

Modernliğin Diyalektik Tablosu: “Fotoğrafla Türkiye” Albümü Üzerine Bir İnceleme

Dialectic Tableaux Of Modernity: A Review On “Turkey In Pictures” Album

ÖZET

Türkiye Cumhuriyeti'nin erken döneminin ürünü olan “Fotoğrafla Türkiye” (1937) albümü, ideolojik metin düzeyinde söylemin fotoğraflarla nasıl çifte mühürleme geçirdiğini ortaya koymaktadır. 1930'lu yılların kitle iletişim tabanlı fotoğrafik çalışmaları, sanatı ve belgeyi; estetiği ve tarihi aynı potada eritmiştir. Fotoğraf; görünüle, görünmeyenin işaret edildiği diyalektik durağanlığında okunması için tekrar dönülmeye, zamanda geri gitmeye olanak tanıyan bir ortamdır. Fakat tarihsel süreksizliği ve belirsizliği, dil ile açıklanmasını ya da metin ile bağlamının çizilmesini gerektirir. Fotoğrafla Türkiye albümü sadece fotoğraflarıyla değil, açıklama metni, albüm yapısı ve fotoğraf altyazılarıyla erken dönem Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu felsefesini nesneleştirmektedir. Albüm mecrası da dahil olmak üzere bu yapı, ikonografik çözümleme ve içerik analizi yöntemiyle irdelenmiştir. Ankara, İstanbul, Şehirler ve Manzaralar, Arkeoloji ve Ar, Ekonomi ve İnşa, Kültür ve İnsan başlıklarını taşıyan altı bölüm; fotoğrafın heykel, resim ve ideoloji katmanlarını manzarada yoğunlaştırmıştır. İdealize topografyada Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsel, kültürel, kurumsal ve ekonomik belirlenimleri ve güzergahı, fotoğrafik seçicilikte kendini ortaya koyarken Türk ulusu homojen bir kitle görünümünde soyutlaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Othmar Pferschy, Fotoğrafla Türkiye, fotoğraf.

ABSTRACT

The album "Fotoğrafla Türkiye" (Turkey in Pictures) (1937), a product of the early period of the Republic of Turkey, reveals how discourse at the level of ideological text is double sealed with photographs. The mass communication-based photographic works of the 1930s fused art and document, aesthetics and history in the same pot. Photography is a medium that allows one to go back in time to read the dialectical stasis in which the visible and the invisible are pointed out. However, its historical discontinuity and ambiguity require it to be paraphrased with language or contextualised with text. The album Fotoğrafla Türkiye objectifies the founding philosophy of the early Turkish Republic not only through its photographs, but also through its explanatory text, album structure and photo captions. This structure, including the medium of the album, is analysed through iconographic analysis and content analysis. The six sections, titled Ankara, İstanbul, Cities and Landscapes, Archaeology and Art, Economy and Construction, Culture and Human, concentrate the layers of sculpture, painting and ideology of photography in the landscape. In the idealised topography, the historical, cultural, institutional and economic determinations and itinerary of the Republic of Turkey reveal themselves through photographic selectivity, while the Turkish nation is abstracted as a homogenous mass.

Keywords: Othmar Pferschy, Turkey in Pictures, photography.

GİRİŞ

Fotoğraf, durağan imge olarak zamanda geri dönmeye izin vermesiyle modern çağın tarihsel görme araçlarından biridir. Yanılsamasını, kaydettiği görünümün zamanla olan doğrudan bağından alır ve arkasındaki insan üretimini görünmez kılan aracısızlık algısı, yorumsuz ve nesnel olarak yorumlanmasına yol açar. Bu nedenle de kitle iletişiminin nesnel ve demokratik aygıtı olarak taçlandırılır. Herkese ulaşabilen ve herkesin üretebildiği fotoğrafların çekilme anı ile paylaşımına girdiği ve tarih olduğu zaman arasındaki boşluk, fotoğrafın anlamlandırılmasında ve algılanmasında sürekli bir parametre değişikliği yaratır. “Bütün fotoğraflar belirsizdir. Bütün fotoğraflar bir süreklilikten çekilip alınmıştır. ... Yine de bu belirsizlik genellikle açık değildir, çünkü fotoğraflar kelimelerle birlikte kullanıma sokulmaz, beraberce neredeyse dogmatik savlar ölçüsünde bir kesinlik etkisi doğururlar (Berger & Mohr, 2007, 83).” Dolayısıyla fotoğrafların açıklanması ya da metinlerle sunulması, bu görsel üretim biçiminin farklı anlam olasılıklarını indirgemedi ve şekillendirmede kaçınılmazdır. Sanat, politika, turizm, reklam ve gazetecilik gibi farklı ilgi alanlarının ve mesajların taşıyıcısı fotoğraf; temsil özelliklerini kameranın ardındaki zihinden aldığı kadar paylaşım ve dağıtım mecrasının dilinden de almaktadır. Fotoğraf tekniği ve endüstrisi kökenini aldığı Batı'da; dünyayı fotoğraflar aracılığıyla öğrenme, sınıflandırma ve kesinliğinden emin olarak düzenleme ve yorumlamanın, bir başka deyişle egemen olmanın mücadele sahasıdır.

Gülşay Doğan Baş¹ 

How to Cite This Article

Doğan Baş, G. (2023).
“Modernliğin Diyalektik Tablosu:
“Fotoğrafla Türkiye” Albümü
Üzerine Bir İnceleme”
International Social Sciences
Studies Journal, (e-ISSN:2587-
1587) Vol:9, Issue:118; pp:9813-
9824. DOI:
<http://dx.doi.org/10.29228/sss.74011>

Arrival: 03 September 2023
Published: 31 December 2023

Social Sciences Studies Journal is
licensed under a Creative
Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International
License.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye. ORCID: 0000-0003-4721-3321.

Bilginin rasyonelleşmesini sağlayan aygıt, taşıdığı enformasyonun kanıt değeri gereği; toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik yönlendirme ve ikna açısından kitle iletişiminin özellikle de televizyon öncesi dönem açısından çok önemli bir bileşenidir.

Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde, özellikle II. Abdülhamit'in (1842-1918) tahtta olduğu yıllarda fotoğrafçılık; dünyayı Saray'dan tanıma ve bilme arzusundaki padişahın aynı zamanda kendi hakimiyetindeki topraklarda olup bitenleri öğrenme ve dünyaya modernleşen İmparatorluğu tanıtmaya amacıyla kullanılmasını içermektedir. Sultan II. Abdülhamid döneminde çekilen fotoğraflardan oluşan Yıldız Fotoğraf Albümleri Koleksiyonu, 918 albüm içinde 36 bin 585 fotoğraftan oluşmaktadır (Bezirci, 2020:289). Bu fotoğraflar; kendini fotoğrafçıların hamisi ilan eden Sultan Abdülhamid'in bir tür denetim aygıtı olarak işlev görmüştür. Yine de bu fotoğraflara yalnızca belge olarak bakılamayacağı, mekân düzenlemesi ve hatta kimi zaman kişilerin sosyal hiyerarşideki yerine göre konumlanması nedeniyle Osmanlı tarihçisi Suraiya Faroqhi tarafından "o dönemin siyasi ve sosyal ideolojisini anlamakta önemli bir kaynak" (Faroqhi, 2010) olarak yorumlanmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin, Osmanlı İmparatorluğu geleneğinden kopma anlamındaki modernliği; 'yeni' bir rejim, tarih, ulus, dil ve bütünlük içinde bir ülke yaratma gayesinin bir neticesi de fotoğrafik yaklaşımdır. Ancak modernitedeki yıkıcı yenilik, dünyanın her yerinde olduğu gibi çatışmalı bir iklimdir ve 20. yüzyıl ölüm ve doğum, duygu ve akıl, kır ve kent gibi sayısız ikilikleri barındırır. Bu nedenle *Fotoğrafla Türkiye* albümü, mikro ölçekte ideolojik bir görsel temsil olarak nirengi noktası olarak incelenmesi gereken bir nesneleştirilmiştir. Farklı ve çok sayıda fotoğrafik üretim, dağıtım kanalları farklı olmak üzere dönemi içerisinde yayımlansa da albüm bir format olarak parça-bütün ilişkisi bağlamında ulus analojisi kurulabilecek bir yapıdır. On bin fotoğraf arasından seçilmiş yüz elli üç fotoğraf, Othmar Pferschy tarafından çekilmiştir. Tek bir fotoğrafçının elinden çıkmış olması, biçim ve estetik açısından yapılacak çıkarımları daha sağlıklı kılacak bir unsur olarak görülmüştür. Albümdeki seçkiyi oluşturan, yayımı da üstlenen devlet kurumu olarak Matbuat Umum Müdürlüğüdür. Dolayısıyla 1930'lar propaganda yönelimlerini yansıtmaya itibarıyla da devletin bakış açısının doğrudan ürünüdür. Albüm formatı; fotoğrafik açıdan bağlaşıksız/belirsiz duran her bir kareyi nasıl yan yana getirdiğiyle, altyazılarda kullanılan dil ile kurgusal bir anlatıdır. Bu nedenle de albüm, bilinçli tercih ve niyetlerin ürünü olarak bir bütün olarak ele alınmış; parçalarına ayrılıp içerik ve biçim yönünden incelenmiştir.

