerini toplum için sanat anlayışına bırakmıştır. Bir taraftan depresyon, diğer yandan yükselen faşizm sanatta yeni eğilimleri teşvik etmiştir. Avangard film, yerini, 1930'lu yıllarda aydınlar ve sanatçılara en cazip sanatsal biçim olarak belgesele bırakmıştır. Cavalcanti, Ruttmann ve Ivens gibi senfonik avangard filmciler bile 1930'lu yıllarda toplumsal konulara duyarlı belgeseller yapmaya başlamışlardır.”<sup>65</sup>

### 1.3.1 Dadaizm

Dada akımı Birinci Dünya Savaşı ve hemen onu izleyen yıllarda yayıldı. Dadaizm, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kimselerin ruhsal durumunun sonucuydu. Dadacılar savaşın ardından gelen boğuntu ve dengesizliği derinden derine duyduklarından, Dada, gerçekte onların bir yaşama formülü arayışındaydı.<sup>66</sup> Dada sözcüğü çeşitli dillerde farklı anlamlar taşır: Fransızca'da oyuncak at, Slavik dillerde evet, evet gibi. Sözcüğün kökenine

64 Eric Hobsbawm (1996), s. 226

65 Jack C. Ellis(1979), s. 141

66 Yves Dupless, “Dadaizm”, (Çev. Selahattin Hilav), Türk Dili Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı, Ocak 1981, Sayı 349, s. 256

ilişkin başka bir görüş de 1916 yılında şair Tristan Tzara'nın bir sözlükte bir çakıyı rastgele gezdirirken hiçbir anlamı olmayan bu sözcük üzerinde durduğudur.<sup>67</sup>

Dadaizmin ortaya çıkış nedenlerini Tristan Tzara şöyle dile getirir:

"... Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük daha sonra... Ama 1916-1917 yıllarında savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçekdışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama ütöpik barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik... Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın bütün görünüşlerinden nefret ediyorduk: bütün dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız, gülünç ve saçmanın bütün estetik değerleri altüst ettiği biçimler kazanıyordu... Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem: Descartes'ın bu cümlesini yayınlarımızdan birinin alt başlığı yapmıştık. Bununla, dünyaya yeni bir gözle baktığımızı, bize büyüklerimiz tarafından kabul ettirilen değerleri, doğruluk kavramını yargılamak istediğimizi belirtmek istiyorduk"<sup>68</sup>

Önce Zürih, New York ve Barselona gibi tarafsız kentlerde, daha sonra ise Berlin, Köln ve Paris'te ortaya çıkan Dada hareketi, temelde, arkasında on milyon ölü bırakan Büyük Savaşın trajik sonuna bir yanıt niteliğinde idi. Yeni makine çağı teknolojisinin bu denli büyük zararlara yol açabilmesi, çoğu sanatçıyı modernleşmenin bedelinin çok yüksek olup olmadığı sorunsalıyla yüz yüze getirdi. Dada sanatçıları, Avrupa uygarlığını kendi kendini yok etmenin sınırına getiren bu gelişmelerden, toplumun akılcı güçleri olarak nitelenen bilimsel ve teknolojik gelişmeyi sorumlu tuttular. Ve bu duruma akılcılığın tam tersi bir sanat anlayışıyla yanıt verdiler: Anlamsız ve şakacı, karşı çıkan, nihilistik, sezgisel ve duygusal.<sup>69</sup>

Dadaizm bir stil veya stiller birleşimi değil, bir dünya görüşüdür. Onun yansımaları salt sanat yapıtlarıyla da sınırlı değildir. Stüdyolarına bağlı sanatsal nesne üreticileri olmaktan ziyade, aktif yurttaş-provokatörler olarak Dada sanatçıları tahrik edici toplumsal olaylara imza atmışlardır.<sup>70</sup> Dada gösterilerine sanat açısından bakmaya çalışan halkın, önceden haber verilen bir bildirge yerine, Tristan Tzara'nın rastgele seçtiği bir

67 Robert Atkins, *Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, Abbeville Press Publishers, New York, 1990, s. 70.

68 Tristan Tzara, "Dadanın Doğuşu", (Çev. Özdemir İnce), *Türk Dili Dergisi*, Yazın Akımları Özel Sayısı Ocak 1981, Sayı 349, s. 258

69 Robert Atkins (1990) s. 70

70 a.g.e. s. 70

gazete makalesini okuduğu ve o sırada Paul Eluard ile Théodore Frankel'in zillere vurup durduklarını görünce kızması bu yüzdendi.<sup>71</sup>

Norbert Lynton Dada akımının sonuçlarını şöyle yorumlar:

"Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dada'yı bir yana bırakacak olursak (belki de bu akımın yalnız bu yanı belirli bir yafta kullanmayı gerektiriyordu), geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kalır. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanıyordu."<sup>72</sup>

### 1.3.1.1 Berlin Dada ve Fotoğraf

1915 ile 1923 arasında etkin olan Dada akımının Almanya'daki temsilcileri arasında Jean Arp, Max Ernst, Hannah Höch, Man Ray, Morton Schamberg, Kurt Schwitters<sup>73</sup> ile birlikte Raoul Hausmann, John Heartfield, Richard Huelsenbeck, George Grosz ve Jonannes Baader sayılabilir.<sup>74</sup> Huelsenbeck'in 1918'de öncülüğünü yaptığı ve önde gelen temsilcilerinin John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann ve Jonannes Baader olduğu Berlin Dada grubu ise açıkça sol görüşlüydü ve sanat karşıtı etkinliğini propaganda ile birleştiriyordu. Ortak olan yanları tümünün dünyayı düzeltme konusunda özel bir istek duymalarıydı.<sup>75</sup>

Dadacılar, yeni ifade biçimlerinin arayışında geleneksel kompozisyon kurallarını bir tarafa bıraktılar. Örneğin Zürih Dada grubundan ressam Christian Schad, 1918 yılında Tristan Tzara'nın sonradan Schadograph adını vereceği soyut tasarımlar yaptı.<sup>76</sup> Fox Talbot'un ilk kez 1834 yılında icat ettiği fotojenik çizim tekniğine benzer bir teknikle, Schad, birtakım düz nesneleri, kâğıt şeritlerini ve iplik parçalarını fotoğraf

71 Yves Duples, s. 256

72 Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, (Çev. Prof. Dr. Cevat Capan ve Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 148

73 Robert Atkins (1990), s. 6

74 Norbert Lynton (1991), s. 136

75 a.g.e. s. 136

76 Helmut & Alliot Gernsheim, A Concise History of Photography, Grosset & Dunlop, New York, 1965, s. 192

kağıdı üzerine yerleştiriyor ve bunları pozluyordu. Christian Schad aynı zamanda fotomontaj tekniğini de yeniden gündeme getirmiştir. Ancak bu tekniği politik bir araç gibi kullanarak keskin dilli fotomontajlar yaratan en tanınmış sanatçı, gerçek adı Helmut Herzfeld olan, ancak ülkesindeki anti-İngiliz propagandaya bir tepki olarak adım değiştiren John Heartfield'dir.

Başlangıçta George Grosz ile birlikte kolaj türünde çalışmalar yapan Heartfield, kendisi fotoğrafçı olmamasına karşın,<sup>77</sup> titizlikle yaptığı fotomontajlarla önceleri Weimar Cumhuriyeti'ni, daha sonra ise Nazizmi ve Hitler diktatoryasını hicvetmiş,<sup>78</sup> bu tekniğin öncülerinden biri ve en etkin kullanıcısı olmuştur. Berlin Dadaistlerinin yaptıkları fotomontajlar, büyük miktarlarda yeniden üretime olanak verdiğinden, örneğin, Kübistlerin yaptıkları ünik kolajlardan ayrılırlar. Gazetelerde, dergilerde ve poster olarak yayınlanma olanağı bulan Heartfield'in fotomontajları çok etkili olmuştur.

Ünlü Alman eleştirmen ve yazar Walter Benjamin, Paris'te bulunan Faşizm Araştırmaları Enstitüsü'nde 1934 yılında verdiği bir konferansta, 1920'li yıllarda John Heartfield, George Grosz ve Hannah Höch tarafından gerçekleştirilen fotomontaj çalışmalarının önemine işaret ederek, bu teknik ile Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışı arasında paralellikler kurmuştur.<sup>79</sup> Ayırksı ve suni yapısıyla natüralist illüzyonizme ve dolayısıyla bir bağımsız ve değişmez doğal şeyler düzeni fikrinin oluşmasına karşı bir teknik ve yapıya sahip olan epik tiyatro, değişmezlik yerine, toplumsal yaşamın deneysel, modifiye edilebilecek ve parçalanabilecek bir yapı olduğunu önerir. İzleyicisinde şaşkınlık yaratır, onları uyarır ve toplumun ne denli insan yapısı ve ne kadar geçici olduğunu görmelerini sağlar. Epik tiyatro ile bu paralelliği kuran Benjamin, Heartfield ve arkadaşlarının ürettikleri fotomontajların da aynı potansiyele sahip olduğunu, klasik fotoğraftan farklı bir imaj üreten fotomontajın izleyiciyi sarsabildiğine, uyardığına ve alışageldiği imge dünyasından (natüralist illüzyondan) koparttığına işaret etmiştir.

Bu yıllardaki avangard sanat akımlarının etkilerini incelerken ele alınması gereken bir başka önemli etmen de Sovyet avangard sinemasıdır.

77 Gilles Mora, *Photo Speak: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniaues of Photography, 1839 to the Present*, Abbeville Press, New York, 1998, s. 151

78 Down Ades, *Photomontage*, Thames and Hudson, London, 1996, s. 41

79 Ian Jeffrey, *Photography. A Concise History*, Thames and Hudson, Londra, 1996, s. 128

### 1.3.2 Sovyet Avangard Sineması

1917 Ekim Devrimi sonrası Lenin, kitlelerin eğitim ve yönlendirilmesi için sinemayı en önemli sanatsal alan olarak belirledi. Bu durumun bir sonucu olarak da hükümet film endüstrisinin denetimini üstlendi. Sergei Eisenstein, V. Pudovkin, Kuleshov, Dovzhenko, Vasiliev kardeşler gibi Sovyetler Birliği'nin büyük film yönetmenleri bu dönemde ortaya çıktılar. Bu isimlerin sinematografik yapıda yarattıkları yenilikler, dönemin film dünyasında şaşırtıcı bir etki yaratmıştır. Sovyet sanatının yeni modu sosyalist gerçekçilikti. Tasarlanmış sahneler yerine gerçek mekânlar kullanılıyor; köylüleri köylüler, işçileri işçiler oynuyordu. Dramatik fantazyalar üretmek yerine, ekranda gerçek yaşamın aktarılması amaçlanıyordu. Eğer film kitlelerin eğitim ve yönlendirilmesinde etkin bir araç olacaksa, izleyicilerin kendi imajlarının gerçekçi bir yeniden sunumu ile ikna edilmeleri gerekli idi.<sup>80</sup>

Sovyet sinemasında devrim sonrası ortaya çıkan bu yeni gerçekçi anlayış, tüm dünyayı olduğu gibi Almanya'yı da etkileyecek, hem siyasal, hem de sanat-kültür ortamında önemli yansımalar bulacaktı. Resimli Alman haber dergilerinin izlediği en belirgin yöntem olan foto röportaj tekniği, hem yaklaşım, hem de içerik açısından yeni Sovyetlerdeki bu canlı ortamdaki ciddi bir şekilde etkilenmiş görünmektedir.

Sovyet avangard sinemasının ve haber filmlerinin modern fotojurnalizme olan katkıları tek yönlü olmaktan ziyade karşılıklı bir alışverişin var olduğunu ortaya koymaktadır. Vertov'un kurucusu olduğu ifade edilen cinema veritenin gelişim sürecinin kapsamlı bir analizi, fotojurnalizm ile ilişkilerini net olarak ortaya koymaktadır.

Bir dönem Life dergisinde yardımcı fotoğraf editörü ve muhabir olarak da çalışan Amerikalı sinemacı Robert Drew, Life dergisinin izlediği fotoğraf tavrının –ki bu bilindiği üzere Weimar Cumhuriyeti'ndeki resimli dergilerde filizlenmiştir– belgesel sinemaya uyarlanabileceğini savunmuştur. 1953 yılında NBC televizyonu Drew'dan bu anlayışta yarım saatlik bir haber şovu üretmesini istemiştir. Key Picture adlı bir pilot program gerçekleştirilmiş, ancak bu Drew'un kendi ifadesiyle katastrofik bir çalışma olmuştur.<sup>81</sup>

Yeni Sovyet sinemasında özellikle iki isim günümüze kadar gelen etkileriyle, dünya filmciliğine önemli katkılarda bulunan Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein'dir.

80 M. Ali Issari, Cinema Verite, Michigan State University Press, USA, 1971, s. 37

81 Stephen Mamber, Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary, The MIT Press, Cambridge, 1974, s23

Weimar Almanya'sının önde gelen fotoğraf ajanslarından Dephot'nun kurucularından Simone Guttman, 1920'lerin başında Sovyet sessiz filmlerini ithal etmiş ve bu filmlerde Vertov'un "sinema gözü" ve Eisenstein ile Pudovkin'in öncülük yaptığı dinamik montaj teknikleriyle tanışmıştır. MIP dergisinin ünlü editörü ve İngiltere'de Weekly Illustrated ve Picture Post dergilerinin kurucusu Stefan Lorant, dergi editörlüğüne başlamadan önce film alanında çalışıyordu. Yine Almanya'da modern fotojurnalizmin öncülerinden Wolfgang Weber, Berlin'de meşhur UFA stüdyolarında çalışıyordu.<sup>82</sup>

### 1.3.2.1 Dziga Vertov ve Belgesel Sinema

Gerçek adı Denis Arkadievitç Kaufman olan Dziga Vertov<sup>83</sup> yeni Sovyet sinemasının en önemli kuramcılarının biri olarak nitelendirilir. Vertov, Sovyet Devrimi sonrasında gerek yazı, gerek filmleriyle, arı bir belgesel sinema anlayışını savunan Sinema-Göz (Kino-Glaz) kavramını geliştirdi; sinemacının işinin yaşamdan olduğu gibi saptanmış film malzemesi üstünde kurgu aşamasındaki çabasıyla belirleneceğini öne sürdü.<sup>84</sup> Sinemaya, tiyatrodan ve başka alanlardan gelen bütün yabancı öğeleri temizlemeye çalışan bu akım, sinema merceğinin insan gözünün yerini alarak, her an her yerde yaşamı olduğu gibi saptamasını temel aldı. Alıcıyı sokağa, okullara, üretimliklere götürdü, yeni bir toplum yaratma çabasında olan insanları bu yaratma süreci içinde, doğaçtan saptadı; kendinden sonraki bütün belgesel sinema okullarını büyük çapta etkiledi.<sup>85</sup>

Vertov 1923 yılında Lef dergisinin üçüncü sayısında yayınlanan makalesinde sinema-göz konusunda şunları ifade ediyordu:

"... Ben sinema-gözüm. Ben mekânîk gözüm. Ben makineyim, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde. Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşıyorum, cisimlerden uzaklaşıyorum, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tüneryim, dört nala giden bir atın burnuna, yaklaşıyorum, bir kalabalığın ortasına

82 Colin Osman, Sandra S. Philips, "European Visions, Magazine Photography in Europe Between the Wars", in Marianne Fulton (ed.). Eyes of Time: Photojournalism in America, A New York Graphic Society Book, Little, Brown and Company, Boston, 1988, s. 84

83 Kaufman'ın takma ad olarak kullandığı Dziga, film kamerası sarma kolunun çevirme sesinden, Vertov ise, dönmek anlamına gelen fiilden türetilmiştir. (Robert Sklar (1993), s. 160)

84 Atila Dorsay, Turhan Gürkan, s. 648

85 Nijat Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981, s. 271

dalarım, hücumla kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım.”<sup>86</sup>

Vertov’un kuramında aktörlere, senaryoya, kostüm ve dekora yer yoktur. Gerçeğin elde edilmesinde klasik yöntemlerden salt kurguya yer verir Vertov. Onun çalışma yöntemi gittiği her yere kamerasını taşımaktı. Böylelikle onun ilgisini çeken yerleri ve insanları onların haberi olmaksızın inceleme olanağı buluyordu. Ancak yine Vertov’a göre olayların olduğu gibi aktarılması, yaşamsal gerçekliğin doğru aktarılması anlamına gelmiyordu. O, bu yüzden sinemada kurgunun önemini vurgulamıştır. Vertov’un belgesel film anlayışı, sinemayı, tiyatro ve edebiyatın etkisinden kurtarıp, kendisine özgü bir söylem yetisi edinmesi olarak özetlenebilir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında fotoğrafçı ve film muhabiri olarak çalışan Vertov<sup>87</sup>, 1917 Ekim Devrimi’nden sonra yeni Sovyet sinemasının kısa haber filmi dalında çalıştı; haftalık kısa haber filmleri olan 22 tane Kinonedieliya’yı (Sinema Haftası) yarattı, yönetti ve kurgusunu üstlendi (1918-19); daha sonra periyodik röportaj filmleri olan Kino-Pravda’yı (Sinema-Gerçek) çekti (1922-25).<sup>88</sup> Sinema-Gerçek kavramı, adını, Sovyet resmi gazetesi Pravda’dan alıyordu. 1922 ve 1925 yılları arasında yirmiden çok Kino-Pravda üretildi. Yıllar sonra yeni bir belgesel anlayışı tanımlayan cinema verite kavramının orijini de yine Vertov’un Kino-Pravda ifadesinin Fransızcaya aktarımından başka bir şey değildir.

Sovyet, hatta dünya belgesel sinemasının kurucusu olarak nitelendirilen Vertov’un<sup>89</sup> sinemasal malzeme edinme konusunda aktardığı şu sözler geleceğin fotojurnalistlerine ışık tutacak niteliktedir:

“Ben bir film yazarıyım. Bir sine şair. Kâğıt üzerine değil, filme yazıyorum. Her yazarın yaptığı gibi, çalışma notları tutmak zorundayım, gözlemler. Ancak kâğıt üzerine değil, film üzerine. Uzun şiirlerin yanı sıra, kısa romanlar, skeçler ve şiir yazıyorum... Olayların cereyan ettiği an yazabilirim ancak, onlarla eş zamanlı. Kameramanın yangının başlamasından iki saat önce olay mahallinde olmasını istemem, ancak yangının bitmesinden bir hafta sonra oraya gidip film çekmesine de izin veremem.”<sup>90</sup>

86 Dziga Vertov, “Sinema Gözcülerin Devrimi”, (Çev. Nijat Özön), Türk Dili Sinema özel Sayısı, Cilt XVII, Sayı 196, 1 Ocak 1968, s. 297

87 Norbert Lynton (1991), s. 406

88 Luda et al, Devrim Sineması, (Çev. Osman Akınay), Öteki Yayınevi, Ankara, 1993, s. 102

89 a.g.e. s. 102

90 Stephen Mamber (1974), s. 40

### 1.3.3 Bauhaus

Bauhaus etkilerini görsel sanatlar ve özellikle grafik tasarım alanlarında günümüze kadar sürdürebilmiş, 20'nci yüzyılın en ünlü ve en devrimci mimari, tasarım, güzel sanatlar ve fotoğrafçılık okulu olarak kabul edilir.<sup>91</sup> 1919 yılında Almanya'da Weimar kentinde mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, 1925 yılında Dessau, 1932 yılında da Berlin'e taşınmıştır. Bauhaus'un tarihi Birinci Cumhuriyet (Weimar) ile koşutluklar gösterir. Bauhaus da Weimar Cumhuriyeti ile aynı tarihte, 1933 yılında Naziler tarafından kapatılmıştır.

Wassily Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy gibi avangard çevrelerle yakın ilişkileri olan Avrupa'nın tanınmış sanatçılarının öğretim kadrosunda yer aldığı Bauhaus'da, her alandan uygulayıcılar (ressamlar, helkeltraşlar, mimarlar, dokumacılar vb), el sanatları ile sanayi teknolojisi arasında uzlaştırıcı bir anlayışla çeşitli projelerde iş birliği yapmışlardır.<sup>92</sup>

Weimar'daki ilk kuruluşunda dışavurumcu bir anlayışın sonucu ortaya çıkan Bauhaus, Dessau yıllarında konstrüktivist bir anlayışı benimsemiş, Berlin'deki son yıllarında ise mimarlık eğitiminin ağırlıklı olduğu bir yapı kazanmıştır.<sup>93</sup>

19. yüzyılın sonunda Almanya bir sanayi devi olarak İngiltere'yi geride bırakmayı başarmış ve bu konumunu Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar sürdürmüştür. Bauhaus'un kuruluşuna yol açan temel nedenlerin başında Almanya'nın ulaştığı bu teknolojik birikim düzeyinde sanat ve teknolojiyi birleştirecek yeni kurumların gerekliliği idi. Aslında Bauhaus bu alanda ilk örnek değildir; farklı boyutlarda da olsa İngiltere örneğinden yola çıkılarak oluşturulan çeşitli kurumlar, atölyeler kurulmuştu. Alman örneklerin İngiliz örneğinden farkı, Almanların makine üretimini, kitlesel üretimi de bu anlayışla bağdaştırmış olmalarıdır.

Sanatçı ile zanaatçı arasındaki farkı kaldırıp, geleceğin mimarisinin yaratılmasında öncü bir rol üstlenen Bauhaus'da klasik hocaların yerini ustalar almıştı. Öğretim bir usta çırac ilişkisi içinde gerçekleştiriliyor; öğrenciler önce çırac, sonra kalfa ve usta yardımcısı oluyorlardı. Bu okulda yetişen öğrenciler okulun ideallerini tüm topluma yayacaklardı.<sup>94</sup>

91 Jorge Lewinski (1977), s. 49

92 Gilles Mora(1998), s. 55

93 Magdalena Droste, Bauhaus, 1919-1933, Benedikt Taschen, Köln, 1990, s. 7

94 a.g.e. s. 22

Bu sanatçılardan özellikle Moholy-Nagy ve Bayer, yaratıcı fotoğrafçılıkta yeni fikirlerin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlar; röntgen, fotogram, solarizasyon ve soyut fotoğrafçılık alanlarında yaptıkları deneylerle, fotoğrafçılığın tasarım ve reklamcılık alanlarında kullanımına öncülük yapmışlardır.<sup>95</sup>

### 1.3.3.1 Laszlo Moholy-Nagy

Fotoğrafçılık başlangıçta Bauhaus'da görece önemsiz bir konumda iken, bu durum, 1923 yılında László Moholy-Nagy'nin metal atölyesinin sorumluluğuna getirilmesi ile değişmiş ve fotoğrafçılık Bauhaus'da gerçekleştirilen sanatlar arayışlar içinde temel bir konuma gelmiştir.<sup>96</sup>

Macaristan'da doğan Moholy-Nagy, önce hukuk eğitimi almak istemiş, ancak Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine bu planından vazgeçmek zorunda kalmıştır. 1914 yılında Avusturya-Macaristan ordusunda savaşa katılan Moholy-Nagy, yaralanması nedeniyle kaldırıldığı bir askeri hastanede ilk çizimlerini yapmış, savaştan sonra da kendini tamamen sanata adamaya karar vermiştir.<sup>97</sup> 1920 yılında Berlin'e giden Moholy-Nagy, burada Sturm grubu, Dadaist ve konstrüktivist sanatçılarla temaslar kurdu. Meşhur olduğu ilk fotogramlarını 1922 yılında üretti.

Walter Gropius'un çağrısı üzerine 1923 yılında Bauhaus'a katılan Moholy-Nagy, bu kurumda çalıştığı yıllarda bağımsız bir fotoğrafçılık kursu olmamasına rağmen – ilk fotoğrafçılık kursu Moholy-Nagy'nin Bauhaus'tan ayrılmasında sonra 1929 yılında Walter Peterhans'ın gelişi ile başlamıştır– bu mecranın öncülerinden biri ve Bauhaus fotoğrafçılığının temsilcisi olarak nitelenir.<sup>98</sup> Ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve eğitmen kimliklerinin yanı sıra, fotoğrafçı olarak Moholy-Nagy'nin yirminci yüzyıl fotoğrafçılığına yaptığı en önemli katkılardan biri de 1924 yılında hazırlığı biten, ancak teknik nedenlerle bir yıl sonra Bauhaus kitap serisinin sekizincisi olarak basılabilen<sup>99</sup> “Resim, Fotoğrafçılık, Film” adlı kitabıdır. Moholy-Nagy, bu kitabında resim ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmaya çalışmış, bu iki mecra arasında net bir ayrım olduğunu vurgulamıştır. Resimde renk öğesinin önemini vurgularken, fotoğrafta ışık olgusunun önemine dikkat çekmiştir. “Onun için fotoğraf temelde salt

95 Jorge Lewinski (1977), s. 50

96 Gilles Mora (1998), s. 56

97 20<sup>th</sup> Century Photography, Museum Ludwig Cologne, Taschen, 1996 Köln, p. 442

98 a.g.e. s. 445

99 Laszlo Moholy-Nagy, Painting, Photography, Film, The MIT Press, 1973, s. 143

insan görüşünü yoğunlaştıran yardımcı bir araç değil –yirmili yıllarda sıkça rastlandığı gibi– yeni bir sanatsal mecradır.”<sup>100</sup> László Moholy-Nagy’nin bu çabaları, fotoğrafın bağımsız bir sanatsal anlatı aracı olması uğraşının öncülerinden Amerikalı fotoğrafçı Alfred Steiglitz’in çabalarını andırmaktadır. Tek bir fark vardır: Steiglitz bu çabasında resimden ödünç tekniklerle yola çıkarken, Moholy-Nagy’nin bu yoldaki temel amacı bu iki mecra arasındaki farkın vurgulanması doğrultusundadır.

1936 yılında kaleme aldığı *Pigmentten Işığa* adlı makalesinde fotoğrafın insan gözünün görüş olanaklarını artırdığına değinen Moholy-Nagy, fotoğrafik görmenin seviz türünü ortaya koyar; bunlar:

1. Işık tarafından yaratılan biçimlerin doğrudan kayıtları aracılığıyla soyut görme, hem *chiaroscuro*, hem de renkli olarak ışık değerlerinin en hassas gradasyonlarını yakalayan fotogram.
2. Nesnelerin görünümünün normal saptanması yoluyla tam görme, röportaj.
3. Olası en kısa zamanda hareketlerin saptanması yoluyla hızlı görme: enstantane fotoğraflar.
4. Belli bir zaman süresine yayılan hareketlerin saptanması ile yavaş görme: Örneğin gece yol boyunca otomobil farlarının yarattığı ışık izlerinde olduğu gibi: Uzun pozlamalar.
5. Aşağıdaki araçlarla yoğunlaştırılmış görme,
  - a) Mikro fotoğrafçılık;
  - b) Filtreli fotoğrafçılık ki, duyarlı yüzeyin kimyasal bileşiminin değişimiyle fotoğrafik potansiyelliğin çeşitli yöntemlerle arttırılabilmesine olanak verir pus veya sisli çok uzak manzara çekimlerinin belirginleştirilmesinden, salt karanlıktaki çekimlere değin: Kızılötesi fotoğrafçılık.
6. Röntgen ışınlarıyla nüfuz edici görme: Radyografi.
7. Saydam üst üste bindirme yoluyla eş zamanlı görme, geleceğin otomatik fotomontaj işlemi.
8. (Biçim) Bozulmuş görme, aşağıdaki yöntemlerle otomatik olarak yapılabilir optik şakalar:
  - c) Prizma veya yansıtıcı aynalar takılı bir objektiften pozlama; ya da,
  - d) Pozlamadan sonra negatifin mekânîk ya da kimyasal manipülasyonu şeklinde formüle edilmiştir.<sup>101</sup>

100 20<sup>th</sup> Century Photography (1996) p-446

101 László Moholy-Nagy, “From Pigment to Light”, Vicki Goldberg (ed. ), *Photography in Print*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988, s. 346

Fotoğrafı kamçılayıcı bir görsel araç olarak ele alan Moholy-Nagy, onu bir yeniden üretim (reproduction) tekniğinden, üretim (production) tekniğine değiştirme yolunda çaba sarf etmiştir.<sup>102</sup>

### 1.3.4 yeni nesnellik

Yeni Nesnellik Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan bir tür yeni gerçekçi bir sanat akımıdır. Sanat gündemine gelişi itibarıyla gerçek anlamda bir akım olup olmadığı tartışmalı olan yeni nesnelliğin ortaya çıkışını Norbert Lynton şöyle belirtir:

“1925'te Mannheim şehir galerisinin yönetmeni G. F. Hartlaub Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) adını verdiği bir sergi düzenledi. Sergiden önceki iki yıl içinde Hartlaub, belli bir gerçekçilik eğilimini paylaştan sanatçıları ve yapıtlarını bir araya getirmişti. Sergi büyük bir ilgi gördü ve başlığı yeni bir akımın adı olarak benimsendi. Bu dışarıdan bir kimsenin adını verdiği, tanımladığı ve oluşturduğu bir akımın ilk örneğiydi.”<sup>103</sup>

Neue Sachlichkeit sergisinde resimleri sergilenen ressamalar arasında George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann gibi isimler yer alıyordu.<sup>104</sup> Bu sanatçılar çoğunlukla gerçekçi, figüratif bir üslupla çalışmalarına karşın, aralarında ayrımlar da yok değildi.

Kendilerini Yeni Nesnellik fotoğrafçıları diye adlandıran organize bir grubun hiçbir zaman var olmamasına karşın, yeni nesnelci ressamaların çalışmaları, söz konusu dönemde Almanya'da modernist fotoğrafçılığı çok etkiledi ve teknik mükemmeliyetçiliği ve konularını en ufak ayrıntısına varıncaya değin saptamayı amaçlayan bir grup fotoğrafçıya esin kaynağı oldu.<sup>105</sup> László Moholy-Nagy'nin çalışmalarında olduğu gibi manipülasyona veya resimselci akımdaki sübjektif, pür estetikçi yaklaşımlara karşı çıkarak, Fransız Eugene Atget ile Amerikalı Paul Strand'in tavrına yakın bir tavrı benimsediler.

Yeni Nesnelci fotoğrafın temel özellikleri arasında keskin netlik, sert konturlar, yakın plan çekimler, güçlü ışık kullanımı ve gerçekçi yaklaşım sayılabilir. Onların

102 Beaumont Newhall, “Review of Moholy's Achievement”, Richard Kostelanetz (ed), Moholy-Nagy: An Anthology, Da Capo Press, New York, 1991, s. 70

103 Norbert Lynton (1991), s. 159

104 H. H. Arnason, A History of Modern Art, 3. Basım, Thames and Hudson, London, 1988, s. 244-247

105 Gilles Mora (1998), s. 128

fotoğraflarında duygusallığa, romantizme, resimselciliğe, portrede dalkavukluğa ve hiçbir fotoğraf hilesine yer yoktu.<sup>106</sup>

Konularını sanayi, yaşam ve doğadan seçtiler. Portrelerinde sıradan insanları konu aldılar. Örneğin Helmar Lerski 1931 yılında yayınlanan *Köpfe des Alltags* adlı kitabında dilenciler, seyyar satıcılar, sanayi işçilerini konu aldı. Buna neden olarak tanınmış simaların çoğunlukla bir maske takıp, kameraya poz verdiklerini, halbuki kitabında konu edindiği bu sıradan insanların, nesnel karakter çalışmaları yapmasına olanak verdiğini belirtir.<sup>107</sup>

Bu dönemde teknolojik olanakların da katkısıyla fotoğrafçılar farklı bakış açılarına yöneldiler. Rönesans'tan beri geçerli olan klasik kompozisyon ve perspektif kuralları özellikle terk edilerek fotoğrafça bir görüş yerleştirilmeye çalışıldı. Bunun yansımaları 1920'lerin sonuna doğru resimli haber dergilerinde de görülebilmektedir. Bu haber dergilerinde yayınlanan bazı fotoğrafların altında okuyucuyu şaşırtan şöyle başlıklar yer alabiliyordu: "Yeni Görüş", "Yukarıdan Dünya", "Büyütecın Altında", "Fotoğrafımız Onu Nasıl Gördü", "Bir Fotoğraf Makinesi ile Keşif Seyahatleri".<sup>108</sup>

Ünlü fotoğraf tarihçisi Helmut Gernsheim'in belki de dakiklik ve ayrıntılara verdikleri geleneksel önem nedeniyle, Yeni Nesnellik akımının Almanya dışında anında kabul gördüğü tek ülkenin İsviçre olduğunu, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde şiirsel bulunmadığı için pek kabul görmediğini belirtmesine karşın,<sup>109</sup> 1920'lerin sonunda Macaristan'da da bu akım etkili oldu. Nandor Brany, Tibor Hegyei, Tibor Csörgeő, Kalman Szöllösy ve Zoltan Zajky gibi fotoğrafçılar bu anlayışta fotoğraflar çektiler. Lajos Kassak'ın yönetiminde yayınlanan *Munka* (İş) dergisi etrafında toplanan sol kanat fotoğrafçılarının toplumsal eleştiriler sunan *Yaşamımız* (1932) adını taşıyan fotoğraf sergisi, polis in sergi düzenleyicilerini tutuklaması ve serginin kapatılmasıyla sonuçlandı. *Munka* türü fotoğrafçılık, klasik belgesel fotoğrafçılıkla, fotomontaj ve Yeni Nesnellik anlayışının bir bileşimiydi.<sup>110</sup>

Yeni Nesnellik fotoğrafçılarından kimileri kameralarını makine ve sanayi ürünlerine yönelttiler; bunun nedeni olarak savaş sonrası yenilenen toplumda sanayi üretiminin öneminin vurgulanması gösterilir. Çok farklı fotoğrafik tavra sahip iki sanatçı,

106 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 205

107 a.g.e. s. 207

108 a.g.e. s. 208

109 a.g.e. s. 212

110 László Beke (1987), s. 8

August Sander ve Albert Renger-Patsch, genellikle bu akımın en önemli temsilcileri olarak kabul edilir.

