

**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MODERN MİMARİ'DE FOTOĞRAF KULLANIMININ YAYINCI
MİMARLAR LE CORBUSIER VE ZEKİ SAYAR ÜZERİNDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Gamze KIRAN

**Danışman
Doç. Dr. Sıdika ÇETİN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
ISPARTA - 2017**



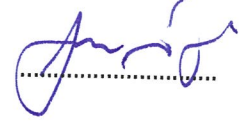
© 2017 [Gamze KIRAN]

TEZ ONAYI

Gamze KIRAN tarafından hazırlanan " Modern Mimari'de Fotoğraf Kullanımının Yaygın Mimarlar Le Corbusier Ve Zeki Sayar Üzerinden Değerlendirilmesi" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri üyeleri önünde Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü **Mimarlık Anabilim Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak başarı ile savunulmuştur.

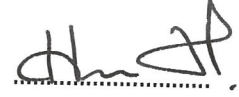
Danışman

Doç. Dr. Sıdıka ÇETİN
Süleyman Demirel Üniversitesi



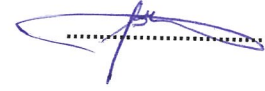
Jüri Üyesi

Doç. Dr. Hacer MUTLU DANACI
Akdeniz Üniversitesi



Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Dr. H. Gökçen ÖZKAYA
Süleyman Demirel Üniversitesi



Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Yasin TUNCER

TAAHHÜTNAME

Bu tezin akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını ve kullanılan tüm literatür bilgilerinin referans gösterilerek tezde yer aldığını beyan ederim.

Gamze KIRAN



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ŞEKİLLER DİZİNİ	vi
ÇİZELGELER DİZİNİ	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Konuya Yaklaşım	1
1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi	1
1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi	2
2. KAYNAK ÖZETLERİ.....	5
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	7
3.1. Modernlik ve Modernleşme Kavramları Üzerine.....	7
3.1.1. Avrupa merkezli modernizm yaklaşım.....	8
3.1.2. Türkiye’de modernleşme hareketleri.....	11
3.2. Kitle İletişimi ve Fotoğraf	16
3.2.1. Basında fotoğraf kullanımı.....	19
3.2.2. Modern mimarlıkta fotoğraf	21
3.3. Fotoğrafta Sistematik İlişkiler	22
3.3.1. Fotoğraf-nesne ilişkisi	24
3.3.2. Fotoğraf-fotoğrafçı ilişkisi.....	27
3.3.3. Fotoğraf-izleyen ilişkisi.....	30
3.3.4. Fotoğraf-yayıncı ilişkisi.....	33
4. YAYINCI MİMARLAR OLARAK LE CORBUSIER VE ZEKİ SAYAR.....	37
4.1. Le Corbusier’in Mimar Kimliği ve Modernizm ’e Bakışı	37
4.2. Le Corbusier ’in Yayınladığı L’Esprit Nouveau Dergisi	42
4.3. L’Esprit Nouveau Dergisinde Fotoğraf Kullanımı	46
4.3.1. Kapak fotoğrafları	47
4.3.2. Tanıtım fotoğrafları	48
4.3.3. Haber fotoğrafları.....	55
4.3.4. Sanat fotoğrafları.....	56
4.4. Zeki Sayar’ın Mimar Kimliği ve Modernizm ’e Bakışı	60
4.5. Zeki Sayar’ın Yayınladığı Arkitekt Dergisi	65
4.6. Arkitekt Dergisinde Fotoğraf Kullanımı	73
4.6.1. Kapak fotoğrafları	75
4.6.2. Tanıtım fotoğrafları	78
4.6.3. Haber fotoğrafları	88
4.6.4. Sanat fotoğrafları.....	94
5. ARAŞTIRMA BULGULARI.....	97
6. SONUÇLAR.....	105
KAYNAKLAR	109
ÖZGEÇMİŞ.....	115

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

MODERN MİMARİ'DE FOTOĞRAF KULLANIMININ YAYINCI MİMARLAR LE CORBUSIER VE ZEKİ SAYAR ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Gamze KIRAN

Süleyman Demirel Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Sıdıka ÇETİN

Modernizm Avrupa kökenli olmasına rağmen taşıdığı evrensellik iddiasıyla tüm dünyada etkisini göstermiştir. 20. yüzyılda ortaya çıkan bu rasyonalist düşünme biçimi, genç Türkiye Cumhuriyetinde de etkisini göstererek, çağdaşlaşma yoluna giren hükümet için bir araç olmuştur. Fakat Avrupa'da gerçekleşen ekonomik, kültürel, toplumsal dönüşümlerin Türk toplumunda gerçekleşmemiş olması modernizmin tepeden inme bir proje olarak görünmesine neden olmuş ve bu doğrultuda modernleşme süreci 'modernite projesi' olarak değerlendirilmiştir.

Modernizmin somut olarak dönüştürdüğü alanlarda biri de kuşkusuz mimarlık olmuştur. Görselliğin önemli bir yere sahip olduğu modern hayatta mimarlık ideolojilerin yayılmasında kullanılırken, fotoğrafla birlikte yeniden üretilerek daha fazla kitleye ulaşabilme imkânı bulmuştur. Fotoğraf, mimarlık alanında belgeleme, kanıt, araştırma, arşivleme gibi farklı amaçlar doğrultusunda kullanılan bir araç olmuştur. Basında kullanılan fotoğraf, ideolojileri ve imgeleri dolaşıma sokmuş, kitlelere yönlendirmek ve şekillendirmek için bilinçli bir kullanım ürünü olmuştur. Bu fotoğraflara yapılan ideolojik yüklemeler, yayınlanan basın organının genel yayın politikası çerçevesinde ve başındaki insanların seçimleri doğrultusunda gerçekleşmektedir.

Çalışma tüm bu bilgilerden yola çıkarak, hem aktif bir mimarlık pratiğinde bulunmuş olan hem de bir dergi editörlüğü yapan Le Corbusier ve Zeki Sayar'ı ele almaktadır. Tez, L'Esprit Nouveau ve Arkitekt dergileri içerisinde fikirlerin kitlelere ulaşımında kullanılan fotoğrafın ele alınış biçimleri, kullanım amaçları, fotoğraf kullanımları arasındaki benzerlik ya da farklılıkların ne şekilde gerçekleştiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Modern mimarlık, Le Corbusier, Zeki Sayar, L'Esprit Nouveau, Arkitekt, Fotoğraf

2017, 115 sayfa

ABSTRACT

M.Sc. Thesis

EVALUATION THROUGH PUBLISHER-ARCHITECTS LE CORBUSIER AND ZEKİ SAYAR ON THE USE OF PHOTOGRAPHY IN MODERN ARCHITECTURE

Gamze KIRAN

**Süleyman Demirel University
Graduate School of Natural and Applied Sciences
Department of Architecture**

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Sıdıka ÇETİN

Although the modernism is origin of european, the world has been influenced, because of its claim to universality. This rationalist way of thinking emerged in the 20th century has also been influential in the young Turkish Republic and it has become a tool for the government to enter the path of modernization. However, the fact that the economic, cultural and social transformations that took place in Europe did not take place in the Turkish society led modernization to appear as a project from the top, and the modernization process was regarded as a 'modernity project' in this.

One of the areas where modernizmin has transformed concretely is undoubtedly architecture. Visuality have a important place in modern life. While architecture is used to spread ideologies, it has been reproduced with photographs and has been able to reach more masses. Photography is a tool used for different purposes such as documentation, evidence, research and archiving in the field of architecture. Ideologies and images has been circulation with photography used in media and have become a product of conscious use for guiding and shaping the masses. The ideological burdens on these photographs happens in the framework of the general publication policy of the press and in the direction of the publisher's choices.

Zeki Sayar and Le Corbusier were both active architects, conveying their thoughts to their designs and editing a magazine. Study based on all this information, the way in which Le Corbusier and Zeki Sayar approach with the photographs reveals the similarities or differences between their use, the use of photographs, and the use of photographs in L'Esprit Nouveau and Arkitekt.

Keywords: Photography, Modern Architecture, Le Corbusier, Zeki Sayar, L'Esprit Nouveau, Arkitekt

2017, 115 pages

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam boyunca konunun geliőmesinde ve yönlendirilmesinde verdiği fikir ve önerileriyle birlikte, ilgi ve anlayışını esirgemeyerek yoğun çalışma sürecinde zamanını ayırıp destek olan danıőmanım Doç. Dr. Sıdık etin'e teşekkür ederim.

Tezimin her aőamasında beni yalnız bırakmayan aileme, arkadaőlarıma özellikle her koőulda devam etmemi sağlayarak desteğini bırakmayan Taha Yiğit Alkan'a sonsuz sevgi ve saygılarımı sunarım.

Gamze KIRAN
ISPARTA, 2017



ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 3.1. Bauhaus Binası, Mimarlar: Walter Gropius and Adolf Meyer photo: Hans Wagner	11
Şekil 3.2. İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 1934, Ankara, Mimar Ernst Egli	14
Şekil 3.3. Copyshop, 1999, İç mekan maket fotoğrafı, Fotoğrafçı: Thomas Demand,	26
Şekil 3.4. Şelale Evi, Fotoğrafçı: Bill Hedrich, 1937	30
Şekil 4.1. Dom-ino Evi, Mimar: Le Corbusier	38
Şekil 4.2. Villa Sovaye, Planlar, Mimar: Le Corbusier	39
Şekil 4.3. Villa Sovaye, İç Mekan, Teras, Mimar: Le Corbusier	40
Şekil 4.4. Villa Sovaye, Cephe, Mimar: Le Corbusier	40
Şekil 4.5. L'Esprit Nouveau dergisi abone dağılımı	44
Şekil 4.6. L'Esprit Nouveau dergi kapakları	48
Şekil 4.7. Spad XIII Bleriot	49
Şekil 4.8. Air Express	50
Şekil 4.9. Görmeyen Gözler	51
Şekil 4.10. Schwob Villası	52
Şekil 4.11. Schwob Villası	52
Şekil 4.12. Empress of France, Kanada Pasifik Şirketi	54
Şekil 4.13. Aquitania, Cunard Şirketi	55
Şekil 4.14. Haber Fotoğrafı	56
Şekil 4.15. Sanat Fotoğrafları	58
Şekil 4.16. Etienne Chevalier et St Etienne, Sanatçı: Jean Fouquet	59
Şekil 4.17. Nature Morte, Sanatçı: Juan	60
Şekil 4.18. Dr. Sani Yaver Villası, Mimar: Zeki Sayar, Ön Görünüş	63
Şekil 4.19. Dr. Sani Yaver Villası. Mimar: Zeki Sayar, Planlar	63
Şekil 4.20. E.Saniye Hanım Evi, Mimar: Arif Hikmet, Perspektif,	74
Şekil 4.21. Arkitekt 1931-1940 Kapak Fotoğrafları	76
Şekil 4.22. 1931-1940 yılları arasında kapak fotoğraflarında mimari fotoğraflar dışında kullanılan fotoğraflar	77
Şekil 4.23. Cili Kira Evi, Mimar: Zeki Sayar	80
Şekil 4.24. Tanıtım fotoğrafları cephe örnekleri	82
Şekil 4.25. Modada Bir Villa, Mimar: Zeki Sayar	83
Şekil 4.26. Tanıtım fotoğrafları iç mekân örnekleri	85
Şekil 4.27. Dr. Sani Yaver Villası, Mimar: Zeki Sayar, İç Mekân	86
Şekil 4.28. Tanıtım fotoğrafları detay örnekleri	88
Şekil 4.29. Haber Fotoğrafları	90
Şekil 4.30. Romanya'da Mimari adlı metinde fotoğraf kullanım alanı	91
Şekil 4.31. Yabancı Dergiler başlıklı fotoğraflar	92
Şekil 4.32. Farklı başlıklar altında yayınlanan haber fotoğrafları	93
Şekil 4.33. Sanat fotoğrafları	95

ÇİZELGELER DİZİNİ

	Sayfa
Çizelge 5.1. Arkitekt-L'Esprit Nouveau Dergilerinin Yapısal Olarak Karşılaştırması.....	99
Çizelge 5.2. Arkitekt Dergisi Fotoğraf Kullanım Gösterimi	103
Çizelge 5.3. L'Esprit Nouveau Dergisi Fotoğraf Kullanım Gösterimi	104



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

CIAM Uluslararası Çağdaş Mimarlık Kongreleri
TDK Türk Dil Kurumu



1. GİRİŞ

1.1. Konuya Yaklaşım

Fotoğrafın icadından itibaren mimarlık ve fotoğraf etkileşim içinde olmuştur. Mimarlık, fotoğrafın nesnesi olarak fotoğrafla birlikte yeniden üretilmiştir. Farklı amaçlar doğrultusunda kullanılan fotoğraflarda çeşitli işlevleri yerine getirmektedirler. Belgelemek, kanıtlamak, hatırlamak için çekilmiş olan fotoğrafların kullanım alanları da oldukça yaygındır. Aynı şekilde bir mimari fotoğrafın da çok farklı biçimlerde karşımıza çıkması mümkündür. Sergi, afiş, televizyon, gazete ve dergi gibi birçok alanda kullanılan mimari fotoğrafların kuşkusuz en yoğun kullanıldıkları alan mimarlık dergileridir.

Mimari fotoğrafların basın alanında kullanılmasıyla, belirli amaçlar uğruna işlevselleştirilmiş ve kitlelere ulaşmada bir araç olarak kullanılmıştır. Fotoğrafa yüklenen işlevin arkasında bu işlevi yükleyenin ideolojisi de yer almaktadır. Bu durumda bir dergide fotoğraflara, o derginin çıkarılma amaçlarına hizmet ettiği doğrultuda yer verildiğini söylemek mümkündür.

Çalışma, ilk olarak fotoğraf ve mimarlık ilişkisinden yola çıkarak, mimari fotoğrafların basında kullanımlarına ve toplumdaki etkilerine odaklanmış, fotoğrafların mimarlık süreli yayınlarındaki konumlarına, amaçlarına, işlevlerine ve ideolojik ilişkilerine ve bunların derginin amacı ve editörleri çerçevesinde nasıl şekillendiğine yoğunlaşmıştır.

1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Çalışmada genel olarak, modern mimarlık döneminde, bir mimarlık dergisinde etkin ve aktif görevler alarak yayıncılık yapmış olan iki mimarın Le Corbusier ve Zeki Sayar'ın çıkartmış oldukları dergilerindeki fotoğrafların ele alınış biçimleri ve kullanım amaçları irdelenmiştir. Çalışma örnekleme olarak seçilen Le Corbusier'in yayıncılığını yaptığı L'Esprit Nouveau Dergisi ve Zeki Sayar'ın yayıncılığını yaptığı Arkitekt Dergisinde modern mimarlık ortamında

yayınlanmış olan fotoğrafların karşılaştırmalı değerlendirilmelerinin yapılması ve modern kavramı ile birlikte değişen, dönüşen mimarlık anlayışının fotoğraf ile yeniden üretimi sonucunda dergilerle topluma aktarılış biçimlerinin, fotoğrafın bu süreçteki rolünün ve kullanım biçimlerinin yayınlanmış fotoğraflar üzerinde yapılan incelemelerle ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Günümüzde fotoğraf üzerine kavramsal çalışmalar ortaya konulmaktadır. Mimarlık ve fotoğraf ilişkisi farklı içeriklerde ele alınarak mimari fotoğraf kavramı çerçevesinde değerlendirmeler yapılmıştır. Yapılan çalışmalar içerisinde fotoğraf ve mimarlık kapsamında ele alınan çalışmalarda mimar öznesi ya arka planda kalmış ya da birkaç çalışmada yabancı mimarlar üzerinden irdelenmiştir. Bu doğrultuda Türkiye'deki önemli mimarlardan Zeki Sayar mimarlık ortamında fotoğraf nesnesini, çıkardığı mimarlık dergisinde kullanarak yayıncı-mimar sıfatıyla aktif olarak yer almıştır. Zeki Sayar'ın daha önce bu bakımdan ele alınmamış olması ile mimarlık ve fotoğraf yaklaşımında mimar öznesini de içerisinde barındırarak Le Corbusier ve Zeki Sayar üzerinden fotoğraf ve mimarlık bağlamında karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılması çalışmanın özgün değerini ortaya koymaktadır.

1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Çalışma, modern mimarlık hareketinde fotoğraf kullanımıyla birlikte yeniden üretilen mimarlığın dergi gazete gibi basın-yayın organlarında kullanımının değerlendirilmesine paralel olarak mimar-yayıncı kimliğini de bu değerlendirmenin içine dâhil etmektedir. Modern mimarlık denildiğinde akla gelen önemli isimlerden Le Corbusier ve Türkiye'de modern mimarlığın tanıtılmasında, yayılmasında etkin bir rolü olan Zeki Sayar'ın çalışma kapsamında ele alınması modern düşüncüyü benimseyen mimarlar olmalarının yanı sıra yayınladıkları dergilerde benimsedikleri düşünceleri aktarabilecekleri aktif konumlarından var olmuş yayıncı-mimar kimliklerinin olması bakımından önemlidir. Bu iki mimarın modernizm sürecinde fotoğrafla olan ilişkileri ve düşünceleri, fotoğrafı kullanım biçimleri, aktarım arasındaki benzerlikler ve

farklılıkları ortaya koyularak tarihsel dönem bağlamında incelenmesi çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Çalışmada, Le Corbusier'in L'Esprit Dergisi'nde 1920-1925 yılları arasında yayınlanmış sayıları ve Zeki Sayar'ın Arkitekt Dergisi'nde 1931-1940 yılları arasında yayınlanan sayılarını kapsayan bir sınırlandırılmaya gidilmiştir. Alt ve üst sınırlandırılmalar, farklı dönemlerde farklı yerleri etkileyen modernizmin etkinliğinin yüksek olduğu dönemlere göre belirlenmiştir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye radikal bir değişim sürecine girmiş olsa da, mimarlıkta bir süre Osmanlı canlandırıcılığı devam etmiş ve 1920'lerin sonlarına doğru yeni-modern anlayış ortaya çıkmıştır. 1927 yılından 1940 II. Ulusal mimarlık akımına kadar etkin olan yeni, kübik, modern gibi farklı şekillerde adlandırılan bu anlayış kamu ve konut tasarımlarını biçimlendirmiştir. Çalışma kapsamına ele alınan Arkitekt dergi sayıları da bu olgular göz önüne alınarak belirlenmiştir. 20. Yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan ve sonrasında Türkiye'de de etkisini gösteren, farklı tarihsel süreçleri kapsayan modern mimarlık anlayışı, dergiler arasındaki çıkış tarihlerinin ve çalışma kapsamı oluşturan sınırlamaları farklılaştırmıştır.

Üçüncü bölümde, mimarlık ve fotoğraf ilişkisinin genel olarak irdelenebilmesi, Arkitekt ve L'Esprit Nouveau dergilerinde kullanılmış olan fotoğrafların daha iyi anlaşılması için gerekli olan tarihsel arka planından bahsedilmiştir. Avrupa'da ortaya çıkan modernizm akımının mimari etkileriyle birlikte, Türkiye'deki modernleşme sürecinde mimari değişimler aktarılmıştır. Ayrıca fotoğrafın sistematik olarak ele alınmasıyla, fotoğraf-nesne, fotoğraf-fotoğrafçı, fotoğraf-izleyen ve fotoğraf-yayıncı ilişkileri üzerinde durulmuş ve basında ve modern mimarlıkta fotoğraf kullanımının kitle iletişimindeki etkileri ortaya koyularak çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur.

Dördüncü bölümde ilk olarak Corbusier'in modern mimarlığı ele alış biçimi ve mimar kimliği irdelenmiştir. Corbusier'in yayıncılık yönü ele alınarak L'Esprit Nouveau Dergisi ile olan ilişkisi doğrultusunda 1920-1925 yılları arasındaki

yayınlanan derginin politikasından, içeriğinden ve biçim özelliklerinden bahsedilmiştir. Çalışmanın çıkış fikrini oluşturan dergideki fotoğraf kullanımının incelenmesi bu bölümde ele alınarak, yayınlanmış fotoğraflar dergi içeriğindeki kullanım amaçları, dergi içindeki konumları ve içerik türlerine göre; Kapak Fotoğrafları, Tanıtım Fotoğrafları, Haber Fotoğrafları ve Sanat Fotoğrafları olmak üzere dört ana başlık altında toplanmıştır. Başlıklar altında yer alan fotoğraflar içerik ve amaçları bakımında ayrı ayrı incelenmiş ve sayfa kompozisyonundaki kullanımları da göz önünde bulundurularak biçimsel kullanımları da ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın karşılaştırmalı bir yöntemi olduğundan, yukarıda bahsedilmiş olan adımların hepsi Zeki Sayar içinde geçerli olup, onun mimarlığı ele alış biçiminin altında Arkitekt dergisinin içerik olarak Zeki Sayar ile birlikte değerlendirilmiş ve dergide kullanılan fotoğraflar aynı başlıklar altında incelenmiştir.

Son bölümde ele alınan sonuçlar ortaya koyulan tüm araştırma bulgularının genel değerlendirmeleri yapılarak, Sayar ve Corbusier'in modernizm döneminde dergilerinde kullandıkları fotoğrafların ne doğrultuda benzer oldukları ya da nerede ayrıştıklarının, ne amaçlar doğrultusunda dergide yer aldıklarının çıkarımlarında ve yorumlarda bulunulmuştur.

2. KAYNAK ÖZETLERİ

Aslanoğlu (2010), Türkiye'deki Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığını ele alarak 1923-1938 yılları arasındaki mimarlık ortamını incelemiştir. Erken Cumhuriyet Mimarlığını 1923-1932 ve 1932-1938 olmak üzere iki ayrı döneme ayırarak her iki dönemi ülkenin toplumsal yapısını, mimarlık ortamını, ekonomik ortamını dönem bağlamında değerlendirmiştir. Yaptığı çalışmasında mimari eserleri kamu ve konut olarak gruplandırmış ve bu yapıların görsellerine de yer vermiştir. Ayrıca bir belgeleme-arşiv çalışması olarak değerlendirebileceğimiz bu kitap günümüzde yok olmuş eserlere ulaşma imkânı sağlamaktadır.

Colomina (2011), Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari adlı kitabında Le Corbusier ve Adolf Loos gibi iki önemli mimarın eserlerinden yola çıkarak modern mimariyi modern yapının kitle iletişim araçları olduğunu savunup farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. Kitabın içerisinde arşivden şehre fotoğraftan reklamcılığa gibi başlıklar altında incelediği mimari söylemleriyle birlikte kitabın ana meselesinin "mimarlık ve iletişim araçları arasındaki ilişkiden ziyade mimarlığın kendisini bir iletişim aracı olarak düşünme imkânı olacaktır" olduğunu açıklamıştır.

Corbusier(2010),modern mimarlığın doğuşunu kendi mimarlık anlayışı doğrultusunda ortaya koymuştur. İçerik olarak L'Esprit Nouveavu isimli dergisindeki makalelerden oluşan çalışmada bazen Fransa'nın güncel mimarlık gündemine değinse de aslında evrensel bir nitelik taşıyarak Le Corbusier'in kendi esnek, yaratıcı mimari anlayışını yansıtmaktadır. Bu doğrultuda kitap yeni bir mimarlığın doğuşunu tanıtmak ve yaygınlaştırmak amacıyla ele alınmıştır.

Cengizkan, İnan(2015),editörlüğünde, TMMOB Mimarlar Odası'nın Zeki Sayar Anma Programı Dizisi'nin verilerinden yola çıkarak hazırlanmış olan kitapta Zeki Sayar birçok yönüyle ele alınmaktadır. Sayar'ın mimarlık üretimine katkılarının bulunduğu uygulamacı mimar kimliğinin yanında var olan yayıncı-yazar mimar kimliğiyle şekillenen ve Sayar'dan bağımsız düşünilemeyen

Arkitekt dergisinin yayın serüveni, mimarlık ortamındaki konumu ve rolü üzerine değerlendirmeler kaleme alınmıştır. Ayrıca kitapta Zeki Sayar projeleri, istatistikler ve bibliyografya da kitaba belge değeri katan çalışmalar arasındadır. 'Zeki Sayar ve Arkitekt' birçok yazarın bakış açılarından oluşan farklı okumalarla Zeki Sayar'ın mimarlık ortamındaki konumunu ve Arkitekt'in yayın sürecinde yaşadığı dönüşümlerini bütüncül olarak ortaya koyulmuştur.

Ercanlı (2015),Erken Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlık, ideoloji ve fotoğraf ilişkisini 1931-1941 yılları arasındaki Arkitekt dergisi kapaklarında yer alan fotoğraflar ile dönemin mimarlık anlayışını ve ideolojisini fotoğrafın temsiline yönelik bir değerlendirmeye ele almıştır.

Yıldırım (2009), fotoğrafın temsil biçimi olarak değerlendirilmesi ile Le Corbusier mimarlığını Foto-Mekân, Foto-Hikâye ve Foto-Duvar biçiminde ele alarak çalışmasını oluşturmuştur. Çalışmanın içeriğinde mimari temsil olarak fotoğraftan ve Le Corbusier 'den bahsetmiş daha sonrasında Le Corbusier 'nin fotoğraf üzerine çalışmalarını ve seçkilerini incelemiştir.

3.KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Modernlik ve Modernleşme Kavramları Üzerine

Modern kelimesinden türemiş olan modernlik ve modernleşme kavramları bazen aynı anlamlarla ifade edilse de aslında farklı karşılıkları mevcuttur. TDK'ya göre modernlik, çağdaşlık ve çağdaş olma anlamına gelirken, modernleşme, çağdaşlaşma, yenileşme gibi anlamlara gelmektedir. Buradan çıkartabiliriz ki basit bir şekilde modernlik bir durumu ifade ederken modernleşme bu duruma gelme sürecini ifade eder.

Modernlik, ilerleme, gelişme, yenileşme ve çağdaş olma gibi durumlara karşılık olarak bir değişim olgusuna işaret eder. Bu değişimin ortaya çıkışı Avrupa merkezlidir ve dolayısıyla modernlikten bahsedildiğinde burada meydana gelen siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümler belirtilmektedir. 17. yüzyılda meydana gelen tüm bu dönüşümler sonucunda yeni bir toplumsal yapının ortaya çıkması ve gündelik yaşantıda da bu değişimlere adapte olunarak yeni ilişkilerin oluşmasını da modernlik olarak düşünmek mümkündür.

Modernlikle kastedilen ve modern olanın ifadesi Avrupa ülkeleri olurken, bu modern ülkelerin yaşamış oldukları farklı alanlardaki dönüşümlerin dünyaya yayılmasıyla birlikte, modern olmaya çalışan diğer ülkelerin hareketleri modernleşme olarak bahsedilmektedir. Modernleşme deneyimi, modernleşmenin ilk yaşandığı ülkelerdeki tarihsel bağlamından kopartılarak, bu deneyimi daha sonra yaşayacaklar için bir modernite projesi haline getirilmiştir (Tekeli, 2009).

Türkiye'nin modernleşme hareketi, Batı'nın ekonomiklik, işlevsellik, rasyonellik, endüstriyel üretime ve çağdaş yaşama uygunluk gibi ifade edilen modern anlayışıyla paralellik gösterse de, Batı'daki dönüşümlerin Türk toplumunda gerçekleşmemesinden dolayı modern eleştirel anlayışa sahip olamamıştır.

Kavramlar arasındaki var olan farklı anlamlarından dolayı Avrupa merkezli “modernlik” kavramının mimarlık ortamına etkisi ve bu modern hareketin Türkiye’deki modernleşme hareketlerine ve mimarlığına etkisi farklı başlıklar altında irdelenmesi gerekmektedir. Avrupa geçirdiği dönüşümler ile modernizmi toplumsal yaşantısına oturturken, Türkiye’de bu durum topluma tepeden indirilen bir proje şeklinde gerçekleşmiştir.

3.1.1. Avrupa merkezli modern yaklaşım

Avrupa’da ortaya çıkan ve 300 yıllık süreci kapsayan modernizm kavramıyla birlikte sanat, bilim, teknoloji, mimarlık gibi birçok alanda yaşanan değişim ve gelişmelerin temelinde endüstri devrimi yer almaktadır. Makineleşmeyle birlikte, yeni üretim biçimleri ve nesnelere, toplumdaki üretim ve tüketim arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmaya götürmüştür. Teknolojinin hızla gelişmesi ve üretimde de makineye geçişle birlikte ortaya çıkan seri üretim kavramıyla üretim alanında yaşanan bu değişim ve hız yeni ekonomik yapıyı oluşturmaktadır.

Moderniteyi yalnızca endüstri devrimine indirgeyerek tanımlamak doğru değildir. Çünkü modernite kavramı geniş toplumsal olgular bütünü içerir. Modernlik süreci içinde rasyonel düşüncenin ve pozitif bilimdeki gelişmelerin toplumlar üzerinde yarattığı etkiler mevcuttur. Kesin gerçeklere ulaşma hedefi ile rasyonel, akılcı yöntemlerin kabulü, geleneksel ve muhafazakâr olan düşünceye karşı modernizmle birlikte yeniye karşı eskinin reddi var olur. Avrupa ‘da ortaya çıkan bu düşünsel değişimler yeni bir hayat anlayışını oluşturmaktadır. Avrupa’daki modernlik kavramı toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, toplumsal ve düşünsel alanda gerçekleşen bu köklü değişimler sonucu ortaya çıkan tarihselliğin sonucudur.

Tekeli'nin de dediği gibi modernite projesi Aydınlanma'nın çocuğudur (Tekeli, 2009). Bu aydınlanmayla birlikte geleneksel bir toplumdan modern topluma geçişin temel 4 boyutu mevcuttur. Bu değişim boyutlarını ideolojik, siyasal,

ekonomik ve toplumsal olarak sıralamak mümkündür. Kısaca bahsedilecek olunursa;

İdeolojik boyut; bu boyutun temelleri Rönesans ve reforma dayanmakla birlikte aydınlanma düşüncesinin etkisi ile dine dayalı geleneksel anlayıştan uzaklaşmış, seküler ve insan aklına dayalı bilimsel anlayış kabul görmüştür.

Siyasal boyut; yine aydınlanma ile öne çıkan demokrasi kavramı ile birlikte, iktidarın kaynağı ulusu oluşturan bireyler olmuş ve siyasal yönetimde de demokratik süreçlere dayanan ulus devlet olma politikası uygulanmıştır. Bu durumda modern devlet meşruiyeti bireye bağlı akla ve bilime dayalı bir siyasal örgütlenmedir.

Ekonomik boyut; sanayi devriminin sonucunda, sanayileşmiş toplumun kapitalist ilişkilerini kapsayan boyuttur. Bu değişimin temel özellikleri artan iş bölümü, çalışma hayatının değişmesi, hızlı kentleşme, ticaretin genişlemesi ve işçi işveren gibi yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması gibi durumları kapsamaktadır.

Toplumsal boyut; diğer boyutlarla ilişkili olarak toplumda meydana gelen birçok değişim mevcuttur. Tekeli'ye göre bu boyut, ekonomik faaliyetler içindeki bireylerden oluşan ve kendi yaptıkların üzerinde düşünüp geliştirmeye çalışan toplumun yeni örgütlenme biçimidir (Tekeli, 2009).

Bu yeni durum kendini mimaride de göstermiş ve özellikle endüstri devrimiyle birlikte üretimde meydana gelen yenilikler ve teknolojiyle birlikte gelen hız Modern Mimarlığın başlangıç noktası olarak görülmektedir (Biol, 2006). Yapı üretiminde yeni malzemelerin kullanılmasıyla birlikte yeni yapı tekniklerinin de gelişmesi mimarlık dünyasında önemli yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Beton, demir ve cam gibi malzemelerin üretim ve kullanım biçimlerinin değişmesiyle, mimari tasarımların önemli birer elemanları olarak yapılardaki yeni anlayışın yansıtıcısı olmuşlardır.

Belirgin biçimsel özellikleriyle tüm dünya mimarlığını etkisi altına alarak değiştirmiş ve birbirine benzetmiş olan Uluslararası Üslup çok kez Modern Mimarlıkla özdeşleştirilmektedir (Aslanoğlu, 1988). Fakat tüm bu tarihsel süreç içerisindeki modern mimarlık olgusu sadece Uluslararası Üslup'tan oluşmamaktadır. Birbirini izleyen ya da yadsıyan farklı yaklaşımlardan oluşan mimarlık alanını hem karmaşıklaştıran hem de zenginleştiren bir bütünün içindeki en güçlü, belirgin ve yaygın olanı "Uluslararası Üslup" olmuştur.

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan yalın çağdaş mimari anlayışın yayılma hızı 20. yüzyılın başlarında iyice artarak gelişmeye başlamıştır. Çağa uygun yapı üretiminin gerçekleşmesinde geçmişi reddederek mimarlık ve kent sorunlarına toplumsal, biçimsel ve teknik ilkelere dayanarak oluşan çözümlerle yaklaşan Uluslararası Üslubun başta gelen yürütücüleri Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe gibi isimler olmuştur (Aslanoğlu, 1988). Gropius, yapı üretiminde standartlaşmayı ve rasyonelleşmeyi savunmuş, konut yapımında standardizasyonun uygulanmasının büyük bir ekonomi sağlayacağını, rasyonelleşmenin de yaşam standardının yükseltmesinin yanında ekonomi getireceğini vurgulamış ve mimari üretimde yüzyıllık hâkim tutumu belirlemiştir (Gropius, 1967 akt. Birol, 2006).

Ayrıca Gropius'un 1919 yılında kurmuş olduğu mimarlık ve tasarımda değişimin tarihi olarak değerlendirebileceğimiz Bauhaus (Şekil 3.1), yenilikçi tasarımın okulu olmuştur. Bauhaus'un bütüncül yaklaşımı bir yapının dışındaki çevre düzenlemelerinden içindeki mobilyaların tasarımına kadar bir bütün olarak ele alınması gerektiğini söylemektedir.

Tasarımda temel geometrileri ve dışavurumcu bir biçimciliği vurgulayan eğitimi ile endüstriyel üretim anlayışıyla birlikte öğrencilerin endüstriyi, malzemeyi, modern üretim problemlerini yakından tanımaları ve bilgi sahibi olmaları amacıyla çalışma atölyelerinde uygulamalar gerçekleştirmişlerdir (Bulat vd., 2014). Üretimde öne çıkan sade ve birincil formlar ile çağdaş biçim dili, ussal ve evrensel bir çözüm olarak görülerek (Erzen, 2009), Gropius gibi modern düşünceyi temel alan Corbusier'in de girişimiyle birlikte çözüm olarak

savunulan yalın, geometrik formların tanıtılması ve evrenselliğinin meşrulaştırılması için 1928 yılında Modern Mimarlık Kongreleri (CIAM) kurulmuştur.