1930'LU YILLAR FOTOĞRAFYASI: MANZARA VE PROPAGANDA

Kitle medyasının gerçekliğin yerini alan temsillerinin işlevsel ve bilimsel optik bakış açısı, sanat açısından kabul edilemez 'mekanikliği', 19. yüzyıl süresince Batı'da fotoğrafın sanat olduğunu savunan ve bunu ortaya çıkarmaya çalışan girişimcileri ortaya çıkarmıştır. Hatta Doğu'ya yapılan seyahatlerin sanatçılar, edebiyatçılar arasında bu dönem yaygınlık kazanmasının nedenlerinden biri de gerçekçi banallikten kaçıştır. Çünkü fotoğrafın ilk uygulayıcıları çoğunlukla ressamlardır ve tasvir geleneğini, sanatçı 'deha'sını yıkan bu medyaya karşı hayranlık ile nefret ikileminde arayış içerisindedirler. Bu medyanın sağladığı kusursuz kopya yeteneği, sanatsal türde ilk örneklerini manzarayı kullanarak vermiştir. Doğanın güzelliğinin ve estetiğinin başlı başına bir sanat olmasına atıfla 1850'li yıllarda birçok fotoğraf kitabı ortaya çıkmıştır ki William Russell Sedgfield'in *Photographic Delineations of the Scenery, Architecture And Antiquities of Great Britain and Ireland (1845-1855)* kitabının bu türde önemli bir örnek olduğunu belirten Martin Parr ve Gerry Badger (2005), İngiliz olmanın konu edildiği bu kitabın benzerlerinin Fransa'da o dönem 'kültürel miras'ta (La Patrimoine) karşılığını bulduğunu dile getirmektedirler (Parr ve Badger, 2005: 62-63). Fotoğraf tarihi de diğer disiplinlerde olduğu gibi kendi bilgi dağarcığını oluşturmuş ve aktarmıştır. Bu nedenle yeni bir medya olan fotoğrafın kullanım alanları içinde sanatsal yaklaşım; ideali manzarada, dinden sıyrılan seküler insan bakışıyla ulus bağlamında yaratmıştır ve kitlelerle buluşan fotoğrafın görsel kültürdeki kodlarının temellerini atmıştır. Çünkü dünyanın farklı coğrafyaları, 19. yüzyılda modern ulaşım ve görme aygıtlarıyla birbirinden hiç olmadığı kadar haberdar olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti, tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan ve Batılı modernleşme faaliyetleri içerisinde görülebilecek fotoğrafın kiteselleştirmesi için 1930'lu yıllara gelindiğinde eğitim faaliyetlerine başlamıştır. Nitekim Osmanlı'da gayri-müslimler aracılığıyla gelişen fotoğrafçılık, daha sonra resim eğitiminin bir parçası olarak askeri okullarda yer alsa da toplum içerisinde fotoğrafik bilginin yaygınlaşması bir eğitim meselesidir. Bu anlamda Cumhuriyet öncesinden başlayarak siyasi eğitim, propaganda anlamında etkili bir unsur olan Türk Ocakları (1912), Cumhuriyet'in erken döneminde etkili bir yapılanma olarak belirlemektedir. Fakat zaman içerisinde eğitimlerde askeri faaliyetin başlaması, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın karşısında siyasi bir güç olarak örgütlenme faaliyetleri, faşist eğilimlerle ırkçı 'Türkçülük' yönelimleri sergilemesi gibi nedenlerin yanı sıra 1930'larda yükselişe geçen Nazizm ve faşizmin tehlikeli boyutlarını gören Atatürk'ün bu akımdan gençliği korumak istediği yönünde çeşitli değerlendirmeleri de aktaran Arıkan & Deniz (2004: 413-415), 1931 tarihinde yerine "Halkevleri" açılmaya üzere Türk Ocaklarının CHF'na devredildiğini belirtirler. Devletle toplum, aydınlarla yurttaşlar arasındaki kopukluğun giderilmesi ve parti propagandası amacıyla 1932 yılında açılan Halkevleri,

kültürel ve sanatsal etkinlikler kapsamında fotoğraf eğitimleriyle de Türkiye’de önemli bir yere sahip olmuştur. Ancak fotoğrafik pratiğin gelişim çizgisi toplumsal tabana yayılması açısından Batı’ya göre geride kalmıştır.

20. yüzyılın başında, Türkiye’ye çok uzak olmayan bir coğrafyada, imparatorluk devri itibarıyla Avusturya-Macaristan havzası, görsel üretim açısından çok zengindir. Özellikle Macaristan erken bir dönemde, gazetecilik alanında fotoğraf kullanımını yaygınlaştırmış, fotoğrafçılık kitleler üzerinde biraz da savaş nedeniyle çok etkili olmuştur. Budapeşte Fotoğraf Kulübü 1899 yılında, Macar Ulusal Fotoğraf Amatörleri Derneği 1905 yılında kurulmuş; ilk sayısı 23 Mart 1913 tarihinde yayınlanan Erdekes Ujsag gazetesi (1913-1925), sayfalarında oldukça fazla fotoğraf yayınlamıştır. I. Dünya Savaşı sırasında da fotoğrafın etki gücünden yararlanan gazete, cephedeki askerler için fotoğraf yarışması düzenlemiş ve Macar ordusunun başarılarının betimlenmesini istemişti (Oral, 2011: 37-38). Bu fotoğraflar daha sonra savaş albümüne dönüştürülmüş ve dekoratif kapaklarla 12 kayıtlık bir seri halinde okuyuculara çok ucuz fiyatlara satılmıştır (Eszter, 2023). Özellikle I. Dünya Savaşının yarattığı ekonomik ve sosyal bunalımdan, sonrasında da Nazi Almanyası yönetiminin baskıcı politikalarından farklı zamanlarda Amerika’ya göç eden birçok Macar kökenli fotoğrafçının özellikle Amerikan fotoğrafında önemli bir yeri olmuştur. Martin Munkacsı, Andre Kertesz, Robert Capa, Laszlo Moholy-Nagy, Stefan Lorant; fotoğraf tarihinde yer etmiş bu ünlü fotoğrafçılar arasındadır.

Fotoğrafın teknik ve estetik açıdan kuramsal ve kurumsal bir tarihe kavuşması; iki yüz yıllık tarihi içinde elbette ki kullanım işlevlerinin zenginleşmesi ve anlam olasılıklarının keşfedilmesiyle olmuştur. Bu açıdan bakıldığında 20. yüzyılın ilk yarısında yükselen değerini ‘propaganda’ ile ve dolayısıyla basılı yayıncılık ile elde etmiştir. Bunun nedeni de fotoğrafın şunu söylüyor olduğuna duyulan güvendir: “Bu, gerçekten oldu, kamera gerçekten oradaydı. Kendin gör.” (Tagg, 2013: 127). Fakat, kameranın arkasında bir insan zihni olduğunu unutturan bu mekanizma, en çok da kamusal enformasyonu önceleyen basın-yayın faaliyetlerinin ardındaki iktidar ideolojisini gizlemesiyle işe yarar. Propaganda; “Congregatio de Propaganda Fide [Katolik İman Yayma Cemaati]” anlamıyla kökeni 17. yüzyıla dayanan bir sözcük olsa da I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan insan kaybı karşısında iktidarların yeniden yapılanmasıyla yükselişe geçmiş ve 1930’ların faşist ve komünist yönetimlerinin kitle iletişim faaliyetleri olarak bugünkü olumsuz anlamını ‘totaliter’ bağdaştırmasıyla edinmiştir (Clark, 2011: 11-12). Oysa ulus bilincinin yaratımı noktasında fotoğrafın ve politikanın liberal görünümüyle en özgür coğrafyası olarak tanıtılan Amerika için bile 1930’lar fotoğrafik propagandanın en yoğun olduğu dönemdir. Susan Buck-Morss, önemli bir tespitte bulunarak ulus-devletleri ve sınıf savaşı veren devletleri (SSCB); “siyasal alanın ikonografik, görsel temsili”nin içeriği açısından mekân ve zamana göre ayırır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğinin işçi sınıfı temelli teorisinde toprağı olmayan milletlerin bile kabulü ‘zaman’ı öncelerken “Ulus-devletlerin siyasi imgeleminde mekânın mutlak önceliği vardır. Bir ulus olmak demek bir toprağına sahip olmak demektir” (Buck-Morss, 2004: 36). Bu açıdan Amerika örneğini ele aldığımızda fotoğrafik olarak mekânın ulusal belleğin inşasında önemli bir rol oynadığı görülecektir. Amerikan ulus inşası manzara fotoğrafında belirginleşmiştir. Amerikan İç Savaşı (1861-65) sonrası nüfusun Batı’ya doğru genişlemesiyle Millî Savunma Bakanlığı ya da İçişleri Bakanlığının gözetimi altında araştırma gezileri düzenlenmiş ve bu gezilerde çekilen fotoğraflar görsel betimlemenin ve belgelemenin ötesine geçmiştir. “Çekim açıları titizlikle seçilerek ve çoğunlukla çerçeve içerisine bir ölçek duygusu uyandıracak şekilde insanlar yerleştirilerek, çarpıcı ve hayranlık uyandıran, büyüleyici ve pitoresk sahneler yaratılmıştır (Lewis, 2018: 26). 1930’larda ise manzaraya ilgi pitoresk nedenlerden değil; doğanın kendi estetiğini yakalama arzusunda fotoğrafın teknik mükemmeliyetine ulaşmaya çalışmakla modern fotoğrafın konudan bağımsız kendi özgün dilini arayışla nitelendirilebilir.

