T.C.
GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE MODERNİZMİN TEMSİL ARACI OLARAK FOTOĞRAF: MİMAR/ARKİTEKT DERGİSİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

EFNAN SAĞDIÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ EZGİ YAVUZ

MAYIS 2024

T.C.
GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MODERNİZMİN TEMSİL ARACI OLARAK FOTOĞRAF: MIMAR/ARKITEKT DERGİSİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

EFNAN SAĞDIÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ EZGİ YAVUZ

MAYIS 2024

T.R.
GEBZE TECHNICAL UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL

PHOTOGRAPHY AS A MEANS OF REPRESENTATION OF MODERNISM: A COMPARATIVE ANALYSIS THROUGH THE MAGAZINE MİMAR/ARKİTEKT

EFNAN SAĞDIÇ

A THESIS OF MASTER OF SCIENCE
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE

ADVISOR: ASST. PROF. EZGİ YAVUZ

MAY 2024

YÜKSEK LİSANS JÜRİ ONAY FORMU

GTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun 05/02/2024 tarih ve 2024/10 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından 09/05/2024 tarihinde tez savunma sınavı yapılan Efnan SAĞDIÇ'ın tez çalışması Mimarlık Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ

ÜYE
(TEZ DANIŞMANI) : Dr. Öğr. Üyesi Ezgi YAVUZ

ÜYE : Doç. Dr. Seda KULA

ÜYE : Doç. Dr. Ceren KATİPOĞLU ÖZMEN

ONAY

Gebze Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun ……/……./...…. tarih ve …..…/…..... sayılı kararı.

İMZA/MÜHÜR

Ailem ve Eşime

ÖZET

Bu çalışmada, II. Ulusal Mimarlık dönemi öncesi Türkiye'deki mimarlık ortamında 1930'lu yıllarda hakim olmaya başlayan modern mimarlık ile yüz yıl ortasında Türkiye'de Amerika'nın etkisiyle yaşanan Uluslararası Stilin, Mimar/Arkitekt Dergisinde yer alan kamu yapılarının fotoğrafları üzerinden nasıl temsil edildiğinin ve sunulduğunun karşılaştırmalı olarak incelemesi yapılmıştır. Fotoğraf, başlangıçta belgeleme amaçlı kullanılmasına rağmen, daha sonra yapıların büyük kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuş; etkin bir temsil yöntemine ve yeniden üretim aracına dönüşmüştür. Süreli yayınlar ise mimari söylemlerin oluşturulması, dönüştürülmesi ve iletilmesinde önemli bir noktada yer alırken; aynı zamanda önemli bir propaganda aracı olmuştur. Bu bağlamda, dönemin mimarlık dergilerinden oldukça uzun soluklu ve Türkiye'deki ilk mimarlık dergisi olması nedeniyle Mimar/Arkitekt dergisi çalışmanın temel zemini olarak belirlenmiştir. Tezin giriş bölümünde, belirlenen dönem aralıklarında Mimar/Arkitekt Dergisinde yer alan kamu yapılarının fotoğraf üzerinden incelenmesinin amacı belirtildikten sonra; ikinci bölümde, dünyadaki modern mimarlık kavramı incelenerek Türkiye mimarlık ortamındaki yansımaları 1930'lar ve yüz yıl ortası üzerinden literatür araştırmasına dayalı şekilde ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise mimari fotoğraf kavramı üzerinde durulmuş; aynı zamanda mimarlar için önemli bir iletişim ve propaganda aracı olan süreli yayınlar ele alınmıştır. Sonrasında Türkiye'deki dönemin mimari yayınları araştırılarak; Mimar/Arkitekt'in anlatı üretimi incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise çalışmanın yöntemi olan göstergebilim kavramı üzerinde durularak Hjelmslev'in ortaya koyduğu fotoğrafik gösterge çözümleme ele alınmıştır. Ardından belirli sayıları analiz edilen Mimar/Arkitekt'in medyadaki temsili, Walter Benjamin(1968)'in ''reproduction'' yani yeniden üretmek kavramı ile Hjelmslev'in fotografik gösterge çözümlemesi üzerinden eleştirel bir şekilde okunmuştur. Beşinci bölümünde, incelenen iki farklı dönemin fotoğraflar üzerinden nasıl temsil edildiğinin ve sunulduğunun karşılaştırmalı olarak okuması yapılmıştır. Altıncı ve son bölümde ise tüm çalışmanın değerlendirmesi yapılarak sonuç kısmı oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arkitekt, Mimari Fotoğraf, Modern Mimarlık, Temsil

ABSTRACT

In this study, it is aimed to examine and compare how modern architectures, one of which started to dominate the architectural environment in Turkey in the 1930s, and the other, International Style, which was experienced in Turkey in the mid-century, were represented through the photographs of public buildings in Mimar/Arkitekt Magazine. Although photography was initially used for documentation purposes, it later enabled certain buildings and styles to reach large audiences; and has turned into an effective means of representation and reproduction. While periodicals has a vital role in the creation, transformation and dissemination of architectural discourses; it is also an important propaganda instrument. In this context, Mimar/Arkitekt magazine was determined as the focus of the study since it was the longest-running architecture magazine of the period and the first architecture magazine in Turkey. In the introduction part, the purpose and reasons of examining the photographs of public buildings featured in Mimar/Arkitekt Magazine during the specified periods is stated. In the second part, the concept of modern architecture in the general is presented; and its reflections in the Turkish architectural circle are discussed based on the literature review for the 1930s and the mid-century. In the third part, the concept of architectural photography is scrutinized while the periodicals, which can be considered as essential communication and propaganda tools for architects, are discussed. Afterwards, by researching the architectural publications of the period in Turkey; Mimar/Arkitekt's visual narrative is examined. In the fourth chapter, in accordance with the main method of the study, the semiotic model of photography introduced by Hjelmslev is discussed, focusing on the concept of semiotics. Then, the specific issues of the magazine are analyzed and critically discussed through Walter Benjamin's (1968) concept of "reproduction" and Hjelmslev's semiotic model of photography. In the fifth chapter, a comparative reading of the two different periods are made on the issue of how they were presented through the photographs and how their visual narratives were produced in the magazine. In the conclusion part, a general evaluation of the entire study and the final arguments are presented.

Keywords: Arkitekt, Architectural Photography, Modern Architecture, Representation

TEŞEKKÜR

Çalışmamın başlangıcından itibaren engin bilgisiyle bana yol gösteren ve tezimin gelişmesinde her daim yorumları ile destek olan kıymetli hocam ve tez danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Yavuz'a teşekkürlerimi sunarım. Konuyla ilgili katkılarını esirgemeyen değerli hocalarım ve jüri üyeleri Doç. Dr. Seda Kula'ya ve Doç. Dr. Ceren Katipoğlu Özmen'e teşekkür ederim. Hayatım boyunca bana olan sonsuz güven ve destekleri için babam İshak Küskü'ye, annem Beyhan Küskü'ye, kardeşlerim Yakup Küskü ve M. Nureddin Küskü'ye teşekkürü borç bilirim. Biricik eşim Furkan Sağdıç'a, bu zorlu süreçteki anlayışı, desteği ve sevgisi için sonsuz minnettarım. Son olarak bu süreçte yanımda olan arkadaşlarıma ve sevdiklerime teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
TABLOLAR DİZİNİ	xiv
1. GİRİŞ	1
2. MODERNİZM VE TÜRKİYE	6
2.1. Erken Yirminci Yüzyılda Modern Mimarlık	6
2.2. Yüzyıl Ortasında Modern Mimarlık	13
2.3. Türkiye'de 'Yeni Bir Mimarlığa' Doğru: Modern Mimarlık Serüveni	16
2.3.1. 1930'larda Mimarlık Ortamı	17
2.3.2. Yüzyıl Ortasında Mimarlık Ortamı	25
3. MİMARİ FOTOĞRAF, MİMARLIK DERGİLERİ VE TEMSİLİYET	32
3.1. Mimari Fotoğraf	32
3.1.1. Mimari Fotoğrafa Tarihsel Bir Bakış	32
3.1.2. Mimari Fotoğrafın Amacı	40
3.1.3. Mimari Fotoğrafta Kompozisyon	42
3.1.4. Mimari Fotoğraf ve Temsiliyet	46
3.2. Mimarlık Dergileri ve Temsiliyet	51
3.2.1. Bir Temsil Aracı Olarak Dergiler	51
3.2.2. Türkiye'de 1930-70 Dönemi Mimarlık Dergilerine Genel Bir Bakış	55
3.2.2.1. Mimar/Arkitekt Dergisi: Bir Anlatı Üretimi	59
4. MİMAR/ARKİTEKT DERGİ FOTOĞRAFLARI BAĞLAMINDA "GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME''	66
4.1. Göstergebilim ve Fotoğraf	66
4.2. Mimar/Arkitekt Dergi Fotoğraflarının Göstergebilimsel Analiz ile İncelenmesi	72
4.2.1. Mimar/Arkitekt 1930'lar	79
4.2.2. Mimar/Arkitekt Yüzyıl Ortası	128
5. MİMAR/ARKİTEKT DERGİSİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME	169
5.1. 1930'lar Modernizminin Temsiliyeti: Yeni Cumhuriyet Vurgusu	170
5.2. Yüzyıl Ortası Modernizminin Temsiliyeti: Uluslararası Alanda Kimlik Arayışı	175
5.3. Modernin İki Yüzü: Fotografik Temsilin İki Anlatısını Yorumlamak	180
5.3.1 Arkitekt Kapakları ve Görsel Anlatıları	182

6. SONUÇ 185

KAYNAKLAR 192
ÖZGEÇMİŞ 202
TEZ ÇALIŞMASI KAPSAMINDA YAPILAN YAYINLAR 203
EKLER 204

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

CIAM	:	Congres Internationaux d'Architecture Moderne (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri)
çev	:	Çeviren
vb	:	Ve benzeri
ed	:	Editör
bkz	:	Bakınız

ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 2.1: Franklin Apartmanı, 1903.	8
Şekil 2.2: Looshouse.	9
Şekil 2.3: Schröder Evi.	10
Şekil 2.4: Mondrian'ın tablosu.	10
Şekil 2.5: Einstein Kulesi.	11
Şekil 2.6: Barselona Pavyonu.	11
Şekil 2.7: Modern Architecture Sergi Kataloğu.	14
Şekil 2.8: Villa Savoye, Fransa Poissy, 1929.	15
Şekil 2.9: Bursa Çelik Palas Oteli.	21
Şekil 2.10: Devlet Müzik Konservatuvarı.	21
Şekil 2.11: İçişleri Bakanlığı.	22
Şekil 2.12: Merkez Bankası.	22
Şekil 2.13: Ankara Atatürk Lisesi (1937-1938).	23
Şekil 2.14: Hariciye Köşkü (1935).	23
Şekil 2.15: Ankara Sergi Evi.	24
Şekil 2.16: Ankara İnhisarlar Umum Müdürlüğü.	25
Şekil 2.17: Sol: İstanbul Belediye Binası, Sağ: Güney Amerika'da Bir Büro Binası.	29
Şekil 2.18: Sol: İstanbul'da Bir Ev, Sağ: Avusturalya'da Bir Ev.	30
Şekil 3.1: Görsel Karanlık odanın duvarındakiışığın girmesiyle oluşan görüntü	33
Şekil 3.2: 1826 yılında Nicephore Niepce'in evinden çektiği fotoğraf.	34
Şekil 3.3: Pascal Sébah, Ayasofya İç Çekimi, 1880.	37
Şekil 3.4: Abdullah Fréres, Hamidiye Camii – II.Abdülhamid Han Cuma Selamlığında.	37
Şekil 3.5: Düzlemsel Perspektif Türleri.	43
Şekil 3.6: Üçte Bir Kuralını Anlatan Görsel.	44
Şekil 3.7: Bakış Noktasının Düşeyde Kontrolü.	45
Şekil 3.8: Schwob Villası, çardaktan detay.	48
Şekil 3.9: Schwob Villası, L'Esprit nouveau'da yayınlanan haliyle.	48
Şekil 3.10: Schwob Villası, L'Esprit nouveau'da yayınlanan haliyle.	48
Şekil 3.11: Schwob Villası, Orijinal fotoğraf.	49
Şekil 3.12: Albert-Renger Patzsch, 1927.	50
Şekil 3.13: Laszlo Moholy-Nagy, 1926.	50
Şekil 3.14: ABC dergisinin 2. Sayı kapağı.	54
Şekil 3.15: L'Esprit Nouveau dergisinin 24. Sayı kapağı.	54
Şekil 3.16: Mimarlık Dergisinin 1. Sayı kapağı.	59
Şekil 3.17: Vakıflar Dergisinin 1. Sayı kapağı.	59
Şekil 3.18: Mimar (Mimar, 1934) ve Arkitekt (Arkitekt, 1935) Dergisinin Kapağı.	60
Şekil 4.1: Panzani reklam fotoğrafı.	71
Şekil 4.2: Elektrik Şirketi Deposu Kapakta Çerçevelenerek Sunulan Fotoğraf.	89
Şekil 4.3: Gazi İlk Mektebi Perspektif Etkisi.	92
Şekil 4.4: Sergi Evi.	97
Şekil 4.5: Sergi Evi Kapakta Çerçevelenerek Sunulan Fotoğraf.	98

Şekil 4.6: İstanbul Sebze ve Meyve Hali. 101
Şekil 4.7: İnhisarlar İdare Binası-Antalya. 103
Şekil 4.8: İstanbul Üniversite Observatoryumu. 108
Şekil 4.9: İstanbul Üniversite Observatoryumu. 108
Şekil 4.10: İnhisarlar Paviyonu. 110
Şekil 4.11: Elektrik Evi. 114
Şekil 4.12: Elektrik Evi. 115
Şekil 4.13: İnhisarlar Umum Müdürlük Binası Çerçevelenerek Sunulan Fotoğraf 118
Şekil 4.14: Belediyeler Bankası Kapak Fotoğrafı. 121
Şekil 4.15: Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı. 143
Şekil 4.16: İzmir Belediyesi İş Hanı. 145
Şekil 4.17: Güney Amerika, Brezilya'da Eğitim ve Sağlık Bakanlığı. 146
Şekil 5.1: Kapak: Arkitekt,1935/4 – 1935/7-8 173
Şekil 5.2: Kapak:Arkitekt, 1938/1 - 1941/1-2 174
Şekil 5.3: Divan Oteli, Balin Oteli 176
Şekil 5.4: Kapak: Arkitekt, 1956/283 – 1951/3-4 177
Şekil 5.5: Sol: Ankara Halk Sağlığı Binası, Sağ: Çınar Oteli 179
Şekil 5.6: Sol: Sergi Evi, Sağ: Sergi Evi 179
Şekil 5.7: Kapak: Arkitekt, 1935/4 – 1951/9-10 183
Şekil 6.1: Fotoğraf: Arkitekt, 1935/4 – 1959/4 187
Şekil 6.2: Fotoğraf: Arkitekt, 1950/11-12 188
Şekil 6.3: Fotoğraf: Arkitekt, 1938/2 – 1956/1 188
Şekil 6.4: Sol: İzmir Belediyesi İş Hanı (Arkitekt, 1955), Sağ: Güney Amerika, Brezilya'da Eğitim ve Sağlık Bakanlığı. 189
Şekil 6.5: Sol: Florya ve Kilyos Tesisleri (Arkitekt, 1961), Sağ: Amerika'da Bir Ev. 189
Şekil 6.6: Arkitekt Kapak Fotoğrafları: Sergi Evi (1935), İstanbul Üniversite Observatoryumu (1936), Elektrik Şirketi Deposu (1934). 190
Şekil 6.7: Kapak: Arkitekt, 1938/1 – 1958/1 191

TABLOLAR DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 4.1: Hjelmslev‟in gösterge çözümlemesi	68
Tablo 4.2: Hjelmslev'e göre fotoğrafta anlatım ve içerik çözümlemesi	69
Tablo 4.3: Erken Yirminci Yüzyıl Yapıları	75
Tablo 4.4: Yüzyıl Ortası Yapılar	77
Tablo 4.5: Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu	79
Tablo 4.6: Şehir Stadyumu - Adana	82
Tablo 4.7: İzmir Ziraat Mektebi	83
Tablo 4.8: Ziraat Haşarat Laboratuvarı	85
Tablo 4.9: Elektrik Şirketi Deposu	87
Tablo 4.10: Gazi İlk Mektebi	90
Tablo 4.11: Ford Garajı	92
Tablo 4.12: Sergi Evi	94
Tablo 4.13: İstanbul Sebze ve Meyve Hali	98
Tablo 4.14: İstanbul Sebze ve Meyve Hali	99
Tablo 4.15: İnhisarlar İdare Binası-Antalya	101
Tablo 4.16: İnhisarlar İdare Binası-Konya	104
Tablo 4.17: İstanbul Üniversite Observatoryumu	106
Tablo 4.18: İnhisarlar Paviyonu	108
Tablo 4.19: Ziraat Bankası Şubesi-Bursa	111
Tablo 4.20: Elektrik Evi	113
Tablo 4.21: İnhisarlar Umum Müdürlük Binası	116
Tablo 4.22: Belediyeler Bankası	119
Tablo 4.23: Polis Jandarma Mektebi	122
Tablo 4.24: Tütün Bakım Evi	124
Tablo 4.25: Koç Hanı	126
Tablo 4.26: Sümerbank İstanbul Sergi Binası	128
Tablo 4.27: İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu	130
Tablo 4.28: Yapı ve Kredi Bankası	132
Tablo 4.29: Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu	135
Tablo 4.30: Havuzlu Sergi Evi	137
Tablo 4.31: Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi	139
Tablo 4.32: Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı	141
Tablo 4.33: İzmir Belediyesi İş Hanı	144
Tablo 4.34: Türk- Philips Firması Binası	146
Tablo 4.35: İzmir Belediyesi Evlenme Dairesi	148
Tablo 4.36: Divan Oteli	150
Tablo 4.37: Divan Oteli	151
Tablo 4.38: Türkiye İş Bankası Pangaltı Şube Binası	153
Tablo 4.39: Karaköy'de Bir Büro-Mağaza Binası	155
Tablo 4.40: Balin Oteli	157
Tablo 4.41: Anadolu Kulübü Binası	159
Tablo 4.42: Çınar Oteli	161
Tablo 4.43: Florya ve Kilyos Tesisleri	163
Tablo 4.44: Florya ve Kilyos Tesisleri	164
Tablo 4.45: T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube Ve İş Hanı Binası	166

1. GİRİŞ

Modernizm, ilk olarak Avrupa'da kendini duyurmuş olmasına karşın; evrensellik ve rasyonalizm olgularını savunması sebebiyle kısa sürede dünya çapında yankılarını oluşturmaya başlamıştır. Modern mimarlık kavramı ise; 19. ve 20. yüzyıldan itibaren, nesnel bir üslup birlikteliği sergileyen, zaman içinde bir takım değişik akımlar ve yönelimlerle çeşitlenen, kökeninde tüm bunları oluşturan düşünsel bir arka planı ifade etmektedir.

Modernizm ile fotoğrafın gelişimi birbirine paralellik göstermektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte fotoğrafın kapsamı genişlemiş ve mimarlık alanında da yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Artık bir yapının defalarca fotoğraflanması ve yeniden üretilmesi söz konusu olmuştur. Bu şekilde, her defasında yeni bir bakış açısı sunulurken, mimari fotoğraf kendi dilini geliştirmeye başlamıştır. Bir ürün nasıl olmalı ve nasıl üretilmeli sorularına yanıt arayan mimarlık, birçok defa belirli ideolojiler kapsamında biçimlenmektedir. Fotoğraf ise ortaya konan mimari ürünün nasıl algılandığı ve tüketildiği konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Mimarlık ile kitle iletişim araçlarının yollarının kesiştiği noktada, **Colomina (1994)**'ya göre mimarlık, artık sadece inşaat ürünü olmakla kalmayıp; dergi, poster gibi yayınlar aracılığıyla pek çok kişiye ulaşmış ve izleyenin belleğinde yeniden üretilen bir nesne haline gelmiştir. Söz konusu yayınlar mimarlıkla ilgili bilgi vermenin yanında zamanla dönemin siyasi ve kültürel açılarını yansıtan bir vasıta haline gelmiştir. Dolayısıyla süreli yayınlar, mimarlar için giderek önemli bir iletişim ve propaganda aracı olmuştur.

Avrupa'da ortaya çıkan modernizm; Türkiye'de kendini Cumhuriyetin ilanının ardından ekonomik, kültürel, sosyal alanlarda göstermeye başlamıştır. 1930'lara gelindiğinde ise modern mimarlık, Türkiye'de verilen ismiyle ''Yeni Mimari'', benimsenmiştir **(Bozdoğan, 2001)**. Çağdaşlaşma amacıyla adımlar atılan bu dönemde batıdan etkilenilmiş ve modern mimarlık, Cumhuriyet ideoljisinin sloganı haline gelen "çağdaş uygarlığa erişmek" ifadesinin temsili haline gelmiştir. 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın başlaması, ülkedeki mimarlık anlayışı açısından önemli bir değişime yol açarak, II. Ulusal Mimari olarak adlandırılan akımın başlamasına neden olmuştur **(Alsaç, 1973)**. Bu akımın 1940'lı yılların sonlarına doğru duraklamaya başladığı ve mimarlık anlayışının, ülkedeki politik ve sosyo-ekonomik duruşa paralel bir şekilde

dışa açıldığı gözlemlenmektedir. Bu anlamda; 1950'lerle birlikte Amerika'da yaşanan aktüel mimarlık hareketlerinin Avrupa'da yansıması görülmüş, dolayısıyla rasyonel ve evrensel bakış açısı içeren Uluslararası Stil kavramı Türkiye'de de etkilerini göstermiştir. Sibel **Bozdoğan (2001)**'ın ifade ettiği gibi, bu dönem; 1940'lardaki ulusalcı söylemlerden veya 1930'lardaki "çağdaşlaşma" tutumundan farklılık göstermektedir. Bu anlamda; Türkiye'deki mimarlık ortamı değerlendirildiğinde, çalışma, 1930'lar ve yüzyıl ortası olmak üzere iki ayrı döneme bölünerek incelenecek; Atatürk'ün ölümü ve II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle birlikte, 1940'lı yıllarda modernizm anlayışının devam ettirilemediği döneme ait Arkitekt dergisinin sayıları, tez kapsamına dahil edilmeyecektir.

Kamu yapılarına gösterilen tutumun, bir ülkedeki siyasal farklılıkların mimarlık üzerindeki tesirlerini gösterdiği ifade edilmektedir **(Sözen, 1984)**. Bu nedenle, yeni kurulan bir devletin etkisini, iletmek istediği mesajı veya dönemin potansiyel ideolojilerini (siyasi veya mimari) kamu yapıları üzerinden okumak mümkündür. Bu bağlamda, bu tez kapsamında bir sınırlandırmaya gidilmiş; Arkitekt dergisinin tüm sayıları incelenerek modern mimarlığa ait örneklerin ve görsel malzemelerin, iki farklı dönemi içerecek biçimde, potansiyel bir tartışma ve karşılaştırma zemini oluşturması açısından kamu yapıları üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte çalışma kapsamında, dergideki kamu yapılarının nasıl sunulduğu incelenirken, görsel malzeme fotoğraf ile sınırlandırıldığından; uygulaması gerçekleştirilmiş yapılar ele alınmış, yarışma projeleri henüz yapı fotoğrafı olmadığından dahil edilmemiştir. Buna ek olarak değerlendirme yapılırken; seçilen yapıların fotoğrafçılarına dair fazla bir bilgiye ulaşılamadığından, dergi ve editoryal üzerinden gidilmiştir. Dolayısıyla incelenen fotoğrafın kapakta yer alması durumunda nasıl sunulduğu da yine değinilen konular arasında yer almaktadır. Çalışma iki farklı dönemin karşılaştırmasını içerdiğinden; yalnızca kapaklara[1] veya yalnızca iç mekanlara dair analizler bu çalışmanın kapsamı dışında farklı çalışmaların konusu olma potasiyeline sahiptir. Bunun dışında, görsel malzemenin metin ile olan ilişkisinin kimi zaman öne çıkması durumu değerlendirme kapsamında ele alınmıştır.

[1] Arkitekt Dergisi'nin 1931-1941 yılları arasındaki kapaklarına dair yapılan çalışma için Bkz. Ercanlı, (2015), "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlık,ideoloji ve fotoğraf ilişkisi: Arkitekt kapakları"

Çalışmanın temeli ise; temsil, göstergebilim ve modernizm kavramları çevresinde biçimlenmektedir. Mimar/Arkitekt Dergisi üzerinden erken yirminci yüzyıl ve yüz yıl ortası sayıları taranmakta ve yayınlanan fotoğrafların göstergebilim analizi üzerinden bir okuması yapılmaktadır. Bu noktada temel amaç modern mimarlığın kabul ediliş ve/veya algılanış biçimini farklı dönemlerde fotoğraf aracılığı ile incelemek ve dolayısıyla fotoğraf ve modern mimarlık arasındaki bağı ve olası mutual ilişkilerini sorgulamaktır. Bu bağlamda kuramsal çerçeveyi Walter **Benjamin(1968)**'in ''reproduction'' yani yeniden üretmek kavramı ile Hjelmslev'in fotografik gösterge çözümlemesi oluşturmaktadır.

Tüm bu bahsedilenler ışığında; çalışmada, modern mimarlık çizgisi içinde sayılabilecek kamu yapılarının fotoğrafları dönemin en önde gelen süreli yayınındaki temsili, göstergebilim yöntemi ile analiz edilerek; Türkiye'deki mimarlık tarih yazımında, birbirinden ayrı modern mimarlık yaklaşımlarını temsil ettiği sözü edilen bu iki dönemin, fotoğraflar üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirmesi yapılacaktır. Söz konusu dönemlerde modern mimarlığın sunulma biçimi, tanıtımı, dergideki ve dolayısıyla genel mimarlık tartışmalarındaki konumlandırılma biçimi kavranmaya çalışılacak; ve bu kavrama biçimi dil dışı göstergeler olan görsel malzemelere odaklanacaktır.

Konu bağlamında ilgili çalışmalara bakıldığında; şimdiye kadar Mimar/Arkitekt üzerine yazılmış bazı tez çalışmaları mevcuttur. **Bükülmez (2000)**,''1930'larda Arkitekt Dergisi'nde Mimari Metinler" isimli yüksek lisans tezinde, dergide yer alan makaleleri analiz ederek Türkiye'deki mimarlık ortamını incelemiştir. **Ançel (2008)**'in, ''Mimar/Arkitekt dergisinde konut sorununun ele alınışı: 1931-1946'' isimli yüksek lisans tezinde, söz konusu dönemde derginin konutu nasıl değerlendirdiği ve aktardığı araştırılmıştır. **Uludüz (2014)**, '' Türkiye'de 1931-1980 dönemi apartman konutlarının Mimar/Arkitekt dergisi üzerinden irdelenmesi'' isimli yüksek lisans tezinde, Cumhuriyetle birlikte yeni Türkiye'nin inşa sürecini apartman konutları üzerinden Mimar/Arkitekt aracılığı ile incelemiştir. **Ercanlı (2015)**, ''Erken Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlık, ideoloji ve fotoğraf ilişkisi: Arkitekt kapakları'' isimli yüksek lisans tezinde, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığının fotoğraf üzerinden nasıl sunulduğunu ve yeni devlet ideolojisinin ne şekilde ifade edildiğini dergi kapakları üzerinden araştırmıştır. **Hatipoğlu (2019)**, "Arkitekt Dergisi (1931-1980)'nde yer alan yazıların sanat tarihi açısından değerlendirilmesi'' isimli yüksek

lisans tezinde, dergide sanat tarihiyle alakalı yayınlanmış makaleleri araştırarak mimari, arkeoloji, resim, heykel vb. başlıklara sınıflandırmış ve her birinden en az üç makale incelemiştir. **Glosset (2019)**, "Mimar/Arkitekt Dergisi metinlerinde melankoli: 1931-1941'' isimli doktora tezinde, Cumhuriyet dönemi Türkiye mimarlığının konularından biri olan kimlik meselesinin nasıl kurgulandığını anlamak üzere derginin metinlerini inceleyerek; 1931-1941 arası yıllarda yayınlanan metinlerin hedef aldığı konuları ve söylemleri analiz etmiştir. **Vural (2021)**, "Yarı kamusal ve yarı özel alan olarak balkonlar: Mimar/Arkitekt dergisi bağlamında-İstanbul örneği, 1931-1940'' isimli yüksek lisans tezinde, kültürel ortamda yer edinmeye başlayan balkonların söz konusu süre içerisindeki farklılaşmalarını, tipolojilerinin ortaya konulmasını, işlev ve amaçlarının tartışılmasını Mimar/Arkitekt aracılığıyla İstanbul örneği üzerinden yapmıştır. **Tuğcu (2022)**, " Modernizmin Erken Cumhuriyet Dönemi konutlarında iç mekan organizasyonuna etkisinin Arkitekt dergisi üzerinden incelenmesi'' isimli yüksek lisans tezinde, modernizm sonucu Türkiye'de inşa edilen konut örneklerini, Arkitekt dergisi üzerinden inceleyerek; iç mekan özelinde seçilen konutları değerlendirmiştir. **Evlekoğlu (2022)**, ''Karabük-Yenişehir'de modern yapı üretim sürecinde Mimar/Arkitekt dergisinin rolü'' isimli yüksek lisans tezinde, Arkitekt'te yer alan modern yapılar ile Yenişehir'deki modern yapıları mimarlık dili açısından karşılaştırarak; modern mimarlık anlayışının oluşturulmasında mimarlık dergilerinin rolünü incelemiştir. **Bostancı (2023)**, "Anıtın genişlemiş alanı: Arkitekt ve mimarlık dergileri üzerinden modern Türk mimarlığında anıtın izini sürmek'' isimli yüksek lisans tezinde, anıt kavramının değişmesi, dönüşmesi ile anıt alanının genişlemesi durumunu keşfetmeyi amaçlayarak; Türkiye'deki modern mimarlığının anıt tasarımlarının okunabileceği Arkitekt ve mimarlık dergileri üzerinden gitmiştir. Bu çalışmada ise farklı olarak; Türkiye'de 1930'lar ve yüzyıl ortasında görülen modernizm anlayışlarının aynı medya aracı üzerinden farklı dönemlerde nasıl ele alındığı, nasıl işlendiği ve fotoğraflar üzerinden nasıl bir bakış açısıyla sunulduğu karşılaştırmalı bir şekilde incelenecektir.

Değerlendirme ise şu sorular çerçevesinde gelişmektedir: farklı dönemlerdeki modern mimarlık pratiklerine sayfalarında tanıklık ettiğimiz Arkitekt'te, mimari fotoğrafın temsil niteliği bağlamında, görsel malzemenin yeri nedir ve bu malzeme nasıl sunulmuştur? Derginin haber verme ve bilgi üretme aracı olmasının yanı sıra söz konusu dönemlerde modern mimarlığa dair söylemsel tutumu nasıl konumlanmıştır ve

fotoğrafın bu noktadaki katkısı nedir? Mimari fotoğrafın hem pratikte olanı hem de söylemsel/yazınsal olanı yeniden üretmesinde/dönüştürmesinde aktörlerin, editörlerin ve fotoğrafçıların olası rolleri nelerdir?

2. MODERNİZM VE TÜRKİYE

Tezin bu bölümünde kuramsal çerçevenin oluşturulabilmesi için, ilk olarak modern kavramına kısaca terimsel olarak değinilecek ve modern mimarlığın ortaya çıkışından bahsedilecektir. Bu noktada dünyadaki modern mimarlık kavramı incelenirken, yirminci yüzyılın ortası yani II. Dünya Savaşı sonrası dönem ile birlikte erken yirminci yüzyıl dönemi literatür araştırmasına dayalı bir şekilde ele alınacaktır. Bölümün diğer kısmında ise Türkiye'deki mimarlık ortamında 1930'lu yıllarda hakim olmaya başlayan modern mimarlık ile yüzyıl ortasında Amerika'nın etkisiyle Türkiye'de benimsenen Uluslararası Stil kavramı yine literatür araştırmasına dayalı olacak şekilde incelenecektir.

2.1. Erken Yirminci Yüzyılda Modern Mimarlık

Çağdaş, yeni ve geçmişten bağımsız, bugün gibi çeşitli şekillerde ifade edilebilen "modern" kelimesi, Latince kökenli "modernus" kelimesinden gelmektedir ve Latince'de "modus" kelimesi ölçü anlamına gelirken, ‘’mod’’ kelimesi şimdi anlamında kullanılmaktadır **(Kortan, 1991)**. Bununla birlikte modernizm terimi, modern düşünce biçimi, belirli bir stilin veya modern zamana yönelik bir ürünün niteliklerinin moderne olan yakınlığı şeklinde ifade edilebilmektedir **(Aslanoğlu, 1988)**. 5. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Latince ‘’modernus’’ terimi, o zamanki standart anlamının yanı sıra, Hıristiyanlığın putatapar geçmişi karşısında ortaya çıkan çağdaş gerçekliğini ifade etmektedir. Sonraki yüzyıllarda da modern sıfatı, bugün nitelendirdiklerine benzer olgu ve nesneleri tanımlamak için uzun bir süre kullanılmamıştır **(Tanyeli, 1997)**. Bazı tarihçiler, modern çağın başlangıcını 15. yüzyıldaki Hümanizm dönemine dayandırırken, bazıları Rönesansı veya Sanayi Devrimi'ni takip eden yılları modern zamanların başlangıcı olarak kabul etmektedir **(Kortan, 1991)**. Kelime bir başka tanıma göre ise, eskinin zıttı olan yeniyi ifade eder. Bu anlamda, 17. yüzyılda kullanılan bu terim Heynen (1999)'e göre; belirli bir dönemde meydana gelen olayların, geçmişten farklı olarak belirgin özelliklerle şu anki zamana ait olduğunu betimlemektedir. Baudelaire(2004) ise, modernliği gelenekle keskin bir kopuş olarak değerlendirir ve onu sürekli olarak yeniliğe mahkum olarak görür. Onun için, yalnızca yeni olan şaşırtıcı ve eşsizdir **(Baudelaire, 2004)**.

Modernizm, çağdaş toplumlarda o kadar yoğun bir şekilde kök salmıştır ki, onun etkisinin olmadığı bir alan bulmak artık mümkün olmayan bir hale gelmiştir. ‘’Mimarlık ve Modernite’’ adlı kitabında söz konusu kavramı derinlemesine inceleyen Heynen(1999)’e göre ‘’modernlik’’, modern zamanların karakteristik özelliklerine ve bu özelliklerin her bir fert tarafından deneyimlenme şekline gönderme yapar. Bu anlamda, ‘’modernlik’’ teriminin devamlı bir evrim ve dönüşüm süreciyle ilişkilendirilen yaşama yaklaşımı, bugünden ve geçmişten farklı olarak geleceğe yönelik olan yaşamla ilişkilidir. Modernite deneyimi, kültürel eğilimleri ve sanat akımlarını da beraberinde getirmektedir. Geleceğe yönelik arzu ve ilerleme isteğiyle karakterize edilen bazı hareketlere özellikle 'modernizm' adı verilir **(Heynen, 1999)**.

'Modern mimari' kavramına terim olarak bakıldığında ise çağdaş mimariye göre daha spesifik bir anlam ifade etmektedir. Yeni bir mimari yaklaşımın ortaya çıkmasının temel sebeplerinden biri, çağın ihtiyaçlarının önceki dönemlerin ihtiyaçlarından tamamen farklı olması ve bu ihtiyaçların karşılanamamasıdır. Dolayısıyla Richards (1960)’a göre; evrilen mimarlık anlayışı, akademik bir çaba olmanın ötesinde; aynı zamanda hizmet ettiği insanların yaşamıyla ilgili olarak bir sosyal sanat haline gelmiştir.

"Teknolojinin, endüstriyel üretimin ve ulaşım olanaklarının gelişmesiyle birlikte her alanda yaşanan köklü bir değişim" şeklinde ifade edilen ve İngiltere merkezli olarak 18. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan Sanayi Devrimi, özellikle Hollanda ve Fransa olmak üzere öteki Avrupa ülkelerine de yayılmıştır **(Birol, 1996)**. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle Avrupa toplumu ve mimarisi, meydana gelen bu gelişmeler neticesinde yeniden yapılanmıştır. Sivil mimarinin gelişmesiyle birlikte, fabrikalar, kamu binaları, hastaneler ve çok katlı konut gibi önceki dönemlerde tasarlanmayan yeni yapı türleri ortaya çıkmış; dini yapıların yaygınlığı ise azalmıştır. Mimarlar geleneksel formları sürdürürken, mühendisler yeni malzemeler ve sistemlerle farklı yapı türleri denemişlerdir **(Aslanoğlu, 1983)**. Çeşitli sanayi sektörlerinin üretilmesi ve seri üretim gibi birçok önemli ilerleme beraberinde büyük bir değişimi de meydana getirmiştir. Endüstrideki bu değişimler, 19. yüzyılın sonlarına doğru mimarlıkta çeşitliliklere yol açarak modernizmin temelini oluşturmuş ve 20. yüzyılda ortaya çıkacak birçok farklı yaklaşıma zemin hazırlamıştır.

Le Corbusier (1986)'in aşağıdaki sözleri, geleneksel ile olan bağları koparan modern mimarinin başlangıcına işaret etmektedir:

> *Büyük bir çağ başlamakta, yeni bir anlayış doğmakta. Yeni anlayışın özellikle sanayi üretimi alanında birçok yapıtı vardır. Mimarlık ise gelenek ve görenekler içinde boğulmaktadır. Biçemler koskoca birer yalandır. Biçem, belli bir çağın tüm yapıtlarına canlılık getiren ve belirgin bir anlayışın sonucu olan ilkeler bütünüdür. Çağımız her gün kendi biçemini saptamaktadır. Ne yazık ki gözlerimiz henüz bunu ayırt etmeyi bilememektedir* ***(Corbusier, 1986).***

20. yüzyıl'ın başlarına bakıldığında, önemli isim olan ve işlevselliği savunan Auguste Perret, betonarmenin yapılarda kullanımı açısından mimarlara öncülük etmiş; 1903 yılında Paris'te Franklin isimli bir apartmanda ilk kez betonarmeyi kullanmıştır **(Şekil 2.1)**. 1908 senesinde Perret'in ofisinde çalışan Le Corbusier ise betonarmeyi ilk olarak burada tanımış, sonraki yıllarda kendi yapılarında kullanımı açısından burada deneyim kazanmıştır **(Birol, 1996)**. Adolf Loos'un bu dönemde tasarladığı, yalnızca geometrik unsurların kullanıldığı, süsten arınmış olan Steiner Evi ve Looshaus **(Şekil 2.2)** da başka önemli örneklerdir **(Kortan, 1971)**



.**Şekil 2.1**: Franklin Apartmanı **(Bressani, 1990)**.

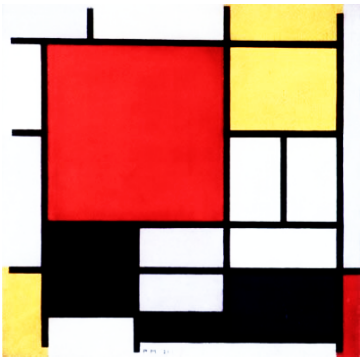


Şekil 2.2: Looshouse (2023 yılı tarihli fotoğraf yazara aittir).

Rasyonalizmi keskin bir dille ifade eden Loos, "ornament is crime" (süsleme cinayettir) cümlesibi kullanmış, bunun yanı sıra; 1919'da Hollanda'da kurulan De Stijl (Neo Plastisizm) hareketi bu söylemden de radikal bir tutum göstermiştir **(Özorhan, 2008)**. 20. yüzyıl'da anti-natüralist bir duruş ile Hollanda'da kurulan bu oluşum ile tasarımda mutlak soyutlanma hedeflenmiştir. Theo Van Doesburg (1883-1931) ve Piet Mondrian (1872- 1944) bu oluşumun önde gelen isimlerinden olmuştur **(Kortan, 1984)**. Bir diğer önemli isim, Gerrit Thomas Rietveld'in (1888-1964) en ünlü eseri olan Utrecht'teki (1924) Schröder Evi **(Şekil 2.3)** ise; Mondrian'ın tablosunun **(Şekil 2.4)** gerçek dünyadaki temsilini anımsatmaktadır **(Ragon, 2010)**. Söz konusu ideolojide temel olan 'Karşıt-Kübik' kavramı, mimari tasarımda 'Rasyonel-Geometrik' yaklaşıma karşı çıkarak 'irrasyonel' bir yöne işaret etmektedir. Ancak, Theo Van Doesburg; 'Fonksiyonel mekanların ayrımı kesinlikle dikdörtgen düzlemlerle belirlenir.' demiş ve sonuç olarak yalnızca dikdörtgen prizmalardan oluşabilecek yapıların tasarlanma olasılığını göstermiştir. Bu anlamda, eğrisel düzlemler veya dar/geniş açılı yüzeylerle tanımlanan mekanların tasarımı mümkün olmayacaktır. **(Kortan, 1984)**. Bu hareket, sadece estetik değil aynı zamanda etik standartlar da dayatan bir yaklaşıma sahiptir. De Stijl, modern mekan ve biçimsel soyutlama düşüncelerine temel oluşturması nedeniyle bu bağlamda en etkili kaynaktır **(Anon, 1982)**. De Stijl hareketi tarafından yayılan iyimser düşünceler, ilerideki tasarımcılarını yetiştirmek için Bauhaus okulunda (1919-1923) benimsenen teknikler olarak gösterilmektedir **(Özorhan, 2008)**.



Şekil 2.3: Schröder Evi **(Web-1, 2024)**.



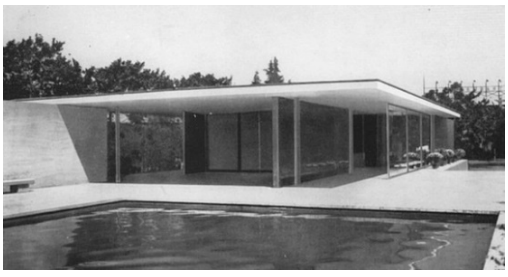
Şekil 2.4: Mondrian'ın tablosu **(Web-2,2024)**.

Ekspresyonizm ise, spesifik bir program veya faaliyet kapsamı olmaksızın, Almanya ve Hollanda'da 1910-1925 seneleri içerisinde ortaya çıkan sanatsal bir oluşumdur. Ekspresyonist sanatçılar, kendilerini rasyonel ifadeye ve bu ifadenin getirdiği yalınlığa, dik açılı geometriye ve durağanlığa karşıt olarak konumlandırırlar **(Curtis, 1996)**. Söz konusu akımda mimarinin hedefi, duygusal ve sembolik olanın ortaya çıkarılmasıdır. Bu anlamda asıl amaç, duyguları somut bir şekle dönüştürmektir. Söz konusu ideoloji çerçevesinde oluşturan yapılar, psikolojik ve metafizik kavramlarını temel alarak tasarlanmıştır **(Santomasso, 1972)**. Einstein Kulesi, Ekspresyonist akımın önde gelen eserlerinden biridir ve Mendelsohn tarafından tasarlanan bu yapı 1917-1921 seneleri arasında Potsdam'da inşa edilmiştir **(Şekil 2.5**). Savaş öncesi rasyonel mimariye karşı tam anlamıyla bir antitez oluşturmaktadır **(Hollingsworth, 1988)**. **Kortan (1984)**'a göre tamamen irrasyonel bir forma sahip olan bu yapı ‘’kütleden oyularak, yontularak yaratılmış özgün bir heykel’’i anımsatmaktadır.



Şekil 2.5: Einstein Kulesi **(Web-3, 2024)**.

Saf, yalın gibi anlamlara gelen ‘Pürizm’ kavramı ise ilk olarak ‘’Apres le Cubism’’ (Kübizm Sonrası) isimli kitapta Le Corbusier ve Amadee Ozenfant tarafından 1918 yılında kullanılmıştır **(Kortan, 1987)**. İki isim daha sonra "L'Esprit Nouveau" (Yeni Ruh) isimli dergiyi 1920 yılında çıkartarak Pürzim kavramının prensiplerini yaygınlaştırmayı amaçlamışlarıdr **(Birol, 1996)**. Dergideki yazılarda çoklu modülü, karmaşıklığı, tümevarımın getirdiği rastlantısal formları eleştirirken; yalın ve saf geometrik formlardaki basit güzelliği benimsemiş, tümdengelimi önermişlerdir **(Kortan, 1984)**. Bir süre sonra derginin yayın hayatı son bulsa da Le Corbusier, mimarlıkta bir dönüm noktası olan Vers une Architecture (Bir Mimarlığa Doğru) isimli kitabı kaleme almıştır. Kitapta “Ev, içinde yaşanacak bir makinedir.” görüşünü savunan **Le Corbusier (1986)**, mimarinin çağın gereksinimlerine uygun olacak şekilde sürekli güncellenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Pürizmin bir diğer önde gelen ismi ise Mies Van der Rohe olmuş ve kendi ifadesiyle “hemen hemen hiçbir şey’’ arayarak yapılarının tasarımında her zaman sadeliği tercih etmiştir. “Less is more” (Az çoktur) söylemi ile de söz konusu ideolojisini kalıplaştırmıştır. Bunun yanı sıra; Villa Savoye, Marsilya Toplu Konut Birimi, Barselona Pavyonu pürist akımı yansıtan yapılar arasında gösterilmektedir **(Kortan, 1984)** (**Şekil 2.6)**.



Şekil 2.6: Barselona Pavyonu **(Web-4, 2024)**.

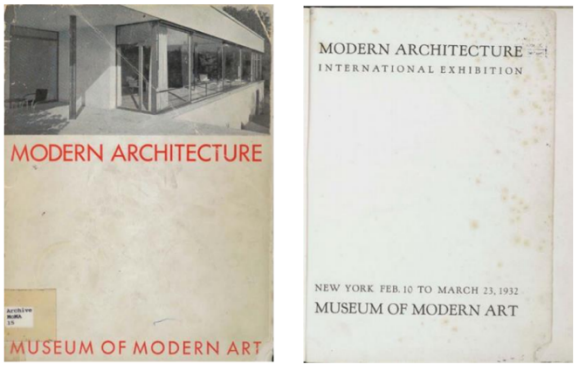
20. yüzyılın başlarında Werkbund'da başlayıp ardından Bauhaus'ta örgütlenen modernizm, manifestoları ve ürünleriyle birlikte mimari pratiği etkilemeye başlamıştır. 1919'da Almanya'da kurulan Bauhaus, tasarımı endüstrileşmenin olanaklarıyla birleştirmeyi amaçlayan **Gropius (1967)**'a göre, plastik sanatlar ile endüstriyel çalışmalar, birleştirilmesi gereken iki karşıt kutuptur. Weimar'da yer alan iki okulu tek bir enstitü olan Bauhaus altında birleştiren Gropius, bu şekilde "güzel sanatlar" ile "uygulamalı sanatlar" arasında ayrılık olmaması gerektiğini vurgulamaktadır **(Ragon, 2010)**. De Stijl'in oluşturduğu düşünceleri benimseyen Bauhaus zamanla teknolojiye ve rasyonel olana yaklaşmıştır. Dolayısıyla kullanılan formlar açısından geometrik, rasyonel, fonksiyonel bir karakter sunulmuştur **(Birol, 1996)**. Fagus fabrikalarının ardından, Gropius'un en önemli projelerinden biri olarak kabul edilen Bauhaus Okul Binası, betonarme olarak inşa edilmiştir. Aynı zamanda bu yapının tasarımında cam giydirme cephenin üç kata entegre edilme fikri benimsenmiş; giriş bölümünde ise kübist ilke yansıtılarak alanların birbirine entegre olması sağlanmıştır **(Ragon, 2010)**. Almanya'da yer alan Bauhaus'un Naziler tarafından kapatılmasının ardından; dönemin son idarecileri Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius ve bazı diğer mimarlar Amerika'ya gitmiş ve fikirlerini orada ortaya koyarak yaygınlaştırmıştır **(Hasol, 2017)**.

Modern mimarlığın başka bir önemli kuruluşu olan CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne - Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri), ilk toplantısını 1928'de İsviçre'de gerçekleştirerek, durumu geçmişe ve geleceğe bakarak değerlendirmiş ve bu süreçte bazı önemli ilkeler ortaya koymuştur. Paris'te düzenlenen toplantının gündeminde, yeni mimarlığın karşılaştığı problemler yer almaktadır **(Conrads, 2001)**. Buna göre; "Mimar, devrin gerçeklerine ve ait bulunduğu toplumun ihtiyaç ve amaçlarına iyice nüfuz ederek, eserlerini ona göre yaratan kimsedir. Nitekim toplumda yer alan strüktür değişmeleri yapıya da yansıyacak, manevi hayatımızla ilgili belirleyici düzen kavramları yapı sanatının düzen kavramlarını da etkileyecektir." **(Özorhon, 2008)**. Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius gibi önemli mimarlar bu toplantıda bir araya gelerek düz çatı, geniş pencereler, süsleme karşıtlığı ve beyaz duvarlar gibi unsurları benimsemiş ve ön plana almıştır **(Hasol, 2017)**. Resmi bildiri ile kurulmuş olan CIAM, otuz yıldan fazla bir süre dünya genelinde fikir aktarımlarının sağlandığı bir platform olarak hizmet vermiştir **(Conrads, 2001)**.

Özetle; ilk olarak modernizm ve modern mimarlık kavramına değinilen bu bölümde daha sonra, 19. yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi ile birlikte yaşanan gelişmelerden bahsedilmiştir. 20. yüzyıl başından itibaren toplumun çağdaş ihtiyaçlarına yenilikçi çözümler arayan mimarlık kavramı üzerinden; De Stijl, Ekspresyonizm, Pürizm, ve Bauhaus gibi söz konusu dönemin önemli prensiplerine ve temsilcilerine değinilmiştir. İncelenen bu bölümde, tasarım yaklaşımlarında kullanılan geometrik biçim egemenliği, şeffaflık anlayışı, yeni malzeme kullanımı, cephede ve planda yapılan düzenlemeler gibi bir takım yeni tutumların belirginleştiği görülmüştür. Yazının devamında ise tez kapsamında yer alan; II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan gelişmeler neticesinde, mimarlıkta Uluslararası Stil kavramı incelenecektir.

2.2. Yüzyıl Ortasında Modern Mimarlık

Henry-Russell Hitchcock ve Philip Johnson tarafından ilk olarak 1932 yılında MoMa'da düzenlenen bir mimari serginin kataloğunda kullanılan 'The International Style: Architecture Since 1922' başlıklı makalede, Uluslararası Stil kavramı ortaya çıkmıştır. Görünüm ve yapısı itibariyle bu stil, 20. yüzyıla mahsustur ve temelde Yunan, Bizans ve Gotik gibi orijinaldir. Aynı anda birçok farklı ülkede gelişmesi ve küresel etkisi nedeniyle de 'Uluslararası Stil' olarak adlandırılmıştır **(Hitchcock ve Johnson, 1932)**. “International Exhibition” (Uluslararası Sergi) isimli, Ulusararası Stil prensiplerinin tariflendiği bu sergide, Avrupa temelli örnekler Amerika’ya tanıtılarak; Mies van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright, Raymond M. Hood, Le Corbusier, J.J.P Oud gibi mimarların eserlerine yer verilmiştir. **Matthews (1994)**, söz konusu isim tercihlerini, “…mevcut Amerikan mimarisinin çoğulculuğu yerine, modern bir üsluba sahip gördükleri Avrupalı mimarlar grubunun yapıtları üzerine yoğunlaşmışlardır’’ cümlesi ile açıklamıştır. Buna ek olarak; serginin yürütücüsü ve sanat tarirçisi olan **Alfred H. Barr (1932)** ise, “Bu sergi, geçtiğimiz kırk yılın, ya da geçtiğimiz yüzyılın karmaşasının sona erdiğinin iddiasındadır.” ifadesi ile birlikte serginin asıl hedefini özetlemiştir.



Şekil 2.7: Modern Architecture Sergi Kataloğu **(Hitchcock ve Johnson, 1932)**.

Uluslararası Stil kavramı, kültür, iklim gibi unsurlardan bağımsız bir şekilde evrensel mimari ve idealler düşüncesinden türetilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen bu ortak prensipler ışığında, Uluslararası Stil evrensel bir nitelik kazanmıştır. Söz konusu mimari stile ait estetik ilkeler, modern malzeme ve planlama gereksinimlerini temel almaktadır. İnce çelik kolonlar ve kirişler, çelikle güçlendirilmiş beton, yapıların sağlam ve hafif iskeletler olarak tasarlanmasını mümkün kılmıştır. Geleneksel planlama tarafından sıkça talep edilen simetri ihtiyacı, yeni stille birlikte esnek uygulamalara yerini bırakmıştır **(Hitchcock ve Johnson, 1932)**. Bu ideolojinin en belirgin ve önemli yapılarından olan Villa Savoye **(Şekil 2.8)** hakkında ise Le Corbusier şöyle bir tanımda bulunmuştur: "Ev yerden yükseltilmiş bir kutudur ve çepeçevre şerit şeklinde olan sürekli pencereleri vardır." **(Corbusier, 1986)**. Yapı gelenekselin dışında olacak şekilde zeminle bağlantılı tasarlanmayıp; yerden koparılmış ve ince kolonlar sayesinde boşlukta/uzayda duruyor hissiyatı oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Beyaz renk kullanılması ise doğa ile yapı arasında bir zıtlık oluşturmuş ve yapının ilk bakışta fark edilebilir olmasını sağlamıştır **(Kortan, 1984)**. Yapının bu özellikleri **Barr (1932)**'ın Uluslararası Stil'de olması gerekenlere dair aşağıda ifade ettikleri ile örtüşür niteliktedir:

> *Her şeyden önce, bu yeni üslupta çalışan modern mimar, binasını yeryüzünde ağır bir şekilde duran destekleyici duvarlar ve kalın sütunlardan, tuğla veya duvar yapısından ibaret olmayan, ince hafif bir kabukla kaplanmış bir iskelet olarak ele almalıdır. Bu hacim prensibi, kalıpları saf dışı bırakarak pencere ve kapıların yüzeyde akıp gitmesini ve duvarların ince düz yüzeyler olarak görünmesini sağlar (Barr, 1932).*



Şekil 2.8: Villa Savoye, Fransa Poissy, 1929 **(Web-5, 2024)**

Modern mimari sadece belirli bir stile referans göstermez. **Aslanoğlu (1988)** bu durumu; mimariyi karmaşıklaştıran, zenginleştiren, birbirini destekleyen, güçlendiren veya reddeden bir dizi farklı yöntemin bütünü olarak tanımlamıştır. İki dünya savaşı arası döneme dönüldüğünde, modern mimarinin ortaya çıkışının Avrupa merkezli olduğu gözlemlenmektedir. Süs ve taklit karşıtı bir başkaldırı niteliğinde doğan modernizm, II. Dünya Savaşı öncesi dönemde sıkı ve katı bir tarzda gelişmiştir. Almanya, İtalya ve İspanya gibi o dönemin faşist diktatörlüklerine karşı olan sosyalist düşünce, Bauhaus'un son dönemini etkilemiş ve ardından okulun kapatılmasına sebep olmuştur **(Colquhoun, 2002)**. Tam da bu dönemde Avrupa'dan göç eden ve Amerika'da mimarlık okullarında görev alan Walter Gropius ve Mies van der Rohe için yeni bir modernizm deneme fırsatı ortaya çıkmıştır. Mies van der Rohe, Amerika'da tekrar anımsanmıştır **(Alsaç,1973)**. Yüzyıl ortasına gelinmesiyle birlikte modern mimarlığın uygulama alanı giderek yayılmış; farklı isimlerden çok, farklı davranış türlerini elde etmiştir **(Vanlı, 2006)**. Savaş sonrasında Amerika ve Avrupa arasındaki dengeler değiştiği için, ortaya çıkan siyasi farklılıklar modern hareketi de etkilemiştir.

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, küresel düzeyde yeni bir düzen oluşumu söz konusu olmuştur. Bu ekonomik dönüşüm evresi mimarlığı da etkilemiş ve yeni tasarım anlayışını evrensel bir hale getirmiştir **(Hasol,2017)**. Mevcut biçimsel prensiplerin, daha yaygın ve daha komplike olan çağdaş toplumun sorunlarına karşı yetersiz olduğu anlaşıldığında, modern hareket etkisini göstermiştir **(Benevolo, 1971)**.

CIAM (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri) 1947 yılında yapılan toplantıda asıl hedefini şu şekilde ifade etmiştir: ''Bunlar, faşist egemenliğin tehdidinin bir sonucu olarak, politik, ekonomik ve toplumsal soruların herkes için yeni bir önem kazandığı, mücadele yılları olmuştur. Aynı zamanda teknik süreç ilerlemiştir.''**(Giedion, 1951)**.

Bu değişen şartlar, yıkımlar ve denge farklılıkları sonucunda Amerika merkezli yeni bir stil oluşmaya ve yayılmaya başlamıştır. Amerika'daki ekonomik krizle aynı döneme denk gelen Avrupa'daki siyasi kriz, birçok önemli mimarı Avrupa'dan Amerika'ya yöneltmiştir **(Benevolo, 1971)**. Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier ve J.J.P.Oud gibi Uluslararası Stilin öncü temsilcileri, tasarım yaklaşımlarında geçmişi tamamen reddederek mimari ve kentsel sorunlara daha evrensel çözümler üretmeyi amaçlamışlardır **(Aslanoğlu, 1988)**. Dolayısıyla, savaş sonrası dönemin farklı bireysel anlayışları, Amerika'nın politik konumu dolayısıyla bir çok gelişmeye ev sahipliği yaptığı ve özellikle endüstriyel gelişmelerin bu sürece katkılarının mimariye etkileri görülmektedir **(Hasol, 2017)**. Bu dönemde dünya genelinde birçok farklı mimari girişimler gerçekleştirilmiştir. Savaşın ardından, yıkılan şehirler süratle tekrardan inşa edilmeye başlanmış, teknolojik gelişmeler kaydedilerek dönemin önde gelen mimarları farklı perspektiflerden ürünler meydana getirmeye başlamıştır. Dolayısıyla, savaştan sonra ortaya çıkan sosyal konut krizine çözüm oluşturmak amacıyla yalnızca tek bir yapı değil; tüm kenti içine alan projeler de geliştirilmiştir **(Sözen, 1984)**. **Baudrillard'a (2004)** göre, modernite gelenekselliğin yıkımıyla, anlık değişim ve geçicilik vurgusuyla belirginleşmiştir. Fakat modernite, gelecek ile anlık durum arasındaki etkileşimi kaybederek kendi sonunu hazırlamış ve postmodernizmin doğuşuna yol açmıştır.

2.3. Türkiye'de 'Yeni Bir Mimarlığa' Doğru: Modern Mimarlık Serüveni

Bir önceki bölümde incelenen modern mimarlık kavramının tüm dünyada olduğu gibi Türkiye mimarlık ortamında da yansımaları görülmüştür. Dolayısıyla; çalışmanın bu bölümünde, ilk olarak II. Ulusal Mimarlık dönemi öncesi Türkiye'deki mimarlık ortamında 1930'lu yıllarda hakim olmaya başlayan modern mimarlık kavarımı literatür araştırması üzerinden incelenecektir. Ardından yüz yıl ortasında Türkiye'de Amerika'nın etkisiyle yaşanan Uluslararası Stilin'in yansımaları yine literatür araştırmasına dayalı bir şekilde ele alınacak; her iki dönemin önemli mimarlarından ve öne çıkan yapılarından bahsedilecektir. Söz konusu iki dönemin geçişlerini daha iyi anlayabilmek adına I. Ulusal Mimarlık ve II. Ulusal Mimarlık dönemlerine yine literatür araştırmasına dayalı olarak kısaca değinilecektir.

2.3.1. 1930'larda Mimarlık Ortamı

Türkiye açısından 1900'ler, gelişme ve çağdaşlaşma anlamında önemli bir devirdir. Batıda gerçekleşen gelişmeler, Türkiye'ye bu ilerlemelerin etkisiyle ulaşmıştır. Milli bir kimlik oluşturma ve sanatı bu kimlikle bütünleştirme amacı, başlangıçta Avrupa'da ortaya çıkmış ve daha sonra Osmanlı topraklarında da benimsenmiştir. Osmanlı aydınlarının milliyetçi hareketi, I. Milli Mimarlık olarak bilinen akımın doğuşuna öncülük etmiştir **(Eldem, 1939)**. İttihat ve Terakki Cemiyeti, özellikle II. Meşrutiyet döneminde toplumda siyasi, ekonomik, kültürel ve birçok alanda yenilikler getirmenin yanı sıra mimari alanda da özgün bir yaklaşım benimsemiştir. Örneğin, Ziya Gökalp mimaride bir takım fikirler ileri sürmüştür. Bu yaklaşıma dayalı olarak geliştirilen mimari tarza "Milli mimari", "Milli Rönesans" ve "Neo-klasik tarz" denmektedir **(Sözen, 1984)**. Yeni bir ulus oluşturma hedefiyle başlayan çalışmalarda; banka, hastane, okul gibi kamu yapıları başta olmak üzere apartmanlar ve iş hanları inşa edilmiştir **(Ural, 1994)**.

Bu akımın önde gelen mimarları arasında Vedat Tek, Giulio Mongeri, Mimar Kemalettin ve Arif Hikmet Koyunoğlu gibi isimler yer almaktadır. Ankara Palas, İş Bankası, Ziraat Bankası Merkez Binası ve Vakıf Apartmanı gibi dönemi işaret eden simgesel yapılar inşa edilmiştir. II. Meşrutiyet döneminden itibaren özellikle Vedat Tek ve Mimar Kemalettin Milli Mimari'ye öncülük edilmiştir. **Yavuz (1973)**'a göre söz konusu iki mimarın batı etkisindeki eğitimleri sebebiyle; Türkiye'ye Neo-Rönesans mimari kütleleri aktarılmış ve Türk milliyetçiliği açısından önemli görülen Klasik Osmanlı süslemeleri cephe tasarımlarında kullanılmıştır. **Arseven (1939)**'e göre ise, Mimar Kemalettin ve Vedat Tek'in mimarilerinde betonarme kullanılmış olsa da, bu malzemenin gerektirdiği strüktürürel çözümler yerine, kemerler ve suni kubbeler kullanılmıştır. Bu mimari yaklaşım, ona göre akıldışı ve karmaşıktır.

Bu dönemi Türk mimari kültüründeki ilk modern söylem olarak nitelendiren **Bozdoğan (2001)** ise; sebep olarak Türk mimarların, yeni yapı tipleri, inşaat teknikleri ve tasarım prensipleriyle ilk defa sistematik bir şekilde uğraşmışlarını göstermiştir. **Bozdoğan ve Akcan (2012)**'a göre , bu dönemde Osmanlı tarzındaki öğeler, modern yapı tiplerine "çifte-kodlama" yöntemiyle aktarıldı; bu şekilde, geleneksel Osmanlı/İslamcı mirasa bağlı olan bir kesimin geçmişi ile aynı zamanda değişen bir toplumun yeni ihtiyaçları ve teknolojisi ifade edilebilmekteydi. Bunun yanı sıra;

Bernd Nicolai (2011) ‘Modern ve Sürgün’ adlı kitabında 1930 yılına dek yaşanan; yoğun konut inşaatı, örnek bir fırının kurulması, yapı malzemesi endüstrisinin temelinin atılması gibi yeni altyapıların kurulmasını bir başarı olarak göstermiştir.