Şekil 3.1. Bauhaus Binası, Mimarlar: Walter Gropius and Adolf Meyer, photo: Hans Wagner, (Url-1)

Endüstrileşmeyle ve mimarlıkta önemli bir egemenliğe sahip olan teknolojiyle birlikte, geçmişi reddederek süsten uzak tutumu ve biçimde yalın geometrilerin kullanılması, sadelik arayışları, akılcı yaklaşımları ve mekânda işlevsel çözümleriyle Uluslararası Üslup, kalıcı olan ve evrensel nitelik taşıyan bir mimarlık anlayışının ortaya koyulmasını hedeflemiştir.

3.1.2. Türkiye'de modernleşme hareketleri

Avrupa kökenli modernizm düşüncesi, taşıdığı evrensellik iddiasıyla birlikte dünyaya yayılmaya başlamış ve Türkiye'de de etkisini göstererek ülkeyi

modernleşme sürecine sokmuştur. Modern düşünce 1920'li yılların sonunda Avrupa'daki etkisini kaybetmeye başlamışken, Türkiye'de ise henüz etkisini göstermeye başlamıştır. Bu süreçte toplumsal, kültürel, ekonomik alanlarda birçok değişim ve dönüşüm gerçekleşirken mimarlık alanında da radikal bir değişim meydana gelmiştir. Kasaba ve Bozdoğan'a göre modernleşme projesinin belki de en güçlü metaforu, rasyonel ve inşa faaliyet çağrışımlarıyla mimarlık disiplini olmuştur (Bozdoğan ve Kasaba, 2005).

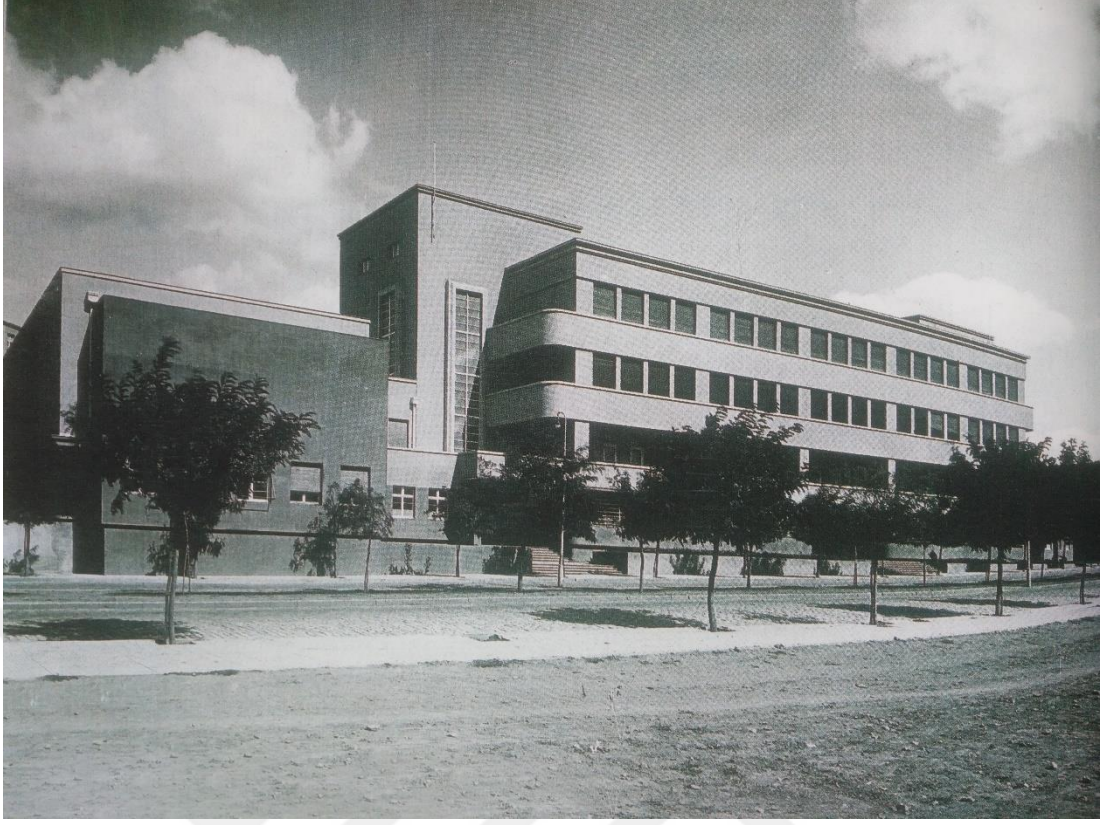
Batı kökenli modern mimarlığın Türkiye'de üretilirken eksik noktaları da göz önünde bulundurulmalıdır. Avrupa'daki modernleşme tarihsel süreçte ekonomik, siyasi, toplumsal koşulların gelişmesi ya da dönüşmesi ile meydana gelmişken, Türkiye modern mimarlık bu tarihsellikten yoksun olarak üretilir. Bağlamdaki eksiklikler sonucunda Türkiye'de modernleşme deneyimi 'modernite projesi' olarak görülmüştür. Mimarlık disiplini de bir çeşit 'uygarlaştırma misyonu' olarak görülen modernleşme, topluma tepeden indirilen ve ulus-devletlerin uygulamaya koyduğu modernite projesinin mimari ifadesi olmuştur (Bozdoğan, 2005).

İlhan Tekeli'nin modernite projesinin bir sanayi öncesi imparatorluğu dönüştürme sürecine ilişkin olarak geliştirilmiş olduğu 4 aşamalı modelde, Cumhuriyet ile ilişkilendirilen radikal bir modernite projesinin varlığı 4. aşama olarak ele alınmaktadır. Bu aşamada ulus devletlere dönüşüm gerçekleşerek, yeni iktidarın meşruiyeti halkın demokratik seçimleriyle sağlanmıştır. Radikal bir modernleşme ile ulusun inşası gerçekleşmektedir (Tekeli, 2009). 20. yüzyılın ilk on yıllarında yeni Cumhuriyet'in radikal mesajını benimsemeye yatkın yorgun Anadolu halkı (Kasaba, 2005), 'eski' ve 'yeni' ya da 'geleneksel' ve 'modern' gibi kavramları yaygın biçimde kullanılarak modernleşme projesi denetlenmeye çalışılmıştır. Geçmiş reddederek ileriye hedefleyen modernizm tutumuyla birlikte, geçmişin idealleştirilmesi tarihsel sürekliliği bölen engelleyici bir olgu olarak olumsuz anlamda kullanılmıştır. Geçmişe dönük 'eski' ve geleceğe yönelen 'yeni' tartışmaları dönemin siyasi ve mimari ortamlarının temel söylemlerinden biri haline gelmiştir.

20. yüzyıl başlarında kullanılan 'yeni' kavramı, Cumhuriyet ideolojisiyle bağdaşan ve dönemin mimarlığını da tanımlamak için kullanılmış, Cumhuriyet dönemi mimarlığı ulus-devletin modernleşme süreci çerçevesinde tanımlanmaktaydı (Ergut, 2009). Dönemin mimarlığının modernite projesi altında uygulanabilmesi için ilk olarak kentin tamamını tasarlayabilecek mimar ve plancıların yetiştirilmesi gerekmektedir (Tekeli, 2009). Bu doğrultuda devlet tarafından ülkeye çağrılmış, 1930'lardan önce gelen Ernst Egli, Clemens Holzmeister, Thedor Post gibi mimarlarla birlikte 1930'dan sonra gelen Bruno Taut, Martin Elsaesser, Martin Wagner, Henri Post, Hans Poelzig, Paul Bonats isimli mimarlar da eklenerek Türkiye'de görev yapan yabancı mimar sayısı giderek artmıştır. Avrupa'dan çağrılan bu mimarlar-daha tutucu modernist yaklaşımlara sahip olsalar da- yaptıkları çalışmalarla modern mimariye adım atılmıştır.

Özellikle kamusal alanda uygulamalı faaliyet gösteren yabancı mimarların, aynı zamanda yerli mimarlık eğitiminde de görev alarak modern anlayışın oluşmasında önemli katkıları olmuştur. Ders programının yenilenmesi ile Avrupa modernizmi örnek alınarak rasyonel ve işlevsel ilkeleri getirilmesiyle, klasik beaux-arts modeli terk edilmiştir. Mimarlık bölümünün güçlendirilmesinin gerekliliğiyle Akademiye atılan ilk yenileştirme adımlarından biri de ülkeye 1927 gelen ve 1930-1936 yılları arasında öğretime katılan Ernst Egli olmuştur.

Küçük bir kasabadan Cumhuriyet'in başkentine dönüşmekte olan Ankara'nın inşasında, yönetim ve kamu yapılarının inşasında devlet tercihinin yabancı mimarlardan yana olmasından dolayı, Ankara inşasında yabancı mimarların da imzası bulunmaktadır. Ernst Egli'nin benimsemiş olduğu fonksiyonel mimari anlayışı tasarladığı yapılarında da kendini göstermiş, kullandığı yalın biçimlerle Türkiye'deki uluslararası üslubun temsilinde önemli bir katkı sağlamıştır (Şekil 3.2).



Şekil 3.2. İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 1934, Ankara, Mimar Ernst Egli (Alpagut, 2012, sf. 180)

Dönemin az sayıdaki modern eğitim almış ve meslek kimliklerini oluşturmaya çalışan mimarlar, kendilerini haklı göstermede modernizmin bilimsel yönünden faydalanarak, modern mimariyi kendi meşruiyetleri için benimsemişlerdir. Bu doğrultuda mimarlar hem üretimlerinde modern olanı tercih etmiş hem de bilgileri doğrultusunda toplumu dönüştürme misyonunu yüklenmişlerdir. Çünkü mimar kendini toplumun halkı aydınlatmakla yükümlü aydın olarak görmektedir (Yeşilkaya, 2003). Behçet ve Bedrettin bir yazısında mimarın tanımını şu cümlelerle yapmaktadır:

"O cemiyette tek başına bir mahlûk bir medeniyet timsalidir. Onun eseri medeniyetin aynasıdır. Onu tavsif etmek bunun için güçtür. Biz böyle kimselere mimar diyoruz " (Behçet ve Bedrettin, 1933).

O dönemde modernizm düşüncesini savunan ve az sayıdaki elit bir zümrenin oluşturduğu mimarların hiçbiri aslında ne gerçekten Bauhaus'tan eğitim

görmüştü ne de CIAM'a üyelikleri vardı. Seyfi Arkan, Emin Onat ve Arif Holtay gibi isimler modern düşünceyi yurtdışında aldıkları eğitimleriyle deneyimlerken, diğerleri ise çoğunlukla Avrupa'ya yapılan kısa ziyaretleri ve gezileri sayesinde modern binalar hakkında bilgi edinebiliyorlardı (Bozdoğan, 2012).

Türkiye'deki tarihsellikten yoksun, evrimsel olmayan modern mimarlık anlayışı, modernleşme projesinin normatif özellikleri çerçevesinde sadece biçimsel olarak mimarlık ortamında kendini göstermiştir. Çetin (2010) modernist çizginin özelliklerini şu şekilde özetlemektedir:

- Fonksiyonel planlama anlayışı benimsenerek, geniş cam yüzeyler, köşe çizgileri, yatay pencereler ve kesintisiz denizlik çizgileri kullanımı sıkça tekrarlanmıştır.
- Mendelsohn'dan etkilenecek yapılan yatay bant pencereler ile kuşatılmış dairesel planlı köşe kütleleri ve silindirik kütle kullanımları mevcuttur.
- Teras çatı veya gizli çatı kullanımları dönemin zor koşullarına rağmen genelleştirilmiştir.
- Betonarme kullanımı yaygınlaşmıştır (Sayar, 1998 'den akt. Çetin, 2010).

Endüstrileşmeyle ve ekonomik gelişmelerle birlikte mimaride yeni malzemelerin kullanılarak, çağın teknolojik yapım teknikleriyle üretilen geometrik biçimler doğrultusunda mimari, kübist, yeni ya da çağdaş gibi farklı biçimlerde dönemin mimarlık ve siyasal ideolojisini de yansıtan ifadelerle tanımlanmıştır. Yabancı mimarların modern yaklaşımlarının yanında, Avrupa'da edindikleri deneyimleri ya da görsel bilgileri sayesinde Türk mimarlarının modern uygulamalarıyla birlikte yeni mimarinin biçimsel özellikleri konut ve kamu yapılarında kendini göstermiştir. Bu doğrultuda üretilen mimarlık ile Uluslararası Üslup ile ulusun inşasında mimari üretimler gerçekleşmiştir.

3.2. Kitle İletişimi ve Fotoğraf

Kitle iletişimine geçmeden önce iletişim kavramına, iletişimin ne olduğuna ve insanlar için önemine değinmekte yarar vardır. İletişim bireyler arasında gerçekleşen bir alışveriş durumudur. Verici ve alıcı arasında bilgi, duygu, düşünce ve davranış aktarımlarında bulunmasıyla gerçekleşen ve bireyin doğumundan ölümüne kadar devam eden etkileşimleridir. Birey çevresiyle girdiği bu etkileşim ve iletişime, sosyal hayatının devamlılığı için gerek duymaktadır. Yaşamını kurmuş olduğu iletişimler sayesinde anlamlandıran birey, çevresinin etkisiyle hayatını şekillendirmiş olur. İnsan hayatı boyunca her zaman iletişim içindedir ve iletişimsiz bir yaşam düşünmek mümkün değildir.

İnsanlar karşılıklı iletişimi gerçekleştirebilmeleri için bazı iletişim araçlarına gerek duymaktadırlar. İletiler yazılı dile dökülmeden önce insanlar iletişimi imgeler sayesinde kurmuştur (Parsa, 2004). İlk başta jest ve mimiklerle ya da vücut diliyle kurulan iletişim, mağara duvarlarına çizilen grafiksel resimler ile aktarılmış ve daha sonrasında yazı sisteminin bulunmasıyla sembollerden oluşan daha karmaşık biçimlerde gelişerek ilerlemiştir. Mağara resimleri gibi herhangi bir gereksinim sonucu ortaya çıkan imgeler, zihinde üretildikten sonra iletişimi aktaran bir yeniden sunum, duygu ve düşünce aktarım biçimidir (Parsa, 2004). Gereksinimlerin değişmesi ile iletiyi aktaran araçlarda değişmiş ve gelişmiştir.

Toplumsal hayatta yer edinen gazete, radyo, televizyon, telefon gibi teknolojik araçlar iletişimin önemli birer parçaları haline gelmiştir. Günümüzde iletişim kavramının sözlük anlamında “ Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması” anlamının yanında bir de kitle iletişimini hedef alan bir tanım olarak; “Telefon, telgraf, televizyon, radyo vb. araçlardan yararlanarak yürütülen bilgi alışverişi, bildirişim, haberleşme” anlamı bulunmaktadır (TDK). İletişim tanımının bu şekilde yapılmasıyla, iletişimin sadece yakın bireyler arasında gerçekleşen bir etkileşimin dışında, belirli iletişim araçları ile birçok kişi arasında gerçekleştirilen paylaşımlar olduğunu da söyleyebiliriz.

İletişim araçlarının geçirdiği bu teknik gelişmeler ışığında kıtalar atlanmış, çeşitli kültürlerdeki insanlara ulaşılmış, geniş kitlelere hitap eder konuma gelinmiştir. Dünya giderek daha da küçülmüş ve küreselleşmeye başlamıştır. İletişimde teknik araçların kullanılmasıyla bilgi ve düşüncelerin çok sayıda insana ulaşarak etkileyecek biçime gelmesi kitle iletişimi olarak tanımlanmaktadır. Kitle iletişiminde kullanılan araçlar, bireylerin çevrelerindeki çeperlerinden sıyrılmasını ve dünyadan aldıkları haber ve bilgiler ışığında dünyayı anlamlandırmasını sağlamıştır.

Toplum içindeki bireyler kendi deneyim sınırlarının dışındaki dünyayı, olay ve olguları büyük ölçüde iletişim araçlarının kendilerine yansıttıkları kurgular biçiminde yeniden inşa ederek kavramaktadırlar (Işık, 2012). İletişim araçlarının rolünün önemi de bu bağlamda öne çıkmaktadır. Günlük yaşantımızda kullandığımız bu araçlar düşüncelerin ve yönelimlerin oluşmasında, kamuoyunu biçimlendirmede etkin rolü sayesinde siyasi, ekonomik, kültürel, toplumsal olaylar karşısında anahtar rol oynamaktadırlar.

Kitle iletişim araçlarının birer kamu malı olarak gördüğümüzde, işlevlerini yerine getirirken kamu yararını gözetmeleri gerekmektedir. Kamu yararı, toplumsal ahlaka uygunluk, doğruluk, tarafsızlık ve anlaşılabilirlik gibi ilkelerin uygulanmasıyla mümkün olabilmektedir (Işık, 2012). Tarafsızlık ilkesinin uygulanabilmesi, yayın yapan kuruluşların sahip oldukları özgür ortamlarla mümkündür. Fakat kitle iletişimin gücünün farkında olan siyasal iktidarlar bu gücü kendi ideolojileri doğrultusunda kullanmak isteyerek, özgür bir ortamın oluşmasına engel olabilmektedirler. Kitle iletişiminin kamuoyu oluşturma gücü siyasal iktidarı çeken bir cazibedir.

Kitle gücü oluşturur. Savaşları durdurabilecek kadar güce sahip kitlelerin oluşumunda, ortak fikirler ve değerler çevresinde birlik olmasında başrol, kitlelere iletiyi ulaştıran kitle iletişim araçlarına aittir. Büyük kalabalıklara ulaşabilen, aktardıkları bilgilerle değişimler yaratabilen bu araçlar toplumsal yapının içindeki potansiyel gücü eyleme çevirebilmektedirler. Kitlenin biçimlenmesi için gerekli etkenler göz ardı edilmemelidir. Kitle homojen yapıda

değildir ve çeşitli özelliklere sahip farklı değerlerdeki insanlardan oluşmaktadır. Kitlelere hitap şekilleri de bu değerlere göre biçimlenmektedir.

Bunlardan en önemlisi alıcı ve verici arasındaki anlaşmadır. Bireysel iletişimde kaynak, tek bir kişidir ve iletişindeki kodlamayı karşısındaki kişiye göre yaparak yanıt alabilmesi mümkündür. Kitlesele iletişimde ise kaynak bir kuruluştur. Oskay'ın (2015) deyimiyle bunlar kurumlaşmış kişiliklerdir ve iletilerin kodları bu kurumlaşmış kişilikler ile hedef kitlelerinin ortak paydasında yer almalıdır. Bulunulan ortak payda iletinin anlaşılabilirliği açısından önemli ve gereklidir.

İleti ortak değerler çerçevesinde kodlansa dahi öngörülemez durumlar mevcuttur. Alıcının, okuyucunun, izleyicinin kısaca hedef kitlenin dikkatinin dağınıklığı, bulunduğu ortamın getirileri, algılarının değişkenliği gibi durumlar kitle iletişiminde gerekli görülen değişimleri meydana getirir. Yapılan araştırmalar, okuyucuların normal uzunluktaki bir metni okurken bile dikkatlerinin bir süre sonra dağıldığını ve azalmaya başladığını göstermektedir(Oskay, 2015). Bu durumda kurumlaşmış kişilikler kitlelerin dikkatini çekme amaçlı haberler ve bilgilerin seçimine yönelmektedirler. Dikkatin çekilmesi, okunurluluğun artırılması, bilginin pazarlanması yani kurumun varlığını sürdürmesi için gereklidir. Fotoğraf, kitle iletişimindeki yeriyile tüm bu sorunlara çözüm sunmuştur. Kuruluşlar haber verme amaçlı fotoğrafı belge niteliğinde kullandıkları gibi, farklı amaçlar doğrultusunda okuyucu-izleyici kazanmak için fotoğrafa göre de haber yapabilmektedirler.

Görselliğin kitle iletişiminde yer almasıyla dikkat çekmedeki etkisi ortaya çıkmıştır. Resim kullanımının yavaş yavaş azalması ve yerine fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte bu etki de artmıştır. Fotoğrafın gerçekliğin bir parçası olarak kabul edilişi ve nesnelliğe olan yakınlığı onun iletişimdeki gücüdür. Fotoğrafların yazıdan daha çok dikkat çektiği her bireyin kendi içinde gözlemleyebileceği bir gerçekliktir.

John Berger'in (1999) Görme Biçimleri kitabının ilk sayfasında dediği gibi "Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp

tanımayı öğrenir.” Okumak ve anlamak için de ilk olarak “bakmak” yani “görmeye” dayalı eylemi gerçekleştirmemiz gerekmektedir ve bu bağlamda etrafımızı saran görsel materyaller, resim ve fotoğraf gibi somut imgeler, harflerdeki somut imgelere geçişi kolaylaştırmaktadır (Parsa, 2004). Somutlaşan imgeler okurun zihninde anlamlandırılması okumaya göre daha az zahmetlidir. Fotoğrafın somutluğu ve anlatımdaki etkisi, okuyucunun algısını ve dikkatini fotoğrafa yönlendirmiştir.

Toplumsal eleştirinin ürünü olarak kullanılan fotoğraflar ile yazılar desteklenmiş, kitlelere ivme kazandırılmıştır. Kısaca söylenmek istenilen, açlıktan ölen insanlar, sefalet gibi konular hakkında yapılan bir haberin metnini okuduğumuzda veya spikeri dinlediğimizde bize verilen bilgileri ya da gerçeklikler karşısında hissettiğimiz duyguları pek anımsamazken, açlıktan kemikleri çıkmış Afrikalı bir çocuğun fotoğrafının bizde bıraktığı etkisi ve gerçekliği, açlık ve ölüm hakkında zihnimizde oluşturduğu imge kolayca unutulmamaktadır. Fotoğrafın somut gücü sizlere sefalet ve açlık için yardım parası toplatabilir, kitleler bir fotoğraf sayesinde harekete geçirilebilir, toplumsal olarak eylemde bulunabilirler. Toplumsal hareketlere ve tepkilere ivme katan güç, yaşadığımız dünyanın somut bir yansımasını bizlere iletebilen fotoğraftır.

3.2.1. Basında fotoğraf kullanımı

Modern kitle iletişim araçlarından ilki gazete ve dergilerdir. İletişim aracı olarak gazetenin ortaya çıkması toplumsal gereksinimlerden kaynaklanmaktadır. Ortaya çıkmasında kökeninde yer alan ticari kapitalist gelişmelerin (Işık, 2012) payının yadsınamazlığı ile birlikte, toplumda veya dünyada olup bitenleri öğrenmek, düşünceleri iletmek, kısaca bireylerin haberleşme ihtiyacının varlığı ve bunun doğrudan iletişim boyutunu aşarak toplumsal bir iletişim gerekliliğine dönüşmesi bir iletişim aracı olarak basın varlığını gerektirmiştir.

Basını diğer kitle iletişimlerinden ayıran bir yönü Gezgin’in (1994) de söylediği gibi kalıcılıktır. Radyo ve televizyon gibi araçlarda haberi ya da bilgiyi

durdurmak (günümüz koşullarında televizyonlarda artık mümkün olan) veya geri almak mümkün değilken basın yoluyla -gazete ve dergiler aracılığıyla- elde edilen bilgilere istediğimiz zaman tekrar ulaşabilmemiz mümkündür. Ayrıca basın yoluyla bilgi edinmek çeşitli ortamlarda gerçekleştirilebilirken, örneğin televizyonun çalışması için bağlı olduğu koşulların gerekliliği ve bizim de bu ortamda bulunma mecburiyetimiz vardır. Oysa dergimizi alıp bahçede, otobüste ya da evde istediğimiz zaman istediğimiz yerde okuyabilme özgürlüğümüz vardır.

16. yüzyıldan itibaren iletişim aracı olarak kullanılan gazetelerde mekanik yöntemle üretilen ilk fotoğraf kullanımı ise 1880 yılında New York'ta Daily Graphic'te yayımlanmıştır (Freud, 2008). Mekanik çoğaltım yönteminin kullanılması basın fotoğrafçılığı için önemli gelişmelerdendir. Bu sayede fotoğrafın üretim süreci hızlanarak dergi ve gazetelerde daha fazla yer kaplamaya başlamıştır. Yaygınlaşması çeyrek asır süren bu gelişme doğrultusunda 1904 yılında İngiltere'de yayımlanan Daily Mirror gazetesi, sayfalarında fotoğraflara daha çok yer vermiş, sayfalarını fotoğraflarla donatmaya başlamıştır (Freud, 2008). Fotoğrafın basında giderek daha çok yer almasının teknolojik gelişmelerle olan bağlantısının yanında, fotoğraf ile basında yaratılan toplumsal etki ve okunabilirlik gibi basın yararı ekonomik etkenler de mevcuttur.

Basının işlevlerini bilgi ve haber verme, eğlendirme ve eğitime, toplumsallaştırma, kamuoyu oluşturma, yönetimi ve yönetimleri denetleme, halk ve hükümet arasında köprü kurma, istek ve ihtiyaçları duyurma şeklinde sıralayabiliriz. Bu açıdan baktığımızda basın, toplum içerisinde habercilikten eğlenceye, kültürden eğitime kadar uzanan geniş bir yelpaze oluşturarak farklı işlevlere cevap veren bir kurum durumundadır (Vural, 1996). Bu başlıklar doğrultusunda basında kullanılan fotoğrafları ele aldığımızda bildirmek, açıklamak, öğretmek, etkilemek ve belgelemek gibi işlevleri mevcuttur. Üretilen fotoğraflar da bu amaçların hizmetinde şekillenmektedir.

Haber anlatımında kullanılan bir fotoğrafta ilk aranan etkenleri doğruluk ve gerçeklik gibi kavramlar oluştururken, kültürel bilgi aktarımında faydalanan bir fotoğraftaki bu etken estetik kavramı ile yer değiştirebilmektedir. Sanatsal bir fotoğrafın tanıtım amacıyla kullanılması, içinde barındırdığı estetik değerin varlığıyla okuyucuda heyecan uyandırabilir. Bu tür fotoğraflarda estetik okuyucu çekerek, onun gizlenmiş bilgiye ulaşmasında bir araçtır. Fakat bu fotoğraf işlevseldir ve tanıtım amacıyla yayımlanmıştır. Burada önemli olan amaç ile aracı birbirinden ayırabilmektir (Gezgin, 1994). Her iki fotoğrafın da dikkat çekme ve etkileme işlevi gazetenin okunabilirliği için gereklidir.

Basında birçok türden fotoğraf yer alabilmektedir. Spor fotoğrafları, gösteri fotoğrafları, portre fotoğraflar, polisiye ya da cinayet fotoğrafları, gösteri fotoğrafları, sanatsal-soyut fotoğraflar gibi farklı konuları barındıran fotoğrafları görmemiz mümkündür. Kullanılan bu fotoğrafları gösteren ve anlatan fotoğraflar olmak üzere iki yaklaşımla ele alınabilir. Gösteren fotoğraflarda metnin yan ögesi konumunda, anlatımda yetersiz, metnin doğrulanmasına haberin tamamlayıcısı olarak değerlendirilirken, anlatan fotoğraflar kendi başına bir dildir, tamamlayıcı değil haberdur (Kasım, 2014).

3.2.2. Modern mimarlıkta fotoğraf

Modernizm sürecinin içinde var olan ve modernizmle paralel gelişim gösteren fotoğraf kavramı ile modernizm kavramı iç içe geçmiştir. Bir temsil aracı, görsel bellek, aktarım biçimi olarak kullanılan fotoğrafın modernizme etkisi yadsınılmamalıdır. Tümü ile teknolojiye bağımlı olan bu yeni olgu bir taraftan tüm yönleri ile modernizmin hizmetine sunulurken onun en belirleyici imaj kültürü olma görevini üstlenirken, diğer taraftan modernizm eleştirisi eksenindeki birçok tartışmanın da etkin bileşeni olmuştur. Bu ironik yapılanma fotoğrafı, modernizm ikonlarını belirleyen en güçlü ifade biçimi olarak konumlandırırken onun en ciddi eleştirmeni de yine kendi hafızasında ortaya koyan ikili bir niteliğe büründürmüştür. Ancak her iki halinde fotoğraf, taraflar arasında en biricik olma özelliğini hiç yitirmemiş ve modernizm ekseninde kendine duyulan ihtiyaç hiçbir dönemde bir öncekinden az olmamıştır.

19. yüzyılda modernizm sürecinde fotoğraf insanoğlunun farklı ihtiyaçlarını karşılayabilen konumuyla gelişmeye devam etmiştir. Kayıt etme, sınıflandırma ve biriktirme ihtiyacı fotoğrafın belgeleme özelliği ile karşılanırken, görsel estetik yaklaşımlar ve teknik gelişmeler sayesinde sanatsal özelliği ile de modern dönemde konum kazanmıştır (Kınlı, 2011).

Fotoğrafla oluşturulan görsel algının yaratmış olduğu etki ve modernizmin aktarmak ve anlatmak istediği ideolojileri daha güçlü şekilde iletmıştır. Günlük yaşantımıza giren ve kabul gören fotoğraf olgusunun toplumla girdiği ideolojik ve epistemolojik etkileşimleriyle modern birey algı dünyasını genişletir. Gelişen teknoloji, toplumsal olaylar, sanat, birey gibi tüm bu kavramlar modern kültürün oluşmasında etkilidir ve oluşan bu kültürün geleceğe aktarımıyla oluşturulan görsel envanteri de fotoğraflarla sağlanmaktadır. Fotoğrafın modernizm tarihindeki bu konumu ile modernizme büyük katkı sağlamıştır.

3.3. Fotoğrafta sistematik ilişkiler

Eski Yunan kökenli photos (ışık) ve graphein (çizmek) kelimelerinden türeyen fotoğraf sözcüğü, ışığın varlığında optik sistemler ve kimyasal işlemler sonucunda görüntünün ışığa duyarlı bir maddeye aktarılması olayıdır. Teknik olarak fotoğrafı fiziksel ve kimyasal işlemlerin sonucunda meydana gelmiştir: camera obscura (karanlık oda) ile optik görüntünün elde edilmesi ve ışığa duyarlı maddelerin geliştirilmesi. Tarihteki ilk fotoğraf Joseph Nicéphore Niépce tarafından çekilmiştir. Camera obscura kullanarak oluşturulan görüntü, 8 saat süren pozlama sonunda kurşun-kalay alaşımı ışığa duyarlı özel bir plakaya düşürülmüştür.

Fotoğraf çekmenin ilk dönemlerinde geçirmiş olduğu zorlu ve pahalı çağ ile herkesin ucuz, hızlı ve kolay biçimde fotoğraf çektiği çağımızın fotoğraf kavramı arasında elbette ki farklar mevcuttur. Başlarda fotoğraf basit bir belgeleme, çoğaltma aracı olarak işlevini sürdürürken, sanatta, iletişimde, kamuda, birçok yerde çeşitli işlevler doğrultusunda kullanılan fotoğraf üzerine düşünüldüğünde

içinde yer alan semboller ve göstergelerle aslında birer anlatıma sahip oldukları rahatlıkla söylenebilir. İletişimin değişik şekilleri arasında değişmeyen kavram semboldür ve her türlü iletişimi sağlayan sembollerin görsel iletişimdeki kullanımı da oldukça fazladır (Ayaydın, 2012). İletişimin parçası olan bilgi aktarımında, fotoğrafın aktardığı bilgi de bağlamına göre değişmektedir. Bu farklı dönemlerde ve farklı amaçlarla üretilen fotoğrafların işlevleri ve anlamları farklıdır.

Fotoğrafın giderek endüstriyellemesiyle, fotoğraf bir tüketim nesnesi haline gelmiştir ve bu değişimiyle de toplumsal hayatta daha fazla yer edinmeye başlaması kaçınılmazdır. Fotoğraf kullanım alanlarının genişlemesi ve sosyal-kültürel alanlarda önemli bir araç haline gelmesi sonucu bilginin, manzaranın, insanların, zamanın, mekânın görsel aktarımını sağlayan nesnelere olmuştur. Bürokraside kullanılan fotoğraf vatandaşın kimliğini belirlerken, mahkemede ortaya koyulan bir fotoğraf kanıt niteliği taşımaktadır. Turist için fotoğraf çekmek ise bir gezinin kayda değer anlarının gerçekliğini yansıtan anı birikimidir.

Nazif Topçuoğlu'na göre, bir fotoğraf herhangi bir sanat eseri gibi karmaşık bir bütündür. Semboller, metaforlar, benzetmeler, çağrışımlar içerebilmektedir. Değişik oranlarda hem gerçek dünyayı, hem de sanatçının kişisel düşünce, duygu ve algılama yeteneklerini ifade etmektedir. Biçimsel ve teknik kontrol, bireysel ifade gücü, buluş, duyumsallık, araştırmacılık her sanatçı gibi fotoğrafçıdan da beklenmektedir. Fotoğraflar gerçekte var olmayan görüntüleri yaratabildikleri gibi, gerçek objelerin varlıklarının görüntülerinin hiçbir zaman yaratmadığı, uyandırmadığı duygu, düşünce ve deneyimleri de bir sanat eseri gibi uyandırabilmektedir (Topçuoğlu, 1922'den Akt: Şahin, 2012).

Fotoğrafta yer alan semboller ve içinde barındırdığı anlamlar, fotoğrafçının mevcut olasılıklardan seçtiği zaman dilimin belli bir bakış açısıyla iki boyutlu düzlemdeki aktarımında var olurlar. Fakat aynı fotoğraf karesinin farklı izleyenlerde meydana gelen anlamlandırma biçimi farklı olabilmektedir. Bu farklılıkları etkileyen bireysel ve toplumsal etkenler söz konusudur.

Fotoğrafın sanatsal bağlamı ve işlevsel bağlamı arasında çeşitli bağlantılar mevcuttur. Sanat fotoğraflarında sanatçının aktarılması istenilen bir duyu vardır. İşlevsel olarak çekilmiş olan fotoğraflarda amaç var olanı aktarmaktır. Yok olacak olan eserlerin fotoğraflarını çekerek belgelenmesi ve bugün orijinalini göremediğimiz eserlerin fotoğraflar sayesinde tanınması fotoğrafın belgeleme işlevinin getirdiği olanaklardır. Fotoğraf birçok amaca hizmet edebilen kamusal-endüstriyel bir üründür.

Tüm fotoğrafik ürünler sanatsal ya da işlevsel açıdan bireylere belli değer ve bilgi katmaktadır. Fotoğraf bizlere gözümüzle gördüğümüzden fazlasını görme imkânı yaratır. Zaman geçişleri ve mercek büyütme gibi yollarla çeşitli bilgiler edinilebilir. Walter Benjamin'e göre; "İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de bu görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir" (Benjamin, 2012).