Ansel Adams’ın içinde bulunduğu f.64 grubu, fotoğrafın kendine has estetiğini ortaya çıkarmaya dönük resimsel inşadan ziyade ‘doğal formların’ görünümüne doğrudan yaklaşmışlardır. Avrupa kıtasında ise bu dönemde başka bir akım daha dikkat çekicidir: Yeni Nesnellik. Fotoğrafik temsilde Albert Renger-Patsch’in (1897-1966) öne çıktığı akım, Almanya’da 1925 yılında gerçekçi resimler yapan bir grup sanatçının “New Objectivity” (Yeni Nesnellik / Neue Sachlichkeit) adını taşıyan sergide duyurulmasıyla ortaya çıkmıştır (Willette, 2019). Yeni Nesnellik akımının üreticileri yapıyı, formu, perspektifi ve ışığı titizlikle kullanarak grafik etkisi güçlü fotoğraflar üretmişlerdir. Albert Renger-Patsch’in 1928 yılında yayımlanan “Dünya Güzeldir” (Die Welt ist Schön) albümü, bu akımın ikonik eseri olarak görülmektedir; fakat kültür tarihçisi ve yazar Walter Benjamin, “sefaleti bir eğlence nesnesi haline getirmeyi başardığı” (Burgin, 2013: 29) için bu akımı eleştirmiştir. Söz konusu eleştiri, modernizmin işçi emeğini sömüren ve görünmez kılan fotoğrafik yorumuna politik bir söz geliştirilmemiş olmasını içermektedir. Dışsal kaynaklara dair seçimler zincirinden ortaya çıkan fotoğraf, kendine has bir dili olmamasıyla (Berger, 2017: 38) diğer ifade biçimleriyle ilişkili okunmaktadır. Politika ve estetik 1930’larda bu iki kutbu oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada ikonografik çözümleme yönteminden birincil olarak kullanılmıştır. Sanat tarihçisi Erwin Panofsky ikonografiyi, “sanat eserlerinin biçimleri karşısında konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir



koludur” (Panofsky, 2012, s. 25) diyerek tanımlamaktadır. Öte yandan içerik analiziyle; hem nicel, örneğin bölümlerde yer alan fotoğraf sayıları gibi; hem de nitel, örneğin ikonografik betimlemeleri ve görsel kültürdeki yer ve anlamları gibi tarihsel arkaplanı da içeren bir okuma gerçekleştirilmiştir. Bu sayede iki aks üzerinden; yani sanatsal anlam ve tarihsel belge içeriğinden ne tür bir sonuç çıktığı tartışılmıştır.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Albüm ve içeriği

Türkiye Cumhuriyeti'nin on üç yılının dökümü olan *Fotoğrafla Türkiye* albümü giriş metninde, “Bu albüm, küçük mikyasa içinde, yeni Türkiye'nin yeni çehresi hakkında bir fikir verebilir” (TBMM Kütüphanesi Açık Erişim Koleksiyonu, 1937) ifadeleri kullanılarak albümün temsili önem derecesi belirtilmiştir. Bu yönüyle tarih, bu albümün fiziki nesnelğinde mühürlenmiş gibidir. Basın Yayın Müdürlüğü tarafından Münih'te (Almanya) basımı yapılmış, fotoğrafları Othmar Pferschy'ye ait albüm; Türkçe'nin yanı sıra İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde tercüme de içermektedir. Albümün tasarımı, giriş yazısı, fotoğraf altyazıları, fotoğrafları gruplama biçimi, bölüm adları ve her bir bölümde yer alan fotoğrafların biçim ve içeriğiyle albüm; Cumhuriyet modernitesinin formunu almıştır.

Albüm tasarımında; fotoğrafları, giriş yazısını ve kırmızı sert kapağı bir arada tutmak için vidalar kullanılmıştır. Bu yönüyle kendi içerisine kapanan, sonlu bir anlatı değil; eklektik ve açık bir özellik taşımaktadır. Ayrıca vida, yapı inşasının bir aracı olarak modern tasarıma ait işlevselliği de yansıtmaktadır. Albümde bu tercihin nedeninin ileride fotoğraf ekleyebilmek üzere “eserin organik bir tarzda büyümesini mümkün kılmak” (TBMM Kütüphanesi Açık Erişim Koleksiyonu, 1937) olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla hedef kitlesi kısıtlı bir çevre ya da zümre olarak görülmüştür.

Metin kısmı incelendiğinde ise kültürel, sosyal, ekonomik ve politik açılardan Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki çöküşün sebepleri ortaya konarak özellikle ‘yeni Türkiye’ vurgusundaki bileşenlerin kaleme alındığı görülmektedir. Bin kelimenin üzerindeki metnin yazarı belirtilmemiştir. Dolayısıyla bu yazı ‘devlet’ ideolojisinin dilde somutlaşmasını içermektedir. ‘Cumhuriyet’ kelimesi hem özel hem de genel manasıyla on yedi kez; ‘Kamâlizm’ ve ‘Kamâlist’ kelimeleri toplam sekiz kez, ‘yeni Türkiye’ ise dört kez tekrarlanmaktadır. Yer yer Türkiye Cumhuriyeti yerine ‘Kamâlist Türkiye’ ya da ‘Kamâlist Cumhuriyet’ ibaresinin geçtiği görülmektedir. Son derece açık bir ideolojik söylem taşıyan metinde “Kamâlizm, Türk Cumhuriyetinin ideolojik mezhebidir” ya da “Türkiye Cumhuriyeti, tek partili bir devlettir” gibi net ifadeler kullanılmıştır. Dünyayı anlama biçiminin ‘Avrupalı’ olduğu belirtilse de “temeli Türkdür” denilerek Batılı anlamda ulusçuluğun kendi versiyonunu oluşturmaktadır. “Kamâlizm”; Kemal kelimesinin Arapça olması dolayısıyla, Türkçe olduğu ve ‘ordu’, ‘kale’ anlamlarını içerdiği söylenen “Kamal”a dönüştürülmesi (Alkan, 2010: 60) nedeniyle bu şekilde kullanılmıştır. Metinde ayrıca Batı'ya (yayın dillerinden ötürü) kimi uyarı niteliğinde ifadeler de bulunmaktadır: “İşte Osmanlı saltanatı ile bugünkü Atatürk Türkiye'sini birbirinden zeytin yağı ile su gibi ayıran bu esaslı metamorfozları bilmeyen yabancılar, Türkiye hakkında verecekleri hükümlerde daima yanılmağa mahkumdurlar” (TBMM Kütüphanesi Açık Erişim Koleksiyonu, 1937). Fotoğraf altyazılarına baktığımızdaysa son bölüm olan “Kültür ve İnsan” haricindeki tüm fotoğraflarda mekân, zaman ve konu tanımlamaları kullanılarak fotoğrafların bilgisel ve nesnel bir çerçeveden yorumlandığı görülmüştür. Sadece “Kültür ve İnsan” bölümünde “Gençlik! İş başına”, “Yürüyen gençlik” gibi simgesel bir slogan dili kullanılmıştır. Üstelik fotoğraflarda yer alan gençler, homojen bir bütünü temsil eder şekilde ‘gençlik’le ifade edilmektedir. Bu dil, “Doğu Anadolu'dan köylü kızları” altyazısını taşıyan son fotoğraf ile bozulmaktadır. Sanat eleştirmeni John Berger'in ifade ettiği gibi “Bir fotoğrafın hakiki içeriği görünmezdir, zira biçimle değil zamanla ilgili bir etkileşimden türer” (Berger, 2017: 37). Köy ve kent arasındaki ilişkinin yıllar içerisinde çatışmalı modernlik tartışmalarını körüklediği düşünüldüğünde, bu fotoğrafın genç Türkiye Cumhuriyeti için bir gündem olduğu belirginleşmektedir.

Albümün açık uçlu yapısı içerik sınıflandırmasında bilimselliğin yanı sıra bir hiyerarşi kurmasıyla da dikkat çekicidir. Ansiklopedik düzen içerisinde sistemleştirme, sınıflandırma ve hiyerarşi; A harfinden F harfine dek altı grup yaratılarak oluşturulmuştur. Her harf için bir bölüm başlığı bulunmaktadır. A-Ankara, B-İstanbul, C-Şehirler ve Manzaralar, D-Arkeoloji ve Ar, E-Ekonomi ve İnşa, F-Kültür ve İnsan eşleşmesi ve sıralamasında, önem sıralaması da yapılmıştır.

İdeolojik patronaj

Türkiye Cumhuriyeti, kitle iletişimine henüz Millî Mücadele dönemindeyken büyük önem vermiştir. Bolu mebusu Tunalı Hilmi'nin Meclis zabıtlarına “Bizim ihtiyacımız şu devrede ençok propagandacılıktır” (TBMM Z.C., 2023) sözlerinin geçmesi, 7 Haziran 1920 tarihinde Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umûmîyesinin kurulması gibi birçok faaliyet bunu doğrular niteliktedir. Cumhuriyet'in kurulmasının ardından yeniden bir yapılanmayla 28

Mayıs 1933 tarihinde Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın Genel Müdürlüğü) kurulmuş (Resmî Gazete, 2023) ve İçişleri Bakanlığına bağlı kurumun yöneticiliğini 1933-1937 yılları arasında Vedat Nedim Tör yürütmüştür.

