

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE
MİMARLIK, İDEOLOJİ VE FOTOĞRAF
İLİŞKİSİ: ARKİTEKT KAPAKLARI

Çağla ERCANLI

Haziran, 2015
İZMİR

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE MİMARLIK, İDEOLOJİ VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ: ARKİTEKT KAPAKLARI

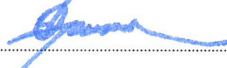
**Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi Programı**

Çağla ERCANLI

**Haziran, 2015
İZMİR**

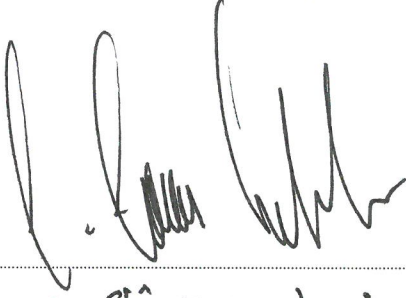
YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU

ÇAĞLA ERCANLI, tarafından DOÇ.DR.GÖKÇEÇİÇEK SAVAŞIR yönetiminde hazırlanan “ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ’NDE MİMARLIK, İDEOLOJİ VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ: ARKİTEKT KAPAKLARI” başlıklı tez tarafımızdan okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



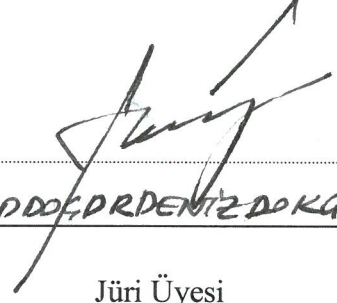
Doç. Dr. Gökçeçişek SAVAŞIR

Yönetici



DOÇ.DR. C. GÜVEN İNCİRLİOĞLU

Jüri Üyesi



YRD. DOÇ. DR. DENİZ DÖKĞÖZ

Jüri Üyesi



Prof. Dr. Ayşe OKUR

Müdür

Fen Bilimleri Enstitüsü

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim ve tez çalışmam süresince değerli bilgi ve katkılarıyla beni yönlendiren; ilgisini, anlayışını ve güler yüzünü eksik etmeyerek her zaman bana destek olan sevgili danışmanım Doç. Dr. Gökçeçiçek Savaşır'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, görüş ve yorumları ile çalışmamın yönlenmesinde bana destek olan jüri üyelerim Yrd. Doç. Dr. Deniz Dokgöz'e ve Doç. Dr. Güven İncirlioğlu'na katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Güven, sevgi ve destekleri ile her zaman yanımda olan canım babam Çetin Ercanlı ve canım annem Öznur Ercanlı'ya...

Çağla ERCANLI

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE MİMARLIK, İDEOLOJİ VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ: ARKİTEKT KAPAKLARI

ÖZ

Toplumların düşünsel, felsefi ve siyasi kimliklerinin pratikle nesnelleşmesi ile ortaya çıkan ideoloji kavramı tarih boyunca çeşitli toplumsal araçlar ve ritüeller ile nesnel bir varlığa dönüşmüştür. İdeolojilerin yayılmasında ve anlaşılmasında ise mimarlık ve fotoğraf iki önemli araç olmuştur. Fotoğraf kanıt, belgeleme, araştırma ve arşiv aracı olarak modern hayata dâhil olurken, mimarlık için de belgeleme, temsil ve yeniden üretim aracı olmuştur. Görselliğin modern hayattaki öneminin yanı sıra, fotoğraf; nesne ve imgeleri dolaşıma katan ve çoğaltan, onları yeniden biçimlendiren sürecin merkezi bir ögesidir. Mimarlık pek çok kez belli ideolojiler çerçevesinde şekillenirken, mimari nasıl olmalı ve nasıl üretilmeli sorularına yanıt aranmış, fotoğraf ise üretilen mimari ürünün nasıl kavrandığı ve tüketildiği noktasında devreye girmiştir.

Modernizm, Avrupa'da doğmasına rağmen taşıdığı evrensellik ve rasyonalist olma iddiasıyla kısa zamanda tüm dünyada etkisini göstermiştir. 20. Yüzyıl'da mimarlık, çağdaşlaşma yolunda ilerleyen Türkiye Cumhuriyeti'nin, 'modern ulus', 'ulus devlet', 'milli kimlik' ifadeleri ışığında kavramsallaştırılmasında kullanılan bir araç olmuştur. Cumhuriyet ideolojisinin gücünü yansıtacak şekilde oluşturulan mimari ürünler değişen devlet rejiminin gücünü sembolize etmiştir. Fotoğraf ise bu düşünsel izleğin değişen rejimle birlikte dönüşen toplum arasında da yayılmasına hizmet eden ikincil bir araç olarak görülmektedir.

Bu çalışmada, dönemin ilk ve tek mimarlık dergisi olan *Arkitekt* incelenmektedir. *Arkitekt*'in 1931-1941 yılları arasındaki kapak fotoğrafları üzerinden dönemin ideolojisi, mimarisi ve fotografik temsili arasındaki ilişki araştırılmaktadır. Özellikle, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığının fotoğraf aracılığıyla nasıl yansıtıldığı ve yayıldığı; ayrıca yeni devlet ideolojisinin propagandasının yapılarak nasıl yeniden üretildiği araştırılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Arkitekt, dergi kapakları, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı, fotoğraf, mimarlık ve ideoloji

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE, IDEOLOGY AND PHOTOGRAPHY IN THE EARLY TURKISH REPUBLICAN PERIOD: COVERS OF ARKITEKTS

ABSTRACT

The concept of ideology is a set of ideas that reveals with the objectification practice of society's intellectual, philosophical and political identities. Architecture and photography have become two major tools for revealing different understandings and ideologies. Photography that have merged into the modern life both as tool for and an object of witnessing, documenting, surveying, and archiving, has been referred by the discipline of architecture as a document, a representational mode, reproduction technique. Besides the substantial role of visuality in modern world, photography is also a central element both for the reproduction of objects and, for the circulation and duplication of images. In this context, the outstanding questions are 'how ideology is produced throughout architecture?' and 'how ideology and architecture are perceived and consumed through photography?'

Despite being born in Europe, modernism has demonstrated its effect in a short time all over the world with its claim of universality and rationality. In the 20th century, architecture has been as a representation of the republican ideology and its statement as 'modern civilization', 'modern nation' and 'national identity'. Thus, the architectural productions of that period symbolized the power of that state regime. Accordingly, photography was also a tool of propaganda for disseminating the ideology of this new regime among the society.

This study is an inquiry on the first and only architectural periodical, *Arkitekt*. Focusing on the cover pages of this architectural periodical, between 1931-1941, it investigates the relationship between ideology, architecture and photographic representation of the state. More specifically, this study inquires how mainstream architectural tendency of the Early Republican Period (1931-1941) was reflected and

disseminated; and also how the ideology of the state was produced, reproduced and propagated through photography.

Keywords: Arkitekt, magazine covers, architecture of the Early Republican Period, photography, architecture and ideology

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ.....	xvi
BÖLÜM BİR- GİRİŞ.....	1
1.1 Konuya Yaklaşım	1
1.2 Çalışmanın Amacı ve Önemi	5
1.3 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi	5
BÖLÜM İKİ- MİMARLIK VE İDEOLOJİNİN ARACI OLARAK FOTOĞRAF	8
2.1 Mimarlığın Aracı Olarak Fotoğraf	8
2.1.1 Mimarlık için Bir Görsel Temsil Biçimi Olarak Fotoğraf	13
2.1.2 Mimarlık için Bir Belgeleme ve Arşiv Aracı Olarak Fotoğraf	17
2.1.3 Mimarlık için Bir Yeniden Üretim Tekniği Olarak Fotoğraf	19
2.2 Siyasi İdeolojilerin Yeniden Üretiminde Sanat	21
2.2.1 Mimarlık ile Somutlaşan İdeoloji Kavramı	24
2.2.2 İdeolojinin Temsilinde ve Yayılmasında Bir Araç Olarak Fotoğraf	28
BÖLÜM ÜÇ- GEÇ OSMANLI'DAN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NE İDEOLOJİNİN TEMSİLİNDE MİMARLIK VE FOTOĞRAF	31
3.1 Geç Osmanlı Döneminde Batılılaşma Hareketleri ve Fotoğrafın Kullanılması	31

3.2 Modernleşme Çabaları ve Ulusal Kimlik Oluşumuna Sahne Olan Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Mimarlık ve Fotoğraf	36
---	----

BÖLÜM DÖRT- ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ İDEOLOJİSİ VE MİMARLIĞININ TEMSİLİNDE ARKİTEKT DERGİSİ KAPAK FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ (1931-1941)57

4.1 1931-1941 Arkitekt Kapakları	57
4.2 Arkitekt Kapaklarını Okuma Parametreleri	67
4.2.1 Format	68
4.2.2 Mimari Parametreler	77
4.2.2.1 İçerik	85
4.2.2.2 Ölçek-Boyut	99
4.2.2.3 Doku-Malzeme	107
4.2.2.4 Masiflik-Şeffaflık	109
4.2.2.5 İç-Dış İlişkisi	111
4.2.2.6 Ritim	112
4.2.3 Fotoğraf Parametreleri	115
4.2.3.1 Biçim-Kompozisyon	116
4.2.3.2 Zaman-Hareket	119
4.2.3.3 Oran	119
4.2.3.4 Perspektif	125
4.2.3.5 Işık-Gölge-Kontrast-Renk	127

BÖLÜM BEŞ- SONUÇLAR 131

KAYNAKLAR..... 135

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1.1 İmgeler toplamı.....	3
Şekil 1.2 Arkitekt Dergisi çalışma aralığı.....	7
Şekil 2.1 Joseph Nicéphore Niépce tarafından odasının penceresinden çekilmiş ilk fotoğraf, 1826	8
Şekil 2.2 Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1838	9
Şekil 2.3 William Henry Fox Talbot, Boulevard des Capucines, Paris, 1843	10
Şekil 2.4 Pierre Petit, Eiffel Tower İnşası, Paris, 1888	11
Şekil 2.5 Le Corbusier's Villa Schwob, 1916.....	16
Şekil 2.6 Le Corbusier's Maison Guiette, 1926.....	16
Şekil 2.7 Joost Schmidt'in, Bauhaus'un 1923 yılında Weimar'daki sergisi için hazırladığı afiş	20
Şekil 2.8 El Lissitzky'nin Vkhutemas mimarlık bölümü afişi, 1927	20
Şekil 2.9 Iofan, Sovyet Sarayı projesi, Moskova 1934.....	25
Şekil 2.10 Fuar, Paris, 1937. Solda Albert Speer tarafından tasarlanan Üçüncü Reich temsili yapı; sağda Iofan tarafından tasarlanan Sovyet Pavilyonu.....	25
Şekil 2.11 Bauhaus'a karşı saldırı, Iwao Yakawaki, 1932.....	27
Şekil 2.12 Nazi Almanyası döneminde hazırlanan Berlin Master Planı.....	27
Şekil 2.13 Üçüncü Reich Hava Savunma Bakanlığı binası	28
Şekil 2.14 Kemal'in konstrüktivist programı, Mieczyslaw Sczuka, 1924	29
Şekil 2.15 Alessandro Bruschetti, Faşist sentez, 1935	30
Şekil 3.1 Erkekler Dünyası, 19 Ocak 1913 Kapak	35
Şekil 3.2 Musavver Malumat-ı Nafia, 1914.....	35
Şekil 3.3 Muhit 1928, sayı 1	41
Şekil 3.4 Aile Dostu 1931, sayı 3	42
Şekil 3.5 Kadro 1932, sayı1	42
Şekil 3.6 Yedigün 1937.....	43
Şekil 3.7 Modern Türkiye Mecmuası 1938, sayı 37.....	43
Şekil 3.8 Vakit 1939, sayı 173	44
Şekil 3.9 Yeni Adam 1940, sayı 298	44

Şekil 3.10 Fikirler 1944, sayı 272/275.....	45
Şekil 3.11 Ülkü 1946, sayı 113	45
Şekil 3.12 La Turquie Kemaliste 1934-1938 yılları arası kapak fotoğrafları	47
Şekil 3.13 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste, Sayı:3	48
Şekil 3.14 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı: 5-6.....	48
Şekil 3.15 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı: 7	49
Şekil 3.16 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:8	49
Şekil 3.17 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:9	50
Şekil 3.18 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:10	50
Şekil 3.19 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:12	51
Şekil 3.20 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:13	51
Şekil 3.21 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:14-15	52
Şekil 3.22 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:17-19	52
Şekil 3.23 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:20-25	53
Şekil 3.24 ‘Ankara Construit’, La Turquie Kemaliste. Sayı:30	53
Şekil 3.25 La Turquie Kemaliste. Sayı:28	54
Şekil 3.26 La Turquie Kemaliste. Sayı:28	55
Şekil 4.1 1931-1938 arası Arkitekt kapakları.....	61
Şekil 4.2 1939-1947 arası Arkitekt kapakları.....	62
Şekil 4.3 1948-1955 arası Arkitekt kapakları.....	63
Şekil 4.4 1956-1963 arası Arkitekt kapakları.....	64
Şekil 4.5 1964-1971 arası Arkitekt kapakları.....	65
Şekil 4.6 1972-1980 arası Arkitekt kapakları.....	66
Şekil 4.7 Arkitekt kapaklarını okuma yöntemi	67
Şekil 4.8 Arkitekt 1935, sayı 4	72
Şekil 4.9 1931-1941 arası Arkitekt kapakları.....	76
Şekil 4.10 1932 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	78
Şekil 4.11 1934 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	79
Şekil 4.12 1935 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	80
Şekil 4.13 1936 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	81
Şekil 4.14 1937 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	82
Şekil 4.15 1938 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	83

Şekil 4.16 1939 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	83
Şekil 4.17 1940 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	84
Şekil 4.18 1941 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları .	84
Şekil 4.19 S. Rüstem Köşkü. Mimar: Semih Rüstem. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir.	
Arkitekt 1932, sayı 4.....	86
Şekil 4.20 Film Dekorları. Proje: Dekoratör Vedat. Fotoğrafçı: Foto Febüs. Arkitekt	
1932, sayı 9	87
Şekil 4.21 İzmir Ziraat Mektebi. Ziraat Vekaleti tarafından yaptırılmıştır. Fotoğrafçı:	
Belirtilmemiştir. Arkitekt 1932, sayı 7-8.....	87
Şekil 4.22 Melek Apartmanı. Mimar: Mimar Abidin. Fotoğrafçı: Foto Femina.	
Arkitekt 1932, sayı 11-12	88
Şekil 4.23 T. Sermet Bey Evi. Mimar: Tahsin Sermet. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir.	
Arkitekt 1934, sayı 2	89
Şekil 4.24 Elektrik Şirketi Deposu. Mimar: Sedad Hakkı. Fotoğrafçı:	
Belirtilmemiştir. Arkitekt 1934, sayı 6	89
Şekil 4.25 Muhittin Bey Evi. Mimar: Zeki Selah. Fotoğrafçı: Foto Muzaffer. Arkitekt	
1934, sayı 4	90
Şekil 4.26 Paşur Köprüsü. Proje: Mühendis Halit. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir.	
Arkitekt 1935, sayı 3.....	91
Şekil 4.27 Sergi Evi. Mimar: Şevki Balmum. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt	
1935, sayı 4	91
Şekil 4.28 İstanbul Sebze ve Meyve Hali. Mimar: Arif Hikmet Fosfor. Fotoğrafçı:	
Foto Namık. Arkitekt 1935, sayı 7-8.....	92
Şekil 4.29 İstanbul Üniversitesi Observatoryumu. Mimar: A. Hikmet Holtay.	
Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. Arkitekt 1936, sayı 4	92
Şekil 4.30 İnhisarlar Pavyonu. Mimar: Emin Necib Uzman. Fotoğrafçı:	
Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 10-11	93
Şekil 4.31 Bursa Ziraat Bankası Şubesi. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı:	
Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 12	93
Şekil 4.32 Kadıköy Elektrik Evi. Mimar: Rebii Gorbun. Fotoğrafçı: Veli Demir	
Sender. Arkitekt 1937, sayı 1	94

Şekil 4.33	Ankara İnhisarlar Umum Müdürlük Binası. Mimar: Sedat Eldem. Fotoğrafçı: Veli Demir Sender. Arkitekt 1937, sayı 12.....	94
Şekil 4.34	Polis Jandarma Mektebi. Mimar: Celâl Biçer-Reşat Şan. Fotoğrafçı: Veli Demir Sender. Arkitekt 1938, sayı 2	95
Şekil 4.35	Ankara Koç Hanı. Mimar: Y. Mimar: Samih Akkaynak. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1939, sayı 5-6.....	96
Şekil 4.36	Rasih İhsan Kira Evi. Mimar: Y. Mimar Bekir İhsan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1939, sayı 11-12	96
Şekil 4.37	Suadiye’de Bir Villa. Mimar: Y. Mimar Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 5-6.....	97
Şekil 4.38	Adliye Vekâleti Binası (Ankara). Proje: N. V. İmar ve Yapı İşleri Reisliği Proje Bürosu. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 1-2.....	97
Şekil 4.39	Poliklinik Binası (Cerrahpaşa). Mimar: Y. Mimar Leman Tomşu. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 3-4.....	98
Şekil 4.40	D.D.Y Umumi İdare Binası. Mimar: Y. Mimar Bedri Uçar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt, 1941/1942, sayı 11-12	98
Şekil 4.41	Gazi Abidesi Bursa. Proje: Heykeltraş Ali Nijat. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1932, sayı 1	100
Şekil 4.42	Pangaltı’da Apartman. Mimar: Sırrı Arif. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1932, sayı 2.....	101
Şekil 4.43	Bir Kira Evi (Kadıköy). Mimar: Y. Mimar Zeki Sayar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 11-12	101
Şekil 4.44	Sergi Evi. Mimar: Şevki Balmum. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1935, sayı 4. Kapakta yer alan fotoğraf.....	102
Şekil 4.45	Sergi Evi. Kesilmemiş fotoğraf. Arkitekt 1935, sayı 4	103
Şekil 4.46	Feneryolu’nda Bir Ev. Mimar: H. Arif. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 2.....	103
Şekil 4.47	Feneryolu’nda Bir Ev. Kesilmemiş fotoğraf. Arkitekt 1936, sayı 2	104
Şekil 4.48	Kamutay Projesi Müsabakası. Mimar: Alols Mezara. Arkitekt 1938, sayı 4.....	105

Şekil 4.49 Adliye Vekâleti Binası (Ankara). Proje: N. V. İmar ve Yapı İşleri Reisliği Proje Bürosu. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 1-2.....	105
Şekil 4.50 D.D.Y Umumi İdare Binası. Mimar: Y. Mimar Bedri Uçar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt, 1941/1942, sayı 11-12	106
Şekil 4.51 Belediyeler Bankası. Mimar: Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Veli Demir Sender. Arkitekt 1938, sayı 1.....	107
Şekil 4.52 Moda'da Bir Villa. Mimar: Zeki Sayar. Fotoğrafçı: Foto Sender. Arkitekt 1936, sayı 3	108
Şekil 4.53 Taksim'de Bir Apartman. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1939, sayı 1-2.....	108
Şekil 4.54 Sergi Evi. Mimar: Şevki Balmum. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1935, sayı 4	109
Şekil 4.55 İstanbul Sebze ve Meyve Hali. Mimar: Arif Hikmet Fosfor. Fotoğrafçı: Foto Namık. Arkitekt 1935, sayı 7-8.....	110
Şekil 4.56 Bursa Ziraat Bankası Şubesi. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 12	110
Şekil 4.57 Tütün Bakım Evi. Mimar: Selim Zeki. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1938, sayı 5-6	110
Şekil 4.58 İstanbul Üniversitesi Observatoryumu. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. Arkitekt 1936, sayı 4	111
Şekil 4.59 B. Vehbi Evi. Mimar: Mimar Refik. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1937, sayı 3	112
Şekil 4.60 İnhisarlar Pavyonu. Mimar: Emin Necib Uzman. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 10-11.....	113
Şekil 4.61 Ankara Ticaret ve Sanayi Odası Binası. Mimar: Samih Saim Akkaynak. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1938, sayı 7	113
Şekil 4.62 T.C Sefarethanesi (Tahran). Mimar: Y.Mimar Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1939, sayı 7-8.....	114
Şekil 4.63 Valide Hanı (İstanbul). Mimar: Vakıflar Fen Heyeti tarafından yaptırılmıştır. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 9-10...	114
Şekil 4.64 D.D.Y. Umumi İdare Binası. Mimar: Y.Mimar Bedri Uçar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941/1942, sayı 11-12	117

Şekil 4.65 D.D.Y. Umumi İdare Binası. Dergi içeriğinde yer alan fotoğraf. Arkitekt 1941/1942, sayı 11-12.....	117
Şekil 4.66 Çankaya’da Bir Villa. Mimar: Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. Arkitekt 1936, sayı 7.....	118
Şekil 4.67 Çankaya’da Bir Villa. Dergi içeriğinde yer alan fotoğraf. Arkitekt 1936, sayı 7.....	118
Şekil 4.68 Bakış noktası ve yatay hareketi.....	120
Şekil 4.69 Bakış noktası ve düşey hareketi.....	121
Şekil 4.70 Sait Bey Köşkü. Mimar: Mimar Nazif. Fotoğrafçı: Belirtilmemiş. Arkitekt 1932, sayı 10	121
Şekil 4.71 Elektrik Şirketi Deposu. Mimar: Sedat Hakkı. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1934, sayı 6.....	122
Şekil 4.72 Cili Kira Evi. Mimar: Zeki Sayar. Fotoğrafçı: Foto İskender. Arkitekt 1936, sayı 1	123
Şekil 4.73 İnhisarlar Pavyonu. Mimar: Emin Necib Uzman. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 10-11	124
Şekil 4.74 Göztepe’de Bir Villa. Mimar: Prof. Y. Mimar Emin Onat. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 7-8.....	124
Şekil 4.75 Makine-değişmez konu mesafesi için objektifin odak uzaklığına göre elde edilen görüntü.....	125
Şekil 4.76 Suadiye’de Bir Villa. Mimar: Y.Mimar Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 5-6.....	126
Şekil 4.77 Kamutay Projesi Müsabakası. Mimar: Alols Mezara. Arkitekt 1938, sayı 4.....	127
Şekil 4.78 B. Cemil Filmer Evi. Mimar: Rebii Gorbon. Fotoğrafçı: Belirtilmemiş. Arkitekt 1938, sayı 12.....	127
Şekil 4.79 Kamera açısı ve güneş.....	129
Şekil 4.80 B.Hakkı Evi. Mimar: Abidin Mortaş. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1934, sayı 11.....	130
Şekil 4.81 Kutlu Pansiyon Evi. Mimar: A. Reşat. Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. Arkitekt 1936, sayı 8.....	130

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 4.1 Arkitekt 1931 Format	69
Tablo 4.2 Arkitekt 1932 Format	70
Tablo 4.3 Arkitekt 1933 Format	70
Tablo 4.4 Arkitekt 1934 Format	71
Tablo 4.5 Arkitekt 1935 Format	72
Tablo 4.6 Arkitekt 1936 Format	73
Tablo 4.7 Arkitekt 1937 Format	73
Tablo 4.8 Arkitekt 1938 Format	74
Tablo 4.9 Arkitekt 1939 Format	74
Tablo 4.10 Arkitekt 1940 Format	74
Tablo 4.11 Arkitekt 1941 Format	75

BÖLÜM BİR

GİRİŞ

1.1 Konuya Yaklaşım

Toplumların düşünsel, felsefi ve siyasi kimliklerinin pratikle nesnelleşmesi ile ortaya çıkan ideoloji kavramı tarih boyunca çeşitli toplumsal araçlar ve ritüeller ile nesnel bir varlığa dönüşmüştür. İdeolojilerin yayılmasını ve anlaşılmasını sağlamada ise mimarlık ve fotoğraf iki önemli araç olmuştur. Modernizm ile birlikte yaşanan kırılmalar, klasik görme ve temsil biçimlerini de değiştirmiştir. 19. Yüzyıl'da icat edilen fotoğraf bu değişimlerin ana kaynağını oluşturmuştur. Batı'da yaşanan teknolojik ve ideolojik gelişmelerle birlikte ilk görüntünün olduğu 'camera obscura' bu süre sonunda fotoğraf makinesine evrilmiştir. Fotoğraf icadından günümüze belgeleme, kanıt, arşiv, temsil ve yeniden üretim aracı olarak modern hayata dâhil olmuştur. Fotoğraf, nesne ve imgeleri dolaşıma katan ve çoğaltan, onları yeniden biçimlendiren sürecin merkezi bir ögesidir. Mimarlık pek çok kez belli ideolojiler çerçevesinde şekillenirken mimari nasıl olmalı ve nasıl üretilmeli sorularına yanıt aramış, fotoğraf ise üretilen mimari ürünün nasıl kavrandığı ve tüketildiği noktasında devreye girmiştir.

Modernizm, Avrupa'da doğmasına rağmen taşıdığı evrensellik ve rasyonalist olma iddiasıyla kısa zamanda tüm dünyada etkisini göstermeye başlamıştır. Modern mimarlık terimi ise 19. ve 20. Yüzyıl'dan bu yana, nesnel biçim ortaklıkları gösteren, zaman içinde farklı akım ve yönelimlerle çeşitlenen, temelinde bunları var eden düşünsel bir arka planı ifade etmektedir.

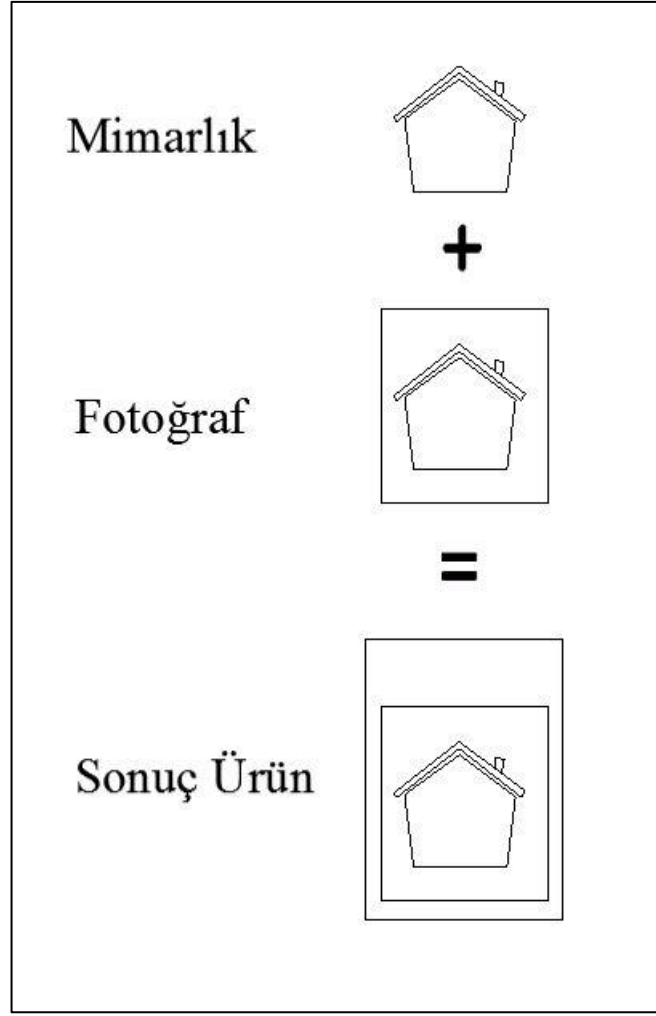
18. Yüzyıl'da Avrupa'da doğan modernizm, etkilerini Türkiye'de ancak 20. Yüzyıl'da Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında göstermeye başlamıştır. Modernizm etkili olduğu toplumların, sosyal, ekonomik, kültürel yapılarında köklü değişimlere neden olurken Türkiye de bu değişimlerden etkilenmiştir. Cumhuriyet ideolojisinin tercihleri ile birlikte yapıları çevrenin tekrar ele alınması, mimarlık alanında değişimleri beraberinde getirmiş ve Batı'da görülen modernist tutumdan

etkilenilmiştir. Çağdaşlaşma yolunda ilerleyen Türkiye Cumhuriyeti'nin kentlerin modern mimarlık anlayışı ile yeniden planlanmasına yönelik çalışmalar 1930'lu yıllarla birlikte hız kazanmıştır. Modern mimarlık 1930'larda Cumhuriyet ideolojisini yansıtan, 'çağdaş uygarlık' ifadesinin temsili olmuştur.

Modernite projesi olarak yeni Cumhuriyet ideolojisi ile Türk mimarisi bir anlamda yeniden yapılandırılmak istenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin tam bir ulus devlet olarak kavramsallaştırılmasında mimarlık önemli bir araç olarak görülmüştür. Cumhuriyet ideolojisinin gücünü yansıtacak şekilde oluşturulan mimari ürünler değişen devlet rejiminin gücünü sembolize etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti 'modern ulus', 'ulus devlet', 'milli kimlik' ifadelerini yayma politikası izlemiştir. Fotoğraf ise bu düşünsel izleğin değişen rejimle birlikte dönüşen toplum arasında da yayılmasına hizmet eden ikincil bir araç olarak görülmektedir.

Mimarlığın kitle iletişim araçlarıyla temasa geçişi mimarlığın yerini yalnızca inşaat alanı olmaktan çıkarmış ve inşa edilen yapıların özellikle fotoğraf ile yeniden üretilerek temsil edilmesi, mimarlıkta sonuç ürün kavramını değiştirmiştir. Fotoğrafın çoğaltılabilir olması ile daha çok kişiye ulaşan mimarlık ürünü, her izleyenin zihninde yeniden üretilmekte, bir anlamda yeniden inşa edilmektedir. Fotoğraf ile yeniden üretilen mimarlık ürünleri dergiler, afişler, posterler gibi çeşitli yayınlarda 'mizanpaj' ile izleyene sunulurken üçüncü kez inşa edilmektedir. Tezin ana kurgusunu bu üç farklı katman oluşturmaktadır (Şekil 1.1). İlk bahsedilen 'inşa etme' sözlük ifadesiyle 'kurmak, yapmak' anlamında kullanılmakta¹ ve bir yapının ortaya çıkışını tanımlamaktadır. İkinci 'inşa etme' ise ortaya çıkan yapının fotoğraf ile yeniden üretilerek temsil edilmesi anlamındadır. Son olarak üçüncü kez 'inşa etme', fotoğraf aracılığıyla yeniden üretilen yapının, dergiler, posterler, afişler gibi yayınlarda, hazırlanan mizanpaj ile birlikte izleyene tekrar sunulmasını ifade etmektedir. Mimarlık ve fotoğrafın etkileşimiyle ortaya çıkan bu üç kez inşa edilmiş imgeler toplamı, insanların zihninde yeni bir mimarlığı oluştururken, ideolojinin mimarlığa etkisini de yansıtmaktadır.

¹ Türk Dil Kurumu. 'inşa etmek'



Şekil 1.1 İmgeler toplamı

Arkitekt'in Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığını ve dönemin devlet ideolojisini yaymada büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, dönemin mimarlık dergisi olan *Arkitekt*'in 1931-1941 yılları arasında çıkan sayılarında yer alan kapak fotoğrafları üzerinden dönem mimarisi ve ideolojisi incelenecektir. *Arkitekt*, Zeki Sayar, Abidin Mortaş ve Abdullah Ziya Kozanoğlu tarafından 1931 yılında yayımlanmaya başlanan, dönemin ilk ve tek mimarlık yayınıdır. *Arkitekt* yayın hayatına 1980 yılına kadar devam etmiş olması ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti'nin elli yıllık mimarlık anlayışına tanıklık etmiştir.

Günümüze kadar *Arkitekt* ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır. 2013 yılında Ali Cengizkan, Müge Cengizkan ve Derin İnan'ın editörlüğünde hazırlanan “Zeki Sayar’a Armağan: Türkiye Mimarlığı ve Eleştirisi” adlı kitapta Zeki Sayar'ın hayatına,

Arkitekt'in ortaya çıkışına ve derginin yayın hayatına değinilmiştir. 2012 yılında Deniz Dokgöz “Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın ‘Kübik Ev’ Üzerinden Eleştirisi” adlı doktora tezinde, 1930-1940 yılları arasında *Arkitekt*'de yer almış tekil konutlar ve tekil konutların eleştirisi üzerine var olan karikatürlerin incelenmesine odaklanmıştır. 2008 yılında Özge Ançel'in hazırladığı “*Mimar/Arkitekt Dergisinde Konut Sorununun Ele Alınışı*” adlı yüksek lisans tezinde, 1931-1946 yılları arasında tek partili dönem sürecinde *Mimar/Arkitekt Dergisinde* konut sorununun ne şekilde ele alındığı incelenmiştir. 2001 yılında Elvan Ergut, “Zeki Sayar, Türkiye’de Mimarlığın Profesyonelleşme Sürecinde Bir Mimar” adlı makalesinde, *Arkitekt Dergisi* kurucusu Zeki Sayar’ın hayatından bahsetmiş ve Zeki Sayar’ın 1930’larda mimarlık mesleğinin önem kazanması için yaptığı çalışmaları değerlendirmiştir. Ayrıca, Elvan Ergut ve Sevil Enginsoy Ekinci’nin birlikte yazdıkları “Belge Okumak: Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Tarih Yazımında *Mimar-Arkitekt Dergisi*” adlı makalede *Arkitekt*'in genel ifadesi üzerinde durulmuştur. 2000 yılında Cüneyt Bükülmez tarafından hazırlanan “1930’larda *Arkitekt Dergisi*’nde Mimari Metinler” adlı yüksek lisans tezi ise Türkiye’nin modernleşme sürecinde Türk mimarisinin şekillenişini *Arkitekt*'de yer alan metinler çerçevesinde incelemiştir. İlker Özdel’in 1999 yılında hazırladığı “Mimarlık Gündemini Yansıtan Bir Araç Olarak Süreli Yayınlar: Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Mimarlık Medyası” adlı yüksek lisans tezinde *Arkitekt Dergisine* de değinildiği görülmektedir. Gülsüm Nalbantoğlu’nun “Mesleki Söylem İçin Bir Ortam: Mimari Dergiler” adlı makalesinde *Arkitekt* ve kuruluş amacına değinilmiştir. Yapılan çalışmalar içerisinde *Arkitekt*, Erken Cumhuriyet Dönemi ideolojisi çerçevesinde incelenmiş fakat mimarlık, ideoloji ve fotoğraf ilişkisi bağlamında dergi görsel bir temsil aracı olarak ele alınmamıştır.

Tez kapsamında Erken Cumhuriyet Dönemi ‘ulus devlet’ anlayışının mimari ve fotografik temsiline *Arkitekt Dergisi* üzerinden ne şekilde okunup algılandığı değerlendirilmiştir. 1920’li ve 1930’lu yıllarda mevcut ideolojilerin yalnızca mimariyi dönüştürmedikleri aynı zamanda toplumsal ve kültürel yapıyı da dönüştürmeyi hedefledikleri görülmektedir. Bertaux’a göre, ‘inşa etmek’ ideolojik bir araç, görsel kültür üzerinde etkili bir yöntemdir (Bertaux, 2006). 1931-1941

yılları arasında üretilen ve *Arkitekt* Dergisi kapağında yer bulan fotoğraflar, dönem mimarlığı, dönem ideolojisi ve topluma kazandırılmaya çalışılan modernist tutum bağlamında ele alınacaktır.

1.2 Çalışmanın Amacı ve Önemi

Tezin amacı, ideolojinin mimarlık üzerindeki etkilerini Erken Cumhuriyet Dönemi bağlamında incelerken, dönem mimarisinin fotografik temsiline yönelik bir değerlendirme yapmaktır. Değerlendirme kapsamında konuyla ilişkili olduğu düşünülen ve Türkiye'nin ilk mimarlık dergisi olan *Arkitekt*'in 1931-1941 yılları arasındaki kapak fotoğrafları ele alınacaktır. Dönemin ilk mimarlık dergisi olan *Arkitekt*'in, Cumhuriyet ideolojisinin ve mimarlığının temsilinde önemli bir yerinin olduğu düşünülmektedir. Türk mimarlarını modern bir üslupla yapı yapmaya teşvik etmeyi amaçlayan *Arkitekt*'in bu amaç doğrultusunda görsel temsilin ifadesinin rolü büyük olup, yalnızca dergi kapakları ve kapaktaki fotoğraflar dahi dönem ideolojisi ve mimarlığının anlaşılması bakımından önemlidir. Dönem mimarlığının temsilinde 'modern ulus', 'ulus devlet', 'milli kimlik' gibi kavramları somutlaştıran görsellerin okunması önemlidir.