Fotoğrafi anlamlandırabilmemiz için oluşum sürecinde etkileşim çevresiyle olan ilişkileri de göz önünde bulunmalıdır. Burada süreçten kasıt, fotoğrafın üretim öncesi, üretim esnası ve üretildikten sonra izleyicilerle karşılaştığı süreçtir. Fotoğrafın kompleks yapısını daha iyi anlayabilmek ve basın aracılığıyla bizlere ulaşan bu görsel iletilere daha bilinçli bakmak için, "fotoğraf-nesne ilişkisi", "fotoğraf-fotoğrafçı ilişkisi", "fotoğraf-izleyen ilişkisi" başlıklarının yanında tezde ele alınacak yayıncı kimliğinin etkisine paralel "fotoğraf-editör ilişkisi" başlığıyla birlikte fotoğraf üzerine sistematik bir değerlendirme yapılacaktır.

3.3.1.Fotoğraf-nesne ilişkisi

Fotoğraf ile nesnesi arasındaki ilişkiyi en basit haliyle düşünecek olursak, bu ilişki fotoğraf çekimi için gerekli olan nesnenin var olma mecburiyetinden ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf, çekilen nesnenin fotoğraf makinesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş aktarımın nihai ürünüdür. Fotoğrafi çekilecek nesneden yansıyan ışınların fotoğraf makinesinden geçerken meydana gelen fiziksel olaylar ve görüntünün kimyasal işlemler sonucu iki boyutlu düzleme aktarılması sonucunda elde edilen görüntü sonuç olarak fotoğrafın çekildiği nesneye

benzemektedir. Fakat Sontag'ın Fotoğraf Üzerine kitabında bahsettiği üzere; "fotoğraf, yalnızca konusuna/malzemesine benzemekle kalmaz aynı zamanda ona duyulan saygının nişanesidir. Fotoğraf, fotoğrafı çekilen şeyin bir parçası, bir uzantısıdır; bu anlamıyla, onu ele geçirme onun üzerinde denetim kurma potansiyeline de sahiptir" (Sontag, 2011).

Fotoğrafın nesnesi ile olan bu benzerlik, bizlere fotoğraftaki gerçeklik kavramının bir aktarımıdır. Bir fotoğrafa bakıldığında ona ait olan gerçeğin karşımızda durduğunu hissettirmektedir. Çünkü fotoğraf dünya gerçekliğini yansıtarak ve aktararak bizlere sunmuştur. "Fotoğraflar yalan söylemez" klişesinin ortaya çıkması ile fotoğraf gerçekliğin bir kanıtı olarak görülmeye başlanmış ve fotoğrafa karşı güven algısı meydana gelmiştir. Fotoğrafa duyulan güven, nesneye duyulan güvenle eşdeğerdir ve fotoğrafın gerçeği aktardığına duyulan güçlü inanç, görüntüleri nesnelere tercih eder duruma gelmiştir.

"Fotoğraflar 'gerçek'i yeniden üretmekle kalmazlar, onu yeniden dolaşıma sokarlar-bu, modern toplumun anahtar değerindeki prosedürlerinden birisidir. Şeyler ve olaylar, fotoğraf görüntüleri halini aldıklarında, güzel ile çirkin, gerçek ile sahte, beğenme ile beğenmeme arasındaki ayrım çizgilerinin ötesine geçen yeni kullanım biçimlerine açılmış, kendilerine yeni anlamlar yüklenmiş olurlar. Fotoğraf, bu ayrımları silen şeylerle durumlara atfedilen o niteliği (ilginçliği) ortaya çıkarmanın belli başlı araçlarından birisidir" (Sontag, 2011).

Nesnesinin gerçekliğinden koparak, kendi gerçekliğini yaratan fotoğraf var olan görüntüler dünyasında tehlikeli bir araca dönüşebilmektedir. Nesnenin gerçekliğinden saptırılan fotoğraf her ne kadar nesnesine benzese de, nesnesinden kopuk anlamlar taşıyabilmektedir. Görüntünün altına eklenen bir kelime bile fotoğraf ve nesnesi arasında çatışmaya neden olabileceği gibi gerçekliği farklı boyutta yansıtip algılayanda yanlış düşünceler yaratabilir.

Şekil 3.3'de, hem mimar hem de fotoğrafçı olan Thomas Dermand'ın çalışmalarına baktığımızda fotoğraflarında konu edinmiş olduğu iç mekânların gerçekliklerini kabul eder ve bu mekânların varlığından şüphe duymayı

düşünmeyiz. İlk bakıldığında gerçekliğin kanıtı olarak gördüğümüz fotoğrafa karşı duyulan güven, bazı durumlarda yönlendirilmiş algımızın önüne geçerek aslında çekilen fotoğrafların gerçekliğin yanılsaması olduklarını unutturmaktadır. Fakat fotoğraflara daha yakından baktığımızda aslında fotoğrafçı özenle uydurulmuş fotoğraflar üretmiştir. Çekilen tüm fotoğraflar fotoğrafçının gerçek olan şeyin görünümünü taklit etmek üzere dikkatle kurguladığı, mimari ortamlar ya da iç mekânlardır. Fotoğrafçı gerçek mekânlar model alınarak minyatür iç mekânların fotoğraflarını çeker (Şen, 2013).



Şekil 3.3. Copyshop, 1999, İç mekan maket fotoğrafı, Fotoğrafçı: Thomas Demand, (Url-2)

Burada nesnesine benzeyen fotoğraf, aktardığı nesnesinden farklı olarak nesnesi hakkında yanıltıcı olabilecek bilgileri aktarmaktadır. Nesnesi üzerinde hâkimiyet kurma gücüne sahip olan fotoğraf, nesnenin önüne geçerek yeni bir üretim nesnesi olmuş ve kendi potansiyel gücünü ortaya koymuştur. Fotoğraf ile nesnesi arasındaki basit ilişki fotoğrafın anlamlandırılmasıyla daha komplike bir konuma gelmiştir. Fotoğrafın nesnesi olarak ele alabileceğimiz gerçeklik kavramı fotoğraf ile tam olarak aktarılamazlar fakat fotoğraflar kendi gerçekliklerini oluşturabilirler. Sontag'ın da dediği gibi; Fotoğraflar, salt gerçekliği kayda geçirmenin ötesinde, 'gerçeklik' fikrinin, gerçekliğin kendisini

de değiştirmek suretiyle, Őeylerin bizim gözümüzden nasıl grüneceğinin 'norm'u haline gelmişlerdir (Sontag, 2011).

3.3.2.Fotoğraf-fotoğrafçı ilişkisi

Fotoğrafın icadı ile birlikte aslında fotoğrafçı öznesinin varlığı da meşrudur. Fotoğrafın ilk zamanlarından bu yana fotoğrafçı kimliği tartişmalı konumdadır. Bu tartişmanın konusu fotoğrafçıların 'sanatçı' olup olmadıkları ve fotoğrafın sanatsal değerinden ortaya çıkmaktadır. Yani fotoğrafçının nesnenin sahip olduğu gerçekliği doğrudan yansıtma ya da yansıtma seçeneklerini kullanış biçiminin sonucudur. Mesleğin ilk yıllarında birçok fotoğrafçı sanatçılardan oluşmaktaydı ve bunun asıl nedeni fotoğrafın resmin yerine geçerek ressamları işinden etmesi ve bu duruma karşı ilk başlarda fotoğrafa karşı olan sanatçıların bu tutumlarını değiştirmek zorunda kalıp fotoğrafın yanında yer almaya başlamalarıdır (Freud, 2008).

Fotoğraf makinasının arkasında yer alan bu sanatçı kimliklerin ürettikleri fotoğrafın sanatsal değeri var olan sanatçı kimliklerinden doğmuştur. Zamanla dönemin kapitalist üretim sistemine dâhil olan ve ticari amaçlarla üretilen fotoğraflarda sanatsal amaçtan uzaklaşılmakta, fakat halkın ilgisini çekebilmek için sanat etiketi yapıştırılmak istenmiştir (Freud, 2008). Bu durumda fotoğrafçı da sistemin bir çalışanı olarak ticari amaçlar doğrultusunda hizmet eden özne konumuna gelmektedir. Kapitalist sistemin gelişmesi, fotoğrafta yaşanan teknolojik ilerlemeler doğrultusunda fotoğrafçının konumu da değişerek gelişmiş ve fotoğrafçıya topluma karşı sorumluluk yüklemiştir. İlk zamanlarda portre fotoğrafçılığı ile başlayan ve belge niteliği taşıyan fotoğraf kavramı zaman içinde yeni amaçlar doğrultusunda kullanılmaya başlanmış, ideolojik ve sanatsal gibi farklı fikirleri, anlamları barındıran fotoğraf toplumun görüntü belleğinde önemli bir yer edinmiştir. Bu doğrultuda fotoğrafçının sorumluluğu çektiği fotoğrafın kitlelere hitap eder konumda olmasıyla, görüntülerin izleyen herkesi ilgilendirmesi ve anlamlandırılması, fotoğrafçı hakkında fikir vermesinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafıdaki bu sorumluluk, imajları (görüntüleri) kitleyle paylaştığı zaman başlamaktadır (Yaykın, 2009).

Fotoğrafçı fotoğraf makinesinin sınırları dâhilinde özgür olabildiği gibi, fotoğraf makinesi da fotoğrafçının isteği doğrultusunda işlevini sürdürür. Fotoğrafçının fotoğraf makinesi arkasında çevresine ve zamana bağlı vermiş olduğu kararlar ve üretim süreci onu bir ressamın eserini oluşturduğu sürece benzetilebilir. Fotoğrafçı için tartışılan bir konu olan 'sanatçı' kimliği fotoğrafın ele alınış biçimiyle bağlantılıdır. Fotoğrafçının fotoğraf üzerindeki etkisinin kabul edilip edilmemesiyle ilgilidir. Fotoğrafi gerçekliğin doğrudan aktarımı olarak kabul eden fotoğrafçıların karşısında fotoğrafın sanatsal işlevler doğrultusunda anlam yüklenip, yorumlanabilir tarafının varlığı savunulmaktaydı. Fotoğrafın sanat niteliğinin kabul edilmesi ile bunu savunan genç fotoğrafçılara göre fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin önündeki gerçekliğin bir etkileşimi olarak ortaya çıkıyordu. Bu görüntünün yaratıcısının da fotoğraf makinesi değil, fotoğrafı çeken kimse olduğu görüşündeydiler (Serter, 2000).

Fotoğrafın icadından yaklaşık 40 yıl sonra fotoğrafın kitlesele iletişimin önemli araçlarından gazetelerde kullanılmaya başlanması ve toplumu hedef alan basında fotoğraf kullanımının giderek daha fazla yer kaplamasıyla görüntülerin toplum üzerindeki gücü de artmaktadır. Basında geniş yer kaplayan haber fotoğrafında her ne kadar 'gerçeklik' kavramı aranıp, amacı bilgi aktarım haber vermek olsa da bu fotoğrafları çeken fotoğrafçının da ideolojisi, fikirleri, değerleri göz ardı edilmemelidir. Haber fotoğraflarının sunulan habere kanıt olarak gösterilmesi, görüntüdeki seçilmiş gerçeklik yansımasının ve içinde bulunan ideolojik mesajların göz ardı edilerek okunması bireyin fotoğrafa karşı olan güveniyle birlikte algısında yanılmaya neden olmaktadır. Bu bağlamda yaklaşıldığında yaşamın içinden gelen haber kurgulanmış gerçeğin temsili, haberin omurgasını oluşturan haber fotoğrafı (içerdiği kötüyü belirleyen göstergeleriyle/kodlarıyla) ise yine kurgulanmış gerçeğin göstergesidir (Bayraktaroğlu, 2009'dan akt. Bahçecioğlu, 2016). Bu göstergeler dünyasında gerekli seçimleri yapan ve karar veren özne fotoğrafçıdır ve ürettiği fotoğrafın nesneliliği şüphelidir.

Çekilen her fotoğraf aslında fotoğrafçının gözünden bize aktarılan bakış açılı bir yeniden üretimdir. Fotoğrafçı içinde bulunduğu toplumsal yaşantısı, benliğindeki kişisel fikirleri, bağlı olduğu inançlar ve bunun gibi etkenlere bağlı olarak çektiği fotoğrafa anlamlar yükler. Bizler ise fotoğrafçının izin verdiği ölçüde yansıttığı gerçekliği görebilmekteyiz. Fotoğrafçı neyi gösterip, neyi göstermek istemiyorsa ışığı ve açısını ona göre planlama imkânına sahiptir (Bahçecioğlu, 2016). Gerçeklik kavramı bu bakımından ele alındığında fotoğraflar için doğrudan gerçekliği yansıtan görüntüler demek yerine fotoğrafçının gerçeğini aktardığı yeniden üretim nesnelere denmesi daha doğru bir yaklaşımdır.

Fotoğrafın kişi ve olayları belgeleme ve kayıt etme özelliği sayesinde fotoğraf tarih ile görünebilir somut bir bağ oluşturmaktadır. Tarihin bu önemli nesnesini üreten fotoğrafçı kimliği de bu bağlamda önemlidir. Çünkü fotoğraf ilk olarak fotoğrafçının gözlerinde şekillenir daha sonra doğru zamanda deklanşöre basılmasıyla bir bakıma yaşanan an dondurulmuştur. Tüm bu hareketlerde fotoğrafçının kararları öne çıkar. Berenice Abbot'ın yazdığı şekilde: Fotoğrafçı, eşsiz mükemmel çağdaş varlıktır; şimdi onun (çağdaş fotoğrafçının) gözleriyle geçmiş halini alır (Sontag, 2011). Görüntülerde geçmişi görmek ve algılamak ancak fotoğrafçının bakış açısından bakarak mümkündür.

Modern mimari de önemli bir yere sahip Frank Lyod Wright'ın en bilinen eseri Şekil 3.4'de gösterilen Şelale evi fotoğrafçının bakış açısının algılayan üzerindeki etkisini önemli ölçüde öne çıkaran bir örnektir. Şelale evi genel olarak bu fotoğraf ile tanınmıştır ve birçok kişinin görsel hafızasında ev bu imgeyle bütünleşmiştir. Fakat bina yerinde görüldüğünde, fotoğrafçının bu bakış açısından binayı görebilmek kolay bir görüntü değildir. Doğrusu, Hedrich'in Şekil 3.4'deki fotoğrafı olmasa görülebilir bir görüntü bile değildir, çünkü bu görüntüyü yakalamak için ancak suların ve bitkilerin içinden geçerek çekim yapılan noktaya ulaşılabilir ve yapıyı daha farklı görebilmek için bakış açısını alçaltması gerekmektedir (Acar, 2012). Önceden fotoğrafı görüp gelen ziyaretçinin evi ilk gördüğündeki şaşkınlığı da bu yüzdendir. Çünkü fotoğrafçının bakış açısından oluşturulmuş fotoğraf önyargı ve beklenti

oluşturur (Acar, 2012). Bu durumda gelen ziyaretçi yapıyı fotoğrafçının çektiği açıdan görmek istemesinin nedeni fotoğraf ile oluşturduğu beklentilerini karşılama ihtiyacıdır. Ziyaretçi fotoğraf tarafından dolaylı olarak da fotoğrafçı tarafından yönlendirilmiştir. Fotoğrafların, gerçeğin doğrudan aktarımı olmadığını bilmek ve fotoğrafçının fotoğraf üzerinde etkilerinin göz ardı edilmeden, fotoğrafı fotoğrafçının çevresine karşı bakış açısını yansıttığı bir nesne olarak ele alınması gerekmektedir.



Şekil 3.4. Şelale Evi, Fotoğrafçı: Bill Hedrich, 1937, (Url-3)

3.3.3. Fotoğraf-izleyen ilişkisi

Nesne ya da olayların, beyinde işlenerek anlamlı bütünler olarak kavranmasına algı denir. Duyu organlarının fiziksel olarak uyarılmasıyla meydana gelen algı, hafıza, öğrenme, beklenti, deneyim ile birlikte kişisel olarak şekillenmektedir. Çevremizde bulunan nesnelere, olayları durumları farklı biçimlerde algılamaktayız. Bunlardan %78'ini görerek, %13'ünü duyarak, %3'ünü dokunarak, %3'ünü koklayarak, %3'ünü de tadına bakarak algılanır. Görme duyusunun algıdaki yüksek oranı, görsel algının hafızada muhafazayla da paralellik göstermektedir. Gördüklerimizin %40'ını, duyduklarımızın ise %20'si hafızamızda muhafaza edilebilmektedir (Göksel, 1987'den Akt. Kasım, 2014).

Bunlar doğrultusunda görme duyusunun ve görsel algının bireysel fikirlerin oluşumunda, bireyin davranışlarında, yönelimlerinde, bireysel ve toplumsal çevrenin algılanmasında bireye büyük ölçüde etkisinin olduğu söylenebilir.

Bilginin öğrenilmesinde görsel algı, öğrenme sürecinin büyük bir parçasıdır. Fakat sınırlıdır ve algının oluşumunda nesnenin okunulabilirliği kadar etkisi bulunmaktadır. Görsel algı, gerçeklik hakkında bazı bilgilere sahip olunmasını engellerken, bireysel deneyimler bu algılara katkıda bulunmaktadır (Derman, 2009). Örnek olarak, suya batırılan bir çubuğu gördüğümüzde optik yarılsamalardan dolayı çubuğu kırık görürüz. Fakat çubuğun kırık olmadığını geçirdiğimiz deneyimlerden ve bunun fiziksel bir yarılsama olayı olduğunu da okulda duyarak edindiğimiz bilgilerden bilebiliriz. Böylelikle görsel algının bizi yanıltması engellenmiştir.

Algı değişken bir kavramdır. Durumlara, kişilere, yaşanılanlara, topluma, zamana, kültüre gibi birçok etkene bağlı olarak değişkenlikler gösterir. Algı nesnede değil beyinde gerçekleşmektedir (Derman, 2009) ve bu durumda ortak bir nesnenin farklı bireylerdeki farklı algılanış biçimleri olağandır. Farklılıklar görüntülerdeki sembollerin ve göstergelerin anlamlandırılmasından meydana gelmektedir. Sembol ve gösterge kullanımının yaygın olduğu görüntülerden biri de fotoğraflardır.

Gösterge, doğadaki nesnelerin yeniden sunumu ve toplumca kabul edilmiş değerlerdir (Günay, 2008) ve görsel iletişimin önemli bir parçasıdır. Görsel anlatımda akla ilk gelen fotoğrafın yansıttığı imge bir göstergedir. Görsel imgelere sahip fotoğraf, nesnesine benzeyerek onun gerçekliğini yansıtabildiği gibi, bazı fotoğraflarda ise imge bir iletiye dönüşerek, kendine özgü durumuyla alıcıyı yönlendirerek, ikna ederek, bilgi aktarım ya da vazgeçirmeye çalışarak alıcı üzerinde hâkimiyet kurmaktadır (Günay, 2008). İletiyeye dönüşen imgenin anlaşılabilmesi için alıcı ve vericinin ortak değerlere sahip olması gerekmektedir. Bu şekilde aktarılmak istenilen alıcı tarafından doğru biçimde anlamlandırılıp, ortak değerler çerçevesinde iletişim sağlanmaktadır.

Bir fotoğraf karesi birçok göstergeden meydana gelebilir ve tüm bu göstergelerin her biri birer anlam ifade etmektedir. Fakat fotoğraf ile iletilmek istenilen mesaj, tüm göstergelerin kompozisyonuyla meydana gelen-getirilen bütüncül anlamdır. Tüm bu göstergelerin anlamlandırılması zihinsel faaliyetlerimiz sonucunda gerçekleşir. İmge algısı görmeye ve görselliğe dayanmaktadır. Zihnimize bilinçli olarak göstergelerin birleştirilmesi, imgelemin devreye girmesiyle yeniden bir üretim gerçekleşmektedir (Çevik ve Ulutaş, 2015). Gerçekleşen yeniden üretim sürecinin sonucunda elde edilen bilinç ürünü, imgelerin zihinde algılanıp yorumlanmasıyla oluşan anlamdır.

Fotoğrafi anlamlandırmak ya da okumak, fotoğrafın konusunun ya da nesnesinin gerçek dünya ile olan ilişkisini irdelemektir. Fotoğrafın anlamı, gösterilen nesne ya da konunun bakan kişi tarafından sözcükle ifadesinin ilişkisinden meydana gelmektedir (Günay, 2008). Anlam bireyin sahip olduğu özellikleri ve değerleri doğrultusunda zihninde biçimlenmektedir. Bireysel farklılıklar ya da benzerlikler ve sahip olunan düşünceler, değerler dizini bir fotoğraftaki anlam benzerliklerini ya da çeşitliliğini oluşturmaktadır.

Fotoğraf çoğul anlamlıdır ve bu çoğul okumalar Studium ve Punctum kavramları çerçevesinde ele aldığımızda, Barthes'e (2011) göre Studium fotoğrafa karşı duyulan genel, ortalama bir ilgidir. Studium'un varoluşu fotoğrafçının niyetinin, fotoğraf içerisindeki semboller, göstergeler, semgelere dayalı algıyla, izleyici tarafından yorumlanıp kendi içinde anlamlaştırılmasıdır. Çıkarılan anlam bilgi ve kültürün uzantısıdır. Eğer fotoğrafçı ve izleyici aynı değerler düzleminde bulunursa ve izleyicinin birikimleri yeterlilik göstermekteyse fotoğraftaki anlam doğru anlaşılır. Fotoğraf üzerinden yapılan okumalarda kültür, eğitim, ideoloji, tarih gibi birçok etken Studium dâhilinde ele alınır ve Studium fotoğrafın semiyolojik (göstergebilimsel) olarak bilinçte yorumlama sürecini kapsamaktadır. Kısaca Studium önümüze gelen bir fotoğrafa karşı bizde gerçekleşen ilgi seviyesine göre ondan hoşlanıp hoşlanmama durumunun ortaya çıkmasıdır.

Latince bir sözcük olan Punctum nokta anlamındaki kavram Barthes' göre bir benek, ısıruk, küçük deliktir (Barthes, 2011) ve bu kelimeyi, fotoğraftan çıkararak bizlere saplanan okun bıraktığı ize benzeterek, delme kavramına gönderme yapmaktadır. Bu durumda Punctum'a sahip fotoğraflar delinmiştir ve bıraktıkları bu izler ve yaralar kesinlikle birer noktadılar. Fotoğrafa bakıldığında ilk dikkati çeken ayrıntının, izleyici kendine çekerek, izleyicin yorumunda değişim gerçekleştiren anlamdır. Punctum'da anlamı barındıran, fotoğrafta çoğu zaman bir nesne olabilmektedir. Anlamsal ve şekilsel olarak ön plana çıkan nesnenin yanında kavramsal olarak da ifade edilen bir durum da olabilmektedir (İşlek, 2016). Punctum'da anlam fotoğrafçının niyetinden bağımsızdır ve tamamen izleyicinin duygularıyla yorumlanır. Fotoğrafın içine gizlenmiş bu sarsıcı etkiye her fotoğraf sahip değildir.

Sonuç olarak bir fotoğraf içerisinde birçok anlam barındırabilmektedir. Bu çoğulluktan ortak anlamların okunabilmesi ise ortak bir paydanın varlığını ve bireysel deneyimleri gerektirmektedir. Bu ortak paydadaki anlaşılabilirlik sayesinde izleyici iletiyi alarak iletişim sağlanmaktadır. İletişimdeki bireysel algı ve anlam fotoğrafın bağlamına göre şekillenmektedir. Bağlamsal çerçevede bireyin algısı yönelimlere, kandırılmaya, inandırılmaya, inkâra açıktır. Var olan ortak değerlerin yanında bireysel özellikler ve deneyimlerde hatta eğitim de farklı anlamların meydana gelmesinde diğer etkindir. Bu durumda bir fotoğrafın kişilerde nasıl etkiler yaratacağı ve tepkilerinin ne olacağı öngörülmesi mümkün olmasa da, ortak değerler ve fotoğraftaki göstergeler ile fotoğrafçının amacını okuyarak fotoğrafı kültürel bağlamda anlamlandırmak mümkündür.

3.3.4.Fotoğraf-yayımcı ilişkisi

Fotoğrafın basın alanına girerek kitlelere hitap eder konuma gelmesi önemli etkiler meydana getirmiştir. Fotoğraf kitlerin dünya görüşünü değiştirmiştir (Freud, 2008). Basın verdiği bilgiler ve haberler doğrultusunda bir yönlendirme aracı da olabilmektedir. Kitleler ile paylaşılan her türlü bilgi ve fotoğrafın bireysel ve toplumsal etkileri mevcuttur. Görsel iletişimde güçlü konumuyla

fotoğrafın basın yoluyla paylaşımında 'seçilen' ve 'seçen' olmak üzere iki önemli konu ön plana çıkmaktadır. Basında yer alacak fotoğrafı 'seçen' öznenin kararını etkileyen birçok faktör bulunmaktadır. Bunların başında seçilen fotoğraf seçen kişinin ideolojisi ve çalıştığı basın kurumunun da ideolojisini içerip bu bağlam doğrultusunda kullanılacaktır. Fotoğraf yayımcının elinde ideolojisini destekleyen güçlü bir araçtır.

Fotoğrafın ideolojik kullanımını Freud'un kitabında bahsettiği deneyimiyle örneklendirebilir: Savaş öncesinde, Paris Borsası'nda, tahvillerin alım satımı açık havada kemer altlarında yapılmaktaydı. Bir gün Freud burada alım satım yapan borsacının fotoğrafını çeker. Farklı ifadelerde çekilen fotoğrafları "Borsası'ndan Görünümler" şeklindeki yorumsuz bir başlıkla Avrupa'da yayınlanan birçok resimli dergiye göndermiştir. Bir süre sonra Belçika'da yayınlanan bir gazetede fotoğraflar, 'Paris Borsası yükselişe geçti, hisseler inanılmaz fiyatlara çıktı' manşeti ile gazetede basılmışken birkaç gün sonra aynı fotoğraflar bir Alman gazetesinde, 'Paris Borsası'nda Panik. Servetler eriyip gidiyor, binlerce kişi yıkıma uğradı.' şeklinde gazetede yer almıştır (Freud, 2008). Her iki yayın organı da aynı fotoğrafı kullanmasına rağmen tamamen kendi ideolojilerine, fikirlerine göre yayınlamışlardır. Aynı fotoğraflara birbirine zıt manşetlerle farklı anlamlar yüklenmiş, fotoğrafçının amacından saptırılarak editörlerin ve yayın kuruluşlarının amaçlarına hizmet eder konuma gelmiştir.

Kitleleri etkileyen konumundan ötürü basın organlarında yayınlanan fotoğraflarda editör etkisi göz ardı edilmemelidir. Bilginin aktarımında araç olarak kullanılan ve bir iletişim biçimi olan fotoğrafların kullanımı ile toplum üzerinde yönlendirmeler yapmak mevcuttur.

Gazetelerde ve süreli yayınlarda fotoğraf kullanımında, fotoğrafın sayfadaki yeri, şekli, büyüklüğü değiştirilerek oluşturulan düzene bağlı olarak okuyucunun dikkati farklılaştırılabilir. Bir sayfada tam boy verilmiş bir fotoğraf ile sayfanın köşesine iliştirilmiş bir fotoğrafın dikkat çekme-bakılma-gözden kaçma oranlarının aynı olamadığı söylemek mümkündür. Sayfa tasarımında kullanılan fotoğrafların boyutları genel olarak konunun önemine göre

değişmektedir. Gazetelerde bir manşetin değeri ile çok önemi bulunmayan magazinsel bir haberin değeri aynı değildir ve bunların anlatımında kullanılan fotoğrafların da değerleri paralellik göstermektedir. Fotoğrafın sayfa düzenindeki yeri ve büyüklüğünün yanında özellikle basın alanında kullanılan fotoğraflarda fotoğrafla birlikte yer alan alt yazılar fotoğrafın okunabilirliğinde önemlidir.

Seçilen fotoğrafın yanlışlığı-haber içeriğiyle çelişkili durumda kullanılması-yapılan haberin güvenilirliğini tehdit etmektedir. Görüntünün anlamlandırılmasında önemli yere sahip yazılı söylevin, görüntüsü ile kurulan ilişkisinin doğru yapılamaması hem okunurluğu zorlaştırmakta hem de yanlış anlamların oluşmasına imkân vermektedir. Editörün verdiği kararlarının yeterliliği, okunurluk açısından önemlidir. Basında kullanılan fotoğraflar çoğu zaman ya bilginin temelini ortaya koyabilecek düzeyde değildir ya da gereksiz yere bilgi değeri olmayan fotoğraflar yayınlanmaktadır (Gezgin, 1994).

Fotoğrafın yayınlanmadan önce geçirdiği süreç içerisinde verilmesi gereken birçok karar bulunmaktadır. Hangi fotoğrafın seçileceği, sayfa içerisinde uygun boyutun ayarlanması ve açıklayıcı bir alt başlığın kullanılması gibi basında haberin pazarlanması ya da bilginin paylaşımında tüm bu kararları veren editörlerdir. Hedef kitesindeki okuyuculara hitap eden editörler, şartlara göre haberleri rafa kaldıran ya da sümen altı eden (Kılıç, 2003), düzenleyen hatta bazı durumlarda yeniden yazan yani haberi kurgulayan kişilerdir. Haberler editörün elindeki bilgiler doğrultusunda kurguladığı yeniden üretimlerdir. Tüm bu düzenlemeleri yaparken uyulması gereken bir diğer husus da gazetenin ya da derginin genel yayın politikasıdır. Her yayın kuruluşunun sahip olduğu bir takım değerler, kabul edip yansıttığı politik görüşü mevcuttur ve aynı politikayı kabullenip aynı değerleri paylaşan bir okuyucu kitlesi bulunmaktadır (Kılıç, 2003). Bir haberin, bir fotoğrafın gazete ve dergilerde yayınlanıp yayınlanmaması da yayın politikasıyla yakından ilişkilidir. Bu durumda basında yer alan haberlerin ve paylaşılan bilgilerin nesnelliği sorunsal bir durumdur.

Kitleleri hedef alan her haberin içinde editörün izi vardır. Seçilen haberler onun düşünceleriyle bir hamur gibi yoğrulup son şeklini almaktadır. Kitlesele iletişim araçlarının, insanların yaşam biçimlerinde, kültürlerinde, sosyal hayatlarında büyük değişikliklere neden olduğu (Solmaz, 2004) ve büyük kitlelere ulaşılabilirliği nedeniyle toplumsal iletişimde bir güç olduğu yadsınamazdır. Basın organlarının da sahip olduğu bu güç ve bununla gelen topluma karşı sorumlulukların yerine getirilmesinde yayın kuruluşu, fotoğrafçı, muhabir gibi faktörlerin dolaylı ya da dolaysız etkileri olduğu gibi editörlerin sorumluluğu da önemli bir paya sahiptir. Buradaki mesele yapılan haberin içeriğine tüm baskı ve etkilerin editör tarafından yediriliyor olmasıdır (Kılıç, 2003).

Fotoğrafın yazı ile birlikte kullanılması haberin anlatımında önemli kolaylıklar sağlamıştır. Örneğin; Yeni açılan bir sergi salonunun bir fotoğrafıyla okuyucuna aktardığı bilgi, detaylı şekilde betimlenerek yazıya döküldüğünde aktardığı bilgiden daha net ve daha açıklayıcı olabilmektedir. Betimlemeleri hayalinde birleştiren birey hayali bir görüntüye sahipken, fotoğraf ile aktarımda bilgi somutlaştırılmıştır. Ama unutulmaması gereken fotoğraf ile aktarımın sınırlı bir yapısı olduğudur. Bir fotoğraf karesi bize binanın kaç metrekare olduğunu, nerde inşa edildiğini, insan kapasitesinin ne kadar olduğu gibi bazı bilgileri aktarmada yetersizdir. Bizlere sadece çekilen kare içerisinde yer alan detaylar kadar bilgi verebilmektedir. Fotoğrafçının gördüğü bakış açısının sınırları dâhilinde aktarım gerçekleştirebilmektedir. Bu yüzden tüm bilginin öğrenilmesi için yazıya da ihtiyaç duyulmaktadır. Yazılı ve görsel söylevin bu birlikteliğinden de okuma biçimi doğmaktadır (Bodur, 1990).

4. YAYINCI MİMARLAR OLARAK LE CORBUSIER VE ZEKİ SAYAR

4.1. Le Corbusier'in Mimar Kimliği ve Modernizme Bakışı

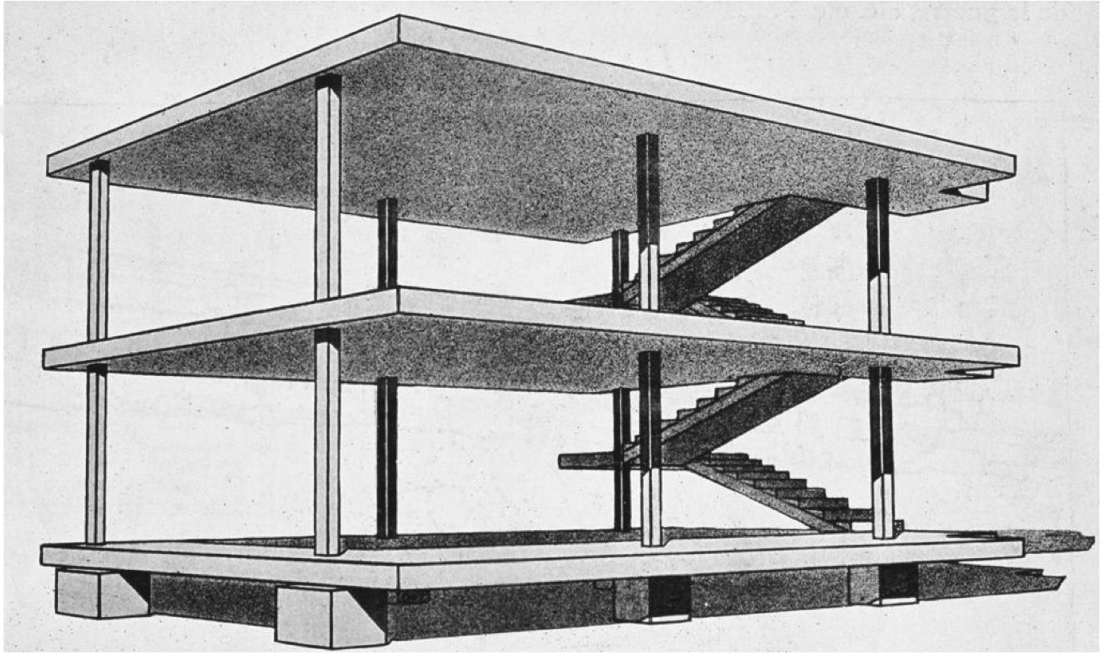
Modernizmin öncülerinden asıl adı Charles-Edouard Jeanneret olan Le Corbusier, yazar, ressam, heykeltıraş, tasarımcı, mimar gibi birçok farklı sığata sahip öncü bir kişiliktir. On üç yaşında Dekoratif Sanatlar Okulu'na gitmiş ve Corbusier'in 'ustam' olarak belirttiği hocası Charles L'Esplattelier'in sorumluluğu altında eğitim hayatını sürdürmüştür. Eğitim hayatında önemli bir yere sahip olan hocası Corbusier'in doğa ve sanat tarihi derslerini aldirarak yönlendirmiştir. Çalışmalarına ressam olmak amacıyla devam ederken, hocası onun mimarlık çalışmasında ısrarcı olmuş ve diğer öğrencilerle işbirliği içinde uyguladığı dekoratif işlerine ek olarak onun ilk ev siparişini de düzenlemiştir (Gans, 2006).