Matbuat Umum Müdürlüğü, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin propagandası için fotoğraf ağırlıklı propaganda yayınlara başlamıştır. Bu yayınların başlıca ve en önemlileri arasında 1934-1949 tarihleri arasında 49 sayı yayımlanan "La Turquie Kemaliste" (Kemal'in Türkiyesi) gelmektedir. 1916-1921 yılları arasında Berlin Üniversitesinde yüksek öğrenimini tamamlayan Vedat Nedim Tör, 1932-1934 yılları arasında çıkan, "Kemalizmi "siyasi sahada kalmayan", topyekün bir ekonomi politik ve sosyal program olarak doktrinleştirme" ülküsünü taşıyan Kadro dergisi ekibinin bir parçasıdır (Bora, 2018: 159). Kemalist ideolojinin kitle iletişim mühendisi olan Tör'ün 'güzel'e ilişkin görüşlerinin (Tör, 1942: 89), Fransız şair Charles Baudelaire'in (2013) gelip geçici olandaki ölümsüz imgeyle canlanan modern sanat fikriyle paralelliği dikkat çekicidir. Türk ve Türkiye imajının yaratımında devingen bir ölümsüzlüğü de Tör, sanatsal fotoğraflarıyla Othmar Pferschy'de bulmuştur. Az bir bütçe ve kısıtlı kadroya rağmen o dönem yaptıkları çalışmalardan övünçle bahseden Tör'ün ifadelerinden bazıları şöyledir: "Yine Matbuat Umum Müdürü iken angaje ettiğim Othmar adlı Avusturyalı fotoğraf sanatkârını memleketimizde dolaştırarak, çektirdiğimiz 10 bin küsur artistik fotoğraftan seçme bir "Fotoğrafla Türkiye" albümü bastırmıştık (Tör, 1980: 24-25)." Burada altı çizilmesi gereken iki unsur vardır: Toplam 153 fotoğrafın yer aldığı albümün dışında binlerce fotoğrafın varlığından yola çıkarak ne derece yoğun bir eleme yapıldığı ve fotoğrafların sanatsal niteliği olduğunun kurumsal onayıyla 'ölümsüz bir güzellik' kurgulandığıdır.

Othmar Pferschy

Othmar Pferschy (1898-1984), erken dönem Türkiye fotoğraflarını çeken uzman bir fotoğrafçıdır ve kendisinden sonra gelen fotoğrafçı kuşağında etkisi olmuştur. "Fotoğrafla Türkiye" albümündeki tüm fotoğraflar ona ait olduğu gibi *La Turquie Kemaliste* dergisinde, kartpostallarda, pullarda da fotoğrafları vardır. Şubat 2006 tarihinde "Cumhuriyet'in Işığında Othmar Pferschy Fotoğrafları" başlığıyla İstanbul Modern'de açılan sergide, sanatçının kızı Astrid von Schell, 1714 negatif ve 1293 basılı fotoğrafı İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Fotoğraf Bölümüne bağışlamıştır. (İstanbul Modern, 2023).

Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun bir parçası olan Graz'da (bugün Avusturya) doğan Pferschy, Avusturya ve Almanya'da farklı stüdyolarda fotoğrafçıların yanında bir süre çalıştıktan sonra 1926 yılında Türkiye'ye gelmiş ve Pera'daki Foto Francais stüdyosunda Jean Weinberg ile çalışmıştır. Türk vatandaşı olmayanlara yasaklanan sanat ve meslekleri içeren kanun gereği (resmigazete.gov.tr, 1932) Mısır'a gitmiş olsa da şahsi olarak Vedat Nedim Tör tarafından Ankara'ya davet edilen Pferschy, 1935-1940 yılları arasında Türkiye'yi dolaşarak "uzman fotoğrafçılık" yapmıştır (İstanbul Modern, 2023). İki dünya savaşında cephede ve daha sonra Berlin'de Propaganda Bakanlığına bağlı bir yayınevinde çalışan Pferschy, Türkiye'ye dönerek vatandaşlık talebinde bulunmuş (1947) ve fakat reddedilmiştir. Ankaralı meslektaşları tarafından tehdit edilen, daha sonra yine stüdyosu ihbar edilen Othmar Pferschy, yüksek bir ücret almasıyla fotoğraflara verdiği emeğin kıyaslanamayacağını, "yararlı bir insan olma idealizmi ve bilinci"yle açıklanabileceğini bir mektubunda belirtmiştir (İstanbul Modern, 2023). Türkiye'nin fotoğraf haritasına önemli katkıda bulunan Othmar Pferschy'nin çektiği fotoğraflara ve içeriklerini incelemek, bu idealizm tartışmasını genişletmek adına faydalıdır.

Albümde yer alan bölümler

Ankara

Bağımsızlık savaşının merkezi ve Yeni Cumhuriyet'in başkenti Ankara, albümdeki ilk bölüm olarak 28 fotoğraf ile temsil edilmektedir. Bu fotoğraflardan yirmi 22 tanesini devlet binaları, dört tanesini anıt heykeller ve iki tanesini de şehir manzarası oluşturmaktadır. Açılış fotoğrafını "Hakimiyet-i Milliye Abidesi" (1927, Ulus'taki Zafer Anıtı) oluşturmaktadır. Dikey kadraj ile yüksekliğin vurgulandığı ve çerçevenin daraltıldığı ve bu nedenle de çevrenin yalıtıldığı, alt açıyla çekilmiş fotoğraf, halihazırda somut bir temsilin temsilidir. Bu anıt, Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel'in (1883-1945), Yeni Gün gazetesinin sahibi, aynı zamanda mebus olan Yunus Nadi Abaloğlu'nun önderliğinde başlatılan halk kampanyasının ve yarışma sonucunda seçilen projesidir. Ancak sembolik değeri çok daha fazladır ki Cumhuriyet gazetesinde İsmail Habib şunu yazmaktadır: "Ankaranın Hakimiyetimilliyeye meydanındaki heykele yalnız bir san'at eseri gibi değil, bir tarih gibi bakmalıyız" (Cumhuriyet, 1937: 3). Fotoğrafın ikonografik analizine gelince heykeli saran beyaz bulutlar, negatif bir alan olarak yalnızca formu ortaya çıkarmakla kalmaz; tonal tezatlığı ve aşağıdan yukarıya doğru bakışıyla gücün göklerden gelen ışığı altında gibidir. Heykelin tarihsel önemi gereği kartpostal temsillerinden farklı olarak Pferschy'nin fotoğrafı, konu ettiği nesnenin tercümesi değil, kendi içerisinde çaprazları olan yeni bir eser olmaktadır.

Bulutlar; Othmar Pferschy'nin hem anıt hem de devlet binaları fotoğraflarında anlamı değiştiren dikkat çekici görsel bir unsurdur. Devlet binalarını beyaz bulutların sarması, topografyaya köklenen binaların kalıcılığını yine

modernliğin hızlı ve devingen anlarıyla diyalektik görünümde sunmaktadır. “Atatürk Köşkü”, “Dahiliye Vekaleti”, “Sihhat Enstitüsü”, “Yüksek Ziraat Enstitüsü” ve “Emniyet Abidesinin diğer yanı” adlı fotoğraflarda bu etkiyi özellikle görmek mümkündür. Öte yandan formun, geometrinin öne çıktığı modern mimarinin; süslemeden uzak, eşit parçalara bölünmüş işlevsel yüzeylerini, bu dağınık bulutlar kesintiye uğratmaktadır. Aynı zamanda yapısal benzerliği de kırarak her bir fotoğrafın kendine has bir zaman edinmesini de sağlar.

Bu seride dikkat çekici bir diğer unsur, inşa doğadır. Bulvarlara, yollara dikilen fidanlar; modernliğin düzenleyici ve tasarlayıcı aklının olanaklarını ortaya koyan bir unsur olarak okunmaktadır. Geniş caddelerin oluşturulması, kamusal alanın arkaik doğadan çıkarılıp parçalara bölünerek yapılandırılması; kentsel alanın görünür kılınması, saydamlaştırılması olarak kavranmaktadır. Topografik boşluk, ‘tabula rasa’ gibi yaratıma açıktır. Bunu açıkça ortaya koyan bu kategoride iki fotoğraf bulunmaktadır. Bunlardan ilki “Yenişehirden bir parça” adını taşıyan Cumhuriyet tarihinin ilk parkı olan bugün Kızılay Meydanında yer alan Güvenpark ve anıtıdır. Bu fotoğrafta kent, okunması için sunulan bir metin gibidir. Fotoğrafın ufuk çizgisinin yukarıda, gökyüzüne çok az pay bırakılacak şekilde yapılması, alabildiğine uzayıp giden kentin tasarım zihnini göstermektedir. Bu düzen içerisinde her şey ve herkes görünürdür, mekân bulvarlarla bölünerek hem görünmeyi hem de görmeyi arzulayan iktidarın çerçevesi olur. Kamusal alanların tasarımı bu nedenle sosyalleşmenin, toplumsallığın işleyişinin de düzenlenmesidir. Bu bağlamdaki bir diğer fotoğraf ise “Devlet mahallesi” adını taşımaktadır. Bu fotoğrafın kamusal kent manzarasından farkı, izleyen bakışın mekâna açılmasını değil, onu bir noktaya toparlamayı içermektedir. Fotoğrafa bir ağacın arkasından bakmaktayız ve ağacın dalları çok uzaktaki bu yapılanmayı diyagonal bir eğri halinde kaplayarak koruyucu bir alır, aynı zamanda düzlükteki çıplaklığını da örter. Ön kısımda yer alan bariyer, perspektif yığılmasından kaynaklı ‘devlet mahallesi’ne ait gibi görünür ve bu nedenle de diğer alanlardan farklı, çitlenmiş olduğunu düşündürür. Büyüklük, anıtsallık, yücelik, insan aklının egemenliği, arkaik doğanın dönüştürülmesi, antik kent-devletlerinin vatandaşa kurduğu bağ; bu seride dikkat çeken fikri unsurlardır.