Milli bir üslupla oluşturulan yapıların, Osmanlı Devleti'nin tarihsel simgelerin içermesi ve Cumhuriyet ideolojisiyle uyumsuz olması, yeni bir arayışın başlamasına yol açmıştır **(Aslanoğlu, 2010)**. Avrupa ve Amerika'da giderek yayılmaya başlayan ve benimsenen modern mimarlık görüşü, 'muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak' hedefiyle Erken Cumhuriyet Dönemi'ni etkilemiştir **(Hasol, 2017)**. Bu devrin başlangıcı, 1930 yılında resmi gazete Hakimiyet-i Milliye'de yayımlanan yazı ile duyurulmuştur. ‘’Asrın yeni mimarisi’’ Avrupa, Amerika öncelikli olmak üzere, diğer ülkelerde de etkisini göstermekte olan ‘’yeni hakikat’’ ifadesinin bir yansıması olarak kabul edilmektedir **(Bozdoğan, 2002).**

Ünsal ve Bedrettin tarafından 1933 yılında Mimar/Arkitekt Dergisi'nde yayınlanan "Mimarlıkta İnkılap" adlı makalede, "yeni mimari" vurgusu yapılmıştır. Yazıda, yeni şeyler üretme zorluğuna dikkat çekilerek, modern olarak adlandırılan şeyin gelenekten ve motiflerden uzak, sade, tüm unsurlarıyla uyum ve mantık içeren bir ifade ile tanımlanmıştır. Aynı zamanda Türkiye'nin yeni mimari için oldukça uygun bir ortam sunduğu ifade edilmiş ve yeni mimarlık için bir mücadele gerektiği, bu mücadelede harf devrimi gibi yeni bir dönüşümün gerçekleştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır **(Mimar, 1933)**.

Modernizm akımının güçlü etkisi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kendi kimliğini ifade ettiğini düşündüğü ‘’çağdaş uygarlığa erişmek’’ sloganı ile anıldığı bir dönemde belirginleşmiştir **(Batur, 2005)**. **Bozdoğan (2001)**, ülkede söz konusu yeni mimarlık fikrinin hızla yaygınlaşmasının nedenini; “Kemalist medeniyet projesinin pozitivist ve rasyonalist önyargılarıyla örtüşen bilimsel iddialarının, Türk mimarlarının profesyonel mücadelesine de çok iyi uyuyor olmasıydı” şeklinde açıklamıştır. **Vanlı (2006)** ise, mimarlığın ‘’donmuş bir düzen değil, dili ve grameriyle yaşayan bir düzen’’ olması gerektiğine inanarak, modern mimarinin Le Corbusier öncülüğünde diğer otuz mimarla birlikte 1930'lara kadar bu teorik düzleme ve ifadeye ulaştığını dile getirmiştir. Bu noktaya sosyal, güncel ve tarihsel hassasiyetle varılarak, evrensel paylaşıma açık bir mimari ifade oluşturulmuştur.

Aslanoğlu (2010), Cumhuriyetin ilk senelerinde, devletin kalkınma girişimleri çerçevesinde eğitim alanını da içerecek şekilde pek çok kuruluşta yabancı uzman ve teknik eleman çalıştırma prosedürünün uygulandığını ifade etmiştir. Devletçi ekonomik anlayışın öne çıktığı bu dönemde, neredeyse her alanda yabancı uzmanların sayısı arttırılmıştır **(Aslanoğlu, 2010)**. I. Ulusal Mimarlık Dönemi'nin sonlarına yakın, ülkede gelişen siyasi ve ekonomik farklılıklarla birlikte mimarlık özelinde de buna bağlı olacak şekilde bazı yenilikler oluşturulmaya çalışılmıştır. 1930'ların başlarında ülkede tanınmaya başlayan yabancı mimarlar, çeşitli etkiler oluşturmuş ve bir takım gelişmelere neden olmuşlardır **(Sözen, 1984)**. **Alsaç (1973)**'a göre ülkedeki diğer batılılaşma hareketlerinde bu kadar bilinçli bir şekilde batının izlenmesi söz konusu olmamıştır. 19. yüzyıl zamanında geleneksel mimari teknikleri devam ettiren mimarlar aynı zamanda batıdan getirilenleri kabullenmemişlerdir **(Alsaç, 1973)**.

Ülkedeki yerli mimarlar gibi, yabancı mimarların da bazıları batıdaki rasyonel-fonksiyoncu eğilimi sürdürmeye çalışırken bazıları biçimsel ve anıtsal eğilimleri model almıştır. Bu anlamda, söz konusu periyotta yerli ve yabancı mimarlara bakıldığında, modern mimari tavra uygun bir yaklaşım benimsenmesiyle birlikte, ulusal mimari akım, kimileri tarafından kısıtlı da olsa devam ettirilmeye çalışılmıştır **(Sözen, 1984)**.

Dış dünyada oluşmaya başlayan yeniliklerden haberdar olan Türk mimarlar, sayıca az olmalarına rağmen bu dönemde ağırlıklı olarak yabancı mimarların bulunduğu ortamda kendilerini kanıtlama çabasında olmuştur. 1908 yılında mimarlar ve mühendislerin bir araya gelerek oluşturduğu 'Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti' birliğinin kurulmuş olmasına karşın; Cumhuriyet'in ilanının ardından Türk mimarlar, 1931 yılında önemli bir adım atarak toplantı düzenlemiş, dönemin profesyonel ve en uzun soluklu "Mimar" dergisini yayınlamış, aynı zamanda uluslararası bir yarışmada ilk defa yer almışlardır **(Aslanoğlu,1982)**.

Söz konusu yıllarda, Türk mimarlar ile yabancı mimarlar arasında bilinçli bir çekişme ortamı meydana gelmiştir. Projelerin direkt yabancı mimarlara verilmemesi ve tüm mimarlar arasında eşit haklara sahip bir çalışma ortamının oluşturulabilmesi amacıyla uluslararası yarışmaların düzenlenmesi önerilmiştir. Çoğunlukla Türk mimarlara projeler verilmese de, kendilerine bu fırsat tanındığında başarı elde etmişlerdir **(Alsaç, 1971)**. 1935 yılında Arkitekt'te yayınlanan Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi yazısı ile bu durum açıkça ifade edilmiştir: ''…Ankaranın en güzel yapısı oldu. Yabancı birçok

büyük yapılar arasında ulusal varlığını kuvvet ve olgunlukla iddia eden; Türk arkitektinin görüş ve duyuş kertesini açıkça ortaya koyan Sergi Evi yabancı arkitektlere, bütün zaaflarına rağmen, körü körüne bağlanmaların boş olduğunu gösterdi.'' **(Arkitekt, 1935/4)**.

1927 yılında çıkarılan Teşvik-i Sanayi Yasası, endüstriyi teşvik ederek yabancılara ülkede çalışma fırsatı sağlamıştır. Bu yasa kapsamında, eğitim kurumları ve çeşitli alanlarda uzman kişiler devlet tarafından desteklenmiştir. Devlet, öğrencileri farklı ülkelere göndererek değişim ve ilerlemelerin ülkeye aktarılmasını hedeflemiş, aynı zamanda kaliteli niteliklere sahip yeni kuşakların oluşmasını amaçlamıştır **(Sözen, 1984)**. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Giulio Mongeri (1909-1928), Ernst Egli (1930-1936), Bruno Taut (1936-1938); İstanbul Teknik Üniversitesi'nde ise Clemens Holzmeister (1940-1949), Paul Bonatz (1944-1954) gibi pek çok isim, 1930'lar ve devamında Türkiye'de mimari eserler oluşturmanın yanı sıra eğitim sisteminde de faaliyet göstermişlerdir. Söz konusu eğitim kuruluşlarının İstanbul'da olmasından dolayı, bu daldaki yabancı mimarlar, İstanbul'da eğitime katkı sağlamıştır. Bununla birlikte, Ankara başta olmak üzere büyük ölçekli yapılar da tasarlamışlarıdır **(Sözen, 1984)**.

Söz konusu yabancı mimarlardan kısaca bahsetmek gerekirse; ilk olarak Giulio Mongeri, batı ekolünde eğitim veren Güzel Sanatlar Akademisi'ne atölye dersleri vermek üzere 1909 yılında dahil olmuş ve 1928 yılında kendi isteğiyle ayrılmıştır. Mongeri'nin tasarladığı yapılar, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinin değişen mimari beklentilerinin etkilerini yansıtmaktadır. Bu anlamda **Cengiz Can (2020)**, Mongeri'nin mimari yaklaşımını; İtalyan etkili Seçmeci, Osmanlı Canlandırmacı ve Modern olmak üzere üç farklı şekilde tanımlamıştır. Saint Antonio Kilisesi ve Apartmanları (1906-1913), Majik Sineması (1914-1920) gibi İtalyan mimarlığının etkili olduğu eklektik yapılar; Şişli Mongeri Evi (1925), Osmanlı Bankası (1926) gibi I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın etkili oluğu yapılar; Bursa Çelik Palas Oteli ve Kaplıcası (1935) gibi modern mimarlık etkisinde olan yapılar tasarlamıştır **(Erten, 2016).**



Şekil 2.9: Bursa Çelik Palas Oteli **(Kosifoğlu, 2000)**.

Dönemin yabancı mimarlarından önemli bir isim olan ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1930-1936 yılları arasında eğitimci olarak görev alan Ernst Egli, **Aslanoğlu (2010)**'na göre, rasyonalist ve fonksiyonalist mimarlık anlayışını benimsemiş ve Almanya'da mimari eğitimde kullanılan ders programına benzer bir yöntem oluşturmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı (1927-1928), Yüksek Ziraat Enstitüsü (1928), Sayıştay Binası (1928-1930), Ankara'daki İsmet Paşa Kız Enstitüsü Binası (1930), Siyasal Bilgiler Fakültesi (1935-1936) gibi yapıların uygulamaları ve tasarımları Egli'ye aittir. **Bozdoğan (2001)**, bu yapılarda Alman modernizminde kullanılan ve hemen fark edilen öğelerin tercih edildiğini ifade etmiştir.



Şekil 2.10: Devlet Müzik Konservatuvarı **(Web-6, 2024)**.

İstanbul Teknik Üniversitesi'ne tahsis edilen iki uyabancı mimardan biri olan Clemens Holzmeister, Türkiye'de pratik deneyim kazanma açısından da birçok fırsata sahip olmuştur. Üniversitedeki geçici görevinin yanı sıra, başta Ankara olmak üzere çok sayıda önemli kamu binasının planlanması ve yapım aşamasında görev almıştır **(Sözen, 1984)**. Milli Savunma Bakanlığı (1928-1930), Harp Okulu (1930-1935),

Merkez Bankası (1931-1933), İçişleri Bakanlığı (1933-1935) , Bayındırlık Bakanlığı (1933- 1934), Merkez Bankası (1933-1934), Türkiye Büyük Millet Meclisi (1938-1960) mimarın yapıları arasında yer almaktadır.

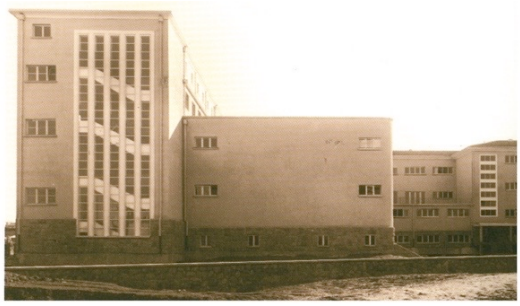


Şekil 2.11: İçişleri Bakanlığı **(Web-7, 2024)**.



Şekil 2.12: Merkez Bankası **(Web-8, 2024)**.

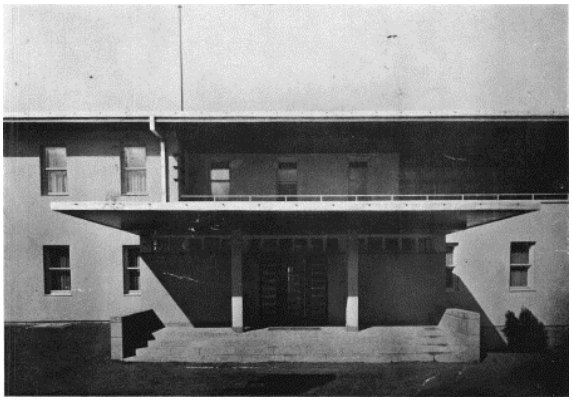
Dönemin bir diğer önemli isimlerinden olan Bruno Taut, eğitim alanında Holzmeister ve Egli gibi yeni bir stil oluştumak yerine, 1930'dan sonra gelen modernizmden ve geleneksel olandan farklı bir eğitim düsturu geliştirmiştir. Taut, "Her iyi mimari aynı zamanda ulusaldır ama her ulusal mimari kötüdür." ifadesi ile devletlerin ulusal mimarlığa yönelik duruşlarına katılmadığını çok açık bir şekilde ortaya koymuştur **(Speidel, 1998)**. Daha çok okul yapılarıyla tanınan Taut'un eserleri arasında başlıca şunlar yer almaktadır: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (1937), Ankara Atatürk Lisesi (1937-1938), Asım Kömürcüoğlu ile birlikte), Cebeci Ortaokulu (1938) (Resim 4.28), Trabzon Lisesi (1937) İzmir Kız Enstitüsü (1938) ve Atatürk'ün Katafalkı (1938) **(Sözen, 1984)**.



Şekil 2.13: Ankara Atatürk Lisesi (1937-1938) **(Alpagut, 2018)**.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nden sonra hem yerli hem de yabancı mimarlar döneme katkıda bulunmuşlardır. Türk mimarlarının bu dönemde çok sayıda konut ve az sayıda kamu yapısında imzalarının olduğu görülmektedir. Seyfi Arkan, Celal Biçer, Zeki Sayar, Abidin Mortaş, Bedri Uçar, Şevki Balmumcu, Bekir İhsan Ünal ve Sedad Hakkı Eldem bu dönemin önemli isimlerindendir **(Sözen, 1984)**.

Dönem içerisinde en çok yapı üreten mimarlardan biri olan Seyfi Arkan için Çankaya Hariciye Köşkü yarışması ile kazandığı birincilik ödülü dönüm noktası olmuş ve Atatürk'ün özel mimarı haline gelmiştir **(Sözen, 1984)**. Üçler Apartmanı (1933-1934), Florya Cumhurbaşkanı Deniz Köşkü (1935-1936), Florya İçişleri Bakanı Köşkü (1936-1937), İller Bankası Genel Müdürlük Binası (1936-1937), Çankaya Misafir ve Başbakan Köşkü (1936-1937), İzmir Halkevi (1938-1939) mimarın yapıları arasında yer almaktadır.



Şekil 2.14: Hariciye Köşkü (1935) **(Arkitekt, 1935 11/12)**.

Bu dönemin bir diğer önemli yerli mimarlarından Şevki Balmumcu, dünya trendlerini takip eden bir mimar olmasına rağmen çok fazla yapı üretmemiştir. 1933 yılında Ankara Sergi Evi için yaptığı çağdaş tasarım birincilik ödülüne layık görülmüştür

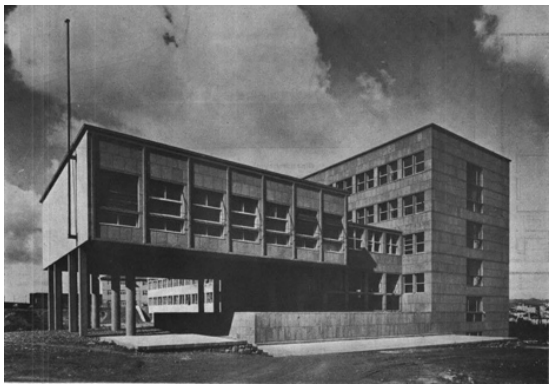
(Sözen, 1984). O dönemde hem Ankara'nın hem de Türkiye'nin en modern binası olan Ankara Sergi Evi, 19. Yüzyıldan itibaren kent merkezlerinde inşa edilen sergi yapıları arasında dikkat çekici ve etkileyici bir yapı olmuştur **(Altan, 2011)**. **Hasol (2017)**, iki kitleden oluşan ve birbirini dik şekilde kesen bu yapıyı; o dönem Art Deco'nun Streamline Moderne[2] diye anılan türüne benzetmiştir. Bir zamanlar sembolik olan bu yapının mimari görünümü, Paul Bonatz'ın sonraki yıllarda burayı Devlet Opera Binası'na dönüştürmesiyle değişmiştir **(Sözen, 1984)**.



Şekil 2.15: Ankara Sergi Evi **(Arkitekt, 1935/4)**.

Bir diğer isim Sedad Hakkı Eldem ise yalnızca bu dönemde değil Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı'nın pek çok döneminde adından söz ettirmiştir. Avrupa'da önemli mimarlar ile birlikte çalıştıktan sonra ülkeye döndüğünde ürettiği yapılarda modernizmin etkileri görülmüştür. Yalova Termal Oteli, Ankara İnhisarlar Umum Müdürlüğü, Elektrik Şirketi/SATIE yapıları bu döneme ait örnekler arasında yer almaktadır **(Sözen, 1984)**.

[2]Aaerodinamik hatlara sahip bir tarz olarak bilinen Streamline'in öne çıkan özellikleri arasında; eğrisel köşe dönüşleri, dönüşlerde cam kullanımı ve yatay düz hatlar yer almaktadır **(Mülayim, 2017)**.



Şekil 2.16: Ankara İnhisarlar Umum Müdürlüğü **(Arkitekt, 1937/12)**.

Yaşanan bu dönemle ilgili olarak **Sözen (1984)** şöyle bir gözlemde bulunmuştur:

> *Bu dönemde birçok olumlu gelişmelere karşın, çözüm bekleyen sorunların sayısı azalmamıştır. Bir yandan yerel malzeme kullanımı bırakılmış, ama buna karşılık ülke içinde yoğun biçimde üretimi sağlayacak bir program gündeme getirilememiştir. Devletçi bir ekonomi politikası izlenmesine karşın , yapı teknolojisi alanında buna koşut, geçerli çözümlere, gerekli örgütlenme düzeyine ulaşılamamıştır **(Sözen, 1984)***

1930'lu yılların bitimine doğru, korumacı ekonomik düzene geçiş, milliyetçiliğin giderek kuvvetlenmesi, bu evolüsyonun tesirinde kalan Türk modernleşme projesine devletçilik prensibinin eklemlenmesi, modern Türk mimarisinde bir takım değişimlere yol açmış ve kültürel öz arayışları tetiklenmiştir.[3] Bununla beraber **Sayar (2000)**'ın ifadesine göre; II. Ulusal Mimarlık 1940'larda Sedat Hakkı Eldem'in söylemleri neticesinde aktif bir hal almıştır. Dolayısıyla modernizm anlayışının tam anlamıyla devam ettirilemediği 1940'lar tez kapsamına dahil edilmeyecek; bir sonraki başlıkta yüzyıl ortasına geçmeden önce söz konusu dönemden literatür araştırmasına dayalı olacak şekilde kısaca bahsedilecektir.

2.3.2. Yüzyıl Ortasında Mimarlık Ortamı

1929'daki dünya ekonomik krizi, Türkiye'nin de dahil olduğu birçok ülkeyi etkilemiş ve bu dönemde ülkede devlet kapitalizmi hakim olmuştur. Bu durum pek çok alanda olduğu gibi mimarlık alanında da etkisini göstermiştir. Modernist yaklaşımın baskın olduğu 1930'lu yıllarda, birçok mimari yapıda malzeme, teknik, bakım ve onarım gibi maliyetlerin yüksek olması eleştirilere sebep olmuştur. Tüm bu eleştirilere karşı

[3] Detaylı bilgi için Bkz. Ek-1: Ek-1: Türkiye'de Önemli Siyasi Gelişmeler.

koymak amacıyla birçok mimarın bir araya gelmesiyle de II. Ulusal Mimarlık Akımı kendini göstermeye başlamıştır **(Batur, 2005)**.

Alsaç (1973)'ın ifadesine göre bu akımın oluşmasını tetikleyen iki belirleyici olay söz konusudur; ilki, Mustafa Kemal Atatürk'ün 1938'de vefat etmesi; bir diğeri ise 1939'da başlayan II. Dünya Savaşıdır. Savaşın neden olduğu şartlar, mimariyi de etkilemiştir. Çelik, cam, çimento gibi modern yapı malzemelerinin ithalatı kesilmiştir. Çağdaş mimarlık fikrini benimseyen mimarlar dahi, yerel yapı malzemelerine ve bölgesel inşaat tekniklerine zorunlu olarak yönelmek zorunda kalmışlardır **(Sözen, 1984)**. Bu akımın öncüleri arasında Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat gibi yerli mimarları yer alırken; Bruno Taut, Egli ve Holzmeister başta olmak üzere, Martin Wagner, Martin Elsaesser gibi yabancı mimarlar da yer almıştır **(Aslanoğlu, 2010)**. Anıtkabir, Ankara Fen Fakültesi Binası, Ankara Opera Sahnesi bu dönemin özeliklerini taşıyan yapılardır **(Aslanoğu, 2010)**.

1940'larda öne çıkan kübik yapılar önemli bir trend haline gelmiştir. Türk mimarlığındaki dekoratif ve yapısal özellikleri neo-klasik tarzla sentezlenmiştir. Bu dönemin öncü mimarlarından Sedad Hakkı Eldem'in "Milli Mimarlık" seminerleri ve "Türk Evi" yaklaşımı, 1950'li yıllara kadar etkisini sürdürmüştür **(Altun, 2011)**.

Türk mimarlık tarihçileri genel olarak bu dönemi "II. Milli Mimarlık" olarak nitelendirirken; Bernd Nicolai (2011) ise "uluslararası ulusal üslup" ifadesi ile nitelendirmiştir. **Aslanoğlu (2010)**'nun ifadesine göre de; II. Milli Mimarlık modernizme bir tepki olarak çıkmasına karşın kendisini modern olarak görmektedir. Ona göre bölgeselci yaklaşım, bölgeselcilik kavramını modernizm ve rasyonalizmin temel gerekliliği olarak sunmaktadır. Bu yaklaşımda, modern eğilimler aslında anıtsal öğelerle güçlendirilirken etkileyici bir biçimde ortaya konmaktadır. Dolayısıyla, II. Ulusal Mimarlık Akımı, hayatta kalabilmek için modernizmi kabul ederek yoluna devam edebilecektir **Aslanoğlu (2010)**. **Bozdoğan (2001)** ise; yeni ulusal mimarlık hareketini destekleyen mimarlar için, özellikle de Türk mimarlar için çekici olan durumun; klasisizmin modern ve milli bir Türk mimarisi arayışıyla mükemmel bir şekilde uyumlu hale getirilmesi olduğunu ileri sürmüştür.

1940'ların sonlarına doğru, II. Ulusal Mimarlık Dönemi, ülkede ve dünyada ortaya çıkan yeni gelişmeler neticesinde etkisini kaybetmeye başlamıştır. Savaş sonrası dönemde ekonomik, sosyo-kültürel ve toplumsal değerlerin zayıflamasıyla birlikte

mimarlık alanında da değişimler yaşanmış; yerini batıdan gelen bir anlayışa bırakmıştır **(Sözen, 1984)**.

1950-1960 dönemi, birçok açıdan önemli bir dönemeç olarak kabul edilmektedir. Sibel **Bozdoğan (2001)**'a göre, 1930'lu yıllarda ortaya çıkan "Batılılaşma", "Modernleşme" ve "Çağdaşlaşma" söylemlerinin ideolojik baskısı atlatılmış, bununla beraber 1940'lı yıllara ait milliyetçi söylemler de geride bırakmıştır. **Vanlı (2006)**'ya göre ise, 1930'lara ait Türkiye'deki modern mimarlık Almanya ve Hollanda gibi işlevsel yaklaşımlarla çeşitlilik göstermiyordu; ancak II. Dünya Savaşından sonra, başka ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de, yüz yıl ortası dönemde rasyonalizme yönelim olmuştur. **Enis Kortan (1971)**, dönemin yapılarını "rasyonalist-uluslararası" ifadesi ile tanımlarken; **Mete Tapan (2007)** dönemi, "Uluslararası Üslup: Mimarlıkta Liberalizm" başlığı ile işaret etmektedir.

Amerika'da ortaya çıkan aktüel mimarlık yönelimlerinin Avrupa'da etkileri görülmüş ve bu etkiler Türkiye'de de hissedilmiştir. II. Dünya Savaşı'nın ardından oluşan değişiklikler, yeniliklerin kaynağı olmuştur; ancak 1946'da çok partili yönetime geçiş ve ülkede demokratikleşme sürecinin doğmasıyla birlikte gelen yeniliklerin hissedilir örneklerini görmek 1950 yılından sonrasına rastlamaktadır **(Alsaç, 1976)**. II. Dünya Savaşı sonrasında Alman etkisinin azalmasıyla birlikte, Türkiye'deki bağlantıların değişmesi mimarlık sahasındaki dengeleri de etkilemiştir. Bu bağlamda, artık sadece Almanya değil, farklı ülkelerin yenilikleri ve değişiklikleri de dikkate alınarak çeşitli yaklaşımlar denenmiştir **(Sözen, 1984)**.

Savaşı sonrası, baskın bir şekilde kendini hissettiren rasyonalizm etkisiyle, Amerika öncülüğünde batıdan alınan mimari prensipler Türkiye'deki yapı türlerinde de kullanılmaya başlanmıştır. İstanbul Adalet Sarayı için düzenlenen yarışmanın sonuçları, Milli Mimarlık akımının arka plana düştüğünün ilk belirtisi olarak görülmektedir. Emin Onat ve Sedad Hakkı Eldem, yarışmayı kazanmalarının yanı sıra II. Ulusal Mimarlık Dönemi'nde önemli yapılar tasarlamışlardır; fakat sundukları proje üzerinden modern mimarlık düşüncesini benimsedikleri anlaşılmaktadır **(Sözen, 1984)**. Cephenin net bir şekilde geometrik formu ve betonarme strüktürü ifade etmesi, yapının uluslararası mimarlık anlayışına yakın bir duruşta olduğunu göstermektedir **(Alsaç, 1976)**. **Frampton (1995)**'ın da ifade ettiği üzere, Uluslararası Stil aslında bir tasarım yaklaşımını temsil etmekteydi. Söz konusu yaklaşım, modern çağda ihtiyaç duyulan yapı tasarımında, çağdaş malzeme ve teknolojiyi uygulamayı

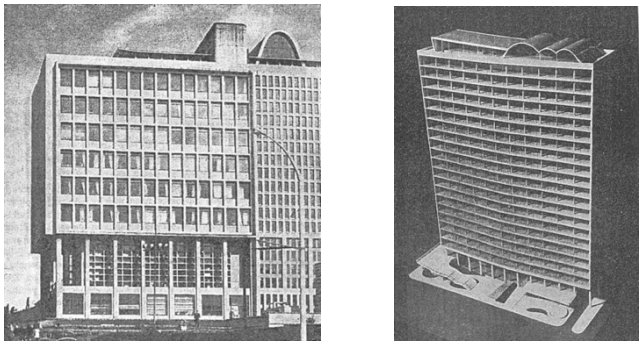
hedeflemekteydi ve Güney Amerika'dan Uzakdoğu'ya kadar pek çok yerde bu yaklaşım benimsenerek uygulanmıştır **(Frampton, 1995)**. Türkiye'de ise, teknolojik zeminin kısıtlı olduğu bu zaman diliminde, mimarlar son teknolojiyi kullanamamışlardır. Bunun yerine çözülmüş 'detaylar'ı, mevcut malzeme ve teknolojiyi kullanarak uygulamayı denemişlerdir. Fakat **Tanyeli (1997)**'ye göre mevcut imkanların zorlanması, yapı teknolojisinin ilerlemesinde önemli bir etken olmuştur **(Tanyeli, 1996)**. Bunun yanı sıra, söz konusu dönemde malzemenin ülkeye girişi de önemli bir konudur. II. Dünya Savaşı'nın ardından ülkelerdeki üretim oranı yükselmiş, malzemesini ithal eden ülkelerde ise bu durumla ilişik olarak yapı üretim artışı gelişmiştir. Türkiye'de de serbest ithalat politikasının benimsenmesine koşut olarak malzeme alımında ve dolayısıyla yapı üretiminde büyük ölçüde artış görülmüştür **(Ural, 1974)**.

Mimarlar, tek bir yerde kısıtlı kalmak yerine, artık bağımsız şekilde çalışabilecekleri yeni alan arayışlarına girmişlerdir **(Sözen, 1984)**. Bu dönemde, Bayındırlık Bakanlığı ve diğer kamu kuruluşlarının projeleri yoğun eleştiri almış, 1952 yılında Mimarlık ve Şehircilik Yarışmaları Yönetmeliği yürürlüğe girince bağımsız ofislerin yarışmalara başvuru oranı yükselmiştir. 1954'te Mimarlar Odası'nın kurulmasına imkan veren yasa çıktıktan sonra örgütlenme meselesi ele alınmış ve yabancı mimarların oranı düşüş göstermiştir **(Sözen, 1984)**. Aynı zamanda pek çok farklılıkların ve kırılmaların yaşandığı bu dönemde, ilk ticari ofis yapılarının inşası da başlamıştır **(Tanyeli, 1997)**.

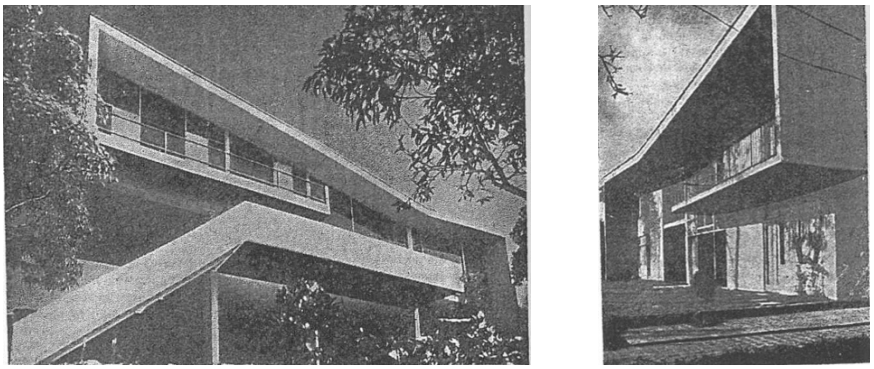
1950'li yıllar, Türkiye ekonomisinde 1946'dan itibaren meydana gelen değişimlerin somut bir şekilde görüldüğü bir dönemdir. Bu yıllarda "Demokrasi" çabası başlamış ve ülkede iktidar ilk defa "parlamenter demokrasi" kuralları çerçevesinde değişmiştir. Buna bağlı olarak, devletin ekonomideki rolü azalarak; özel sektör teşvik edilmiş ve Amerika'nın ekonomi politikasına sıkı sıkıya tutunulmuştur **(Ural, 1974)**. **Arkitekt (1949)**'te yer alan şu yazıda; "…Gelecekte, Bankanın faaliyeti ve hizmetleri daha ziyade Türkiyemiz gibi, zengin bir toprağa ve zeki istidatlara malik memleketlere teveccüh edecek ve buralarda da mesut bir hava içinde alet işleyecek, el övünecektir." bankaya dair olumlu bir imaj oluşturulduğu ve övüldüğü görülmektedir. Nitekim; bu dönem Türkiye'de ekonomik ve politik farklılaşmaların yaşandığı ve Amerika'nın ülkedeki etkisinin arttığı zamanlara rastlamaktadır **(Ural, 1974)**. **Şık (2000)**'ın da ifade ettiği gibi, Demokrat Parti'nin sıkça dile getirdiği "küçük Amerika olmak" gayesi düşünüldüğünde, söz konusu dönem içerisinde ülkede devamlı olarak Amerika'nın

örnek alındığı görülmektedir **(Şık, 2000)**. Ülkedeki ekonomik kalkınmanın hızlandırılması amacıyla, özel sektör teşvik edilerek güçlendirilmiş ve bu dönemde Yapı ve Kredi Bankası (1944), Garanti Bankası (1946), Akbank (1948), Türkiye Sınai Kalkınma Bankası (1950), Şekerbank (1954) ve Pamukbank (1955) gibi özel bankalar kurulmuştur **(Artun 1983)**. Bu bağlamda söz konusu bankalar, ekonomik anlamda dönem içerisinde güçlü bir rol edinmiştir.

‘’Bölgesel-Geleneksel’’ olan ulusal mimarlık anlayışı, batıdan gelen yeni akım karşısında söz konusu dönemde tesirini kaybetmiştir. Bu durum, mimari dergilerde de benzer örneklerle kendini göstermeye başlamıştır. Öyle ki; **Kortan (1971)**, bu dönemde Türkiye'deki mimarların, yabancı ünlü mimarların ilkelerinden yayınlar vasıtasıyla etkilendiğini, benimsediğini ve bu ilkeleri yapılarında uyguladıklarını belirtmiştir. Bu duruma örnek olarak İstanbul Belediye Binası’nı örnek veren **Kortan (1971)**, Le Corbusier ilkelerinin Güney Amerika yorumunun görüldüğü yapıda; L'architecture D'aujourd'hui dergisinin Brezilya sayısından kuvvetle etkilenildiğini ileri sürmüştür **(Şekil 2.17)**. Yazar benzer şekilde dergide sunulan ve Avusturalya’da yer alan villanın beğenilmesi sonucu ana hatlarıyla Türk bir mimar tarafından İstanbul’da yapılmasını örnek göstermiştir **(Şekil 2.18)**. **Alsaç (1973)** ise, bu konu ile ilgili olarak; Ulusal Mimarlık döneminden farklı şekilde, batıya ait mimari fikirlerden etkilenilerek kopyalama eğiliminin olduğunu, mimaride kişiselliğin ön planda tutulduğunu ve sosyal konuların ihmal edildiğini eleştirmiştir.



Şekil 2.17: Sol: İstanbul Belediye Binası, Sağ: Güney Amerika’da Bir Büro Binası **(Kortan, 1971).**



Şekil 2.18: Sol: İstanbul'da Bir Ev, Sağ: Avusturalya'da Bir Ev **(Kortan, 1971)**.

Orhan Alsaç (1945) ise, döneme özgü mimarinin nasıl olması gerektiğini şu şekilde ifade etmiştir:

> *...Onun için milli mimari demek , gazetelerde yazılıp herkese tavsiye edildiği ve Profesör Bonatz'ın yaptığı gibi , eski eserlerimizin bu gün bize güzel görünen fakat hiçbir ihtiyacımızı karşılamayan motiflerini alıp binalarımızın üstüne takmak değildir. Bugünün Türk mimarisi bugünün tekniği ile bugünün ihtiyaçlarına cevap veren mimaridir **(Alsaç, 1945)**.*

Dönem içerisinde öne çıkan yapılara bakıldığında; oteller, fabrikalar, konutlar, bankalar veya özel ofisler olduğu görülmektedir **(Sözen, 1984)**. Uluslararası Stil'in hakim olduğu bu dönemde Le Corbusier etkisi ve prizmatik yapı kütleleri dikkat çekmektedir. Yapıların iç mekan tasarımlarındaki döşeme ve duvarların cephelere aksettirilmesiyle oluşan ızgara cephe görüntüsüne ise dönem içerisinde sıkça rastlanmaktadır **(Hasol, 2017)**. Amerika'lı SOM grubu ve Sedat Hakkı Eldem'in birlikte tasarladığı İstanbul Hilton Oteli bu anlamda dönemin en öne çıkan örneğidir **(Sözen, 1984)**. Öyle ki; **Vanlı (2006)**, daha sonraki yapılarda benzer özelliklerin sıkça kullanılmasından dolayı ''hiltonculuk'' eleştirisinde bulunmuştur. Yine; İstanbul Belediye Binası, İzmir Belediyesi İşhanı, Çınar Oteli, Florya-Kilyos Sosyal Tesisi, Sakarya Hükümet Konağı gibi yapılar da dönem içerindeki önemli yapılar arasında yer almaktadır **(Kortan, 1971)**.

Sözen (1984)'e göre 1950 yılından sonraki dönemle birlikte birçok fikrin birlikte var olabilmesi mimarlık alanında "demokratikleşme"nin göstergesi olmuştur. Bu bağlamda mevcut dönemi Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı'nda bir dönüm noktası olarak tanımlamıştır. Özetle; bu döneme gelene kadar ülkedeki mimarlık anlayışı, hükümet siyasetinin ve mevcut ideolojinin aracı olarak konumlanmıştır. Fakat yüz yıl

ortasına gelinmesiyle birlikte dış kaynaklardan beslenen mimarlar ile devingen bir dönem yaşanmıştır

3. MİMARİ FOTOĞRAF, MİMARLIK DERGİLERİ VE TEMSİLİYET

Mimari fotoğrafın temsil gücü ve görsel malzemenin dergilerdeki önemi ve etkisi, çalışmanın ana konularından birini oluşturduğundan; bu bölümde ilk olarak mimari fotoğraf kavramı literatür taramasına dayalı olacak şekilde ele alınacaktır. Ardından mimarlar için önemli bir iletişim aracı olarak kullanılan ve aynı zamanda mimari söylemleri dönüştürme aracı olarak da hizmet eden süreli yayınlar bölümün ikinci kısmında incelenektir.

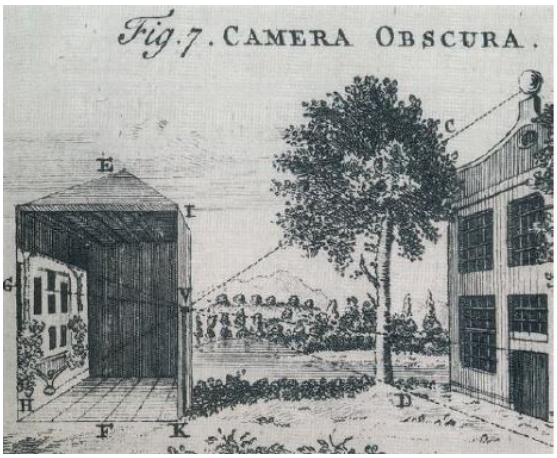
3.1. Mimari Fotoğraf

Bu bölümde öncelikle fotoğrafın keşfinden başlayarak, geçirdiği ilerleme süreci üzerinde durulup; tarihsel açıdan literatür araştırmasına dayalı şekilde incelenecektir. İkinci kısımda ise mimari fotoğrafı kavrayabilmek adına ne tür amaçlar taşıyabileceğine değinilecektir. Ardından mimari fotoğrafların değerlendirme bölümünde yorumlanabilmesi, analiz edilebilmesi, karşılaştırılabilmesi amacıyla; fotoğrafta kompozisyon unsurları ele alınacaktır. Son olarak ise; fotoğrafın kayıt aracı olma özelliğinin yanı sıra temsiliyet özelliğinden bahsedilecektir.

3.1.1. Mimari Fotoğrafa Tarihsel Bir Bakış

İnsanlık tarihi boyunca, mağara duvarlarına çizilen ilk resimlerden başlayarak, görüneni somutlaştırma ve yaşanan anı, çevreyi kayıt altına alma arzusu fark edilmektedir. Fotoğraf kullanımının olmadığı zamanlarda yapılan resimlerde bu arzunun izleri bulunmuş; ancak fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte başka bir dönem ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın geçmişi, MÖ 5. yüzyılda Aristotales'e dek gelen bir camera obscura tarihini içermektedir. "İlk kez X.yy.da, Arap Bilim adamı İbni-l Heysem (Alhazen 965-1051) güneş tutulmasını izlemek için camera obscura olarak adlandırılan ilkel karanlık kutuyu kullanmıştır." **(Kanburoğlu, 1998)**.

Bu ilkel kutunun işleyiş sistemi, iğne deliği (pinhole) prensibinden türemiştir. Karanlık kutudaki bu delik yardımıyla dışarıdaki nesneler, duvarda ters görünecek şekilde oluşmaktadır **(Kanburoğlu, 2007)**.



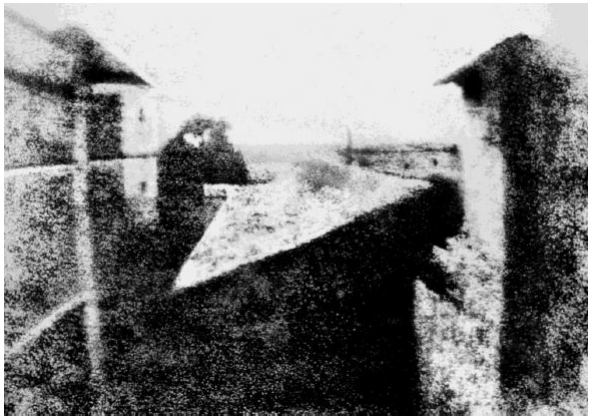
Şekil 3.1: Görsel Karanlık odanın duvarındakiışığın girmesiyle oluşan görüntü **(Önen, 2016).**

Yüzyıllar boyunca gerçekleşen kimyasal ve teknik ilerlemelerin bir sonucu olarak, kalıcı fotoğraf 1826 senesinde Joseph Nicephore Niepce tarafından Fransa'nın Chalon-sur-Saone şehrindeki çalışma odasının penceresinden bir görüntü yakalanarak elde edilmiştir **(Şekil 3.2)**. Bu görüntü, aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olarak da kabul edilmektedir **(Kılıç, 2007)**.

Fotoğraf makinasının keşfedilmediği zamanlara dair bilgilere, çeşitli yazılı kaynaklar veya arkeolojik kalıntılar aracılığıyla ulaşmak mümkün olmaktaydı. Ancak, 19. yüzyılda icat edilen fotoğraf makineleri, kaydetme ve görüntüleme yeteneği sayesinde söz konusu dönemden itibaren bilgi edinmeyi önemli ölçüde kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda fotoğraf, hareketli görüntüye kıyasla daha kalıcı bir izlenim bıraktığı için, bilgi sahibi olma konusunda da önemli bir araç haline gelmiştir **(Sontag, 1999)**. Modern mimari alanıyla alakalı olarak ise 1860'lara kadar, uzmanlaşmış herhangi bir fotoğraf firması bulunmamaktadır. Daha sonra ilk olarak, İngiltere'de "Bedford Lemere and Co." adı altında ilk mimari fotoğraf firması ortaya çıkmıştır. Müşterilerinin taleplerini dikkate alarak, uzun pozlamalar ve küçük aparatlar kullanarak, keskin detaylar elde etmişler ve dramatik etki yaratabilecek ışıklardan ve gölgelendirmelerden kaçınmışlardır **(Harris,1995)**. Bu anlamda mimari yapılara dair bilgi edinme ve fotoğraf kullanımı giderek hız kazanmıştır.

Yeni ve gelişen teknoloji alanıyla birlikte, modernist bir dünya oluşturulmaya başlanmıştır. Bu dönemde mimarlık söz konusu değişimlerden etkilenirken; fotoğraf da, yine bu dönemdeki yeniliklerin bir parçası olarak kendini göstermiştir. Örneğin,

Walter Gropius tarafından 1919 yılında Almanya'da kurulan Bauhaus'ta, farklı perspektifler kullanılarak çekilmiş şehir manzaraları, oluşturulan fotoğraf bölümü çatısı altında ve konstrüktivist sanat akımı çerçevesinde üretilmiştir.



Şekil 3.2: 1826 yılında Nicephore Niepce'in evinden çektiği fotoğraf **(Önen, 2016).**

II. Dünya Savaşı'nın ardından, fotoğraf gazeteciliğinin öne çıkmasıyla birlikte, mimari fotoğrafçılık; sanatsal bir bakış açısı içermeyen, daha çok pratik uygulama odaklı bir fotoğrafçılığın egemenliğine girmiştir. Elde taşınabilir Leica makinelerinin kullanımı, fotoğraf gazeteciliğinin de etkisiyle birlikte, fotoğrafçılığı farklı bir yöne taşımıştır **(Gökgönül, 2006)**.

1960'lı yıllarda sanat alanında yaşanan köklü dönüşümler ile birlikte, fotoğrafçılık özelinde de bir takım değişimler görüşmüştür. 1962 yılında Andy Warhol ve Robert Rouschenberg, fotoğrafları tuvale aktararak görüntü elde etmek amacıyla bazı baskı teknikleri üzerinde denemeler yapmışlardır. Fotoğraf farklı hedefler için kullanılabilir bir hale gelmiştir; artık kullanılan şey bir nesnenin ötesinde, bağımsız bir sanat eseri haline gelmiştir.

Edmund Burke Feldman (1987), kamera kullanımının artmasıyla birlikte insan yaşantısına beş önemli etkinin dahil olduğunu iddia etmekte ve bu görüşünü "Varieties of Visual Experience" adlı kitabında şu şekilde açıklamaktadır:

> *Birincisi, imgelere sahip olma ayrıcalığı kitlelere yayılmıştır. İkincisi, imgelerin mülkiyeti sıradan insanların kendilerini ve çevrelerini nesnel olarak görme kapasitelerinde bir kuantum sıçraması yaratmıştır. Üçüncüsü, fotoğraf çekme ve onları yargılama yeteneği, genel olarak kültürel işlere katılmak için daha fazla kapasite sağlıyor gibi görünmektedir. Dördüncüsü, kültürel meselelere daha fazla katılım siyasete katılımı arttırmıştır. Beşinci olarak, resim*

*toplama, statüsü güvenli olan eski seçkinlere veya elit statüyü hedefleyen yeni bir sınıfa devredilmiştir **(Feldman, 1987)**.*

Fransa ve İngiltere'den başlayarak hızla dünyaya yayılan fotoğraf ve onun temsili, büyük ölçüde görme biçimleri üzerinde bir tesir oluşturmuştur. Fotoğrafın kitaplar, gazeteler, dergiler gibi basılı yayınlarda yer alması, okuyucu kitlesi için yeni bir gerçeklik oluşturmuştur. Dolayısıyla; fotoğraf ve modernite gelişim açısından bir paralellik göstermektedir. 1826 yılında ortaya çıkışından şimdiye kadar olan süreç boyunca, fotoğraf teknolojik yeniliklerle birlikte devamlı olarak evrilmiş ve modernizmin vazgeçilmez değişimiyle eş zamanlı olarak varlığını sürdürmüştür **(Çelik ve Eldem, 2015)**. Aynı zamanda ilk fotoğraflar, modernizmi desteklemesi açısında önemli bir rol üstlenmiştir.

Fotoğraf, modernizmin zorlu yolculuğunda, ilk başta seçkin ve sınırlı bir kitleye hitap eden bir nesne iken, elli yıldan daha kısa bir süre içinde daha geniş bir topluluğa hitap eden bir nesneye dönüşmüştür **(Çelik ve Eldem, 2015)**. Ülkemiz topraklarında fotoğrafın ilk kez kullanılmaya başlandığı zamanlar ise Osmanlı İmparatorluğu dönemine denk gelmektedir. Fotoğrafa yönelik çalışmalar, ilk zamanlar portre, manzara, mimari eser ve kıyafet alanları ile kısıtlıydı; ancak amatör fotoğrafçılığının artması ve basın fotoğrafçılığının etkin hale gelmesiyle birlikte, 1800'lerin sonlarında daha kapsamlı bir hale gelmeye başlamıştır.

Avrupa düşünce ve bilimine karşı tutumun önyargılı olduğu Osmanlı İmparatorluğunda bu tedbirli yaklaşma adetini bozan padişah II. Mahmud olmuştur **(Gezgin, 1994)**. Fotoğrafın II. Mahmud zamanında tanıtılmış olmasına karşın, devlet fotoğrafı ilk kez Abdülaziz zamanında kullanmıştır. Aynı zamanda Omanlı dönemindeki padişahlar arasında Avrupa'ya ilk kez ziyaret düzenlemiş olan Abdülaziz, İmparatoriçe Augusta'ya, Abdullah Biraderler tarafından çekilen fotoğrafını da göndermiştir. Osmanlı'da fotoğrafın yaygın olarak kullanılması ise II. Abdülhamid zamanında gerçekleşmiştir. Devlete ait tüm yapıların; okulların, camilerin, hastanelerin, fabrikaların, arkeolojik kalıntıların vb. fotoğraflarını çektiren II. Abdülhamid, ülkenin propagandasını yapmak için farklı devlet yöneticilerine albümler yollamıştır **(Özendes, 1995)**. İmparatorluğun tanıtımında hazırlanan albümler ve katılınan sergilere bakıldığında fotoğrafın önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu bağlamda; 1867 yılında Uluslararası Paris Fuarı için, "Fotoğraflarla

İstanbul Manzaraları ve Tarihi Türk Silahları" konulu sergi, 1873'de Viyana Sergisi için Pascal Sébah'a hazırlatılan Le Costumes Popularies de La Turquie en 1873 (Elbise-i Osmaniye) isimli albüm önemli örneklerdendir **(Gökgönül, 2006)**.

Batı tarzı resim ilk defa, 1795 yılında eğitime başlayan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'un müfredatına dahil edilmiş ve resim derslerinde kullanılmak üzere İngiltere'den 1805 yılında bir Camera Obscura getirilmiştir. Ardından fotoğraf derslerinin de eklenmesiyle, bu okulda ve askeri okullarda dersin öğretmenliğini ressam sınıfından mezun olanlar üstlenmiştir. II. Abdülhamid'in, saraydan ayrılmadan tüm imparatorluğu takip etmesi, bu fotoğrafçıların çektikleri fotoğraflar aracılığıyla gerçekleşmiştir **(Özendes, 1999)**. Yalnızca II. Abdülhamid döneminde değil, 19. yy.'da popülerleşmeye başlayan, görselleştirilmiş bilgi ve yeni duyarlılık biçimlerini içeren resimli dergiler, Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaacılık endüstrisinin başladığı ve okuryazarlığın arttığı 1876-1909 yılları arasında oldukça önemli bir rol oynamıştır **(Ersoy, 2018)**. Bu anlamda Şehbal dergisi baskı-fotoğraf kalitesi anlamında Osmanlı'da önemli bir boşluğu doldurmuştur. 15 günlük aralıklarla çıkan dergi 1909-1914 yılları arasında 100 adet sayın yayınlamıştır. II. Meşrutiyet yıllarında yayınlanan derginin düşünsel yaklaşımı çağdaşlaşma ve hürriyet üzerine olmuştur. Pek çok konu hakkında yazı ve fotoğrafın bulunduğu dergi ülkedeki ilk ve önemli örnekler arasında yer almaktadır **(Prator, 1996)**.

Fotoğraf arşivlerinin artmasında en büyük etkenin, İmparatorluğun fotoğrafa duyduğu ilgiden kaynaklandığını öne süren **Çelik (2015)**; II. Abdülhamid döneminde bu ilginin zirve noktasına ulaştığını ve kendisiyle bağlantılı şekilde büyük bir koleksiyona dönüştüğünü belirtmiştir. İstanbul Üniversitesi'nde "Yıldız Albümleri" adlı II. Abdülhamid dönemine ait önemli bir arşiv bulunmaktadır. **Eren (2011)**'den aktarıldığına göre; bu arşivde tekrar edenler de dahil edildiğinde 38599 adet kare yer almaktadır ve bu karelerin neredeyse iki bin tanesi gravür, birkaçı baskı fotoğrafı, çoğunluğu ise orijinal fotoğraflardan oluşmaktadır. Fotoğrafların içerikleri arasında kent, kasaba, köy; sanayi, eğitim, sağlık, köprü yapıları; bireyler, gelenek ve görenekler; gemiler ve bazı taşıtlar; seyahatler, çeşitli eşya üretim ve satış katalogları gibi temalar yer almaktadır. Söz konusu fotoğrafları çeken fotoğrafçıların ve fotoğraf stüdyolarının adedi ise 263 olarak belirlenmiştir **(Eren, 2011)**. II. Abdülhamid, diğer ülkelerde istenilen izlenimi oluşturmak ve Osmanlı hakkında kurulan algıyı değiştirmek amacıyla Yıldız Sarayı'nı adeta bir basın merkezi ve görsel imaj depolama

alanına dönüştürerek imge yönetimini elinde tutmuştur. Aynı zamanda, kendi fotoğrafçılarından özel fotoğraflar sipariş veren II. Abdülhamid, günlük gazeteler basına servis edilmeden önce toplatarak denetlemiştir. Fotoğrafın etkisinin ve ikna etme potansiyelinin farkına varan II. Abdülhamid, çekilen birçok fotoğrafı Malumat, Servet-i Fünun gibi yerel gazetelerde yayınlatarak arzuladığı imge yönetimini oluşturmuştur. Bununla beraber II. Abdülhamid'in, sipariş verdiği fotoğraf albümlerini diğer ülkelere yollayarak propaganda çalışmalarını yürüttüğü ve bu girişimiyle devletin algılanma şeklini kontrol etmeye çalıştığı ifade edilmektedir **(Ersoy, 2018)**.



Şekil 3.3: Pascal Sébah, Ayasofya İç Çekimi, 1880. **(Önen, 2016)**



Şekil 3.4: Abdullah Fréres, Hamidiye Camii – II.Abdülhamid Han Cuma Selamlığında **(Önen, 2016).**

Bu dönem içerisinde ismi geçen fotoğraf ve fotoğraçı stüdyolarına bakıldığında; 1840'lı yıllardan başlayarak, İstanbul ve Osmanlı toprakları, ilk olarak gezgin fotoğrafçıların sıkça ziyaret ettiği bir yer haline gelirken, ilk fotoğraf stüdyosu da İtalyan kökenli Carlo ve Giovanni Naya Kardeşler tarafından Beyoğlu'nda açılmıştır **(Çelik ve Eldem, 2015)**. Yerli fotoğraf stüdyolarını ise, sırasıyla 1850'de Vasilaki Kargopulo, 1857'de Pascal Sébah ve 1858'de Viçen Abdullah kurmuştur. Bu stüdyoları, II. Abdülhamid devrinde faaliyete geçen Sébah & Joaillier, Phebüs, Andriyomenos ve Apollo isimli stüdyolar takip etmiştir. Pera bölgesi 1840-1900 seneleri içerisinde otuzu aşkın meşhur fotoğraf stüdyosuna ev sahipliği yapmıştır **(Çizgen, 1992)**. Bahaettin Rahmi Bediz ise, 1909 yılında İstanbul'da ilk kez fotoğraf stüdyosu açan Türk olmuş; Resne isimli stüdyosunu işlerinin ters gitmesi sebebiyle 1927 yılında başkasına devrederek İzmir'de faaliyet göstermiştir **(Ak, 2004)**.

Osmanlı İmparatorluğu sonrasında Cumhuriyet'e geçiş dönemi göz önüne alındığında, fotoğrafçılığın daha bilinçli bir şekilde ele alındığı gözlemlenmektedir. Bu süre zarfında fotoğraf, ülkenin güzelliklerini geniş kitlelere tanıtma misyonunu üstlenmiştir **(Gezgin, 1994)**. **Gümrükçü (2022)**, yeni düzeni şu şekilde ifade etmiştir: "Cumhuriyet döneminde "söze" dayalı iletişimden, "görsel"e dayalı iletişime geçilerek, fotoğraf bir iletişim dili olarak kullanılmıştır." Demokratik bir anlayışa girilen bu dönemde, birçok alanda önemli değişimler meydana gelmiş; fotoğraf ise devlet politikası olarak öne çıkmıştır. Halkevleri'nin 1932'de başlatılan faaliyetleri de fotoğrafın geniş kitlelere yayılmasında önemli rol oynamıştır **(Özendes, 1999)**. Erken Cumhuriyet Dönemi fotoğraflarında, ulus devletin merkezi olarak görülen Ankara, daima vurgulanarak Türkiye'nin modern yüzü olarak tasvir edilmiştir. Bu fotoğraflarda genç Türkiye'nin sembolü olan başkent Ankara'nın gösterilmesi, toplumda güven oluşturma ve yeni sistemi benimsetme amaçlıdır **(Ercanlı, 2015)**.

Osmanlı İmparatorluğu'nda belge niteliği ile tanımlanarak insanların belleğinde görsel bir deneyim sağlaması, fotoğrafın geçiş döneminde kolaylık oluşturmuştur. Cumhuriyet'in ilanının ardından, fotoğraf yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin propaganda aracı haline gelmiş; ülkenin hem doğal hem de tarihi yönlerinin tanıtımı yapılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan liberalleşme düşüncesiyle birlikte Anadolu insanının bütün yönlerini tanıtan, aynı zamanda ülkenin doğal ve kültürel taraflarını belgeleyen eserler artmıştır **(Gökgönül, 2006)**.

Vedat Nedim Tör, 1933 yılında **Özendes (1999)**'in ifade ettiğine göre; Kemalist devrimleri ve genç Cumhuriyet'in evrimleşen, yenilenen tarafını uluslararası alanda tanıtmak amacıyla Matbuat Umum Müdürlüğü'nde görevlendirilmiştir. Ülkenin yeni yönetim biçimini, farklılaşan toplum fikirlerini, her alanda gerçekleştirilen yenilikleri halka iletebilmek ve uluslararası alanda kabul görmek için söz konusu dönemi ifade edebilmek önemli görülmüştür. Bu anlatımın en kuvvetli aracı ise **Özendes (1999)**'e göre hem çoğalabilen hem de hızlı yayılabilen fotoğraf olmuştur. Bununla beraber; **Ak (2001)**'ın aktardığına göre, Vedat Nedim Tör dönem ile ilgili şu ifadeleri kurmuştur:

> *..dahiliye Vekili Şükrü Kaya'nın imzasıyla bütün Valilere, Belediye Reis'lerine birer genelge yolladık. Onda vilayetinizin, belediyenizin tarihi sanat eserleri, arkeolojik servetleri, turistik güzellikleri Cumhuriyetin imar işleri hakkında "artistik" fotoğraflar göndermelerini bildirmiştik. Aradan uzun bir zaman geçmeden Türkiye'nin dört bucağından zarf zarf fotoğraf yağmaya başladı. Fakat aman Allah'ım ne fotoğraflar ne fotoğraflar...birbirinden gudubet birbirinden sakil, birbirinden zevksiz şeyler... **(Ak, 2001)**.*

Dolayısıyla genç Cumhuriyet'i ve yeniliklerini uluslararası alanda duyurmak için pek çok broşür, yayın hazırlayan Tör, 1934-1948 yılları arasında İsmet İnönü'nün denetlediği La Turquie Kemaliste dergisini yayınlamıştır. **Özcanlı (2022)**'nın aktardığına göre dergide yapılardan oluşan bir seçki mevcuttur ve ağırlıklı olarak anıtsallığın ön plana çıkarıldığı yapılar yer almaktadır. Bu noktada dergide yer alan fotoğrafların da söz konusu anıtsallığı vurguladığını savunan **Özcanlı (2022)**, Yeni Cumhuriyet'in Osmanlı ile kurduğu karmaşık bağın dergide görüldüğünü ifade etmiştir. Bununla beraber; La Turquie Kemaliste'de yer alan fotoğraflar Othmar Pferschy'e aittir **(Sezer, 2021)**. Söz konusu dönemde modern fabrikaları, üniversiteleri, büyük yapıları, caddeleri fotoğraflayan Othmar, ülkenin çağdaşlaşan yüzünü göstermiş; aynı zamanda Türkçe, Fransızca, İngilizce ve Almanca olarak yayınlanan 'Fotoğrafla Türkiye (1936)' adlı albümünü bir propaganda aracı olarak kullanmıştır **(Özendes, 1999)**.

Dönemin bir diğer önemli fotoğrafçıları ise; ''Garp Cephesi'' fotoğrafçısı olan Ethem Tem, hemen hemen her cephede savaşı fotoğraflayan Esat Nedim Tengizman, Atatürk'ün ülke gezilerinde özel fotografçısı olan Cemal Işıksel, II. Meşrutiyet'in ardınan Çankaya'nın fotoğrafçısı olan Ferit İbrahim Bey, ilk kez Çanakkale Savaşı'nda karargah fotoğrafçısı olarak tanınan Burhan Felek, ilk gazete fotoğrafçısı olan Namık Görgüç ve İstanbul fotoğrafları ile tanınan Selahattin Giz şeklinde

sıralanabilir **(Hepark, 1998)**. Osmanlı İmparatorluğu zamanında fotoğraf stüdyoları azınlıklara ait iken; Cumhuriyet'in ilanının ardından Müslümanlar tarafından işletilen stüdyo sayısı da giderek artmıştır. Resmi belgelere getirilen fotoğraf ekleme zorunluluğu da bu stüdyoların kurulmasının öncelikli sebeplerinden biri olmuştur **(Özendes, 1999)**.

Ertan (2014)'ın ifadesine göre, 1960 yılından önceki Türk fotoğrafçılarının öz ve biçim kavramları, ülkenin sıfırdan meydana gelişini yaşamış kişilerin duygu ve coşkularına dayalı bir yapılanmayı ortaya koymaktadır. 1960'ların ardından fotoğraf, devletin kültür politikasının bir bölümü olarak Anadolu'yu ve ülke hakikatlerini incelemeye yönelmiş; bununla birlikte söz konusu döneme ait fotoğraflar, yaşamı doğrudan, basit, duygusal ve düz olarak ifade eden fotoğraflar olmuştur.

3.1.2. Mimari Fotoğrafın Amacı

Mimari fotoğrafın bir dizi farklı amacı bulunabilir. Söz konusu amaçlar, yapıyı fotoğraflama nedenine bağlı olarak değişiklik göstermektedir. **Kanburoğlu (1998)** mimari fotoğrafın amacını; "Yapıları değişik amaç, ve yaklaşımlar doğrultusunda belli estetik değerlere göre fotoğraf karesine aktarmaktır." şeklinde tanımlamıştır. **Hedgecoe (1999)**'e göre ise mimari fotoğraf, yalnızca bir yapıyı olduğu gibi yansıtmamalı, aynı zamanda yapıyı şekillendiren çeşitli faktörleri de ifade etmelidir. Planlı bir çalışma gerektiren süreç, yapı üzerindeki etkilerin bilinçli bir şekilde belirlenip fotoğrafa iletilmesiyle gerçekleşmektedir **(Hedgecoe, 1999)**.

Yapı, temelde bir mimarlık ürünüdür; ancak etrafındaki insanlar, hayvanlar veya doğa ile birlikte bir bütünlük oluşturarak etkileşim içinde bulunmaktadır. Bu bağlamda; yapının tanımlanması için yapılan çekim ile onun fonksiyonlarını ortaya çıkartmak için yapılan çekimler farklılıklar gösterebilmektedir. Bu anlamda, mimari fotoğraf bir dizi farklı yaklaşım içerir, bunlar **Kanburoğlu (1998)**'na göre şu şekilde sıralanmaktadır: yapının çevreyle olan ilişkisini anlatan fotoğraf, yapının yapım evrelerini belgeleyen fotoğraf, arşiv amacı ile çekilen fotoğraf, arkeolojik yapı fotoğraf çekimi, tanıtım amacı ile çekilen fotoğraf, belgeleme amacı ile çekilen fotoğraf, rölöve ve restorasyonda fotoğraf, şehircilik-sokak ve fotoğraf, mimari alanında çıkan kitap-dergiler, resmi evrakta kullanılan fotoğraf. Dolayısıyla fotoğrafçının konuyu nasıl ele alacağını çekim yapmadan önce belirlemesi gerekmektedir.

Normal fotoğrafçılıktan farklı olarak mimari fotoğrafçılıkta yapıyı tanımak, mimarın anlatmak istediğini görmek ve yapıya o gözle yaklaşmak gerekmektedir. Mimari fotoğraf; anlatım gücü, teknik ve içerik niteliklerinin tamamını oluşturulmaktadır. **Günay (2020)**, 'Analog ve Dijital Mimarlık Fotoğrafı' kitabında bu üç özelliği şu şekilde açıklamıştır:

> *Mimarlık fotoğrafı her zaman resmin her noktasının net olduğu, disiplinli bir çerçeve ve perspektif, doğru siyah ve beyazlar, doğru renkler ister. Anlatım gücü; doğru bakış seçimi ile neyi anlatacağını çok iyi kararlaştırmış aynı zamanda yapı veya yapı öğesini çok iyi sınırlayan ama mimarlığın cümlesini yarıda kesmeyen çerçeveler, bakış noktasına uygun odak uzunluğu seçimi ile ortaya konulan perspektifler, ilginç ön ve arka plandır. İçinde bulunduğu çevresi, kütlesi strüktürü, yüzeyleri ve bezemeleri ele alınır. Her şeyden önce mimarlık fotoğrafı, ele alınan mimarlığı anlatmalıdır. Bir anlatım sistemi içinde uygulanır **(Günay,2020)**.*

Mitchell Schwarzer (2004), fotoğrafçılık alanının sağladığı kültürel ağı şu ifadeyle vurgulamıştır; "Dünya genelinde dolaşan görüntüler, vizyonu küreselleştiriyor. Havadan görünüşe benzer şekilde, mimarinin fotoğrafik algısı, herhangi bir yer veya binanın ötesine uzanarak, çeşitli ağlara ayrılıyor" **(Schwarzer, 2004)**. Fotoğrafın mimarlar arasında ilgi görmesinin temel nedeni olarak bu durumu işaret eden **Çetin (2020)**, fotoğrafçılığın mimarlık üretimi için daha geniş bir kitleye ulaşma potansiyeli sunan bir ortam sağladığını fark eden mimarların fotoğrafçılığa ilgi duymaya başladığını ifade etmiştir **(Çetin, 2020)**.