1907'de ilk evini tamamladıktan sonra Corbusier, başta İtalya olmak üzere Budapeşte, Viyana, Münih ve Paris gibi şehirlere bir dizi seyahatler gerçekleştirerek, buralarda bazı önemli mimarlarla çalışma fırsatı yakalamıştır. Özellikle 1908-1909 yılları arasında Paris'te August Perret ile birlikte olduğu süre sonucunda modern mimarlık tarihinin bir kurucusu olarak gördüğu Perret için, önemli ve kesin bir yeri olduğunu söyleyerek, betonun ne olduğunu kendisine öğretenin o olduğunu belirtmiştir (Corbusier, 1930).

1910'da betonarme bilgisini geliştirmek için Almanya'ya gittiğinde (Yıldırım, 2009), burada da bir süre rasyonalist yaklaşımla tasarımlarını yapan Peter Behrens'in yanında çalışmıştır. Sonrasında yaptığı Balkanlar ve Türkiye gezisiyle birlikte tasarımları için esin kaynağı olacak yerler görüp bilgiler edinmiş, tüm bunların sentezi doğrultusunda tasarımlarını gerçekleştirmiştir.

1922 yılında kuzeni Pierre Jeanneret ile ortaklığa başlayan Corbusier, karlı komisyon aramadan başladıkları araştırmalarına kendilerini adanmışlardır. Birlikte şehirdeki detaylı teçhizatlardan, en küçük pratik ayrıntılara kadar şehirlerin komple planlarını yapmışlardır (Corbusier, 1930).

Yaşadığı dönemin gerekliliği olarak, yeni teknolojilerden faydalanılması ve çağın malzemelerinin kullanılmasını söyleyen Corbusier tasarımlarında da betonarme üzerinde ilerlemiştir. Jerret ve Behrens ile çalıştıktan sonra tasarımlarının konseptini oluşturan betonarme çalışmalarından ilki 1915 yılında tasarımını yaptığı Dom-ino Evi olmuştur (Şekil 4.1). Tasarladığı betonarme iskelet, betonun imkânlarını ortaya çıkartarak, Corbusier'in istediği, bir yandan elemanların bağımsızlıklarını, diğer yandan da birbirleriyle birleşme kalıplarını çözmeyi, kurgunun içinde eritmeyi mümkün kılmıştır (Bilgin, 1999).

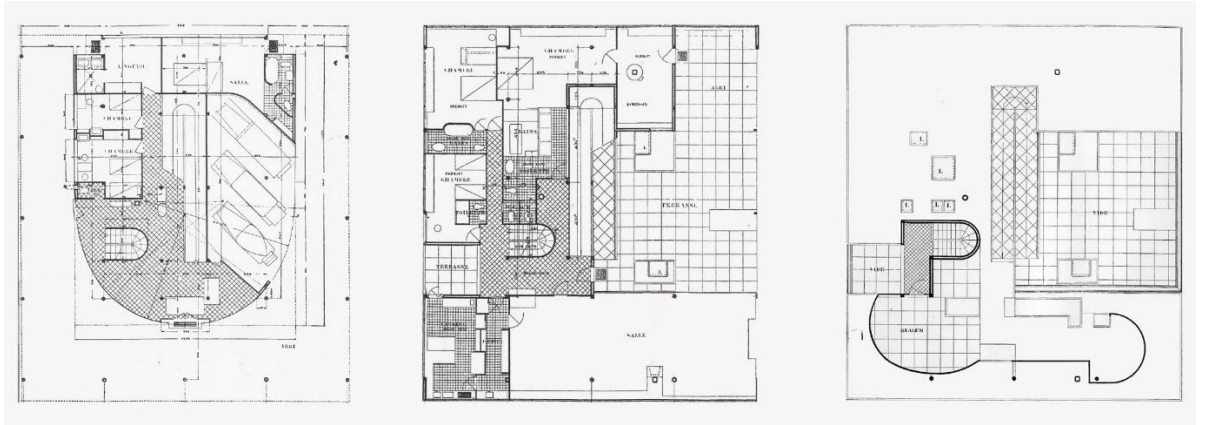


Şekil 4.1. Dom-ino Evi, Mimar: Le Corbusier, (Url-4)

Modernist bir mimar olarak farklı alanlarda üretimler gerçekleştirse de Corbusier'in asıl ilgisi konut ve konut sorunları oluşturmaktadır. Bu sorundan ve çözümlerinde bahsettiği yazınlarında, makine etkisiyle görünüm ve kullanım açısından değişen dünyada, ortaya çıkan yeni bakış açısı ve yeni toplumsal düzende, konutun bu yeniliklere uyarlanamamasından bahsederek sorunları dile getirmiştir (Corbusier, 2010). Le Corbusier'in konutu çağa uygun biçimde içinde yaşanılacak makineler olarak ifade eder ve bununla kastettiği de teknolojik yöntemlerden ve malzemelerden yararlanılarak, gereksinimleri karşılayan, süsten uzak yalın geometrilerle tasarlanmış olan konutlardır.

Modern konutun evrensel arayışları içindeki Corbusier'in Villa Savoye'si 1915'ten itibaren sürdürdüğü konsept çalışmalarının olasılık ve imkanlarının sonuna kadar kullanıldığı manifesto niteliğindeki en ünlü yapısıdır (Bilgin, 1999). Villa Savoye, Corbusier'in mimarlıkta beş ilke olarak adlandırdığı modern tasarım prensiplerinin yetkin bir şekilde uygulanmış halidir. Bu beş ilkenin doğrultusunda yapıyı incelediğimizde;

- Pilotilerle yerden yükselmiş yapı, nemden korunmuş ve farklı işlevsel mekânlar yaratılmıştır.
- Kullanılan betonarme iskelet sistemi serbest plana olanak vererek mekânlar arası akışkanlık sağlamıştır (Şekil 4.2).
- Güneş alan ve evle bağlantılı geniş teraslar tasarlanmıştır (Şekil 4.3).
- Betonarme ile taşıyıcılıktan kurtulan cephe duvarlarında serbestlik getirilmiştir.
- Son olarak da cephede dikey yerine yatay pencere kullanımıyla hem iç mekân aydınlatması iyileştirilmiş hem de manzara sağlanmıştır (Şekil 4.4).



Şekil 4.2. Villa Savoye, Planlar, Mimar: Le Corbusier, (Url-5)



Şekil 4.3. Villa Savoye, İç Mekan, Teras, Mimar: Le Corbusier, (Url-6)



Şekil 4.4. Villa Savoye, Cephe, Mimar: Le Corbusier, (Url-7)

Corbusier bu anlayışını Mayer Villası, Stein Villası, Citrohan Evi ve Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi'ndeki L'Esprit Nouveau Pavyonu'nda da göstermektedir.

1928 yılında modern mimarlık düşüncesini savunmak ve teknik, ekonomik, toplumsal alanlarda tanıtmak, mimarlık alanındaki sorunları değerlendirmek gibi amaçlarla kurulmuş olan CIAM'ın ilk toplantısı Le Corbusier, Gabriel Guevrekian, Zurich ve Sigfried Giedon tarafından İsviçre'nin Sarraz kentinde toplanmıştır. Birinci CIAM kongresinde alınan kararlar, Le Corbusier'in beş ilkesi Uluslararası Üslup'un temel ilkeleri olarak kabul edilmiş ve evrenselliğe ulaşmıştır.

CIAM üyelerinin benimsedikleri teknoloji yardımıyla çelik ve betonarme kullanarak az zamanda çok toplu konut yapılması düşüncesinin paralelinde, Courbusier tasarlamış olduğu Dom-ino betonarme çerçevesini, Dünya Savaşı'ndan sonra yeni konutların inşası için uygun fiyatlı prefabrike bir sistem olarak öngörmüştür (Gans, 2006). İnşaatta teknolojiden ve sanayiden yararlanılarak konutta da endüstrileşmeyi hedefleyen Corbusier, konut üretiminin standart, hızlı, ekonomik ve yalın olması gerektiğini savunmaktadır.

Uluslararası Üslup'un birçoğunun büyük bir oranda sorumlusu Le Corbusier olsa da, 1930'larda tasarladığı De Mondrat ve Errazuris evlerinde yöresel ve folk mimarlığını yansıtmayla, kendine ait olmayan bir tutum sergilemiş ve bu üslubun ilkelerini yumuşatan ve uzaklaşan ilk mimarlar arasında yer almıştır (Aslanoğlu, 1988). Fakat üslubunda gerçekleşen bu değişimlere rağmen, modern mimarlık denilince akla gelen ilk isimlerden biri olmaya devam etmiş, yapıtları ve yayınlarındaki modern düşünceleriyle de dünyayı etkilemiştir.

Corbusier çok yönlü bir mimar olarak düşüncelerini tasarımlarıyla aktarmasının yanı sıra yayınladığı dergi, kitap ve makaleleriyle de modern mimarlık düşüncesine katkıda bulunmuştur. Modern mimarlığa ışık tutan bir başyapıt olarak nitelendirilen 'Bir Mimarlığa Doğru' kitabında yeni bir mimarlığı doğduğunun haberini vermiş, Sanayi Devrimi sonrası geçiş dönemindeki

ülkelere eski dönemin bittiğini duyurmuştur (Corbusier, 2010). Bu kitabından sonra kaleme aldığı diğer eserleri ise şunlardır; *Urbanisme* (1925, *Şehircilik*), *L'Art Decoratif d'Aujourd'hui* (1925, *Günümüz Dekoratif Sanatı*), *La Peinture Moderne* (1926, *Modern Ressam*), *Almanach de L'Architecture Moderne* (1927, *Modern Mimarlık Yıllığı*), *Une Maison – Un Palais* (1928, *Bir Ev – Bir Saray*), *Precisions* (1930, *Ayrıntılar*), *Croisade* (1932, *Sefer*), *La Ville Radieuse* (1937, *Işıyan Kent*), *Quand Les Cathedrales Etaient Blanches* (1937, *Katedraller Beyaz Olduğunda*), *Des Canons, Des Munitions? Merci! Des Logis... S.V.P.* (1938, *Silahlar, Cephaneler? Hayır teşekkürler! Bize ev verin...Lütfen*), *Sur Les 4 Routes* (1939, *4 Yolda*), *Les Constructions "Murondins"* (1941, *"Murondins" Yapıları*), *La Charte d'Athenes* (1943, *Atina'nın Fermanı*), *Maniere De Penser L'Urbanisme* (1945, *Şehirciliğin Düşünce Biçimi*), *U. N. Head Quarters* (1947, *B. M. Genel Merkezi*), *Le Modulor* (1949, *Modülör*), *Poesie Sur Alger* (1950, *Cezair'e Şiir*), *Une Petite Maison Küçük* (1954, *Bir Ev*), *Modulor 2* (1955, *Modülör 2*) ve *My Work* (1960, *Yapıtlarım*).¹

4.2. Le Corbusier'in Yayınladığı L'Esprit Nouveau Dergisi

1920'de Paul Dermeé, Amédée Ozenfant ve Le Corbusier tarafından çağdaş faaliyetlerin uluslararası bir incelemesi olarak yayınlanmaya başlayan L'Esprit Nouveau dergisi, ilk sayısında 'bir ruh tarafından canlandırılan harika bir çağın açıldığı' duyurulmuştur (Corbusier, 1930). Pürizmin etkisinde teknoloji ve malzemeyi kucaklayarak düzen, sağlık ve mantığın vurgulandığı bir çerçevede şekillenen derginin 1920 yılından itibaren 1925 yılına kadar toplamda 28 sayısı bulunmaktadır.

1921 yılında L'Esprit Nouveau'nun yaratıldığı sırada, hala görenekçi anlayışın hâkim olduğu mimarlığın her yerde devam ettiğinden, modern olaylara ve yeni tekniklere karşı süslenmeye devam edilmesinden bahseden Corbusier, derginin mimari hareketi yönlendirmek için kullandıkları bir mihenk taşı olduğunu belirterek dergi tanımını şu şekilde yapar;

¹ Kitap çevirileri, Erdem Yıldırım'a aittir.

“L’Esprit Nouveau farklı kişileri yan yana getiren, modern olayların çeşitli yönlerini ortaya çıkartan ve bunlarla cesur ve kararlı, açık, uyumlu ve inandırıcı portreler oluşturan, kendisine sevgimizle, ellerimizin ve ruhumuzun verimli çalışmalarıyla katkıda bulunmamızı isteyen çağdaş etkinliklerin dergisidir” (Corbusier, 2010).

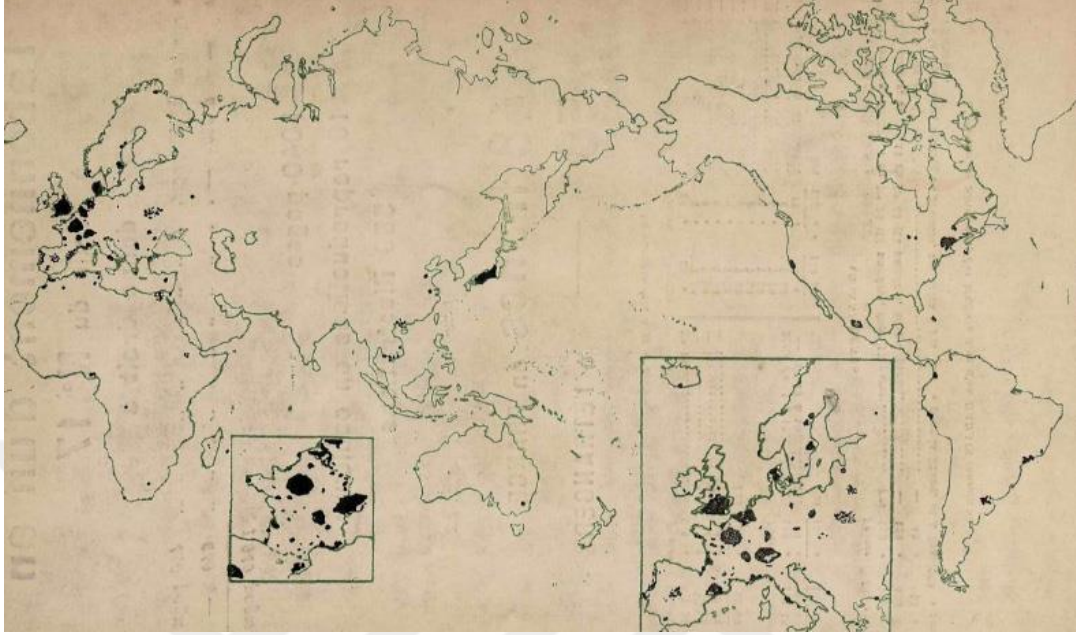
Derginin tüm sayılarının incelenmesi sonucunda Corbusier’in de tanımında bahsettiği üzere dergi farklı disiplinlerin bir araya geldiği bir platform olmuştur. Bundan dolayı yalnızca bir mimarlık ya da sanat dergisi olmaktan ziyade modern bir ‘etkinlik’ dergisi olarak nitelendirilmiştir. 1920’de yayınlanan derginin ilk sayısındaki bildirisi derginin anlayışını yansıtmaktadır.

“Modern sanayi ürünlerinin sonucu olarak ortaya çıkan estetiği bugün kimse yadsıyamaz. Yapılar ve makine tasarımları, oran, hacimsel oyunlar ve malzeme açısından giderek daha sağlam bir şekilde yerine oturmaktadır. Bunların arasından büyük bir bölümü gerçek sanat yapıtlarıdır çünkü bunlar sayıyı, yani bir düzeni içerirler. Oysaki sanayi ve iş dünyasını oluşturan ve sonuç olarak yadsınamaz güzellikte yapıtların yaratıldığı bu yürekli ortamda yaşayan azınlık kendini tüm estetik etkinliklerden çok uzakta sanmaktadır. Yanılıyorlar, çünkü onlar çağdaş estetiğin en etken yaratıcıları arasındadırlar. Bunun ne sanatçılar ne de sanayiciler farkında. Bir çağın gereksinimini sanıldığı gibi basit gereksiz eklemeler, birkaç ince bezeme ürünü değil çağın genel üretimi saptar. Süsleme öğeleri ise çağın biçiminin öğelerini üreten anlayış sisteminin yolunu tıkarlar. Deniz kabuğu benzeri süslemeler XV. Lois, nilüfer çiçeği süslemeleri Mısır biçemi demek değildir.”

L’Esprit Nouveau’nun Bildirisi, 1920 Sayı 01

Derginin ilk 3 sayısını kapağında, Uluslararası Estetik Dergisi (*Reveu Internatiole D’Esthétique*) alt başlığı kullanılırken, 4. Sayısından itibaren Çağdaş (*Contemporaine*) ve Resimli (*Illustrée*) kelimelerinin de eklenmesiyle Uluslararası Çağdaş Resimli Etkinlik Dergisi (*Reveu Internationale Illustrée De L’Activité Contemporaine*) olarak değiştirilen alt başlık son sayısına kadar aynı kalmıştır. Kapaktaki bu alt başlıklar, derginin yerel olmaktan ziyade uluslararası nitelikte ve geniş bir okuyucu kitlesine ulaşma çabasını yansıtmaktadır (Şekil

4.5). L'Esprit Nouveau'nun rolü sadece Fransa ile kalmayıp aynı zamanda dışarıya da açılmıştır ve dergi uluslararası niteliğini kazanmıştır (Kumar, 2014).



Şekil 4.5. L'Esprit Nouveau dergisi abone dağılımı (Url-8)

Dergi kapağında yer alan diğer başlıklar ise derginin içerik listesini oluşturmaktadır. İlk 3 sayıda içerik başlıkları şunlardan oluşmaktadır; Deneysel Estetik (*Esthétique Expérimentale*), Resim (*Peinture*), Heykel (*Sculpture*), Mimari (*Architecture*), Müzik Literatürü (*Littérature Musique*), Mühendis Estetiği (*Esthétique De L'Ingénieur*), Tiyatro (*Le Théâtre*), Müzikol (*Le Music-hall*), Sinema (*Le Cinéma*), Sirk (*Le Cirque*), Spor (*Les Sports*), Kostüm (*Le Costume*), Kitap (*Le Livre*), Mobilya (*Le Meuble*), Modern Yaşamın Estetiği (*Esthétique De La Vie Moderne*). 4. Sayıdan itibaren dergi içeriğinde bazı başlıklar aynı kalmışken, birkaçında değişiklikler yapılmış dergi içeriği yeniden düzenlenmiştir. Literatür (*Littérature*), Mimari (*Architecture*), Resim (*Peinture*), Heykel (*Sculpture*), Müzik (*Musique*), Uygulamalı Temel Bilimler (Sciences Pures Et Appliquées), Deneysel Estetik (*Esthétique Expérimentale*), Mühendis Estetiği (*Esthétique De L'Ingénieur*), Şehircilik (*Urbanisme*), Felsefe (*Philosophie*), Sosyoloji (*Sociologique*), Ekonomi (*Economique*), Ahlaki ve Siyasi Bilimler

(*Sciences Morales Et Politiques*), Modern Tiyatro Yaşamı (*Vie Moderne Theatre Spectacles*), Spor (*Les Sports*) olarak yer almaya başlamış ve devam etmiştir.²

Fakat her sayı aynı içeriklere sahip olarak yayınlanmamıştır. Örneğin sayıların yarısından fazlasında müzik başlıklı yazınlara yer verilmiş olsa da, bazı sayılarında yer verilmemiş ve politika, ekonomi gibi farklı başlıklar eklenmiştir. Bu yüzden içerikler her sayıda farklı konu başlıklarından meydana gelmiştir. Bunların arasında değişmeyen konulardan biri ise Mimari, Şehircilik ve Güzel Sanatlar başlıklı yazılar olmuştur. Nerdeyse tüm yayın hayatı boyunca yer vermiş olduğu bu konular hakkındaki yazınlara çoğunluğu ise derginin kurucularından olan mimar Le Corbusier tarafından yazılmıştır. Mimarlık alanında Corbusier dışında, modern mimarlığın önemli isimlerinde Adolphe Loos ve Walter Gropius gibi ünlü isimlerde dergiye söylemleriyle katkıda bulunanlar arasındadır.

Derginin 3. sayısından itibaren gerçekleşen değişikliklerden bir diğeri de dergi kapağında yer alan Direktör: Paul Dermée isminin yerine, 17. sayısından itibaren Ozenfant ve Jeanneret'in yer almaya başlamasıdır. Başlıklarla birlikte değişen dergi içeriğine paralellik olarak editörün değişmesi dergi konseptini etkilemiştir.

Corbusier derginin en aktif yazarlarından biri olarak, sadece mimari ya da şehircilik başlıklarıyla sınırlı kalmayıp farklı konulara da değinmiştir. Sahip olduğu sanatsal kişiliği doğrultusunda Güzel Sanatlar ve Makine Estetiği gibi konularda tek başına veya Ozenfant ile birlikte yazdığı yazıları bulunmaktadır.

L'Esprit Nouveau farklı disiplinlerin birleşiminde meydana gelmiş bir dergi olduğundan, bu durum yazar kadrosunda da bir çeşitliliğe neden olmaktadır. Mimar, ressam, müzisyen, şair, yönetmen gibi farklı meslekten kişiler derginin kadrosunu oluşturmuştur. Bu yazarların arasında Corbusier'in müzisyen ve eğitimci olan kardeşi Albert Jeanneret de yer almaktadır.

² Başlıklar L'Esprit Nouveau Dergi kapağında alınmış olup, çevirileri yazara aittir.

Dergi çevresinde toplanmış okur kitlesi de dergi içeriğine paralellik göstererek çeşitlenmektedir. Derginin bir firma için hazırladığı ilan sözleşmesi için yazılan mektuptaki istatistiklerde, L'Esprit Nouveau'nun abonelerinin yalnızca %24,3 'ünün sanatçılardan (ressam ve heykeltıraş) oluştuğu söylenirken, geri kalanının mimar, mühendis, avukat, doktor, öğretmen, bankacı, sanayici gibi kesimlerden oluştuğu belirtilmektedir (Colomina, 2011).

Colomina (2011)'ya göre Le Corbusier'in sorumluluğunda olan dergi finansmanı büyük ölçüde, İsviçre kökenli sanayi ve bankacılardan elde edilmektedir. Finansmanın büyük çoğunluğunu sağlayan reklam gelirlerinin yanında, dergi satış gelirleri ve abonelikler derginin yayınlanması için gerekli gelir kaynaklarıdır.

Derginin kurucularından Amédée Ozanfant ve Paul Dermée üretim ve yayına hazırlama işlerini alırken, Corbusier de finansta sorumlu kişi olarak iş bölümüne dâhil olmuştur. L'Esprit Nouveau için ilan sözleşmeleri ayarlayan Corbusier, firmalar ile iletişime geçerek elde ettiği broşürlere dergide yer vererek, önemli oranda gelir elde edilmiştir.

4.3. L'Esprit Nouveau dergisinde fotoğraf kullanımı

L'Esprit Nouveau dergisindeki fotoğraflar incelendiğinde görsellikten ziyade söylem ağırlıklı bir içeriği olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraf kullanımı belirli başlıklar altında yoğunlaşırken, dergideki kullanım alanı sınırlıdır. Fotoğraflarda çoğunluğu sanat ve mimari fotoğraflardan oluşturmaktadır.

Bunun dışında reklamlarda ve mimari metinlerle birlikte kullanan endüstriyel fotoğraflar da mevcuttur. Birer tanıtım fotoğrafı olarak değerlendirebileceğimiz endüstri fotoğraflarının bu şekilde kullanılması reklam ile içerik arasında bulanıklığı oluşturur. Bu durum ise Colomina (2011)'ya göre yalnızca reklamı yapılan ürünün değil derginin kuramlarının da yayılması bakımından etkili bir yoldur. Bu şekilde dergi okuru reklam ürünüyle yazının fikrini bağdaştırmaktadır ve ürünle karşılaştığında aklına yazının fikri gelmektedir.

L'Esprit Nouveau'da kullanılan fotoğraflar okur kitlesine göre biçimlenmiştir. Sanatçılardan sanayici ve bankacı gibi toplumun belirli kesimindeki çeşitli insanlara hitap eden dergide fotoğrafların endüstriyel ve sanatsal yoğunluklu olması doğaldır. Ayrıca endüstri fotoğraflarının kullanılma sebeplerinden bir diğeri de kurucularının benimsemiş olduğu makine estetiğini yansıtmada iyi bir örnek olmalarıdır.

Burada fotoğraf sadece var olanı göstermemiş, içerisinde barındırdığı anlamıyla metinden bağımsız görünen ama metnin içinde eritilerek dönüştürülmüş nesnelere olarak kullanılmıştır.

4.3.1. Kapak fotoğrafları

Dergi alt başlığı olarak bir etkinlik dergisi olarak tanımlanmıştır ve sanat, ekonomi, spor başlıklı birçok yazıyı içinde bulundurmaktadır. Fakat yayınlanmaya başladığı 1920 yılından yayın hayatının sonuna kadar toplam 28 sayısının kapağının hiçbirinde ne sanatsal ne mimari ne de endüstriyel fotoğraf kullanılmıştır. Dergi kapağı tamamen başlıklardan ve dergi adı ile sayı numarasından oluşan bir kompozisyonla oluşturulmuştur (Şekil 4.6).



Şekil 4.6. L'Esprit Nouveau dergi kapakları, (Url-9)

4.3.2. Tanıtım fotoğrafları

L'Esprit Nouveau'da yer alan tanıtım fotoğrafları aslında yapıyı değil benimsenen düşüncüyü tanıtmaya çalışıyor. Tanıtım fotoğrafları olarak burada ele aldığımız fotoğraflar mimarlık metinleri içerisinde kullanılan fotoğraflardır. Bir düşünce çerçevesinde kullanılmış bu fotoğraflar sadece salt mimari fotoğraflardan oluşmaktan ziyade endüstriyel fotoğraflarla (reklam içerikli olabilecek) birlikte kullanılmış ve makine çağının estetiği aktarılmıştır.

Kullanılan mimari fotoğraflarda ise tek bir yapıya yoğunlaşmayan, mimarlığın farklı tarihlerinde üretilmiş, Roma'dan Parthenon fotoğrafları, Amerika'dan buğday siloları, prefabrik üretim konutları, Corbusier'in kendi mimari yapıları vb. gibi farklı mimari örneklerle yer verilerek modern anlayışın ilkeleri yansıtılmıştır. Corbusier Parthenon, piramitler ya da tapınaklardan

bahsederken bunlar için prizmaların, küplerin mimarlığı olduğunu söylemektedir. Corbusier'in mimari anlayışında da bahsettiği asal geometriler bunlardır ve bu geometrilerin en güzel biçimler olduğunu söylemiş, yeni anlayış içindeki eskinin benimsenen noktalarını da ortaya koyarken de fotoğraflardan yararlanmıştı.

Tanıtım fotoğraflarının geneli, hem derginin finansmanı ile ilgili olarak hem de dergideki mimarlık yazılarının çoğunu yazmış olmasında kaynaklı Le Corbusier tarafından kullanılmıştır. Corbusier mimari düşüncelerini ürün fotoğrafları üzerinden ele almış ve metinlerinde ürünün reklamına yönelik cümleler kullanmıştır. Bu durum reklam ile içeriğin sınırlarını birbirine içine almaktadır. Ürün fotoğrafı mimarlıkla ilişkilendirilerek ürün ve mimarlık arasındaki ikili ilişki ortaya çıkar ve ürün mimari düşünceyi yansıtan bir araç olarak işlevselleştirilmiş olmaktadır. L'Esprit Nouveau'daki bu reklam-içerik-fotoğraf arasındaki birbirine girmiş sınırlar, Colomina (2011)'nin de dediği gibi, yalnızca reklamı yapılan ürün tarafından değil, derginin kuramlarının yayılması bakımından da etkili bir yöntem olmuştur.

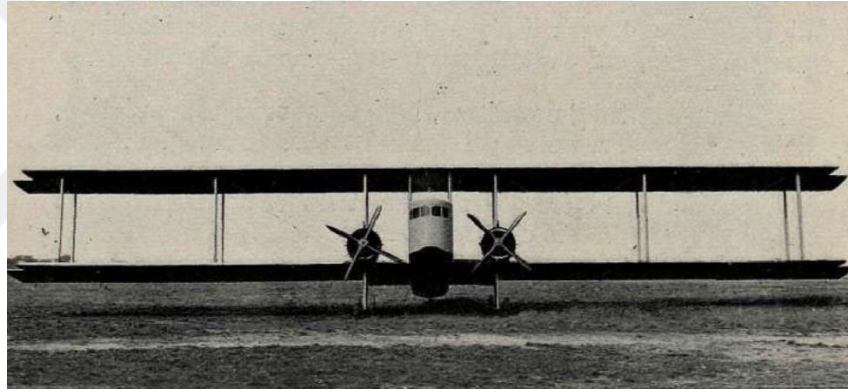
Fotoğrafçı kimliğine sahip Corbusier'in yazılarında fotoğrafı etkin biçimde kullanmanın yollarını aramıştır. Bir belge, bir kanıt olarak kullanılan fotoğrafların yanında fotoğrafın içeriğine müdahale ederek anlamlandırmış ve dönüştürmüştür.

Le Corbusier düşüncelerini aktarmada endüstriyel üretime olan ilgisi ve kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkisinden geliştirdiği modern reklam tekniğinden faydalanmıştır. Savaş sonrasında daha da belirginleşen modern konut sorununun ortaya koyularak konutta standartlaşma kavramıyla ilgili kaleme aldığı yazısında kullandığı fotoğraflara baktığımızda savaş ve yolcu uçaklarının görüntüleri karşımıza çıkmaktadır (Şekil 4.7. ve Şekil 4.8). Makine estetiğinin ön planda tutulmasıyla çağdaş üretime olan ilgi fotoğraflar aracılığıyla yansıtılmaktadır. Colomina (2011)'ya göre modern reklam tekniklerini kullanan Le Corbusier, bir yandan okurun görsel dikkatini bakılması görüntülere çekerek onu tanıtımını yaptığı kavrama, kitlesel ev üretimine yönlendiriyordu. Diğer

yandan da bilinçaltına işleyen, askeri teknolojiyi evcilleştiren görüntüler seçiyordu.



Şekil 4.7. Spad XIII Bleriot, L'Esprit Nouveau Sayı 09, (Url-10)

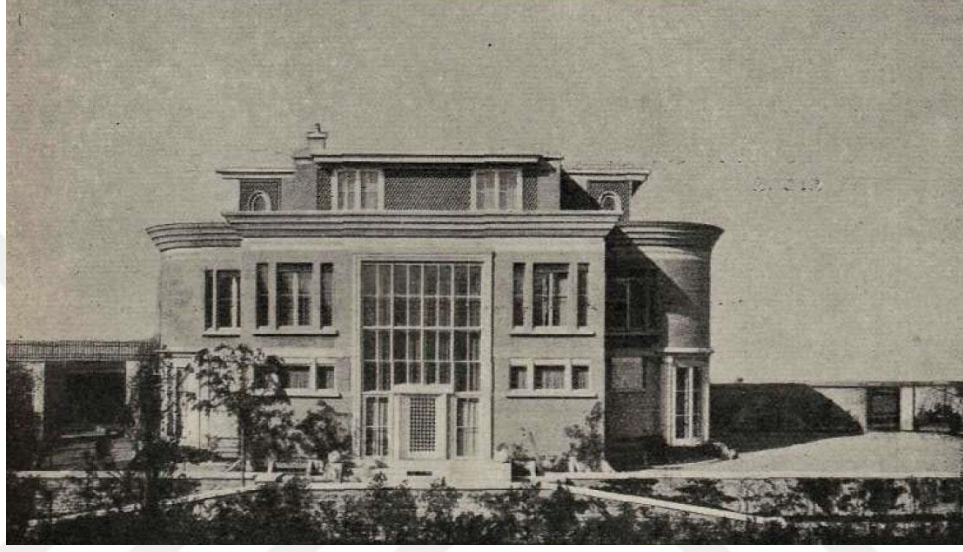


Şekil 4.8. Air Express, L'Esprit Nouveau Sayı 09, (Url-10)

Bu yazıda çoğunluğu oluşturan görüntüler endüstriyel fotoğraflardır ve sadece bir sayfa mimari fotoğraflara ayrılmıştır. 'Sorunun ortaya kötü konduğu örnekler' başlığı altında verilen bu fotoğraflar ile yeni anlayıştan uzak olan süslü binalar uçaklardaki estetiğin-yani konutta örnek alınması gereken estetiğin-karşısındaki kötü örnekler olarak yazıda yer almışlardır (Şekil 4.9).

koparılmasıdır (Şekil 4.10 ve Şekil 4.11). Arazinin ortadan kaldırılmasıyla mimari yerden görece bağımsız bir nesneye dönüşmüştür (Colomina, 2011).

Ev çevresinden ayrı olarak sadece cephe geometrisinin ön planda olduğu açıda fotoğraflanmıştır. Bu durum orijinal fotoğraftaki çevredeki evlerin, ağaçların içerisindeki evin egemen görüntüsünün güçlendirilmesi adına bilinçli bir hareketin sonucudur. Corbusier fotoğrafa amacı doğrultusunda kullanmıştır.



Şekil 4.10. Schwob Villası, L'Esprit Nouveau Sayı 06, (Url-11)



Şekil 4.11. Schwob Villası, L'Esprit Nouveau Sayı 06, (Url-11)

Dergide yer alan tanıtım fotoğraflarının genelinin mimarlık metinleri içerisinde yer verildiğinden fotoğraflar da bu metinleri kaleme alan Corbusier tarafından seçilmektedir. Dönemin düşüncesiyle ortaya koyulmuş mimari yapıların birer tanıtım aracı olarak gösterildiği fotoğrafların içinde Corbusier'in kendi mimari eserlerine de yer vermiştir.