İstanbul

İstanbul, tarihin ve kültürün üzerinde katmanlandığı bir kenttir. 1701 yılında İstanbul’u ziyaret eden Fransız botanikçi Joseph Pitton de Tournefort’un betimlemesiyle tarih sahnesindeki insanlık oyunu için en uygun dekora sahip bir “anfiteatr”dır (Işın, 2008: 11). Sanayileşen Batı kentlerinin tekdüze ve mekanik olduğundan şikayetle Avrupalı birçok yazar, seyyah ve sanatçının; demiryolu teknolojisinin avantajıyla Doğu’ya aktığı bu yıllar, kozmopolit kalabalık nüfusu ve ihtişamlı saray hayatıyla İstanbul’un görsel bagajının Batılı imgeleme şekillendirilmesinde etkilidir. “Orient” (Doğu) yeniden üretilirken izlenimci gerçeklikle rüya iç içe geçirilir ve ‘yabancılaşma katlanır. “Oryantalizm” adıyla özel bir ilgi ve bilgi alanı haline gelecek bu merkezin çeperi görme ve işaretleme hali, fotoğrafçılığın “belleği olan ayna” algısıyla sabitlenmiş, tarihselleşmiş ve yeniden üretilmeye devam etmiştir. 1856 yılında Fransa’dan Doğu’ya doğru seyahate çıkan yazar, şair, edebiyat eleştirmeni Theophile Gautier’in sözleri bu durumu şöyle aktarmaktadır:

Benden önce İstanbul’a yolculuk yapmış dostlarımdan, bu masalsi görüntülerin tiyatro dekorları gibi ışığa ve derinlik çizimine gerek duyduklarını biliyorum; yaklaştığımızda büyüleyici etki yok oluyor, saraylar çürümeye yüz tutmuş derme çatma evlere, minareler ise kireç badanalı koca direklere dönüşüyor, iğrenç daracık sokakların hiçbir özellikleri kalmıyor, ama güneşin renkleriyle boyanmış bu uyumsuz ev, cami ve ağaç kümesi güneşin paletiyle boyandığında gökle yer arasında göz kamaştırıcı bir etki yaratabiliyorsa bütün bunların ne önemi var? Yanılsamanın sonucu olsa da görünüm gerçekten çok güzel.” (Gautier, 2018, s.91-92)

Fotoğrafla Türkiye albümünde İstanbul’un dekoratif tarihinin seriye yansıdığını söylemek mümkün olsa da turistik klişe simgeler albüm bütünlüğü içerisinde söylem farklılığına sahiptir. Ankara’nın ardından gelen B bölümünü oluşturan toplam 23 İstanbul fotoğrafının 12 tanesi dini yapı, yedi tanesi kent manzarası ve dört tanesi tarihi yapı temasını taşımaktadır. İstanbul serisi, hareketli ve dinamik kent yaşamının görüldüğü Galata Köprüsünün çapraz kestiği, Karaköy tarafından çekilmiş kent manzarasıyla başlamaktadır. Tarihi yarımadanın bu genel görüntüsünü “Sultan Ahmed’den Ayasofya’ya bakış” adlı fotoğraf izlemektedir. Sultan Ahmed’in minaresi ve büyüklüğü arkada Ayasofya’yı kesmektedir. Ayasofya’yı göstermek için Sultan Ahmed camisinin karşıt ve daha yüksek bir konumlanmasından faydalandığı görülmektedir. Ardından gelen dikey kadraj “Ayasofya camii” fotoğrafı ise genellikle camii avlularında ya da giriş pencerelerinde görmeye alışkın olduğumuz demir parmaklıklar ardından çekilmiştir. Bu iki fotoğrafın ardıllığından ortaya çıkan sonuç, fotoğrafçının durduğu nokta ile şekillenmektedir. Fotoğrafçının ve dolayısıyla izleyicinin konumu, Ayasofya’ya egemen bir konumdadır.

Bir sonraki fotoğrafa yine Ayasofya fakat bu kez iç görünümünden bir detay ile sergilenmektedir. Ayasofya camisinin dikdörtgen bir zemin üzerinde yuvarlak kubbe mimarisi, en önemli tarihsel unsurlarından biridir. Fotoğrafta kompozisyon açısından simetri ve denge önemsenmiş, kemerlerin ve kubbenin birbiriyle uyumu ön plana çıkarılmıştır. Fotoğrafın üst ve alt kısımdaki kesim yerlerinde, Osmanlı İmparatorluğu zamanında eklenen hat levhaların ve kubbedeki Nur suresinin hat ile yazılmış kısmının olduğu görülmektedir. Dini yapılar içerisinde

Ayasofya üç fotoğrafla İstanbul bölümünde sayıca başı çekmektedir. Ayasofya'nın müzeye dönüştürülmesinin ardından yayımlanan albümde (1937), fotoğraf altyazılarında hâlâ "Ayasofya camii" yazıyor oluşu da tarihsel olarak not düşülmesi gereken bir detaydır. Ardından gelen Sultan Ahmed camii; biri dışarıdan diğeri içeriden olmak üzere iki fotoğrafla betimlenmektedir. İlk fotoğrafta camii ve külliyesi, önde bir ağacın ve gölgesinin çevrelediği aralıktan görülmektedir. Kadraj içi kadraj yaratılmış, adeta bir tablo gibi camii siyah lekelerle çerçeveye alınmıştır. İç yapısını konu olan sonraki fotoğrafta ise Ayasofya'da dikkat çekilen yuvarlak hatlarla kubbe mimarisi yerine dikey formlar olan sütunların sağlam ve güçlü yanına dikkat çekilmiştir denilebilir. "Rüstempaşa camii", "Üsküdar'da bir camii" gibi diğeri dini yapılar da yaşayan dini göstergeleriyle değil, mimari açıdan kentte kültürel olarak kodlanmış simgesel ve görsel değerleriyle fotoğrafta yer alırlar.

Albümün Ankara bölümü gibi İstanbul kısmında da insana çok az rastlanmaktadır. İstanbul gibi her çağda nüfus açısından zengin özellik gösteren bir kentin albümde insansız temsil edilmesi, tezatlık yaratmaktadır. Galata Köprüsünü gösteren ilk fotoğrafın uzaktan canlı ve dinamik yapısı, sonraki fotoğraflardaki insansız manzaralarla sessizlik ve terk edilmişlik kavramlarını çağırır.

"Süleymaniye camii" fotoğrafı, minare ışıklarının yandığı geç bir akşam saatinde çekilmiştir. Başlığın aksine merkezi perspektifin ve de ışığın etkisiyle, odak zincirli kapı üzerindedir. Süleymaniye cami bu fotoğrafta fonu oluşturmaktadır, çünkü duvarların çevrelediği karanlık yolun taşları, görünenin ötesinde ikincil bir anlam katmanı taşımaktadır. Buradan gelip geçmiş insanların varlığından kalan izler, yerini hayaletlere bırakmış görünmektedir. Ölüm ve yaşam dualitesinin bir aradalığı İstanbul fotoğraflarında egemen olmakla birlikte gerçekleştirilme yöntemi ikonografik olarak sis, pus, ıssızlık, yıkılan surlar, akşam çekim saatleri, ters ışık kullanımı ve İstanbul'un geçmiş Oryantal görsel dağarcığıyla oluşturulmuştur. Örneğin, "Eyüpten Haliç" adıyla bir mekânı tanımlamanın ötesine geçen fotoğraf, imgesel kalıbını Batılı gezginler ve görsel üreticilerden almıştır. Maltalı ressam Amadeo Preziosi'nin (1816-1882), suluboya ile Eyüp'ten görünen manzarayı resmettiği 1859 tarihli çalışması bunun erken örneklerinden biridir.

Ancak albümdeki fotoğraflık temsilde çekim saatinin akşam olması nedeniyle uzakta şehrin ışıkları Haliç'e vurmaktadır. Fotoğrafın siyah beyazlığının yanı sıra bu karanlık tonal aralık, kaybedişin fotoğraflık ikonografisinde yer almaktadır. Issız eski Paris sokaklarıyla Eugene Atget'in 19. yüzyıl fotoğraflarındaki benzer bir anlatım göze çarpmaktadır. "Mihrimah camii" fotoğrafı da dini bir yapı ve mekânsal işaretlemeden ziyade Edirnekapı surlarının yıkık parçasını ön planda göstermektedir. Fotoğrafların altyazıları ön ikonografik çözüm için betimsel bir anlamı desteklerken ikincil anlam için yetersiz kalmaktadır. "Boğaziçinden Ortaköy camii" başlıklı fotoğrafta devasa bir deniz çapası ön düzlemi kaplamaktadır. Camii ise çapanın oluşturduğu üçgen aralıktan, çok uzakta görünmektedir. Çapa, demir alındığının ve yola çıkıldığının göstergesidir. Ama fotoğrafta buna dair bir emare yoktur, o nedenle çapanın anlamsal bağlantı noktası Ortaköy camisidir. Dini bağıntılar fotoğraftan çekilmiştir. Tarihe bakış bu fotoğraflarla yeniden yapılandırılmıştır. "Rumeli Hisarı" ve sonrasında gelen "Moda koyu" fotoğrafını, kentsel manzara açısından simgesel tarihi mekânın dışına çıkmanın ve yeni bir manzara tarihi yaratmanın bağlamı içinden okuyabiliriz. "Rumeli Hisarı", Osmanlı'nın İstanbul'u almasında önemli bir tarihi işlevi olan yapıdır. Kuleleri ve surlarıyla hem korumanın hem de gözetlemenin sembolüdür. İstanbul'un alınmasıyla bu işlevini yitirse de anlamını bu niyetin formlarından almaktadır. Albümde yer alan fotoğrafta, orta dikey aksta yukarıdan gördüğümüz Hisar'ın kara ile deniz arasında uzanmış olduğu görülür. Ne önünde ne de arkasında canlılık görülmektedir. Oysa sonrasında gelen "Moda koyu", denizdeki kayık ve yelkenleri ve mimari açıdan apartman yapısını kadraj içine almasıyla hayat dolu betimlenmektedir.