#### 1.3.4.1 August Sander: Weimar Portrecisi

Günümüzde Almanya'nın uluslararası alanda en tanınmış fotoğrafçısı olarak nitelendirilen August Sander'in,<sup>111</sup> yıllar süren bir çalışmayla, ülkesinin her katmanından insanların fotoğraflayarak yirminci yüzyıl belgesel fotoğrafçılığına değerli bir kültür hazinesi armağan ettiği çalışmanın önemi, belki de Walter Benjamin'in ifadesinde saklıdır:

"Fotoğraf alanında sergileme değeri, kült değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur. Ancak kült değeri geri çekilirken belli bir direnişte de bulunmaktadır. Son bir sipere daha girmektedir; bu siper, insan yüzüdür. Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası, resmin kült değeri için son sığınaktır. Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüznün dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur."<sup>112</sup>

1876 yılında doğan August Sander, babası gibi madenlerde çalışmaya başladı. Ancak bir gün çalıştığı maden civarında manzara çekimleri yapan bir fotoğrafçıya rehber olarak verilmesi tüm yaşamını değiştirdi. Rehberlik yaptığı Friedel Schmeck adlı profesyonel fotoğrafçı bir tepede üçayak üzerine kurulmuş kameradan, Sander'in gelip, manzaraya bir göz atmasını ister; işte bu an Sander'in yaşamında bir dönüm noktası olur. Varlıklı amcalarından biri o zaman için en küçük tabaka film formatı olan 13x18 cm bir kamera ve gerekli diğer malzemeleri sağlar.<sup>113</sup> Sander evinin bir bölümüne ufak bir karanlık oda kurar ve yerel insanları fotoğraflamaya başlar (1892). Askerlik hizmeti sırasında (1896-98) bir fotoğrafçıda part-time çalışarak fotoğrafçılığını geliştirir. Askerlik sonrası çeşitli kentlerde profesyonel fotoğrafçı olarak çalışır; o yıllarda yaygın olduğu üzere Dresden'de sanat akademisinde resim dersleri alır. Franz Kullerich'in Berlin'deki tanınmış stüdyosunda sanayi ve mimari fotoğrafçılık üzerine

111 20<sup>th</sup> Century Photography (1996), p. 577

112 Walter Benjamin, Pasajlar, (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8, İstanbul, 1993, s. 54

113 August Sander, Aperture Masters of Photography, Könemann, Cologne, 1997, s. 8-9

uzmanlaşır. İlk stüdyosunu Avusturya'nın Linz kentinde açar (1904). 1910 yılında Köln'e taşınır; hafta sonları Westerwald'e giderek yerel insanları fotoğraflar.<sup>114</sup>

August Sander 1920'li yıllarda Almanya'nın avangard ressamlarından bazılarıyla yakın dostluklar kurmuş ve onların fotoğraflarını çekmişti. Bu ressamlar arasında Kölnlü radikal ressam Franz Seiwert, Otto Dix, Heinrich Hoerle ve Jankel Adler de bulunuyordu. Franz Seiwert, 1919 yılında Max Ernst ve Alfred Baargeld ile birlikte komünist *Der Ventilator* dergisinin editörüydü<sup>115</sup> Sander'in 1910'lu yıllarda başlattığı Alman toplumunun fotoğrafik bir topografyasını çıkaracak sistematik projesi Yirminci Yüzyılın İnsanları, bu sıralarda şekillendi.

Sander 1926 yılında yazar Ludwig Mathar ile tanışır. Sardunya üzerine bir kitap üzerinde çalışmaya karar verirler. Sander, adada üç ay çalışır ve renkli fotoğraflar da dahil olmak üzere zengin malzeme ile döner. Ancak yayıncı ile çıkan bir anlaşmazlık üzerine yayın gerçekleşmez.<sup>116</sup> 1927 yılında Yirminci Yüzyılın İnsanları Köln'de sergilenir ve eleştirmenlerce çok olumlu karşılanır. Bu arada Münih'li yayıncı Kurt Wolff, Sander'in bu çalışmasını yayınlamayı teklif eder. 500 fotoğraftan oluşması planlanan bu yayın çalışması, birbirini izleyen birkaç ciltte gerçekleşecektir. Yayıncılar tüm projenin kısa bir sürede tamamlanacağını varsayarak 60 fotoğraftan oluşan ilk cildi 1929 yılında yayımlar. Zamanımızın Yüzleri adı verilen bu kitabın önsözü Alfred Döblin tarafından yazılır.<sup>117</sup>

Kitap ticari olarak pek başarılı olmasa da, aydınlar arasında ilgiyle karşılandı. Döblin albümün girişinde şu görüşlere yer veriyordu: "Belli bir mesafeden bakıldığında farklılıklar ortadan kalkıyor, bireyin varlığı sona erip, yerini universal olana bırakıyor."<sup>118</sup> 1933 yılında Nazilerin iş başına gelmesiyle politik durum giderek kötüleşir. Solcu bir militan olan Sander'in oğlu Erich, Gestapo tarafından 1934 yılında tutuklanır ve 10 yıl hapis cezasına mahkûm edilir. Sander'in arşivi birkaç defa aranır ve bir kısmına el konularak, imha edilir. Kültür Bakanlığı Zamanımızın Yüzleri'nin satılmamış tütün kopyalarını toplatır ve kâğıt fabrikasına gönderir. 1935 yılında Naziler tarafından çalışması yasaklanır. Sander bu yıllarda doğa fotoğrafları üzerine yoğunlaşır ve 1944 yılına kadar manzara fotoğrafları çeker. Aynı yıl oğlu Erich hapishanede öl(dürül)ür.

114 August Sander Sergi Kataloğu, Goethe Institute, Munich, 1980/89, s. 16

115 Ian Jeffrey (1996), s. 135-6

116 August Sander Sergi Kataloğu (1980/89), s. 17

117 a.g.e. s. 17

118 August Sander (1997), s. 20

August Sander'in orijinal ismi 'Yirminci Yüzyıl İnsanları' olarak tasarlanan, ancak bir cildinin baskı olanağı bulabildiği projesi, Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluş öncesinden başlayarak, Üçüncü Reich'in çöküşüne kadar olan dönemde, Alman toplumunun objektif bir portresini vermeyi amaçlıyordu. Objektifti, çünkü Sander politik olarak Alman ilericileri ile temas içinde olsa da, sisteme belli bir önyargı ile yaklaşmıyordu. Ayrıca teknik olarak da Sander'in yöntemi neredeyse naif denilebilecek bir yaklaşımdı. Özellikle dış mekânlarda çektiği fotoğraflar konuları ile yakınlaşmasının getirdiği sıcaklığı yansıtır; iç mekânlarda çekilen ve çoğu zaman çağının önde gelen sanatçı ve bilim adamlarının kibirliliği yoktur bu fotoğraflarda. Doğrudan fotoğraf anlayışının, estetik zorlamalardan arınmış bu örnekleri, bir dönemin Almanya'sında farklı toplumsal sınıfların değişen profilini çıkartan sosyolojik belge olmalarının yanı sıra, fotoğraf tarihinde bu boyutta insanları fotoğraflamaya kendini adanmanın ilk ve çarpıcı bir örneğidir. Bu anlamda Sander'in bu bitmemiş magnum opus'u fotoğrafçılığın bir sanat olarak benimsenmesine azımsanmayacak katkılarda bulunurken, diğer yandan böyle-sine sistematik ve kapsamlı bir yaşam projesi olarak ardıllarına örnek oluşturmuştur.

Günümüzde Alman fotoğrafçılığının uluslararası kabul görmüş en tanınmış fotoğrafçısı ve geçen yüzyılın en büyük ustalarından biri olarak kabul edilen August Sander'in fotoğrafları, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra en önemli uluslararası fotoğraf etkinliği olarak nitelendirilen 1951 Fotokina'sında sergilendi, 1955 yılında açılan İnsanlık Ailesi sergisinde ise, iki fotoğrafı yer aldı. 1964 yılında öldü.

#### 1.3.4.2 Albert Renger-Patzsch

Albert Renger-Patzsch (1897-1966), Yeni Nesnellik akımının fotoğrafçılıktaki öncüsü olarak kabul edilir. Bauhaus fotoğrafındaki manipülasyonları reddeden Renger-Patzsch, doğrudan fotoğraf akımında olduğu gibi keskin netlikli fotoğraflar üretmiştir. Bitki ve hayvanların çok yakın plan çekimleri, sanayi yapıları, makine detayları, sanayi ürünleri gibi konuları işlerken fotoğrafın kendi olanaklarını kullanmayı amaçlamış, teknik gelişmeye olan ilginin sembolü olmuştur.

1928 yılında yayınlanan "Dünya Güzeldir" adlı kitabı Yeni Nesnellik akımının bir tür manifestosudur. Renger-Patzsch fotoğrafa bakışını şu sözlerle özetliyordu: "Sanatı sanatçıya bırakalım ve sanattan ödünç almadan, fotoğrafik nitelikleriyle kendi ayakları üzerinde durabilecek, fotoğrafik araçları kullanarak fotoğraflar yaratmayı deneyelim."<sup>119</sup> Bu ifade, ünlü Fransız fotoğrafçı Eugene Atget'in fotoğraflarını satın

<sup>119</sup> Beaumont Newhall, The History of Photography, The Museum of Modern Art, New York, 1993, s. 195

alarak, yayın ve sergiler aracılığıyla dünya çapında tanınmasını sağlayan Amerikalı bayan fotoğrafçı Berenice Abbott'un Infinity dergisinde yayınlanan "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir" adlı makalesine de kaynaklık etmiş olmalı.<sup>120</sup>

Salt büyük format kameralar kullanan Renger-Patzsch fotoğrafçılığı daha çok, bir beceri alanı olarak değerlendirmiş ve fotoğrafa bir sanatsal yaratı biçimi olarak yaklaşan akımlardan kendisini uzak tutmuştur.<sup>121</sup> Ancak Renger-Patzsch'ın fotoğraflarına baktığımızda, bunlar ister bitki, ister sanayi ürünlerinin yakın plan çekimleri ya da teknolojik yapılar olsun, sanatsal fotoğraftan tüm uzak durma çabalarına karşın, fotoğrafa konu aldığı nesneleri estetize ettiği; bir anlamda, bu nesnelerin kendi bağlamlarından çıkarılıp, estetik nesneler haline getirildikleri görülmektedir. Fotoğrafında teknolojik yapılara yoğun ilgi gösteren Renger-Patzsch, bu yapıları genellikle insansız olarak fotoğraflamayı tercih etmiştir. Bu nedenle onun fotoğraflarında genel bir durgunluk, bir yalnızlık duygusu vardır.

Dünya Güzeldir albümü ile sıradan nesnelerin de güzel olabileceğini vurgulayan Renger-Patzsch, bir sanat yapıtı gibi estetik değerlere sahip olabilecek bir fotoğrafın sırrının onun gerçekçiliğinde yattığını ifade ediyordu.<sup>122</sup>

Renger-Patzsch'ın sanayi ürünlerine olan ilgisi 1920'lerin sonlarına doğru yoğunlaşırken kimi kritikler bunu meta fetişizminin fotoğrafik ifadesi olarak değerlendireceklerdi.<sup>123</sup> Fotoğraf dergileri, kitaplar ve reklamlarla popüler kılınan bu fotoğrafik yaklaşım, o dönemde çoğu fotoğrafçı tarafından uygulanmıştı. Sanatsal çaba ile kitlel üretimin birlikteliğini savunan Werkbund da dergileri Die Form aracılığıyla doğrudan olmasa da bu fotoğraf tavrını desteklemiştir.

## 1.4 teknolojik yenilikler

Modern fotojurnalizmin oluşumunda ekonomik, siyasal ve kültürel ortamın yanı sıra, teknolojik gelişmeler de önemli bir rol oynamıştır. Modern fotojurnalizmin filizlendiği 1920'ler Almanya'sında teknolojik açıdan eş zamanlı birkaç gelişme bu sürecin

120 Berenice Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", (çev. Kemal Cengizkan), Fotoğraf Dergisi, Sayı 35, Şubat 1986, s. 28.

121 20<sup>th</sup> Century Photography (1996), p. 530

122 Eleanor M. Hight, Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany, The MTT Press, Cambridge, 1995, s. 101

123 Herbert Molderings'den aktaran Eleanor M. Hight (1995), s. 103

ortaya çıktığı koşulların anlaşılmasını olanaklı kılar. Bunlardan biri kameralar ve optikte, ikincisi ise duyarkat hızlarındaki gelişmelerdir.

Modern fotojurnalizmin gelişiminde en önemli teknik gelişme kamera ve optik teknolojisinde ortaya çıkanlardır. Weimar'da fotojurnalizmin kurumlaşmasının 1920'ler sonunda neredeyse tamamlandığı düşünüldüğünde, sanılanın aksine, Leica'nın değil, Ermanox'un bu gelişmede daha önemli bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. Birer yıl arayla piyasalara verilmiş olmalarına –ve bu arada Ermanox'un tüm dezavantajlarına– karşın, kullandığı cam plakaların hızları nedeniyle, Ermanox, 1920'lerin sonuna kadar daha yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Bu döneme damgasını vuran neredeyse tüm fotoğrafçılar, Leica'ya 1930'dan sonra geçmişlerdir. Bu durum Ermanox'un 1920'li yıllarda fotojurnalizmde daha etkin kullanılmakla birlikte, Leica ve diğer kameraların önemli bir rollerinin bulunmadığı şeklinde anlaşılmalıdır. 1930'u izleyen yıllarda Leica ve diğer 35 kameraların kullanımının giderek yaygınlaştığı ve artık Ermanox'tan pek de söz edilmediği görülmektedir.

#### 1.4.1 Kamera ve Optik

Modern fotojurnalizmin ortaya çıkmasında minyatür fotoğraf makinelerinin, bunlar arasında özellikle Ermanox ve Leica'nın katkıları tüm fotoğraf tarihçileri arasında kabul gören bir olgudur. Bu ufak makineler sayesinde fotoğrafçılar yaşamın her alanına girip, fazla dikkat çekmeden, poz verilmesine gerek kalmadan, gerçekçi, hızlı bir şekilde fotoğraf çekme olanağına sahip olmuşlardır.

1924 yılı fotoğraf tarihi açısından çok önemli bir gelişmeye sahne oldu: İki yeni Alman fotoğraf makinesi piyasaya sürüldü. Bunlar Ernemann-Werke A. G. şirketi tarafından üretilen Ernox ile –adı daha sonra Ermanox'a çevrilecekti–, Hugo Meyer'in Lunar marka kameralarıydı. Her iki kamera da 4.5x6 cm formatında cam plakalar kullanıyordu ve 1/1000 enstantaneye kadar çıkabilen perde obtüratör ile donatılmışlardı. Her ikisi de çok hızlı objektiflere sahipti: ilkin f/2, kısa süre sonra f/1. 5. Ermanox'un Ernostar marka objektifinin odak uzunluğu yaklaşık 10 cm iken, Lunar kameranın Kinoplasmat objektifi 9 cm'lik odak uzunluğuna sahipti.<sup>124</sup> 4.5x6 cm formatta normal objektifin odak uzunluğunun yaklaşık 7,5 cm olduğu düşünülürse, hem Ermanox hem de Lunar'ın objektifleri tele objektiflerdi.

Cam plaka kullanmalarına karşın o dönemler için çok hızlı olan objektifleri sayesinde, bu kameralar, ışığın az olduğu ortamlarda, örneğin iç mekânlarda da flaş

kullanmadan fotoğraf çekme olanağı veriyordu. Modern fotoğrafçılığın babası olarak nitelenen Dr. Erich Salomon, fotoğrafçılığa 1928 yılında bir Ermanox ile başlamıştı. Dr. Erich Salomon gibi modern foto röportaj tekniğinin öncüsü olarak nitelenen Felix H. Man da Ermanox kullanıyordu.<sup>125</sup> Kameranın üreticisi Ernemann-Werke'nin övündüğü kadar vardı:

“Bu son derece hızlı objektif fotoğrafçılıkta yeni bir çığır açmakta ve şimdiye kadar bilinmeyen alanları flaş ışığı kullanmadan enstantane fotoğrafa açmaktadır: Gece fotoğrafları, suni ışıktaki iç mekân çekimleri, gösteri sırasında tiyatro fotoğrafları, çocuk fotoğrafları, bilimsel amaçlı çekimler vb.”<sup>126</sup>

Objektifi hızlı da olsa kullanılan cam plakaların hızları nedeniyle özellikle flaş kullanmadan yapılan iç mekân çekimlerinde düşük enstantane değerleri kullanıldığı için üçayak kullanmak gerekiyordu. Cam plakalar kullanımının bir sonucu olarak her pozlamadan sonra plakanın değiştirilmesi gerekliliğinin yanı sıra, Ermanox'un bir başka dezavantajı da netlik sistemi idi. Objektif üzerinde uzaklık değerleri bulunmakla birlikte, uzaklığın çok iyi ölçülüp ayarlanması gerekiyordu.<sup>127</sup> Bir yandan objektifinin az da olsa teleobjektif özelliğine sahip olması, öte yandan iç mekân çekimlerinde açık diyafram değerleri kullanma zorunluluğu, ayrıca telemetre bulunmaması, ciddi alan derinliği sorunları oluştuyordu. Bu kamera ile çekilen iç mekân fotoğraflarında sığ alan derinliği hemen göze çarpar. Yine iç mekânlarda çekilen hareketli konuların fotoğraflanması ise, daha sorunluydu. Fotoğrafçının hareketli konunun uygun bir anını beklemesi gerekiyordu. Salomon, hareket halindeki insanların fotoğraflanmasında konunun hareketsiz kaldığı anın beklenmesi gerektiğini belirtmiştir.<sup>128</sup> Ermanox ile çalışmanın bir başka zorluğu da obtüratörünün çok sesli çalışmasıydı.

Ermanox'un piyasaya sürülmesinden bir yıl sonra<sup>129</sup> 1925 Leipzig Sanayi Fuarı'nda yeni bir fotoğraf makinesi tanıtıldı.<sup>130</sup> Aslında söz konusu makine Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından önce tasarlanmış, ancak araya giren savaş ve savaş sonrasının

125 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 250

126 Beaumont Newhall (1993), s. 219

127 Tim N. Gidal, s. 15

128 Giselle Freund (1982), s. 122

129 Leica'nın piyasaya sürülüş tarihi konusunda çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler verilmektedir. Kimi yazarlar 1924 yılına işaret ederken, kimileri bu tarihi 1925 yılı olarak belirtir. Gerçekte Leica'nın piyasaya verilmiş tarihi 1925 yılıdır. 1924 yılında kitlesel üretimine karar verilerek, üretime geçilmiş, ancak satışına 1925 yılında başlanmıştır. (Kaynak Leica Websayfası, [http://www.leica-camera.com/untern/liist\\_e.htm](http://www.leica-camera.com/untern/liist_e.htm))

130 Giselle Freund (1982), s. 128

ekonomik zorlukları, makinenin geliştirilmesi ve üretimini engellemiştir. Dr. Oscar Barnack'ın geliştirdiği ve Leica adı verilen kamera, Wetzlar'da kurulu ve mikroskop, teleskop gibi optik araçlar üreten Leitz firmasının bir ürünüydü. Leica'nın en önemli özelliklerinden biri 35 mm'lik standart sinema filmi kullanması ve 36 kare çekebilmesiydi.

1911 yılında Leitz firmasında çalışmaya başlayan Dr. Barnack ilk Leica'yı 1913 yılında gerçekleştirdi.<sup>131</sup> Aslında Dr. Barnack'tan önce de 35 mm sinema filminin kullanıldığı fotoğraf makineleri geliştirilmişti. Örneğin George P. Smith adlı bir Amerikalı, 1912 yılında 35 mm sinema filmi kullanan bir kamera tasarlayıp, üretti. Yeni sinema sanayii için 35 mm filmin kitlesel üretimi, aynı filmi kullanacak kamera tasarımlarını ekonomik açıdan özendirmiş olmalıydı.<sup>132</sup> Gerçi Leica fotoğraf makinesi başka bir işleve yönelik olarak geliştirildiği için, aslında bir yan ürün olarak da değerlendirilebilir. Fotoğrafçılığa meraklı bir kişi olmasına karşın Dr. Barnack'ın Leica üzerinde çalışmasının temel amacı film kameraları için güvenilir bir poz ölçüm aygıtı geliştirmektir. Tasarladığı bu kamera ile ilk fotoğraflarını 1914 yılında çekti.<sup>133</sup> 1/40 sabit enstantane değerine sahip perde obtüratörlü bu makine ile kameramanlar, film çekecekleri ortamda farklı diyafram değerlerinde çekim yaparak, film çekiminde kullanmaları gereken doğru diyafram değerini bulacaklardı. İlk tasarlanan Leica, sinemada olduğu gibi 24x18 cm'lik görüntüler oluştuyordu. Ancak o yıllardaki filmlerin gren yapısının büyük agrandismanlara olanak vermemesi nedeniyle, Barnack, kare boyutunu ikiye katlayarak, Leica'yı 24x36 mm'lik film karesi oluşturacak şekilde tasarladı.

1925 yılında piyasaya sürülen ve Ur-Leica olarak adlandırılan ilk Leica, Dr. Max Berek'in tasarladığı 50 mm'lik, maksimum diyafram açıklığı f/3.5 olan, anastigmatik yapılı, mükemmel sonuçlar veren Elmar objektife sahipti. Teleskopik yapılı Elmar'ın optik kalitesi o yıllarda üretilen filmlerin ayırma gücünün çok ilerisindeydi. Objektifi sabit olan bu kameranın enstantane değerleri 1/20 ile 1/500 arasında değişiyordu. Objektifteki uzaklık halkasının elle çevrilmesiyle görüntünün netliğinin denetlenebildiği bir de telemetre düzeneği vardı.<sup>134</sup>

Leica, 1930 yılında objektifi değişebilen yeni bir kamera ve bu kamera için objektifler üretti. Önceki 50 mm'lik objektif yerine 35 mm odak uzunluğunda ve f/3.5'lük bir geniş aç ve 135 mm'lik f/4.5 teleobjektif Elmar. Ayrıca yeni kamerada kullanılmak üzere daha kullanışlı bir de yardımcı bakaç geliştirildi.

131 Ian Jeffrey (1996), s. 243

132 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 50

133 Tim N. Gidal (1973), s. 14

134 a.g.e. s. 15

1925 yılında Leica'nın sansasyonel başarısı, Almanya'daki diğer önemli bir optik üreticisi Cari Zeiss'in, Leica'ya rakip bir makine yaratabilmek ve bu arada rasyonel bir üretim politikası oluşturabilmek amacıyla dört üretici kuruluşu bünyesine katmasıyla sonuçlandı (1926). Bunlar Ica, Contessa-Nettel, Ernemann ve Goerz firmalarıydı. Zeiss Ikon adını alacak yeni yapılanma, Leica'ya rakip olması amaçlanan değişik tipte birçok kamera ürettiyse de, bunların hiçbiri Leica'ya ciddi bir rakip olamadı. Firma 1932 yılında Contax adını verdiği bir kamera üretti. Metal obtüratörlü, 1/1000 enstantaneye kadar tüm değerlerin ayna halkadan ayarlanabildiği, bayonet objektif takma sistemli kamera için, 1934 yılına gelindiğinde, 28 mm'den 500 mm'ye varıncaya değin 12 farklı objektif mevcuttu.<sup>135</sup> Artık Leica'ya 35 mm formatta ciddi bir rakip vardı.

Leica ve diğer kompak kameralar 1930'ların başına gelinceye değin çok az sayıda fotoğrafçı tarafından kullanıldı. Ancak 1930'ların başında çoğu röportaj fotoğrafçısı Leica ve Contax kameralar kullanmaya başlamıştı.<sup>136</sup> Dr. Erich Salomon ilk Leicasını ve 200 mm'lik teleobjektifini 1932 yılında edindi. Artık konularını rahatsız etmeden oldukça uzak bir mesafeden çekebilme olanağı bulacaktı.<sup>137</sup>

Minyatür kameraları kullanan tanınmış fotoğrafçılar arasında Erich Salomon ile birlikte Dr. Paul Wolff da bulunuyordu. İlk Leica'sını 1925 yılında edinen Wolff, "Leica İle İlk On Yılım" adlı kitabını yayınladığı 1935 yılında, 50 bin negatiflik bir arşive sahipti. Almanya'daki Mauritius ajansının sahibi ve Amerika'da kurulan Black Star ajansının ortaklarından Ernest Mayer, Amerika'ya göç ettiğinde Paul Wolff'un arşivinin bir bölümünü satın alacak ve bu fotoğraflardan bazıları Life dergisinde yayınlanma olanağı bulacaktı.<sup>138</sup>

Kamera ve optik teknolojisindeki bu gelişmelere karşın, yeni teknolojiler bazı çevrelerde kolay kabul görmemiş, hatta kimi zaman bir direnişle de karşılaşmıştır. Keskinliğin basın fotoğrafçılığında en önemli özellik olarak değerlendirildiği ABD'de bu durumun birçok örnekleri görülmüştür. 1936 yılında kurulan Life dergisi, Leica kullanımını yayın döneminin başlarında onaylamamıştır. Tabaka filme ve bu filmleri kullanan kameraların büyüklüğüne alışkın kimi editörler, hem kameranın, hem de negatifinin küçüklüğü nedeniyle Leica'yı ciddiye almayıp, adeta bir oyuncak gibi görmüşlerdir.<sup>139</sup>

135 <http://www.contaxcameras.com/home/history.htm>, 28/1/1999, 11:42

136 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 252

137 Tim N. Gidal (1973), s. 17

138 Cynthia Zoe Smilh, *Emigre Photography in America: Contributions of Germen Photojournalism From Black Star Picture Agency to Life Magazine, 1933-1938*, UMI Dissertation Services, Ann Harbour, 1998, s. 30

139 Giselle Freund (1982), s. 129

1929 yılında Franke&Heidecke tarafından üretilmeye başlanılan ve 6x6 cm negatifler üreten çift objektifli yansıtımlı Rolleiflex, formatının büyüklüğü nedeniyle fotoğrafçılar tarafından tercih edilen bir kamera olacaktı.

#### 1.4.2 Duyarkat Hızı

Modern fotojurnalizmin teknik altyapısının mükemmelleşmesinde fotoğraf makinelerinin yanı sıra, görüntünün oluştuğu duyarlı malzemenin gelişim süreci de önemli bir rol oynamıştır. 1930'lara gelinceye değin en sık kullanılan Ermanox kameralar cam plakalar kullanıyordu. Her çekim için plaka değiştirme zorluğunun yanı sıra, kullanılan plakaların hızları da çok düşüktü: 17 DIN (40 ASA).<sup>140</sup> Ermanox'un hızlı objektifine karşın, iç mekân çekimlerinde kullanmak için oldukça düşük bir duyarlılığı bu. Ermanox'un kullandığı plakalar günümüz koşullarına göre düşük hızlı olmasına karşın, 1930'lara gelinceye değin kullanılan asetat filmlere göre daha duyarlı idi.

Kinetograph adı verilen bir film kamerası geliştiren Thomas Edison, bu kamerada kullanmak üzere, George Eastman tarafından üretimine 1889 yılında başlanılan, esnek selüloid filmleri 35 mm eninde kesip perforeler açtı. Edison böylece 35 mm filmi ilk tasarlayan kişi oldu.<sup>141</sup> Eastman aynı yıl sinema filmi üretimine başladı.<sup>142</sup> Gün ışığında yüklenebilen filmler ilk kez 1891 yılında piyasaya sürüldü.<sup>143</sup> Bu selüloid filmler alev alabilme özelliğine sahipti. Bu özellik 1930'larda selüloz asetat taban kullanımıyla ortadan kaldırıldı.

1930'lu yıllarda piyasaya sürülen iki yeni film foto röportaj tekniğinin gelişimine katkı sağlayacaktı. Agfa firmasının 1930 yılında piyasaya sürdüğü 32 ASA hızındaki yeni Agfa-Pan film, cam plakalarla aynı duyarlılığa sahipti. Agfa bir sonraki yıl 100 ASA hızındaki Agfa Superpan'ı pazarlamaya başladı. Bu tarihten sonra Agfa firması yüksek duyarlılıklı, ince grenli film piyasasında Kodak ve diğer rakiplerinin çok önüne geçti. Bu filmin formülü ancak İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde üretim gizleri üzerindeki yayın yasağının kalkmasından sonra gün ışığına çıktı. Bu, filmin hem duyarlılığını hem de gren yapısını etkileyen, altın tuzlarının duyarkatta kullanımıydı.<sup>144</sup>

<sup>140</sup> Tim N. Gidal (1973), s. 17

<sup>141</sup> The Focal Encyclopedipia of Photography, Focal Press, London, 1974, Vol 1, s. 221

<sup>142</sup> [http://www.eastman.org/5\\_timeline/5\\_index.html](http://www.eastman.org/5_timeline/5_index.html) (George Eastman House: Timeline of Photography)

<sup>143</sup> Aynı web sitesi

<sup>144</sup> Tim N. Gidal(1973), s. 24

# 2

## **modern fotojurnalizmin kurumlaşması**

Modern fotojurnalizm Weimar Almanya'sında kurulmuştur. Yazı ile fotoğrafın gazete ve dergilerde birlikte kullanılmasıyla ortaya çıkan ve yeni bir iletişim biçimi olarak tanımlanan modern fotojurnalizmin kurumlaşması, teknolojik gelişmelerin yanı sıra, temelde üç faktöre bağlıdır. Resimli haber dergilerinin ortaya çıkışı ve giderek daha çok fotoğrafa yer vermeleri; foto röportaj tekniğinin bulunup, bu dergilerde yaygın kullanımı ve Almanya ile Avrupa'nın diğer ülkelerinde savaş sonrası ortaya çıkan yeni bir tür fotoğrafçı kadrosu. Bu durumun neden başka Avrupa ülkeleri değil de Almanya'da ortaya çıktığı, ülkenin ilk dünya savaşı sonrası yaşadığı sorunlara karşın, çok renkli bir yaşam sergilemesi ve geçmişle bağları kopararak her türlü yeniliğe açık dinamik bir ortam yaratılması çabalarıyla açıklanabilir.

1930'lu yıllarda Almanya'da fotojurnalist olarak çalışan, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra uzun yıllar Agfa Gevaert firmasınca yayınlanan Photoblatter dergisinin editörlüğünü üstlenen Bernd Lohse, Helmut Gernsheim'in A Concise History of Pholography adlı yapıtında modern fotojurnalizmin babaları olarak Dr. Erich Salomon, Felix H.

Man ve Wolfgang Weber'den söz etmesinin doğru olduğunu, ancak bu isimlere en azından Martin Munkacsi'nin de eklenmesi gerektiğini savunur. Ancak bu fotoğrafçılarından bahsetmenin modern fotojurnalizmi doğuran koşulları tam olarak aksettiremeyeceğini belirten Lohse şunları belirtir:

“Benim anladığım kadarıyla modern fotojurnalizm, geniş ve çeşitlilik gösteren bir cephede, yavaş ve yıllara yayılan –etkin döneminin 1927’den 1932’ye uzandığı, kendini kabul ettirme yılı olarak 1929 yılının yaşamsal önem taşıdığı– bir hareket olarak var olmaya başlamıştır. Şu veya bu fotoğrafçı veya bir fotoğrafçı grubu tarafından ‘icat’ edilmemiş, ancak en önemli genel etmenin bizim ‘Zeitgeist’, yani zamanın ruhu, diye adlandırdığımız etmen olduğu, bir koşullar setinin doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır.”<sup>145</sup>

## 2.1 Resimli Haber Dergileri

Modern anlamda resimli haber dergileri ilk kez Weimar Almanya’sında ortaya çıkmıştır. Bunun nedenleri arasında rotagravür gibi hızlı baskı olanakları, sektör için temel girdi olan kağıdın uygun fiyatlarda istenilen kalite ve miktarda varlığı, okuma yazma oranının yüksek olduğu kentsel nüfus ile yetenekli fotoğrafçılar, fotoğraf ajansları ve editörler sayılabilir.<sup>146</sup>

Birinci Dünya Savaşı sırasında yoğun bir sansür altında bulunan Alman basınına, Cumhuriyet döneminde tam bir özgürlük sağlandı. Bu dönemde Almanya’nın tüm büyük kentlerinde resimli dergiler yayınlanmaya başlandı. Dergilerde yayımlanan çizimlerin yerini giderek daha çok sayıda fotoğraf alıyordu.<sup>147</sup> 1930’lara gelindiğinde sayıları 10’u aşan resimli haber dergisi vardı. Bunlar arasında en büyükleri Berliner Illustrierte Zeitung ile Münchner Illustrierte Presse idi. Üçüncü büyük dergi olan Kölnische Illustrierte’nin yanısıra Hackebeil, Frankfurter, Hamburger ve Stuttgarter Illustrierte, Die Woche, Weltspiegel (Berliner Tageblatt’ın resimli Pazar eki), Zeitbilder (Vossische Zeitung’un resimli Pazar eki), Die Dame, Die Koralle ve Beyers für Alle gibi dergiler de yayınlanıyordu.<sup>148</sup> 1930 yılına gelindiğinde toplam

145 Bernd Lohse, “Cameras”, *Avant-Garde Photography In Germany, 1919-1939*, San Francisco Museum of Modern Art, 1980, s. 47

146 Colin Osman, Sandra S. Philips (1988), s. 76

147 Giselle Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 250

148 Freund (1982), s. 117

tirajları 5 milyona ulaşan resimli haber dergileri en az 20 milyon kişi tarafından okunuyordu.<sup>149</sup>

Söz konusu dönemde Almanya'da resimli haber dergilerinin çokluğu fotoğrafçılar için rekabetçi bir ortam yaratmıştı. Berlin'deki Mauritius ajansının sahibi olup, sonradan Black Star fotoğraf ajansının kurucuları arasında yer alacak olan Ernst Mayer, ajansında çalışan bir fotoğrafçıyı bir foto röportaj çekimine göndermeden önce, konuyu dergi editörleri ile görüşerek, ilginç bulup bulmadıklarını öğrenmek isterdi. Fotoğrafların satışını garantiye almak için yapılan bu görüşmeler olumlu sonuçlanmasa bile, Mayer, fotoğrafçısını gönderip, röportajın yapılmasını sağladı. Dergi piyasası çok rekabetçi olduğundan bir derginin ilgilenmediği bir röportaj kolaylıkla bir başka dergiye satılabilirdi.<sup>150</sup>

Bu resimli dergiler arasında en önemlileri, en parlak dönemlerinde 2 milyon tiraja ulaşp, 25 fenikten satılan Berliner Illustrierte Zeitung ile Münchner Illustrierte Presse'tir.<sup>151</sup> Alman komünist hareketine yakınlığıyla bilinen bir başka resimli haber dergisi, Arbeiter Illustrierte Zeitung, foto röportaj tekniğini ilk kez kullanması yanı sıra, fotoğrafın kitlelere yaygınlaşması doğrultusunda da önemli katkılar sağlamıştır.