Modern düşüncenin beş ilkesinden biri olarak kabul edilen yatay pencere düşüncesinin savunuculuğunu Perret'e karşı da yapmış olan Corbusier, dergisinde bu düşüncenin aktarımını yine endüstriyel üretimler üzerinden yapmaktadır.

L'Esprit Nouveau'nun 8. sayısında yer alan 'Görmeyen Gözler' başlıklı yazısında Le Corbusier konutun içinde yaşamak için bir makine olduğundan bahsetmektedir. Bu doğrultuda eskinin süslü gelenek ve göreneklerine bağlı mimarisini eleştirerek, yeni anlayışın doğduğunun haberi verirken hiçbir mimari fotoğrafa başvurmadan verdiği gemi fotoğraflarını örnek göstererek okuyucularına seslenmiştir. Dergide kullanılan şekil 4.12'deki fotoğrafın altındaki yazıda halılar, çiçekli duvar kâğıtları, oymalı mobilyalar ve benzerlerinin karşıtı olarak yalın, kesin, aydınlık, temiz, sağlıklı bir mimariden bahsedilmektedir.

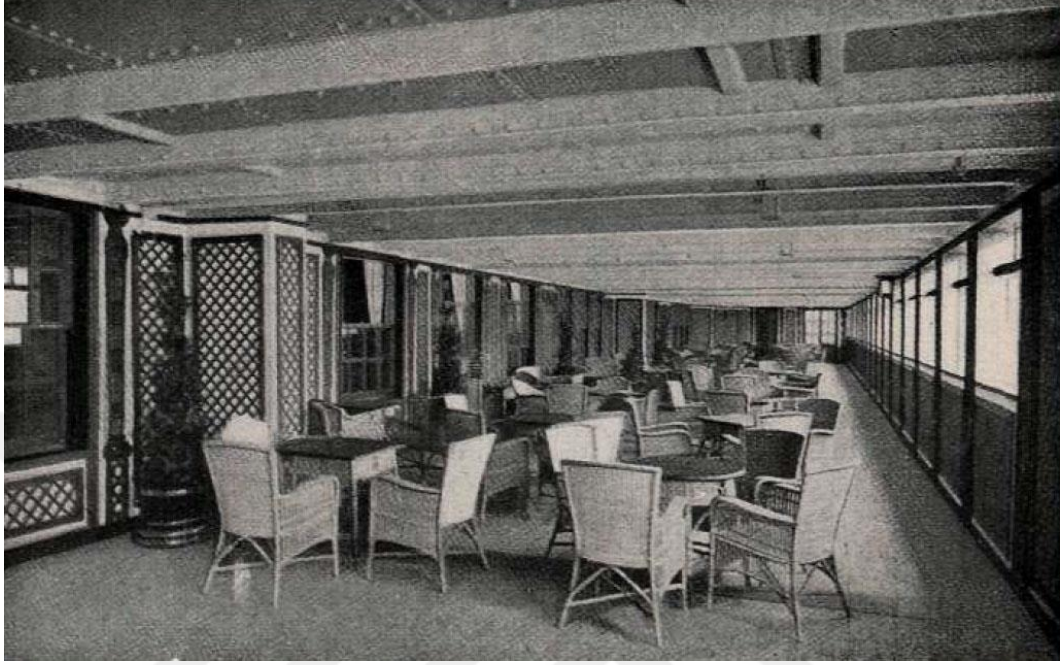


Şekil 4.12. Empress of France, Kanada Pasifik Şirketi, L'Esprit Nouveau Sayı 08, (Url-12)

Tümüyle aydınlık, tümüyle pencerelerden oluşan bir salonun, aydınlıktan yoksun alanı gölgede bırakan ve odayı hüznü kılan pencereler arasındaki çelişkiyi, kullanılan şekil 13'teki fotoğrafın altında anlatmaktadır. Corbusier yatay pencerenin daha iyi ışıklandırdığını söylemiş ve bunu savunarak kanıtlamaya çalışmıştır.

Yatay pencerenin dikey pencereden daha iyi aydınlattığını belirtmiştim. Bu sonuca gerçekliği gözlemleyerek varıyorum. Yine de bana hararetle karşı çıkıyorlar. Örneğin şu cümleyle saldırıyorlar: "Pencere insandır, dik durur." Tek derdiniz konuşmaksa, tamam. Ama geçenlerde bir fotoğrafçı çizelgesinde şu açık grafikleri buldum; yalnızca kişisel gözlemlere dayanan tahminlere bel bağlamıyorum artık ben. Işığa tepki veren duyarlı fotoğraf filmine bakıyorum. Çizelge şunu gösteriyor... Yatay bir pencereyle aydınlatılmış bir odadaki fotoğraf levhası, iki dikey pencereyle aydınlatılmış bir odadakinden dörtte biri kadar pozlama süresi gerektirir... Bayanlar baylar... Enstitülerin Vigola tarzı kıyılarını geride bıraktık. Denizdeyiz; bu akşam temelimizi almadan ayrılmayalım. İlk olarak, mimari

temeller: Pilotis evin ağırlığını zeminin üstünde, havada taşır. Evden görünen kategorik bir manzaradır, zeminle bağlantısı yoktur (Corbusier, 1930'dan Akt. Colomina, 2011).



Şekil 4.13. Aquitania, Cunard Şirketi, L'Esprit Nouveau Sayı 08, (Url-12)

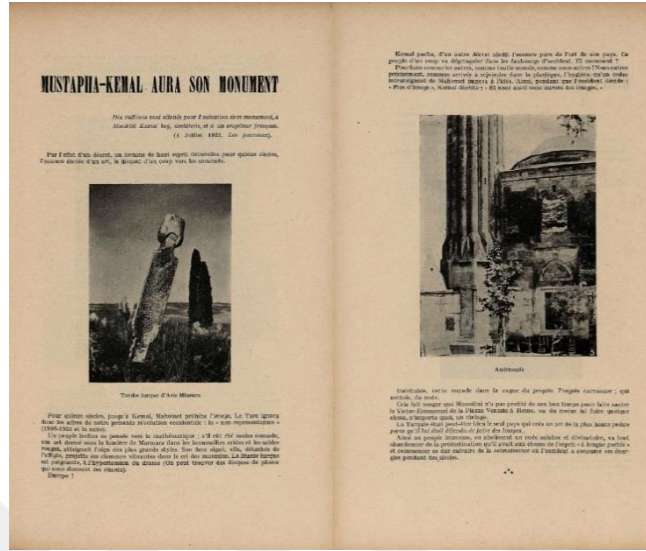
4.3.3. Haber fotoğrafları

Derginin farklı içerikleri içinde barındıran yapısı, haber niteliğinde değerlendirilen başlıklarda da çeşitlenmeye neden olmuştur. Spor, bilim, ekonomi gibi haber nitelikli başlıkların altında bilgiler verilmesine karşın bu metinlerin fotoğrafa kullanma oranı oldukça azdır.

Haber fotoğrafları, belirlenen dört ana başlık altındaki dergi içerisinde kullanımının en az olduğu fotoğraflardır. Başlık altında, sayfa kompozisyonunda fotoğrafa fazla yer verilmeyişi ve her sayıda haber niteliği taşıyan fotoğrafların olmayışı da bu oranın düşüklüğünün nedenleri arasındadır.

Haber fotoğraflarına örnek olarak L'Esprit Nouveau'nun 25. sayısından 'Mustapha-Kemal Aura Son Monument' başlıklı yazıyı ele aldığımızda, içerisinde Türkiye ve Mustafa Kemal hakkında bilgilerin verildiği bu iki sayfalık yazıda

Anadolu'da bir Türk mezarı ve cami olmak üzere yalnızca iki adet fotoğraf kullanılmıştır (Şekil 4.14.).



Şekil 4.14. Haber Fotoğrafı, L'Esprit Nouveau Sayı 25, (Url-13)

Denizaşırı başlığı altında Almanya, Rusya gibi ülkelerdeki sanatsal ve teknik gelişmelerinin bilgilerinin aktarıldığı yazılarda kullanılan fotoğraf türleri sanatsal nitelikte olmakla beraber, yine fazla sayıda bir kullanım olmamıştır. L'Esprit Nouveau için haber fotoğrafları ön planda olmayan gerektiğinde kullanılan ikincil fotoğraflar olarak kullanılmışlardır.

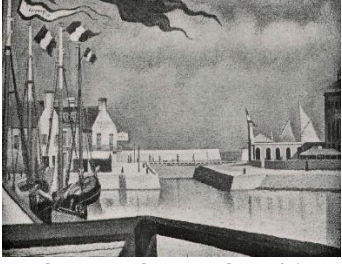
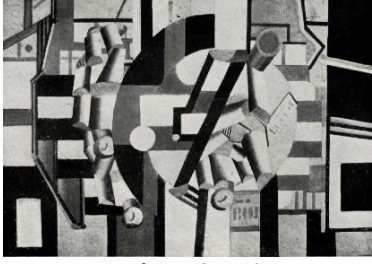


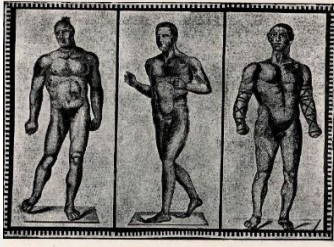


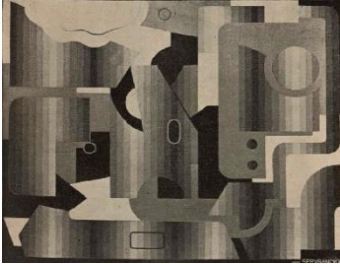


4.3.4. Sanat fotoğrafları

L'Esprit Nouveau Dergisi kurucularından Le Corbusier ve Amédée Ozanfant'ın ressam kişiliklerinin de dergiye yansması, bir etkinlik dergisi başlığı altında yayınlanmakta olan derginin sanatsal yönünün ağır basmasına olanak sağlamış olmalıdır. Derginin içeriği ve sanat fotoğraflarının kullanımlarına bakıldığında genel olarak bir üstünlük söz konusu olmaktadır. Derginin her sayısında çeşitli sanat dallarına yer ayrılmış ve müzik, tiyatro, heykel, resim alanlarında yazılar yayınlanmıştır.

Dergide yayınlanan sanat fotoğrafları farklı başlıklar altında yer alsa da genel olarak bir ressam ya da heykeltıraş ismini taşıyan başlıkların ardından kişinin

eserlerine ait fotoğraflar olarak sunulmuştur. Sanat konusunda çeşitli fotoğraflar bulunsa da – roma mozaikleri, Grek vazoları, manzara fotoğrafları, portreler- pürist ve kübist anlayışla üretilmiş eserlerin dergi içindeki konumu bir adım daha ön planda görülmektedir (Şekil 4.15). Sanat fotoğraflarında kendi eserlerine yer vermiş olan Ozenfant ve Corbusier de bu akımın öncüleri olarak dergide yerlerini almışlardır.



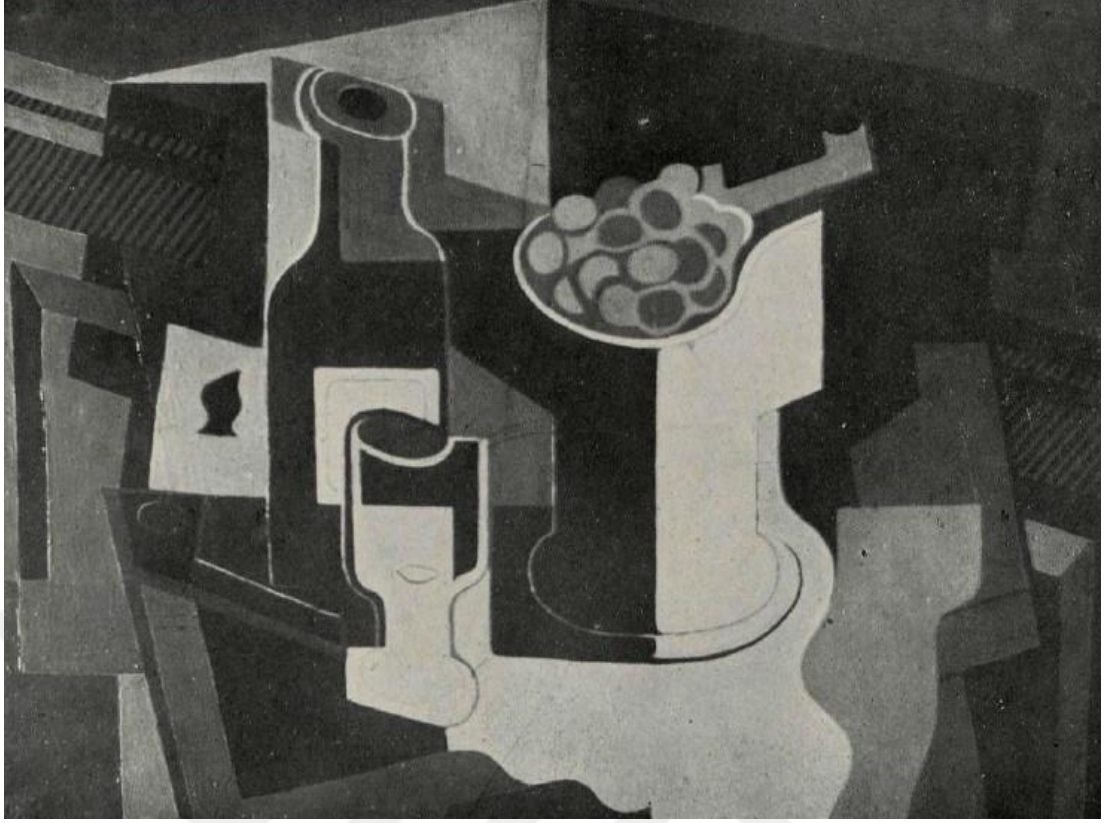
 <p>Georges Seurat, Sayı 01</p>	 <p>F. Léger, Sayı 04</p>
 <p>Ozéfant, Sayı 07</p>	 <p>Les Frères Le Nain, Sayı 10</p>
 <p>Roma Seramikleri, Sayı 13</p>	 <p>Greak Vazoları, Sayı 16</p>
 <p>Picasso, Sayı 19</p>	 <p>Victor Servanckx, Sayı 22</p>
 <p>Juan Gris, Sayı 24</p>	 <p>Jeanneret, Sayı 27</p>

Şekil 4.15. Sanat Fotoğrafları

Şekil 4.16'daki örneklerin yayınlandığı L'Esprit Nouveau'nun 5. Sayısındaki Jean Fouquet başlıklı fotoğraflar klasik bir ressamın eserlerinden oluşurken, yine aynı sayıda ele alınan Juan Gris başlıklı yazıda ele alınan kübist hareket önemli yeri olan ressam ve onun eserlerinden oluşmaktadır (Şekil 4.17). Sanat fotoğrafların genel olarak hâkim olan yeni anlayışın yanında, eski sanatçılara da yer verilmektedir. Sanat fotoğraflarının çoğunluğu ressam tabloları oluşturmaktadır.



Şekil 4.16. Etienne Chevalier et St Etienne, Sanatçı: Jean Fouquet, L'Esprit Nouveau Sayı 05, (Url-14)



Şekil 4.17. Nature Morte, Sanatçı: Juan Gris, L'Esprit Nouveau Sayı 05, (Url-14)

4.4. Zeki Sayar'ın Mimar Kimliği ve Modernizm'e Bakışı

1923'te Sanayi-i Nefise'de eğitim hayatına başlayan Sayar, okulun adının değişmesinden sonra 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademi'sinden mezun olmuştur. Okulun adının değiştirilme durumunu, eğitim sisteminde meydana gelen yeni anlayışın yansımaları olarak da görmek mümkündür. 1927 yılında eğitimde getirilen yeniliklerle birlikte öğrenciliğine klasik eğitimle başlamış olan öğrenciler bu tarihten sonra eğitimlerine fonksiyonel bir mimari anlayış ile devam etmişlerdir. Mimarlık alanında gerçekleşen radikal sürecin sonucunda 1928 mezunları bir yıllık almış oldukları modern eğitimi benimseyerek mezun olmuşlardır. Bozdoğan bu durum sonucunda, eski sitemi kesin terk ederek, eski öğretilere karşı duran ve eski sitemi yüksek sesle eleştirenlerin modernizme yeni geçen bu mimarlar tarafından olmasının ilginçliğine de değinmiştir(Bozdoğan, 2012). 1928'de Akademi mezunlarından modern anlayışı benimseyenlerden biri olan Sayar, eğitimdeki bu değişimi bizzat yaşamış ve bu durumdan şu şekilde bahsetmiştir.

“Bizim tahsil süremizin sonuna doğru dünya mimarlığında kübizm akımı, kübizm cereyanı karşımıza çıkmıştı. Eski üsluplar, mimari tarzlar terkedilerek modern mimari ve kübizm hâkim oldu. Biz de tabii genç mimarlar olarak bu akımın tesiri altında kaldık.(...) modern çalışmaya başladık.” (Tekeli, 2015)

Sayar, mimarlık mesleğinin kurumsallaşmasında, diğer bir deyişle modern boyutlar çerçevesinde ele alınmasında etkin çaba ve girişimlerde bulunmuştur. Mezun olduğu yıl, Güzel Sanatlar Birliği Mimarlık Şubesine üye olmuş ve görev almıştır. 1934-1948 yılları arasında ise Türk Mimarlar Cemiyeti'nde başkanlık ve sekreterlik gibi aktif rollerde yer almıştır. Sayar bu derneklerde Kanun taslaklarını hazırlamış, ilgililere iletmış, takipçisi olarak kanunların yasalaşması için çaba göstermiştir (Ünalın, 2015). Bu doğrultuda Sayar Türkiye'de modern meslek ideolojinin oluşumunda, mesleğin kurumsallaşmasında ve ülkedeki mimar kimliğinin tanıtımında mimar kimliğiyle yer almış ve çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Dönemin modern mimari ideolojisi toplumun geneli tarafından onaylanmaktan çok bir meslek ideolojisi şeklinde var olmuştur. Mimarlık ideolojisinin meslek grubu üyeleri için iki işlevi olduğunu söyleyen Tanyeli(1989), birincisini eylemi yönlendirmek, ikincisini de yorum ve değerlendirmeler yapmaya olanak vermek olarak belirtmiştir. Sayar bu iki işleve de uygun olarak mimarlığını icra etmiş, uygulama, söylem, örgütlenme, kurumsallaşma gibi farklı çalışmalarıyla ülkedeki mimarlık ortamının oluşmasında aktif mimar kimliğiyle var olmuştur.

Sedat Hakkı Eldem, Burhan Arif, Seyfi Arkan, Emin Onat gibi az sayıdaki isimler yurtdışında eğitim fırsatı bulmuşken, Avrupa'da eğitim olanağı bulamamış olan Sayar kariyerini Türkiye'de geliştirmek durumunda kalmıştır. Fakat Sayar dış dünya ile ilişkisini kopartmayarak ilişki içerisinde bulunma çabası sarf etmiştir. Nitekim 1930 yılında yayına başlayan Fransa'nın önde gelen dergilerinden L'Architecture d'Anjourd'hui'nin Türkiye muhabiri olarak görev yapmıştır (Tekeli, 2015).

Tarih yazımının çoğunlukla önemli mimarların tasarladığı önemli yapılar üzerinden yazılmakta olması (Ergut, 2009) ve önemli olarak kabul edilen projelerin büyüklükleriyle ya da kamusalılıklarıyla değerlendirilmesi, sivil mimarlık örneklerinin önemsizliği değil biraz daha arka plana atılmış olmalarındandır. Bu doğrultuda bakılacak olursa Türkiye'de modern mimarlığın önemli ve kamusal eserlerinin büyük çoğunluğunun altında yabancı mimarların imzası bulunmaktadır. Türk mimarlarının ise kendilerini ifade etme biçimleri ve benimsedikleri ilkeleri uygulama alanlarını konutlar oluşturmuştur. Yeni mimarının en iyi anlatımları ise Türk mimarlarının tasarımları olan konut yapılarında kendini göstermiştir (Aslanoğlu, 2009).

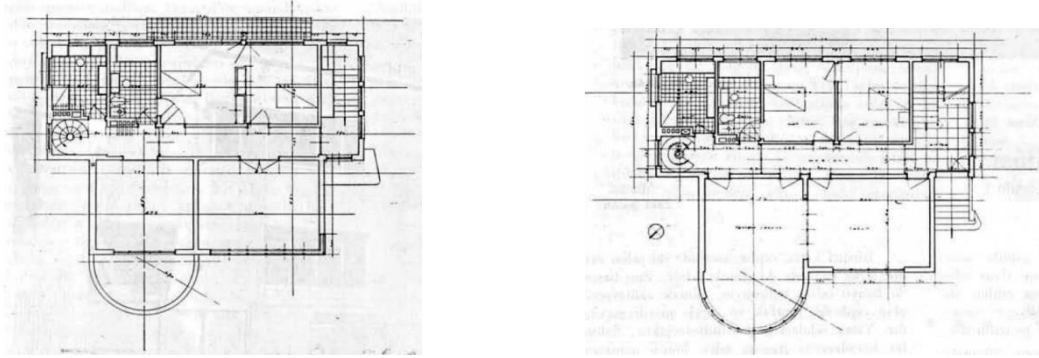
Sayar mimarlık ortamında Arkitekt dergisiyle adından söz ettirse de aslında azımsanmayacak ölçüde bir mimari üretim gerçekleştirmiştir. 1930'lardan 1975'lere kadar süren mimari proje hayatında, eserlerinin çoğunu apartman ve villalar oluştursa da - dönemin diğer Türk mimarlarında olduğu gibi - işhanı, hastane, halkevi, iskele ve otel gibi farklı türlerde mimarlık ürünleri de ortaya koymuştur. Sayar'ın yapmış olduğu projelerin büyük çoğunluğu İstanbul'da uygulanan projelerdir. Bunların yanında Ankara'da uygulanmış olan sadece bir tane projesi mevcuttur.

1928'de modernist akımın etkisiyle mezun olan ve bu düşünceyle mimarlığını icra eden Sayar'ın, mimari düşüncelerindeki arayış ve etkilerinin yapılarında yansımaları, en net kamu yapılarında okunmaktadır. Genel olarak sade plan uygulama projeleri, yapının formundaki düz hatlar ve fonksiyonel düşünce biçimiyle üretilen bu yapılar işlevsel plan özellikleri, malzeme ve inşaat teknikleriyle de Sayar'ın tavrını sergilemektedir. Sayar 1930'lardaki bu tavrını ve mimarlık alışkanlığından çok uzaklaşmadan modernizme bağlı çizgisini koruduğunu söylemek mümkündür (İnan, 2015).



Şekil 4.18. Dr. Sani Yaver Villası, Mimar: Zeki Sayar, Ön Görünüş, Arkitekt 1932 Sayı 5, (Url-15)

Birkaç yapısı dışında devletle çalışmayan Sayar'ın, özel sektörde çalışarak konut üretimine yoğunlaşmış ve 37 adet yapı tasarlamıştır. Bunlardan bazıları kent içindeki apartman projeleri iken bazıları da villa projeleridir. Bunlardan biri de Dr. Sani Yaver Villası'dır (Şekil 4.18. ve Şekil 4.19).



Şekil 4.19. Dr. Sani Yaver Villası. Mimar: Zeki Sayar, Planlar, Arkitekt 1932 Sayı 5, (Url-15)

Sayar'ın Arkitekt Dergisinde de yer vermiş olduğu bu yapı, mezun olduktan sonraki ilk uygulanmış projesidir. 1932 tarihli villaya baktığımızda, cephenin yalın ve basit geometrisi ön plana çıkmaktadır. Cephedeki bu sadelik ve düz hatlar cephenin güzelliği ile ilişkilendirilerek bahsedilmiştir (Sayar, 1932). Yarım daire biçimindeki uzantısı yapının en belirgin özelliğini oluşturmaktadır (Aslanoğlu, 2010). Ayrıca Gümüş (2013)'ün de dediği gibi cephe düzenlemesi,

yalın geometrik formları, geniş terasları, düz çatısı ve yatay pencereleri ile yapının modernizm ile ilişkilendirilmesi mümkündür.

Zeki Sayar'ın modern mimarlığı ele alışını, sadece ürettiği yapılar üzerinden değil dergisindeki modernlik söylemlerinin de irdelenerek ortaya koyulması daha doğru olacaktır. Çünkü Sayar'ın modernizm düşüncesi tabanında çıkardığı dergide de yapıtları gibi söylemleri ve görselleriyle kendisinin modernizm karşısındaki tutumu görülmektedir.

Zeki Sayar'ın dergisindeki yazılar, görseller ve yazarlara bakıldığında, modern mimarinin dönemindeki yansımaları ve modernizm düşüncesini anlatan yazıları her zaman yer almıştır. Bu durumda Sayar'ın da düşünceleriyle paralellik gösteren ve zaten az sayıdaki belirli mimarların yazılarıyla birlikte dergi, Türkiye'de 1930'larda modern mimarinin önemli söylemlerini içinde barındırmaktadır.

Mimar dergisinin çıkışına kadar Türkiye'de mimarlık ortamında Almanca, Fransızca ve İtalyanca gibi farklı dillerde dergiler mevcut olmuştur. Hasol bu dergilerin sürekli peşlerinden koştuklarından ve anlaşılmasalar bile resimlerinin öneminden bahsetmiştir (Hasol, 2010). Fakat 1931 'de 'Mimar' dergisinin çıkmasıyla hem modern mesleğin gereklerinden biri yerine getirilerek modern mimarlık söyleminin ve meslek ideolojisinin platformu oluşturulmuştur.

Sayar modernist düşünceyle üretilmiş yapı fotoğraf ve görsellerini dergisinde paylaşarak, modernizmin ülkeye görsel aktarımında da önemli bir katkı sağlamıştır. Genel olarak "Beynelminel Resimli Havadisler" ya da "Başka Memleketlerde Mimari" gibi başlıklar altında paylaştığı örnekler ve fotoğrafları Türk mimarlarına aktararak, bilgi ve fikir edinimlerine fayda sağladığı yadsınmamalıdır. Bazen sadece fotoğraflarla görsel örnekler sunarken, zaman zaman çevirilere de yer vermektedir. Böylelikle modernizmi zaten dışarıdan almış ve kısıtlı şartlar altında gelişebilmiş Türk mimarını görsel ve söylemsel takviye dergi sayesinde sağlanmaktadır.

Dönemin mimarlık ortamına modern düşüncenin etkisinde yapıtlarıyla ve söylemleriyle birçok katkıda bulunan Sayar'ın, mimarlığını ve yayıncılığını yakın zamanlarda bitirmesi İnan'ın deyişle tesadüfi değildir. Çünkü İnan'a göre Arkitekt dergisinin hem maddi hem de manevi kaynağı Sayar'ın mimarlığıdır (İnan, 2015)

4.5. Zeki Sayar'ın Yayınladığı Arkitekt Dergisi

1931 yılında Zeki Sayar, Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Abidin Mortaş'ın girişimleriyle Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk mimarlık dergisi olarak yayın hayatına başlayan 'Mimar' dergisi, 1935 yılından sonra ismi değiştirilerek 'Arkitekt' olarak 1981'e kadar Zeki Sayar tarafından yayınlanmaya devam etmiştir. Modern akımın Türkiye'ye gelişiyle aynı dönemde yayın hayatına başlayan dergi dönemin mimarlık ortamında gerekli olan mimari düşünce platformunu sağlamıştır. Dergi, hem dönemin mimarlık ortamına katkıları hem de bugünün mimarlık ortamına Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ekonomik, sosyal, kültürel özellikle de mimarlık ortamını yansıtan bir kaynak olması bakımından değerini halen korumaktadır.

Arkitekt'in çıkarılması 8-10 kişilik bir grubun tartışmaları sonucunda karara bağlanmıştır. Gönüllülüğe dayanan yayınlanma sürecinde, başta öğrenciler olmak üzere çok sayıda kişi karşılık beklemeden çalışmıştır. Dergi Akademik çevreler ve Dernek ile iyi ilişkiler içerisinde olmasına rağmen, doğru bildiğini söylemeye devam etmiş, onlar adına mücadeleye girmeyerek iktidarla iç içe olmaktan kaçınmıştır. Bu durumdan 1941 çıkartılmaya başlanan Yapı dergisinin yayın müdürü olan Tahir Tuğ, "O zamanlar çıkmakta olan Arkitekt Dergisi çok ılımlı olduğu için mücadeleci yazıları kabul etmediğinden dergi çıkarmaya karar verdiklerini" söylemektedir (Ünalın, 2015). Arkitekt iktidardan uzak kalmaya çalışarak bir meslek dergisi olarak ilerlemeyi hedeflemiştir. Diktaş (2001) da Türkiye'deki mimarlık yazınlarının incelemesini yaptığı tezinde mimarlık yayınlarına yaptığı sınıflandırmada Arkitekt'i ticari-mesleki bir dergi olarak nitelendirirken, ticari yanı öne çıkmayan, dahası yalın bir meslek dergisi olarak üretildiğini de belirtmektedir.

Derginin çıkartılmaya başlanmasıyla birlikte iş bölümü yapılmış ve buna göre Abidin Mortaş ve Abdullah Ziya Kozanoğlu yazı ve görsellerin elde edilmesi ve baskı işini yüklenirken. Zeki Sayar da mali işleri üstlenmiştir (Tekeli, 2015). Derginin 3. yılında Abdullah Ziya'nın dergiden ayrılması ile derginin yükü iki kişiye kalmış, 1942 yılında Abidin Mortaş'ın da işinden dolayı dergiye veda etmesiyle derginin tüm sorumluluğu Sayar'ın üstüne yüklenmiştir.

"Abidin ve Ziya Beyler ayrıldıktan sonra iş bölümünün hepsini ben üstlendim. Yalnız talebeler vardı. Menfaatsiz, öyle insanlar vardı ki, o işe gönül vermişlerdi. Mesela Neşat Akatay vardı. Onun Arkitekt'e çok emeği geçmiştir. Sonra Vanlı'nın (Şevki) amcası Muzaffer Vanlı vardı. Onlar karşılığında bir şey beklemeden benimle çalıştılar. Dergi çıkıp da elimize aldığımız zaman çok mutlu olurduk. 'Oh' derdik, 'Yorulduk ama sonunda ortaya çıktı işte' derdik" (Batur, 1983'den akt. Tekeli, 2015).

Derginin basılmasını sağlayacak olan finansman satış gelirleri, reklam gelirleri ve devletin dergiye abone olması gibi çeşitli gelir kaynaklarından sağlanmaya çalışılmıştır (Tekeli, 2015). Dönemin mimar sayısının azlığı göz önünde bulundurulursa, dergi satışından sağlanan gelir miktarının fazla olamayacağı açıktır. Dergiyi çıkarmak yüksek maliyetlere neden olduğundan bir süre sonra çıkaranlar borç kriziyle karşılaşmak zorunda kalmışlardır.

Sayar Mortaş ile birlikte ortak kullandıkları bürolarında hem mimarlık yapıp hem de dergiyi çıkartmışlardır. Dergi çıkarmanın zorluklarından bahsederek, derginin maddi olarak hiçbir zaman kazandırmadığını da söyleyen Sayar (1995), ekonomik sıkıntılara, ülkenin geçirmiş olduğu zorlu koşullara rağmen, bazı yıllarda çıkan derginin sayısı azalsa da 1980 yılına kadar kesintisiz olarak dergiyi yayınlamaya devam etmiştir.

Dergi, yayınlanırken benimsenen ilkeler ve içerik olarak incelenmesinde genel bir çerçeveden ele alınmakla birlikte çalışma kapsamında incelenen 1931-1940 tarihleri arasındaki sayılar üzerinde daha fazla yoğunlaşmaktadır. 1931 yılında yayına başlayan derginin çıkış nedenlerini ve misyonlarını ifade edene bir sunuş

yazıları bulunmamaktadır. Bunun yerine derginin ilk yazısı olarak Alişanzade Sedat Hakkı'nın İstanbul ve Şehircilik yazısı yer alır. Eleştirel bir tutum sergileyen yazının son paragraflarında ise derginin misyonu tanımlanarak amaçlarından bahsedilmiştir.

İstanbul ahalisi şehircilik hususunda eski ile yeni doğru tefrik edemiyor. Mevcut eski eserlere karşı ecnebi kaldı; frenklerin evlerini anlamadan taklit etti. İstanbul ahalisini bu hususta tenvir edecek kimdir. Türkün mimarideki en temiz hassa ve zevklerini yeniden aşılıyacak kimdir?

Mimar. En mukaddes vazifesi budur ve vatana karşı borcu budur. İnşa etmek ve iyi inşa etmek. Ve inşa ederken şehre karşı mesuliyetini unutmamak. Zira her inşaat, ne kadar küçük olursa olsun şehrin çehresinin teşekkülünde bir unsurdur. Bunu yapı sahibine de iyice anlatmak lazımdır.

Memleketin gayrı bedii surette imar edilmemesine çalışmak, mimarimizin yükselmesi için mücadele etmek, bu uğurda çalışmak isteyen mimar ve mühendis arkadaşları birbirine ve memlekete tanıtmak ve mesailerini birleştirme, mimar ile yapı sahiplerinin yek değerine karşı vaziyetlerini tespit etmek, memlekette mimara ve sanata karşı daha çok hürmet ve itimat uyandırmak gaye ve vazifesiyle bu mecmuamızı çıkarıyoruz (Sedat Hakkı, 1931).

Tekeli derginin çıkış mesajının bu şekilde genel bir konu içerisinde yedirilmesini, dergiyi çıkaranların çok temkinli davrandıklarının bir göstergesi olarak ele almaktadır (Tekeli, 2015). Dergi ideolojik bir konum sergilemekten çok bir meslek dergisi olarak görünmeyi tercih etmektedir.

Amaç ve hedefler doğrultusunda dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise dönemin yabancı mimarlarına karşı sergilenen tutumdur. Dergide yayınlanan projelerin büyük çoğunluğunun Türk mimarlarının eserlerinden oluşturması, yabancı mimarların Türkiye'de tasarladıkları eserlerine ise neredeyse hiç yer verilmeyişi, yabancı mimarlara karşı gösterilen eleştirel duruşlarının bir göstergesi olarak derginin amaçlarıyla da örtüşmektedir. Çünkü derginin çıkarılmasında önemli etkenlerden biri de mesleklerini icra edebilmeleri için mimarlık ortamındaki az sayıdaki mimarlarının tanıtımı ve oluşturulan meslek tanıtım ortamında Türk mimarlarının mesleki yeteneklerinin gösterilmesidir.

Dergi bu amacına paralel olarak hareket etmiş ve sayılarında çoğunluğu Türk mimarlarının yazılarına vermiştir. Ayrıca derginin daha ilk sayısında Mimar Ö. Farık Galip'in (1931) "Memleketin her tarafındaki mimarların kendi malları olan mecmuaya aynı kıskançlığı göstermelerini, dertlerini, fikirlerini ve oldukları yerlerdeki mimari hareketleri resim ve fotoğraflar ile göndermelerini rica ederiz" diye seslenişinden anlaşılır ki Arkitekt ülkede üretilen mimarlığın tanıtıcısı olmasının yanında Türk mimarlarının da sesi olmayı hedeflemiştir (Altan, 2015).

Dergide yayınlanacak yazılar farklı yollardan elde edilerek dergide buluşturulmuştur. Aydınların dergiye gönderdikleri yazılar, yabancı dergiler ile yapılan değiş-tokuş yazıları, dergi kurucuların çabalarıyla mimarlardan ve kurumlardan istenilen projeler, kurucuların kendine ait proje ve yazıları gibi birçoğu gönüllülüğe ve emeğe dayalı bir dergi üretimi gerçekleşmiştir. Dergi kurucularından Abidin Mortaş ve Zeki Sayar'ın dergi içeriğine katkıları oldukça fazladır. Mortaş'ın Sayar'a göndermiş olduğu mektuplar, yazı çevirilerini yaptığını, çevresiyle iletişim halinde olarak dergi için projeler aradığını ve elindekileri Sayar'a gönderdiğini, dergi üzerinde fikirlerini belirttiğini göstermektedir.

Dergi içeriğinde aktif bir yazar olarak kendini göstermiş olan Sayar, farklı mimarlık konularına ilişkin ele aldığı yazılarının yanında yapmış olduğu projelerine de yer vermiştir. 1930-1940 yılları arasında neredeyse tüm projelerine dergide yer veren Sayar'ın toplamda üretmiş olduğu 55 yapısının 29'u Arkitekt'te yayınlanmıştır (İnan, 2015).

Yazar kadrosundaki Türk mimar oranı fazla olsa da, doktor, mühendis, heykeltıraş, ressam gibi farklı mesleklere sahip yazarların yazılarına da yer verilmesi, derginin benimsemiş olduğu modern düşüncenin belirtileridir. Dr. Zeki Faik bir yazısında bacalar, pencereler gibi mimari elemanların dahilinde evlerdeki havalandırma biçimlerinden bahsetmiştir (Faik, Z., 1932). Bu da göstermektedir ki disiplinlerarası bu etkileşimin varlığı ile Arkitekt modern meslek ortamının-ideolojisinin oluşumunda öncü bir rol almaktadır.

İçerik bakımından dergiye bakıldığında alt başlığında ilk olarak “yapı sanatı, şehircilik ve dekoratif sanatlar dergisi olarak yayınlanan dergi, sonraki yıllarda belediyeçilik ve turizm sözcüklerini de bünyesine katarak içeriğini genişletmiştir (Hasol, 2010). Dergide genel olarak mimarlık ortamının meslek sorunlarına, teknik, inşaat ve malzeme bilgilerine, kent sorunlarından şehircilik ilkelerine ve mimari projeler olarak çoğunluğu konutların olduğu eserlerin tanıtım niteliğindeki yazınlarına, kamu ve yarışma projelerine yer verilmektedir.

Sayar'ın mimari kimliğindeki dünyaya ve yeniliklere açık tutumunun dergiye yansımaları ile dergide ulusal ve uluslararası ilişkiler ağı oluşturarak elde edilen yazılar yayımlanmıştır. Yayına başladığında, yabancı ülkelere derginin gönderilmesi ile değişim tekliflerinde bulunulmuş ve her ay Japonya'dan Almanya'ya kadar 30'a yakın ülkeden yayın elde edilmiştir (Ünalın, 2015).

Derginin yıllık çıkan sayılarına baktığımızda 1931 yılında 11 sayı yayınlanan dergi 4 yıl bu şekilde yayınlanmaya devam etmiştir. 1935 yılından itibaren birkaç sayı birleştirilerek yılda 10 sayı yayınlanmıştır. 1939 ve 1940 yılında ise iki ayda bir şeklinde 6 sayıya düşmüştür. 1948 yılına kadar yılda 6 sayı çıkartılan dergi 1948'den sonra yılda 5 sayıya 5 yıl bu şekilde yayımlanmıştır. 1952'den 1980'e kadar ise 1956 ve 1965 yılları hariç yılda 4 sayı olarak yayımlanmıştır. 1956 ve 1965 yıllarında ise sadece 3'er sayı çıkartılmıştır.

Sayar'ın bir editör olarak Arkitekt Dergisi'nde yayınlattığı yazılara bakıldığında, mimarlıkla ilgili farklı temalar altında birçok yayına yer vermiştir. Cengizkan (2015)'in gruplandırmasına göre bunlar; Mimarlık Eğitimi ve Akademi, Eğitim Yapıları, Yabancı Uzman Sorunu, Yapı Malzemesi Buhranı, Meslek Yasası ve Örgütlenme, Kanununun ve Yerel Yönetimlerin Sorumlulukları, Göç ve Kentleşme ve İstanbul, Konut Mimarlığı ve Üretimi, Yarımalar ve Eleştiriler olmak üzere detaylı ifadesinin yanında 1931-1940 arasındaki başlıklarının incelenmesi sonucunda; Şehircilik, İnşaat-Teknik-Malzeme, Sanat-Kültür, Mimari Projeler, Yarışma Projeleri, Mimarlık Ortamı olarak altı ana başlık altında genel olarak da sınıflandırılması mümkündür. Sayılardaki oranlarının incelenmesi sonucunda,

bu yazıların büyük çoğunluğunda konut projelerine ağırlık verildiği görülmektedir. Konut projeleri hakkında yazılar her sayıda yer alırken, şehircilikle ilgili yazılara bazı sayılarda hiç yer verilmemiştir. Bazı sayısında sadece yarışma projelerinin sonucuna ayırmış, başka hiçbir konuya değinilmemiştir. Tüm bunlar doğrultusunda denilebilir ki dergi içerik konusunda sabit bir sistem oluşturamamıştır.

Dergi içeriğinin büyük bir kısmını oluşturan mimari projeler başlığı altında ele alınan konut ve kamu projelerinden özellikle konut projelerindeki çoğunluğa bakarak dönemin mimarlık ortamını ve derginin amacını yansıttığını söylemek mümkündür. Modernizm etkisinde ortaya çıkarılan bu eserler, Türk mimarlarının çağa aya uydurarak ilerlemeyi savunan tutumlarını sergilemektedir. Apartman, villa, tek katlı evler, köy evleri gibi farklı türlerden oluşan konut projelerinin bazıları uygulanmış projeler olmakla birlikte bir kısmı da eskizlerle ifade edilen düşüncelerden oluşmaktadır. Yapıları ele alan yazılar eleştiriden uzak bir tutumla kaleme alınmış, genel olarak binaların özelliklerinin bahsedilerek tanıtım niteliği kazanmıştır (Diktaş, 2001).

Kamu projeleri ise yine Türk mimarlarının yarışmalardaki başarısını göstermektedir. Dönemin yabancı mimarlarına karşı oluşan tutum, Cumhuriyet dönemindeki önemli yapıların dergi dışında bırakılmasına neden olmuştur. Kamu yapılarında devletin yabancı mimarlara iş vermesiyle Türk mimarları kendilerini kamu alanında fazla gösterememişlerdir. Derginin kamu yapılarının yayınlanmasındaki seçiciliği, devlete ve yabancı mimarlara karşı eleştirel yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır.

Yayın hayatına başladığı andan itibaren şehircilik ve kentle ilgili yazılarına yer veren dergi bu sürekliliğini her yıl göstermemektedir. 1940'a kadar neredeyse her sayısında şehircilik hakkında bir yazı yayınlansa da bazı sayılarında hiç yer verilmediği bazıları ise birden fazla başlıkla ele alındığı görülmektedir.

Şehircilikle ilgili yazılar Türkiye'deki şehirlerde özellikle Ankara İstanbul gibi büyük şehirlerin planları imarları ve sorunları üzerine yoğunlaşmaktadır.

Sadece yurtiçindeki konular değil yurtdışındaki şehircilik anlayışlarının yansıtıldığı yazılara da yer verilmiştir. Bu yazılarında modern şehirler için gerekli düzenlemeler hem plan imar alanında hem de kanunlar hakkında bilgiler verilmektedir. Şehircilik kanunlarında Avrupa'nın örnek gösterildiği bir yazısında Samih Saim şöyle demektedir:

Memleketin medenî çehresini vücuda getirecek olan şehirlerimizin tanziminde nazımlık vazifesini göreceğ böyle bir kanunun diğer medenî kanunlarımız gibi tecdidi lüzumu hissedilmiştir. Nitekim hazırlanmış olan yeni bir (Yapı ve yollar kanunu) bu günlerde Millet Meclisinin tasvibine arz edilmek üzere bulunuyor. Bu vesile ile yeni Fransız şehirlerinden biri olan (Mazagan) şehrine ait (yapı ve yollar nizamnamesi) ni nakletmeği faideli görüyoruz (Saim, 1932).

Şehircilik konusunda yazılan bir başka yazı olan "Modern Bir Şehrin Uzviyeti" yazısında görülmektedir ki toplumda meydana gelen modern hareketlerin etkileri şehirlerin planlarında da yansıtılmaktadır. Modernlikle birlikte ortaya çıkan işçi sınıfı ve aydın sınıf gibi toplumsal kesimler şehirlerde farklı konumlarda ayrılarak planlaması düşünülmektedir. Ayrıca bu yazının yazarı Burhan Arif'ten Urbanist Mimar olarak bahsedilmesi de önemli olan bir diğer noktadır. Yazarın kullandığı bu sıfat modernleşmenin temelinde meslek alanındaki profesyonelleşmenin adımlarından biri olarak ele alınabilir.

İnşaat alanında mühendis yazarlara da yer verilmesiyle içerik bakımından daha çok teknik bilgilerin yer aldığı yazılar karşımıza çıkmaktadır. Modern mimarlık inşaatında betonarmenin mimariye girmesiyle, kirişlerin hesaplanması, blok döşeme inşaatı, betonarmede kalıp, çatı kaplamaları, mukavemet hesapları gibi yapı inşasında meydana gelen yeni tekniklerin anlatımları ve hesaplamaları verilmektedir.

Malzeme hakkında yazılan yazılara bakıldığında da yine modern etki mevcuttur. Binaların betonarme olarak inşası için gerekli çimento hakkında Sayar, çimento fiyatlarının Avrupa memleketlerindeki gibi ucuz olması gerektiğinden söz etmekte, dönemin yapı inşasının her safhasında kullanılan çimentonun, ucuzlaması halinde memlekete daha fazla yayılacağını söylemektedir. Ayrıca

çimentoyu şehirlerden köylere kadar sokmanın zorunluluğundan bahsederken dönemin imar siyasetini çimento siyaseti olarak ele almaktadır (Sayar, 1934).

Yarışmalar konusu Arkitekt 'in önem verdiği ve üzerinde durduğu bir diğer başlıktır. Kamu projeleri ve şehircilikle ilgili planların projelerinin elden verilmesini eleştirerek, bunlar için proje açılması gerekliliği yazılarda her zaman bahsedilen bir noktadır. Farklı türlerdeki yarışma projelerine ait bilgiler, raporlar, fotoğraflar ve çizimlerle birlikte anlatılmıştır. Yarışma projeleri sadece kazanan projenin sınırları içinde değil, yarışmaya katılan diğer projelerinde bilgilerini de içermektedir. 1935 yılının ilk sayısının tamamının 'İstanbul Tiyatro ve Konservatuarına Ait Uluslararası Proje Müsabakasına' ayrılması derginin yarışma projelerine karşı gösterdiği tutumun bir parçasıdır.

Meslek ideoloji oluşumunda önemli bir konuma sahip olan dergi, mimar ve mimarlık mesleğinin tanıtılması, meslek sorunları, yurtiçi ve yurtdışındaki mimarlık haberleri gibi birçok konu hakkında yazılar yayınlamaya fikirlerin paylaşılmasına ortam sağlamıştır. Mimarlık haberleri içinde başlıca dikkate çeken konular, Türk mimar kimliğinin oluşturulmaya çalışılması, mimaride Avrupa'dan alınan örneklerinin dergideki konumları, mimarlık yazınlarındaki modern düşüncenin etkileri olarak görülebilir.

Sanat ve kültür alanında yer verdiği yazılar ve fotoğraflarla ilgili dergi ilk sayısında da bahsederek bu alana olan saygıyı arttırmayı amaçlamaktadır. Ülkemizde bulunan harabeler, önemli mimarlık eserleri, heykeller ve resimler, Türk sanatı hakkındaki yazılarla kültürel ve sanatsal zenginliklerimiz hakkında farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır.

İçeriğinde ele alınan neredeyse tüm temalar altında Sayar'ın bir yazısı bulunmaktadır. Sayar'ın yazılarına bakıldığında modern bir mimarlık ideolojisinin ve ortamının sağlanabilmesi için gerekenlerden bahsederken, hem önerilerini hem de eleştirilerini dile getirmiştir. Bu doğrultuda kurumsallaşmak için hem pratikte hem de söylemde çaba göstermiş, yabancı ülkelere gösterdiği örnekleriyle olunması istenileni aktarmaya çalışmıştır. Konut

retiminde dergi içeriğinde yer verdiği kendi projeleriyle de dönemin mimarlık anlayışına paralel olan, fonksiyonel yalın geometrilerin benimsendiği kendi mimarlık anlayışını da yansıtmaktadır.

4.6. Arkitekt Dergisinde Fotoğraf Kullanımı

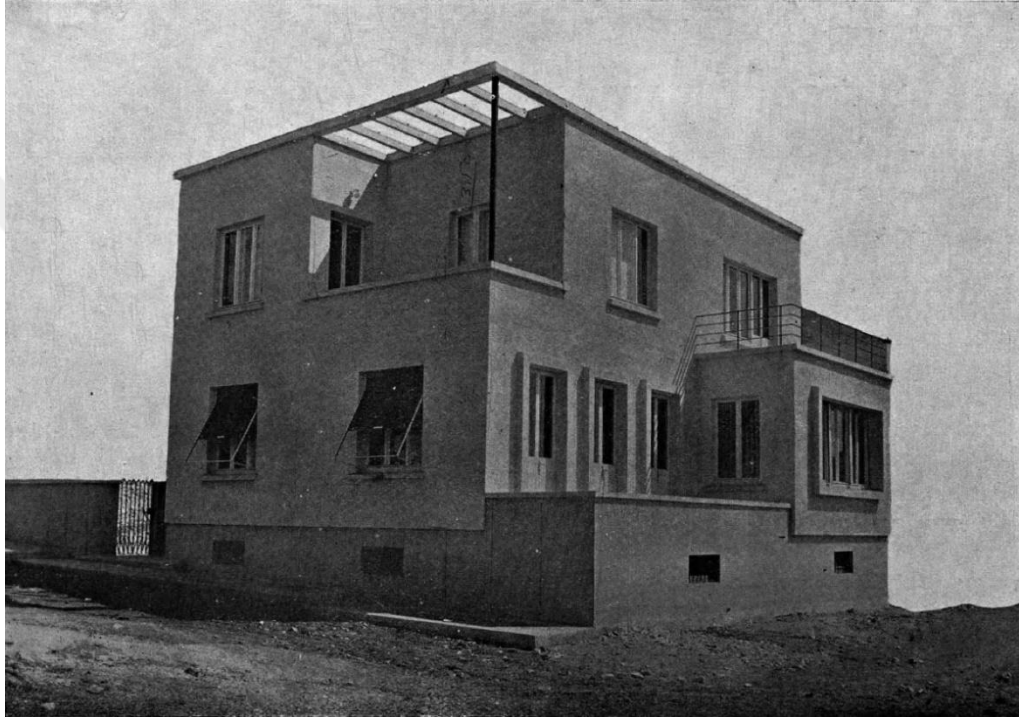
Her üründe olduğu gibi dergilerinde hedefinde belirli bir müşteri topluluğu vardır. Ticari anlamda müşteri olmasalar bile, dergi içerik ve fotoğraflarını bu kitlenin algısını da hesaba katarak oluşturmaktadır. Dergi hitap ettiği kitlenin algısına göre çizgisini oluştururken, kitle de derginin aktardıklarıyla biçimlenmektedir. Dergilerde kullanılan fotoğrafların kitle üzerindeki önemli etkisi, kullanım biçim ve amaçları çalışmanın üzerinde durmak istediği ana noktadır.

Bir fotoğrafı anlamak ve yorumlayabilmek için çekildiği dönemin koşulları da göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir. Arkitekt dergisinde yer alan fotoğraflar 50 yıllık uzun bir tarihin görsel izleridir. Çalışma alanı olarak 1931-1940 yıllarının incelenmesi, Türkiye'deki modern akımın, yeni mimarinin etkin olduğu dönem olmasının sonucu olup, ele alınan fotoğraflar bu dönemler arasındaki sayıları içermektedir.

Arkitekt 'te fotoğraf kullanıma genel olarak bakıldığında yansıttığı ideolojiyi görebilmek mümkündür. Dönemin toplumsal yapısı ve mimarlık ortamında incelenen derginin benimsediği ilkeler ve ideolojiler gösteriyor ki dergide kullanılan fotoğraflar ideoloji karşıtı bir söylemde bulunmayıp, ideolojinin yanında yer alan bir tutumla kullanılmıştır. Nitekim dergide kullanılan fotoğraflar, 1930'lı yıllarda ortaya çıkan devletin toplumsal ve mimari alanda benimsediği 'yeni' anlayışının, dergi çevresi mimarlık ortamında da kabul görüldüğünü yansıtmaktadır. Dergi'nin çalışma alanı içerisinde ele alınan sayılarında 'yeni' olanın gerekliliği ve güzelliği fotoğraflarla desteklenmektedir.

Yalın geometrilerin hâkim olduğu, betonarmeden yapılmış 1933 Arkitekt'in 09-10. sayısında yer verilen şekil 4.20'deki E. Saniye Hanım evi için yazılan metin

aslında evi tanıtmaktan çok dönemin yeni mimari anlayışını tanımlamaktadır. Saltanat devrinin milleti eskiye bağlayan yapısından kurtularak Cumhuriyet'in getirdiği değişme ve yenilenmeyle meydana gelmiş olan yeni Türk kültüründe mimarların bunu ifade etme çabalarından söz etmektedir. Yazının sonunda ise yazar yapıdan bahsederek şu cümleyle bitirmiştir: "Saniye H. evi modern düşünüş ve yaşayışa göre tertip edilmiş, muhitine ve yapı programına, çok uygun güzel bir eserdir" (Arif Hikmet, 1933).



Şekil 4.20. E. Saniye Hanım Evi, Mimar: Arif Hikmet, Perspektif, Arkitekt 1933, Sayı 09-10, (Url-16)

1931-1940 yılları arasında derginin farklı konu başlıkları altında yer alan fotoğraflar, kullanım biçimlerinin ve amaçlarının incelenmesinde kullanılan fotoğrafların sınıflandırılması yapılmıştır. Fotoğraflar içeriklerine göre incelenirken amaçları, anlamları kullanıldığı yerlere göre yorumlanırken, kompozisyon oluşturma da ise fotoğrafların boyutları dikkate alınarak kullanıldıkları yerlerdeki etkilerinin ve önemlerinin çıkarımları yapılmaya çalışılacaktır.

Yer aldıkları içeriklerde kullanımları bakımından ele alınan fotoğraflar; kapak fotoğrafları, tanım fotoğrafları, haber fotoğrafları ve sanat fotoğrafları olarak sınıflandırılmıştır.

4.6.1. Kapak fotoğrafları

Yayın hayatının ilk yılında sayılarında kapak fotoğrafa yer vermeyerek, sadece ismi ile yayınlanan dergi, 1932 yılının ilk sayısından itibaren dergi kapaklarında fotoğraf kullanımına başlamıştır. 1980 yılına kadar olan yıllarda her sayıda fotoğraf olmasına rağmen 1933 yılının sadece 09.-10. sayılarında fotoğraf kullanılarak diğer sayıların basımı fotoğrafsız olmuştur. Fotoğraflar ilk olarak siyah-beyaz olarak basılmış, 1940'ların sonuna kadar ise çoğunlukla renkli olan fotoğraflar kullanılmıştır.

1932 yılından itibaren kapak kompozisyonunda kullanılmaya başlanan fotoğraf, bu yılın tüm sayılarında siyah-beyaz olarak basılmış olup, yatay ve dikey olarak farklı boyutlarda kullanılmıştır. Fotoğrafların sayfanın farklı yerlerinde ve farklı boyutlarda yer alması, bu yıl içinde kapak tasarımında tam bir kompozisyon dili oluşturulamadığını göstermektedir (Şekil 4.21).

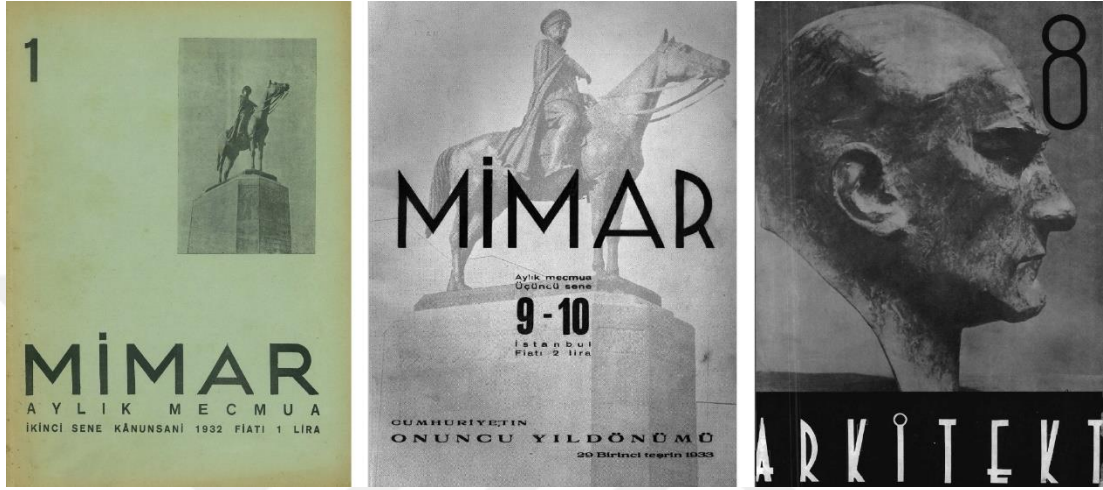
1931											
1932											
1933											
1934											
1935											
1936											
1937											
1938											
1939											
1940											

Şekil 4.21. Arkitekt 1931-1940 Kapak Fotoğrafları, (Ercalı, 2015)

1938 yılından itibaren kapakta kullanılan fotoğraf boyutlarında değişikliğe gidilerek fotoğrafın kapak kompozisyonunda yeri artmaya başlanmıştır. Görsel algıda önemli bir etkiye sahip fotoğrafın boyutu büyütülmüş ve bundan sonraki kapak tasarımlarında da dikkate değer fazla bir değişiklik yapılmayarak, tutarlı bir kapak tasarımıyla yayın hayatına devam etmiştir. 1938 yılı itibari ile dergi kapağında fotoğrafa yarım sayfadan fazla yer verilmesinin Arkitekt'in mizanpajında fotoğrafın önemli görüldüğü sonucunu göstermektedir (Ercanlı, 2015).

1931-1940 arasında kapakta yayınlanan fotoğraflara bakıldığında kullanılan fotoğraf türleri birkaç istisna fotoğraf dışında mimari fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu istisnalardan ilki kapak fotoğrafının ilk kullanıldığı tarih olan 1932 yılının ilk sayıdır. Arkitekt kapaklarındaki fotoğraf kullanımına ilk olarak Atatürk'ün heykelinin yer aldığı bir fotoğrafla başlamıştır. Diğer bir Atatürk heykeli ise 1933 yılının 09.-10. sayısında tam sayfa olarak yer almaktadır ve bu

yılın diğer sayılarının kapaklarında fotoğraf kullanılmamıştır. 1933 yılının hiçbir sayısında fotoğrafa yer verilmeyip sadece 09.-10. Sayısında yer verilmesi Ercanlı 'ya göre derginin Cumhuriyet ideolojisi ile yol aldığı bir göstergesidir (Ercanlı, 2015). 1940 yılına kadar olan son istisna fotoğraf ise yine Atatürk'e ait 1938 yılının 8. Sayısında yer alan fotoğraftır (Şekil 4.22.).



Şekil 4.22. 1931-1940 yılları arasında kapak fotoğraflarında mimari fotoğraflar dışında kullanılan fotoğraflar, (Url-17)

Derginin ilk sayısı, Cumhuriyetin 10. yılı ve Atatürk'ün ölüm yılında kullanılmış olan bu istisna fotoğrafların dışında dergi kapağında Atatürk içerikli fotoğraf yer almamıştır. Derginin bu tutumundan, iktidarla paralel modern anlayışın benimsenmesine rağmen iktidarın çok yanında olmadan ama ılımlı bir ilişki içinde, yayın hayatına meslek dergisi olarak politikasından uzaklaşmadan yol aldığı görülmektedir.

Bunların dışında dergi kapaklarında kullanılan fotoğraflar genel olarak sivil mimarlık örneklerinde seçilmiş olup dergi içinde yayınlanan yazılardan seçilmiştir. Genel olarak dönemin yeni mimari anlayışını yansıtan cephe ve perspektif fotoğraflarının yanı sıra modern hayatı yansıtan iç mekân ve detay fotoğraflarına da yer verilmiştir. Seçilen bu kapak fotoğrafları, bizlere birtakım ipuçları vermektedir. Derginin ilk sayfası olan kapak fotoğraflarında modern konut mimarisinin ön plana çıkarılmasıyla mimaride modern olan benimsetilmeye çalışılmıştır (Ercanlı, 2015).

Derginin ilk yıllarındaki kapak tasarımı ile dergi hakkında fikir elde etmede yetersiz dururken, kapakta fotoğraf kullanılması ile derginin içeriği hakkında tahminler, ideolojisi hakkında fikirler yürütmek mümkün hale gelmektedir. Bir fotoğraf karesinin içinde bulundurduğu anlamının izleyici tarafından anlaşılması, sadece dergi kapağına bakılarak, dergi ile fotoğraf arasında ilişkiler kurabilmek ve fikirler üretmekle mümkündür. Bir kapakta ilk olarak dikkati çeken fotoğraftır metin ise daha sonra gelmektedir. Bu durumda Arkitekt 'in bir mimarlık dergisi olduğunu söyleyen ilk şey kapağında yer alan mimari fotoğraflardır.

Fotoğraf ideolojik bir nesnedir ve Arkitekt 'in kapaklarında kullanılan fotoğraflar da doğal olarak belli bir ideolojisinin etkisinde seçilen, yayınlanması uygun görülen nesnelere dir. Arkitekt 'in Türk mimarlarının yanında olan tutumunun ve iktidarla ılımlı ilişkisinin dergideki ilk yansıması ise yine kapak fotoğrafları olmuştur.

4.6.2. Tanıtım Fotoğrafları

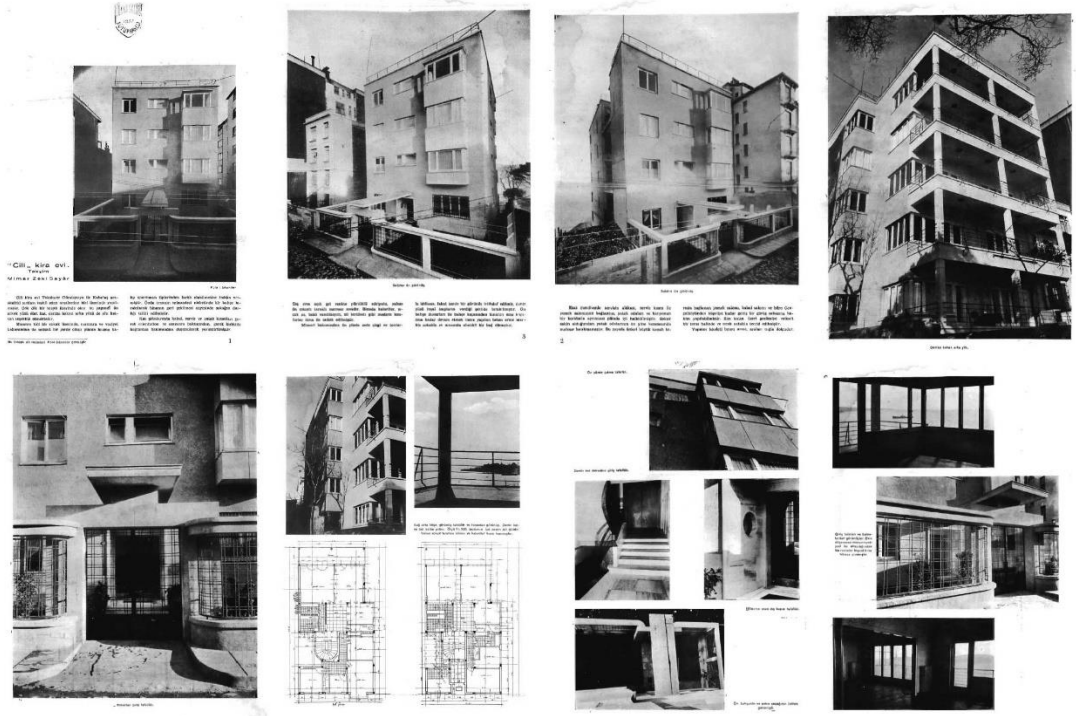
Arkitekt'te fotoğraf kullanımının yoğun olduğu alanlardan biri de tanıtım fotoğraflarıdır. Tanıtım fotoğrafı karşıdaki okuyucu-izleyiciye aktarılmak istenilen ürün ya da düşünceyi anlatma yollarından biri olarak metinle uygun görüntülerin kullanılmasıdır. Arkitekt 'te kullanılan tanıtım fotoğrafı ise benzer biçimde, modern mimarlık örneklerinin -özellikle konut projelerinin- anlatmak istediklerinin görsel bilgi ve içeriğinin anlatılmasında önemli bir ögesi olarak ifade edilmiştir.

Konut projelerinde yer alan fotoğraflar birer tanıtım nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Ülkedeki modern mimarlık örneklerinin gösterilerek tanıtılmasında kullanılan bu fotoğrafların dergide fotoğraf kullanımında çoğunluğu oluşturmasında, dönem ideolojisiyle bağlantılı olarak derginin içeriğindeki yer alan konut projelerinin üstünlüğüdür. Bu projelerin anlatımı için oluşturulan kompozisyonda fotoğrafa verilen alanın büyüklüğü, fotoğrafın

tanım yazısını desteklemek amaçlı mı kullanıldığı yoksa yazının mı fotoğrafın tanımını yaparak desteklendiği sorusunu ortaya çıkarmaktadır.

Sayar Arkitekt 'te yer alan kendi yazılarında da tanıtım fotoğraflarına oldukça yer vermiştir. Şekil 4.23'de gösterilen, 1936 yılının birinci sayısında yayınlanan "Cili Kira Evi" hakkında metinde genel bilgileri verilerken bina hakkındaki biçimsel ve ideolojik bilgiyi de fotoğraf vermektedir. Toplam 8 sayfadan oluşan makale kompozisyonundaki fotoğraf yoğunluğu ise oldukça fazladır. 6 sayfayı tümüyle fotoğraflara ayıran Sayar, seçtiği cephe fotoğraflarına tam sayfa yer vermiş, diğerlerini de farklı boyutlarda kullanarak sayfa kompozisyonunu tamamlamıştır. Yapıyı cephe, iç mekân ve detaylarına kadar tüm yönleriyle kavramamızı sağlayan fotoğraflar metnin önüne geçerek anlatım nesnesi haline dönüşmüşlerdir.

Elbette ki fotoğraf her şeyi anlatmada yeterli olmasa da mimari ideoloji yansıtmada metinden daha fazla etkisi olduğu yadsınamazdır. Sayar'ın makalesindeki bu fotoğraflar bize metrekare, oda sayısı gibi bilgiler yerine, betonarme yapısı, düz terasları, yalın geometrisi gibi modern mimarinin benimsediği bilgileri, Sayar'ın mimari anlayışını aktarmaktadır.



Şekil 4.23. Cili Kira Evi, Mimar: Zeki Sayar, 1936 Arkitekt Sayı 01, (Url-18)

Konut fotoğraflarının genelinde cepheye yer veren ve yapının biçimsel özelliklerini içeren fotoğraflara yere verilmiştir. Fakat konut projelerinin fotoğrafları birçok bakış açısının bir arada olduğu, yapıyı bütünsel olarak aktarımını gözetten bir anlayışa sahiptir. Bu aktarım biçimi her projede karşımıza çıkmasa da genel olarak farklı açılardan fotoğraflara sahip projelerde mevcuttur. Bu bütüncül anlayışla oluşturulan fotoğraf kompozisyonların çoğunda genelden detaya doğru giden algısal bir sıralamadan bahsedebiliriz.

Bu sıraya göre fotoğraflar incelendiğinde ilk olarak projeye ait genel bir fotoğraf yayınlanmaktadır. Perspektif olarak ele alınan projenin fotoğrafı ile bina hakkındaki biçimsel ve cephesel özellikleri aktarılır. Mümkün olduğunca farklı perspektiflerden çekilmiş olan cephelerin fotoğraflarıyla birlikte hacimsel olarak yapı tüm açılardan aktarılmaya çalışılmıştır (Şekil 4.24).



Mühendis İbrahim Galip B.
Apartmanı, Ayaspaşa
Mimar: Hüsni, Arkitekt 1931 Sayı:11-12



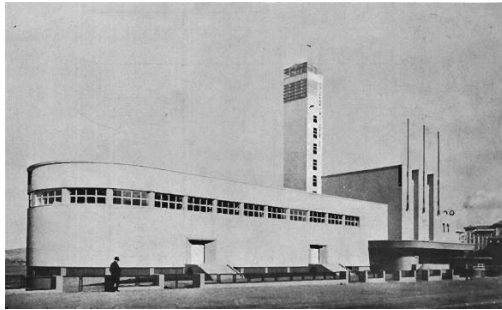
Apartman Binası, Pangaltı
Mimar: Sırrı Arif, Arkitekt 1932 Sayı:02



Seza Apartmanı, Kadıköy
Mimar: Sırrı Arif, Arkitekt 1933 Sayı:06



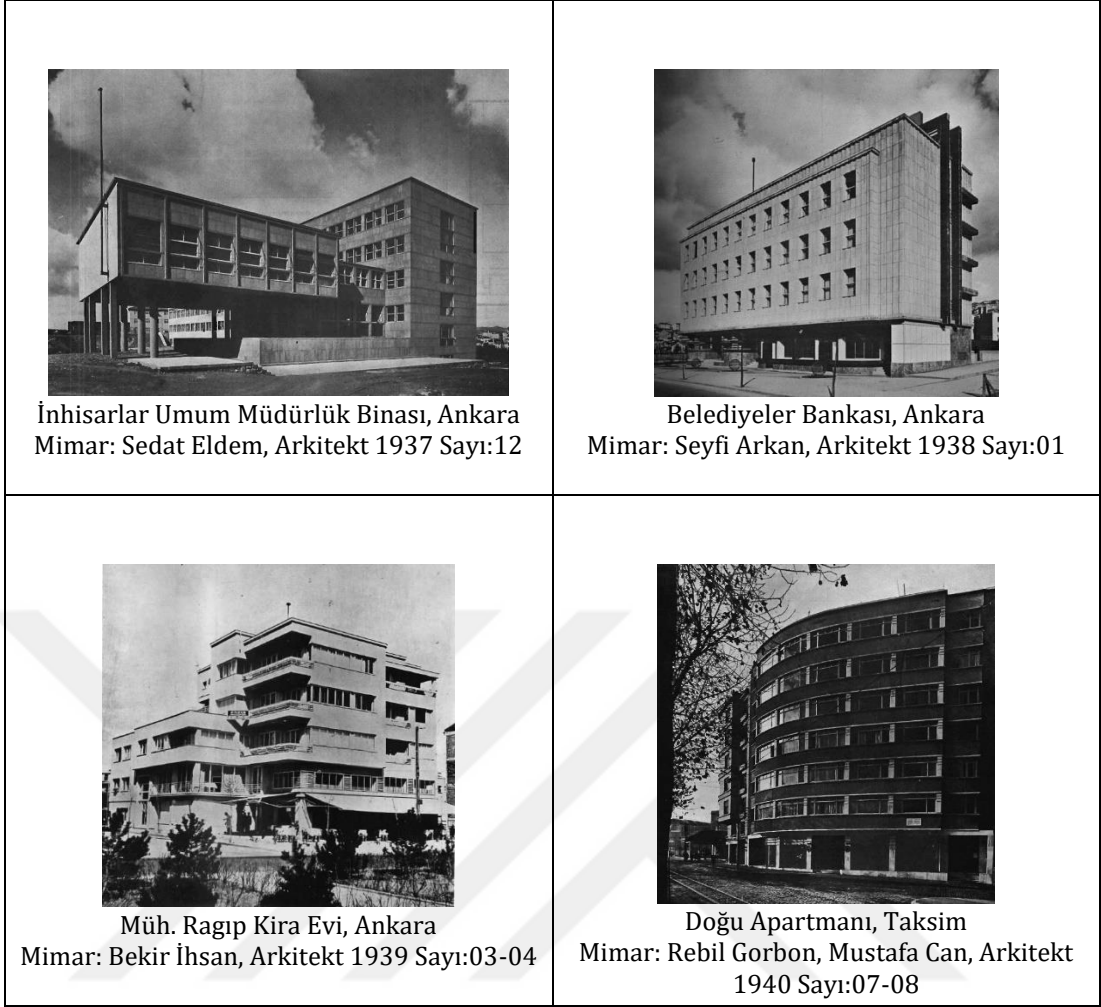
Ford Garajı, İzmir
Mimar: A. Kemal, Arkitekt 1934 Sayı:08



Sergi Evi, Ankara
Mimar: Şevki Balmumcu, Arkitekt 1935
Sayı:04

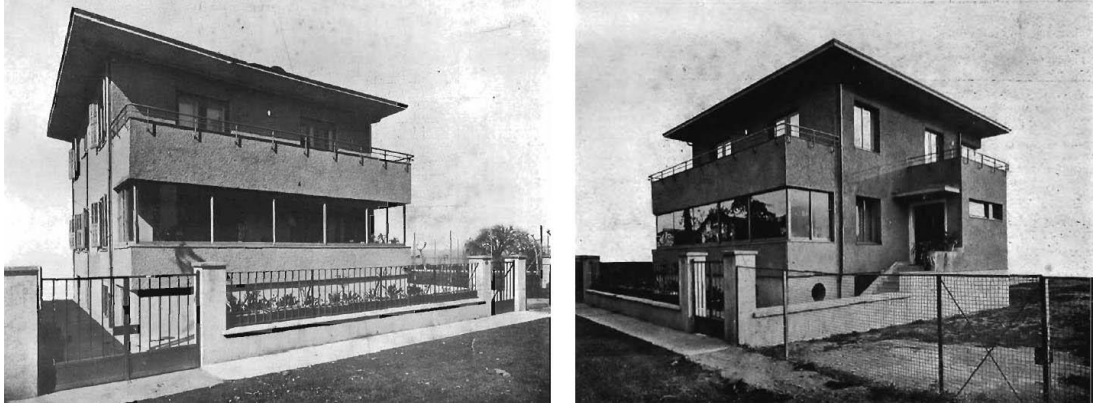


Kira Evi, Ayazpaşa
Mimar: Adil Denkteş, Arkitekt 1936 Sayı:05-06



Şekil 4.24. Tanıtım fotoğrafları cephe örnekleri (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı)

Tanıtım fotoğraflarında, cephe fotoğraflarının kullanımı daha yoğun biçimde görülmektedir. Sayar'ın 1936 yılında Arkitekt'in 3. sayısında yer alan 'Modada Bir Villa' başlıklı yazısında kullandığı cephe fotoğraflarında fotoğrafçı etkisi kendisini göstermektedir (Şekil 4.25). Kadraj içerisinde yalnızca binaya yer verilerek yapı çevresinden bağımsız gibi bir his oluşturularak soyutlaştırılmıştır. Yapının arkasındaki boşluk algısı, fotoğrafın açısıyla birlikte yapıyı ön plan çıkartan bir kare ortaya çıkarmıştır. İnsanın dikkatini dağıtabilecek nesnelere kadraj dışı bırakılmış ve böylelikle fotoğrafa baktığımızda gözümüz sadece binanın sade geometri üzerine yoğunlaştırılmıştır.



Şekil 4.25. Modada Bir Villa, Mimar: Zeki Sayar, 1936 Arkitekt Sayı 03, (Url-19)

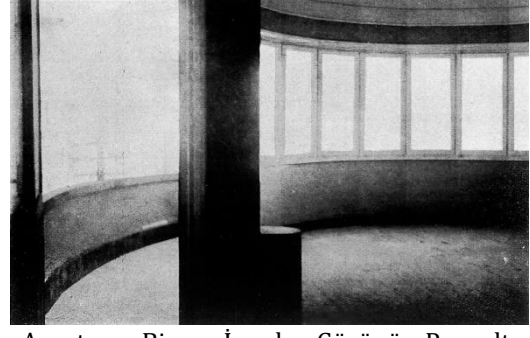
Daha sonra yapının içene giren fotoğrafçının gözünden, çeşitli mekânlara ait farklı bakış açılarındaki fotoğraflar karşımıza çıkmaktadır. İç mekânlardan elde edilen bu fotoğraflar ile izleyicilerine-okuyucularına modern düşüncenin etkisi açık bir biçimde yansıtılmaktadır. Türk mimarının istediği modern yaşantı, fotoğraflarla benimsetilmeye gözlere alıştırmaya çalışılmıştır.

Modern mimarinin etkileri mimarinin yapısal elemanlarında kendini net bir biçimde göstermektedir. Sırrı Arif'in Apartman binasında yer alan modernist çizginin bir göstergesi olan yatay pencereler, cephe fotoğraflarında gösterilmesine rağmen iç mekândan da çekilerek daha net fotoğraflarına da yer verilmiştir (Şekil 4.26).

Bir diğer iç mekân fotoğraflarından olan Refik Bey Apartmanında ise fotoğrafta gösterilen salon tamamen modern mobilyalarla döşenmiştir (Şekil 4.26). Koltuklar, yemek masası, çalışma masası gibi eski yaşantıdan uzak çağın mobilyaları iç mekân fotoğraflarında yer verilerek olunması istenilenlerin ve bu doğrultuda yapılmış olanların somut bir şekilde aktarımı gerçekleşmiştir. Hatta fotoğraflarla birlikte yer alan metinlerde, modern mobilyaların nerede, ne amaçla ve kimler tarafından kullanılacağına bile mimar tarafından müdahale edilerek yönlendirmeler yapılmıştır.



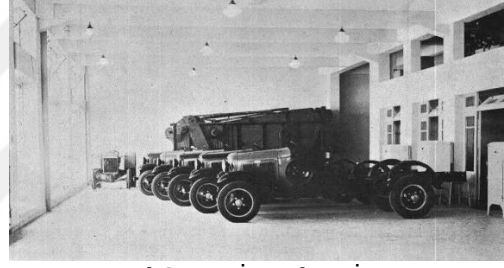
Ali Rıza Bey Evi, Misafir Kabul Yeri, Adana
Mimar: Abdullah Ziya, Arkitekt 1931 Sayı:09



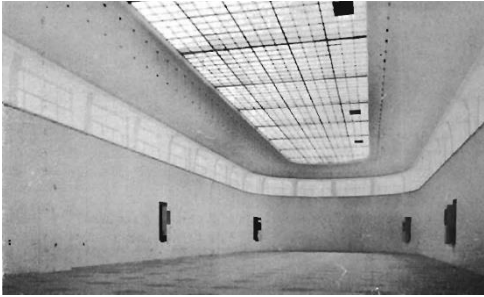
Apartman Binası, İçerden Görünüş, Pangaltı
Mimar: Sırrı Arif, Arkitekt 1932 Sayı:02



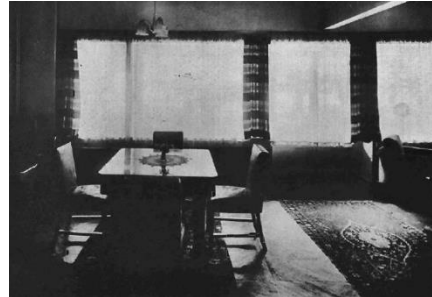
Refik Bey Apartmanı, Salon, Ankara
Mimar: Refik, Arkitekt 1933 Sayı:06



Ford Garajı, İç Mekan, İzmir
Mimar: A. Kemal, Arkitekt 1934 Sayı:08



Sergi Evi, İç Mekan, Ankara
Mimar: Şevki Balmumcu, Arkitekt 1935
Sayı:04



Modada Bir Villa, Yemek Odası, Moda
Mimar: A. Ziya Kozanoğlu, Arkitekt 1936
Sayı:09



Şekil 4.26. Tanıtım fotoğrafları iç mekân örnekleri, (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı)

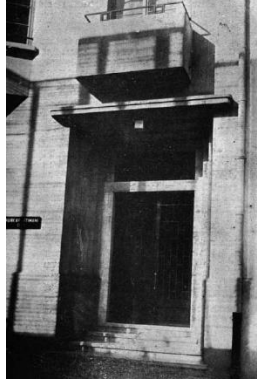
Sayar'ın ilk villası olan ve Arkitekt 'in 1932 yılının beşinci sayısında yer alan Dr. Sani Yaver villasının fotoğraflarında iç mekândan dışarı doğru bakan kameranın gözünden modernizmin günlük yaşantıdaki ve mimarideki değişimleri okunmaktadır (Şekil 4.27). Kadraja büyük pencerenin önündeki manzara hâkimdir. Mekân oldukça yalın ve sadedir. Fotoğrafta ilk göze çarpan nesne manzaraya dönük olan sandalyelerdir. 'Eski'nin dikey pencere önlerindeki, oturan kişinin arkasını manzaraya vererek yüzünü evin içine yönlendiren sedire zıt bir anlayışla oturma eylemi tamamen manzaraya yönelik olarak kavranmıştır. Bunun dışında fotoğraf karesinde karşılıklı olarak iki adet sandalyenin varlığı, artık fazlalıklarından kurtulmuş modern birey kavramıyla bağdaştırılabilir. Modern yaşantıdaki çekirdek aile kavramı ile eski kalabalık

ailelerin yerine bireyselliğin ön planda olduğu modern bir yaşam biçimi benimsenmiş ve benimsetilmeye çalışılmıştır.



Şekil 4.27. Dr. Sani Yaver Villası, Mimar: Zeki Sayar, İç Mekân, Arkitekt 1932 Sayı 05, (Url-20)

Son olarak ise her açıdan ele alınmaya çalışılan fotoğrafın detay fotoğraflarına yer verilir. Giriş kapısı, merdiven korkuluğu gibi detayları içeren bu fotoğraflarla birlikte konut genelden özele doğru bir akışla fotoğraflanarak aktarılmıştır (Şekil 4.28). Kullanılan malzemelerin ve biçimlerin daha net okunmasına olanak sağlayan bu fotoğraflarla, bina hakkında bilgi aktarımı yüzeyselden ziyade detaylarıyla ortaya koyulmaya çalışılmıştır.



Park Apartmanı, Giriş Kapısı, Nişantaşı
Mühendis: Ahmet İhsan, Arkitekt 1931
Sayı:07



Bosfor Apartmanı, Metal Tafsilatı , Ayaspaşa
Mimar: Macaroğlu Sami, Arkitekt 1932
Sayı:10



E.Saniye H. Evi, Korkuluk Detayı, Nişantaşı
Mimar: Arif Hikmet, Arkitekt 1933 Sayı:09-
10



Dr. Rifki Bey Evi, Sokak Kapısı, Kadıköy
Mimar: Zeki Selah, Arkitekt 1934 Sayı:04



Kira Evi, Giriş Kapısı, Kadıköy
Mimar: Rabit Refik, Arkitekt 1935 Sayı:06



Kira Evi, Antre Kapısı, Ayazpaşa
Mimar: Adil Denктаş, Arkitekt 1936 Sayı:05-
06



İnhisarlar Umum Müdürlük B.,Asansör,
Ankara
Mimar: Sedat Eldem, Arkitekt 1937 Sayı:12



Maçkade Prof. A.A. Evi, Kat Merdiveni, Maçka
Mimar: Sedat Eldem, Arkitet 1938 Sayı:10-11

Şekil 4.28. Tanıtım fotoğrafları detay örnekleri, (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı)

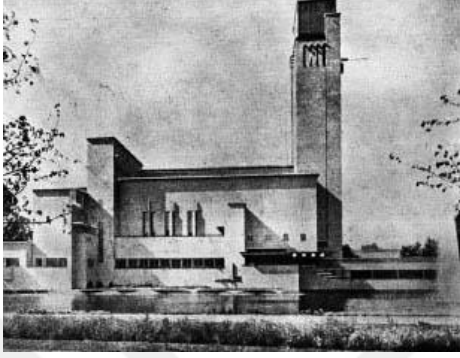
Derginin konut anlatımında fotoğrafa verdiği değer, fikirlerin anlatımında fotoğrafın var olan etkin gücüdür. Buna bağlı olarak genelde birden fazla fotoğrafa yer verilerek, az sayıdaki fotoğrafın bina hakkında bilgi aktarımında yetersizliğine değinilmiştir. 1933 yılının 4. Sayısında yer alan Refik Bey Apartmanı metnin yanında sadece bir fotoğraf ve iki plan çizimi içermektedir. Nitekim bunun üzerine dergi yayıncıları bina hakkında yeterli bilgi verilemediğini düşünerek, binanın mimarından birkaç fotoğraf daha istemişlerdir. İki sayı sonrasında dergide tekrar Refik Bey Apartmanı projesine yer vererek bu fotoğrafları yayınlamışlar ve yayınlarını tamamladıklarını belirtmişlerdir.

Bu durumdan anlaşılabilir ki, fotoğraf konut projelerinde bütünleyici bir öneme sahip olup eksikliği hissedilen bir nesne konumunda değerlendirilmektedir. Modern konut anlatımının önemli bir ögesi olarak projelerin çoğunluğunda her zaman yer almıştır.

4.6.3. Haber Fotoğrafları

Dergide kullanılan fotoğrafın önemli bir diğer işlevi de yurtdışındaki haberleri aktarmaktır. Yeni mimarının yani Avrupa'ya ait modern mimari eserleri seçilip,

örnek olarak bunların gösterilmesine dikkat çekmek gerekir (Şekil 4.29). Bu fotoğrafların seçimindeki belirleyici etken ideolojidir. Bu durumda seçilen fotoğraflarda yurtdışından aktarılmak istenilen modern ideolojiyi içermektedir.



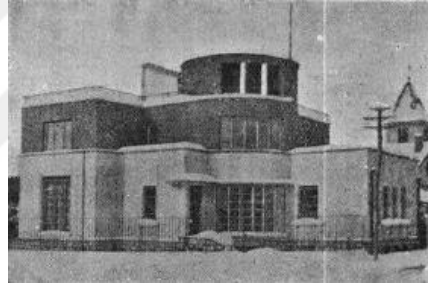
Belediye Binası, Hollanda
Mimar: W. M. Dudok, Arkitekt 1931 Sayı:08



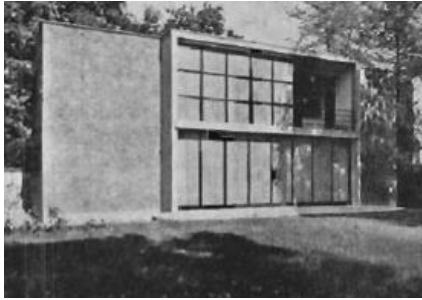
İdarehane, Kopenhag
Mimar: Ehreg Moller, Arkitekt 1932 Sayı:02



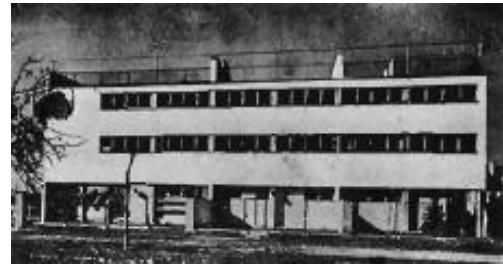
Sasaki Evi, Tokyo
Mimar: Tasuguchi, Arkitekt 1933 Sayı:12



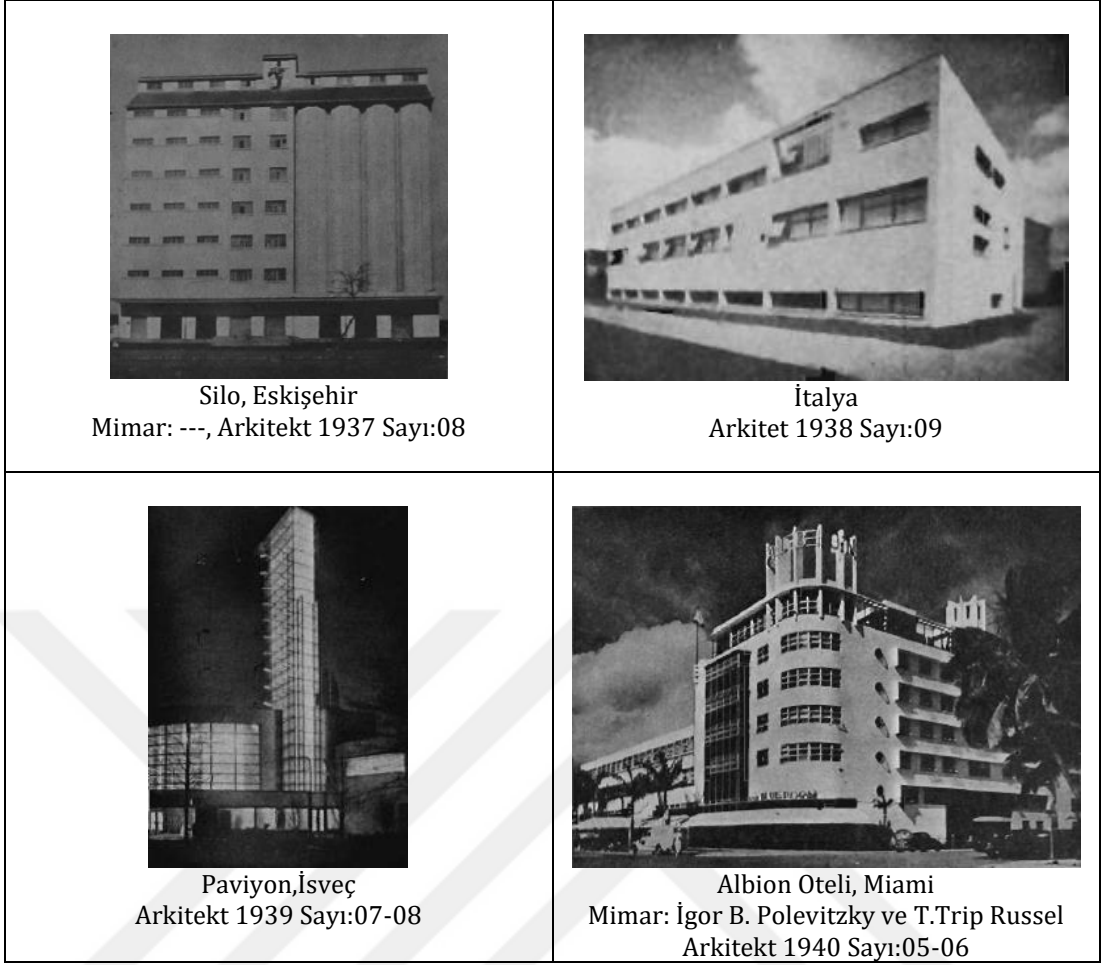
Villa, Gabrovo
Mimar: N. Yamantief, Arkitekt 1934 Sayı:02



Villa, Saint-Cloud
Mimar: B. Fischer, Arkitekt 1935 Sayı:04



Sıra Evler, Varşova
Mimar: Lpcherl ve Sennejes, Arkitekt 1936
Sayı:02

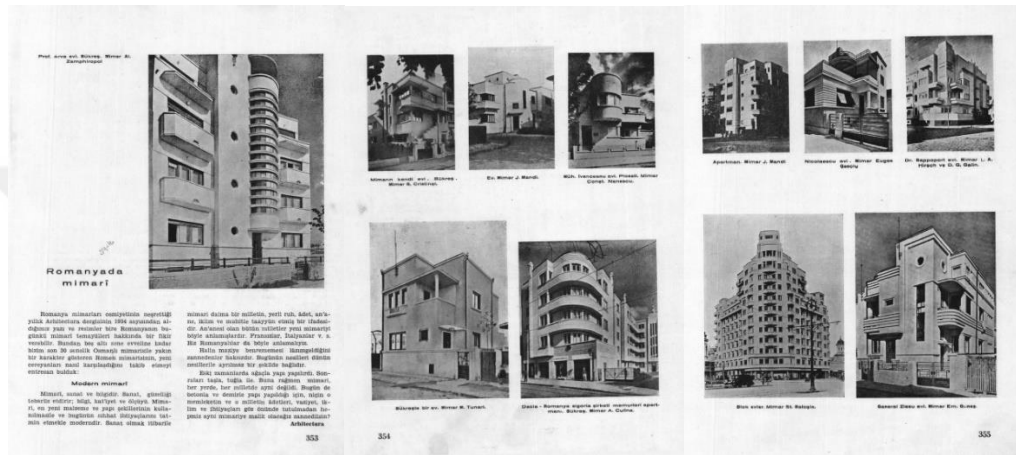


Şekil 4.29. Haber Fotoğrafları, (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı)

İlk olarak haber fotoğraflarının metin kompozisyonundaki konumlarını ele aldığımızda, genel olarak sayfadaki kullanım yoğunluğunun metinlerin önüne geçerek daha fazla alan kapladıklarını görülmektedir. Haber fotoğraflarına dergi içeriğinde farklı başlıklar altında yer verilmektedir. Doğrudan bir ülkenin ya da şehirden örneklerle 1935 yılındaki bir yazısı olan Japonya'da Mimarlık ya da Şekil 4.30'daki gibi Romanya'da Mimari başlıklı yazılarda tamamen oraya ait mimari eserlerin örneklerine yer verilmiştir.

Bu başlıklar altında yazılanlar, dergi içeriğinde ortalama 2-3 sayfalık yer kaplamaktadırlar ve bu sayfalardaki fotoğrafların ve metinlerin sayfa içindeki yazı kompozisyonundaki kullanımları oranlandığında, fotoğraflara yarısından fazla yer verilmiştir.

Romanya'nın yıllık olarak çıkarttığı Arhitectura dergisinde alınan yazı ve resimlerle oluşturulan, Romanya'da Mimari başlıklı yazının fotoğraflarının daha iyi anlaşılması için metni incelediğimizde, 4-5 paragraftan oluşan bu metinde asıl bahsedilenin yeni mimarinin Fransız, İtalyan ve Romanyalılarda nasıl olduğunu göstererek bizim de onlar gibi olmamız gerektiğidir. Metinde açıkça dile getirilen bu ifadenin, onlar gibi nasıl olacağız sorusunun cevabını ise fotoğraflar vermektedir.



Şekil 4.30. Romanya'da Mimari adlı metinde fotoğraf kullanım alanı Arkitekt 1934 Sayı 12, (Url-21)

Yabancı dergilerden alınan bu yazıların her zaman sadece bir yerdeki mimari eserleri değil dünyanın farklı yerlerinden mimarileri de örnek olarak göstermektedir. Şekil 4.31'deki gibi doğrudan Yabancı Dergilerden başlıklı bu yazıda, Sayar'ın Türkiye temsilciliğini yaptığı L'architecture d'aujourd'hui adlı Fransız dergisinin 1935 yılının birinci sayısında yer alan konut fotoğrafları ile Hollanda, İsviçre, Almanya gibi farklı ülkelerden örneklerin bir arada yer aldığı fotoğraflar bulunmaktadır.



Şekil 4.31. Yabancı Dergiler başlıklı fotoğraflar, Arkitekt 1935 Sayı 04, (Url-22)

'Beynelmîlel Resimli Havadisler' ya da 'Resimli Haberler' olarak dergi de yer alan başlıklardaki fotoğraf kullanımı diğer haber fotoğraflarının olduğu başlıklara göre daha yoğun, daha ön plandadır. Şekil 4.32'de de görüldüğü üzere, nitekim bu başlıklar altında yapılara ait tanım metinlerine, biçimsel değerlendirmelere yer verilmemiş, sadece yapının adı, yapım yılı, yeri gibi bina hakkındaki genel bilgileri içeren fotoğraf altı yazıları kullanılmıştır. Bu başlıklar altında yer alan haberlerde tamamen görselliğin ön plana çıktığı bir anlayışa sayfa kompozisyonları oluşturulmuştur. Yabancı ülkelerdeki modern mimarilerin aktarımında tamamen fotoğrafın kullanılması, verilen metinlerde modernizme ait bilgilerin bulunmayışı, dergi ideolojisi çerçevesinde modern mimarinin fotoğraf ile anlatımındaki önemli konumunu ortaya koymaktadır.



Şekil 4.32. Farklı başlıklar altında yayınlanan haber fotoğrafları, (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı)

Haber fotoğrafları için kritik olan kısım seçme eylemidir. 'Seçen' ve 'seçilen' kavramı her fotoğraf için var olan bir durum olsa da haber fotoğraflarında bu durumun editör ilişkisi daha ön plandadır. Çünkü Arkitekt bir meslek dergisi olarak benimsediği modern anlayışın yanında, ülkedeki Türk mimarlarının da sesi olmayı hedeflemesiyle onlardan gelen yazılara hatta bazen karşıt düşüncelere sahip olanlara bile dergisinde yer vermeye çalışmıştır. Fakat derginin yurtdışındaki gelişmeleri aktarma görevini zaten editörler-kurucular üstlendiğinden geleni seçme değil seçilene basma durumunda ilerlemiştir.









Çeşitli başlıklar altında toplanan birçok fotoğraf yurtdışında var olan sayısız eserden bazılarının seçilmesiyle dergide yer almaktadır. 'Beynelmillel Resimli Havadisler' başlığı altında farklı ülkelerdeki örnekler doğrudan dergi editörünün sorumluluğunda seçilen fotoğraflardan oluşmaktayken, 'yabancı dergilerden' gelen ve değiş-tokuş yapılan fotoğraflar ise aynı anlayışın benimsediği kişiler arasında gerçekleşen ikincil bir seçimin sonucudur.

Tüm bu seçimler ise ortaya koyulmak istenilen durumun araçları olmuşlardır. Haberler başlığı altında yer alan bu fotoğraflar ile farklı ülkelere birçok fotoğraf modern mimarinin yurtdışındaki örneklerini gözler önüne getiren birer kanıt olarak kullanılmışlardır.

4.6.4. Sanat fotoğrafları

Arkitekt dergisinin kurulma zamanında Türkiye’de yalnızca Güzel Sanatlar Akademisinde mimarlık eğitimi verilmekteydi. Akademide mimarlar, ressam, heykeltıraşlar birlikte eğitim gördüklerinden buradan mezun olan bir mimar güzel sanatlarla ilişki içinde oluyordu. Sayar (1995) ‘Mimar her şeyden önce bir sanatkârdır’ sözüyle mimarlığın sanatla olan ilişkisini açıklamıştır. Bu anlayışa sahip Arkitekt kurucuları, mimarlıkla birlikte sanat için de dergilerinde yer ayırmış ve farklı sanat dalları hakkındaki dergi yazılarında sanat fotoğraflarına başvurmuşlardır (Şekil 4.33).



 <p>Heykel, Gül Tekin Abidesi Arkitekt 1932 Sayı:10</p>	 <p>Heykel (Çılgın Dans), Sanatçı: İsmail Hakkı Arkitekt 1933 Sayı:07</p>
 <p>Heykel. Sanatçı, Hüseyin Arkitekt 1934 Sayı:09-10</p>	 <p>Resim, Sanatçı: Namık Kemal Atölyesi Arkitekt 1935 Sayı:08</p>
 <p>Seramik Tablo, Sanatçı: İ.Hakkı Oygur 1936 Sayı:12</p>	 <p>Portre, Sanatçı: Peyhaman Duran Arkitekt 1937 Sayı:05-06</p>
 <p>Heykel (Baş), Sanatçı: Mahmut Cuda Arkitekt 1939 Sayı:1-2</p>	 <p>Resim, Sanatçı: Fahri Arkitekt 1940 Sayı:07-08</p>

Şekil 4.33. Sanat fotoğrafları, (Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı)

Arkitek'te sanat fotoğrafları belirlenen dört başlık arasındaki en düşük kullanım oranına sahiptir. Bu durum derginin her sayısında tanıtım fotoğrafına ve çoğu sayısında da haber fotoğrafına yer verirken sanat fotoğraflarına yıl içinde sadece birkaç sayısında yer vermesinden kaynaklanmaktadır. Çoğunluğu ülkedeki ve dünyadaki resim-heykel sergilerinden eserlerin fotoğrafların oluşan sanat fotoğrafları, manzara ve portre resimleri, heykeller, seramik biblo ve tablolardan oluşmaktadır.



5. ARAŞTIRMA BULGULARI

Literatür taraması sonrasında çalışmanın ilerleyişi üç ana başlık olara belirlenmiş ve özneler, dergiler ve fotoğraflar arasındaki karşılaştırma bilgileri bu başlıklar altında araştırılmıştır. Çalışmanın temel noktaları olan özne ve fotoğraf kavramlarından ilk olarak özneler Le Corbusier ve Zeki Sayar ele alınmıştır. Daha sonrasında ise çalışma alanı olarak seçilen dergiler L'Esprit Nouveau ve Arkitekt hakkında edinilen bilgiler ışığında bu dergilerde kullanılan fotoğrafların bir sınıflandırılma sistemi ile incelenmesi fikri benimsenmiştir.

Çalışma içerisinde ele alınan tüm fotoğraflar, dergideki konum ve amaçları, biçim ve boyutları gibi nitelik değerleri, fotoğrafı kullanan özne ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkisi çerçevesinde incelenmiştir.

Le Corbusier ve Zeki Sayar editör ve yazar gibi aynı sıfatlara, mimarlık ortamında da benzer modern anlayışlarla tasarımlarını gerçekleştirdiler de dergilerinde ve fotoğraf kullanımlarındaki farklılığı ortaya çıkartan özellikleri olduğu görülmektedir. Bunlardan biri sanata olan yakınlıkları olmuştur. Zeki Sayar aldığı mimarlık eğitimde sanatla iç içe olduklarından ve mimarların sanatçı kişiler olarak görse de aktif olarak sanatsal üretimler gerçekleştirmemiştir. Buna karşılık Le Corbusier heykeltıraş ve ressam olarak da birçok eser üretmiş ve yaptığı duvar resimleriyle bir nevi mimarlığıyla bütünleştirmiştir.

Corbusier arşivlerinde çizimler, eskizler, resimler ve fotoğraflara oldukça yer vermektedir. Fotoğraf Corbusier'in arşivinin önemli nesnesi, kitap ve dergilerinde kullandığı etkin bir görsel elemanı olmuştur. Corbusier'in kişisel kullanımlarında da fotoğrafı ele alışı, görselliğe önem veren bir mimar olduğunu göstermektedir. Sayar'ın fotoğraf ile ilişkisine arşivlerinde pek bir iz bulunmamaktadır. Eser fotoğraflarının çoğunun arşivinde olmamasına rağmen Sayar, Arkitekt dergisinde fotoğrafı önemli bir araç olarak ele alıp aktif bir biçimde kullanmıştır.

L'Esprit Nouveau ve Arkitekt'in ortak içeriklerden oluşan fakat farklı yapısal niteliklere sahip iki dergi olduğu görülmektedir. 1920-1925 arası 5 yıllık kısa soluklu olarak değerlendirebileceğimiz 28 sayıdan oluşan L'Esprit Nouveau dergisi Le Corbusier tarafından yeterli görülmüştür. Yayınlanma sürecinde birçok zorlukla karşılaşan buna rağmen 1931-1980 yılları arasında 50 yıllık uzun soluklu bir dergi olmayı başaran Arkitekt, Zeki Sayar'ın nerdeyse tek başına yüklendiği sorumlulukla toplamda 380 sayı yayımlanmıştır.

Dergi içeriklerinin incelenmesi sonucunda fotoğraf kullanım biçimlerine de etki edebilecek mevcut farklılıklar bulunmuştur. L'Esprit Nouveau konu içeriğini çeşitlendirerek farklı konularda da yazılara yer vermiştir. İki dergi arasında mimarlık, sanat, şehircilik ve mühendisliğe dair benzer başlıklar yer alsa da bu konuların ele alış biçimlerinde farklılaşmalar görülmektedir. Corbusier dergisini 'çağdaş etkinlik' dergisi olarak nitelendirirken içerisinde yer verdiği bilim, ekonomi, şehircilik, sanat gibi farklı birçok disiplinlere ait yazılar okuyucu kitlesini de çeşitlendirmektedir.

Bir meslek dergisi olarak nitelendirebileceğimiz Arkitekt'te ise içerik olarak yoğun mimarlık konularına yer verilmesiyle okuyucu kitlesinin genelinde mimarların bulunduğu görülmektedir. Bu durumda derginin çıkış amacı ve dönemin şartları da göz önünde bulundurulduğunda derginin mimarlara yönelik olduğunu söylemek mümkündür.

Dergi içeriklerinin incelenmesi sonucunda, dergilerin öncelik verdiği başlıklar L'Esprit Nouveau'da sanat olurken Arkitekt'te mimarlık olmuştur. Sanat'ın farklı alanlarına ait yazılar L'Esprit Nouveau'nun he sayısında yerini almıştır. Dergide Klasik ressam ve eserleri de yer yer mevcut olsa da sanatta pürist ve kübist anlayışın hâkim olduğu açıkça görülmektedir. Bu anlayış kendini mimarlık gibi farklı başlıklar altında gösterse de resimde etkisi daha yoğun olmuştur.

Arkitekt'te mimarlık üzerine yazılan metinlerde dönemin anlayışına paralel olarak modern mimarlık etkisinin hâkim olduğu görülmektedir. Mimarlığa ait

inşaat, dekorasyon, proje, tasarım gibi farklı konuların içerisinde modern etkinin izlerini okumak mümkündür.

Dergi içeriklerin derginin yapısal niteliklerinde de etkileri görülmektedir. En az 90 en fazla 155 sayfa arasında değişen ortalama 130 sayfadan oluşan sayıları ile L'Esprit Nouveau metin ağırlıklı bir dergi olmasına karşın, 30-60 arasında değişen daha az sayfadan oluşan Arkitekt'te görseller ön planda tutulmuştur.

Çizelge 5.1. Arkitekt-L'Esprit Nouveau Dergilerinin Yapısal Olarak Karşılaştırması

Arkitekt	L'Esprit Nouveau
1931-1980 yılları arasında yayınlanmıştır	1920-1925 yılları arasında yayınlanmıştır.
Toplam 380 sayısı bulunmaktadır.	Toplam 28 sayısı bulunmaktadır.
Kurucuları: Zeki Sayar, Abidin Mortaş ve A.Ziya Kozanoğlu'dur.	Kurucuları: Le Corbusier, Amédée Ozenfant, Paul Dermeé'dir.
Türk mimarlarının varlığını ve eserlerini ülkeye duyurmanın yanında modern mimariyi Türkiye'de tanınır kılmak amacını taşımaktadır.	Yeni anlayışı-modern- dünyaya duyurmak amacı taşımaktadır.
Ulusal nitelikte bir dergi olmuştur.	Uluslararası etkisi olmuştur.
Mimarlığa yönelik olan bir meslek dergisidir.	Farklı konuları içeren bir etkinlik dergisidir.
Görsel içerikler yoğun olarak kullanılmıştır.	Dergi söylem açısından daha ağır basmaktadır.

Dergi içerisinde görülmekte olan bu değişken parametreler, fotoğraf kullanım biçimlerini de farklılaştırmaktadır. İki dergi içerisindeki fotoğrafların ortak kullanımına ve içeriklerine göre dört ana başlık altında incelenmesi fikri benimsenmiştir. Bu başlıkların oluşturulmasında fotoğrafların dergi içerisindeki kullanım yoğunlukları ve konuları dikkate alınmıştır. Kapak Fotoğrafları,

Tanıtım Fotoğrafları, Haber Fotoğrafları, Sanat Fotoğrafları olarak belirlenen başlıklar altında dergi içerisindeki fotoğraflar sınıflandırılmıştır.

İlk olarak dergilerin kapak fotoğrafları incelendiğinde L'Esprit Nouveau'nun hiçbir sayısında herhangi bir fotoğraf kullanımına rastlanmamıştır. Sayfa mizanpajında görsele yer vermeyen derginin, kapak kompozisyonunda başlık ve içerik gibi metinlerle düzenli bir sistem oluşturduğu görülmektedir.

Arkitekt'in çalışma kapsamındaki 1931-1940 arasındaki dergi kapaklarında ilk fotoğraf 1932 yılında kullanılmaya başlanmıştır. 1933'te tek bir sayısında fotoğrafa yer veren dergi 1934'ten sonra her sayısında fotoğraf kullanmıştır. 1931-1940 arasında incelen fotoğraflarda mimari fotoğrafların yoğun olarak kullanıldığı net biçimde görülmektedir. Bunun dışında Atatürk heykel ve büstlerine ait birkaç istisna fotoğrafa yer verilmiştir. Arkitekt'te 1938 yılından itibaren kapakta yer alan fotoğraflara daha fazla yer verilerek önemli bir tasarım ögesi haline gelmiştir. Bu tarihten itibaren düzenli bir sisteme oturtulan kapak fotoğraflarının dergi içeriği ve dergi hakkında bilgi veren görsel elemanlar olduklarını söylemek mümkündür.

Tanıtım fotoğrafları başlığı altında incelenen fotoğraflar arasında kullanım yoğunluğu ve fotoğraf türleri arasında farklılıklar ortaya çıksa da, iki dergi içerisinde de etkin ve önemli bir konuma sahiptir. İki dergide de tanıtım fotoğraflarını kullanmanın temelinde düşünceyi tanıtma amacı yer almaktadır. L'Esprit Nouveau'da tanıtım fotoğrafları mimari metinlerin içerisinde yer almasına rağmen salt mimari fotoğraflardan oluşmamaktadır. Mimari fotoğraflarla birlikte endüstriyel fotoğraflarla (makine fotoğrafları gibi) birlikte kullanılarak pürist düşünce bu görseller üzerinden ifade edilmiştir.

L'Esprit Nouveau'da tanıtım fotoğraflarının neredeyse tümü Le Corbusier tarafından kullanılmıştır. Hem dergi kurucusu hem de derginin yazarlarından olan Le Corbusier'in kişisel tecrübeleri (reklamcılığa olan ilgisi) doğrultusunda tanıtım fotoğraflarını etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir. Derginin

finansman sorumlusu olan Le Corbusier bir nevi düşüncenin reklamını yaparak yayılmasını öngörmüştür.

Arkitekt'te kullanılan tanıtım fotoğraflarında ise tanıtılan modern düşünce fotoğrafların içerisinde arka planda kalarak yapılar üzerinden aktarılmıştır. Fotoğraflar yapının cephe, iç mekân, detay gibi farklı açılarından yapının biçimsel özelliklerine yoğunlaşmıştır. Türk mimarlarının yapılarını ele alan bu fotoğraflara derginin her sayısında yer verilmesiyle dergi içerisinde en yoğun kullanıma sahip olmuştur. Dergide kullanılan tanıtım fotoğrafları özellikle villa ve apartman gibi konut yapıların bilgilerini aktaran metinlerle birlikte kullanılmakta hatta metnin önüne geçtiği görülmektedir.

Haber fotoğraflarının L'Esprit Nouveau'da kullanımı oldukça azdır. Farklı başlıklar altında haber niteliğine sahip yazılara dergi içerisinde sürekli yer verilse de bu yazılar genel olarak metin ağırlıklı olup fotoğraflar nadir olarak kullanılmıştır.

Buna karşılı Arkitekt'te yer alan haber fotoğrafları ise tanıtım fotoğraflarından sonra dergi içerisinde en yoğun kullanılan fotoğraflardır. Haber fotoğrafları başlığı altında incelenen metinlerin içerisindeki fotoğraflara bakıldığı, görselliğin ön planda tutulduğu görülmektedir. Haber fotoğrafları sayfa kompozisyonunun önemli bir ögesi olarak metin içerisinde büyük yer kaplamaktadır. Hatta bazı durumlarda metnin de önüne geçerek sadece fotoğraflar üzerinden yurtiçi ve yurtdışı haberleri aktarılmaktadır.


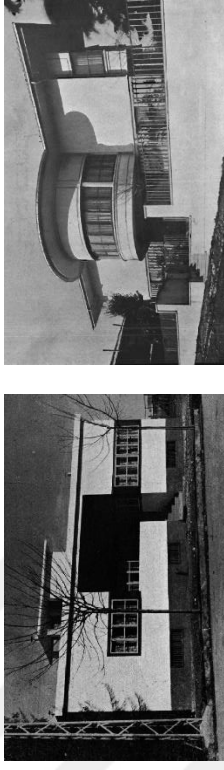
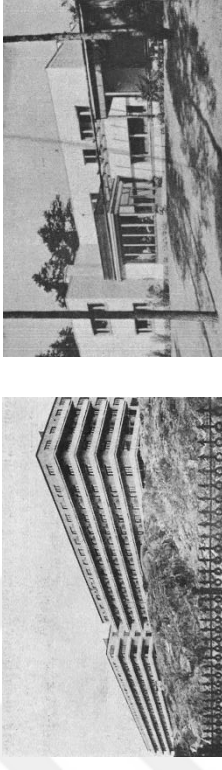

Haber fotoğraflarında dikkat çeken noktası yurtdışındaki modern mimarlık örneklerine ait eserlerin seçilmiş olmasıdır. Çeşitli haber fotoğraflarında yer verilse de, Arkitekt'in haber fotoğraflarıyla yurtdışındaki modern mimarlık örneklerini biçimsel özelliklerini ülkeye benimsetme, Türk mimarlarına aktarma ve yayma çabalarını görmek mümkündür.

Sanat fotoğrafları, L'Esprit Nouveau ve Arkitekt arasında farklı yoğunluklara sahip olan diğer bir fotoğraf türüdür. Kurucu öznelerinde etkisine de bağlı

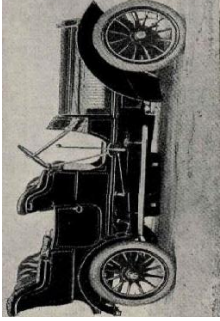
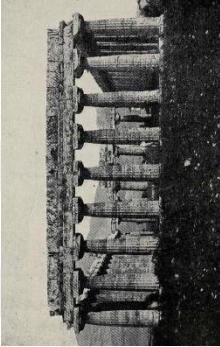



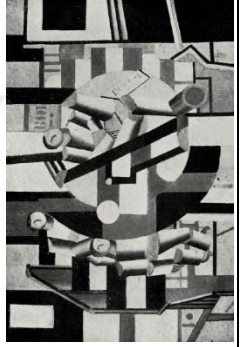
olarak L'Esprit Nouveau' da sanat fotoğrafı kullanımı oldukça yoğun gerçekleşmiştir. Dergi içerisinde fotoğraf kullanımının en yoğun olduğu sanat fotoğraflarına derginin her sayısında yer verilmiştir. Klasik anlayışa sahip ressam ve eserlerine ara ara rastlansa da sanat fotoğraflarının özellikle pürist ve kübist anlayışlı ressamların eserlerinden oluştuğu görülmektedir. Bunların arasında derginin kurucularında olan Le Corbusier ve Amédée Ozanfant da bulunmaktadır. Dergi sanat fotoğraflarının çoğuna tam sayfa yer ayırmış ve geneli tablolardan oluşsa da heykel fotoğraflarına da yer vermiştir.

Arkitekt' te ise L'Esprit Nouveau'nun zıttı bir durum olarak sanat fotoğrafları dergi içerisinde en az kullanılan fotoğraf türü olmuştur. Genellikle ülke içerisinde üretilmiş olan seramik, tablo, heykel gibi çeşitli eserlerin fotoğrafları bu başlık altında yer almaktadır.

Çizelge 5.2. Arkitekt Dergisi Fotoğraf Kullanım Gösterimi

ARKİTEKT			
	Kullanım Amacı	Fotoğraf Türü	Kullanım Şekli
Kapak Fotoğrafları	Kapak mizanpajında dergi hakkında görsel olarak bilgi sağlamaktır.	Mimari Fotoğraf çoğunluktadır.	
Tanıtım Fotoğrafları	Türk mimarlarının yaptığı modern mimari yapıların görsel tanıtımlarını yapmaktır.	Mimari fotoğraflardan oluşmaktadır.	
Haber Fotoğrafları	Yurtdışında çoğunluğu modern anlayışla yapılmış mimarlık eserlerinin örneklerini göstermektedir. Ayrıca Yurtiçindeki gelişmeleri okuyucuya iletmektedir.	Mimari fotoğraflardan oluşmaktadır.	
Sanat Fotoğrafları	Ülkedeki sanatsal olaylara belge niteliğinde kullanılmışlardır.	Seramik, Tablo ve heykel fotoğraflarını içermektedir.	

Çizelge 5.3. L'Esprit Nouveau Dergisi Fotoğraf Kullanım Gösterimi

L'ESPRIT NOUVEAU				
	Kullanım Amacı	Fotoğraf Türü	Kullanım Şekli	
Kapak Fotoğrafları	Derginin tüm kapaklarında fotoğraf kullanımı gerçekleşmemiştir.	Yok.		
Tanıtım Fotoğrafları	Derginin çıkış noktasını oluşturan pürist düşüncenin, yeni anlayışın tanıtımı yapmaktır.	Mimari fotoğraflar ve endüstri fotoğraflarından oluşmaktadır.	 	
Haber Fotoğrafları	Uluslararası resim sergilerinden ve güncel haberlerden görseller sunulmaktadır.	Çoğunluğunu çeşitli sergilerdeki sanat fotoğraflarından oluşmaktadır.	 	
Sanat Fotoğrafları	Dergide hakkında bilgi verilen çoğunluğu kübist ya da pürist olan sanatçıların eserleriyle sanattaki yeni akımı benimsetmektir.	Resim ve heykel fotoğraflarından oluşmaktadır.	 	

6. SONUÇLAR

Fotoğraf her zaman belge niteliğini korumuştur ve bu belgenin kullanımı biz istesek de istemesek de ideolojiktir (Yaykın, 2009). Bu yüzden tanıtım ya da sanatsal olsun her türlü fotoğraf, her iki dergide de derginin yayın politikasını oluşturan kurucularının fikirleri doğrultusunda seçilen görüntülerden oluşup ideolojiyi yansıtmak amaçlı kullanılmışlardır. Kullanılan fotoğraf türleri ise dergiye göre değişiklik göstermiştir. Arkitekt amacına uygun bir şekilde tanıtım fotoğraflarını yoğun olarak kullanmışken, L'Esprit Nouveau'da sanatsal fotoğraflar ön plandadır.

Arkitekt'de tanıtım fotoğrafının yoğun olarak kullanılması, derginin çıkış amacı ve benimsediği mimarlık ideolojisi ile paralellik göstermektedir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin benimsediği modern anlayışla üretim yapan Türk mimarlarının eserlerini göstermek ve modern mimarinin toplumda yer edinmesini sağlamak için bu fotoğraflardan dergi içerisinde oldukça fazla yararlanmıştır.

L'Esprit Nouveau'da ise bu kullanım yoğunluğunu sanat fotoğrafları oluşturmaktadır. Sanatta Pürist akımın öncüleri olan Le Corbusier ve Amédée Ozanfant'ın aynı zamanda derginin kurucuları olması nedeniyle dergi pürist akımın yayılmasında kullanılan bir araç olmuştur. Fakat dergi sadece bir sanat dergisi olarak nitelendirilmemiş ve tanıtım fotoğraflarının kullanıldığı içerisinde yer alan çeşitli başlıklarda da bu anlayışlarının yansımalarına yer vermiştir.

Hem mimar hem de yayıncı olarak bir derginin editörlüğünü yapmış olan Le Corbusier ve Zeki Sayar dergilerinde kendi yazılarında da yer vermişlerdir. Sayar mimarlık üzerine farklı konuları kaleme alırken, Corbusier hem mimarlık hem de sanat hakkında derginin her sayısında bir yazısına yer vermiştir. Bu doğrultuda yazarlar ortak olarak tanıtım niteliğindeki fotoğraflardan oldukça yararlanmışlardır. Corbusier ise ayrıca gerçek adı Jeanneret ile kendi resimlerini de dergide yayınlarak sanat fotoğrafları içerisinde kendine yer edinmiştir.

Sayar'ın kendi yazılarında fotoğrafı metnin yanında bir kanıt, bir belge olarak görsel anlamıyla kullanmış, buna karşılık Le Corbusier hem mimarlık alanında kullandığı fotoğrafların bir kısmını manipüle etmiş, bir kısmını dönüştürmüş ya da belge olarak kullanmıştır. Kullandığı sanat fotoğrafları ise tamamen pürist anlayışı ortaya koyan eserlerden oluşmuştur.

L'Esprit Nouveau'da yer alan tanıtım fotoğrafları, salt mimari fotoğraflardan oluşmaktan ziyade endüstriyel fotoğraflarla birlikte kullanılarak aslında yapıyı değil benimsenen düşünceyi tanıtma çabası içindedir. Endüstrinin net ve temiz biçimleri mimarlıkla ilişkilendirilerek modern mimari düşüncenin tanıtımı sadece mimari yapılardan değil modern mühendislerin ürettiği, toplumun günlük yaşantısında kullandığı mekanik araçların yeniden üretimiyle birlikte kullanılmıştır.

Dergi içerisinde kullanılan fotoğraflar genel sınıflandırmalar altında incelenerek biçim ve kullanım türleri değerlendirilmiştir. Fakat sonucun ortaya koyulmasında yapılan değerlendirmelerde tanıtım fotoğrafları ön plana çıkmaktadır. Bu fotoğraflar hem dergide sürekli yer almış hem de Le Corbusier ve Zeki Sayar tarafından da kullanılmışlardır.

Modernizmin farklı zamanlar içerisinde etkilemiş olduğu bu iki ülke arasındaki ilk farklılık ortaya koyularak kullanılan fotoğraf türleri üzerinden yorum yapmak mümkündür. Corbusier modernizmin babası olarak Avrupa'da 1920'lerde yeni bir anlayışın ortaya çıktığını duyurmak dergisinde oluşturduğu platformda bu düşünceyi yayma da kullandığı fotoğraflar sadece mimari olarak ele alınmamış dönemin gündelik nesnelere üzerinde aktarılmıştır.

Corbusier burada daha sonra uygulanmaya başlanacak bir anlayışın adımlarını aktarmaktadır. Bu yüzden de kendisinin de bahsettiği gibi kendi eserlerinden başka örnek verebilecek pek de fazla mimari eser henüz yapılmamıştır. Bu yüzden ve kitle iletişime olan ilgisinden dolayı Corbusier bir mimar olarak mimari fotoğraflara bağlı kalmadan, endüstriyel fotoğraflara mimari anlamlar katarak fotoğrafla olan ilişkisini daha derin olarak ortaya koymuştur.

Le Corbusier fotoğrafları her zaman dönüştürmüştür. Özgün bağlamlarından uzaklaştırmanın da ötesinde, fotoğrafların üzerine resim yapmış, ayrıntılarını silmiş, onları yeniden çerçevelemiştir; öyleyse bunlar üzerinde çalışılmış, seçilmiş, belli bir kompozisyona göre düzenlenmiş, inşa edilmiş görüntülerdir (Colomina, 2011).

Avrupa'da modernizm etkisini kaybetmeye başladığı zamanlarda Türkiye'de yeni ortaya çıkmaya başlayan bu modern hareketin süreci Arkitekt dergisinin yayına başladığı 1931 tarihiyle keşişim göstermektedir. Arkitekt modern anlayışla ortaya koyulan bir dergi olmasına karşın bu anlayışın yüzeysel olarak anlatıldığı bir platform olmuştur.

Sedat Hakkı'nın modern mimari hakkında dediği "mecnua mimarisi onlar gerçekten modern değillerdi" sözü bir yönden doğruyu göstermektedir. (Hakkı, 1995). Dergide kullanılan fotoğraflar bu anlayışı aktarmak için işlevselleştirilmiştir fakat bu işlev o kadar yüzeyseldir ki biçimsel bir aktarımdan öteye geçmesi çok da mümkün olmamıştır. Bu biçimlerin altında modern düşüncenin izleri mevcuttur olsa da, fotoğraf sadece var olanı ve istenileni gösteren görsel kanıt niteliğinde kullanılmıştır.

Sayar ile Corbusier'in tanıtım fotoğraflarını yayınlarken ortaya çıkan fark buradan kaynaklanmaktadır, Le Corbusier fotoğrafları dönüştürmüş, sayfalarında yeniden inşa etmiştir, buna karşılık Sayar fotoğrafı olduğu gibi ele alarak onun sadece görsel gücünden yararlanmıştır.

Dergilerdeki bu fotoğraf kullanımının farklı oranlarda ortaya çıkması, bir bakıma dergi editörlerinin modernizmle olan ilişkisinden de kaynaklanmaktadır. Söylem yönü ağır basan Le Corbusier'in dergisi, tanıtılmak istenilen yeni düşünceyi zaten yıllardır süren değişimlerin sonucu oluşan bir dönüşüm toplumuna aktarırken, bu aktarımı kavramsal olarak ele almıştır. Corbusier düşüncelerini aktardığı metinlerin bazılarını okura seslenerek yazarken bazılarında ise ideolojiyi metnin içerisine yerleştirmiştir. Fakat diğer tarafta bu derin söylemlerden uzak, modern olmak için ani bir değişime giren

topluma biçimsel bir aktarım söz konusudur. Bundan dolayıdır ki biçimleri aktarmanın en iyi yolu fotoğraf olurken, söylemleri aktarmak için de yazı kullanılmıştır.

İki dergi arasındaki mevcut farklılıklar hem toplumsal çevrenin etkisi hem de dergilerin kurucu özneleri tarafından şekillenmektedir. Dergi içerisinde kullanılan fotoğraf türü, yoğunluğu veya kullanım biçiminde görülen farklılıklarda bu etkilerin sonucunda oluşmaktadır. Le Corbusier ve Zeki Sayar yakın dönemlerde yaşamış, benzer mimari anlayışlara sahip ve ortak sıfatlara sahip olsalar da, çalışmada görülmektedir ki bu mimarların L'Esprit Nouveau ve Arkitekt'te kullandıkları fotoğraflar kendileri arasındaki farklılıkları da yansıtmaktadır.

KAYNAKLAR

- Acar, S., 2012. Modern Mimarlığın Fotoğrafla İnşası. Kontrast Fotoğraf Dergisi, 29, 23-27
- Altan, E., 2015. Zeki Sayar Dergi ve Dernek: Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlarını Tanıtma ve Örgütlenme. Cengizkan, A., İnan, D., Cengizkan, N.M. (Ed.), Zeki Sayar ve Arkitekt Tasarlamak Örgütlemek Belgelemek (43-51). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 330s, Ankara
- Alpagut, L., 2012. Cumhuriyetin Mimarı Ernst Arnold Egli. Boyut Yayıncılık, 368s, İstanbul
- Aslanoğlu, İ., 1988. Modernizm Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavrılar. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 8/1, 59-66
- Aslanoğlu, İ., 2009. 1930'lar: Türk Mimarisinde Erken Modernizm. Ergut, E.A., İmamoğlu, B., (Ed.), Cumhuriyet'in Mekanları Zamanları İnsanları (25-31), Dipnot Yayınları, 319, Ankara
- Aslanoğlu, İ., 2010. Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı. Bilge Kültür Sanat, 440s, İstanbul
- Ayaydın, A., 2012. Evrensel Dil ve Semboller Dünyası: Görsel Sanatlar. E- Journal of New Worl Sciences Academy, 7, 258-268
- Bahçecioğlu, E. H., 2016. Fotoğrafta İdeolojik Bağlamda Gerçekliğin Yeniden Üretimi. Sosyal Bilimler Dergisi, 6, 623-639
- Barthes, R., 2011. Camera Lucida. Çev. Akçakaya, R., Altıkırkbeş Yayın, 144s, İstanbul
- Behçet ve Bedrettin, 1933. Kimlere Mimar Diyoruz. Arkitekt, 07, 199-200
- Benjamin, W., 2012. Fotoğrafın Kısa Tarihi. Agora Kitaplığı, 95s, İstanbul
- Berger, J., 2008. Görme Biçimleri. Çev. Yurdanur, S., Metis Yayınları, 159s, İstanbul
- Bilgin, İ., 1999. Serbest Plan. Serbest Cephe. Serbest Ev. Cogito, 18, 144-157
- Biol, G., 2006, Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi, 01 ,3-16
- Bodur, F., 1990. Fotoğrafın Gazetelerde Kullanılmasının Gerekliliği ve Basın Fotoğrafçılığı. Kurgu Dergisi, 7, 297-303

- Bozdoğan, S., Kasaba, R., 2005. Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 222s, İstanbul
- Bozdoğan, S., 2012. Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür. Metis Yayıncılık, 367s, İstanbul
- Bulat, S., Bulat, M., Aydın, B., 2014. Bauhause Tasarım Okulu. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18/1, 105-120
- Colomina, B., 2011. Mahremiyet ve Kamusalılık. Çev. Kılıç, A.U. Metis Yayınları, 380s, İstanbul
- Çetin, S., 2010. Kimlik Arayışında Arkitekt Dergisinin Konut Söylemi ve Uygulamalar. Ergut, E. A., İmamoğlu, B. (Ed.), Cumhuriyet’in Mekanları Zamanları İnsanları (235-252). Dipnot Yayınları, 320s, Ankara
- Derman, İ., 2009. Fotoğraf ve Gerçeklik. Hayalbaz Kitap, 120s, İstanbul
- Diktaş, E.O., 2001. Mimarlık Bilgisi, İdeoloji, Söylem, Eleştiri İlişkisi ve Türkiye’de Mimarlık Yazınından Örneklerle İncelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 123s, İzmir
- Ercanlı, Ç., 2015. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Mimarlık İdeoloji ve Fotoğraf İlişkisi: Arkitekt Kapakları. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 163s, İzmir
- Ergut, E.,A., 2009. Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7-13, 121-130
- Erzen, J., 2009. Bauhaus'un 90. Yılında. Erişim Tarihi:19.05.2017. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185>
- Faik, Z., 1932. Evlerde Tecdidî Hava. Arkitekt, 01, 22-23
- Freud, G., 2008. Fotoğraf ve Toplum. Çev. Demirkol, Ş., Sel Yayıncılık, 192s, İstanbul
- Galip, Ö.F., 1931. Birlik ve Mecmua. Arkitekt, 01, 20
- Gans, D., 2000. The Le Corbusier Guide. Erişim Tarihi: 02.06.2017. https://books.google.com.tr/books?id=9bWD3CySg5gC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false
- Gezgin, S., 1994. Basında Fotoğrafçılık. Der Yayınları, 132s, İstanbul

- Gümüş, M.D., 2013. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Konut Mimarlığında Modernizm Etkileri. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 102s, İstanbul
- Günay, V. D., 2008. Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması. Erişim Tarihi: 21.05.2017. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/193366>
- Hakkı, A.S., 1931. İstanbul ve Şehircilik. Arkitekt, 01, 1-4
- Hakkı, S., 1995. Anılarda Mimarlık. Yem Yayın Evi,143s, İstanbul
- Hasol, D., 2010. Mimarlık Dergileri Sempozyum Bildirisi. Erişim Tarihi: 16.05.2017. <http://www.doganhasol.net/mimarlik-dergileri-sempozyum-bildirisi.html>
- Hikmet, A., 1933. E. Saniye Hanım Evi. Arkitekt, 09-10, 267-272
- Işık, M., 2012. Dünya ve Türkiye Bağlamında Kitle İletişim Sistemleri. Eğitim Kitabevi, 228s, Konya
- İnan, A.D., 2015. Zeki Sayar 'ın Mimarlığı: Yapılar ve Projeler. Cengizkan, A., İnan, D., Cengizkan, N. M. (Ed.), Zeki Sayar ve Arkitekt Tasarlamak Örgütlemek Belgelemek(51-58). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 330s, Ankara
- İşlek, N., 2016. Çoğul Okuma: Stadium ve Punctium. Konstrat Fotoğraf Dergisi. 50, 27-29
- Kasım, Y ., 2014. Basında Haberin Anlatımında Fotoğrafın Rolü. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi, 10 (1-2), 431-448.
- Kılıç, D., 2003. Haber Yapma Sürecinde Haber Editörü ve Editoryal Sistem. Kurgu Dergisi. 20, 63-74
- Kınlı, N., 2011. Postmodern ve Fotoğraf İlişkisi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 126, İzmir
- Kumar, P., 2014. Le Corbusier and L'Esprit Nouveau. Erişim Tarihi: 25.05.2017. <https://tr.scribd.com/document/222569155/Le-Corbusier-and-l-Esprit-Nouveau>
- Le Corbusier, 2010. Bir Mimarlığa Doğru. Yapı Kredi Yayınları, 331s, İstanbul
- Le Corbusier, 1930. Oeuvre Compléte Volume 1. Erişim Tarihi: 07.06.2017 <https://monoskop.org/log/?p=11309>
- Oskay, Ü., 2015. İletişimin ABC 'si. İnkılap Kitabevi, 135s, İstanbul

- Parsa, A. F., 2004. İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. Erişim Tarihi: 17.04.2017. https://www.researchgate.net/publication/308785296_Imgenin_Gucu_ve_Gorsel_Kulturun_Yukselisi
- Saim, S., 1932. 'Mazagan' Şehri Yollar ve Yapılar Nizamnamesi. Arkitekt, 11-12, 353-365
- Sayar, Z., 1932. Dr. Sani Yaver Villası. Arkitekt, 02, 131-136
- Sayar, Z., 1995. Anılarda Mimarlık. Yem Yayın Evi, 143s, İstanbul
- Serter, S.S., 2000. Fotoğrafik Görüntünün Oluşma Süreci ve Bu Görüntüde Sanatçının Rolü. Kurgu Dergisi, 17, 81-97
- Solmaz, B., 2004. Kitle İletişim Araçlarında Kurgulanan Gerçeğin Boyutları, Teorik ve Uygulamalı Bir Çalışma. Selçuk İletişim, 3, 50-56
- Sontag, S., 2011. Fotoğraf Üzerine. Çev. Akınhay, O., Agora Kitaplığı, 241s, İstanbul
- Şahin, D., 2012. Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümler. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 179s, Ankara
- Şen, Y.M., 2013. Tarihsel Süreç İçinde Fotoğrafın, İmgenin, Algının Manipülasyonu. Konstrat Fotoğraf Dergisi, 38, 12-17
- Tanyeli, U., 1988. Tarih, Tasarım ve Mimarlıkta Geçmişten Yararlanma Üzerine Gözlemler. Mimarlık, 2, 61-64
- Tanyeli, U., 1989. Mimarlıkta İdeolojik Amentü. Mimarlık, 4, 78-81
- TDK, Erişim Tarihi: 2.06.2017. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts
- Tekeli, İ., 2009. Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 222s, İstanbul
- Tekeli, İ., 2015. Zeki Sayar'ın Yaşamı ve Mimarlığının Toplumsal Bağlamı. Cengizkan, A., İnan, D., Cengizkan, N. M. (Ed.), Zeki Sayar ve Arkitekt Tasarlamak Örgütlemek Belgelemek(19-35). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 330s, Ankara
- Ulutaş, S., Çevik, S. K., 2015. Propaganda Amaçlı Belgesel Basın Fotoğraflarının Anlam Sorunu ve Fotoğrafın Göstergibilimsel İncelemesi. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 1(2), 25-39
- Ünalın, Ç., 2015. Bir Örgütçü: Sayar, Bir Örgütlenme: Arkitekt, Dostlar, Entelektüel Yaşam ve Mimarlar Odası. Cengizkan, A., İnan, D., Cengizkan,

N. M. (Ed.), Zeki Sayar ve Arkitekt Tasarlamak Örgütlemek Belgelemek(43-51). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 330s, Ankara

Vural, A. M., 1996. Bir İletişim Aracı Olarak Fotoğrafın İşlevsel Açıdan Gazetelerde Kullanılmasının Önemi. Kurgu Dergisi, 14, 133-149

Yaykın, M., 2009. Fotoğraf İdeolojisi: algıda gerçeğin bozulumu. Kalkedon Yayıncılık, 177s, İstanbul

Yeşilkaya, N.G., 2003. Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık. İletişim Yayınları, 207s, İstanbul

Yıldırım, E., 2009. Foto-Mekan, Foto-Hikaye, Foto-Duvar: Le Corbusier Mimarlığı ve Onun Fotoğrafik Temsili. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 105s, İzmir

Ziya, A., 1931. Binanın İçinde Mimar. Arkitekt, 1, 12-13

GÖRSELLER İNTERNET KAYNAKLARI

Url -1: <http://www.bauhaus-movement.com/designer/walter-gropius.html>

Url -2: <https://artblart.com/tag/thomas-demand-grotto/>

Url -3: <http://news.nationalpost.com/arts/soaking-up-frank-lloyd-wrights-masterpiece-fallingwater>

Url -4: <http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/art-history-le-corbusiers>

Url -5: <https://www.inexhibit.com/case-studies/le-corbusier-villa-savoye-part-2-architecture>

Url -6: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_2903.jpg?r=0

Url -7: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_2897.jpg?r=0

Url -8: <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZlYXUtRlRfMTcucGRm>

Url-9: http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/index.php?option=com_artisba&view=catalogo&Itemid=141

Url -10: <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZlYXUtRlRfMDkucGRm10>

Url -11:

<http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZlYXUtRlRfMDYucGRm>

Url -12:

<http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZlYXUtRlRfMDgucGRm>

Url -13:

<http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZlYXUtRlRfMjUucGRm>

Url -14:

<http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZlYXUtRlRfMDUucGRm>

Url -15: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/81/824.pdf>

Url -16: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/96/1024.pdf>

Url -17: <http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2>

Url-18: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/124/1421.pdf>

Url -19: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/129/1487.pdf>

Url -20: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/81/824.pdf>

Url -21: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/38/335.pdf>

Url -22: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/46/385.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Gamze KIRAN
Doğum Yeri ve Yılı : Tavşanlı, 1992
Medeni Hali : Bekar
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : gamzekiran@windowslive.com

Taranmış
Fotoğraf
(3.5cm x 3cm)

Eğitim Durumu

Lise : Ali Güral Lisesi, 2010
Lisans : SDÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Yayımları

Kıran, G., Çetin, S., 2017. Erken Cumhuriyet Döneminde Mimarlık ve Fotoğraf İlişkisinin Arkitekt Dergisi Üzerinden İncelenmesi. 2. Uluslararası Mühendislik Mimarlık ve Tasarım Kongresi, 12-13 Mayıs,2017, Kocaeli, 793-794