Albümde "Boğaziçi", "Boğaziçinde sabah", "Boğaziçinde akşam" başlıkları ile ayrı ayrı üç fotoğrafla İstanbul'un denizle olan bağı bir kez daha güçlü şekilde vurgulanmaktadır. "Boğaziçinde sabah" fotoğrafı sisli bir atmosferde yine Ortaköy camisinin eşliğinde romantize edilmektedir, "Boğaziçinde akşam" fotoğrafı ise balıkçı ağlarının ve kayıkların ön plana yayıldığı ve akşam güneşinin sulara vurduğu bir fotoğraftır. "Boğaziçi" fotoğrafı ise apaçık her iki kıtanın denizle yarılan topografyasının kayıdır. Bu ardıl temsiller, İstanbul'un kendi portresini günün her saatinde ayrı bir çehre olarak sunduğunu açık etmektedir. Yine de silüet halinde kıyıya çekilmiş kayıklar ya da sisten dolayı belli belirsiz seçilen kayık ve gemiler, ıssızlık ve yalnızlık temalarını yinelemektedir. İstanbul fotoğraflarında tarihin kayıp gitmekte olan bir cennet gibi tasvir edildiği görülmektedir.

Şehirler ve Manzaralar

Albümdeki kentlerin sıralanışını; Ankara akıl, İstanbul kalp, diğeri şehirler ise atar damar analogisiyle anlatmak mümkündür. Zira insan bedeni ve coğrafyanın yapılandırılması arasında kent-devletlerden beri süregelen görsel bir kültür envanteri bulunmaktadır (Sennett, 2014).

Bu bölümde toplam 22 fotoğraf ve 11 şehir (Bursa, Yalova, Mersin, Giresun, Sinop, Ağrı, Malatya, Afyon, Denizli, Artvin, Kars) bulunmaktadır. Bazı isimlendirmeler "Kars-Artvin arasında bir manzara" gibi ya da "Çoruh", "Doğu

Anadolu'dan" gibi spesifik bir alana gönderme yapmamakta ya da Sinop örneğinde olduğu gibi Türkçe altyazısı "Balık ağları" olduğu halde diğer dillerde "Karadeniz'de Sinop yakınlarında balıkçı ağları" gibi mekân koordinatı verir şekilde yer almaktadır. Ağrı ve Toros dağları, Beyşehir gölü, Namrun yaylası (Mersin), Pamukkale travertenleri, Afyon'da haşhaş tarlası, Çoruh nehri, Tarsus şelalesi (Mersin), kaplıcalar (Yalova), iklim çeşitliliği (Malatya), liman (Giresun) gibi Türkiye'nin yer altı ve üstü doğal zenginliğini gösteren bu fotoğraflar, Türkiye'nin jeopolitik yüzeyini nötr manzara fotoğraflarının birbirine bağlanmasıyla ortaya koymaktadır. İşlendiği takdirde insan ve doğanın mükemmel uyumunu yansıtacağı varsayılan bir cevher fikri fotoğrafların bütününe egemen söylemdir. Bunu anlayabilmek için fotoğrafların içeriğinde yer alan temaların dizilimi önemli bir veri olmaktadır. "Bursa'da sabah" başlığıyla serinin ilk fotoğrafı, sisin görüş mesafesini daralttığı manzaranın genel hatlarıyla katmanlarının sezilmesine olanak tanıyan bir betimlemedir. Uzaktaki dağ görüntüsünün alt sıralarında kent yapısal hatlarıyla görülmektedir. Üç yönden kadraya giren kısmi ağaç ve yeşillikler tonal olarak koyu bir leke olarak bir dantel gibi kadrayı süslemektedir. Onu izleyen üç fotoğrafta ise Çelik Palas oteli içerik olarak yer almaktadır. Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatıyla 1935 yılında inşa edilmiş otel, İtalyan kökenli bir aileden gelen ve İstanbul'da doğan mimar Giulio Mongeri'nin eseridir. Doğada ve sanatta evrensel güzel algısının değeri varsayılan altın orana uyumlu tasarlanan otelin panoramik görüş açısı için Mongeri, aylarca Bursa'da yaşamıştır (hotelcelikpalas.com, 2023). Çelik Palas otelini konu eden ilk fotoğraf, yanal bir açıdan, hem giriş kapısının heybeti hem de otelin farklı geometrik unsurlarla eklektik yapısını genel gösteren bir şekilde fotoğraflanmıştır. Bu açı, oteli çevreleyen organik doğaya da fotoğrafta yer açmıştır. Palmiyeler yeni ekilmiş, otelin peyzajı düzenlenmiştir. Onu izleyen fotoğraf üç kemerli yapısıyla otelin dairesel havuz formunun simetrik ve dengeli bir fotoğraftır. Üçüncü fotoğraf ise otelin girişinden dışarıya açılan bakışın manzarasıdır.

Bu fotoğrafların görsel yapılandırılmasında dikkat çekici unsur, Pferschy'nin doğal manzaraya şekil verme çabası oysa inşa edilmiş yapıların fotoğraflarında onların düzenine sadık kalmasıdır. Burada fotoğrafçının sırf bir kaydedici olmadığı, yorumunu grafik ve süslemeye dayanan grafik unsurlarla elde ettiğini ve söz konusu modern mimari olduğunda ondaki evrensel estetik yapıyı ortaya çıkaracak açıları seçtiği gözlemlenmektedir. Ön ve arka olarak en az iki görsel katman düzeyinin birbiriyle ilişkili konumlandırılması ve bu yolla derinlik, zenginlik ve güzellik yaratısı oluşturulduğu düşünülmektedir. "Ağrının eteğinde harman" fotoğrafında insan ve dağ, "Toroslarda bir köy değirmeni" fotoğrafında önde değirmen arkada Toros dağları, "Kar ve bahar" fotoğrafında önde çiçek açmış dallarıyla ağaç, arkada karlı zirvesiyle dağlar; hep bir ikilik üzerine inşa görsel yapıyı göstermektedir.

Arkeoloji ve Ar

"Arkeoloji ve Ar" bölümü bir önceki bölümdeki sayıyla eşit olarak 22 fotoğraf içermektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel miras havzasının ideolojik seçkisi olarak bu bölüm, Osmanlı'da bir kuruma dönüşen Müze-i Hümayun'un (Padişahlık Müzesi, 1891) "Arkeoloji müzesi" adı kullanılarak sunulan yapı grubunun genel fotoğrafıyla başlamaktadır. Ana binanın giriş hizasından çekilen fotoğrafta, girişteki lahit ve büstler görülmekle birlikte karşısında yer alan bugün "Çinili Köşk" olarak bilinen "Selçuklu etkisinde yapılmış Osmanlı sivil mimarisinin İstanbul'da bulunan tek örneği" (turkishmuseums.com, 2023), bütün olarak fotoğrafta görülen tek yapıdır. Önündeki otomobil kuyruğu ve gelmekte olan araçla birlikte düşünüldüğünde fotoğrafın konusu, müze bahçesinin atmosferiyle birlikte arkeolojik ilgi olmaktadır.

Genel fotoğrafla yapılan girişi, Afrodite heykeli ve İskender lahdini görsel odağa yerleştiren iki fotoğraf izlemektedir. Modernitenin geleneğini kurumlar ve kurumsal arşiv oluşturmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde albümün açılış fotoğrafları modern Cumhuriyet için de anlamlı bir yere oturmaktadır. Mekânından taşınarak kurumsal çerçeveye alınan eser fotoğraflarını, antik kentlerin izlerinin olduğu manzara fotoğrafları izlemektedir. "Bergama harabeleri" örnek fotoğrafında olduğu gibi arkaik tarih fotoğrafın çekildiği tarihteki coğrafyanın şimdiliğinde çakışır; bakış açısı geçmişten güncele doğru yönelmektedir. Bunu "Sard" ya da "Urfa" gibi fotoğraflarda da gözlemlemek mümkündür.