### 2.1.1 Arbeiter Illustrierte Zeitung

Arbeiter Illustrierte Zeitung (resimli işçi dergisi) 1925 yılında Alman komünist politikacı Willi Münzenberg (1899-1940) tarafından kuruldu. Münzenberg'in amacı AIZ ile Berliner Ulustrirte Zeitung ve Müncher Illustrierte Press gibi o yıllarda serpilip gelişen burjuva Alman resimli haber dergilerine ilerici bir seçenek oluşturmaktır. Aslında AIZ'ın nüvesi 1921 yılında kurulan "Sowjet Russland im Bild" (Fotoğraflarla Sovyetler Birliği) idi. Bu yayın bir yıl sonra "Hammer und Sichel" adını alacaktı. Bu gelişmelerin farkında olan Nazi Partisi de 1926 yılında kendi resimli işçi dergisini, "Illustrierte Beobachter'ı kurdu.<sup>152</sup>

Burjuva kitle dergilerine bir alternatif olarak yayınlanan AIZ, komünist görüşleri savunuyor ve parti örgütü tarafından mali olarak desteklendiğinden reklamlara pek yer vermiyordu. Aslında AIZ Alman Komünist Partisi (KPD)'nin doğrudan kontrolü

149 Beaumont Newhall (1993), s. 259

150 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 110

151 Giselle Freund (1982), s. 117

152 David Evans, John Heartfield, AIZ, Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38, Kent Fine Art Inc. , 1992, s. 11

altında değildi. Dergiye sürekli katkıda bulunanlar arasında fotomontajlarıyla ün salan John Heartfield de bulunuyordu. AIZ'nin okulu "Der Arbeiter Fotoğraf dergisiydi ve kurulduğu tarih olan 1926'dan 1933 yılına kadar Alman fotoğrafçılığına önemli bir katkı sağlayacaktı.<sup>153</sup>

Başlangıçtan beri derginin temel sorunlarından biri kendi anlayışına uygun fotoğrafları elde etmedeki zorluktu. Mevcut ticari fotoğraf ajansları derginin temel amacı olan işçi sınıfına ilişkin fotoğraf üretmiyorlardı. AIZ'nin bu ajanslara olan bağımlılığını azaltmak amacıyla, Münzenberg, amatör fotoğrafçıları eğitmek ve dergiye kendi amaçlarına uygun fotoğraflar sağlayabilecek bir foto muhabirleri kadrosu oluşturmak amacıyla bir plan geliştirdi. 1926 yılında okuyucuları arasında bir fotoğraf yarışması düzenlendi. Yarışmanın amaçları arasında dergide hem daha fazla fotoğrafa yer vermek, bunu yaparken de işçi sınıfının görüşüyle donatılmış işçi-fotoğrafçıların fotoğraflarını yayınlamaktı. Bu tarihe gelinceye değin, kendi söylemleriyle, ağırlıklı olarak burjuva basın ajanslarından sağladıkları malzemeyi kullanmak zorunda olan AIZ editörleri, her ne kadar bu malzemeyi kendi amaçları doğrultusunda ayıkласalar da, artık farklı, kendi dünya görüşlerine uygun kaynaklardan da malzeme sağlamak istiyorlardı. Temel nedenlerden biri de Komünist Parti yöneticilerinin bir fotoğrafın etkisinin, yazılı metne göre çok daha fazla olabileceğine olan inançlarıydı.

AIZ'in işçi fotoğrafçıları arasında düzenlediği yarışmanın jüri üyeleri arasında ressam ve tasarımcı George Grosz ve Heinrich Zille ile sanat eleştirmeni Dr. Adolf Behne gibi dönemin tanınmış aydınları da yer almıştı.<sup>154</sup> Söz konusu yarışma sonrası Almanya'da fotoğraf tarihi açısından önemli gelişmeler ortaya çıkacaktır. Bunlar arasında Alman işçi-fotoğrafçıların ülke çapında örgütlenmeleri ve kendi dergilerini, Der Arbeiter Fotografı yayınlamaları sayılabilir. Dünya fotoğraf tarihinde işçiler ilk kez kendi çektikleri fotoğrafları yine kendi yayınladıkları bir fotoğraf dergisinde yayınlama olanağı bulacaklardı. Bu arada ülkenin çeşitli kentlerinde kurdukları işçi-fotoğrafçı birlikleriyle bir yandan fotoğrafa meraklı işçileri teknik açıdan geliştirmeyi, öte yandan ise sanat kaygısı taşımadan yaşamsal gerçekliği, o yıllarda ülkelerinin içinde bulunduğu toplumsal ortamı, gerçekçi bir açıdan yansıtmayı amaçlıyorlardı.

AIZ'in Berlin'de yayınlanan son sayısı Hitler'in şansölye oluşundan bir gün sonra 5 Mart 1933 tarihinde yayınlandı. Nazilerin basını temizleme ve bilgi akışını denetleme çabalarının bir sonucu da AIZ bürolarının basılarak, binanın ateşe verilmesiydi.<sup>155</sup>

153 Creative Camera, Number 197/198, May/June 1981, s. 69

154 "The Memories of Erich Rinka", Creative Camera, Number 197/198, May/June 1981, s. 73

155 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 61-62

Dergi 1938 yılına değin Prag'da yayınını sürdürdü.<sup>156</sup> Ancak bu arada AIZ'nin tirajı büyük ölçüde düşüp, 12,000'lere kadar indi. Minyatür versiyonlarının Almanya'ya kaçırılması çabaları da pek başarılı olmadı. Bu arada derginin adı 1936 yılında değiştirilerek "Volks Illustrierte'ye" çevrildi. Dergi 1938 Ekim ayında Prag'da yayınlanmanın olanaksızlığı nedeniyle Paris'e taşındı. AIZ Fransa'da ancak 15 Ocak-26 Şubat 1939 tarihleri arasında yayınlanabildi. Prag'da yayınlandığı dönemde Nazilerden etkilenmeyen ülkelerdeki işçi fotoğrafçıların fotoğraflarını kullanmaya devam etmekle birlikte, ticari fotoğraf ajanslarına yeniden bağımlı hale geldi.

1933'ten sonraki yıllarda AIZ, John Heartfield'in fotomontajlarına daha çok yer vermeye başladı. 1930 yılında 11, 1931'de 4 olan sayı, 1933 yılında 33, 1934'te 53, 1935'te 27, 1936'da 44, 1937'de 32 ve 1938 yılında 15 idi. Dergi Fransa'ya taşındıktan sonra Heartfield'in çalışmaları yayınlanmadı.<sup>157</sup>

AIZ'nin ortalama tirajı haftalık 500,000'di. Ancak seçim dönemlerinde bu rakam 700,000'e ulaşıyordu.<sup>158</sup> AIZ'nin modern fotojurnalizm açısından önemi sınıfsal temellere dayalı bir resimli işçi dergisi olarak fotoğrafa verdiği önem, foto röportajı ilk kez etkili kullanan mecralardan biri oluşu ve bunların yanında modern fotoğraf örgütlenmesi ve yayıncılığına yaptığı katkılardır. Eric Hobsbawm AIZ'nin rolüne şöyle dikkat çeker:

"1920'lerde komünist AIZ resimli-magazinin altın çağına öncelik etti; ABD'de Life, Britanya'da Picture Post, Fransa'da Vu. Ne var ki, Anglo-Sakson ülkelerin dışında bu tür, ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük bir gelişme göstermeye başladı."<sup>159</sup>

Arbeiter Fotoğraf dergisinin fotoğrafa bir katkısının da o yıllara değin bilinmeyen, kullanılmayan foto röportaj tekniğinin ilk kez kullanılması olduğu savlanır.<sup>160</sup> Bu iddianın ne denli doğru olduğu ancak o yıllardaki Arbeiter Fotoğraf ve Arbeiter Illustrierte Zeitung dergilerinin, yine o yıllarda yayınlanan diğer resimli Alman dergileriyle karşılaştırmalı bir incelemesi ile mümkün olabilir. 1933 ve onu izleyen yıllarda çok az sayıda Arbeiter Fotoğraf ve Arbeiter Illustrierte Zeitung dergisinin Nazi kırımından kurtulup günümüze ulaşabildiği gerçeği göz önüne alındığında, bunun ne denli zorlu bir çaba olduğu anlaşılabilir. Bu konudaki savlar bir tarafa, bu iki derginin 20'nci

156 Dawid Ades (1996), s. 43

157 David Evans (1992), s. 12

158 "The Memories of Erich Rinka", Creative Camera, Number 197/198, May/June 1981, s. 73

159 Eric Hobsbawm (1996), s. 226

160 "The Memories of Erich Rinka", Creative Camera, Number 197/198, May/June 1981, s. 72

yüzyıl fotoğrafçılığına katkıları tartışılmazdır. Bir yandan fotoğrafçılığın Alman ve diğer ülkelerin emekçi katmanları arasında yaygınlaşmasını sağlamış, diğer yandan işçi-fotoğrafçıların yaşamın her alanına eğilmeleri ve fotoğraflamaları, fotojurnalizmin ufkunu genişletmiş ve diğer resimli dergilere örnek olmuştur.

### 2.1.2 Berliner Illustrirte Zeitung ve Muncher Illustrierte Presse

Almanya'da çok sayıdaki resimli dergi arasında en tanınmış olan Berliner Illustrirte Zeitung (BIZ) 1890 yılında kuruldu.<sup>161</sup> Dr. Erich Salomon'un da bir süre çalıştığı, liberal siyasal eğilimli Ullstein grubu tarafından yayınlanan BIZ, yayınlandığı dönemlerde Avrupa'nın en çok okunan resimli dergisiydi.<sup>162</sup> Mümkün olduğunca geniş bir okuyucu kitlesine ulaşması amaçlanan BIZ, temelde bir hoş zaman geçirme aracı olarak tasarlanmıştı. Dergide gezi ve spor, yerel olaylar ve haber gibi konulara yer veriliyordu. Foto röportajlar çoğunlukla iki ya da üç sayfa yer kaplarken, bazı durumlarda beş sayfaya kadar çıkabiliyordu.<sup>163</sup>

BIZ fotoğrafik açıdan iki temel buluşa sayfalarında yer vermiştir. Bunlardan biri Erich Salomon'nun fotoğraflarında olduğu gibi enstantane fotoğraf kullanımı, diğeri ise foto röportajlardır.<sup>164</sup> Dergide kadrolu olarak çalışan tek fotoğrafçı Martin Munkacsı idi.<sup>165</sup> Derginin editörlüğünü Kurt Korff yaparken, Ullstein grubunun tüm dergilerinin yöneticiliği Kurt Zsafranski tarafından üstlenilmişti.

Knorr & Hirth yayıncılık şirketi tarafından BIZ örnek alınarak kurulan Müncher Illustrierte Presse (MTP) ise, 1923 yılında yayınlanmaya başladı.<sup>166</sup> MIP'nin yayınlanmaya başlaması Alman dergi yayıncılığına yeni bir soluk getirdi, resimli dergilerinin sayısı hızla artarak 1930'ların başında onu aştı. MIP'in ilk beş yılı başarılı geçmesine karşın, dergi, yaklaşımında biraz bölgesel kaldı. 1928 yılında Stefan Lorant'ın editörlüğe getirilmesiyle bu durum değişti, dergi kozmopolit bir hava kazandı. Stefan Lorant MIP'te yeni fikirler uygulama olanağına sahipti.

Stefan Lorant'ın editörlüğe getirilmesiyle MIP ve BIZ arasında Alman reklam gelirlerinden daha çok pay alabilmek amacıyla bir tiraj savaşı yaşanmaya başladı. 1928

161 Ian Jeffery (1996), s. 244

162 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 49

163 Colin Osman, Sandra S. Philips (1988), s. 79

164 a.g.e. s. 80

165 a.g.e. s. 84

166 Ian Jeffery (1996), s. 244

yılında MIP'in yarım milyonun biraz altındaki tirajına karşılık, BIZ'in tirajı 1.8 milyonun üzerindeydi. Bu tiraj savaşından en çok yararlananlar arasında bu dergilere fotoğraf sağlayan ajans ve fotoğrafçılar yer alıyordu, çünkü tirajlarını artırma peşindeki editörler, paranın satın alabileceği en iyi fotoğrafları yayınlamak istiyorlardı.<sup>167</sup> BIZ dergisi, tiraj, sayfa sayısı ve reklam gelirlerinde öncülüğünü sürdürdü. Bunun temel nedeni derginin seri olarak yayınladığı ve orta sınıf okuyucuya seslenen romanlardı. Yazarlar arasında en tanınmış, 1920'li yılların en başarılı yazarlarından biri olarak kabul edilen Vicki Baum'du. Bu yazarın Grand Hotel adlı romanı hem kitap olarak, hem de bu romandan uyarlanan ve Greta Garbo ile John ve Lionel Barrymore'un oynadıkları film dünya çapında başarıya ulaştı.<sup>168</sup>

Hem BIZ hem de MIP bir ile üç sayfa arasında değişen foto röportajlar yayınlıyorlardı. Fotoğrafçıların göz hizasından farklı açıları da denedikleri bu foto röportajlar, bir konunun olabildiğince boyutlu aktarılmasını amaçlıyordu. Foto röportajlarda genellikle bir fotoğraf, temel fotoğraf olarak büyük yayınlanıyor, diğer fotoğraflar daha küçük boyutlarda onu izliyor ve anlatılan konunun diğer boyutlarını aktarıyordu.<sup>169</sup> Alman resimli haber dergileri foto röportajı çeken fotoğrafçının adını her zaman fotoğrafın altında yayınlamışlar, kimi zaman fotoğraflara eşlik eden metinde fotoğrafçıdan bahsederken, bazı durumlarda onun portresine de yer vermişlerdir.<sup>170</sup>

1930 yılına gelindiğinde MIP'in tirajı 250,000 artarak yaklaşık 750,000'e ulaşırken, BIZ'in tirajı 1,200,000'e düştü. Tüm çabalara karşın MIP, BIZ'in tirajını yakalayamadı.<sup>171</sup> Bu iki derginin de katkılarıyla Almanya'da modern fotojurnalizm kurumlaşırken, fotoğrafçıların statüsü de önemli ölçüde arttı.

Amerika'da 1936 yılında yayınlanmaya başlayacak olan Life dergisi MIP ile aynı boyutlarda olacaktı: 27x36 cm.<sup>172</sup> Bu boyut BIZ dergisinin boyutlarından sadece 2 cm daha uzundu.

BIZ'in editörü Kurt Korff, daha sonra yerleştiği ABD'de, Life dergisinin yayın planlarının yapıldığı Time Inc.'nin deneysel bölümünde bir süre çalışarak, genelde Amerikan fotojurnalizminin, özelde ise Life dergisinin yayın ve fotoğraf kullanımı stratejisinin

167 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 50

168 Tim N. Gidal (1973), s. 14

169 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 191

170 a.g.e. s. 213

171 a.g.e. s. 52

172 a.g.e. s. 186

belirlenmesinde katkılar sağlayacaktır. BIZ'in yöneticisi Kurt Zsafranski ise, yine ABD'ye göç ederek, Black Star fotoğraf ajansının kurucuları arasında yer alıp, Alman resimli dergilerinin fotojurnalizm geleneğinin ABD'ye taşınmasında rol alacaktır.

Alman resimli haber dergileri fotoğrafçılara yaptıkları ödemelerde oldukça cömert davranıyorlardı. Umbo kısa adıyla tanınan Otto Umbehers, dergilerin kendisine sayfa başına –o zamanlar oldukça yüksek bir meblağ olan– 200 ile 300 mark ödediğini belirtmiştir. Felix H. Man ise, bir keresinde özel bir antlaşma ile Müncher Illustrierte'nin sayfa başına 350 mark ödeme yaptığını söylemiştir.<sup>173</sup>

### 2.1.2.1 Stefan Lorant: Örnek Bir Fotoğraf Editörü

Gerçek adı Lorant İsvant olan Stefan Lorant 1901 yılında Budapeşte'de doğdu. Babası, Budapeşte'deki en büyük fotoğraf stüdyosu olan Erdelyi'nin yöneticisiydi. Küçük yaşlarda fotoğraf çekmeye başlayan Lorant'ın fotoğrafları, 1914 yılında Budapeşte dergi ve gazetelerinde yayınlanmaya başladı. 1916 yılında bir filmin fotoğraflarını çekti. 1919 yılında siyasi çatışmalar nedeniyle ülkesinden ayrılmak zorunda kalan Lorant, Almanya'ya vize alamadığı için Çekoslovakya'ya gitti, burada küçük bir orkestrada kemancı olarak iş buldu. Daha sonra gittiği Viyana'da Mozart'ın yaşamı üzerine çevrilen bir filmde önce set fotoğrafçısı, sonra da ikinci kameraman olarak çalıştı. Stefan Lorant'ın sinema kariyeri daha sonra Berlin'de devam etti, burada kameraman, senaryo yazarı ve yönetmen olarak sekiz film prodüksiyonunda görev aldı.<sup>174</sup>

Film endüstrisinde çalışmaktan yorulan Lorant, Almancası da yeterli düzeye gelince 1923 yılında Neue Berliner Zeitung dergisinden başlayarak gazeteler için makaleler yazmaya başladı. 1925 yılında çalışmaya başladığı Das Magazin'in baş editörlüğüne yükseldi. Daha sonra sırasıyla Ufa Magazin, Der Ton ve Bilder Courier dergilerinde çalıştı. Ancak Lorant'ın editörlük kariyerinin en yaratıcı dönemi Haziran 1929 tarihinde MIP'in Berlin editörlüğüne getirilmesiyle başlar. Kısa süre sonra 1933 yılında Hitler yönetimi tarafından "koruyucu gözetim" na alınacağı tarihe kadar sürdüreceği baş editörlüğe getirilir.<sup>175</sup>

Lorant, AIZ dergisinde uygulanan yaratıcı sayfa tasarımı anlayışından etkilenerek, kendi dergisinde de dinamik sayfa tasarımları uygulamaya başladı. Stefan Lorant söz konusu yıllardaki fotoğraf editörlüğü konusunda şu görüşleri savunur:

173 Bemd Lohse (1980), s. 49

174 tmlfindingaids/lorant\_m5.hwww.getty.edu/gri/html

175 Aynı web sitesi

“Bugün fotoğraf editörlüğü çoğunlukla bir grubun oydaşımı şeklindedir. Yirmili yıllarda kimse bana gelip ne yapacağımı söylemezdi –ne yayıncı, ne dergiyi finanse eden kişi, hiç kimse–. Dergiyi ne gireceği konusunda tek yetkili bendim, hayal gücümü kullanabilirdim O günlerin dergileri bu günlerin dergilerinden çok daha kişiseldi. Biri yirmili yıllarda resimli dergilerinin sayfalarına baktığında editörün stilini hemen tanırdı; foto röportaj Berliner Illustrierte’den mi, yoksa Müncher veya Köllner’den mi hemen bilirdi –editörün stilini tanıyabilirdi. Bugün bu haftanın Life’ına mı, yoksa altı yıl öncekine mi baktığınızı bilemiyor-sunuz– tümü tasarım ve içerik olarak aynı.”<sup>176</sup>

Lorant’ın MIP’in Berlin editörlüğünü yaptığı dönemde kentte 8 fotoğraf ajansı vardı. Simon Guttmann’ın yöneticisi olduğu Dephot fotoğraf ajansı Lorant’a çok sayıda fotoğraf sağlıyordu. Guttmann gibi kişilerin yönetiminde fotoğraf ajansları yeni bir rol üstlenmişti Arşiv oluşturma ve finansal konuları üstlenmenin yanı sıra, ajanslar artık dizi fotoğraf fikirleri geliştiriyor ve bunların gerçekleşmesini de sağlıyorlardı. Stefan Lorant, fotoğraflarla, kelimeleri bir araya getirmedeki ustalığıyla resimli haber dergilerinin biçimlenmesine önemli katkılar sağladı. Fotoğraflara eşlik eden alt-yazılar anlamlarını tekrarlamak için değil, onları daha iyi açıklamak için seçiliyordu.<sup>177</sup>

Lorant, fotoğraf seçimi için kullandığı kıstasları basitçe şöyle ifade ediyordu:

“Fotoğrafta poz verilmemeli; kamera, eğitilmiş bir gazetecinin, çağdaş olayları olduğu gibi kaydeden not defteri gibi olmalı; insanlar görünmek istedikleri gibi değil, gerçekte oldukları gibi fotoğraflanmalı; foto röportaj, salt küçük sosyal klipleri değil, her türden kadın ve erkeği konu almalı; günlük yaşam, gerçekçi, sıkıcı olmayan bir şekilde yansıtılmalı.”<sup>178</sup>

Stefan Lorant İngiltere’de 1934 yılında Weekfy Illustrated, 1938 yılında ise Picture Post dergilerini kurdu. Alman fotojurnalistik deneyimini aktardığı bu dergi 1,700,000’e ulaşan tirajıyla İngiltere’nin en etkili resimli dergilerinden biri oldu. Alman fotoğrafçı-lardan Kurt Hutton (Kurt Hübschmann) ve Felix Man’ın yanı sıra, İngiliz fotoğrafçı-lardan Humphrey Spender ve Bill Brandt’in da çalıştığı dergi, Lorant’ın İngiliz fotojurnalizmine yaptığı en önemli katkılardan biri olarak değerlendirilir.

176 ‘Photojournalism in the 1920s: A Conversation between Felix H. Man, Photographer, and Stefan Lorant, Picture Editor’, Beaumont Newhall (ed) Photography: Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography, The Museum of Modern Art, New York, 1980, s. 274

177 [www.getty.edu/gri/html/fhidingaids/lorant\\_m5.html](http://www.getty.edu/gri/html/fhidingaids/lorant_m5.html)

178 Aktaran John R. Whiting, Photography Is A Language, (New York: Ziff-Davis, 1946), Kaynak [www.getty.edu/gri/html/fhidingaids/lorant\\_m5.html](http://www.getty.edu/gri/html/fhidingaids/lorant_m5.html)

1940 yılında ABD'ye göç eden Lorant, 1941 yılında yayımladığı *Lincoln: His Life in Photographs* adlı fotoğraflı biyografi kitabı ile kitap yayıncılığında yeni bir janrın da öncüsü oldu.<sup>179</sup> 1997 yılında yönetmen Paul Cohen, Stefan Lorant'ın yaşamını konu alan otobiyografik bir film gerçekleştirdi. Hollanda yapımı olan ve "Stefan Lorant: The Man in Pictures" adını taşıyan 48 dakikalık video filmde Stefan Lorant, fotojurnalizmin babası ve resimli biyografinin mucidi olarak tanımlanmaktadır. Topluma hitap eden konuların bulunmasında altıncı bir hisse sahip olduğu vurgulanan Lorant, bu becerisini önce Almanya, daha sonra da *Picture Post* dergisinin editörlüğünü yaptığı İngiltere'de etkin bir biçimde kullanmıştır.<sup>180</sup>

## 2.2. Fotoğrafın Yeni Dili: Foto Röportaj

Fotojurnalizm fotoğraf ve metnin birlikte kullanıldığı bir iletişim biçimidir. Fotojurnalizmin aracı foto röportajdır. Bir konunun birden çok fotoğrafla ve altyazıların desteğiyle anlatılması anlamına gelen ve İngilizcede fotoğraflarla makale yazmak anlamına gelen "photographic essay" sözcükleriyle ifade edilen foto röportaj, modern anlamda ilk kez 1920'li yılların sonuna doğru Alman resimli haber dergilerinde kullanılmaya başlanmıştır.

Howard Chapnick'e göre iyi bir foto röportaj aşağıdaki niteliklere sahip olmalıdır:

- Fotoğrafçı, görselliğe dönüşebilecek ve jurnalistik olarak gerçekleştirilebilecek inandırıcı ve özlü bir fikirle başlamalıdır.
- Konu derinlik ve farklı durumlarla anlatılmaya uygun olmalı ve görsel tekrarlardan kaçınılmalıdır. Her bir fotoğraf, çekilen konuya yeni anlayış boyutları katmalıdır.
- Foto röportaj zaman gerektirir. Konunun her nüansını keşfetmeye olanak verecek zaman; hikâyedeki çatışma unsurlarının kendilerini ortaya koymalarına olanak verecek zaman; fotoğrafçının konuya derinliğine eğilebilmesi için zaman.
- Foto röportajlar işbirliği gerektirir. Konu seçimi yapılırken yoğun talep yaratacak konular ve fotoğrafçının, yüzeysel bir saptamanın ötesine geçecek biçimde, bireylerin özel yaşamına girip giremeyeceği, projenin başında değerlendirilmelidir.

179 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 252-53

180 <http://www.damocles.nl/idfa/9711/catalogus/lorant.html>

- Eğer konu bir birey üzerine temellendirilmişse, dürüstlük ve gerçeklik adına yüzeyselliğe kaçmadan, tüm ayrıntılarıyla o bireyin özünü açığa çıkarmalıdır.
- Büyük foto röportajlar, fotoğrafları güçlendirmek, fotoğrafik çok anlamlılıkları yorumlayabilmek ve sözcüklerle fotoğrafların mükemmel uyuştukları jurnalistik bir bütün oluşturabilmek için sözcüklere bağımlıdır.
- Foto röportajda önyargı ve yanılsamalara yer yoktur. Foto röportajlar konunun evriminin orijinal fikre ters geliştiği keşif yolculuklarına dönüşebilir. Gene Smith'in Dr. Albert Schweitzer'ın Lamberene'deki yaşamına yaptığı yolculuk, böylesi bir yolculuktu. Smith, başlangıçta, kafasında tasarladığı azizi bulmayı beklemişti, ancak Schweitzer'ı fotoğraflamakla geçirdiği aylar sonrasında, Smith, onun insan zaaflarına sahip otoriter yapılı bir kişi olduğunu anladı.
- Bir foto röportajın başarısı detaya olan dikkate bağlıdır. Röportaj ilerledikçe fotoğrafçı kafasında bir yapı oluşturmalı, bir çekim listesi oluşturarak, ona göre çekim yapmalı, böylece iş bittiğinde konuda ele alınmamış bir nokta kalmamalıdır.
- Bir foto röportajın oluşturulması kişisel bir iştir, bir komite tarafından yapılamaz. Bireysel bir ifadedir ve fotoğrafçı tarafından öylesine kavranmıştır ki, ancak fotoğrafçı onu anlaşılabilir bir biçimde bir araya getirme yetisine sahiptir. Bu, sanat yönetmenlerinin sayfa tasarımında anlamlı katkıları olamayacağı veya yazı işleri müdürlerinin röportajın yapılandırılmasında dikkate değer anlayışlar ekleyemeyeceği anlamına gelmez. Hangi hikâyenin ve nasıl söyleneceğine sonuçta fotoğrafçı karar vermelidir.”<sup>181</sup>

Yaşamsal gerçekliğin aktarıldığı bir araç olmasına karşın foto röportajlarda kimi zaman bir tür manipülasyonun kaçınılmaz olduğu savunulur. Çağımızın en ünlü foto röportajcısı olarak kabul edilen Eugene Smith, belli koşullarda yapıldığı takdirde, manipülasyonun etik olarak kabul edilebileceğini belirtir:

“Fotoğraflarda editöryal ve resimsel ahengin sağlanabilmesi için, çoğu foto röportaj, belli bir miktarda ayarlama, yeniden düzenleme ve sahne yönetimi gerektirir. Burada fotoğrafçı yaratıcılığını kullanmakta özgürdür ve bu, hakikatin özünün daha iyi aktarılması amacı ile yapılırsa tamamen etiktir. Ancak değişiklikler, salt daha dramatik ve satılabilir bir fotoğraf yaratma amacına yönelik olarak hakikatin çarpıtılmasına yol açarsa, fotoğrafçı – olmaması gereken – bir şiirsel riayetsizlik müptelası olmuş demektir.”<sup>182</sup>

181 Howard Chapnick. *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism*, University of Missouri Press, Columbia, 1994, s. 37-38

182 a.g.e. s. 309

Avrupa'da modern fotojurnalizmin ilk dönemlerinde foto röportaj tekniğini en iyi kullanan fotoğrafçılar arasında Andre Kertesz, Martin Munkacsi, Umbo, Felix H. Man, Brassai, Wolfgang Weber, Walter Bossard, Kurt Hubschman, Tim ve George Gidal kardeşler ile Alfred Eisenstaedt sayılabilir.<sup>183</sup>

## 2.3 Fotoğraf Ajansları

Resimli haber dergilerinin altın çağını yaşadıkları 1920'ler sonunda, Almanya'da, fotoğraf ajanslarının sayısı, dergilerden gelen fotoğraf talebine koşut olarak artmaya başladı. Resimli dergiler az sayıda kadrolu fotoğrafçı çalıştırdıklarından fotoğraf akışında ağırlıklı olarak ajanslara bağımlıydılar. Bu dönemde Dephot, Mauritius, Keystone, Wide World, Weltrundschau, A.B.C., Hanke ve Atlantic & Pacific gibi ajanslar, bu rekabetçi piyasada dergilere fotoğraf servisi yapıyordu.<sup>184</sup> Daha sonra Associated Press (AP) olan Atlantic & Pacific ajansının Berlin bürosu, Leon Daniel tarafından yönetiliyor ve Alfred Eisenstaedt tek fotoğrafçı olarak çalışıyordu. Aynı şekilde Keystone ajansının Berlin bürosunda da tek fotoğrafçı vardı.<sup>185</sup>

Mauritius ajansının sahibi, sonradan Black Star ajansının kurucuları arasında yer alacak olan Ernest Mayer idi. Mauritius ajansını 1935 yılında satmak zorunda kalarak ABD'ye göç eden Ernest Mayer, Mauritius'ta kazandığı deneyimleri, önce kurucusu olduğu Black Star'a ve onun aracılığıyla, servis verdikleri tüm yayın kuruluşlarına aktaracaktı. Yukarıda sözü edilen ajanslar arasında fotojurnalizme katkıları açısından en önemlisinin Dephot olduğu kabul edilir.

### 2.3.1 Prototip: Deutscher Photodienst/Dephot

Almanya'nın 1920'li yılların sonundaki canlı basın ortamının fotoğrafa yarattığı talep sonucu, 1928 yılının sonlarında iki yeni fotoğraf ajansı kuruldu. Bu ajanslar Dephot (Deutscher Photodienst/Alman Fotoğraf Servisi) ile Weltrundschau'dur. Bu ajanslar, öncülleri olan Keystone, Pacific and Atlantic Press Association, Wide World, A.B.C. ve Hanke'den farklı bir yaklaşım izlediler. Foto röportajların dağıtımının

183 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 33-34

184 a.g.e. s. 110-111

185 Colin Osman, Sandra S. Philips (1988), s. 83

yanısıra, bunların programlanması ve üretimini de üstlendiler. Dergi ve gazetele-  
rin editörleri ve kadrolu fotoğrafçıları ile sürekli temasta bulunarak, foto röportaj-  
ların düzenlenmesi, mükemmelleştirilmesi ve yerleştirilmesiyle uğraştılar. Her iki  
ajansın da hem editörler, hem de fotoğrafçılar üzerindeki özendirici etkileri dikkate  
değer düzeyde idi. Weltrundschau ajansının yönetmeni Romanya'da doğan Rudolf  
Birnbach'dı.<sup>186</sup>

Ünlü fotoğraf tarihçisi Helmut Gernsheim, Alfred Marx ve Simon Guttman ta-  
rafından kurulan Dephot'nun 1932 yılına kadar Almanya'da fotojurnalizm alanındaki  
temel kurum olduğunu savunur. Ajansın önde gelen iki fotoğrafçısından biri, daha  
çok stüdyo ve reklam fotoğrafları çeken Umbo, diğeri ise, fotojurnalist olarak çalışan  
Felix. H. Man'dır. Ajansa 1930 yılında Kurt Hübschmann katılmıştır. Hübschmann  
daha sonra Hutton soyadını alacaktır. Dephot ajansında çalışan diğr fotoğrafçılar  
Walter Bosshard ve birkaç yıl sonra Berlin Illustrierte'nin editörlüğüne getirilen Harald  
Lechenperg'dir. Dephot'un, Münchner Illustrierte Press dergisinin Ağustos 1928 tari-  
hinde Berlin editörlüğüne, 1930 yılından itibaren ise baş editörlüğüne getirilen Stefan  
Lorant ile sürdürdüğü yakın birliktelik, Almanya'da yeni fotojurnalizmin hızlı yükseli-  
şinin temel nedenidir. Foto röportaj tekniği Alfred Eisenstaedt'in baş fotoğrafçı olarak  
çalıştığı Associated Press ve diğr fotoğraf ajansları tarafından da benimsenerek kul-  
lanılmaya başlanmıştır.<sup>187</sup> Giselle Freund'a göre Dephot gerçek bir yetenek hazinesiydi  
ve hemen hemen tüm fotoğrafçıları daha sonra meşhur oldular.<sup>188</sup>

Dephot ajansının ortağı Simone Guttman iyi eğitim görmüş, Birinci Dünya  
Savaşı öncesi, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve diğr dışavurumcularla yakın  
ilişkiler kurmuştu. Savaş sırasında Dada akımına ilgi duymuş ve savaştan sonra Alman  
komünist devriminde yer almıştı. 1920'lerin ortasında Graudenz ajansında yönetici  
olarak çalıştı. Bu yıllardaki diğr ajanslar gibi Graudenz ajansının yaşamı da kısa süreli  
oldu. 1927 yılında henüz yeni kurulan Dephot<sup>189</sup> ajansına katıldı. Bir Macar göçmeni  
olan Guttman'ın<sup>190</sup> ortağı olduğu Dephot ajansı, daha çok sol tandanslı zor konulara

186 Tim N. Gidal (1973), s. 18

187 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 250

188 Giselle Freund (1982), s. 125

189 Çalışmanın ilgili bölümlerinde görüldüğü üzere Dephot ajansının kurulup tarihi konu-  
sunda fotoğraf tarihi yazarları arasında bir oydaşım bulunmamaktadır

190 Jean Lacouture, "The Founders", William Manchester, (Essays by Jean Lacouture and  
Fred Ritchin). In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers, Andre De-  
utsch Ltd. , London, 1993, s. 50

el atmasıyla ünlendi. Guttman gibi ajansa çalışan hemen tüm fotoğrafçılar Naziler tarafından Yahudi olarak nitelendirildiler. Ajans Berlin’de kurulu olmasına karşın, çalışanların hiçbiri Berlin doğumlu değildi. Ya Münih gibi diğer Alman kentlerinden ya da Viyana, Budapeşte, Prag gibi Alman etkisindeki kentlerden gelmişlerdi.<sup>191</sup>

Simone Guttman’ın yeni bir fotojurnalizm anlayışının doğuşu gibi felsefik amaçları yoktu. O sadece yoğun rekabetin yaşandığı bir piyasada foto röportajlar satmak istiyordu. Böylesine bir piyasada rekabet edebilmek için güçlü foto röportajların yaratılması gerekiyordu. Guttman’ın yöntemi foto röportajın önceden planlanmasıydı. Çekim öncesi planlama ile hem fotoğrafların birbiriyle uyum içinde olması, hem de duygusal bir bakış açısı ile sunulması sağlanacaktı. Guttman çalıştığı fotoğrafçılara bu detayların iletilmesinde kimi zaman öylesine ileri gidiyordu ki, fotoğrafçılar, aşırı planlamadan ve kendilerine yeterince inisiyatif verilmemesinden yakınıyorlardı. Simone Guttman’ın foto röportajların çekimine ilişkin vurguladığı iki özellik vardı: Sanatsal bütünlük ile sıradan insanın ilgi ve zevklerinin ortaya konulmasını amaçlayan duygusal ve entelektüel dışavurum.<sup>192</sup>

Dephot fotoğraf ajansının kurucularından Simon Guttman ile Londra’da görüşen Giselle Freund söz konusu görüşmeyi şöyle aktarır:

“Dephot Servis’in kurucusu bugün 80 yaşın üzerindedir ve İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bir basın servisi kurduğu Londra’da yaşamaktadır. Londra’nın bir iş semtinde bir binanın ikinci katındaki ofisi, Dephot’un 1930’larda nasıl olması gerektiğini hatırlatan fotoğraf ve kâğıtlarla doludur. Onunla söyleşi yapmaya gittiğimde, karşımda bana en ufak bilgi kırıntısı vermeyi reddeden, keskin bakışlı, yaşlı bir centilmen buldum. Tam tersine, bana, bu kitapta isminden bahsedilmeyeceğini taahhüt eden bir kâğıt imzalattı. Ancak ondan Dephot sekreteri diye söz etme hakkına sahiptim Sekreter, fotojurnalizm tarihinde yaşamsal bir rol oynadı. Onun etkisi altında ve bir gazeteci olarak becerileri sayesinde onun ajansında çalışan fotoğrafçılar modern fotojurnalizmi tanımladılar. Servis Alfred Marx tarafından finanse edilmişti ve sekreterin mali konulardaki yeteneği gazeteciliği kadar iyi değildi. En iyi fotoğrafçılarından bazıları düzenli bir gelire kavuşabilmek amacıyla resimli dergilerle doğrudan anlaşmalar imzalamışlardı. Robert Capa’ya, –ki o da sekreter tarafından eğitilen çok sayıda başka fotoğrafçı gibi meşhur olmuştu– ilk şans tanıyan sekreterdi.”<sup>193</sup>

191 Colin Osman, Sandra S. Philips (1988), s. 82

192 a.g.e. s. 83

193 Giselle Freund (1982), s. 224-225

Freund, verdiği taahhüt karşılığı isim vermese ve söz konusu kişiden sekreter diye söz etse de, verilen bilgilerden, bu kişinin Simon Guttmann olduğu anlaşılmaktadır.