Fotoğraf ve mimari arasındaki kesişme noktası, bellekte saklanamayan anlara tanıklık etmeleridir. Roland Barthes'ın ifadesiyle, fotoğraf, resim, sinema, televizyon veya masalların tümü bir tür anlatı türüdür ve izleyiciye bir hikaye anlatmaktadır **(Barthes, 1993)**. Bütün bu hikayeler, toplumların varoluşları hakkında dünya üzerinde kendilerini yorumlama şeklidir. Fotoğraf da diğer anlatılar gibi, gerçeğin kendisi veya kopyası değil, bir aracı tarafından yeniden üretilme şeklidir. Bu bağlamda, fotoğrafın geçmişe dair tespitler yapma ve süreklilik oluşturma yeteneği, medya alanında önemli bir güç haline gelmiştir **(Parsa, 2014)**.

Robert Elwall (2004) ise, mimari ve fotoğraf arasındaki simbiyotik ilişkiyi "Building with Light" adlı eserinde şu şekilde açıklamaktadır:

> *Görsel akrabalıklarına ek olarak, fotoğraf mimarlığın hem çalışması hem de pratiği üzerinde derin bir etki yarattı. Bir bina hakkındaki ilk izlenimimiz genellikle bir fotoğraftan oluşur ve yetenekli fotoğrafça en tanıdık görünüşü bile yeni bir gözle görmemize yardımcı olabilmektedir. Geçmiş fotoğrafçıların ikna edici görüntüleri sadece çağdaşlarının dönemin*

mimarisini görme biçimini şekillendirmekle kalmadı, aynı zamanda bugün onu algılama şeklimizi de etkilemeye devam etmektedir ***(Elwall, 2000).***

Hacimler, kütleler, pencereler, saçaklar, bacalar gibi mimari unsurların yanı sıra kimi zaman bu detayların yapıyla olan etkileşimini fotoğraf ile iletmek gerekebilmektedir. Bununla beraber, yapının bulunduğu çevresi ve bağlamı yapının değerlendirilmesinde önemli bir noktada yer almaktadır. Bu özelliklerin tamamını yansıtan bir fotoğrafı inceleyen kişiler, yapıyı görmemiş olsalar dahi yapı hakkında fikir sahibi olabilmektedir **(Altundağ, 2014)**. Bunun yanı sıra; mimari fotoğrafı kavrayabilmek için bakış noktası, perspektif etkisi, kontrast, film düzleminin konumu gibi kompozisyon unsurlarına dikkat edilerek gerektiği noktalarda mimarlık ve sanat tarihine dair araştırma yapılması gerekmektedir **(Günay, 2020)**. Bu bağlamda; mimari fotoğrafı daha iyi anlayabilmek adına bir sonraki başlıkta belli başlı kompozisyon unsurlarına değinilecektir.

3.1.3. Mimari Fotoğrafta Kompozisyon

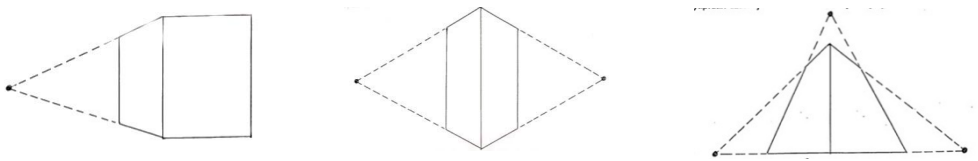
Kalfagil (2007), fotoğrafta kompozisyonu; ‘’Fotoğrafın dilini oluşturan tüm anlatım ögelerinin, belli bir çerçeve içinde, anlatımı etkili kılacak, izleyicinin duygu ve düşünceleri ile anlatılanı paylaşmasını sağlayacak doğrultuda düzenlenmesidir.’’ ifadesi ile tanımlamıştır. İmgelerin fotoğrafçı tarafından belirlenen çerçeve içerisindeki konumu ve boyutu ile anlamların oluşumu sağlanmaya çalışılır **(Ürper, 2006)**. Bu bağlamda; mimari fotoğraf üzerinden bakıldığı zaman yapının belirlenen çerçeve içerisindeki konumu ve boyutu önem arz etmektedir.

Ritim, Kontrast, Perspektif-Derinlik, Oran, Zaman-Yaşam Öğesi, Bakış Noktası gibi değişkenler fotoğrafta kompozisyon unsurunun birer parçasıdırlar. Hem oluşturulmak istenen anlamı ifade etme hem de biçimi düzenleme amacıyla bu değişkenlerle ilgili tercihler yapılmaktadır. Bu anlamda; ileride Arkitekt yapıları incelenirken faydalanılacak olan bu kompozisyon öğelerini aktarmak önemli hale gelmektedir.

- Ritim, bir nesnenin tekil durumu ile karşılaştırıldığında, düzenli bir çoklu durumun toplam ağırlığının daha etkili olması durumunu ifade eder. Çünkü ritimden bahsedilebilmesi için eşit aralıkların oluşması gerekmektedir. Eşitlikten bahsedilebilmesi için ise en az iki aralık bulunmalıdır. İki aralık, üç nesneyi ifade eder. Yine ritimden bahsedebilmek için bu nesnelerin aynı

olmaları şarttır; benzer olmaları yeterli olmaz. Aksi takdirde, burada ritimden ziyade uyumdan bahsedilebilir **(Kalfagil, 2007)**.

- Kontrast yani zıtlıklar, biçimi güçlendirmenin yanı sıra anlatımı daha belirgin kılmak için de kullanılır. Mesajın etkisini arttırmakla birlikte belirginliği en üst düzeye çıkaran bir kompozisyon unsurudur **(Ürper, 2006)**. Kompozisyon oluşturulurken; fotoğraftaki en belirgin kontrastlı bölgenin vurgulanmak istenen nokta ile örtüşmemesi durumunda, izleyicinin dikkati farklı bir yöne kayabilecektir. Diğer taraftan, kontrast kendi içerisinde bir mesaj iletmektedir. Bir fotoğrafta düşük ve yüksek kontrastlı farklı bölgelerin bulunması, zaman zaman gerginlik duygusu veya karmaşaya neden olabilir. Kontrast seviyesi daha düşük ve geniş alana yayılmış ise bu kez; yumuşak ve sakin duygulara yol açar **(Grill ve Scanlon, 2003)**. Bununla birlikte kontrast tek başına bir mesajı iletmek için yeterli olmayabilir, daha geniş tanımlanan mesajları desteklemek için kullanılabilmektedir.
- Perspektif unsurunu, **Kalfagil (1981)** şu tanım ile ifade etmiştir: ‘’ Cisimlere belli bir noktadan bakıldığında görülen şey, o mesafenin görsel gerçeğidir. Buna perspektif denir.’’ Bakış noktası ile nesnenin çizgileri arasındaki açıya bağlı olarak tek kaçışlı, iki kaçışlı ve üç kaçışlı olmak üzere üç farklı perspektif türünden bahsedilebilir. Perspektif, tüm iki boyutlu düzenlemelere yanıltıcı bir üçüncü boyut etkisi oluşturmaktadır **(Kanburoğlu, 1998)**.



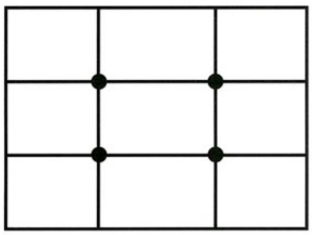
a.Tek Kaçışlı Perspektif b.Çift Kaçışlı Perspektif c.Üç Kaçışlı Perspektif

Şekil 3.5: Düzlemsel Perspektif Türleri **(Kanburoğlu, 1998)**.

Derinlik etkisi, belirli bir boyuttaki nesnelerin kameraya yaklaştıkça büyüyüp; uzaklaştıkça küçük görünmesinden meydana gelmektedir. Anlatımın etkisini arttırabilmek adına derinliğin oluşturulması önemli bir unsurdur **(Ürper, 2006)**. Bu bağlamda; perspektif ve derinliğin etkisiyle birlikte fotoğrafçının

mimari bir ürüne dair olanın dışında bir algı oluşturması mümkün gözükmektedir.

- Oran ifadesi genellikle, bir çerçevenin içinde bulunan figürlerin konumları, büyüklükleri, birbirleriyle olan ilişkileri ve kapladıkları alanlarla ilgilidir **(Ürper, 2006)**. Ana unsurların bir görüntü içindeki yerleşimini belirlemek için en sık kullanılan yöntem, üçte bir kuralıdır. Bu prensip, bir görüntünün etkisinin, ana unsurların çerçevenin merkezine yakın olmayan, kilit bölgelere yerleştirilmesiyle artırılabileceği fikrine dayanmaktadır **(Altengarten, 2002)**. Üçte bir kuralı, ana unsurun yerleştirilmesi için dört noktadan birinin merkezini kullanmayı önermektedir.



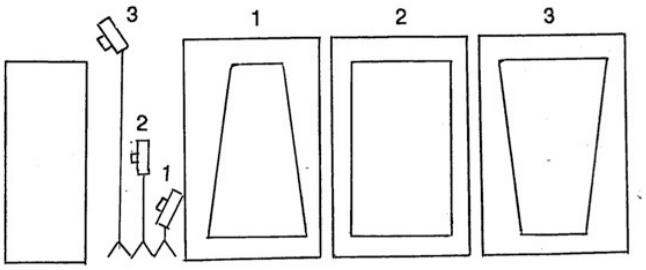
Şekil 3.6: Üçte Bir Kuralını Anlatan Görsel **(Ak, 2009)**.

Oran, bir yapıtın ögeleri arasındaki uyumu ifade eder. Sanatçı, yapıtındaki öğeleri birbirleriyle karşılaştırarak, bazılarını öne çıkarırken bazılarını arka planda tutar **(Temuçin, 2003)**. Bu anlamda fotoğrafçının oran ile birlikte yaptığı da bir tür karşılaştırmadır denebilir; çerçevenin içerisinde yer alan öğeleri birbiriyle karşılaştırır. Bu şekilde ön plana çıkan ve arka planda kalan bazı unsurlar oluşur. Vurgulanmak istenen öğeleri bu şekilde okumak mümkün olabilir.

- Yaşam öğesi bulunduran fotoğrafalar, yalnızca belge niteliği taşımakla kalmayıp aynı zamanda yaşamı da aktarmaktadır. Bu tür fotoğraflara, bir meydanı veya mimari yapıyı dolduran, kapı veya pencere gibi nesnelerle bütünleşen insanlar örnek olarak verilebilir **(Kanburoğlu, 2007)**. Bunun yanı sıra, bir görüntü izleyici tarafından öznel ve nesnel olarak iki farklı zamanda algılanmaktadır. Zaman gündelik hayatta geçmişten geleceğe doğru tek bir boyutta ilerler; ancak fotoğrafta zaman, geriye doğru işleyebilme özelliğine sahiptir. Çünkü fotoğraf, belirli bir anın dondurulmuş bir zaman dilimi olarak

kabul edilmektedir. Bu nedenle fotoğrafta, nesnel zamanın yanı sıra öznel zaman önemli bir rol oynamaktadır **(Ürper, 2006)**. Nesnel zaman saatle ölçülebilirken; hissedilen zamana ise öznel zaman denmektedir **(Kılıç, 2003)**. Fotoğraflar incelenirken zaman ve yaşamı vurgulayan ögelerin varlığı kompozisyonu etkileyecektir.

- Bakış noktası, yapıyı algılama açısından önemli bir unsurdur. **Şekil 3.7**'de görüldüğü gibi, bir yapının çekimi aşağıdan yapıldığında, yapıdaki kameraya yakın bölgeler büyük görünecek, uzak bölgeler ise küçük görünecektir. Düşeyde yükselip yapının ortasına doğru ilerledikçe, yapının kenarları film kenarlarına paralel hale gelecektir. Aynı yapıya yukarıdan bakıldığında, bu defa yapının kameraya yakın üst kısmı büyük, uzakta kalan alt kısım ise küçük görünecektir **(Kanburoğlu, 1998)**. Çekilen nesnelerin fiziksel görünümlerindeki farklılıklar nedeniyle bakış noktası, anlatımı ve vurguyu doğrudan etkiler. Alt bakış açısı, çekilen nesnelerin izleyicinin gözünde daha büyük, güçlü ve etkileyici görünmelerini sağlamak amacıyla sıkça tercih edilen bir yöntemdir. Yapıya yukarıdan bakıldığında ise yapı olduğundan daha küçük görünerek izleyici kendini daha güçlü hissetmektedir **(Ürper, 2006)**.



Şekil 3.7: Bakış Noktasının Düşeyde Kontrolü **(Kanburoğlu, 1998)**.

Fotoğrafta kompozisyon düzenlemelerinde, anlamı oluşturan unsurlar yalnızca imgelerin konumları ve boyutları ile sınırlı değildir; izleyiciler de anlam oluşumuna önemli bir etkide bulunmaktadırlar. **Ürper (2006)**'e göre; izleyicilerin kültürel arka planı, inançları ve yorum kabiliyeti, anlamın şekillenmesine yönelik tamamlayıcı etkenlerdir.

Sonuç olarak; bu bölüm, incelenen kompozisyon unsurları arasından yapılan seçim doğrultusunda fotoğrafta anlatımın gücünü göz önüne sermiştir. 4. Bölümde Arkitekt üzerinden incelenecek olan yapılar bağlamında bu unsurlara dikkat edilecektir.

3.1.4. Mimari Fotoğraf ve Temsiliyet

Resim, gravür gibi farklı sanatlar fotoğraf makinesi icat edilmeden önce imgenin temsil edilmesinde kullanılmıştır. Fakat bu sanatlardan farklı olarak fotoğraf, konunun taklit edilmesine yönelik bir sanat olmayıp bizzat gerçek olanın izini taşımaktadır. **Berger (2014)**'e göre; fotoğrafçılığın temel ilkesi, meydana gelen imgenin benzersiz olmayıp tam tersi sayısız kere çoğaltılabiliyor olmasıdır. Bu bağlamda fotoğraf, 20. yy'daki anlamıyla görülen şeylerin kayıt altına alınmasıdır **(Berger, 2014)**.

Walter Benjamin (1968), "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalesinde 'reproduction' yani 'yeniden üretmek' kavramıyla sanat eserinin yeniden üretilirken bu aşamada yeniden sunuluşuna değinmektedir. Benjamin yazısında fotoğrafın önemini ise şöyle belirtmiştir

> *Fotoğrafla birlikte, görsel kopyalama sürecinde el ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtulmuş oldu; artık bu görevler sadece objektife bakan göze düşüyordu. Gözün kavraması elin resmetmesinden çok daha hızlı olduğu için, görsel kopyalama süreci konuşmayla yarışabilecek kadar, olağanüstü ölçüde hızlanmıştı **(Benjamin 1968)**.*

Temsil kavramı ise birçok bağlamda ve çok yönlü anlamlarda kullanılmaktadır. **Michel Graves (1982)** "Representation" isimli makalesinde temsil kavramını şu şekilde ifade etmektedir;

> *Bir şeyi temsil edebileceğimiz fikri kendi içinde ilginçtir, çünkü temsil etmeye çalıştığımız her şey süreçte değişir. Temsil bir şeyi tekrar görmektir; bir fikrin veya bir eserin, yeniden ortaya çıkma hali ya da başka bir şeyin kopyası haline gelmesidir. Temsillerin, temsil edilen şeyin yorumlanması kadar ikame olarak hareket etmediğini hatırlamak önemlidir **(Graves, 1982)**.*

Bir fotoğrafın iki farklı yeteneği vardır: biri temsil etme yeteneği, diğeri ise belirli bir değeri geliştirme yeteneğidir. Bir nesnenin fotoğrafı ya da bir yapının görüntüsü, o yapı ya da nesnenin "temsili" olarak kullanılabilir ve bu temsil ile nihai form üzerinde bir üstünlük elde edilebilmektedir **(Çetin, 2020)**. **John Tagg (1993)** ise; ''The Burden of Representation'' isimli kitabında, fotoğrafik imgenin geçmişteki bir anı kaydederek

sorgulanamaz halde geldiğini ve tüm etkisini de bu şekilde bir temsil ile elde ettiğini savunmaktadır **(Tagg, 1993)**.

Fotoğrafın kayıt aracı olma özelliğinden kendini kurtarması ile birlikte söylem ve üslup oluşturan bir sanat dalına dönüştüğünü ileri süren **Proud (1998)**; "Designing with Photographs" adlı yapıtında fotoğrafı şu şekilde tanımlanmıştır:

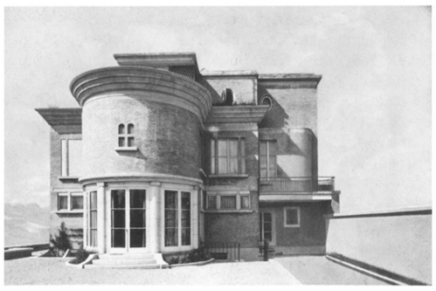
> *Entelektüel düzeyde, görüntü bir sembol olarak görülmektedir. Semboller eğitime, kültüre vb. göre değişmektedir. Fakat algıda duygusal bir durum vardır… Her imge aynı zamanda duyguların gizli dilinde de iletişim kurarak bir şey hissetmenizi sağlar. Bu düzeyde bilinç daha da büyüktür **(Proud, 1998)**.*

Benzer şekilde, geleneksel tanımında fotoğraf ''gerçek bir sahnenin saydam sunumu''nu ifade ederken; **Colomina (1994)** fotoğrafın amacının, inşa edilmiş bir yapıyı ayna gibi yansıtmak olmadığını belirtmiştir **(Colomina, 1994)**. Bir kişinin fotoğrafa bakarken algıladığını sandığı şey artık başka bir hakikattir. Mimari fotoğrafta ise artık anlam imaj üzerinden farklı bir boyut kazanmıştır. **Colomina (1994)**, bu durumu Le Corbusier'in İtalya ve Viyana'ya yaptığı gezi sırasında aktardıkları üzerinden değerlendirmiştir. Gezi öncesinde Le Corbusier'in mekanlar ile ilgili gördüğü fotoğrafların güzel olduğunu düşünürken gezinin ardından fotoğrafların ne kadar yetersiz olduğunu belirttiğini ve bu şekilde mimari ve mimarinin fotoğrafik temsili arasındaki ayrımı fark ettiğini vurgulamıştır **(Colomina, 1994)**.

Fotoğrafı en çok kullanan mimarlarından olan Le Corbusier'in L'Esprit nouveau'da yayımlanan Schwob Villasının fotoğrafları incelendiğinde daha ''pürist'' olduğunu vurgulamak amacıyla spreylediği görülmektedir. Örneğin ön cephede, avludaki pergolayı maskelemiş; bahçedeki herhangi bir organik oluşuma veya insanın dikkatini çekebilecek nesnelerden arındırmıştır **(Colomina, 1994)**. Le Corbusier, nesnenin kendisinin biçimsel niteliklerine odaklanarak; bu evde pitoresk ve bağlamsal olan her şeyi bir kenara atmıştır **(Şekil 3.8, 3.9)**.

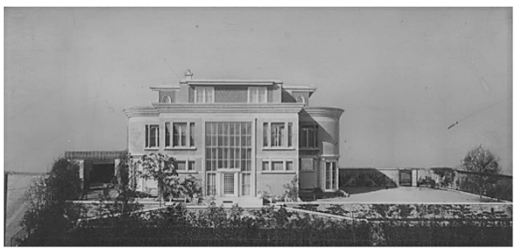


Şekil 3.8: Abdullah Schwob Villası, çardaktan detay. Orijinal fotoğraf (1916) **(Colomina, 2016).**



Şekil 3.9: Schwob Villası, L'Esprit Nouveau'da yayınlanan haliyle (1921) **(Colomina, 2016).**

Ancak ön ve arka cephelerin fotoğrafları incelendiğinde; yapılan en çarpıcı değişiklik, eğimli bir arazide yer alan yapıya dair tüm göndermelerin ortadan kaldırılmasıdır. Araziyi ortadan kaldırarak, mimariyi nispeten yerden bağımsız bir nesne haline getirmiştir. İdeal bir nesne ile ideal bir arazi arasındaki bu ilişki, Le Corbusier'in 20.yy mimarisine bakıldığında süregelen tercihi olduğu görülmektedir **(Colomina, 1994)**.



Şekil 3.10: Schwob Villası, L'Esprit Nouveau'da yayınlanan haliyle (1921) **(Colomina, 2016).**



Şekil 3.11: Schwob Villası, Orijinal fotoğraf (1921) **(Colomina,1994)**.

Fotoğrafın gelişim süreci ile modern mimarinin gelişmesi birbirine paralellik göstermektedir. Modern mimarinin önde gelen yapılarından bir çoğunun fotoğrafını üretmiş olan **Ezra Stoller (1963)** mimari ve fotoğraf arasındaki temsiliyeti şu ifadelerle açıklamıştır: "Gerçek mimari fotoğraf, esas olarak mimar ve mimariyi anlayabilecek ve takdir edebilecek kapasiteye sahip, fakat birinci elden mimariyi yerinde görmek şansı olmayan izleyici ile mimari yapıt arasındaki iletişimi sağlayan bir araçtır. Fotoğrafın başarısı bu görevi nasıl yerine getirdiğiyle ölçülür." **(Stoller, 1963)**.

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte fotoğraf daha verimli bir şekilde kullanılmaya başlanmış ve mimari eserlerin konuyla ilgisi olmayanlar dahil daha geniş bir kitleye ulaşması sağlanmıştır. Yapıların farklı tarihlerde farklı kişiler tarafından defalarca fotoğraflanması ve yeniden üretilmesi söz konusu olmuştur. Bu şekilde her seferinde yeni bir bakış açısı oluşmasına olanak sağlanırken süreç içerisinde mimari fotoğraf kendi dilini ortaya çıkarmaya başlamıştır **(Sönmez, 2007)**. Örneğin 1920'li, 30'lu ve 40'lı senelerde, fotoğrafçı Albert-Renger Patzsch geometrik unsurları ve kontrastı ön plana çıkaran bir dil kullanırken; Laszlo Moholy-Nagy ise, fotoğraflarında mimariyi bağlamından tamamen kopuk, mekan ve zamandan bağımsız birer plastik imge gibi çizgi, leke, doku ve hacme dönüştürmüştür **(Ergand, 2012)**.



Şekil 3.12: Albert-Renger Patzsch, 1927 **(Web-9, 2024)**.



Şekil 3.13: Laszlo Moholy-Nagy, 1926 **(Web-10, 2024)**.

II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan sosyolojik ve ekonomik yıkımın tesirlerini unutma refleksi, kalkınma çabalarını hızlandırmıştır. Bu durum, tasarımcıların ve üreticilerin ürünlerini tanıtıp satabilmesi için reklam ve pazarlama kampanyalarına yönelmelerine neden olmuştur. **Ergand (2012)**'a göre, özellikle Amerika'da, modern mimarinin iyi yaşamla özdeşleştirildiği bu dönemde, fotoğrafçılar tasarımlardaki işlevi ve konformist özellikleri vurgulayan bir dil kullanmıştır. Bu anlamda; Richard Neutra, Frank Lloyd Wright, Walter Groupius, Mies van der Rohe, Skidmore, Owings & Merrill (SOM), Alvar Aalto, gibi önemli mimarların modernist tasarımlarını, Ezra Stoller ve Julius Shulman gibi fotoğrafçılar çekmiştir **(Ergand, 2012)**. Bunun dışında Londra'da Dell and Wainwright, Şikago'da Hedrich-Blessing gibi isimler de yine mimari fotoğraf alanında uzmanlaşmış kişilerdir. Bu isimler arasında Ezra Stoller'ın eserleri o kadar iyi tanınmaktadır ki, sonraları mimari fotoğrafta "Stollerized" terimi, genellikle onun fotoğrafları için veya benzer görsel dildeki çalışmalar için kullanılmıştır. Bu tür fotoğraflar, özenle kurgulanmış ve üretilmiş imgelerdir. Öyle ki;

bir çok mimar için, yapılarının "stollerized" fotoğraflarının çekilmesi, mimari üretimin bir parçası olarak kabul edilmiştir **(Acar, 2012)**.

Özetle; başlangıçta belgeleme amaçlı kullanılmasına rağmen, daha sonra yapıların büyük kitlelere ulaşmasına yardımcı olan fotoğraf aynı zamanda etkin bir temsil yöntemidir. Zaman ve mekan kısıtlamaları nedeniyle yapıyı görme imkanına sahip olmayan kişilere yapının anlatılması için önemli bir araç haline gelmiştir. Dahası, fotoğraf yapıyı nesnelleştirmiş ve onu bir ikon durumuna getirmiştir. Defaatle üretilebilmesini sağlayarak aynı şekilde defaatle tüketilmesine sebep olmuştur.

3.2. Mimarlık Dergileri ve Temsiliyet

Bu bölümde; çalışmanın önemli bir parçası olan görsel malzemenin yeri ve etkisi, ilk olarak dergilerin temsiliyeti üzerinden incelenecektir. Bu anlamda mimarlığın medyadaki temsili ve 'reproduction'(yeniden üretim) kavramı değinilecek konular arasındadır. Ardından Türkiye'deki mimarlık ortamını süreli yayınlar üzerinden anlayabilmek adına 1930-70 dönemindeki mimarlık dergilerinden bahsedilecektir. Bölümün sonunda ise çalışmanın temel zeminini oluşturan Mimar/Arkitekt dergisi ele alınacaktır.

3.2.1. Bir Temsil Aracı Olarak Dergiler

Mimarlık dergileri, genel olarak insanların mimari eserler hakkında bilgi sahibi olmarında, içeriğinde yer alan dönemler hakkında tarihi kayıt niteliği taşımalarında ve mimarlık söyleminin ürerilmesine önemli katkılar sağlaması açısından süreli yayınlar içerisinde önemli bir yere sahiptir. Tarihsel olarak değerlendirildiğinde, 19. yüzyılda bilim alanlarının daha profesyonel uzmanlık alanlarına ayrılması ile mimari dergilerin oluşturulması eş zamanlı tarihlerde gerçekleştirilmiştir. Mimarlık dergileri, halkın mimari algısını etkilemek ve mimari hakkındaki takdirini arttırmak, mimarlığı profesyonel ve entelektüel olarak yeniden bir meslek olarak tanımlarken onu daha prestijli bir konumuna yükseltmek gibi amaçlara sahip olmakla birlikte; süreç içerisinde mesleki bir arşive dönüşmüşlerdir **(Erten, 2015)**. **Colomina (1994)**'ya göre, mimari üretim alanı sadece inşaat özelinde kalmamış; giderek mimarlıkla alakalı dergiler, posterler gibi çeşitli yayınların ve sergilerin etki alanına kaymıştır. Bununla beraber **Colomina (1994)**, kitle iletişim araçlarının genellikle yapılardan daha kalıcı

olabileceğini ve mimarlar tarafından tasarlanan yapıların tarih boyunca korunmalarına benzer şekilde, kitle iletişim araçları ile sürekli olarak yeniden üretilebileceği görüşünü öne sürmüştür.

Mimarlık Dergisi'nin yayın kurulu üyesi olduğu dönemde **İhsan Bilgin (1985)**; derginin amacını, okuyuculara mümkün olduğu kadar çok seçenek sunarken, aynı zamanda onları halihazırda mevcut olan yapılara karşı şüpheyle yaklaşmaya teşvik etmesi olarak tanımlamıştır. **Berger (2014)**'e göre fotoğraf medya iletişim aracı olarak kullanıldığı zaman deneyim devreye girer ve gerçek karmaşıklaşır. Fotoğrafın kitle iletişim aracı olan gazete, dergi gibi alanlarda kullanımı bu şekilde önem kazanmaktadır. Artık milyonlarca kişiye ulaşan bu fotoğraf kitlelerin gördüğü imgeler ile birlikte anlam kazanır ve kendi gerçekliklerine götürür **(Berger, 2014)**.

Colomina (1994), kitle iletişim araçlarının mantığına tabi olduğu için fotoğrafın kendi başına spesifik bir anlamının olmadığını ileri sürmektedir. Bunun yerine diğer fotoğraflarla, metinlerle, altyazılarla ve sayfa düzeniyle olan etkileşimleriyle birlikte bu anlam belirlenir. **Barthes (1993)** ise bir adım daha ileri giderek; "basın fotoğraflarının, üzerinde çalışılan, seçilen, belli bir kompozisyona göre düzenlenen, inşa edilen bir nesne" olduğunu söylemiştir.

19. yüzyılın sonlarında mimari, fotoğrafçılar açısından büyük ölçüde geçim kaynağı olmuş ve önemli bir uğraş haline gelmiştir. Özellikle mimarlar için etkileşimde bulunabilecekleri kaynak ihtiyacı ve bu alanda literatür oluşturma çabaları yayıncılık sektörünü hızlandırmıştır. Fotoğrafın kitap ve dergilerde kullanılabilirliğini artması ise fotoğraf basımına uygun mürekkep geliştirilmesi, ofset baskı[4], kalotip[5] gibi teknolojik ilerlemelerle birlikte gerçekleşmiştir. Söz konusu gelişmeler **Ergand (2012)**'a göre; mimari fotoğrafı, daha büyük kitlelere ulaşabilecek bir propaganda, tanıtım ve pazarlama nesnesi haline getirmiştir. Bu süreçte Avrupa ve Amerika'da yayınlanmaya başlayan pek çok dergi, mimari tasarımların, fotoğraf aracılığıyla tanıtıldığı bir döneme damgasını vurmuştur. Architects'Journal (1895), Architectural Review (1896) ve Country Life (1897) söz konusu dergilerden bazılarıdır (**Ergand, 2012**). 1920'lerde ise modernizm teorilerini yaygınlaştırmakta en etkili araç olarak kullanılmış üç önemli

[4] Diğer temel baskı sistemleriyle kıyaslandığında, fazla miktarda ve yüksek kalitede baskıların ekonomik bir şekilde üretilebildiği bir baskı sistemidir **(Acar ve Oktav, 2021)**.
[5]Talbot adlı kimyager 1841 yılında, Calotype (Kalotip) adını verdiği kâğıt üzerinde pozitif-negatif yöntemiyle fotoğraf elde etmiştir (Gök, 2016).

yabancı dergi söz konusudur; bu dergiler son derece yeni bir mimarlık yayını anlayışının prototipleri olarak hizmet etmişlerdir. **Erten(2015)** bu dergileri şu şekilde sıralamıştır:

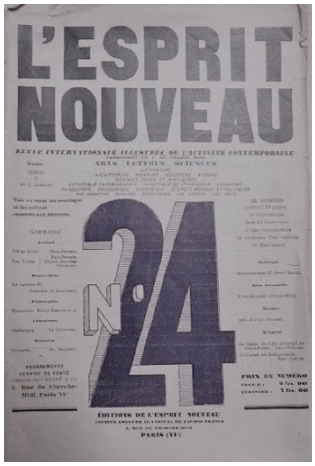
> *Yeni nesnellik düşüncesinin önemli bir takipçisi olan ve Mart Stam ve El Lissitzky önderliğinde 1924-1928 senesinde çıkarılan ABC: Beiträge Zum Bauen (ABC:İnşa Üzerine Katkılar), Le Corbusier ve Amadee Ozenfant'ın "pürizm" (purism) düşüncesini yaymak, ama bir taraftan da Corbusier'nin tasarım becerisini pazarlamak adına 1920-1926 arasında çıkardıkları L'Esprit Nouveau (Yeni Ruh) dergisi ve Hollanda'da vücut bulan yeni elementarizm ya da yeni plastisizm hareketinin sözcüsü De Stijl (Biçem) dergisi* ***(Erten, 2015)****.*

Yukarıda bahsedilen dergiler arasında bulunan L'Esprit Nouveau dergisinde, Le Corbusier'nin görüşleri çoğunlukla görselin ve metnin yan yana kullanılmasıyla desteklenmiştir. **Colomina (1994)**'ya göre Le Corbusier'nin bu dergideki fikirleri, görselin metin ile bağlantılı ve tutarlı olduğu geleneksel "temsili" kullanmanın aksine, bu iki eleman arasındaki çözülmemiş çatışmalar açısından incelenerek okunmalıdır. Dergi içeriklerinin tasarımdaki bu yeni yaklaşım aynı zamanda reklam stratejilerinin etkisini de yansıtmaktadır. Mimari üretimler kelimelerle anlatılanlardan çok daha fazlasını ifade etmektedir ve gerçek görselleriyle temsil edilirler. Bu temsil dili hızla yaygınlık kazanmıştır ve görsellerin mimari ifadeler olarak yeniden üretilmesi (reproduction), yüzyılın başında oluşan çeşitli mimari akımlar tarafından hızla kabul görmüştür **(Tanyeli, 2001)**.

Mimarlık yeni bir temsil biçimi bulmuştur ve çoğunlukla dönemin modernist mimarları tarafından bu temsil biçimi sıklıkla kullanılmıştır **(Başaranoğlu, 2018)**. Öte yandan bu durum **Colomina (1994)**'nın bahsettiği şekliyle, mimarlık dergilerinde kullanılan fotoğraflar, Loos'un söyleminde yer alan 'süs' kavramına benzer biçimde, grafik gibi temsil araçlarıyla metalaşarak mimarlığın bir tüketim nesnesine dönüşmesine yol açmaktadır **(Colomina, 1994).**



Şekil 3.14: ABC dergisinin 2. Sayı kapağı **(Erten,2015)**



Şekil 3.15: L'Esprit Nouveau dergisinin 24. Sayı kapağı **(Erten,2015)**.

Batur (1985), halihazırda çoğulcu bir toplum yapısına doğru ilerleyen Türkiye bağlamında tek bir yayınla yetinilmesinin mümkün olmadığını, son derece doğal ve arzu edilen bir şekilde farklı pozisyonlara ve eğilimlere sahip olmanın oldukça büyük bir meslek grubunun nabzını tutmanın gerekliliği olduğunu ve bu şekilde büyük bir grubun tek bir yayın ile temsil edilebilmesinin mümkün olmadığını; bunun yalnızca totaliter-kapalı toplumlarda görüleceğini belirtmiştir. Türkiye'de böylesine çoğulcu bir ortamın temsili ancak daha fazla yayınla mümkün olabilecektir. İspanya, Fransa ve İngiltere gibi ülkeler incelendiğinde dergiler belirli eğilimlerin, mizaçların, yaklaşımların ve tarzların sözcüsü olduğunda kitle bulabilmektedir. Daha öncesinde "dergi mimarlığı" olarak adlandırılan ve arkasındaki kavram tam olarak anlaşılmadan bazı yabancı dergiler üzerinden mimari formların kopyalanarak üretilmesini eleştiren

Batur (1985)'un, artık bu tartışmanın gündeme gelmesini de bir gelişme olarak vurguladığı görülmektedir.

Sonuç olarak; dünyadaki mimari yapılar fotoğraflar ile birlikte tanınırken; yeni mimari yaklaşımları ve nitelikleri anlayabilmek adına dergiler önemli katkıda bulunmaktadır. Bunun yanı sıra; modern mimarlık kavramı kitle iletişim araçları ile temasa geçerek, mimarlığın temsil edilmesini ve kitleler arasında yayılmasını sağlamıştır. İnşa edilen mimari yapılar artık son eser olmayıp, temsil araçları ile her seferinde yeniden üretilen ve kitleler arasında yayılan bir nesneye dönüşmektedir. Tüm bunlar ışığında; Türkiye'deki mimarlık ortamını ve süreli yayınların temsiliyetini anlayabilmek adına bir sonraki bölümde, 1930-70 dönemine ait mimarlık dergilerinden bahsedilecektir.

3.2.2. Türkiye'de 1930-70 Dönemi Mimarlık Dergilerine Genel Bir Bakış

Süreli yayınlar mimari söylemlerin oluşturulması, anlaşılması ve iletilmesinde önemli bir noktada yer almıştır. Zeki Sayar'ın da çokça üzerine düştüğü mesleki yayınlarının üretilmesi; mimarlık ile ilgili konuların incelenmesi ve bu alandaki yayınların takip edilmesi açısından bir zorunluluk oluşturmaktadır. Ancak mesleğe özgü yeniliklerin takip edilebileceği herhangi bir süreli mimarlık yayınının devamlılığı sağlanamamıştır **(Ertekin, vd. 1984)**.

Tez kapsamı dolayısıyla Türkiye'deki 1930-70 dönemi mimarlık dergilerini incelemeden önce kısaca Osmanlı'ya bakılacak olursa; mimarlığa ilişkin ilk süreli yayın, II. Meşrutiyet'in getirmiş olduğu özgürlükçü ortam sayesinde 20. yüzyıl başlarında varlık kazanmıştır. Bu bağlamda Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası[6], Osmanlı topraklarındaki mühendisler ve mimarlar arasındaki iletişimi sağlamak amacıyla kurulan oluşumun süreli yayını olarak 1909 yılında yayınlanmaya başlamıştır **(Günergun, 2008)**. Bunun dışında; İstanbul'da, Arap harflerinin terk edildiği 1928 yılına dek eski harflerle toplam beş mimarlık ve mühendislik dergisi daha yayınlanmıştır. Bunlardan ikisi Osmanlı dönemine ait olmak üzere Genç Mühendis (1909-1914), Mühendis Mektebi Mecmuası (1922-1923); diğer üçü Cumhuriyet dönemine ait olmak üzere Fen Âlemi (1925-1926), Türk Mühendisler Ocağının Fen Mecmuası (1925-1925) ve Mühendis Mektebi Mecmuası'dır (Okay,

[6] Detaylı bilgi için Bkz. Günergun, "Osmanlı Mühendis ve Mimarları Arasında İlk Cemiyetleşme Teşebbüsleri"

2004).[7] Buna ek olarak; Osmanlı'da teknik ve bilim dili olarak ağırlıklı şekilde kullanılan Fransızca ile bazı mesleki dergiler de yayınlanmıştır. II. Meşrutiyet döneminde, Génie Civil Ottoman (1911-1914/Fransızca), Revue Technique d'Orient (1910-1913/Fransızca) ve Zeitschrift für Technik und Industrie in der Türkei / Genie Civil Ottoman (1916-?/Fransızca, Almanca, Osmanlıca) isimli üç dergi Fransızca olarak dönemin mimar ve mühendisler tarafından yayınlanmıştır **(Ünalın, 2011)**.[8]

Bahsedilen bu dergilerin yanı sıra Cumhuriyet Dönemi aydınlarının öncülüğünde, Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından 1934-1948 yılları arasında yayınlanan La Turquie Kemaliste[9] dergisi önemli bir propaganda dergisi olarak görülmektedir. Fransızca, Almanca ve İngilizce dillerinde metinler içeren ve hedefi yurtdışındaki okur kitlesi olan dergi, kısa sürede ne kadar kalkınıldığını "idealize fotoğraflarla belgelemeyi" amaçlamaktadır **(Niyazioğlu, 2016)**. Söz konusu fotoğrafların bir çoğunu çeken Othmar Pferschy derginin fotoğrafçısı olarak önemli bir yere sahiptir. Dergideki mimari fotoğraflarla yeni Türkiye'nin geçmişle nasıl ilişki kurduğunu sorgulayan **Özcanlı (2022)**, tarihsel anlatı ya da günümüze ait olmaları fark etmeksizin; genellikle anıtsal nitelikteki yapıların tercih edildiğini ve fotoğraf sunumunda da bu özelliklerin vurgulandığını ileri sürmüştür.

Cumhuriyet'in ilanından sekiz yıl sonra Zeki Sayar ve arkadaşları tarafından kurulan 'Mimar' isimli dergi Türkiye'de süreli mimarlık yayıncılığının miladı olarak kabul edilmektedir. Bu derginin ismi daha sonra 'Arkitekt' olarak değiştirilecektir. Türkiye'de yayıncılık serüvenine benzer zamanlarda başlayan ve belirli aralıklarla yayınlanan başka dergiler olsa da çoğu uzun soluklu bir yayın hayatına sahip olamamıştır **(Tuluk, 2009)**. Bu dönemlerde üretilen mimarlık süreli yayınları, benzer yıllarda modern mimari anlayışın Türkiye'ye gelişi ve mimar sayısının da artışıyla beraber mimari söylemlerden haberdar olunması, etkinliklerin tanıtılması ve mimarların birbirleriyle iletişimde kalması için önemli bir ortam oluşturmuştur.

Türkiye'de 1930-1970 arası dönemde varlığını sürdüren mimarlık dergilerini ve yayın hayatında kaldıkları yılları; Mimar/Arkitekt (1931-2006), Türkiye Cumhuriyeti Nafıa

[7]Detaylı bilgi için Bkz. Okay, "Eski Harflerle Mühendislik Dergileri"
[8] Detaylı bilgi için Bkz. Ünalın, "II. Meşrutiyet Döneminde Mimar ve Mühendislerin Kurduğu Dört Dernek ve Yayımladıkları Fransızca Üç Dergi"
[9] Detaylı bilgi için Bkz. Özcanlı, "Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığı'nın söyledikleri: La Turquie Kemaliste dergisi'nin (1934-1948) mimari fotoğraflarının görsel teoriler ve tarihsel metinler üzerinden tarihyazımsal okunması"

Vekaleti Bayındırlık İşleri Dergisi (1934-1972), Vakıflar Dergisi (1938-2023), Yapı (1941-1943), Mimarlık (1944-1953), Eser (1947-1948), Mimarlık ve Sanat (1961-1963), Mimarlık (Mimarlar Odası Genel Merkezi) (1963-2023), Akademi: Mimarlık ve Sanat (1964-1975) şeklinde sıralayabiliriz **(Tuluk, 2009)**. Birkaçı dışında uzun soluklu olamayan bu dergiler içerisinde Arkitekt dergisinin önemli ve belirgin bir rolü olmuştur. 1985 yılında Mimarlık Dergisi'nde yapılan bir söyleşide Afife Batur, bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

> *Arkitekt Dergisi eğitici bir nitelik taşıyor. Mimarlara o güne kadar okulda okuduklarının dışında bir çeşit sürekli eğitim olanağı sağlamak üzere, çok geniş ve derin felsefî bilgiler değil, fakat pratik bilgileri aktarıyor, Avrupa ve Amerika'daki uygulamaları, dış haberler olarak günü gününe yansıtıyor. Arkitekt Dergisi bir de, dünyadaki gelişmelerden mimarlık çevresini hemen haberdar etmenin yanı sıra o sırada sayıları çok az olan ve Türkiye'deki uygulamalarda yabancı mimarların gerisine itilme durumunda olan Türk mimarlarının uygulamalarına öncelik tanımak gibi bir yurtsever misyon da edinmişti kendisine **(Batur, 1985)**.*

İlk mimarlık tarihi dergisi olup günümüze kadar varlığını sürdürebilmiş Vakıflar Dergisi, Cumhuriyetin hemen ardından yayına başlamış ve mimarlık alanındaki süreli yayınların miladı olarak kabul edilen Arkitekt Dergisi, Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından çıkartılan fakat 38 sayı basılabilmiş Mimarlık Dergisi, iki yıl sürebilen yayın hayatlarına sahip olan Yapı dergisi ile Mimarlık ve Sanat dergisi bu dönemde üretilen mimarlık alanındaki süreli yayınlar olmuşlardır **(Tuluk, 2009)**.

Bu dergilerin içeriği kadar, amaç ve hedeflerini okuyabilmek adına ilk sayılarını incelemek de önemli bir hale gelmektedir. Bu anlamda Türkiye Cumhuriyeti Nafıa Vekaleti Bayındırlık İşleri Dergisinin 1934 yılına ait ilk sayısı incelendiğinde; ülkede gerçekleştirilen tüm bayındırlık faaliyetlerini aktarabilmek, merak edilen kanunları, tüzükleri gösterebilmek amacıyla Nafia Vekâleti Neşriyat Müdürlüğü tarafından yayınlandığı belirtilmiştir.[10]

Vakıflar Dergisinin 1938 yılına ait ilk sayısının önsözünü ise Vakıflar Umum Direktörü Fahri Kiper kaleme almıştır. Bu yazıda derginin içeriği ile ilgili olarak; tarih, hukuk, sanat konularına dair yazılar bulunacağı gibi, vakfiyelerin de bilimsel yöntemler çerçevesinde inceleneceği belirtilmiştir.[11]

[10] Nafıa İşleri Mecmuası, sayı: 1934/1
[11] Vakıflar Dergisi, sayı: 1938/1

1941-1943 yılları arasında ‘’Mimari, Güzel Sanatlar, Fikir ve Kültür Dergisi” alt başlığı ile yayınlanan Yapı dergisi hem mimarlık alanındaki uzman kişilere hem de topluma hitap edecek şekilde kurulmuştur. Amaçları ise dergide; ‘’meslekte tekelleşmeyi önlemek için mücadele verebilmek’’ ifadesi ile belitmiştir **(Özgüven, 2020)**.

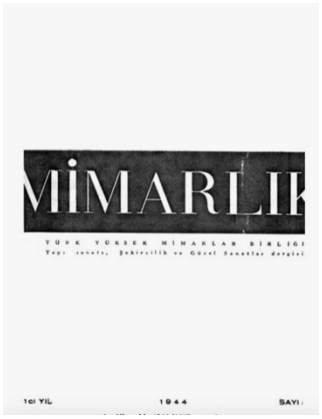
Bir diğer önemli yayın olan, 1944 yılında yayın hayatında başlayıp 1953 yılına kadar sürdürebilen Mimarlık dergisi; 1963 yılından itibaren Mimarlar Odası tarafından yayınlanlanmıştır **(Yavuz, 2015)**. II. Ulusal Mimarlık dönemi ile değerlendirilebilen dergideki baskın ulusalcı dil, ilk sayıdaki; “Bir milli mimari davamız olduğunu kabul ediyor musunuz?”[12] ifadesinde görülebilmekterdir.

Yayın hayatı kısa süren Eser dergisi ise, mimar Selçuk Milar tarafından yayınlanmıştır. Yalnızca iki sayı yayınlanabilen dergi içerik ve baskı kalitesi ile öne çıkmaktadır **(Yavuz, 2015)**. Milar, 1947 yılına ait derginin ilk sayısında, mimarların ve sanatçıların seslerini duyurabilecekleri bir platform olarak düşündüğünü ifade etmiştir.[13]

Başka bir dergi olan, Mimarlık ve Sanat’ın editörü Bülent Özer, 1961 yılında yayın hayatına başlayan derginin amacının; ülkedeki sanat ve mimarlık tartışmalarına olanak sağlamak olduğunu belirtmiştir.[14]

Akademi: Mimarlık ve Sanat dergisi ise; Güzel Sanatalar Akademisi’ne ait 1964 yılında yayın hayatına başlayan bir dergidir. Önsözünde ülkenin ilerlemesine katkı oluşturmak amacıyla mimarlık, resim ve heykel alanlarında araştırmalar ve incelemeler olacağı belirtilmiştir.[15]

[12] Mimarlık, sayı: 1944/1
[13] Eser, sayı: 1947/1
[14] Mimarlık ve Sanat, sayı: 1961/1
[15] Akademi: Mimarlık ve Sanat, sayı: 1964/1



Şekil 3.16: Mimarlık dergisinin 1. Sayı kapağı **(Mimarlık, 1944/1)**



Şekil 3.17: Vakıflar Dergisinin 1. Sayı kapağı **(Vakıflar Dergisi, 1938/1)**

Sonuç olarak; incelenen süreli yayınlar mimari fikirle birlikte; ifade, üretim ve temsilin de bir parçası haline gelmiştir. Zaman zaman eklemlenen değişik okuyucu kitleleriyle birlikte, mimarlık süreli yayınları Cumhuriyet yıllarının profesyonelleşme sürecinde bir araç haline gelmiştir. Bu anlamda, hem tez kapsamı dolayısıyla hem de dönemin ilk ve en uzun soluklu mimarlık süreli yayını olması sebebiyle, Mimar/Arkitekt dergisinin anlatı üretimi bir sonraki başlıkta daha detaylı olarak ele alınacaktır.

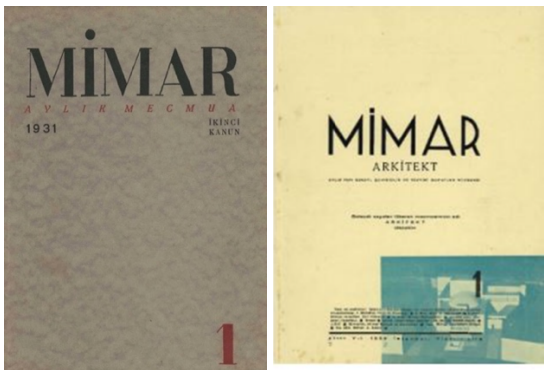
3.2.2.1. Mimar/Arkitekt Dergisi: Bir Anlatı Üretimi

Türkiye'de üretilen süreli yayınlar arasında ilk mesleki dergi olan 'Mimar', içeriğinde yapılara ait fotoğraflar ile birlikte yayınlanmaya başlayarak modern mimarinin ülke içerisinde tanınmasında ve yaygınlaştırılmasında önemli bir role sahip olmuştur **(Hasol, 2017)**. Arkitekt'in 25. yıl yazısında derginin kurulduğu zamanlara dair bir

takım bilgiler verilmiştir. Bu anlamda; Zeki Sayar, Sedad Hakkı Eldem, Cemil Bey, Şevki Balmumcu gibi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan mimarların, okul dergisi hazırlayan Abidin Mortaş ve öğrencilik döneminde gazetecilik yapmış olan Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun liderliğinde derginin oluşturulması için bir araya geldiği bahsedilmektedir. Toplantıların sonucunda, Mortaş ve Kozanoğlu'nun derginin yayına hazırlanması ve baskı süreçlerinden sorumlu olmalarına, Sayar'ın mali alanda sorumlu olmasına, diğer mimarların ise yazı ve belge temin etme konusunda sorumlu olmalarına karar verilmiştir **(Arkitekt, 1955)**. Fakat Abdullah Ziya'nın iş dolayısıla ilk yıl Adana'ya taşınması ile birlikte dergideki sorumluluklarını Zeki Sayar üstlenmiştir. Dolayısıyla idari, mali, matbaa, abonelik gibi pek çok görevi Sayar üstlenmiş olsa dahi; derginin adı Mimar olarak devam ettiği süre boyunca imtiyaz sahibi olarak künyede Aptullah Ziya'nın ismi yer almıştır **(Erten, 2015)**.

1931 yılında Mimar adıyla yayın hayatına başlayan dergi daha sonra Arkitekt ismi ile devam etmiştir. Bu isim değişikliğiyle ilgili olarak Mimar ismiyle yayınlanan son sayıda veya Arkitekt olarak yayınlanan ilk sayıda herhangi bir açıklamaya yer verilmemiştir. Fakat Sayar, derginin isim değişikliğinin neden yapıldığını 1994 yılında Yapı Dergisi'nde şu şekilde açıklamıştır: açıklamaktadır:

> *Mecmuayı ilkin MİMAR adı altında çıkarmaya başlamıştık. Beş yıl kadar böyle sürdü. Sonra bir gün Matbuat Umum Müdürlüğünden bir yazı aldık, "derginizin ismi Arapçadır; Türkçeleştirin" diye ... Öyle ya genç Türkiye'de dil devrimi başlamıştı. Dil Türkçeleştirilecekti; öz Türkçe olacaktı. Mimar'ı çıkaran grup bu durum karşısında düşünüp taşınır ve derginin adını ARKİTEKT olarak değiştirir. Arkitekt Türkçe mi? Hayır. O sıralarda dergiye değiş-tokuş yoluyla gelen Fince bir dergi vardır; adı Arkkitehti'dir. Ondan esinlenilmiştir. Sözcüğün kökeninin Yunanca olduğu da bilinmektedir: arkhitekton* ***(Sayar, 1994***



Şekil 3.18: Mimar **(Mimar, 1931/1)** ve Arkitekt **(Arkitekt, 1935/1)** Dergisinin Kapağı.

Abidin Mortaş ve Zeki Sayar editörlüğünde olan derginin tüm sorumluluğu 1942 yılında Mortaş'ın Ankara'ya yerleşmesi sebebiyle Zeki Sayar'a kalmıştır. **Akay (2015)**'ın belirttiği üzere künyede yazı işleri müdürü olarak Mortaş gözükmesine rağmen dergi pratikte tamamiyle Sayar tarafından yürütülmektedir. Aynı zamanda 1931 yılında dergi kurulurken 'Mimar' ismini veren Sayar, 1935 yılında 'Arkitekt' ismini vermiş ve 45 yıl devam edecek olan imtiyaz hakkını üstlenmiştir.

İlk olarak ''yapı sanat, şehircilik ve dekoratif sanatlar'' alt başlığı ile yayın hayatına başlayan dergi daha sonra "mimarlık, şehircilik ve belediyecilik dergisi" alt başlığını kullanmaya başlamıştır. Oldukça uzun bir süre yayın hayatında varlığını sürdüren Arkitekt dergisine ve yayıncısı Zeki Sayar'a yapılan tek eleştiri derginin gerektiği kadar eleştirel olmadığı yönündedir **(Altan, 2001)**. Derginin 25. Yıl yazısında **Sayar (1955)** bu durumu bir yandan kendi ''ılımlı'' yapısı ile ilişkilendirirken aynı zamanda şu şekilde bir açıklamada bulunmuştur:

> *Meslek dergisi olduğu için, kimseyi ne övdü, ne de zemetti. Hatta maalesef sanat tenkidleri de yapmadı. Bunun iki sebebi vardı. 25 seneden bu tarafa memleket mimarlığının gerek devlet, gerek cemiyetle olan münasebetleri göz önüne getirirseniz, mimari kritiklerin o zaman için faydadan ziyade zararlı olacağına hak verirsiniz, ikinci sebep de el'an bizde mimarlık fikir sahasında tenkid yapan hiç kimsenin maalesef yetişmemiş olmasıdır **(Sayar, 1955)**.*

Dergi bir yandan Türkiye'deki mimarları çağdaş dünya mimarlığından haberdar etmeye çalışırken diğer yandan batıya açılan mimarlık anlayışını onaylıyordu. Dönemin en önemli tartışma konularından biri olan yabancı mimarlar konusunda dahi, devletin politikasına dair keskin bir eleştiride bulunmamaktaydı. Derginin temel yaklaşımı, sektördeki en önemli işveren konumundaki devletin mimarlık hakkındaki problemlere dikkatini çekmeye çalışmasının yanı sıra devletteki modernleşmeye dair eğilimi savunması olmuştur **(Altan, 2001)**. **Bozdoğan (2001)** ise, derginin temel hedefleri arasında, o dönemin modernist yaklaşımına uygun olarak; yeni ve çağdaş mimarlık kimliğini sunmak, profesyonel mesleki çizgileri oluşturmak ve yeni mimariyi şekillendirmek gibi amaçların bulunduğunu ifade etmektedir.

Bükülmez (2000)'in 1930'larda yayınlanan Arkitekt Dergisi'deki metinler üzerine yaptığı incelemeye göre dergide batıdaki modern mimarlık kavramlarının ağırlıklı olarak yer aldığı görülmektedir. İncelemede yer alan makalelerde, Türk mimarisinin modernleşme tartışmasında yaşadığı iç çelişkiler ve toplumsal anlamda barındırdığı gerilimler üzerinde durulmuştur. **Gurullar (2014)**'a göre; 1930'larda modernizmin

yalın estetiğinin yayılmasında önemli pay sahibi olan Arkitekt, yenilikçi ve devrimci bir görünüme sahip olmasının yanı sıra oldukça tutucu bir duruşa sahiptir. Bunun nedeninin ise halk yerine devlete yakın bir tutuma sahip olmasından kaynaklandığı belirtilmiştir. **Batur (1985)**'un ifadesine göre ise; mimarlık süreli yayınları arasında Arkitek çok net ideolojik bir duruş sergilemiştir. 1930'lu yıllardaki Kemalist ideolojiye paralel olarak yayın hayatına başlamış ve daima modernist oluşuma sadık kalmıştır.

Arkitekt sadece Cumhuriyet döneminde mimarlık alanında süreli yayıncılık kültürünün temelini atmakla kalmamış; mimarlık mesleğinin tanıtımını sağlamış , mesleki bir birliktelik oluşmasını ve bu birlikteliği korumayı amaçlamıştır. Zeki Sayar bu dergi ile birlikte, Cumhuriyet dönemi mimarisini uluslararası mimarlık ortamında önemli bir gelişme gösteren modern mimariyle ilişkilendirme çabası içerisinde olmuştur **(Erten, 2015)**.

Tüm bunlara ek olarak; dergilerin gelişim süreçlerinde ve ortaya koydukları tartışmalar üzerindeki en önemli aktörler editörler, yayın kurulları ve yayın politikalarıdır. Bu anlamda mimarlık üretiminde/söyleminde Zeki Sayar ve editörün rolüne değinmek önemli olacaktır.

Editör ve dergi arasındaki etkileşimlerin mimari söylem üzerinde etkisi olduğu iddia edilebilirse de bu ilişki her dergi için farklılık gösterebilmektedir **(Erten, 2015)**. **Giles (1988)**'e göre; editörlerin "isimsiz kahramanlar" gibi görünmesi söz konusu olabilir; fakat medyadaki diğer bölümlerden daha çok sorumlulukları bulunmaktadır. Bu durum editörün haberi son haline getiren veya en son imzalayan kişi olmasından kaynaklanmaktadır. Özetlemek gerekirse, haber değeri taşıyan başlığı editör belirlemektedir.

Dergi çerçevesinde editoryalin bir gereklilik olduğunu iddia etmek farklı ülkelere bakıldığında oldukça zor olmaktadır. **Tanyeli (2001)** bu konuya örnek olarak, uzun süre yayın hayatını devam ettiren Fransız mimarlık dergisi L'Architecture d'Aujourd'hui'nin editoryali olmadığını göstermiştir. Bununla birlikte, söz konusu yayın, her yeni editörde oldukça önemli bir biçimde eksen değişikliğine uğramıştır. **Tanyeli (2001)**, Türkiye'de de 1970'lerin başında editör değişikliklerinin derginin satın alınmasında etkili olduğunu belirtmiştir.

Batur (1985) Arkitekt'in 50 yıllık hikayesini gerçek bir kahramanlık, inanılmaz bir azim, inanç ve tutku olarak gördüğünü belirtmiştir. Zeki Sayar bir süre sonra Abidin Mortaş ve Sedat Hakkı Eldem'in doğrudan desteğini kaybetmesinin ardından, Arkitekt'i koruyabilmek adına tek başına çalışmakla kalmamış kendi kazancını dahi dergi için kullanarak yayın sürecini devam ettirmiştir. Yine **Batur (1985)**'a göre Türk mimarlık tarihi araştırmacıları ve ilgilileri için sürekli ve tek bilgi kaynağı konumunda olan Arkitekt günümüzde tarihi bir öneme sahiptir.

Zeki Sayar'ın (1905–2001) hayatı, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin yapıldığı dönemle başlayıp 2000'lerin başına uzanan bir mimari dönemi içine almaktadır. Sayar, Cumhuriyet dönemi mimarlığının tasarım ve yapım pratiğine bulunduğu katkılarla birlikte aynı zamanda mesleğin teorik temellerinin ve kurumsal gelişiminin sağlanmasında da önemli bir etkiye sahip olmuştur. Erken Cumhuriyet dönemi içerisinde gerçekleşen kuruluş ve gelişim sürecinde Sayar'ın bir yandan dönemin mimari üretim tarihini yazarken bir yandan da bu çıktıyı anlamak ve yorumlamak için sahip olunması gereken en önemli kaynağa katkıda bulunan kişilerden birisi olduğu ifade edilmektedir **(Altan, 2001)**.

Mimar ve aynı zamanda yayıncı olan Zeki Sayar, Arkitekt'in editörlüğünü üstlenmiş ve dergide kendi yazılarına da yayınlamıştır. Sayar, mimarlıkla ilgili çeşitli konuları ele alırken, tanıtım amacıyla fotoğraflardan çokça faydalanmıştır **(Kıran, 2017)**. Bunun yanı sıra; benzer dönemlerde yayınlanan yabancı dergilere bakıldığında, bir çoğu Türkiye'de olduğu kadar; bir yandan yayın yaparken bir yandan da mesleki politik vb gibi çeşitli konularla aynı anda başa çıkmaya çalışmak durumunda kalmamıştır **(Erten, 2015)**. Bu anlamda; son derece emek ve çaba gerektiren bu durum hakkında Erten (2015), Sayar'ın profesyonel mesleki hayatı ile birlikte büyük bir önem ve değer taşıdığını belirtmiştir.

Sayar'ın yayıncılık mücadelesindeki sarsılmaz ısrarı, erken Cumhuriyet sonrası dönemde en önemli katkılardan birini oluşturmuştur **(Altan, 2001)**. Bu durumu **Sayar (1955)**'ın şu şekilde ifade ettiği görülmektedir: "Yarım yüzyılda nereden nereye geldik. Bunu, yılların katre katre birikimi olan on bir bin sayfalık Arkitekt koleksiyonunu izlemekle anlarız. Arkitekt'in geçen elli yılda Türk mimarlığının bugünkü çizgisine erişmesinde, imkanları nisbetinde küçük ve naçiz bir katkısı olmuş ise, bundan bahtiyarlık duymaktayız.'' **(Sayar, 1955)**.

Bunun yanında Arkitekt dergisi **Batur (1985)**'a göre; belki birkaç istisna dışında 1930'ların Kemalist ideolojisinin ilkelerine başından beri bağlı kalmış ve yayın döneminin sonuna kadar modernist hareketi desteklemeye devam etmiştir. **Batur (1985)** bu durumun; derginin yalnızca Zeki Sayar yani tek bir kişi tarafından yönetilmesinden kaynaklanmış olabileceğini öne sürmüştür.

Bunun yanı sıra, Arkitekt ile modern mimarlığın ilişkisi bağlamında bakıldığında; dergide mimarlık meselelerine akılcı ve işlevci bir tutum gösterilmiştir. **Alsaç (1984)**'a göre mimaride çağdaş yorumu benimseyen mimarlar Arkitekt'i çıkararak bu yorumun duyurulmasında öncülük etmişlerdir. Ulusal Mimarlık akımının ardından; işlevsel ve akılcı bir tutumla daha yalın yapılar oluşturulması ve bunun ülkenin geneline yayılması hedeflenmiştir. Bu anlamda **Alsaç (1984)**, Cumhuriyet ilkeleriyle uyumlu modern ve ilerici mimarlık fikrinin yayılmasında Arkitekt'in önemli bir rol oynadığını belirtmiştir.

Arkitekt yalnızca Cumhuriyet dönemi mimarlık yayıncılık kültürünün temelini atmakla kalmamış; mimarlık mesleğini ülkeye tanıtmış, mesleki bütünlük sağlamış ve onu korumayı hedeflemiştir. Zeki Sayar bu dergi ile birlikte Cumhuriyet dönemi mimarisini, batıda ortaya çıkan modern mimariyle birleştirme çabasında bulunmuştur **(Erten, 2015)**.

Altan (2001)'ın belirttiği şekliyle Arkitekt, Cumhuriyetin reformist ve modernleşme politikalarını destekleyen, genç bir ulusta mimarlığın karşılaştığı sorunları ele alarak mesleğin gelişimine yön vermeye çalışan bir yayın anlayışına sahip olmuştur. Dergi, Türk mimarlarını modern mimari hakkında bilgilendirmek için çaba sarf etmiş ve batıdan etkisinde gelişen bir tasarım anlayışını onaylamıştır. Derginin temel stratejisi, devletin göstermiş olduğu eğilimler doğrultusunda modernleşmeye teşvik ederken, en büyük işveren olan devletin dikkatini mimari konulara çekmek olmuştur **(Altan, 2001)**.

Arkitekt dergisinde, stadyum, hastane, sinema, tiyatro, müze, kent meydanı, halkevi, köprüler ve heykeller gibi uygulanabilir prototip yapılar, yeni yapı tipolojisinin tasarım ilkeleri ve fotoğrafları ile birlikte verilmiştir. Bu şekilde yapılan yayınlarla 1928 yılından önce mimarlık eğitimini tamamlamış kişilere modern mimarinin tanıtılması hedeflenmiştir **(Özgüven, 2020)**.

Batur (1985)'a göre Arkitekt, mimarlık dergileri arasında en tutarlı duruşa ve aynı zamanda belli bir ideolojik görüşe sahip olan bir dergi olmuştur. **Altan (2001)** ise, Arkitek'in Cumhuriyetin modern ve yenilikçi politikasını desteklerken; mimarlığın gelişmesi adına yol gösterici olmayı amaçlayan bir yayın anlayışı sürdürdüğünü ifade etmiştir.

4. MİMAR/ARKİTEKT DERGİ FOTOĞRAFLARI BAĞLAMINDA ‘’GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME”

Bu bölümde bir okuma biçimi olan; göstergebilimsel çözümleme kavramı incelenecek ve kuramlardan genel olarak bahsedilecektir. Kavramın mimari fotoğraf ile olan ilişkisi ele alınarak; Mimar/Arkitekt dergisi üzerinden bir okuma yapılması hedeflenmektedir. Göstergebilim kavramı ve mimari fotoğraf ilişkisinin temelini anlamak için, göstergebilimin kurucularından kabul edilen Saussure ve Pierce’ın sundukları modeller değerlendirilecektir. Bu isimlerden sonra önemli yaklaşımlar ortaya koyan Roland Barthes’in kavramı ele alışı da incelenecek konular arasındadır. Bir diğer önemli isim olan Hjelmslev ise; Saussure’ün ortaya koyduğu göstergebilim kavramını geliştirerek dil dışı göstergelerin çözümlenmesi açısından önemli çalışmalar yapmıştır. Saussure’un ikilisi olan gösteren/gösterilen kavramlarını Hjelmslev, anlatım/içerik ve biçim/töz karşıtlığı kavramları ile tekrardan düzenlemiştir **(Parsa, 2014)**. Bu bağlamda Mimar/Arkitekt dergi fotoğrafları üzerinden yapılacak olan okumanın; dil dışı göstergeleri çözümlemede önemli bir rolü olan Hjelmslev’in göstergebilimsel yöntemi çerçevesinde ele alınması hedeflenmiştir.

4.1. Göstergebilim ve Fotoğraf

Göstergebilimin amacı anlam evrenini araştırmaktır. Anlam kavramı düşünüldüğünde ilk olarak; onun inşası, ortaya çıkışı ve anlamlandırmak gibi soyut durumlar sıralaması akla gelmektedir. Bu açıdan göstergebilim, anlamla ilgili her şeyi kapsar **(Guiraud, 1994)**.

Aynı dönemlerde yaptıkları çalışmalarıyla Avrupalı Ferdinand de Saussure ve Amerikalı Charles Sanders Peirce çağdaş anlamda göstergebilimin ana kurucuları olarak kabul edilmektedir. Disiplinler arası bir çalışma olan göstergebilim, anlam üretimini araştırmayı amaçlamaktadır. Buradaki söz konusu anlam ise herhangi bir reklam, yazı, fotoğraf veya yapı olabilir **(Parsa, 2014)**. Göstergebilim, 1979’da yayınlanan Göstergebilim Sözlüğü’nde Greimas ve Joseph Courtès tarafından dilsel ve dil-dışı göstergelerin oluşturduğu anlam ve anlam katmanlarını inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmıştır **(Greimas ve Courtès, 1979)**. Saussure tarafından duyurulan

göstergebilim, Charles Sanders Peirce, William Morris, Louis Hjemslev, Algirdas Julian Greymouth, Roland Barthes ve Umberto Eco'nun yaptığı araştırmalar ve söylemler ile birlikte daha güçlü bir temel oluşturmuştur.

Saussure'ün göstergebiliminde birincil kavramı, gösteren ve gösterilenden oluşan "gösterge" kavramıdır. Bununla birlikte çözümlemeyi kavramlara ait bir kod çözme şeklinde ifade eder. Saussure'a göre, "Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki, hem de bütünle kurdukları karşıtlığı belirtmek gibi bir yarar sağlar" **(Saussure, 1985)**. Yazının devamında incelenecek olan Peirce'nın kuramından farklı olarak; Saussure, temelde vurguyu farklı bir noktadan ele almış ve direkt göstergenin kendisine yoğunlaşmıştır.

Peirce'in önerdiği üçlü sınıflandırma; görüntüsel gösterge, belirti ve simge ile oluşmaktadır. Saussure'ün açılımı genellikle dil ve metinler özelinde olmakla birlikte; Peirce'in sistemi, farklı 67oder ve görsel sanatlar biçimlerini içeren geniş bir uygulama alanını içermektedir **(Başoğlu, 2014)**. Benzer biçimde, Roland Barthes, Algirdas Greimas ve Umberto Eco'nun[16] göstergebilim teorileri de, mimari yapıları da içine alarak birçok farklı alanda bu sistemi genişletmiştir. Pierce'in kavramlarını aşağıdaki şekilde açıkladığı görülmektedir:

> *Bir gösterge ya da representamen, bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir açıdan ya da nitelik bakımından tutan bir şeydir. Birine yöneliktir; yani bir kişinin zihninde, bir eşdeğer gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ilk göstergenin yorumlayanı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin, nesnesinin yerini tutar. Bu gösterge nesnesinin yerini tutarken bunu her açıdan değil, benim representamen'in temeli dediğim bir çeşit kavramı iletme açısından* ***tutar (Peirce, 1984)****.*

Peirce, "Gösterge, herhangi bir kimse için, herhangi bir ölçüde ve herhangi bir amaçla, herhangi bir şeyin yerini tutan herhangi bir şeydir... Göstergenin yerini tuttuğu şey göstergenin nesnesidir." der **(Peirce, 1984)**.

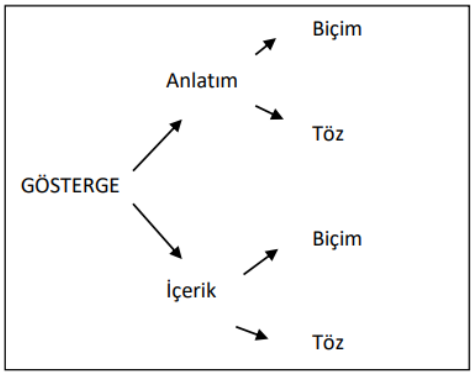
Saussure (1985)'e göre ise göstergebilim, "göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek'' bir bilimdir. Bir dilbilimci olan Saussure öncelikli olarak dil alanıyla ilgilenmiştir. Peirce'den farklı olarak, göstergeler ve nesneler arasındaki ilişkilerden ziyade göstergeler ile diğer göstergeler arasındaki ilişkiye yoğunlaşmıştır. Bu

[16] Göstergebilim ve anlam üzerinde çalışan Umberto Eco, anlam ve kültür ilişkisi üzerine çalışmalar yapmıştır**(Parsa, 2014)**.

bağlamda gösterge; **Saussure (1974)**'e göre, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki katmandan oluşmaktadır.

Kopenhag Dilbilim Çevresi'nin en önde gelen temsilcisi ise L. Hjelmslev'dir (1899-1965). Hjelmslev, "glosematik" olarak adlandırdığı özgün dilbilim kuramının yaratıcısıdır. Bu kuramla ilgili görüşlerini özellikle 1943'te yayımladığı "Omkring sprogteoriens grundlaeggelse" (Dil Kuramının Kuruluşu Çevresinde ya da Dil Kuramının Temel İlkeleri) adlı Danca kitabında detaylı bir şekilde ortaya koymuştur **(Rıfat, 1998)**. Saussure'un ikilisi olan gösteren/gösterilen kavramlarını Hjelmslev, anlatım/içerik ve biçim/töz karşıtlığı kavramları ile yeniden düzenlemiştir. Gösteren yerine anlatım, gösterilen yerine içerik kavramlarını önererek bunları kendi içerisinde biçim ve töz olmak üzere birimlere ayırmıştır **(Parsa, 2014) (Tablo 4.1)**.

Tablo 4.1: Hjelmslev"in gösterge çözümlemesi **(Parsa, 2014)**.



L. Hjelmslev (1954)' in anlatımın tözü ve anlatımın biçimi ile içeriğin tözü ve içeriğin biçimini incelediği "La stratification du langage" (Dilin katmanlaşması) adlı yazısında kavramı şu şekilde açıklamıştır: ''…içerik ile anlatım arasındaki ayrım birinci kavşaktır; biçim ile töz arasındaki ayrımsa ikinci; biçim ve töz ayrımı demek ki düzlemler arasındaki ayrıma bağımlıdır…'' **(Hjelmslev, 1954)**.

Yukarıdaki şekilde özetlenen ve Hjelmslev tarafından yapılan bu ayrım, dil dışı göstergelerin çözümlenmesi açısından önemlidir. Hjelmslev'in fotoğraf alanında yaptığı ayrım ise aşağıdaki örnek tablo ile açıklanabilir (**Tablo 4.2).**

Tablo 4.2: Hjelmslev'e göre fotoğrafta anlatım ve içerik çözümlemesi **(Parsa, 2014).**

FOTOĞRAF	Anlatımın Biçimi	Kompozisyon öğeleri, ışık-gölge vb.
	Anlatımın Tözü	Çeşitli fotoğraf teknikleri bilgisi – kamera, objektifler, alan derinliği vb.
	İçeriğin Biçimi	Fotoğrafın konusuna ait fikir ve estetik bilgisi
	İçeriğin Tözü	Fotoğrafa özgü alt anlamları okuma, kodları çözme, kültür, değerler ve ideolojiyi okuma vb.

Anlatımın tözü, fotoğrafın göz ile algılanan malzemesidir, fotoğrafın greni veya renkli, siyah beyaz oluşudur. Anlatımın biçimi kompozisyon olarak adlandırılan dikey yatay çizgiler gibi elemanlara yer verir. Bununlar birlikte gölge, ışık gibi elemanların kullanılarak alanların kontrast değerlerinin nasıl oluşturduğunu da içermektedir. İçeriğin biçiminde fotoğrafın soyut ya da somut oluşu ile birlikte kişi, yer, nesne ile birlikte zaman konusunda fikir vermektedir. İçeriğin tözüne bakıldığında ise içeriğe ait kodlar ve anlamlar okunmaktadır **(Kıran, 2019)**. Tablodan yapılan bu çıkarımlar ile anlaşıldığı üzere fotoğrafa ait her olgu önemli bir anlam taşımaktadır.

Hjelmslev'in bu ayrımına göre; her türlü olgu, bağımsız bir gösterge ve anlam taşıyıcısıdır. Gösterge sistemleri birbirleriyle etkileşime girdiğinde, yeni anlamlar ortaya çıkardığında, bu sistemlerin altında yatan diğer anlamları anlamak ve bunları uygun bir şekilde kullanabilmek önemlidir **(Parsa, 2014)**. Bu bağlamda **Hjelmslev (1954)** anlam açısından ortaya koyduğu kavramlara şu şekilde yaklaşmıştır: ''…İki düzlemi birleştiren ilişki (göstergesel ilişki ya da daha özel olarak, sıradan bir gösterge dizgesi durumunda, düzanlam) bilindiği gibi karşılıklı bağımlılıktır; oysa biçim ile töz arasındaki ilişki (ki buna gerçekleşme denir) bir seçmedir, tözün biçimi seçmesidir (gerçekleştirmesidir)…'' **(Hjelmslev, 1954)**.

Göstergebilim alanında oldukça önemli yaklaşım ve incelemelerde bulunan bir diğer isim ise Fransız felsefeci Roland Barthes'tir[17] **(Karaman, 2017)**. Barthes, popüler

[17] Göstergebilim alanında büyük etki sağlayan Fransız kuramcı ve eleştirmen. Yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalizin katkılarını derleyerek; kendine has bir eleştirel okuma oluşturmuştur.

kültür alanlarında göstergebilimsel yaklaşımı kullanarak bu alanlardaki çalışmaları düz anlam ve yan anlam terimleri çerçevesinde analiz etmiştir.

Barthes'e göre ilk anlamlandırma düzeni düz anlamdır ve gösterilenden oluşan bir gösterge vardır. Yananlam ise, gösteren olarak düz anlam işaretini kullanan ve ona ek bir gösterilen ekleyen ikinci bir anlam düzeyini oluşturur. Fotoğrafta da yan anlamın düzanlamdan ayırt edilebileceğini savunmuştur **(Barthes, 1993)**. Bununla birlikte Hjelmslevs'in düz anlam ve yan anlam kavramlarını yayan Barthes, iletişim süreçlerine vurgu yaparak ideolojik çağrışımlarını incelemiştir. Ona göre yan anlam, mitlerin ideolojilerini anlamak ve açıklamak için bir araçtır **(Barthes, 1993)**. "Camera Lucida" adlı çalışmasında da fotoğrafları incelemek için düz anlam ve yan anlam kavramlarını kullanmıştır **(Kemiksiz, 2021)**.

Fotoğraf doğası gereği, fotoğraflanan şeyin var olduğuna ve orada bulunduğuna yadsınamaz bir şekilde kanıt oluşturur. **Roland Barthes (1993)** bu olguyu fotoğrafın gerçek özü, onun ''neoması''[18] olarak tanımlamıştır.

> *Her şeyden önce Fotoğraf'ın Gönderge'sinin, öteki temsil sistemlerinin göndergeleriyle nasıl olup da aynı olmadığını kavramalı ve mümkünse (yalın bir şey de olsa) uygun biçimde anlatmalıydım. Ben diyorum ki "fotografik gönderge" görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir. Resim gerçeğe onu görmeden de öykünebilir. Bu öykünmelerin tersine, Fotoğraf' ta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamam. . Burada bir üst üste çakışma vardır. Gerçeklik ve geçmişin çakışması. Ve bu sınırlama yalnızca Fotoğraf için var olduğuna göre, bunu indirgeme yolu ile Fotoğraf'ın gerçek özü, onun neoma'sı sayabiliriz Fotoğraf'ta kastettiğim ne Sanat'tır ne de İletişim; Fotoğraf'ın temel kuralı olan Göndermedir. O halde Fotoğraf'ın neoma'sının adı şu olmalıdır: "Bu vardı." **Barthes (1993).***

Medyaya bütünsel olarak bakıldığında; bir dizi kod aracılığıyla izleyicilerine karmaşık bir anlam dizisini iletmektedir **(Tarburton, 2020)**. Kodlar birden fazla medya türünde tekrarlandığında, insanlarda kodların ne anlama geldiğine dair bir anlayış oluşur ve ortak bir fikre varılabilir. Barthes, film, fotoğraf, müzik gibi konuları incelediğinde gerçeklik ile temsil ettiği semboller arasındaki ayırt edici çizgiye odaklanmaktadır **(Tarburton, 2020)**. Roland Barthes'ın fotoğrafta büyülendiği şeylerden biri de, aynı anda var olan işaretlerin sayısıdır. Fotoğraflar ise tamamen görsel olmalarına karşın bazen dilsel işaretler içermeleri nedeniyle çok daha farklıdır.

[18] Alman filozof Husserl (1913)'a göre görülenlerin algılanmasında neomanın önemli bir rolü vardır. ''Neoma'' ifadesi bu anlam alanını ifade etme şeklidir **(Gözetlik, 2006)**.



Şekil 4.1: Panzani reklam fotoğrafı **(Barthes, 1988)**.

İtalyan markası Panzani hakkında bildirisi olan **Barthes (1988)**'in reklamın bir bölümünü şu şekilde okuduğu görülmektedir:

> *1. Reklamda saptanan gösterenler hangileridir?*
>
> *2. Bunlar ne anlama geliyor? Gösterilenler hangileridir?*
>
> *3. Kültürel mesaj ya da tema nedir?*
>
> *...İkinci bir gösterge de göstereni ise domates, biber ve posterin üç ayrı renk tonunun (sarı, yeşil, kırmızı) bir araya getirilmesidir; gösterileni İtalya ya da İtalyanlıktır... **(Barthes (1977)**.*

Barthes'ın Panzani reklam analizi üzerinden, görsel ürün ve reklam etkisinin önemi okunabilmektedir. Bu çözümleme, fotoğraf etkisi ile birlikte reklamların sadece ürünleri değil, aynı zamanda belirli bir yaşam tarzını, kültürü ve ideolojiyi de pazarlamaya yönelik olduğunu savunan Barthes'ın göstergebilimsel anlayışını yansıtmaktadır.

Göstergebilimin temel çalışma alanı, özellikle görsel-işitsel medyanın çıktıları, anlamları ve mesajları ile bunların nasıl ifade edildiği, kime yönelik olduğu ve okuyucuları ve izleyicileri nasıl etkileyeceğidir **(Parsa, 2014)**. Görsel metinleri okurken bu gizli ve örtük anlamlarını anlamak önemlidir.

Sonuç olarak, bir çok kuramcının ortaya attığı çözümler çerçevesinde fotoğrafların birden fazla şekilde göstergebilimsel analizi yapılabilirken, tek bir yöntemle de yapılabilir. Araştırmanın amacına göre; yapılacak olan fotoğraf analizleri için Hjelmslev'in ''anlatım/içerik ve biçim/töz'' karşıtlığı, görsel göstergebilim çözümlemesine uygulanabilirliği açısından önemli görülmüştür. Özet olarak bölümde, göstergebilimi tanıtan düşünürlerin ve gelişimine katkıda bulunan önemli kuramcıların ortaya koyduğu temel kuramlar ile birlikte; çözümleme, anlamlandırma, okuma modelleri, çeşitli tablo/çizelge, örnekler eşliğinde aktarılmıştır. Bu bağlamda; bir sonraki bölümde Arkitekt üzerinden örnekler incelenirken dil dışı göstergeleri çözümlemede önemli bir rolü olan Hjelmslev'in göstergebilimsel yöntemi takip edilecektir.

4.2. Mimar/Arkitekt Dergi Fotoğraflarının Göstergebilimsel Analiz ile İncelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde, 1930'lar ve yüzyıl ortası dönemleri Arkitekt fotoğrafları belirlenen göstergebilimsel yöntem ile analiz edilecektir. Bir mimarlık dergisi olan Arkitekt'teki görsel belgelerin dönem ideolojik ve mimarlık bağlamı çerçevesinde yorumlanması, önceki bölümlerde üzerinde durulan Hjelmslev'in fotoğrafta anlatım ve içerik çözümlemesi yöntemi üzerinden şekillenecektir. Bu yöntemin seçilme sebebi ise; önceden de belirtildiği üzere, görsel göstergebilimin çözümlenmesinde önemli bir rolü olmasından kaynaklanmasıdır.

Saussure'un gösteren/gösterilen ikilisi, Hjelmslev tarafından anlatım/içerik ve biçim/töz karşıtlıklarıyla yeniden düzenlenmiştir. Anlatımın biçimi, dikey ve yatay çizgiler gibi unsurları içeren bir kompozisyon olarak adlandırılırken; içeriğin biçimi, kişi, yer, nesne ve zaman gibi öğelerle ilgili fikirleri içermektedir. Anlatımın tözü, fotoğrafın gözle algılanan malzemesidir; içeriğin tözüne bakıldığında ise içeriğe ait kodlar ve anlamların okunabildiği görülmektedir **(Kıran, 2019)**. Sonraki başlıklarda göstergebilim üzerinden incelenecek yapılar bağlamında bu kavramlar önem arz etmektedir. Fotoğrafın analizini yaparken Hjelmslev'den yola çıkarak sorulacak sorular şunlar olmalıdır: anlatım/içerik ve biçim/töz kodları nelerdir? İletmek istediği mesaj ne anlama geliyor?

Cumhuriyetin ilanının ardından 1930'lara gelindiğinde modern mimarlık, Türkiye'de verilen ismiyle "Yeni Mimari", benimsenmiştir **(Bozdoğan, 2001)**. Çağdaşlaşma

amacıyla adımlar atılan bu dönemde batıdan etkilenilmiştir. 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile ülkedeki dönemin mimarlık düşüncesi açısından karşılığını bulduğu en önemli gelişme II. Ulusal Mimari olarak adlandırılan akımın başlamasıdır **(Alsaç, 1973)**. Bu akımın 1940'ların sonuna doğru ise duraklamaya başladığı ve Türkiye mimarlık ortamının genel politik ve sosyo-ekonomik duruşa da koşut bir biçimde dışa açıldığı görülmektedir. 1950'lerde Ulusal Mimari düşüncesi, rasyonalizm fikri ve evrensel bakış açısıyla yerini Uluslararası Stil'e bırakmıştır. Sibel **Bozdoğan (2001)**'ın bahsettiği gibi bu dönem; 1930'lardaki "batılılaşma", "Çağdaşlaşma" anlayışından veya 1940'lardaki ulusalcı söylemlerden farklıdır.

Bu bağlamda Türkiye'deki mimarlık ortamını ele aldığımızda; çalışma, 1930'lar ve yüzyıl ortası olmak üzere iki farklı döneme ayrılarak incelenecektir. Atatürk'ün ölümü ve II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle birlikte, 1940'lı yıllarda modernizm anlayışının devam ettirilemediği döneme ait Arkitekt dergisinin 52 adet sayısı incelenerek tez kapsamına dahil edilmemiştir. Nitekim; Sedat Hakkı Eldem'in Arkitekt'te 1940 yılında kaleme aldığı ''Yerli Mimariye Doğru'' başlıklı yazısı bu durumu kanıtlar niteliktedir:

> *Umumiyet itibarile bir tarzı mimarinin mutlaka hariçtekilerine benzemesi lâzım geldiği hakkındaki kanaatı doğru bulmadığımızı söylemek lâzımdır. «Tarzı mimarî» hariçten ithal edebilecek bir meta değildir, ve olmamalıdır. Her memleketin kendine mahsus bir tarzı mimarisi vardır ve bir tarzın alelitlak her yerde tatbiki bir çok mahzurlara sebebiyet verebilir. Binaenaleyh yapı uslubunun yerli olması çok esaslı bir şarttır* ***(Eldem, 1940)*** .

Arkitekt kurulduğu yıllarda ülkedeki yabancı mimarlara karşı mesafeli duruşunu pek çok kez tekrarlayıp yerli mimarlara olan desteğini sürekli dile getirmiş; hatta içeriklerinde yabancı mimarların Türkiye'de tasarladığı yapılara dahi yer vermediği görülmüştür. Fakat 1940'lara gelinmesiyle birlikte Arkitek'in bu duruşunda zaman zaman uzaklaşmalar olduğu, ülkedeki yabancı mimarlara ve eserlerine, Milli Mimari görüşlere yer verildiği fark edilmiştir. **Paul Bonatz (1943)**'ın, dergide yer alan bir yazısındaki şu ifadeler söz konusu durumu ispatlamaktadır:

> *İklimler, milletler ve memleketler arasındaki farklara yok nazariyle bakan, mimariyi kolay öğrenebilir bir şema haline icra eden onbeş yirmi senelik bir modernlikten sonra, her yerde yeniden gözler milli köklere çevrilmiş bulunuyor. Her yerin kendi öz toprağından nasıl bir kuvvetin fışkırdığı hissediliyor ve köksüzleşmenin acısı duyuluyor* ***(Bonatz, 1943).***

Yine 1946 yılında Bonatz'ın projesi olan Saraçoğlu Mahallesi'nin dergide yayınlanması; 1943 yılında 'Yeni Alman Mimari Sergisi'nin, lbert Speer'in Berlin'deki eserleri ve Paul Bonatz'ın viyadüklerinin fotoğraflarıyla ele alınması Arkitek'in önceki duruşundan farklı bir konumda yer aldığını göstermektedir. Söz konusu sergide konferans veren Bonatz'ın Adolf Hitler'den alıntılar yaptıığı konuşması dergide yayınlanmış; Bauhaus'u eleştirerek Almanya'daki mimarlık idealinin doğuşunu övmüş ve klasiği panzehir olarak sunmuştur **(Arkitekt, 1943)**.

Tüm bunlara ek olarak dönemin önemli modernist mimarlarından olan Seyfi Arkan'ın bu yıllarda dergide yer almamaya başlaması dikkat çekerken; II. Milli Mimarinin öncü isimlerinden olan Sedat Hakkı Eldem'e sıklıkla yer verilmiştir. **Akay (2015)** bu durumu, Arkitekt'in Eldem'in yanında durması ve onun önderliğini yaptığı mimari akımın bir yayın organına dönüşmesi şeklinde yorumlamıştır. Derginin Arkitek logosunun ise 1941 yılında tırnaklı olacak şekilde değiştirilmesi, yine radikal modernist duruşun değişerek yerine daha ılımlı bir çizgiye geçildiğini işaret etmektedir. Tüm bu bahsedilenler ışığında Arkitekt'te modernizm anlayışının devam ettirilemediği 1940'lı yıllar tez kapsamına dahil edilmemiştir.

Kamu yapılarındaki tutumun, bir ülkedeki siyasal değişimlerin mimarlık üzerindeki etkilerini yansıttığından bahsedilmektedir **(Sözen, 1984)**. Dolayısıyla, yeni kurulan bir devletin gücünü ve iletmek istediği mesajı veya dönemin potansiyel ideolojilerini (politik veya mimari) kamu yapıları üzerinden okumak mümkün olmaktadır. Bu noktada tez kapsamında bir sınırlandırmaya gidilmiş; Arkitekt'in tüm sayıları incelenerek modern mimarlığa dair örneklerin, görsel malzemelerin, iki farklı dönem içerecek şekilde, potansiyel bir tartışma ve karşılaştırma zeminini de kurması bağlamında kamu yapıları üzerinden okunması hedeflenmiştir.

Özetle, modern mimarlık çizgisi içinde sayılabilecek kamu yapılarının fotoğraflarının dönemin en önde gelen yayınındaki temsili, göstergebilim yöntemi ile analiz edilerek; Türkiye'deki mimarlık tarih yazımında, birbirinden ayrı modern mimarlık yaklaşımlarını temsil ettiği sözü edilen bu iki aralığın, fotoğraflar üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirilmesi yapılacaktır. Söz konusu dönemlerde modern mimarlığın sunulma biçimi, tanıtımı, dergideki ve dolayısıyla genel mimarlık tartışmalarındaki konumlandırılma biçimi kavramaya çalışılacak; ve bu kavrama biçimi dil dışı göstergeler olan görsel malzemelere odaklanacaktır.

Tablo 4.3: Erken Yirminci Yüzyıl Yapıları **(Arkitekt 1931-1940)**

Erken Yirminci Yüzyıl						
YIL	**DERGİ NO**	**YAPI ADI**	**MİMAR**	**YAZAR**	**FOTOĞ-RAFÇI**	**FOTOĞRAF**
1931	6	Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu	Sedat Hakkı Eldem	Sedat Hakkı Eldem	Bilinmiyor	
1932	2	Şehir Stadyumu-Adana	Aptullah Ziya	Aptullah Ziya	Bilinmiyor	
1932	7-8	İzmir Ziraat Mektebi	Ziraat Vekaleti Fen Heyeti	Mahmut Hüseyin, Mustafa Reşit	Bilinmiyor	
1932	7-8	Ziraat Haşarat Lâboratuvarı	Ferit	Abdullah Ziya	Abdullah Ziya	
1934	6	Elektrik Şirketi Deposu	Sedat Hakkı Eldem	Sedat Hakkı Eldem	Bilinmiyor	
1934	7	Gazi İlk Mektebi	Mimar Necmeddin	Mimar Necmeddin	Bilinmiyor	
1934	8	Ford Garajı	A.Kemal	A.Kemal	Bilinmiyor	
1935	4	Ankara Sergi Evi	Şevki Balmumcu	Şevki Balmumcu	Arkitekt	
1935	7-8	İstanbul Sebze ve Meyve Hali	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	

Tablo 4.3: Devam.

1935	9	İnhisarlar İdare Binası-Antalya	Tahir Tuğ	Tahir Tuğ	Bilinmiyor	
1935	11-12	İnhisarlar İdare Binası-Konya	Tahir Tuğ	Tahir Tuğ	Bilinmiyor	
1936	4	İstanbul Üniversite Observatoryumu	A. Hikmet Holtay	A. Hikmet Holtay	Foto Sender – Ressam veli Dem	
1936	10-11	İnhisarlar Paviyonu	Emin Necib Uzman	Emin Necib Uzman	Bilinmiyor	
1936	12	Ziraat Bankası Şubesi	A. Hikmet Holtay	A. Hikmet Holtay	Bilinmiyor	
1937	1	Elektrik Evi	Rebil Gorbon	Rebil Gorbon	Veli Demir Sender	
1937	12	İnhisarlar Umum Müdürlük Binası	Sedat Hakkı Eldem	Sedat Hakkı Eldem	Foto Veli Demir Sender	
1938	1	Belediyeler Bankası	Seyfi Arkan	Seyfi Arkan	Foto Sender – Ressam veli Dem	
1938	2	Polis Jandarma Mektebi	Celâl Biçer, Reşat San	Celâl Biçer, Reşat San	Foto Veli Demir Sender	
1938	5-6	Tütün Bakım Evi	Selim Zeki	Selim Zeki	Bilinmiyor	

Tablo 4.3: Devam.

1939	5-6	Koç Hanı	Samih Akkaynak	Samih Akkaynak	Bilinmiyor	

Tablo 4.4: Yüzyıl Ortası Yapılar **(Arkitekt 1950-1965)**

Yüzyıl Ortası Yapılar						
YIL	**DERGİ NO**	**YAPI ADI**	**MİMAR**	**YAZAR**	**FOTOĞ-RAFÇI**	**FOTOĞRAF**
1950	1-2	Sümerbank İstanbul Sergi Binası	Fazıl Aysu	Fazıl Aysu	Baysal Enstitüsü	
1950	11-12	İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu	Selman Yönder	Selman Yönder	Bilinmiyor	
1951	3-4	Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu'nda Yeni Şubesi	Halit Femir, Feridun Akozan	Halit Femir, Feridun Akozan	Bilinmiyor	
1951	9-10	Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu	Tuğrul Devres	Tuğrul Devres	Bilinmiyor	
1951	11-12	Havuzlu Sergi Evi	Fuar Fen Bürosu	Bilinmiyor	Bilinmiyor	
1955	1	Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi	Muhlis Türkmen	Muhlis Türkmen	Bilinmiyor	
1955	2	Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı	Özcan Şişman	Özcan Şişman	Foto-Film-İzmir	
1955	2	İzmir Belediyesi İşhanı	Rıza Askan	Rıza Askan	Bilinmiyor	

Tablo 4.4: Devam.

1955	2	Türk - Philips Firması Binası	Şinasi Şahingiray ve Fazıl Aysu	Şinasi Şahingiray ve Fazıl Aysu	Bilinmiyor	
1955	2	İzmir Belediyesi Evlendirme Dairesi	Rıza Askan, Harbi Hotan	Rıza Askan, Harbi Hotan	Bilinmiyor	
1956	283	Divan Oteli	Rükneddin Güney, Avedis Hubeser	Rükneddin Güney, Avedis Hubeser	SENDER	
1956	2	Türkiye İş Bankası T. A. Ş. Pangaltı Şube Binası	Muhlis Türkmen, Muhteşem Giray	Muhlis Türkmen, Muhteşem Giray	Bilinmiyor	
1957	1	Karaköy'de Bir Büro Mağaza Binası	Maksut Gürsu	Maksut Gürsu	Bilinmiyor	
1958	1	Balin Oteli	Vedat Yalçınkaya, Kadri Kalaycıoğlu	Vedat Yalçınkaya, Kadri Kalaycıoğlu	Bilinmiyor	
1959	2	Anadolu Kulübü Binası	Turgut Cansever, Abdurrahman Hancı	Turgut Cansever, Abdurrahman Hancı	Foto Akademi	
1959	4	Çınar Oteli	Rana Zipci, Ahmet Akın, Emin Ertam	Rana Zipci, Ahmet Akın, Emin Ertam	Othmar	
1961	304	Florya ve Kilyos Tesisleri	Sedad Hakkı Eldem, Orhan Çakmakoğlu	Sedad Hakkı Eldem, Orhan Çakmakoğlu	Arkitekt	
1962	4	T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube ve İş Hanı Binası	Muhteşem Giray, Bedri Kökten	Muhteşem Giray, Bedri Kökten	Akademi	

4.2.1. Mimar/Arkitekt 1930'lar

Çalışmanın bu bölümünde araştırma kapsamına giren yapıların göstergebilimsel incelemeye tabi tutulacak fotoğraf(lar)ı, belirli kriterler dikkate alınarak seçilmiştir. Fotoğraf(lar)ın seçimi,

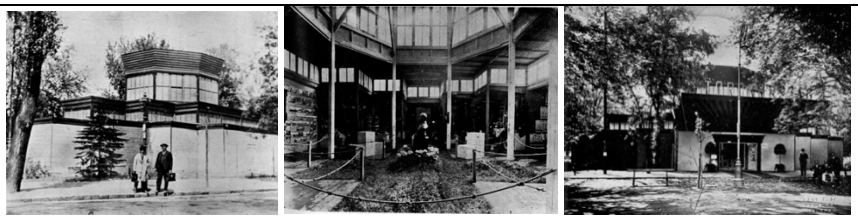
- söz konusu fotoğraf(lar)a kapakta yer verilmesi ve/veya hangi sayfada yer verildiği
- hangi ölçek/boyutta verildiği
- fotoğrafta kullanılan kompozisyon unsurları
- modern mimarlık tutumuna dair ipuçlarının okunulabilirliği
- fotoğrafın içeriğinde yer alan çarpıcı farklılıklar
- metinle fotoğraf(lar)ın olası ilişkisi

kriterlerin çokluğu üzerinden yapılmıştır.

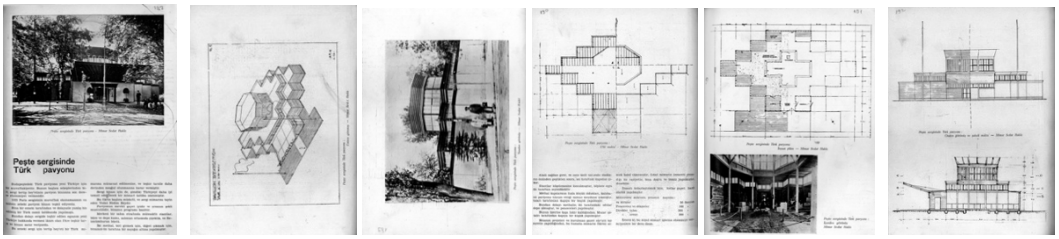
Fotoğraflar incelenirken söz konusu yöntem olan Hjelmslev'in anlatım/içerik ve biçim/töz karşıtlığı üzerinden modern mimarlık yaklaşımlarının temsilini okumak asıl amaç olacaktır. 'İçeriğin biçimi' ve 'içeriğin tözü' ise görsel malzemenin sunulma biçimini anlamlandırmak ve yorumlamak adına temel altlığı oluşturmaktadır. Bu anlamda bahsedilen iki kavram başta olmak üzere özellikle kodların anlamlandırıldığı 'içeriğin tözü' kavramı üzerinde durulacaktır.

- Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu

Tablo 4.5: Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu

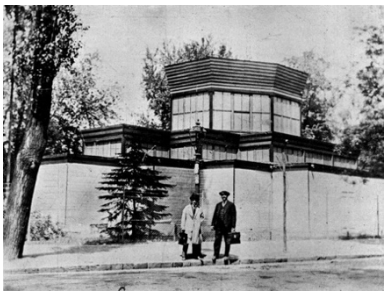


Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu Fotoğrafları **(Mimar, 1931/6)**.



Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu Sayfa Fotoğrafları **(Mimar, 1931/6)**

Tablo 4.5: Devam.

 Fotoğraf, Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu  **S**ayfa Görüntüsü (Mimar,1931/6)	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda yaşam öğesine yer verilmesi, yapı ve insanlar ortalanarak oranlanması.
	Anlatımın Tözü	Film düzlemi yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf[19] kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Modüler yapı sistemi ile birlikte kadrajda yer alan iki kişi.
	İçeriğin Tözü	Tasarım dilinde görülen modernist çizgilere modern giyimli kişilerle birlikte yapılan vurgu

Yapı, mimar Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanmıştır. Dergide dış mekana ait iki, iç mekana ait bir adet olmak üzere üç fotoğrafa yer verilmiştir. Dergide yapıya dair altı sayfalık bir yer verilmiş, kapağında ise herhangi bir yapıya ait fotoğrafa yer verilmemiştir.

Kısa süreli bir fuar için tasarlanan yapının, modernist özelliklere uygun olarak modüler[20] bir sisteme sahip olması ve hafif olma gereksinimine uygun olarak ahşap bir strüktür şeklinde planlanmış olması ile birlikte kolayca inşa edilebilir bir yapı olarak düşünülmüştür.[21]

Budapeşte'de sergilenen Türk pavyonun, kurulan yeni Cumhuriyet için önemi **Arkitek (1931)**'te verilen şu cümle ile görülebilmektedir: "Bu seneki sergi için tertip hey'eti bir Türk mimarına müracaat edilmesine karar vermiştir. Sergi binası için,

[19] İlk renkli fotoğraf Londra'da 1861 yılında, İngiliz fizikçi James Clark Maxwell tarafından kırmızı, yeşil ve mavi filtreler kullanılarak elde edilmiştir (Bodur, 2006). Buna ek olarak Arkitekt'in bazı kapak fotoğraflarına renk atıldığından siyah-beyaz detayı verilmiştir.

[20] Endüstrileşmeyle birlikte gelişim gösteren modüler sistem, **Junid (1986)**'e göre yaşam birimleri üretmek amacıyla kullanılan üç boyutlu sistemler olarak tanımlanabilir.

[21] Sedad Hakkı Eldem'i Anla(t)mak I: 1930-1950, Hazırlayan: Aslı Can, SALT Research and Programs, Erişim Linki: https://artsandculture.google.com/story/9AXxh0kHgmNzKQ?hl=tr

şimdiki Türkiye'yi daha iyi temsil edebilecek bir mimarî üslûbu istenmiştir." **(Arkitekt, 1931)**.

Bu ifadede, o dönemki Türkiye'yi daha "iyi temsil edebilecek" bir mimarlık yaklaşımının özellikle talep edildiği belirtilmiştir. **Alsaç (1976)** bu dönemi, devrimleri destekleyen rasyonel-fonksiyoncu mimarlık ortamı olarak ifade etmiştir. Bu anlamda yeni kurulan devletin devrimci ruhuna uygun görülen modernist bir tutumun tercihi, uluslararası bir ortamda ülkenin tanıtımında iletmek istenen mesaj bağlamında önemlidir. Aynı zamanda yabancı mimar yerine Türk mimar tercih edilmesine de vurgu yapıldığı dikkat çekmektedir.

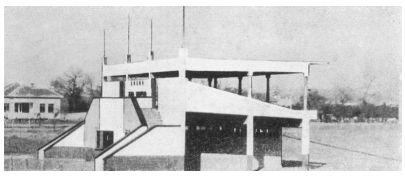
İçeriğin biçimi olarak fotoğrafa bakıldığında; modüler yapı sistemiyle birlikte kameraya poz veren ve kadrajda yer alan iki kişi gözükmektedir. Bununla beraber içeriğin tözü üzerinden fotoğrafı incelediğimizde; modüler yapı sisteminin kadraja alınması ile birlikte tasarım dilinde görülen modernist çizgilere vurgu yapılmasının amaçlandığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda yapının önünde yer alan ve poz veren iki kişi modern kıyafetleriyle dikkat çekmektedir. Yapılan inkılaplar doğrultusunda bu kıyafetlerin yer aldığı fotoğrafın sunulması ile birlikte Cumhuriyet ideolojisinin vurgulandığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda; yeni kurulan devletin en güçlü simgelerinden iki tanesi; modern mimari ve çağdaş insan yeni ulusun tanığı olarak aynı karede kesişmektedir.

İncelenen bu fotoğraf eşliğinde; uluslararası alanda modern ve laik bir Cumhuriyet profili çizmek adına önceki döneme ait yapı tekniklerinden daha farklı, süslemeden arınmış cephelerin, hatların ön plana çıkarıldığı gözükmektedir. Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu'nun yeni kurulan devletin ideolojisini yansıtmak anlamında ne denli önem taşıdığını görmek mümkündür. Arkitek'in de bu ideolojiye paralel bir sunum sergilediği varsayılabilir. Nitekim; **Arkitekt (1933)**'te "Mimarlıkta İnkılap" başlıklı yazıda yeni mimarlığın Türkiye için oldukça elverişli olduğu belirtilmiştir. Bu anlamda dönemin çağdaş düşünce söylemleri ile örtüşen modern mimari ve çağdaş kıyafet unsurlarının dergide birlikte verilişi ön plana çıkmıştır.

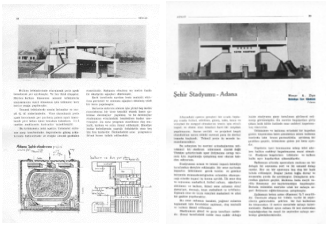
- Şehir Stadyumu - Adana

Tablo 4.6: Şehir Stadyumu - Adana





Şehir Stadyumu - Adana **(Mimar, 1932/2)**



Şehir Stadyumu - Adana Sayfa Fotoğrafları **(Mimar, 1932/2)**



Fotoğraf, Şehir Stadyumu - Adana

Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda kontrast ve bakış noktasının yapının tam karşısında ve görece daha altta konumlanması.
Anlatımın Tözü	Film düzlemi yatay tutulması; siyah-beyaz fotoğraf, gren yapısı.
Anlatımın Biçimi	Yapıda kullanılan simetrik unsurlar, cephede ‘Adana Şehir Staduyumu’ / ‘kişe’ / ‘hususi’ yazıları ve çevrenin dahil edilmemesi
Anlatımın Tözü	Bakış noktası ve kontrast etkisi ile sağlanan pürizm ve simetri üzerinden modernin vurgusu.

Yapı Adana’da sporcu gençleri bir araya toplayıp orada futbol, atletizm, güreş, boks, tenis ve voleybol gibi pek çok farklı spor alanları ile ilgilenmelerini sağlamak amacıyla Aptullah Ziya tarafından tasarlanmıştır. Projenin kararlaştırılmasının ardından belediyenin mevcut bütçesiyle yapının inşaatına başlanmış ve üç yıl boyunca farklı aşamaları yapılacak şekilde planlanmıştır **(Mimar, 1932)**. Dergide inşaatı henüz tamamlanmamış yapıyı mimar Aptullah Ziya şu ifadelerle tanımlamıştır: “Bu eserimi arkadaşlarıma mütekâmil bir stadyum nümunesi olarak değil Türkiye şehirlerinde spor ihtiyacına cevap vermek için yapılmağa çalışılmış eser olarak takdim ediyorum.”

(Mimar, 1932). Bu ifade, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin sağlıklı birey yetiştirme hedefinin aracısı olarak spor yapılarının ülkede arttırılmasının önemli görüldüğünü işaret etmektedir.

Bununla birlikte, 1930'larda Türkiye'de stadyum ve spor kompleksleri modernliğin önemli bir parçası olarak görülmektedir. Öyle ki; **İsmet İnönü (1937)** bu durumu şu şekilde ifade etmiştir: "Türkiye'yi idare edenler, stadyumu en kıymetli mektep gibi her yerde kurmaya çalışacaklardır. Türkiye'nin istiklalini idare edecek olan genç nesil, açık havada, açık meydanlarda yetişecektir."

Dergide dış mekana ait iki fotoğraf kullanılırken; yapıya dair iki sayfalık bir yer verilmiştir; fotoğrafçıya dair ise herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; yapının giriş cephesinde "Adana Şehir Staduyumu", "kişe" , "hususi" gibi alanları tanımlayan yazılar görülmektedir. Aynı zamanda cephede sağlanan yalınlıkla birlikte; merdiven ve doğrama gibi unsurlarla yapıda sağlanan simetri simetri dikkat çekmektedir. Bahsedilenler eşliğinde içeriğin tözüne odaklanıldığında; kadrajda yer bulan yapıya ait mimari unsurlar modernist bir yaklaşımı okumaya olanak sağlamaktadır. Kompozisyonda öne çıkan iki merdiven dikkat çekmektedir; bakış noktasının etkisi ile birlikte fotoğrafın sağ ve sol taraflarında simetrik bir biçimde yer almıştır. Yapıdaki modernist unsurları ön plana almak ve modern olanı desteklemek için bu şekilde sunulduğu düşünülebilir.

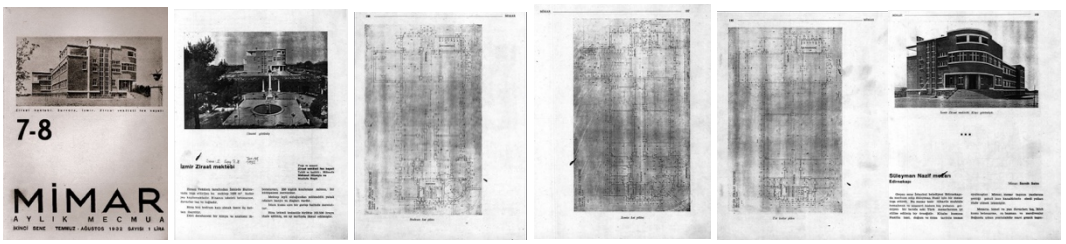
- İzmir Ziraat Mektebi

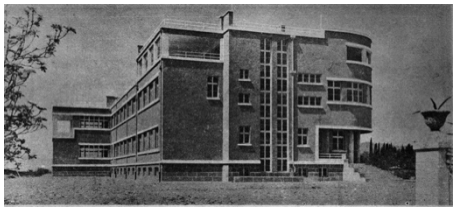
Tablo 4.7: İzmir Ziraat Mektebi



İzmir Ziraat Mektebi **(Mimar, 1932/7-8)**

Tablo 4.7: Devam.

<table>
<tr><td colspan="3"> 

İzmir Ziraat Mektebi Sayfa Fotoğrafları ve 1932 yılına ait 7-8.sayılarının kapak fotoğrafı (Mimar, 1932/7-8).</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, İzmir Ziraat Mektebi

Kapak (Mimar,1932/7-8)</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kadrajda yapının kendisine bütünsel olarak yaklaşılması; Kompozisyon olarak perspektif etkisi.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzlemi yatay tutulması; siyah-beyaz fotoğraf, gren yapısı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Yapıda görülen , teras çatı, cephede kavis, şerit pencere görünümü, kesişen bloklar gibi mimari öğeler; çevrenin dahil edilmemesi</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Perspektif aracılığı ile birlikte modernist unsurların tamamının bütünsel bir şekilde sunulması.</td></tr>
</table>

Ziraat Vekaleti tarafından İzmir Bornova'daki yaptırılan bu yapının iskeletinde betonarme, duvarlarında ise taş ve tuğla kullanılmıştır. Bodrum dahil dört kattan oluşan okul 1400m2'lik bir yer kaplamaktadır **(Mimar, 1932)**. Bu dönemin başlarında görülen; kavis verilmiş köşe ile tanımlanan giriş alanı bu yapıda da kullanılmıştır. Yapının uluslararası etkilerle tasarlandığını gösteren düz çatı ve şerit görünümde

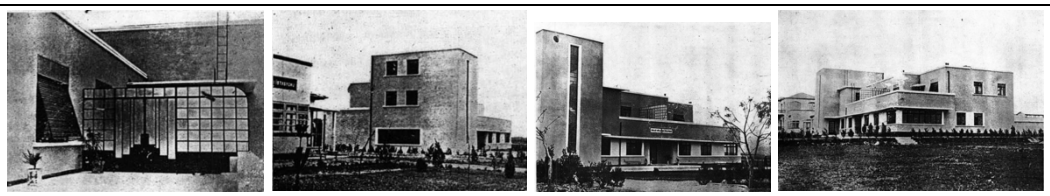
olabilmesi için bordürlerle birleştirilmiş pencereler gibi cephe özellikleri bulunmaktadır **(Aslanoğlu, 2010)**.

Yapıya ait dergide üç adet sadece dış mekandan çekilmiş fotoğraflar verilmiş; fotoğrafçıya dair ise herhangi bir bilgi verilmemiştir.

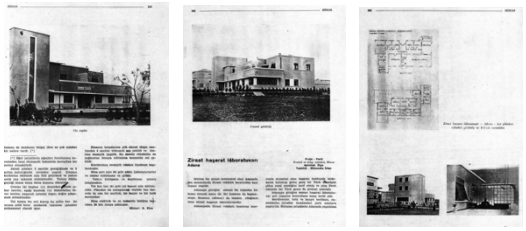
Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimi incelendiğinde; yapıda kullanılan teras çatı, cephede kavis, şerit pencere görünümü ve kesişen bloklar gibi mimari öğeler gözükmektedir. Çevreye dair fazla bir bilgi verilmemiştir. Ardından içeriğin tözüne bakıldığında; yapıda kullanılan modernist unsurlar fotoğrafta tamamı okunacak şekilde bütünsel bir ifade ile sunulmuştur. Aynı zamanda fotoğrafta kullanılan perspektif ile birlikte ciddi derinlik etkisi oluşturulmuştur. Öyle ki; süreli yayınlarda bir yapının kamusal imajını ifade etmek amacıyla en yaygın olarak kullanılan fotoğraflar, yapının dışını perspektif ile sunan fotoğraflardır **(Bakht, 2007)**. Bu anlamda fotoğraf kadrajında perspektifle vurgulanan kavisli cephe, şerit pencere gibi unsurların aynı anda verilme çabası modern mimarlığın temel unsurlarının ön plana alınarak teşvik edilmesi olarak okunabilir.

- Ziraat Haşarat Laboratuvarı

Tablo 4.8: Ziraat Haşarat Laboratuvarı

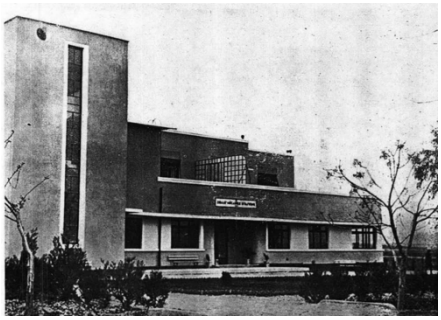


Ziraat Haşarat Laboratuvarı **(Mimar, 1932/7-8)**



Ziraat Haşarat Laboratuvarı Sayfa Fotoğrafları **(Mimar, 1932/7-8)**

Tablo 4.8: Devam.

 Fotoğraf, Ziraat Haşarat Laboratuvarı  **S**ayfa Görüntüasü (Mimar,1932/7-8)	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda oran ifadesi ve perspektife yer verilmesi; Fotoğrafta yapıya bütünsel olarak yaklaşılarak tamamının alınması.
	Anlatımın Tözü	Film düzlemi yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Yapıda görülen yatay-düşey oranı, cephede yalınlık, merdiven kulesi, teras çatı gibi mimari öğeler; çevrenin dahil edilmemesi.
	İçeriğin Tözü	Perspektif aracılığı ile modernist unsurların tamamı alınması ve kuleye yapılan vurgu.

Yapı Adana'da verimli bir ziraat alanı içerisinde yer almaktadır. Projesi dergide Türk olduğu vurgulanan Mimar Ferit'e ait olurken; yapının kontrolü ve dergide yer alan fotoğrafları Aptullah Ziya'ya aittir. Zemin katta ön cephede idari odalar ve laboratuvarlar; arka cephede ise kütüphane ve konferans salonu bulunan iki katlı bir yapıdır. Bir üst katta ise her biri üç odalı iki lojman, terasla bakmaktadır **(Arkitekt, 1932)**. Prizmatik kütlelerinin yatay ve dikey doğrultularda kesişmesiyle oluşan bu yapı **Aslanoğlu (2010)**'na göre Batı'daki örneklerle eşdeğer ve De Stijl özelliklerini taşımaktadır.

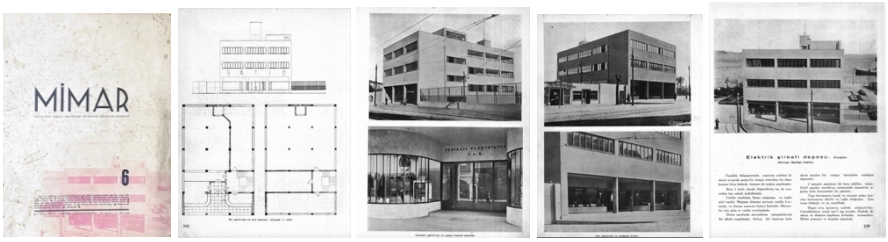
İçeriğin biçiminde; fotoğrafta yer alan yapıda yatay ve düşey dengesi görülmektedir. Aynı zamanda merdiven kulesi, cephede yalınlık, teras kullanımı gibi bu dengeyi sağlayıcı unsurlar dikkat çekmektedir. Bu bağlamda içeriğin tözü incelendiğinde; kadrajda yer verilen yapıdaki mimari öğeler modernist bir yaklaşımı okumaya imkan sağlamaktadır. Kütlelerde yatay-düşey dengesi görülmekle birlikte kompozisyonda

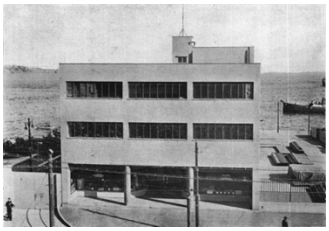
öne çıkan merdiven kulesi dikkat çekmektedir. Kule, perspektif etkisi ile birlikte fotoğrafın köşesinde yer almış, boyutu olduğundan daha büyük ve yüksek gösterilmiştir. Aynı zamanda kadrajda yataydaki kütle ile birleşerek bir köşeyi tamamen kapatmıştır. Yapıdaki modernist çizgileri ön plana çıkarmak ve modernist vurguyu desteklemek amacıyla bu şekilde sunulduğu varsayılabilir. Nitekim; yatay ve dikey blokların bir araya getirilerek sunulması modernliğe dair kavrayışı arttırmaktadır **(Bozdoğan, 2001)**.

Buna ek olarak hem yapının kontrolünü sağlayan hem de dergideki metni kaleme alan Mimar Aptullah Ziya'nın aynı zamanda fotoğrafları çeken kişi olması da önemli bir noktadır. Yapının projeye hakim bir mimar tarafından bu biçimde fotoğraflanması ve sunulması, kendisinin modernist çizgiye yakın bir duruş sergilediğini ve bunu mimarlık ortamında da teşvik etmeyi amaçladığını düşündürür.

- Elektrik Şirketi Deposu

Tablo 4.9: Elektrik Şirketi Deposu

<table>
<tr><td colspan="3"> 
Elektrik Şirketi Deposu Dış Mekan Fotoğrafları (Mimar, 1934/6)


Elektrik Şirketi Deposu Sayfa Fotoğrafları ve 1934 yılına ait 6.sayının kapak fotoğrafı (Mimar, 1934/6).</td></tr>
<tr><td> 
Fotoğraf, Elektrik Şirketi Deposu</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda yaşam öğesine yer verilmesi; Bakış noktasının yapının tam karşısında ve görece daha üstte bir konumlanmsı.</td></tr>
</table>

Tablo 4.9: Devam.

  Kapak, Sayfa Görüntüsü (Mimar, 1934/6)	Anlatımın Tözü	Film düzlemi yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Şerit pencere, teras çatı, kübik kütle, piloti gibi kodlara sahip olması; denizle birlikte kadrajda kayık, insan ve tramvay yolunun yer alması.
	İçeriğin Tözü	Fotoğrafta verilen imaj ile birlikte Le Corbusier etkisi ve modernist çizgi vurgusu.

Türkiye'deki bir şirket olan Société Anonyme Turquie d'Installation Electrique (SATIE), modernizm ile elektrik arasındaki sembolik ilişkiyi vurgulamaktadır. Şirketin verdiği reklamlarda çağdaş mimari, çağdaş ekipmanlarla donatılmış iç mekanlar ve çağdaş yaşam tarzları yer alıyordu. O dönem meslek hayatının başında olan Sedad Hakkı Eldem, 1934 yılında SATIE tarafından Fındıklı'daki ofislerinin tasarımı için görevlendirilmiştir **(Bozdoğan, 2001)**. Dikdörtgen planlı ve betonarme strüktürlü olan bu depo ve büro binası, denize dik olarak yerleştirilmiştir. Zemin katta yer alan giriş kısmı, içeri doğru alınarak iki kolon ile birlikte tasarlanmıştır **(Mimar, 1934)**.

Buna ek olarak **Bozdoğan (2001)**, elektriği modernizmin temel işaretlerinden biri olarak göstermiş; aynı zamanda "aydınlanma" kelimesinin hem gerçek hem de mecazi ifadeleriyle medeniyetin bir bileşeni şeklinde ifade etmiştir. Hükümet medyası "Türkiye'nin elektriklenmesi" ile gurur duyarken; revaçta olan dergiler evlerde ve günlük yaşamda elektriğin kullanılacağını ifade etmekteydiler **(Bozdoğan, 2001)**.

Öncelikle içeriğin biçiminde; kadrajda yer alan yapıya dair teras çatı, pilotiler, şerit pencereler ve pürist bir cephe görülmektedir. Ayrıca bağlamlıyla birlikte verilen fotoğrafta, yapının deniz kenarında ve tramvay yolunun geçtiği bir alanda yer aldığı dikkat çeker. Bu doğrultuda, içeriğin tözü incelendiğinde ise yapıyı karşıdan gören ve

görece daha üst konumdan alan bakış noktası ile kompozisyon oluşturulmuş; böylelikle yapı iki boyutlu algılansa da modern unsurlar ve içinde bulunduğu çevreye ve onunla olan uyum/suzluğuna dair daha etkin bir dil yakalanmıştır. Bu anlamda; teras çatı, şerit pencere, pilotiler gibi mimari öğelerin tamamının görülebileceği şekilde kadraja alınan fotoğrafta, Le Corbusier etkisinin de dolaylı biçimde yansıtılmaya çalışıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra yapının çevresiyle birlikte, bağlamdan kopuk olmayacak şekilde sunulması da ayrıca dikkat çekmektedir. Kadrajdaki yapı, eski bir ulaşım aracı olan kayık ve görece daha yeni bir ulaşım aracı olan tramvayın ortasında yer alacak şekilde sunulmuştur. Sunduğu elektrikli ürünler ile birlikte modern yaşamın ve modernisyonun temsili şeklinde algılanabilecek yapı, sahip olduğu biçimsel dil ile de benzer biçimde modern bir tını içermektedir. Paylaşılan fotoğraf ile her iki anlamdaki bu modernlik vurgusu, eski-yeni zıtlığı arasında bir yere konumlandırılarak sunulmuştur.



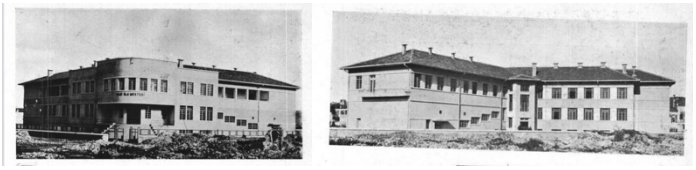
Şekil 4.2: Elektrik Şirketi Deposu Kapakta Çerçevelenerek Sunulan Fotoğraf **(Mimar, 1934/6)**

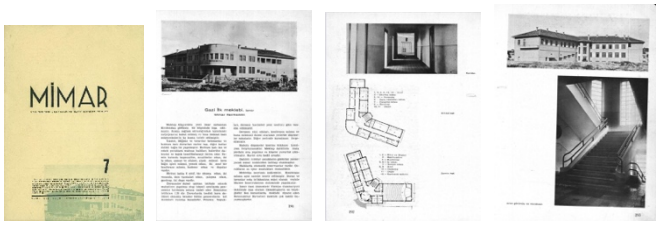
Buna ek olarak fotoğrafın yer aldığı derginin kapağı incelendiğinde; sağ altta yazıların altında konumlandırıldığı ve derginin isminin ortalandığı görülür. Aynı zamanda fotoğraf editör tarafından çerçevelenerek; orijinal fotoğrafta yer alan kayık, insan, tramvay gibi öğelerden arındırılmış ve bağlamdan koparılmıştır. Buna benzer bir editöryel yaklaşım, daha önce bahsedilen, Le Corbusier'in L'Esprit Nouveau dergisinde yer alan Schwob Villası'nın fotoğraflarında da görülmektedir. Villanın fotoğraflarında pürist bir tesir oluşturabilmek amacıyla çevredeki dikkat dağıtacak unsurlar spreylenerek odak, keskin hatlı yapı üzerine toplanmıştır **(Colomina, 1994)**. Elektrik Şirketi Deposu'nun kapak fotoğrafında ise; çevreye dair okunabilecek imgeler

ortadan kaldırılarak salt olarak yapının cephesine, kamusal yüzüne ve keskin modern çizgilerine vurgu yapılmak istenmiştir.

- Gazi İlk Mektebi

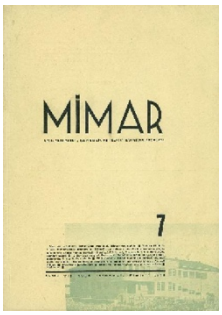
Tablo 4.10: Gazi İlk Mektebi

<table>
<tr><td colspan="3">

Gazi İlk Mektebi Dış Mekan Fotoğrafları (Mimar, 1934/7)

Gazi İlk Mektebi İç Mekan Fotoğrafları (Mimar, 1934/7)


Gazi İlk Mektebi Sayfa Fotoğrafları ve 1937 yılına ait 7. sayının kapak fotoğrafı (Mimar, 1934/7)
</td></tr>
<tr><td rowspan="3"> 
Fotoğraf, Gazi İlk Mektebi</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kadrajda yapının bütününün alınması ve kompozisyonda çift kaçışlı perspektif etkisi kullanılması.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Yapının giriş cephesinde kavis, pencerelerde yatay bordür, yalın görünüm gibi mimari öğeler. Kısmen görünen kırma çatı.</td></tr>
</table>

Tablo 4.10: Devam.

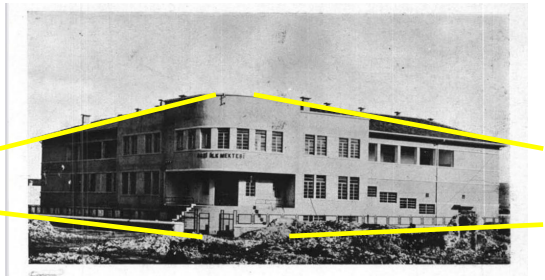
 Kapak **(Mimar, 1934/7)**	İçeriğin Tözü	Kullanılan perspektifteki derinlik etkisi ile yapıdaki modernist öğelerin bütünsel bir şekilde bir ifade edilmesi..

İzmir Gazi İlk Mektebi, döneminde inşa edilen ilkokullar arasında en büyüğü olarak öne çıkmaktadır. Mimar Necmeddin tarafından tasarlanan bu yapının dergide yer alan fotoğrafları çeken kişi hakkında bilgi verilmemiştir. Dış mekanda iki, iç mekanlardan iki olmak üzere toplam dört fotoğrafa yer verilmiştir.

Tanyeli (1992), o dönemin modern mimarlık anlayışını en iyi yansıtan örneklerden biri olarak Gazi İlk Mektebi'ni ve Ziraat Mektebi'ni göstermiştir **(Tanyeli, 1992)**. Her iki yapı da Cumhuriyet'in 10. kuruluş yıldönümü kutlamalarında resmi olarak açılmıştır. Atatürk'ün ziyaret ederek yapıyı takdir etmesi de dergide belirtilmiştir **(Mimar, 1934/7)**. Yapının L plan şemasına sahip olmasıyla birlikte köşesi yuvarlatılmış, ana giriş bu köşeden sağlanmıştır. Tüm sınıflar, doğal ışıktan etkili bir şekilde yararlanacak biçimde yerleştirilmiş, çocukların gözlerini yormayacak renk tonları tercih edilmiştir. Aynı zamanda dergide pencere açıklıklarının ve sınıf hacimlerinin modern yöntemlere uygun olarak düzenlendiği söylenmektedir **(Mimar, 1934)**. Çatı dolayısıyla yapının ön ve arka cepheleri birbirinden farklı bir görünüme sahiptir. Girişin yükseltilmiş duvarları, ortadaki kiremit kaplı çatının görünümünü gizlemektedir **(Aslanoğlu, 2010).**

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; yapının giriş cephesinde kavis, yatay görünüm sağlayan bordürlerle birleştirilmiş pencereler, yalın görünüm gibi modern mimari öğeler gözükmekle birlikte; yapının sağ tarafında yer alan kırma çatı kısmen kadrajda yer almaktadır. Çevreye dair ise herhangi bir bilgi verilmemiştir. Bahsedilenler eşliğinde içeriğin tözüne odaklanıldığında; çift kaçışlı perspektif etkisiyle birlikte oluşturulan derinlik sayesinde kameraya yakın gözüken nesneler

büyürken uzaklaşanlar küçülmüştür. Bu anlamda fotoğrafta perspektif ve derinlik etkisi ile birlikte girişteki kavisli cephe ve sahip olduğu teras çatı görünümlü bitişi ön plana çıkartılmış aynı zamanda modern olana dikkat çekilmiştir. **Bozdoğan (2001)**'a göre yatay bloklarda kullanılan kavisli köşeler yapının modernlik ifadesini arttırmaktadır. Bu bağlamda; yapıdaki modernist imaj ön plana çıkartılarak yeni olana farkındalık kazandırılmasının amaçlandığını varsayabiliriz. Buna ek olarak fotoğrafın bağlamdan kopuk bir şekilde sunulması ile, bir önceki örnekte Elektrik Şirketi Deposu'nda olduğu gibi çevreye dair kodların yok edilmiş ve yapının modern ifadesinin altı çizilmiştir.

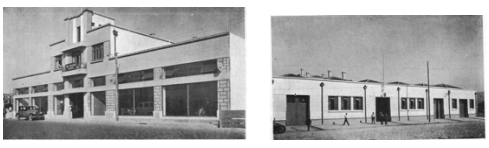


Şekil 4.3: Gazi İlk Mektebi Perspektif Etkisi **(Mimar, 1934/7)** Çizgiler yazar tarafından eklenmiştir.

Bunun dışında incelenen fotoğraf kapakta sunulurken; sağ alt köşede yer verilmiş ve derginin ismi kapakta ortalanmıştır. Henüz dergi yayın hayatının başlarında olduğundan; adını duyurmak amacıyla mizanpajını bu şekilde hazırladığı yorumu yapılabilir. Aynı zamanda çatı dolayısıyla birbirinden farklı iki cepheden oluşan yapıda; modernist unsurları içeren cephe fotoğrafının seçilerek kapakta ve ilk sayfada verilmesini, dergi aracılığıyla editöryel bir zeminde, modern olanın teşvik edilmesi ve bir anlamda derginin en kamusal yüzünde reklamının yapılması şeklinde yorumlamak olanaklıdır.

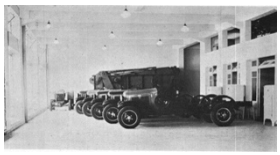
- Ford Garajı

Tablo 4.11: Ford Garajı



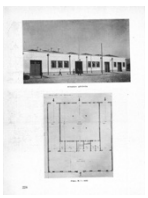
Tablo 4.11: Devam.

Ford Garajı Dış Mekan Fotoğrafları **(Mimar, 1934/8)**

Ford Garajı İç Mekan Fotoğrafları **(Mimar, 1934/8)**

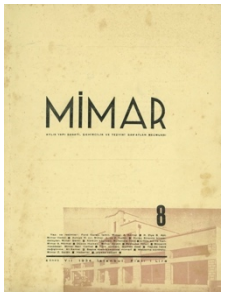



Ford Garajı Sayfa Fotoğrafları ve 1934 yılına ait 8.sayılarının kapak fotoğrafı **(Mimar, 1934/8)**



Fotoğraf, Ford Garajı





Kapak, Sayfa görüntüsü **(Mimar, 1934/8)**

Anlatımın Biçimi	Kadrajda yapının tamamının alınması ve kompozisyonda perspektif unsurunun kullanılması.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Yapıda görülen teras çatı, cephede yalınlık, yatay-düşey oranı gibi mimari öğeler; kadrajda arabanın yer alması.
İçeriğin Tözü	Fotoğrafta işlevsellik, şeffaflık ve teknolojik boyutun lehinde bir algı.

İzmir Cumhuriyet meydanı yakınlarında İbrahim Etem Beye ait arsaya inşa edilen yapı, Mimar Kemal tarafından tasarlanmıştır. Betonarme yapının planlaması; iki tarafı galeriden oluşan bir teşhir salonu, arka kısmının bir tafı tamirhane diğer tarafı

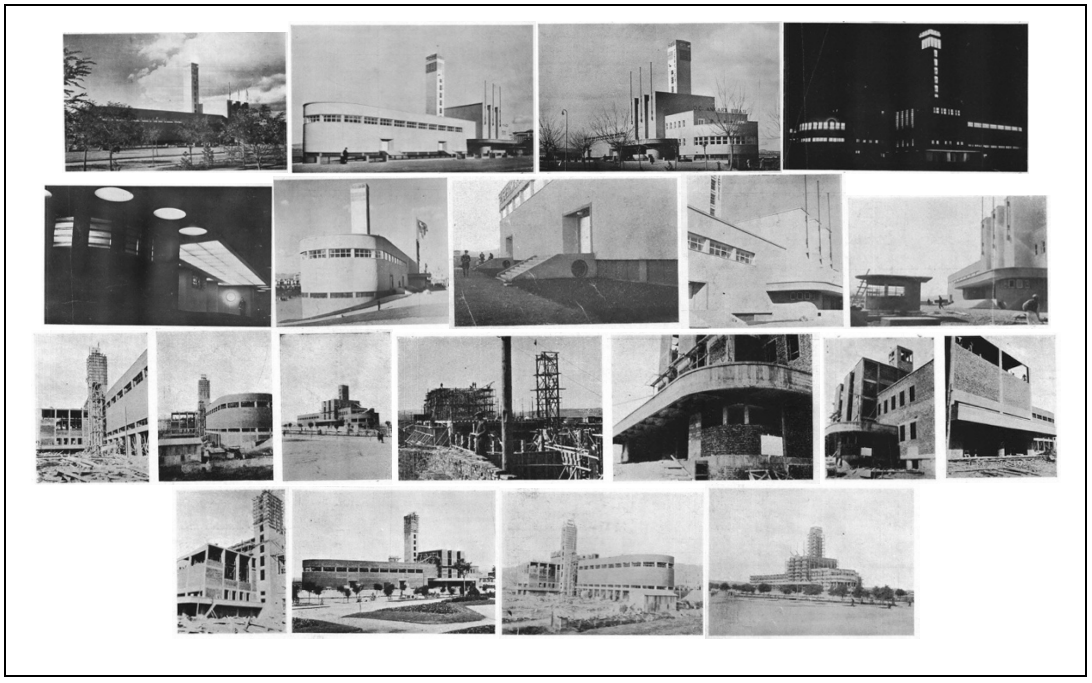
otomobil deposu ve bürolardan oluşacak şekilde oluşturulmuştur. Dergide, otomobil garaj ve tamirhanesi olarak kullanılan binanın Ford acentası tarafından on yıllığına kiralandığı belirtilmiştir **(Mimar, 1934)**.

Dergide dış mekana ait iki, iç mekana ait iki adet olmak üzere toplam dört fotoğrafa yer verilmiştir. Kapakta da yer bulan yapının fotoğrafçısına dair ise herhangi bir bilgi verilmemiştir.

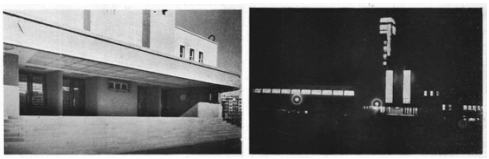
İlk olarak içeriğin biçimi incelendiğinde; betonarme yapıya ait uzun yatay cephe boyunca devam eden geniş pencereler, pürist cephe gibi modern mimariye ait unsurlar yer almaktadır. Aynı zamanda alınan kadrajda yapının çevresinde yer alan arabaya yer verilmiştir. İçeriğin tözüne odaklandığımızda ise; ilk olarak yapının perspektif etkisiyle sunulduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, perspektifin fotoğrafa derinlik ve süreklilik kazandırarak; o dönemin modern mimarlık unsurlarına vurgu yapmayı kolaylaştırdığını söyleyemek mümkündür. Aynı zamanda yapının dönemin teknolojik gelişmelerinin bir ifadesi olan otomobillerle birlikte sunulması dikkat çekicidir. Yapının yabancı ülkeye ait bir otomobil markası için kullanılması açısından hem biçimsel hem de işlevsel anlamdaki çağdaş imgesi fotoğraf aracılığıyla pekiştirilmiştir.

- Sergi Evi

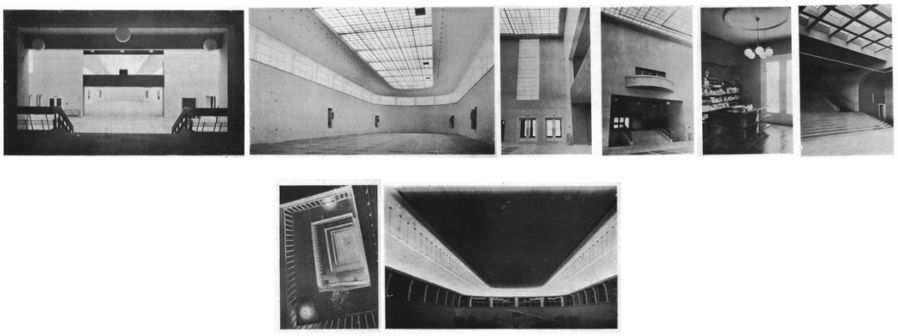
Tablo 4.12: Sergi Evi



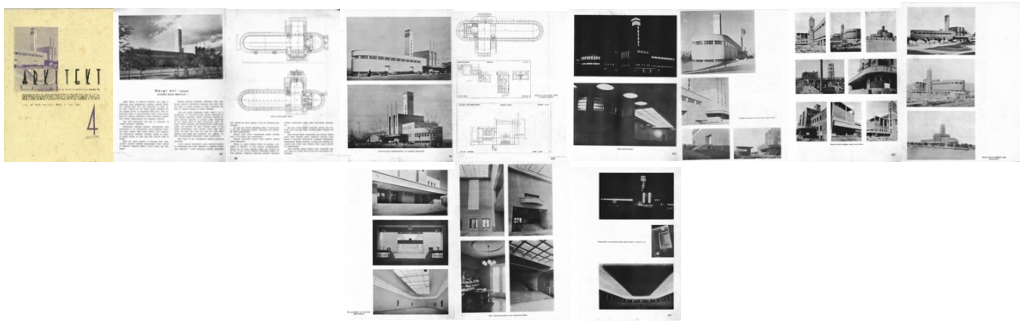
Tablo 4.12: Devam.



Sergi Evi Dış Mekan ve İnşaat Aşamasına Ait Fotoğrafları **(Arkitekt, 1935/4)**



Sergi Evi İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1935/4)**

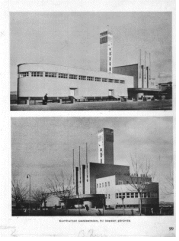


Sergi Evi Sayfa Fotoğrafları ve 1935 yılına ait 4.sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1935/4)**



Fotoğraf, Sergi Evi





Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt,1935/4)**

Anlatımın Biçimi	Fotoğrafın kompozisyonundaki oran unsuru ve perspektif kullanımı.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Uzun yatay cephe boyunca devam eden bant pencereler ve betonarme kule.
İçeriğin Tözü	Fotoğraftaki baca şeklindeki kule ve yatay hattaki yuvarlak bitişli tasarım ile modernizm vurgusu

Ankara'nın ikonik bir yapısı haline gelmiş olan Sergi Evi'ne ait 8 adet iç mekan, 22 adet dış mekan ve inşaat haliyle birlikte olmak üzere toplam 30 adet fotoğraf Arkitek'te yer alırken; fotoğrafçısında dair herhangi bir bilgi verilmemiştir.

Ankara'daki yapı, açılan uluslararası bir yarışma sonucunda Şevki Balmumcu tarafından kazanılmıştır. Yarışmanın duyurusunda yapının ''modern mimari tarzda'' tasarlanması gerektiği net bir şekilde ifade edilmiştir **(Bozdoğan, 2001)**.

Arkitekt (1935)'te ise yapı ile ilgili olarak şöyle bir ifade geçmektedir:

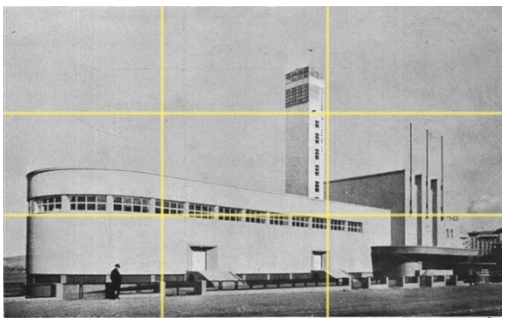
> *Yabancı birçok büyük yapılar arasında ulusal varlığını kuvvet ve olgunlukla iddia eden; Türk arkitektinin görüş ve duyuş kertesini açıkça ortaya koyan Sergi Evi yabancı arkitektlere, bütün zaaflarına rağmen, körü körüne bağlanmaların boş olduğunu gösterdi… Yapı plân bakımından çok sade ve «Cemiyet» in verdiği programa uygundur.* ***(Arkitekt, 1935)***

Yarışmada istenilen ''modern mimari tarzda'' bir yapı anlayışına uyulduğu ve yalın ifade tercih edildiğinin belirtilmesi; uygun görülen modernist tutumun tanıtılması bağlamında önemlidir denilebilir. Aynı zamanda; yabancı mimarlara ve işverenlere yapılan eleştiriyle birlikte Türk mimarlarının donanımına dair vurgu yapılmıştır.

Yapı, dik olarak kesişen iki blok ile oluşturulmuştur. Yapının uzun olan bloğunun bitiş ve başlangıç köşeleri yarım daire şeklinde tasarlanmıştır. Bu uzun bloğu kesen kısa blok, üç tesisat kulesi ve onların ardındaki kare planlı bir kulede ile birlikte oluşturulmuştur. Uzun blokta bulunan pencere düzeni, bu alanın yatay algısını güçlendirmektedir **(Hasol, 2020)**. **Hasol (2017)**, iki kitleden oluşan ve birbirini dik şekilde kesen bu yapıyı; o dönem Art Deco'nun Streamline Moderne diye anılan türüne benzetmiştir. Büyük ölçekli bir kamu yapısı olan Sergi Evi; modernist estetiğin tanıtıldığı önemli bir konumda olmanın yanı sıra, cumhuriyetin kolektif bilincinin önemli bir unsuru haline geldikten sonra, Alman mimar Paul Bonartz tarafından 1940'ların sonlarına doğru neredeyse tanınmayacak şekilde değiştirilmiştir **(Bozdoğan, 2001)**.

İçeriğin biçimi olarak fotoğrafı incelediğimizde; modern mimarlığın kodlarından şerit pencereler, yatay-düşey dengesi, düz çatı, kule gibi öğeler dikkat çekmektedir. Bu unsurlar ışığında içeriğin tözü anlamında ilk olarak dikkat çeken; yapının düşey-yatay dengesinin bütünüyle alınmasıyla birlikte; beton kuleye yapılan oran ifadesindeki vurgudur. Önceki bölümlerde bahsedilen fotoğrafta kompozisyon üzerinden; üçte bir kuralı ile öne çıkarılmak istenen unsur vurgulanmıştır **(Şekil 4.4)**. Öyle ki; yapının

belirlenen çerçeve içerisindeki konumu ve boyutu önem arz etmektedir. Bu anlamda, kütledeki yalınlık, şerit pencereler gibi yapının mimari öğelerinin tamamının okunabildiği kadraj ile modern unsurlar gösterilmek istenmiştir. Aynı zamanda, fotoğrafta verilen kule ile yücelik algısı sunulurken; yatay bloktaki yuvarlak hat sayesinde, Le Corbusier etkili, transatlantik estetiğine gönderme yapan öğeler ön plana çıkarılarak modern olanın vurgusuna katkı sağlamıştır.



Şekil 4.4: Sergi Evi, Sarı çizgiler yazar tarafından eklenmiştir **(Arkitekt,1935/4)**.

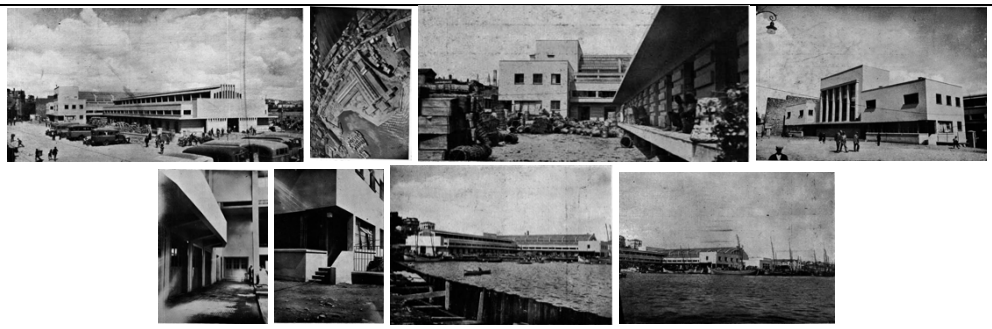
Bunun yanı sıra; yeni kurulan bir devletin başkenti olan Ankara'da kamusal ölçekli bir yapının Arkitek'te yapım aşamaları da dahil olmak üzere iç ve dış mekanlara ait otuz adet fotoğrafla verilmiş olması, derginin bu yapıya verdiği önemi ve ayrıcalıklı tutumu göstermektedir. Mimari fotoğrafın çerçeve içerisinde yer alış oranları ile birlikte fotoğrafçı mimarlık ürününü yeniden inşa etmiş ve vurgulamak istediği alanı yeniden üretmiştir. Bununla birlikte; kapakta yapının orijinal fotoğrafı çerçevelenerek ve kırpılarak bağlamından bağımsız şekilde kuleyi odak noktasına yerleştirir biçimde sunulur. Bu yeni üretilen kompozisyonda, bant pencerelere alt kısımda fotoğrafın bir kenarından uzayıp gelen ve yatay dengeyi sağlayan elemanlar biçimde verilmiş ve giriş bölümü de kısmen kırpılarak sadece kütlesel özelliklerinden yararlanılacak ve dikey elemanları ile yukarıya vurguyu arttıracak şekilde fotoğrafın bir kenarını tutması sağlanmıştır (**Şekil 4.5).** Tam bu noktada kulenin yükselişi ve ilerlemeyi temsil etme rolü pekiştirilmiş ve giderek yükselen öğeler ile desteklenen ve çerçevelenen kule, aynı zamanda dinamik bir görünüm kazanmıştır. Bu anlamda kapakta dönemin ikonik modern mimarlık unsurlarını vurgulayan/düzenleyen bu fotoğraf ile; editör fotoğrafı ikinci kez yeniden inşa etmiştir.



Şekil 4.5: Sergi Evi Kapakta Çerçevelenerek Sunulan Fotoğraf **(Arkitekt,1935/4)**.

- İstanbul Sebze ve Meyve Hali

Tablo 4.13: İstanbul Sebze ve Meyve Hali



İstanbul Sebze ve Meyve Hali Dış Mekan ve İnşaat Aşamasına Ait Fotoğrafları **(Arkitekt, 1935/7-8).**



İstanbul Sebze ve Meyve Hali İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1935/7-8)**.



İstanbul Sebze ve Meyve Hali Sayfa Fotoğrafları ve 1935 yılına ait 7-8.sayılarının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1935/7-8).**

Tablo 4.13: Devam.

 Fotoğraf, İstanbul Sebze ve Meyve Hali  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1935/7-8)**	Anlatımın Biçimi	Fotoğrafta yapının genel görünüşüyle birlikte yaşam öğelerine yer verilmesi; yapıyı uzaktan, geniş açıyla gören bir perspektif.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Betonarme yapıda uzun yatay cephe boyunca devam eden pencereler ve süreklilik.
	İçeriğin Tözü	Bağlamından koparılmayan fotoğrafta modernizme ait kodların sunulması.

Tablo 4.14: İstanbul Sebze ve Meyve Hali

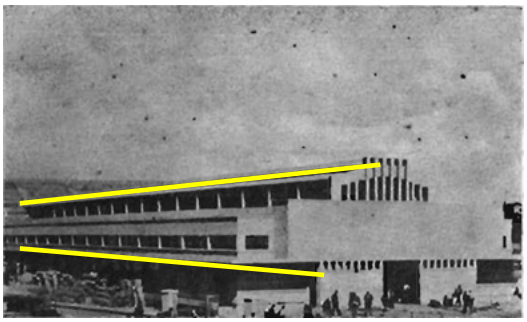
 Fotoğraf, İstanbul Sebze ve Meyve Hali	Anlatımın Biçimi	Fotoğrafta; yapının iç mekanını orta noktadan gören bakış noktası, perspektif etkisi.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Betonarme yapıda taşıyıcı sistem ve şeffaf açıklıklar ile birlikte süreklilik.

Tablo 4.14: Devam.

  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1935/7-8)**	İçeriğin Tözü	Fotoğrafta işlevsellik, şeffaflık ve teknolojik boyutun sunulması.

Dönemin kamusal ölçekli önemli modern yapılarından biri olan İstanbul Sebze ve Meyve Hali, İstanbul'da sebze ve meyvenin toptan satış yeri olarak yapılmıştır. Dergide mimarına dair herhangi bir bilgi verilmeyen yapının satış yerinin yukarıdan bol ışık ve hava alacak şekilde tasarlandığı belirtilmiştir **(Arkitekt, 1935)**. Bunun dışında yapının dergiye ait sayısı incelendiğinde 8 adet dış mekandan, 6 adet ise iç mekandan fotoğrafa yer verildiği görünürken; fotoğrafçısına dair bilgi verilmemiştir.

İlk olarak içeriğin biçimi incelendiğinde; betonarme yapıya ait uzun yatay cephe boyunca devam eden pencereler, süreklilik, pürist cephe gibi modern mimariye ait kodlar gözükmektedir. Aynı zamanda yapı çevresindeki bağlamla birlikte alınarak insanlar, arabalar gibi öğelere yer verilmiştir. İçeriğin tözüne baktığımızda ise; yapının öncelikli olarak perspektif etkisiyle birlikte verildiği görülür. Bu anlamda, perspektifin fotoğrafa derinlik ve süreklilik katmasıyla birlikte dönemin modern mimarlık kodlarına vurgu yapılması kolaylaşır. Aynı zamanda fotoğrafın çevresindeki bağlamıyla birlikte verilmesi; yani yapının, dönemin teknoloji ve yeniliğinin göstergesi olan otomobillerle birlikte sunulması dikkat çekicidir. Bu anlamda, yapının hem biçimsel hem de işlevsel anlamdaki çağdaş imgesi pekiştirilmiştir **(Fotoğraf 4.9)**.



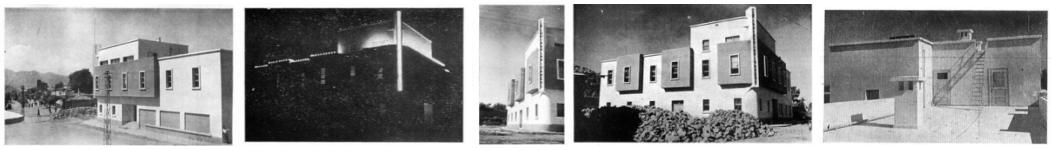
Şekil 4.6: İstanbul Sebze ve Meyve Hali **(Arkitekt, 1935/7-8)**.

Yapının iç mekan fotoğraflarından kapakta da yer verilen görsel, yapının teknolojik boyutunu daha dramatik ve güçlü bir biçimde sunmaktadır **(Fotoğraf 4.10)**. Zamansal olarak yakalanan gölge ışık efekti ile taşıyıcı sistemi ve şeffaf açıklıkları bütünüyle algılamak mümkün kılınmıştır. Bunun yanı sıra söz konusu sistemin iç mekana etkisi/katkısı çarpıcı bir şekilde verilebilmiştir. Peter Behrens'in AEG tribün binasını anımsatan iç mekan, modern mimarlığın temel ilkelerinden olan işlevseliğe, şeffaflığa ve ilerleyen yapısal teknolojinin kullanımına atıf yapar bir konumdadır ve dolayısıyla, dergide yayımlanan bu fotoğraf tüm bu olguları gösterir niteliktedir.

Editörün kapak fotoğrafı seçiminde de bu iki fotoğrafa odaklandığı görülmektedir. Ancak yapıya ait çevresiyle birlikte kadrajlanan fotoğrafı kırparak bağlamından koparmış ve iç mekan fotoğrafıyla birlikte tek bir görsel algısı yaratacak biçimde yeniden bir araya getirmiş ve yeni bir kurgu oluşturmuştur. Bu doğrultuda, söz konusu yapının modern mimarlık özellikleri ve çağdaş yapım sistemleri daha güçlü bir biçimde vurgulanmış; pürist ve yalın cephe ile birlikte yeni ve ilerici olana çağrışım arttırılmıştır. Ancak öte yandan bu yeni kurgu fotoğrafı durağanlaştırarak -tıpkı Le Corbusier'in yaptığı gibi- fotoğrafta zaman algısı ortadan kaldırmıştır.

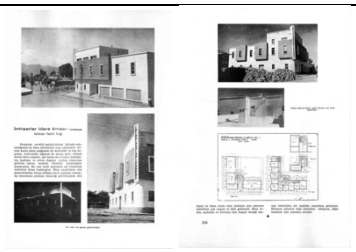
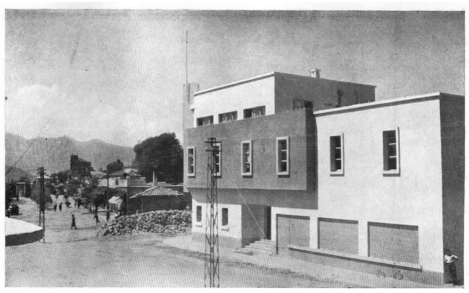
- İnhisarlar İdare Binası-Antalya

Tablo 4.15: İnhisarlar İdare Binası-Antalya



İnhisarlar İdare Binası-Antalya Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1935/9)**.

Tablo 4.15: Devam.

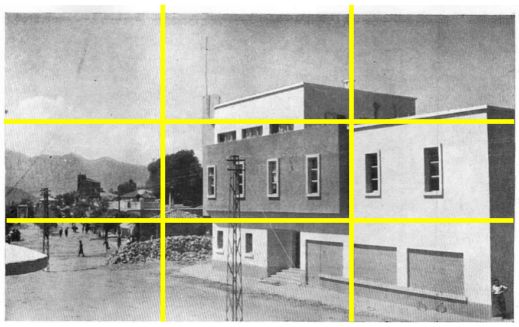
<table>
<tr><td colspan="3"> 
İnhisarlar İdare Binası-Antalya Sayfa Fotoğrafları (Arkitekt, 1935/9)</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, İnhisarlar İdare Binası-Antalya
 
Sayfa Görüntüsü (Arkitekt, 1935/9).</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda yaşam öğesine, perspektife ve oran unsuruna yer verilmesi.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzlemi yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Teras çatı, kübik kütle gibi kodlara sahip olması; arkadaki tepeyle birlikte kadrajda ev, insan ve elektrik direğinin yer alması.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Fotoğrafta eski-yeni imaj ile birlikte kübizm etkisi ve modernist çizgi vurgusu.</td></tr>
</table>

Tahir Tuğ tarafından tasarlanan ve Antalya'da L şeklinde bir arsa üzerine inşa edilen yapının zemin katında satış mağazası ve tuz depoları, bodrum katta sığınak ve şarap deposu, birinci katta idare odaları, en üst katta ise baş müdür için tahsis edilen lojman yer almaktadır **(Arkitekt, 1935)**. İnşaat sırasında pencerelerle ilgili bir takım eleştiriler yapılsa da dergide yapı ile ilgili şu ifadeler kullanılmıştır: "Bol ziyalı ve fazla sıcak olan Antalya için pencere nisbetleri çok uygun ve kâfi gelmiştir. Bina ferah, aydınlık ve Antalya için inşaat örneği olacak temizlikte bir işçilikle meydana gelmiştir." **(Arkitek, 1935)**. Bu anlamda dergi, yapıya olan eleştirileri yersiz bularak uygulanan modern tasarımın yanında durmuştur. 1930'lardaki modern yapılarda sık sık

Holzmeister ve Egli tesirinin görüldüğünü ileri süren **Bozdoğan (2001)** ise; Tahir Tuğ'un İnhisarlar İdare Binası-Antalya yapısında, Egli'nin kübik pencere çıkmalarına yer verdiğini ifade etmiştir.

Yapıya ait dergide biri akşam olmak üzere toplamda beş adet sadece dış mekandan çekilmiş fotoğraflar verilmiş; fotoğrafçıya dair ise herhangi bir bilgi verilmemiştir.

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimi incelendiğinde; yapıda kullanılan teras çatı, simetrik pencere ve Ankara kübiği[22] gibi mimari öğeler gözükmektedir. Çeveye dair ise en arkada gözüken tepe, ağaç, insan, ev ve elektrik direği verilmiştir. Ardından içeriğin tözüne bakıldığında; fotoğrafta kullanılan oran unsuru ile birlikte yapıdaki kübizm etkisine yani modern olana vurgu sağlanmıştır. Aynı zamanda fotoğrafta kullanılan perspektif etkisi ile birlikte yaşam öğelerine gösterilmiştir. Bu anlamda çevrede yer alan ve fotoğrafta gözüken unsurlarla eski-yeni zıtlığına vurgu yapıldığı söylenebilir. Pürist ve sade yüzeyler Anadolu'nun yerel ve kerpiç geleneğine karşı dururken; kadrajda modern mimarlığın unsurlarının ön plana alınarak bu duruma teşvik edildiği şeklinde bir yorum yapılabilir.



Şekil 4.7: İnhisarlar İdare Binası-Antalya

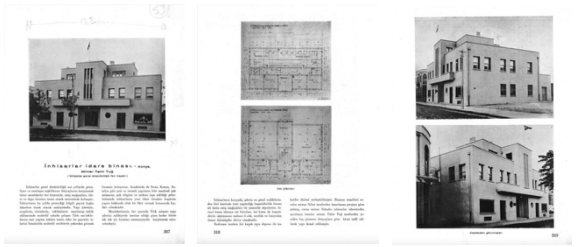
- İnhisarlar İdare Binası-Konya

[22] Egli ve Holzmeister'ın eserleri, genellikle "Ankara kübiği" ya da "Viyana kübiği" olarak bilinmektedir **(Bozdoğan, 2001)**.

Tablo 4.16: İnhisarlar İdare Binası-Konya



İnhisarlar İdare Binası-Konya Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1935/11-12)**



İnhisarlar İdare Binası-Konya Sayfa Fotoğrafları **(Arkitekt, 1935/11-12)**



Fotoğraf, İnhisarlar İdare Binası-Konya



Sayfa Görüntüsü **(Arkitekt, 1935/11-12)**

Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda ritim unsuru ve karşıdan bakış noktası
Anlatımın Tözü	Film düzlemi yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Teras çatı, simetri, kübik kütle, cephe çıkmasında “ters T” yer alması
İçeriğin Tözü	Ritim ile modernist çizgilerin vurgulanması, Holzmeister etkisi

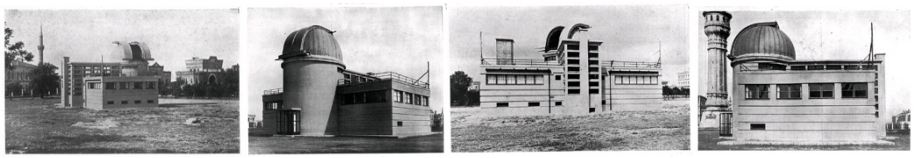
Tahir Tuğ tarafından tasarlanan ve Konya'da inşa edilen yapının zemin katında satış mağazası ve depolar, birinci katta idare odaları, en üst katta ise baş müdür için tahsis edilen lojman yer almaktadır **(Arkitekt, 1935)**. Arkitek'te yapı ile ilgili verilen şu ifadeler dikkat çekmektedir: "Anadoluda da Sivas, Konya, Antalya gibi yeni ve önemli yapıların bile maalesef pek mimarsız, pek bilgisiz ve zevksiz inşa edildiği şehirlerimizde inhisarların yeni idare binaları bugünün yapısı hakkında ufak bir fikir vermek hususunda faydalı olmaktadır." Bu anlamda derginin ülkedeki modern mimarlık anlayışını tanıtmada bu yapıyı önemli gördüğü ve bu duruma dikkat çektiği fark edilmektedir. Kurulan devletin yenilikçi ruhuna uygun olduğu düşünülen modernist bir tutumun tercihi iletmek istenen mesaj bağlamında önemlidir. Bununla birlikte dergide yine Türk mimar tercih edilmesine dair yapılan vurgu dikkar çekmektedir. 1930'lardaki modern yapıların pek çoğunda Holzmeister ve Egli etkisinin görüldüğünü savunan **Bozdoğan (2001)**; İnhisarlar İdare Binası-Konya'nın mimarı Tahir Tuğ'un eserlerinde, Holzmeister'ın sık sık kullandığı "ters T" çıkmalarına yer verdiğini ifade etmiştir.

Yapıya ait dergide toplamda üç adet yalnızca dış mekandan çekilmiş fotoğraflar verilmiş; fotoğrafçıya dair ise herhangi bir bilgi belirtilmemiştir.

İlk olarak içeriğin biçimi incelendiğinde; betonarme yapıya ait teras çatı, cephe çıkmasındaki "ters T" ve "Ankara kübiği" olarak adlandırılan modern mimariye ait kodlar gözükmektedir. Çevreye dair ise herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Bu doğrultuda, içeriğin tözü incelendiğinde ise yapıyı karşıdan gören bir bakış noktası ile kompozisyon oluşturulmuş; dolayısıyla yapı iki boyutlu algılansa bile modern unsurlara dair daha etkin bir dil cephedeki ritim ile birlikte yakalanmıştır. Bu anlamda; teras çatı, pencere gibi mimari öğelerin görülebileceği şekilde kadraja alınan fotoğrafta, cephedeki "ters T" şeklindeki çıkma ile Holzmeister etkisinin de dolaylı biçimde yansıtılmaya çalışıldığı söylenebilir.

- İstanbul Üniversite Observatoryumu

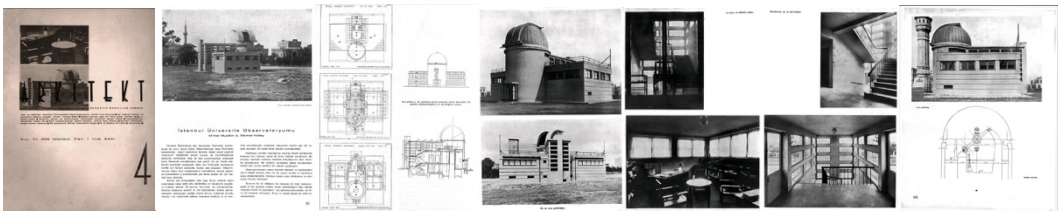
Tablo 4.17: İstanbul Üniversite Observatoryumu



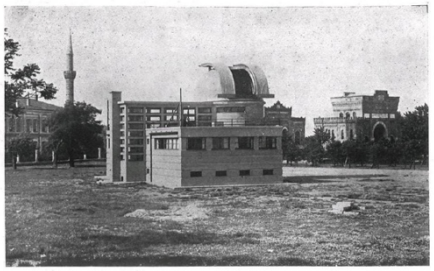
İstanbul Üniversite Observatoryumu Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1936/4)**.



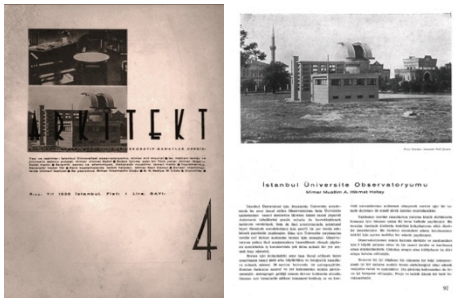
İstanbul Üniversite Observatoryumu İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1936/4)**.



İstanbul Üniversite Observatoryumu Sayfa Fotoğrafları ve 1936 yılına ait 4. sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1936/4)**



Fotoğraf, İstanbul Üniversite Observatoryumu



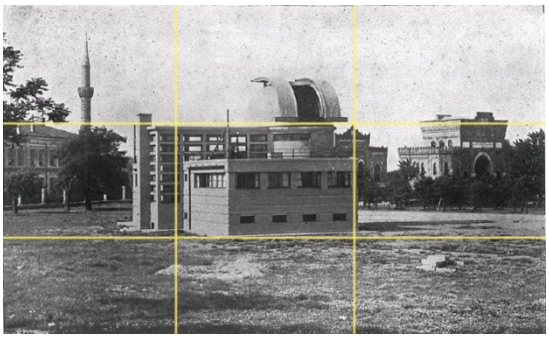
Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt1936/4)**

Anlatımın Biçimi	Bakış açısı yapının karşısından alınarak kompozisyonda oran unsurunun kullanılması.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Farklı geometrik kütlelerin kullanıldığı yapı. Kısmen görünen İstanbul Üniversitesi kampüsünün Beyazıt Kapısı, İstanbul Üniversitesi Profesörler Evi, Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Beyazıt Cami'nin bir minaresi.
İçeriğin Tözü	Yapının sahip olduğu modern ve güçlü dil öne çıkarılması ve. eski-yeni zıtlığının sunulması.

Arif Hikmet Holtay tarafından tasarlanan yapı İstanbul Üniversitesi için Beyazıt'ta astronomik araştırmalar ve gözlemlerde kullanılması amacıyla inşa edilmiştir **(Arkitekt, 1936)**. Dergide yapıya ait dış mekandan dört, iç mekandan dört olmak üzere toplamda sekiz fotoğrafa yer verilmiştir. Dergide, fotoğrafların Foto Sender-Veli Demir tarafından çekildiğine yer verilmiştir. Enine düzenlenmiş dikdörtgen planda simetri aksının iki ucunda dışa taşan silindirik kule ve merdiven, dikey aksı oluşturmaktadır. Merdivenin oluşturduğu çıkmada, iç mekanın bol ışık almasını sağlayan kaburga benzeri pencereler kullanılmıştır. Betonarme kubbeli kule **Aslanoğlu (2010)**'na göre; Eric Mendelsohn tarafından 1921'de tasarlanan ve ekspresyonist[23] mimarlığının önemli örneklerinden olan Einstein Kulesi'ni anımsatmaktadır **Aslanoğlu (2010)**.

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; dikeyde ve yatayda farklı geometrik kütlelerin kullanıldığı betonarme modern bir yapı görünür. Merkezde yer alan bu yapının çevresinde ise; İstanbul Üniversitesi Beyazıt Kapısı, İstanbul Üniversitesi Profesörler Evi, Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Beyazıt Cami'nin minaresi gibi klasik dönem yapıları kısmen yer almaktadır. Bahsedilenler ışığında içeriğin tözü incelendiğinde; geometrik kütlede modern ve güçlü dile sahip ekpresyonizm etkisinin görülebileceği yapı, fotoğrafta ortalanarak merkeze alınmış; aynı zamanda bağlamdan koparılmayarak çevresindeki Osmanlı dönemine ait yapılar içerisinde ön plana çıkarılmıştır **(Şekil 4.8)**. Fotoğraftaki bu yaklaşım ile geçmişten koparak geleceğe ve yeniliğe olan vurgunun baskın olduğu söylenebilir. Erken Cumhuriyet Döneminde yeni sistemin yaygın bir biçimde eski-yeni karşıtlığı üzerinden tanıtıldığı göz önüne alınırsa, Arkitekt'teki bu fotoğrafın da bu çizgiye koşut bir yaklaşım izlediği savlanabilir. Biçimsel olarak ve de zamansal açıdan eskiye olan referansları içeren diğer yapıların ortasına kadrajlanan observatoryumun, modern dili etrafından onu hızlı bir biçimde ayırmakta ve söz konusu fotoğraf ile yapı yeniden üretilmektedir. İşlevsel olarak da gökyüzüne ve uzaya dair bilimsel bilginin üretileceği çağdaş bir alana işaret eden yapı, Cumhuriyetin ilerlemeci ruhuna atıfları da dolaylı olarak içermektedir.

[23] Gerçekleştirilecek amaçlar ve idealler tarafından belirlenen bir mimari stil veya tavırdır **(Santomasso, 1972)**. 20. Yüzyıl modern mimarlık hareketlerinin başlangıcında, güçlü ve etkileyici bir dramatik ifade oluşturmakta öncülük etmiştir **(Melvin, 2009)**.



Şekil 4.8: İstanbul Üniversite Observatoryumu **(Arkitekt, 1936/4)**

Öye yandan, yapının kapakta verilen fotoğrafına bakıldığında özgün halinin yine çevresinden soyutlanarak ve etrafındaki tüm yapılardan arındırılarak verilmesi dikkat çekmektedir. Bu anlamda editör, kapak kısmında yapıyı yeniden üreterek odak noktası olması istenen modernist anlayışı dolaysız olarak ifade etmiştir (**Şekil 4.9).**



Şekil 4.9: İstanbul Üniversite Observatoryumu **(Arkitekt, 1936/4)**

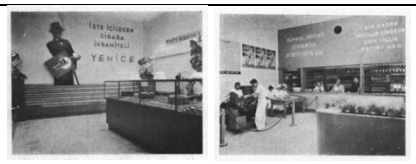
- İnhisarlar Paviyonu

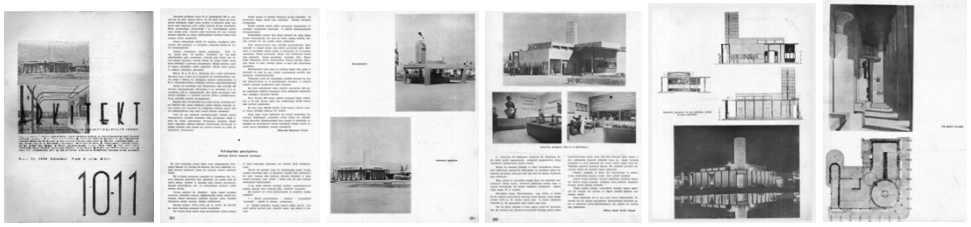
Tablo 4.18: İnhisarlar Paviyonu

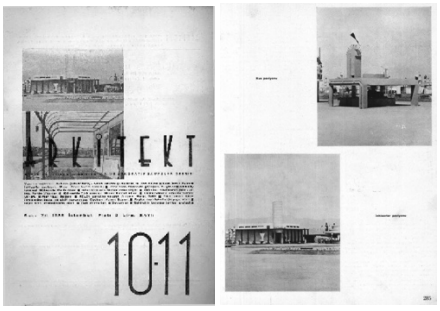


İnhisarlar Paviyonu Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1936/10-11)**

Tablo 4.18: Devam.

<table>
<tr><td colspan="3"> 

İnhisarlar Paviyonu İç Mekan Fotoğrafları (Arkitekt, 1936/10-11).
 

İnhisarlar Paviyonu Sayfa Fotoğrafları ve 1936 yılına ait 10-11 sayılarının kapak fotoğrafı (Arkitekt, 1936/10-11).</td></tr>
<tr><td> 
Fotoğraf, İnhisarlar Paviyonu
 

Kapak, Sayfa görüntüsü (Arkitekt, 1936/10-11).</td><td>Anlatımın Biçimi

Anlatımın Tözü

İçeriğin Biçimi

İçeriğin Tözü</td><td>Bakış açısı yapının tam karşısından alınması ve kompozisyondaki ritim unsuru.

Film düzleminin dikey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.

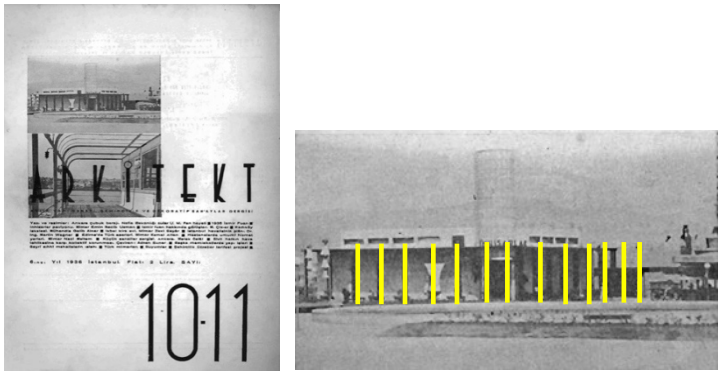
Farklı geometrik kütlelerin kullanımı; iki cepheyi de çerçeveleyen kolonad, cam kule, teras çatı.

Cam kule ve kolonadlar belli olacak şekilde modernist unsurlara vurgu.</td></tr>
</table>

Mimar Necib Uzman, İnhisarlar paviyonu için açılan İzmir'deki yarışmaya katılarak birinci olmuş ve onun tasarımı uygulanmıştır. Kalıcı ve geçici olmak üzere iki

kısımdan oluşmaktadır. Dergide, yapının köşede yer alan arsa üzerine inşa edilmesinden dolayı tasarımın önemine vurgu yapılmıştır **(Arkitekt, 1936)**. Yapıya ait beş adet dışarıdan, iki adet iç mekandan olmak üzere dergide toplamda yedi fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçısına dair bilgi bulunmamaktadır.

İlk olarak içeriğin biçiminde; betonarme strüktüre sahip yapıda kullanılan farklı geometrik kütlelerin kullanıldığı gözükmektedir. İki cepheyi çerçeveleyen kolonadlar, teras çatı ile birlikte cam kule dikkat çekmektedir. Bunun üzerinden içeriğin tözü incelendiğinde ise; fotoğrafta, modern ve rasyonel dile sahip yapının uzaktan tamamı görünecek şekilde alınmış ve kolonadlı girişte ritim unsuru verilmiştir. Aynı zamanda cam kule de fotoğrafta belli olacak şekilde sunulmuştur. Türkiye'de 1930'lar modern mimarisinde doğrudan ayırt edilen unsurlar; yatay blok ile birleştirilen saat kulesi, baca gibi belirgin bir dikey öğelerdir **(Bozdoğan, 2001)**. Bu anlamda gerek kullanılan malzeme, gerek biçim açısından fotoğrafın modernizim algısını arttıracak şekilde sunulduğu söylenebilir. Aynı zamanda fotoğrafın dergide Rus pavyonu ile aynı sayfada verilmesi de bunu destekler niteliktedir.



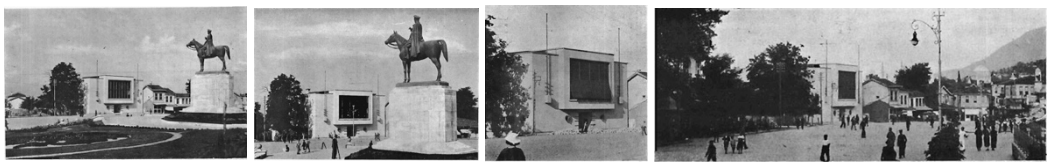
Şekil 4.10: İnhisarlar Paviyonu **(Arkitekt, 1936/10-11)**.

Buna ek olarak; kapakta fotoğrafın orijinali kırpılarak, düşey tutulan film düzlemi yatay bir görünüm almış ve yapı daha belirgin hale getirilmiştir. Bu şekilde modernist unsurlar editör tarafından daha okunaklı bir şekilde sunulmuştur. Son olarak fotoğrafta, dönemin yaygın mimari unsurları içerisinden en dolaysız olarak fark edilen dikey bir öğe - cam kule- kadrajda merkeze konumlanmıştır. Kule tipolojisinin varlığı, özellikle de şeffaf olması, modernizmin ilerlemeci yanını temsil ederken benzer bir araçsallaştırma Cumhuriyet içinde geçerli olmaktadır. Söz konusu fotoğrafın seçimiyle

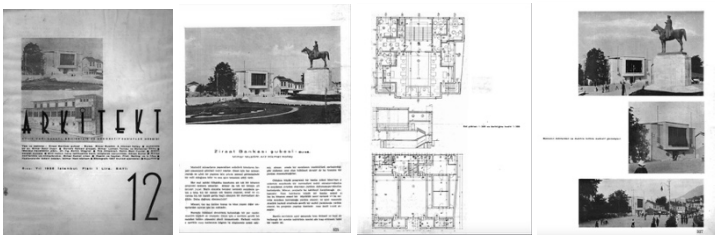
derginin, yeni ideolojinin ilerlemeci estetiğini destekleyen tavra yakınlığını, aynı açının gece ışıklandırılmış haliyle de verilmesi açısından kanıtlamaktadır.

- Ziraat Bankası Şubesi-Bursa

Tablo 4.19: Ziraat Bankası Şubesi-Bursa



Ziraat Bankası Şubesi-Bursa Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1936/12)**



Ziraat Bankası Şubesi-Bursa Sayfa Fotoğrafları ve 1936 yılına ait 12. sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1936/12)**



Fotoğraf, Ziraat Bankası Şubesi-Bursa

Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda çevreyle birlikte, bakış noktası ve oran unsuruna yer verilmesi.
Anlatımın Tözü	Film düzlemi yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Teras çatı, cam cepheli çıkma, kübik kütle gibi mimari kodlara sahip yapı; meydan, Atatürk heykeli, kırma çatı yapı.

Tablo 4.19: Devam.

  Kapak, **S**ayfa Görüntüsü **(Arkitekt, 1936/12)**.	İçeriğin Tözü	Fotoğrafta kübizm etkisi ile modernist çizgi vurgusu, yeni devletin temsili mimarlık anlayışı

Arif Hikmet Holtay tarafından tasarlanan ve bir banka şubesi olan bu yapı, Bursa'da genişçe bir meydanda inşa edilmiştir. Dergide yayınlanan yazıda, yapının işlevine dair açıklamlar yerine; Atatürk heykelinin bulunduğu meydanda konumlanmasının önemine dair yapılan vurgular şu ifadelerde olduğu gibi dikkat çekmektedir: "Yani hakikatte küçük bir banka şubesi olan bu binanın azamî bir büyüklük tesiri vermesi ve bu suretle meydanı kavramağa yardım etmesi; ve ayni zamanda Atatürk heykeli etrafında şerefli bir muhit yaratmağa yardım etmesi, bu projenin yapılışı üzerinde esas âmili teşkil etmiştir." Bu anlamda derginin yapıya verdiği önem bulunduğu konum ve Atatürk heykeli üzerinden okunabilmektedir. Yapıya ait dergide toplamda dört adet sadece dış mekandan çekilmiş fotoğraflar verilmiş; fotoğrafçıya dair ise herhangi bir bilgi verilmemiştir.

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimi incelendiğinde; yapıda kullanılan teras çatı, cam cepheli çıkma, kübik kütle gibi mimari öğeler gözükmektedir. Çeveye dair ise genişçe bir meydanda yer alan Atatürk heykeli ve kırma çatı evlere yer verilmiştir. Ardından içeriğin tözüne bakıldığında; fotoğrafta kübizm etkisi ile modernist çizgilerin vurgusu fark edilmektedir. Ancak burada ilk dikkat çeken unsur, Atatürk heykeli ile karşılıklı yer alan yapının kadrajda birlikte verilmesidir. Meydana hakim olacak şekilde konumlandırılan modern ve sade yapının, dönemin siyasi ortamı ve mimarinin temsili düşünüldüğünde, Atatürk heykeli ile birlikte meydana kattığı anıtsallık sunulmuştur. Aynı zamanda fotoğraftaki bu tutum; dergide bahsedilen Atatürk heykeli ile birlikte "şerefli" bir muhit yaratma çabasını destekler niteliktedir. Bunun yanı sıra; kapakta kırpılarak verilen fotoğrafta ise eski-yeni zıtlığına vurgu yapıldığı ve pürist, sade

yüzeylere sahip yapının yerel unsurlara sahip yapının yanında ön plana çıkarıldığı yorumu yapılabilir.

- Elektrik Evi

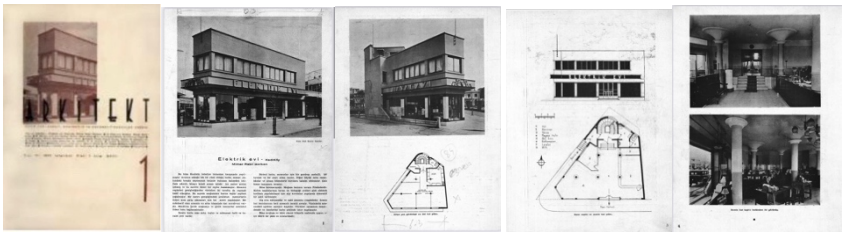
Tablo 4.20: Elektrik Evi



Elektrik Evi Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1937/1)**



Elektrik Evi İç Mekan Fotoğrafları (**Arkitekt, 1937/1)**



Elektrik Evi Sayfa Fotoğrafları ve 1937 yılına ait 1. sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1937/1)**



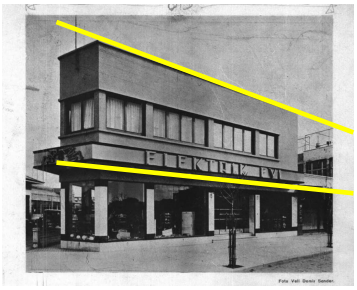
Fotoğraf, Elektrik Evi

Anlatımın Biçimi	Kadraja yapının genelinin alınması; kompozisyonda perspektif etkisi ve kontrast.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Bant pencere, teras çatı, mantar sütunlar ve ‘’Elektrik Evi’’ levhası.

Tablo 4.20: Devam.

  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1937/1)**.	İçeriğin Tözü	Perspektif ve derinlik etkisi ile birlikte modern unsurların lehinde bir algı.

Rebi Gorbon tarafından tasarlanan yapı İstanbul'da Kadıköy Belediyesi'nin karşısında inşa edilmiştir. Üçgen bir arazi üzerinde konumlanan yapı iki katlıdır. Zemin kat satış ve mağaza amaçlı kullanılırken; üst katta bürolar yer almaktadır (Arkitekt, 1937). Dergide iki dış mekandan, iki iç mekanlardan olmak üzere toplamda dört fotoğrafa yer verilmiştir. Yapıyı fotoğraflayan kişi Foto Veli Demir Sender olarak belirtilmiştir.



Şekil 4.11: Elektrik Evi, çizgiler yazar tarafından eklenmiştir **(Arkitekt, 1937/1)**

Seçilen fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; betonarme yapı ile birlikte köşeleri dönen bant pencere, teras çatı ve zemin katta yer alan mantar sütunlar gibi modern mimari öğeler görülmektedir. Aynı zamanda yapının giriş kat cepheleri şeffaf yüzeylerden oluşmaktadır. Bunun dışında yapının üzerinde asılı ''Elektrik Evi'' levhası bulunmaktadır. Tüm bunlar üzerinden içeriğin tözü değerlendirildiğinde ise; yapıda kullanılan pek çok modern mimarlık öğesi fotoğrafta perspektif etkisi ile anlam derinliği kazanmıştır. Yataylık vurgusu görülen yapıda alt ve üst katlardaki masiflik-şeffaflık ikiliği fotoğraftaki kontrast etkisiyle arttırılmış ve modern elemanlar ön plana çıkarılmıştır. Diğer bir dikkat çeken unsur ise elektrikli ve gazlı ev gereçlerinin

satılacağı yapıda, ‘’Elektrik Evi’’ levhasının yer aldığı cepheye ait fotoğrafın dergide özellikle vurgulanmasıdır. **Bozdoğan (2001)**’a göre cumhuriyet modernliğinde elektriğin bir simge haline gelmiş olması kamusal olarak kullanılmasından kaynaklanmaktaydı. Bu bağlamda; söz konusu dönemde modernliğin önemli bir ikonu olarak görülen elektrik kelimesinin odak noktası haline gelmesi, sunulan fotoğrafla yeni rejimdeki modernliğin ve modern yaşamın tanıtımının yapıldığı varsayılabilir.



Şekil 4.12: Elektrik Evi **(Arkitekt, 1937/1)**

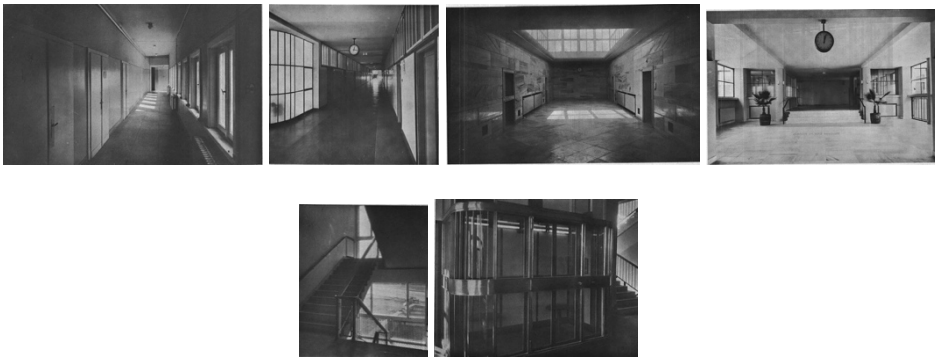
Son olarak özgün fotoğrafın dikey şekilde kırpılarak derginin kapağında yer aldığı görülmektedir **(Şekil 4.12)** Kapağın sol üstünde verilen fotoğraf kısmen Arkitekt yazısının arkasında kalmıştır. Bu anlamda yataydaki sürekliliği kırarak modern mimarlık öğelerinin fotoğrafta kontrast etkisi üzerinden verildiği söylenebilir. Köşeyi tutan yapıda alt kot tamamen şeffaf vitrin olarak tüketim alışkanlığını pekiştiren bir yaklaşım sergiler. Söz konusu fotoğrafta bu alt ve üst kot ikiliği net bir şekilde odağa taşınarak üst kottaki kütlenin de modern mimarlık yaklaşımına uygun biçimde hafif bir etki kazanması sağlanmıştır.

- İnhisarlar Umum Müdürlük Binası

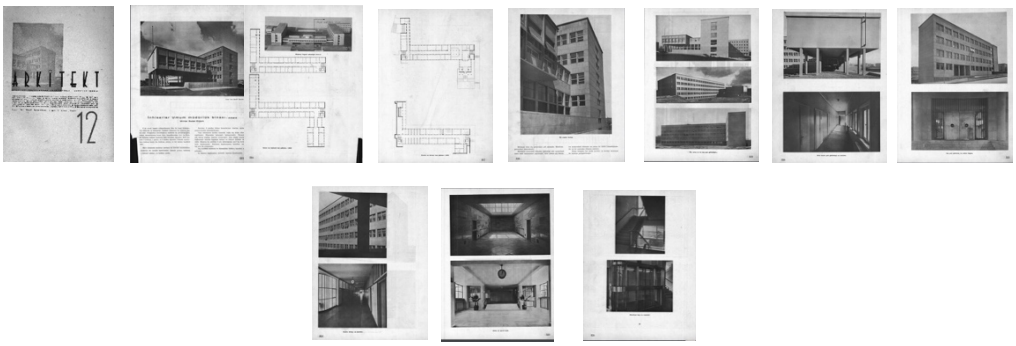
Tablo 4.21: İnhisarlar Umum Müdürlük Binası



İnhisarlar Umum Müdürlük Binası Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt,1937/12)**.

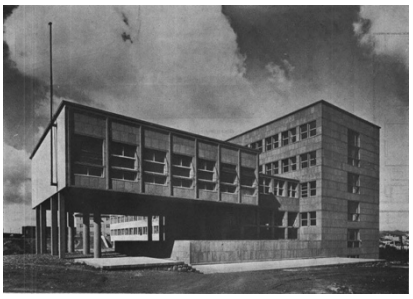
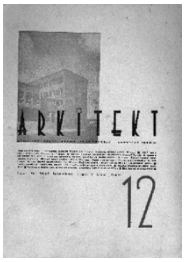


İnhisarlar Umum Müdürlük Binası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1937/12)**.



İnhisarlar Umum Müdürlük Binası Sayfa Fotoğrafları ve 1937 yılına ait 12.sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1937/12)**.

Tablo 4.21: Devam.

 Fotoğraf, İnhisarlar Umum Müdürlük Binası   Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1937/12)**	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda kesişen iki kütlenin perspektif etkisi; Bakış noktasının yapının karşısından ve kısmen aşağıdan alınması.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Yatay ve dikey bloklarda kesişim, sütunlarla yükseltilmiş blok, pencerelerde süreklilik ve bağlamdan kopukluk.
	İçeriğin Tözü	Modernist çizgilerin vurgulanması ve açı ile anıtsal bir algısı oluşturulması.

İnhisarlar Umum Müdürlük Binası, Sedat Hakkı Eldem'in devlete sunduğu ilk projedir ve 1934 yılında düzenlenen yarışmada birincilik ödülü kazanmıştır. Ancak proje, neo-klasik tarzda önceden yapılmış hükümet binalarına uymadığı iddiasıyla karşı karşıya kalmış ve büyük bir kampanyayla karşılaşmıştır. Yine de, aynı yıl içerisinde yapının bir kısmı tamamlanmıştır **(Yapı, 1986)**. Proje aşamasında üç dikey ve onları birleştiren iki yatay blok planlanmış, ancak bu tasarımın bir kısmı hayata geçirilmiştir. Ana girişin yanındaki tek katlı kütleler, sütunlar üzerinde yerden yükseltilerek inşa edilmiş; bu şekilde arka tarafta geçitler oluşturulmuştur **(Aslanoğlu, 2010)**. Betonarme karkas olarak inşa edilen yapıda tuğla duvarlar kullanılmıştır. Yapının yatay görünüşündeki ifade 1/2 oranında ölçeklendirilmiş sıra pencerelerle güçlendirilmiştir **(Arkitekt, 1937)**.

Verilen fotoğrafta içeriğin biçimi incelendiğinde; yatay ve dikey blokları kesişen, betonarme bir yapı gözükmektedir. Yatay olan blok sütunlarla yerden yükseltilmiş; aynı zamanda yapıda oranlanmış süreklilik sağlayan pencereler kullanılmıştır. Bunun dışında, alınan kadrajda çevreye dair herhangi bir bilgi görünmemektedir. İçeriğin tözünü detaylandırdığımızda ise; yapıda kullanılan mimari unsurların önceden

yapılmış hükümet binalarından farklı olduğu iddia edilmiştir **(Yapı, 1986)**. Gerçekten de yapının ayırt edici bölümü olan giriş kütlesi ve pilotivari taşıyıcıları fotoğrafta ön plana çıkarılır. Yapıdaki çağdaş malzemenin, betonarmenin, potansiyeli kullanma çabası da benzer biçimde verilmek istenen mesajlar arasında yer alır. Yerden yükseltilen, kısmen konsol niteliği taşıyan kütle diğer kütlelerle dinamik bir ilişki içerinde verilir. Bu anlamda, yapıdaki Corbusien etki seçilen kare ile izleyiciye aktarılır. Aynı zamanda dikey ve yatay kütlelerdeki oran/süreklilik gibi unsurların fotoğrafta perspektif etkisi ile birlikte verilmesi tasarım dilindeki modernist çizgileri ön plana çıkarmıştır. Son olarak; fotoğrafın bakış noktası görece aşağıda yer aldığından, yapı daha güçlü ve özellikle aslında alçak ve küçük olan giriş bölümü daha anıtsal bir algı kazanır.

Yapının özgün fotoğrafının dergi kapağında kırpılarak ve manipüle edilerek verildiği görülmektedir **(Şekil 4.13).** Öyle ki, film düzlemi aslında yatay tutulan fotoğraf, kapakta düşey olarak sunulmuştur. Burada fotoğrafın vurguladığı kısım, yatay ve düşey kütlelerle sağlanan oranla birlikte bu kütlelerin kesiştiği nokta halini alır. Bu şekilde anıtsal ifade hala korunurken, farklı boyut ve yüksekliklerdeki kütlelerin bir araya geliş biçimine ve, dolaylı olarak, nedenine -yani işlevsel nedenlere- vurgu aktarılır. **Hakimiyet-i Milliye (1930)** gazetesinde ‘’bu asrın yeni mimarisi’’ şeklinde ifade edilen yapının, bu ‘yeni mimari’ imgesini Arkitekt dergisinde de koruduğu ve bu çizgi içinde sunulduğu görülmektedir.



Şekil 4.13: İnhisarlar Umum Müdürlük Binası Çerçevelenerek Sunulan Fotoğraf **(Arkitekt,1937/12)**

- Belediyeler Bankası

Tablo 4.22: Belediyeler Bankası



Belediyeler Bankası Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1938/1)**.



Belediyeler Bankası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1938/1)**.



Belediyeler Bankası Sayfa Fotoğrafları ve 1938 yılına ait 1.sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1938/1)**.

	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda perspektif etkisi ve ritim; Bakış noktasının aşağıdan alınması.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.

Tablo 4.22: Devam.

 Fotoğraf, Belediyeler Bankası  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt,1938/1)**	İçeriğin Biçimi	Yuvarlak hatlı zemin kat, rijit ve köşeli ana kütle, belli aralıklarla devam eden pencereler ile yalın görünümlü bir yapı; Çevreye dair bilgi verilmemesi.
	İçeriğin Tözü	Perspektif ve ritim ile sürekliliğe vurgu yapılması.

Yapı, bankanın merkez binası için düzenlenen bir yarışmayı Seyfi Arkan'ın kazanması ile Ankara'da inşa edilmiştir. Belediyelerin imar işlerini finanse etmek için tasarlanan ve L formunda olan dört katlı yapı, Sergi Evi'nin karşısında yer almıştır. Beton strüktürlü yapının duvarları tuğla, ön ve arka cephede Ankara taşı kaplamalıdır **(Arkitekt, 1938)**. **Arkan (1935)** proje notlarında, Sergi Evi etkisinin güçlendirilmesi için etrafındaki yapıların yalın ve düz olması gerektiğini belirtmiş; bu anlamda Belediyeler Bankası'nın tasarımında düz ve sade bir dil tercih etmiştir **(Arkitekt, 1935)**. **Gürel (2005)**, yapı ile ilgili olarak; Le Corbusier mimarlığına ait unsurlar arasından kolonlar üzerine oturan kütle ve bazı mekanlardaki akışkanlığı örnek göstermiştir. Aynı zamanda cephede yerel malzeme kullanımı ile bezemeye dönüşen eklemlenmeyi modern mimarinin katmanlaşması olarak ifade etmiştir **(Gürel, 2005)**. Dergide yapıya ait dış mekandan altı, iç mekanlardan dokuz olmak üzere toplamda on beş adet fotoğrafa yer verilmiştir. Aynı zamanda dergideki fotoğrafların Foto Veli Demir Sender tarafından çekildiğine dair bilgi verilmiştir.

Fotoğrafta içeriğin biçimine bakıldığında; yapının girişinde yuvarlak hatlar ile oluşturulan zemin katın üzerine rijit ve dikdörtgen bir ana kütlenin oturduğu görülür. Belli aralıklarla devam eden pencereler yapının üç katında da yer almaktadır; aynı

zamanda yapı yalın bir görünüme sahiptir. Alınan kadrajda çevreye dair ise bilgi verilmemiştir. Tüm bunlar ışığında içeriğin tözü incelendiğinde ise; perspektif etkisi yapının fotoğrafında derinlik oluşturarak modernist çizgileri ön plana taşımıştır. Üç katta cephe boyunca tekrarlanan pencereler ile birlikte ritim unsuru ile süreklilik fark edilmektedir. Sergi Evi'ni gölgede bırakmaması için daha mütevazi biçimde ele alındığı ifade edilen yapı, bakış noktası nedeniyle manipüle edilerek olduğundan daha büyük ve anıtsal bir görünüme bürünür. Öte yandan yapının tasarımında var olan katmanlaşma bu fotoğrafla birlikte izleyicilere net bir şekilde sunulur. Giriş kotu ile üst kotlar arasındaki işlevsel ayrım fotoğraf karesindeki kontrast etki ile daha derin bir şekilde yansıtılır. Söz konusu tavır, modern mimarlığın ilkeleri arasında yer alan işlevselliğe örtük bir biçimde referans vermektedir.



Şekil 4.14: Belediyeler Bankası Kapak Fotoğrafı **(Arkitekt, 1938/1)**.

Buna ek olarak; yapının fotoğrafı kapakta neredeyse sayfanın yarısından fazla bir alanı kaplaması mizanpajda fotoğrafın verdiği etkinin önemsendiği çıkarıma neden olur. Dönemin mimarlık ortamı içinde Türk mimarının birinci geldiği bir yarışma projesi olması nedeniyle, yapının söz konusu fotoğrafında modern olanın görece daha anıtsal bir ifadeyle sergilenmesi, farklı temsiliyet endişelerini de barındırdığı izlenimini uyandırmaktadır **(Şekil 4.14)**.

- Polis Jandarma Mektebi

Tablo 4.23: Polis Jandarma Mektebi



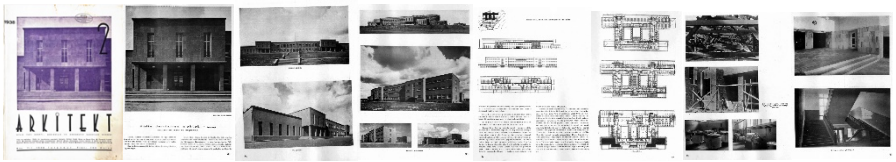




Polis Jandarma Mektebi Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1938/2)**.



Polis Jandarma Mektebi İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1938/2)**.



Polis Jandarma Mektebi Sayfa Fotoğrafları ve 1938 yılına ait 2.sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1938/2)**.



Fotoğraf, Polis Jandarma Mektebi

Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda bakış noktasının yapının karşısında ve yapının tamamını alacak şekilde olması, ritim unsuru.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Sütunlarla yükseltilmiş blok, pencerelerde süreklilik ve bağlamdan kopukluk.

Tablo 4.23: Devam.

 Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1938/2).**	İçeriğin Tözü	Modernist çizgilerin vurgulanması ve bakış noktası ile anıtsal bir algısı oluşturulması.

Mimarları Celâl Biçer ve Reşat San olan Polis Jandarma Mektebi Ankara'da inşa edilmiştir. Polis ve Jandarma bölümleri aynı çatı altında fakat birbirinden ayrı olacak şekilde düzenlenirken; bazı kısımlar ortak alan olacak şekilde ayarlanmıştır. Her iki kısım da ayrı ayrı 800 öğrenci kapasiteli olacak şekilde tasarlanmıştır **(Arkitekt, 1938)**. Jimnastik salonu, fotoğrafhane, sinema salonu gibi birimlerin bulunduğu yapı ile ilgili olarak **Arkitet (1938)**'teki şu ifadeler dikkat çekmektedir: "İnkılâb Türkiyesinin merkezi olan yeni Ankarada bu bina genç Türk mimarlarının Sergi Evinden, inhisarlar Vekâleti binasından sonra üçüncü büyük eseridir… Türk mimarı bulduğu fırsattan istifade etmekte ve inkılâba lâyık bir mimarî yapmağa çalışmaktadır." Bu anlamda, söz konusu dönemdeki yeni kurulan devletin devrimci ruhunu temsil edebilecek mimarlık anlayışının bu yapı ile uyumlu görülmesi önemlidir. Aynı zamanda bu yakalaşımın Türk mimarlar tarafından nasıl uygulanabildiğini ve uygulanacağına dair yapılan vurgular da dikkat çekmektedir.

Yapıya ait ikisi inşaat aşamasından olmak üzere dış mekandan dokuz, iç mekandan ise dört adet fotoğrafa yer verilmiştir.Yapının fotoğraflarını çeken kişiye dair ise Veli Demir Sender ismi belirtilmiştir.

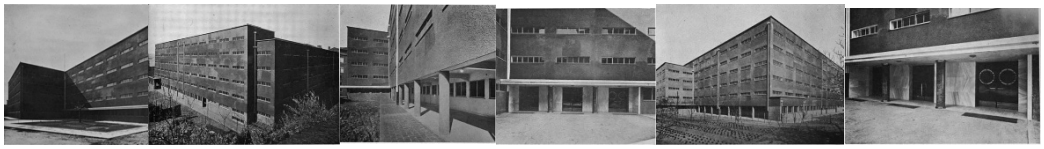
Verilen fotoğrafta içeriğin biçimi incelendiğinde; yatay bloğu sütunlarla yerden yükseltilmiş bir yapı gözükmektedir. Çevreye dair herhangi bir bilgi görünmemesiyle birlikte alınan kadrajın neredeyse tamamını yapının giriş cephesi oluşturmaktadır. Aynı zamanda yapıda oranlanmış süreklilik sağlayan pencerelere de yer verilmiştir. Bunun dışında,. İçeriğin tözünü detaylandırdığımızda ise; yapının giriş bölümündeki merdivenle yükseltilen kütle ve pilotivari taşıyıcıların fotoğrafta ön plan çıkarıldığı

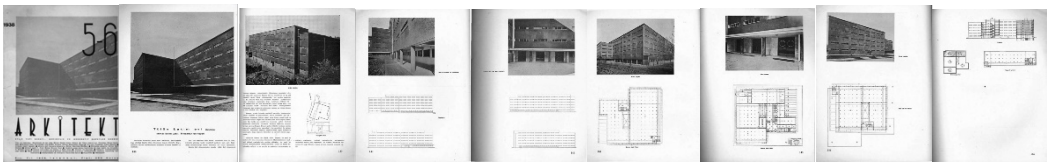
fark edilmektedir. Aynı zamanda dikey pencere ve sütunların ritimik bir şekilde vurgulandığı fotoğrafta tasarım dilineki modernist çizgiler ön plana çıkarılmıştır. Yapının giriş bölümünün alındığı bu fotoğrafta bakış noktası ile totaliter ve anıtsal bir algı oluşturularak devletin gücüne ve simgesine olan vurgu aktarılmıştır.

Kadrajda neredeyse boşluk kalmayacak şekilde yapıya yer verilmesi ve kapak mizanpajında fotoğrafın yine benzer şekilde neredeyse sayfanın yarısından fazla bir alanı kaplaması, derginin "inkılâba lâyık bir mimarî" temsiliyetinin endişelerini de barındırdığı izlenimini uyandırmaktadır.

- Tütün Bakım Evi

Tablo 4.24: Tütün Bakım Evi

<table>
<tr>
<td colspan="3">


Tütün Bakım Evi Dış Mekan Fotoğrafları (Arkitekt, 1938/5-6).


Tütün Bakım Evi Sayfa Fo3toğrafları ve 1938 yılına ait 5-6. sayılarının kapak fotoğrafı (Arkitekt, 1938/5-6).
</td>
</tr>
<tr>
<td>,
 
Fotoğraf, Tütün Bakım Evi</td>
<td>Anlatımın Biçimi</td>
<td>Kompozisyonda perspektif, alt bakış noktası ve kontrats unsuru.</td>
</tr>
</table>

Tablo 4.24: Devam.

 Kapak, **S**ayfa Görüntüasü **(Arkitekt, 1938/5-6)**.	Anlatımın Tözü	Film düzlemi yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Teras çatı, prizmatik kütle, cephede yalınlık.
	İçeriğin Tözü	Modernist çizgilerin gösterilmesi ve anıtsal bir algısı oluşturulması.

İnhisarlar idaresinin Üsküdar Şemsipaşa'da inşa ettirdiği büyük tütün deposu, idarenin çeşitli yerlerde ayrı ayrı depolarda yaptığı stokları bir araya toplamıştır. Mimar Selim Zeki tarafından tasarlanan yapının zemin katında yemekhane, doktor odası, revir, idare odası, lavabolar, çalışanların çocukları için bakım odası gibi çeşitli alanlar yer alırken; diğer dört katta tütün deposu bulunmaktadır. Tütünlerin rutubetten etkilenmemesi için pencerelerin küçük yapıldığı ve ölçülerinin ideal olduğu belirtilen yapı ile ilgili olarak **Arkitekt (1938)**'te şu ifadeler kullanılmıştır: "İnhisarlar idaresi bu büyük tütün deposu ile yeni ve modern bir bina kazanmış olmaktadır… İstihsal maddelerinin nefasetlerini muhafaza edecek olan depolardır… Bu itibarla inhisarlar idaresinin bu çeşit binaları inşada devam etmesini temenni ederiz." **(Arkitekt, 1938)**. Bu ifadede, devrimleri destekleyen yeni devletin mimarlık anlayışına uygun görülen modernist yaklaşımın övgüsü yapılırken; aynı zamanda bu yaklaşımın devam ettirilmesi adına inhisarlara yapılan destek de dikkat çekmektedir.

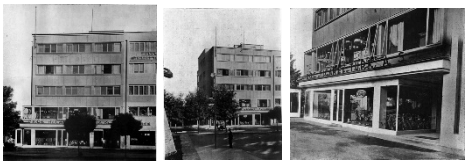
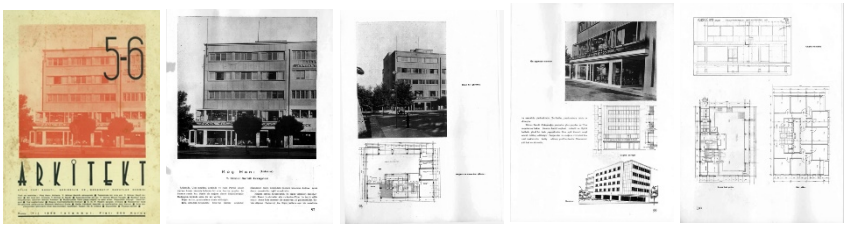
Dergide yapıya ait yalnızca dış mekandan olmak üzere toplamda yedi adet fotoğrafa yer verilmiş; foroğrafçısı ise belirtilmemiştir.

Verilen fotoğrafta içeriğin biçimi incelendiğinde; yatay ve dikey blokları kesişen, betonarme bir yapı gözükmektedir. Rijit ve dikdörtgen kütlelelerden oluşan yalın görünüme sahip yapıda, aynı zamanda oranlanmış ve süreklilik sağlayan küçük

boyutlu pencereler kullanılmıştır. Alınan kadrajda çevreye dair ise herhangi bir bilgi görünmemektedir. İçeriğin tözünü detaylandırdığımızda ise; perspektif etkisi yapının fotoğrafında derinlik oluştururken, tercih edilen güneş açısıyla birlikte keskin bir kontrast etkisi oluşmuş ve fotoğrafta modernist çizgiler ön plana taşınmıştır. Aynı zamanda fotoğrafta bakış noktası aşağıda yer almış ve manipüle edilerek yapı olduğundan daha anıtsal ve büyük bir görünüme bürünmüştür.

- Koç Hanı

Tablo 4.25: Koç Hanı

<table>
<tr><td colspan="3"> 
Koç Hanı Dış Mekan Fotoğrafı (Arkitekt, 1939/5-6).
 
Koç Hanı Sayfa Fotoğrafları ve 1939 yılına ait 5-6. sayılarının kapak fotoğrafı(Arkitekt,1939/5-6).</td></tr>
<tr><td rowspan="2"> 
Fotoğraf, Koç Hanı</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda bakış noktasının yapının tam karşısından alınması ve ritim unsuru.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin dikey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
</table>

Tablo 4.25: Devam.

 Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1939/5-6)**.	İçeriğin Biçimi	Cephede süreklilik, yalın ifade, teras çatı kullanımı; çevreye ait bilgi verilmemesi, cephede yer alan tabelalar.
	İçeriğin Tözü	Yapıdaki modern ve sade ifadenin bakış noktası ile sunulması.

Ankara'da Ulus Meydanı üzerinde ve Halk Partisi genel merkez binasının yanındaki arsaya inşa edildiği belirtilen yapı, Mimar Samih Akkaynak tarafından tasarlanmıştır. Büyük bir mağaza olarak düşünülen zemin katın bir de asma katı vardır; diğer katları ise ofislere tahsis edilmiştir. Dergide, betonarme yapının mağaza cephesinin kolondan kolona geniş camekanlardan meydana geldiği belirtilirken diğer katlara ayrı bir merdiven ve asansörle çıkılmaktadır. Aynı zamanda yapının önemi **Arkitekt (1939)**'te şu şekilde ifade edilmiştir: ''…binanın haricî cephesi, nisbetli ve ölçülü hatlarla güzel bir tesir yapmaktadır. Sıva açık kiremit rengi olarak intihap edilmiştir. Pencereler ve mağaza vitrinleri hususî maktalarda tertip edilmiş profillerdendir. Pencereler çift kat ve sürmedir." Bu anlamda derginin yapıdaki pencere kullanımına dair yaptığı vurgular ile yeni malzeme ve teknolojinin kullanımına destek vermesi dikkat çekmektedir.

Yalnızca dış mekandan olmak üzere dergide yapıya ait üç fotoğrafa yer verilirken; fotoğrafçıya dair ise bir bilgi sunulmamıştır.

Fotoğrafta içeriğin biçimine bakıldığında; pencere ile cephede süreklilik oluşturan yalın ve şerit şeklinde yatay ifadenin hakim olduğu bir yaklaşım görünürken; zemin ve asma kattaki mağaza cephesinde geniş cam açıklıklar yer almaktadır. Aynı zamanda yapının cephesinde giriş katta 'Koç Ticaret Türk A.Ş.' isminin ve üst katta 'Eti Bank' isminin yer aldığı yazılar göze çarpar. İçeriğin tözü incelendiğinde ise; yapının tam karşısından alınan bakış noktası ile giriş kotu ve üst kotlar arasındaki işlevsel farklılık yansıtılmıştır. Aynı zamanda bu şekilde yapı iki boyutlu algılanırken modernist çizgileri ön plana taşımıştır. Bunun yanı sıra; dergide, Halk Partisi genel merkez

binasının yanındaki arsaya inşa edildiği belirtilen yapının fotoğrafında parti binasının da kadrajda kısmen yer aldığı görünmektedir. İki yapının cephesinde görülen benzerlik dikkat çekicidir; bu anlamda devletin devrimci ruhuna uygun görülen modernist yaklaşımın tercihi ile iki yapının birlikte sunulması derginin iletmek istediği mesaj bağlamında önemlidir.

4.2.2. Mimar/Arkitekt Yüzyıl Ortası

- Sümerbank İstanbul Sergi Binası

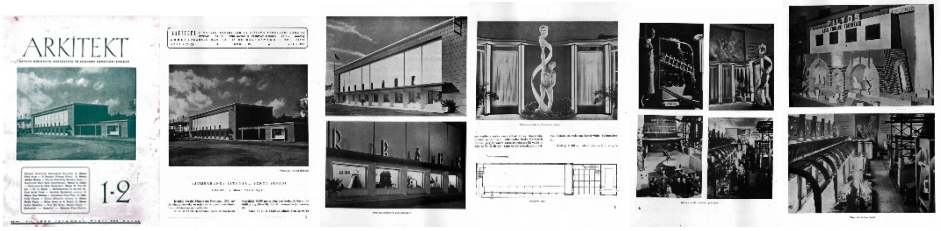
Tablo 4.26: Sümerbank İstanbul Sergi Binası



Sümerbank İstanbul Sergi Binası Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1950/1-2)**.



Sümerbank İstanbul Sergi Binası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1950/1-2)**.



Tablo 4.26: Devam.

<table>
<tr><td colspan="3"> 
Sümerbank İstanbul Sergi Binası Sayfa Fotoğrafları ve 1950 yılına ait 1-2. sayıların kapak fotoğrafı (Arkitekt, 1950/1-2).</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, Sümerbank İstanbul Sergi Binası
 
Kapak, Sayfa görüntüsü (Arkitekt, 1950/1-2)</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyon olarak perspektifin kullanılması ve kontrast etkisi.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Prizmatik iki kütle ve onları bağlayan saçak, teras çatı, ‘Sümerbank’’ levhası.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Yapıdaki modern ve sade ifadenin perspektif etkisi ile sunulması.</td></tr>
</table>

1200 m²’lik sahada inşa edilen İstanbul Sergisi Sümerbank Pavyonu, sergi ve satış salonları olmak üzere iki yapıdan oluşacak şekilde Fazıl Aysu tafarından tasarlanmıştır. Büyük olan yapının içinde, sergi salonunun haricinde komiserlik bürosu, sergide çalışanlar için iki yatak odası, tuvalet, elektrik dairesi, bir depo ve cephesinde yedi adet vitrin yer almaktadır. Satış mağazası olan küçük yapı ile büyük yapının arasında ise avlu ile pergola bulunmaktadır. Her iki yapının da 4 metreye kadar

olan yüksekliği betonarme iskelet, sergi salonunun yukarısı ise çelik konstrüksiyon olacak şekilde inşa edilmiştir **(Arkitekt, 1950)**.

Dergide yapıya ait akşam çekilmiş olanlar da dahil olmak üzere dış mekandan dört, iç mekanlardan dokuz olmak üzere toplamda on üç adet fotoğrafa yer verilmiştir. Aynı zamanda dergideki fotoğrafların Baysal Enstitü'ye ait olduğuna dair bilgi verilmiştir.

Fotoğrafta içeriğin biçimine bakıldığında; boyutları birbirinden farklı iki prizmatik kütle ile onları birbirine bağlan bir pergolanın olduğu görülür. Belli aralıklarla devam eden vitrinler büyük olan kütlenin cephesi boyunca süreklilik oluşturan bir görünüme sahiptir. Bunun üzerinden içeriğin tözü incelendiğinde ise; fotoğrafta, modern ve yalın dile sahip yapının uzaktan bütünü görünecek şekilde alınmış ve cephede ritim unsuru verilmiştir. Aynı zamanda perspektif etkisi ile yapının fotoğrafında derinlik oluşturularak modernist unsurlar ön plana taşınmıştır. Farklı niteliklere sahip doku ve malzeme türlerinin yapıda oluşturduğu zıtlık ise kontrast etkisi ile odağa alınmış; bu anlamda cephedeki işlevsellik ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte modern mimarlığın öğelerinin net bir biçimde okunabileceği fotoğrafın kapakta yer bulması ile derginin durumu desteklediği çıkarımı yapılabilir.

- İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu

Tablo 4.27: İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu

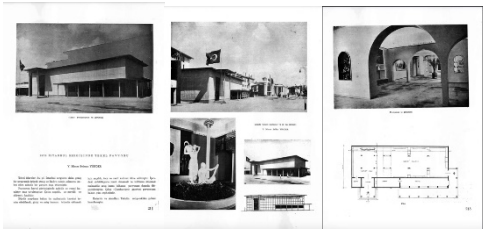
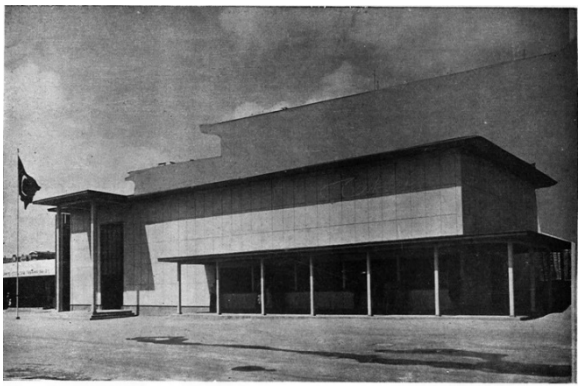


İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu Dış Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1950/11-12)**.



İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1950/11-12)**.

Tablo 4.27: Devam.

<table>
<tr><td colspan="3"> 
İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu Sayfa Fotoğrafları (Arkitekt, 1950/11-12).</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu

 
Sayfa görüntüsü (Arkitekt, 1950/11-12).</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda perspektif ve ritim unsurunun kullanılması, fotoğrafın spreylenmesi.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Yalın cephe, kolonadlı giriş ve saçak. Türk bayrağı dışında çevreye dair bilgi verilmemiş.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Yapıdaki modern ve pürist ifadeyi vurgulamak için fotoğrafın spreylenmesi.</td></tr>
</table>

1950 yılında gerçekleştirilen İstanbul Sergisine, Tekel İdareler'i geniş bir programla katılmış ve Radyo Evi'nin arkasında yer alan arsaya bir pavyon inşa ettirmiştir. Selman Yönder tarafından tasarlanan yapıda sadelik ve resmiyet esas alınarak; giriş ve satış kısmını tanımlamak amacıyla saçak ve ince kolonadlar kullanılmıştır. İç mekandaki sirkülasyonu engellememek ve yoğunluğu önlemek adına satış kısmı özellikle pavyonun dışında düşünülmüştür **(Arkitekt, 1950)**. İki adet iç mekanlardan,

üç adet de dışarıdan olmak üzere dergide yapıya ait beş fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçısına dair ise bilgi bulunmamaktadır.

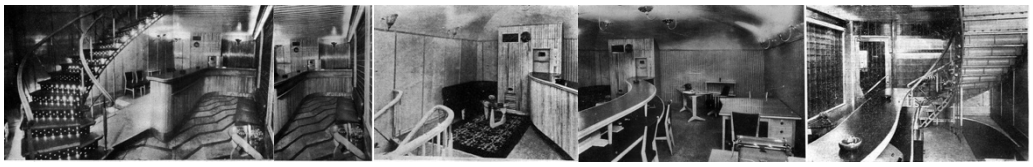
Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; girişinde ince kolonadları ve saçağı olan dikdörtgen prizma formunda sade bir yapı görünmektedir. Aynı zamanda yapının önünde yer alan bir Türk bayrağı dikkat çekmektedir. İçeriğin tözü incelendiğinde ise; perspektif etkisi ile yapıya dair yalın yüzeyler, çizgisel süreklilik gibi modern kodların vurgulandığı fark edilmektedir. Ancak bu fotoğraftaki en çarpıcı değişiklik; yapının çevresine dair bilgi verilmemekle beraber göndermelerin ortadan kaldırılmış olmasıdır. Öyle ki; Tekel Pavyonu'nun arkasında yer alan ve metinden anlaşıldığı üzere Radyo Evi olan bu yapının fotoğrafta spreylendiği fark edilmektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinde değinildiği üzere; tıpkı Le Corbusier'in L'Esprit nouveau'da yayınlanan Schwob Villasının maskelenmesi gibi, Tekel Pavyonu'nda da "pürist" vurgunun yansıtılması amaçlanmıştır denilebilir. Yapının biçimsel niteliklerine odaklanarak modern ve yalın görünüm ön plana alınmış ve arka plandaki II. Milli Mimari kodlarını taşıyan yapı ile militarist ve otoriter imaj ortadan kaldırılmıştır. Bu durum aynı zamanda; aditöryal yaklaşımın yüzyıl ortası modernizmini desteklediği ve bu duruşa evrildiğini göstermektedir.

- Yapı ve Kredi Bankası

Tablo 4.28: Yapı ve Kredi Bankası

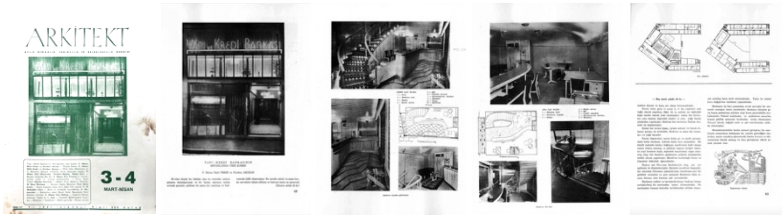


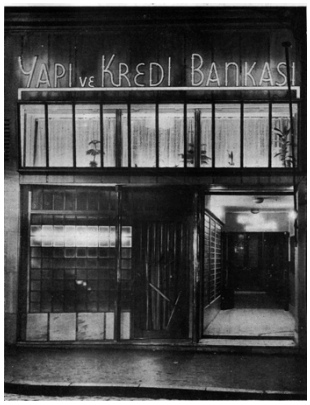
Yapı ve Kredi Bankası Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1951/3-4)**.



Yapı ve Kredi Bankası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1951/3-4)**.

Tablo 4.28: Devam.

<table>
<tr><td colspan="3"> 

Yapı ve Kredi Bankası Sayfa Fotoğrafları ve 1951 yılına ait 3-4. sayıların kapak fotoğrafı (Arkitekt, 1951/3-4).</td></tr>
<tr><td> 

Fotoğraf, Yapı ve Kredi Bankası


Kapak, Sayfa görüntüsü (Arkitekt, 1951/3-4)</td><td>Anlatımın Biçimi
Anlatımın Tözü
İçeriğin Biçimi
İçeriğin Tözü</td><td>Kompozisyonda bakış noktasının yapının tam karşısından alınması ve kontrast etki.
Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
Cephede geniş cam açıklıklar, ışıklandırılmış‘’Yapı ve Kredi Bankası’’ levhası.
Bakış noktası ve kontrast etkisi ile sağlanan geçirgenlik ve ışık üzerinden modernin vurgusu.</td></tr>
</table>

Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu şubesi Halit Femir ve Feridun Akozan tarafından tasarlanmıştır. Asma kat ile birlikte üç kattan oluşan yapıda hem dış hem de iç mekanlarda florasan aydınlatma kullanılmış; mobilyalar da dahil olmak üzere mimarlar yapının bütünüyle özel olarak ilgilenmişlerdir **(Arkitekt, 1951)**. Bunun yanı sıra; yapının önemi **Arkitekt (1951)**’de şu şekilde ifade edilmiştir:‘‘Memleketimizdeki banka mimarî görüşüne, bu eserleriyle mimarların hakikaten bir yenilik getirdiğini söylerken, eserin meydana gelmesinde, banka kurucu

ve idarecilerinin büyük anlayış ve ileri görüşlerini tebrik etmek yerinde olur.'' **(Arkitekt, 1951)**.

Burada mimarların modern anlayışa ayak uydurmasının yanı sıra iş verenlerin çağdaş tutumunun da dergi tarafından desteklenmesi dikkat çekmektedir.

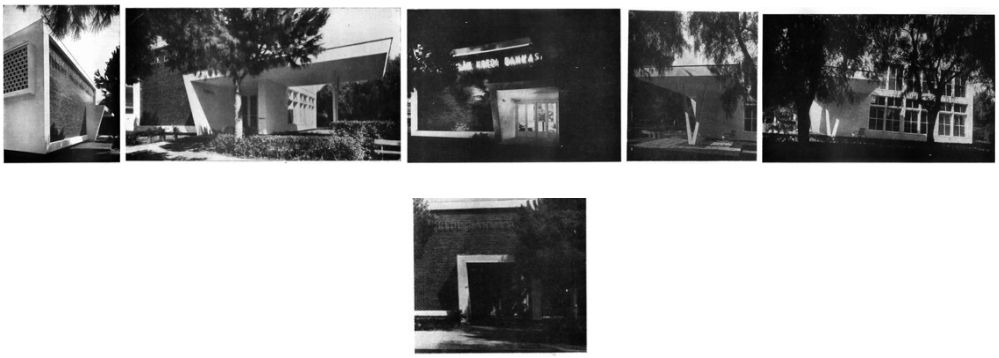
Yine **Vanlı (1954)**, bu yapının banka mimarisinde bir devrim oluşturduğunu ifade ederek; önceki soğuk ve insan kaçıran katı bir mimariden daha şeffaf ve keyifli bir mekan haline geldiğini belirtmiştir.

Dergide yapıya ait dış mekandan bir, iç mekandan beş olmak üzere toplamda beş adet fotoğrafa yer verilmiş; foroğrafçısı ise belirtilmemiştir.

İçeriğin biçimine bakıldığında; çelik kolonların üçe ayırdığı cephede geniş cam açıklıklar gözükmektedir. Zemin katı kısmen geri çekilen yapının üzerinde ''Yapı ve Kredi Bankası'' yazan florasan levha bulunmaktadır. Bununla beraber içeriğin tözü incelendiğinde ise; fotoğrafın neredeyse tamamını kaplayan yapıdaki şeffaflık etkisi ve levha ilk olarak dikkat çekmektedir. Uluslarası Stil'in önerdiği yeni malzeme ve teknoloji ile birlikte oluşturulan geçirgenlik ifadesinin, fotoğrafta kullanılan bakış noktası ve kontrast unsuru ile vurgulandığı söylenebilir. Bu bağlamda; yapay ışık ile birlikte sağlanan bu ifadenin gündüz yerine akşam saatlerinde çekilen bir fotoğraf ile oluşturulmasının bilinçli olarak tercih edildiği düşünülebilir. Bu durum, **Vanlı (1954)**'nın belirttiği devrimsel niteliğin foto seçiminde öncelendiğini göstermektedir. Önceki masif, ezici ve kapalı banka yapısı görünümünden daha aydınlık, şeffaf, ulaşılabilir bir kurum görünümüne; hatta söz konusu şeffaflığı ile güven verme eğilimine geçişin temsili olarak okunabilir. Bu durum, tam da dönemin değişen ekonomik yaklaşımlarını niteler biçimdedir. Yapının orijinal fotoğrafı zeminden ve yukarıdan kısmen kırpılarak kapakta sunulmuştur. Yapının tam karşında ve ortasında yer alan bakış noktası ile çekilen fotoğraf; yapının iki boyutlu algılanmasını sağlarken, söz konusu modernlik etkisini şeffaflık ve ışık üzerinden daha da belirginleştirmiştir.

- Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu

Tablo 4.29: Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu



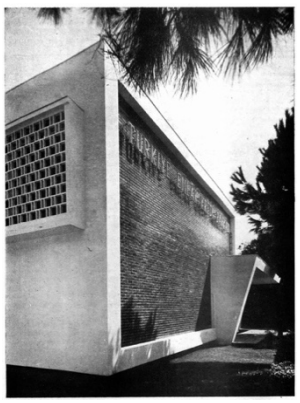
Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1951/9-10)**.



Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1951/9-10)**.



Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu Sayfa Fotoğrafları ve 1951 yılına ait 3-4. sayıların kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1951/9-10)**.



Fotoğraf, Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu

Anlatımın Biçimi	kompozisyon olarak perspektifin kullanılması.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Cephede kullanılan pres tuğla ve girişte asimetrik saçak. ‘Tükiye Emlâk Kredi Bankası’’ levhası.

Tablo 4.29: Devam.

  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1951/9-10)**.	İçeriğin Tözü	Yapıdaki modern ve sade ifadenin perspektif ile derinlik etkisi yaratılarak sunulması.

Pek çok yerli ve yabancı şirketin katıldığı İzmir Enternasyonal Fuarın'da Tükiye Emlâk Kredi Bankası Pavyonu'nu Tuğrul Devres tasarlamıştır. Pavyonun içerisinde bankanın şimdiye kadar inşasını başardığı yapılara dair fotoğraflar ve resimler yer almaktadır **(Arkitekt, 1951)**. Aynı zamanda dergide şöyle bir ifade yer almaktadır:''Bugün ucuz ev dâvası bütün dünyanın mal edindiği bir dâva halindedir. Bu dâva Emlâk Bankası tarafından benimsenmiş olup bir çok ecnebi devletlerle temasa geçilerek….girişilen hareket tarzı ve alınan tedbirler hakkındaki tatbikattan istifadeye çalışılmaktadır.''**(Arkitekt, 1951)**.

Bu anlamda pavyonun değişen mimarlık anlayışını halka iletmek ve diğer ülkelerle iletişime geçilmesi anlamında önemli görüldüğü söylenebilir.

Üç adet iç mekanlardan, altı adet de dışarıdan olmak üzere dergide yapıya ait dokuz fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçısına dair ise bilgi bulunmamaktadır.

İlk olarak içeriğin biçiminde; yapının cephesinde kullanılan pres tuğla ve girişte yer alan asimetrik saçak görülür. Bir de yapının üzerinde asılı 'Tükiye Emlâk Kredi Bankası' levhası yer almaktadır. Fotoğrafta çevreye dair ise fazla bir bilgi verilmemiştir yalnızca iki ağaç kadraja dahil olur. İçeriğin tözü incelendiğinde ise; yapıda kullanılan modern ve sade ifade, fotoğrafta kullanılan perspektifle bir derinlik etkisi yaratmaktadır. Dergide sergilenen fotoğrafta yapının beyaz yüzeyleri ve çizgisel sürekliliği belirginleşmiş; perspektife göre fotoğrafın uç kısmındaki dışa taşan saçakla geometrik olarak farklı yüzeylerin kesişimine odaklanılmıştır.

Betonarmenin potansiyelinin yoğun olarak sergileneceği saçağın konsol kısmı bu fotoğrafta çerçeve içine alınmamış ancak farklı nitelikte malzemelerin ve dokuların oluşturduğu kesişim, zıt yüzeylerin birbirlerini daha fazla ortaya çıkarmasını

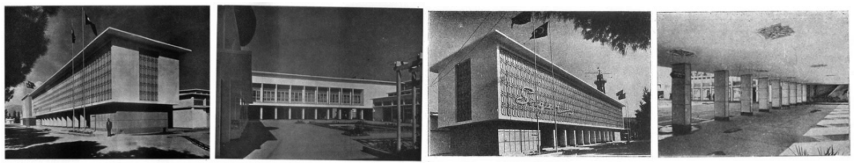
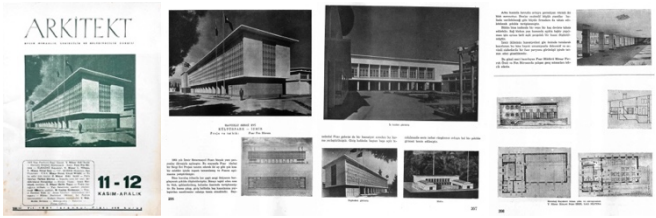
sağlayacak şekilde odağa alınmıştır. Bu durum aynı zamanda, tek karede cephedeki farklı tutumları göstererek salt biçimsel olmanın ötesinde işlevsellik – biçimin işlevi izlediği tasarım yaklaşımı- vurgusunu ön plana çıkarmaktadır.

Gündüz elde edilen ışık etkisi ile kurumun adını oluşturan metal harfler, gölgelerinin kapalı yüzeye düşmesiyle ikiye katlanan etkiye sahip olmuş ve adın daha fazla vurgulanmasını sağlamıştır.

Bununla birlikte bankanın yeni mesken davasını önemseyerek modern mimari ürünler ürettiğini, derginin de bu durumu desteklediği ve yayılmasını amaçladığı çıkarımı yapılabilir.

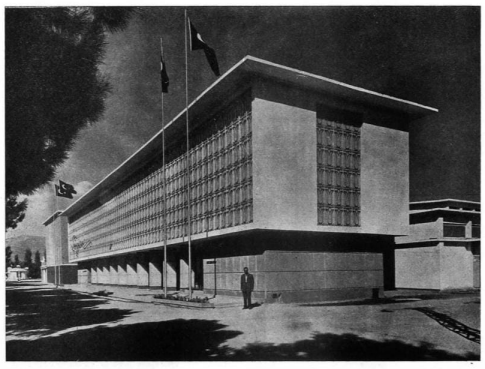
- Havuzlu Sergi Evi

Tablo 4.30: Havuzlu Sergi Evi

<table>
<tr><td colspan="3"> 
Havuzlu Sergi Evi Dış Mekan Fotoğrafı (Arkitekt, 1951/11-12).
 

Havuzlu Sergi Evi Sayfa Fotoğrafları ve 1951 yılına ait 11-12. sayıların kapak fotoğrafı (Arkitekt, 1951/11-12).</td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda perspektif ve insan öğesi.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
</table>

Tablo 4.30: Devam.

 Fotoğraf, Havuzlu Sergi Evi  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1951/11-12)**	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda perspektif ve insan öğesi.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Kolonların üzerinde yükseltilmiş blok bir yapı, poz veren bir insan figürü ve Türk bayrakları.
	İçeriğin Tözü	Perspektif etkisi ile vurgulanan yapı, bayrak direkleri ve dalgalanan Türk bayrakları ile resmi ve anıtsal bir ifade ; bir insan figürü ile fotoğrafa ölçek unsurunun dahil edilmesi.

İzmir Kültürpark'ta yer alan yapının mimarları Fuar Müdürü Ferruh Öreli ve Fen Bürosunda çalışan mimarlardır. 1951'de İzmir Enternasyol Fuarı'na birçok yeni pavyonların ilavesinin yapıldığı sene, Havuzlu Sergi Evi iki ay gibi kısa bir sürede yapılarak fuara yetiştirilmiştir. Yapı birçok sergi ihtiyacını karşılayacak şekilde tasarlanmıştır **(Arkitekt, 1951)**. Dergide yapıya ait toplam dört adet fotoğrafa yer verilmiştir ve hepsi dış mekanlardandır. Fotoğrafçıya ait herhangi bir bilgi ise belirtilmemiştir.

Ek olarak; yapının yer aldığı Kültürpark, sadece Türkiye'nin modernleşme yolculuğuna değil, aynı zamanda İzmir'in şehir, tasarım ve eğlence kültüründeki değişimlere dair de önemli bilgilere sahip olmuştur **(Karakuş, 2015)**. Bu nedenle, incelencek fotoğrafın da önemli ipuçları vereceği düşünülebilir.

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; kolonların üzerinde yükseltilmiş saçağı olan blok bir yapı görünmektedir. Aynı zamanda yapının önünde poz veren bir

insan figürü dahil edilmiştir ve Türk bayrakları da dikkat çekmektedir. İçeriğin tözü incelendiğinde ise; ilk olarak perspektif etkisi ile yapının modern kodlarının, yalın yüzeyler, çizgisel süreklilik, işlevsellik vb. özelliklerinin, vurgulandığı; ancak yine bu etki ile özellikle yatay vurgu ve çizgiselliğinin ve dönemin mimarlık ortamında yaygın olan dikdörtgenler prizması formunun daha da abartılarak yansıtılmasının sağladığı söylenebilir. Aynı zamanda, kareye Türk bayraklarının dahil edilmesi resmi bir anlatı da oluşturur. Bir insan ögesinin fotoğrafta yer alması perspektif ile birlikte yapının ölçeğini olduğundan daha büyük ve anıtsal görünmesine neden olmaktadır.

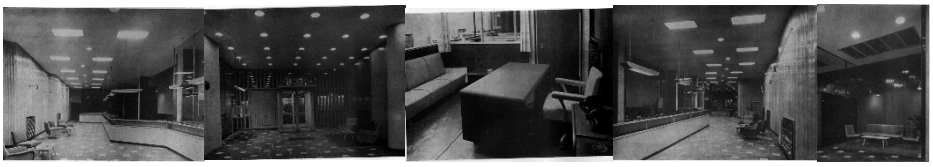
Kapakta da aynı fotoğrafın kısmen kırpılarak verildiği görülür. Yapının görece II. Ulusal üsluba yakın bölümlerinden çekilebilecek kısımları (U şeklindeki simetrik planlaması ve orta avluya bakan yüzeyleri) yerine yapıyı daha geçirgen ve hafif gösteren bir fotoğrafın seçilmesi dergideki editöryel yaklaşımın yüzyıl ortası modernine açılan bir tutuma evrildiğini göstermektedir.

- Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi

Tablo 4.31: Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi



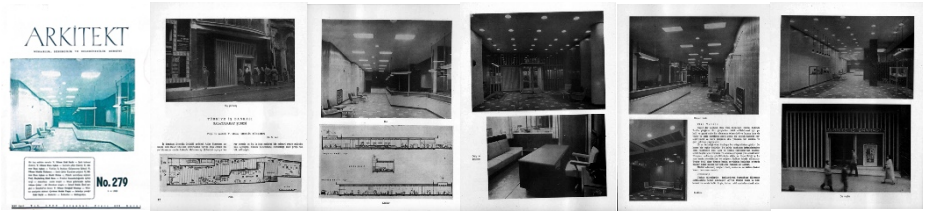
Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1955/1)**.

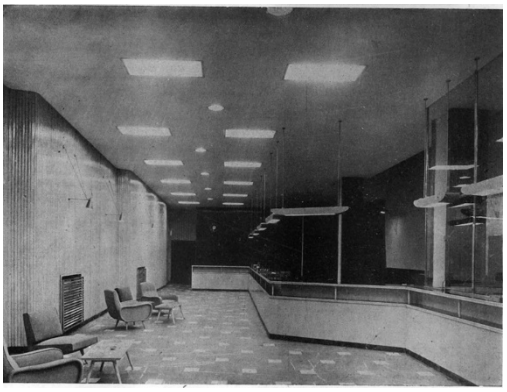




Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1955/1)**.

Tablo 4.31: Devam.

<table>
<tr><td colspan="3"> 

Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi Sayfa Fotoğrafları ve 1955 yılına ait 1. sayınınkapak fotoğrafı (Arkitekt, 1955/1).</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, Türkiye İş Bankası Galatasaray Şubesi

Kapak, Sayfa görüntüsü (Arkitekt, 1955/1).</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda perspektifle kullanımı ve kontrast etkisi.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>İç mekanda yer alan farklı aydınlatma elemanları, modern görünümlü mobilyalar ve banko.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Perspektif ve kontrast etkisi ile sağlanan derinlik ve ışık üzerinden modernin vurgusu.</td></tr>
</table>

İş Bankası, Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde Atlas Sineması'nın yanında bulunan eski Beler Oteli'nin yıkılarak yerine inşa edilen büro yapısının zemin katında bir şube açmayı planlamıştır. Bu amaçla mimari proje yarışması düzenlemiş ve Muhlis Türkmen'in kazanması sonucu projesi hayata geçirilmiştir **(Arkitekt, 1955)**. Dergide belirtildiği üzere oldukça dar bir cepheye sahip olan yapının, büro ve banka girişlerini ayırt etmek amacıyla; büro girişinin tersi yönünde bir kırılma-geri çekilme yapılmış

ve giriş cephesine sık yerleştirilmiş dikey-sade bir yapı elemanı ile ritmik düşey boşluklar oluşturulmuştur. Rüzgarlıktan girilen ve derinliği 55 metre olan bankanın ön kısmında teşhir holü, ardından cadde gürültüsünün kısmen az hissedildiği yerde ise banka servisleri, müşteri holü, müdür odası ve en sonda arşiv yer almaktadır. Müdür odasının hole ve servislere bakan kısmı tamamen camla tasarlanırken; aydınlatmalarda tamamen florasan kullanılmıştır. Günışığı almak için çeşitli alanlarda çatıdan açılan yarıklar da yapının bir başka özelliği arasında yer almaktadır **(Arkitekt, 1955)**.

Dergide yapıya ait dış mekandan iki, iç mekandan altı olmak üzere toplamda sekiz adet fotoğrafa yer verilmiş; foroğrafçıya dair ise herhangi bir isim belirtilmemiştir.

İçeriğin biçimine bakıldığında; iç mekan fotoğrafında yer alan farklı model florasan aydınlatma elemanları, modern görünümlü mobilyalar, kırık yüzeyli banko ve sağ köşede camekanlı bir oda gözükmektedir. Bununla beraber içeriğin tözü incelendiğinde ise; fotoğrafta kullanılan perspektif ve kontrast etkisi ile sağlanan derinlik, Uluslararası Stil'in önerdiği yeni malzeme ve teknolojiyi vurgulamaktadır. Bu bağlamda; yapay ışık ile birlikte sağlanan bu ifadenin insan öğesinden uzak, tamamen durağan bir dil ile verilmesinin bilinçli olarak tercih edildiği düşünülebilir. Aynı zamanda, II. Dünya Savaşı'nın ardından politik, ekonomik olarak tekrardan şekillenen dünya ve Türkiye'nin yapı üretim alanının değişmesi anlamında seçilen fotoğraf, ekonomik düzlem ve dönemin değişen tüketim alışkanlıkları bağlamında dikkat çekicidir.

- Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı

Tablo 4.32: Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı

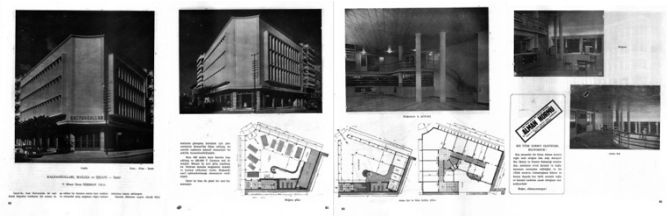


Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1955/2)**.

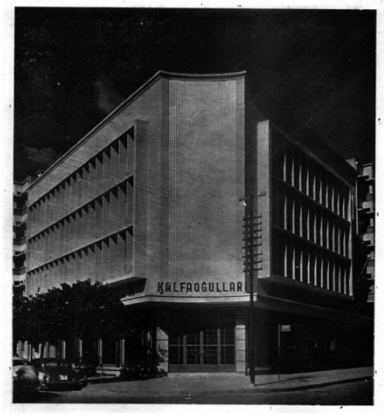
Tablo 4.32: Devam.



Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1955/2)**.



Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı Sayfa Fotoğrafları ve 1951 yılına ait 3-4. sayıların kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1955/2)**.



Fotoğraf, Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı



Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1955/2)**.

Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda çift kaçışlı perspektif ve ritim unsurunun kullanılması.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
İçeriğin Biçimi	Güneş kırıcılarla sağlanan gridal cephe, yalın bir dil, ‘Kalfaoğulları’ yazısı.
İçeriğin Tözü	Rasyonellik özelliğinin perspektif ile vurgulanması.

Özcan Özşişman tarafından tasarlanan yapı, İzmir'de iki caddenin köşesinde yer alan bir arsada inşa edilmiştir. Zemin katı araba galerisi olarak tasarlanan yapının diğer üç katı ofis olarak düşünülmüştür. **Arkitekt (1955)**'te bu yapının İzmir'e değer kattığı belirtilirken; aynı zamanda iklimine uygun olarak ofis katlarında güneş kırcılar kullanıldığı da ifade edilmiştir **(Arkitekt, 1955)**.

Dergide yapıya ait iç mekandan üç, dışarıdan iki olmak üzere toplam beş fotoğrafa yer verilmiştir. Yapının fotoğrafları ise foto-film-izmir tarafından çekilmiştir.

İçeriğin biçimi incelendiğinde; köşede yer aldığı görünen yapıda güneş kırıcılarla sağlanan gridal cepheler dikkat çekmektedir. Yapıda süsten arınmış yalın bir dil kullanılmıştır. Aynı zamanda girişte yapının üzerinde asılı 'Kalfaoğulları' levhası tam merkezde konumlanır.

Köşe bir arazide konumlanan yapının tam da köşe noktasından tasarlanan girişini merkeze alacak şekilde çekilen fotoğrafta, perspektif etkisinden yararlanılarak iki yan cephenin sonsuzluğa uzanan grid hissi verecek biçimde algılanması sağlanır. Kartezyen grid cephelerin yaygın bir tutum olduğu dönemde bu rasyonaliteyi en çarpıcı biçimde ifade edecek açı dergide seçilmiştir. Aynı zamanda fotoğrafta bakış noktasının kısmen aşağıdan alınması yapıya daha anıtsal bir ifade kazandırmıştır.



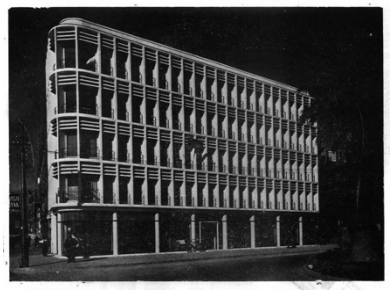
Şekil 4.15: Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı (Arkitekt, 1955/2) Çizgiler yazar tarafından eklenmiştir.

Benzer bir fotoğraf yazının sonraki sayfalarında da yer almaktadır. Ancak ilk sayfa için seçilen fotoğrafa göre farklı tarafı 'Kalfaoğulları' yazısının yer almaması ve caddede yer alan bir (elektrik?) direğin kadrajda görünümü bozacak şekilde merkezi bir konuma gelmiş olması olabilir. Bu noktada mağaza adının önemsenip onun

vurgulanacağı fotoğrafın seçilmiş olması belki yine ekonomik düzlemde ve dönemin değişen tüketim alışkanlıkları bağlamında dikkat çekicidir.

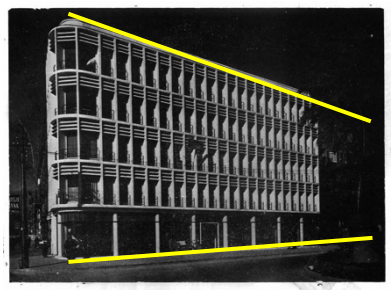
- İzmir Belediyesi İş Hanı

Tablo 4.33: İzmir Belediyesi İş Hanı

<table>
<tr><td colspan="3"> 
İzmir Belediyesi İş Hanı Dış Mekan Fotoğrafı (Arkitekt, 1955/2).
 
İzmir Belediyesi İş Hanı Sayfa Fotoğrafları ve 1955 yılına ait 2. sayının kapak fotoğrafı (Arkitekt, 1955/2).</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, İzmir Belediyesi İş Hanı
 
Sayfa görüntüsü (Arkitekt, 1955/2).</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda perspektif ve ritim unsurları.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Bries soleil, gridal cephe, teras çatı ve pilotilerin varlığı; Çevreye ait bilgi verilmemesi.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Ulusalararası Stil’e ait mimari kodlar.</td></tr>
</table>

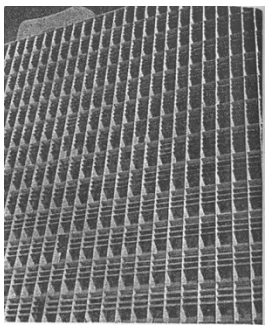
İzmir'de Gazi Bulvarı üzerinde beş katlı olarak inşa edilen yapının mimarı aynı zamanda İzmir Belediyesi İmar Müdürü Rıza Aşkan'dır. İzmir Belediyesi'nin kira geliri elde etmeyi amaçladığı bu yapı; aynı zamanda istimlak sonrası ortaya çıkan istenmeyen görüntüleri kapatma amacını da taşımıştır **(Arkitekt, 1955)**. Yapının cephesi, Oscar Niemeyer ile Le Corbusier'in tasarladığı Brezilya Eğitim ve Sağlık Bakanlığı yapısının cephesinden etkilenerek tasarlanmıştır (**Şekil 4.17).** Nitekim; yapının mimarı Rıza Aşkan, o dönem içerisinde Oscar Niemeyer ve Le Corbusier'in çalışmalarını yakından incelemiştir **(Aşkan, 2011)**. Dergide yapıya ait sadece bir fotoğrafa yer verilirken fotoğrafçısına dair ise herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

İçeriğin biçimi incelendiğinde; Uluslararası Stil'e ait balkonlu gridal cephe düzeni, brise soleil elemanlar, teras çatı ve pilotiler gibi mimari kodların kullanıldğı görülür. Yapı fotoğrafta bağlamdan koparılarak çevreye ait herhangi bir bilgi verilmemiştir. İçeriğin tözüne baktığımızda ise; Ulusalararası Stil'e ait mimari kodların özellikle gridal cephe düzeni ve brise soleil elemanların perspektif ile birlikte ritim ve süreklilik algısı oluşturur. Bu durum gridal cephe düzenini ve yapının rasyonel görünümü pekiştiren bir manipülasyonu içermektedir. Yapının açılamasında belirtilen Corbusien tutumu daha etkili bir dil ile yansıtır. Öyle ki; Le Corbusier'in gittiği Güney Amerika ülkelerinde kendi prensiplerini empoze ettiğini belirten **Kortan (1971)**; İzmir Belediyesi İş Hanı cephesinde uygulanan tasarım dilinin, Güney Amerika'daki bir yapıdan bire bir alınarak uygulandığını iddia etmiştir **(Kortan, 1971)**. Buna ek olarak; bağlamdan tamamen kopuk olarak verilen fotoğrafın dergide tercih edilmesinin nedeninin, yapı için belirtilen "istimlak sonrası ortaya çıkan istenmeyen görüntüleri kapatma amacı" ile bağlantılı olduğu düşünülebilir. Bu sayede yapı, düzenliliğin ve rasyonelliğin temsili şeklinde tanıtılabilecek ve modern mimarlığın okunabilirliği arttırılmış olacaktır.



Şekil 4.16: İzmir Belediyesi İş Hanı (Arkitekt, 1955/2) Çizgiler yazar tarafından eklenmiştir.

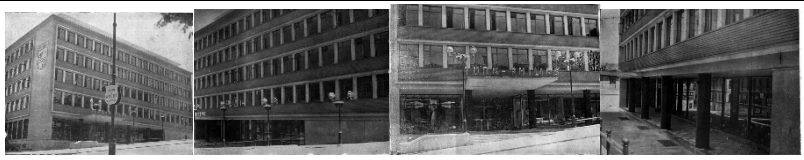
Rıza Aşkan'ın, dönemin önde gelen modern mimarlarından etkilenerek tasarladığı belirtilen yapısı eleştirey maruz kalsa da, Arkitekt'teki fotoğraf seçimi bu modern kodların özellikle vurgulanıp onu desteklediği ve yapının lehine yapıyı yeniden ürettiği biçiminde yorumlanabilir.



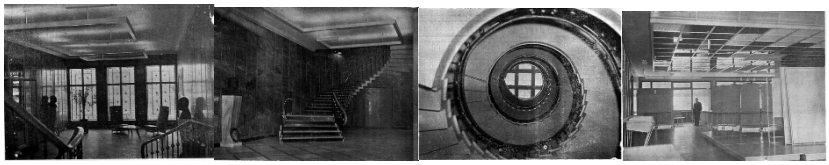
Şekil 4.17: Güney Amerika, Brezilya'da Eğitim ve Sağlık Bakanlığı **(Kortan, 1971)**.

- Türk - Philips Firması Binası

Tablo 4.34: Türk- Philips Firması Binası



Türk- Philips Firması Binası Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1955/2)**.



Türk- Philips Firması Binası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1955/2)**.



Türk- Philips Firması Binası Sayfa Fotoğrafları **(Arkitekt, 1955/2)**.

Tablo 4.34: Devam.

 Fotoğraf, Türk- Philips Firması Binası  Sayfa Görüntüsü **(Arkitekt, 1955/2)**	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda perspektif ve ritim unsuru.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Yatayda ve dikeyde süreklilik, kolonadlı giriş, Philips amblemi, 'Türk-Philips' yazısı.
	İçeriğin Tözü	Modern mimari kodların yatay ve çizgisel hatlarla üzerinden okunması.

Şinasi Şahingiray ve Fazıl Aysu tarafından tasarlanan betonarme yapı İstanbul Gümüşsuyu'nda yapılmıştır. Dergide, büyük bir radyo şirketinin kentte karışık şekilde yer alan ofislerini ve atölyelerini bir araya getirmek için yapıyı inşa ettirdiği ifade edilmiştir. Arsanın üç tarafının da boş olması sebebiyle oda ve atölyelerin burada konumlandığı ve bol ışık aldığı da yine yapı ile ilgili belirtilenler arasındadır. Özenle tasarlanan yedi katlı yapının her katı bin metre kare olmak üzere toplamda yedi bin metre kare alana sahiptir **(Arkitekt, 1955)**.

Dergide dışarıdan dört, iç mekandan dört olmak üzere sekiz fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçıya dair ise herhangi bir bulunmamaktadır.

İçeriğin biçimi incelendiğinde; yokuşta yer aldığı görünen yapının cephesinde sağlanan yatayda ve dikeyde süreklilik dikkat çekmektedir. Süsten arınmış, yalın bir dil kullanılan yapının merdivenle ulaşılan girişinde kolonadlar kullanılmıştır. Aynı

zamanda yapının bir cephesinde Philips amblemi, diğer cephesinde ise girişteki ‘Türk-Philips’ yazısı konumlanmış durumdadır.

İçeriğin tözü incelendiğinde ise; yapıya ait yalın yüzeyler, çizgisel süreklilik, işlevsellik gibi modern kodların perspektif etkisi ile vurgulandığı söylenebilir. Bununla birlikte yine perspektif etkisinden yararlanılarak iki yan cephenin üzerindeki Philips amblemi ve ‘Türk-Philips’ yazısının görünmesi sağlanmış ve Türkiye’nin savaş sonrası uluslararası alana yönelen yüzünü destekleyen bir ifade kazandırılmıştır. Aynı zamanda bu durum, uluslararası alanda var olmak isteyen Türkiye için fotoğrafın bilinçli seçilmiş olabileceği varsayımına neden olur.

- İzmir Belediyesi Evlenme Dairesi

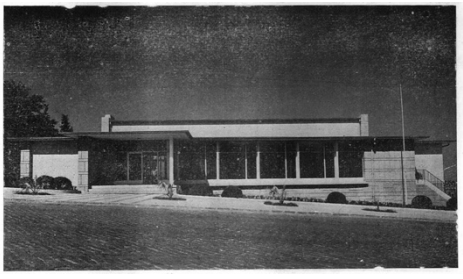
Tablo 4.35: İzmir Belediyesi Evlenme Dairesi



İzmir Belediyesi Evlenme Dairesi Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1955/2)**.



İzmir Belediyesi Evlenme Dairesi Sayfa Fotoğrafı **(Arkitekt, 1955/2)**.



Fotoğraf, İzmir Belediyesi Evlenme Dairesi

Anlatımın Biçimi	Bakış noktasının tam karşıdan ve yapının orta noktasından alınması ve ritim unsurunun varlığı.
Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz, grenli fotoğraf kullanımı.

Tablo 4.35: Devam.

 Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1955/2)**.	İçeriğin Biçimi	Teras, sütunlar, lineerlik gibi mimari kodlar; çevresel bilginin olmaması..
	İçeriğin Tözü	Uluslararası Stil'e ait mimari kodların vurgusu.

4 Ekim 1926 tarihinde yürürlüğe giren Türk Medeni Kanunu'na bağlı olarak "evlendirme daireleri" gündeme getirilmiştir. Buna bağlı olarak; İzmir Belediyesi 1950'lerde nüfus yoğunluğunu dikkate alarak kent içerisinde bağımsız Evlenme Memurluğu yapılarını inşa etme çalışmalarına başlamıştır **(Aşkan, 2011)**. İzmir Eşrefpaşa'daki evlendirme dairesi ise düğün, toplantı salonu gibi işlevlerle de kullanılacağı düşünülerek Rıza Aşkan ve Harbi Hotan tarafından bu doğrultuda tasarlanmıştır **(Arkitekt, 1955)**. Yapının tasarımıyla ilgili olarak dergide şunlar söylenmektedir: ''Binada; mimarî tesir olarak fonksiyondan elde edilen sade ve modern bir görünüşün elde edilmesine çalışılmıştır.'' **(Arkitekt, 1955)**.

Bu anlamda o dönem içerisinde modernlik anlayışının foknksiyon ve sadelik üzerinden geçtiği söylenebilir. Mimari tasarımda buna dikkat edilmesi ve dergide buna yer verilmesi dikkat çekmektedir.

Dergide yapıya ait yalnızca bir adet fotoğrafa yer verilmiştir; fotoğrafçısına dair ise bilgi bulunmamaktadır.

Öncelikle içeriğin biçimi incelendiğinde; fotoğrafta yer alan yapıda teras çatı kullanımı, pilotiler, şeffaflık ve cephede lineerlik gibi mimari kodlar dikkat çekmektedir. Fotoğrafta çevreye ait herhangi bir bilgiye ise yer verilmemiştir. Daha sonra içeriğin tözüne odaklanıldığında; Ulusalararası Stil'e ait cephe karakteri, şeffaflık, teras çatı, çizgisellik gibi mimari yaklaşımların okunduğu fotoğraf, gerçekten de bu bahsi geçen "sade ve modern görünüşü" en etkili biçimde yansıtmaktadır. Mies

van der rohe'nin Barselona pavyonunu anımsatan çizgisel cephe hareketi, karşıdan ve yapının ortasına denk gelen bir bakış açısı ile son derece iki boyutlu algı ile sağlamlaştırılır. Bu durum, modern unsurlara dolaysız olarak gönderme yapan fotoğrafın bilinçli seçilmiş olabileceği varsayıma neden olur.

- Divan Oteli

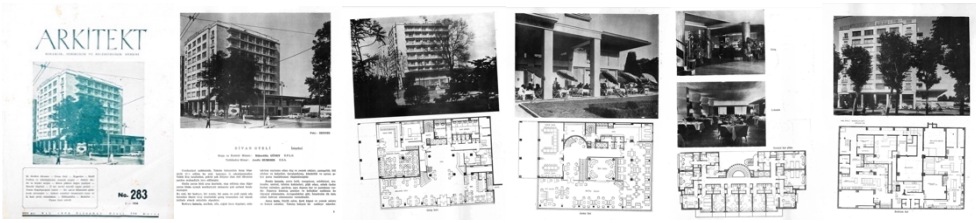
Tablo 4.36: Divan Oteli

<table>
<tr>
<td colspan="3">


Divan Oteli Dış Mekan Fotoğrafı (Arkitekt, 1956/1).

Divan Oteli İç Mekan Fotoğrafları (Arkitekt, 1956/1).

Divan Oteli Sayfa Fotoğrafları ve 1956 yılına ait 1. sayının kapak fotoğrafı (Arkitekt, 1956/1).
</td>
</tr>
<tr>
<td rowspan="2"></td>
<td>Anlatımın Biçimi</td>
<td>Kompozisyonda perspektif unsuru ve insan öğesinin kullanılması.</td>
</tr>
<tr>
<td>Anlatımın Tözü</td>
<td>Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td>
</tr>
</table>

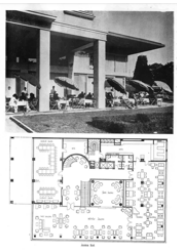
Tablo 4.36: Devam.

 Fotoğraf, Divan Oteli  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1956/1)**.	İçeriğin Biçimi	Balkonlardan yansıyan ızgara cephe, teras çatı, pilotiler gibi mimari kodlar; otele ait pastane ve ağaç, insan, araba gibi çevreye ait unsurlar.
	İçeriğin Tözü	Ulusalararası Stil'e ait mimari kodlarla birlikte Hilton etkisinin verilmesi; çevreden kopmayan bütüncül bir yaklaşımla sunulması.

Tablo 4.37: Divan Oteli

 Fotoğraf, Divan Oteli	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda perspektif unsuru ve insan öğesinin kullanılması.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Piloti, cam cephe gibi Uluslararası Stile ait mimari kodlar; otele ait pastane, insanlar ve şemsiiyelerle birlikte sokağa açılan detay fotoğrafı.

Tablo 4.37: Devam.

 Sayfa Görüntüsü **(Arkitekt, 1956/1)**.	İçeriğin Biçimi	Piloti, cam cephe gibi Uluslararası Stile ait mimari kodlar; otele ait pastane, insanlar ve şemsiiyelerle birlikte sokağa açılan detay fotoğrafı.
	İçeriğin Tözü	Ülkenin dışa açılma politikasını destekler nitelikte fotoğrafta yapının kentsel katkıya olan vurgusu.

Yapı, **Arkitekt (1956)**'te belirtildiği gibi Taksim'de şehrin otel ihtiyacını karşılamak amacıyla dönemin iş adamı Vehbi Koç tarafından yaptırılmıştır. Bodrum kat, zemin kat, asma kat, odaların bulunduğu yedi kat ve en üst katta bar olarak kullanılabilen geniş bir teras bulunmaktadır **(Arkitekt, 1956)**. Dergide benzer cepheler olmak üzere dışarıdan dört, iç mekandan ise iki olmak üzere altı fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçı bilgisi ise dergide Sender adıyla verilmiş; yapıya ait fotoğraf aynı zamanda derginin kapağında da sunulmuştur.

Bunun dışında yapıya ait olan pastane ile ilgili olarak dergide verilen şu ifade dikkat çekmektedir: 'Dışarıya konmuş şemsiye ve koltuklar caddenin bu köşesini süslemekte, Avrupadakiler gibi, İstanbul da ilk defa sokak kahvesi nümunesini vermektedir.'' **(Arkitekt, 1956)**

Bu anlamda yapının kentsel katkısı vurgulanırken, 1950'li yıllarda ülkenin dışa açılma politikalarının ve batı ile kurulan yeni ilişki biçimlerinin gündelik yaşamda getirdiği farklı pratikler Divan Otel'i üzerinden Arkitek'te vurgulanmıştır.Benzer şekilde paylaşılan güneşli bir günde keyifle mekanın tadını çıkaran kentlileri gösteren detay fotoğrafı da bu anlayışı ve görünümü destekler niteliktedir.

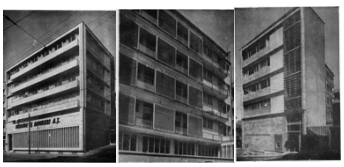
İstanbul'da Amerika iş birliği ile 1952 yılında inşa edilen Hilton Oteli, daha önce de bahsedildiği üzere söz konusu dönemin tasarım anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir.

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; balkonlardan yansıyan ızgara cephe, teras çatının kullanımı, pilotiler gibi mimari kodlar bu anlamda dikkat çekmektedir. Otele ait şemsiyelerin bulunduğu köşede pastane ile birlikte ağaç, insan,

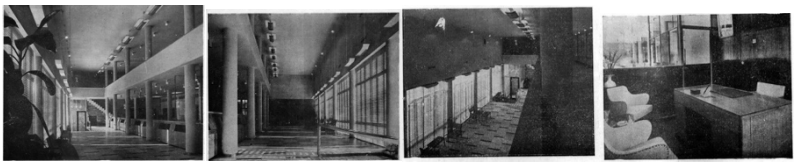
araba gibi çevreye ait unsurlar da fotoğrafta yer almaktadır. İçeriğin tözü incelendiğinde ise; kapakta da tercih edilen fotoğraftaki ızgara cephe, teras çatının kullanımı, pilotiler gibi Ulusalararası Stil'e ait mimari kodlarla bir anlamda hiltoncu tavrın derginin sayfalarında ön plana çıkarıldığı düşüncesini doğurmaktadır. Ancak otelin çevresel verilerle birlikte kadraja alınması ve kentsel ilişki biçimlerinin seçilen fotoğraflarla vurgulanması, Hilton Otel kadar kentten kopuk ve izole bir görünüme sahip olmadığının da kavranabilmesinin istendiğini, diğer bir ifadeyle, bu niyetin editöryel anlamda taşındığını göstermektedir.

- Türkiye İş Bankası Pangaltı Şube Binası

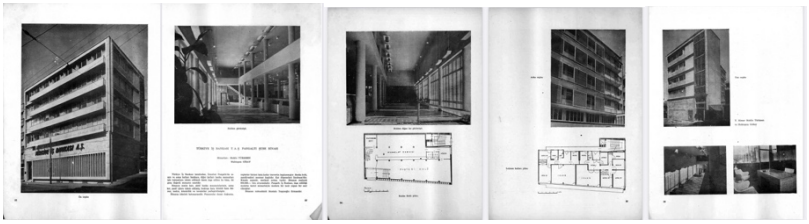
Tablo 4.38: Türkiye İş Bankası Pangaltı Şube Binası



Türkiye İş Bankası Pangaltı Şube Binası Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1956/2)**.



Türkiye İş Bankası Pangaltı Şube Binası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1956/2)**.



Türkiye İş Bankası Pangaltı Şube Binası Sayfa Fotoğrafları **(Arkitekt, 1956/2)**.

	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda perspektif ve ritim unsuru.

Tablo 4.38: Devam.

 Fotoğraf, Türkiye İş Bankası Pangaltı Şube Binası  Sayfa Görüntüsü: **(Arkitekt, 1956/2)**.	Anlatımın Tözü	Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Lineer balkonlar, giriş cephesinde düşey boşluklar, yalın üslup ve Türkiye İş Bankası A.Ş.' yazısı.
	İçeriğin Tözü	Yatay ve çizgisel hatlarla birlikte modern mimari kodların okunması.

Muhlis Türkmen ve Muhteşem Giray tarafından tasarlanan betonarme yapı İstanbul Pangaltı'da yapılmıştır. Giriş ve asma katı şube, diğer dört katı ise banka çalışanlarına lojman olacak şekilde tasarlanmıştır **(Arkitekt, 1956)**. Dergide yapıya ait iç mekanlardan dört, dışarıdan üç olmak üzere yedi fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçıya dair ise herhangi bir bilgi verilmemiştir.

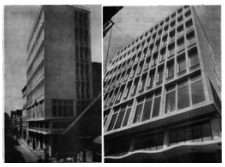
1924 yılında kurulan İş Bankası, özel sektör olarak geçse de işleyiş ve yöntem açısından devletle ilişkilidir ve hisselerin çoğunluğu cumhuriyetin kurucularında olmuştur **(Ural, 1974)**. Yapı ile ilgili olarak; giriş cephesinde görünen eşit aralıklı ritmik boşluklar, Muhlis Türkmen'in yapılarında devamlı kullandığı bir mimari unsur haline geldiği, bu yapıda ise kat silmeleri ve oranları gibi öğelerle Le Corbusier etkileri denendiği belirtilir **(Mamalı, 2019)**.

İlk olarak içeriğin biçimine bakıldığında; fotoğrafta yer alan yapının cephesinde süreklilik sağlayan lineer balkonlar ve sade bir dil dikkat çeker. Giriş bölümünde ise

güneş kırıcı işlevi gören dikey elemanlarla yarı geçirken bir yüzey elde edilmiştir. Bu bölümün üzerinde bilinçli bir şekilde bırakılan düz sağır yüzeye 'Türkiye İş Bankası A.Ş.' yazısı konumlandırılmıştır. İçeriğin tözü incelendiğinde; yapının tasarımında kullanılan yatay-düşey net çizgisel hatlar, köşeden alınan perspektif etkisi yoğun bir bakış açısı ile ile iki cephesinde de yer alan farklı çizgisel öğelerin birlikteliği ve tutarlılığının görülmesi bağlamında daha yoğun bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Buna ek olarak, yapının çevresinin alınmadığı bir fotoğraf seçimi ile modern mimarlığın güçlü çizgisel ve biçimsel tarafının altının çizilmesi sağlanmıştır.Yapıdaki işlevsel ayrımın da görülebileceği bir fotoğrafın dergide daha fazla ön plana çıkarılması, yüzyıl ortası modernizminde karma işlevli yapılarda görülen katmanlaşmanın cepheye yansıması hareketini tarifler niteliktedir.

- Karaköy'de Bir Büro-Mağaza Binası

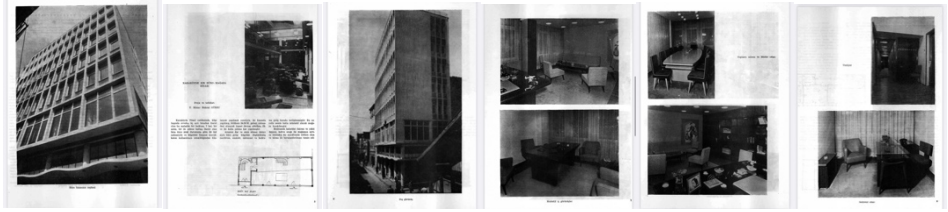
Tablo 4.39: Karaköy'de Bir Büro-Mağaza Binası



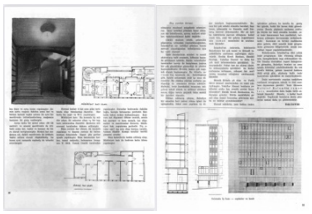
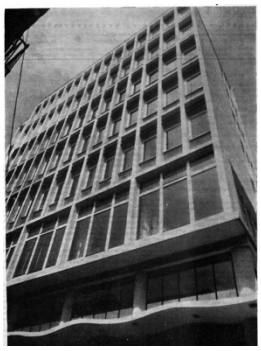
Karaköy'de Bir Büro-Mağaza Binası cepheden Fotoğraflar **(Arkitekt, 1957/1)**.



Karaköy'de Bir Büro-Mağaza Binası iç mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1957/1)**.



Tablo 4.39: Devam.

<table>
<tr><td colspan="3"> 
Karaköy’de Bir Büro-Mağaza Binası Sayfa Fotoğraflar (Arkitekt, 1957/1).</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, Karaköy’de Bir Büro-Mağaza Binası

 
Sayfa Görüntüsü (Arkitekt, 1957/1).</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda bakış noktasının yapının alt kotundan alınması ve ritim unsuru.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Cephede ızgara görüntüsü, yatayda ve dikeyde süreklilik.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Kompozisyon etkisi ile gökdelen tipolojisindeki ofis yapılarının çağrışımı</td></tr>
</table>

Yapı, Maksut Gürsu tarafından Karaköy’de asma kat dahil olmak üzere yedi kat ve bir bodrum kat olacak şekilde tasarlanmıştır. Mağaza ve büroların bulunduğu yapı betonarme karkas ve radye temel olacak şekilde uygulanmıştır. Yapının arazisi dar ve uzun olduğunda inşaat aşaması kolay geçmemiştir **(Arkitekt, 1957)**. Dergide yapıya ait sekiz adet iç mekanlardan, iki adet dışarıdan olmak üzere toplam on adet fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçısına dair ise herhangi bir bilgi verilmemiştir.

Yavuz (1973), batı dünyasındaki monoton iş yaşamını yansıtan ofis binalarının temel özelliğini tekdüze, ayırt edilmesi zor ve birbirine benzeyen mekanlar olarak

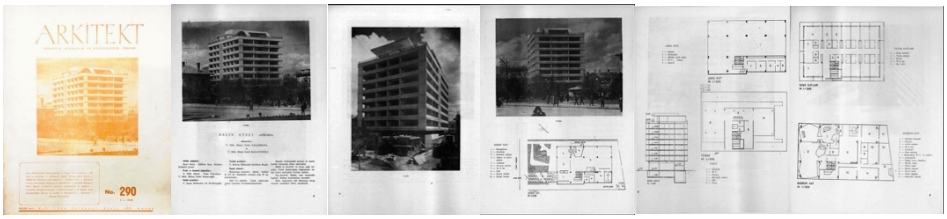
belirtmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Uluslararası Stil, endüstriyel aşamalara geçmiş Türkiye'de, yapı teknolojisinin gelişmesi ile daha kolay bir şekilde uygulanabilir hale gelmiştir **(Yavuz, 1973)**. Fotoğrafta yer alan yapının cephesinde de tekdüze, gökyüzüne yükselen ızgara görüntüsü hakim olmakla birlikte yatayda ve dikeyde süreklilikler vardır. Fotoğraf çekilirken kullanılan kompozisyon etkisi, modern mimarlık öğelerinin daha güçlü ve bir noktada abartılı görünmesini sağlamıştır. Çünkü alttan kurgulanan bakış açısı, fotoğraflanan nesneleri izleyicinin gözünde olduğundan daha büyük veya uzun göstermektedir. Dönemin ofis binalarında benimsenen, ince uzun açıklıklarla dikey ve yükselen bir etkiyi veren, adeta bir gökdelen çağrışımı yapan cephe kompozisyonu dergide yayınlanan fotoğrafta tercih edilmiştir. Söz konusu fotoğrafın alt kısmına, dönemin yaygın bir hareketi olan dalgalı betonarme saçak da dahil edilerek, dikey ve yükselerek giden kompozisyonun rijitliği kırılmış ve yüzyıl ortası modernizminin alameti farikalarından olan bir öğe okuyucuların dikkatine sunulmuştur. Yapının cephesindeki kıvrımlı saçak yapının iki farklı işlevini de ayırı niteliktedir. Bu katmanlı durum ve zarif oranlı dikey dikdörtgenler prizması şeklinde yükselen bloklar, özellikle ABD'deki kurumsallaşmış şirket ve ofis yapılarında sıkça rastlanmaktadır. Diğer cephe fotoğrafı da okuyuculara bu oranları sunmakta ve yine evrensel bir dilin dergide benimserek sergilendiğini düşündürmektedir.

- Balin Oteli

Tablo 4.40: Balin Oteli



Balin Oteli Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1958/1).**



Balin Oteli Sayfa Fotoğrafları ve 1958 yılına ait 1. sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1958/1).**

Tablo 4.40: Devam.

 Fotoğraf, Balin Oteli  Kapak, Sayfa Görüntüsü: **(Arkitekt, 1958/1)**.	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda ritim, perspektif ve yaşantıya dair öğeler.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Izgara cephe görüntüsü ve yatayda süreklilik. Ağaç, kırma çatı yapı, insan gibi unsurlar.
	İçeriğin Tözü	Hilton'un rol model alınması ve Uluslararası Stile dair kodların vurgusu.

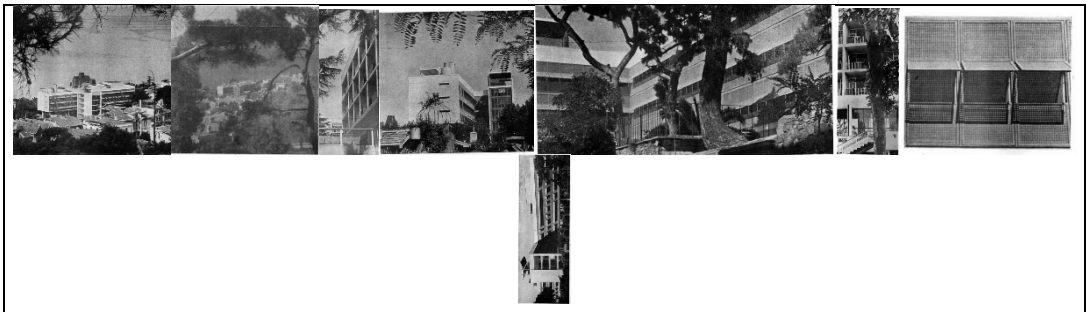
Yapı, Kadri Kalaycıoğlu ve Vedat Yalçınkaya tarafından inşa edilmiştir. Dergide betonarme karkas ve 112 odalı olan yapının, Ankara'nın otel ihtiyacını karşılayan yenilikler içerdiği belirtilmiştir **(Arkitekt, 1958)**. Üç Yıldızlı olan Balin Otel, uzun yıllar Ankara'nın en büyük oteli olarak hizmet vermiştir. Sekiz katlı otel şehrin en yüksek yapıları arasında olup; aynı zamanda dönem içerisinde yabancı konukların ve bürokratların konakladığı bir otel olmuştur **(Çetin, 2019)**. Yapıya ait üç adet fotoğrafa yer verilmiştir; üçü de cepheleri görecek şekildedir. Kapakta da sunulan fotoğrafla birlikte fotoğrafçıya ait herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Betonarme gridal bir çerçeve sistemine oturan yapının taşıyıcı sistemi cephesine yansıtılmıştır. Fotoğrafta ızgara cephe görüntüsü ile yatayda sürekliliği baskın özelliklerdir. Bununla birlikte ağaç, kırma çatılı bir yapı, insan öğesi gibi çevreye ait unsurlara da yer verilmiştir. İçeriğin tözüne bakıldığında ise; özellikle çekildiği saatlerdeki güneş-gölge etkisi ile gridal düzenin daha yoğun bir şekilde yansıtıldığı fotoğrafın seçilmiş olması, söz konusu otelin model alınan Hilton oteline olan benzerliğini vurgular niteliktedir. Balin Otel'de uygulanan ızgara cephe, heykelsi blok gibi özelliklerin, fotoğraftaki ritim ve perspektif etkisiyle ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Aynı zamanda kısmen çevresindeki geleneksel yapım sistemine sahip

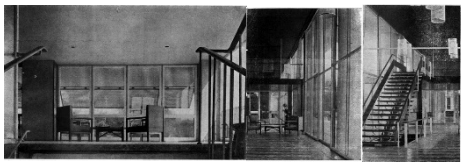
bir yapı ile birlikte yer aldığı fotoğrafın seçimi, yüzyıl ortası modernizmini de örtük bir biçimde eski-yeni zıtlığı düzleminde okutmaktadır.

- Anadolu Kulübü Binası

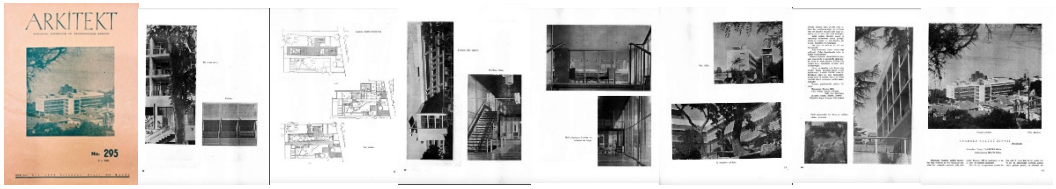
Tablo 4.41: Anadolu Kulübü Binası



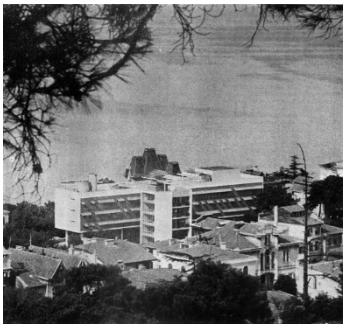
Anadolu Kulübü Binası Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1959/2)**.



Anadolu Kulübü Binası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1959/2)**.



Anadolu Kulübü Binası Sayfa Fotoğrafları ve 1959 yılına ait 2. sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1959/2)**.

 Fotoğraf, Anadolu Kulübü Binası	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda yaşam öğesi ve bakış noktası
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.

Tablo 4.41: Devam.

  Kapak, Sayfa görüntüsü **(Arkitekt, 1959/2)**.	İçeriğin Biçimi	Izgara cephe, teras çatı, prizmatik kütle gibi mimari kodlar; ağaç, deniz, ahşap ev gibi çevreye ait unsurlar.
	İçeriğin Tözü	Ulusalararası Stil'e ait mimari kodlar ile birlikte Hilton etkisinin verilmesi; çevre ile birlikte eski-yeni zıtlığının sunulması.

Yapı, **Arkitekt (1959)**'te belirtildiği gibi düzenlenen bir yarışma neticesinde Büyükada Anadolu Kulübü tarafından yaptırılmıştır. Turgut Cansever ve Abdurrahman Hancı tarafından tasarlanan yapının inşaatı 1953 yılında başlamış ve 1957 yılında hizmete açılmıştır. Betonarme iskelet olarak inşa edilen yapı; bodrum katta bar, oyun salonu, servis kısımları; zemin katta yemek ve dinlenme salonu; elli yedi odanın bulunduğu üç yatak katı ve teras barı olacak şekilde tasarlanmıştır. Bunun dışında dergide yapı ile ilgili verilen şu ifade dikkat çekmektedir: "Anadolu Kulübü binasiyle, Büyükada güzel bir eser kazanmıştır. Kulüp basit ve modern hatları ve beyaz rengiyle adanın veçhesine canlılık kazandırmıştır." Bu anlamda yapının adaya olan katkısı vurgulanırken, modern yapı türü bağlamında yapılan övgüler Arkitekt tarafından bu tavrın desteklendiği düşüncesini doğurmaktadır.

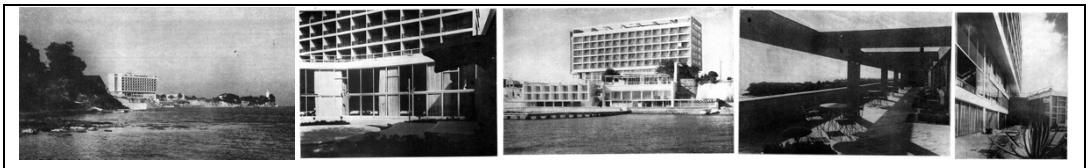
Dergide farklı cephelerden olmak üzere dışarıdan sekiz, iç mekandan ise üç olmak üzere toplamda on bir fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçı bilgisi ise dergide Akademi olarak verilmiş; aynı zamanda yapıya ait fotoğraf derginin kapağında da sunulmuştur.

Fotoğraf üzerinden içeriğin biçimine bakıldığında; ızgara cephe, teras çatı kullanımı, prizmatik kütle gibi mimari kodlar bu anlamda dikkat çekmektedir. Aynı zamanda ağaç, deniz, ahşap ev gibi çevreye ait unsurlar da fotoğrafta yer almaktadır. İçeriğin tözünde ise; kapakta da tercih edilen fotoğraftaki ızgara cephe, teras çatı kullanımı, prizmatik kütle gibi Ulusalararası Stil'e ait mimari unsurlarla hiltoncu tavrın derginin sayfalarında ön plana çıkarıldığı fikrini oluşturmaktadır. Öte yandan fotoğrafta, topografya ile ilişkisini de ortaya çıkaran bir bakış açısı kullanılmıştır. Bu anlamda yapının etrafındaki doğa ve diğer yapılarla bütünleşmiş bir halde sunulması dikkat

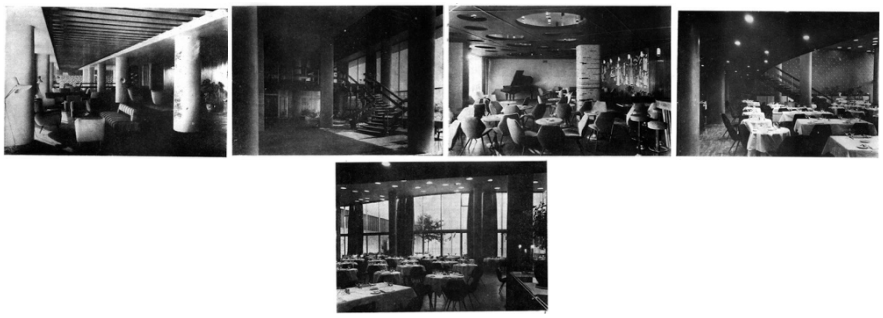
çekmektedir. Kulübün çevresel verilerle birlikte kadrajda yer alması ile yapı yalın üslubu neticesinde ahşap evlerle eski-yeni zıtlığını sunmuştur. Uluslararsı Stilin ve modernist ilkelerin Türkiye mimarlığına nasıl yansıdığını okuyabilmek adına, bu niyetin editöryel anlamda taşındığını göstermektedir.

- Çınar Oteli

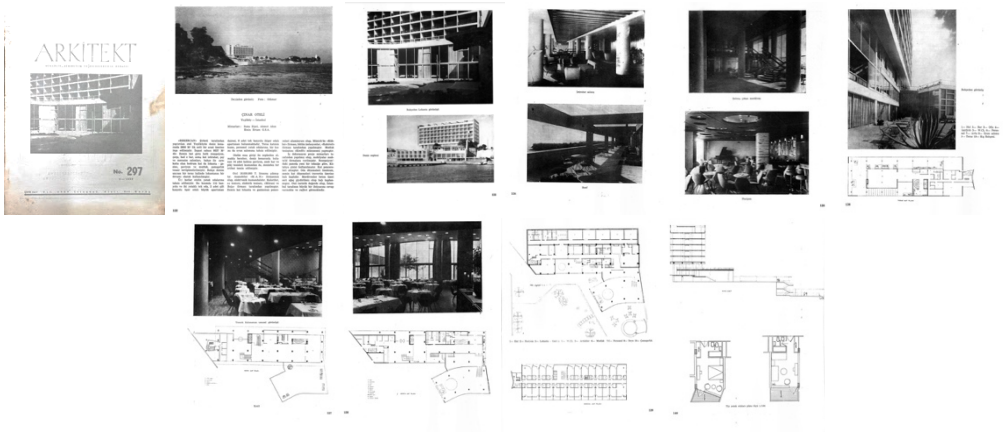
Tablo 4.42: Çınar Oteli



Çınar Oteli Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1959/4)**.



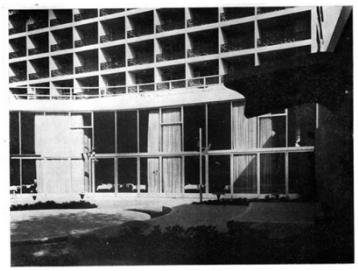
Çınar Oteli İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt, 1959/4)**.



Çınar Oteli Sayfa Fotoğrafları ve 1959 yılına ait 4. sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1959/4)**

	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda ritim ve kontrast.

Tablo 4.42: Devam.

 Fotoğraf, Çınar Oteli  Kapak, Sayfa Görüntüsü: **(Arkitekt, 1959/4)**.	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Gridal cephe düzeni ve lokantada kullanılan şeffaf cephe görüntüsü.
	İçeriğin Tözü	Detay ve kontrastı yüksek bir fotoğrafla Hilton'a benzer Uluslarası Stil'e ait mimari kodların vurgulanması.

Arkitekt'in 1959 yılına ait sayısı incelendiğinde; yapıya ait toplam on adet fotoğrafa yer verilmiştir. Dergide Bekercan Şirketi tarafından Yeşilköy'de inşa edilen yapının turistik bir değerde olduğu ve İstanbul'daki ihtiyacı karşıladığı ifade edilmiştir **(Arkitekt, 1959)**. Çınar Otel; Hilton ve Divan Otel'den farklı olarak bir sayfiye oteli olarak inşa edilmiştir. Türkiye'de gelişen hava trafiğinin ve yeni açılan sahil yollarının bir sonucu olarak açılan ilk havaalanı otelidir **(Çetin, 2019)**. Dergideki yapı fotoğraflarının Othmar tarafından çekildiği belirtilmiş, aynı zamanda yapıya ait bir fotoğraf derginin kapağında sunulmuştur.

İlk dikkat çeken şey yapıda mimari olarak gridal cephe düzeninin balkonlar ile dışa vurulmasıdır. Aynı zamanda lokantada kullanılan şeffaf cephe görüntüsü de fotoğrafta bahçe ile birlikte verilmiştir. Yapının bir bölümünü alan detay sayılabilecek bir kısım, kontrastı yüksek bir şekilde fotoğraflanmıştır. Bu anlamda Hilton'a benzer Uluslarası Stil'e ait mimari kodların daha fazla vurgulayan bir fotoğrafın bilinçli seçildiği çıkarımı yapılabilir. Öyle ki; dönemin gazetelerinde Çınar Otel 'Küçük Hilton'[24] veya

[24] Hürriyet, 4 Ağustos 1957.

'Hilton'un Benzeri'[25] olarak anılmıştır. Tasarımda sağlanan sürekliğin fotoğrafta dinamik biçimde sunulması ve bağlamdan kopuk bir şekilde verilmesi ise; modern olanın altını daha fazla çizmekte ve onu adeta soyut bir düzleme indirgemektedir. Bu anlamda söz konusu detay fotoğrafında, bütünden kırpılarak odaklanılan kısım, dönemin yaygın bir tavrı olan prizmatik blok ve altından taşan, kıvrımlı bir biçimde üstteki bloka zıt bir hareketle ilerleyen şeffaf alçak kütlenin bir anlamda üst üste çakıştırılarak verilmiştir. Bu farklı katmanların biraradalığının izole bir biçimde verilmesi, iki kütlenin de kendi kimliğinin daha net okunmasını sağlamaktadır.

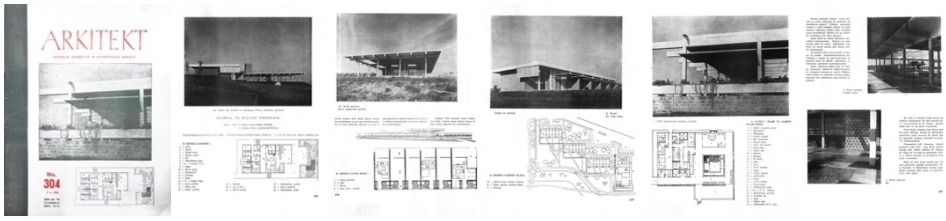
Bu bağlamda; Arkitek'te sunulan bu fotoğraftaki temel niyetin, yüzyıl ortası modernizminin temel öğelerini okuyucularına daha fazla tanıtma ve onlara aşina hale getirmek olduğu söylenebilir.

- Florya ve Kilyos Tesisleri

Tablo 4.43: Florya ve Kilyos Tesisleri

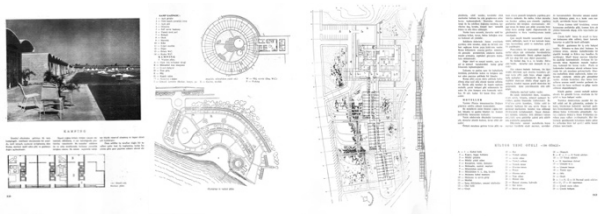
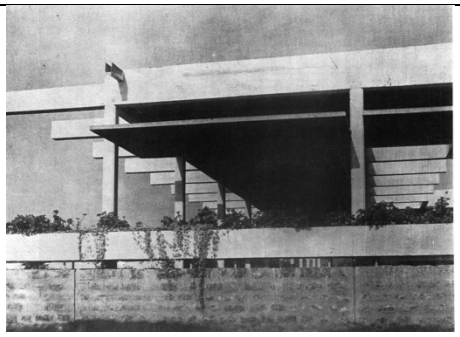


Florya ve Kilyos Tesisleri Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1961/3)**.



[25] Milliyet, 11 Haziran 1955.

Tablo 4.43: Devam.

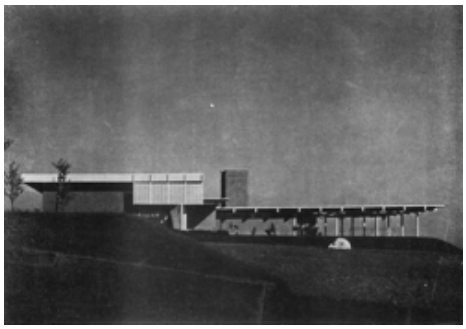
<table>
<tr><td colspan="3"> 
Florya Ve Kilyos Tesisleri Sayfa Fotoğrafları Ve 1961 Yılına Ait 3. Sayının Kapak Fotoğrafı (Arkitekt, 1961/3).</td></tr>
<tr><td rowspan="4"> 
Fotoğraf, Florya Ve Kilyos Tesisleri

 
Kapak, Sayfa Görüntüsü: (Arkitekt, 1961/3).</td><td>Anlatımın Biçimi</td><td>Kompozisyonda perspektif etkisi ile ritim unsuru. Kontrast ile alan derinliği sağlanması.</td></tr>
<tr><td>Anlatımın Tözü</td><td>Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz ve grenli fotoğraf kullanımı.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Biçimi</td><td>Gazino binasının denizden kısmi görünüşü, yatayda ve dikeyde süreklilik, bağlamdan kopukluk.</td></tr>
<tr><td>İçeriğin Tözü</td><td>Çevreye ait öğeler (deniz,kumsal vs.) bulunmaması; modern mimarlığın öğelerinin net biçimde okunabilirliğinin kontrastla vurgulanması.</td></tr>
</table>

Tablo 4.44: Florya ve Kilyos Tesisleri

	Anlatımın Biçimi	Kompozisyonda yapıyı uzaktan ve karşıdan alan bakış noktası.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin yatay tutulması ve siyah-beyaz ve grenli fotoğraf kullanımı.

Tablo 4.44: Devam.

 Fotoğraf, Florya Ve Kilyos Tesisleri  Sayfa Görüntüsü: **(Arkitekt, 1961/3)**.	İçeriğin Biçimi	Gazino binasının bağlamıyla birlikte verilmesi, yatayda devam eden çizgisel öğeler.
	İçeriğin Tözü	Rasyonellik ve hafiflik ilkeleriyle birlikte fotoğrafta yapının bağlamına olan vurgu.

Sedad Hakkı Eldem ve Orhan Çakmakçıoğlu tarafından tasarlanan Florya ve Kilyos Tesisleri; proje mimarlarının dergide verdiği bilgiye göre oldukça kapsamlı bir projedir. Fakat proje tasarımı 1956 yılında tamamlanmış olmasına rağmen sadece iki motel yapılarak inşaat yarıda bırakılmıştır. Daha sonra belediyeye devredilerek mevcut imar planında yapılan değişikliklerle birlikte aslı bozulmuştur **(Arkitekt, 1961)**.

Yapının dergiye ait sayısı incelendiğinden yedi adet tamamı dış mekana ait olan fotoğrafa yer verildiği ve yapıya ait bir fotoğrafın da kapakta sunulduğu görülür. Fotoğrafçıya ait herhangi bir bilgiye ise rastlanmamıştır.

Fotoğrafta yapıya ait gazino binasının denizden kısmi görünüşüne yer verildiği görülür. Yatayda ve dikeyde sağlanan süreklilik fark edilirken; yapının çevresine dair ise herhangi bir öğeye yer verilmemiştir. Sahilde bulunan yapıda modern mimarlığın öğelerinin net bir biçimde okunabileceği alana, ritim ve gölge-ışık kontrastı etkisiyle vurgu yapıldığı gözlemlenmektedir. Söz konusu etki mekandaki derinlik hissini arttırmakta ve yüzyıl ortası moderninin özellikle akdeniz iklimindeki vazgeçilmez

öğlerinden olan brise soleil şeklindeki elemanlara ve öte yandan teknotik anlamda taşıyıcı yapı elemanlarının potansiyellerine de vurgu yapmaktadır. Bu odaklanma hali yapının çevresine ait deniz, kumsal gibi herhangi bir öğeye yer verilmeyerek bağlamından koparılmasına sebep olmuştur. Bu anlamda dergide, salt modern mimarlığın tipik öğelerine odaklanan bir okunmanın amaçlandığı varsayılabilir. Öte yandan diğer fotoğrafta, topografya ile ilişkisini de açığa çıkaran bir bakış açısı düzenlenmiştir **(Fotoğraf 4.27)**. Bu kompozisyona yatayda ilerleyen çizgisel öğeler hakimdir. İlk bakışta, modern mimarlığın rasyonellik ve hafiflik gibi ilkelerini açığa çıkaran bir kompozisyon olarak algılansa da sürekli eleştirildiği kısmı olan bağlamıyla ilişki kuramamasına bir yanıt üreten görünüm sunması açısından önemlidir. Bu doğrultuda, söz konusu fotoğrafın seçiminde, yapının bağlamıyla kurduğu potansiyel ilişkiyi de sunma endişesinin taşındığı savunulabilir.

- T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube ve İş Hanı Binası

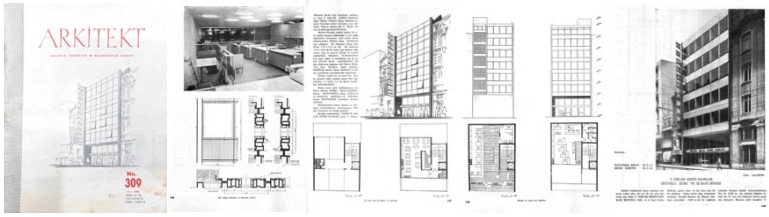
Tablo 4.45: T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube ve İş Hanı Binası



T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube ve İş Hanı Binası Dış Mekan Fotoğrafı **(Arkitekt, 1962/4)**.



T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube ve İş Hanı Binası İç Mekan Fotoğrafları **(Arkitekt,1962/4)**.



T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube ve İş Hanı Binası Sayfa Fotoğrafları ve 1956 yılına ait 2. sayının kapak fotoğrafı **(Arkitekt, 1962/4)**.

Tablo 4.45: Devam.

 Fotoğraf, T. Emlak Kredi Bankası Beyoğlu Şube ve İş Hanı Binası   Kapak, Sayfa Görüntüsü: **(Arkitekt, 1962/4)**.	Anlatımın Biçimi	Ritim ve kontrast etkisi.
	Anlatımın Tözü	Film düzleminin düşey tutulması ve siyah-beyaz fotoğraf kullanımı.
	İçeriğin Biçimi	Cephede süreklilik, yalın bir dil, yapı boyunca düzenli aralıklarla devam eden banka adı.
	İçeriğin Tözü	Rasyonelliğin, yatay şerit etkisinin ve şeffaf yüzeylerin vurgulanması; çevre yapılarla olan zıtlığının kadrajada yer alması.

İstiklal Caddesi'nde inşa edilen yapı Muhteşem Giray ve Bedri Kökte tarafından tasarlanmıştır. Betonarme karkas olan yapı; bodrum kat, zemin asma ve beş ofis katından oluşmaktadır. Dergide yapıyla ilgili olarak asmolen döşeme kullanılarak kolon kullanılmadığının altı çizilmiştir. Pencere doğramaları ve ön cephe kaplamalarında ise alüminyum kullanılmıştır **(Arkitekt, 1962)**. İki adet iç mekanlardan, bir adet dışarıdan olmak üzere dergide yapıya ait üç fotoğrafa yer verilmiştir. Fotoğrafçı bilgisi 'Akademi' olarak verilmiştir. .

Fotoğraftaki yapıda alüminyum doğrama pencereler ile cephede süreklilik sağlayan yalın ve şerit biçiminde yatay vurgunun hakim olduğu bir dil görünmektedir. Ancak bu durum gridal cephe düzeninin algılanmasını engellemez. Yapının girişinde ve daha da önemlisi çekilen açıdan net bir şekilde okunan cephede düşey olacak şekilde boylu boyunca devam eden bankanın adının yazılı olduğu levhalar göze çarpar. Bu levhalar, oldukça soyut çizgilere indirgenmiş sade cepheye hareket kazandıran tek unsurdur. Bu yazının görünebileceğibir noktdaki fotoğrafın seçimi, kurumsal kimliğin de ön plana alınma dürtüsü olarak okunabilir. Arkitek'in yeni ve modern yapıların üretimini desteklemek amacıyla bankaya övgüde bulunduğu satırlar bu durumu

desteklemektedir: ‘‘Emlâk Kredi Bankası idarecilerinin müessesenin mesken dâvasındaki görevleri arasında, şube binalarını yenileme bakımından son zamanlarda giriştikleri faaliyetler, takdire şayandır.’’ **(Arkitekt, 1962)**

Aynı zamanda yapının bitişiğinde onun modern özelliklerinin daha fazla vurgulanmasını sağlayan daha eski döneme ait başka bir yapının yer aldığı görülür. Şeffaflığı, alüminyum doğramaları ve kaplamalarıyla ışıldayan banka yapısı, yeni ve teknolojik olanı temsil ederken; yanındaki masif ve ağır görünümlü yapı, banka yapısının bu özelliğini eski-yeni zıtlığı bağlamında daha da etkili bir şekilde vurgulamaktadır . Hatta dergi kapağında, fotoğrafın bir perspektif çizimi halini verirken, bu özelliklerin çizgilere indirgenmiş, bankanın rasyonel ve düzenli çizgilerle, yandaki yapının ise sağır bir duvar temsili şeklinde düzensiz taramalarla ifade edildiği çizimin seçilmesi, editöryel açıdan eski-yeni zıtlığı bağlamında bir okumanın yapıldığı varsayımını güçlendirmektedir.

5. MİMAR/ARKİTEKT DERGİSİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde baskın olan kapsamlı modernleşme hareketinden sonra; Türkiye'de yüzyıl ortası, modernizmin karşılaştığı gerçek tarihsel koşullarla öne çıkan bir dönem olmuştur. Bu süreçte yaşanan siyasi, ekonomik ve kültürel değişimler, mimarlık alanını da etkilemiştir. Bozdoğan(2002)'ın da ifade ettiği üzere, yüzyıl ortası dönemdeki mimarlık, 1930'larda Türkiye'nin gündemine giren 'Batılılaşma', 'Çağdaşlaşma' ve 'Modernleşme' terimlerinin ideolojik ağırlığından kurtulmuş; aynı zamanda 1940'ların ulusalcı söylemlerini de arkasında bırakmıştır. Bu bağlamda; modernizmin temsiliyetinin karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilmesi adına bu iki farklı dönemin Mimar/Arkitekt dergi fotoğrafları üzerinden ele alınması önemli görünmektedir.

1930'lar ve yüzyıl ortası Türkiye mimarlığında modernizmin temsiliyetini anlayabilmek için söz konusu dönemlere ait özellikler ve bir takım kodlar önceki bölümlerde ele alınmıştır. Çalışmanın bu bölümünde ise; Mimar/Arkitekt dergisi üzerinden 1930'lar ve yüzyıl ortası modernizmin temsiliyet izleri, '4.2. Mimar/Arkitekt Dergi Fotoğraflarının Göstergebilimsel Analiz İle İncelenmesi' başlığında ortaya konan yaklaşımlar çerçevesinde sürülecektir. Tez çalışmasında bu noktaya kadar getirilen kavramları vurgulamak ve modernizmin temsiliyetinde farklı dönemlere ait yapıların aynı yayın üzerinden nasıl okunduğunun altını çizmek adına bu bölümde bazı değerlendirmeler yapılacaktır. Bu değerlendirmede; önce 1930'lar daha sonra yüzyıl ortası üzerinden gidilecek; ardından bu iki dönemin modernizm temsiliyeti karşılıklı olarak ele alınacaktır. Bu noktada 1940'ların tez kapsamına dahil edilmeme sebebini tekrar belirtmek gerekirse; Arkitek'te incelenen 1940-1949 yıllarına ait 52 adet sayıda, Atatürk'ün ölümü ve II. Dünya Savaşı'nın etkisi ile, modernizm anlayışının eskisi kadar etkili şekilde devam ettirilemediği görülmüştür. Nitekim; Sedat Hakkı Eldem'in, yapı üslubunun yerli olmasını zorunlu gördüğü 'Yerli Mimariye Doğru'' başlıklı yazısına 1940 yılında dergide yer verilmiştir. Benzer şekilde 1930'larda Arkitekt'te ülkedeki yabancı mimarlara ve eserlerine karşı sert bir duruş sergilenirken; 1940'lara gelindiğinde yabancı mimarların yazılarına ve eserlerine dergide yer verildiği fark edilmiştir. Bu anlamda Paul Bonatz'ın 1943

yılında dergide yayınlanan ve modernleşme sebebiyle köksüzleşildiğini, şimdi ise milli olana yeniden yönelim olduğunu savunan yazısı Arkitek'in modern olandan uzaklaştığını işaret etmektedir. Yine bu dönem içerisinde dergide, modernizmin öncülerinden olan Seyfi Arkan'a artık yer verilmeyip, II. Milli Mimarinin önderlerinden olan Sedat Hakkı Eldem'in yer alması söz konusu durumu ispatlar niteliktedir. D.D.Y. Umumi İdare Binası (1941), Adliye Vekâleti Binası (1941), Saraçoğlu Mahallesi (1946), Yapı Kredi Bankasının Bursa Şubesi (1949), Gelibolu Orduevi (1948) gibi II. Milli Mimari akımdan etkilenen yapılara dergide yer verildiği, bazılarının kapakta kullanıldığı görülmüştür. Son olarak, 1941 yılında derginin modern görünümlü logosunun tırnaklı bir logo ile değiştirilmesi de yine yaşanan farklılıkları göstermektedir. Tüm bunlar ışığında, önceden de bahsedildiği gibi 1940'lar tez kapsamına dahil edilmemiştir. Kamu yapılarına gösterilen tutum, bir ülkedeki siyasal farklılıkların mimarlık üzerindeki tesirlerini göstermektedir. Bu anlamda çalışma kapsamında yine bir sınırlandırmaya gidilerek; karşılaştırma zemini oluşturabilmesi sebebiyle değerlendirme kamu yapılarının fotoğrafları üzerinden gerçekleşmiştir.

Değerlendirme, tezin ana soruları içerisinde de yer alan, farklı dönemlerdeki modern mimarlık pratiklerine sayfalarında tanıklık ettiğimiz Arkitekt'te görsel malzemenin nasıl sunulduğu; derginin iletişim ve bilgi üretme aracı olurken, söz konusu dönemlerde modern mimarlığa dair söylemsel tutumu konumlandırma biçiminde fotoğrafın katkısının ne olduğu; ve mimari fotoğrafın hem pratikte olanı hem de söylemsel/yazınsal olanı yeniden üretmesinde/dönüştürmesinde editörlerin olası rollerinin ne olduğu soruları çerçevesinde gelişmektedir.

5.1. 1930'lar Modernizminin Temsiliyeti: Yeni Cumhuriyet Vurgusu

1900'lerin başında başlayan ve Cumhuriyetin ilk yıllarında da devam eden ulusal mimari akımdan sonra; dönemin devrimlerini destekleyen, Atatürk'ün reformlarına paralel olarak gelişen ve ulusal mimari akımına karşıt düşünce içeren bu dönemi, **Üstün Alsaç (1976)**, rasyonel-fonksiyoncu mimarlık akımı olarak adlandırmaktadır **(Alsaç, 1976)**.

1931 yılında kurulan Mimar/Arkitekt dergisinin Türkiye'deki modern mimarlığın tanıtılması ve duyurulmasında önemli bir rolü olmuştur. Bu bölümde, ilk mesleki dergi

olan bu yayın üzerinden; dönemin ideolojik bakış açısıyla birlikte 1930'lar modernizmin temsilinin fotoğraf aracılığıyla okunması hedeflenmiştir. Bu anlamda derginin 1931-1940 arası yıllarına ait toplamda 89 adet sayısı incelenmiştir. İncelenen bu sayılar neticesinde 20 adet modern kamu yapı verisine ulaşılmış ve değerlendirmeler bu yapı fotoğraf(lar)ı çerçevesinde gelişmiştir.

Söz konusu dönemde incelenen fotoğraflara bakıldığında çoğunun devlete ait kamu yapıları olduğu fark edilmektedir. Aynı zamanda fotoğraf çekilirken, yapıda kullanılan modernist unsurlar kadrajda tamamı okunacak şekilde bütünsel bir ifade ile sunulmuştur. Örneğin, İnhisarlar Umum Müdürlük Binası, Belediyeler Bankası gibi bazı yapılar fotoğraf karesine tümüyle alınırken, öte yandan bağlamlarından koparılmış ve kompozisyondaki bakış noktası nedeniyle manipüle edilerek olduğundan büyük ve anıtsal gösterilmiştir. Bu anlamda yeni Cumhuriyet ideolojisinin gücüne ve sürekliliğine vurgu yapılarak bu ideolojinin yayılabilmesinin önemli görüldüğü varsayılabilir.

Bunun yanı sıra; önceki bölümde incelenen Elektrik Şirketi Deposu, Elektrik Evi gibi dönemin teknolojik, çağdaş unsurlarını içeren yapıların fotoğrafları sunulurken modern öğeleri öne çıkaracak bir ifade sağlanmıştır. Bu durum Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kendisini temsil edeceğini düşündüğü, ''çağdaş uygarlığa erişmek'' fikrinin pekiştirilmesini mümkün kılmıştır. Buna ek olarak; **Barthes (1972)**'e göre iki anlamlandırma düzeninden oluşan düz anlam ve yan anlam bağlamında bakıldığında; modern mimarlık kodlarını taşıyan Elektrik Şirketi Deposu ve Elektrik Evi yapıları düz anlamken; çağdaş ve aydınlanmış bir ülke yan anlam özelinde okunabilir. Editörün kapak fotoğrafı seçiminde ise; söz konusu iki yapı fotoğrafında da modern mimari öğelere odaklanıldığı ve kırpılarak bağlamdan koparıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda; yeni Cumhuriyet'in zihnindeki aydın ve modern yaşam izdüşümü dergi kapağında ilk bakışta verilirken; yeni ve ilerici olana çağrışım arttırılmıştır.

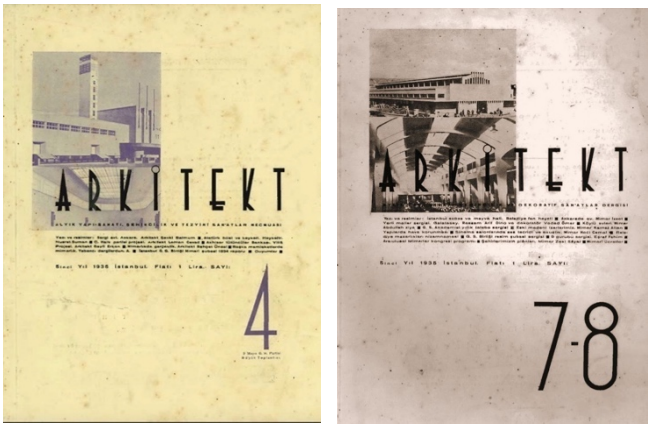
Yine söz konusu dönem içerisinde, eğitim yapılarına yer verildiği hatta kapakta sunulduğu fark edilmektedir. İzmir Ziraat Mektebi, Ziraat Haşarat Laboratuvarı, Gazi İlk Mektebi gibi yapıların bağlamdan kopuk olarak verilen fotoğraflarında, perspektifte derinlik etkisi ile yapıdaki modernist çizgiler ön plana çıkartılarak yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Kavisli cephe, şerit pencere, teras çatı gibi unsurlar aynı anda verilerek modernliğe dair kavrayış arttırılmıştır. Özellikle ön plana çıkarılan kavisli cepheler fotoğrafta hemen fark edilmektedir. Nitekim **Bozdoğan (2001)**'a göre

kavisli köşeler yapının modernlik algısını arttıran bir unsurdur. Dolayısıyla, eğitim yapılarının fotoğraflarda bu şekilde sunulmasını; ilerlemeci devlet anlayışı ile birlikte yeni Cumhuriyet'in bilime önem vermesi şeklinde yorumlamaya olanak sağlar. İstanbul Üniversite Observatoryumu ise söz konusu eğitim yapılarından farklı olarak bağlamdan koparılmamış; etrafındaki Osmanlı yapıları arasından ön plana çıkarılmıştır. Erken Cumhuriyet Döneminin, eski-yeni zıtlığı üzerinden yeni sistemi tanıttığı düşünüldüğünde; Arkitekt'in bu durum ile koşut bir yöntem izlediği varsayılabilir. Öte yandan kapakta sunulurken; diğer eğitim yapılarında olduğu gibi çevreden soyutlanarak verilmesi ile birlike editör modernist çizgileri dolaysız olarak ifade etmiştir. Bu durumda, editörün söz konusu yapıların yer aldığı kapaklarda benzer bir tutum izlediği göz önüne alındığında; verilen özgün fotoğlardaki yaklaşımların farklı olmasının sebebinin farklı fotoğrafçılardan kaynaklandığını düşündürmektedir. **Barthes (1988)**'in de ifade ettiği gibi sinema, resim, fotoğraf birer anlatı türüdür ve öykü anlatmaktadır. Bu anlatı türleri de aracı -fotoğrafçı- tarafından yeniden üretilir.

Bu dönem içerisinde incelenen pek çok modern yapı hakkında, mimarının Türk olmasından övgüyle bahsedildiği fark edilmiştir. Özellikle Sergi Evi, İnhisarlar Umum Müdürlük Binası gibi büyük ölçekli yarışmaların kazanılması, kendini kanıtlama çabası içerisinde olan Türk mimarların bir başarısı olarak vurgulanmıştır. Keza, Budapeşte Sergisi Türkiye Pavyonu mimarının Türk olması da altı çizilerek övülmüştür. Söz konusu yapıların fotoğraflarında okunan modernist ideolojinin ön plana alınması ile birlikte; "çağdaş uygarlığa erişmek" sloganıyla hareket eden yeni Cumhuriyet için, Türk mimarların büyük istek ve çaba içerisinde olduğu varsayılabilir.

Bunun dışında, önceden belirtilen ''Mimari fotoğrafın hem pratikte olanı hem de söylemsel/yazınsal olanı yeniden üretmesinde/dönüştürmesinde aktörlerin, editörlerin ve fotoğrafçıların olası rolleri nelerdir?'' sorusunu irdelemek de önemli olacaktır. Fotoğrafın sayfa ya da kapak düzenlemesinde nasıl kullanılması gerektiğine dair tasarımcının veya editörün rolü ile birlikte fotoğrafın yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. İncelenen döneme ait yapıların yer aldığı kapaklarda; yapıya ait bazen bir, bazen iki adet fotoğra yer verilirken; 1931 ve 1933 yıllarına ait kapaklarda fotoğrafa yer verilmediği görülmektedirr. Aynı anda iki fotoğrafa yer verilen kapaklarda tek bir görsel algı oluşturularak yeni bir kurgu elde edilmiş ve modern algı daha güçlü bir şekilde ifade edilmiştir. Aynı zamanda 1938 yılına kadar editoryal

tasarım olarak fotoğrafların Arkitekt yazısının arkasında verilmesi dikkat çekmektedir. Bu bağlamda; incelenen fotoğraflar kapakta kullanıldığında, yer alan diğer tüm öğeler kırpılarak yapıya ait durağanlık sağlandığı fark edilmektedir. Kapakta yapıya ait fotoğrafların çerçevelenerek sunulması; modernist ideolojinin temsilini, düzenleyen editörün müdahalesiyle yeniden inşa etmiştir **(Şekil 5.1).** Bu şekilde fotoğrafta zaman algısının ortadan kaldırılarak yapının kalıcılığına ve temsil ettiği modernizm kodlarına editör müdahalesiyle vurgu yapıldığı düşünülebilir. Bu anlamda, yapıya dair modernizm kodları ile birlikte yeni Cumhuriyetin ilerlemeci ve çağdaş yüzünün dolaylı olarak gösterilmek istendiği savlanabilir. Tam bu noktada; derginin haber verme ve bilgi üretme aracı olmasının yanı sıra fotoğraf ile birlikte sunduğu tutum üzerinden bir propaganda aracı olduğu da söylenebilir.



Şekil 5.1: Kapak:Arkitekt, 1935/4 – 1935/7-8

Kapak tasarımı ile ilgili ek olarak, kim tarafından tasarlandığına dair net bir bilgi yer almasa da 1943 yılına kadar Abidin Mortaş derginin içerik ve tasarımında etkili olduğundan; **Akay (2015)**, 1932-1938 yılları arasına ait sayılarda kapak tasarımlarını Mortaş'ın yapmış olabileceğini ileri sürmüştür. Bununla beraber **Akay (2015)**; 1930'larda dergide kullanılan modernist grafik tasarımın 1941 yılına kadar sürdürülebildiğini iddia etmiş; bu durumu klasikçi Nazi etkisi üzerinden, logoda dikkat çekmeyen tırnaklı yazı karakteri ile bağdaştırmıştır **(Akay, 2015) (Şekil 5.2)**.



Şekil 5.2: Kapak:Arkitekt, 1938/1 - 1941/1-2

Bunun ardından, dönem içerisindeki her yapının fotoğrafçısı belirtilmemekle birlikte, birden fazla yapıda ismi geçen Veli Demir Sender[26] ismi dikkat çekmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Beyoğlu'nda Rus bir fotoğrafçı olan Vladimir, ismini daha sonra Veli Demir Sender olarak değiştirmiştir. Sender isimli stüdyoya sahip olan Veli Demir, hem bu dönem inşa edilen yeni yapıların fotoğraflarını hem de İstanbul'daki eski yapıların fotoğraflarını çekmiştir **(Eyice, 2013)**. Arkitekt'te fotoğrafçıya dair bilgi verilmezken; yalnızca ölümünde; "Senelerden beri dergimizin fotoğrafilerini çeken, ressam, sanatkâr Veli Demir Sender ölmüştür. Kederli ailesine taziyelerimizi sunarız.'' şeklinde bir yazı yayımlanmıştır **(Arkitekt, 1944)**. Bu bağlamda; fotoğrafçılığın ressam, sanatkâr gibi sıfatlarla birlikte anıldığı söylenebilir. Bununla birlikte; sanatçı gözüyle bir yaklaşım oluşturulması üzerinden; çekilen fotoğraflarda bilinçli bir kompozisyon, ifade oluşturulduğu savlanabilir. Fotoğrafçının uzun süre dergi ile çalışarak ortak dil oluşturması ise, verilmek istenen çağdaş ifadenin güçlendirilmesinde ve tutarlı bir hale getirilmesinde büyük olasılıkla rol oynamıştır.

Sonuç olarak; mizanpaj düzenlemesi, kapak tasarımı gibi noktalardaki sorumlu kişi/kişilere ait net bilgi verilmemiş olsa da bahsedilenler üzerinden derginin genel anlamda modern yapıların lehinde bir tutum barındırdığı ve bunun teşvik edildiği söylenebilir. Aynı zamanda dergide, dönemin ideolojik duruşuna paralel bir şekilde, modern mimarlığın, görselleri aracılığıyla, çağdaş ve yenilikçi bir tutumun temsili şeklinde sergilendiği söylenebilir. İncelenen fotoğraflarda verilen yalın ve teknik tutum ile birlikte bu çağdaş ifadenin güçlendirilmek istendiğini yorumunu yapmak da mümkündür. Söz konusu dönemde incelenen kamusal yapıların çoğunluğunun devlete

[26] Dergide ismi, Foto Sender – Ressam Veli Demir veya Foto Veli Demir Sender şeklinde belirtilmiştir.

ait olduğu görülmektedir. Bu yapılar genel olarak, fotoğraflarda kullanılan perspektif, bakış noktası ve kontrast gibi kompozisyon etkileri ile birlikte olduğundan daha büyük ve anıtsal bir ifadeye bürünmüştür. Dolayısıyla, sade ve işlevsel özellikteki mütevazi ölçekteki bir yapının dahi - Arkitekt aracılığı ile araçsallaşarak- devletin gücünü, otoritesini ve yeni çağda durduğu yeri hatırlatma ve yansıtma çabası güderek verildiğini göstermektedir.

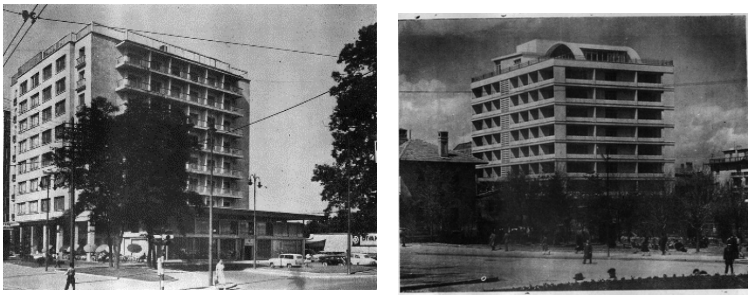
5.2. Yüzyıl Ortası Modernizminin Temsiliyeti: Yüzyıl Ortası Modernizminin Temsiliyeti: Uluslararası Alanda Kimlik Arayışı

Çalışma kapsamının bir diğer dönemini içeren yüzyıl ortası kapsamında derginin 1950-1963 arası yıllarına ait toplamda 54 adet sayısı incelenmiştir. İncelenen bu sayılar neticesinde 18 adet modern kamu yapı verisine ulaşılmış ve değerlendirmeler bu yapı fotoğraf(lar)ı çerçevesinde gelişmiştir.

Türkiye'de 1950'li yıllar, erken Cumhuriyet dönemindeki kültürel modernizm odaklı yaklaşımın yerini ekonomi temelli bir modernleşme anlayışına bıraktığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir **(Özorhon, 2008)**. Yüzyıl ortasında gerçekleşen tasarım, eğitim ve uygulama alanındaki yeniliklerle birlikte biçimsel bir aktarım da göze çarpmaktadır. Bu durum bazı isimler tarafından Türkiye'deki söz konusu döneme ait mimarlığın dış yayınların etkisi ile şekillenmesi olarak eleştirilmiştir **(Sözen, 1984)**. Bu bağlamda; yüzyıl ortasında üretilen yapıların fotoğrafları incelendiğinde, modernizmi içeren kodların zaman zaman birbirine benzer şekilde kullanıldığı fark edilmektedir. Örneğin; İstanbul Hilton Otel'i ile birlikte başlayan ve daha sonra Türkiye'nin diğer bölgelerinde de yapılan yeni otellerde, balkonlarla cepheye yansıtılan ızgara cephe düzeni vardır. Uluslararası stile ait olan bu önemli kodun, Arkitekt dergisinde Çınar Oteli, Divan Oteli, Balin Oteli gibi yapılara ait seçilen fotoğraflarda vurgulanarak; kapaklarında yer verilmesi döneme ait modernizm izlerinin altını çizmektedir. Yine Divan Otel ve Balin Otel fotoğraflarında, Hilton'da kullanılan pilotiler, teras çatı kullanımı, prizmatik kütle gibi uluslararası stile ait kodlar verilerek; yapıya uzaktan ve bütünsel olarak yaklaşıp kadrajda bu şekilde vurgu sağlandığı söylenebilir **(Şekil 5.3)**. Tasarımda sağlanan sürekliliğin fotoğraflarda dinamik biçimde sunulması; Türkiye'nin savaş sonrası uluslararası alana yönelen yüzünü destekler niteliktedir. Aynı zamanda uluslararası alanda var olmak isteyen

Türkiye için söz konusu otellerin tasarımı ile Arkitek'te sunulan fotoğrafların birbirini destekler nitelikte olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu dönem incelenen fotoğraflar arasında otel, banka gibi özel sektör yapılarının öne çıktığı fark edilmektedir. Öyle ki; tek partili sistemden çok partili döneme geçiş ile birlikte 1950'ler işverenin devletten özel sektöre kaymaya başladığı bir dönemdir **(Hasol, 2017)**. Aynı zamanda, ilk ticari ofislerin de açılmaya başladğı bu dönem, Türkiye'deki mimarlık anlayışının uluslararası sisteme yöneldiği zamanlardır **(Tanyeli, 1997)**. Bununla birlikte, önceki bölümde yapılan analizler neticesinde; Arkitekt'teki söz konusu yapı fotoğrafları üzerinden, değişen mimarlık anlayış ve fikirleri okunabilmektedir. Örneğin; perspektif ve ritim gibi kompozisyon öğeleriyle uluslararası stile ait mimari unsurların vurgulanmaya çalışıldığı fark edilmiştir. Pek çok alana yeni soluk getirilen bu dönemde; **Şık (2000)**'ın ifade ettiği ''küçük Amerika olmak'' hedefinin sunulan görsel imaj ile ifade edilmek istendiği izlenimini uyandırmaktadır.



Şekil 5.3: Divan Oteli(Kaynak: Arkitekt 1956/283), Balin Oteli (Kaynak: Arkitekt 1959/29

İncelenen fotoğraflar arasında iş hanlarının sunumu da değinilecek bir başka konudur. **Yavuz (1973)**, yüzyıl ortalarından itibaren Türkiye'deki kapitalistleşme sürecinin ivme kazanması ile çoğalan iş hacminin yeni iş merkezlerini de beraberinde getirdiğini ifade etmiştir. Batıdan alınan ve monoton iş yaşamını yansıtan bu ofis yapılarının en önemli özelliği ise, tekdüzeliğin neden olduğu birbirine benzeyen mekan dizisinden oluşmasıdır **(Yavuz, 1973)**. Önceki bölümde incelenenen İzmir Belediyesi İş Hanı, Kalfaoğulları Mağaza ve İşhanı, Karaköy'de Bir Büro-Mağaza Binası gibi yapıların fotoğraflarında gridal cephe düzeninin perspektif ve ritim gibi unsurları ile vurgulanarak uluslararası stil etkisinin arttırıldığı ve rasyonel ifadeyi pekiştiren bir manipülasyon içerdiği fark edilmektedir. Bu anlamda; fotoğrafta sunulan bağlamdan

kopukluk ve rasyonel görünüm ile birlikte batıya ayak uydurma arzusu arttırılmıştır. Öyle ki; başka bir modern yapıyla benzerliği dolayısıyla eleştirilen iş hanının, Arkitek'teki sunulan fotoğrafı bu modern öğeleri destekler biçimde verilmiştir.

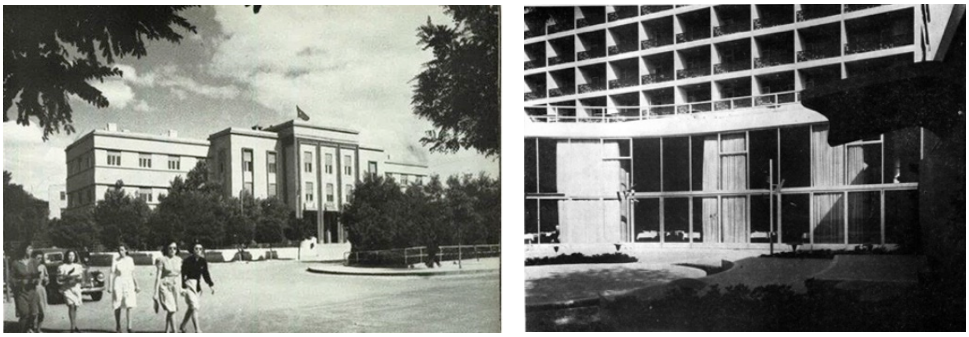
Bir başka dikkat çeken konu ise banka yapılarına ait fotoğraflardır. Bu yapıların hepsinde banka isimlerinin yer aldığı tabelaların göründüğü fotoğraf seçimi fark edilir. Modern ve yeni olanı destekleyen derginin bu şekilde kurumsal kimliği vurguladığı düşünülebilir. Aynı zamanda yeni ve rasyonel ifadenin hakim olduğu fotoğraf seçimleri ile birlikte de dönemin değişen ekonomik sistemi okunabilir.

Bir önceki başlıkta fotoğrafın kapak düzenlemesinde kullanılışı üzerinden editörün rolü 1930'lar üzerinden değerlendirilmiştir. Yüzyıl ortasında değerlendirilen yapıların kapak düzenlemesi incelendiğinde ise editoryal tasarım olarak fotoğrafların Arkitekt başlığının altında ortalanarak verildiği görülmektedir**.** Orijinal fotoğraf kapakta sunulacağı zaman genel olarak kırpılmayarak; olduğu şekilde verilmiştir. Aynı zamanda kapakta yer alan fotoğraf neredeyse sayfanın yarısını kaplayacak şekilde düzenlenmiş ve yazının önüne geçerek sayfada baskın bir dil oluşturmuştur. Buradan hareketle; dünyada yaygın bir hale gelen uluslararası stil örneklerinin artık Türkiye özelinde de uygulanabildiği ve bu mesajın net bir ifade ile fotoğraf aracılığıyla verilmek istendiği varsayılabilir. Buna ek olara; siyah-beyaz olan fotoğraflar kapakta sunulurken tek renk tonu geçilmiştir; bu şekilde okuyucunun dikkatini çekerek yapılara vurgu yapılmasının istendiği düşünülebilir **(Şekil 5.4)**. Bahsedilen tüm bu durumlar; süreli yayınların bilgi vermesinin dışında editör, fotoğrafçı gibi aktörler ile birlikte yeniden üretimdeki rolünün önemini ispatlar niteliktedir.

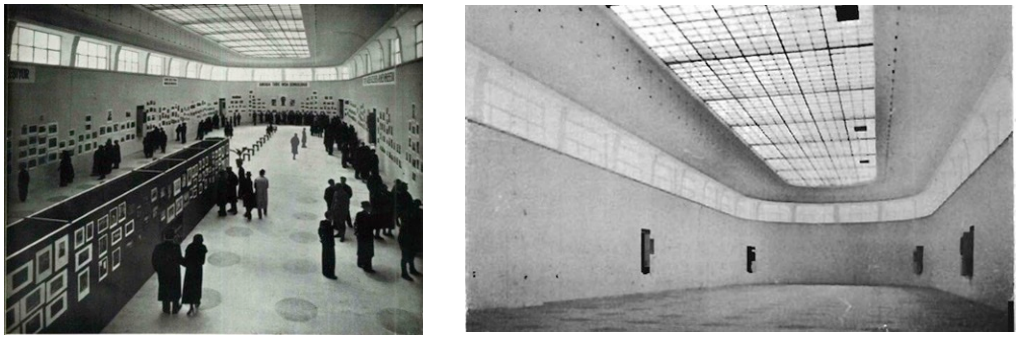


Şekil 5.4: Kapak: Arkitekt, 1956/283 – 1951/3-4

İncelenen yapıların fotoğrafçılarına dair çoğunda bilgi verilmese de Foto-Film-İzmir, Sender, Othmar ve Akademi gibi isimlere rastlanmaktadır. Bunların arasından Çınar Otel'in fotoğraflarını çeken kişinin Othmar olarak dergide verilmesi dikkat çekmektedir. Othmar Pferschy'nin görevi dolayısıyla Türkiye'nin genelini dolaşarak çektiği fotoğraflar, ülkenin yeniliklerini diğer ülkelere tanıtan bir propaganda aracı olmuştur **(Sezer, 2021)**. Bu anlamda Çınar Otel'in fotoğraflarını çekmesi için Othmar Pferschy'nin tercih edilmesinin tesadüf olmadığı düşünülebilir **(Şekil 5.5)**. İncelenen fotoğrafta çevreden arınmış yapının ızgara cephe, cam kullanımı detaylarının ön plana çıkarıldığı ve ışık gölge dengesi ile birlikte modern bir izlenim bıraktığı söylenebilir. Ayrıca kapakta sunulan bu fotoğraf, söz konusu dönemde incelenen diğer yapıların çoğundan farklı olarak yapının tümünü almayarak belli bir alana odaklanmıştır. Bu anlamda, Othmar'ın fotoğrafçılığı, Cumhuriyet'i tanıtmada profesyonel olarak kullandığı düşünüldüğünde; Çınar Otel'in detay fotoğrafının yüzyıl ortası modernizmini okuyuculara ve uluslararası alanda ülkeyi tanıtmada başarılı olacağının düşünüldüğü savlanabilir. Bu duruma ek olarak **Özcanlı (2022)**, La Turquie Kemaliste derginde önemli bir fotoğrafçı olan Othmar'ın söz konusu dergide yer alan mimari fotoğraflarında salt olarak yapıya odaklanmadığını öne sürmüştür. Örneğin, Ankara Halk Sağlığı Bina fotoğrafında olduğu gibi; kadrajda araba, sağlıklı insanlar, genç kadın gibi yapının çevresindeki imgelere bütünsel olarak yaklaşılmış ve bu şekilde servis edilmiştir **(Şekil 5.5)**. Bu doğrultuda, Arkitekt ile La Turquie Kemaliste dergilerinin fotoğrafa olan yaklaşımlarının birbirinden ayrıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla Othmar'ın iki farklı süreli yayında iki farklı fotoğraf dilini kullanması editörlerin yönlendirmede bulunmuş olabileceğini düşündürmektedir. Benzer şekilde bir örnek vermek gerekirse; **Şekil 5.6**'da soldaki Sergi Evi'ne ait fotoğrafı Othmar çekmiştir ve yapı insanlarla, sergi elemanlarıyla birlikte kadraja alınmıştır. **Şekil 5.6**'da sağdaki fotoğraf ise ise yine aynı mekanın Arkitek'te sunuluş biçimini göstermektedir. Fotoğrafçısı bilinmeyen bu kadrajda hiçbir öğe bulundurulmamış ve alt bakış açısı kullanılarak yapı olduğundan büyük gösterilmiş, modern mimarlığın temel ilkelerine atıf yapılmıştır.



Şekil 5.5: Sol: Ankara Halk Sağlığı Binası (La Turquie Kemaliste, 1943/47-42), Sağ: Çınar Oteli (Arkitekt, 1959/4)



Şekil 5.6: Sol: Sergi Evi (La Turquie Kemaliste 1936/12, 21), Sağ: Sergi Evi (Arkitekt, 1935/4)

Sonuç olarak; mizanpaj düzenlemesi, kapak tasarımı gibi noktalardaki sorumlu kişi/kişilere ait net bilgi verilmemiş olsa da belli bir standarda oturtulduğu ve o şekilde devam edildiği görülmektedir. Genel anlamda fotoğrafın ön planda tutulduğu modernist bir dilin tercih edildiği söylenebilir. Aynı zamanda; yazının önceki bölümünde '4.2.2. Mimar/Arkitekt Yüzyıl Ortası' başlığında fotoğraf aracılığıyla izi sürülmeye çalışılan konu ile ilgili olarak; otel, banka, iş hanı gibi özel sektör yapılarının çoğunluğu oluşturduğu fark edilmiştir. Özellikle cepheler üzerinden rasyonellik ve işlevsellik ifadesinin fotoğraf aracılığı ile verilmek istendiği düşünülebilir. Bunun yanı sıra incelenen fotoğraflarda, model alınan Hilton üzerinden uluslararası stilin ötesinde dünya ile bir olma endişesinin taşındığı ve bunun sunulmasının amaçlandığı varsayılabilir. Bu durum savaş sonrası batıya ayak uydurma arzusunu niteler biçimdedir. Aynı zamanda incelenen fotoğraflarda verilen uluslararası stil vurgusu ile birlikte yüzünü Amerika'ya dönen Türkiye ifadesinin güçlendirilmek istendiği savlanabilir.

5.3. Modernin İki Yüzü: Fotoğrafik Temsilin İki Anlatısını Yorumlamak

1930'lu yıllarda Türkiye'de ilk defa gündeme gelen modern mimarlık kavramı, 1950'lerle birlikte yeniden gündeme gelmiş ve ülkede atılan mimari adımlar açısından önemli bir etki oluşturmuştur.

Yüzyıl ortası dönemde siyasi ve ekonomik değişimlerin yanı sıra içe dönük mimari anlayıştan daha evrensel bir mimari anlayışa geçilmiştir. İşveren ve aynı zamanda yapı çeşitliliğin arttığı bir döneme geçiş söz konusu olmuştur **(Sözen, 1984)**. Yazının önceki bölümünde incelenen yapılarla birlikte 1930'lar dönemine bakıldığında Türkiye'ye ait modernizmin çizgileri daha çok devlete ait kamu yapıları üzerinden izlenebilmektedir. Yüzyıl ortası ile birlikte ise yeni dönemde bankalar, iş hanları, oteller gibi yeni yapı türleri üzerinden izlemek mümkündür.

1930'larda toplumda yer etmesi istenilen ve henüz yeni bir kavram olan modernizm fikrinin, verilen fotoğraflarda daha çok ölçek, süreklilik gibi kavramların kullanılarak genel anlamda anıtsal bir ifade ile sunulması dönemin ideolojik fikriyle örtüşmektedir. Bunu karşılık; yüzyıl ortası fotoğrafları aynı açıdan ele alındığında daha çok; cam, çelik, beton gibi malzemelerin gösterildiği, zaman zaman detay fotoğraflarına kapakta yer verildiği görülmektedir. Bu bağlamda önceki başlıklarda da değinildiği üzere; dış yayınlardan beslenen Türk mimarların, kendi ülkelerinde de benzer teknoloji ve yapı malzemelerini kullanarak uluslarası stile ait yapı ürettiklerini, evrensel bir mimari dile sahip olduklarını ve bunu ifade etmek istediklerini düşündürmektedir.

1930'lara ait incelenen kimi fotoğraflarda, odak noktasına yerleştirilen dikey öğeler dolaysız olarak fark edilmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde benimsenen ve kamu yapılarında kullanılan bu tasarım, modernizm anlayışının bir temsili haline gelmiştir. Dolayısıyla yeni Cumhuriyet ideolojisinin ilerlemeci estetiğinin bir ikonu haline gelen bu öğeye derginin seçimi fotoğraflarda sıkça rastlanması bu tavrı destekler niteliktedir. Yüzyıl ortasına ait incelenen fotoğraflarda ise ilk olarak fark edilen unsur uluslararası stile ait gridal cephe düzenidir. Bu dönem yaygınlaşan tasarımda rasyonellik ve işlevsellik ön plana çıkmaktadır. Derginin seçimi olan fotoğraflarda bu yaklaşımı tümüyle sergileme fırsatı verilmiş; dolayısıyla uluslararası alanda var olma çabasında olan Türkiye için lehine bir tavır sergilendiği savunulabilir.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, ülkenin kuruluşundan beri devam ettirdiği yalnızlık siyasetinden vazgeçmesi mimarlık alanında da karşılığını bulmuştur. Yüzyıl ortasındaki fotoğraf seçimlerinde dönemin devingenliği ile örtük bir biçimde yapıyı daha geçirgen ve hafif gösteren tercihler yapıldığı söylenebilir. Fakat, bu döneme gelmeden önce 1930'larda yapılan fotoğraf seçimlerinde ise yeni Cumhuriyet ideolojisinin bir anlamda aracısı olan; daha güçlü ve anıtsal bir ifade sunan tercihler yapılmıştır. Bu durum **Sözen (1984)**'in de belirttiği üzere; 1950'ler sonrası mimarlığın kendine evrensel bir kimlik aradığını gösterir niteliktedir.

Tüm bu bahsedilenler ışığında söz konusu iki döneme ait fotoğrafik temsilin karşılaştırmasını **Tablo 5.1** üzerinden izlemek mümkündür.

Tablo 5.1: 1930'lar Ve Yüzyıl Ortası Fotoğrafik Temsil Karşılaştırması

1930'LAR	YÜZYIL ORTASI
Devlete ait kamu yapıları	Bankalar, iş hanları, oteller
Dikey öğeler	Gridal cephe
Güçlü ve anıtsal ifade	Geçirgen ve hafif ifade
Açılı ve yapıya bütünsel yaklaşım	Cepheden ve detay yaklaşım

Özet olarak ; Cumhuriyet dönemiyle birlikte inşa edilen ve yapılmak istenen algı, her iki dönemde de belirli kompozisyonlar ve sunumlar aracılığıyla ideolojik ve politik yorumlara olanak tanıyan fotoğraflar ve manipülasyonlarla güçlendirilmiştir. Arkitekt'te sunulan fotoğraflar; aynı zamanda editörün tercihleri ve bakış açısı ile birlikte sayfaya aktarılarak yeniden üretilen bir imaja dönüşmüştür. Fotoğrafta perspektif kullanımı gibi kompozisyon unsuru anlamında kimi zaman benzerlik gösteren iki dönem, çevresiyle ve bağlamla kurduğu ilişki bakımından genel anlamda farklılıklar göstermektedir. Yine kompoziyson kullanımı olarak; yüzyıl ortasında yapıyı cepheden gören fotoğraflara rastlanırken; 1930'larda bu tarz bir yaklaşım görülmemiştir. Dolayısıyla 1930'larda açılı şekilde üretilen imaj ile birlikte yeni devlet imgesi desteklenirken; yüzyıl ortası dönemde bazı fotoğraflarda izleyici ve yapı arasında yüz yüze iletişim sağlanarak dolaysız bir tercih yapılmıştır. Sonuç olarak,

farklı dönemlere ait yapıların aynı yayın üzerinden incelenen fotoğraflarında, Yeni Cumhuriyet vurgusu ağırlıklı olan ve daha anıtsal bir imaj sunan 1930'lar döneminin, uluslararası alanda kimlik arayışında olan ve evrensel bir dil sergileyen yüzyıl ortası döneminden ayrıldığı görülmektedir.

5.3.1. Arkitekt Kapakları ve Görsel Analizleri

1930'lar ve yüzyıl ortası Arkitekt kapaklarının anlatısını yorumlamak; farklılaşan ve gelişen Türk mimarlığının söz konusu dönemlerdeki ideolojik yansımasını taşıdığından önem arz etmektedir.

1930'larda incelenen yapıların Mimar/Arkitekt kapaklarında verilen fotoğrafları genel olarak kırpılırken, yüzyıl ortasında kırpılmayarak veya kısmen çerçevelenerek verilmiştir. Burada 1930'lara ait fotoğraflarda verilmek istenen modernizm anlayışının editör tarafından vurgulanıp o şekilde sunulduğu gözlemlenmektedir. Fakat yüzyıl ortasında, fotoğrafçının verilmek istenen mesajı çekim aşamasındayken düşünerek kadrajını ona göre planlaması ve/veya fotoğrafçının editör tarafından çekim öncesi yönlendirilmesi durumu, modern olana daha etkili bir okumanın yapıldığı varsayımını güçlendirmektedir.

Aynı zamanda dergide, 1938'lere kadar kapakta verilen fotoğraflar Arkitekt yazısının arkasında, köşelerde, daha küçük ölçekli ve kimi zaman iki fotoğraf tek bir görsel algısı oluşturacak şekilde sunulmuştur. Yüzyıl ortasında yer alan kapak fotoğraflarında ise ölçeğin büyüdüğü, ortalandığı ve tek bir fotoğrafla sunulduğu görülmektedir. Bununla birlikte yazı daha arka plana atılarak fotoğraf ön plana çıkarılmıştır. Bu doğrultuda, söz konusu fotoğraf seçiminde ve kapak mizanpajında, editörün, verilmek istenen mesajı daha belirgin bir şekilde sunma endişesi taşıdığı savunulabilir **(Şekil 5.6)**. Bununla beraber her iki dönemde de orijinali siyah-beyaz olan fotoğraflar kapakta kullanılırken mavi, yeşil, pembe, turuncu gibi renk tonlarıyla sunulmuştur. Bu anlamda yapılara olan vurgu arttırılarak derginin ilk bakışta göze çarpan bir etki oluşturmasının istendiği savlanabilir.

Söz konusu dönemlerin kapak tasarımları ile ilgili ek olarak, 1930'larda dergide kullanılan modernist -koyu ve asimetrik dengedeki- yazı tipolojisi 1941 yılında yerini dikkat çekmeyen tırnaklı yazı tipolojisine bırakmış; **Akay (2015)** bu durumu klasikçi Nazi etkisi ile bağdaştırmıştır. II. Dünya Savaşı'nın ardından 1946 yılında ise kapak yazı tipolojisi fotoğrafıın önüne geçmeyen açık tonda, hafif nitelikteki bir çizgiye ve

ilk bakışta kolay anlaşılır bir biçimsel dile evrilmiştir. Söz konusu tipoloji derginin yayın hayatının sonuna kadar aynı kalmıştır (**Şekil 5.6)**.



Şekil 5.7: Kapak: Arkitekt, 1935/4 – 1951/9-10

Sonuç olarak; bir önceki başlıkta elde edilen verilere benzer şekilde dergide sunulan fotoğraflar; editörün seçimleri ve bakış açısı ile birlikte kapağa aktarılarak yeniden üretilen bir imaja dönüşmüştür. Gerek fotoğrafların kapakta sunulma biçimine gerek kapak tasarımına bakıldığında 1930'larda Yeni Cumhuriyet vurgusuna -dolayısıyla yeni ve çağdaş olana- ağırlık verildiği fark edilirken, yüzyıl ortası dönemde daha evrensel, kolay anlaşılır bir dilin tercih edildiği görülmüştür. Tüm bu bahsedilenler ışığında söz konusu iki döneme ait dergi kapaklarının karşılaştırmasını aşağıda verilen **Tablo 5.2** üzerinden izlemek mümkündür.

Tablo 5.2: 1930'lar Ve Yüzyıl Ortası Dergi Kapakları Karşılaştırması

ARKİTEKT KAPAK	
1930'LAR	**YÜZYIL ORTASI**
Çerçevelenen fotoğraf	Orijinal fotoğraf
Küçük ölçekli fotoğraf	Büyük ölçekli fotoğraf
Köşede ve yazı arkasında kalan fotoğraf	Ortalanan ve baskın dil oluşturan fotoğraf

Tablo 5.2: Devam.

İki fotoğraf	Tek fotoğraf
Tek renk tonu atılması	Tek renk tonu atılması
Koyu ve asimetrik dengedeki yazı tipolojisi	Açık tonda ve kolay anlaşılabilir yazı tipolojisi

6. SONUÇ

Mimarlık bir çok defa farklı ideolojilerin temsil biçimi haline gelirken; teknolojinin ilerlemesi ve modernizm etkisi ile birlikte fotoğraf da imgeleri yeniden üreten önemli bir nesne haline gelmiştir. Dolayısıyla mimari fotoğraf, yapıları yalnızca kayıt altına almakla kalmayıp onları yeniden üreten ve temsil eden bir araca dönüşmüştür. Bu anlamda mimari üretim ile fotoğrafik yeniden üretim karşılıklı etkileşimde olduğundan, çalışma boyunca mimari fotoğraf ile modernizmin simbiyotik ilişkisi temsiliyet bağlamında sorgulanmıştır. Mimarlığın kitle iletişim araçlarıyla bağlantı kurmasıyla birlikte yeni bir dönem oluşmuştur. Artık mimarlık yalnızca bir yapı ürünü olmakla kalmayıp fotoğraf ve süreli yayınlar aracılığıyla pek çok izleyiciye ulaşarak onların zihninde tekrar inşa edilen bir ürün haline gelmiştir. Bu anlamda oluşturulan bu yeni imgeler bütünü ideolojik bir propaganda haline gelmiştir. Aynı zamanda geliştirilen basım yöntemleri, matbaacılık alanındaki ilerlemelerle birlikte dergiler; fotoğraf ve mimarlık üzerinden kitlelere daha hızlı ulaşarak politik ve sosyo-ekonomik ortamı aktaran bir araca dönüşmüştür.

Türkiye'de imparatorluğun sona ermesinin ardından modernleşme girişimleri yeni kimlik arayışına girerek; ulus devlet bilinciyle yeni bir mimarlık anlayışını ortaya koymuştur. Bu bağlamda; yeni Cumhuriyet ideolojisinin gücüne ve sürekliliğine vurgu yapılarak bu ideolojinin yayılabilmesinde mimarlık ve fotoğraf önemli bir noktada yer almıştır. Bu bağlamda, çalışmanın kapsamı içerisinde olan söz konusu iki dönem; 1930'lar ve yüzyıl ortasındaki mimari yansımaların fotoğraf üzerinden okunabildiği ve Türkiye'deki ilk mimarlık dergisi olan Mimar/Arkitekt dergisi çalışmanın zeminini oluşturmuştur. Ülkede modernist düşüncenin ortaya konması ve yayılmasında oldukça önemli bir yere sahip olan Mimar/Arkitekt dergisi, 1931 yılında Zeki Sayar, Abidin Mortaş ve Abdullah Ziya Kozanoğlu tarafından yayınlanmaya başlamıştır. Mimarlık üzerinden ifade edilen devlet ideojisi ve uluslararası alanda var olma çabası dergide fotoğraflar aracılığı ile sunularak hızla kitlelere yayılmasını sağlamıştır.

1930'larda çağdaşlaşma amacıyla atılan adımlar ile batıdan etkilenilmiş ve modern mimarlık, Cumhuriyet ideolojisinin "çağdaş uygarlığa erişmek" slogandanın sembolü haline gelmiştir. 1950'ler ise, **Bozdoğan (2001)**'ın belirttiği gibi, 1940'lardaki ulusalcı söylemlerden veya 1930'lardaki "çağdaşlaşma" tutumundan farklılık göstermiş;

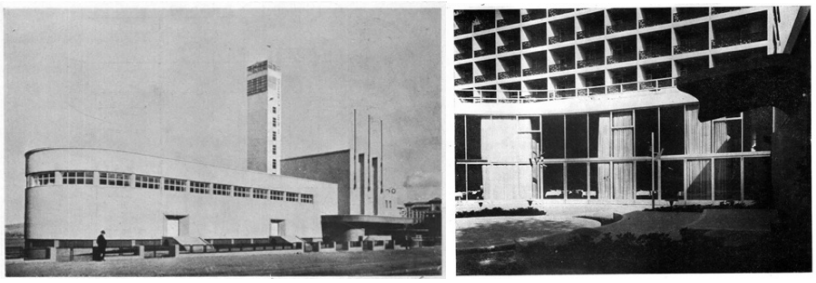
rasyonel ve evrensel bir yaklaşım içeren Uluslararası Stil kavramı Türkiye'de etkilerini göstermiştir. Bu bağlamda, Türkiye'deki mimarlık ortamı, 1930'lar ve yüzyıl ortası olarak iki ayrı döneme ayrılarak incelenmiştir. Bu noktada, dergide modernizm anlayışının eskisi kadar etkili şekilde devam ettirilemediği görülen 1940'lı yılların sayıları tez kapsamına dahil edilmemiştir. Yine tez kapsamı çerçevesinde bir başka sınırlandırmaya gidilmiş; Arkitekt dergisinin tüm sayıları taranarak, modern mimarlığa ait örneklerin ve görsel malzemelerin, iki farklı dönemi içerecek biçimde, potansiyel bir tartışma ve karşılaştırma zemini oluşturması açısından kamu yapıları üzerinden değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu anlamda derginin 1931-1940 arası yıllarına ait toplamda 89 adet sayısı incelenmiş; incelenen bu sayılar neticesinde 20 adet modern kamu yapı verisine ulaşılmıştır. Derginin 1950-1963 arası yıllarına ait ise toplamda 54 adet sayısı incelenmiş; incelenen bu sayılar neticesinde 18 adet modern kamu yapı verisine ulaşılmış ve değerlendirmeler toplamda bu 38 yapı fotoğraf(lar)ı çerçevesinde gelişmiştir.

Çalışmanın yöntemi olan göstergebilim, özellikle görsel-işitsel medyanın çıktıları, anlamları ve mesajları ile bunların nasıl ifade edildiği, kime yönelik olduğu ve okuyucuları ve izleyicileri nasıl etkileyeceğini imcelemektedir. Bu anlamda görsel malzemeyi okurken gizli ve örtük alanları anlamlandırabilmek önemlidir. Dolayısıyla fotoğraf analizleri için Hjelmslev'in ''anlatım/içerik ve biçim/töz'' karşıtlığı, görsel göstergebilim çözümlemesine uygulanabilirliği açısından önemli bir noktada yer almıştır. Çünkü fotoğrafta her türlü olgu kendi başına bir anlam taşıyıcısı ve göstergedir. Bu nedenle söz konusu analiz biçimi, birbirleriyle iletişime geçen göstergelerin alt anlamlarını okumaya olanak sağlamıştır.

Tüm bu bahsedilenler ışığında; çalışma boyunca Türkiye'de 1930'lar ve yüzyıl ortası Cumhuriyet Dönemi mimarlığının fotoğraf aracılığıyla nasıl temsil edildiği ve yayıldığı; aynı zamanda dönemin ideolojisinin propaganda amacıyla nasıl yeniden üretildiğinin izi sürülmüştür.

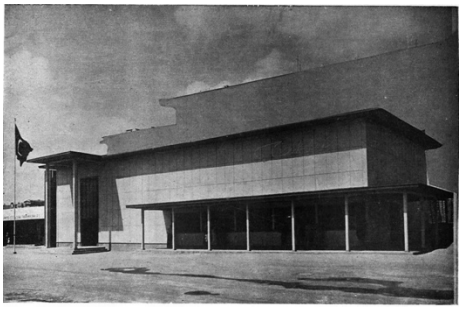
- İncelenen her iki dönemde de mimari fotoğraf temsil niteliği bağlamında kullanılmış; fakat söz konusu görsel malzemeler belli noktalarda farklı şekillerde sunulmuştur. 1930'lara ait yapıların fotoğrafları dergide sunulurken genel anlamda dönemin kavisli cephelerine veya dikey elemanlarına yapılan vurgunun perspektif etkisi ile arttırıldığı görülmüştür. Bu anlamda yücelik algısı oluşturulurken aynı zamanda modern ve laik bir Cumhuriyet temsili

verilmiştir. Yüzyıl ortası dönem incelendiğinde ise; pilotiler, ızgara cepheler gibi dönemin mimari unsurlarının dergide dinamik bir biçimde sunulduğu fark edilmektedir. Bu yaklaşım ile Arkitekt, Türkiye'nin savaş sonrası uluslararası alana yönelen yüzünü destekler niteliktedir.



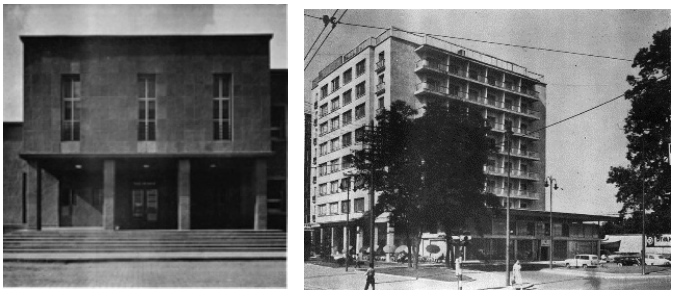
Şekil 6.1: Fotoğraf: Arkitekt, 1935/4 – 1959/4

- Derginin haber verme ve bilgi üretme aracı olmasının yanı sıra; söz konusu dönemlerde oluşturulmak istenen algılar aynı yayın aracılığıyla farklı dönemlerde inşa edilmiştir. Bu anlamda dergi, 1930'lardaki çağdaş ve ilerlemeci mimarlık anlayışının yanında konumlanırken; yüzyıl ortasında rasyonel ve ilerlemeci mimarlık anlayışına paralel bir duruş sergilemiştir. Bu noktada fotoğrafın katkısı; belirli kompozisyonlar ve sunumlar aracılığıyla ideolojik ve politik yorumlara olanak sağlaması olmuştur. Söz konusu katkının, yapılan incelemeler neticesinde bir takım manipülasyonlar aracılığıyla güçlendirildiği sonucuna varılmıştır. Öyle ki; bu manipülasyonlar arasında 1950 yılında dergide yer alan İstanbul Sergisinde Tekel Pavyonu'nun arkasında yer alan Radyo Evi'nin fotoğrafta spreylendiği fark edilmektedir **(Şekil 6.2)**. Modern ve yalın görünüm ön plana alınmış ve arka plandaki II. Milli Mimari kodlarını taşıyan yapı ile militarist ve otoriter imaj ortadan kaldırılmıştır.



Şekil 6.2: Fotoğraf: Arkitekt, 1950/11-12

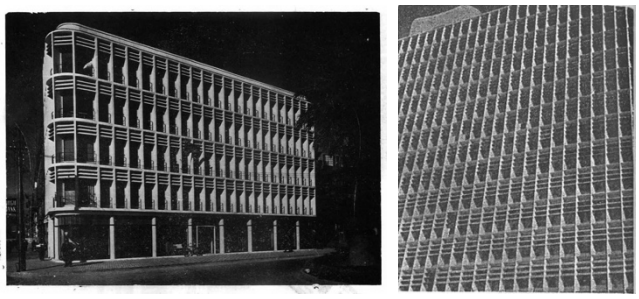
- İncelenen dönemlere ideolojik ve ekonomik perspektiften bakıldığında modern olanın fotoğrafta sunulma şekli, 1930'lu yıllarda Cumhuriyet'in kurucu ilkelerini konsolide etme amacıyla örtüşmektedir; yüzyıl ortasına yine aynı bağlamda bakıldığında moderne karşı hala herhangi bir eleştiri yoktur; fakat bu kez sunulma şekli, uluslararası alana açılmayı ve orada yer edinmeyi destekler nitelikte olmuştur. Bu anlamda dergide, 1930'larda içe dönük dinamiklerle uğraşma ve onları sağlamlaştırma durumu görülürken; 1950'lere gelindiğinde globalleşme için çağrı yapıldığı fark edilmiştir.



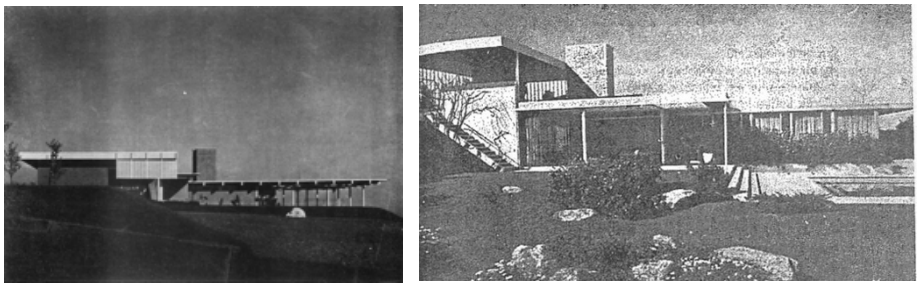
Şekil 6.3: Fotoğraf: Arkitekt, 1938/2 – 1956/1

- Çalışmanın önceki bölümlerinden '2.3.2 Yüzyıl Ortasında Mimarlık Ortamı' başlığında da bahsedildiği üzere bu dönem içerisinde Türkiye'deki bazı mimarlar yurtdışındaki yabancı mimarların eserlerinden yayınlar aracılığıyla etkilenerek o ilkeleri yapılarında uygulamıştır. Bu anlamda Arkitek'in yüzyıl ortası döneme ait sunulan yapı fotoğrafları incelendiğinde; yurtdışında oldukça benzerleri olan İzmir Belediyesi İş Hanı (1955), Florya ve Kilyos Tesisleri (1961) gibi yapılara yer verildiği görülmüştür (**Şekil 6.4, 6.5)**. Bu anlamda,

yabancı kaynaklı süreli yayınlardan etkilenilerek üretilen yapılar kimi zaman eleştirilere maruz kalsa da, Arkitek'in fotoğraf seçimlerinde modern kodlara vurgu yapması ve sayılarında yer vermesi ile bu durumun lehine bir konumda yer aldığı ve desteklediği gözlemlenmiştir.



Şekil 6.4: Sol: İzmir Belediyesi İş Hanı (Arkitekt, 1955), Sağ: Güney Amerika, Brezilya'da Eğitim ve Sağlık Bakanlığı **(Kortan, 1971)**.



Şekil 6.5: Sol: Florya ve Kilyos Tesisleri (Arkitekt, 1961), Sağ: Amerika'da Bir Ev **(Kortan, 1971)**.

- 1930'larda incelenen yapı fotoğraflarında farklı modernizm akımlarını içeren örneklere yer verildiği görülmüştür. Örneğin Ankara Sergi Evi (1935)'nde Art Deco'nun Streamline Moderne diye anılan türü, İstanbul Üniversite Observatoryumu (1936)'nda Einstein Kulesi'ni anımsatan ekspresyonist yaklaşım ve Elektrik Şirketi Deposu (1934)'nda ise Le Corbusier etkisindeki pürist yaklaşım görülmüştür. Yüzyıl ortasında ise bu dönemden farklı olarak büyük ölçüde; ızgara cephe, teras çatı, dikdörtgen kütle ve cam cephe kullanımı gibi Uluslarası Stil kodarını taşıyan yapı fotoğraflarına rastlanmıştır. Bu anlamda modern mimaride çok sesliliğin hakim olduğu 1930'lar dönemi Arkitekt'te yer alan yapılar aracılığıyla okunabilirken; dergide yapı fotoğrafları sunulurken söz konusu durumu vurgulayan seçimler yapıldığı ve hatta kapakta yer verilerek desteklendiği çıkarımı yapılmıştır (**Şekil 6.6)**.



Şekil 6.6: Arkitekt Kapak Fotoğrafları: Sergi Evi (1935), İstanbul Üniversite Observatoryumu (1936), Elektrik Şirketi Deposu (1934)

- Mimari fotoğrafın hem pratikte olanı hem de söylemsel/yazınsal olanı yeniden üretmesinde editör, fotoğrafçı gibi bir takım aktörler etkili olmaktadır. Dolayısıyla, dergide sunulan fotoğraflar; aynı zamanda editörün tercihleri ve bakış açısı ile birlikte sayfaya/kapağa aktarılarak yeniden üretilen bir imaja dönüşmüştür. Bu anlamda; incelenen fotoğrafların kapaklarda sunuluş biçimi 1930'larda anıtsal bir imaj sergilerken yüzyıl ortası dönemde daha evrensel bir dil tercih edildiği gözlemlenmiştir (**Şekil 6.7).**
- Dergi söylemlerinin biçimlenişinde editörlerin payı bir önceki madde de ele alındığı gibi şüphesiz büyük bir öneme sahiptir. Bu anlamda; çalışmanın kapak bölümüne dair yapılan incelemeler neticesinde 1930'larda modernist yazı tipolojisi kullanılırken; 1941'den itibaren fazla ilgi uyandırmayan Nazi etkisindeki tırnaklı yazı tipolojisi; 1950'lerde ise savaş sonrası etkisi ile tekrar değişen ve Arkitekt ile özdeşleşen, yayın hayatının sonuna kadar değişmeyen yazı tipolojisi kullanıldığı görülmüştür. Bu anlamda söz konusu dönemlerdeki ideolojik yansımasının editör aracılığıyla dergi kapağındaki yazı tipolojisine dahi yansıdığı fark edilmiştir (**Şekil 6.7).**



Şekil 6.7: Kapak: Arkitekt, 1938/1 – 1958/1

- Mimar/Arkitekt'in kurucusu aynı zamanda editörü olan Zeki Sayar derginin mimarlığı tanıtmasının yanı sıra; ''…mimarlık yayınının belli bir amaca yönelik bir propaganda aracı olarak kalmasını da uygun bulmakta idik.'' **(Sayar, 1980)** ifadesini kullanmıştır. Aynı zamanda 25. yıl yazısında ise **Sayar (1995)**: "Meslek dergisi olduğu için, kimseyi ne övdü, ne de zemetti. Hatta maalesef sanat tenkidleri de yapmamıştır.'' ifadesiyle her zaman objektif bir bakış sunulduğunu vurgulamıştır. Bu anlamda; önceki bölümlerde yapılan fotoğrafların sunuluş biçimi, vurgulanan yapı elemanları, alınan kadraj açısı gibi görsel analizler ışığında Sayar'ın ve Arkitekt'in modern mimarlığa karşı duruşu konusunda çelişen bu iki farklı sav üzerinden ilkine paralel bir duruş sergilediği savunulabilir. Bununla birlikte; Arkitekt'in yayın hayatı boyunca baskın bir şekilde tek isim tarafından yürütülmesinin de dergiyi önemli bir propoganda aracı haline getirdiğini söylemek mümkündür.

Son olarak, konu bağlamında ilgili çalışmalara bakıldığında; mimarlığın medyadaki temsilinin dergi kapakları üzerinden incelendiği veya mimarlık süreli yayınlarının dönemin mimarlık üretimi üzerine etkileri, mimar kimliğinin medyadaki görünürlüğü gibi başlıkların ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmada ise farklı olarak, Türkiye'de 1930'lar ve yüzyıl ortasında görülen modernizm anlayışlarının aynı medya aracı üzerinden farklı dönemlerde nasıl ele alındığı, nasıl işlendiği ve fotoğraflar üzerinden nasıl bir bakış açısıyla sunulduğu karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir. Bu nedenle, yapılan çalışmanın, daha sonra modernizmin temsilini farklı medya araçlarıyla inceleyecek olan ve göstergebilim aracılığıyla mimari fotoğraf çözümleyecek olan araştırmacılar için tartışma alanı oluşturabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Acar, B. G., Oktav, M., (2021), “Ofset Baskı Sistemine ait Temel Terimler ve Değerlendirilmesi”, Avrasya Terim Dergisi, 9(2), 63-68.

Acar, S., (2012), “Modern Mimarlığın Fotoğrafla İnşası”, Kontrast Dergi, 22.

Afşar, T., (2003), “Estetik”, Bulut Yayınları, İstanbul.

Ak, S. A. (2001), Erken cumhuriyet dönemi Türk fotoğrafı: 1923-1960. Remzi Kitabevi.

Ak, S. A., (2004). ‘’Girit’ten İstanbul’a Bahaeddin Rahmi Bediz’’, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ak, S. G., (2009), ‘’Fotoğrafın Kısa Tarihi Temel Fotoğrafçılık Bilgileri ve Tanıtım Fotoğrafçılığı’’, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Alpagut, L., (2018), ‘’Üretken bir mimar ve Ankara’da modern bir bina: Bruno Taut ve Atatürk Lisesi’’, Sanat Tarihi Dergisi, 27(1), 135-161.

Alsaç O., (1945), "Saraçoğlu Mahallesi’’, Mimarlık.

Alsaç, Ü., (1973), “Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi”, Mimarlık, 11-12.

Alsaç, Ü., (1976), “Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi”, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi.

Alsaç, Ü., (1984), “Arkitekt'ten İleriye”, Mimarlık, 2, 44-45.

Altan, E., (2001), “Zeki Sayar Türkiye de Mimarlığın Profesyonelleşme Sürecinde Bir Mimar”, Mimarlık, 300.

Altan, E., (2011), “The Exhibition House in Ankara: building (up) the "national" and the "modern", The Journal of Architecture, 16(6), 855-884.

Altengarten, J., (2002), “CreativityandtheRule of Thirds. Apogee Photo”, 36.

Altundağ, E., (2014), “Mimari Fotoğraf”.

Arkitekt (1935), 1.

Arkitekt (1935), 11-12.

Arkitekt (1935), 4.

Arkitekt (1935), 7-8.

Arkitekt (1935), 9.

Arkitekt (1936), 10-11.

Arkitekt (1936), 12.

Arkitekt (1936), 4.

Arkitekt (1937), 1.

Arkitekt (1937), 12.

Arkitekt (1938), 1.

Arkitekt (1938), 2.

Arkitekt (1938), 5-6.

Arkitekt (1939), 5-6.

Arkitekt (1943).

Arkitekt (1944).

Arkitekt (1950), 1-2.

Arkitekt (1950), 11-12.

Arkitekt (1951), 11-12.

Arkitekt (1951), 3-4.

Arkitekt (1951), 9-10.

Arkitekt (1955), 1.

Arkitekt (1955), 2.

Arkitekt (1956), 1.

Arkitekt (1956), 2.

Arkitekt (1957), 1.

Arkitekt (1958), 1.

Arkitekt (1959), 2.

Arkitekt (1959), 4.

Arkitekt (1961), 3.

Arkitekt (1962), 4.

Arseven, C. E., (1939), “L’Art Turc Depuis son Orijine Jusqu’à Nos Jours”, İstanbul: Devlet Basımevi.

Artun, A., (2004), “Baudelaire’de sanatın özerkleşmesi ve modernizm”, Modern hayatın ressamı, 7, 7-86.

Artun, T., (1983), “Uluslararası Bankacılık Bunalımı ve Türkiye’de Serbest Faiz Politikası”, Tekin Yayınevi, İstanbul.

Aslanoğlu, İ., (1983), “Bauhaus'a Kadar Endüstriyel Tasarım Mimarlık İlişkileri”, Mimarlık Dergisi, 21(193), 12-16.

Aslanoğlu, İ., (1988), “Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavırlar”, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi.

Aslanoğlu, İ., (2010), “Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı”, Bilge Yayıncılık, İstanbul.

Aşkan, A. A., (2011), “1922-1960 Yılları Arasında, İzmir’deki Mimarlık Ve Kentsel Planlama Bağlamında Rıza Aşkan”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Barr, A. H., (1932), “Foreword”, Modern Architecture International Exhibition, The Museum of Modern Art, New York.

Barthes, R., (1979), “Göstergebilim İlkeleri”, Çev.: Berke Vardar ve Mehmet Rıfat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Barthes, R., (1988), “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, Çev.: Mehmet-Sema Rıfat, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Barthes, R., (1993), “Göstergebilimsel Serüven”, Çev.: Mehmet-Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Başoğlu, N., (2019), “Reklam Afişlerinde Peirce'ün Görüntüsel Gösterge, Belirti Ve Simge Kavramlarının Kullanılması”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12(63).

Batur A., (2005), ‘’Türkiye Mimarlığında ‘Modernite’ Kavramı Üzerine”, Maan 5. Uluslararası Konferansı, İstanbul.

Batur, A., Batur, S., Bilgin, İ., Gerçek, C., (1985), “Modern Mimarlık Hareketinin Mimarlık Yayınlarında Ele Alınışı ve Yayınların Uygulamaya Etkisi”, Mimarlık, 5-6.

Baudelaire, C., (2004), “Modern hayatın ressamı”, Çev.: Berktay A., İletişim Yayınları, İstanbul.

Benevolo, L., (1971), “History of Modern Architecture”, M.I.T. Press.

Benjamin, W., (1968), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”.

Berger, J., (2014), “Bir Fotoğrafı Anlamak”, Çev.: Eyüboğlu B, Metis Yayınları, İstanbul.

Bingöl, İ. E., (2018), “İstanbul’un Modern Konutları”, Mimarist, 62.

Birol, G., (1996), “19. Yüzyıl Endüstri Devrimi Sonrası Mimari Akımlar”, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi.

Bodur, F., (2006), “Fotoğraf ve Renk: Foroğraftaki Renklerin İletilerin Algılanmasındaki Rolleri”, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 15, Sayı 1.

Bozdoğan, S., (2001), “Modernizm ve Ulusun İnşası”, Metis Yayınları, İstanbul.

Bozdoğan, S., (2002), “Türk Mimari Kültüründe Modernizm-Genel Bir Bakış”, İstanbul.

Bozdoğan, S., Akcan, E., (2012), “Turkey, Reaktion Books”, London, UK.

Bressani, M., (1990), “The Spectacle of the City of Paris from 25bis rue Franklin”, Assemblage, 12, 85-107.

Bükülmez, C., (2000), “1930’larda Arkitekt Dergisi’nde Mimari Metinler”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Can, C., (2020), “İstanbul'un Yabancı ve Levanten Mimarları”, Arketon Yayınları, İstanbul.

Colomina, B., (1994), “Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media”, Mit Press, Massachusettets.

Conrads, U., (2001), “20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar”, Çev.: Sevinç Y., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.

Corbusier, L., (1986), “Towards A New Architecture”, Çev.: Frederick E., Dover Publications, New York.

Curtis, W. J., (1996), “Modern Architecture Since 1900”, Phaidon Press Limited.

Çelik, Z., & Eldem, E. (Der.). (2015). Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914. Koç Üniversitesi Yayınları. İstanbul.

Çetin, C. İ., (2020), “Fotoğrafın İç Mimarlık Eğitimindeki Etkisi Ve Görsel Algı Bağlamındaki Rolü”, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

Çizgen, E., (1992), “Türkiye’de Fotoğraf”, İletişim Yayınları, İstanbul.

Eldem, S. H., (1939), “Milli Mimari Meselesi” , Arkitekt.

Eldem, S. H., (1940), “Yerli Mimariye Doğru’’, Arkitekt.

Elwall, R., (2004), “Building with light: the international history of architectural photography”, London.

Ercanlı, Ç., (2015), “Erken Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlık,ideoloji ve fotoğraf ilişkisi: Arkitekt kapakları”, Yüksek Lisan Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

Eren, H.(Ed.), (2011), “Sultan II. Abdülhamid Dönemi Fotoğraflarıyla Bursa”, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul.

Ergand, Ç., (2012), “Mimari ve Fotoğraf”, Kontrast Dergi, 22.

Ergut, E. A., (2014), “Displaying abroad: Architecture and town planning exhibitions of Britain in Turkey in the mid-1940s”, New Perspectives on Turkey, 50, 145-170.

Ersoy, A., (2018), “Sultan ve Aşireti: II. Abdülhamid Fotoğraf Albümlerinde Osmanlı Kökenlerini Belgelemek”, İçinde, Tarihin Merkezine Seyahat: Fotoğraf ve Osmanlı Köklerinin Yeniden Keşfi (1886), ed. Özge Ertem ve Bahaattin Öztuncay, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Erten, E., (2015), “Arkitekt’in (1931-1980) ve Dergilerin Ömrü: Mimarlık Söyleminin Üretiminde Yayımcılığın Rolü. Zeki Sayar ve Arkitekt, Tasarlamak, Örgütlemek, Belgelemek”, (ed.) Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara.

Erten, Ö. İ., (2016), “Şişli’de bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri”, Bozlu Sanat ve Yayıncılık, İstanbul.

Feldman, E. B., (1987), “The Problems of Art Criticism, Varieties of Visual Expericence”.

Frampton, K., (1995), “Modern Architecture A Critical History”, London.

Gezgin, S., (1994), “Basında fotoğrafçılık”, Der Yayınları.

Giedion, S., (1951), “A decade of New Architecture” Zurich.

Giles, R. H., (1988), “Newsroom Management: A Guide to Theory and Practice”, Media Management Books.

Gök, K., (2016), “Fotoğrafın Bulunuşu Ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler”, Yıldız Journal of Art and Design, 3(1), 43-66.

Gökgönül, O., (2006), “Türkiye’de Mimari Fotoğrafın Gelişimi” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

Graves, M., (1982), “Representation and Architectural”, Akin, O. and Weinel, E.(eds.), Maryland.

Greımas A. J. & Courtés J., (1979), “Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage”, Paris.

Grill, T. ve Scanlon, M., (2003), “Fotoğrafta Kompozisyon”, Homer Kitapevi, İstanbul.

Gropius, W., (1967), “Yeni Mimari ve Bauhaus”, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, İstanbul.

Guiraud, P., (1994), “Göstergebilim”, İmge Yayınları, Ankara.

Gurallar, N., (2014), “Kent ve Köy Algısı Arkitekt 1930’lar”, Mimarlık, 379.

Gümrükçü, C. O., (2022), “Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığımızın Gelişimi”, Fotoğrafya, Sayı:4.

Günay, D., (2016), “Göstergebilim ve Fotoğrafta Anlam”, Kontrast Dergisi.

Günay, R., (2020), “Analog ve Dijital Mimarlık Fotoğrafı”, Yem Yayın, İstanbul.

Günergun, F., (2008) “Osmanlı Mühendis ve Mimarları Arasında İlk Cemiyetleşme Teşebbüsleri” ,Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Belgeleriyle, ed. Okday, C., TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Ankara.

Gürer, T. K. ve Yücel, A., (2005), “Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi” İTÜ Dergisi, 4 (1), 84-96. İstanbul.

Hasol D., (2017), “20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı”, Yem Yayınları, İstanbul.

Hedgecoe, J., (1999), “Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı”, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Hepark, E. A., (1998), “Cumhuriyet’in İlk Yıllarından Günümüze Türkiye’de Fotoğrafçılık”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

Heynen, H., (1999), “Architecture and modernity”.

Hitchcock, H. R. and Johnson P., (1932), “The International Style: Architecture Since 1922”, New York.

Hjelmslev, L., (1954), “La stratification du langage”.

Hollingsworth, M., (1988), “Architecture of 20th Century”, Bison Books, London.

Holod, R. and Evin, A., (1984), “Modern Turkish Architecture”, Univ of Pennsylvania.

Kalfagil, S., (1981), “Fotoğraf Sanatında Kompozisyon”, Fotoğraf Yayınları Teknik ve Teorik Dizi, 3, Istanbul.

Kalfagil, S., (2007), “Fotoğrafın Yapısal Ögeleri Ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon”, Fotoğrafevi Yayınları.

Kanburoğlu, Ö., (1998), “Mimari fotoğraf.”, Marmara Üniversitesi.

Kanburoğlu, Ö., (2007), “A’ dan Z’ ye Fotoğraf”, Say Yayınları, İstanbul.

Karakuş, A, P., (2015), “İzmir Kültürpark’ın anımsa (ma) dıkları: temsiller, mekânlar, aktörler”, İletişim Yayınları.

Karaman, E., (2017), “Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması”, İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 34, 25- 36.

Kemiksiz, A., (2021), “Göstergebilim Bağlamında Reklamlarda Bedenin Tüketim Nesnesi Olarak Metalaştırılması”, Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi.

Kılıç, L., (2007), “Fotoğrafa Başlarken”, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Kıran, G., (2017), “Modern Mimari’de Fotoğraf Kullanımının Yayıncı Mimarlar Le Corbusier Ve Zekisayar Üzerinden Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi.

Kortan, E., (1971), “Türkiye’de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1950-1970”, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.

Kortan, E., (1974), “Türkiye’de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-70”, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.

Kortan, E., (1984), “XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Kortan, E., (1991), “Modern ve Post Modern Mimarlığa Eleştirisel Bir Bakış”, Yapı, 11.

Kosifoğlu, M. H., (2000), “Geçmişten Günümüze Bursa Tarihi -Turistlere Rehber-”, Zikir Yayınları.

Mamalı, T. A., (2019), “Türkiye İş Bankası Mimarlığı Ve Çelik Alatur'un Çalışmaları”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Matthews. H., (1994), “The Promotion of Modern Architecture by the Museum of Modern Art in the 1930s”, Journal of Design History, 7, 1.

Melvin, J., (2009), “İzmler Mimarlığı Anlamak”, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Mimar (1931), 1.

Mimar (1931), 6.

Mimar (1932), 2.

Mimar (1932), 7-8.

Mimar (1933).

Mimar (1934), 6.

Mimar (1934), 7.

Mimar (1934), 8.

Mimarlık (1944), 1.

Mülayim, A., (2017), “Art Deco Mimarlığı Ve İç Mekân Tasarımına Yansımaları”, İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi, 6(3), 1009-1026.

Okay, C., (2004), “Eski Harflerle Mühendislik Dergileri”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 2, Sayı 4.

Önen, F., (2016), “Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Fotoğrafın Tarihsel Kaynak Değeri”, Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi.

Özcanlı, Ş., (2022), “Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığı'nın söyledikleri: La Turquie Kemaliste dergisi'nin (1934-1948) mimari fotoğraflarının görsel teoriler ve tarihsel metinler üzerinden tarihyazımsal okunması”, Yüksek Lisans Tezi, Çankaya Üniversitesi.

Özendes, E., (1995), “Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)”, İletişim Yayınları, İstanbul.

Özendes, E., (1999), “Türkiye’de Fotoğraf”, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Özgüven, Y., (2020), “Mimarlık Süreli Yayınlarının Tarihsel Bağlamına Dair Bir Değerlendirme: Türkiye’nin İlk Mimarlık Dergileri Ve Arkitekt”. Tarih Ve Gelecek Dergisi 6, 2, 198-222.

Özorhon, İ. F., (2008), “Mimarlıkta özgünlük arayışları: 1950-60 arası Türkiye modernliği”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Parsa, A. F., ve Olgundeniz, S. S., (2014), “İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme”, Literatürk Yayınları, İstanbul.

Peirce, C., (1984), “Writings of Charles S. Pierce”, 2.

Prator, S. (1996), “Son Osmanlı Dönemi Kültür Tarihine Dair Önemli Bir Kaynak: Şehbal Mecmuası”, Tarih Boyunca Türk Tarihine Kaynaklar Semineri Bildiriler Kitabı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırma Merkezi, İstanbul.

Proud, L. and Bonicci, P., (1998), “Designing with photographs”.

Ragon, M., (2010), “Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi”, Çev.: M. A. Erginöz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Rıfat, M., (1998), “XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilimin Kuramları, I ve II”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Richards, J.M., (1960), “Introduction to Modern Architecture”, Harmondsworth.

Santomasso, E., (1972), “Origins and Aims of German Expressionist Architecture”, Columbia University, 9-37.

Saussure, D. F., (1985), “Genel Dilbilim Dersleri”, Çev.: B. Vardar, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Sayar, Z., (1955), “25inci Yılı Bitirirken”, Arkitekt, 4.

Sayar, Z., (1979), “Zeki Sayar Anlatıyor: Türk Mimarlarının Örgütlenme Çabaları”, Çevre Haberleri, 2, 77.

Sayar, Z., (1994), Yapı, 152.

Schwarzer, M., (2004), “Zoomscape: Architecture İn Motion And Media”, Princeton Architectural Press.

Sert, G. B., (2006), “A survey on photographic representation in architectural magazine covers: covers of Arredamento-Mimarlık”, Master's Thesis, Middle East Technical University.

Sert, G., (2006), “A Survey On Photographic Representation In Architectural Magazine Covers: Covers Of Arredamento-Mimarlik”, Master's Thesis, Middle East Technical University.

Sezer, I., (2021), “Othmar Pferschy’nin Türk Fotoğrafına Etkileri”, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 7(13), 65-76.

Sontag, S., (1999), “Fotoğraf Üzerine”, İstanbul.

Sözen, M., (1984), “Cumhuriyet dönemi Türk mimarlığı, 1923-1983” Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Speidel, M., (1998), “Bruno Taut: Çalışmaları ve Etkisi. Atatürk için Düşünmek: İki Eser Katafalk ve Anıtkabir”, Eren Yayıncılık.

Stoller, E., (1963), “Photography and the Language of the Architecture”, MIT Press.

Tagg, J., (1993), “The burden of representation: Essays on photographies and histories”, U of Minnesota Press.

Tanyeli, U., “Mimarlık Dergisi Neyi Temsil Eder? 20. Yüzyıla Bir Bakış”, Arredamento Mimarlık, 2000/12.

Tanyeli, U., (1992), “Çağdaş İzmir’in Mimarlık Serüveni”, Yapı Kredi Yayınları.

Tanyeli, U., (1997), “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık”, Modernizmin Serüveni, İstanbul.

Tanyeli, U., (1997), ” Modern Mimarlık”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, II.

Tanyeli, U., (2001), “Mimarlık’ın 300. Sayısı ve Sektörün Tarihi Bağlamında Bugün Türkiye’de Mimarlık Dergiciliği”, Mimarlık, 300.

Tapan, M., (2007), “Uluslararası üslup: Mimarlıkta liberalizm. Modern Türk mimarlığı içinde Ankara”, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Terzi, M. U., (2006), “Fotoğraf Okuma Ve Eleştiri”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.

Tuluk, Ö. İ., (2009), “Cumhuriyet Dönemi Mimarlık Dergileri ve Mimarlık Tarihi Yazıları Bibliyografyası”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (13), 485-556.

Ural, S., (1974), “Türkiye'nin Sosyal Ekonomisi ve Mimarlık 1923-1960”, Mimarlık Dergisi, 123-124.

Ural, S., (1974), “Türkiye’nin Sosyal Ekonomisi ve Mimarlık”, Mimarlık Dergisi, 123-124, s.5-51.

Ü.Alsaç., (1976), “Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi”, Karadeniz Teknik Üniversitesi.

Ünalın, Ç., (2011), “II. Meşrutiyet Döneminde Mimar ve Mühendislerin Kurduğu Dört Dernek ve Yayımladıkları Fransızca Üç Dergi”, Mimarlık Dergisi, no:358

Ürper, O., (2006), “Fotoğrafta Kompozisyon Ögeleri ve Anlam Üzerine Göstergebilimsel Bir Çözümleme“. Türkiye’de Estetik Kongresi Bildiri Kitabı, S:651 668.

Vakıflar Dergisi (1938), 1.

Vanlı, Ş., (2006), “Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı Eleştirel Bakış”, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Yapı Dergisi (1986), 6.

Yapı Dergisi(1994), 152.

Yavuz, E., (2015), “An Aesthetic Response To An Architectural Challenge: Architecture‘s Dialogue With The Arts İn Postwar Turkey”, Middle East Technical University.

Yavuz, Y., (1973), “Cumhuriyet Dönemi Ankarasında Mimari Biçim Endişeleri”, Mimarlık, 11-12.

Web-1 https://www.arkitektuel.com/rietveld-schroder-evi/

Web-2: https://www.theartstory.org/artist/mondrian-piet/

Web-3: https://www.reddit.com/media?url=https%3A%2F%2Fi.redd.it%2F74kyjs3e0qn61.jpg

Web-4:https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/architecture/barcelona-pavilion

Web-5: https://turkiyetasarimvakfi.org/en/blog/75-le-corbusiernin-3-hali,

Web-6: https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ankara-devlet-konservatuvari/

Web-8:https://www.dijitalhaber.com.tr/kurumlar/merkez-bankasi-91-yil-once-3-ekim-1931-tarihinde-bugun-kuruldu-7354

Web-9: https://www.atlasofplaces.com/photography/new-objectivity/

Web-10: https://artmap.com/konsthallmalmo/exhibition/laszlo-moholy-nagy-2011

ÖZGEÇMİŞ

Efnan SAĞDIÇ, 2013 yılında Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi'nde Mimarlık Bölümüne başladığı lisans eğitim hayatını 2018 yılında tamamlamıştır. 2020 yılı itibariyle yüksek lisans eğitimine Gebze Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda başlamıştır.

TEZ ÇALIŞMASI KAPSAMINDA YAPILAN YAYINLAR

Sağdıç, E., Yavuz, E., (2023), "Yüzyıl Ortası Modernizmin Temsilinde Bir Aktör: Mimari Fotoğraf", 5. Uluslararası Karadeniz Modern Bilimsel Araştırmalar Kongresi, Rize.

EKLER

Ek-1: Türkiye'de Yaşanan Önemli Siyasi Gelişmeler

29 Ekim 1923	Cumhuriyet'in ilanı
3 Mart 1924	Hilafetin kaldırılması
20 Nisan 1924	Anayasa'nın kabulü
25 Kasım 1925	Şapka ve kıyafet inkılabı
17 Şubat 1926	Türk Medenî Kanunu'nun kabulü
28 Mayıs 1927	Teşvik-i Sanayi Kanunu'nun çıkarılması
1 Kasım 1928	Harf inkılabı
19 Şubat 1932	Halkevlerinin açılması
11 Kasım 1934	Kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi
26 Haziran 1934	Soyadı Kanunu
10 Kasım 1938	Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü
11 Kasım 1938	İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı seçilmesi
1 Eylül 1939	II. Dünya Savaşı başlangıcı
18 Temmuz 1945	Milli Kalkınma Partisi kuruluşu ile çok partili hayata geçiş
2 Eylül 1945	II. Dünya Savaşı sonu
14 Mayıs 1950	Demokrat Parti iktidara gelmesi
1 Ağustos 1951	Yabancı Sermaye Yatırımlarını Teşvik Kanunu çıkarılması
27 Mayıs 1960	Askeri darbe
9 Temmuz 1961	Yeni Anayasanın kabulü