Bölümdeki tüm fotoğrafların 10 tanesi tarih öncesi konuları/nesneleri ele alırken 12 tanesi konu bağlamında tarih sonrası eserleri ele almaktadır. Cumhuriyet Türkiye'si, tarih öncesi Anadolu coğrafyasının uygarlıklar yuvası olmasına yine mekân üzerinden kendisine kadim bir geçmiş ve gelenek tayin ederek inşa etmektedir. Ayrıca Selçuklu ve Türk mimarisini, süsleme sanatını öne çıkararak Osmanlı ile bir devlet olarak yükseldiği başlangıç evresi hariç bağlarını kopardığını göstermektedir. Bursa bu anlamda tema olarak bir kez daha fotoğraf sayısı ile öne çıkmaktadır. Yeşil Cami ve türbe detaylarıyla birlikte "Sultan Ahmet camiiindeki çiniler" başlığını taşıyan fotoğraf da bir kesit olarak yine Bursa çiniliğini odağına koymaktadır. Osmanlı Devleti'nin ikinci kurucusu olarak kabul edilen Çelebi Mehmet (kulturportali.gov.tr, 2023) tarafından başkent Bursa'da 1421 yılında yaptırılan Yeşil Türbe, fotoğrafik açıdan farklı detayları gösterecek şekilde (örn. pencere, kapı) konu edilmiştir. Doğu sanatında ve medeniyetlerinde mekânın huzursuzluğunun soyutlama şeklinde bir üretim güdüsüne yol açtığını belirten sanat

tarihçisi Wilhelm Worringer'in aşağıda aktarılan sözleri, albümde kesitleri çerçeveselenen ve okunması için öne çıkarılan eserleri ve düşünüşü anlamada rehber olabilir:

“Doğu insanında, dünya duygusunun derinliği, bütün zihni egemenliği aşan, varlığın temelsizliği içtepisi daha güçlüdür, buna karşılık insanın kendi kendisi hakkında sahip olduğu bilinç daha güçsüzdür. Onun özünün ana niteliğini, buna göre bir kurtuluş gereksinimi oluşturur. Bu kurtuluş ihtiyacı, onu, dini yönden bulanık, düalist bir prensibin egemen olduğu bir transcendenz (aşkınlık) dinine, sanat yönünden tamamen soyuta yönelmiş bir sanat istemine götürür (Worringer, 1993: 52).

Bitki formlarının soyutlanarak tekrar eden motiflere dönüşmesi gibi doğayla yaşayan bir ilişki, Anadolu uygarlıklarının eserlerinde önemli bir yer tutar. Albümde Kemalist Türkiye'nin tarihsel ve kültürel olarak bu düşünceyi eksen aldığı görülmektedir. M.Ö. yaklaşık 2000'li yıllarda hüküm sürmüş Hitit uygarlığı, üç fotoğrafla albümde temsil edilmektedir. Bu fotoğraflar eserlerin incelenmesine olanak tanıyan bir yakınlıkla çekilmiştir. Yıldız Albüm Koleksiyonları'nda yer alan aynı konuya ait iki fotoğraf örneği, sadece belge düzleminde kodsuz olsa bile fotoğrafın ışık, odak ve çerçeve ile nasıl farklı anlamlar yüklenebileceğini göstermektedir.

Soldaki fotoğrafta kazma olduğu yerde durmaktadır, sağda ise eserin keşfinde orada olan poz vermiş iki kişi görülmektedir. Oysa *Fotoğrafla Türkiye* albümü içerisinde yer alan Eti eserlerinin fotoğraflarında, kabartmaların hacim etkisinin ortaya çıkarıldığı, çevresinden mümkün mertebe yalıtıldığı, eserin metin yönünün açığa çıkarıldığı görülür.

Uygarlık katmanlarının derinine inerek seçilen bu kültürel miras havzası fotoğrafları, sadece varlık kazandırmakla işlev görmemektedir. Fotoğraf sayesinde yaklaşma, mikroskop gibi nesneyi inceleme ve ondaki bilgiyi açığa çıkarmayı da gözler önüne sermektedir.

Ekonomi ve İnşa

Albümdeki tüm bölümler arasında en çok fotoğraf sayısına sahip “Ekonomi ve İnşa” bölümü, 44 fotoğrafla genç Türkiye Cumhuriyeti'nin gelecek inşasının mantığını ve söylemini içermektedir. Fotoğrafların yarısını (22) modern üretim aygıtları, araçları ve ürünleri teması oluştururken diğer yarısında ona zemin hazırlayan coğrafya yani ‘berekatli topraklar’ konu edilmektedir. İlginç olan şudur ki modernitenin akıl araçlarına büyük önem veren resmî ideolojinin bu kısmın anlatısını ilk olarak “çinicilik” fotoğraflarıyla bir başka deyişle zanaat ile açıyor oluşudur. Genç Türkiye Cumhuriyeti, geleneğe özgünlüğün yeniden keşfedilmesi olarak bakmaktadır, Batılaşmadan anladığının vahşi bir doğa ve kaynak sömürüsü olmadığını, modernlikle akıl ve aydınlanma bağlamında ilişki kurduğunu göstermek istemektedir. Mikro ve makro ölçek karşıtlığının yer aldığı serideki fotoğraflar, bakışı yakınlaştırıp uzaklaştırarak sinematografik anlatıda olduğu gibi süreci, zamansal yayılımı işler. Örneğin, bir üzüm salkımını gösteren “Çekirdeksiz üzüm” başlıklı detay fotoğrafını “Üzüm sergisi” adını taşıyan geniş bir alana yayılmış üzüm salkımları izlemektedir. Tarım toplumundan sanayiye; modernliğe hızlı adımlarla geçmenin izini taşıyan bu fotoğraflarda, doğalla inşa edilmiş olan, azla çok olan, insan gücüyle makine; modern zamanın işlediğini yansıtmaktadır. “İhtiyar bir zeytin ağacı” fotoğrafını, sınırlı net alanıyla ağaçtan, topraktan, gökyüzünden ayırılmış “Zeytin dalı” izler, onun ardından ise alabildiğine geniş bir alana sıralanmış, sağdan ve soldan taşan “Zeytin yağı barilleri”ni görürüz.

“Bir demiryolu köprüsü” ve “İncir bahçeleri” fotoğraflarında zaman, fotoğrafik perspektifin merkezinde simgeleşir. İzleyici göz, çizgilerle ufukta bir noktaya yönlense de bu uzayıp gitme hali sonsuzluğa doğru devam ettiği yanılmasıyla kurgusal bir gerçeklik ve zaman düzlemine taşınır.

Modern üretim aygıtları ve toplumsal hayata etkileri, 20. yüzyılın fotoğrafik konularının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Oysa *Fotoğrafla Türkiye*'de ekonomik canlanış, gelişim eğrisi; kendi kendini var etmiş görünmektedir. Bu fotoğraflarda köprü, yol, fabrika öznedir. Üretici insan, şematik bir yan unsur, üretimin büyüklüğü karşısındaki bir ölçek, anlamı pekiştirmenin görsel elementi olarak fotoğraflarda yer almaktadır. Seri içerisinde yalnızca İzmir'de bir tütün atölyesinde çalışan kadınları gösteren fotoğraf, bu kapsam dışına çıkmaktadır. “Devlet demiryollarının tamir atelyeleri (Eskişehir)” başlığını taşıyan fotoğrafta ise insan fabrika dokusunun bir parçasıdır, mekân ölçeği içerisinde kaybolmaktadır.

İster propagandayı isterse eleştiriyi hedeflesin, 20. yüzyılın fotoğrafik malzemesi makinelerdir ve bu makine içeriği insan hayatının da nasıl dönüştüğünü, dönüşeceğinin tarihsel göstergeleri olarak karşımıza çıkar. Anıt heykellerle makinelerin devasa görünümünde benzer bir mesaj yatmaktadır: Büyüklüğün ve üretici zenginliğin, optik gerçeklikle kanıtlanan oranı aracılığıyla onaylanması ve olumlanmasıdır.

Kültür ve İnsan

Fotoğrafla Türkiye albümünün en az fotoğrafa sahip son bölümünü olan “Kültür ve İnsan”da 14 fotoğraf bulunmaktadır. Bu fotoğraflardan altı tanesinde gençler resmî törende, diğer yedi tanesindeyse derslikte eğitim alırken görülmektedirler. Son fotoğraf ise diğerlerinden hem içerik hem de fotoğrafik açıdan ayrı bir yerde durmaktadır. “Doğu Anadolu’da köylü kızları” başlığı taşıyan bu fotoğraftaki yabancılaşma hem görselde hem de başlıkta olabildiğince açıktır. Fotoğrafın, “İzci kızlar”, “Cumhuriyet kızları”, “Yürüyen gençlik”, “Sporcu gençlik” gibi ideal tanımlamaların ve modern kentlerin dışında, Doğu Anadolu’da olduğu dile getirilmektedir. Yaşça çocuğa daha yakın oldukları gözlemlenen ama bedenlerinin dışavurduğu ağırlıkla dört kız görülmektedir bu fotoğrafta. Eteklerinin yayılımıyla üç kız; başları bir, bedenleri ayrı bir üçgen bütünlüğüne sahipler ve yüzleri benzer profile sahip. Onlardan ayrı, biraz daha üstte duran, ellerinin küçüklüğü nedeniyle daha küçük olduğu düşünülen çocuğun bakışları ise fotoğrafın odak noktasını oluşturmaktadır. Serideki diğer hiçbir fotoğrafta ‘gençlik’ kamerayla yüz yüze değildir, göz teması yoktur. Bir tek bu fotoğraf, izleyicinin doğrudan etkileşim kurabileceği bir yüzle karşılaşır. Kaşlarının çatıklığı, ellerinin dizlerine konumlanması; kendine güvenli duruşu ve karşısındakine yabancılığı ‘bakışla’ fotoğraftan yayılmaktadır. Öte yandan diğer üç kızdan öndeki ikisinin el ele tutuştuğu dikkat çekicidir, birbirinden güç aldıkları, bir yabancıya karşı koruma halinde oldukları sezgisine yol açarlar. Bir fotoğrafik analizin gücü, nesnel bilgi alanıyla yorumcunun öznel/toplumsal görsel-zihinsel bellek coğrafyasını iç içe geçiren görünümüleri oluşturmasıdır. Göstergibilim uzmanı ve eleştirmen Roland Barthes, bu durumu kavramsal olarak “studium” ve “punctum” şeklinde ayrıştırmaktadır. Studium’u fotoğrafın sunduğu genel bilgi alanı olarak herkese hitap eden bir okuma olarak değerlendiren Barthes, punctum için ise studium’u kesen ve fotoğraftan bir ok gibi fırlayarak ‘delip geçen’ (Barthes, 2000: 41-42) ifadelerini kullanmaktadır.