Dephot ve Weltrundschau kadar olmasa da, fotojurnalizmin gelişimine katkıda bulunan bir başka ajans, Paris ve Berlin’de yaşayan Macar kökenli Henry Guttmann’ın ajansıdır. Frankfurt’ta E. P. Hahn-Gilland ve Paris’te de Andre Kertesz ile çalışan Henry Guttmann’ın özel ilgisi, eski fotoğrafları toplayarak, bir metnin eklenmesiyle, bunların bir foto röportaj haline getirilmesi idi. Bu şekilde 19’uncu yüzyıldan kalma, unutulmuş pek çok fotoğraf yeniden keşfedilmiştir.<sup>194</sup>

Yeni fotojurnalistik anlayışın İngiltere’de yerleşmesinde de Dephot fotoğrafçıları’nın önemli katkıları vardır. Stefan Lorant İngiltere’ye yerleşip, 1934 yılında Weekly Illustrated ve 1938 yılında Picture Post dergilerini kurduğunda, bu dergilerde İngiltere’ye göç eden Dephot fotoğrafçıları Felix H. Man ve Hutton soyadını alan Kurt Hübschmann çalıştılar. Felix Man, Picture Post dergisinde 1945 yılına değin baş fotoğrafçı olarak çalıştı.<sup>195</sup>

Gernsheim, 1929-32 yılları arasında, Dephot ve Henry Guttmann’ın katkılarıyla, Alman röportaj stiline, Illustration, Miroir du Monde ve Strazburg’daki bir resimli dergi gibi önde gelen Fransız haftalık dergilerine taşındığını ve bir yıl sonra Dephot eğitiminden geçen üç Macar fotoğrafçı, Robert Capa, H. ve Ina Bandi’nin, yeni stili, yerleştikleri Paris’e aşıladıklarını belirtir.<sup>196</sup>

### 2.3.2 Propaganda ve Fotoğraf

Hitler’in 30 Ocak 1933 tarihinde iktidara gelişi, Weimar’ın özgürlükçü ruhu içinde gelişen basın sonu olur. Hemen tüm editörler değiştirilir, basın Üçüncü Reich’in sıkı denetimi altına alınır, artık sadece resmi organların denetiminden geçen fotoğrafların yayınlanmasına izin verilmektedir.

Basında bu yeni dönemin en güçlü ismi Heinrich Hoffmann’dır. 1885 yılında fotoğrafçı bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Hoffmann, 1908 yılında Münih’te kendi atölyesini açar. 1919 yılındaki Spartakist ayaklanma sırasında çektiği fotoğrafları tüm dünyaya satarak iyi paralar kazanır. 1919 yılının sonlarına doğru Amerikan basını devî Hearst, Hoffmann’a, Hitler’in fotoğraflarını çekmesi için beş bin dolar önerir.

194 Tim N. Gidal (1973), s. 18-19

195 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 25296 a.g.e. s. 250-251

196 a.g.e. s. 250-251

Hoffmann da bu fotoğrafları elde edebilmek amacı ile yeni kurulan ve henüz az sayıda taraftarı bulunan Nazi partisine girer. Hitler'in en yakın arkadaşlarından biri olan Hoffmann, Hitler'in tam güvenini kazanır ve onun fotoğraflarını çekme iznine sahip olur. Hitler, konuşmalarında kullanacağı en avantajlı hareket ve jestleri belirlemek için Hoffmann'ın fotoğraflarını inceler.

1933 yılında iktidara geldiğinde, Hitler, eski dostu Hoffmann'a fotoğraflarının yayın hakkını verir. Hoffmann'ın oluşturduğu fotoğrafçı kadrosu, Hitler ve resmi olayları fotoğraflamada yetkilidir. Resimli dergilere giden tüm fotoğraflar, hatta yabancı ülkelere gönderilecekler, Hoffmann'ın denetiminden geçmek zorundadır. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Hoffmann, Berlin'de merkezi bir fotoğraf bürosu kurar. Cepheye çekilen tüm fotoğraflar onay için bu büroya gönderilir. Hoffmann, büroya ulaşan fotoğraflar arasından Alman propagandası için en uygun gördüklerini seçer. Gerçek bir fabrika niteliğindeki büro, tüm dünya basınına fotoğraf sağlar. Bavyera'nın istilasını sırasında, Amerikan ordusu Hoffmann'ın arşivlerine el koyar ve fotoğrafları savaş suçlularının saptanmasında kullanır. Savaş suçlusu olarak cezalandırılan Hoffmann 1957 yılında bu listeden çıkarılır ve aynı yılın sonunda ölür.

Hoffmann'ın el konulan arşivlerinin bir kısmı Washington'da ulusal arşive nakle edildi. 1960'ların başında Hoffmann'ın oğlunun açtığı dava üzerine arşivde yer alan fotoğrafların reproduksiyon hakları varislerine iade edildi. Tüm dünyanın tanıdığı Hitler imajının oluşmasına fotoğrafları ile katkıda bulunan Hoffmann, Hitler rejiminden en çok yararlanan kişilerden biri idi.<sup>197</sup>

Heinrich Hoffmann girişimci ruhu ve fırsatçı karakteri ile resmi olarak adı fotoğraf ajansı olarak konmamış olsa da adeta bir fotoğraf ajansı yapılandırmış, Hitler rejiminin görsel olarak yeniden üretilmesinde önemli bir rol üstlenmiş, fotoğrafın propaganda amacı ile kullanımında 20'nci yüzyılın en önemli kişiliklerinden biri olmuştur.

## 2.4 Modern Fotojurnalizmin Öncüleri

1920'li yıllarda Almanya'nın yaşadığı ekonomik sorunlar ve savaş sonrası Avrupa'sındaki nüfus hareketleri nedeniyle yeni bir fotoğrafçı sınıfı ortaya çıktı. İyi bir akademik eğitim almış, genellikle birden çok yabancı dili iyi konuşan, çeşitli ülkeleri gezip, görme olanağı bulmuş veya bu zorunluluğu yaşamak zorunda kalmış bir

197 Bu bölümle ilgili tüm bilgiler için Giselle Freund (1982), s. 133-34-35

grup insan, yoğun işsizlik nedeniyle kendi disiplinlerinde çalışma olanağı bulamadıklarından farklı alanlara yönelmek zorunda kaldılar. Bu alanlardan biri de Weimar Almanya'sında filizlenen resimli haber dergileriydi.

Kimi zaman doğrudan, kimi zaman da artık bir prototip olarak kurumlaşan fotoğraf ajansları aracılığıyla bu dergilerde çalışma olanağı bulan, aralarında Macaristan, İsviçre, Polonya ve sıkça da Yahudi kökenlilerin bulunduğu bu yeni kuşak, modern fotojurnalizmin kurucuları olarak nitelendirilir. Bu fotoğrafçılar arasında Dr. Erich Salomon, Wolfgang Weber, Felix. H. Man, Martin Munkacsı, Tim Gidal, Alfred Eisenstaedt ve Otto Umbrechts gibi isimler sayılabilir.

1933 yılında Nazilerin iktidara gelmesi üzerine bu fotoğrafçıların çoğu Almanya'dan kaçmak zorunda kaldı. Çünkü bu yıldan sonra çalışmayı sürdürmek isteyen fotoğrafçıların bir Nazi kuruluşu olan "Reichsverband Deutscher Bildberichterstatter" (Alman Ulusal Foto Muhabirleri Birliği)'ne üye olmaları koşulu getirilmişti. Ancak üye olabilmek için fotoğrafçının aryan ırktan olduğunu kanıtlaması ve Nazi devletinin ilkelerini benimsemesi gerekiyordu.<sup>198</sup>

#### 2.4.1 Dr. Erich Salomon

Döneminin siyasal ve toplumsal olaylarını fotoğraflamadaki becerisi nedeniyle Dr. Erich Salomon modern siyasal fotojurnalizmin kurucusu olarak nitelendirilir. Fark edilmeden çektiği fotoğraflar izleyiciye Salomon'nun çektiği olayların içinde olduğu duygusunu verir.<sup>199</sup>

Erich Salomon 1886 yılında bir banker olan Emil ve Therese Salomon ailesinin dördüncü çocuğu olarak doğdu. Zooloji ve mühendislik öğrenimlerini denedikten sonra, 1913 yılında hukuk diplomasını aldı. Birinci Dünya Savaşı sırasında Marne Savaşı'nda esir düştü ve savaşın geri kalan yıllarını esir kampında çevirmen olarak geçirdi. Esir kampında geçirdiği bu uzun yıllar, Fransızcasını geliştirmesine olanak verdiği için, Salomon'un daha sonra mesleğini icra ederken gireceği uluslararası diplomatik toplantılara kabul edilmesinde faydası inkâr edilemez bir katkı sağlayacaktı.<sup>200</sup>

198 Ute Eskildsen (1980), s. 44

199 20<sup>th</sup> Century Photography (1996), s. 363

200 Erich Salomon Fotografien, 1928-1938, Berlinische Galerik, Fotografische Sammlung, 1986, s. 35

1920 yılında Berlin'e geri dönen Dr. Erich Salomon, 1921-25 yılları arasında Berlin borsasında çalıştı, daha sonra bir piyano fabrikasına ortak oldu, kendi otomobil kiralama işini kurdu. Kurduğu işlerin ticari başarısızlığı üzerine Ullstein yayınevinin promosyon bölümünde çalıştı. İlk kamerayı 1927 yılında kullandı. Bir sonraki yıl Berliner *Illustrirte Zeitung*'u bir idam cezasının görüşüldüğü duruşmayı fotoğraflaması için ikna etti. Aynı yıl Lugano, Cenevre ve Paris'teki uluslararası konferansların fotoğraflanmasını gerçekleştirdi. 1929 yılında Londra'ya gitti, fotoğrafları *Graphic*'de yayınlandı. 1930 yılında *Fortune* dergisinin daveti üzerine ABD'ye gitti, burada Marlene Dietrich ve Amerikan basın devi Hearst'in fotoğraflarını çekti. Ermanox'un yanısıra Leica kameraları kullanmaya başladı. Nazilerin iktidara gelmesi üzerine Almanya'yı terk edip, Hollanda'ya yerleşti. 1940 yılında Nazilerin Hollanda'yı işgal etmesi üzerine çalışma koşulları kalmadığından yeraltında yaşamaya başladı. 1943 yılında tutuklanarak Çekoslovakya'daki Theresienstadt'a yollandı; 1944 yılında eşi ve bir oğlu ile birlikte Auschwitz'de Nazi soykırımcılar tarafından öldürüldü.<sup>201</sup>

Münih Üniversitesi'nde yaptığı hukuk doktorası nedeniyle "Dr." olarak tanınan Erich Salomon,<sup>202</sup> Berliner *Illustrirte Zeitung*, Müncher *Illustrierte Press*, *Fortune*, *Life*, *Daily Telegraph*'in yanısıra Ullstein yayınevine de fotoğraflar sağladı.<sup>203</sup>

Çok iyi bir eğitim gören, yedi dil konuşan ve fotoğrafladığı kişiler kadar şık giyinen ve birikim olarak onların konularına hiç de uzak olmayan Salomon, politikacılar ve sosyete'yi fark edilmeden fotoğraflamada çok başarılı oldu. Mevcut ışıktaki düşük enstantane değerleriyle çalışmak zorunda olduğu için kamerasını bir üçayak üzerine monte etmesine karşın, daha önceleri büyük fotoğraf makineleri ile fotoğraflanmaya alışmış politikacıların dikkatini çekmeden çektiği fotoğraflar, okuyucuların daha önce hiç görmediği anları onlara taşıyacaktı. Salomon'un çektiği bu fotoğraflar "Boş Bulundukları Anlarda Çağdaş Ünlüler" adıyla kitap olarak yayınlandı.

Katıldığı toplantılara her zaman kamerasını taşıyan Salomon, bir üçayak üzerine yerleştirdiği Ermanox'u odanın bir yerine yerleştirir, toplantıya katılanlara netlik yapar ve genellikle birkaç metre uzakta, deklanşör kablo'yla kimsenin dikkatini çekmeden beklerdi. Görüşmeleri izler ve en uygun anda deklanşöre basardı. Kullanılan enstantane hızları 1/5 ile 1 saniye arasında olduğundan, bu anlar, konuşmaya ara verilen, hareketin daha az olduğu rahatlatma anlarıydı.<sup>204</sup>

201 a.g.e. s. 35

202 Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 19, s. 16

203 20<sup>th</sup> Century Photography (1996), s. 559

204 Tim N. Gidal (1973), s. 16

Bir salon adamı ve enstantane fotoğrafın öncülerinden biri olarak Dr. Erich Salomon'un fotojurnalizme en büyük katkılarından biri, fotojurnalistlerin statülerinin yükselmesinde oynadığı roldür.

#### 2.4.2 Felix H. Man

Felix H. Man (1893) genel bir konunun birden çok fotoğrafla anlatıldığı foto röportajın öncüsüdür. Onun 1929 yılında gerçekleştirdiği Kurfurstendamm'da gece yarısından gün doğumuna kadar yaşamı fotoğrafladığı çalışması, ilk gece foto röportajı olarak nitelenir. Yine aynı yıl orkestra yönetmenleri ile müzisyenleri, performans sırasında mevcut ışığı kullanarak bir Ermanox kamera ile fotoğraflamıştır. Felix H. Man'ın fotojurnalizme yaptığı başka bir kazanım da, meşhur kişilerin samimi foto röportajlarını gerçekleştirmiş olmasıdır. Bunun ilk örneği 1931 yılında çektiği "Mussolini İle Bir Gün" adlı serisidir.<sup>205</sup>

Asıl adı Hans Felix Sigismund Baumann olan Felix H. Man, Birinci Dünya Savaşı'nda Alman ordusunda görev aldı. Batı Cephesinde bir Vest Pocket Kodak kamerasıyla fotoğraflar çekti. Savaştan sonra Münih ve Berlin'de sanat eğitimi aldı, 1926 yılında Berlin'de ilüstratör ve grafik tasarımcı olarak çalışmaya başladı. Daha sonra fotoğrafçı olmaya karar verdi. Dephot ajansının kurucularından Simone Guttmann, Man'ı MIP'nin Berlin editörü Stefan Lorant'la tanıştırdı. 1929-31 yılları arasında Felix H. Man, BIZ ve MIP dergileri için 80'in üzerinde foto röportaj gerçekleştirdi.<sup>206</sup>

Dr. Erich Salomon gibi, Ermanox, bunun yanı sıra Contessa-Nettel fotoğraf makinelerini kullanan Felix H. Man, bu kompakt kameraların, hızlı objektifler ile cam plaka ve filmlerin sağladığı kolaylıkla mevcut ışığı kullanarak gündelik işleri içinde sıradan insanların yanı sıra, Mussolini'de olduğu gibi dünya liderlerinin fotoğraflarını çekti.

Felix H. Man'ın 1929 yılında MIP dergisinde yayınlanan ilk foto röportajı "Lunaparkta Yüzme Havuzu" canlı fotoğraflarıyla dikkat çeker. Üçayak üzerine monte edilmiş bir Nettel Contessa kamera ile çekilen bu fotoğraflarda, Felix H. Man, yayınlanan sekiz fotoğraflık röportajın beş karesinde görünen bir model kullanmıştır. Bu röportajdan üç ay sonra yayınlanan ve ilk gece foto röportajı olarak nitelenen "Kurfurstendamm'da Gece Yarısıyla Gün Batımı Arasında", Man'ın gözlem yeteneğinin

205 Helmut & Alliot Gernsheim (1965), s. 250

206 Van Deren Coke, "Introduction", Avant-Garde Photography in Germany, 1919-1939, San Francisco Museum of Modern Art, 1980, s. 23

ve teknik becerisinin ne denli güçlü olduğunu ortaya koymuştur. Felix H. Man'ın en dikkate değer başarısı MIP'in 1 Mart 1931 tarihli sayısında beş sayfalık bir röportaj olarak yayınlanan "Mussolini İle Bir Gün" adlı foto röportajıdır. Bu röportaj öncelikle mevcut ışıktaki çekilmiş iç mekân fotoğraflarının teknik kalitesiyle dikkat çeker.

Felix H. Man kendisiyle 1970 yılında yapılan bir söyleşide 1920'lerde Ermanox ile fotoğraf çekmenin zorluklarını şöyle dile getirir:

"(Ermanox) 4.5x6 cm boyutlarında cam plakalar kullanıyordu. Her cam plaka ayrı bir taşıyıcıyla kameraya yüklenirdi. Bir foto röportaja gidildiğinde 50 veya 100 plakayı yanınızda taşıyamayacağınızı tahmin edebilirsiniz. Sınırlı sayıda plakayı taşıyabildiniz, genellikle 25, 30 kadarını. Önceden kaç tane fotoğraf çekebileceğinize karar vermeniz gerekirdi. Günümüzde röportaja giden birisi 50 kaset Leica çekiyor. Bu da neredeyse iki bin kare yapar. Bizlerin daha sonra aralarından en iyilerini seçebileceğimiz bu kadar çok fotoğraf çekme şansımız yoktu. Ancak çektiğimizin fotoğraf olması, gerçek bir fotoğraf olması gerekiyordu ve biz bütün kalbimizle, ruhumuzla çalıştık."<sup>207</sup>

#### 2.4.3 Martin Munkacsi

1896 yılında Macaristan'ın Kolozsvár kenti yakınlarında doğan Martin Munkacsi, Weimar döneminin en yetenekli fotojurnalistlerinden biri olarak nitelendirilir. Budapeşte'de spor etkinliklerini görüntüleyen bir kameraman olarak kariyerine başlayan Munkacsi, daha sonra haber fotoğrafçılığına geçmiştir. 1927 yılında Berlin'e gelen Martin Munkacsi, Ullstein Verlag grubunun sahibi olduğu Die Dame, Koralle, Uhu ve BIZ gibi dergilere fotoğraflar çekmiştir. Sicilya, Filistin, Mısır ve Türkiye<sup>208</sup> gibi ülkelerde yaptığı foto röportajlar özellikle BIZ'de yayınlanmıştır.<sup>209</sup> Yine BIZ dergisi için 'Graf Zeppelin' hava gemisiyle dünyayı dolaşmış, fotoğraflar çekmiştir.<sup>210</sup>

207 "Photojournalism in the 1920s: A conversation between Felix H. Man, Photographer, and Stefan Lorant, Picture Editor", Beaumont Newhall (ed), Photography: Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography, The Museum of Modern Art, New York, 1980, s. 272

208 Martin Munkacsi'nin Türkiye ziyaretinde bir düğün töreni sırasında çektiği Mustafa Kemal Atatürk'ü gelinle dans ederken gösteren bir fotoğrafı da bulunmaktadır. Bu fotoğraf 1929, 1933 ve 1934 yıllarında yayınlanmıştır. (Bkz. Tim N. Gidal (1973), s. 53 ve 94)

209 209 Van Deren Coke, "Introduction", in Avant-Garde Photography In Germany, 1919-1939, San Francisco Museum of Modern Art, 1980, s. 24

210 Tim N. Gidal (1973), s. 92

Sanat, politika ve toplum yaşamının önde gelen kişiliklerini kendine özel bir yaklaşımla fotoğraflayan Munkacsi, fotoğraf tekniğini sürekli geliştirmiş, tüm yaşamı boyunca filmlerini kendi banyo edip, baskılarını kendisi yapmıştır. ABD'ye göç etmesinden sonra Life dergisiyle ilişkileri, birkaç fotoğrafının yer aldığı ilk sayı ile başlamıştır. Berlin'e gelmeden önce Macaristan'da çalıştığı Pesti Naplo dergisinde olduğu gibi,<sup>211</sup> 1941 yılında ABD'nin en çok kazanan fotoğrafçısı ve dünyanın en iyi moda fotoğrafçısı olarak niteleniyordu. Martin Munkacsi fotojurnalistler arasında çok yönlü yeteneklere sahip olanlardan biriydi. Yazarlık, motorsiklet yarışçılığı, futbol oyunculuğu ve antika merakı yanında, kameralarını da kendisi yapardı.<sup>212</sup>

#### 2.4.4. Tim N. Gidal

1909 yılında Berlin'de doğan Tim Nachum Gidal (gerçek adı Ignaz Gidalewitsch), tarih, sanat tarihi ve ekonomi tahsil etti. İlk röportajı 1929 yılında MIP dergisinde yayınlandı. "Servus Kumpel" adını taşıyan bu röportaj, Stuttgart yakınlarında bir korulukta toplanan hippileri konu edinmişti.<sup>213</sup> Gidal'ın MIP dergisinde yayınlanan diğer foto röportajları arasında, Üç Kuruşluk Opera'nın temsili sırasında, ağabeyi Georg Gidal ile birlikte gerçekleştirdiği "The Moritat as Opera" ve "Kral Valentin'in Özel Yaşamı" gibi çalışmalar sayılabilir.<sup>214</sup>

Ermanox, Leica ve Rollei kameralarla çalışan Gidal, BIZ ve MIP dergilerinin yanısıra, Kölnische, Neue Illustrierte Zeitung, AIZ, Frankfurter Illustrierte, Woche ve Feuerreiter için de foto röportajlar çekti.<sup>215</sup>

Salomon ve Man gibi bir entelektüel olan Gidal'ın temel ilgi alanı insanlık sorunlarıydı; 1920'lerin sonu ile 1930'ların başındaki siyasal çekişmeler ve toplumsal olaylar onun eğildiği konular arasındaydı. Avrupa'nın çoğu ülkesinde, Hindistan ve ABD'de foto röportajlar yaptı.

Herhangi bir fotoğraf ajansına resmi olarak bağlı olmadan çalışan Tim Gidal, foto röportajlarını bazen Weltrundschau ajansı kanalıyla pazarladı. Bu ajansın Almanya'daki resimli dergilerin yanısıra, Fransa, Hollanda, İsviçre, Belçika ve İskandinav ülkeleriyle

211 The Hungarian Connection: The Roots of Photojournalism (ed. Colin Ford), National Museum of Photography, Film and Television, West Yorkshire, 1987, s. 3

212 Tim N. Gidal (1973), s. 92

213 a.g.e. s. 19

214 a.g.e. s. 20

215 a.g.e. s. 92

de iyi bağlantıları vardı. Böyle bir ajansla kurulan gevşek bağlar, fotoğrafçıya konularını seçme olanağı verdiği gibi, herhangi bir zaman kısıtlaması olmadan çalışmasına da olanak veriyordu.<sup>216</sup>

Tim Gidal 1938-1940 yılları arasında Felix H. Man ve Kurt Hutton ile birlikte Stefan Lorient'in editörlüğünde İngiltere'de Picture Post dergisinde çalıştı. 1942-45 yılları arasında ise, İngiliz ordusunun resmi dergisi Parade için fotoğraflar çekti. Tim Gidal 1955-1970 yılları arasında, 23 ülkeyi dolaşarak çektiği fotoğrafları, 23 ciltlik bir yayında topladı. Eğitsel amaçlı ve ilköğretim öğrencilerine yönelik bu albümler "Everybody Lives in Communities" (Herkes Topluluklarda Yaşar) adını taşımaktadır.<sup>217</sup>

1970'li yılların ortasında İsrail'e yerleşen Tim Gidal Hebrew Üniversitesi'nde görsel iletişim dersleri vermiş, uzun fotoğrafik kariyerinde oluşan birikimini öğrencilere aktarmıştır. Prof. Gidal 1996 yılında Kudüs'te ölmüştür. Gidal'ın fotoğraf arşivinin bir bölümü Duisburg Üniversitesi bünyesinde oluşturulan bir enstitüde bulunmaktadır.<sup>218</sup>

---

216 a.g.e. s. 21

217 a.g.e. s. 92

218 <http://stil.uni-duisburg.de/Bildarchive/Gidal/home.html>

# 3

## **stereotipten kooperatif yapılanmaya fotoğraf ajansları ve fotojurnalizme katkıları**

Weimar Almanya'sında hayat bulan modern fotojurnalizmin ancak birkaç yıl süren altın yılları, Hitler'in iktidara gelmesiyle sona erer. Nazizm diğer kurumlarda olduğu gibi, basını da kendi kontrolüne alır. Nazi Partisi'nin denetiminden geçmeyen hiçbir şey yayınlanma olanağı bulamaz. Hitler iktidarı bir bakıma fotojurnalizmin Amerika'da başlayan altın döneminin başlangıcına yol açmıştır. Hitler rejiminden kaçan editörler, fotoğraf ajansı sahipleri ve fotoğrafçılar, Avrupa'nın diğer ülkeleri ile özellikle ABD'ye göç etmişler, Almanya'da geliştirdikleri pratikleri bu ülkelere taşımışlardır.

Günümüzdeki modern fotoğraf ajanslarının prototipi olan Almanya'daki Dephot ve diğer ajansların yerini, 1930'ların ortasında artık kurumlaşmasını tamamlayan stereotipler almıştır. Life dergisinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir soluk kazanan ve 20'nci yüzyılın ilk yarısının en önemli görsel iletişim aracı olan fotojurnalizmin geçen yüzyıldaki macerasında, fotoğraf ajanslarının önemli katkıları vardır. Bu katkılar arasında Avrupa'daki fotojurnalistik geleneğin ve teknik standartların ABD'ye, dolayısıyla

Life ve diğer resimli dergilere eklemesi; Avrupalı fotoğrafçıların entegrasyonu; hümanist bir dünya görüşü ve eleştirel yaklaşımla dünyaya tanıklık; perfeksiyonist yaklaşımın bir model olarak fotojurnalizme yerleştirilmesi ve fotoğrafçıların ürettikleri negatiflere sahip çıkarak telif hakları alanında bilinçlendirilmesidir.

Bu bölümde Black Star ajansı bir stereotip olarak ele alınıp incelenmekte, savaş sonrası kurulum farklı bir yapılanma sergileyen Magnum'un modern fotojurnalizme katkıları ele alınmaktadır. Fotoğraf ajanslarının günümüzdeki yapısı ise dünyanın sayılı ajansları arasında yer alan ve Gökşin Sipahioğlu tarafından kurulan Sipa ajansı örneğinde incelenmektedir. Ayrıca günümüzde fotojurnalizmi etkileyen bazı etik sorunlar fotoğraf ajansları özelinde ele alınmakta ve sayısal teknolojilerin fotoğraf ajansları üzerindeki etkileri işlenmektedir.

### 3.1 Stereotip: Black Star

Uzun yıllar Black Star ajansının başkanlığını yürüten Howard Chapnick'in deyişiyle "1920'lerde Almanya'da filizlenen, 1930'larda İngiltere, Fransa ve ABD'ye aşıl原因, 1940'lı ve 1950'li yıllarda uluslararası boyutlara ulaşan fotojurnalizm'in<sup>219</sup> ABD'de kurumlaşmasında Black Star fotoğraf ajansının önemli katkıları bulunmaktadır.

Fotoğraf tarihçisi William S. Johnson'a göre "1930'ların sonlarında dergiler ile fotoğrafçıları arasında giderek artan irtibat talebi, fotoğraf ajansları tarafından karşılandı... Black Star bu dönemde hizmet veren birkaç ajans arasında en iyilerden biriydi."<sup>220</sup>

Alman Yahudi göçmenleri tarafından kurulan Black Star, özellikle Hitler Almanya'sından kaçan Avrupalı fotoğrafçıları için New York'un ortasında bir küçük Avrupa idi. Günümüzün çok sayıda tanınmış fotoğrafçısı Black Star'da çalıştı. Kurucularından Ernst Mayer'ın belirttiğine göre, Black Star'ın ilk kurulduğu yıllarda ajansa çalışan fotoğrafçıları arasında, Fritz Goro, Philippe Halsman, Andreas Feininger, Walter Sanders, Wolfgang Weber, Dr. Paul Wolff, Woltar Bosshard, Herbert Gehr, Roman Vishniac, David Seymour, Robert Capa, Ralph Crane, Victor de Palma, Fritz Henle, Werner Wolff ve Kurt Severin bulunuyordu. Ayrıca geçen yüzyılın en iyi foto

219 Howard Chapnick (1994), s. 110

220 Cynthia Zoe Smith a.g.e. s. 105

röportajcılarının biri olarak nitelenen W. Eugene Smith de 1938-43 yılları arasında Black Star'da çalıştı.<sup>221</sup>

Günümüzde halen işlevini sürdüren ve dünyanın sayılı ajansları arasında yer alan Black Star, özellikle kurulduğu ilk yıllarda Life dergisi ile kurduğu özel ilişki ve kurucularının deneyimleri sayesinde fotoğraf ajansları arasında bir stereotip olarak kabul edilmektedir.

### 3.1.1 Black Star'ın Kurulduğu Ortam

Black Star fotoğraf ajansı 1935 yılında üç Alman göçmen tarafından kurulmuştur. Bunlar, Berliner Illustrierte Zeitung'un editörü Kurt S. Safranski, yayıncı Kurt Komfeld ve Almanya'da Mauritius adlı fotoğraf ajansının eski sahibi Ernest Mayer'dır. Kurucular, fotoğraf ajansının yanısıra kitap yayıncılığı yapmak, Avrupa'da tanındıkları yazarları ABD'li okurlara tanıtmak istiyorlardı. Ancak bu isteklerini gerçekleştirme olanağı bulamadılar.<sup>222</sup> 1930'ların başında ABD basın devleri Randolph Hearst ve Henry Luce, Avrupa'da yayınlanan resimli haber dergilerini örnek alan bir yayın planlıyorlardı. ABD'ye 1934 yılında gelen Kurt Safranski, Hearst grubu için çalıştı ve Almanya'daki deneyimleri ışığında bir de örnek sayı hazırladı.<sup>223</sup> Ancak Safranski'nin çabaları sonuç vermeyecek, Avrupa dergilerini örnek alan ilk dergi Henry Luce'ın Life dergisi olacaktı.

Depresyonu izleyen yıllarda kurulmuş olmasına karşın Black Star kurucularından Ernest Mayer bu durumu bir avantaj olarak değerlendirir:

"Eğer beş yıl önce gelmiş olsaydık, var olma olanağımız olmazdı. Yeni fikirler gelişemezdi. (Black Star'ın kuruluşu) tam zamanında gerçekleşti. Tarihi inceler-seniz en iyi şeylerin en kötü zamanlarda yapıldığını görürsünüz."<sup>224</sup>

Ekonomik olarak pek de elverişli olmayan bu dönem, Black Star için avantajlar da sağlamıştır. New York'ta ekonomik durgunluk nedeniyle pek çok işyerinin kapanmış olması nedeniyle, ev sahipleri, kiracılara özel koşullar sunmak zorunda kalmıştır. Bir binada iki oda kiralayarak işe başlayan Black Star, yapılan antlaşma gereği ilk altı ay hiç kira ödememiştir.

221 a.g.e. s. 10

222 Howard Chapnick (1994), s. 115-116

223 Hendrik Neubauer, Black Star, 60 Years of Photojournalism, Könnemann, 1997, s. 11

224 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 113

Black Star'ın kurucularından her biri fotoğraf ajanı olarak görev yapıyordu ve kendi müşteri portföyünden sorumluydu. Kurt Kornfeld, fotojurnalizm konusunda ajansın diğer ortakları kadar deneyimli olmasa da, en önemli müşterileri Life dergisinden sorumluydu. Kurt Safranski ise ajansın "fikir adamı" olarak, zamanının çoğunu ajansla geçirir ve fotoğrafçılarla potansiyel fotoğraf konuları üzerinde çalışırdı.<sup>225</sup>

### 3.1.2 Stereotip Olarak Black Star'ın İşlevleri

Black Star, bir fotoğraf ajansı olarak, aralarında New York Times'in da bulunduğu gazetelere, kitap yayıncılarına, sanayi ve reklam sektörüne fotoğrafservisi yapıyordu. Ancak bu müşterilerden Black Star için en kârlı ve prestijli olanı Life dergisini yayımlayan Time Inc. idi. Black Star fotoğrafçılarının çektiği foto röportajlar en çok dergi formatına uyuyordu.<sup>226</sup>

Black Star ile Life dergisi arasında, ajansın sonradan başkanlığını da yapan Howard Chapnick'in deyişiyle, sembiyotik bir ilişki başlayacak, bu ilişki, Black Star'ın Life dergisine önemli katkılarda bulunmasını sağlayacaktı. Ajansın işlevi, salt Life dergisine katkılarıyla sınırlı kalmayıp, kurulduğu dönemin özel koşulları nedeniyle, göçmen Avrupalı fotoğrafçıların Amerikan toplumuna uyumu, Avrupa fotojurnalistik pratiklerin Amerikan fotojurnalizmine entegrasyonu gibi işlevler de içerecektir. Black Star ayrıca yeni fotojurnalistik projelerin geliştirilmesini sağlamış ve bunların finansmanı konusunda fotoğrafçılara destek olmuştur.

#### 3.1.2.1 Avrupa Fotojurnalizminin Eklemlenmesi

Black Star'ın işlevlerinden biri Avrupa'da kurumlaşan fotojurnalistik deneyimlerin Amerikan fotojurnalizmine tanıtımı ve entegrasyonudur. Doğal olarak Black Star ABD'de kurulan ilk fotoğraf ajansı değildi. Amerika'da fotoğraf ajansı deneyimi 19'uncu yüzyılın sonlarına dayanır. Örneğin Amerikan haber fotoğrafçılığının babası olarak nitelendirilen George Grantham Bain, (1865-1944) New York kentindeki fotoğraf ajansını 1898 yılında kurmuştur. Ajans kendi fotoğraflarının yanısıra diğer ajanslardan edindiği fotoğrafları yüz civarında gazeteye dağıtıyordu. Bu ajansın arşivi 1948 yılında Kongre Kütüphanesi tarafından satın alınmış olup, 120,000 cam negatif ve 240,000 kadar da baskıyı içermektedir.<sup>227</sup>

225 a.g.e. s. 119-120

226 a.g.e. s. 118

227 Kaynak Kongre Kütüphanesi web sitesi, [www.loc.org](http://www.loc.org), George Grantham Bain ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Emma H. Little, "The Father of News Photography, George Grantham Bain", *Picturescope*, vol. 20, autumn 1972, pp 125-132

ABD’de modern fotojurnalizm, bu ülkedeki ilk resimli haber dergisi olma özelliğini taşıyan Life dergisinin kurulmasıyla başlamıştır. Nazi Almanyası’ndan kaçan birikiimli fotoğraf editörleri, ajans sahipleri ve fotoğrafçılar, geldikleri bu yeni ülkede kendi fotojurnalistik deneyimlerini aktararak, Amerikan fotojurnalizminin gelişmesine önemli katkılar sağlamışlardır.

Black Star ajansı salt fotoğrafçılarla basın kuruluşları arasında bir köprü işlevi üstlenmekle kalmamış, fotojurnalistik fikirlerin geliştirilerek yaşama geçirildiği yaratıcı bir yapı sergilemiştir. Ajansın kurucularından Ernest Mayer Almanyada Mauritius adlı ajansı ile Alman resimli dergilerine hizmet verdiği dönemde, gazetelerden kupürler keserek potansiyel foto röportaj konuları bulmaya çalışmıştır. Mayer aynı pratiği Black Star ajansında da sürdürmüş, hafta sonları gazetelerden kestiği kupürlerden potansiyel foto röportajlar bulmaya çalışmıştır.<sup>228</sup>

1941-51 yılları arasında Black Star’da çalışan, sonraları Life dergisine katılan Ralph Crane, ajansın kendisine yeni foto röportaj konuları bulunması ve bunların satılmasında müthiş yardımcı olduğunu belirtir. Çekilen foto röportajların yüzde sekseni satış olanağı bulmuştur.<sup>229</sup>

Fotoğrafçıların dergilerle olan ilişkilerinin yürütülmesinde bir aracı kurum olarak fotoğraf ajanslarının kullanımı Avrupa’da bir gelenektir. Avrupa’dan ABD’ye göç eden fotoğrafçılar, bu geleneği sürdürerek, fotoğrafları basın yayın organlarına pazarlayacak kanalları aradılar. Başka ajanslar da olmasına karşın, en çok tercih edilen ajans Black Star’dı.<sup>230</sup> Black Star, fotoğrafçıların dergilere ajans kanalıyla ulaşma geleneğini ABD fotojurnalizmine aşılamıştır.

Bu arada Alman resimli dergilerinde kullanılan foto röportaj tekniği de yine bu konuda deneyimli Black Star kurucuları ve bu ajansta çalışan göçmen fotoğrafçılar tarafından Amerikan fotojurnalizmine taşınmıştır. Black Star kurucularından Ernest Mayer’a göre, Black Star’ın en önemli görevi, foto röportaj fikrinin editörlere kabul ettirilmesi idi.<sup>231</sup> Black Star, uzun yıllar sürecek iş birliğinde, Life dergisine foto röportaj önerileri de götürmüştür.

Avrupa’da yaygın olarak kullanılan foto röportaj tekniğinde fotoğrafçılar üç tür çekim açısı kullanmıştır. Bunlar, konunun etrafıyla birlikte sunulduğu geniş ölçek,

228 Cynthia Zoe Smith (1998), s. 110

229 a.g.e. s. 123-124

230 a.g.e. s. 3

231 a.g.e. s. 124

konunun temel unsurlarının daha yakından verildiği orta ölçek ve konunun detaylarının vurgulandığı yakın plan çekimdir. Almanya'daki BIZ ve MIP dergilerinde yayınlanan foto röportajlarda bu üç çekim ölçeği de kullanılmıştır. Ancak bu dergilerde kullanılan foto röportajlar, genellikle bir ile üç sayfa arasında değişirken,<sup>232</sup> Life dergisinde yayınlanan foto röportajlar, altı ile sekiz sayfaya yayılıyordu.<sup>233</sup> Böylece Life, konuları daha derinlemesine işleme olanağı buluyordu.

### 3.1.2.2 Göçmen Fotoğrafçıların Uyum

Amerikan fotojurnalizmi 1930'lu yıllardaki gelişimini bir ölçüde Adolf Hitler'e borçludur. Nazizmin iktidara gelmesiyle ülkelerinden kaçmak zorunda kalan, çoğu Yahudi fotoğrafçılar, göçmen geldikleri yeni ülkeye Avrupa fotojurnalistik pratiklerini taşımışlardır. Black Star'ın işlevlerinden biri de bu göçmen fotoğrafçıların dillerini bilmediği, iş yaşamı pratiklerinden habersiz olduğu ABD'de yeni yaşamlarına uyum sağlaması yönündedir.

Black Star kurucularından tümü Almanya'da alanlarında tanınmış kişiler olduğundan, çoğu göçmen fotoğrafçının ilk durağı Black Star fotoğraf ajansıydı. Ajansa başvuran fotoğrafçı iş sahibi oluyor, fotojurnalistik çevreleri tanıma olanağı buluyor ve dil öğreniyordu. Pek çoğu ülkelerindeki mal varlıklarını geride bırakarak ABD'ye parasız geldiklerinden, Black Star'ın sağladığı bu olanaklar, göçmenler için bulunmaz bir nimetti. Black Star'ın fotoğrafçılarla yaptığı sözleşmeler, birkaç ay ile bir yıl arasında değişiyordu.<sup>234</sup>

Göçmen fotoğrafçıların çoğu, ülkelerinde iyi bir eğitim görmüş, çokça yolculuk yapmış, Avrupa'da pek çok basın kuruluşunda profesyonel deneyim kazanmış ve fotojurnalizme, başka alanlarda öğrenim görüp geçmiş olmalarına karşın, 1929 bunalımının sonuçlarının halen hissedildiği Amerikan ekonomisinde iş bulma olanakları ancak sıradan işlerle sınırlıydı.

### 3.1.2.3 Black Star ve Life Dergisi İlişkisi

Black Star fotoğraf ajansı kurulduğu tarihten 1960'lara kadar ABD ve dışında çok sayıda dergi ve gazeteye hizmet verdi. Ancak bunlar arasında Life en önemlisiydi.

232 a.g.e. . s. 51

233 a.g.e. s. 203

234 a.g.e. s. 123

Black Star'ın Life dergisiyle kurduğu ilişkide dergiye en önemli katkısı, bu dergi ile ilişkileri sürdüren Kurt Kornfeld'in Life dergisi editörlerini eğitip, onlara foto röportaj tekniğinin kullanılması gerekliliğini göstermesiydi.<sup>235</sup>

Yayınlanışının ikinci yılında Life dergisinde kadrolu olarak çalışan sadece on fotoğrafçı vardı. Haftalık olarak yayınlanan derginin her sayısı için yaklaşık iki yüz fotoğraf gerekiyordu. Kadrolu fotoğrafçıların bu talebi karşılaması mümkün olmadığından, dergi, New York'ta yerleşik fotoğraf ajanslarından yararlanmak zorundaydı. Black Star ve Life ilişkisi, derginin yayına başlamasından sekiz ay önce kuruldu. Life dergisinin yayıncısı Time Inc.'la yapılan anlaşmaya göre Black Star, bu yayın grubuna foto röportajlar ve fotoğraflar sağlayacaktı. Life dergisinin ikinci sayısından başlayarak Black Star ajansından sağlanan fotoğraf kredileri dergide düzenli bir şekilde yayınlanmaya başladı.<sup>236</sup>

Black Star Life ilişkisinin başlamasında ajans kurucularından Ernst Mayer'in ayrı bir rolü vardır. Eski bir ajans sahibi olarak aralarında Dr. Paul Wolff ve Fritz Goro'nun da bulunduğu birçok Fransız ve Alman fotoğrafçının fotoğraflarını ABD'de satış iznine sahip olan Mayer, bu fotoğraflardan bazılarını 1936 yılı başında Time Inc.'ye götürür. Time yöneticileri Mayer'in götürdüğü fotoğrafların hemen tümünün yayın haklarını satın alırlar. Bu girişim sayesinde, Black Star, Time Inc. ile iyi koşullarda bir anlaşma imzaladı. Black Star ile Time Inc. arasında yıllarca sürecek başarılı birlikteliğin ilk adımıydı bu.<sup>237</sup>

Time grubuna bağlı olarak çalışan ve grup yayınlarına her kaynaktan fotoğraf sağlamakla yükümlü Pictures Inc. şirketinin, yürütülmesinin pahalı olduğu gerekçesiyle kapatılması, Life dergisi ile aralarında Black Star'ın da bulunduğu fotoğraf ajansları arasında daha güçlü ilişkiler kurulmasını sağladı. Fotoğraf talebinin bağımsız ajanslardan sağlanması Time Inc. için daha ucuz bir yoldu.<sup>238</sup>

Black Star'ın kendi fotoğrafçılarının yanı sıra, farklı ülkelerde, özellikle Avrupa'da sağlam bağlantıları vardı. Kurt Safranski'nin Alman resmi haber ajansı Deutscher Verlag'taki bağlantıları sayesinde kurulan özel ilişki sonucu, ajansa neredeyse her gün, Alman ordusunun paketler dolusu fotoğrafı yağıyordu. ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na girmesi öncesi bu fotoğraflar, Life editörlerinin çok ilgisini çekmişti. Varılan

---

235 a.g.e. s. 124

236 a.g.e. s. 105-106

237 a.g.e. s. 114-115

238 a.g.e. s. 107

bir anlaşma sonucu, bu fotoğrafların yayın haklarını satın alan Life dergisinde 1930'lu yılların sonlarında çok sayıda "D. V. from B. S." (Black Star aracılığıyla Deutscher Verlag'dan) ibaresi yer almıştı.<sup>239</sup>

Life dergisinin fotoğraf editörlerinden Wilson Hicks, 1952 yılına kadar dergide çalışan fotoğrafçıların dörtte birinden çoğunun, 1930'ların sonlarıyla, 1940'ların başında Avrupa'dan ABD'ye göç eden fotoğrafçılar olduğunu belirtir. Bu Avrupalı fotoğrafçıların en az yarısı şu veya bu şekilde Black Star ajansı ile ilişki içinde olmuştur.<sup>240</sup>

Almanya'daki durumun tersine, Life dergisinin ciddi rakipleri yoktu. Bu nedenle Life dergisi ilgilenmediği takdirde, Black Star'ın seçenekleri sınırlıydı. Bu arada Life dergisi, fotoğraflar için, diğer dergilerden daha çok para ödüyordu. Fotoğraflar için daha iyi bir vitrindi. Haftalık olduğu için de güncel fotoğraflar okuyucuya daha hızlı ulaşıyordu. Ajansın satışlarının dörtte biri Life'a yapılıyordu.<sup>241</sup>

Life dergisinin ilk iki yılı incelendiğinde, en az bir Black Star fotoğrafçısının fotoğrafının yer almadığı çok az sayı görülür. Bu iki yıllık sürede dergide yayınlanan foto röportajlardan üçü, Severin, Weber ve Seymour'un imzalarını taşır. Ayrıca yine aynı sürede, üç Life kapağı da Black Star fotoğrafçıları tarafından çekilmiştir. Life'in ilk iki yılında, o yıllarda Black Star'da çalışan, Fritz Goro, Kurt Severin, Wolfgang Weber, Fritz Henle, Victor De Palma, Herbert Gehr ve David Seymour, Life'in fotoğrafçının portresiyle birlikte kısa bir tanıtıcı yazının yer aldığı" fotoğraf kredisi sütununda yer almışlardır. Life'in 1937 sonbaharında yayınlanan bir sayısında, ağırlıklı olarak Black Star fotoğrafçılarının çalışmaları sergilendi. Bu sayıda yer alan Amerikan Lejyonuna ilişkin altı sayfaya yayılan ana foto röportaj, dört Black Star fotoğrafçısının çalışmalarından oluşuyordu. Bu fotoğrafçılar Victor De Palma, Fritz Henle, Robert Capa ve Fritz Goro idi.<sup>242</sup>

Ajans komisyonunu ödememek için Black Star fotoğrafçılarının Life tarafından alınması sık görülen bir olgu idi. Black Star aracılığıyla tanınan bir fotoğrafçı, kendini ispatladığında, Life, fotoğrafçının doğrudan dergi için çalışmasını istiyordu. Black Star'dan Life'a geçen fotoğrafçılar arasında, Fritz Goro, Andreas Feininger, Herbert Gehr, Walter Sanders, Fritz Henle, Werner Wolff, Philippe Halsmann, W. Eugene

239 a.g.e. s. 109

240 a.g.e. s. 106-107

241 a.g.e. s. 118

242 a.g.e. s. 116-117

Smith, Ernst Haas, Charles Steinheimer, Burk Uzzle, Vories Fisher ve Bill Ray sayılabilir.<sup>243</sup> Fotoğrafçıların Life dergisine transferlerinin tek nedeni daha çok para kazanma arzusu değildi. Life fotoğrafçısı olmak çok prestijliydi.

Amerikan resimli haber dergilerinin sayısı arttıkça, fotoğraf ajansları da çoğalmaya başladı. 1930'ların sonu ile 1940'lı yılların başında Undervood & Undervood, Acme, Keystone ve International gibi ajanslar da Life dergisine fotoğraf sağlıyorlardı. Ancak fotoğraf ajansları arasında Black Star'a en ciddi rakip, yine bir Alman göçmeni olan ve Avrupa'da bu alanda kazanan Leon Daniel tarafından 1936 yılında New York'ta kurulan Pix ajansıydı.<sup>244</sup>

1940'lı yılların ikinci yarısından başlayarak Black Star, yeni bir rakiple uğraşmak zorunda kalacaktı. Bu yeni ajans, 1947 yılında döneminin tanınmış fotoğrafçıları tarafından kurulan ve fotoğraf ajansları arasında kısa süre içinde çok ayrı bir yer edinmeyi başaracak olan Magnum ajansı idi.

### 3.2 Kooperatif Yapılanma: Magnum Photos

*"Fotoğrafçılıktaki araç fotoğraf makinesi değil, fotoğrafçıdır."*

Eve Arnold<sup>245</sup>

Magnum ajansı 1947 yılında Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour ile bir Life fotoğrafçısı olan William Vandivert, Rita Vandivert ile Maria Eisner tarafından kurulmuştur. Kurucuların her biri kuruluş bütçesi için 400'er dolar sağlamışlardı.<sup>246</sup> Diğer fotoğraf ajanslarından önemli farklılığı, ticari bir yapı olmakla birlikte bir kooperatif niteliğinde olması ve kooperatif ortaklarının ajansın işleminde eşit haklara sahip olmalarıydı.

Magnum uluslararası alanda serbest çalışan fotoğrafçıları bir araya getiren kooperatif nitelikte ilk ajanstır. Kuruluşundan bu yana 50 yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına

243 a.g.e. s. 125-126

244 a.g.e. s. 126

245 Jean Lacouture, "The Founders", William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin). In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers, Andre Deutsch Ltd., London, 1993, s. 57

246 Fred Ritchin, "What Is Magnum", William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin). In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers, Andre Deutsch Ltd., London, 1993, s. 418

karşın, hala dünyanın en saygın ajanslarından biri olarak değerlendirilen ve tarihi boyunca efsanevi fotoğrafçıları bir araya getiren Magnum, elitist yapısını bugün de korumaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası TV-öncesi dünyasının görüntü açlığını kapatmaya yönelik olarak kurulan Magnum, kuruluş biçimi, kurucularının kimlikleri ve dünya olaylarına tanıklıktaki ustalıkları ve daha sonra ajansa katılan fotoğrafçıların da katkılarıyla bugün de özel konumunu korumaktadır.

### 3.2.1 Magnum'u Hazırlayıcı Koşullar

İkinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü 1939-45 yılları arasında çoğu fotoğrafçı savaşta yer aldılar. Savaştan çıkan Avrupa ve Amerika bir haber açlığı içindeydi. Öyle ki, uzak yerlere ilişkin foto röportajlar neredeyse daha çekilmeden satılabiliyordu.<sup>247</sup>

Fotoğraflara olan ve giderek artan talep tüm dünyada çok sayıda basına yönelik fotoğraf ajansının kurulmasına yol açtı.<sup>248</sup> Bu ajanslar ya fotoğrafçıları kir alıyor, ya da serbest fotoğrafçılarla anlaşma imzalıyorlardı. Çoğu ajans yüzde 50, hatta bazen daha yüksek komisyon alıyordu. Tüm maddi riskleri üstlenen fotoğrafçının fotoğraflarının satışını kontrol etme olanakları yoktu. Giselle Freund'a göre Magnum'un temel kuruluş amacı bu özellik idi.<sup>249</sup>

Robert Capa'nın Magnum'un kurulması fikrini ilk kez 1938 yazında çekim için gittiği Çin'de bulunduğu sırada geliştirdiği belirtilir. O günlerde Paris'te bulunan Capa'nın eski patronu Simone Guttmann, aralarında Life dergisi, Pix fotoğraf ajansı ve haftalık Clartes dergisinin de içinde bulunduğu bir düzenleme ile Capa'yı Çin'e gönderirler. Capa, Hagchow kentinden eski bir Macar arkadaşına yazdığı bir mektupta, mevcut durumuna, Guttmann'ın Capa'nın becerisi, yolculukları ve en nihayet yaşamı ve sahip olduklarına ilişkin tavırlarına artık dayanamadığını belirtir. Artık patronların ve gazete kartellerinin tiranlığının yıkılıp, bir kooperatif ajans kurma zamanı gelmiştir.<sup>250</sup>

Tümünün ücretli olmalarına karşın, savaş sırasında fotoğraflarının kullanımı konusunda basın patronlarına kafa tutabilen tümü ünlü Magnum kurucuları, neden

247 Ian Jeffrey (1996), s. 244

248 Giselle Freund (1982), s. 161

249 a.g.e. s. 161

250 Jean Lacouture, Robert Capa: Photofile, Centre National de la Photographie, <http://magnumphotos.capgemini.co.uk//photogs/rcapa.htm>=Toward Photo-History, 21. 02. 1998, 14. 57

kendilerine idari sıkıntılar da getirecek olan bir fotoğraf kooperatifi kurma yoluna gitmişlerdir. Romeo Martinez'e göre bunun nedeni Capa'nın "eğer kendi negatiflerine sahip değilse, fotojurnalist hiçbir şeydir" şeklindeki ve fotojurnalizm tarihinde en akıllı fikirlerden biri olduğunu ispatlayacak yaklaşımıdır.<sup>251</sup> Tüm üyelerinin hareket özgürlüğünün sağlanması ve negatifleri üzerindeki haklarının garanti altına alınması için kooperatif yapılanma en iyi çözümdü. Böylece fotoğrafçılar özgürce çalışma olanağı bulacaklardı.

Robert Capa'nın Çin'deki hayali, 1947 Nisan'ında New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nin (MOMA) lokantasında toplanan George Rodger dışındaki kurucu üyeler Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, William ve Rita Vandivert ile Maria Eisner tarafından gerçekleştirilecekti. 22 Mayıs'ta ticari lisansını alan ajans çalışmaya hazırды. Neden Magnum adının seçildiğine gelince: Çünkü bu asil Roma adı şampanyayı akla getiriyordu. Ajansın ilerideki başarıları, şehvet dolu şişeden çıkacak patlama sesleriyle kutlanacaktı.<sup>252</sup>

İlginç bir rastlantı olarak Magnum'un kurulduğu lokantayı barındıran müze, bir yıl önce kooperatifin kurucularından Henri Cartier-Bresson'un bir sergisine ev sahipliği yapmıştı. Cartier-Bresson'un savaş sırasında öldüğünü düşünen müze, onun ardından bir 'posthumous' sergi hazırlığına girişmiş, Cartier-Bresson ise, ABD'ye gelerek sergi hazırlıklarına yardımcı olmuştu. 'Posthumous' olmaktan kurtulan serginin kataloğu yine MOMA tarafından 'The Photographs of Henri Cartier-Bresson' adıyla 1947 yılında yayınlandı.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan haber ve görüntü açlığını doldurmak ve üyelerinin haklarını korumak üzere ticari/idealist bir anlayışla kurulan Magnum'un, savaşta fotojurnalizme ara vermek zorunda kaldığı için David Seymour dışındaki tüm kurucuları, tanınmış, fotojurnalizmde kendilerini kabul ettirmiş fotoğrafçılardı. Magnum'un kurulması sonrası bu fotoğrafçılar dünyayı bir nevi kendi aralarında paylaştılar. Henri Cartier-Bresson Asya'yı, George Rodger Afrika ve Orta Doğu'yu, David Seymour Avrupa'yı, William Vandivert ABD'yi çalışma alanları olarak belirlerken, diğer iki kurucu üye Rita Vandivert ve Maria Eisner New York ve Paris'teki büroların sorumluluğunu üstlendiler. Kurucu üyelerden Magnum'un Paris büro sorumluluğunu

251 Romeo Martinez'den aktaran Jean Lacouture, Robert Capa: Photofile, Centre National de la Photographie, <http://magnumphotos.capgemini.co.uk/photogs/rcapa.htm>=Toward Photo-History, 21.02.1998, 14. 57

252 Jean Lacouture, Robert Capa: Photofile, Centre National de la Photographie, <http://magnumphotos.capgemini.co.uk/photogs/rcapahtm>=Toward Photo-History, 21.02.1998, 14. 57

(kendi evindeki bürosunda) üstlenen Maria Eisner, İkinci Dünya Savaşı öncesi Paris'te Alliance Photo adlı bir fotoğraf ajansını yürütüyordu.<sup>253</sup>

İlk Dünya Savaşı sonrası Weimar Cumhuriyeti'nde ortaya çıkan yeni fotojurnalist kadrosu gibi Magnum kurucuları da farklı kültürlerden gelen bir yapıyı sergilemektedir: Macar (Robert Capa), Polonyalı (David Seymour/Chim), Fransız (Henri Cartier-Bresson), Alman (Maria Eisner), İngiliz (George Rodger) ve iki Amerika'lı (William ve Rita Vandivert).

Magnum'u kuran farklı kültürlerden gelen bu insanlar, kendi negatiflerinin kullanım haklarına sahip olacakları bir kurum oluşturmanın yanısıra, özgürce çalışabilecekleri bir ortam da yaratmış oldular.

### 3.2.2 Magnum Fotoğrafçısının Kimliği

Magnum bir kooperatif olmakla birlikte, üyelik koşullarının oldukça zorlaştırıldığı bir yapı sergiler. Magnum'da üç çeşit üyelik söz konusudur. Bunlar sırasıyla, aday üyelik, yetkisiz (associate) üyelik ve asli ya da başka bir deyişle tam üyeliktir.<sup>254</sup> Her yıl haziran ayının son haftasında New York, Paris veya Londra'da toplanan Magnum üyeleri, yıllık toplantılarının bir gününü yapılan üyelik başvurularını değerlendirmekle geçirirler. Portfolyoların değerlendirilmesi sonucu yapılan oylamada başarılı bulunan fotoğrafçılar "aday üye" statüsü kazanırlar. Aday ve ajans arasında bağlayıcı bir yükümlülüğün bulunmadığı bu statü, tarafların birbirlerini tanımasını amaçlar. 1998 yılına gelinceye kadar olan son beş yıllık sürede, yıl başına en çok iki fotoğrafçı bu statüye ulaşabilmiş, söz konusu dönemde hiçbir aday üyenin kabul edilmediği yıllar da olmuştur. İki yıl süren aday üyelik sonucunda fotoğrafçıdan yeni bir portfolyo sunması beklenir ve başarılı bulunduğu takdirde bu kez yetkisiz üyelik dönemi başlar. Bu üyeliğin başlaması ile taraflar arasında bağlayıcı hükümler işlemeye başlar; fotoğrafçı ajansın tüm kurallarına uymakla yükümlüdür, bununla birlikte ajansın tüm olanaklarından da yararlanmaya başlar. Yetkisiz üyenin tam üyeden tek farkı oy kullanma hakkına sahip olmaması ve ajans başkanlığına seçilme hakkının bulunmayışıdır. Bu üyelik statüsünde de iki yılı tamamlayan fotoğrafçı, bu kez yeni bir portfolyo sunarak tam üyelik için başvurabilir. Yine genel kurulca yapılan seçim sonucu tam üyelik

253 Fred Ritchin, "What Is Magnum", William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin). In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers, Andre Deutsch Ltd., London, 1993, s. 418

254 <http://magnumphotos.capgemini.co.uk/faqs/faqs.html>

statüsü kazanan bir fotoğrafçı, kendi isteğiyle ayrılmadığı takdirde, ömür boyu tam üyelik statüsüne sahip olabilir.

Yukarıda sayılan üyelik statülerinin yanısıra, bir başka üyelik türü de “katkıda bulunan üyelik” diye adlandırılan özel bir üyelik biçimidir. Daha önce tam üyelik statüsü kazanmış birçok fotoğrafçının yanısıra, Magnum’a hiç üye olmamış birçok fotoğrafçı, bu üyelik statüsünden yararlanarak fotoğraflarının Magnum aracılığıyla pazarlanmasını sağlamışlardır. Bu üyelik statüsü ile çalışan fotoğrafçılar arasında geçen yüzyılın pek çok tanınmış fotoğrafçısı da yer almışlardır. Katkıda bulunan üyelik statüsü “Magnum’un yakın dostu olan bağımsız fotoğrafçılara verilmekte” olup; bu fotoğrafçılar, “birtakım müşterilerle kendileri doğrudan ilişki kursalar bile Magnum’u yetkili ajansları olarak atamış kişilerdir.” Magnum ajansına ilk olarak katkıda bulunan üye statüsüyle katılan fotoğrafçılar arasında Ansel Adams, Philippe Halsman, Dorothea Lange, Russell Lee, Herbert List ve Wayne Miller bulunmaktadır.<sup>255</sup>

Böylesine zorlu bir üyelik yapısı sergileyen Magnum, daha kuruluşundan başlayarak, fotojurnalizmde yeni standartların oluşması doğrultusunda çabalar harcamıştır. Kurucuların başlattığı ve günümüzde de yaşatılmaya çalışılan bu standartlar şöyle sıralanabilir: Yaratıcılık, adama, çağına tanıklık, hümanizma ve idealizm, macera ruhu ve perfeksiyonizm. Bu özelliklere bir de bağımsız çalışma ruhu eklenebilir. Kuruculardan sonra Magnum’un ilk üyesi olan Werner Bischof, Magnum’a katılması için aldığı teklif sonrası nişanlisına yazdığı bir mektupta şöyle diyordu:

“Büyük bir karar aşamasındayım, elimde Magnum’un sözleşmesi var. Bu, kooperatif şeklinde, dünyadaki en iyi fotoğrafçıların –Capa, Cartier-Bresson, Chim ve Rodger– kurduğu bir ajans. Benim için önemli olan hepsinin de anlayışlı ve sosyalist-eğilimli olması. İkisi İspanyol İç Savaşı’ndaydı. Onlar özgür insanlardır, bir dergiye kendilerini bağlayamayacak kadar çok bağımsızdırlar.”<sup>256</sup>

### 3.2.2.1 Yaratıcılık

Magnum fotoğrafçısının temel niteliklerinden biri yaratıcılıktır. Henüz Magnum’un kurulmasının düşlerde bile olmadığı 1930’ların ilk yıllarından başlayarak Magnum fotoğrafçısının kimliğinde yaratıcılık en önde gelen unsurlardan biridir.

255 William Manchester, (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin), in *Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers*, Andre Deutsch Ltd., London, 1993, s. 455

256 <http://magnumphotos.capgemini.co.uk//photog/bischof.htm> 21. 02. 1988, 14. 35

Kendisi de fotoğrafçı, küratör, yayıncı ve “International Center of Photography” (ICP)’nin kurucusu olarak çağımız fotoğrafına önemli katkılarda bulunan kardeşi Cornell Capa’nın ifadesiyle, “dilin, ülkesinin sınırları dışında pek de faydalı olmadığı küçük bir ülkede, Macaristan’da doğan”<sup>257</sup> Robert Capa, gerçek adıyla Andre Friedman, solcu görüşleri nedeniyle ülkesinden ayrılıp, 1931 yılında Berlin’e gelerek, gazetecilik tahsil etmek üzere Deutsche Hochschule für Politik’e yazılır. Ancak ailesinin ekonomik depresyon nedeniyle kötüleşen maddi durumundan dolayı 1932 yılında Simon Guttmann’ın sahip olduğu Dephot fotoğraf ajansında karanlık oda asistanı olarak çalışmaya başlar. Friedman’ın yeteneklerini kısa sürede keşfeden Simon Guttmann, onu birtakım önemsiz yerel olayları fotoğraflaması için göndermeye başlar. Friedman’ın ilk ciddi işi Danimarkalı öğrencilere bir konferans vermek üzere Kopenhag’a gelen Leon Trotsky’nin fotoğraflanmasıdır.<sup>258</sup> Trotsky’nin fotoğraflarını gizlice çeken Friedman, ilk ciddi işinden yaratıcı yeteneğini kullanarak başarıyla sıyrılır. 1933 yılında Berlin’i terk etmek zorunda kalır, Viyana ve Budapeşte’den sonra Paris’e gelir. Simone Guttmann ve Friedman birlikteliği burada da devam eder; Capa, birkaç fotojurnalistik çalışma için İspanya’ya gider.

Friedman’ın yaratıcı kişiliğinin en ilginç yansımalarından birini simülatif Robert Capa’yı yaratmasında görüyoruz. Bir Alman göçmeni olan arkadaşı Gerda Taro ile birlikte çalışan Friedman’ın çektiği fotoğraflar, sözde Robert Capa adlı başarılı Amerikalı fotoğrafçı adına iyi fiyatlarla satılmaktadır. Friedman’ın neden bu takma adı seçtiği pek bilinmemektedir. Biyografisini yazan Richard Whelan’a göre<sup>259</sup> Capa’nın kaynağı kılıç anlamına gelen Macarca sözcük olabileceği gibi, gizlenmek anlamına gelen İspanyolca “cape” sözcüğü de olabilir. Belki de onun en sevdiği yönetmen olan Frank Capra’nın biraz değiştirilmiş bir biçimidir. Kaynağı ne olursa olsun Robert Capa her dille rahatlıkla telafuz edilebilen mükemmel bir takma addır. Friedman, Taro, Capa triosu kısa sürede fark edilir, ancak Andre Friedman da adını Robert Capa olarak değiştirecektir.

Magnum fotoğrafçıları, kooperatif yapılanmanın sağladığı özgür çalışma ortamından yararlanarak, bugün de el değmemiş konuları işlemekte, sadece savaş, açlık, katliamlar gibi insanlık dramlarını değil, çoğu zaman sıradan insanların konu

257 Robert Capa: Photographs, Aperture Foundation, New York, 1996, s. 9

258 <http://magnumphotos.capgemini.co.uk//photogs/rodger.html> 21.02.1998, 22.08

259 Aktaran Jean Lacouture, Robert Capa: Photofile, Centre National de la Photographie, <http://magnumphotos.capgemini.co.uk//photogs/rcapa.htm>=Toward Photo-History, 21. 02. 1998, 14.57

edindiği gündelik sorunları duyarlılıkla ele alarak işlemektedirler. Yoğun bir rekabetin yaşandığı günümüz fotojurnalizm ortamında ayakta kalabilmek, saygınlığı sürekli kılabilmek ancak Magnum fotoğrafçısının yaratıcı zekası ve el değmemiş konulara el atabilmesiyle olasıdır. Üyelerinin haklarını koruyacak bir ajansın kurulma kararı da Magnum kurucularının ne denli yaratıcı kişilikler olduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

### 3.2.2.2 Adama

Magnum fotoğrafçıların başarılarının altında yatan nedenlerden biri de kendilerini, işlerine, daha güzel, yaşanabilir bir dünyanın belgelenmesine ve yeni kuşakların eğitimine adanmışlardır. Bu olgu, Henri Cartier-Bresson'un 1948, 1949 ve 1950 yıllarını, Hindistan, Burma, Pakistan, Çin ve Endonezya'da geçirdiği üç yılda gerçekleştirdiği ölümsüz foto röportajlarının yanı sıra, üç ve altı aylık sürelerle kaldığı Çin (1958-59), Meksika (1960), Hindistan ve Japonya (1965) foto röportajlarında da görülmektedir.

Çağdaş bir misyoner olarak Asya kıtasında aylarca kalan Cartier-Bresson gibi George Rodger da, 1948-49 yılları arasında Afrika'yı bir uçtan diğer bir uca karayoluyla geçti. 1954-55 yıllarında Orta Doğu'da üstlenerek foto röportajlar yaptı; bu arada Doğu Afrika'ya iki ziyaret daha gerçekleştirdi. 1958 yılında Doğu Afrika'ya yaptığı ve 6 ay süren seyahatinde çeşitli resimli dergiler için kabile ve doğal yaşamı görüntüledi.<sup>260</sup> Rodger'ın Afrika'da uzun soluklu bir çalışmanın, bir adanmanın, ürünleri olan fotoğrafları, milyonlarca insanın yaşamını yitirdiği global bir yıkım sonrası batı uygarlığına duyulan kuşku sonucu, insanların batı uygarlığının nimetlerinden yoksun, ancak barış içinde yaşadıkları gururlu bir yaşama olan özlemini aktarmaktadır.

Kendisini bir anti-militarist olarak tanımlayıp işsiz bir fotoğrafçı olmayı yeğlemesine karşın, yaşadığı dönemde neredeyse tüm savaşları görüntüleyerek çağına tanıklık eden ve ne yazık ki yaşamını da inanmadığı bir savaşta yitiren Robert Capa kendini mesleğine adanmanın 20'nci yüzyıldaki idollerinden biridir.

Yunan asıllı Amerikalı fotoğrafçı Constantine Manos belki de kendi köklerini aradığı Yunanistan'da, 1961-64 yılları arasında çektiği fotoğrafları "A Greek Portfolio" adlı kitapta topladı. Kırsal kesim insanını gündelik yaşam içinde, dinsel ve toplumsal

260 <http://magnumphotos.capgemini.co.uk//photog/bischof.htm> 21.02.1998, 22.08

ritüelleri de kapsayacak şekilde aktaran bu fotoğraflar, ancak uzun soluklu, adanmış bir çabanın ürünleri olabilirdi.

Magnum'a halen üye olan 60 fotoğrafçının ürünlerine bakıldığında, tümünde kendini mesleğine ve insanlık sorunlarını belgelemeye, aktarmaya adanmanın örnekleri görülmektedir.

### 3.2.2.3 Çağına Tanıklık

Fotojurnalizm her şeyden önce çağa, çağın olaylarına, insanlarına eğilmek, onları ışık aracılığıyla sonsuza dek kaydederek bir tür tanıklık yapmaktır. Magnum ajansı kurulduğu 1947 yılından bu yana, savaşları, etnik dalgalanmaları, Çin'deki uzun yürüyüşü, katliamları, soğuk savaşı, Berlin Duvarı'nın yıkılışını fotoğraflarla belgelemiştir. Kurucu üyelerinin katkıları nedeniyle Magnum arşivi İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıç yıllarına değin uzanmaktadır. Magnum üyelerinin çağlarına olan tanıklıklarının izlerini, aradan geçen 50 yılı aşkın bir süreye rağmen halen izleyebilmekteyiz. Magnum kurucularından Robert Capa'nın, 1936-39 yılları arasında devam eden İspanyol İç Savaşı sırasında çektiği fotoğrafları, yine aynı ülkede Madrid kentinde 1999 Mart ve Nisan aylarında sergilenmiştir.<sup>261</sup>

Magnum ajansının arşivinde yer alan yaklaşık bir milyon fotoğraf, insanlık tarihinde ilk kez tamamı fotoğraflarla belgelenen ilk yüzyıl olan 20'nci yüzyılın büyük bir bölümüne tanıklık etmektedir. Magnum ve üyelerinin yayımladığı kitaplar ve açtıkları sergiler, Magnum'un görsel tanıklığını dünya insanlarıyla paylaşmaktadır.

Magnum'un fotojurnalistik pratikleri 1990'lı yılların başında sinema alanına da taşınarak, aynı duyarlılık ve anlayış bu kez başka bir mecrada dünyaya tanıklığını sürdürmektedir.

### 3.2.2.4 Hümanizma, Toplumsal Eleştiri ve İdealizm

Magnum kurucularının tümü demokrat bir dünya görüşüne sahiptiler. Robert Capa, solcu görüşleri nedeniyle Macaristan'dan ayrılmak zorunda kalmıştı. Budapeşte ve Berlin'de bulunduğu dönemlerde hiçbir zaman üyesi olmamakla birlikte çeşitli komünist gruplarla ilişkisi oldu.<sup>262</sup>

261 Time, March 22, 1999, s. 81

262 Jean Lacouture, "The Founders", William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and

Çağının sorunlarına tanıklık ederek bu sorunları yansıtmaya, savaş karşıtlığı, insan sevgisi, kısaca hümanizma, kuruluşundan başlayarak Magnum fotoğrafçılarının en temel özelliklerinden biri olmuştur.

Savaş karşıtlığı Magnum kurucularından Robert Capa'nın, "ben işsiz bir savaş fotoğrafçısı olmak isterdim" sözlerinde somutlaşacaktır. Fotoğrafa hümanist bakış açısının geçen yüzyıldaki temel taşlarından –ve de soğuk savaş döneminin en önemli evrensel fotoğraf etkinliklerinden– biri olan "İnsan Ailesi" sergisindeki her on fotoğraftan biri Magnum fotoğrafçılarına aitti.<sup>263</sup> Ancak hemen şunu da belirtmek gerekir ki, ajansın varlığının devamı konusundaki tecimsel kaygılar, bazı durumlarda hümanist anlayışın yok sayılmasına bile geri plana itilmesine, bazı önemli fotojurnalistik çalışmaların ajans tarafından dışlanmasına yol açabilecektir. Örnek olarak Cezayir Savaşı sırasında Kryn Taconis'in çektiği fotoğraflar verilebilir. Paris bürolarının kapatılması kaygısıyla Magnum, bu fotoğrafların kendi kanalları aracılığıyla dağıtımını ret etmiştir.<sup>264</sup> Kurucularının tümü demokrat bir dünya görüşüne sahip Magnum ajansı sonuçta kapitalist girişim ruhunun bir yansımasıdır ve oyunu kuralına göre oynamak zorundadır.

Kendisi de 1947-1954 yılları arasında bu ajansın bir üyesi olan Giselle Freund Magnum üyelerinin fotoğrafa bakış açısını şöyle değerlendirir:

"Magnum Ajansı'nın fotoğrafçıları için fotoğrafçılık salt bir para kazanma biçimi değil, çağdaş sorunlara ilişkin duygu ve düşüncelerini aktarmanın bir aracıdır. Capa, örneğin, Magnum'un dünya ölçeğinde yoğun bir çabanın sonucu olarak gerçekleştirdiği Dünya Gençliği adlı önemli bir foto röportajın yayınına izin vermemiştir. Daha önce fikri benimseyen yayıncı işin ruhuna aykırı değişiklikler önermiştir. Kitap, nihayet altı ay sonra, orijinal fikri değiştirmeden basmayı kabul eden başka bir yayıncı, Holiday, tarafından yayınlanmıştır."<sup>265</sup>

Savaştan nefret eden Robert Capa geçtiğimiz yüzyılın en büyük savaş fotoğrafçısı olarak tanınacak ve ne yazık ki yaşamını bir savaşta yitirecektir. Ancak kendisi de bir fotoğrafçı olan kardeşi Cornell Capa, Robert Capa'nın bir 'savaş' fotoğrafçısı değil, 'barış' fotoğrafçısı olduğunu ve "onun savaşı değil, ondan etkilenen sıradan insanları

---

Fred Ritchin). In *Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers*, Andre Deutsch Ltd. , London, 1993, s. 53

263 Peter Hamilton, "Fifty Years of Magnum", <http://magnumphotos.capgemim.co.uk/magnum//magnum.html>

264 Peter Hamilton, Giselle Freund (1982), s. 162"

265 Giselle Freund (1982), s. 162

konu edindiğini” belirtir.<sup>266</sup> Robert Capa’nın ABD’deki mezar taşında Hebrew alfabe-  
siyle yazılmış bir sözcük dikkat çeker: “Shalom”, “Barış seninle olsun.”<sup>267</sup>

Fotojurnalizme 1973 yılında başlayan ve özellikle Üçüncü Dünya’ya yönelik ça-  
lışmalarıyla 1980’li yılların önde gelen fotoğrafçılarından biri olarak kendini kabul  
ettiren Sebastiao Salgado, bir Magnum üyesi olarak çağına tanık olmakla kalmamış,  
toplumsal eleştiri ve idealizmde somutlanan hümanist anlayışın bayraktarlarından biri  
olmuştur. Vicki Voldberg bu durumu şöyle ifade eder:

“Sebastiao Salgado, çeşitli dönemlerde, Üçüncü Dünya’nın gönüllü temsilcisi  
olarak, daha zengin ülkelerdeki insanların ilk bakışta onlara uzak gelen sorun-  
lara duyarsız kalamayacaklarını umarak, kendi kaderleri üzerinde söyleyecek  
az şeyleri olan insanların acı ve sabrını konu edinmiştir. Ele aldığı konular çok  
çeşitlidir: Sahra’daki açlıktan, Latin Amerikada’ki yaşam ve ölümün yakın bir-  
likteliğine ve kol emeğinin tehdit altındaki küresel yokoluşuna değin konuları  
içerir.”<sup>268</sup>

### 3.2.2.5 Telif Hakları ve Meslek İlkeleri

Magnum’un temel kuruluş nedenlerinden biri üyelerinin kendi çektikleri fotoğraf-  
ların negatiflerinin kullanma hakkına sahip olmalarıydı. Bu bir anlamda telif hakları-  
nın korunması anlamına gelmektedir. Daha önceki uygulama fotoğrafçıların çektikleri  
negatiflerin çalıştıkları ajansta kalmasıydı. Gerçi bu fotoğraflar satıldıkça fotoğrafçı sa-  
tış gelirinden belli bir pay alıyordu, ancak sonuçta negatifin mülkiyeti ajansta kalıyor-  
du. Kısmen Magnum örneğinden yola çıkılarak ve bazı ulusal birliklerin de çabasıyla  
bu durum bazı ülkelerde artık standart uygulama haline gelmiştir.

Magnum fotoğrafçıları telif hakları yanısıra, başka mesleki uygulamalarda da ön-  
cülük yapmışlardır. Örneğin, fotoğraflarının, yayın politikalarını tasvip etmedikleri  
bir yayında kullanılmasına karşı çıkmışlardır.<sup>269</sup> Magnum fotoğrafçıları ayrıca foto rö-  
portajlarında kullanılan fotoğrafların kendi bağlamlarından çıkarılarak farklı alt yazı-  
larla yayınlanmasına da karşı çıkmışlardır.

266 Time, March 22, 1999, s. 81

267 a.g.e. s. 82

268 Vicki Goldberg’ten aktaran, Howard Chapnick (1994), s. 27

269 Fred Ritchin, “What Is Magnum”, William Manshester, (Essays by Jean Lacouture and  
Fred Ritchin). In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers, Andre De-  
utsch Ltd. , London, 1993, s. 418

1954 yılında Henri Cartier-Bresson'un Çin'de gerçekleştirdiği bir foto röportaja eşlik eden ve altı Avrupa ülkesindeki müşterilere gönderilen bir mektupta "foto röportajlarla verilen metin ve alt yazıların gerçek anlam ve ruhunu farklılaştıracak değişikliklere izin verilmeyeceği" belirtiliyor ve her fotoğrafın arkasında da "fotoğrafın ancak ona eşlik eden alt yazı veya metinle kullanılabilceği" ibaresi yer alıyordu. Benzeri bir anlayış, Robert Capa'nın Sovyetler Birliği foto röportajı için de geçerliydi; yayıncılardan fotoğraflara eşlik eden alt yazılara saygı duymaları bekleniyordu. Bu gibi yaklaşımlar, Magnum ajansının saygınlığını arttıran ve ticari bir ajans olmanın ötesine götüren uygulamalardır.<sup>270</sup>

### 3.2.2.6 Macera Ruhü ve Cesaret

Robert Capa "eğer fotoğraflarınız yeterince iyi değilse, konularınıza yeterince yakın değilsiniz" diyordu. "Vurularak düşen loyalist asker" fotoğrafıyla ölümsüzleşen, İspanyol İç Savaşı'ndan başlayarak, Çin'deki Japon istilasını, İkinci Dünya Savaşı'nı, Normandiya çıkartmasını ve son olarak (1954) Vietnam'ı fotoğraflayan Capa, konularına yeterince yakın olmanın bedelini bir mayına basarak ödeyecekti. Capa'nın bu tanınmış ifadesi aslında sadece fizik yakınlığı değil, aynı zamanda konularıyla bütünleşmesi, kimi zamana da onlarla aynı görüş ve duyguları paylaşması anlamında algılanmalıdır.

Polonya asıllı David Szymin –sonradan soyadını Seymour olarak değiştirecek ve gerçek soyadının Fransızca telaffuz ediliş biçimi olan "Chim" kısa adıyla tanınacaktı– Sorbonne'da kimya ve fizik tahsil etmek üzere Paris'e geldi. Ancak Polonya ekonomisindeki sıkıntılar nedeniyle çalışmak zorunda kalan Seymour, bir aile dostları olan "Rap" fotoğraf ajansının sahibi David Rappaport'un önerisi doğrultusunda, onun sağladığı fotoğraf makinesi ile Paris'i fotoğraflamaya başladı. İspanyol İç Savaşı'na da katılan Chim, Robert Capa'nın ölümünden iki yıl sonra Süveyş Kanalı'nda bir Mısır makineli tüfeğinin kurşunlarıyla yaşamını yitirecekti.

Magnum fotoğrafçısı için savaş fotoğrafları çekmek, adrenalin artırıcı, salt heyecan verici bir etkinlik olmaktan ziyade, çok özel koşulları yaşayan insanların yaşamlarının belgelenmesine yöneliktir. Son yıllarda Avrupa'daki hemen tüm sıcak yörelerde fotoğraflar çeken Magnum associate fotoğrafçısı Paul Lowe, savaş fotoğrafçılığı üzerine şunları söyler:

270 Fred Ritchin (1993), s. 430

“Neden savaşı fotoğraflıyorsun? Bana sürekli sorulur: Neden oraya gidiyorsun, yaşamını riske atmak istemene yol açan nedir, sen bir tür adrenalin tiryakisi değil misin? Ancak ben kendimi bir savaş fotoğrafçısı olarak nitelendirmiyorum; daha çok uç durumların, olağanüstü koşullarda yaşayan sıradan insanların fotoğrafçısı olarak değerlendiriyorum. Bir grup Saraybosnalı sanatçı ‘Varoluşun Tanıkları’ adını verdikleri bir grup kurdular, ben de onların adını ve ruhunu uyarladım.”<sup>271</sup>

Savaş fotoğrafları çekerek insanların savaşa karşı bilinçlendirilebileceği yolunda ki inanış, savaş fotoğrafları çeken kimi fotoğrafçılarca terk edilebilmektedir. Bir süre Magnum ajansı başkanlığını da yürüten Avusturyalı Erich Lessing, 1956 Ekim ve Kasım aylarında Macar devrimini fotoğrafladıktan sonra, fotojurnalizmin insanlarda savaş karşıtlığına doğru bir değişim yarattığı inancından vazgeçmiştir. Bu tarihten sonra farklı konulara yönelmiş, büyük-format kameralarla çalışarak renkli sanat fotoğrafları çekmeye başlamıştır.

### 3.2.2.7 Perfeksiyonizm

1955 yılında Magnum fotoğrafçısı Inge Bondi ile yapılan bir radyo söyleşisinde kendisine “Fotojurnalist nedir?” diye sorulduğunda şu yanıtı vermişti: “Fotojurnalist bir muhabir, bir yorumcu ve bazen bir şair’in birleşimidir; bir yer veya olayın ruhunu ve atmosferini kaydetmek için fotoğraf makinesiyle çalışandır.”<sup>272</sup> Gerçekten de Magnum fotoğrafçıların fotoğrafılarını bir edebi türe benzetmek gerekirse, bu, şiir olmalıdır.

Çoğu zaman ortak bir Magnum stilinden bahsedilir. Stil anlamında Magnum fotoğrafçılarındaki gözlenebilecek ortak özellik, Bresson’un “karar anı” ifadesinin yaşama geçirilmesidir. Magnum fotoğrafçısının fotoğrafik tavrının en belirgin özelliklerinden biri, Henri Cartier-Bresson’un ünlü manifestosuyla özetlediği “karar anı” ifadesiyle somutlaşan perfeksiyonist yaklaşımdır. Karar anı, tüm grafik unsurların optimal dengede olduğu bir anda fotoğraf çekilmesine karar verilmesidir. Bu yaklaşım “an” sözcüğünü içermesine karşın, aslında, zamanla birlikte “uzamın” da doğru zamanda saptanmasını açıklar. Ancak karar anı yaklaşımı herşeye karşın zamana ilişkin bir nitelik içerir. Kanımızca “karar anı” her iyi fotoğrafın sahip olması gereken bir niteliktir. Chris Steele-Perkins’in Bolivya’da çektiği fotoğraf, güçlü kompozisyonu ile dikkat çeker. Siyah-beyaz bu fotoğraf, alt ortasında yer alan ve fotoğrafın lekesel plastisitesini

271 <http://magnumphotos.capgemini.co.uk//photogs/lowe.htm> 21. 02. 1998, 18. 41

272 Fred Ritchin (1993), s. 425

güçlendiren hafif blur figür olmasa da çarpıcı bir fotoğraf olma potansiyeline sahiptir. Ancak doğru zamanda çekilerek, bu figüre de fotoğrafta yer verilmesi, kompozisyonu güçlendirici bir etki yaratmıştır. Doğru zamanda çekim, uzamın da daha iyi kompoze edilmesi olanağını yaratmaktadır.

Tüm iyi fotoğrafların sahip olması gerektiğini düşündüğümüz “karar anı” olarak nitelendirilen bu ortak özellik dışında plastik unsurların kullanımı anlamında salt Magnum’a özgü bir stilden bahsetmek kanımızca olanaklı değildir. Magnum bir ekoldür; ancak bu ekol olma özelliği salt Magnum’a özgü ünik bir stilin varlığından dolayı değildir. Magnum ajansı, bir seçkinler kulübü olarak zaten kendini fotoğrafçı olarak kabul ettirmiş insanları bünyesinde toplamakta; zor üyelik koşulları nedeniyle aday üyelerini daha iyi çalışmalar yapmaları için özendirmekte; telif hakları konusunda kararlı davranmaktadır. Magnum ekolünden veya stilinden bahsedildiğinde kanımızca anlaşılması gerekenler bunlardır. Aksi halde, ülkemizden örnek vermek gerekirse, Ara Güler’in fotoğraflarıyla herhangi bir Magnum fotoğrafçısının çalışmaları arasında ciddi bir stil farkından sanırız söz edilemez. Bu durumun temel nedeni, fotojurnalistik yaklaşımla, belgeci tavırda çalışan sanat fotoğrafçıları arasında artık bir farkın bulunmayışıdır. Belgesel tavırla veya fotojurnalistik amaçla çekilsin, bir fotoğrafın iyi bir fotoğraf diye nitelendirilmesi için gerekli ölçütler aynıdır. Amacından bağımsız olarak her iyi fotoğraf konusunu estetize etmeyi amaçlamaktadır.

Ortak bir Magnum stilinden bahsetmenin güçlüğüne karşın, ajans üyeleri arasında fotoğraflarına bakıldığında “bu onun fotoğrafı” dedirtecek ölçüde kendi stili yaratmış çok sayıda fotoğrafçı vardır. Artık Magnum üyesi olmamasına karşın Sebastiao Salgado ve Josef Koudelka gibi fotoğrafçılar, belki de fotoğrafları çok tanındığı için, stil olarak fotoğrafları hemen ayırt edilebilenler arasındadır. Bu iki fotoğrafçının bu denli belirgin bir fotoğrafik tavır sergilemeleri arasında salt siyah-beyaz çalışmaları, geniş açılı objektifleri kullanmadaki ustalıkları ve yukarıda da ifade edildiği gibi ışık ve kompozisyon becerileri, kısaca özetlemek gerekirse “karar anı” yaklaşımlarıdır.

Magnum fotoğrafçılarının bir bölümü siyah-beyaz çalışmayı yeğlerken, kimi fotoğrafçılar, kendilerini en iyi ifade eden mecra olduğunu düşünerek renkli filmle çalışırlar. Fotojurnalistik tavırla çalışmalarına karşın, Magnum üyesi fotoğrafçılarda doğrudan fotoğraf dışı plastik esintilere de sıkça rastlanmaktadır. Capa’nın soyut dışavurumcu olduğu belirtilen tavrına karşılık, Cartier-Bresson’da gerçeküstücü nüanslara rastlanır; Sebastiao Salgado ve Josef Koudelka’nın olağanüstü güçlü bir anlatım sergileyen, romantik, lirik fotoğraflarına karşılık, David Seymour’un fotoğraflarında kullandığı



açılar, konstrüktivist Rus ressam/fotoğrafçı Alexander Rodchenko'nun meşhur ettiği ve Fransa'da daha önce Germaine Krull ve Andre Kertesz tarafından uygulanan 'new vision' (yeni görüş) açılarına benzer.<sup>273</sup> Soyutlama, Ernst Haas'ın fotoğraflarında doruklara ulaşırken, futurist özellikler de gösterir. Gueorgui Pinkhassov, Larry Towell, Bruno Barbey, Peter Marlow ve hatta Abbas'ın fotoğrafları resimselci esintiler taşır. Bruce Davidson'un metrodan çektiği Brooklyn Mezarlığı snapshot estetiğine sahiptir.

Robert Capa'nın 6 Haziran 1944 tarihinde çektiği D-Day fotoğrafı, kanımızca Capa'nın fotoğraf kariyerindeki -1936 yılında İspanyol İç Savaşı'nda çektiği Cumhuriyetçi Asker fotoğrafıyla birlikte- en önemli fotoğraflarından biridir. Bu iki fotoğrafın tam olarak olmasa bile ortak yanları vardır. Nedenleri farklı olsa da, her iki fotoğraf da rastlantısal özellikler taşır. Cumhuriyetçi asker fotoğrafı çekim koşullarından, D-Day fotoğrafı ise, filmin kurutulduğu koşullardan kaynaklanan rastlantılara bağlı olarak ortaya çıkmışlardır.

Arnason, "A History of Modern Art" adlı kitabında Capa'nın D-Day fotoğrafını soyut dışavurumcu fotoğrafa örnek olarak gösterir. Eğer bir kurutma hatasından

273 Chim, *The Photographs of David Seymour*, (ed. Catherine Chermayeff et al), Little Brown and Company, New York, 1996, s. 17-18

kaynaklanmasaydı, fotoğraftaki belirgin blur ve netsizlik çekim sırasında veya banyo aşamasında bilinçli olarak yapılsaydı, bu fotoğraf Arnason'un ifade ettiği gibi soyut dışavurumcu olarak nitelendirilebilirdi. Ancak Capa'nın doğrudan fotoğraf anlayışını savunduğunu, onun fotoğrafın biçimsel özelliklerinden çok, içeriğe öncelik verdiğini biliyoruz. Hatta Capa, Henri Cartier-Bresson'u maniyerizmden uzak durması için uyarmış, daha doğrudan bir fotojurnalistik yaklaşım sergilemesini önermiştir.

Robert Capa, D-Day fotoğrafını çektiği dönemde Life dergisi tarafından görevlendirilmişti. Bu dönemde Life dergisinin Londra bürosu fotoğraf editörlüğünü yürütmekte olan John G. Morris, "Get The Picture" adlı otobiyografik kitabında, Capa'nın Normandiya Çıkartması'ndan gönderdiği filmlerin akıbetini birinci elden yaşayan biri olarak, bu fotoğraflardaki netsizliğin hatalı kurutmadan kaynaklandığını belirtir.<sup>274</sup> Çıkartmanın önemi ve fotoğrafların ABD'ye gönderilmesindeki zorlukların yanı sıra, bu filmlerin, çıkartmanın ilk önemli tanıkları olması nedeniyle, Morris, karanlık odacısını süre konusunda sıkıştırır. Capa filmlerle birlikte ilettiği notta aksiyon karelerinin 35 mm rollerde olduğunu belirtmiştir. Ancak psikolojik baskı altındaki karanlık odacı filmlerin kurutma dolabında aşırı ısıya maruz kalmasına neden olduğundan duyuraklar erimiştir. Ancak bir roldeki 11 kare basılabilecek kalitededir.

İkinci Dünya Savaşı'nın dönüm noktalarından biri olan Normandiya Çıkartması, kısa adıyla D-Day, bir kaza sonucu, Capa'nın grenli, netsiz fotoğrafıyla ölümsüzleşmiş, bu savaşın en dramatik fotoğraflarından biri olmuştur. Fotoğrafın netsizlik ve grenliliği, binlerce insanın yaşamını yitirdiği bu kaosu en iyi anlatan fotoğraflardan biri olarak dünya görsel tarihindeki yerini almıştır.

Steven Spielberg'in 1998 yapımı filmi "Saving Private Ryan'da yer alan aşırı gerçekçi ve çarpıcı çıkartma görüntülerinin kaynağının Ropert Capa'nın D-Day fotoğrafları olduğu belirtilmektedir.

Magnum Photos'un tek kurucu üyelerinden olan Henri Cartier-Bresson, resme 1923, fotoğrafçılığa ise 1931 yılında başlamıştır. Zaten sanatla çok yakından ilgilenen bir burjuva aileden gelen Cartier-Bresson, Pariste resimle uğraştığı yıllarda daha çok gerçeküstücü çevrelerle birlikte olmuş, kübistlerden Andre Lhote ile resim çalışmaları yapmıştı. Magnum kurucuları arasında fotoğrafa geçmeden önce sanatla en yakın ilgilenen Cartier-Bresson'du. Fotojurnalizmle sanat fotoğrafı arasında var olduğu belirtilen ayrımın kapatılmasında en büyük katkı, hem fotoğrafları, hem de kurama katkıları anlamında ona aittir. Cartier-Bresson'un 1952 yılında yazdığı ve hemen klasik olan

274 John G. Motris, Get The Picture, Randam House, New York, 1998, s. 6-7



“Decisive Moment” adlı kitabı bugün kitapçılarda 750-2000 ABD doları arasında satılmaktadır. Cartier-Bresson’un 1953 yılında İtalya’da, Abruzzi’de çektiği fotoğraf, onun fotoğraf tekniğini en iyi aktaran fotoğraflardan biridir. İçerdiği objelerin çokluğuna karşın, bu fotoğraf, mükemmel kompozisyonu ile dikkat çeker. Cartier-Bresson’un kendisine örnek aldığını belirttiği Andre Kertesz’in fotoğraflarına benzer bir tad taşıyan fotoğrafta, grafik unsurlar –yol ve merdiven parmaklıklarının oluşturduğu köşegenler, farklı yönlerde bakmaları ve yürümelerine karşın birbirleriyle uyum içindeki insan figürleri, bir kilise olduğu izlenimi veren sağ üstteki yapı ile kaldırım döşemelerinin ve sol üstte yer alan evlerin birlikteliği– çok güçlüdür. Geniş açı kullanımın getirdiği perspektif yapı nedeniyle hiçbir unsur birbiri üzerine bindirilmemiş, ilk bakışta bile izleyiciyi rahatlatan bir duygu yaratmaktadır. Fotoğraf bir taraftan formalist olarak mükemmel bir tekniğe sahipken, diğer taraftan da fotoğrafta yer alan üç küçük kız çocuğu ile birlikte görülen otantik giysileri içinde ve ikisi, başlarında geleneksel bir yöntemle taşıdıkları tepsilerle görülen kadınlar, 1950’ler İtalya’sının bir kasabasından tarihe tanıklık etmektedir. Bu tanıklık Cartier-Bresson’un 1957 yılında Popular Photography dergisinde kendisiyle yapılan bir röportajda dile getirdiği şu sözlerin bu fotoğraf özelinde ne denli anlamlı olduğunu ortaya koymaktadır:

“Sıklıkla haber diye nitelendirilen olayların fotoğraflarını çekeriz, ancak bunlardan bazıları haberi bir muhasebecinin kayıt tutması gibi adım adım detaylı olarak aktarır. Bu tür çalışan haber ve magazin fotoğrafçıları maalesef bir olaya en kuru şekilde yaklaşmaktadır. Bu, Waterloo Savaşı’nın detaylarını bir tarihçiden okumaya benzer: Şu kadar silah vardı, şu kadar insan yaralandı gibi- adeta kalemlere bölünmüş bir muhasebe kaydı okur gibi. Ancak öte yandan eğer Stendhal’in ‘Charterhouse of Parma’ını okursanız, savaşın içine girersiniz ve o ufak, önemli detayları yaşamaya başlarsınız... Yaşam, bir elmalı turta gibi dilimlere böldüğünüz hikâyelerden örülmemiştir. Bir konuya yaklaşmanın hiçbir standart yöntemi yoktur. Bir durumu, bir gerçeği uyandırmamız gerekir. Yaşam gerçekliğinin şiiri budur.”<sup>275</sup>

Robert Capa’nın kendisine yönelttiği, “Gerçeküstücü fotoğrafçı etiketini sürdürme. Fotojurnalist ol. Aksi halde maniyezime düşersin. Gerçeküstücülüğü o ufak kalbinde taşı”<sup>276</sup> diye seslendiği Cartier-Bresson, gerçeküstücülüğü olmasa bile, “karar anı” adını verdiği perfeksiyonist yaklaşımıyla bir tür maniyezist yaklaşımı jurnalistik değerlerden bir şey yitirmeden, aksine onu güçlendirerek fotoğraflarında sürdürmeye devam edecekti.

275 Kaynak: <http://www.magnumphotos.com/elements/History.html>, 04.05.2000

276 Kaynak: <http://www.magnumphotos.com/elements/History.html>



1944 yılında Brezilya'da doğan ve iktisat eğitimi gören Sebastiao Salgado, 1970'lerin başından itibaren başladığı fotoğrafçılık serüveni sonucu dünyanın en önemli fotojurnalistlerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1975-79 yılları arasında Gamma ajansında çalışan Salgado, 1979-1994 yılları arasında Magnum ajansında çalışmış ve bu ajansta çalıştığı yıllarda gerçekleştirdiği, Sahra'daki kuraklığı ele alan fotoğraflarıyla (1984-85), uluslararası üne kavuşmuştur. Halen "Amazonas Images" adını verdiği kendi ajansı ile çalışmalarını sürdüren Salgado, sadece siyah-beyaz ve 35 mm formatta çalışmaktadır.

Salgado'nun Çad'ın Ade kentinde 1985 yılında çektiği fotoğraf, onun mükemmel tekniğinin tipik bir örneğidir. Kuraklık nedeniyle göç ederken geldikleri kentteki bir dispanserde bekleyen insanları konu edinen fotoğraf, öncelikle mükemmel ışığıyla dikkat çeker. Howard Chapnick'in ifadesiyle "bu usta fotoğrafçının alameti farikası olan dramatik kiaroskuro aydınlatma"<sup>277</sup> ve güçlü kompozisyon ile bu fotoğraf, içinde çok sayıda fotoğrafı birden barındırır. 'Çerçeve içinde çerçeve' diye adlandırabileceğimiz ve Salgado'nun çoğu fotoğrafında karşılaşılan bu özellik, Salgado'nun ne denli usta bir fotoğrafçı olduğunun ve onun perfeksiyonist yaklaşımının göstergesidir. Chapnik'in de belirttiği gibi fotoğraf, her biri başarılı olacak dört ayrı fotoğrafa bölünebilir: Karenin sol ve sağında yaşlı adamları gösteren iki bölüm ile soldaki yaşlı

277 Howard Chapnic, "Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism", s. 186

adamın hemen yanında yer alan ve biri kucağında çocuğuyla birlikte oturan dört kadın ve onların yanındaki çerçevede yer alan çocuğuyla birlikte ayakta duran kadın figürü. Fotoğrafın dramatik aydınlatması ile mekândaki duvar ve kapılar bu ayrımı yapmamızı kolaylaştırır.

Fotoğrafta yer alan ve kuraklığın yol açtığı sorunlar nedeniyle çeşitli sorunlarla karşı karşıya olan bu insanların yüzünde, gelecekte duyulan kaygı ve yorgunlukla birlikte insanlık onurunun da yüzlerde somutlaştığı görülmektedir.

Fotoğrafın bir iletişim aracı olarak önemine Salgado şöyle dikkat çekmektedir:

“Günümüzde bize ulaşan bilginin çoğu televizyon tarafından sağlanmaktadır ve yanlıdır. Fotoğrafçılık belli bir konuda çok daha fazla zaman harcama olanağını sunar. Görece daha ucuz bir mecradır ve fotoğrafçıya başka bir yerde gerçekten yaşama, başka bir gerçekliği aktarma ve gerçeğe daha çok yaklaşma olanağı sunabilir.”<sup>278</sup>

Salgado fotoğraflarını nitelerken, “Benim fotoğraflarımda istediğim, onların sanat nesneleri gibi görülmeleri değildir; onlar jurnalistik fotoğraflardır.” demesine karşın, günümüzde sanat fotoğrafçılığı ile fotojurnalizm arasındaki farkın ortadan kaldırılmasında en büyük rolü oynayan fotoğrafçı olarak nitelendirilebilir. Dünyanın dört bir yöresini dolaşarak gerçekleştirdiği çalışmalarında açlık, kuraklık, çalışma koşulları, göçler gibi insanlık sorunlarını ele alan Salgado, fotoğraflarındaki mükemmel teknikleriyle konularını adeta ikonlaştırır.

Sebastiao Salgado son fotoğrafik çalışmalarından biri olan “Migration: Humanity in Transition”da günümüzde milyonlarca insanı ilgilendiren göç olgusunu ele almaktadır. Hümanist ve eleştirel tavrını bu konuda da sürdüren Salgado, küreselleşmeden çokça bahsedilen günümüz dünyasında konuşulması gereken konulardan birinin de nüfusun küreselleşmesi olduğunu belirtmektedir.

### 3.2.3 Bir Model Olarak Magnum Photos

Günümüzde kooperatif yapılanmaya sahip başka ajansların da bulunmasına karşın, Magnum Photos, uluslararası fotoğraf ajansları için bir model oluşturmaya devam etmektedir. Üyelerini, kendilerini zaten kabul ettirmiş fotoğrafçılar arasından seçen, bu nedenle prestijli bir seçkinler kulübü olma özelliğini koruyan Magnum, çeşitli nedenlerle model olma özelliğine sahiptir.

278 Aktaran Amanda Hopkinson, <http://www.filmpicker.com/greats/salgado.htm>

Magnum, terimsel kaygıların birincil amaç olduğu diğer ajanslardan farklı bir yapı sergileyerek, üyelerinin, basın devlerinin veya yazı işleri sorumlularının istemlerine direnç göstererek, kendi anlayışlarına uygun fotoğraf üretme olanaklarını yaratabilmiştir. Bunun yanı sıra, fotoğraflarının telif hakları konusunda azami titizlik göstermiş, üyelerinin çektiği fotoğrafların sonraki yayın haklarının fotoğrafçı lehine korunmasını sağlamıştır. Böylece bir yandan üyelerinin maddi haklarını korurken, belki de bundan daha önemlisi, fotoğrafın bir meta olarak değerinin önemini ortaya koymuşlardır.

Magnum üyeleri fotoğraflarında perfeksiyonist yaklaşımın, plastik öğeleri maksimum düzeyde tutma konusunda bir modeldir. Magnum üyesi fotoğrafçılar dünyanın en prestijli fotoğraf yarışmalarında aldıkları ödüllerle –Eugene Smith Memorial Fund, Mother Jones, Oscar Barnack vb. – hem klasik fotojurnalizm geleneğinin sürdürülmesine katkıda bulunmuşlar, aynı zamanda fotoğraf tavırlarıyla genç kuşaklara da model olmuşlardır.

Son yıllarda tartışılan bir konu olmakla birlikte, fotojurnalistik deneyimlerini reklam fotoğrafına taşıyarak, belgesel fotoğraf/reklam fotoğrafı arasındaki keskin ayrımın giderilmesi ve belki de reklam fotoğrafçılığında yeni standartların oluşması yönünde katkıda bulunmaktadır.

Bir fotoğraf ajansı olmasına karşın, toplu ve kişisel sergilerle ve koleksiyon fotoğraf satışlarıyla aynı zamanda bir sanat galerisi, yayınladığı çok sayıda fotoğraf albümüyle –ki bu albümler fotojurnalistik albümler olabildiği gibi örneğin Magnum fotoğrafçısının gözüyle manzara fotoğraflarını içeren çalışmalar da olabilmektedir–bir yayıncı kimliği de taşımaktadır.

Az sayıda ve kısa dönemler için de olsa çeşitli disiplinlerden öğrencilere ve mezunlara bürolarında istihdam olanağı yaratarak, kendi yaratıcı duyarlılıklarının genç kuşaklara aktarılmasında köprü işlevi üstlenmektedirler.

### 3.2.3.1 Gelenek Sürüyor

Genelde fotoğraf kullanımının artmasına karşın, 1960 ve 1970’li yıllarda çeşitli nedenlerle daralan klasik fotojurnalizm piyasası, “Fotojurnalizmin sona mı eriyor?” şeklinde kaygıların ortaya konulmasına yol açsa da, klasik fotojurnalistik gelenek devam etmektedir. Ancak özellikle ekonomik gelişmelere koşut olarak Magnum ajansı da diğer fotoğraf ajanslarında olduğu gibi, klasik fotojurnalizmin (editorial photography) yanı sıra, gelir sağlayıcı diğer fotoğrafik alanlara el atmak veya bu alanlara daha fazla

önem vermek zorunda kalmıştır. Üyeleri dünyanın önde gelen yayınlarına klasik anlayışta fotoğraflar sağlamaya devam etmekle birlikte, ajans, arşivden baskı satışı, reklamcılık sektörüyle daha sıkı ilişkiler kurulması, daha yoğun yayıncılık politikası, daha sıkça sergiler açılması gibi yöntemlerle yeni koşullara uyum sağlamaya çalışmaktadır.

Magnum'un "altın madeni" olarak adlandırılan fotoğraf arşivinden koleksiyon baskılar sağlanabilmektedir. Sadece özel mekânlarda sergilenmesine izin verilen koleksiyon baskılar, arşiv kalitesi nedeniyle sadece elyaf tabanlı kartlara basılı olarak verilmekte, ancak fotoğrafın telif hakkı fotoğrafçıda kalmaya devam etmektedir. Baskılar, fotoğrafçının imzasını taşıyabileceği gibi, eğer fotoğrafın telif hakları Magnum'un temsil ettiği bir vakfa aitse, vakfın damgasını da taşıyabilmektedir. Magnum arşivinde fotoğrafçının kendisi tarafından yapılmış orijinal baskılar da yer almaktadır.<sup>279</sup> Ayrıca kimi fotoğrafçıların çalışmaları poster olarak da pazarlanmaktadır.

Magnum kitap yayıncılığına ilk kez 1961 yılında başlamıştır. John Fitzgerald Kennedy'nin ABD başkanlığına seçilmesi üzerine, o dönemde Magnum'un başkanlığını yürüten Cornell Capa, Magnum fotoğrafçılarının ABD başkanının ilk yüz gününü belgeleyeceği bir çalışma başlatır. Bu çalışma daha sonra *Let Us Begin: First 100 Days of Kennedy Administration* adıyla bir kitap olarak yayınlanacaktır.<sup>280</sup> Magnum'un ikinci kitabı 1957 yılında yayımlanan *Children's World* adlı kitaptır. *Creative America* 1962 yılında yayınlanır. Bunu 1964 yılında yayımlanan hümanist istemli *Peace On Earth* izler. Bu kitabın metni Papa 23'üncü John tarafından yazılır. 1969 yılında yayımlanan *America in Crisis* Amerika'da siyahilerin sorunlarını işler.<sup>281</sup> Bu kitabı sırasıyla *Magnum/Paris: Photographs 1935-1981* (1981), *Terre de Guerre* (1982), *After The War Was Over* (1985) ve bu kitabın Almanca baskısı *Eine Neue Zeit 1944-1960* (1985), *Israel: The First Forty Years* (1987), *China: A Photohistory* (1988), *Zeitblende* (1989), *Magman Ritual* (1990), *Magman Music* (1990), *Magnum Emotions* (1991), *Heroes And Anti Heroes* (1991), *In Our Time* (1991), *A l'Est de Magnum* (1991), *Les Voyageurs* (1992), *Les Bebes* (1993), *Les Chats* (1993), *Magnum Cinema* (1994), *Magnum Archive* (1994), *A Kiss Is Just A Kiss* (1994), *Magnum Cinema* (1995), *Sınır Tanımaz Doktorlar örgütüyle birlikte Populations en danger* (1995), *Magnum Landscape* (1996) izler.<sup>282</sup> 1998 yılında *Israel, 50 Years: As Seen By Magnum*

279 <http://magnmphotos.capgemnico.uk/exhibs/collects.htm> 21.02.1998, 13:36

280 Howard Chapnick (1994), s. 175

281 William Manchester, *In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers*, Andre Deutsch Ltd., London, 1993, s. 54

282 <http://magumphotos.capgemini.co.uk/magnum/books.htm>

Photographers, Night, Struggle, Walls, Writers ve Birth adlı kitaplar yayınlanır. 1999 yılında ise Couples, Film Stars ve Trees adlı albümler yayınlanır.

Magnum'un kitap yayıncılığına 1990'lı yıllarda hız verdiği görülmektedir. Ajansın 50 yılı aşan tarihi boyunca yayınladığı kitapların büyük bölümü bu dönemde yayınlanmıştır. Bu durum, ajansın fotojurnalistik fotoğrafa olan talebin daralması sonucu azalan gelirleri, farklı mali kaynaklar yaratarak aşmaya çalışma çabası olarak değerlendirilebileceği gibi, görmeye alıştığı fotojurnalistik tavrı fotoğrafları dergilerde yeterince bulamayan okuyucuların farklı mecralara yönelmesiyle de açıklanabilir. Magnum kitapları, klasik Magnum fotoğraflarının yanı sıra, müzik, manzara, sinema gibi konuları da işleyerek, Magnum fotoğrafçısının farklı duyarlılığını aktarmaktadır.

1986 yılında ajansın kuruluşunun kırkinci yıldönümü dolayısıyla düzenlenen "In Our Time" sergisi ajans tarihinde yeni bir dönüm noktasıdır. İlk kez düzenlenen ve tüm dünyayı dolaşan bu ortak sergide yer alan fotoğraflar, 20'nci yüzyıl, onun büyük bir bölümüne tanıklık eden Magnum üyelerinin gözüyle aktarmaktadır. Ortak sergiler arasında 'Portraits of Stars', 'Portraits of Writers', 'Magnum Cinema', 'Spanish Civil War', 'A l'Est de Magnum', 'Magnum Before Magnum' ve 'Magnum Landscape' sergileri de yer almaktadır. Bu ortak sergilerin yanı sıra, çok sayıda Magnum üyesinin bireysel sergileri de bulunmaktadır.

1997 yılında ajansın kuruluşunun 50'nci yıldönümü dolayısıyla gerçekleştirilmesi planlanan "Magnum Millennium", 21'inci yüzyılın eşliğinde bulunulan bu yıllarda, Magnum fotoğrafçılarının tüm dünyadan çektiği fotoğraflarla, günümüzün bir panoramasını vermeyi amaçlamaktadır. Kurucu üyeleri Henri Cartier-Bresson'dan en yeni üyelere kadar tüm Magnum üyelerinin katkılarıyla gerçekleşmesi planlanan bu sergi, Temmuz 1999 tarihinde Londra'da Barbican sanat galerisinde açılmıştır.

Fotojurnalistik fotoğrafa yer veren mecraların azalması, fotoğraf ajanslarını artan reklam pastasından daha çok pay almaya yönelik arayışlara itmiştir. Magnum da bu anlamda istisna olmayıp, gazete ve dergilere yönelik sürdürülen klasik fotojurnalistik fotoğraf hizmeti yanı sıra, reklamcılık sektörü ile tasarım grupları ve büyük şirketlerden gelen reklam fotoğrafı taleplerini de karşılamaktadır. Gerçekçi, hümanist bir fotoğraf geleneğini savunan bir seçkinler kulübü olarak tanınması nedeniyle, Magnum, bu yüzden çeşitli eleştirilere de maruz kalmaktadır.

Günümüzde klasik anlamda foto röportaja yer veren basın yayın araçlarının azalmasına ve bu nedenle 1990'lı yıllarda ajansların giderek artan ölçüde fotojurnalizm dışı alanlardaki arayışlarına karşın, konularına cesaretle yaklaşarak perfeksiyonist

anlayışta hümanist fotoğraflar üretme olarak özetleyebileceğimiz Magnum geleneği günümüzde de devam etmektedir. Magnum üyeleri çok çeşitli konulara el atarak foto röportajlar çekme geleneğini sürdürmektedirler. Örneğin Patrich Zachmann, Fransız Kültür Bakanlığı ile işbirliği içinde yürüttüğü bir projesinde, 1982-84 yılları arasında genç Fransız Araplarının Marsilya kentine uyum zorluklarını fotoğrafladı, Bangkok'ta fahişelik ve AIDS konularını işledi. Uzun yıllar boyunca Avrupa'daki Çingeneleri tam bir tutkuyla fotoğraflayan Josef Koudelka, 1987 yılında Fransız vatandaşlığına geçtikten sonra ilk kez 1990 yılında geri dönebildiği Çekoslovakya'da, "Siyah Üçgen" adını verdiği çalışmada, anayurdunun, sanayileşme ve çevre felaketlerinden olumsuz etkilenen manzaralarını fotoğrafladı. Bu panoramik manzara fotoğrafları, insanların var olmadığı, ıssız mekânları aktarmaktadır.

1987 yılında başlayıp 1995 yılında "Allah O Akbar" adıyla kitap olarak yayımlanan ve İslam dünyasını konu alan çalışmasından sonra Abbas, bu kez kamerasını Hristiyan dünyasına yöneltmiş, bir önceki çalışmasında olduğu gibi aynı derinlikle bu kez bu Hristiyanlığı, toplulukları, ritüelleri ve politikalarıyla ele almaktadır. Yunan asıllı Nikos Economopoulos, insanların birçok ortak özelliğe sahip olduğunu düşündüğü Balkanlar projesini tamamladıktan sonra, "Yoksulluk ve Dışlanma" adını verdiği projesi kapsamında Yunanistan'da Çingeneleri, linyit ocaklarındaki madencileri ve Tokyo kenti ile Yunanistan'daki Müslüman azınlığı fotoğrafladı. Economopoulos'un yeni uzun erimli projesi dünya ölçeğinde Ortodoks Hristiyan toplulukların fotoğraflanmasıdır.

Yukarıda sıralanan örnekler aslında her Magnum fotoğrafçısının biyografisinde fazlasıyla yer almaktadır. Herbiri kendi kişisel bakış açısını, kendi özel fotoğrafik tavırını geliştirmiş olmakla birlikte, Magnum fotoğrafçıları günümüzde de geleneği sürdürmeye devam etmekte, bu yeni yüzyılda da insanlık sorunlarına hümanistik tavırla eğilmeye, bu sorunları gündeme getirmeye, Susan Sontag'ın ifadesiyle çukurdaki insanları bilinçle ele almaya devam etmektedirler.

### 3.2.3.2 Görsel Gazetecilik ve Magnum: Magnum Eye

Günümüzde 'visual journalism/görsel gazetecilik' olarak nitelendirilen ve hem durağan, hem de hareketli görüntülerle haber iletme anlamına gelen bir kavramdan söz edilmektedir. Magnum ajansının fotojurnalizme olmasa da görsel gazeteciliğe bir katkısı da 90'lı yıllarda gerçekleştirilen "Magnum Eye" belgesel video çalışmalarıdır. "Magnum'nun gözüyle" anlamına gelen bu seride, aralarında Constantine Manos, Leonard Freed, Misha Envitt, Gueorgui Pinkhassov, Thomas Hoepker, Steve

McCurry, Paul Fusco, Alex Webb, Gilles Peress, Peter Marlow, Patrich Zachmann; Eugene Richards, Eli Reed, Elliot Erwitt, Rene Burri, Bruce Davidson gibi Magnum fotoğrafçıları, bu kez fotoğraf makinesi yerine video kamera ile çeşitli konuları belgelemişlerdir.<sup>283</sup>

1992 ve 1993 yıllarında TV Tokyo Channel 12'nin katkılarıyla gerçekleştirilen bu belgeseller, Magnum fotoğrafçılarının görsel deneyimlerini bir başka mecra kullanmalarına olanak vermiştir. Magnum Eye'de yer alan belgeseller, Detroit kentindeki genç yaştaki çete üyelerinden, Berlin'de yaşayan Yahudilere, terör nedeniyle yerlerinden edilen Perululardan, bir Rus cezaevindeki yaşam koşullarına değin çok çeşitli konuları ele almaktadır.

Aslında Magnum üyelerinin film dünyasıyla buluşmaları ajansın kuruluşundan daha öncelere dayanmaktadır. Robert Capa, Time Inc.'nin gerçekleştirdiği ve "The March of Time" adı verilen haber belgeselleri kapsamında Türkiye'ye gelerek bir belgesel film yapmıştır. Capa, 1946 yılında, yani ajansın kuruluşundan bir yıl önce Paul Martelliere adlı bir Fransız kameramanla birlikte Türkiye'ye gelerek iki ay kalmıştır.<sup>284</sup> Kış aylarında Türkiye'ye gelen ve daha önce belgesel film konusunda hiçbir deneyimi olmayan Capa, tüm olumsuz koşullara karşın -çekim senaryosu olmadan, ciddi ön hazırlık yapılmadan ve kış ayları olması nedeniyle zayıf ışık koşulları gibi- yapabileceklerinin en iyisini ortaya çıkardıklarını belirtmiştir.<sup>285</sup> Capa'nın yönetmenliğinde gerçekleştirilen belgesel filmde, İstanbul cami ve saraylarından, Ankara'nın modern yapılarına; Boğazdaki balıkçılardan, tütün işçilerine; Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ile ofisinde yapılan çekimlerden, muhalefetteki Demokrat Parti'nin bir toplantısına varıncaya değin çok çeşitli konular ele alınmıştır.

Capa'nın "The March of Time" serisi için geldiği Türkiye'de kaldığı iki ay süresince yayıncı Henry Holt ile imzaladığı anlaşma gereği savaş anılarını yazmaya devam etmiştir. Capa'nın Türkiye'de kaldığı süre içinde ülkemiz açısından ilginç olan bir husus da anılarının dikte edilmesi için sekreter olarak İngilizce bilen Rosetta Avigdor adlı bir Türk kızının işe alınmasıdır. Bayan Rosetta'nın ABD'de Columbia Üniversitesi'nde öğrenim görmeye karar verdiğini öğrenince, Capa, ona Amerika'da annesi Julia'nın evinde kalmasını önermiştir. Böylece bu Türk kızı Capa'nın "Türk

283 Magnum Eye belgesellerine ilişkin bilgiler First Run/Icarus Films 1997 kataloğundan edinilmiştir.

284 Magnum Cinema, Photographs from 50 Years of Movie-Making, with An Introduction by Alain Bergala, Phaidon Press Limited, London, 1998, s. 8-9

285 Robert Whelan, Robert Capa: A Biography, Knopf, 1985, s. 248

kız kardeşi” oluyordu.<sup>286</sup> Günümüzdeki adı Rosetta Coryell olan 84 yaşındaki bu bayan halen Paris’te ikâmet etmektedir.<sup>287</sup> Robert Capa daha sonra “Slightly Out of Focus” başlığıyla kitap olarak yayınlanan savaş anılarının son bölümünü Türkiye’de tamamlamıştır.

### 3.3 Günümüzde Fotoğraf Ajansları

1950’li yıllarda egemen görsel mecra haline gelen televizyon, hem resimli dergileri, hem de sinemayı olumsuz yönde etkiledi. Televizyon çağının mükemmel görüntüsü, artık insanların oturma odalarında canlı olarak izlenebiliyordu. 1950 yılında Amerikan ailelerinin sadece yüzde dokuzu bir televizyona sahipken, bu oran, 1969 yılına gelindiğinde yüzde 87’e yükselmişti. 1920 ve 1930’ların radyosunda olduğu gibi televizyon önce bir eğlence aracı olarak başarılı oldu, daha sonraları ise habercilik alanında güçlendi. 15 dakikalık bir program olarak başlayan haberler 1963 yılına gelindiğinde yarım saate çıkmıştı.<sup>288</sup> Televizyonun bu olumsuz rekabetinin yanında insanlar giderek daha çok fotoğraf çekmekte ve bir günde karşılaştıkları görüntü sayısı da inanılmaz rakamlara ulaşmaktadır. Kentte yaşayan bir insan günde ortalama 11,000 görüntü ile karşılaşırken, Life dergisinin bir araştırmasına göre salt ABD’de bir günde üretilen fotoğraf sayısı 1998 yılı istatistiklerine göre 46 milyondur.<sup>289</sup>

Televizyonun rekabeti nedeniyle klasik anlamda fotojurnalistik örneklerle yer veren medyadaki azalışa karşın, 1960’lı yılların sonunda başlayan bir eğilim giderek ağırlık kazanmaktadır. Time dergisinin fotoğraf editörü John Durniak’ın Gamma fotoğraf ajansı ile başlattığı bu süreç sonucu, haber dergilerinin fotoğraf ajanslarına olan bağımlılığı artmış, kadrolu fotoğrafçıların yerini artık –birçoğu ajanslarla bağlantılı çalışan– sözleşmeli fotoğrafçılar almıştır. Time ve Nesweek gibi haftalık haber dergileri günümüzde ağırlıklı olarak sözleşmeli fotoğrafçılarla çalışmaktadır.<sup>290</sup> Haftalık haber

286 Robert Whelan, Robert Capa: A Biography, Knopf, 1985, s. 249

287 John. G. Morris’in yazara 27 Nisan 2000 tarihli fax mesajından

288 Kiku Adatto, Picture Perfect: The Art and Artifice of Public Image Making, Basic Books, New York 1993, s. 12

289 Kiku Adatto, Picture Perfect: The Art and Artifice of Public Image Making, Basic Books, New York 1993, s. 12 289 “Why Pictures Matter, A Web Chat with David Friend”, Kaynak: <http://digitaljournalistorg/issue9806/friend.htm>

290 Howard Chapnick (1994) s. 113

dergileri böylece kadrolu fotoğrafçıların finansman yükünden kurtulurken, iletişim olanaklarının ulaştığı boyutlarla küçülen dünyadaki çok sayıdaki fotoğraf ajansının hizmetlerinden yararlanabilmektedirler.

Günümüzün ekonomik koşullarına bağlı olarak fotoğraf ajansları artık salt klasik fotojurnalistik çalışmalarla yetinmeyip, çalışma alanlarını farklı fotoğraf türlerini de içerecek şekilde belirlemektedirler.

### 3.3.1 Sıpa Press: Örnek Bir Ajans

1969 yılında Gökşin Sipahioğlu tarafından Paris'te kurulan SIPA Press, günümüzde dünyanın önde gelen fotoğraf ajansları arasında yer almaktadır. Kuruluşundan bu yana geçen 20 yıllık süre içinde belli başlı dünya olaylarına tanıklık yapan Sipa, günümüzde 20 milyonu aşan bir saydam ve baskı arşivine sahiptir. Akla gelebilecek hemen her konuda fotoğrafın yer aldığı arşiv, 1950'li yıllara ait Fransa ve dünyadan haber ve insan fotoğraflarını içeren "Eclair Mondial", 1950'lerden 1972 yılına değin uluslararası haber, insan, show dünyası, sinema ve festivalleri içeren "Dalmas" ve 1940'lar ile 1984 arasında müzikol, dans, tiyatro, resim ve edebiyat ünlülerinin yer aldığı "Serge Lido" koleksiyonlarının eklenmesiyle güçlenmiş, ayrıca ajansın kurulduğu 1969 yılından önceki fotoğrafların katılması, tarihsel olarak daha zengin bir arşive sahip olunmasını sağlamıştır.

60'tan çok ülkeye servis sunan ajans, bünyesinde daimi kadroda 30 kadar fotoğrafçı çalıştırmakta, dünyanın pek çok ülkesinde serbest fotoğrafçılarla çalıştığı gibi, çok sayıdaki ajansın da temsilciliğini yapmaktadır.

Aynı kentte kurulu Sygma ve Gamma ajanslarıyla birlikte, Paris'in dünya fotojurnalizmin merkezi olmasında önemli katkıları olan Sipa ajansı, günümüzde Paris'te Boulevard Murat'taki beş katlı binasında hizmet vermekte ve toplam gelirinin büyük bölümünü Fransa'daki satışlardan sağlamaktadır.

#### 3.3.1.1 Gökşin Sipahioğlu'nun Misyonu

1926 yılında İzmir'de doğan Gökşin Sipahioğlu, başarılı bir basketbol kariyerinin ardından, 1952 yılında 1950'li yılların en büyük akşam gazetesi olan İstanbul Ekspres gazetesinde spor muhabiri olarak çalışmaya başladı. Bir yıl sonra gazetenin yazı işleri müdürlüğüne getirildi. Sayfa tasarımı konusunda hiçbir deneyime sahip olmadığından patronunun önerisi üzerine "France Soir" adlı akşam gazetesini taklit etmeye

başlar, her gün bir haberi büyük olarak vermeye başlar. Bu dönemde gazetenin tirajı 9 binden 20 bine kadar çıkar.<sup>291</sup> 1955 yılında gazetenin attığı bir manşet 6-7 Eylül olaylarının nedeni olarak gösterilmiştir. Sipahioğlu bu konuda şu görüşleri dile getirir:

“Selanik’te Atatürk’ün evi bombalanmıştı. Anadolu Ajansı bu haberi geçti. Ben de ‘Ata’nın evi bombayla tahrip oldu ve hasara uğradı’ gibi bir başlık verdim. İki saat sonra da İstanbul’da olaylar başladı. Orhan Birgit ve ben dahil 20’ye yakın kişiyi olaylara sebep olduk diye mahkemeye verdiler. Halbuki yayınıımızda hiç tahrik edici bir şey yoktu ve dışışleri açıklamasını da vermiştik. Gazeteyi alet ettiler. Dört, beş sene sonra anlaşıldı ki, yanlış haberin kaynağı hükümet ve MİT’ti. Gösterilerin bu şekilde çığıından çıkacağını hesap edememişlerdi.”<sup>292</sup>

Gökşin Sipahioğlu ilk yurtdışı röportajını yine İstanbul Ekspres gazetesinde çalışırken İsrail’e yapar ve gazeteci olarak ilk fotoğraflarını İsrail’de çekmiştir. 1957 yılında ortak olduğu Yeni Gazete’yi yayınlamaya başladı. Sipahioğlu’nun çabaları sonucu, Yeni Gazete, hem ön, hem de arka sayfalarında büyük boyutlu fotoğraflara yer veren ilk Türk gazetesiydi. Muhalif yayınları nedeniyle Menderes hükümetinin kâğıt vermeyi kesmesi üzerine gazetenin yayın politikası değıştirilince istifa eden Sipahioğlu, 1958-60 yılları arasında Akşam ve Yeni Sabah gazetelerinde serbest muhabir olarak çalıştı. Daha sonra Öncü gazetesi ile Dalmas ve Blackstar fotoğraf ajansları adına yine serbest muhabir olarak çalıştı. 1960 yılında Vatan gazetesinin genel yayın müdürü oldu. İzlediğı politikalarla Vatan gazetesinin tirajını kısa sürede 12 binden 170 bine yükseltir. Yassıada Mahkemeleri sırasında Menderes’in bir fotoğrafını sekiz sütun kullanması gazetenin yarım saat içinde tükenmesini sağlar.

“Milli Birlik Komitesi, Menderes’in ve diğeri tutukluların Yassıada’da çekilen fotoğraflarını açık artırmaya çıkarmıştı. Bütün fotoğrafları Hürriyet satın aldı. Bizde fazla para yoktu, THA’nın ucuz fotoğraflarını satın aldık. Vatan’a iki veya üç fotoğraf vermişlerdi. Aynı fotoğrafları bütün gazeteler kullandı. Ama benim aldığım, Menderes’in bir resmi vardı, traş olurken. Ben resmi onlarca defa büyüterek Menderes’in boynunu kullandım, usturayla traş olurken, sekiz sütun üzerine. Ve gazete yarım saat içinde satıldı. Kapışılıyordu. Böylece, bir gazetenin fotoğraf editörlüğünün nasıl yapılabileceğini,

291 Gökşin Sipahioğlu’nun Misyonu adlı bölümdeki bilgiler Yasemin Dobra-Manço, “Sipa Success story: Now one of the world’s top photo agencies”, <http://www.sipa.com/press/story.html>, 21.02.1999. Bu sitedeki kimi bilgiler Geniş Açı dergisinin SİPA Press özel sayısı olan Mart/Nisan 2000 baz alınarak değıştirilmiştir. Geniş Açı dergisinden doğrudan yapılan alıntılar dipnotlarda ayrıca belirtilmiştir.

292 “İstanbul Ekspres’ten Sipa Press’e” Yankı 9-15 Şubat 1976’dan aktaran Geniş Açı, Sayı 10, Mart/Nisan 2000, s. 29

iyi değerlendirirseniz gazetenin satışında büyük rol oynayabileceğinizi ispatlamış oldum.”<sup>293</sup>

Gazetecilik yaşamında “atlatma” haberleriyle dikkati çeken Gökşin Sipahioğlu, dünya çapında ilk atlatma haberini, 1956 yılında Süveyş Kanalı’nın millileştirilmesi sonrası, İsrail uçaklarının Sina’daki Mısır birliklerini bombalaması üzerine gittiği Tel Aviv’de gerçekleştirdi. Sipahioğlu, bir gece Tel Aviv sokaklarında bir Fransız pilot grubuyla karşılaşır; pilotlar, İsrail’i ima ederek Sina’daki Mısır mevkiilerini bombalayan ilk pilotların kendileri olduğunu söylerler. Ancak fotoğraflarını çekmeden İsrail askerî polisi, pilotları bölgeden uzaklaştırır. Belki de fotoğrafları çekilemediği için o günlerin medyasında böylesine tehlikeli bir habere yer verilmez. Ancak bir yıl sonra, İsrail Savunma Bakanı Moşe Dayan, Fransız pilotlarının da Sina’daki bombalamada yer aldıklarını onaylar. Dayan ayrıca, yaralı Mısır askerlerinin çölde ölmeye terk edildiğini de belirtir.

1958 yılında Bağdat’taki askerî darbe sırasında çekilen ilk fotoğraflar Gökşin Sipahioğlu’nundur. Başka bir atlatma haber ona uluslararası ün sağlamıştır. 1961 yılında Paris-Match dergisi için bir foto röportaj yapmak üzere Arnavutluk’a girmeyi başaran Sipahioğlu, Çinli danışmanların da fotoğraflarını çekmeyi başarır. Bir fotoğraf ajansı işleten Fransız gazeteci Louis Dalmas, Arnavutluk foto röportajının tüm dünyaya satılmasını sağlar. 1962 yılında Küba füze krizi sırasında bir denizci kılığında Küba’ya girmeyi başaran Sipahioğlu, Küba’daki Rus askerî varlığını fotoğraflayan tek gazeteciydi. Fotoğrafları 45 Amerikan gazetesinde yayınlandı.

Sipa Press 1967 yılında İsrail’in napalm bombası kullandığını gösteren ilk fotoğrafları çekti. Bir Ürdün hastanesinde, napalmden yaralanan Mısırlı askerlerle söyleşiler de yapıldı. Sipahioğlu, Prag’ın işgali üzerine Çekoslovakya’ya geçen ilk batılı gazetecilerden biridir. Rus askerleriyle söyleşi yapan tek gazeteci olan Gökşin Sipahioğlu, devrik lider Alexander Dubcek’le de Türkiye’ye sürgüne gittiği uçakta bir söyleşi yapmayı başarır.

Sipa dışı kapalı bir politika izleyen Çin Halk Cumhuriyeti’ne girmeyi başaran ilk ajanslardan biridir. 1970 yılında Gökşin Sipahioğlu’nun Mao’nun önderliğinde yapılan son ekim kutlamalarında çektiği renkli fotoğraflar, Time dergisinde yayınlandı. Yine 1970 yılında Sipahioğlu, Kızıl Kmer’lerin hatlarını geçen ilk fotoğrafçıydı. Burada öldürülen bir Amerikan TV ekibine ait malzeme ve jiplerini buldu. Ekipte bulunanların cesetleri aynı yerde 25 yıl sonra bulunacaktı. 1972 Münih

293 “Türkiye’nin Başına Ne Geldiyse...”, Arredamento Dekorasyon, Eylül 1990’dan aktaran Geniş Açı, Sayı 10, Mart/Nisan 2000, s. 30

Olimpiyatları sırasında Sipa tarafından çekilen ve İsrail’li rehinelere Filistinlileri taşıyan helikopterin infilak ettirilişini gösteren bir fotoğraf, Time dergisinin kapak-  
ğında yayınlandı.

Gökşin Sipahioğlu çok sayıda tanınmış kişiyle söyleşi de yapmıştır: Zanzibar’da Başkan Karame, Haile Selassie, Chou En Lai ve o sıralar Gabon hava kuvvetlerini eğitmekte olan İkinci Dünya Savaşı’nın tanınmış test pilotu Hanna Reitsch. Ayrıca 1978 yılında, o yıllarda Paris’te sürgünde bulunmakta olan Ayetullah Humeyni ile evinde bir röportaj yapılmış, evin zemin katında bulunan ve Humeyni’nin konuşmalarının çoğaltılarak İran’a gönderildiği bir teyp kayıt sisteminin de fotoğrafları sağlanmıştır.

Sağladığı uluslararası ünle 1962 yılında Hürriyet gazetesinde çalışmaya başlayan Sipahioğlu, 1966-1982 yılları arasında gazetenin Paris muhabirliğini üstlendi. Bir fotoğraf ajansı kurma fikrinin nasıl oluştuğunu Sipahioğlu şöyle aktarır:

“Ağustos 1968’de Gamma fotoğraf ajansına gittim ve komünist liderlerin ilk kez toplanacağı Bratislava konferansı üzerine bir röportaj yapmayı önerdim Ajansın yöneticisi fikrimi beğenmedi. Ben de eğer dünyanın bir numaralı fotoğraf ajansı bu konuyu işlemeyi düşünmüyorsa, başka bir fotoğraf ajansına yer var diye düşündüm.”<sup>294</sup>

İlk ofisinin 1969 yılında açılmasına karşın, Sipa Press resmi olarak 1973 yılında kurulur. Açıldığı günden beri bir tür fotojurnalizm okulu gibi çalışan Sipa, tanınmış fotoğrafçıların yanısıra, deneyimsiz fotoğrafçıların yetiştiği bir okul olur. Sipa Press’in ününün dünya çapında artmasına terörist Carlos’un fotoğrafları sağlamıştır. Bu öykü Sipahioğlu’nun en önemli atlatmalarından biridir:

“21 Aralık 1975’te Viyana’da gerçekleştirilen OPEC toplantısında 11 ülkenin bakanı rehin alınır, teröristlerin başında Carlos adıyla bilinen İllich Ramirez Sanchez vardır. Rehinelere uzun süren pazarlıklardan sonra bir uçağa bindirilerek bilinmeyen bir noktaya doğru uçtuklarında, haberin peşinde koşan Gökşin Sipahioğlu’nun bir kumar oynaması gerekir, teröristlerin gitmesi muhtemel her ülkeye fotoğrafçı gönderemeyeceği için fotoğrafçısını göndereceği ülkeye karar vermesi gerekir. İyi ve saf görüldüğüne inandığı Nik Wheeler’i Cezayir’e gönderir. Wheeler, Cezayir havaalanına iner inmez pistin yakınındaki bir binayı gözüne kestirir, etrafı gözlemeye başlar, bir süre sonra pistteki bir hareketlilik dikkatini çeker. Cezayir’in şu anda cumhurbaşkanı olan, zamanın dışişleri baka-

294 Yasemin Dobra-Manço, “Sipa Success story: Now one of the world’s top photo agencies” <http://www.sipa.com/press/story.html>, 21.02.1999

nı Buteflika ve güvenlik görevlileri, yanlarında fotoğrafçının kimliğini bilmediği birisiyle bir uçağa doğru ilerlemektedir. Tuvaletle koşan Wheeler kirli camı silerek teleobjektifiyle bir düzine fotoğraf çeker.”<sup>295</sup>

Paris’te büyütülen fotoğraflardan fotoğraflardaki kimliği bilinmeyen kişinin Carlos olduğu anlaşılır. Carlos’un 1994 yılında Sudan’da yakalanmasına kadar geçen sürede gazete ve dergilerde kullanılan tek fotoğraf budur.

Time dergisinden Arnold Drapkin “hem gazeteci hem de bir iş adamı olarak Gökşin Sipahioğlu’nun yeteneklerini” överken, onun “bir gazeteci olarak birinci sınıf içgüdülere sahip ve bu alanda sektördeki en iyilerden biri olduğunu” belirterek, “genç yetenekleri keşfetmedeki becerisinden” söz eder. Sipa’dan yetişen fotoğrafçılar arasında şu anda ikisi de Magnum üyesi olan Abbas ve Luc Delahaye gibi fotoğrafçılar sayılabilir.<sup>296</sup>

Fotoğraf çekmeye 1956 yılında İsrail’de başlayan Sipahioğlu yoğunlaşan işleri nedeniyle profesyonel olarak fotoğrafçılığı 1974 yılında bırakır. Sipahioğlu’nun profesyonel olarak çektiği son fotoğraflar, aynı zamanda bir resmi ziyaret sırasında çekilen Fransa Cumhurbaşkanı Georges Pompidou’nun da son fotoğraflarıdır.<sup>297</sup>

Gökşin Sipahioğlu’nun fotoğrafçı kişiliği konusunda en gerçekçi yorum, 20 Kasım 1998 tarihinde Le Monde gazetesinde yayınlanan ve Sipahioğlu’nun sergi kataloğuna “Fotojurnalizmin Dinozoru” başlığıyla önsöz olarak alınan Michel Guerrin’in yazısındadır:

“Gökşin Sipahioğlu büyük bir fotoğrafçı değildi, ancak dört Fransız askerinin silahlarını ona yönelttiği 1967 yılında Djibouti’de çekilen vahşi şipşak fotoğrafta olduğu gibi, haber değerinin kompozisyonundan daha önemli olduğu fotoğrafları çektiğinden, her zaman doğru yerdeydi.”<sup>298</sup>

Gökşin Sipahioğlu’nun 1965 yılında Pekin’de çektiği bir ağaca yaslanmış yaşlı bir kadını konu alan fotoğraf kanımızca onun en başarılı fotoğraflarından biridir. Gururlu Çin adlı fotoğrafla arka tarafta görülen genç kızlar tai-chi pratiği yaparlarken, çiçeklenmiş ağaca yaslanmış yaşlı kadın gururlu ifadesiyle dikkat çeker.

295 Geniş Açı, Sayı 10, Mart/Nisan 2000, s. 33

296 Sipa comme Sipahioğlu, 28 Ağustos-12 Eylül 1999 tarihlerinde Perpignan, Fransa’da açılan aynı adlı serginin kataloğu, tarih belirtilmemiş, s. 12

297 Sipa comme Sipahioğlu, s. 89

298 Sipa comme Sipahioğlu, s. 12

### 3.3.1.2 Stok Fotoğrafçılık ve Sipa Press

Sipa Ajansı bir yandan kadrolu ve serbest fotoğrafçıları, öte yandan dünyanın dört bir yöresinde temsilciliğini üstlendiği ajanslar tarafından sağlanan fotojurnalistik tavırlı fotoğrafları pazarlarken, bir yandan da farklı talep alanları yaratabilmek amacıyla özel alanlarda fotoğraf arşivleri oluşturmaktadır. Sipa ajansında yer alan beş farklı bölümden ‘Sipa Online’ günümüz bilgisayar teknolojilerinin kullanıldığı bir fotoğraf arşivleme ve erişim sistemi olarak kullanıcılara, doğrudan Sipa arşivlerine girip, arzu ettikleri görüntülere ulaşma olanağı sağlamaktadır. 1998 yılı sonları itibarıyla sayısallaştırılmış görüntü sayısı 300 bin civarında idi.

Sipa Online ile birlikte Sipa Image, Sipa Sport, Sipa Icono, Sipa Medical bölümleri bulunmaktadır. Bunlardan ‘Sipa Icono’, farklı koleksiyonların satın alınmasıyla oluşturulmuş ve 100 binden çok görüntüden oluşan bir resim, gravür ve heykel fotoğrafları arşividir.

‘Sipa Image’ reklamcılık ve yayın sektörünün fotoğraf talebini karşılamaya yönelik stok fotoğraflardan oluşan bir arşivdir. 200 bin civarında fotoğrafın yer aldığı bu arşivde günlük yaşam, endüstri, tarım, çevre, doğa, manzara, gezi, spor ve boş zamanları değerlendirme etkinlikleri gibi çok farklı konular yer almaktadır.

‘Sipa Medical’ arşivinde, Paris’teki hastane ve kamu sağlık yardımı programlarının yanı sıra, tıp ve hastaneler tarihi, tıp teknikleri gibi sağlığa ilişkin konularda 100 bin civarında fotoğraf yer almaktadır.

‘Sipa Sport’ belli bir tarihsel dönem içinde çok farklı spor etkinliklerinden fotoğrafların yer aldığı 350 bin fotoğraftan oluşan bir spor arşividir.

Günümüzde diğer fotoğraf ajanslarında olduğu gibi stok fotoğrafçılık giderek daha çok önem kazanmaktadır. Sipa Press’in toplam satışları içinde fotojurnalistik (editorial) dışı gelirler –tanınmış kişilerin portreleri, prensesler gibi– ajansın toplam gelirinin yüzde 40’ına ulaşmıştır. Gökşin Sipahioğlu bu durumu şöyle açıklamaktadır: “İnsanlar daha çok hayal, daha az kan istiyor”.<sup>299</sup>

### 3.3.2 Fotojurnalizmde Etik Sorunlar

Günümüzde fotojurnalizm genelinde ve Weimar’da başlayıp, Black Star ve Magnum gibi ajanslarla uluslararası saygınlığa erişmiş fotoğraf ajansları özelinde en

299 Sipa comme Sipahioğlu, s. 12

çok sorgulanan konular arasında, fotojurnalistik pratiklerin reklam fotoğrafçılığına uygulanması ve sayısal teknolojileri kullanarak görüntü manipülasyonun ulaştığı boyutlar yer almaktadır.

Fotojurnalistik pratikler, 1920'lerdeki altın yıllarından başlayarak, okuyucularda belli görüntü algılama modelleri oluşturmuştur. Bunlar arasında fotojurnalistik görüntülerin konularını yaşamsal gerçeklikten alması, dolayısıyla gerçekçi bir anlayış sergilemesi, kurmacaya yer vermemesi gibi özellikler sayılabilir. Bu özellikler, izleyicide inandırıcılık konusunda belli normların oluşmasına yol açmıştır. Sayısal teknolojilerin görüntü manipülasyonu konusunda günümüzde ulaştığı yetkinliğe karşın, -bu teknolojiler sayesinde artık karanlık oda neredeyse ortadan kalkmış, fotoğraf makinesinin yerini giderek matematik modeller almaya başladığından, fotoğrafın nesnel gerçeklikle olan tarihsel ilişkisi sorgulanmaya başlanmış, daha önceleri negatifin belli bölümlerinin temizlenerek basılması (cropping), artık yerini, negatife gerçekte var olmayan kısımların eklenmesine (reverse cropping)'e bırakmıştır- fotoğrafın nesnel gerçeklikle ilişkisi (fotoğraf yalan söylemez) henüz geçerliliğini koruyan bir olgu olarak kalmaya devam etmektedir. Bu nedendir ki, Benetton gibi firmalar, reklam kampanyalarında, stüdyo ortamında çekilmiş klasik reklam fotoğrafları yerine, stüdyo ortamında çekilmiş klasik fotojurnalistik havalı fotoğrafları kullanmayı yeğlemektedir.

Bu tür imaj yaratma çabaları, günümüzde, klasik fotojurnalistik pazarların azalmasına bağlı olarak yeni pazarlar arayışındaki fotoğraf ajanslarını da etkilemiş görünmektedir. ABD'de modern fotojurnalizmin kuruluşunda önemli katkıları olan Black Star ajansı, 1980'li yıllarda uygulanan ve "Yaşamında Bir Gün" olarak somutlaşan fotojurnalistik deneyimi, reklam fotoğrafçılığına uygulamıştır. Ajansın, tüm dünyaya yayılan bağlantılarını kullanarak, Pepsi, bir dondurma firması olan Haagen-Dazs ve Citibank için gerçekleştirdiği reklam kampanyaları, "Yaşamında Bir Gün" adlı popüler fotojurnalistik deneyimin, söz konusu kuruluşların ürünlerinin tanıtımı -reklam amaçlı görüntü üretimi- için kullanıldığı bir ortam yaratmıştır. Adı bile söz konusu fotojurnalistik deneyimi çağrıştıran çalışmada, -"A Pepsi Day"-, Black Star ajansı, değişik ülkelerde 65 fotoğrafçısını kullanarak ve sadece bir günde Pepsi imajını güçlendirecek fotoğraflar çekilmesini sağlayarak, reklam fotoğrafçılığına yeni bir yaklaşım getirmişlerdir.

Black Star böylece gerçeklikle ilişkisi ortalama izleyici tarafından sorgulanmayan fotojurnalistik deneyimi, kurmaca bir anlayışla kullanarak, daha çok para kazanmak ve yeni pazarlara ulaşmak adına etik olarak sorgulanan bir yaklaşım sergilemiştir.

Klasik fotojurnalistik yaklaşımların reklam amaçlarıyla kullanımında tek örnek Black Star değildir. Fotoğrafçıların telif haklarının korunması ve meslek ilkelerinin

kurumlaşması doğrultusunda bir model oluşturan Magnum ajansı da aynı sorunsalla karşı karşıyadır. Gerçi klasik anlamdaki foto röportajlara olan ilginin giderek azalması, Magnum fotoğrafçılarının daha 1950’li yıllardan başlayarak reklam ve şirketlerin yıllık raporları gibi farklı alanlara ilgi göstermelerine yol açmıştır. Magnum’un 1952 yılında yapılan bir genel kurul toplantısında Pat Hagan diğer üyelere seslenirken şunları söylüyordu: “Eğer reklam ve endüstri piyasasına girilecekse, bu, Coca-Cola türü fotoğraflarla değil, müstesna fotoğraflarla sağlanabilir. Bizimle ilgilenen reklam ajansları, bizim Life, Look, Vogue, Harper’s Bazaar ve diğer dergilerde yayınladığımız türde fotoğraflarla ilgileniyorlar.”<sup>300</sup> Bu alana girilmek istenmesinin nedeni, klasik fotoğrafa olan ilginin azalmasının yanı sıra, reklam ve endüstri sektöründeki fiyatların klasik fotojurnalistik çalışmalara göre 4 ile 8 kat daha yüksek oluşudur.

Bir Magnum fotoğrafçısı olan ve siyah/beyaz fotoğraf çalışmalarıyla tanınan İngiliz Martin Parr’ın fotoğraflarının bir blujin firması olan Pepe ve Fiat finans için kullanılmasının, Magnum ajansının amaçlarıyla bir çelişki yarattığı belirtilmektedir. Parr’ın daha önce başka amaçlar için çektiği fotoğrafların, çekilen kişilerin izni alınmadan ve bağlam değiştirilerek –reklam amacıyla ve ilgisiz alt yazılarla– yeniden kullanılması, fotoğrafçının yanı sıra, çalıştığı Magnum ajansının da etik olarak sorgulanmasını beraberinde getirmektedir. Magnum yetkilileri, üye fotoğrafçıların reklam amacıyla fotoğraf çekip, çekmeme ve eski fotoğraflarının reklam amacıyla yeniden kullanılması konularında kendilerinin yetkili olduğunu belirtmektedirler. Dolayısıyla bu gibi durumlarda tüm sorumluluk fotoğrafçıya ait olmaktadır. Artık bir Magnum üyesi olmakla birlikte, bir zamanlar ajansın üyesi olan Sebastiao Salgado da reklam sektörünün çekiciliğine dayanamamış, otomobil ve sigara firmaları için reklam fotoğrafları çekmiştir.<sup>301</sup>

Günümüzde sayısal teknolojilerin giderek artan bir hızda fotoğrafta kullanımı, fotojurnalizm etiği bağlamında farklı sorunları da beraberinde getirmektedir. Bunlardan biri, sayısal teknolojileri kullanarak, aslında fotoğrafçılığın tarihi kadar eski olan manipülasyonun, çok hızlı ve bazı durumlarda orijinalinden ayıramayacak denli başarılı yapılabilmesi; ikincisi ise, kurumlar açısından sayısal teknolojilere yatırım yapmanın maliyetinin yüksekliğidir.

Howard Chapnick, yeni dijital teknolojilerin kullanımının bir zorunluluk haline gelmesine bağlı olarak, fotoğraf ajanslarının da giderek sermaye-yoğun bir nitelik

300 Fred Ritchin (1993), s. 433

301 Colin Jacobson, “Magnum Farce”, <http://zonezero.com/magazines/articles/jacobson/7magnum1/html>, 21.02.1998

kazanmakta olduğunu belirtir.<sup>302</sup> Çok farklı alanlarda uzmanlaşmış yüzlerce fotoğraf ajansı olmasına karşın, verimlilik, hız, istihdamın azaltılması ve inanılmaz bir hızla yaygınlaşan internet'in kullanılması gibi nedenlerle, fotoğraf ajanslarının, büyük finansman gerektiren sayısal teknolojilere yatırım yapma gereği, uzun vadede fotoğraf ajanslarının sayılarının azalıp, bu alanda da tekellerin oluşması sonucunu getirebilecektir.

### 3.3.3 Sayısal Teknolojiler ve Ajanslar

İletişim açısından bakıldığında 1990'lı yıllarda ivme kazanan bir eğilim günümüze damgasını vurmuş görünmektedir. Bu eğilim bilişim teknolojilerindeki gelişme ve buna bağlı olarak internet adı verilen uluslar arası bilgisayar ortamındaki erişim ağıdır. Sesli ve görüntülü görüşmeler yapılabilmesine bile olanak veren bu sistem sayesinde dünya artık gerçekten küçülmüş, diğer alanlardaki varlığı olumlu anlamda sorgulansa bile, iletişim alanında küreselleşmenin en azından altyapısı artık hazırdır.

İnternet'in insanların yaşamlarında çok ciddi dönüşümler yarattığını günümüzde bile algılayabiliyoruz. İnternet genelde fotoğraf, özelde fotoğraf ajansları açısından da çok önemli gelişmelere sahne olma potansiyeline sahiptir. Corbis'in, fotoğrafçılık ve yaratıcı hizmetlerden sorumlu başkan yardımcısı deneyimli fotoğraf editörü Peter Howe, internetin, fotoğrafçılığı, Box Brownie'nin icadından, Leica'nın ortaya çıkışından, flaşın mükemmelleştirilmesinden ve hızlı filmlerin varlığından daha çok etkileyeceğini belirtir.<sup>303</sup> İnternet'in bu anlamdaki etkilerini günümüzdeki gelişmeler açısından çeşitli alanlarda gözlemleyebiliyoruz.

Öncelikle internet hız ve verimlilik açısından çok önemli kazançlar sağlamak tadır. Dünyanın neresinde olursa olursun, çekilen bir fotoğraf, klasik teknolojilerle kıyaslanamayacak bir hızla sonuçsal kullanım alanlarına ulaştırılabilmektedir. Sayısal fotoğraf makineleri kullanıldığı takdirde bu işlem neredeyse anında (on-line) yapılabilmektedir.

Gazete ve dergiler on-line olarak sayısal ortamda izlenebilmekte, hatta sadece sayısal olarak yayınlanan yayınlar da bulunmaktadır. Sayısal ortamda yayınlanan bu web sitelerine ulaşmak için herhangi bir ödeme yapılmamaktadır. Bu pratik, insanların evlerinden çıkmadan her türlü bilgiye ulaşmalarına, kendilerini geliştirmelerine olanak

302 Howard Chapnick (1994), s. 111

303 Peter Howe, "Wake Me After The Revolution", Digital Journalist, <http://dirckhalstead.org/issue9905/howe.htm>, 16.10.1999

tanımlanmaktadır. Gerekli donanıma sahip olunduğu takdirde kişisel olarak da web siteleri oluşturulabilmektedir. Böylece internet demokratik bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu olanağı kullanarak belgesel fotoğrafçılık, ya da fotojurnalistik alanlarda sayıları giderek artan sitelere girip, incelemek olasıdır. Düşük rezolüsyonlu olmak kaydıyla beğenilen fotoğrafların baskısı da alınabilmektedir.

İnternet'in sağladığı en önemli olanaklardan biri elektronik ticaret (e-commerce) denilen olgunun giderek artması, bu olanağı kullanarak neredeyse tüm metallerin parası ödendiği takdirde bu sanal ortamda sipariş edilebilmesidir. Dünya elektronik ticaret hacminin gelecek yıllarda inanılmaz boyutlarda büyümesi kaçınılmaz bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Elektronik ticaretin hızla artması ve günümüzün artık bir görüntü dünyası olması fotoğraf ajanslarını da bu alanda yatırım yapmaya yöneltirken, 90'lı yıllarda yaşanan bazı gelişmeler Howard Chapnick'in öngörülerinin de gerçekleştiğini göstermektedir. Fotoğraf ajanslarının bu pahalı teknolojilere yatırım yapma gereği, bu alana yeni girişler için engel oluştururken, öte yandan da görüntü piyasası yoğunlaşan tekelci yapı nedeniyle rekabetçi niteliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

### 3.3.3.1 Corbis ve Getty Images

Geçen yüzyılın son on yılında fotoğraf ajansları, dolayısıyla fotoğrafçılık açısından ortaya çıkan en önemli gelişme, ABD'nin önde gelen zenginlerinden ikisinin stok görüntü alanındaki yatırımlarıdır. Petrol zengini Paul Getty'nin mirasçısı Mark Getty ve ünlü yazılım firması Microsoft'un patronu Bill Gates, görüntü alanında dev şirketler oluşturmuşlardır. Bu atılımların temel nedeni internetin görüntü gönderilmesine de olanak tanımasıdır. 2 milyar dolarlık bir piyasa olduğu tahmin edilen sayısal görüntü piyasasında Mark Getty'nin kurduğu Getty Images ve Bili Gates'in kurduğu Corbis, bir yandan mevcut fotoğraf ajanslarını ve görüntü koleksiyonlarını satın alırken, diğer yandan bu yatırımlarını destekleyecek dikey entegrasyonlara yönelmişlerdir. Kimi analistlere göre bu iki zengin bu alana yönelmeleri salt para kazanma amacına yönelik olmayabilir ve bir tür ölümsüzlük isteminden kaynaklanabilir:

"Bu yüzyılın ilk sanayi devriminden sonra sermaye devleri John D. Rockefeller ve Andrew Carnegie, servetlerini, müzeler, üniversiteler, konser salonları inşasında kullandılar. Sayısal çağda, görüntü arşivi sahipliği Getty ailesi ve Gates için bu durumun modern karşılıkları olabilir."<sup>304</sup>

304 Vernon Keenan'dan aktaran Troy Wolverton ve Greg Sandoval, "Getty, Gates draw swords over digital images", <http://news.cnet.com/news/0-1007-200-122363.html?tag=stcn.sr1.iir>.

Mayıs 2000 tarihi itibarıyla Getty Images bünyesi içinde yer alan şirketler şunlardır: The Image Bank (Eastman Kodak'tan satın alınan görüntü bankası); EyeWire (görsel-işitsel içerik, yazılım araçları ve tasarım kaynakları sağlayıcısı); Online USA (web tabanlı fotoğraf sağlayıcısı); Art.com (internette on-line çerçeveli, çerçevesiz sanat ürünleri koleksiyonu); Allsport (spor fotoğrafçılığı arşivi); Energy Film Library (film arşivi); Hulton Getty (dünyadaki en büyük iki özel fotoğrafçılık arşivlerinden biri) olan bu arşiv, 1958 ve 1988 yılları arasında BBC'nin bir parçasıydı. Bu yıllarda DailyExpress ve London Evening Standard arşivlerinin satın alınmasıyla ve daha sonraki sahiplerinin Keystone koleksiyonunu satın almalarıyla zenginleşmiştir. Ünlü İngiliz haftalık resimli dergisi Picture Post da Hulton Getty koleksiyonunda yer almaktadır; Liaison Agency (Kuzey Amerika'nın önde gelen haber ve röportaj ajanslarından); PhotoDisc (telif hakları olmayan stok fotoğrafçılığı ve e-ticaret devlerinden biri) ve Tony Stone Images (dünyanın önde gelen lisanslı fotoğrafçılık kaynaklarından biri).<sup>305</sup> Mayıs 2000 tarihi itibarıyla Getty Images bünyesinde 60 milyon fotoğraf ve 27 bin saatten fazla film yer almaktadır. Getty Images, web siteleri, 17 ülkedeki büroları ve 54'ten çok ülkedeki ajansları aracılığıyla satış yapmaktadır.

1989 yılında kurulan Corbis, 2.1 milyon adedi on-line olmak üzere 65 milyon görüntüye sahiptir. Görüntüler hem fotoğraf, hem de sanat yapıtlarından oluşmaktadır. Corbis, profesyonellere yönelik çalışan Corbis Images ve internet üzerinden tüketicilere yönelik olarak çalışan Corbis.com olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.<sup>306</sup>

Üç binden çok kaynaktan beslenen Corbis koleksiyonunda ürünleri pazarlanan sanatçılar ve kurumlar arasında Ansel Adams, Annie Griffith Belt, David Muench, Roger Ressmeyer, Galen Rowell, David and Peter Turnley, Mark Seliger, the Bettmann Collection, the National Gallery-London, the State Hermitage Museum-St. Petersburg, Lynn Goldsmith, Morton Beebe, Nick Kelsh ve Chuck O'Rear yer almaktadır.

Corbis'in görüntü arşivinde şu koleksiyonlar yer almaktadır: Bettmann Koleksiyonu (prehistorik mağara görüntülerinden modern fotojurnalizme varıncaya değin tüm insanlık tarihinden görüntüler. Baskı, saydam, cam negatif ve sayısal ortamda toplam 17 milyon görüntü. Bu sayının 12 milyonu United Press International (UPI) fotoğraf arşivinden oluşmaktadır.); Digital Stock (iş dünyası ve teknolojiye insanlar ve yaşam biçimlerine değin telif hakları olmayan fotoğraflardan oluşan koleksiyon); Westlight Koleksiyonu (reklam, grafik tasarım web sitesi tasarımcıları gibi ticari kurumlara

305 Kaynak: <http://www.getty-images.com>

306 Kaynak: <http://www.corbis.com>

görüntü sağlamaktadır); Lynn Goldsmith International (LGI) (tanınmış simaların tarihi ve çağdaş görüntüleri); Corbis Sygma (1999 Haziran ayında satın alınan Sygma dünyanın önde gelen haber fotoğrafçılığı ajanslarından biridir. Ajansın satın alınması Corbişe 40 milyon görüntü kazandırmıştır.)

Getty Images ve Corbis, dünyanın önde gelen fotoğraf koleksiyonlarını satın alarak, fotoğrafların yanısıra hareketli görüntülerin, resim ve benzeri görüntülerin de yer aldığı, erişimi son derece kolay görüntü devleri oldular. Geride bıraktığımız iki yüzyıla tanıklık eden önemli tarihi koleksiyonları da bünyelerine katmaları görüntü piyasasının tam bir oligopol nitelik kazanmasına yol açmıştır. Milyarlarca dolarlık bir piyasa olduğu ifade edilen bu piyasa internetin dünya çapında yaygınlaşmasıyla daha da büyüyecektir. Bu dev oluşumlar günümüzde fotoğraf ajanslarının önemini ortaya koyan olgular olarak değerlendirilirken, rekabeti engelleyici oluşumlarının yanısıra, başka açılardan da eleştirilere hedef olmaktadır.

Sayısal ortamda yayınlanan bir dergi olan The Digital Journalist dergisinin editörü Direk Halstead, Corbis koleksiyonlarında yer alan jurnalistik fotoğrafların büyük çoğunluğunda çekenele kredi verilmediğini belirterek, bu durumu etik olarak eleştirir.<sup>307</sup>

---

307 Dirck Halstead, "The vanishing Photographer", Kaynak: <http://digitaljournalist.org/issue0003/editorial.htm>



## sonuç

Weimar Cumhuriyeti'nde haftalık resimli haber dergilerine fotoğraf sağlamak üzere kurulan fotoğraf ajansları, salt girişimcilik ruhunun bir uzantısı olarak kalmamışlar, modern fotojurnalizmin gelişimine de önemli katkılar sağlamışlardır. Bir yandan fotoğrafçıların yetiştiği bir okul olma özelliği gösterirken, modern fotojurnalizmin en temel özelliklerinden biri olan foto röportajların dağıtımının yanı sıra, bunların programlanması ve üretimini de üstlenmişlerdir. Bir yetenek hazinesi olan fotoğraf ajanslarının, resimli haber dergilerinin editörleri ile kurdukları yakın ilişki, Almanya'daki fotojurnalizmin yükselişinin temel nedeni olarak kabul edilmektedir. Fotoğraf tarihçisi Giselle Freund, Dephot ajansında çalışan fotoğrafçıların modern fotojurnalizmi tanımladığını savunur. Gerçekten de sonradan 20'nci yüzyılın en tanınmış fotoğrafçılarından biri olan ve kendisi de başka bir önemli fotoğraf ajansının kurucuları arasında yer alan Robert Capa dahil pek çok tanınmış fotoğrafçı ajanslardan yetişmiştir.

Weimar'da kurulu ajansların bir başka katkısı da, modern fotojurnalistik deneyimlerin, ajans editörleri veya fotoğrafçıları aracılığıyla başka ülkelere taşınmasıdır. Dephot ajansının sahibi Simone Guttman, bu pratiğin, sonradan yerleştiği İngiltere'ye aşılmasını sağlarken, başka bir fotoğraf ajansının, Mauritius'un sahibi Ernest Mayer, bu pratiğin, kurucusu olduğu Black Star ajansı aracılığıyla ABD'ye taşınmasında önemli rol oynamıştır. Tümü Weimar dönemi fotojurnalistik deneyim sahibi kişiler tarafından kurulan Black Star ajansı, bir yandan foto röportajın ABD fotoğrafında kurumlaşması

yönünde çaba gösterilir, Avrupa pratiğinin ABD'ye aşılmasında bir köprü işlevi üstlenirken, bir yandan da deneyimli Avrupalı göçmen fotoğrafçıların yabancı oldukları yeni ülkelere uyum sağlamalarını sağlamıştır. Black Star'ın modern fotojurnalizme en önemli katkısı ise geçen yüzyılın en önemli resimli haber dergisi olarak kabul edilen 'Life' dergisi ile ilişkisinde yatmaktadır. Life dergisi editörlerine Alman pratiğini, özellikle foto röportaj kullanımı gerekliliğini gösteren Black Star kurucuları, daha ilk sayısından başlayarak Life dergisine fotoğraf sağladılar. Aralarında geçen yüzyılın en büyük foto röportajcısı olarak nitelenen Eugene Smith dahil pek çok fotoğrafçı, önce Black Star ajansında çalışıp Life dergisine geçmişlerdir.

Farklı bir yapı olarak 1947 yılında kurulan Magnum ajansı pek çok alanda fotoğraf ajansları arasında bir model oluşturmuştur. Kooperatif yapısı nedeniyle bir seçkinler klübü olma özelliği gösteren Magnum, günümüzde neredeyse standart bir pratik olan üyelerinin telif haklarına sahip çıkmaktan, şiirsel bir fotojurnalistik dil yetisi oluşmasına, dünya olaylarına hümanistik, eleştirel bir bakış açısı ile tanıklığa değin örnek olmuştur. Magnum'un üyelik yapısı, üyelerine, özgürce bir çalışma ortamı sağlayarak, bağlayıcı, kısıtlayıcı pratiklerin dışında, kendilerini yeniden üretmelerine olanak tanımaktadır.

Sahibi bir Türk olan Sipa Press bugün dünyanın sayılı ajansları arasında yer almaktadır. Sipa Press'i diğer ajanslardan ayıran en önemli niteliklerinden biri de, 1990'lı yılların sonunda dünyanın önde gelen ajanslarından hemen tümü el değiştirirken, eski sahiplik yapısını koruyan tek büyük ajansın Sipa Press olmasıdır. Sipa Press klasik fotojurnalistik çalışmalarını sürdürürken, tarihsel fotoğraf arşivini büyütmüş ve stok fotoğrafçılığın çok çeşitli alanlarında sayısal teknolojileri kullanarak hizmet vermeye devam etmektedir.

TV'nin rekabeti nedeniyle klasik anlamdaki fotojurnalistik çalışmaların yayınlanacağı mecraların azlığına karşın, bu tür çalışmalar üretilmeye devam edilmekte, kitap, sergi, poster gibi araçlarla izleyici ile buluşmaktadır. Ekonomik etmenlere bağlı olarak medyada kadrolu fotoğrafçıların sayısının azalması, fotoğraf ajanslarına olan bağımlılığı pekiştiren bir olgu olmuştur. Stok fotoğraflarına olan ilginin artması, günümüzde fotoğraf ajanslarının çalışma alan ve ilkelerini de etkilemiş, ajanslar, klasik fotojurnalistik çalışmaların yanı sıra, farklı fotoğraf türlerine de stoklarında yer vermeye başlamışlardır.

Tiphaigne de la Roche'un, kehanetsel bir söylemle, 1760 yılında öngördüğü fotoğrafın tarihe tanıklık işlevi devam ettiği sürece, fotoğraf ajansları da modern anlamda 1920'li yıllardan bu yana üstlendikleri işlevlerine bu yeni binyılda da devam edeceklerdir.

# kaynakça

## Albümler

**After The War Was Over, 168 Masterpieces by Magnum Photographers**, Thames and Hudson, London, 1985

**August Sander**, Könemann, Cologne, 1997

**Avant-Garde Photography in Germany, 1919-1939**, San Francisco Museum of Modern Art, 1980

**Chim, The Photographs of David Seymour**, (ed. By Catherine Chermayeff vd), Little Brown and Company, New York, 1996

**Evans, David. John Heartfield**, AIZ, Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38, Kent Fine Art Inc. , 1992

**Magnum Landscape**, Phaidon Press, London, 1997

**Magnum Cinema, Photographs from 50 Years of Movie-Making**, with An Introduction by Alain Bergala, Phaidon Press Limited, London, 1998

**Manchester, William** (Essays by Jean Lacouture and Fred Ritchin). **In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers**, Andre Deutsch Ltd. , London, 1993

**Neubauer, Hendrik. Black Star, 60 Years of Photojournalism**, Könemann, 1997

**Robert Copa: Photographs**, Aperture Foundation, New York, 1996

**Sipa comme Sipahioğlu**, 28 Ağustos-12 Eylül 1999 tarihlerinde Perpignan, Fransa'da açılan aynı adlı serginin kataloğu, tarih belirtilmemiş

## 134 FOTOĞRAF AJANSLARININ FOTOJURNALİZME KATKILARI

**The Hungarian Connection: The Roots of Photojournalism** (ed. Colin Ford), National Museum of Photography, Film and Television, West Yorkshire, 1987

**20<sup>th</sup> Century Photography**, Museum Ludwig Cologne, Taschen, Köln, 1996

### Ansiklopediler

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, İstanbul 1990

Dorsay, Atilla ve Gürkan, Turhan (Haz.), **Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi**, Hürriyet Gösteri Yayınları, yayın tarihi belirtilmemiş

**The Focal Encyplodepia of Photography**, Focal Press, London, 1974

### Dergi ve Gazeteler

**Creative Camera**, Number 197/198, May/June 1981

**Cumhuriyet**, 28 Ocak 1999

**Geniş Açı**, Sayı 10, Mart/Nisan 2000

**LIFE**, World War II, Special Issue, Spring-Summer 1985, Volume 8, No 6

**Time**, March 22, 1999

**Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, Ocak 1981, sayı 349

**Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Cilt XVII, sayı 196, 1 Ocak 1968

### Kitaplar

Adotto, Kiku. **Picture Perfect: The Art and Artifice of Public Image Making**, Basic Books, New York, 1993

Arnason, H. H. **A History of Modern Art**, 3. Basım, Thames and Hudson, London, 1988

Atkins, Robert. **Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords**, Abbeville Press Publishers, New York, 1990

Batur, Enis (Haz.) **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

Benjamin, Walter. **Pasajlar**, (Çev. Ahmet Cemalettin), Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8, İstanbul, 1993

Brenner, Michael. **The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany**, Yale University Press, New Haven, 1996, s. 11-12

Chapnick, Howard. **Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism**, University of Missouri Press, Columbia, 1994

Droste, Magdalena. **Bauhaus, 1919-1933**, Benedikt Taschen, Köln, 1990

Ellis, Jack C. **A History of Film**, Prentice-Hall, New Jersey, 1979

- Freund, Giselle. **Photography and Society**, David R. Godine, Boston, 1982
- Fulton, Marianne (ed). **Eyes of Time: Photojournalism in America**, A New York Graphic Society Book, Little, Brown and Company, Boston, 1988
- Gernsheim, Helmut & Alliot. **A Concise History of Photography**, Grosset & Dunlop, New York, 1965
- Gidal, Tim N. **Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933**, Macmillan Publishing Co. , Inc, New York, 1973
- Goldberg, Vicki (ed). **Photography in Print**, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988
- Hight, Eleanor M., **Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany**, The MIT Press, Cambridge, 1995
- Hobsbawm, Eric. **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991, Aşırılıklar Çağı**, (Çev. Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul 1996
- Issari, M. Ali. **Cinema Verite**, Michigan State University Press, 1971
- Jeffrey, Ian. **Photography: A Concise History**, Thames and Hudson, London, 1996
- Lee, Stephen J. **Aspects of European History 1789-1980**, Routledge, London 1995
- Lee, Stephen J. **The Weimar Republic**, Routledge, London 1998
- Leyda, Jay. **KINO: A History of the Russian and Soviet Film**, George Ailen & Umvin, London, 1983
- Luda et. al. (der. ), **Devrim Sineması** (Çev. Osman Akinbay), Öteki Yayınevi, Ankara, 1993
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Prof. Dr. Cevat Capan ve Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991
- Kostelanetz, Richard. (ed), **Moholy-Nagy: An Anthology**, Da Capo Press, New York, 1991
- Kracauer, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film**, Princeton University Press, 1974
- Mamber, Stephen. **Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary**, The MIT Press, Cambridge, 1974
- Miller, Russel. **Magnum: Fifty Years at the Front Line of History**, Grove Press, New York, 1998
- Moholy-Nagy, Lazslo. **Painting, Photography, Film**, The MIT Press, 1973
- Mora, Gilles. **PhotoSpeak: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography, 1839 to the Present**, Abbeville Press, New York, 1998
- Morris, John G. **Get The Picture: A personal History of Photojournalism**, Random House, New York, 1998
- Newhall, Beaumont (ed). **Photography: Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography**, The Museum of Modern Art, New York, 1980
- Newhall, Beaumont. **The History of Photography**, The Museum of Modern Art, New York, 1993
- Salihoglu, Hüseyin. **Alman Kültür Tarihi**, İmge Yayınevi, Ankara, 1993
- Sander, Oral. **Siyasi Tarih: 1918-1994**, 6. baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 1998
- Sklar, Robert. **Film: An International History of the Medium**, Harry N. Abrams, New York, 1993

## 136 FOTOĞRAF AJANSLARININ FOTOJURNALİZME KATKILARI

Smith, Cynthia Zoe. *Emigre Photography in America: Contributions of German Photojournalism From Black Star Picture Agency to Life Magazine, 1933-1938*, UMI Dissertation Services, Ann Harbour, 1998.

Whelan, Robert. *Robert Capa: A Biography*, Knopf, 1985

Zweig, Stefan. *Dünün Dünyası* (Çev. Burhan Arpad), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1964

### Katalog ve Broşürler

Erich Salomon. *Fotografien 1928-1938*, Berlinische Galerie, Fotografische Sammlung, 1986

August Sander, (Sergi Kataloğu), Goethe Institute, Munich, 1980/89

First Run/Icarus Films 1997 Catalog

### Sözlükler

Lewinski, Jorge. *Photography, A Dictionary of Photographers, Terms and Techniques*, Arrow Books, London, 1977

Özön, Nijat. *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981

### İnternet Adresleri

[digitaljournalist.org](http://digitaljournalist.org)

[magnumphotos.capgemini.co.uk](http://magnumphotos.capgemini.co.uk)

[stil.uni-duisburg.de](http://stil.uni-duisburg.de)

[www.cahanbooks.com](http://www.cahanbooks.com)

[www.contaxcameras.com](http://www.contaxcameras.com)

[www.corbis.com](http://www.corbis.com)

[www.eastman.org](http://www.eastman.org)

[www.damocles.nl](http://www.damocles.nl)

[www.filmpicker.com](http://www.filmpicker.com)

[www.getty.edu](http://www.getty.edu)

[www.getty-images.com](http://www.getty-images.com)

[www.holonet.khm.de](http://www.holonet.khm.de)

[www.leica-camera.com](http://www.leica-camera.com)

[www.sipa.com](http://www.sipa.com)

[www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)

[www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com)



"Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkısı" (2000) başlıklı doktora tezi Temel parametreleri, özgürlük, bilimsel ve sanatsal yaratıcılık, devrim ve kaos olan Weimar Cumhuriyeti (1919-1933), hem XX. yüzyıl hem de XXI. yüzyılın sosyo-kültürel yapısını tanımlamak ve fotoğraf politikalarını çözümlemek açısından daima göz önünde tutulması gereken tarihsel odaklardan biridir. Yanısıra Dr. Oral'ın tezinde incelediği fotoğraf ajanslarının, fotojurnalistlerin serbest iradesi, yaratıcılıkları, cesaret ve fedakarlıklarına dayalı tarihsel ve güncel otoritesi, postmodern anlam erozyonuna rağmen gerçekliğini muhafaza etmektedir.

Prof. Dr. Simber Atay R. Eskier