1.3 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

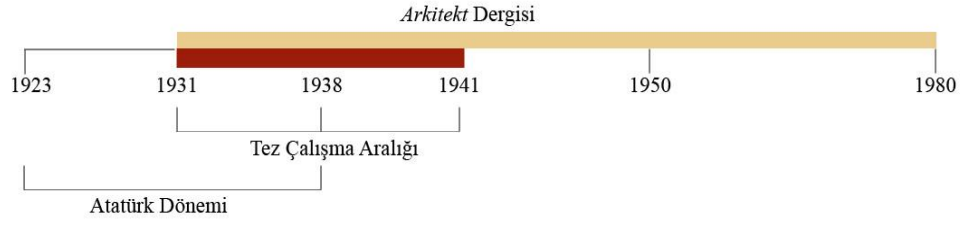
Tezin ana kurgusunu ve çıkış noktasını, mimarlığın fotoğraf ile temsil edilerek yeniden üretimi ve fotoğraf ile yeniden üretilen mimarlık ürünlerinin dergiler, afiş, posterler...vb. çeşitli yayınlarda 'mizanpaj' ile izleyene sunulması her izleyenin zihninde yeniden üretilmesi oluşturmaktadır. Mimarlık ve fotoğrafın bu etkileşiminden doğan imgeler toplamı ise ideoloji kavramı üzerinden irdelenecektir. Tez kapsamında ideolojinin mimarlığa yansımasının insanların zihninde fotoğrafla ne şekilde yeniden üretildiği araştırılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde mimarlık ve ideolojinin aracı olarak fotoğraf ele alınarak genel çerçevede mimarlık, ideoloji ve fotoğraf ilişkisinin tarihsel süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde, bu genel çerçeve Geç Osmanlı Dönemi ve Erken

Cumhuriyet Dönemi üzerinden tartışılmıştır. Bu tartışma çalışmanın dördüncü bölümü olan ‘Erken Cumhuriyet Dönemi İdeolojisi ve Mimarlığının Temsilinde *Arkitekt* Dergisi Kapak Fotoğraflarının İncelenmesi’ başlığı için zemin oluşturmuştur.

Arkitekt Dergisi 1931-1941 yılları arasında ele alınmış ve çalışma bu dönem aralığında kapakta yer alan fotoğraflar üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmada yalnızca kapak fotoğraflarına odaklanılmasının nedeni, tezin ana kurgusunu ve çıkış noktasını oluşturan, mimarlık ve fotoğrafın mizanpaj ile sunulması ve izlenimin ne üretilmesi ve izleyen, hedef kitlenin üzerinde oluşturulmak istenen ilk izlenimin ne olduğuna ya da olabileceği üzerine değerlendirme yapmaktır. Cumhuriyet Halk Partisi’nin kurduğu halkevlerinin parti tavsiyesi ile *Arkitekt*’e abone olmaları, derginin hedef kitesinin mimarlar olmasının dışında ideolojik bir propaganda aracı olduğunun göstergesidir ve dergi kapağında izleyene sunulan bilgi önem taşımaktadır. Öte yandan, çalışma 1931-1941 yılları arasında sınırlandırılmıştır (Şekil 1.2). İnci Aslanoğlu, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığını 1923-1938 yılları aralığında ele almıştır. Çalışmada *Arkitekt* Dergisi incelendiğinden ve derginin yayım yılının başlangıcının 1931 olmasından dolayı çalışmanın alt sınırı 1931’de tutulmuştur.

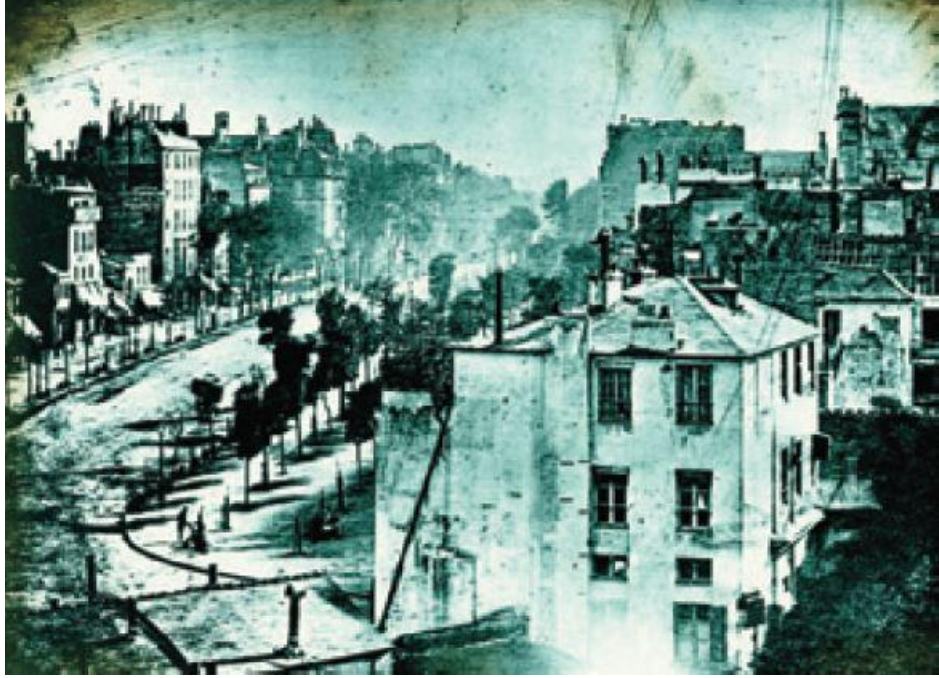
1938 yılında Atatürk’ün vefatından sonra mimarlıkta benimsenen Uluslararası üslup yerini daha ulusalcı bir anlayışa bırakmıştır. Atatürk’ün genç Türkiye’nin yeniden yapılandırılmasında Osmanlı’dan kopuşun simgesi ve geleneksel olanı reddeden mimarlık anlayışı 1938 yılı itibari ile kırılmaya başlasa da 1941 yılına dek etkilerini göstermiştir. Ayrıca 1941’den itibaren II. Dünya Savaşı’nın etkileriyle dergideki modernist tutumun sürdürülememesinden dolayı çalışmanın üst sınırı 1941 yılı olarak belirlenmiştir.



Şekil 1.2 Arkitekt Dergisi çalışma aralığı

1931-1941 yılları arasındaki *Arkitekt* kapak fotoğrafları incelenirken bütünden parçaya doğru giden bir tutum izlenmiştir. İlk olarak, dergi kapakları genel formatı ile ele alınmıştır. Ardından, kapaktaki fotoğraflara odaklanılarak, fotoğraflar belirlenen mimari parametreler ve fotoğraf parametreleri altında incelenmiştir.

Daguerre de Niépce gibi odasının penceresini kullanarak karşısındaki sokağı fotoğraflamıştır (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1838 (Schulz, 1980)

William Henry Fox Talbot dagerreyotip üzerinden 1840 yılında Kalotip olarak bilinen yöntemi geliştirmiştir (Şekil 2.3). Bu yöntemle negatif görüntü elde edilmiş, bu da görüntünün sonsuz kere çoğaltılmasına olanak vermiştir (Gökgönül, 2006). Niépce'in buluşu ardından Daguerre tarafından geliştirilen dagerreyotip² ve Talbot tarafından oluşturulan kalotip³ teknikleri fotoğraf kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Roger Bellone'ye göre fotoğrafın ilk tanımı bu tekniklerin sonucudur:

² Dagerreyotip: İyotla pozlanan gümüş kaplı, cilalı bir bakır plakadır ve civa buharıyla işlem görürnce doğrudan negatif görüntü verir. Bir dagerotip ancak arka kısmına ışığı yansıtan gümüş bir kaplama yapıldığında pozitif olarak görünür. Daguerre'in icadı 1839'da Fransa'da ilan edildi. D. Praker (2012). *Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü* (1.Baskı). (T. Hepdinçler, S. Özkal, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları, s. 60. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 2010).

³ Kalotip: İyotlu, kaliteli yazı kâğıdı üzerindeki negatiftir ve bundan kontakt baskıyla tuz baskı pozitif elde edilir. İşlemin önemi, makine içine yerleştirilmiş negatifle çok sayıda pozitif baskı üretebilmesidir. A.g.e., s. 131.

“Yunanca ışık anlamındaki phôs, phôtos ve yazmak anlamındaki ‘graphein’ den gelen fotoğraf, objelerin görüntüsünü ışık etkisiyle üretme ve bazı maddeler üzerinde sabitleme sanatıdır” (Bellone, 2010, s.10).

Mimarlık ve fotoğraf etkileşimi de fotoğrafın icadına kadar uzanmaktadır. Mimarlık ve fotoğrafın kesiştiği en önemli nokta, yaşanılan zamana dair bilgiler sunmasıdır. Fotoğraf belli bir döneme tanıklık ederken, mimarlık da aynı şekilde belli bir dönemin kültürel, siyasi, bilimsel, teknolojik ortamını yansıtır. Mimari nesneyi iki boyutlu bir imaja dönüştüren fotoğrafçılık 19. Yüzyıl’dan bu yana, mimarlık için bir temsil, yeniden üretim, belgeleme ve arşiv aracı olarak kullanılmıştır. Niépce ve Daguerre tarafından kaydedilen ilk görüntüler dahi mimari öğeleri içermektedir (Şekil 2.1-2.2). Fotoğrafın yeni icat edildiği yıllarda uzun pozlama sürelerinin insanların, canlı ve hareketli nesnelerin fotoğraflanmasını olanaksız kılmasından dolayı mimari fotoğrafçılığın geçmişinin de bu yıllara dayandığı söylenebilir.



Şekil 2.3 William Henry Fox Talbot, Boulevard des Capucines, Paris, 1843 (Schulz, 1980)

19. Yüzyıl boyunca fotoğraf gelişimini sürdürmeye devam etmiş, fotoğrafın bir belgeleme aracı olarak kullanılması, statik ve nesnel görüntü üretilmesini sağlamış; bu nedenle de fotoğraf çoğu zaman yapıların inşa süreçlerini belgeleme amacı ile kullanılmıştır (Şekil 2.4).



Şekil 2.4 Pierre Petit, Eiffel Tower İnşası, Paris, 1888 (Schulz, 1980)

20. Yüzyıl başına gelindiğinde fotoğraflar mimari yayın ve gazetelerin önemli öğeleri haline gelmişlerdir. Yeniden üretim ve belgeleme aracı olarak ülkelerin dünyaya açılan penceresi konumuna dönüşen fotoğrafla birlikte mimari fotoğrafçılık da bu dönemde gelişmiştir. Fotoğrafın teknik gelişimi ve sanatla etkileşimi fotoğrafın işlevini de etkilemiştir. Yapıların oldukları gibi kaydedilmesinin yanı sıra, tasarlanan mekânların fotoğraf aracılığıyla yeniden üretilmesi farklı bir görsel kültürün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Mekanik yeniden üretim ile birlikte inşa edilen yapı sonuç ürün olma özelliğini yitirmiştir. Teknik araçlarla çoğaltma, ‘doğrudan’ deneyimlenemeyen mimari mekânın algılanmasını sağlamıştır. Beatriz Colomina, fotoğrafın mimarlık üzerindeki işlevini şu şekilde açıklamıştır: “Fotoğrafın işlevi, mimarinin bir biçimde inşa edilmiş halini bir ayna gibi yansıtmak değildir. İnşa, süreçte önemli bir uğraktır; ama kesinlikle son ürün değildir. Fotoğraf ve sayfa

düzeni sayfanın mekânında başka bir mimari inşa eder. Tasarlama, uygulama ve yeniden üretme geleneksel bir yaratma sürecinde birbirlerinden ayrı ve ardışık uğraklardır” (Colomina, 2011, s.118). Fotoğrafçı, mimari ürünü farklı bir bakış açısı ile yeniden yorumlayarak mimari ürünü her seferinde tekrar üretir. Yeniden üretim ile bir mimari ürün için farklı bakış açıları üretip farklı alımlamalar yaratmak mümkündür. Dolayısıyla, mimari ürün, fotoğrafçı ve sonuç ürün ilişkisi her zaman nesnel bir ifadeye sahip olmayabilir. Bakan gözün öznel yorumu ile mimari ürün olduğundan farklı bir gerçekliğe bürünebilir. Bu noktada, temsil eden ürün temsil edilen nesneden bağımsız bir başka gerçeklik haline gelir.

1918’de Hollanda’da De Stijl, 1919’da Almanya’da Bauhaus ve 1920’de Sovyetler Birliği’nde kurulan Vkhutemas teknik ve sanatın bir arada kullanıldığı bir ortam yaratmış, bunun yanı sıra sanatta soyut ve kavramsal ifadenin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Bu dönemde fotoğrafta da soyut yaklaşım ön plana çıkarken, sürrealizm ve konstrüktivizm de hem fotoğrafta hem de grafik sanatlarda etkili olmuştur.

“1917’de, Alvin Langdon Coburn’ün vortograflarıyla (vortograph)⁴ fotoğraf figuratif olmayan biçimle tanışmıştır... 1921’e doğru da Macar László Moholy-Nagy (1895-1946) ve Amerikalı Man Ray’in (1890-1976) ‘fotogramlar’⁵ ı ve ‘rayograflar’⁶ ı ortaya çıkarmıştır” (Bellone, 2010, s.107).

İlk olarak 1924 yılında piyasaya sürülen Leica marka, 35mm küçük fotoğraf makinesi ile fotoğrafçılık gelişimini sürdürmüştür. 1930’larda yeni yapı tiplerinin

⁴ Vortograf, vortoskopik ayna aygıtı kullanılarak elde edilmektedir. Coburn’ün vortografları yatay ve dikey yansımalar ve birden çok pozlamadan oluşan soyut imajlardır. N. Peterson (2012). *Journey toward abstraction: Alvin Langdon Coburn’s Vortographs*. Oakland University, s.8.

⁵ Fotogram, fotoğraf görseli yaratmanın en basit biçimidir. Sonradan işleminden geçirilecek ya da banyo edilecek ışığa duyarlı bir malzemeye yakın temas halindeki bir nesnenin düşürdüğü gölgelerle yansıtılır. Görsel yansıtılırken bir mercek ya da iğne deliği kullanılmaz. D. Praker (2012). *Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü* (1.Baskı). (T. Hepdinçler, S. Özkal, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları, s. 89. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 2010).

⁶ Rayograf, Man Ray’in fotoğraf asistanı Lee Miller’la birlikte yeniden canlandığı, geliştirdiği Sabattier efekti ile oluşturduğu ve kendi adını vererek Rayograf olarak adlandırdığı fotogramlardır. A.g.e., s. 204.

ortaya çıkışı ve artan bina yükseklikleri ticari anlamda mimari fotoğrafçılığı ön plana çıkarırken, bu dönemde fotoğraflar daha çok pratik kullanıma uygun olarak üretilmiştir. II. Dünya Savaşı'nın ardından fotojurnalizmin hâkimiyetinden dolayı fotoğrafçılık estetik kaygı taşımaktan öte belgeleme, yayın ve reklamcılık alanlarında kullanılmıştır.

Özer Kanburoğlu'nun aktardığı üzere, "1970 yılından sonra özellikle Avrupa'da ortaya çıkan galerilerle birlikte, mimari fotoğrafçılık iki kola ayrılmıştır. Bunlardan biri ihtiyaca dönük, yapının işlevlerini ve özelliklerini anlatan mimari fotoğrafçılık olurken diğeri ise, daha çok yapıyı soyutlayarak onu işlevleri ve özellikleri ile değil sanatsal olarak irdelemek isteyen yol olmuştur" (Kanburoğlu, 1998, s.7). Mimar, mimari ürün ve fotoğraf ilişkisinde öznel ya da nesnel olma durumu mimari ürün hakkında neyin kime ne şekilde aktarılacak istendiği ile ilişkilidir. Mimarlar çoğu zaman kendi düşünsel izleklerinin anlatımında fotoğrafı nesnel bir araç olarak kullanmayı seçmekte ve fotoğraf ile izleyene yapının mimari özellikleri aktarılmaya çalışılmaktadır. Öte yandan, hedeflenenin bir yapı hakkında bilgi aktarımının olması dışında, bir mimari tasarımın sahip olduğu güçlü yanları vurgulamak ve inşa edilen mimari ürün ile izleyeni etkileme olduğunda ise öznenin ön plana çıktığı daha estetik fotoğraf kareleri ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, fotoğraf farklı niteliklere sahip çok katmanlı bir bilgi sistemidir (Savaşır, 2001).

2.1.1 Mimarlık için Bir Görsel Temsil Biçimi Olarak Fotoğraf

Temsil, nesneye yeni bir bakış açısıyla ifade kazandırarak, onun başkaları tarafından anlaşılmasını sağlamak, nesneyi bir anlamda yeniden inşa etmektir.

Temsil bir şeyi anlamlı bir biçimde başka insanlara aktarma şeklidir. Temsil, belli bir kültürde hangi anlamların üretildiğini ya da değiştiğini yansıtan kavramların temelidir. Toplumların her dönemde yaşadığı kültürel, siyasi, ekonomik ve sosyal tüm gelişme ve farklılaşmalar temsil biçimlerinin de dönüşümünü gerekli kılmıştır. Temsil, işaret ve imgelerden oluşan bir dili kapsamaktadır (Hall, 1997, s.15).

19. Yüzyıl'da fotoğrafın icadıyla beraber, sanat eserlerinin süregelen temsil biçimlerinde köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Fotoğrafla birlikte temsil kavramı, varlık-gerçeklik kavramlarının da tekrar sorgulanmasına neden olmuştur.

Klasik resim 'camera obscura' ile yaptığı deneyimlerden ötürü sınırlı ve kapalı bir görsel dünya yaratmayı başarmıştı; öte yandan fotoğraf makinesi gördüklerini olduğu gibi aktaran bir araç olduğu için sınırsız bir dünya sunabilmiştir. Fotoğraf mekânda her yönde ilerler ve böylece bugünün dünyasını ve modern gerçeği çok daha doğru olarak yansıtır (Erzen, 2004, s.18).

Gisele Freund ise, 19. Yüzyıl'daki teknik gelişmelerin sanatta da rasyonel biçimi ortaya çıkardığından bahsederek fotoğraf-gerçeklik-nesnellik ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

19. Yüzyıl'da burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de yer değiştirmesine neden oldu. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişmesi ve sanayideki ilerlemenin bilim alanında büyük gelişmelere destek olması, ekonomideki rasyonel biçimlerin yaratılmasını gerekli kılmıştır. Bunun sonucunda doğanın temsil edilme biçimi değişmiş ve bu değişiklik her alana yansımıştır. Yeni bir gerçeklik bilinci yeşermiş, doğanın değerlerine daha önce verilmediği kadar değer verilmişti. Bunun sonucunda sanatta nesnellığe doğru bir yönelim baş göstermiş ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüşmüştür (Freund, 2008, s.67-68).

Gerçeklikle fotoğraf ilişkisine bakıldığında, diğer temsil biçimlerinden (örneğin resim) farklı olarak fotoğraflanan nesnenin reel dünyada bir karşılığının olduğu inkâr edilemez. Bunun yanı sıra, nesnel gerçekliği temel alan fotografik gerçeklik reel dünyada karşılığı olan bu nesnelerin tam içeriğini algılayıp onları yeniden ortaya koymayı amaçlayan bir araç olmuştur.⁷ Fotoğraf, nesnellığe en yakın araç olarak tarihe tanıklık etme özelliği ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkiyi kurmuş, zaman

⁷ Susan Sontag fotografik gerçekliği; "gün geçtikçe daha fazla, 'gerçekten' olan şey olarak değil, kendisinin 'gerçekten' algıladığı şey olarak" tanımlamıştır. S. Sontag. (2011). *Fotoğraf üzerine* (2. Baskı). (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1973).

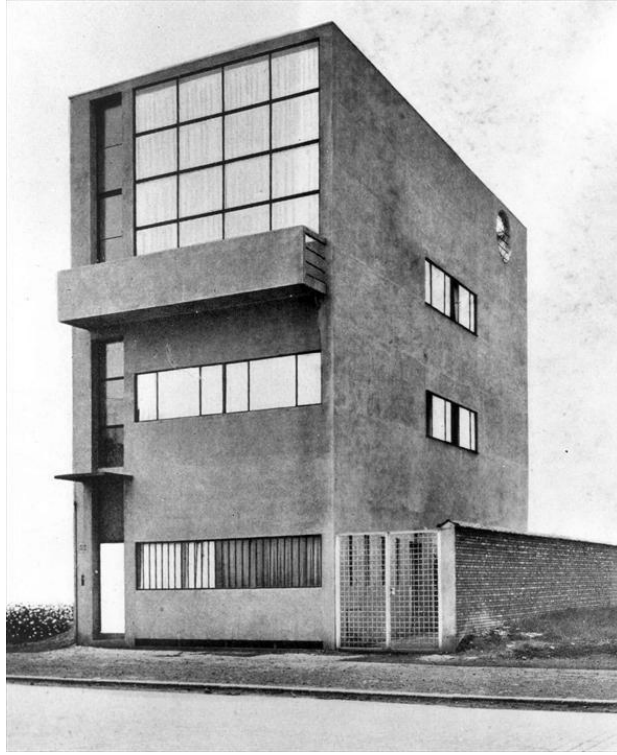
içerisinde ortadan kalkan nesne, olay ya da yapıları şimdiye taşımıştır. John Tagg *The Burden of Representation* adlı kitabında, fotografik imgenin geçmişteki bir anı kaydederek sorgulanmaz kıldığını ve bütün etkisini de böyle bir temsil etmeyle kazandığı görüşünü savunmaktadır (Tagg, 1988).

Mimarlığın iletişim araçlarıyla temasa geçişi, mimari üretimin sınırlarını genişletmiştir. Özellikle fotoğraf, mimarlığa bir yeniden inşa alanı sunmuştur. Mimarinin temsilinde fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte, sonuç ürün olma niteliği de değişikliğe uğramış, mimari ürünler fotoğrafın temsil özelliği ile bir anlamda yeniden üretilmiş, inşa edilmişlerdir. Mimari ürünlerin yapım aşaması tamamlandıktan sonra fotoğraflarının çekilerek yeniden üretilmeleri hem yapının farklı temsillerinin oluşumunu sağlamış hem de mimarın bir yapıyı tasarlarlarken kurduğu düşünsel izleğin aktarımını mümkün kılmıştır.

20. Yüzyıl'da Bauhaus okulu ile mimarlığın tüm sanat dallarını etkileyici bir unsura dönüşmesi mimarlığı diğer disiplinlerle ilişki içerine sokarken diğer yandan çağın bir gereği olarak ortaya çıkan 'makine estetiği' mimarlık ve fotoğrafın ilişkisini güçlendirmiştir. Mimarlığın giderek nesnelleşmesi hatta yapıyı makine şeklinde ele alma fikri bu dönemde oluşmuş, bu durum mimarlığın temsil edilme şeklini de değiştirmiştir. Konutu 'içinde yaşanan bir makine' şeklinde tanımlayan Le Corbusier, dönemin fotoğrafı en çok kullanan mimarlarından olmuş ve birçok fotoğrafta yapılarını araziden ve arka plandan soyutlayarak temsil etmiştir. Le Corbusier, mimari ve mimarinin fotografik temsili arasındaki farkın bilincinde olarak, fotoğraflarda yapılarını sadeleştirmiş, detayları azaltmış ve pürizm estetiğini ön plana çıkarmaya çalışmıştır (Şekil 2.5-2.6).



Şekil 2.5 Le Corbusier's Villa Schwob, 1916 (Colomina, 1987)



Şekil 2.6 Le Corbusier's Maison Guiette, 1926 (Fondation Le Corbusier, b.t)

Öte yandan, Colomina'ya göre Le Corbusier, fotoğrafın tek başına anlam taşımasının ötesinde, fotoğrafın medyada yer alış biçimi, diğer fotoğraflarla olan ilişkisi, sayfa düzeni, başlık gibi konuların da fotoğrafın anlaşılmasında etkili olduğu görüşündedir (Colomina, 1987). Bu tanım, 20. Yüzyıl mimarlığını, gerçeklik ve

fotoğraf ilişkisini net bir şekilde yansıtmaktadır. Mimaride nesnel bir biçim yakalama kaygısı ile inşa edilen yapılar fotoğraf ile en gerçekçi şekilde ve nesnel bir anlayışla temsil edilirken aynı zamanda fotoğraf ile belgelenmiş olurlar.

2.1.2 Mimarlık için Bir Belgeleme ve Arşiv Aracı Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın mimarlık alanı için güçlü bir yeniden üretim ve temsil aracı olmasının yanında, mimari ürünün belgelenmesi ve arşivlenmesi konusunda katkısı da oldukça önemlidir. Fotoğraf, mimarlık için güvenilir ve nesnel bir belge aracıdır.

Fotoğrafın icadından önce, var olanın aktarılmasında kullanılan resim sanatı çoğu zaman sanatçının hayal gücünü, kendine özgü teknikleri ve yorumunu içerdiğinden nesneler öznel bir dil ile aktarılmıştır. Amerikalı kuramcı, eleştirmen ve fotoğraf sanatçısı olan Roland Barthes, resmin gerçeğe onu görmeden öykünebileceğini, fotoğrafta ise nesnenin orada olduğunun yadsınamayacağı görüşünü savunmuştur ve ona göre fotoğrafta nesnenin varlığı (geçmişteki bir anda) asla metaforik değildir (Barthes, 2011). Fotoğraf geçmişe tanıklık eder. Geçmişte var olmuş olanı bugün ortada olmasa bile şimdiye taşır. “Bir fotoğraf geçmişini anımsamaz. Yaptığı etki (zamanla ve uzaklıkla) bozulmuş olanı yenilemesi değil, görülen şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir”(Barthes, 2011, s.100). Fotoğrafın sanatçısından etkilenip etkilenmediği, belge ve kanıt niteliği taşıması durumunda ne kadar nesnel ya da öznel olduğu konusunda ise Barthes; “ fotoğraf asla yalan söylemez; daha doğrusu, varlığın zaten eğilimli olan eylemi hakkında yalan söylese bile asla onun varoluşu hakkında söylemez” yorumunda bulunmuştur (Barthes, 2011, s.104).

Susan Sontag’ın fotoğrafın gerçekliği yansıtır ve belge, kanıt özelliği taşımasına ilişkin görüşü ise şu şekildedir: “Fotoğrafi çekilene kadar bir şeyi gerçekten görmüş olduğunuzu iddia edemezsiniz artık. Fotoğraflar salt gerçekliği kayda geçirmenin ötesinde ‘gerçeklik’ fikrinin gerçekçiliğinin kendisini de değiştirmek suretiyle şeylerin göze nasıl görüneceğinin ‘norm’u haline gelmişlerdir” (Sontag, 2008, s.106).

Fotoğraf icat edildiği ilk yıllarda, sanatçıdan bağımsız gerçekleşen mekanik bir eylem olarak görülmüştür. Noel Carroll, fotografik imajların mekanik bir üretim olup, zihinden bağımsız olarak geliştiğini, fotoğrafı fiziksel ve kimyasal süreçlerin bir sonucu, mekanik taklit bir ürün şeklinde tanımlamıştır (Carroll, 2006). Roger Scruton ise ideal fotoğrafı benzer bir görüşle tanımlarken, ideal bir fotoğrafta sanatçının bakış açısına ihtiyaç olmadığı gibi bunun ayrıca mümkün olmadığı görüşündedir. Bununla beraber fotoğraf bir şeyin gerçekte nasıl olduğuna değil temsiline ancak yorum getirebilir (Scruton, 1981). Scruton’a göre, “bir fotoğrafa bakmak nesnenin kendisine bakmakla eş değerdir” (Scruton, 1981, s.579).

Fotoğrafın belgeleme aracı ve doküman olma özelliği mimarlık için mimari ürünlerin kaydedilmesi bakımından önem taşımaktadır. Geçmişte var olan fakat günümüzde tahrip olmuş ya da tamamen yıkılmış yapılar, fotoğrafları sayesinde şimdiye ulaşmaktadır. Modern toplumların ‘uzak olanı yakına’ getirme talebiyle bağlantılı olarak fotoğraf, kitleler için önemli bir iletişim aracı olmuştur. Bu anlamda, mimarlık için fotoğraf, geçmişte yer almış ve artık deneyimlenmesi mümkün olmayan yapıların hem izleyen tarafından deneyimlenebilmesi hem de yapının sahip olduğu mimari bilgisinin aktarımında gerekli bir araçtır. Yapılar zaman içerisinde değişime uğrayarak özgün formlarını kaybetmiş ya da tamamen yıkılmış olsalar da fotoğraf sayesinde belgelenerek tarihteki varlıklarını korurlar.

İçinde bulunulan kültür ve dönem çerçevesinde şekillenen mimarlığın belgelenerek arşivlenmesi fotoğraf ile gerçeğe en yakın şekilde gerçekleşmektedir. Mimarlığın temsilinde kullanılan çizim, eskiz ve maketlerin yıllar içerisinde yok olma olasılıkları yüksektir. Bunun yanında fotoğraf, çizim, eskiz ve maket gibi tekniklere oranla daha kalıcıdır. Sonuç ürün ve inşa edilen hakkında en gerçekçi temsili oluşturur. Yapı fotoğrafları, yapıların taşıdığı mimari bilgiyi ve yapıların inşa edildikleri dönemlerin kimliğini, kültürünü izleyene aktarırlar ve yapılar bu şekilde yeniden üretilmiş olurlar.

2.1.3 Mimarlık için Bir Yeniden Üretim Tekniği Olarak Fotoğraf

19. Yüzyıl'da modern mimarlık kavramı ile birlikte, mimarlığın kitle iletişim araçları ile temasa geçmiş olması, mimarlığın üç boyuttan iki boyutlu görsel bir forma dönüştürülerek temsil edilmesini ve kitleler arasında yayılmasını sağlamıştır. Freund'a göre fotoğraf, "mütevazı bir kendini temsil etme aracı olarak ortaya çıkmış; kısa sürede güçlü, her yönde genişleyen bir sanayi dalına dönüşmüş, her yere sızmıştır ve bir tıpkıbasım yöntemi olarak sanat yapıtının herkese ulaşmasını ve bu sayede demokratikleşmesini sağlamıştır" (Freund, 2008, s.192). 20. Yüzyıl mimarlığında, inşa edilen mimari ürün bir sonuç ürün olmayıp, temsil araçları ile her defasında yeniden üretilen, tanımlanan ve kitleler arasında yayılan bir nesneye dönüşmektedir.

Colomina'ya göre, mimari üretimin yeri yalnızca inşaat alanı olmaktan çıkmış ve gitgide mimarlıkla ilgili dergiler, posterler gibi çeşitli yayınların, sergilerin sahasına kaymıştır. Ayrıca Colomina, kitle iletişim araçlarının çoğu zaman binalardan daha kalıcı olabildiği ve böylece mimarlar tarafından tasarlanan yapıların tarih içinde yerlerini korudukları gibi, aynı zamanda kitle iletişim araçlarıyla her defasında yeniden üretildiği görüşündedir (Colomina, 2011).

Colomina, Susan Sontag'a (1977) referansla, 'Fotoğraflanmış Görüntüler'in; "yazılmış olanlardan, ya da el ürünü görsel bildirimlerden farklı olarak- 'dünya hakkında birer bildirim' değil, daha ziyade dünyanın parçaları, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleri" olduğunun altını çizerek ve şöyle açıklar: "Demiryolunun şehirlere yaptığını, fotoğraf mimarlığa yapar, onu metaya dönüştürür ve kitleler tarafından tüketilmek üzere dergiler yoluyla aktarır. Bu da mimari üretime, inşa edilmiş mekânın kullanım döngüsü üzerine bindirilen, bağımsız bir kullanım döngüsüne karşılık düşen genel bir bağlam kazandırır" (Colomina, 2011, s.47).

Mimarlık yaşanan dönemin kültür ve kimliğini yansıtan bir disiplindir. Fotoğrafın icadıyla birlikte ise, mimarlık aracılığı ile kitlelere verilmek istenen mesajlar daha kolay iletilmiştir. Fotoğraflar gelişen basım teknikleri ve yaygınlaşan basın yoluyla kısa zamanda daha çok insana ulaşarak kitleler üzerinde etkili olmaya başlamıştır. Ayrıca, 1920’lerde grafik tasarımın da gelişimiyle, mimarlık afiş ve posterlerin de konusu haline gelmiş, bu yayınlar dönem mimarlığını yansıtmanın dışında dönemin siyasi ve kültürel ortamını da yansıtan bir araca dönüşmüştür (Şekil 2.7-2.8).



Şekil 2.7 Joost Schmidt’in, Bauhaus’un 1923 yılında Weimar’daki sergisi için hazırladığı afiş (Güner, 2014)



Şekil 2.8 El Lissitzky'nin Vkhutemas mimarlık bölümü afişi, 1927 (Güner, 2014)

2.2 Siyasi İdeolojilerin Yeniden Üretiminde Sanat

İdeoloji kavramı pek çok farklı disiplin altında farklı şekillerde tanımlanabilir. İdeoloji kavramı hakkında, siyasal, sosyolojik ve psikolojik açıdan çeşitli tanımlamalar mümkündür. İdeoloji kavramının ayrıntılı bir şekilde ele alınması bu tezin konusu olmamakla birlikte, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığının nasıl şekillendiğinin ve mimari ve fotografik temsilinin anlaşılması bakımından tez kapsamında ideoloji kavramına değinilmesi önemlidir.

Andrew Heywood'un ifade ettiği gibi, ideoloji kavramı, ilk kez Fransız Devrimi döneminde 1796'da Antonie Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından kullanılmıştır ve De Tracy ideolojiyi, yeni bir 'fikirler bilimi', şeklinde tanımlamıştır (Heywood, 2011). İdeoloji kavramının siyasal alanda ilk tanımı ise ilk kez Karl Marx tarafından ortaya atılmıştır. Marx ideoloji kavramına dair görüşünü *Alman İdeolojisi* (*The German Ideology* [1846]) adlı eserinde şöyle açıklamıştır: “Her dönemde yönetici sınıfın fikirleri, hâkim fikirlerdir. Yani, toplumun maddi gücüne hükmeden sınıf, aynı zamanda hâkim entelektüel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde tutan sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçları üzerinde de denetimi elinde tutar. Böylece, genel olarak ifade etmek gerekirse, zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların

fikirleri, bu araçlara sahip olanlarınkine tâbidir” (Heywood, 2011, s.22; Marx ve Engels, 1970). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere, Marx ideolojinin değişken olduğunu düşünerek, toplum yönetiminde etkin güç değiştikçe ideolojilerin de değiştiğini savunmuştur.

İtalyan Marksist ve sosyal kuramcı Antonio Gramsci (1891-1937) ise ideolojinin sanatta, edebiyatta, eğitim sisteminde, kitle iletişiminde, günlük dilde ve popüler kültürde, kısaca tüm toplumsal düzeylerde ne derece gömülü olduğuna dikkat çekmiştir. Gramsci ideolojiyi, ‘hegemonya’ kavramı ile birlikte ele almış, egemen sınıfın halk üzerindeki hegemonyasının yalnızca devletin baskı araçları olan ordu, polis gibi teşkilatlarla değil, kültür, eğitim, kitle iletişim araçları gibi aygıtlardan da yararlanarak kurduğunu savunmuştur (Heywood, 2011).

Louis Althusser ise ideolojiyi toplumsal yaşantıyı her zaman ve her aşamada otomatik olarak etkileyen bir oluşum olarak ele almıştır. Toplumsal pratik ile ideolojinin iç içeliğine vurgu yapmış, ideolojinin tüm sisteme yayılarak toplumsal varoluşun tüm biçimlerinde yer ettiğini savunmuştur (Kazancı, 2002). Althusser’e (1978) göre “ideoloji, ahlaki-pratik bir biçimde toplumları yaşatan bir düşünce tarzıdır” (Althusser, 2000, s.14). Althusser, Gramsci ile paralel olarak ideolojinin yalnızca devletin baskı aygıtları ile yayılmadığını bunun yanı sıra devletin ideolojik aygıtları olarak nitelendirdiği eğitim, kültür, medya gibi kanallar aracılığı ile toplumsal pratikle birlikte yol aldığı görüşündedir. Althusser’in bu görüşü ile ideoloji tüm alanlarda etkisini gösteren bir kavram olarak nitelendirilebilir. Kazancı’nın belirttiği üzere Althusser’e göre, “ideolojilerin kendileri değil taşıyıcıları olan ritüeller (ayinler, dini törenler, gelenek ve görenekler, iletişim araçları vb.) sürekli. İdeoloji belirli taşıyıcılara adeta otomatik olarak yüklenmiştir. Onlarla birlikte vardır, çünkü ideoloji onların pratiğinin içindedir. Adetler, gelenekler, toplumsal ritüeller yaşadığı sürece ideolojiler de yaşar” (Kazancı, 2002, s.69). Dolayısıyla, Althusser’e göre, “ideolojiler bu süreçlerle kendini yeniden ürettiği gibi sistemi de yeniden üretir ve kurgular” (Kazancı, 2003, s.43). “İdeoloji üretiminde önemli payı olan, sendikalardan aileye kadar birçok kurum, ‘devletin’ ideolojik aygıtları gibi

görölmeye başlandığında, devlet toplum içinde somut ve dolayısıyla sınırlı bir kurum olmaktan çıkar ve toplumun bütününe yayılır”(Althusser, 2000, s.15).

Althusser *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı kitabında, ideolojinin toplum tarafından benimsenmesinin ve üst yapıda gerçekleşen ideolojinin tabana yayılmasının sağlanması için ideolojilerin başarılı olmasında büyük önem taşıdığına vurgu yapar ve bunu bina mecazıyla açıklar. Toplumu yani altyapıyı bir bina temeline ve üstyapıyı ise altyapı üzerinde yükselen katlara benzetir. Sonuç olarak, temele dayanmayan üst katların tek başlarına (havada) duramayacaklarını ifade eder (Althusser, 2000).

Teun A. Van Dijk (1996) ise ideolojilerin iktidarların bir söylem biçimi olarak ortaya çıktığı ve ikna etmeye, eylemlerin ve durumların önceden tanımlanarak denetiminin sağlanmasına yönelik kavramlar bütünü olduğu görüşündedir. Ayrıca, ideolojilerin kitle iletişimini kullanarak gelecekteki eylemlerin istenirliğini ya da istenilmezliğini sağlamaya yönelik sistemler olduğunu savunmuştur (Van Dijk, 2000). İdeolojiler, toplum ve bireylere yeni bir dünya görüşü kazandırmada ve yeni toplumun ne şekilde işlediğini göstermede rehberlik eden, entelektüel bir yol gösterici olarak kabul edilebilir. Siyasal, sosyal ve ekonomik alanda toplumların nasıl şekillendiğı ve ne şekilde işlediğine dair rehberlik eden ideoloji kavramı, toplumların düşünce yapılarını değıştirirken eylemlerini de tekrar yapılandırmaktadır.

İdeolojinin, siyasal ifadesi dışında yaşamın her alanına işleyen bir kavram olduğu düşünöldüğünde, yönetici sınıfın zihnindeki ideolojinin bireyler tarafından benimsenmesinde hukukî pratiklerin gereklerine ilişkin olarak zorunlu olma halinin dışında, bu pratiklerin Althusser’in de ‘devletin ideolojik aygıtları’ olarak tanımladığı aileden sendikaya, kültürden haberleşmeye birçok kurumun içerisinde yer alması gerekmektedir. Devletler tarafından kurgulanan ideolojiler ancak bu şekilde somutlaşır ve toplumun tamamına yayılır. Siyasi ideolojilerin devlet tabanından toplumun bütün kesimine yayılmasının bir yolu, ideolojilerin sanatsal ifadesi ile birlikte yeniden üretimidir. Toplumun devlete karşı yabancılaşmasını

önleme ve mevcut ideolojinin toplumun her kesimi tarafından da benimsenebilmesine karşın güzel sanatlar ve kitle iletişiminden yararlanılır. İdeolojiler sanat yoluyla imge ve mesajlara dönüştürülebilirler. Mimarlık, müzik, tiyatro...vb. ideolojik bir ifade yaratarak belli bir siyasi düşüncenin simgesi haline gelebilirler. 19. Yüzyıl sonunda devrimler ile ortaya çıkan modern devletler, sanatı kamusallaştırarak, ulus devlet kimliğini ifade etmede kullanmışlardır. Sanat ortak mülkiyet duygusunun oluşmasında ilk adım olarak görülmüştür. Bu bağlamda ideoloji en çok mimarlık ve fotoğrafı araç olarak kullanmıştır. İdeolojiler mimarlık ile somut bir ifade kazanırken, fotoğraf ise bu ifadenin temsil edilmesinde ve topluma yayılmasında görev alan bir araç olmuştur.

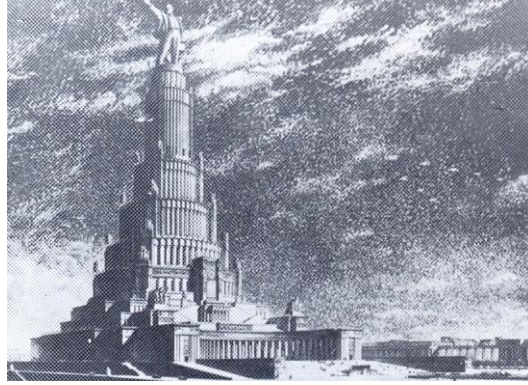
2.2.1 Mimarlık ile Somutlaşan İdeoloji Kavramı

Mimarlık, toplumların mevcut siyasi, ekonomik ve sosyal durumu içinde şekillenen ve çoğu zaman ait olduğu toplumun entelektüel düşünce sistemini yansıtan bir disiplin olmasından dolayı devletlerin ideolojik yapılarının dışavurum aracı olarak kullanılmıştır. İktidarlar, mimarlık aracılığıyla dünyaya kendi kimlik ve güçlerini kanıtlama çabasına girmişlerdir.

20. Yüzyıl ile birlikte, iktidarların siyasi yapılarının hem içinde bulunan toplum tarafından benimsenmesinde hem de etkilerinin dünyaya yansıtılmasında mimarlığa önemle yer verilmiştir. İdeolojiler çerçevesinde tasarlanan yeni toplum mekânları, kent ve yapı ölçeğinde iktidarın siyasi görüşünü, gücünü ve etkilerini yansıtmada kullanılmışlardır. Devletlerin sahip olduğu siyasi yapı ve düzen, şehirlerde mimarlık ile sembolize olmaktadır.⁸

⁸ Mimarlık tarihi düşünüldüğünde politika ve mimarının yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Geniş meydanlar, surlar, saraylar, kaleler toplumların yönetim biçimlerini ve siyasi geçmişlerini yansıtmaktadırlar. Asırlar önce inşa edilen Mısır Piramitleri, firavunların gücünün ve sahip oldukları dini inancın birer sembolü olmuşlardır. Ortaçağ'da ise, inşa edilen devasa katedraller, kilise ve din odaklı bir yaşam şekli ve ortaçağ felsefesinin sembolü konumundadır. Öte yandan, 1930'larda Avrupa'da yine mimarlığın, dönemin totaliter rejimleri tarafından propaganda aracı olarak kullanılması ile ütöpik ve anıtsal yapılar inşa edildiği görülmektedir. Hitler'in baş mimarı Albert Speer tarafından tasarlanan Büyük Halk Sarayı tamamen Hitler'in iktidarının ve gücünün sembolize edilmesini amaçlamıştır.

Siyaset ve mimarlığın birlikte yoğun bir biçimde kullanıldığı 20. Yüzyıl'da, 1917'den itibaren Sovyet Rusya ve 1933'ten itibaren Nazi iktidarı gibi tek-parti devletleri sanatı ideolojilerini yayma ve benimsetme yolunda bir propaganda aracı şeklinde kullanma yoluna gitmişlerdir (Şekil 2.9-2.10).



Şekil 2.9 Iofan, Sovyet Sarayı projesi, Moskova 1934 (Frampton, 2007)



Şekil 2.10 Fuar, Paris, 1937. Solda Albert Speer tarafından tasarlanan Üçüncü Reich temsili yapı; sağda Iofan tarafından tasarlanan Sovyet Pavilyonu (Frampton, 2007)

Kentlerde uygulanan mimarlık ile toplumlara otoriter bir sisteme dâhil oldukları anlatılmak istenmiştir. Avrupa'da Neo-Klasik üslup 'Uluslararası üslup' un yerini almış, ulusçuluğu simgeleyen bir anlayışa sahip olmuştur. 1930'lu yıllarda hüküm süren Neo-Klasik üslûp aracılığı ile iktidarlar sahip oldukları otoriteyi simgeleştirme yoluna gitmişlerdir. Güçlü bir otorite ile yeniden inşa edilen

kentlerle iktidarların sürekliliği, toplumlara aşılacak istenen güven duygusu sembolize edilmek istenmiştir. Örneğin, Nazi Almanyası'nda Büyük Germany projesi için Speer tarafından tasarlanan Halk Sarayı'nın anıtsal yapısı ve geleneksel kubbesiyle geçmişe atıf yapılmasının yanı sıra Nazi iktidarının dışavurumu ve Nasyonal Sosyalizm'in inşa edilmiş hali simgelenmiştir (Polat, 2009, s.25).

Değişen ideolojiler ve iktidarlar mimarlığı da çoğu zaman dönüştürmüşlerdir. Erkin toplumun üzerindeki gücü mimarlık aracılığıyla temsil edilmiştir (Şekil 2.11). Mimari yapıların ideolojilerin propaganda aracı olarak kullanılması, otoriteyi temsil eden anıtsal bir mimarlık anlayışını doğurmuştur. Otoritenin ve iktidarın toplum üzerindeki politik, sosyal ve ekonomik etkisi, kuvveti çoğu zaman kamusal ölçekte inşa edilen anıtsal ve otoriter bir mimarlıkla temsil edilmiştir. Dolayısıyla, 1930'lu yıllar ile birlikte Avrupa'da faşist yönetimler politik ve sosyal misyonlarının toplum zihnindeki imgesinin güçlendirilmesi adına bu tür bir mimarlık anlayışına yönlenmişlerdir. Yapılarda kullanılan simetrik denge ve düzgün geometriler ile iktidarların gücüne, kalıcılığına vurgu yapılmak istenmiştir (Şekil 2.12-2.13).



Şekil 2.11 Bauhaus'a karşı saldırı, Iwao Yakawaki, 1932 (Güner, 2014)



Şekil 2.12 Nazi Almanyası döneminde hazırlanan Berlin Master Planı (Arkitera, b.t)



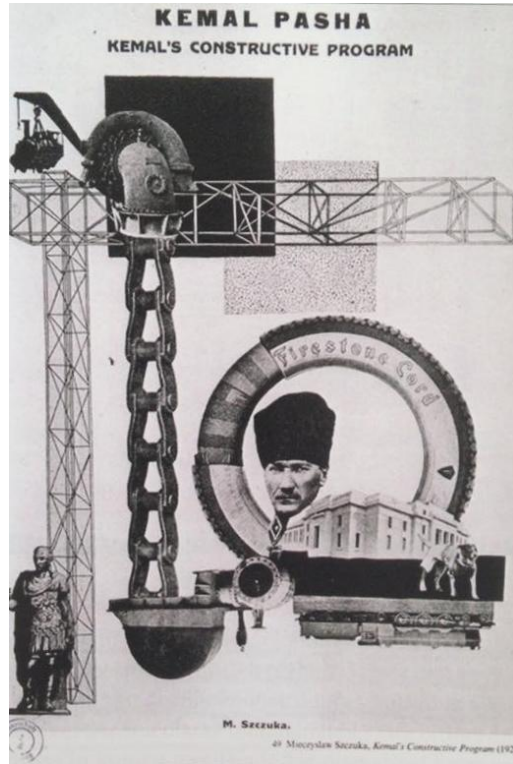
Şekil 2.13 Üçüncü Reich Hava Savunma Bakanlığı binası (Arkitera, b.t)

2.2.2 İdeolojinin Temsilinde ve Yayılmasında Bir Araç Olarak Fotoğraf

Ülkelerin imaj ve kimlik sorunu, kitle iletişim araçlarının konu edindiği alanlar olmuştur. Fotoğrafın dünya medyasında önemli bir yere sahip olmasıyla birlikte ülkeler kimlik ve imajlarının propagandasında fotoğrafı kullanmışlardır. Devletlerin sahip olduğu ideolojilerin mimarlık ile somutlaşması ve ardından fotoğraf ile yayılması ve tanıtılması amaçlanmıştır. Öte yandan, ideoloji bir toplumun sahip olduğu fikirler sistemi olmasının yanında o toplumun eylemlerini, yaşayış şeklini etkileyen bir yol gösterici olduğundan, ideolojilerin toplum tarafından benimsenmesine öncelikli olarak önem verilmiştir. Fotoğraf, toplumları yeni düzene alıştıрма, özendirme noktasında kullanılmıştır.

Siyasi, kültürel ve sosyal alanlarda devrim yapan ülkeler, yeni bir toplum yaratma sürecinde tüm yaşayış biçimlerini yeniden kodlama yolunda olmuşlardır. Sanat, giyim kuşam, kültür hareketleri yeniden tanımlanmıştır. Bu türden yeni fikirler sisteminin toplumun tüm dokularına nüfuz etmesinde fotoğraf bir propaganda aracı olarak görev yapmıştır. Yazılı ve görsel basın sayesinde dergicilik ve gazetecilik bu tür propagandalara zemin oluşturmuş, sanat, mimarlık, siyaset alanlarında basılan

çeşitli yayınlarla ideolojilerin topluma tanıtılarak benimsenmesi ve halk arasında yayılması amaçlanmıştır. Toby Clark, hangi sanat eseri olursa olsun fotografik olarak ne kadar çoğaltılır; kitap, afiş ve kartpostallarda ne kadar çok kullanılırsa orijinal nesnenin-sanat eserinin gerçeği-o kadar geniş bir aura kazandığını savunmuştur (Clark, 2011). Propaganda amaçlı hazırlanan afiş ve posterlerde, siyasi ve askeri temaların yanı sıra mimarlığa da yer verilmiş, ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kentleri sembolize eden öğeler kullanılmış, özellikle kamusal ölçekte inşa edilen yapılar ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır (Şekil 2.14-2.15).



Şekil 2.14 Kemal'in konstrüktivist programı, Mieczysław Szczuka, 1924 (Güner, 2014)



Şekil 2.15 Alessandro Bruschetti, Faşist sentez, 1935 (Güner, 2014)

Kitle iletişim araçları iktidarlar için, kitle ruhunun örgütlenmesi, üst-alt ilişkisinin sağlanması, devrim ve yeni kurulan rejimlere karşı toplumun yabancılaşmasının engellenmesi açısından önem taşıırken, toplum tarafından kolay erişilebilir ve anlaşılabilir olmasından dolayı da stratejik bir araç olarak görev yapmışlardır.

BÖLÜM ÜÇ

GEÇ OSMANLI'DAN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NE İDEOLOJİNİN TEMSİLİNDE MİMARLIK VE FOTOĞRAF

3.1 Geç Osmanlı Döneminde Batılılaşma Hareketleri ve Fotoğrafın Kullanılması

Batı Avrupa'da 18. Yüzyıl'da oluşan teknik ve bilimsel altyapı, yeni birçok teknolojiyi de beraberinde getirmiştir. 19. Yüzyıl'da Avrupa, ortaya çıkan Endüstri Devrimi ile birlikte yeni icatlarla tanışmış, sosyal ve ekonomik hayattaki değişiklikler birçok sanat dalını da etkilemiştir. Bu durum Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkisi altına alarak, siyasi, ekonomik, kültürel ve askeri alanlarda Batı'ya yönelik bir tutum izlenmesini sağlamıştır. Osmanlı'nın Batılılaşma çabalarının başladığı 18. Yüzyıl sonunda, geleneksel olanın dışında hem Osmanlı toplumuna hem de saray çevrelerinde Batı estetiği etkisini göstermeye başlamış; mimari, resim, müzik gibi pek çok alanda beğeniler ve kabuller değişmeye başlamıştır. Gülsüm Baydar'a göre, 18. Yüzyıl sona ererken, Osmanlı'da camiler ve anıtsal yapılar dâhil olmak üzere mimaride Batı etkisi görülmüş ve başlangıçta görsel bir taklit şeklinde oluşan bu süreç daha sonra mimarlık eğitimi ve kurumlara da yansımıştır. Osmanlı mimarisi, 19. Yüzyıl'ın ortalarından itibaren Batı yanlısı ideolojiler ile ulusalcı ideolojiler arasında kalarak, Osmanlı formlarını geleneksel bir estetik norma oturtmaya çalışmıştır (Baydar, 1988).

Avrupa'da Modernizm ile birlikte yaşanan kırılmalar, klasik görme ve temsil biçimlerini de değiştirmiş; 19. Yüzyıl'da icat edilen fotoğraf bu değişimlerin ana kaynağını oluşturmuştur. Fotoğraf gerçeğin ve mekânın algısına gelenekselleşmiş temsil biçimlerinden yeni ve farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

19. Yüzyıl Avrupa'sında fotoğraf resim sanatından etkilenip, geleneksel olanı taklit eden bir tutumda iken, Osmanlı İmparatorluğu'nda resim ve fotoğrafın eş zamanlı olarak gelişme göstermesi Osmanlı'nın fotoğrafa yaklaşımını Avrupa'dan ayıran nokta olmuştur. Fotoğraf, bilgiye ulaşmada yeni bir teknolojik araç olarak görülürken, var olanın yeniden yorumlanması ve taklit etmek şeklinde değil, yeni,

masum bir göz olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı'da alışlagelmiş bir temsil biçiminin olmayışı, fotoğrafa saf ve katıksız olarak yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Bir ön algıya sahip olmadan elde edilen görüntü, gerçeği ve doğruyu duygulardan bağımsız, olduğu gibi yansıtmada etkili olmuş, Osmanlı fotoğrafında kendi kendini temsil etme durumu ortaya çıkmıştır (Shaw, 2009, s.80).

Osmanlı İmparatorluğu Batı'daki örneklerden faydalanmak yerine fotoğrafı kendi siyasi düşüncesi ve ideolojisi çerçevesinde tekrar şekillendirmiştir. Osmanlı, fotoğrafın kültürel, siyasi ve sosyal gücünün farkında olarak fotografik görüntüyü, imparatorluğa hizmet eden, devlet ideolojisini ve gücünü dışa yansıtmaya yarayan bir araç olarak kullanmıştır. Ayrıca fotoğraf, imparatorluğun büyümesinde tamamlayıcı bir rol edinmiş; imparatorluk sınırları içerisinde yabancı olanın belgelenmesine hizmet etmiştir. 19. Yüzyıl sonunda fotoğraf, modern ordunun tanıtılmasında, imparatorluğa ait anıt, mimari ürün ve simgelerin temsilinde araç olarak kullanılmıştır. Bu ideolojik yaklaşımlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun fotoğrafa olan bakış açısını özetlemektedir.⁹

19. Yüzyıl'da fotoğrafın gücünün Osmanlı Sultanları tarafından fark edilmesinin ardından fotoğrafın bir çeşit propaganda aracı olarak kullanılması ile birlikte, devletin gücünün gösterilmesi, modern hayat tarzının Batı'ya tanıtılması amacıyla çeşitli yayınlar hazırlanmıştır. Sultan Abdülaziz döneminde hazırlatılan *Usul-ü Mimari-i Osmanî* ve Sultan II. Abdülhamit döneminde Avrupa'ya gönderilmek üzere hazırlanan fotoğraf albümleri bu yayınlardan en önemlileridir. Bu yayınlar, Osmanlı'da fotoğrafın mimarlık ve ideolojinin temsiliyetinde etkili görüldüğünün kanıtı niteliğindedir.

⁹ Osmanlı Dönemi'nde 'saray fotoğrafçılığı'nın başlatılması fotoğrafa verilen önemin göstergesidir. Osmanlı Dönemi'nde, Müslümanlığın resmetmeyi yasaklamış olduğu inancından dolayı fotoğrafçılık daha çok gayrimüslimler tarafından yapılmıştır. Sultan Abdülmecit tarafından ilk saray fotoğrafçısı unvanını Basile Kargopoulo almıştır. Bunun yanında, Sultan Abdülaziz döneminde saray fotoğrafçısı unvanını alan ve bu unvanı II. Abdülhamit döneminde de koruyan Abdullah Biraderler'in Osmanlı fotoğrafına ve Osmanlının görsel kaynağının oluşumuna katkısı oldukça önemlidir. Fotoğrafçılar Guillaume Berggren ve Pascal Sèbah ise Osmanlı fotoğrafında diğer öne çıkan isimlerdendir. E. Özendes (b.t). *Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf*. 20 Mayıs 2015, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/engin.htm>.

Usul-ü Mimari-i Osmanî, Osmanlı kimliğinin mimarlık üzerinden okumasının yapılabilmesi ve temsili açısından önemlidir. Modernleşme kavramıyla birlikte Osmanlı'nın kendine özgü kimlik ve mimari tarzını oluşturma çabasının görüldüğü bu eser, bir sonraki bölümde bahsedilecek olan Erken Cumhuriyet Dönemi'nde görülen oluşumla benzer bir çabadadır.

Usul-ü Mimari-i Osmanî, Osmanlı'nın aşırı Batılılaşma eğilimini dengeleme ve imparatorluğun kendi öz kimliğinden ve eserlerinden duyduğu güveni gösterme amacıyla oluşturulmuş bir eserdir. Osmanlı anıtlarının, yapılarının sergilendiği bu eserde, Osmanlı'nın güzel sanatlarda sahip olduğu evrensel etkinin Avrupa'da görülen Neo-Klasik ya da Gotik üsluplar kadar önemli bir alternatif olduğu savunulmuştur (Bozdoğan, 2008). Baydar'a göre *Usul-ü Mimari-i Osmanî* üç açıdan önem taşımaktaydı: "Birincisi, Batı mimarisinin olduğu kadar, Osmanlı mimarisinin estetiği konusunda da bir tarihsel farkındalığın yükselişini belgeliyordu. İkincisi, evrensel olarak kabul edilebilecek bir kimlik oluşturmak üzere Osmanlı mimarisini kodifiye etmeye çalışıyordu. Üçüncüsü, daha sonraki yıllarda mimarlığa egemen olacak ulusalcı bir ideolojinin başlangıcını duyuruyordu" (Baydar, 1988, s.41).

Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafın gelişmesi ve yaygınlaşmasında Sultan II. Abdülhamit'in önemli katkıları olmuştur. II. Abdülhamit özellikle fotoğraf ve sanata yaptığı katkılarla tanınmaktadır. Fotoğrafçılığın en büyük destekleyicisi ve koruyucusu olan II. Abdülhamit zamanında sanat ve kültür alanlarında pek çok gelişme kaydedilmiştir. İmparatorluğun gücünü simgelemek ve ülkenin güzelliklerini tanıtmak amacıyla *Yıldız Albümleri* adında fotoğraf albümleri hazırlanmıştır. İlk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı, Osman Hamdi Bey'in önderliğinde ilk müzenin oluşumu, Asar-i Antika kanununun kabul edilmesi ile tarihi eserlerin yurt dışına çıkarılmasının önlenmesi gibi gelişmeler de yine II. Abdülhamit zamanında gerçekleşmiştir.

II. Abdülhamit tarafından imparatorluğun tanıtımı için hazırlatılan *Yıldız Albümleri* fotoğraf arşivi incelendiğinde, şehzadelerin sünnet düğününden padişah atlarına, sarayda yaşayanların yazlık gezilerine, imparatorluğun en uzak

köşelerinde gerçekleştirilen törenlere, yeni binalara ve çeşitli kurumların çalışmalarından kesitlere ve vilayetlerin çeşitli yönlerine değin uzanan örneklerin bulunduğu görülmektedir (Ak, 2001, s.17).

Yıldız Albümleri'nden başka yine II. Abdülhamit döneminde hazırlanan *Le Costumes Populaires de La Turquie en 1873 (Elbise-i Osmaniyye)* adlı albümde Osmanlı'nın geleneksel kıyafetleri, şark kültürü ve yaşam biçimi modern bir temsiliyet kavramı içerisinde yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde hazırlanan bu albümler fotoğrafın temsil gücünü devletin ideolojik, kültürel ve sosyal bakış açısını iletmede kullanılmıştır. Ayrıca, bu dönemde fotoğraf halk tarafından benimsenmiş; bir iletişim seçeneği olarak günlük yaşama girmiş; padişahın saray dışındaki dünya ile bağının güçlendirilmesi amacıyla kullanılmıştır (Ak, 2001).

İmparatorluk tarafından modern devlet ve yaşam şeklinin tanıtılması amacıyla hazırlanan yayınlar dışında, yine Batılılaşma hareketleri ışığında Osmanlı'nın geleneksel toplum yapısı dışına çıkılarak modern kadın ve aile yaşantısına vurgu yapan yayınlar da çıkarılmıştır (Şekil 3.1-3.2).



Şekil 3.1 Erkekler Dünyası, 19 Ocak 1913 kapak (Kutlar, 2010)



Şekil 3.2 Musavver Malumat-ı Nafia, 1914 (Ömer Cümhur koleksiyon arşivi, b.t)

3.2 Modernleşme Çabaları ve Ulusal Kimlik Oluşumuna Sahne Olan Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Mimarlık ve Fotoğraf

Avrupa'da 19. Yüzyıl sonunda ortaya çıkan modernleşme süreci, Türkiye'de 1920'lerde Cumhuriyet Devrimi ve ideolojisi çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. Osmanlı Dönemi'nde Batı'ya ayak uydurma çabalarının 'Batılılaşma' şeklinde ifade edilmesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin hedeflemiş olduğu çağdaşlaşma yolunda kullanmaktan çekindiği ifadelerin başında gelmiştir. Osmanlı Dönemi'nde Yeni Osmanlıcılık hareketiyle Batı'yı taklit etme şeklinde başlayan modernleşme çabaları, 1923'de Cumhuriyet Devrimi'yle birlikte özgün kimliğini bulma yoluna girmiş ve gündeme gelen ulus kavramı etrafında şekillenmeye başlanmıştır. Bu yaklaşımın siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik her alanın yapılandırılmasında uygulanması hedeflenmiştir. Reşat Kasaba'nın, 'Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm' adlı makalesinde vurguladığı gibi “‘modernleşme’ piyasa toplumunun ve ulus-devletin doğuşuna eşlik eden ‘toplumsal yaşamdaki çeşitli dönüşümleri özetleyen genelleştirilmiş imajlar’” şeklinde tanımlanmıştır (Kasaba, 1998, s.15). Joel S. Migdal'a göre ise, “modernleşme hem fiziki hem de toplumsal yapılanmayı sağlayan bir kavramdır. Modernleşme çabalarının amacı yalnızca fiziki bir dönüşümün yanı sıra geçmişin din temeline dayanan toplum yapısından farklı, insanların yeni ilişkiler kurabileceği yeni bir toplumsal alan yaratarak bunu sürekli geliştirmektir” (Migdal, 2005, s.209).

20. Yüzyıl'da sanat, devrimci akımlar çerçevesinde toplumsal değişimin basamağı olarak görülmüştür. Mimarlık ise siyaseti somutlaştıran ve iktidarın gücünü gözle görünür kılan ve kentlerin bu ideolojik çerçevede tekrar şekillenmesini sağlayarak toplumsal bellekte yer edinmesinde en büyük yardımcı olmuştur. Walter Benjamin'e göre 20. Yüzyıl'da sanatın siyasi amaçlı kullanılması, dönemin iktidar yapılarının ideolojik mücadeleleri ile ilişkilidir (Benjamin, 2012).

Kurulan genç Türkiye Cumhuriyeti geçmişin izlerini geride bırakarak, siyasette, sanatta, kültürde yeniyi inşa etme arayışına girmiştir. Bu prensip, kendine özgü Modern Türkiye kimliğinin yaratılmasında öncüdür. Özellikle sanat ve mimarlıkta

yapılan reformlarla Cumhuriyet ideolojisi özgünleştirilmeye ve somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Modernizm Türkiye’de 1931 ve 1938 yıllarında tam anlamıyla inşa edilmeye başlanmıştır. Türkiye bu dönem aralığında gerçek bir siyasi, kültürel, sosyal ve ekonomik bir yapılanma içerisine girmiştir. Reform içinde bulunan tüm kurumları ve koşulları yeniden şekillendirmeyi hedeflemiş, böylece devlet tabanından toplumun tümüne yayılcı bir anlayışla bireylerin yaşam biçimlerinin de bu doğrultuda değişmesi sağlanmak istenmiştir.

Siyasi ve kültürel alanın bir bütün teşkil edişi, ulus ve kültür kavramlarının yakından ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır. Türkiye’nin siyasal devrim tarihi Yeni Osmanlı ve Jöntürk’le başlamış, İttihat Terakki ve devamında Cumhuriyet Devrimi’yle şekillenmiştir. Sosyal Devrim ise 1931 yılında ortaya çıkmıştır. Tanzimat ve Cumhuriyet Devrimi’yle başlayan siyasi devrim sürecinin kültürel adımları ise 1931-1938 yılları arasında gerçekleşmiştir (Güner, 2014).

Osmanlı Dönemi’nde Hassa Mimarları Ocağı’nın kapanmasının ardından mimarlık eğitimi olmadan elli yıl gibi uzun bir sürenin geçmesi, 1883 yılında açılan Sanay-i Nefise Mektebi’nin Yeni Osmanlı Hareketi ideolojisi altında eğitim vermiş olması, Genç Türkiye Cumhuriyeti Dönemi’nde de mimarlıkta çağdaş bir anlayışın gelişimine engel oluşturmuştur. Baydar’a göre Sanay-i Nefise Mektebi’nin açılışı ile birlikte mimarlık mühendisliğin tekeline çıkarak bir meslek olarak tanımlanmıştır (Baydar, 1988). Osmanlı Dönemi’nde mimarlığın meslek olarak tanımlanmasının gecikmesi, Cumhuriyet Dönemi’ne gelindiğinde çağdaş mimarlık ürünlerinin ortaya konmasına engel teşkil etmiştir. İnci Aslanoğlu’nun *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938* adlı kitabında belirttiği üzere, 1910 ve 1930 yılları arasındaki süreçte Türk mimarlığında Osmanlı canlandırmacılığı hakim olmuştur (Aslanoğlu, 2010). Batılılaşma adı altında gelenekselcilikten taviz vermeyerek eklektik bir anlayışla çalışmalar yürüten dönemin Türk mimarları, Cumhuriyet ideolojisinin ulus kimliğini yansıtan çağdaş mimarlık ürünleri ortaya koymada yetersiz kalmışlardır.

Kağan Güner’in belirttiği gibi, Cumhuriyet’in 1930’lu yıllardaki kültür politikaları kapsamında I. Ulusal Mimarlar kuşağıyla Cumhuriyet’in ihtiyaç duyduğu

kurumsal binalarını gerçekleştiremeyeceğine dair ilk sinyallerden birisini, Mustafa Kemal Ankara'daki Etnografya Müzesi'ni gezerken vermiştir. Kayıtlara geçen ifadesinde Mustafa Kemal şöyle belirtmiştir:

“Eski milletler büyük çalışmalar sonunda kendilerine has birer mimari stil yaratmışlardır. Son asrın sanat çalışma ve düşünmeleri sonunda da modern bir mimari doğmuştur. Fakat bu modern mimari de her milletin düşünce ve karakter farklılıklarıyla birbirinden ayrı bir görünüş ve anlamdadır. Bir İtalyan modern mimarisiyle, bir Alman modern mimarisi arasında çok değişiklikler vardır. Bu modern mimariler bütün görünüşleriyle de hangi milletin malı olduğunu anlatmaktadır. Bize de asrın bütün düşünce ve ihtiyaçlarına cevap verecek, ruhlarımızı okşayacak bir modern mimari lazımdır. Fakat bu modern mimari diğer milletlerin taklitçiliği değil, yurdumuza has, Türklüğe özgü bir mimari olmalıdır... Bize orijinal bir modern Türk mimarisi lazımdır” (Güner, 2014, s.174).

İlk ulusal mimarlık dönemi olarak adlandırılan bu dönemin sonlarında, 1927 yılında Mimarlık ve Mühendislik Hakkındaki Yasa'nın kabul edilmesi, aynı yıl Türk mimarların ilk kez uluslararası bir yarışmaya katılmaları, 1931'de Türkiye'de ilk mimarlık yarışmasının düzenlenmesi ve aynı yıl *Mimar* Dergisinin yayımına başlanması mimarlık alanında ortaya çıkan önemli gelişmelerdir (Aslanoğlu, 2010).

Devletin her alanına yansıtılmaya çalışılan ideolojinin ve modern görüşün toplumda mimarlık ile yayılması sağlanmaya çalışılmış ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin özgün kimliği ile dünya milletleri arasında tanıtılması hedeflenmiştir. “Dönem mimarlarından Sedat Hakkı Eldem, ulusal mimarlığın gelişebilmesi için mimarların kişisel çabalarının yeterli olmayacağını, ancak güçlü bir ideolojik akımın olduğu bir ortamda ve rejimin müdahalesiyle gerçekleşebileceğini söylemiş; “büyük inkılaplar yeni stillerin doğması için büyük yardımcıdırlar" ifadesini kullanmıştır” (Aslanoğlu, 2010, s.71).

Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde modernleşme yolunda atılan adımların Batı'nın bir taklidi şeklinde değil, Cumhuriyet Devrimleri'nin özgünlüğü çerçevesinde şekillendirilmesine önem verilerek, Türkiye Cumhuriyeti'nin özgün modern kimliği yaratılmaya çalışılmıştır. Bu durumu somutlaştıran en büyük örnek başkent olarak Ankara'nın seçilmiş olmasıdır. İmparatorluğa başkentlik yapmış İstanbul ülkenin Osmanlı Batılılaşması'nı en güçlü yansıtan yeri olmuş ve ulus-devlet yaratma arzusunda olan Cumhuriyet'in ulusalcı modernleşme anlayışı ile uyuşmamıştır. Başta Ankara olmak üzere şehirler, kamusal alanlar ve kurumsal yapılar Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde şekillendirilmiş, devletin her alanında yeni fikirler sisteminin bir yansıması elde edilmeye çalışılmıştır. Ankara yoktan bir modern şehir olarak inşa edilmeye başlanmış, Bauhaus ekolünden Türkiye'ye gelen yabancı mimarlar tarafından şehir, kendine has bir mimariye kavuşturulmak istenmiştir. Güner'in belirttiği üzere, Bauhaus'un sürgüne çıktığı 1930'lu yıllar, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki Alman ve Avusturyalı mimarların etkin olduğu yıllardır. Almanya'da modernizmin Nazi yönetimiyle sekteye uğraması, birçok Alman mimarın Türkiye'ye gelmesine neden olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin modernist yapılaşması ve kültür inşası çoğunlukla gelen yabancı mimarlar ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. Bauhaus'un Almanya dışındaki uygulamaları ilk kez Türkiye'de ortaya çıkmıştır (Güner, 2014).

Türkiye'de yabancı mimarların rol almaya başlaması ile son bulan İlk ulusal mimarlık döneminin ardından, mimarlıkta yabancı mimarlar tarafından benimsenen Uluslararası üslup ve Neo-Klasik yaklaşım etkin olmaya başlamıştır. Özellikle kamu yapılarının Cumhuriyet devrimleri doğrultusunda ve Cumhuriyet ideolojisini yansıtan bir biçimde tasarlanmasına önem verilmiştir. Aslanoğlu, 1932-1938 döneminde yabancı mimarların anıtsallığı temel alan biçimsel Neo-Klasik nitelikte ve Uluslararası üslupta etkinlik gösterdiklerine dikkat çekmiştir (Aslanoğlu, 2010). Sibel Bozdoğan ise, Modernizmin, tarihsel çağrışımdan uzak bir soyutlama ve biçimsel yenilik önermesinden dolayı, Türkiye'nin 1930'lardaki ideolojik ortamına uyduğundan bahsetmiştir (Bozdoğan, 2008). Öte yandan, bu dönemde bazı Türk mimarların ulusal mimarlığı yaratma çabaları yanı sıra Türk mimarlar çoğunlukla uluslararası ilkeleri temel alan rasyonel-fonksiyoncu bir tutumla, yabancı mimarların

biçimsel ve anıtsal mimarlık anlayışına paralel çalışmışlardır (Aslanoğlu, 2010, s.54). Uluslararası üslupta öne çıkan düz çatı, geniş cam yüzeyler, kübik kütle anlayışı, yuvarlatılmış köşe dönüşleri, yatay şerit pencereler dönemin yapı karakteristiğini belirleyen özelliklerdendir (Bozdoğan, 2008).

1930'lu yıllarda Avrupa ve ABD'de öne çıkan 'Uluslararası üslup' un Kemalist Türkiye'nin 'milli üslubu' olarak benimsenmesinde öne çıkan nokta bu modern mimarinin sahip olduğu biçimsel yaklaşımların ötesinde, devrimci ve ileriye dönük bir anlayışa sahip olmasıdır. Bu sayede hem toplum içerisinde hem de diğer milletler karşısında Osmanlı'dan kopuşun temsilini ve Kemalist Türkiye'nin çağdaş görsel ifadesini oluşturmuştur. Türkiye'nin bu yeni ifadesinin oluşumunda mimarlık ile birlikte görsel bir temsil aracı olan fotoğraf da etkin bir şekilde kullanılmıştır.

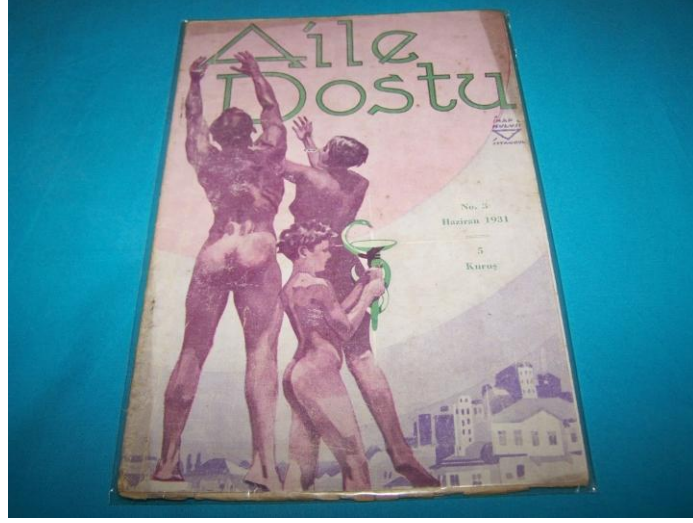
Fotoğrafa, genç Türkiye'nin modernleşme çabalarının toplum arasında yayılması ve Türkiye'nin yeni, modern yüzünün dünyaya tanıtılması açısından önem verilmiştir. Seyit Ali Ak, Cumhuriyet Dönemi fotoğrafını, Osmanlı fotoğraf kültürü mirasından esintiler içeren yeni bir yapılanma şeklinde tanımlamıştır (Ak, 2001). II. Abdülhamit Dönemi'nden Cumhuriyet'e kadar fotoğraf güçlü bir tanıtım, propaganda ve belgeleme aracı olarak benimsenmiştir. Fotoğraf, Geç Osmanlı Dönemi'nden itibaren Erken Cumhuriyet Dönemi ile birlikte önemli bir temsil aracı olarak görülmüştür. Geç Osmanlı için Batılılaşma, Cumhuriyet Dönemi için ise modernleşme çabalarının hem yurt içinde hem de yurt dışında temsilinde kullanılmıştır. Mimari yapılar ve kentler ise bu dönemde fotoğraflarda en çok işlenen konulardan olmuştur. Oryantalist bir yaklaşımla çoğunlukla kentlerin (özellikle İstanbul'un) manzaraları fotoğraflanmış, kentlerde yaşayan insanlara, kentlerin gelişmemiş ya da gelişmekte olan yüzüne bu fotoğraflarda neredeyse hiç değinilmemiştir. Osmanlı Dönemi'ne başkentlik yapmış İstanbul'un ise fotoğraflarda genellikle tarihsel güzelliklerine değinilmiş, modern kent olarak kabul görmeyerek egzotik bir doğu şehri olarak ele alınmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi fotoğraflarında, ulus devletin merkezi kabul edilen Ankara her zaman ön plana

çıkartılarak Türkiye'nin modern yüzü olarak temsil edilmiştir¹⁰. Bu fotoğraflarda genç Türkiye'yi temsil eden başkent Ankara'nın işlenmesi, toplum üzerinde güven sağlama ve yeni oluşumu benimsetmeye yöneliktir. Uğur Tanyeli'ye göre önceleri belgeleme ve neredeyse yönetenlerin modernliklerini kendi kendilerine kanıtlamaya yönelik görselleştirme pratiği, yönetilenlere kanıtlama amaçlı hale gelmiştir (Tanyeli, 2009). Bu bağlamda, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, yeni devletin tanıtımına önem verilmiş ve 1923-1950 yılları arasında bu amaca hizmet edecek *Ülkü*, *Kadro*, *Varlık*, *Muhit*, *Yedi Gün*, *Yeni Adam*, *Fikirler* gibi birçok siyasi, kültür ve sanat içerikli dergi çıkarılmıştır. (Şekil 3.3-3.11).

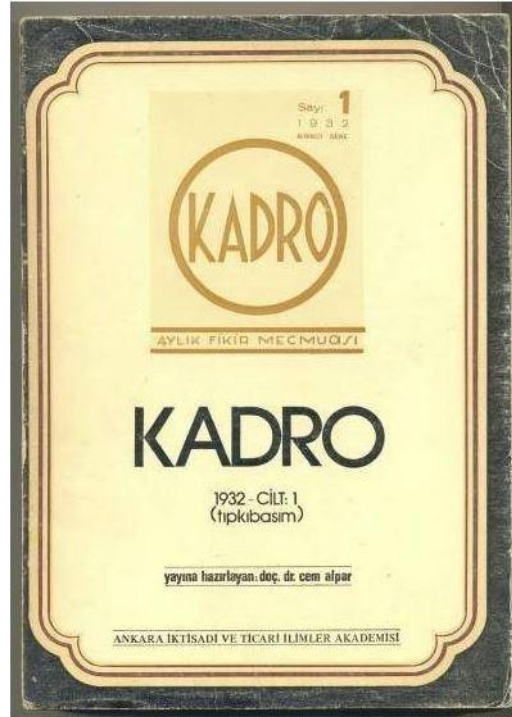


Şekil 3.3 Muhit 1928, sayı 1 (Bozdoğan, 2008)

¹⁰ Bizans ve Osmanlı'ya başkentlik yapmış bir şehrin karşısına yeni bir şehir inşa edilecekti. Ankara, yeni Cumhuriyet'in dünyaya tanıtılmasında devrimin sembolü olarak seçilmişti. Ankara bu özelliğiyle, Cumhuriyet'in karakterini yansıtacak ve geçmişten hiçbir iz taşımayacak olan yeni başkent kurgusuydu. K. Güner. (2014). *Modern Türk sanatının doğuşu*. İstanbul: Kaynak Yayınları, s. 177.



Şekil 3.4 Aile Dostu 1931, sayı 3 (Ömer Cumhuriyet koleksiyon arşivi, b.t)



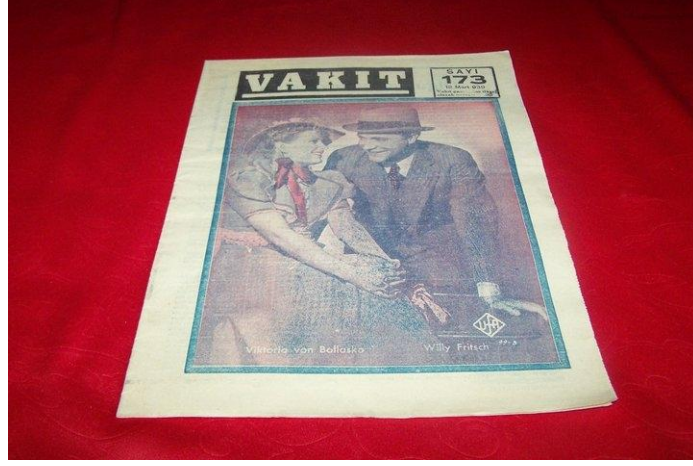
Şekil 3.5 Kadro 1932, sayı 1 (Aydın, 2010)



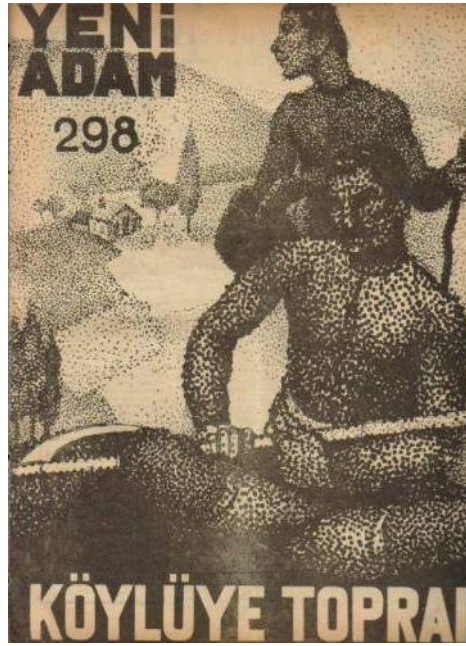
Şekil 3.6 Yedigün1937 (Bozdoğan, 2008)



Şekil 3.7 Modern Türkiye Mecmuası 1938, sayı 37 (Ömer Cumhur koleksiyon arşivi, b.t)



Şekil 3.8 Vakit 1939, sayı 173(Ömer Cumhuriyet koleksiyon arşivi, b.t)



Şekil 3.9 Yeni Adam 1940, sayı 298 (Çağla Ercanlı kişisel arşivi)



Şekil 3.10 Fikirler 1944, sayı 272/275(Çağla Ercanlı kişisel arşivi)



Şekil 3.11 Ülkü 1946, sayı 113 (Dost, 2007)

Bahsedilen bu yayınlar arasında, 1934-1938 yılları arasında çıkarılan ve siyasi içeriğiyle öne çıkan *La Turquie Kemaliste*, Türkiye'yi tanıtmaya amaçlı ve görsel ağırlıklıdır. Dergide fotoğrafın güçlü bir kitle iletişim aracı olma özelliğinden faydalanılarak Türkiye'nin eski Osmanlı kimliğinin yıkılıp yeni imajının tanıtılmasına önem verilmiştir. 1934 yılında yayın hayatına başlayan ve Erken Cumhuriyet'in uluslararası propaganda dergisi olan *La Turquie Kemaliste*, ideolojik politikası çerçevesinde modern kent ve mimariyi fotoğraflar aracılığıyla tanıtır, benimsetmeye çalışmıştır. Kapak tasarımlarında ve içeriğinde sıkça modern yaşamı ve çağdaş sanayileşmeyi yansıtan öğelere yer verilmiştir (Şekil 3.12). Dergide yeni başkent ve Cumhuriyet'in simgesi olan Ankara'ya ayrı bir önem verilerek daha çok Ankara'nın kamu binaları, okulları, spor tesisleri fotoğraflanmış ve dergi içerisinde modern Türkiye'nin başkentine yönelik 'Ankara Construit' adlı bir bölüm oluşturulmuştur (Şekil 3.13-3.24). Bu bölümdeki fotoğraflarda yapıların hem nesnel hem de öznel yaklaşımla fotoğraflandığı örnekleri görmek mümkündür. Özellikle kamusal yapıların yeni kurulan devletin gücünü ve dinamizmini yansıtacak şekilde fotoğraflandığı örnekler çoğunluktadır. Ayrıca 'Ankara Construit' kapaklarında çeşitli kolajlara da yer verildiği görülmektedir. Ankara'nın Cumhuriyet Dönemi öncesi ile yeni ideolojinin bir yansıması şeklinde inşa edilmeye başlanan yeni Ankara'nın karşılaştırılmasının yapıldığı bu kolajlar da bu dönemde mimarlığa verilen önemi ve mimarlığın Cumhuriyet ideolojisiyle birlikte şekillendirildiğini göstermektedir.



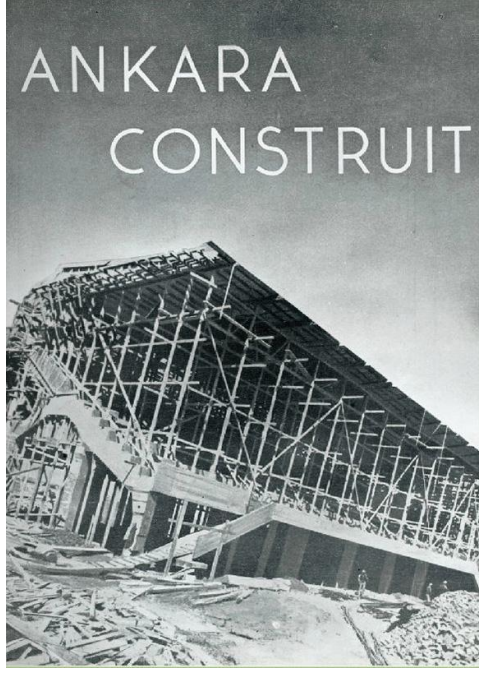
Şekil 3.12 La Turquie Kemaliste 1934-1938 yılları arası kapak fotoğrafları (Boyut, b.t)



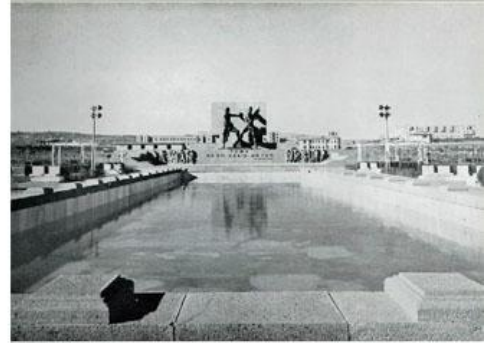
Şekil 3.13 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 3 (Boyut, b.t)



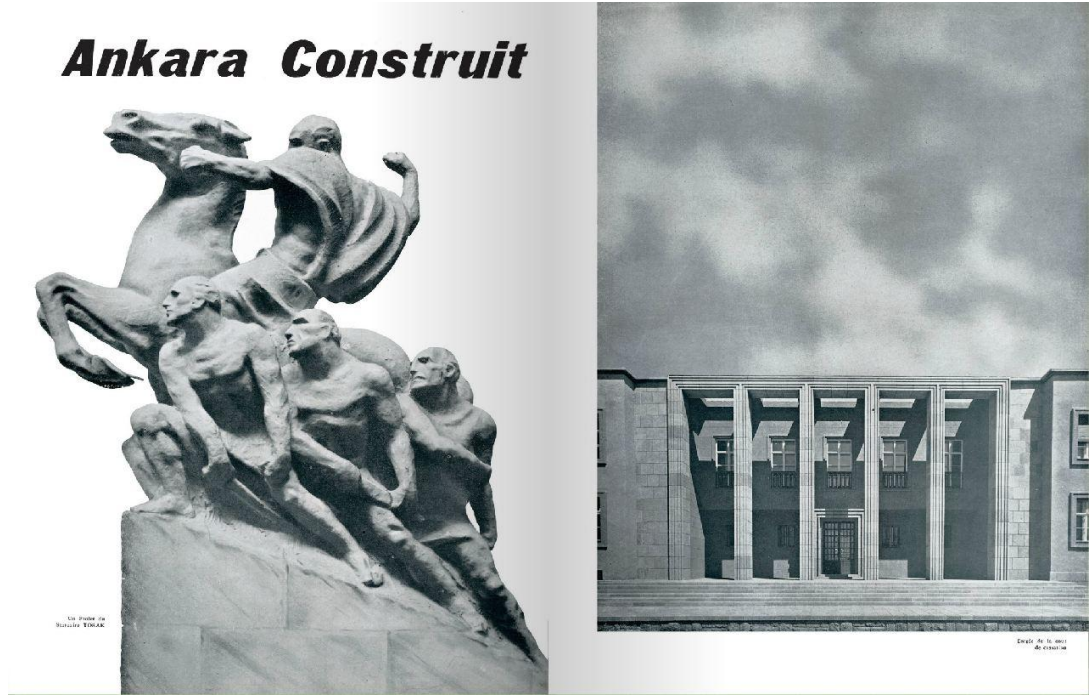
Şekil 3.14 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 5-6 (Boyut, b.t)



Şekil 3.15 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 7 (Boyut, b.t)



Şekil 3.16 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 8 (Boyut, b.t)



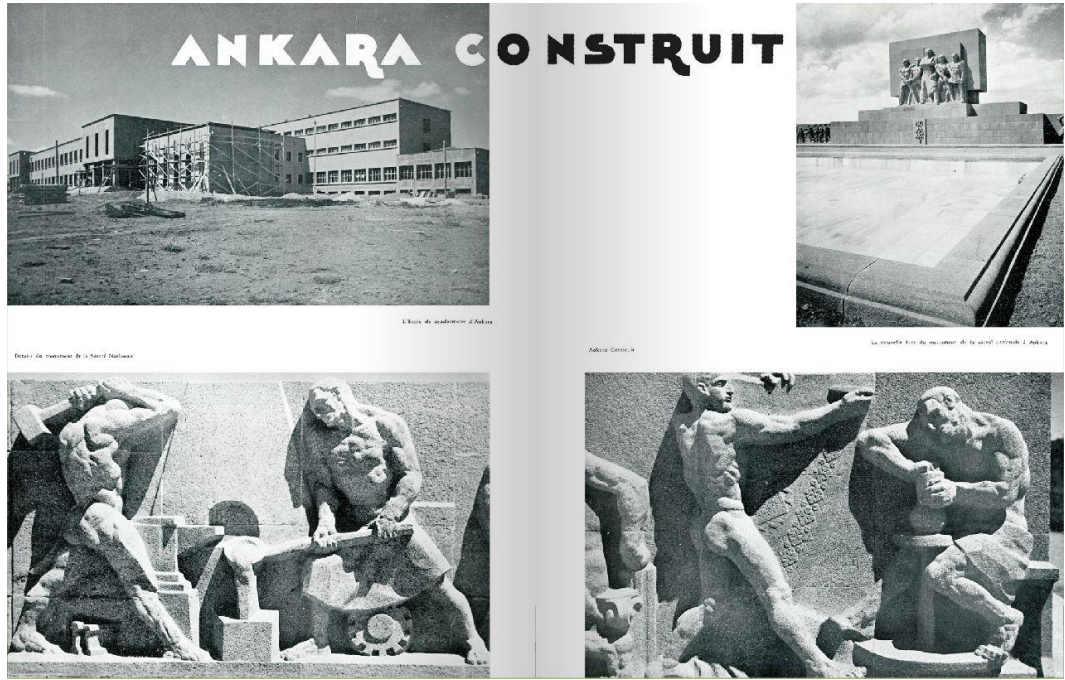
Şekil 3.17 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 9 (Boyut, b.t)



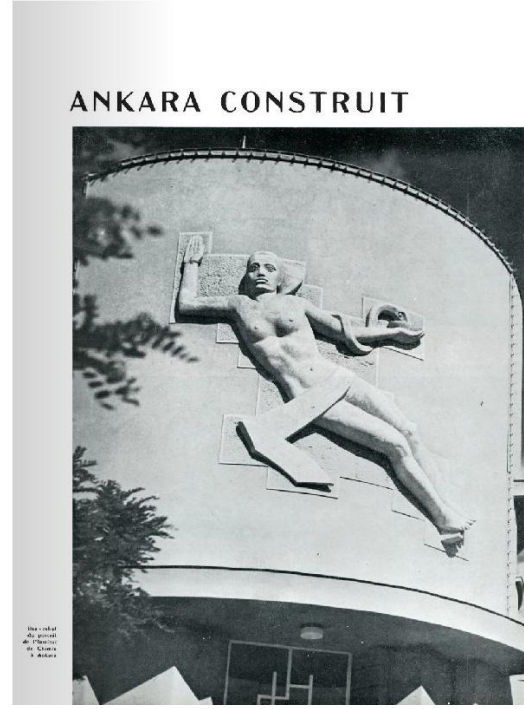
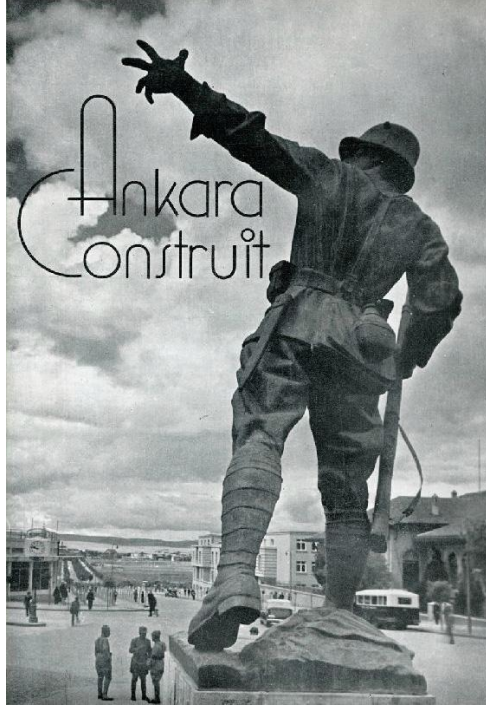
Şekil 3.18 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 10 (Boyut, b.t)



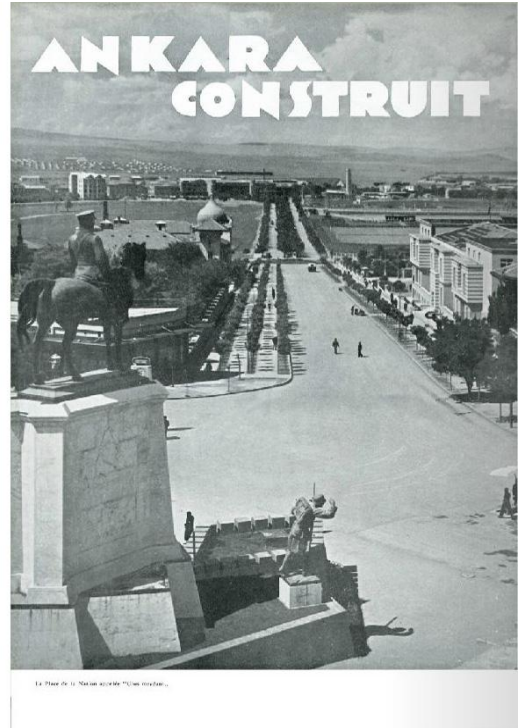
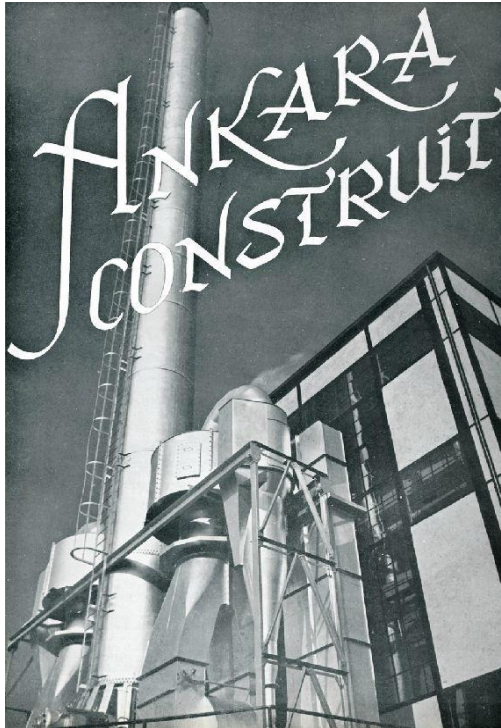
Şekil 3.19 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 12 (Boyut, b.t)



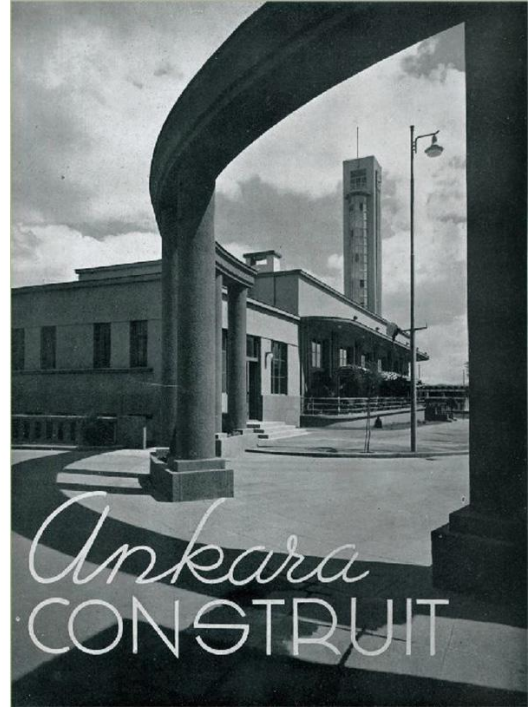
Şekil 3.20 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 13(Boyut, b.t)



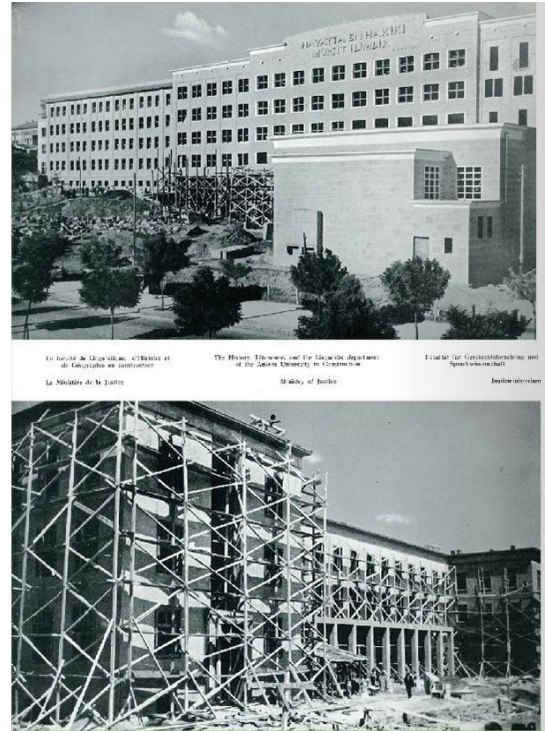
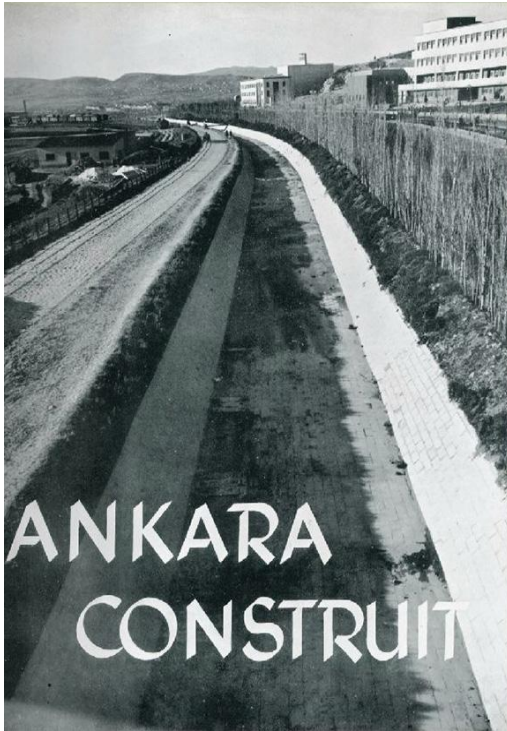
Şekil 3.21 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 14-15 (Boyut, b.t)



Şekil 3.22 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 17-19 (Boyut, b.t)



Şekil 3.23 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 20-25 (Boyut, b.t)

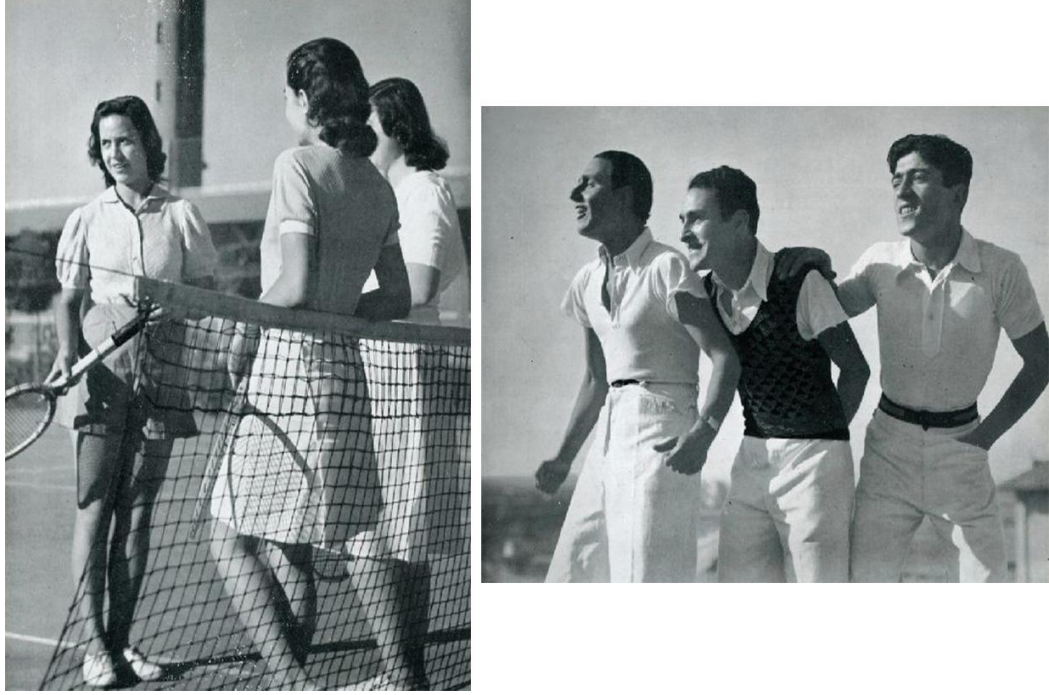


Şekil 3.24 'Ankara Construit', La Turquie Kemaliste, sayı 30 (Boyut, b.t)

La Turquie Kemaliste Dergisinde genç Cumhuriyeti sembolize eden yeni mimarlığın dışında, modernist tutumun sosyal, ekonomik, kültürel tüm alanlarda uygulanışı yine fotoğraflarla aktarılmıştır. Özellikle kadın ve erkeklerin modern kılık kıyafetlerine dair, kadın ve erkeklerin birlikte çalıştığı ya da spor faaliyetlerinde bulunduğu fotoğraflar da Cumhuriyet ideolojisini simgeleyen yaklaşımlardır (Şekil 3.25-3.26).



Şekil 3.25 *La Turquie Kemaliste*. sayı 28 (Boyut, b.t)



Şekil 3.26 La Turquie Kemaliste. sayı 28 (Boyut, b.t)

1930'ların fotoğraf, resim ve posterlerindeki kadın temsilleri, Cumhuriyet modernliğinin genel bir incelemesi için zengin bir belge kaynağı oluştururlar. Buradaki tartışma açısından önemli olan, kadınlar hakkındaki Cumhuriyet söyleminin öne çıkan mekânsal ve mimari bileşenidir. Modern kadın imajları, tıpkı modern bina imajları gibi (bunlar çoğunlukla yan yana oluyordu) yeni ulusun kendisini Osmanlı geçmişinden koparmaktaki başarısının görünür kanıtlarıydı. Kemalist inkılabın en kanonik fotoğrafları, eğitim ve meslek ortamlarında-öğrenci, sanatçı, avukat, doktor, hatta havacı olarak bulunan çarşafsız kadınların fotoğraflarıydı. Ayrıca parklar, spor olayları, fuarlar ve milli bayramlar gibi kamu mekânlarında bulunan kadınların fotoğrafları da sık sık kullanılıyordu. Modern mekânların sakinleri olarak modern kadınlara dair imajlar, yeğlenen propaganda unsurlarıydı (Bozdoğan, 2008, s.98).

La Turquie Kemaliste dışında Türkiye Cumhuriyeti'nin tanıtımının amaçlandığı kitap, broşür, kartpostal, fotoğraf albümü, takvim gibi çeşitli yayınlar çıkarılmıştır. Bu yayınlardan bazıları şunlardır: “*Anathologie des Ecrivains Turcs, La Turquie Contemporaine, L'instruction Publique en Turquie Républicaine, La Turquie en voie*

d'industrialisation, La Guerre de l'indépendance Turque, La Turquie en Chiffres, La Ferme modèle d'Orman, L'art Turc (Celal Esat Arseven), Politique des Chemins de fer en Turquie républicaine, Fotoğraflarla Türkiye, Turkey The Beautiful" (Ak, 2001).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin siyasi propaganda dergisi olan *La Turquie Kemaliste*'in fotoğrafçısı olan Othmar Pferchy¹¹ tarafından Erken Cumhuriyet Dönemi'nin propaganda albümü olarak hazırlanan *Fotoğraflarla Türkiye* Albümü ile Osmanlı topraklarına dair akılda kalan oryantalist algı kırılmaya çalışılmış, modern ulus kimliğine sahip Türkiye yansıtılmıştır. Pferchy, devletin görselliğini oluşturma yönünde çalışmış, fotoğraflarında anıtlara, binalara, yeni yapılan yollara yer vermiştir. *Fotoğraflarla Türkiye* Albümü'nde yer alan sunuş yazısında, albümün genç Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni imajını ortaya çıkarmayı hedeflediğine vurgu yapılmıştır. *Fotoğraflarla Türkiye* Albümü'nde öne çıkan yaklaşımın Osmanlı'ya ait oryantalist bakışın Türkiye Cumhuriyeti ile bağdaşmasını engellemek ve yeni devlet imajına dair yeni bir çerçeve oluşturmak olduğu görülmektedir. Albüm, eski ve tarihi doku dışında, Türkiye'nin yeni inşa, planlama ve dinamik ilerleyişi hakkında bilgi vermeyi hedeflemiştir.

¹¹ Avusturyalı fotoğrafçı *La Turquie Kemaliste* için fotoğraf çektiği dönemde devletin kadrolu fotoğrafçısı olmuştur. Devlet tarafından yeni rejimin imajının oluşturulması, tanıtılması ve propagandası için kadrolu bir fotoğrafçı ile çalışılması, bu noktada fotoğrafın gücüne verilen önemin göstergesidir.

BÖLÜM DÖRT

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ İDEOLOJİSİ VE MİMARLIĞININ TEMSİLİNDE ARKİTEKT DERGİSİ KAPAK FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ (1931-1941)

4.1 1931-1941 Arkitekt Kapakları

Mimarlık çeşitli zamanlarda çeşitli iktidarlar tarafından devletlerin güç ve otoritesini yansıtan, ideolojilere hizmet eden bir araç olmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye'de modern mimarlığa önem verilerek ülke mimarisinin kendine özgü ve ulusal kimliğini yansıtacak bir tarza bürünmesi yolunda çalışılmıştır. Siyasi, kültürel, ekonomik ve sosyal alanda yeni devletin ideolojisinin yayılması ve tanıtımının yapılması önemli görülmüştür. Dolayısıyla, görsel bir iletişim aracı olan fotoğrafa verilen önem bu dönemde artarken, Cumhuriyet ideolojisinin yayılması ve tanıtılması amacıyla siyasi ve kültürel içerikli pek çok dergi yayımlanmıştır.

Mimarlık dergileri mimarlığın toplum içerisinde tanıtımı ve yayılması bakımından önemli iletişim araçlarıdır. Mimari dergiler, mimarların içinde bulunulan dönemin mesleki vizyonu hakkında bilgi edinmelerini, bunları yorumlamalarını sağlayan bir araç olarak görev yaparlar. Bu anlamda, özellikle geçmişte kitle iletişim araçlarının kısıtlı oluşu, maddi yetersizlikler ve ulaşımın günümüzdeki kadar kolay olmayışı, mimari dergileri önemli kılmıştır. Mimarların kendi meslekleri hakkında güncel örnekleri takip ederek bilgi sahibi olmalarını sağlamış; mesleki vizyonlarının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ayrıca mesleki örgütlenmede de büyük rol oynayan dergiler, ortak sorunların çözümüne yönelik birer platforma da dönüşmüşlerdir.

Mimarlığın iletişim araçlarıyla temasa geçtiği 19. Yüzyıl'dan itibaren, kayıt altına alınabiliyor olması, belli bir döneme ait ve o dönemin temsili olan üslubun sonraki yıllara aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Fotoğraf aracılığı ile basılı yayınlarda yer almaya başlayan mimarlık, Cumhuriyet Dönemi ile birlikte Türkiye'nin de üzerinde durduğu temel bir konu haline gelmiştir. Türk mimarlığına modern bir

zemin hazırlanmak istenilen bu dönemde Cumhuriyet'i temsil edebilen bir üslubun hayata geçirilmesi kadar, yeni Türk mimarisinin sahip olduğu modern anlayışı benimsetmek ve yaymak da bir o kadar önemli sayılmıştır. Bu bağlamda, Türkiye'deki mimarlık dergilerinin ilki olan *Arkitekt*, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki mimarlık anlayışının ve dönem vizyonunun anlaşılması için önemlidir. Editörlüğünü Zeki Sayar'ın yaptığı *Arkitekt*, mimarlık mesleğinin tanıtımı amacı ile 1931 yılında çıkarılmaya başlanmıştır. 1931-1980 yılları arasında yayımlanan dergi, Türk mimarlığında elli yıllık bir dönemi yansıtırken, bu süreçte Türk mimarlığında yaşanan değişimleri de göz önüne sermektedir (Şekil 4.1-4.6).

Arkitekt, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde (1931-1941) devlet mimarisinin yabancı mimarların tekelinde bulunduğu süreçte Türk mimarlarını öne çıkarmaya çalışan bir anlayış benimsemiştir. Üstün Alsaç'a göre *Arkitekt* Dergisi, Cumhuriyet ile birlikte 'mimarlık hizmetlerini tüm yurt yüzeyine yayma' politikasının bir ürünü olarak doğmuştur (Alsaç, 1979, s.86). Cumhuriyet Halk Partisi'nin kurduğu halkevlerinin parti tavsiyesi ile *Arkitekt*'e abone olmaları, derginin tanıtımında büyük rol oynarken, *Arkitekt*'in mimarlık dışında ideolojik bir propaganda aracı olduğunun da kanıtı niteliğindedir (A. Cengizkan, İnan ve M. Cengizkan, 2012).

Arkitekt Dergisinin mimarlık mesleğinin yayılmasını sağlamak ve Türk mimarlarının tanıtımını yapmak amacının dışında, yayımlanmaya başladığı dönem koşulları dolayısıyla ideolojik bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. *Arkitekt*, Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte yeni modern Türk sanatının oluşmaya başladığı düşünülen 1931-1941 yılları arasında modern Türk mimarisi ve modern yaşam biçiminin toplum tarafından alınılanması ve benimsenmesi açısından önemlidir. *Arkitekt*'in kurucusu ve editörü olan Zeki Sayar, *Arkitekt*'in ortaya çıkışını şu şekilde anlatmıştır:

Amacımız her şeyden önce Türk mimarlığını tanıtmak, ona eski saygınlığını kazandırarak, ülkenin mimarlık mukadderatına sahip çıkmasını sağlamaktı. Bu nedenle ilk yıllarda *Mimar* (*Arkitekt*) münhasıran mimarlarımızın eserleri ve yazılarını yayınlamakla yetindi ve zamanla da bunda etkin olmaya başladı. Bir

mimarlık yayınının belli bir amaca yönelik bir propaganda aracı olarak kalmasını da uygun bulmakta idik. İlk yıllarda bu şekilde devam eden *Arkitekt*'e yeni bir yön vererek genç kuşakları çağdaş dünya mimarlığından haberdar etmeyi de görev saymakta idik (Sayar, 1980, s.122).

Cumhuriyet mimarlığının yapılandırılması için genellikle yabancı mimarlara başvurulduğu bu dönemde, *Arkitekt*'in Türk mimarlarını yapı yapmaya teşvik etme amacı olmuştur. Sayar, yabancı mimar sorununa şu şekilde değinmiştir:

Halen Türk mimarlığı buhran geçirmektedir. Biz de her şeyde olduğu gibi mimarın da yabancısına rağbet var. Devlet teknik büroları yabancı mimarlarla doludur, belediyeler şehir işlerini sipariş için yabancı mimar aramaktadırlar. Geride, yerli mimar mesleki faaliyeti için ancak devlet memuriyetlerinde yer bulup kapılanmak mecburiyetindedir. Memlekette Türk mimarlarına, serbest çalışmak için henüz saha açılmamıştır.(...) Milli bir inkılap mimarisinin meydana gelmediğinden şikâyetçiyiz, şehirlerimiz yabancıların eserleri ile dolarken Türk mimarlarına yetişmek ve inkişaf etmek fırsatını vermezken bunu beklemek beyhudedir! Her halde mimarimize, Türk karakterini, muhallebici kaşıklarındaki ay yıldız motiflerini taklit ile, kale duvarları hacimlerini kopya ile, betonarme binalara ahşap saçak ve medreselerin tuğla ve taş işçiliklerini tatbik ile yaratmaya yeltenen ecnebi mimarlar verecek değildir (Sayar, 1938, s.65).

1930'larda Erken Cumhuriyet Dönemi'nde devlet tarafından yerli malının özendirilmesi yönünde yapılan çalışmalar, mimarlık alanında olmamış ve ülke mimarisinin yeniden inşasında yabancı mimarlar tercih edilmiştir. Büyük kamu projelerinin yabancı mimarlar tarafından yapılıyor oluşu ise Türk mimarlarının deneyim kazanmasını geciktirmiştir.

Arkitekt, Türk mimarlar arasında iletişimi güçlendirmiş, aynı zamanda Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık anlayışı yönünde ürünler ortaya konmasını sağlamıştır. Bu noktada, dönemin tek mimarlık yayını olan *Arkitekt* ve kapakları önemli görülmektedir. *Arkitekt*'in içeriğinin yanında yalnızca kapakları dahi dönem

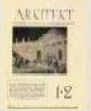
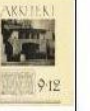
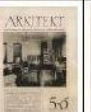
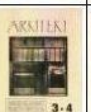
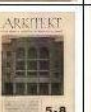
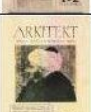
için Türk mimarlarını teşvik edici özellik taşırken, Türk mimarlara modern mimarlığa dair ipuçları sunduğu düşünülebilir. Dolayısıyla, *Arkitekt* kapakları (1931-1941) ve kapaklarda yer alan fotoğraflar Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığının anlaşılması bakımından önemlidir (şekil 4.1-4.2).

Arkitekt Kapakları											
1931											
1932											
1933											
1934											
1935											
1936											
1937											
1938											

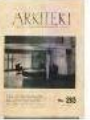
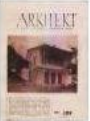
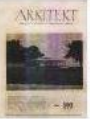
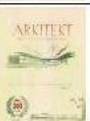
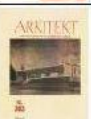
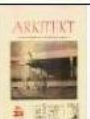
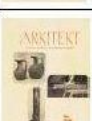
Şekil 4.1 1931-1938 arası Arkitekt kapakları (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1939											
1940											
1941-1942											
1943											
1944											
1945											
1946											
1947											

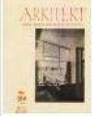
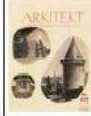
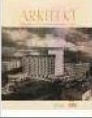
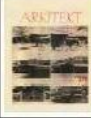
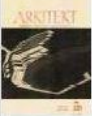
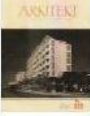
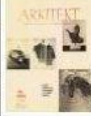
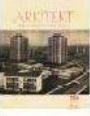
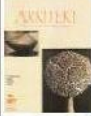
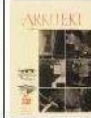
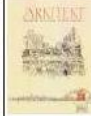
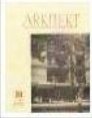
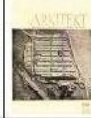
Şekil 4.2 1939-1947 arası Arkitekt kapakları (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1948											
1949											
1950											
1951											
1952											
1953											
1954											
1955											

Şekil 4.3 1948-1955 arası Arkitekt kapakları (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1956											
1957											
1958											
1959											
1960											
1961											
1962											
1963											

Şekil 4.4 1956-1963 arası Arkitekt kapakları (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1964											
1965											
1966											
1967											
1968											
1969											
1970											
1971											

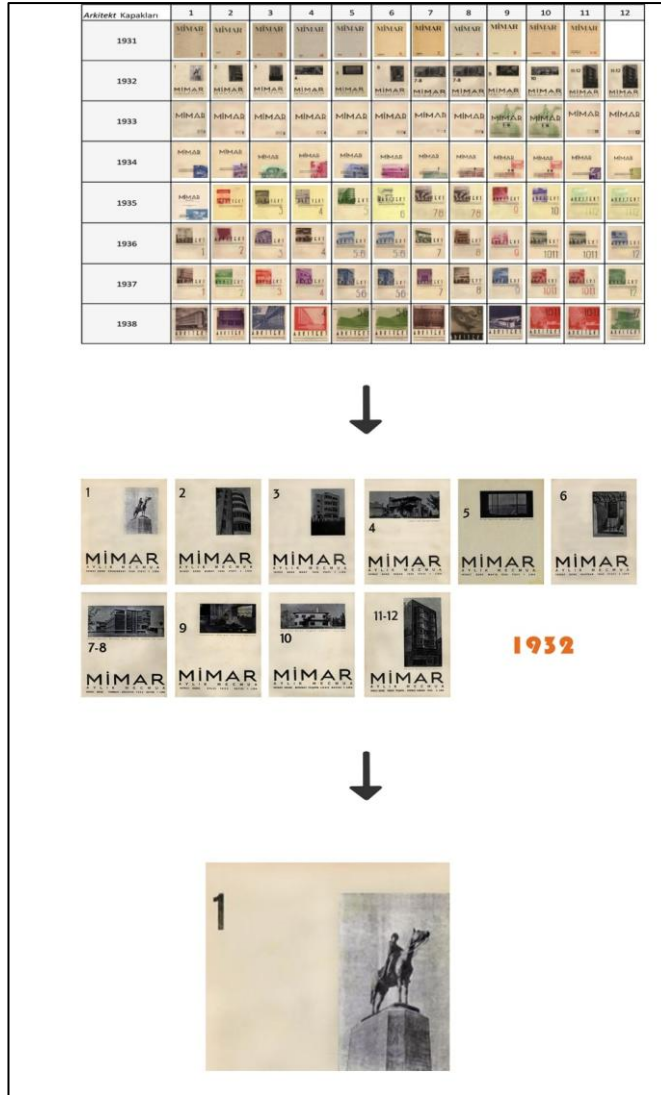
Şekil 4.5 1964-1971 arası Arkitekt kapakları (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1972											
1973											
1974											
1975											
1976											
1977											
1978											
1979											
1980											

Şekil 4.6 1972-1980 arası Arkitekt kapakları (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

4.2 Arkitekt Kapaklarını Okuma Parametreleri

Bu çalışma kapsamında, 1931-1941 yılları arasında *Arkitekt* Dergisinin 1931-1941 arasındaki sayılarının kapakları incelenirken bütünden parçaya doğru giden bir yol izlenecektir (Şekil 4.7). İlk olarak 1931-1941 yılları arasındaki dergi kapaklarının formatı ele alınacaktır. Genel bir yaklaşımla, dergi formatının hangi yıllarda nasıl şekillendiği, hangi yıllarda format değişikliğine gidildiği genel çerçevede anlatılacaktır. Format; renk, boyut/biçim, konum, sayfa düzeni başlıklarıyla incelenecektir.



Şekil 4.7 Arkitekt kapaklarını okuma yöntemi (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Dergi kapaklarının genel formatının değerlendirilmesinin ardından, kapak fotoğrafları belirlenen mimari parametreler ve fotoğraf parametreleri ile ele alınacaktır. Derginin kapağında yer alan fotoğraflar; mimari parametreler altında içerik, ölçek-boyut, doku-malzeme, masiflik-şeffaflık, iç-dış ilişkisi ve ritim alt başlıkları ile yorumlanırken; fotoğraf parametreleri altında ise biçim-kompozisyon, zaman-hareket, oran, perspektif, ışık-gölge-kontrast-renk alt başlıklarıyla incelenerek dönem ideolojisi çerçevesinde yorumlanacaktır.

4.2.1 Format

20. Yüzyıl'da fotoğraf ile birlikte yeni reproduksiyon tekniklerinin ortaya çıkışı ve baskı teknolojisindeki gelişmeler, resim, mimarlık gibi sanatın her alanında etkili olmaya başlarken grafik tasarım ve tipografi de bu yeni yaklaşımlardan etkilenmiştir. Modernizmin öncülüğüyle şekillenen tüm sanat alanları, baskı tekniklerinin kolaylaştığı ve grafik sanatların geliştiği bu dönemde dergi, poster, afiş gibi birçok yayında yer alma şansı bulmuşlardır. Bu yayınların içeriğinin yanı sıra görsel ifadesi, formatı, kullanılan tipografik özellikleri dahi dönem hakkında ipucu vermektedir. Emre Becer'in (2010) aktardığı üzere; modernist öncüler düşüncelerini tasarladıkları dergiler aracılığıyla yayma yoluna gitmiş; dergi yayınlama fikri, modern sanat akımlarının tipografiyle yakınlaşmalarının en önemli nedeni olmuştur (Kinross, 2004).

Mimarlık dergilerinin birincil hedef kitlesinin mimarlar olması dışında, tüm toplum tarafından algılanabilir olması bu dergilerin sahip oldukları kapak tasarımlarıyla yakından ilgilidir. Dönem vizyonunun, mimari üslubun güçlü bir şekilde dergi kapağında yansıtılması sunulmak istenen bilgi ve deneyimin daha çok insana ulaşmasını sağlamaktadır. Dergilerin kapakları formatıyla, kullanılan fotoğraflarla, yazı stiliyle dergilerin içeriği ve amacı hakkında ipuçları sunan ve dergilerin kimliğini yansıtan, onları toplumla buluşturan basamaklardır. Dolayısıyla, dergi formatının ele alınması önemli olup ayrıca çalışmanın bütünden parçaya ulaşmasını sağlayacak önemli bir basamaktır.

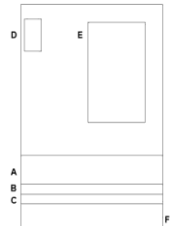
Tablo 4.1 Arkitekt 1931 Format

FORMAT		Arkitekt 1931	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A	Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Üst
		B	Derginin Tanımı	Kırmızı	Orta/ İnce	Üst
		C	Derginin Ay ve Yılı	Siyah	1-6: Küçük, 7-12: Büyük/Kalın	1:Sol Üst, 2-12: Sol Alt
		D	Derginin Sayısı	Kırmızı	Büyük/ Kalın	Sağ Alt
		E	Fotoğraf	/	/	/
		F	Fon	Gri/Bej	/	/

Derginin 1931 yılındaki sayılarında kapaklarda fotoğrafa yer verilmemiştir. Bu dönemde kapakta sadece derginin adı olan ‘*Mimar*’ kelimesi, ay, yıl ve derginin sayısı yer almıştır. 1931 yılında derginin ismi olan *Mimar*, kapakta büyük puntolarla yer almıştır. “1931 yılında ‘*Mimar*’ logosu özel olarak tasarlanmış gibi görünmeyen tırnaklı karakterlerden oluşmaktadır. Kapak tasarımının, 1931 yılında derginin grafik ve matbaa işlerinden sorumlu olan Abdullah Ziya tarafından yapıldığı düşünülmektedir” (Z. Akay, kişisel iletişim, 20 Nisan 2015). Derginin o dönem için Türk mimarlarını tanıtmaya amacının yanında, mimarları yapı yapmaya teşvik ederek, dönem mimarlığını yabancı mimar tekelinden kurtarma amacı taşıdığı göz önüne alındığında, ‘*Mimar*’ başlığının bu amaca hizmet ederek, dikkat çekici bir şekilde kapakta yer aldığı savunulabilir (Tablo 4.1).

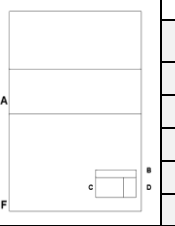
1932 yılının kapak tasarımına bakıldığında anlayışın değiştiği görülmektedir. Asimetrik bir kompozisyonla birlikte fotoğraf ilk olarak 1932 yılında dergi kapağında yer almaya başlamıştır. Tırnaksız, büyük harflerle oluşturulan logoyla dergi kapağı yeniden kurgulanmıştır. Zafer Akay’ a göre, 1932 yılındaki kapak tasarımının, 1943 yılına kadar derginin içerik ve tasarımında ön planda olan Abidin Mertaş tarafından tasarlanmış olma ihtimali yüksektir (Z. Akay, kişisel iletişim, 20 Nisan 2015). Kapakta büyük puntolarla yer almaya devam eden ‘*Mimar*’ başlığı bir önceki yılın aksine alt kısma yerleştirilmiştir. Derginin ay ve yılı 1931’de sol altta yer alırken, 1932’de ‘*Mimar*’ başlığı altında konumlanmıştır. Sağ altta yer alan derginin sayısı ise 1932’de sol üstte yer almıştır. Fotoğrafların ise genellikle sağ üst yana yaslı olduğu görülmektedir. Tümü siyah-beyaz olan fotoğraflar yatay ve dikey kullanılmış, boyut ve yönleri değişkenlik göstermiştir. Bunun yanında, kapakta fotoğraflarla birlikte proje mimarlarının isimlerine de yer verilmiştir (Tablo 4.2).

Tablo 4.2 Arkitekt 1932 Format

FORMAT		Arkitekt 1932	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A	Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Alt
		B	Derginin Tanımı	Siyah	Orta/ İnce	Alt
		C	Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ Kalın	Alt
		D	Derginin Sayısı	Siyah	Büyük/ Kalın	Sol Üst
		E	Fotoğraf	Siyah-Beyaz	Farklı Boyutlar/Yatay-Dikey	Sağ Üst-Üst
		F	Fon	Bej	/	/

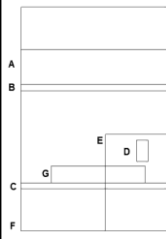
“1933 yılında dergi kapaklarında fotoğrafa yer verilmemesinin sebebi dokulu bir kapak kartonunun kullanılmış olmasıdır” (Z. Akay, kişisel iletişim, 20 Nisan, 2015) (Tablo 4.3). Fotoğrafa yer verilmeyen 1933 yılı dergileri içinde, 9. ve 10. sayı istisna oluşturmaktadır. Cumhuriyet’in onuncu yılına özel olarak bu sayının kapağında tam sayfa olarak bir Atatürk heykeli fotoğrafı kullanılmış olması *Arkitekt* Dergisinin, Cumhuriyet ideolojisi ile yol aldığının bir göstergesidir.

Tablo 4.3 Arkitekt 1933 Format

FORMAT		Arkitekt 1933	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A	Derginin Adı	Siyah	Çok Büyük/ Kalın	Orta
		B	Derginin Tanımı	Siyah	Küçük/ İnce	Sağ Alt
		C	Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Sağ Alt
		D	Derginin Sayısı	Siyah	Küçük/ Kalın	Sağ Alt
		E	Fotoğraf	9-10:Siyah- Beyaz	9-10:Tam Sayfa/ Dikey	9-10:Tam Sayfa
		F	Fon	Bej	/	/

1934 yılında dergi kapağında tekrar fotoğrafa yer verilmeye başlanmıştır. 1934 kapak tasarımı 1932 yılındaki kapak tasarımıyla benzer olup, 1932 yılındaki kapak tasarımının üzerinden yeniden kurgulanmış olduğu düşünülebilir. Kapak tasarımının 1932 yılı ile benzerlik göstermesi ise kapak tasarımının yine Abidin Mortaş tarafından yapılmış olduğu şeklinde yorumlanabilir. 1934 yılında, siyah-beyaz fotoğraflar üstüne tek renk tonu (mavi, mor, yeşil, kırmızı, sarı...vb.) atılmıştır. Fotoğraflar sağ alt köşeye yaslı bir şekilde konumlandırılmıştır. 1934 yılında önceki yıllara göre diğer bir farklılık ise derginin içeriğindeki başlıkların kapakta yer almaya başlamasıdır (Tablo 4.4).

Tablo 4.4 Arkitekt 1934 Format

FORMAT		Arkitekt 1934	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Orta	
		B Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Orta	
		C Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Alt	
		D Derginin Sayısı	Siyah	Küçük/ Kalın	Sağ Alt	
		E Fotoğraf	Tek renk tonu atılmıştır	Farklı Boyutlar/Yatay-Dikey	Sağ Alt	
		F Fon	Bej	/	/	
		G İçerik	Siyah	Küçük/İnce	Alt	

1931-1941 dönemi *Arkitekt* kapaklarının formatı incelendiğinde dönemin ikiye ayrıldığı net olarak görülebilmektedir. 1935 yılı 2. sayıya kadar ‘*Mimar*’ ismi ile yayınlanan dergi, 1932 yılında gerçekleşen Dil Devrimi’nin ardından 1935 yılında *Arkitekt* ismi ile yayımlanmaya başlamıştır. *Arkitekt*’in 1935 yılında, 4. sayısında belirtildiği üzere, Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri arasında, *Arkitekt*’in yeni kapak tasarımına yönelik açılan yarışmayı Orhan Safa (Orhan Savan) kazanmıştır. İkinciliği Kemal Söylemezoğlu ve Emin Necip, üçüncülüğü ise Kemal Ahmet kazanmıştır (Anonim, 1935)¹². Zeki Sayar, ‘*Arkitekt*’ ismi için diğer ülkelerde yayınlanmakta olan mimarlık dergilerinden esinlenildiğini belirtmiştir. Zeki Sayar derginin isminin değişim sürecini şu sözlerle anlatmıştır:

Basım Umum Müdürlüğü’nden ki, o vakit adı Matbuat Umum Müdürlüğü idi, bize bir yazı geldi. Dediler ki; ‘derginizin adını değiştirin çünkü Arapçadır.’ Biz de düşündük, taşındık; ‘Yapı’ dedik, ama ‘Yapı’, ‘Mimar’ı karşılamıyor. Baktım büroda masanın üzerinde beş tane yabancı dergi var, hepsinin ismi muhtelif dillerde, muhtelif memleketlerden gelmiş, hepsinin ismi architect, architecture, architect falan... Biz de tuttuk, ‘*Arkitekt*’ adını aldık. (Cengizkan ve diğerleri., 2012, s.10).

Bu durum göstermektedir ki dergi, dönemin hakim devlet ideolojisinde oluşan değişimlerin de okunabilmesi ve topluma yansıtılması adına önemli bir iletişim aracı olmuştur. 1935 yılının 2. sayısından itibaren ‘*Arkitekt*’ ismiyle yayımlanmaya başlayan dergide, daha sonraki yıllarda dikkat çekici nitelikte bir format değişikliği

¹² *Arkitekt*’in kapak tasarımına yönelik açılan yarışma ve yarışmayı kazananın Orhan Safa olduğu bilgisine, Zafer Akay ile yapılmış olan görüşme aracılığıyla erişilmiştir.

olmamıştır. 1935 yılı ile birlikte dergi formatında daha tutarlı bir sayfa düzeni elde edildiği görülmektedir (Tablo 4.5).

Tablo 4.5 Arkitekt 1935 Format

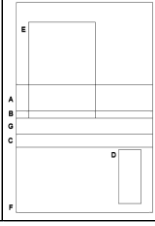
FORMAT	Arkitekt 1935	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
A	Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Orta	
B	Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Orta	
C	Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Orta	
D	Derginin Sayısı	Siyah/Kırmızı/Mor/Yeşil/Mavi/Kahverengi	Büyük/ Kalın	Sağ Alt	
E	Fotoğraf	Tek renk tonu atılmıştır	Farklı Boyutlar/Yatay-Dikey	1:Sağ Alt/ 2-12:Sol Üst	
F	Fon	Bej	/	/	
G	İçerik	Siyah	Küçük/ İnce	1:Alt/ 2-12:Orta	

Ayrıca 1935 yılının 4. sayısında kapakta yer alan ‘9 Mayıs C.H. Partisi Toplantısı’ yazısı dikkat çekmektedir (Şekil 4.8). Akay’ın aktarımına göre ise, 1937 itibarıyla derginin CHP tarafından dağıtılmaya başlanması ise rejimi yansıtmaya gayretinin daha çok yoğunlaştığının işaretidir (Z. Akay, kişisel iletişim, 20 Nisan 2015). Ayrıca, Oktay Ekinci, *Zeki Sayar ve Arkitekt*’i adlı yazısında tek parti yönetiminin tüm Halkevlerini ve il başkanlıklarını *Arkitekt*’e abone yapmış olduğundan bahsetmektedir (Ekinci, 2011).



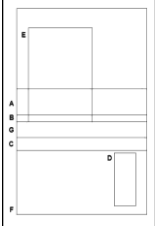
Şekil 4.8 Arkitekt, 1935, sayı 4 (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014). Kırmızı çerçeve ile belirtilen kısım yazar tarafından ‘9 Mayıs C. H. Partisi Büyük Toplantısı’ yazısını vurgulamak amacıyla eklenmiştir.

Tablo 4.6 Arkitekt 1936 Format

FORMAT		Arkitekt 1936	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Orta	
		B Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Orta	
		C Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Orta	
		D Derginin Sayısı	Kırmızı/Mor/Yeşil/Mavi/Kahverengi	Büyük/ Kalın	Sağ Alt	
		E Fotoğraf	Tek renk tonu atılmıştır	Farklı Boyutlar/Yatay-Dikey	Sol Üst	
		F Fon	Bej	/	/	
		G İçerik	Siyah	Küçük/ İnce	Orta	

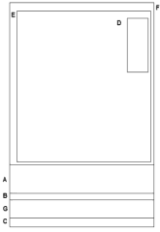
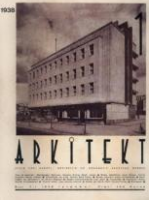
1936'da da bir önceki yıl ile aynı sayfa düzeni kurgulanmıştır (Tablo 4.6). 1937 yılında da dergi ismi *Arkitekt* sayfa düzeninin ortasında yer almıştır. Sol üst köşeye yerleştiren siyah-beyaz fotoğraflar üzerinde yine tek renk tonu kullanılmıştır (Tablo 4.7).

Tablo 4.7 Arkitekt 1937 Format

FORMAT		Arkitekt 1937	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Orta	
		B Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Orta	
		C Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Orta	
		D Derginin Sayısı	Kırmızı/Mor/Yeşil/Mavi/Kahverengi	Büyük/ Kalın	Sağ Alt	
		E Fotoğraf	Tek renk tonu atılmıştır	Farklı Boyutlar/Yatay-Dikey	Sol Üst	
		F Fon	Bej	/	/	
		G İçerik	Siyah	Küçük/ İnce	Orta	

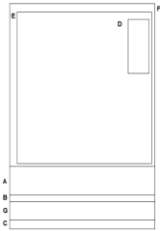
1938 yılında 1935-1937 yıllarında kullanılan sayfa düzeninin değiştiği görülmektedir. “1938 yılında derginin kapak tasarımındaki rasyonel yaklaşımdan dolayı, kapak tasarımının Zeki Sayar tarafından yapılmış olabileceği ya da dönemin grafik sanatçıları ile yapılmış ortak bir çalışmanın sonucu olduğu düşünülebilir” (Z. Akay, kişisel iletişim, 20 Nisan 2015). 1938 yılı itibariyle yeni kurgulanan düzeninin ise derginin tüm kapak fotoğrafları (1931-1980) incelendiğinde sonraki yıllarda büyük bir değişiklik geçirmediği görülebilir. 1938 yılında dergi kapağındaki fotoğraflara yarım sayfadan daha fazla yer verilmeye başlanmıştır (Tablo 4.8). Dergi formatında bu şekilde değişikliğe gidilmesi, 1938 yılı itibariyle Türk mimarların kamusal projelerde daha sık rol almaya başlamaları sonucunda dergi kapağında da bu durumu yansıtmaya yönelik fotoğrafa verilen önemin arttığı söylenebilir.

Tablo 4.8 Arkitekt 1938 Format

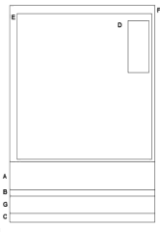
FORMAT		Arkitekt 1938	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Alt	
		B Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Alt	
		C Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Alt	
		D Derginin Sayısı	Siyah	Büyük/ Kalın	Sağ Üst	
		E Fotoğraf	Tek renk tonu atılmıştır	Kare	Yarım Sayfa	
		F Fon	Bej	/	/	
		G İçerik	Siyah	Küçük/ İnce	Alt	

1938 yılının devamında, 1939 ve 1940 yıllarında derginin formatında değişiklik olmamıştır (Tablo 4.9-4.10). Ancak dergi 1938 yılı ve öncesinde yılda en az 10 sayı yayımlanırken, 1939 ve 1940 yıllarında bu sayı düşerek yılda 6 kez yayımlanmıştır.

Tablo 4.9 Arkitekt 1939 Format

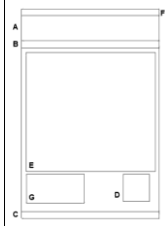
FORMAT		Arkitekt 1939	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Alt	
		B Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Alt	
		C Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Alt	
		D Derginin Sayısı	Siyah	Büyük/ Kalın	Sağ Üst	
		E Fotoğraf	Tek renk tonu atılmıştır	Kare	Yarım Sayfa	
		F Fon	Bej	/	/	
		G İçerik	Siyah	Küçük/ İnce	Alt	

Tablo 4.10 Arkitekt 1940 Format

FORMAT		Arkitekt 1940	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Alt	
		B Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Alt	
		C Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Alt	
		D Derginin Sayısı	Siyah	Büyük/ Kalın	Sağ Üst	
		E Fotoğraf	Tek renk tonu atılmıştır	Kare	Yarım Sayfa	
		F Fon	Bej	/	/	
		G İçerik	Siyah	Küçük/ İnce	Alt	

“Zeki Sayar, 1941 yılı itibari ile Nazi etkisi sonucu dergideki modernist anlayışın sürdürülemediğini belirtmiş ve dergi kapağında dikkat çekmeyen tırnaklı karaktere dönmüştür” (Z. Akay, kişisel iletişim, 20 Nisan 2015) (Tablo 4.11).

Tablo 4.11 Arkitekt 1941 Format

FORMAT		Arkitekt 1941	Renk	Boyut/ Biçim	Konum	Sayfa Düzeni
		A	Derginin Adı	Siyah	Büyük/ Kalın	Üst
		B	Derginin Tanımı	Siyah	Çok Küçük/ İnce	Üst
		C	Derginin Ay ve Yılı	Siyah	Küçük/ İnce	Alt
		D	Derginin Sayısı	Siyah	Büyük/ Kalın	Sağ Alt
		E	Fotoğraf	Siyah-Beyaz	Kare	Yarım Sayfa
		F	Fon	Bej	/	/
		G	İçerik	Siyah	Küçük/ İnce	Sol Alt



1931-1941 yılları arasında yayınlanan *Arkitekt*'lerin kapaklarına bakıldığında, Cumhuriyet ideolojisi ile mimarlığın mesleki ideolojisini harmanlayan bir yayıncılık anlayışına sahip olduğundan bahsedilebilir. İlk sayılarında, '*Mimar*' adıyla çıkan ve bu adı sayfa düzeninde (mizanpajında) ön plana çıkaracak şekilde yayınlanan *Mimar/Arkitekt* Dergisi, sonraki yıllarda kapaklarda fotoğrafa da yer verilmeye başlanması ile, genç Cumhuriyet'i temsil eden yeni mimarlık anlayışının Türk mimarlara iletilmesinde önemli role sahip olmuştur (Şekil 4.9).

Arkitekt Kapakları											
1931											
1932											
1933											
1934											
1935											
1936											
1937											
1938											
1939											
1940											
1941-1942											

Şekil 4.9 1931-1941 arası Arkitekt kapakları (Dergi Kapakları: TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

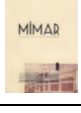
4.2.2 Mimari Parametreler

Bu bölümde 1931-1941 Erken Cumhuriyet Dönemi'ne ait *Arkitekt* kapak fotoğrafları belirlenen mimari parametreler ile yorumlanacaktır. Bir mimarlık dergisi olan *Arkitekt*'in dönem ideolojisi çerçevesinde yorumlanmasında ve daha önceki bölümlerde bahsedilen mimarlığın ideolojinin bir aracı olması durumunun da anlaşılabilmesi için mimari parametrelerin belirlenmesi ve yorumu önemlidir. İçerik, ölçek-boyut, doku-malzeme, masiflik-şeffaflık, iç-dış ilişkisi, ritim parametrelerinin fotoğraflarda ele alınış biçimi incelenecektir.

1931-1941 yılları arasında dergi kapağında yayınlanan yapıların mimarları incelendiğinde Celal Biçer, Reşat San gibi genç mimarlara yer verildiği görülmektedir. Derginin kurucularından Zeki Sayar ve Abidin Mortaş'ın da dergi kapağında yer alan yapılarının oldukça fazla olduğu dikkat çekmektedir (Şekil 4.10-4.18).

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1932	1	Gazi Abidesi Bursa	Heykeltraş Ali Nijat		Belirtilmemiştir.
	2	Pangaltı'da Apartman	Sırrı Arif		Belirtilmemiştir.
	3	Nan Apartmanı	Ö. Faruk Galip		Belirtilmemiştir.
	4	S. Rüstem B. Köşkü	Semih Rüstem		Belirtilmemiştir.
	5	Dr. Sani Yaver Villası	Zeki Selah		Foto Spor- Kadıköy
	6	Hüsnü B. Apartmanı	Mimar Çubukçıyan ve Hüsnü		Foto Femina
	7-8	İzmir Ziraat Mektebi	Ziraat Vekaleti tarafından		Belirtilmemiştir.
	9	Film Dekorları	Dekoratör Vedat		Foto Febüs
	10	Sait Bey Köşkü	Mimar Nazif		Belirtilmemiştir.
	11-12	Melek Apartmanı	Mimar Abidin		Foto Femina

Şekil 4.10 1932 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1934		İskeçe Apartmanı	Mimar Abidin		Foto Femina
		T. Sermet Bey Evi	Tahsin Sermet		Belirtilmemiştir.
		Prof.Rahmi Bey Evi	Mimar Necmeddin		Belirtilmemiştir.
		Muhittin Bey Evi	Zeki Selah		Foto Muzaffer
		İ.E. Ha. Evi	Mimar Abidin		Belirtilmemiştir.
		Elektrik Şirketi Deposu	Sedat Hakkı		Belirtilmemiştir.
		Gazi İlk Mektebi	Mimar Necmeddin		Belirtilmemiştir.
		Ford Garajı	Mimar A. Kemal		Belirtilmemiştir.
		B. Hakkı Evi	Abidin Mortaş		Belirtilmemiştir.
		Bayan Firdevs Evi	Sedat Hakkı		Belirtilmemiştir.

Şekil 4.11 1934 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1935		Paşur Köprüsü- Sümerbank	Müh. Halit-Seyfettin Erkan		Belirtilmemiştir.
		Sergi Evi	Şevki Balmum		Belirtilmemiştir.
		Ayazpaşa Kira Evi	Seyfi Erkan		Foto İskender
		B. Mazhar Evi	Abidin Mortaş		Belirtilmemiştir.
		İstanbul Sebze ve Meyve Hali	Arif Hikmet Fosfor		Foto Namık
		Kira Evi	Bekir İhsan		Belirtilmemiştir.
		Ankara Hariciye Köşkü	Seyfi Arkan		Foto Sender- Veli Demir

Şekil 4.12 1935 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1936		Cili Kira Evi	Zeki Sayar		Foto İskender
		Feneryolunda Bir Ev	H. Adil		Belirtilmemiştir.
		Moda'da Bir Villa	Zeki Sayar		Foto Sender
		İ.Ü. Observatoryumu	A. Hikmet Holtay		Foto Sender- Veli Demir
		Kalamış'da Bir Villa	Zeki Sayar		Foto Sender- Veli Demir
		Çankaya'da Bir Villa	Seyfi Arkan		Foto Sender- Veli Demir
		Kutlu Pansiyon Evi	Mimar A. Reşat		Foto Sender- Veli Demir
		Erenköyünde Bir Ev	Abidin Mortaş		Veli Demir Sender
		İnhisarlar Paviyonu	Emin Necib Uzman		Belirtilmemiştir.
		Ziraat Bankası Şubesi	A. Hikmet Holtay		Belirtilmemiştir.

Şekil 4.13 1936 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1937		Elektrik Evi	Rebii Gorbun		Veli Demir Sender
		Kalamış'da Bir Villa	Zeki Sayar		Veli Demir Sender
		B. Vehbi Evi	Mimar Refik		Belirtilmemiştir.
		Nazım Malkoç Evi	Abidin Mortaş		Belirtilmemiştir.
		Kalamış'da Bir Villa	Zeki Sayar		Belirtilmemiştir.
		Fırat Kira Evi	Şinasi Lugal		Veli Demir Sender
		Bebek'de Bir Villa	Erip Erbilin		Veli Demir Sender
		Kınacı Kira Evi	B.İhsan Ünal		Belirtilmemiştir.
		Suadiye'de Bir Villa	Zeki Sayar		Belirtilmemiştir.
		İnhisarlar Umum Müdürlük Binası	Sedat Eldem		Veli Demir Sender

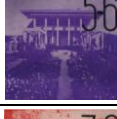
Şekil 4.14 1937 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1938		Belediyeler Bankası	Seyfi Arkan		Veli Demir Sender
		Polis Jandarma Mektebi	Celâl Biçer- Reşat San		Veli Demir Sender
		Yalova Termal Oteli	Sedat Hakkı Eldem		Foto İskender
		Tütün Bakım Evi	Mimar Selim Zeki		Belirtilmemiştir.
		Ankara Ticaret ve Sanayi O. Binası	Samih Saim Akkaynak		Belirtilmemiştir.
		Maçka'da Prof.A.A Evi	Sedat Hakkı Eldem		Belirtilmemiştir.
		B. Cemil Filmer Evi	Rebii Gorbun		Belirtilmemiştir.

Şekil 4.15 1938 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1939		Taksim'de Bir Apartman	Arif Hikmet Holtay		Veli Demir Sender
		Müh.Ragıp Kira Evi	Y.Mimar Bekir İhsan		Belirtilmemiştir.
		Ankara Koç Hanı	Y.Mimar Samih Akkaynak		Belirtilmemiştir.
		T.C. Sefarethanesi(Tahran)	Y.Mimar Seyfi Arkan		Belirtilmemiştir.
		Rasih İhsan Kira Evi	Y.Mimar Bekir İhsan		Belirtilmemiştir.

Şekil 4.16 1939 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1940		Demir Ağ Kira Evi	Zeki Sayar		Belirtilmemiştir.
		Cihan Oteli (Ankara)	Y.Mimar Samih Akkaynak		Belirtilmemiştir.
		Suadiye'de Bir Villa	Y.Mimar Seyfi Arkan		Belirtilmemiştir.
		Doğu Apartmanı(Taksim)	Rebii Gorbon,Mustafa Can		Belirtilmemiştir.
		Valide Hanı(İstanbul)	Vakıflar Fen Heyeti		Belirtilmemiştir.
		Bir Kira Evi(Kadıköy)	Y.Mimar Zeki Sayar		Belirtilmemiştir.

Şekil 4.17 1940 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

Yıl	Sayı	Yapı	Mimar	Fotoğraf	Fotoğrafçı
1941		Adliye Vekâleti Binası(Ankara)	N.V.İmar ve Yapı İşleri Bürosu		Belirtilmemiştir.
		Poliklinik Binası(Cerrahpaşa)	Y.Mimar Leman Tomşu		Belirtilmemiştir.
		Bir Kira Evi(Ankara)	Y.Mimar Kerim Arman		Belirtilmemiştir.
		Göztepe'de Bir Villa	Prof.Y.Mimar Emin Onat		Belirtilmemiştir.
		D.D.Y.Umumi İdare Binası	Y.Mimar Bedri Uçar		Belirtilmemiştir.

Şekil 4.18 1941 yılı dergi kapağında yer alan yapıların mimarları ve fotoğrafçıları

4.2.2.1 İçerik

Türkiye’de 1930’lardaki yayınlar, Cumhuriyet ideolojisi ile birlikte gelen değişikliklerin okunabildiği ve yeni devlet imajının yurtiçi ve yurtdışı tanıtımında kullanılan bir ortam olarak sunulmuştur. Kemalist reform ile şekillenen hayat tarzları, kentler, evler ‘modern’ kelimesi çerçevesinde bu yayınlar aracılığı ile tanıtılmış ve *Arkitekt* Dergisi bu açıdan, hem modern mimarlığın Türkiye’deki gelişiminin hangi çerçevede sınırlandığının, hem de modern hayat tarzının okunabildiği bir platform olmuştur.

Mimarlık mesleği, 1930’larda ‘ulus inşa etme’ kavramının bir simgesi olmuş, Osmanlı canlandırmacılığının tamamıyla reddedilerek Osmanlı geçmişinden radikal bir kopmayı hayata geçirme iddiasıyla yürütülmüştür. Bu dönemde mimarlık, ideolojik ve siyasi bir zeminde devletin kimliğinin oluşmasında kullanılmıştır. Bu konuda Mimar Behçet ve Mimar Bedrettin’in saptaması şöyledir: “Yüce Türk milleti kıyafette inkılap yaparken fesi asrileştirmeyi düşünmedi, şapkayı kabul etti. Harf inkılâbı yaparken birtakım işaretlerle eskiyi yenileştirmeyi düşünmedi. Latin harflerini aldı. Bugünün Türk mimarları da kubbeli, çiçekli ve çinili şekilleri bıraktılar. Yeni ve mantıklı bir yol üzerinde yürüyorlar” (Mimar Behçet ve Mimar Bedrettin, 1933, s.265).

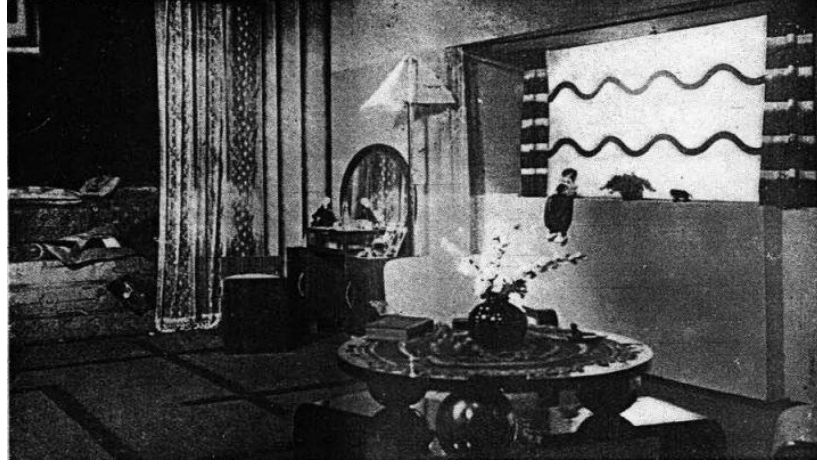
1930’lu yılların *Arkitekt* kapaklarındaki fotoğrafların içeriği incelendiğinde ağırlıklı olarak konut projelerine yer verildiği görülmektedir. Dolayısıyla, kamu binalarının yapımında daha çok yabancı mimarlara öncelik tanınmış olması, Türk mimarlarının konut projelerine yönelmesine ve kendilerini modern konut mimarisi ile ön plana çıkarmaya çalışmalarına neden olmuştur. Her alanda çağdaş ve modern olanın benimsetilmeye çalışıldığı 1930’lar döneminde, mimarlıkta da aynı yaklaşımla hareket edilerek *Arkitekt* Dergisinin, modern konutu benimsetmeye yönelik bir çabanın içinde olduğu ve bu noktada Türk mimarlarının modern Türk konut mimarisini ele alış biçimlerinin yansıtılmak istendiği görülmektedir.

1930’larda kamu binalarında ise yatay hacimlerle birlikte kullanılan kuleler dönem için modernizmin estetik anlayışını temsil eden öğelerden biri olmuştur. Bunun yanı sıra, kullanılan farklı genişlikteki pencere açıklıkları, bant pencereler ve dairesel pencereler yapının işlevinin okunması açısından ipuçları taşımaktadır. Genellikle koridor gibi mekânlar için kullanılan yatay pencereler, merdiven ve yüksek mekânlarda dairesel pencereler, sınıf ve spor salonları gibi büyük mekânlarda ise geniş pencere açıklıklarının kullanılması dönemin mimari üslubunun işlevle olan ilişkisini ortaya koymaktadır.

1932 yılındaki dergi kapaklarında, genel olarak fotoğraflarda cepheye bütünsel bir tarzda yaklaşılırken, nadiren merdiven, giriş saçağı gibi detaylara yer verilmiştir. 1932 yılı *Mimar* Dergisi tarafından, modern konutun topluma benimsetilmeye çalışılmasının başlangıcı ve bu yolla Türk mimarlarının da tanıtımına katkı sağlayan bir yıl olarak gözlemlenebilir. Modern yaşantının ve modern konutun ön plana çıktığı, modern yaşantının yansıtıldığı iç mekân fotoğrafları ve modern konuta dair pencere, merdiven gibi detayların ön plana çıktığı fotoğraflar bulunmaktadır (Şekil 4.19-4.20).

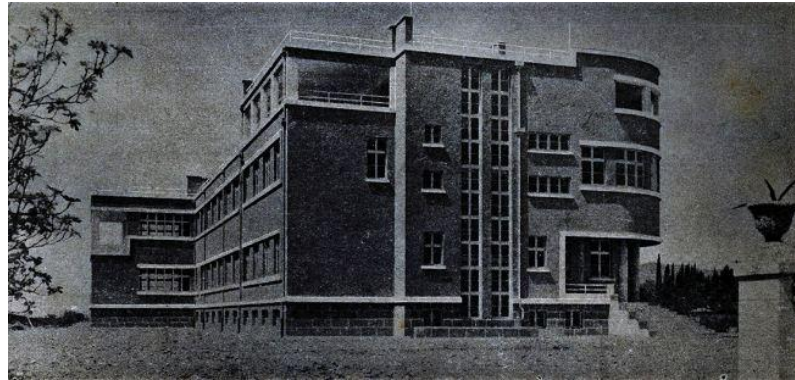


Şekil 4.19 S.Rüstem Köşkü. Mimar: Semih Rüstem. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1932, sayı 4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



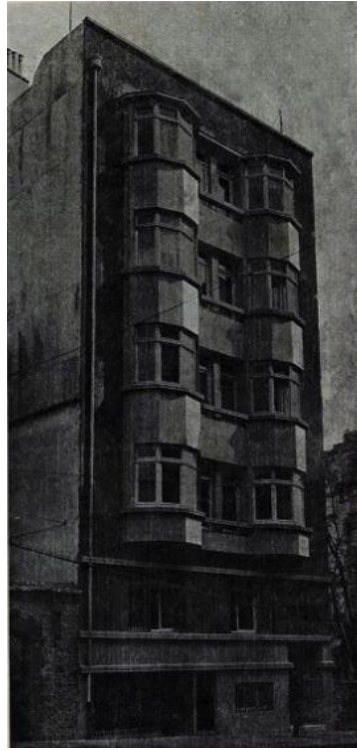
Şekil 4.20 Film Dekorları. Proje: Dekoratör Vedat. Fotoğrafçı: Foto Febüs. Arkitekt 1932, sayı 9 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1932 yılı kapak fotoğrafları incelendiğinde işlevsel açıdan ağırlığın sivil mimari yapılarda olduğu görülmektedir. Modern hayat tarzının benimsetilmeye çalışıldığı bu dönemde apartman yapılarına da yer verilmiştir. Fotoğraflarda öne çıkan ve dönemin mimarlık üslubunu yansıtan kavisli cepheler, cephede çıkma ve girintilerin kullanılması, yuvarlatılmış köşe dönüşleri, düz çatılar, iç içe geçmiş bloklar Kemalist inkılabın da biçimsel söylemini ortaya koyan sade ve geometrik bir mimarlığı yansıtmaktadır (Şekil 4.21-4.22).



Şekil 4.21 İzmir Ziraat Mektebi. Ziraat Vekaleti tarafından yaptırılmıştır. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1932, sayı 7-8 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

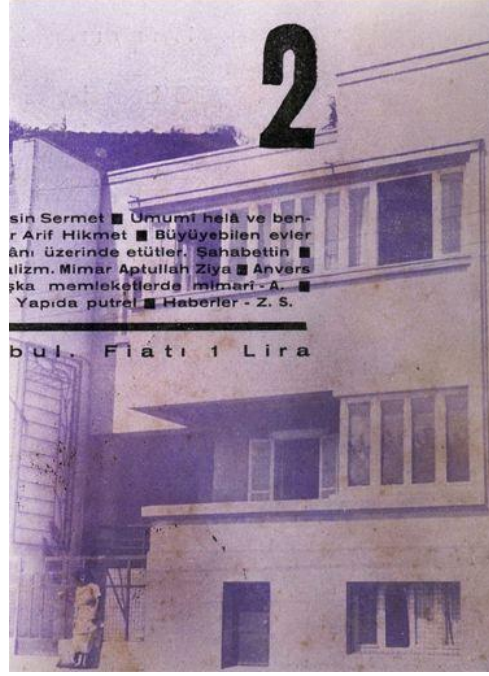
Modern milleti modern ev tasarımı yoluyla tahayyül etme fikri, bu fikri mesleki söylemlerin merkezi haline getiren Türk mimarlarına çok cazip geliyordu. Genelde Alman ve Avusturyalı mimarlara giden büyük kamu ihalelerine ulaşamayınca, dikkatlerini neredeyse tümüyle, kendi deyimleriyle, ‘mesken mimarisi’ üzerinde yoğunlaştırıyorlardı. Seyfettin Arkan, Zeki Sayar, Abidin Mortaş, Abdullah Ziya ve Bekir İhsan’ın (Ünal) da aralarında bulunduğu modernist mimarlar kariyerlerini büyük ölçüde 1930’larda yaptıkları mesken çalışmalarıyla oluşturmuşlardı (Bozdoğan, 2008, s.236).



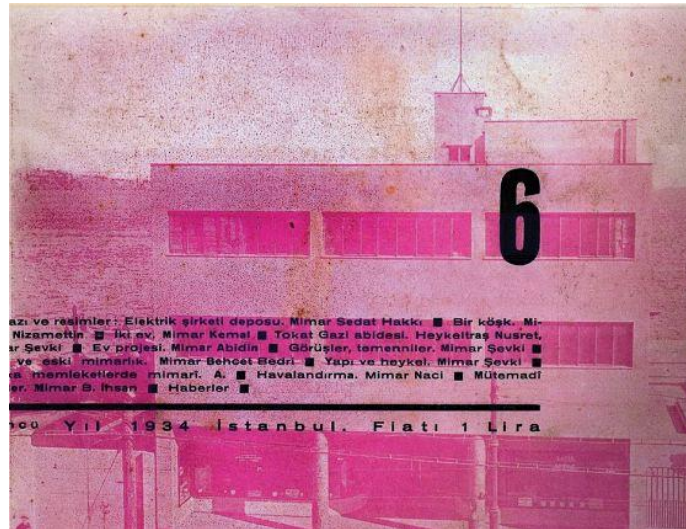
Şekil 4.22 Melek Apartmanı. Mimar: Mimar Abidin. Fotoğrafçı: Foto Femina. Arkitekt 1932, sayı 11-12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1933 yılında derginin kapağında fotoğraf kullanılmadığından, kapaklar üzerinden dergi içeriğine dair yorum yapılamamaktadır. 1934 yılında dergi kapaklarında konut projelerinin yoğunluğu devam etmiştir. Dergi kapağında kullanılan mimarlık ürünlerinin fotoğraflarından, 1932 yılında olduğu gibi dönemin mimari üslubunu okumak mümkündür. Seçilen fotoğraflar kübik kütleler, düz çatı, betonarme iskelet, yapının sütunlar üstünde yükseltilmesi, dış denizlik ile sağlanan süreklilik, cephede

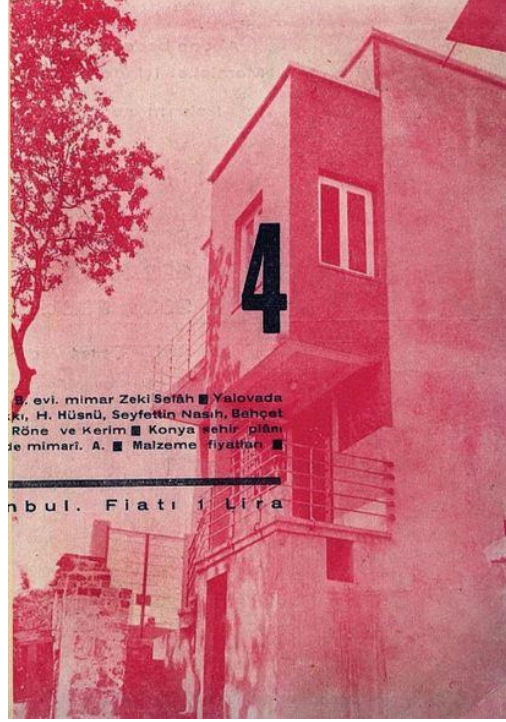
çıkmlar, şerit pencereler, gibi özellikler ile dönem üslubunu aktarmaktadır (Şekil 4.23-4.25).



Şekil 4.23 T. Sermet Bey Evi. Mimar: Tahsin Sermet. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1934, sayı 2 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

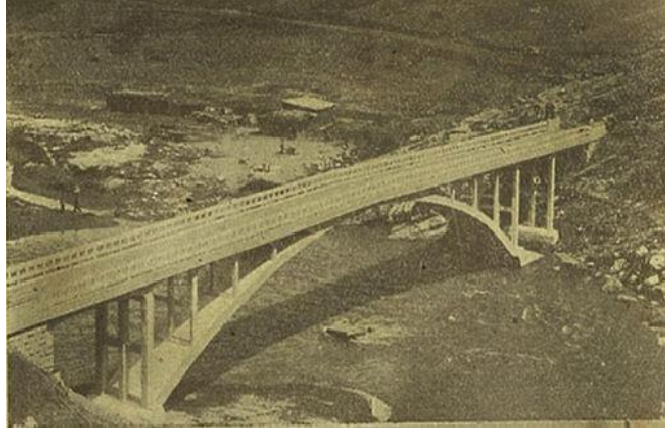


Şekil 4.24 Elektrik Şirketi Deposu. Mimar: Sedat Hakkı. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1934, sayı 6 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.25 Muhittin Bey Evi. Mimar: Zeki Selah. Fotoğrafçı: Foto Muzaffer. Arkitekt 1934, sayı 4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

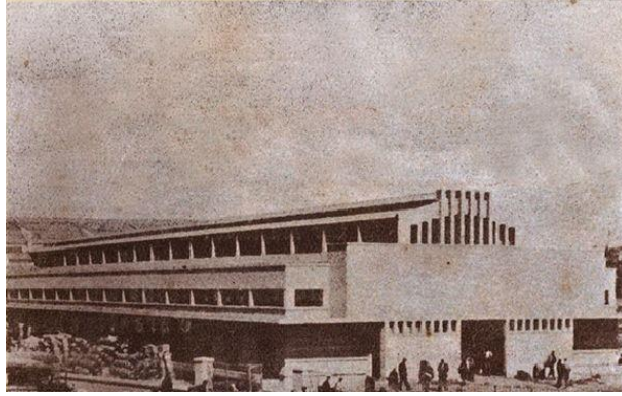
1935 yılından itibaren, kapak fotoğraflarında konut projelerinin yanı sıra çeşitli yarışma projelerine ve kamu yapılarına yer verilmeye başlandığı görülmektedir. Bu durum, *Arkitekt* üzerinden, Cumhuriyet'in ilk 10 yılından itibaren Türk mimarlarının tanıtımında olumlu yönde yol katedildiğinin de göstergesi olarak yorumlanabilir. 1935 yılında konut projeleri dışında kapaklarda yer alan Paşur Köprüsü, Ankara Sergi Evi, Sümerbank Proje müsabakası ve İstanbul Sebze ve Meyve Hali inşa edilen modern kentlerin ipuçlarını taşıyan önemli yapılardır. Projeler, Türkiye'de modern mimarlığın kamusal ölçekteki ilk örnekleri olarak sayılabilir (Şekil 4.26-4.28). Kütlede yalınlık ve pürist yaklaşım, yatay ve düşey dengesi, tekrar eden öğelerin kullanımı, şerit pencereler bu örneklerde vurgulanan mimari özellikler olmuşlardır.



Şekil 4.26 Paşur Köprüsü. Proje: Mühendis Halit. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1935, sayı 3 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.27 Sergi Evi. Mimar: Şevki Balmum. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1935, sayı 4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

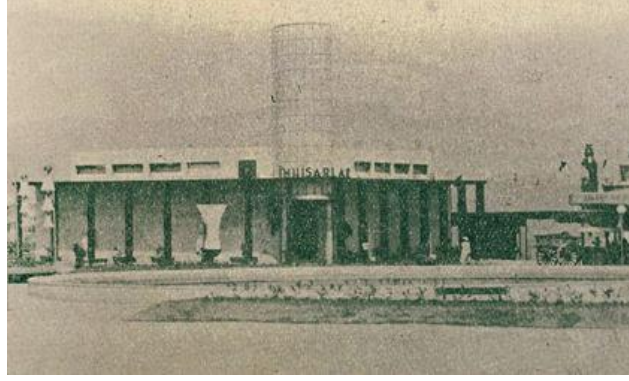


Şekil 4.28 İstanbul Sebze ve Meyve Hali. Mimar: Arif Hikmet Fosfor. Fotoğrafçı: Foto Namık. *Arkitekt* 1935, sayı 7-8 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

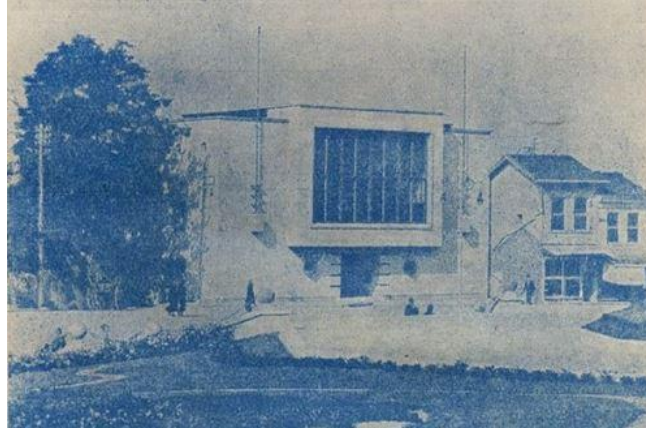
1936 yılındaki *Arkitekt* kapaklarında sivil mimarinin yanı sıra İstanbul Üniversitesi observatoryumu, fuar paviyonu, banka gibi kamu yapılarına yer verilmiştir (Şekil 4.29-4.31). Önceki yılların kapak fotoğraflarında olduğu gibi dönem mimarisinin kolonadlı girişler, merdiven kuleleri, kübik hacimler, yuvarlak balkonlar gibi mimari elemanlarını görmek mümkündür.



Şekil 4.29 İstanbul Üniversitesi Observatoryumu. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. *Arkitekt* 1936, sayı 4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.30 İnhisarlar Paviyonu. Mimar: Emin Necib Uzman. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 10-11 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

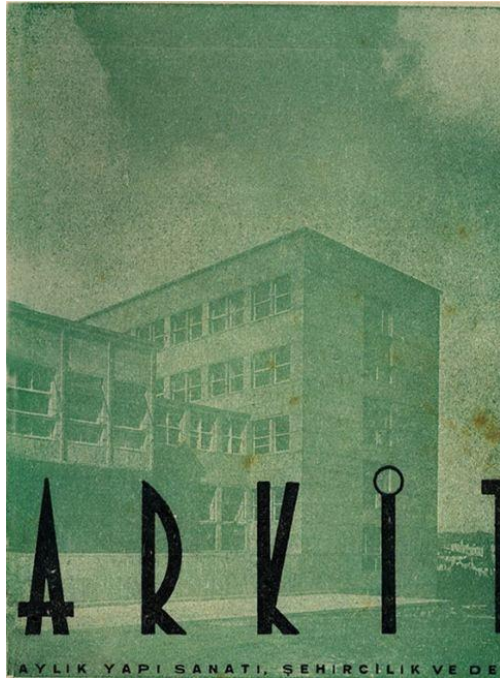


Şekil 4.31 Bursa Ziraat Bankası Şubesi. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1937 yılında dergi kapaklarında çoğunlukla konut yapılarının yer aldığı görülmektedir. Bu yıl konut yapıları dışında, Kadıköy Elektrik Evi ve Ankara İnhisarlar Umum Müdürlük Binası kapaklarda yer alan kamusal yapılardır (Şekil 4.32-4.33).



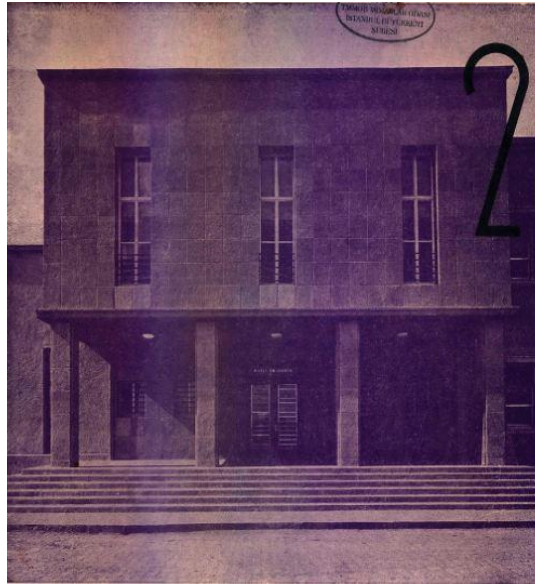
Şekil 4.32 Kadıköy Elektrik Evi. Mimar: Rebii Gorbon. Fotoğrafçı: Veli Demir Sender. Arkitekt 1937, sayı 1 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.33 Ankara İnhisarlar Umum Müdürlük Binası. Mimar: Sedat Eldem. Fotoğrafçı: Veli Demir Sender. Arkitekt 1937, sayı 12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1938 yılı derginin kapak fotoğraflarında konut projelerinin yoğunluğunun yerini kamu binalarının almaya başlaması yönünden önemli görülmektedir. 1938 yılında dergi kapağında yoğun olarak devletin gücünün simgesi olabilecek belediye binası, okul yapısı ve kamu yapıları yer almıştır. Kapakta yer alan yapıların diğer yılların aksine daha totaliter ve anıtsal bir ifadeye sahip olduğu görülmektedir. Bu dönemde yapıların kütle ve cephe düzeninde yalın bir ifade hakimdir (Şekil 4.34).

1938 yılının sadece iki sayısında (10-11/12) dergi kapağında konut projesi yer almıştır. Modern konut dışında, Cumhuriyet ideolojisi altında şekillenen kamu binalarının yapımında Türk mimarların rol almaya başlaması ile *Arkitekt*'de bu yapılara yer verilmesi, kamu yapılarının yabancı mimar tekelinden sıyrıldığı ve Türk mimarlarının da Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde ürünler ortaya koymaya başladığının göstergesi olarak kabul edilebilir.



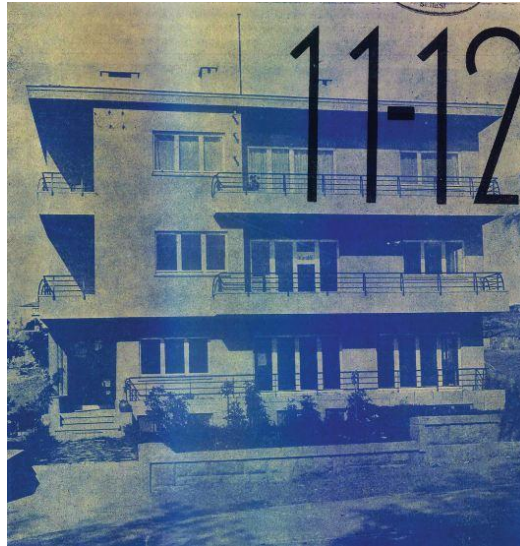
Şekil 4.34 Polis Jandarma Mektebi. Mimar: Celâl Biçer-Reşat Şan. Fotoğrafçı: Veli Demir Sender. *Arkitekt* 1938, sayı 2 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1939 yılında dergi 6 sayı basılmış olup, 3 sayıda derginin kapağında kamusal projeler yer alırken, diğer 3 sayıda ise konut projeleri yer almıştır (Şekil 4.35-4.36). 1938'de Atatürk'ün vefatının ardından mimarlıktaki modern tutum yerini daha

gelenekselci bir anlayışa bırakmaya başlamış fakat 1939'dan 1941'e kadar mimarlıkta modern tutumun etkileri devam etmiştir.



Şekil 4.35 Ankara Koç Hanı. Mimar: Y. Mimar: Samih Akkaynak. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. *Arkitekt* 1939, sayı 5-6 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.36 Rasih İhsan Kira Evi. Mimar: Y. Mimar Bekir İhsan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. *Arkitekt* 1939, sayı 11-12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1940 yılı *Arkitekt* kapaklarında Cihan Oteli ve Valide Hanı dışında, kapaklarda konut yapılarının yoğunluğu görülmektedir. Dönem mimarisine ilişkin kolonadlı girişlerin, kütlelerde okunan dolu-boş dengesinin, masif kütlelerin yanı sıra yapılarda

geleneksel Türk mimarlığını yansıtan kırma çatı ve geniş saçak gibi öğeleri de görmek mümkündür (Şekil 4.37).



Şekil 4.37 Suadiye’de Bir Villa. Mimar: Y.Mimar Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 5-6 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

1941 yılında ise dergi kapağında, konut yapılarının yanı sıra Adliye Vekâleti Binası, Cerrahpaşa Poliklinik Binası ve D.D.Y Umumi İdare Binası yapıları yer almıştır (Şekil 4.38-4.40).



Şekil 4.38 Adliye Vekâleti Binası (Ankara). Proje: N. V. İmar ve Yapı İşleri Reisliği Proje Bürosu. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 1-2 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.39 Poliklinik Binası (Cerrahpaşa). Mimar: Y. Mimar Leman Tomşu. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 3-4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.40 D.D.Y Umumi İdare Binası. Mimar: Y. Mimar Bedri Uçar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt, 1941/1942, sayı 11-12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

4.2.2.2 Ölçek-Boyut

Ching ölçek kavramının; herhangi bir şeyin boyutunu başka bir şeye göre nasıl algılandığı ve değerlendirildiği ile ilgili olduğunu savunmuştur (Ching, 2002). Mimarlıkta ölçek kavramı insan boyutları dâhilinde düşünülürken *Arkitekt* kapak fotoğraflarında insan görüntüsüne yer verilmemiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin fotoğraf politikası incelendiğinde fotoğrafların insandan yoksun kent manzaraları ve yapı odaklı oluşuna Tanyeli'nin yorumu şu şekildedir:

Fotoğrafçıyla temsil edilen ideolojik yaklaşım, mimarlığı içinde konumlandığı daha geniş tarihsel-toplumsal bütünden koparmaya çabalar... Fotoğrafçı fotoğrafladığı gerçekliğin deniz içinde balık kadar doğal ve tartışılmaz toplumsal ortamında olduğunu ifade eder. O binalar tam da ideolojik talep doğrultusunda toplumsallığın dolaysız inşai tezahürleridir adeta (Tanyeli, 2009, s.129).

Tanyeli'nin burada vurgulamak istediği, Erken Cumhuriyet Dönemi fotoğrafında, ideoloji ile kurgulanan görselliğin, topluma benimsetilmeye çalışılan yeni, modern kent ve yaşam biçiminin bir gerçeklik kavramı ile birlikte sunulduğudur. Tez kapsamında ölçek ve boyut kavramları anıtsallık, yücelik, süreklilik, kalıcılık ve güvenilirlik gibi kavramlar ile birlikte ele alınacaktır. 1931-1941 *Arkitekt* kapak fotoğraflarında yapıların ölçek ve boyutları dönem ideolojisine paralel bir anlayışla abartılmış, böylece pek çok yapıya anıtsallık ve yücelik atfedilmiştir. *Arkitekt*'in 1931-1941 yılları dergi kapaklarında kullanılan fotoğrafların çoğunda dönem ideolojisine vurgu yapıldığını görmek mümkündür (Şekil 4.41).



Şekil 4.41 Gazi Abidesi Bursa. Proje: Heykeltıraş Ali Nijat. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1932, sayı 1 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si'nde Avrupa'da o yıllarda geçerli olan Neo-Klasik üslubun anıtsal ifadesi yabancı mimarlar tarafından benimsenerek, mimarlık üretiminde uygulanmıştır. İnci Aslanoğlu, Türkiye'de devlet tarafından belirlenen ya da empoze edilmeye çalışılan bir mimarlık üslubunun olmadığını belirtirken devletin yapı gereksinimlerinin karşılanmasının ilk plandaki öncelik olduğu, fakat bu yapıların ağırbaşlı bir ifadeye sahip olmasının istendiğini vurgulamıştır. Bunun yanı sıra Zeki Sayar, “resmî binaların milli ve resmî bir mimarisi olmalıdır. Bir karakol, bir maliye şubesi, bir adliye binası temsil ettiği otoriteyi ifade edecek bir mimaride olmalıdır” düşüncesini belirtirken; Sedat Hakkı Eldem: “inkılabın kendi karakterini ifade edebilecek, kuvveti ve kendi büyüklüğü ile mütenasip bir üslûbu olmalıdır” ifadesiyle devlet otoritesi, ulus devlet ve yeni Türk devrimiyle örtüşecek bir mimarinin gerekliliğine vurgu yapmışlardır (Aslanoğlu, 2010). Özellikle kamu yapılarında kullanılan insanı ezici ölçek, bu fotoğraflarda kolayca gözlemlenebilmektedir. Kamu yapılarının yanı sıra, dergi kapağında yer verilen konut yapılarının bazılarının ele alınışında ise kullanılan fotoğraf tekniğiyle konut yapılarına da anıtsal bir ifade kazandırılmak istendiği söylenebilir. Alttan fotoğraflanan apartman yapısına anıtsallık ve yücelik atfedilerek toplum zihninde

modern yaşam şekline ve yeni konut yapılarına dair güçlü bir imgenin yer etmesi amaçlanmıştır. Bu yaklaşımın, kitlelerce benimsenmesi beklenen modern konut imgesini güçlendirme amacı taşıdığını söylemek mümkündür (Şekil 4.42-4.43).



Şekil 4.42 Pangaltı’da Apartman. Mimar: Sırrı Arif. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1932, sayı 2 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

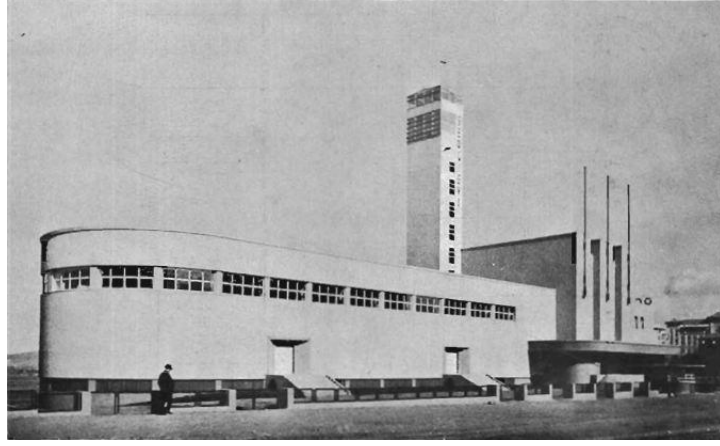


Şekil 4.43 Bir Kira Evi (Kadıköy). Mimar: Y. Mimar Zeki Sayar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 11-12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

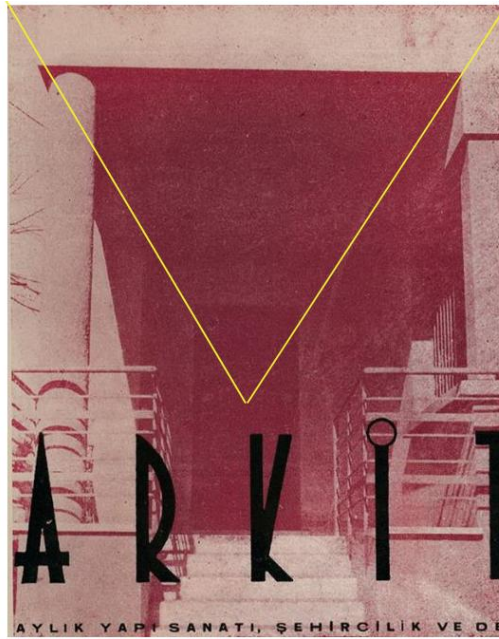
Kapaklarda yer alan yapıların bir kısmının kapak fotoğrafına taşınırken kesildiği ve kapak fotoğrafında yapının seçilen bir bölümüne vurgu yapıldığı görülmektedir. Bu durum, çoğunlukla dönem ideolojisi paralelinde yapılara kazandırılmak istenen kavramların vurgulanmasına yöneliktir. Örneğin, dönem mimarisinde kullanılan düşey kuleler, yapılara anıtsallık ifadesinin kazandırılmasında kullanılan öğelerdendir. Yapının kapakta yer alan fotoğrafı, dergi içerisinde yer alan gerçek fotoğrafı ile karşılaştırıldığında, yapıya anıtsallık ifadesini kazandıran düşey kuleye vurgu yapılarak, dönem ideolojisi paralelinde yapılara kazandırılmak istenen kavramların ön plana çıkarılmaya çalışıldığı düşünülebilir (Şekil 4.44-4.45). Öte yandan, konut yapılarında da gerçek fotoğrafın kesilerek kapağa taşınması ile benzer bir etki yaratıldığını görmek mümkündür (Şekil 4.46-4.47).



Şekil 4.44 Sergi Evi. Mimar: Şevki Balmum. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1935, sayı 4. Kapakta yer alan fotoğraf (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.45 Sergi Evi. Kesilmemiş fotoğraf. Arkitekt 1935, sayı 4 (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı, b.t)



Şekil 4.46 Feneryolu'nda Bir Ev. Mimar: H. Arif. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 2. Sarı çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.47 Feneriye’nde Bir Ev. Kesilmemiş fotoğraf. Arkitekt 1936, sayı 2 (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı, b.t)

Bunun yanında, anıtsallık ifadesinin vurgulandığı örnekler 1938 yılı itibari ile artmış, kapak fotoğraflarında çoğunlukla kamu yapılarına yer verilmiştir. Devlet yapılarının mimari açıdan devlet otoritesini yansıtan şekilde tasarlandıkları görülürken, kapak fotoğraflarında bu yapıların sahip oldukları anıtsal ifade vurgulanmıştır. Fotoğraflarda vurgulanan perspektif etkisi, kesintisiz yatay cepheler ve simetri gibi özellikler ideolojik açıdan değerlendirildiğinde yarattıkları ezici ölçek ile devletin sürekliliği ve devlete güven ifadesi izleyene yansıtılmak istenen noktalar olarak ifade edilebilir (Şekil 4.48-4.50).



Şekil 4.48 Kamutay Projesi Müsabakası. Mimar: Alols Mezara. Arkitekt 1938, sayı 4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.49 Adliye Vekâleti Binası (Ankara). Proje: N. V. İmar ve Yapı İşleri Reisliği Proje Bürosu. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 1-2 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.50 D.D.Y. Umumi İdare Binası. Mimar: Y. Mimar Bedri Uçar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt, 1941/1942, sayı 11-12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Mekânın kalitesi, mekânın boyutlarıyla da yakından ilgilidir. Bu çalışmada mekânın boyutları genişlik, yükseklik, derinlik kavramlarıyla ele alınmaktadır. Genişlik, ikinci boyutta gelişen, yükseklik ve derinlik ile birlikte ele alındığında anlam kazanan bir kavramdır. Fotoğraflarda ya da başka bir ortamda yalnızca genişliğin tanımlanması imkânsızdır. İkinci boyutta ifade bulabilecek en az bir ölçüye daha ihtiyaç vardır (yükseklik-genişlik, genişlik-derinlik ya da yükseklik-derinlik gibi). Yüksekliğin analizinde ise önemli olan yüksekliğin, yapının kapladığı alan ve bu alanda oluşan mekân ile ilişkisidir. Yüksekliğin mekânla bağdaşması, yani mekânın işlevi düşünülerek yapıya kazandırılması önemlidir. Yükseklik de tek başına tanımlanamayan, genişlik veya derinlik ile birlikte ele alınması gereken bir kavramdır. Yapılar fotoğraflanırken, yükseklik kavramı fotoğraflama teknikleri ile izleyiciye daha abartılı yansıtılabilmektedir. Genellikle yapının alt seviyeden fotoğraflanması, yüksekliğin olduğundan daha fazla algılanmasını sağlamaktadır (Şekil 4.42).

4.2.2.3 Doku-Malzeme

Leland Roth'un *Mimarlığın Öyküsü* adlı kitabında doku, mimarlığa çeşitlilik kazandırmak için kullanılan araçlardan biri olarak tanımlanmış, ayrıca optik dokunun yapının büyük ölçüde görsel örüntüsüne, dokunsal dokusunun ise insan eliyle fiziksel olarak hissedilebilen öğelerine dayandığından bahsedilmiştir (Roth, 2006).

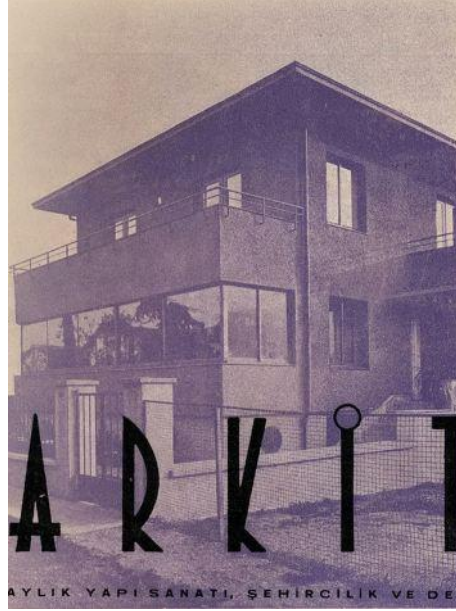
Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, Osmanlı mimarisinin geleneksel inşa pratiği içinde yer alan taş ve tuğla kullanımı yerini betonarmeye bırakmış olsa da yerel malzemenin de (örneğin Ankara taşı gibi) kullanıldığı örnekleri görmek mümkündür (Şekil 4.51). Ayrıca geniş cam açıklıklarının kullanılması, daha hafif ve estetize olmuş yapıların üretilmesini sağlamıştır. Mimari kompozisyon dâhilinde tasarlanan yüzeyler mimari formun devamında yer alan, yapıları estetize eden tasarım öğelerine dönüşmektedirler. Örneğin yüzeyde kullanılan doku ile bir yapının yükseklik, genişlik ya da derinliğine vurgu yapılabilir.



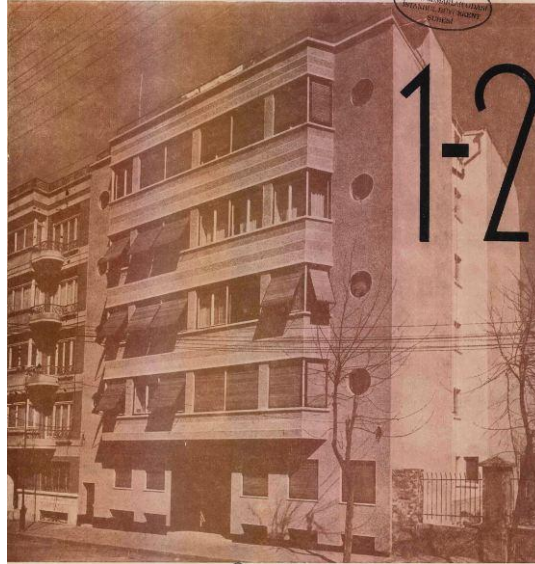
Şekil 4.51 Belediyeler Bankası. Mimar: Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Veli Demir Sender. Arkitekt 1938, sayı 1(TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Arkitekt kapaklarında yer alan fotoğraflar, 1930'lu yıllarda betonarme yapım sisteminin yaygınlaşması ile yapılarda daha geniş açıklıkların elde edilebilir olması, köşe dönüşlerinde cam yüzeylerin kullanılması ile yaratılan farklı cephe estetiği ve

modern kompozisyonları sunarken dönemin malzeme seçimini de yansıtmaktadır (Şekil 4.52-4.53).



Şekil 4.52 Moda’da Bir Villa. Mimar: Zeki Sayar. Fotoğrafçı: Foto Sender. Arkitekt 1936, sayı 3 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.53 Taksim’de Bir Apartman. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1939, sayı 1-2 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

4.2.2.4 Masiflik-Şeffaflık

Masiflik veya şeffaflık, yapı karakteristiğini ve mimari formu belirleyen temel kavramlardandır. Masif etki, tamamen kapalı olma hali ile hem fiziksel hem de görsel açıdan bir ayırım oluşturmaktadır. Şeffaf yüzeyler ise fiziksel açıdan yine bir ayırım oluştursalar da mekâna görsel açıdan bütünle iletişim kurma özelliği kazandırırılar. Yarı şeffaf yüzeyler ile görsel iletişime daha sınırlı bir şekilde olanak verilirken benzer bir şekilde fiziksel iletişim de daha kısmi olabilmektedir.

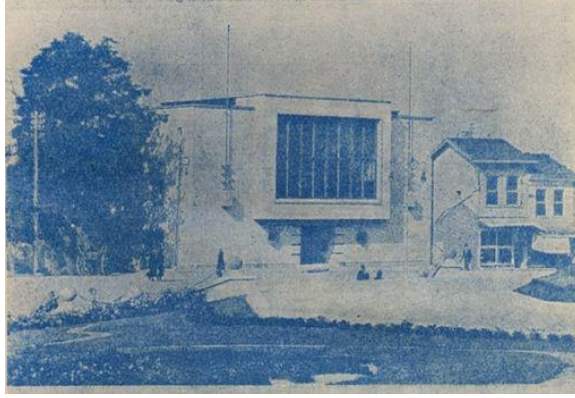
Arkitekt kapaklarında kullanılan fotoğraflarda, özellikle dönemin mimari anlayışı ile tasarlanan kamu yapılarının masifliği ile, Kemalist ideolojinin güvenilirliğine, sürekliliğine ve güçlülüğüne bir vurgu yapıldığı düşünülebilir (Şekil 4.54-4.57).



Şekil 4.54 Sergi Evi. Mimar: Şevki Balmum. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. *Arkitekt* 1935, sayı 4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.55 İstanbul Sebze ve Meyve Hali. Mimar: Arif Hikmet Fosfor. Fotoğrafçı: Foto Namık. Arkitekt 1935, sayı 7-8 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



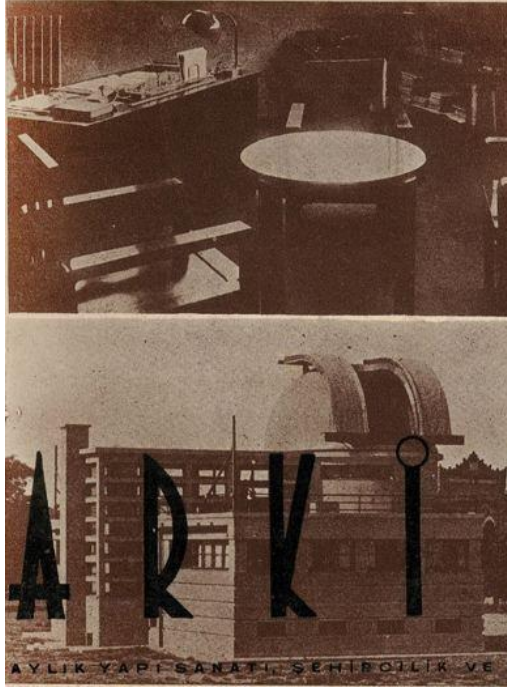
Şekil 4.56 Bursa Ziraat Bankası Şubesi. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



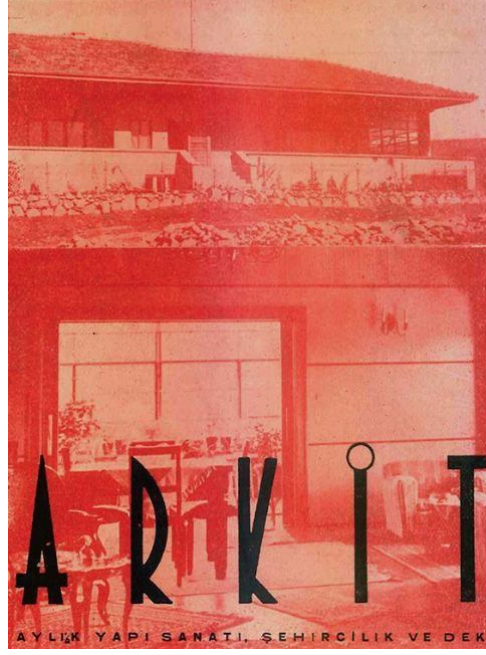
Şekil 4.57 Tütün Bakım Evi. Mimar: Selim Zeki. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1938, sayı 5-6 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

4.2.2.5 İç-Dış İlişkisi

Yapılar için iki çeşit mekânın varlığından söz etmek mümkündür. Biri yapının dış duvarlarıyla sınırlandırılmış ve diğer yapılar ile olan ilişkisini oluşturan dış mekân; diğeri de yapının iç mekânıdır. Yapının iç mekânının tasarlanması kadar, yapının dış mekânda çevre ve diğer yapılar ile olan ilişkisinin de düşünülmesi zorunlu ve gereklidir. *Arkitekt* kapaklarında, yapının dış görünüşüyle birlikte yapının iç mekânına da yer veren örnekler bulunmaktadır (Şekil 4.58-4.59). İlhan Altan, mimarının ikiz görsel etkisinden, her binanın hem bir dış ve hem bir iç görünüme sahip olduğundan bahsetmiştir. Bu iki etkinin ilişkisinin mimarlık deneyiminin esas noktalarından birini meydana getirdiğini ve bir dış görünüşün, iç mekânların ‘karşılık’ vermesi gerektiği bir ‘beklenti’yi çeşitli şekillerde ortaya koyduğunu söylemiştir (Altan, 1993).



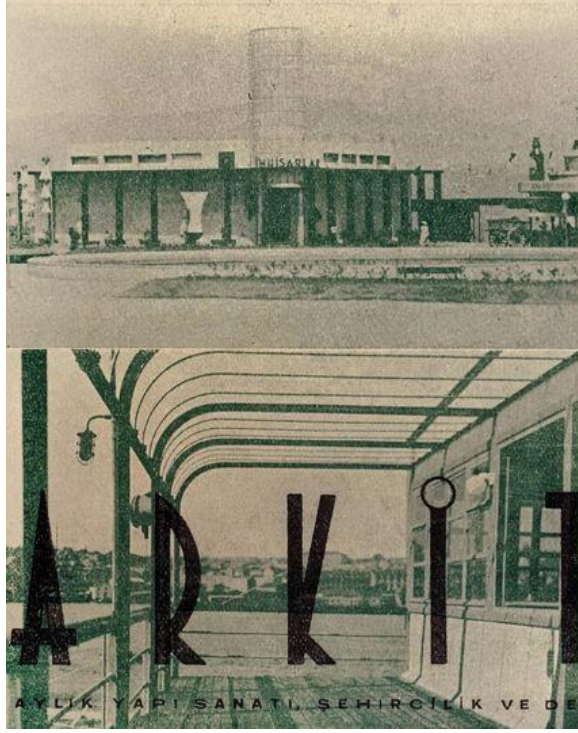
Şekil 4.58 İstanbul Üniversitesi Observatoryumu. Mimar: A. Hikmet Holtay. Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. *Arkitekt* 1936, sayı 4 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.59 B. Vehbi Evi. Mimar: Mimar Refik. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1937, sayı 3 (Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

4.2.2.6 Ritim

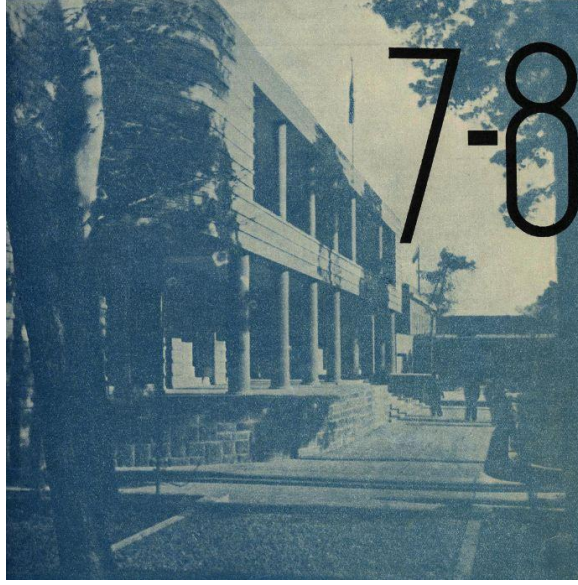
Roth’a göre ritim; “dolularla boşlukların, olaylarla aralıkların belirli bir sıra içinde birbirini izlemesidir. Mimarlıkta ritim duvara açılmış pencerelerle ya da bir kolonadaki kolonlarla ya da arkattaki payelerle yaratılan örüntüdür” (Roth, 2006, s.101). 1931-1941 dönemindeki *Arkitekt* kapak fotoğrafları incelendiğinde, yapıların çoğunluğunun cephe düzeninde ya da strüktürel yapısında ritim ögesinin vurgulandığından söz edilebilir (Şekil 4.60-4.63).



Şekil 4.60 İnhisarlar Pavyonu. Mimar: Emin Necib Uzman. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 10-11 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.61 Ankara Ticaret ve Sanayi Odası Binası. Mimar: Samih Saim Akkaynak. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1938, sayı 7 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.62 T.C Sefarethanesi (Tahran). Mimar: Y.Mimar Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1939, sayı 7-8 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.63 Valide Hanı (İstanbul). Mimar: Vakıflar Fen Heyeti tarafından yaptırılmıştır. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 9-10 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

4.2.3 Fotoğraf Parametreleri

Arkitekt kapaklarında yer alan tüm fotoğrafların fotoğrafçısı ya da kaynağı belirtilmemiştir. Derginin ilk yıllarında fotoğraflar çeşitli fotoğraf stüdyoları tarafından çekilirken, 1935 yılından itibaren ise çoğunlukla Veli Demir Sender (Foto Sender) adlı fotoğrafçı tarafından çekildiği görülmektedir. Bununla birlikte, *Arkitekt*'de ya da herhangi bir kaynakta Veli Demir Sender'e ait bir bilgi bulunmamaktadır. Foto Sender'e ait tek bilgi, yine *Arkitekt* kapak fotoğraflarını çekmiş olan Foto Spor, Foto İskender (Sébah & Joaillier) gibi İstanbul'da birinci kuşak stüdyo fotoğrafçıları arasında yer aldığıdır¹³. Özellikle derginin 1935 (11-12) ile 1938 (2) sayıları arasında, fotoğrafçısı belirtilen kapak fotoğraflarından, 1936 (1) sayısı hariç, hepsinin Foto Sender-Veli Demir'in çektiği görülmektedir. Bu da 1930'ların ikinci yarısında derginin kapaklarında Foto Sender'in fotoğraflarının önemli bir rol üstlendiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra, *Arkitekt*'de, *La Turquie Kemaliste* Dergisi'nin kadrolu fotoğrafçısı, Othmar Pferschy'nin fotoğraflarına ise sadece 1951 (sayı 3-4), 1959 (sayı 4) ve 1965 (sayı 1) yıllarında rastlanmaktadır.

Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı ulus devlet ve modern bir toplum yaratma ideolojisi altında gelişmiş ve önceki bölümlerde değinildiği üzere mimarlık ürünleri de bu çerçevede modern bir üslupla üretilmiştir. Gerçek olanın yeniden üretilmesini sağlayan bir temsil ve belgeleme aracı olan fotoğraf aynı zamanda yeni mimarlık anlayışını ve ideolojisini de temsil etmektedir. Bu kapsamda, *Arkitekt* kapak fotoğrafları belirlenen biçim-kompozisyon, zaman-hareket, oran, perspektif, ışık-gölge-kontrast-renk gibi fotoğraf parametreleri üzerinden incelenecektir.

¹³ İstanbul'da birinci kuşak stüdyo fotoğrafçıları arasında şu isimler vardır: Foto Fransa, Foto Spor, Foto Ali, Foto Alman, Foto Etem, Foto Franse, Foto İskender, Foto Nur, Foto Rekor, Foto Saray Andriomenos, Foto Süreyya, Kanzler İzzet, Foto Cumhuriyet, Foto Ferid İbrahim Özgürar, Foto M. Özen, Foto Model, Foto S. Süreyya Bükey, Foto Sabah, Foto Sander (Sander İsmail), Foto Şen, Foto Alev, Foto Alman Koro R.C, Foto Ay, Foto Felek, Foto İnci, Foto Işık, Foto İFA, Foto Kulüp, Foto Lale, Foto Melek, Foto Mimoza, Foto Ok, Foto Opera, Foto Reks, Foto Sadi, Foto Sait, Foto Şinasi Dönmez, Foto Teknik, Foto Uzel Morkopulos, Cüneyd Orhon, Foto Saim. [*Arkitekt*'in ileriki sayılarında yer alan bazı fotoğrafların İsmail Sander tarafından çekilmiş olmasından dolayı, *Arkitekt*'de Foto Sender olarak belirtilen stüdyonun Foto Sander (Sander İsmail) ile aynı stüdyo olduğu düşünülmektedir.] S. A. Ak. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk fotoğrafı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 99.

4.2.3.1 Biçim-Kompozisyon

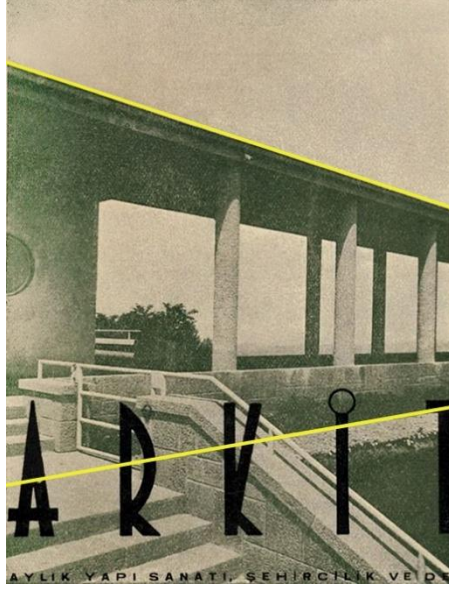
Fotoğrafçının konuya göre konumu, fotoğraf çerçevesinin içinde konunun yer alış biçimini, genel kompozisyonunu ve oranlarını etkilemektedir. Fotoğrafta konuya dair vurgulanmak istenen kavramlar (anıtsallık, süreklilik, sonsuzluk vb.) fotoğrafçı-konu-kompozisyon ilişkisinden doğmaktadır. Jale Erzen bu ilişkiyi şu şekilde yorumlamıştır: “Sanatın başladığı yerde artık bütün teknik ve estetik, yani biçimsel kaygılar birer refleks halini almış, yerini sanatçının özgün ifadesini biçimlendiren özel kaygılara bırakmıştır” (Erzen, 2004, s.8). Fotoğrafçının konunun önünde yer aldığı bir fotoğrafta, fotoğrafçının konumu ve konuya göre bakış açısı, yapının olduğundan heybetli algılanmasını sağlayabilirken ayrıca izleyende süreklilik hissi oluşturabilir (Şekil 4.64). Fotoğraf karesinin çerçevelediği konu, çerçevenin dışında da devam edebilir ve konu bakan kişinin zihninde tamamlanır ya da fotoğrafçı konunun yanında konumlanabilir ve fotoğrafçının konumu fotoğraf çerçevesinin sınırı ve tek kaçırlı perspektif etkisi ile izleyende süreklilik hissi oluşturabilir (Şekil 4.66). Ayrıca, dergi kapağında kullanılmak üzere seçilen fotoğrafların kapakta yansıtılmak istenen ifade (anıtsallık, yücelik, süreklilik, kalıcılık, güvenilirlik...v.b) yönünde seçildiği ya da biçim yönünden düzenlenerek, bir yapı hakkında aktarılmak istenen ifadenin ya da dönemin mimari özelliklerinin ve detaylarının ön plana çıkarıldığı söylenebilir (Şekil 4.64-4.67).



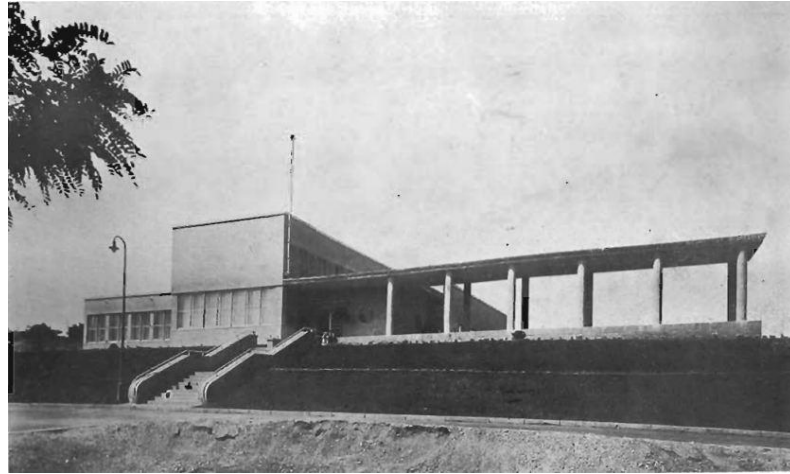
Şekil 4.64 D.D.Y. Umumi İdare Binası. Mimar: Y.Mimar Bedri Uçar. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941/1942, sayı 11-12 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.65 D.D.Y. Umumi İdare Binası. Dergi içeriğinde yer alan fotoğraf. Arkitekt 1941/1942, sayı 11-12 (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı, b.t)



Şekil 4.66 Çankaya’da Bir Villa. Mimar: Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. Arkitekt 1936, sayı 7. Sarı çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.67 Çankaya’da Bir Villa. Dergi içeriğinde yer alan fotoğraf. Arkitekt 1936, sayı 7 (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı, b.t)

4.2.3.2 Zaman-Hareket

Fotoğraf zamana tanıklık eden bir araçtır. Fotografik görüntünün oluşumu ile zaman akışkanlığını kaybetmekte ve bir an kaydedilmektedir. Bunun yanında görüntünün oluşma süresi, fotoğrafın biçim ve kompozisyonunu da etkileyen bir öğedir. Görüntünün oluşma süresi yani zamanlama ayarı fotoğraf makinesinin olanakları doğrultusunda gerçekleşmektedir.

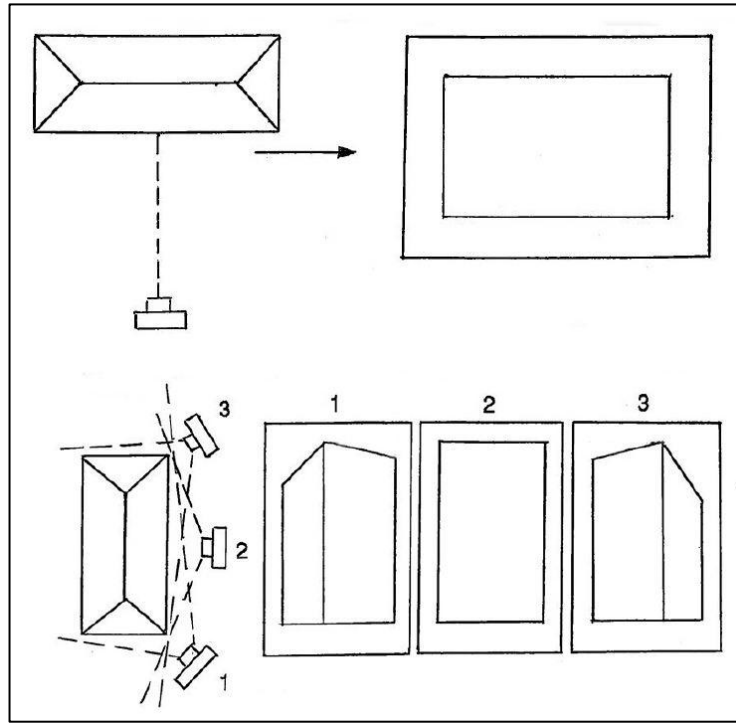
F-stop ya da zamanlama ayarı ile makinenin gözü kısa ya da uzun açık bırakılabilir, böylelikle yaşanan ve görünen dünyanın zaman ile ilgili yönleri ön plana çıkarılabilir. Gözün açık kalma süresini ayarlama sonsuz açık kalma derecesi ile saniyenin binde biri açık kalma derecesi arasında eşit aralıklarla bölünmüştür. Saniyenin binde biri süre ile açık kalan bir makine gözü göz ile görmenin mümkün olmadığı hareketleri saptayabilir (Erzen, 2004, s.10).

Arkitekt kapak fotoğraflarında fotoğraflar durağandır. Yapılar dışında zamanın akışkanlığını ve hareketi vurgulayıcı öğeler yoktur. Fotoğrafların çoğunda insan olmayışı da bu durağanlığı artıran etkenlerden biridir.

4.2.3.3 Oran

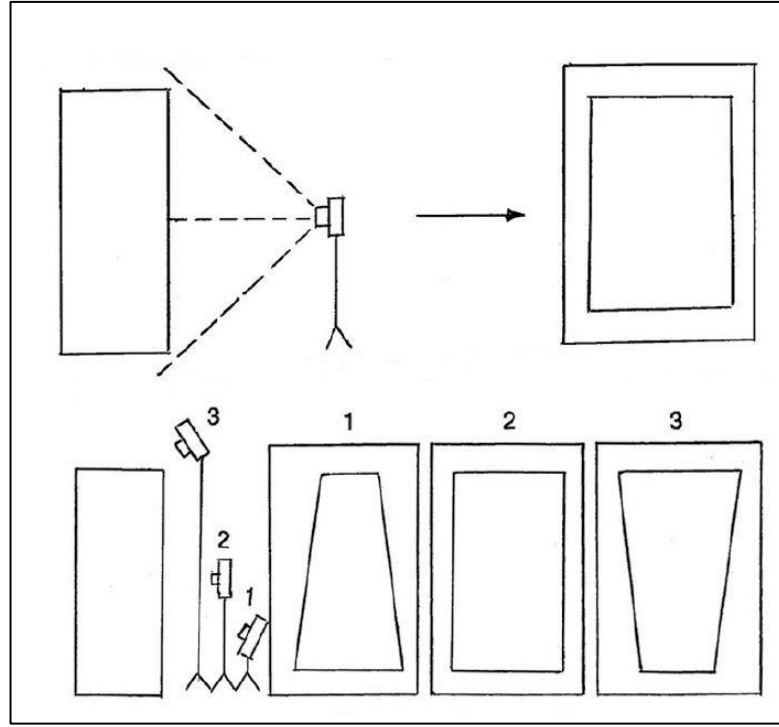
“Oran bir parçanın hem öteki parçalarla, hem de bütünle kurduğu harmonik ilişkiyi belirtir” (Ching, 2002, s.278). Bir yapının algılanmasını sağlayan gerçek boyutları ve oranları dışında yapının temsil edildiği fotoğraflarda, farklı perspektif etkileri ile farklı algılar elde etmek mümkündür. Ayrıca, fotoğraftaki çerçeveleme ile elde edilen oranlar da yapının farklı algılanmasına neden olabilirler. Doğru bakış açısı ve fotoğrafın nesnesinin fotoğraf çerçevesindeki yeri, fotoğraflarda aktarılacak istenenin doğru bir şekilde ifade edilebilmesi açısından oldukça önemlidir. Yapıların fotoğraf çerçevesine yerleşim oranlarının ve bakış noktasının yataydaki ve düşeydeki hareketinin farklılığı ile farklı algılar elde etmek mümkündür.

Bakış noktasının yataydaki hareketi bir fotoğrafta yapı ile ilgili izleyene aktarılmak istenen detayların okunabilmesi açısından önemlidir. Bir yapı ortalanarak, 90 derece açıyla tam karşıdan fotoğraflandığında yapı fotoğraf çerçevesinde iki boyutlu bir biçimde algılanırken, yapının köşelerinden belli bir açıyla fotoğraflanması fotoğrafta yapı ile ilgili farklı detayları ön plana çıkarabilmektedir (Şekil 4.68).



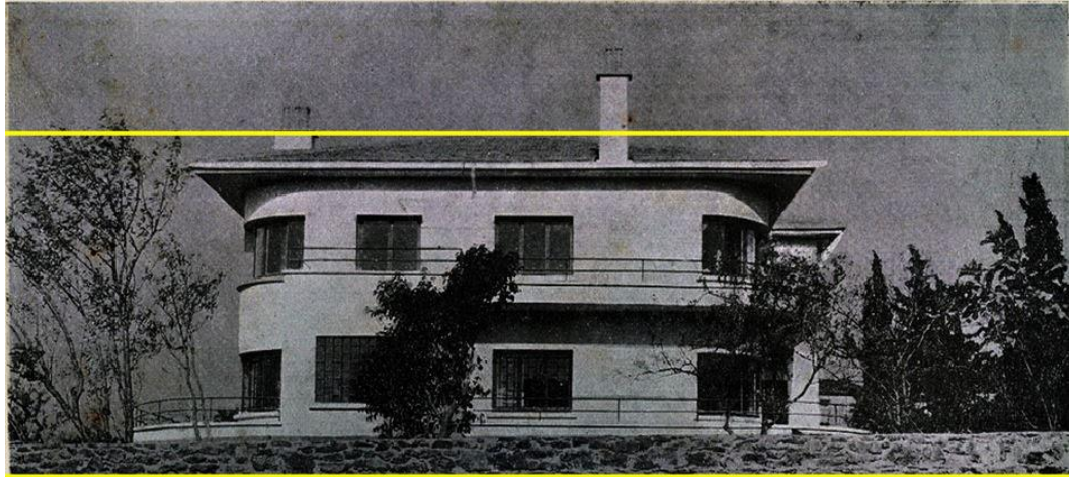
Şekil 4.68 Bakış noktası ve yatay hareketi (Kanburoğlu, 1998)

Bakış noktasının düşeydeki hareketi ise bir yapı hakkında izleyende yine farklı algılar oluşmasını sağlamaktadır. Yapının düşeyde tam ortasından fotoğraflanması izleyene yapı hakkında en gerçekçi bilgiyi sunmaktadır. Yapının alttan fotoğraflanması ile, yapının yükseldikçe eninin daraldığına dair bir algı yaratılırken bu şekilde yapı olduğundan daha yüksek algılanabilir. Yapının üstten fotoğraflanması ise izleyende tam tersi bir etki yaratarak yapının ezilerek, olduğundan daha alçak bir yapı şeklinde algılanmasına neden olabilmektedir (Şekil 4.69). Bakış noktasının yatay ve düşeydeki hareketi, fotoğrafçının bir yapıda vurgulamak istediği noktaların okunmasını mümkün kılmaktadır.



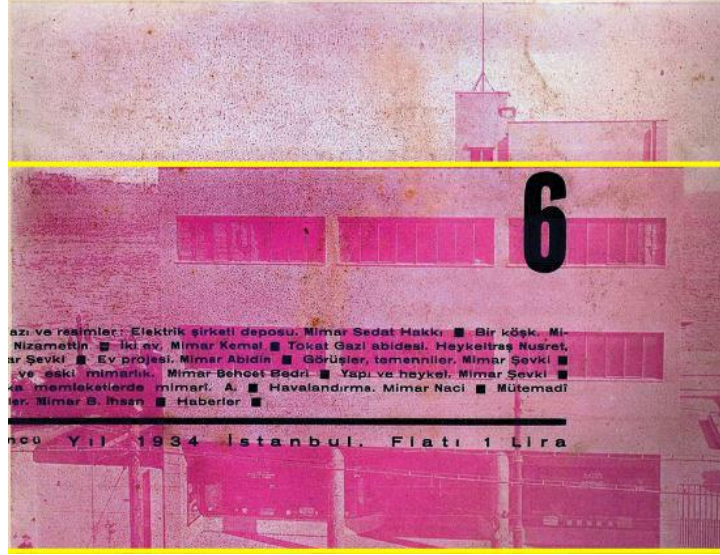
Şekil 4.69 Bakış noktası ve düşey hareketi (Kanburoğlu, 1998)

Yapının alt seviyeden fotoğraflanması ile yapının oranlarının algısı değişirken (yapının olduğundan daha yüksek ve geniş algılanması gibi) fotoğraf çerçevesinde ise yapı, gökyüzü ve yakın çevresi algılanabilmektedir (Şekil 4.70).



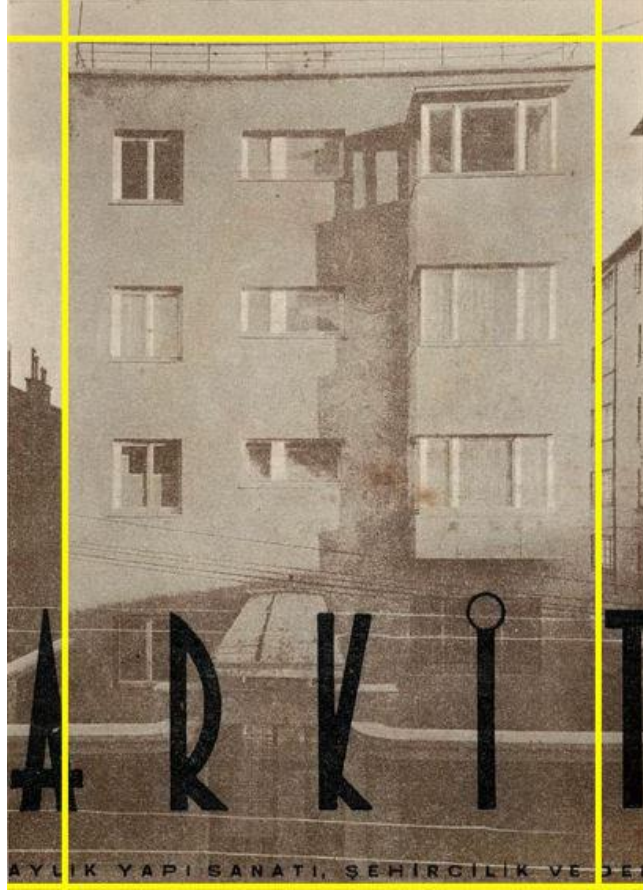
Şekil 4.70 Sait Bey Köşkü. Mimar: Mimar Nazif. Fotoğrafçı: Belirtilmemiş. Arkitekt 1932, sayı 10. Sarı çizgiler yazar tarafından oranları belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Öte yandan, bakış noktasının yapının ortasında yer aldığı durumda ise yapı iki boyutlu algılanırken, yakın çevresine dair bilgi verilmeyebilir (Şekil 4.71).



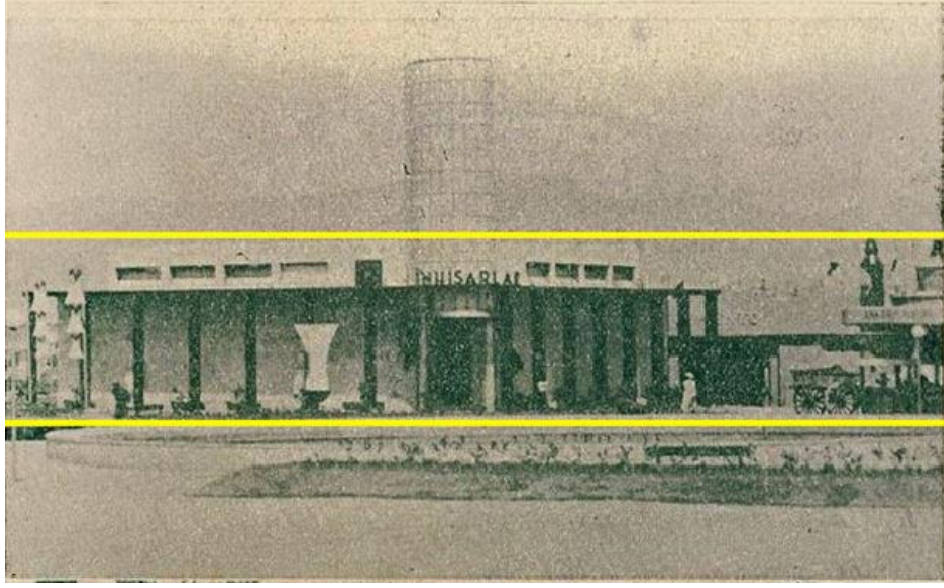
Şekil 4.71 Elektrik Şirketi Deposu. Mimar: Sedat Hakkı. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1934, sayı 6. Sarı çizgiler yazar tarafından oranları belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Arkitekt Dergisinin kapak fotoğraflarında, yapının tüm fotoğraf karesini doldurduğu görülen örneklerde yapının yakın çevresinin fotoğrafa dâhil edilmediği görülebilir (Şekil 4.72).

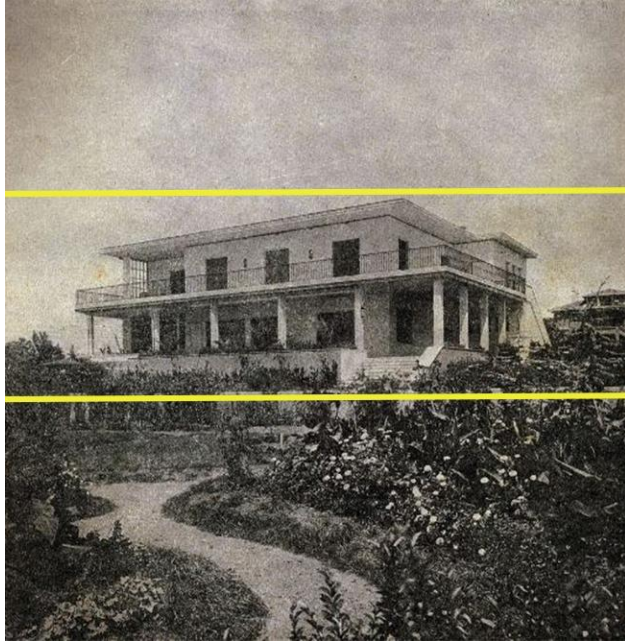


Şekil 4.72 Cili Kira Evi. Mimar: Zeki Sayar. Fotoğrafçı: Foto İskender. Arkitekt 1936, sayı 1. Sarı çizgiler yazar tarafından oranları belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Bunun yanında, gökyüzü, yapı ve zemin ilişkisinin fotoğraf çerçevesinde eşit oranlara sahip olduğu örneklerde ise daha fazla ayrıntının fotoğrafa dâhil olabilmesi sağlanabilmektedir (Şekil 4.73-4.74).



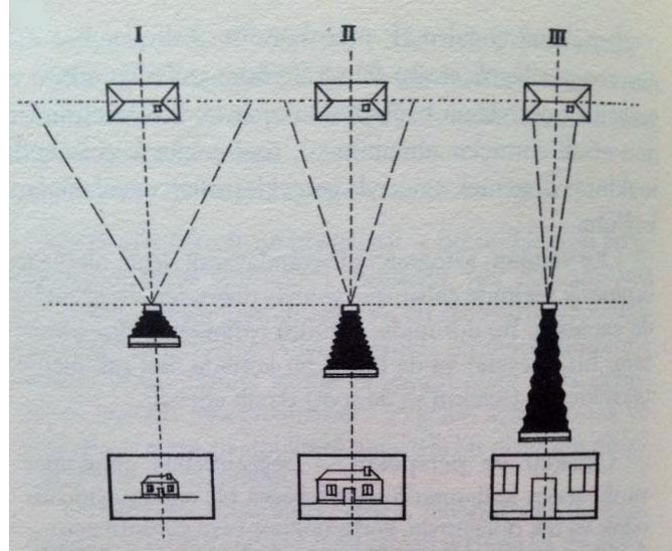
Şekil 4.73 İnhisarlar Paviyonu. Mimar: Emin Necib Uzman. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1936, sayı 10-11. Sarı çizgiler yazar tarafından oranları belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.74 Göztepe’de Bir Villa. Mimar: Prof. Y. Mimar Emin Onat. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1941, sayı 7-8. Sarı çizgiler yazar tarafından oranları belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

4.2.3.4 Perspektif

Perspektif, cisimlerin bakış uzaklığına bağlı olarak giderek küçülme etkisidir (Şekil 4.75). “Perspektif, cisimlerin insan gözünün gördüğü gibi, üç boyutlu olarak çizilebilmesi olanağını sağlayan yöntemler olarak tanımlanmaktadır” (Şahinler, 2008, s.292). Michael Harris’e göre ise, perspektif gözlemcinin ya da fotoğrafçının bakış noktasına ve yapıya göre bulunduğu açığa bağlıdır (Harris, 2002). Fotoğrafın bir yeniden üretim ve temsil aracı olduğu düşünüldüğünde, fotoğraftaki öznel yaklaşım bu noktada biraz daha ön plana çıkmaktadır. Farklı bakış açıları ile üretilen fotoğraflar, yarattıkları farklı derinlik ve perspektif algısıyla izleyici üzerinde fotoğrafın nesnesine ilişkin gerçekte olandan daha farklı bir algı oluşturabilirler.



Şekil 4.75 Makine-değişmez konu mesafesi için objektifin odak uzaklığına göre elde edilen görüntü (Bellone, 2010)

1931-1941 yılları arasında yayınlanan *Arkitekt* kapak fotoğrafları incelendiğinde, fotoğraflarda oluşturulan derinlik ve açının dönem ideolojisini vurgular nitelikte olduğu görülebilir. Özellikle tek kaçıslı perspektif ile üretilen fotoğrafların dönemin modern mimarlık anlayışı ile tasarlanmış sivil mimari örneklerine ve kamu yapılarına çoğu zaman anıtsallık ve yücelik ifadesi kazandırıldığı görülmektedir. Perspektif etkisi ile fotoğraflarda devletin gücünü, güvenilirliğini, sürekliliğini ve dinamizmini vurgulayacak kompozisyonlar elde edilmiştir (Şekil 4.76-4.78). Ayrıca bakış

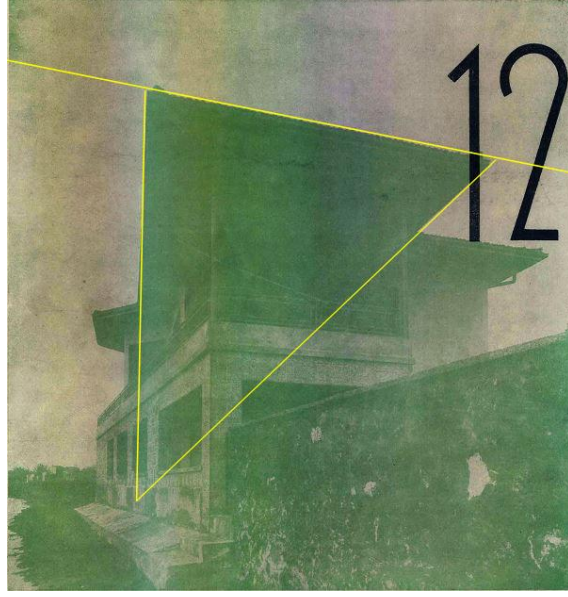
noktasının düşeydeki hareketinin değişmesi ile de yapılara dinamizm katılarak gerçekte olduklarından farklı oranlarda algılanmaları sağlanmıştır (Şekil 4.78).



Şekil 4.76 Suadiye’de Bir Villa. Mimar: Y.Mimar Seyfi Arkan. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. Arkitekt 1940, sayı 5-6. Sarı çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.77 Kamutay Projesi Müsabakası. Mimar: Alols Mezara. Arkitekt 1938, sayı 4. Sarı çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.78 B. Cemil Filmer Evi. Mimar: Rebii Gorbun. Fotoğrafçı: Belirtilmemiş. Arkitekt 1938, sayı 12. Sarı çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek amacıyla eklenmiştir. (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

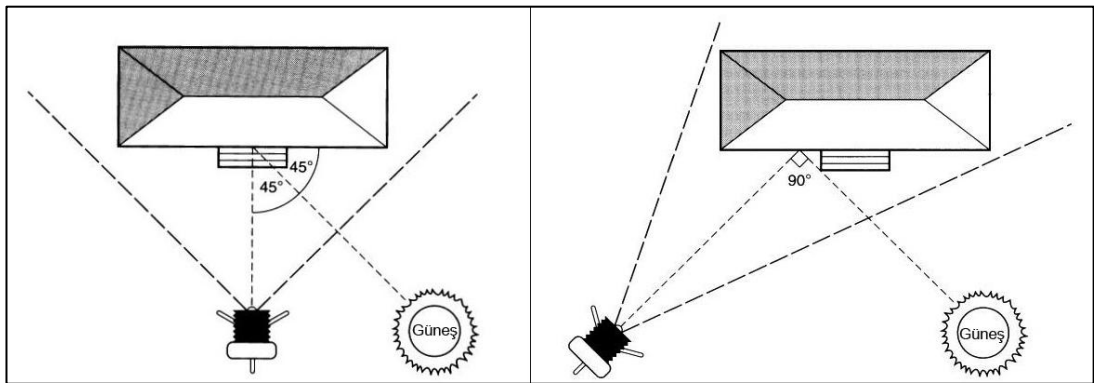
4.2.3.5 Işık-Gölge-Kontrast-Renk

Çevrenin ve bir mekânın algılanması en güçlü duyu olan görme ile gerçekleşmektedir. Fotoğraf makinesi çalışma prensibini gözden almıştır. Işıkla ilgili olan görme duyusu gibi fotoğraf makinesinde de ışığın hangi oranda kullanıldığı önemlidir. Işığın kullanım biçimi ile değişiklik gösteren gölge, kontrast ve renk gibi özellikler fotoğrafın atmosferini oluşturarak, konunun anlaşılabilmesini sağlarken, hacim ve derinliği ifade eder. Işığın kontrolü ile fotoğrafta vurgulanmak istenen öğeler ve yansıtılmak istenen görsel nitelikler belirlenmektedir.

Fotoğrafın ve fotoğraf aracının, yani makinenin temel mekanizması ışığın, ışığa duyarlı yüzey üstündeki etkisine bağlıdır. Işık miktarı makinenin apertürünün yani gözünün ne genişlikte açıldığı, filmin ne kadar süre ile ışık aldığı ise gözün ne kadar açık kaldığı ile ilgilidir. Işığı bu şekilde almanın, yani ışık miktarı yoğunluğunun ve de ışık alma süresinin yarattığı farklı etkiler vardır....Temel olarak fotoğraf çekimi bu iki farklı ışık kontrolü ile belirlenir (Erzen, 2004, s.9).

Yapılardaki dokunun ve malzemenin algısında ışık önemli bir faktördür ve ışığın kalitesiyle ilgilidir. Paul Oliver ve Richard Hayward (1990) ışık hakkında şöyle belirtmektedir: “İnşa edilmiş formları, doluluk ve boşlukları, detayları açığa çıkaran ışıktır, ışık olmadan mekânı, oranları, ölçeği ya da perspektifi algılayıp değerlendirmek mümkün değildir. Bu sebeple, mimari estetiğin algısı ışık ve ışığı oluşturan değişik dalga boylarındaki renklerle mümkün olmaktadır” (Harris, 2002, s. 66). Levend Kılıç’ın *Görüntü Estetiği* adlı kitabında aktardığı üzere, Arnheim; “ışıkların betimlemesi yalnızca plastik etkiyi güçlendirmekle kalmamakta, belli bir yüzeyin, üstüne düşen ışık karşısında gösterdiği tepkiye bağımlı olan malzeme karakterine ilişkin izlenim edinmeyi de sağlamaktadır” görüşünde bulunur (Kılıç, 2013, s.11).

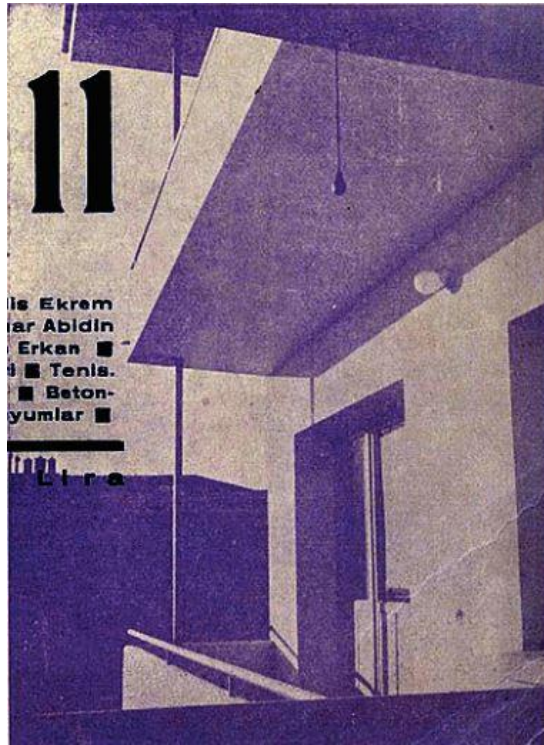
Işık kaynağının açısı, oluşan gölgeler, aydınlık ya da karanlık olma hali ile fotoğrafta istenilen kısma vurgu yapılması sağlanır. Kılıç’a göre, “nesnenin hacmini ve çevresindeki nesnelerle olan ilişkisini ortaya çıkaran ışık değil, ışığın oluşturduğu gölgelerdir” (Kılıç, 2013, s.15). Bir yapının fotoğraflanmasında güneş ışığı ve kameranın birbirlerine göre en uygun konumu ışık kaynağı ve makine arasında 45 derece olduğu ya da 90 derece olduğu durumlardır (Şekil 4.79). Bu şekilde yapının hacmi, dokusu ve detayları okunabilmektedir. *Arkitekt* kapak fotoğrafları incelendiğinde, birçok fotoğrafta güneşin kontrast etkisinden yararlanıldığı ve gölgesiz kütle fotoğrafına yer verilmediği görülmektedir.



Şekil 4.79 Kamera açısı ve güneş (Harris, 1995)

Kontrast sayesinde izleyenin dikkati belirli bir noktada toplanarak, fotoğrafta aktarılmak istenen unsurlara vurgu yapmak mümkündür. Kontrast ‘zıtlık’ ile eş anlamlı olmakla birlikte, fotoğrafta bu zıtlık hem biçimsel hem de içeriksel olarak oluşabilmektedir.

Biçimsel kontrast, açık ve koyu tonlar arasındaki farkı tanımlamaktadır. Özellikle siyah-beyaz fotoğraflarda kontrastın arttırılması ile ara tonların fotoğraflardan elenerek güçlü bir siyah-beyaz dengesine sahip kompozisyonlar elde edilebilir. Dolayısıyla kontrastın arttırılması ile detaylar azaltırken, fotoğrafın nesnesinin vurgulanan ana unsur olması sağlanabilmektedir (Şekil 4.80-4.81). İçeriksel kontrast ise fotoğrafın özünden yani nesnesinden kaynaklanan bir çelişki ya da zıtlığı ifade etmektedir (Aydın, 2010). *Arkitekt* kapak fotoğraflarında, kompozisyonun tamamı yapılardan oluştuğundan, bu tür bir içeriksel kontrastı barındıran örneğe rastlanmamaktadır.



Şekil 4.80 B.Hakkı Evi. Mimar: Abidin Mortaş. Fotoğrafçı: Belirtilmemiştir. *Arkitekt* 1934, sayı 11 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)



Şekil 4.81 Kutlu Pansiyon Evi. Mimar: A. Reşat. Fotoğrafçı: Foto Sender-Veli Demir. *Arkitekt* 1936, sayı 8 (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi, M. Cengizkan, kişisel iletişim, 05 Ağustos 2014)

Renk ise, insan gözünün görebildiği ışık tayfının belirli elektromanyetik dalga boyudur. Üzerine ışık düşen her nesne ışık tayfının belli bir kısmını emer, diğer kısmını ise yansıtır (Kılıç, 2013). Mimaride renk, mekânın algısında önemli faktörlerden biridir. Mekânların işlevlerine göre renklendirilmesi ile insan davranışlarının yönlendirilmesinin mümkün olduğuna dair düşünceler mevcuttur. Bunun yanı sıra, grafik anlatımda da rengin işlevi önemlidir. 1931-1941 yıllarına ait *Arkitekt* kapaklarında yer alan fotoğraflar incelendiğinde, 1934 yılı itibari ile siyah-beyaz fotoğrafların üzerine tek renk tonu atıldığı görülmektedir (mavi, mor, yeşil, kırmızı, sarı). Fotoğrafların bu şekilde renklendirilmiş olmasının *Arkitekt*'in kapağını daha dikkat çekici kıldığı ve kapaktaki fotoğraflarda yer alan yapıların daha kolay algılanabilmesini sağladığı düşünülebilir (Şekil 4.9).

BÖLÜM BEŞ

SONUÇLAR

19. Yüzyıl'dan itibaren yaşanan tüm siyasi, sosyal, ekonomik ve teknolojik kırılmalar sanatın tüm alanlarını doğrudan etkilemiştir. Mimarlık bu kırılmalardan en çok etkilenen alanlardan biri olmuştur. Fotoğrafın icadı ile birlikte görsel kültür anlayışı değişmiştir. Mekanik yeniden üretim aracı ve çoğaltılabilir olma özelliği ile fotoğraf, mimarlık için de güçlü bir temsil, belgeleme ve yeniden üretim aracına dönüşmüştür. Mimarlık, toplumların siyasi, ekonomik, kültürel ortamını yansıtan bir araçken, bir kitle iletişim aracı olan fotoğrafla temasa geçmiş olması mimarlığı daha güçlü kılmıştır. Dolayısıyla, 20. Yüzyıl'da siyasi ve kültürel alanlarda devrim geçiren ülkeler, mimarlık ve fotoğrafı çoğu zaman kendi ideolojik amaçları doğrultusunda kullanma yoluna gitmişlerdir.

Osmanlı'nın Batı etkisinde olduğu Geç Osmanlı Dönemi'nde, Batı'dan esinlenerek kurgulanan modern hayat tarzının, ülke mimarisinin ve devletin gücünün tanıtılmasında fotoğraf etkili bir biçimde kullanılmıştır. Hazırlatılan çeşitli yayın ve fotoğraf albümleri ile ülkenin propagandası yapılmıştır. Osmanlı Dönemi'nde Batı'nın taklidi şeklinde başlayan modernleşme çabaları, Cumhuriyet Devrimi ile birlikte yeni rejime özgü kimliğini bulma yoluna gitmiştir. Değişim ve dönüşümlerin en önemli basamaklarından biri yeni bir mimarlık anlayışı ve ulus kimliğiyle ülkenin yapılandırılması olmuştur. Yapı odaklı gibi görünen bu değişim ve dönüşümlerin asıl amacı ise zihinlerde geleneksel olanın terk edilerek, yeni ulus kimliğiyle yaratılmaya çalışılan sosyal, kültürel ve politik ortamı yansıtacak yeni bir imgenin oluşturulmasıdır. Dolayısıyla, bu imgenin oluşturulmasında, Cumhuriyet rejiminin ve modern hayat tarzının topluma benimsetilmesinde mimarlık ve fotoğraftan yararlanılmıştır.

Siyasi içerikli bir dergi olan *La Turquie Kemaliste*'in içinde, Ankara'nın kamusal alanlarının ve yapılarının inşa süreçlerine yer verilen ve görsel ağırlıklı olan 'Ankara Construit' adlı bir bölümün yer alması, bu dönemde mimarlık ve fotoğrafa verilen önemin kanıtı niteliğindedir. *La Turquie Kemaliste*'de yer alan fotoğraflar,

Türkiye'nin tanıtımı için hazırlanmış olan *Fotoğraflarla Türkiye* Albümü'nün de fotoğrafçısı olan Othmar Pferschy tarafından çekilmiştir.

Dönemin ilk ve tek mimarlık yayını ise 1931'de Zeki Sayar, Abidin Mortaş ve Abdullah Ziya Kozanoğlu tarafından çıkarılan *Mimar/Arkitekt*'dir. *Arkitekt*, mimarlar arasında örgütlenmeyi, Türk mimarlarını yapı yapmaya teşvik etmeyi ve yeni mimarlık anlayışının yayılmasını sağlama amaçlarını taşımıştır. Ayrıca Cumhuriyet Devrimi ile birlikte yeni devlet ideolojisinin propagandasının bu dönemde mimarlık aracılığıyla yapılması, üretilen mimarlık ürünlerinin temsilini ve toplum arasında yayılmasını gerektirmiştir. Dolayısıyla, tez kapsamında ideoloji, mimarlık ve fotoğraf ilişkisi *Arkitekt* Dergisinin 1931-1941 yılları arasındaki kapakları ve kapak fotoğrafları üzerinden incelenmiştir. Bu dönemdeki *Arkitekt* kapak fotoğrafları, dönem ideolojisi çerçevesinde değişen ve gelişen Türk mimarlığını yansıtmaları açısından önem taşımaktadır.

Arkitekt kapak fotoğrafları; format, mimari parametreler ve fotoğraf parametreleri başlıkları altında incelenmiştir.

1931-1941 yılları arasında dergi formatı incelendiğinde:

- Dil Devrimi ile birlikte derginin '*Mimar*' olan isminin '*Arkitekt*' şeklinde değişmesinin, *Arkitekt*'in sadece bir mimarlık yayını olmasının ötesinde Cumhuriyet Devrimleri ve ideolojisi ile yol aldığının göstergesi olduğu, ayrıca mimarlık dergisine gösterilen bu önemin, dönem itibarıyla devlet tarafından mimarlığa gösterilen önem ile eş değer olduğu,

- Derginin isminin '*Arkitekt*' olarak değişmesinin ardından, yeni logonun tasarımına yönelik bir yarışma açılmış olmasının derginin mizanpajıyla birlikte dönem ideolojisi ve mimarlığı çerçevesinde hedef kitle üzerindeki etkisine önem verildiği,

- *Arkitekt*'de ilk yıl fotoğraf kullanılmamasının ardından siyah-beyaz fotoğraflara yer vermeye başlanması, daha sonraki yıllarda fotoğrafların renklendirilmiş olması ve 1938 yılı itibari ile dergi kapağında fotoğrafa yarım sayfadan fazla yer verilmesinin *Arkitekt*'in mizanpajında fotoğrafın önemli görüldüğü sonuçlarına ulaşmıştır.

Mimari parametreler içerik, ölçek-boyut, doku-malzeme, masiflik-şeffaflık, iç-dış ilişkisi, ritim olarak belirlenmiştir. *Arkitekt* kapaklarında yer alan fotoğraflar bu parametreler altında değerlendirilmiştir.

Mimari parametreler incelendiğinde:

- Dergi kapak fotoğraflarında dönemin mimari özelliklerini, yeni malzeme ve yapım tekniklerini yansıtan yapılara yer verildiği,
- Çoğunlukla dönem ideolojisine uygun ölçek ve boyutta yapılar yapıldığı,
- Kapak fotoğraflarında kamusal yapılara oranla daha çok konut projelerinin yer aldığı, ayrıca modern yaşam tarzının yansıtılmak istendiği konut, çalışma alanları ve kamusal projelerin iç mekân tasarımlarına da yer verildiği ulaşılan sonuçlardır.

Fotoğraf Parametreleri ise biçim-kompozisyon, zaman-hareket, oran, perspektif, ışık-gölge-kontrast-renk olarak belirlenmiş, fotoğraflar bu parametreler altında incelenmiştir.

Fotoğraf parametreleri incelendiğinde:

- Özellikle kamu yapılarında, dönem ideolojisini vurgular nitelikte 'anıtsallık, süreklilik, güvenilirlik...vb.' gibi kavramların yansıtılmak istendiği kompozisyon ve perspektiflerin kullanıldığı, yapılar bu kavramları sağlayacak ölçek ve boyutta tasarlanmış olmasalar dahi farklı kompozisyon ve perspektif kullanımı ile çoğunlukla yapılara bu kavramların atfedildiği,

- Konu olarak yalnızca yapılara yer verildiği, fotoğrafların zaman ve hareket öğelerini içermediği,
- Yapıların fotoğraf çerçevesinde yer alış oranlarının ve kameranın yatay ve düşeydeki hareketlerinin farklılaşması ile yapı hakkında aktarılmak istenenin vurgulanmaya çalışılarak fotoğraflarda öznel bir ifadenin yaratıldığı,
- Renk ve kontrast etkileri kullanılarak, fotoğrafların daha kolay algılanabilir ve ilgi çekici kılındığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Fotoğraf mimarlıkta sonuç ürün kavramını değiştirmiştir. Bir yerde inşa edilen bir yapı fotoğraf ile yeniden üretilerek temsil edilmiş ve bir anlamda ikinci kez inşa edilmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde de fotoğrafın bu yeniden üretim ve temsil etme özelliğinden yararlanılarak sıfırdan yapılandırılan mimarlık hem ülkenin propagandasında hem de yeni devletin güç ve güvenirliliğinin sembolize edilmesinde kullanılmıştır. *Arkitekt* ise bir yayın ve iletişim aracı olarak bu yeni mimarlık ürünlerinin daha çok kişiye ulaşmasını sağlamıştır. Mimarlık nesnesi fotoğraf aracılığıyla görsel imgeye dönüşmüş ve bu görsel imge *Arkitekt* tarafından kurgulanan mizanpaj ile üçüncü kez inşa edilmiştir. Üç katmanda oluşturulan imgeler toplamı yeni Türk mimarisini çerçevelerken, Cumhuriyet ideolojisinin toplum zihnindeki temsilinin oluşturulması ve toplum tarafından benimsenmesi amaçlanmıştır. Böylelikle, *Arkitekt* Dergisi ile mutlak iktidar tarafından kurgulanan yeni yapısal ve mekânsal düzenlemelerin imgesel gücü devlet otoritesini yansıtmakla beraber, Cumhuriyet ideolojisini inşa etmiştir. Ayrıca, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde fotoğrafı ve dönemin grafik tasarım özelliklerini inceleyen fazla çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmanın, ileride dönemin fotoğrafını, baskı tekniklerini ve tipografik özelliklerini inceleyecek olan çalışmalara öncü olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Agrest I, D. (1993). *Architecture from without: Theoretical framings for a critical practice*. Cambridge: MIT Press.
- Ak, S. A. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk fotoğrafı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ak, S. G. (2009). *Fotoğrafın kısa tarihi, temel fotoğraf bilgileri ve tanıtım fotoğrafçılığı*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Alemdar, Ü.Y. (2001). Türkiye'deki mimarlık dergileri üzerine bir sınıflama. *Mimarlık*, (300), 37-41.
- Alemdar, Z.Y. (2009). *Mimarlıkta anlatı olarak imge*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Alsaç, Ü. (1979). Cumhuriyet döneminde yayınlanan mimarlık dergileri. *Çevre*, (1), 86-90.
- Altan, İ. (1993). Mimarlıkta mekân kavramı. *İstanbul Üniversitesi Psikoloji Çalışmaları Dergisi*. 19 (1), 75-88, 22 Mart 2015, <http://www.arastirmax.com/bilimsel-yayin/istanbul-universitesi-psikoloji-calismalari-dergisi/19/1/75-88-mimarlikta-mekan-kavrami>.
- Althusser, L.(2000). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (4.Baskı). (Y. Alp, M. Özışık, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1978). 09 Mart 2015, <http://m.friendfeed-media.com/cb90ef164553ce6f538587f13282ef13194f4e7c>.

- Ançel, Ö. (2008). *Mimar/Arkitekt Dergisi'nde konut sorununun ele alınışı 1931-1946*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Anonim, (1935). Kapak müsabakamız. *Arkitekt*, (4), 127.
- Arkitera (b.t). *Diktatörlük ve Mimarlık*, 13 Haziran 2015, <http://v3.arkitera.com/g151-diktatorluk-ve-mimarlik.html>.
- Arnheim, R. (1965). *Art and visual perception*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form*. USA: University of California Press.
- Arnheim, R. (1980). A plea for visual thinking. *Critical Inquiry*, 6 (3), 489-497. The University of Chicago. 22 Mart 2015, <http://www.jstor.org/stable/1343105>.
- Arnheim, R. (2012). *Görsel düşünme*. (R.Öğdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1969).
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı 1923-1938*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1980).
- Aydın, Ş. (2010). *1932 yılında İstanbul' da yayın hayatına başlamış aylık düşün dergisi*. 18 Nisan 2015, <http://safakaydin.blogspot.com.tr/2010/05/1932-ylnda-istanbul-da-yayn-hayatna.html>.
- Aydın, Y. (2010). *Kompozisyonda yardımcı öğeler- kontrast*. 20 Nisan 2015, <http://www.bascek.com/5974/kompozisyonda-yardimci-ogeler-kontrast/>.
- Ayten, T. (2008). *Fotoğraf ve temsil: Ara Güler'in İstanbul'a bakışı*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

- Barthes, R. (2011). *Camera lucida fotoğraf üzerine düşünceler* (5.Baskı). (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbes Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1981).
- Baydar, G. (2004). The cultural burden of architecture. *Journal of Architectural Education*, 57(4), 19-27.
- Becer, E. (2010). *Modern sanat ve yeni tipografi* (2. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bellone, R. (2010). *Fotoğraf* (1. Baskı). (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1996).
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın kısa tarihi*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1936).
- Berger, J. (1987). *Sanat ve devrim* (1. Baskı). (B. Berker, Çev.). Ankara: V Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1969).
- Berger, J. (2013). *Görme biçimleri* (19. Baskı). (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1972).
- Bertaux, S. (2006). *Ulus tasarlamak, 1920'ler ve 1930'larda Avrupa Devletleri*. (L. T. Basmacı, C. Eldem, F.Bozçalı, Çev.). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Boyut (b.t). *La Turquie Kemaliste*, 18 Nisan 2015, <http://www.boyut.com.tr/ltk/default.asp>.
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve ulusun inşası, Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür* (2. Baskı). (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 2002).

- Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (Ed.). (2005). *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik* (3. Baskı). (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1998).
- Bölük, G. (2014). *Fotoğrafın serüveni, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e stüdyoların ışığında*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bükülmez, C. (2000). *1930’larda Arkitekt Dergisi’nde mimari metinler*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Carroll, N. ve Choi, F. (2006). *Philosophy of film and motion pictures*. 06 Mart 2015, <http://m.friendfeed-media.com/bcd941e28c7cab0efc6cf2147f1368b0ab8eb77d>.
- Cengizkan, A., İnan,D. ve Cengizkan,M. (Ed.). (2012). *Zeki Sayar anma programı dizisi/Zeki Sayar’a armağan; Türkiye mimarlığı ve eleştiri*. TMMOB Mimarlar Odası, Ankara.
- Ching, D.K.F. (2007). *Architecture, form, space and order* (3. Baskı). USA: John Wiley& Sons, Inc.
- Ching, D.K.F. (2002). *Mimarlık, biçim, mekân ve düzen*. (S. Lökçe, Çev.). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1996).
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda* (2. Baskı). (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1997).
- Colomina, B. (1987). Le Corbusier and photography. *Assemblage*, (4), 6-23.
- Colomina, B.(1988). *Introduction: On architecture, production and reproduction*. Architecture production (edited by B.Colomina), New York: Princeton Architectural Press.

Colomina, B. (1996). *Privacy and publicity*. Londra: The MIT Press.

Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve kamusalılık, kitle iletişim aracı olarak modern mimari*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1994).

Coskun, E. (2009). *Documentation of architecture: Photography as an objective tool?*. Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri*. (E. Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1992).

Çelik, C. (2010). *Türk fotoğrafının kültürel kimliği ve gelişimi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Çetintürk, S. (Ed.). (2006). *Mimari fotoğrafçılık tarihi*. 06 Mart 2015, <http://v3.arkitera.com/g58-mimari-fotografcilik.html?year=&aID=572>.

Çizgen, E.(1992). *Türkiye’de fotoğraf*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dicle, E. (2012). Modern ulus devlet projesinde bir ideal mekân temsili olarak köy ütopyası. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (7/1), 859-871. 22 Mart 2015, http://turkishstudies.net/Makaleler/1729436325_42_dicleesra_t.pdf.

Doğan, F. (Ed.). (2009). *Mimarlık ve mekân algısı*. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Dosya 17.

Dokgöz, D. (2014). Siyasallaşmanın tektoniği ya da yeni Selçuklu-Osmanlı mimarlığı [!]. *Ege Mimarlık*, (87-88), 28-33.

- Dost, S. (2007). *Fotoğraf ve ideoloji: Ülkü Dergisi örneği (1941-1950)*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Ekinci, O. (2011). *Zeki Sayar ve 'Arkitekt'i'*. 26 Nisan 2015, http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/307202/Zeki_Sayar_ve___8216_Arkitekt___8217_i_.html.
- Elhan, A. (2008). Farklı bir düşünme biçimi. *Zaman-Mekân*. İstanbul: Yem Yayın. 68-73.
- Erzen, N. J. (2004). *Fotoğraf notları*. İstanbul: Say Yayınları.
- Flusser, V. (2009). *Bir fotoğraf felsefesine doğru*. (İ. Derman, Çev.). İstanbul: Ağaç Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1984).
- Frampton, K. (2007). *Modern architecture. A critical history* (4. Baskı). New York: Thames and Hudson Inc. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1980).
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve toplum* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1980).
- Gombrich, E. H. (1994). *The image and the eye- further studies in the psychology of pictorial representations*. Londra: Phaidon Press. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1982).
- Gökgönül, O. (2006). *Mimari fotoğrafın Türkiye'de gelişimi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Güner, K. (2014). *Modern Türk sanatının doğuşu*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- Güneş, C. D. (2013). Michel Foucault'da söylem ve iktidar. *Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (21), 55-69. 21 Mart 2015, <http://kaygi.home.uludag.edu.tr/issues/2013/2013-21-6.pdf>.
- Güngör, S. (2001). Althusser'de ideoloji kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 221-231.
- Hacısalıhoğlu, D. (2004). *Kadro Dergisi örneğinde Türkiye'de sol düşünce içinde Kemalizm*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Hall, S. (1997). *The work of representation*. 06 Mart 2015, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic500286.files/Representation_by_Hall_Pt1.pdf.
- Harris, M. (2002). *Professional architectural photography* (3.Baskı). Londra: Focal Press. 06 Mart 2015, <http://www.kachura.ru/Books/Architectural.pdf>. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1995).
- Hepkon, Z. (2008). *Kemalist ideolojinin oluşumunda kitle iletişim araçlarının rolü: Matbuat ve istihbarat müdiriyet-i umumiyesi 1920-1931*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Heywood, A. (2011). *Siyasi ideolojiler*. (A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnanc, Ş. Akın, B. Kalkan, Çev.). Ankara: Liberte Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1992).
- Higgott, A. (2007). *Mediating modernism*. London: Routledge.
- Higgott, A. ve Wray, T. (2012). *Camera constructs*. Burlington, VT.: Ashgate Pub. Co.
- İncirlioğlu, C. G.(1994). Typologies in photography. *METU JFA*, 14 (1-2), 11-22.

Kanburoglu, Ö. (1998). *Mimari fotoğraf*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Kanburoğlu, Ö. (2004). *A'dan Z'ye fotoğraf*. İstanbul: Say Yayınları.

Karaçayır, C. (2010). *Toplumsal yaşamın politik eleştirisi bağlamında fotoğrafın gücü*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Kasaba, R. (2005). Eski ile yeni arasında Kemalizm ve modernizm (3.Baskı). (N. Elhüseyni, Çev.). *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 12-28. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1998).

Kazancı, M. (2002). Althusser, ideoloji ve iletişimin dayanılmaz ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57 (1), 55-87.

Kazancı, M. (2003). Althusser ile ideoloji üzerine yapılamamış bir söyleşi. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 37-54.

Kılıç, L. (2013). *Görüntü estetiği* (5. Baskı). İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Kinross, R. (2004). *Modern typography: An essay in critical history*. London: Hyphen Press.

Kutlar, M. (2010). Osmanlı kadın dergileri içinde Erkekler Dünyası Dergisi. *Fe Dergi*, 2 (2), 1-15.

Küçüköner, M. (2007). İmge ve bellek ilişkisine bir bakış / A look to the relation of memory and image in art. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (12), 79-82.

Küçüköner, M. (2010). Görme üzerine bir inceleme/ An analysis of seeing. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (8), 31-34.

Mallgrave, H. F. (2005). *Modern architectural theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman ideolojisi* (2.Baskı). (T. Ok, O. Geridönmez, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1970).

Migdal, J. S. (2005). Olgü ve kurgunun buluşma zemini (3. Baskı). (N.Elhüseyni, Çev.). *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 207-215. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1998).

Mimar Behçet ve Mimar Bedrettin (1933). Mimarlıkta inkılap. *Mimar*, (8), 245-247.

Mimarlar Odası Arkitekt veritabanı (b.t). 15 Mayıs 2015, <http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2>.

Moustafa, A.A.(1988). *Architectural representation and meaning: Towards a theory of interpretation*. Yüksek Lisans Tezi, Massachusetts Institute Of Technology Üniversitesi.

Muschenheim, W. (1964). *Elements of the art and architecture*. New York: The Wiking Press.

Nalbantoğlu, G. (1992). Mesleki söylem için bir ortam: Mimari dergiler. *Mimarlık*, (250), 19-21.

Ömer Cumhuriyet koleksiyon arşivi (b.t). 18 Nisan 2015, <http://www.omercumhuriyet.net/index.php>.

- Özçetin, B. (2010). İdeoloji, iletişim, kültür: Bir Stuart Hall değerlendirmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (13), 139-159.
- Özdel, İ. (1999). *Architectural periodicals as a reflective medium of the agenda: A study on Turkish architectural media during the Republican period*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir.
- Özdel, İ. (2001). Türkiye’de mimarlık dergiciliği’nin 70 yılı: Mesleki örgütlenme ortamı olarak mimarlık dergileri. *Mimarlık*, (300), 29-33.
- Özendes, E. (1999). *Türkiye’de fotoğraf*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özendes, E. (b.t). *Osmanlı İmparatorluğu’nda fotoğraf*. 20 Mayıs 2015, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/engin.htm>.
- Özşen, S. R.(2006). *Türk fotoğrafındaki farklı yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi, İzmir.
- Peterson, N. (2012). *Journey toward abstraction: Alvin Langdon Coburn’s vortographs*. Oakland University. 22 Mart 2015, http://www.umflint.edu/sites/default/files/groups/Research_and_Sponsored_Programs/MOM/n.peterson.pdf.
- Polat, M. (2009). *Bir sembol olarak ideolojinin mimarideki kavramsal ve mekânsal etkileri başkentlerin imarı üzerinden bir karşılaştırma Ankara örneği*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Prakel, D. (2012). *Görsel fotoğrafçılık sözlüğü* (1. Baskı). (T. Hepdinçler, S. Özkal, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 2010).
- Price, M. (2014). *Fotoğraf-Çerçeveadaki gizem* (2.Baskı). (A. Koş, K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1994).

- Roth, M. L. (2006). *Mimarlığın öyküsü*. (E. Akça, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1993).
- Safa, O. (1995). *Anılarda mimarlık içinde*. İstanbul: Yem Yayın.
- Sağlam, H. (1995). *Cumhuriyet Dönemi mimarlık-politika ilişkisi: Turizm konaklama yapıları aracılığı ile irdelenmesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Sağlamtimur, Ö. Z. (2013). Walter Benjamin'in bakış açısından tarih ve fotoğraf ilişkisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (37), 236-250.
- Savaşır, G. (2001). *Re-framing of architecture: Metu faculty of architecture and its photographic reproductions*. Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Sayar, Z. (1938). Yerli ve yabancı mimar. *Arkitekt*, (2), 65.
- Sayar, Z. (1980). Arkitekt ile 50 yıl. *Arkitekt*, (4), 122.
- Schulz, A. (1980). *Architectural photography* (2.Baskı). Santa Barbara, CA: Rocky Nook.
- Scruton, R. (1981). Photography and representation. *Critical Inquiry*, 7 (3), 577-603, The University of Chicago Press, 22 Mart 2015, <http://www.jstor.org/stable/1343119>.
- Sert, B. G. (2006). *A survey on photographic representation in architectural magazine covers: Covers of Arredamento*. Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Shaw, W.M.K (2009). Ottoman photography of the late nineteenth century: An 'innocent' modernism?. *History of Photography*, (33/1), 80-93.

- Somol, R. E. (Ed.). (1997). *Autonomy and ideology*. The Monacelli Press.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (2. Baskı). (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1973).
- Sönmez, E. (2007). *Temsil üzerinden mimarlığa bakış*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk mimarisi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şahinler, O. ve Kızıl, F. (2008). *Mimarlıkta teknik resim* (8. Baskı). İstanbul: Yem Yayın. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1975).
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation*. 06 Mart 2015, http://monoskop.org/images/8/8a/Tagg_John_The_Burden_of_Representation_1988.pdf.
- Tanyeli, U. (2001). Mimarlık'ın 300. sayısı ve sektörün tarihi bağlamında bugün Türkiye'de mimarlık dergiciliği. *Mimarlık*, (300), 34-36.
- Tanyeli, U. (2009). *Türkiye'nin görsellik tarihine giriş*. İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Van Dijk, T. A. (2000). *Ideology and discourse*. 04 Mart 2015, <http://www.discourses.org/UnpublishedArticles/Ideology%20and%20discourse.pdf>
- Yıldırım, E. (2009). *Foto-mekân, foto-hikâye, foto-duvar: Le Corbusier mimarlığı ve onun fotografik temsili*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.