Bununla birlikte, serideki diğer fotoğraflarla birlikte düşünülünce ayrıksı düşen bu fotoğrafın bütündeki söylem içerisinde nereye oturduğu düşünülmesi gereken bir sorudur. Oysa diğer fotoğraflarda yer alan gençlere dair öznel bir yorumsama çıkarmak, bir punctum’a işaret etmek, yüzeyi kaplayan homojen çoğunluk ve çoğulluk içerisinde zor olmaktadır. “Doğu Anadolu’dan köylü kızları” kaba bir düzene sahip taş yığıntısı üzerinde arkalarındaki berrak gökyüzü önünde, sayılabilir azlıkta belki de feodaliteden kalan ‘yabanılığın’ temsili olarak diyalektik bir açı yaratmaktadır.

Bütünlüğü kıran bu fotoğraf haricinde izci, öğrenci ya da sporcu kıyafetleri içerisinde, bir resmi geçit töreni ya da ders sahnelerinin bir parçası olarak eğitilmiş davranış kipleriyle gençlik fotoğraflarında ise bireysel ifadeler bulunmamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti’nin geleceğine hizmet etmek üzere ‘yola çıkma’ imgesi, fotoğraflardaki diyagonal düzenlemeyle örtüşmektedir. Öte yandan bu çizgisel perspektifin ve sınırlı netliğin başka bir sonucu da doğrusal bir ilerlemenin uzak ufkunu göstermesidir.

SONUÇ

Fotoğrafla Türkiye albümü ulusal bir bilinç yaratma niyetiyle düzenlenmiş estetik nitelikleri yüksek bir propaganda albümüdür. Manzarada insan merkezli bir bakış açısı, görüşün onun içerisine yerleşecek soyut ‘ulus’ imgesini ise albümün zamansal çizgisiyle örtüştürür. Giriş metninin “Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyetine” başlığını taşıması da bunu göstermektedir. Albümdeki her bir bölüm simgesel bir başlangıç fotoğrafıyla başlar fakat bir bitiş içermez, tematik üst başlık etrafında toplanan fotoğraflar gibi görünse de aynı konuya ait fotoğrafların farklı yönleri ya da farklı bakış açıları, sinematografik anlatı mantığını taşıdığını göstermektedir. Birbirini izleyen fotoğraflarda kimi zaman karşıtlıklar, kimi zaman kıyaslamaya olanak tanıyan bir dizilim kullanılmıştır. Albüm bölümlerinin alfabetik dizilimi ve alt yazılarla verilen nesnel bilgi, Kemalist ideolojinin pozitif bilim yanını; fotoğrafların mekânı ele alış yönüyle resimsel olması ise manevi ve ideal olanı nasıl tahayyül ettiğini göstermektedir.

Fotoğraflar sistematik nesnellüğün bir yansıması gibi görünerek ‘doğal şeylerin’ kendi estetiğinde ideali taşıdığını, inşa edilmiş doğanın ise bu estetiği uyumlu tasarlandığını dışavurmaktadır. Bunu farklı konu başlıklarında iki şekilde görmekteyiz: Birincisi, fotoğrafçı Othmar Pferschy’nin organik doğayı görsel düzenlemeye tabi tutmak için yaptığı müdahalelerdir. Bunu da ya ışığın ters konumundan yararlanarak leke değeri yaratarak ya da manzarada ön-arka ilişkisi kurulacak bakış yönleri geliştirerek ve perspektifi kullanarak yapmıştır. Böylece evrensel doğrunun ve bilginin alanına taşınırız ve her yerde, her zaman geçerli güzelin arandığını görürüz. Öte yandan modernist mimarların yeni Türkiye yapılanmasında kullandıkları işlevsel, anıtsal, eklektik geometriyi yansıtan eserler karşısında Pferschy’nin doğal unsurları bu yeni doğaya yerleştirerek ahenkli ve ideal bir bütünlük hedeflediği görülmektedir.

İlerlemenin özütünde karşıtlıklar yatmaktadır ve fotoğraf da “görülüş olanı kaydederken, daima ve doğası gereği görünmeyene de işaret eder” (Berger, 2017: 37). On üç yıllık Türkiye Cumhuriyeti deneyiminin mekânla ve onun jeopolitik önemiyle meşgul olduğu, izlerden yola çıkarak (tarih, endüstri, kültür, doğa) ulusal bilincin arazisini

çevrelediği ama bu seçilime bir ırka ait olmakla ‘Türk yüzü’ atfetmediği içerikten çıkarılabilir sonuçlar arasındadır. Fakat kurumsal eğitimle özellikle kırsal alanlardaki yalnızlığı ve yabancılığı evrensel akıl ölçütlerinde çözmeyi hedeflediği ‘gençliğin’, özellikle de kız çocuklarının önemli görüldüğü yine albümdeki görsel seçimden ve temsilden çıkarılabilmektedir. Fakat fotoğrafik içeriğin çoğunluğunda insana yer vermeyen ya da ölçek olarak kullanan bakış açısı, ideal bir ‘biz’in manzarada çağrıştırılmasıyla ulusun henüz oluşmadığı, soyut bir varlığa işaret edildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alkan, M. Ö. (2010). “En Çok Doğru Bildiğimizden Kuşkulanan-2 Mustafa’dan Kamâl’a Atatürk’ün İsimleri.” *Toplumsal Tarih*. 204: 56-64.
- Arıkan, Mustafa ve Deniz, Ahmet (2004). “Türk Ocaklarının Kapatılışı ve Emlâkinin Tasfiyesi.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 15: 401-432.
- Barthes, Roland (2000). *Camera Lucida*. Çev., Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Benjamin, W. (2013). “Üretici Olarak Yazar”. *Fotoğrafi Düşünmek içinde*. V. Burgin (ed.), Çev., Aylin Ünal. İstanbul: Espas Yayınları.
- Berger, John (2017). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. İstanbul: Metis.
- Berger, John ve Mohr, Jean (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. Çev., Osman Akınhay. İstanbul: Agora
- Bezirci, Pervin (2020). “Teknolojinin Tarihle Buluşması: Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri”. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22: 283-384.
- Clark, Toby (2011). *20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. Çev., Esin Hoşçusu. İstanbul: Ayrıntı.
- Eszter, Kaba (2023). “Az Érdekes Újság háborús albuma”. <http://elsovh.hu/az-erdekes-ujzag-haborus-albuma/>. Erişim tarihi: Ağustos 2023.
- Faroqhi, Suraiya (2010). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. Çev., Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gautier, Théophile (2018). İstanbul: Dünyanın En Güzel Şehri. Çev., Nuriye Yiğitler. İstanbul: Profil
- Habib, İsmail (1937). “19 Mayıs münasebetile Samsundaki Heykel”. *Cumhuriyet*. http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/cumhuriyet/cumhuriyet_1937/cumhuriyet_1937_mayis_/cumhuriyet_1937_mayis_19.pdf. Erişim tarihi: Temmuz 2023
- Hotel Çelik Palas. <https://www.hotelcelikpalas.com/tr/tarihce>. Erişim tarihi: Temmuz 2023.
- Işın, Ekrem (der.) (2008). “Antoine-Ignace Melling, 18. yüzyıl sonu İstanbul panorama eskizi.” *Uzun Öyküler: Melling ve Dunn’un Panoramalarında İstanbul içinde*. Çev., Melis Şeyhun. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- İstanbul Modern (2023). https://www.istanbulmodern.org/tr/sergi/gecmis-sergiler/othmar-pferschy_76.html. Erişim tarihi: Haziran 2023.
- Lewis, Emma (2018). *İzmler: Fotoğrafi Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Museum With No Frontiers (2023). “A landscape from Eyüp, Istanbul”. *Sharing History*. https://sharinghistory.museumwnf.org/database_item.php?id=object;AWE;tr;68;en. Erişim tarihi: Ağustos 2023
- Oral, Merter (2011). *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*. İstanbul: Espas.
- Panofsky, Erwin (2012). *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. Çev., Orhan Düz. İstanbul: Pinhan
- Parr, Martin ve Badger, Gerry (2005). *The Photobook: A History Volume I*. London: Pahidon.
- Resmi Gazete (1933). 2412 sayılı Matbuat Umum Müdürlüğü kurulmasına ilişkin kanun (28 Mayıs 1933). <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2412.pdf>. Erişim tarihi: Haziran 2023.
- Sennett, Richard (2014). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- TBMM Kütüphanesi Açık Erişim Koleksiyonu (1937). <http://hdl.handle.net/11543/2741>. Erişim tarihi: Mayıs 2023

Türk Müzeleri. <https://turkishmuseums.com/museum/detail/2070-istanbul-cinili-kosk/2070/1>. Erişim tarihi: Temmuz 2023

Türkiye Büyük Millet Meclisi Zabıt Ceridesi, C 1 (4.5.1336), İ. 11, Celse 3, s. 213-214. <https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d01/c001/tbmm01001011.pdf>. Erişim tarihi: Temmuz 2023

Türkiye Kültür Portalı (2023). <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecekyer/yesil-turbe>. Erişim Tarihi: Temmuz 2023

Willette, Jeanne (2019). “Albert Renger-Patzsch: New Objectivity”. Art History Unstuffed. <https://arthistoryunstuffed.com/albert-renger-patzsch-new-objectivity/>

Worringer, Wilhelm (1993). Soyutlama ve Özdeşleyim. Çev., İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi.