

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

KENT TEMSİLİ OLARAK PANORAMA: PANORAMİK İSTANBUL



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Beril GÜR

**Mimarlık Anabilim Dalı
Mimari Tasarım Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Funda UZ

HAZİRAN 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

KENT TEMSİLİ OLARAK PANORAMA: PANORAMİK İSTANBUL



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Beril GÜR

(502131003)

**Mimarlık Anabilim Dalı
Mimari Tasarım Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Funda UZ

HAZİRAN 2017

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502131003 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Beril Gür, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “Kent Temsili Olarak Panorama: Panoramik İstanbul” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Funda UZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Nurbın PAKER KAHVECİOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Tolga HEPDİNÇLER
Bahçeşehir Üniversitesi

Teslim Tarihi **: 5 Mayıs 2017**

Savunma Tarihi **: 9 Haziran 2017**





Aileme,



ÖNSÖZ

Çalışma süresince ilgisi, bilgisi ve desteğinden dolayı sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Funda Uz'a, beni her zaman cesaretlendiren desteği ve fedakarlığı için annem, babam ve kardeşime, Muratcan'a ve bu süreçte kaybettiğim babaaneme emeklerinden dolayı teşekkür ederim.

Mayıs 2017

Beril Gür





İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÖZET	xiv
SUMMARY	xvi
1. GİRİŞ	1
2. KENT TEMSİLİ OLARAK PANORAMA	5
2.1 Tarihsel Bağlamda Panorama	5
2.1.1 Panorama mekanı	5
2.1.2 Panorama gravür, resim ve fotoğrafları	10
2.2 Panorama Ritüeli: Kültürel Bir Pratik Olarak Panorama Deneyimi	12
2.3 Panorama Temsilini Çoğaltmak ve Yaygınlaştırmak: Kartpostaldan Antikaya Kent Panoramaları.....	13
2.4 İstanbul Panoramaları	16
2.4.1 Topografya, siluet ve panorama ilişkisi bağlamında İstanbul'un özel durumu.....	16
2.4.2 Tarihsel bağlamda İstanbul panoramaları	19
3.PANORAMANIN POLİTİKASI	28
3.1 Erkların Panoramaları.....	28
3.2 İzleyen/İzlenen bir Yapı Olarak Kent.....	31
3.3 Panoptikon Panorama İlişkisi	32
3.4 İstanbul'un Kentsel Gelişimi	36
4. FOTOĞRAF VE KENT MEKANI	41
4.1 Fotoğrafın Semiyotiği	41
4.3 Fotoğrafın Objesi Olarak Kent.....	42
4.4 Yukarıdan Bakış: Hava Fotoğrafı	44
4.5 Kent Fotoğrafında Çağdaş Yaklaşımlar.....	46
4.6 Çağdaş Panoramalar.....	51
5. DEĞERLENDİRME	56
KAYNAKLAR	58
EKLER	64
ÖZGEÇMİŞ	69

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Tez konusunun ortaya çıkış sürecindeki kavramlar	3
Şekil 1.2 : Panoramamanın kavramsallaştırılmasında üzerine düşünülen kavramlar	3
Şekil 2.1 : Robert Barker'ın Londra Panoraması, 1792.	5
Şekil 2.2 : Dünya Sergisi'nde sergilenen Paris panoraması, 1878.	7
Şekil 2.3 : Panorama Mesdag, Lahey, Hollanda.	8
Şekil 2.4 : Bourbaki Panorama Müzesi, İsviçre.	9
Şekil 2.5 : İstanbul 1453 Panorama Müzesi.	9
Şekil 2.6 : San Francisco panoraması, Eadweard Muybridge, 1878.	11
Şekil 2.7 : San Francisco panoraması, Eadweard Muybridge, 1878	11
Şekil 2.8 : San Francisco panoramasının kitaplaştırılmış hali, Eadweard Muybridge, 1878.	11
Şekil 2.9 : Souvenir de Constantinople, Fruchtermann, İstanbul.	13
Şekil 2.10 : Panorama De Constantinople Pris De La Tour De Seraskierat, (Tıpkıbasım), 2013.	14
Şekil 2.11 : Panorama De Constantinople Pris De La Tour De Galata, (Tıpkıbasım), 2013.	14
Şekil 2.12 : İstanbul Silueti Pop-up Kartpostal, İstanbul Panorama Pop-up.	15
Şekil 2.13 : Constantinople, Corbusier, 1911.	17
Şekil 2.14 : İstanbul Panoraması, Corbusier, 1911.	17
Şekil 2.15 : Yazar tarafından çekilen İstanbul Silueti, 2017.	18
Şekil 2.16 : Lorichs'in İstanbul panoramasından kesit, 1559.	19
Şekil 2.17 : Lorichs'in İstanbul panoramasından kesit, 1559.	20
Şekil 2.18 : İstanbul panoraması eskizi, Melling, 18. yy sonu	20
Şekil 2.19 : İstanbul panoraması, Dunn, 19. yy ortası	21
Şekil 2.20 : Galata'dan İstanbul Panoraması, Henry Barker, 1801.	21
Şekil 2.21 : Londra'daki panorama sergisinde yer alan İstanbul resminin planı	21

Şekil 2.22 : Londra'daki İstanbul panoraması sergisinde ziyaretçiler.	22
Şekil 2.23 : Beyazıt Kulesi'nden İstanbul Panoraması, Robertson, 1857	23
Şekil 2.24 : Anonim İstanbul Panoraması, 1955.	23
Şekil 2.25 : Panorama 1955'ten kesit.	23
Şekil 2.26 : Panorama 1955'ten kesit.	24
Şekil 2.27 : Panorama 1955'in tamamı.	24
Şekil 3.1 : İstanbul, Schedel, 1493.	25
Şekil 3.2 : Jeremy Bentham'ın Panoptikon Modeli, 1785.....	30
Şekil 3.3 : Robert Barker'ın panorama yapısı	30
Şekil 3.4 : Arnhem Koepelgevangenis hapishanesi.	31
Şekil 3.5 : Haarlem panoptikon hapishane yapısı.	31
Şekil 3.6 : Presidio Modelo, Panoptikon Hapishane Örneği, Küba, 2005.	32
Şekil 4.1 : Nadar tarafından balondan çekilen Paris fotoğrafı, 1866.....	41
Şekil 4.2 : 1909'da balondan çekildiği tahmin edilen anonim hava fotoğrafı, İstanbul.	41
Şekil 4.3 : Paris sokakları, Eugene Atget, 1920'ler.....	42
Şekil 4.4 : Hilla & Bernd Becher, Gas Tanks, 1965-2009.	43
Şekil 4.5 : Hilla & Bernd Becher, Pitheads, 1965-1975.....	44
Şekil 4.6 : Stephen Shore, U.S. 1, Arundel Maine, 1974	44
Şekil 4.7 : Andreas Gursky, Paris, Montparnasse, 1993.	45
Şekil 4.8 : Thomas Struth, Dallas Parking Lot, 2001.....	45
Şekil 4.9 : Thomas Struth, Parkview Apartments, Seongnam, 2007	46
Şekil 4.10 : Muta-morfoz, Murat Germen, Eyüp, 2010.	47
Şekil 4.11 : Muta-morfoz, Murat Germen, Galata Kulesi, 2010.....	47
Şekil 4.12 : Kabuk, Serkan Taycan, 2013.	48
Şekil 4.13 : Kabuk, Serkan Taycan, 2013.	49
Şekil 4.14 : Diorama Map, Sohei Nishino, İstanbul, 2010	50

KENT TEMSİLİ OLARAK PANORAMA: PANORAMİK İSTANBUL

ÖZET

İktidarların iz bırakmaya çalıştıkları bir kent imgesi olarak panoramalar yorumlanmaya çok açık oldukları halde, bir janr olarak fotoğraf tarihinde yer almadıkları için eleştirel düşünceden mahrum kalmışlardır. Kent temsili aracı olarak panoramanın İstanbul özelinde araştırıldığı bu tezde ikonik İstanbul panoramasının bu hale gelene kadar geçirdiği aşamalar “panorama” kavramının icadından günümüze gravür, resim ve fotoğraflara bakılarak incelendikten sonra fotoğraf mecrasına odaklanılmıştır. Kent temsili bağlamında fotoğrafın ifade ettikleri çeşitli örnekler üzerinden incelenmiştir.

İlk bölümde panoramanın tarihi araştırılmıştır. Ortaya çıktığında günümüzdeki kullanımının dışında, bir gösteri mekanını anlatan panorama kelimesi, sonraları resim, gravür ve fotoğraf için de kullanılmış hatta bunların dışına çıkarak “geniş kapsamlı” anlamında gündelik hayatta da kullanılmaya başlanmıştır. Panorama, silüet, manzara gibi birbirinin yerine geçen kavramlar açıklanılarak tezde bahsedilen panoramanın, kent temsili için kullanılan; silindirik gösteri mekanı, resim, çizim, gravür ve fotoğraflara karşılık geldiği belirtilmiştir. Panorama bir semboller topluluğu oluşturarak kenti okunabilir bir metne dönüştürür. Panorama bir çok kent için ikonik bir kent imgesi olmasına rağmen İstanbul panoramasını diğerlerinden ayıran kentin topografyasına özgü durumlardır. Panoramanın kavramsal olarak incelendiği ilk bölümde kültürel bir pratik olarak panorama deneyimi, bir ritüel olması bağlamında incelenmiş, ikonik ve güncel seyir noktalarından kente bakış hali araştırılmıştır. Bölümün son kısmında panorama temsilinin hangi mecralarda çoğaltıldığı ve nesneleştirildiği incelenmiştir. Bu bağlamda kartpostallar, edisyon olarak satılan panorama gravür ve fotoğrafları araştırılmıştır.

İkinci bölümde panoramanın politikası başlığında panorama iktidar ilişkisi, izlenen-izleyen bir yapı olarak kent ve panorama ile aynı dönemlerde ortaya çıkan panoptik kavramının ilişkisi incelenmiştir. İlk yapıldığı dönemlerde çoğunlukla sipariş üzerine üretilen İstanbul panoramaları, sipariş edenin isteğine göre manipüle edilebiliyordu. Kentin hangi bölgesinin panoramasının yapılacağı da yine bu üretimi isteyeninin görmek istediği gibi şekillenmekteydi. Bu bağlamda panoramanın ilk yıllarından itibaren manipülasyonlar içerebileceği göz önünde bulundurulmuştur. Günümüzde üretilen panoramaların eleştireliliğini anlamak için İstanbul’un kentsel gelişimini özetleyen son kısım ile panoramanın politikası bölümü bitirilmiştir.

Üçüncü bölümde kent temsili fotoğrafın kullanımı, görüntüleme yöntemlerinin geçirdiği aşamalar göz önüne alınarak araştırılmış, panorama fotoğraflarının hangi noktalardan çekildiği nedenleriyle birlikte incelenmiş, günümüzde İstanbul panoramasına üretilen alternatiflerden yola çıkarak panoramanın yaşadığı değişim

anlaşılmaya çalışılmıştır. Yalnızca panoramik görüntü ile tasvir edilebileceği düşünülen kent görüntülerinin yerini, panoramik formatın korunmak istenip kent bu formata göre şekillenmesi gerektiği anlayışı almıştır. Değerlendirme bölümünde kent artık tek bir noktadan üretilen görselle temsil edilemeyeceği anlayışıyla sanatçıların panoramanın içeriğine mdahalele ederek bu formu nasıl dnştrdklerine odaklanılmıştır. Bu ikonikleşmiş kent temsil ynteminin formuna sadık kalarak yapılmak istenen eleştirinin tarihi panoramalarla görsel olarak karşılaştırmalı bir şekilde aktarılıp glendirildiği görülür.



PANORAMA AS A REPRESENTATION FORM FOR CITY IMAGE: PANORAMIC ISTANBUL

SUMMARY

As a city image that authorities are trying to leave a trace, panoramas are vulnerable to interpret. However they are deprived of critical thinking because they are not included in the history of photography as a genre. In this research, panorama of Istanbul as representation for city is examined through the phases of the iconic Istanbul panorama. Focusing on photography; gravures, drawings and paintings are searched as well. In the context of urban representation, various works of artists – who works with photography- are examined.

In the second chapter, history of the panorama is researched. Apart from the present daily use, the panorama word was describing a demonstration venue when it was invented. Later on, “panorama” is used for painting, gravure and photography and even started to be used in everyday life in the meaning of "wide scope". Concepts like panorama, silhouette and landscape are replacing within each other. These concepts were argued and it is emphasized that in the thesis panorama concept is used for the urban representation; and includes the former meaning -cylindrical display space-, paintings, drawings, engravings and photographs.

Panorama creates a community of symbols that way it transforms the city into a readable text. Although panorama is an iconic city image for many cities, it is unique to the topography of the city that distinguishes the Istanbul panorama from the others. In the first part of panorama's conceptual study, the panorama experience as a cultural practice was examined in the context of being a ritual and the state of the city was explored from iconic and current viewing points.

In the last part of the chapter, it is examined which objects are replicated and objectified as reproductions of that iconic city image. In this context, postcards, panorama engravings and photographs sold as editions were investigated. In the first chapter, concept of panorama is examined as a cultural practise in the context of being a ritual for the city and state of observing the city from iconic and new viewing points are examined. For Istanbul, viewing points extends into new settlements of the city. Iconic observation points like Galata tower save their popularity but in the growing parts of the city there are new tall buildings that are used for touristic rituals. In the last part of the chapter postcards and edition of photographs are investigated in the context of reproducing of a representation medium.

In the third chapter under the title of “politics of panorama”, it has been explored that the power and panorama relationship, city as a phenomenon which is seen and able to see. Firstly the relationship between panorama and panopticon is examined. In the same period of invention of the panorama, concept of panoptic was emerged as well. This two phenomenon was investigated comparatively. During the first periods, Istanbul panoramas, which were mostly made to order, could be manipulated

according to the wishes of the orderer. They were mostly produced by artist who travels with European ambassadors to provide more information about the popular city of Istanbul. With increasing trend of orientalism Istanbul was one of the most thrilling city of the world. Part of the city which is subject of the panorama was selected by the orderer so it could be manipulated according to the wishes of the orderer. In this context, it is considered that the panorama may contain manipulations from the first years. In order to understand the criticality of today's produced panoramas, Istanbul's urban development is investigated at the last section of the chapter.

In the fourth chapter, the use of photography in urban representation was investigated by taking into consideration of the stages of visualisation methods, and the visualisation points were investigated. Increasing possibilities of high view and camera technology leads everyone to produce their own panoramas according to collective and personal memory of themselves. Today, the change in the context of panorama has been tried to be understood from the alternatives produced in Istanbul panorama. Recently understanding of the preserving panoramic format and the shaping the city according to this form is very common. It can be claimed that there is a paradigm shift about panorama from its invention to recent meaning. While it was a describing landscape or battle scenes at the beginning, it evolves to an iconic city image which contains symbols of city. The discussion was grounded on the case of Istanbul.

In final part, it has been focused on how artists transformed panoramic form by intervening in the content of the panorama, with the understanding that city could not be represented by an image produced from a single point. This interventions can be in various ways one of the example is using photographs of different places to form one image of panorama or it can be digitally manipulated with various features of softwares or can be manually manipulated like in the example of Nishino's work. It is not possible to represent city from a single point of view anymore, therefore artists are manipulating the context of panorama by cleaving the form of it. Criticism of this works starts at the point that they are cleaving the form but intervening the content of an iconic urban representation method. Through this way comparing of historical panorama and contemporaries can be conceived better. In this context three works of different artist are explored. The methodology they use are all different from each other. Both of them –from Istanbul- use digital interpretations to express themselves and one of them produce his work manually.

Before invention of the photography, panoramas –produced by few people- were representing certain places. Painters, artists were mostly working on demand and depicting the parts of the city for the demands of their boss. With democratizing characteristic of photography it got possible to produce panoramas of different parts of the city for everyone. Increasing the usage of cellphones that have very good cameras led to production of more photographs of the city. In addition common usage of internet provided that images to spread into world. All these improvements supply a new reality for panoramas different from iconic Istanbul panoramas.

Governers who has power on cities are willing to manipulate the image of the city. In this context panoramas are the summarizing images of city. They contain symbolic elements of architecture and social life. Therefore, city panoramas becomes critical representations for power. However there is not critical literature enough, it can result from that panorama photography is not a genre in history of photography.

Panoramas of Istanbul produced in many methods for years, In this thesis most important example of city panoramas will be explored in gravures, drawings, paintings and photopgraphy will be the focusing point. Istanbul panoramas were taken by levanters mostly. The image of city repeats itself for many years till recent years. In the last section of thesis critical works of urban photography about Istanbul will be explored elaborately.





1. GİRİŞ

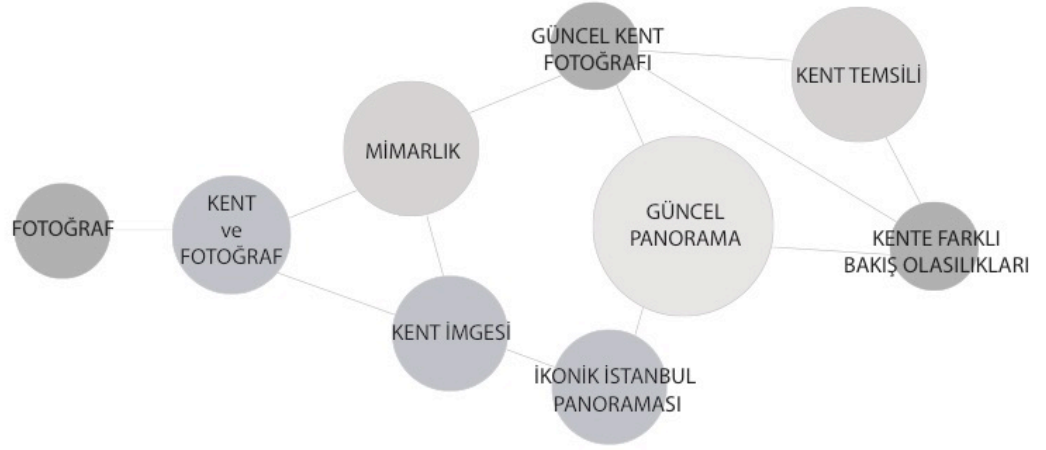
Bu çalışmada kent temsilinde kullanılan panoramik görüntünün tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşüm İstanbul özelinde araştırılacaktır. Fotoğrafi sanatsal ifade aracı olarak kullanan bir mimari tasarım yüksek lisans öğrencisi olarak kent fotoğrafı, hem kendi üretimimde hem de teorik araştırmalarımda ilgi duyduğum bir alan. İstanbul panoramalarını araştırmaya başlamam ise çağdaş kent fotoğrafını incelerken gelişti. Çağdaş kent temsilinde İstanbul panoramaları üreten fotoğrafçı-sanatçıların yeni İstanbul temsili için yöntemler üretmeye çalıştıklarını farkettim ve tarih boyunca panorama olarak tanımlanan bütüncül kent temsilinin İstanbul özelinde nasıl gerçekleştirildiğini araştırmaya başladım. İktidarların iz bırakmaya çalıştığı bir imge olarak panorama, kentteki hiyerarşinin ve gündelik hayatın izlerini taşır. Panorama kentin bir bakışta kavranabilecek kısa anlatımını oluşturan bir göstergeler topluluğudur. Dönemlere göre panoramaya dahil olan bu göstergeler o kentin sosyal durumu hakkında bilgi verir. Panoramalar bulunduğu dönemlerin hem mimarlığını hem de tarihini açıklamak açısından çok önemli belgeler haline gelmektedir. Panorama, kentin kafa karıştırıcı çeşitliliğine ve kaosuna karşın, sadeleştirilen, özetleyen bir bakış sağlayarak kent üzerinde hakimiyet kurma hissinin geri kazanılmasına neden olur.

Panorama, kelimenin kökenine bakıldığında Yunanca pan (bütün) ve horama (görünüm) köklerinden, İrlanda asıllı ressam Robert Barker'ın 1787 yılında patentini aldığı icadını tanımlamak için türetilmiştir. Şu andaki kullanımının aksine silindirik bir gösteri yapısını tanımlar. Barker'ın panoramalarının konuları manzara-kent betimlemeleri ve tarihi olaylar olarak iki kategoriye ayrılabilir. Daha sonraları geniş görünüm sergileyen resim, çizim, gravür ve fotoğraflarla yapılan panoramik kent betimlemeleri de "panorama" olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Çalışmada bahsedilen panoramalar, Barker'ın kent betimlemeleri ve sonrasında bahsedilen panorama gravür, resim ve fotoğraflarıdır. Panorama tanımının içinde bulunup teze dahil edilmeyen panoramalar, savaş sahneleri betimleyen panoramalardır. Kent panoramasının dışında kalan bu panoramalardan silindirik gösteri mekanı

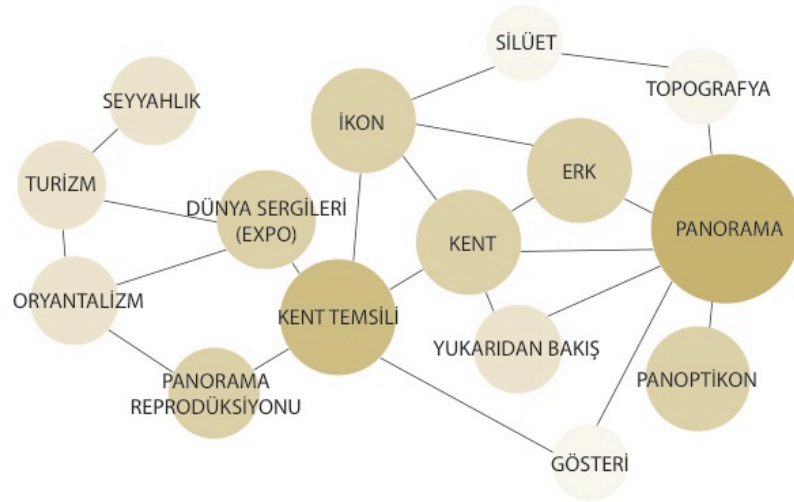
panoramalar bölümünde bahsedilip kent panoramalarına odaklanılmıştır. Robert Barker tarafından kendi buluşunu adlandırmak için icad edilmiş bir kelime olan panorama daha sonra bir çok farklı temsil ortamını içeren bir kavram haline gelmiş ve ilk kullanımından uzaklaşmıştır. Metaforik olarak kapsamlı, geniş gibi kelimelere referans veren anlamlarda da kullanılmaya başlanmıştır.

Çalışma kapsamında Lorichs'in 16. yüzyılda gravür olarak ürettiği İstanbul'un en eski panoramalarından kabul edilen gravürden başlayarak bazı önemli panoramalar incelenecektir. 18. ve 19. yüzyıldaki Melling ve Dunn'un panoramaları İstanbul çizimlerinin son örneklerinden olup, bundan sonra İstanbul temsilleri fotoğraf ortamında üretilmeye başlanmıştır. 1839'da fotoğrafın icadından sonra fotoğrafçılar, gravürün yanıltıcı görüntüleri yerine, hem perspektif hem de detay açısından doğruyu kaydeden bu yeni görüntüleme olanağını kullanmaya başladılar. İstanbul özelinde bakıldığında ilk panoramik fotoğraflar, kente gelen Avrupalı seyyahların ve sonrasında saraya bağlı çalışan fotoğrafçıların çektikleri panoramik fotoğraflardır. İstanbul'un topografyasına bağlı olarak kentin bir çok farklı panoraması mevcuttur. Bu çalışmada şehre farklı yerlerden bakma olanakları arasında, karşı kıyıda ve yukarıdan bakışa (high view) odaklanılacaktır. Panorama üretimi için seçilen noktalar, kentle izleyici arasına belirli bir mesafe koyar. Araya konulan bu mesafe görüş açısına giren manzara ile ilgili yorum yapmayı kolaylaştırır. Bu özetleyici görüntü kenti ziyaret edenler için her zaman heyecan verici olmuştur. Yüzyıllar boyu kentlerin panoramalarla temsil edilmek istenmesinin nedeni bütüncül bakışa olan bu ilgidir. Panoramalar aracılığıyla kent temsili çoğu kentte popüler olsa da bazı kentlerin panoramalarının ikonik temsillere dönüştüğü görülür. Bu farklılık o kentin topoğrafyasıyla yakından ilişkilidir. Kendine özgü topoğrafyası olan kentlerin panoramalarını yapmak her zaman daha anlamlı olmuştur. Değişken bir topoğrafyaya sahip kentlerde yüksek bir noktadan panorama üretimi engebesiz topoğrafyaya sahip kentlere göre daha ilgi çekicidir. Bu yüzden İstanbul gibi kendine özgü bir topoğrafya ve karşı kıyıda bakış imkanına sahip bir şehrin panoraması tarih boyunca merak uyandırıcı olmuştur. Panoramik bakış sadece neyin görüldüğünün değil, bu manzaranın nereden görüldüğünün de görsel kaydını tutar. Görüntüye ismini veren çoğu zaman görüntünün üretildiği yerdir. Seyyah-ressamlardan günümüz sanatçılara uzanan panorama üreticileri bazen sipariş üzerine çoğu zaman da kendi istekleriyle bu panoramaları üretmiştir. Çalışmada panoramalar dairesel gösteri mekanından, çizim, gravür, resim, fotoğraf gibi farklı mecralara kadar

incelenip; devamında fotoğrafla üretilen kent panoramalarına odaklanılacaktır. Panoramanın potansiyellerinin nasıl bir kent imgesi tasvir etmek için kullanıldığı ve bu temsilin günümüz İstanbul’undaki varoluşu araştırılacaktır. Güncel sanatta kenti konu edinen fotoğrafçıların işleri incelenecek bu bağlamda çağdaş İstanbul panoramasının nasıl ifade edildiği araştırılacaktır.



Şekil 1.1 : Tez konusunun ortaya çıkış sürecindeki kavramlar



Şekil 1.2 : Panoramanın kavramsallaştırılmasında üzerine düşünülen kavramlar



2. KENT TEMSİLİ OLARAK PANORAMA

2.1 Tarihsel Bağlamda Panorama

Panorama kelimesi ilk defa Robert Barker'ın buluşu olan, kent ve savaş görünümüleri tasvir eden silindirik gösteri mekanını tanımlamak için kullanılmıştır. Sonraları geniş kent görünümüleri içeren, çizim, resim, gravür ve fotoğraflar da “panorama” olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bu bölümde mekan olarak panorama ve gravür, resim ve fotoğraf mecralarında üretilen panoramalar araştırılacaktır.

2.1.1 Panorama mekanı

“Panoramik şemanın (en geniş anlamıyla) zengin teknik ve sosyokültürel kayıtları mağara resimlerinden 19. ve 20. Yüzyıldaki dünya sergilerine kadar (universal exposition) perspektif ve temsil tarihiyle iç içedir.” (Klein, 2004, s.28)

Panorama, kelimenin kökenine bakıldığında Yunanca pan (bütün) ve horama (görünüm) köklerinden, İrlanda asıllı ressam Robert Barker'ın (1739-1806) 1787 yılında patentini aldığı icadını tanımlamak için türetilmiştir. Şu andaki kullanımının aksine silindirik bir gösteri yapısını tanımlayan panoramaların konuları manzara-kent betimlemeleri ve tarihi olaylar olarak iki kategoriye ayrılabilir. “Panorama” kelimesi ilk defa 10 ocak 1792'de Times gazetesindeki bir reklamda şöyle kullanılmıştı: “Robert Barker'ın icadı olan, Londra ve Westminster kentlerinin bir bakıştaki görüntüsünü içeren PANORAMA'nın huzurlarınızda olduğunu bildirmekten gurur duyarız. Bu panorama 1479 metrekare büyüklüğünde, 3 köprüyü de içeren ve her detayın gerçek büyüklüğünde görüldüğü devasa bir resimdir. İzleyiciler kendilerini panoramanın yapıldığı Albion Mills'te hissedeceklerdir” (Oettermann, 1997, s.12).



Şekil 2.1 : Robert Barker'ın Londra Panoraması, 1792. (Url-1)

Panorama, gerçeğe benzerliğiyle pazarlanmaya çalışılıyor ve dairesel olarak tamamen kapalı bir formda olduğu için “oradaymış gibi” olunacağı vaadedilip gerçekliğe yakınlığına vurgu yapılıyordu. 19. yüzyıldaki kullanımıyla panoramalar detaylı kent tasvirleriyle izleyiciye mekansal bir ilüzyon yaratarak onları hayali bir yolculuğa davet ediyordu. Alışlageldik resmin aksine çerçeveye sığdırılmadan geniş bir perspektif sunan panorama resimlerinin bakışı özgürleştirdiği düşünülüyordu. Panorama, kaleydeskop gibi şaşırtıcı bir optik deneyim öneriyordu. Konvansiyonel resimdeki tekil izleme pozisyonunun aksine, panorama izleyiciye sonsuz bakış noktası sunuyordu (Plunket, 2002). 19. Yüzyılda panoramalar hem bulunduğu kenti, hem de seyahat edilmesi popüler olan uzak kentleri tasvir eden çeşitlilikteydi ve döneminin önemli bir eğlence aracıydı. Comment (2000), panoramaların yaygınlaşmasının nedenlerini üçe ayırır.

Panoramanın yaygınlaşması üç ana sosyokültürel dinamikten beslenmiştir. Bunlardan ilki bireyin dünyadaki yerini anlamlandırma çabası ve endüstri devriminden sonra karmaşık bir yapı kazanmaya başlayan kentlere karşı kontrolü yeniden kazanmaya çalışma çabasıdır. Bu anksiyeteye verilen en tuhaf tepki, sergilendiği kenti detaylı bir şekilde tasvir eden devasa büyüklükteki resimlerdi. Panoramaların tarihindeki ikinci dinamik, askeri güç gösterisi ve savaş kahramanlarını tasvir ederek savaş propagandası yapmasıydı. Üçüncü etmen ise, uzak yerlere seyahat etme, tarihi şehirleri görme arzusu, kolonyal ve emperyalist politikalarla bağlantılı coğrafyaları empoze etme düşünceleriydi. Seyahat etmenin kişinin zihinsel gelişimi için iyi olduğu teorisini açıklamada panorama en önemli araçtı (Comment, 2000).

Panoramaların vaadettiği bütüncül bakış, bireyin kente karşı kontrolü yeniden kazanma çabasını destekler. Panorama Benjamin’in “gelişim fantazmagoryasının ilk biçimleri” olarak tanımladığı dört öğeden biridir. Fantazmagorya 19. Yüzyıl başında İngiltere’deki optik sergileri için kullanılan bir terimdi. “Benjamin’in deyiimiyle “fantazmagorya”, hızla boyut değiştirip birbirinin içine geçen “optik ilüzyonlar”dı. Benjamin “gelişim fantazmagoryasının ilk-biçimleri” adını verdiği şeyleri tanımlayarak yüzyıl sonu Paris’indeki bu fetişleştirilmiş ayna dünyanın maskesini indirmeye çalıştı. Bu ilk biçimlerden dördü şu anki tartışmamızla doğrudan ilgili: panorama, kapalı çarşı, dünya sergisi ve vitrin” (Pickles, 2011). Panoramlar ve dünya sergileri İngiltere’de çeşitli kentlerde başlayıp, popülerlikleri artarak Paris’e taşınmışlardı. Daha sonra Avrupa ve Kuzey Amerika’ya yayıldılar. İngiltere’deki ilk dünya sergisi 1851’de Londra’da açıldı. Sergi, Hyde Park’ın içinde özel olarak inşa edilen Kristal Palas’ta gerçekleştirildi. 19. yy ortalarına doğru popüleritesini kaybetmeye başlayan panoramlar, dünya sergileriyle birlikte tekrar canlanmaya

başladı. 1878’de Paris’teki dünya sergisinde, kentin büyük bir panoraması sergilenmişti. 1839’da Paris’te daguerreotype¹’in duyurulmasıyla fotoğraf dünya sergilerinin parçası olmaya başladı (Watson, 2007). Paris’teki 1900 Dünya sergisinde çok yoğun olarak Paris’in temsil edildiği kartpostal üretimi yapılmıştı. 1900 Paris sergisinde panorama haricinde mareorama, pleorama, stereorama, cineorama gibi gösteri yöntemleri de kullanılmaktaydı. 19. Yüzyıla bu formların geneli “machines en rama” ya da “rama contraptions” olarak bilinmekteydi (Uricchio, 1998). Medya çalışmaları teorisyeni Uricchio (1998), panoramanın temsil parametresi olmaktan çok algıyla ilgili bir terim olduğunu söyler, panoramanın görsel olmayan medyada “genel, kapsamlı” anlamında kullanılmasını buna örnek olarak verir.



Şekil 2.2 : Dünya Sergisi’nde sergilenen Paris panoraması, 1878 (Url-2).

İçinde panorama resimleri sergilenen silindirik gösteri mekanını tanımlayan panoramaların en popüler dönemini yaşadığı 19. yüzyıl sonlarında, panorama gibi yeni bakış halleri ve görsellik biçimleri tanımlayan, hareketli panorama, diorama, mareorama gibi kapitalizm ve kolonyalizim etkisiyle dönemin popüler kentlerini görme arzusunu tatmin eden buluşlar gerçekleştirilmişti.

¹ Daguerreotype, gümüş nitrata ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, camera obscura içinde 10 ila 20 dakika pozlanarak, cıva buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotoğrafik görüntü elde etme yöntemidir.

Bugün hala manzara ve savaş betimlemeleri yapıp bir çeşit tarih müzesi olarak çalışan panorama müzeleri vardır. Günümüzde kullanımda olan panorama müzelerinin büyük çoğunluğu panoramanın bir kitle eğlence aracı olduğu 19. Yüzyıldan kalıp aynı amaçla korunmuş olsa da, yakın zamanda inşa edilen propaganda amaçlı panorama müzeleri de bulunmaktadır. Bu müzeler panoramanın ilk üretildiği dönemdeki kullanımına benzer şekilde bulunduğu kentin önemli tarihsel olaylarını ya da manzaraları tasvir eder. Hollanda'nın Lahey kentinde bulunan Mesdag panorama müzesi, bulunduğu Scheveningen plajının 1881'deki halini tanımlayan dünyanın en eski panorama resmine ev sahipliği yapar (Şekil 2.3). İsviçre'nin Luzern kentinde bulunan Bourbaki Panorama Müzesi Fransa Prusya savaşını anlatan 1881 tarihli resmin yeniden üretilmesiyle meydana gelmiştir (Şekil 2.4). İstanbul'daki "Panorama 1453 Tarih Müzesi" ise İstanbul'un fethini anlatan bir müzedir. İstanbul'daki panorama müzesi 2009 yılında inşa edilmiş ve içerisindeki panorama resmi de yine bu tarihte yapılmıştır (Şekil 2.5).

Panorama müzeleriyle ilgili tartışmalar kurulduğu dönemlerden günümüze devam etmektedir. 19. yüzyılda ilüzyon yaratarak yeni bir gerçeklik algısı oluşturma üzerine olan görsellik araçlarına ilgi ve doğu seyahatlerinin burjuva için popüler olması o dönemki panoramaları çekici kılarken, günümüzde yeni inşa edilen panorama müzeleri bilinmeyene olan meraktan öte, tema parklara yaklaşan bir görselliğe sahiptir. "Panorama müzeleri gibi gerçeklik algısıyla oynayan mekanlarda sıkça tartışılan konu "kültürün disneyifikasyonu"dur. Bu tip yerlerin bilimsellikten uzaklaşıp tema parkı konseptine yakınlaşması tehlikesi her zaman vardır" (Kenderdine, 2007). Griffith (2003) yüz yıl önceki görsel teknolojilerde de şimdiki multimedya sergileri olan müzelerde de aynı tartışmaların yaşandığını söyler. Bunlar; bilim ve gösteri, bilgi ve eğlence, pasif ve interaktif izleyici arasındaki zıtlıklardan kaynaklanmaktadır.



Şekil 2.3 : Panorama Mesdag, Lahey, Hollanda (Url-3).



Şekil 2.4 : Bourbaki Panorama Müzesi, İsviçre (Url-4).



Şekil 2.5 : İstanbul 1453 Panorama Müzesi (Url-5).

Lahey’de bulunan Panorama Mesdag (Şekil 2.3), diğer panorama yapılarından farklı olarak sergilediği Secheveningen plajının panorama resminin yanında, tiyatro deneyimine yakın dekorlarıyla 19. yüzyılın panorama gibi popüler bir gösteri formu olan dioramaya² da benzer.

2.1.2 Panorama gravür, resim ve fotoğrafları

Panorama ile yakından ilişkili olan manzara (landscape) kavramını araştırınca, kelimenin daha çok resimdeki manzara ya da peyzaj mimarlığı alanlarında çağrışım

² Diorama, günümüzde bir şeyin 3 boyutlu modelini tanımlayan bir kelimeyken, 19. yüzyılda mobil tiyatro mekanlarını tanımlamak için kullanılıyordu.

yaptığı görülüyor. Yer (place) ve mekan (space) kavramları konusunda tanımlamalar daha netken, manzara (landscape) bu kavramlarla birlikte düşünülüyor ve çok farklı çağrışımlarda karşılık buluyor. Mitchell (1994), manzara kavramının derinlemesine analiz edilmediğini, resimle ilgilenen sanat tarihçilerinin, peyzaj mimarlarının ya da kültürel coğrafya alanında çalışanların tekelinde olduğundan bahsedip, esasında kavramsal bir bütünlük içeren yer, mekan ve manzara üçlemesi üzerine bir çalışma yapılmamasına değiniyor. Bate (2009) ise, manzaranın (landscape) tanımını bakış noktasının şehre/bahçeye/ülkeye/parka/ensüstriyel atık alanına/kamusal alana ya da mimarlığa, doğaya bakacak şekilde organize edilmesi olarak genişletebileceğimize değiniyor. Manzara (landscape) kavramı 19. Yüzyıldan bu yana iç mekandan, panoramik görünümüne, deniz manzarasından, endüstriyel mekanlara çok geniş kapsamlı bir kullanıma sahip olmakla birlikte üzerinde mutabık kalınan en geniş anlamda mekanı temsil etmemiştir.

Fotoğraf icad edildiğinden bu yana kent, fotoğrafın önemli konularından biri olmuştur. Tarihteki ilk fotoğraflar kent görünümleridir. İstanbul'un kent temsilleri önceleri şehre gelen yabancı seyyah-ressamların ürettiği panorama çizimlerinden oluşur, bunların bir kısmı görevlendirme ile gelen ressam-larken bir bölümü de doğuya seyahat eden seyyah-ressamlardır. Sonraları saray ressam-ları da aynı noktalardan İstanbul panoramaları üretmeye başlarlar. İcad edildiği dönemde panoramalar, orta sınıf tüketicilere farklı gösteriler sunan yeni bir görsel temsil teknolojisiydi. “Bu görüntüler, seyahat edemeyenler, ya da gideceği yerle ilgili önceden veri toplamak isteyenler için önemli bir gerçek simülasyonuydu” (Kenderdine, 2007).

Fotoğraf ve panorama üretimi birbirini besleyen bir ilişki içindedir. Panorama ressam-ları fotoğrafı kullanırken, fotoğrafçılar da panoramik formatı kullanırlar. Eadward Muybridge, 1878'de San Francisco'nun 13 segmentten oluşan bir panoramasını yapmıştır (Şekil 2.6, 2.7, 2.8). Yüksek bir tepeden çekilen 360 derecelik bu panorama, San Francisco'da henüz 200 000 kişinin yaşadığı döneme aittir. Panoramalarının yanı sıra ilk hareketli fotoğrafı çekmesiyle de bilinen Muybridge ve panoramik fotoğraflar çekmek için ilk ekipmanları bulan Lumiere kardeşler sinemanın öncülü olarak kabul edilebilecek panoramik görüntülere imza atmışlardır.



Şekil 2.6 : San Francisco panoraması, Eadweard Muybridge, 1878 (Url-6).



Şekil 2.7 : San Francisco panoraması, Eadweard Muybridge, 1878 (Url-7).



Şekil 2.8 : San Francisco panoramasının kitaplaştırılmış hali, Eadweard Muybridge, 1878 (Url-8).

2.2 Panorama Ritüeli: Kültürel Bir Pratik Olarak Panorama Deneyimi

Yüksek bir noktaya çıkıp kenti yukarıdan görmek önemli turistik aktivitelerden biridir. Halihazırda bildiğimiz ikonik kent sembolleriyle, yukarıdan bakışın sağladığı imkanlarla gördüğümüz yeni yapılar arasında ilişki kurmayı sağlayan bu turistik ritüel, kent imgesinin hafızaya kazınmasına neden olur. “Panoramik görünüm deneyimi başdöndürücü ve şaşkına çevirici olsa da, karşıkonulmaz bir çekiciliğe sahiptir. New York’a gelen turistler için Empire State binasının çatısı ya da Manhattan’da bir helikopter turu zorunlu gezilerdendir” (Wallach, 2010). De Certeau (1984), kente yukarıdan bakmanın karmaşık görünen kenti okunur bir metne dönüştürdüğünü söyler.

Dünya Ticaret Merkezi’nin zirvesinde olmak, zirvesine yükselmek demek kentin egemenliğine yükselmek demektir. Bu kentin gövdesi, artık, ne kendisini anonim bir kurala göre çevreleyen ve sonra yeniden tersine çevreleyen sokaklar tarafından sarmalanmakta ne de bu kadar farklılığın oluşturduğu uğultunun ve trafiğin neden olduğu sinir krizi tarafından sahiplenilmektedir. Bunların oyununda oyuncu ya da oynayan konumunda da değildir artık. Yukarı yükselen, tüm yazar ya da izleyici kimliklerini kendinde toparlayan, harmanlayan kitlenin de dışına çıkmış olur...Yükselerek gözetleyiciye dönüşür. Kendisiyle kitle arasına bir mesafe koyar. Sizi büyüleyen dolayısıyla “size sahip olan” dünyayı gözlerinizin önüne seren bir metne dönüşür. Bu yükseliş bu dünyayı okumanızı, büyük bir Göz olmanızı, Tanrı’nın gözü olmanızı sağlar. İnceleyici ve bilincirici bir itkinin yarattığı bir abartı, bir aşırılıktır bu. Gözetleyici bir noktadan başka bir şey olmamak, işte bilginin kurgusu budur (De Certeau, 1984, s.186).

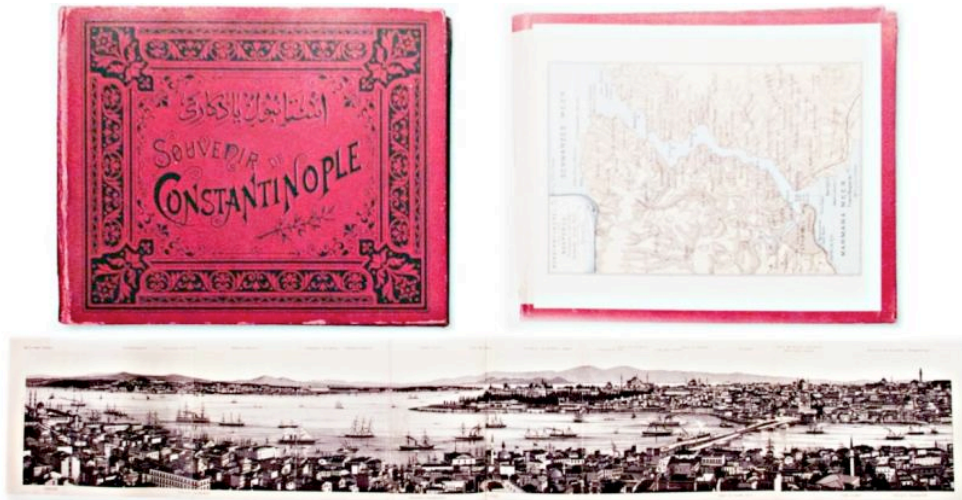
İstanbul’a gelen turistler için de Galata kulesine çıkıp tarihi yarımadaya bakmak vazgeçilmez bir ritüeldir. Kentin yeni gelişen noktalarında ise bu ritüel gökdelenler aracılığıyla gerçekleştirilir. “Seyir terası” olarak bilinen noktalardan tarihi İstanbul panoramasına alternatif olarak yeni görSELLİKLER eklenir. İstanbul Boğazı’nda ya da yüksek noktalarda ücret karşılığında kullanılan teleskoplar panoramik bir İstanbul görünümünü sunar ve detayları görmeyi sağlar. Bu görünüm İstanbul’un kendine özgü topoğrafyasından ötürü bir çok farklı noktadan farklı yerlere bakış avantajı sağlar.

2.3 Panorama Temsilini Çoğaltmak ve Yaygınlaştırmak: Kartpostalın Edisyonuna Kent Panoraması

19. yüzyıl sonlarında fotoğrafa olan ilginin artmasıyla, kent görünümünü içeren kartpostallar üretilmiş ve turistik amaçlarla yayılmaya başlamıştı. Bu dönemde kartpostal üretim süreci, öncelikle fotoğrafların editörlere sunulması, ardından

seçilen fotoğrafların baskı için yurt dışına gönderilmesi, provaların editörlere geri gönderilmesi ve bunların onaylanmasının ardından kartpostalların çoğaltılması şeklinde olmaktadır (Sandalcı, 2000). Kartpostalların yanı sıra şehirlerin tanıtımı için albümler ya da hediyelik eşya olarak da satılabilecek edisyonlu panoramalar da dönemin popüler kent temsili yöntemleriydi. Kartpostal ilk olarak 1869'da Avusturya, ardından 1870'lerde Fransa'da kullanılmaya başlanmış ve özellikle normal postadan daha ucuz olması nedeniyle hızla ilgi kazanmış bir iletişim aracıydı. Günümüzde bildiğimiz şekliyle resimli kartpostallar 1891'den itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Bu tarihlerde özellikle fotoğrafa olan ilginin artmasıyla kartpostallar düşük gelir seviyesine sahip meraklılar için fotoğrafların toplanması açısından da önemli olacaktır (Eken,1992).

Max Fruchtermann 1895'te ilk Osmanlı kartpostal serisini Breslau'da bastırmıştır. Bu kartpostallar özellikle turistler aracılığıyla, Osmanlı İmparatorluğu'na dair görüntülerin dünyaya yayılmasında önemli rol oynamıştır. Koleksiyonerler ve tarihçiler için ise bu kartpostallar sadece 19. yüzyıl İstanbul'unun manzara ve panoramalarını sunması açısından değil aynı zamanda, dönemin siyasi olaylarından, etnik çeşitliliğe birçok konuda belge teşkil etmeleri açısından da önemlidir (Sandalcı, 2000). Sheffer (1999), oryantalist kartpostallara ilginin yoğun olmasının bir nedenin de bu kartpostalların yasaklanması olduğunu söyler. "1909'da Osmanlı imparatoru cami, saray yapıları ve bahçelerinin yer aldığı kartpostalların dağıtımını yasaklamış bu durum Avrupalı ve Amerikalı koleksiyoncuların ilgisini daha da arttırmıştı" (Sheffer, 1999).



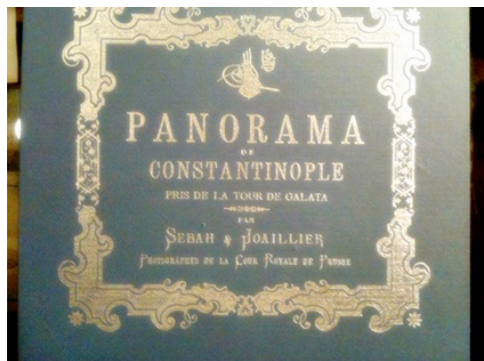
Şekil 2.9 : Souvenir de Constantinople, Fruchtermann, İstanbul (Url-9).

Max Fruchtermann kartpostalların yanı sıra biri taş baskısı olmak üzere dört albüm de üretmiştir. Bu albümlerden taş baskı olan ilki *Souvenir de Constantinople* 5 parçalı bir panorama ve 19 sayfada toplanan 37 farklı resim ve albümün sonunda renkli bir İstanbul haritasından oluşmaktadır. (Şekil 2.9) 12,5x15.5 büyüklüğünde olan bu albüm kapağında Fransızca ve Osmanlıca “İstanbul hatırası” yazar (Sandalcı, 2000).

Tarihi İstanbul panoramaları günümüzde de objeleştirilerek sınırlı edisyonlar halinde satılmaktadır. Panoramanın, fotoğrafa kıyasla satın alınacak bir ürüne dönüştürülmesi, üretiminin görece daha sınırlı olması, fiziksel olarak muhafaza edilmesinin zorluğu ve içerdiği bilginin kapsayıcılığı nedeniyle daha anlamlı görülebilir. Fotoğraf tarihçisi Engin Özendes’in önsözünün eşlik ettiği 19. Yüzyıl sonlarında Sebah & Joallier tarafından Beyazıt ve Galata kulelerinden çekilmiş iki panorama özel kutuları içinde sınırlı sayıda tıpkıbasım olarak üretilmiştir. (Şekil 2.10, 2.11)



Şekil 2.10 : Panorama De Constantinople Pris De La Tour De Seraskierat, (Tıpkıbasım), 2013 (Url-10).



Şekil 2.11 : Panorama De Constantinople Pris De La Tour De Galata, (Tıpkıbasım), 2013 (Url-11).

Panorama fotoğraflar parça parça çekilip birleştirildi. Aynı eksen etrafında dönerek çekmek fotoğrafçıya büyük kolaylık sağladı. İstanbul, 360 derecelik bu dönmeyi sağlayan minarelerin şerefeleri, Galata ve Beyazıt kuleleri ile şanslı bir kenti. Beyazıt Kulesi'nden Boğaz'a dik olarak bakılır, önde Süleymaniye ile Haliç görüntülerde yerini alırdı. Galata Kulesi ise, Tarihi Yarımada'nın üzerinden Marmara denizine hakim görüntüler verirdi. Panoramalar genellikle 12-10-8 veya daha az parçadan oluşmaktaydılar. Uzunlukları ise ortalama 2.00-3.50 m. civarındaydı. Ayrı ayrı çekilen fotoğraflarda ufuk çizgilerinin birbirini düzgün olarak tamamlaması, ışığın ayarlanması, tamamen fotoğrafçının becerisine kalmaktaydı. (Özendes, 2013)

Kentin panorama temsillerini içeren kartpostallar, kentin kısa özetini görsel olarak ifade ettiği için, onu edinen kişinin zihninde idealize edilmiş bir kentsel hafıza oluşturur. Turistin görmeyi beklediği kent imgesini gösterip kendi hafızasında da o imge üzerinden içselleştirmesini sağlar. Günümüzde turistik bir nesne olarak kartpostallar hala ilgi gören kent temsilleridir. Kartpostalların ilk üretildiği döneme göre bilindik formundan çıkıp üç boyutlu ve metne de yer verilen çeşitli versiyonları, ilk defa görülen bir kentin kısa bir özetini alıp yanında götürmek isteyenlere hizmet etmektedir. Bu temsillerin daha çok müze mağazaları gibi yerlerde satılıyor oluşu kent imgesinin biriktirilen bir obje olmasını destekler (Şekil 2.12).



Şekil 2.12 : İstanbul Silueti Pop-up Kartpostal, İstanbul Panorama Pop-up (Url-12).

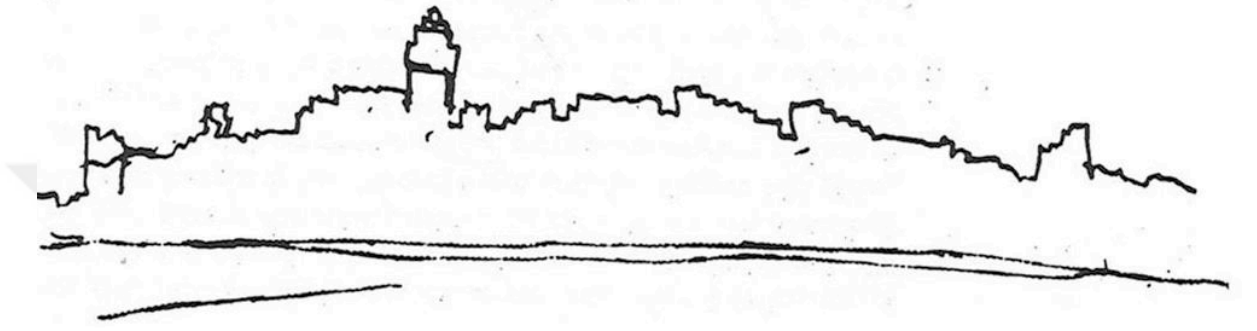
2.4 İstanbul Panoramaları

2.4.1 Topografya, siluet ve panorama ilişkisi bağlamında İstanbul'un özel durumu

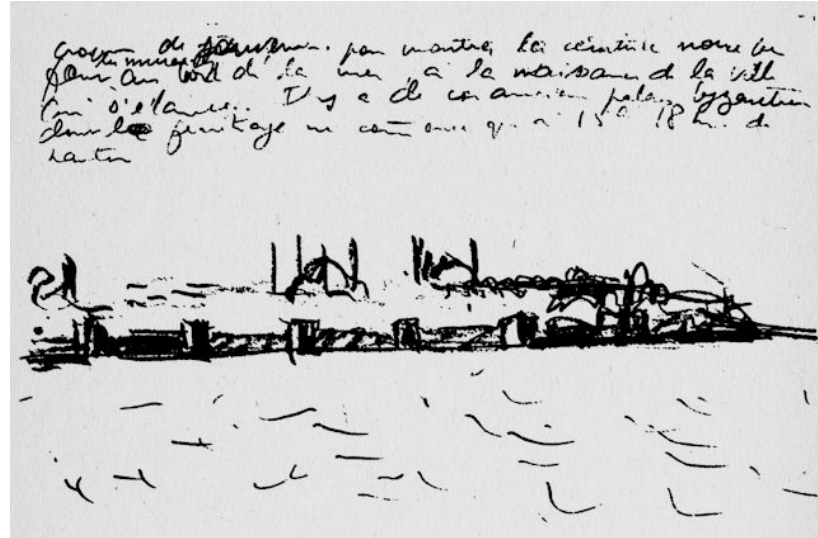
Bütüncül bakışa ilginin nesnesi olan kent, panoramalarla temsil edilerek bütüncül bir kavrayışla anlaşılacak istenir. Kent topografyasının çeşitli yüksekliklerden bakış olanakları sağlaması bir çok panoramik görünüm ve birbirinden çok farklı kent silüetlerinin oluşmasına yol açar. Panorama üretimi için seçilen noktalar, hem kentle izleyici arasına belirli bir mesafe koyar, hem de o mekanın içindedir. Bu bağlamda panoramanın nereye baktığı kadar nerden baktığı da önemsenmesi gereken bir konudur. Araya konulan bu mesafe görüş açısına giren manzara ile ilgili yorum yapmayı kolaylaştırır. Bazı kentlerin panoramaları diğerlerinden daha ilgi çekicidir, bu, o kentin topoğrafyasıyla yakından ilişkilidir. Kendine özgü topoğrafyası olan kentlerin panoramaları her zaman daha ilgi çekici olmuştur. Bu yüzden İstanbul gibi kendine özgü bir topoğrafya ve karşı kıyıdan bakış imkanına sahip bir şehrin panoramasının yapılması daha anlamlı görülür. “Eğimli araziler, tepe ve sırtlardaki uzaklaşan yüzeyleri, alçalıp yükselen çizgileriyle hareketi çağrıştırmalarının yanısıra, arazinin içinde gerçekte hareket edildiğinde de, yükseltelerin devamlı çeşitlilik gösteren arazi biçimlerini ve bunlar arasındaki sayısız çeşitlilikteki ilişkileri gözlemciye sunar” (Dorward, 1990).

Siluet ve panorama birbirinin yerine geçebilen, günlük kullanımda bazen aynı şeyi ifade eden kavramlardır. Siluet bir cisme arkadan ışık geldiğinde sadece çevresinin belli olduğu duruma verilen addır. Panorama ve siluetin ilişkisine bakıldığında, aslında bir panoramanın siluetinden bahsedilebilir. Her iki kavram da kent kimliğini oluşturmada ikonik denilebilecek öneme sahiptir. Bulunulan konuma göre kentin bir çok panoraması ve silueti mevcuttur; fakat, İstanbul silueti denilince daha çok tarihi yarımadanın siluetinden bahsedilir. Kostoff (1991), siluetin kent için, bir bina ya da bina grubu için olduğundan çok daha fazla anlam taşıdığını, kentin imzası, kimliğinin en öz ifadesi, en gösterişli biçimde sergilendiği yer, inancın, gücün ve başarının şehre gelenlere sunulduğu görünüş olduğunu söyler. Gücün sergilendiği yer olarak siluet dönemlere göre dinin, devletin ya da ekonominin etkisi altında kalmıştır. Uzun geçmişi olan kentlerde böyle bir sürecin varlığı silueti tarihsel bir belgeye dönüştürür. Siluet içinde barındırdığı farklı işlevlerdeki yapılara, anıtlara, ibadet

yerlerine ve doğal zenginliklerine göre şehrin yaşamı konusunda mesajlar verir. Kentlilerin yaşayışına dair özet bir bilgi sunar. Köksal (2011), bir çok dünya kentinin o kentle özdeşleşmiş yapılarla anıldığından bahseder. İstanbul içinse bunun gibi tek bir yapıdan bahsedilemez. Bunun yerine kentle özdeşleşen imge tarihi yarımada silüetidir. İstanbul silüetinin çizim ya da fotoğraflarına bir çok örnek gösterilebilir. Corbusier de İstanbul silüetini eskizleriyle görselleştirenlerdendir (Şekil 2.13, Şekil 2.14).



Şekil 2.13 : Constantinople, Corbusier, 1911 (Url-13).



Şekil 2.14 : İstanbul Panoramasi, Corbusier, 1911 (Url-14).

Attoe, silüetleri taşıdığı anlamlara bağlı olarak değerlendirmekte, birçok değeri, sade ve yalın bir dille anlatması sebebiyle “ikon” olarak nitelendirmektedir. Silüet öncelikle bir “semboller topluluğu”dur. Kentin kısa anlatımı, sembolüdür. Böyle bir önemi olduğu için de kent için çok değerli hale gelmektedir. Bu sebeple eğer şehrin yeterince ifadeli ve etkili bir silüeti yoksa, bunun oluşturulması için özel çaba harcanmaktadır. Pamuk’a (1999) göre, kentlerin vazgeçilmez ilk imgesi silüet ve kafada da bir harita varsa, ikisinin karışımı şehirde çeşitli noktalarda kesik kesik görünen bir hayalettir. Bu resmin ara ara gözükmesi, denizin de arada bir karşımıza çıkması önemlidir (Şekil 2.15).



Şekil 2.15 : Yazar tarafından çekilen İstanbul Silüeti, 2017.

2.4.2 Tarihsel bağlamda İstanbul panoramaları

15. yüzyıl rönesans dönemi buluşu olan geniş kent görünümüleri betimleyen panoramik gravür, dönemin büyük kentleri hakkında görsel bilgi üretimi için icad edilen bir tekniktir. Surlarla çevrili ortaçağ kenti daha çok kuşbakışı görünümle temsil edilebilirken, surları aşan kent, panoramik bir görüntü sunmaya başlamıştı. Bu yatayda genişleyen çizimler o dönemde “panorama” olarak ifade edilmese de panorama kelimesinin ortaya çıkışıyla kendilerinden böyle bahsedilecektir.

Işın’ın (2008) aktarımına göre Melchior Lorichs’in 16. yüzyıl ortalarında yaptığı 12 metre uzunluğunda ve 45 cm genişliğindeki İstanbul panoraması, ikonik İstanbul panoramalarının ilk örneklerindedir (Şekil 2.16, 2.17). Osmanlı hakkında gözlem yapmak için İstanbul’da bulunan başka Avrupalılar olsa da, daha önce benzeri

görülmemiş bir İstanbul panoraması oluşturmasıyla Lorichs diğer gezginlerden ayrılmaktadır. Lorichs'in panoraması gündelik hayattan sahneler içermesiyle de diğer panoramalardan ayrılır. Morkoç (2005) oryantalizmin 19. yüzyılda Doğu'nun Avrupalılar tarafından temsilleri gibi düşünülse de Lorichs'in panoramalarına bakınca bunun aslında 16. yüzyılda başladığını söyler. Işın (2008) 16. yüzyılda şehir fizyonomisindeki dönüşümün çok odaklı bakışı zorunlu kıldığını söyler ve Melchoir Lorichs'in çiziminin bu tekniği uygulayan ilk örnek olduğunu belirtir. "Her odak, gözün algı alanına giren tek bir karedeki şehir görüntüsünü saptar ve gözlemci yatay eksen üzerinde yer değiştirerek çizdiği kareleri birbirine ekleyip panoramik kurguyu inşa eder." (Işın, 2008, s.26)



Şekil 2.16 : Lorichs'in İstanbul panoramasından kesit, 1559 (Url-15).



Şekil 2.17 : Lorichs'in İstanbul panoramasından kesit, 1559 (Url-16).

18. yüzyıl sonunda İstanbul'un modernleşme tarihinde önemli bir rol oynayan Antonie-Ignace Melling, İstanbul'a Lorichs gibi bir elçinin yanında gelmiş ve saray çevresine girmiştir. Saray mimarı olarak görevlendirilmesinin yanısıra, Sarayburnu'ndan Tophane-i Amire'nin sonuna kadar olan bölgeyi dönemin yapılaşmasını ön plana çıkararak panorama formunda görselleştirmiştir (Işın, 2008) (Şekil 2.18).



Şekil 2.18 : İstanbul panoraması eskizi, Melling, 18. yy sonu (Url-17).

19. yüzyıl ortalarında fotoğraf öncesi İstanbul panoramalarının son örneklerinden olan Dunn'ın panoraması (Şekil 2.19), Topkapı sarayından başlayıp Galata ve

Boğaziçini izleyerek başladığı noktaya geri döner. Tam bir daire çizmiş olmasıyla İstanbul'un en geniş panoramik görüntüsünü sunar. (Işın, 2008)

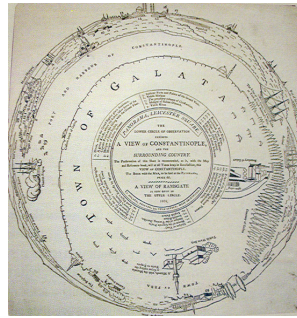


Şekil 2.19 : İstanbul panoraması, Dunn, 19. yy ortası (Url-18).

19. yüzyıl başında önce Londra daha sonra Paris'te popülerleşip diğer Avrupa kentleri ve Kuzey Amerika'ya yayılan bir kitle eğlence aracına dönüşen panoramalarda sergilenen ilk kentlerden biri İstanbul'du. Panoramayı icat eden Robert Barker'ın oğlu Henry Barker, Londra'daki panorama yapısında sergilenmek üzere bir panorama resmi yapmaya İstanbul'a gelmiş Galata Kulesi (Şekil 2.20) ve Beyazıt Kulesi'nden panoramalar üretmişti. Dönemin ilgiyle takip edilen kentlerinden olan İstanbul'un 27.5 metre genişliğinde ve 17.3 metre uzunluğundaki panoraması Londralı izleyiciler için heyecan verici bir görünümdü (Şekil 2.21, Şekil 2.22).



Şekil 2.20 : Galata'dan İstanbul Panoraması, Henry Barker, 1801 (Url-19).



Şekil 2.21 : Londra'daki panorama sergisinde yer alan İstanbul resminin planı (Url-20).



Şekil 2.22 : Londra'daki İstanbul panoraması sergisinde ziyaretçiler (Url-21).

Londra darphanesinde ressam olarak çalışan İskoç asıllı Robertson, imparatorluk parasının yeniden tasarlanması amacıyla İstanbul'a getirilen teknisyen grubundadır. Bu tarihten itibaren İstanbul'u belgeleyen Robertson'un 1857 tarihli Beyazıt Kulesi'nden çekilmiş İstanbul panoraması (Şekil 2.23), bilinen ilk panoramik İstanbul görüntüsüdür. İstanbul fotoğraflarında mekân olarak daha çok Sultanahmet, Ayasofya, Galata, Tophane ve Beyoğlu'na yoğunlaşan Robertson'un, İstanbul Boğazı ve kıyılarına dair fotoğrafları daha azdır. Bizans ve Osmanlı döneminin anıtlarına yoğunlaşan Robertson, fotoğraflarında ön planda sıklıkla insan figürlerine yer vermiştir. Bu figürlerin fotoğraflara doğal bir hava katmasının yanı sıra mimari anlamda bir ölçek oluşturmaları işlevleri de vardır. Bu çekim tarzı Robertson'u zamanının fotoğrafçılarından ayıracak bir unsurdur (Öztuncay, 2003).

Robertson'un panoramalarının yanısıra gündelik hayattan kesitler içeren fotoğrafları da mevcuttur. Robertson bu görüntüleri daha sonra Paris Uluslararası Sergilerinde sergiler. Kargopoulo, Abdullah Kardeşler, Gülmez Kardeşler, Guillaume Berggren, Sebah&Joaillier gibi isimler Robertson'dan sonra İstanbul üzerine panorama fotoğrafı üreten fotoğrafçılardır.



Şekil 2.23 : Beyazıt Kulesi'nden İstanbul Panoraması, Robertson, 1857 (Url-22).

Tünel meydanındaki Metro Han'dan 1955 yılında çekildiği tahmin edilen panoramanın kimin tarafından çekildiği bilinmemektedir (Şekil 2.24, Şekil 2.25, Şekil 2.26, Şekil 2.27). Sinan Genim tarafından kitaplaştırılan bu panorama 8 kareden oluşup 20,3x238 cm ölçülerindedir. Genim (2013) bu panoramanın tarihlendirilmesinde şehir hatları vapurlarından yararlandığını söyler.



Şekil 2.24 : Anonim İstanbul Panoraması, 1955 (Url-23).



Şekil 2.25 : Panorama 1955'ten kesit (Url-24).



Şekil 2.26 : Panorama 1955'ten kesit (Url-25).



Şekil 2.27 : Panorama 1955'in tamamı (Url-26).

Panorama kavramı ortaya çıktığı dönemde kent ve savaş tasvirlerinin yapıldığı silindirik bir gösteri mekanını temsil ederken sonraları yatayda genişleyen formatta üretilen resim, gravür ve fotoğraflar bu isimle anılmaya başlanmıştır. Bölüm başlangıcında her iki dönem de tarihsel bağlamda incelenmiştir. Panorama bir temsil biçimi olmanın ötesinde kültürel bir pratik olarak da ritüelleşmiş, kenti izleme halini tanımlar. Panorama temsiline kartpostal ya da edisyonlu baskılar olarak çoğaltılmış halleri, kentin sembollerini bir arada görüp, edinmek isteyenler için anı objesi olarak karşılık bulur. Bölümün son kısmında İstanbul panoramaları topografya ve silüetle ilişkileri bağlamında araştırılmış ve tarihsel olarak önemli örnekler üzerinden incelenmiştir. Bunlar kentin ilk geniş görünümünü içeren gravürler, fotoğrafa geçişten önceki son çizimler ve ilk fotoğraf örnekleri üzerinden bir izlek oluşturmuştur. İstanbul panoramaları ilk örneklerinden itibaren incelendiğinde 20. yüzyıla kadar olan panoramaların İstanbul'a çeşitli amaçlarla gelmiş Avrupalılar tarafından üretildiği görülür. Bu durum fotoğrafın icadından sonra yavaş yavaş değişmeye başlasa da üretilen imgeler hep aynı iki noktadandır ve birbirini tekrarlar.

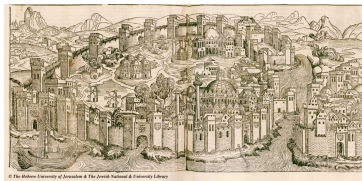
3.PANORAMANIN POLİTİKASI

İktidarların kent ve mekan üzerinden ideolojilerini empoze etmeye çalışmaları her dönemde farklı ölçülerde görülen bir durumdur. Bu bağlamda mimarlık, iktidarların ideolojilerini imal ettikleri bir pratik olarak karşımıza çıkar. Kentin tarih boyu yaşadığı değişimleri okumayı sağlayan bir semboller topluluğu niteliğindeki kent panoramaları erklerin iz bırakma mücadelesi verdiği bir kent imgesidir. Siyasal ideolojilerin panoramayla kurduğu ilişki; kentin izleyen ve izlenen hali ve panorama iktidar ilişkisinde akla gelen bir diğer kavram olan panoptikon üzerinden araştırılıp, İstanbul'un kentsel gelişiminin güncel panoramaları nasıl etkilediği anlaşılmaya çalışılacaktır.

3.1 Erklerin Panoraması

“Şehri bir bakışta zihnin tabularasa'sına kaydeden bu topografik görüntü, Batılı gezginlerin rönesans döneminden itibaren kurguladıkları İstanbul imgesine açık bir gönderme yapmaktadır. İmge, panoramik görüntüdeki yatay ve dikey düzlemde birbirini izleyen ve sonsuza doğru akıp giden iktidar sembollerinin karmaşasından doğmuştur” (Işın E., 2008, s.10).

Kent temsilinin yönetimler tarafından manipüle edilmesi sıkça karşılaşılan bir durumdur. Westbrook (2005), panorama üreten sanatçıların, kimin siparişi üzerine çalışıyorsa onun istediği yönde İstanbul panoramasını manipüle ettiğinden bahseder. 1453'te Osmanlı'nın İstanbul'u işgal etmesinden sonra Batılı gezginlerce yapılan panoramalarda Hristiyan yapılarının Osmanlı yapılarına göre daha büyük gösterildiği, şehrin Hristiyan görünümünün vurgulandığı görülür. Bunlara örnek olarak, Christoforo Buondelmonte, Hartmann Schedel, Walter Denny'nin panoramaları verilebilir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 : İstanbul, Schedel, 1493 (Url-27).

Fotoğrafın icadından sonra uzun süre İstanbul panoramalarının hep aynı 2 noktadan üretildiği görülür. Bunlar Galata ve Beyazıt Kuleleridir. Bu noktalardan tarihi yarımadaya bakışın dönemin oryantalist taleplerince şekillenmesi ve İstanbul panoramalarını ilk üretenlerin Avrupalı gezginler olması panorama üretiminin neden hep aynı yerleri gösterdiğini açıklayabilir.

Sevilen imgeler arasında hep aynı noktadan (Galata kulesinden) çekilmiş tarihsel yarımada panoramaları bulunur. Ama tarihsel yarımadadan Beyoğlu'na bakış yok gibidir. Robertson ve Beato'nun Beyazıt kulesinden aldığı Pera ve Galata panoraması 1860 gibi erken bir tarih taşır, ama neredeyse hiç yinelenmeyecektir. Herhalde müşteri talebi aksi yöndeki bakışa yöneliktir. Tarihsel yarımada içindeki kimi noktalardan alınma panoramalara da rastlanmaz. Oysa Edirnekapı, Mihrimah, Fatih, Cerrahpaşa, Beyazıt, Sultanahmet, Nuri Osmaniye gibi camilerin minarelerinden farklı farklı panoramik görüntüler almak tabii ki mümkündür. Ancak deneyen bulunmaz. Dünyanın neredeyse amblematic ve arketipal Şark kenti olarak düşlenen bir yerleşmenin bir tür Garp kenti gibi tahayyül edilen Pera'dan nasıl gözüktüğü merak edilir. Bu kalıp bakış açısı, en azından cumhuriyete kadar aşınmayacak ancak 1920'lerde silinecektir (Tanyeli, 2010).

Günümüzde panorama üretimlerine bakınca, fotoğraf temelli panoramalar göze çarpmaktadır. Kentin tek bir noktadan temsilinin imkansızlığı düşünüldüğünde güncel panoramaların “hibrit panoramalar” olarak ortaya çıkması anlaşılabilir. Yeni “seyir noktaları”ndan çekilen fotoğraflar temel alınarak yeni kent panoramalarının üretildiği görülmektedir. Yeni seyir noktaları şehrin yakın zamanda gelişen alanlarındaki yüksek yapılardır. Kentteki karmaşık ilişkiler ağı yüksek bir noktadan araya mesafe girmesiyle daha çözümlenebilir hale gelir.

Kule Paris'e bakmaktadır. Kule'yi ziyaret etmek demek, Paris'in belli bir özünü algılamak, anlamak ve onun tadını çıkarmak için balkona çıkıp oturmak demektir..Genellikle dam köşkleri doğaya tepeden bakış noktalarıdır, doğanın öğelerini, sularını, vadilerini, ormanlarını ayakları altında tutarlar; öyle ki “güzel görünüm” turizmi, hiç kuşkusuz doğacı bir mitoloji içerir. Kule'ye gelince, o, doğaya değil de kente bakar; bununla birlikte Kule, ziyaret edilen bakış noktası konumundan dolayı, kenti bir tür doğa haline getirir; insanların karıncalar gibi kaynaşmasından peyzaj oluşturur, çoğunlukla karanlık kent mitine romantik bir boyut, bir uyum, bir hafiflik katar; onun aracılığıyla ve ondan hareketle, kent, kendilerini insanların merakına sunan büyük doğa temalarıyla birleşir (Barthes, 1979, s.17).

Barthes'ın “deşifre etmek” olarak tanımladığı zihinsel etkinlik, turistin Eyfel Kulesi'ne çıktığında kendisinin kente dair sahip olduğu bilgiyi panorama üzerinde yeniden analiz etme anıdır. “Nedir aslında bir panorama? Deşifre edilmeye çalışılan bir görüntüdür; içinde, bilinen yerlerin tanınmaya, işaret noktalarının saptanmaya

çalışıldığı bir görüntüdür” (Barthes, 1979). Panorama turistin kentle ilgili bilgisini özetleyen bir araçtır. Referans noktaları belirlenir, bu noktalara göre hangi yapının nerede olduğu tahmin edilmeye çalışılır ve turist kenti bütüncül bir bakışa sahip olmanın avantajıyla tekrar algılar ve canlandırır. Böylece içselleştirilmiş bir kent görünümü hafızalara kazınır. Barthes (1979), bunu “ bir bakıma kavrama da budur işte: yeniden oluşturmaktır, zihnimizde belleğe ve heyecana Paris’in bir görüntüsünü üretecek biçimde işbirliği yaptırmaktır” diye betimler. Panoramik bakış görüntünün üzerinde hakimiyet hissi sunar. Günümüzde artık her noktasına hakim olmanın imkansız olduğu kentle tekrar bağ kurmayı hedefler. “Hazmetmek için çok büyük olan bir kekin önündeki çocuk gibi, panoramanın da hazmedilmesi imkansızdır. Panorama, bakanın amacına göre tatmin edici ya da etmeyici olabilir. Panorama görkemli, pitoresk ve heybetlidir” (Bate, 2009).

Böylelikle her panoramik görünümün karmaşık ve diyalektik doğasına yaklaşıyoruz; bu, bir yandan keyifli bir görünümdür, çünkü Paris’in sürekli bir görüntüsü boyunca ağır ağır, hafifçe kayabilir; ve uzaktan, yükseklik mutluluğu içinde algılanmış olan bu büyük maden ve bitki düzlemleri örtüsünü, ilk anda hiç bir “engel” (engebe) bozmaz; ama öte yandan, bu sürekliliğin kendisi bile zihni belli bir çatışmaya çeker, deşifre edilmek ister, onda yeniden göstergeler bulmamız, onda yeniden tarihten ve mitten gelmiş bir yakınlık bulmamız gerekir; işte bu yüzden, bir panorama asla bir sanat yapıtı gibi tüketilemez, çünkü bir tablonun estetik bakımdan ilginçliği, onda bilgiden doğan özel noktaları tanımaya çalıştığımız anda sona erer. (Barthes, 1979, s.20)

Barthes’ın deşifre etmek diye tanımladığı eylemi Frisby kentin hiyerogliflerini çözmek olarak değerlendirir. Frisby (1998), kentin sınırlarını deşifre etmenin dedektif gibi bir kent okuyuculuğu gerektirdiğini söyler. Metin olarak kent, okuyucu ya da okuyucularının olduğunu farzeder. Baudelaire’den beri çoğunlukla flanör (ya da çok nadiren flanöz) olarak tanımlanan bu okuyucuların, kentteki güç ilişkileri, cinsiyet, sosyal sınıf, etnisite, jenerasyon yönünden çok katmanlı, farklı karakterlere sahip olabileceği kabul edilmelidir. Metin olarak kentin okunur olduğu varsayılır. İçinde bulunduğumuz zaman diliminde olmasa bile gelecekte okunur olacaktır. “Walter Benjamin, 19. yüzyılın günümüzde “okunur hale gelme”sinden bahseder” (Frisby, 1998).

3.2 İzleyen/İzlenen bir Yapı Olarak Kent

Henüz panoramik kent tasvirlerinin yapılmadığı, yüksek bir kuleye çıkıp kenti izleme halinin başlamadığı ortaçağda bile kentin seyredilecek bir görüntü olarak algılanması söz konusuydu. Hayali bir göz tarafından yüksek bir noktadan kurgulanmış kent tasvirleri yapılmaya başlanmıştı. De Certeau (1984), kentten zevk alabilmek için kentin seyredilebiliyor olması gerektiğini söyler. Ortaçağ ya da Rönesans'taki resimlerin aslında hiç varolmamış bir göz tarafından seyrediliyormuş gibi belli bir perspektiften hem kuşbakışı hem de geniş bir manzara açısından görmenin mümkün olduğunu belirtir. De Certau izleyiciyi, yukarıdan kentin gündelik sakinlerini izleyen voyör olarak konumlandırır ve yukarıdan bakışı bir tür kaçış olarak ifade eder. De Certeau'nün modern kent temsilinde yürümenin önemli bir rolü vardır. Kentte yürüyenlerin okuyamasalar da kenti yazanlar olduğunu söyler. Gösterinin işi, artık doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı çeşitli özel araçlar vasıtasıyla görünür kılmak olduğu için, kaçınılmaz olarak insanın görme duyusunu bir zamanlar dokunma duygusunun kapladığı o özel yere yükseltecekti; görme duyusu, insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için, görme, günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayandır (Crary, 1990).

Kent, ona “bakan” aktörlerin çeşitli güç ilişkileri üzerinden söz sahibi olmaya çalıştığı bir zemin olarak düşünülürse, kentle ilgili kararların verilmesi ve uygulanmasında söz sahibi olan aktörler ve kentin temsilini üreten aktörler gibi bir sınıflandırma yapıldığında; tasarımcı, yatırımcı, politikacı, kentli, turist ve sanatçı gibi kategoriler oluşturulabilir. Tasarımcı, yatırımcı, politikacı ve kısmen kentli (sanatçı da bu kategorinin içindedir) kentle ilgili kararlar verilmesinde etkili olan aktörlerken, turist, kentli (tekrar) ve sanatçı kent temsilleri üreten aktörler olarak konumlandırılabilir. Turist varolan temsilleri tüketip, bunların tekrarı niteliğindeki temsiller üretirken, sanatçı farklı bakış olasılıklarıyla özgün temsiller oluşturmaya çalışır, kentli de yine kendi hafızasındaki temsiller üzerinden kolektif ve bireysel hafızalarda yer etmek üzere yeni temsiller üretir. Tasarımcı, yatırımcı ve politikacının kentle ilgili planlarında, kendi ideolojilerine göre panoramaya etki etmek ya da panoramaya göre şekillenmek göz önünde bulundurulmaktadır.

Tarihsel olarak İstanbul özelinde bakıldığında kentin ilk panorama temsillerini oluşturan Avrupalı “göz”, İstanbul'un daha sonraki temsillerini de etkileyip uzun

süre benzerlerinin tekrarlanmasına neden olmuştur. İstanbullu sanatçı ve fotoğrafçılar bile uzun süre bu temsillerin devamını üretmişlerdir. Panoramanın bir gösteri mekanı olarak icad edildiği dönemdeki üretimlerde de yine oryantalist bakışın etkisi görülür, dönemin “egzotik” kentleri Avrupa’daki panorama mekanlarında temsil edilir.

3.3 Panoptikon Panorama İlişkisi

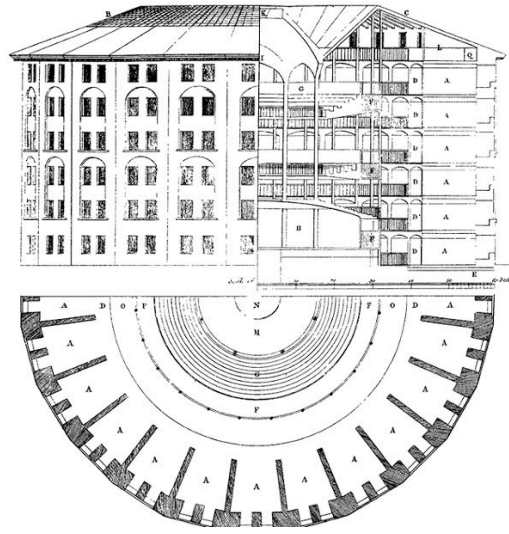
Panorama ile aynı dönemde ortaya çıkan, izleyen- izlenen ilişkisiyle, bakış üzerinden iktidar kurmayı sağlayan panoptikon kavramı, farklı bir amaç için üretilen fakat yapısal olarak önemli benzerlikler içeren panorama kavramıyla ilişki kurularak incelenecektir.

Bentham tarafından aslında bir sanat okulu için yapılan bir tasarım olan panoptikon modeli ³ (Şekil 3.2) daha sonraları hapisanelerle özdeşleştirilmiştir. Ortasında bir gözlem kulesi olan silindirik bir yapıdan oluşan panoptikonu güç odakları tarafından kullanılan gözetleme teknolojilerinin başlangıcı olarak yorumlayan ise Foucault’dur.

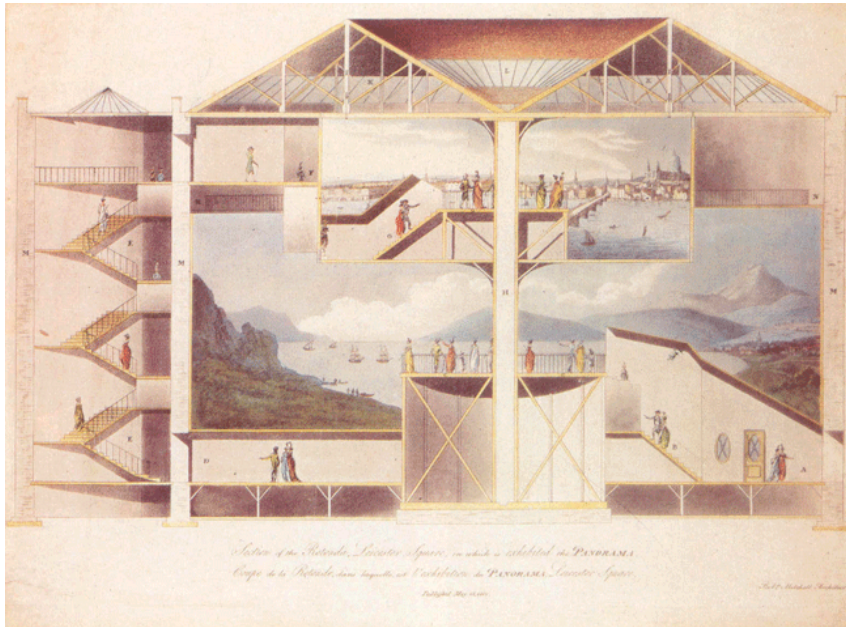
Panorama ve panoptikon aynı dönemlerde ortaya çıkmış, hemen hemen aynı mimariye sahip yapılardır. Panorama ve panoptikon benzer bir çift taraflı ilişkiye sahip olsa da temsil ettikleri kavramlar çok farklıdır. Panoptik, ceza ve iş disiplinini temsil ederken, panorama orta sınıf için bir eğlence aracına karşılık gelir ve kapitalist toplumun çalışma/boş zaman ilişkisini özetler (Wallach, 2010). Tam ortasında bir gözlem kulesi bulunan silindirik bir bina olan panoptikon, mahkumların sürekli izlendikleri algısıyla hareket edip, kendi davranışlarını gözlemcinin gözünden görüyormuş gibi içselleştirerek hareket etmesini amaçlayan bir gözetim sistemidir. Panorama yapısına benzerliği ile dikkat çeken panoptikonda, izlenen konumunda panorama resimleri yerine hapisanedeki mahkumlar, izleyici konumunda ise panoramayı ziyaret edenler yerine gardiyanlar bulunur. Foucault (1975), panoptikonun mucidi Bentham’ın Robert Barker’ın panoramasından (Şekil 3.3) ilham almış olabileceğini söyler. 1780’de henüz Bentham panoptikon kavramını ortaya atmamışken, mühendislik yapan kardeşi panoptikonun ilkel hali sayılabilecek bir tersane tasarlar, bu yapı, iş ve ceza arasındaki ilişkinin ilk örneklerindedir.

³ Panoptikon, İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham’ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapisane inşa modelidir. Tasarımın konsepti gözetlemeye izin verir.

Suçluları ya da çalışanları izlemek için kullanılan panoptikon ile panorama arasında benzer bir izleyici-izlenen ilişkisi mevcuttur, panoptikonda bakılan hapisanedeki mahkumlarken, panoramada bu bir manzara, şehir ya da savaş sahnesi görünümüdür. Bu tür gösteriler 19. yy Batı görsel rejimlerinin en önemli örnekleri olarak irdelenmiş ve “gösteri toplumu”nun tarihsel başlangıcı olarak yorumlanmışlardır. Fransız felsefeci Michel Foucault’a referansla panorama, “panoptikon” ve “panoptik bakış”ın bir türevi olarak değerlendirilmiştir. Koloni imparatorlukları döneminde panoramalar fiziksel, coğrafi ve tarihi olarak sınırsız bir bakışa karşı duyulan uluslararası bir iştahı örnekler (Erkal, 2008).



Şekil 3.2 : Jeremy Bentham’ın Panoptikon Modeli, 1785 (Url-28).



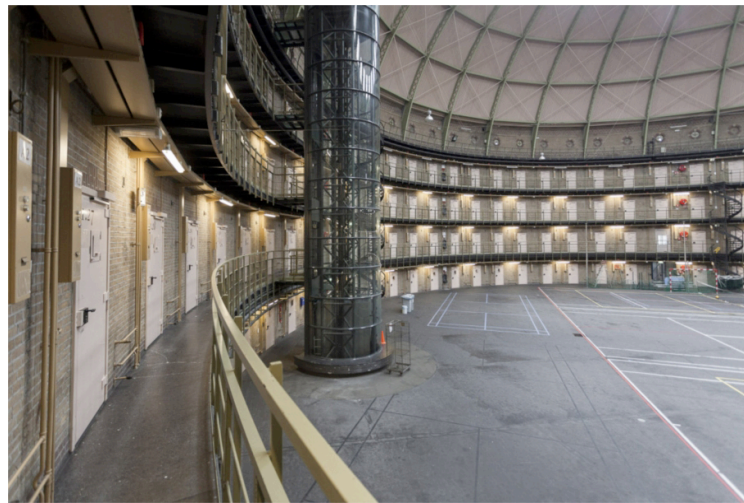
Şekil 3.3 : Robert Barker’ın panorama yapısı (Url-29).

Dobson ve Fisher (2007) panoptikonu tarihsel olarak üç döneme ayırır. İlk olarak icad edildiği dönemde kullanıldığı fonksiyonuyla bir gözetim binası, daha sonraları sıkı bir şekilde kontrol edilen televizyon ağları ve son olarak da elektronik izleme servisleri olarak sınıflandırır. Panoptikon 1'i Bentham'ın icad ettiği panoptikon yapısıyla, panoptikon 2'yi George Orwell'in Big Brother'ıyla bağdaştırır.

Panoptikonun çıkışı hapishanelerle özdeşleştirilse de, aslında Bentham tarafından ilk defa St Petersburg'da bir sanat okulu binasında kullanılmıştır. Bentham, panoptikon fikrini, askeri okulu ziyaret eden kardeşinin kendisine verdiğini söyler. Bununla birlikte panoptikon fikri Bentham'dan önce gelse bile, bunu gerçekten ifade etmiş ve adını koymuş olan Bentham'ın kendisidir. "Panoptikon" sözcüğü bile büyük önem taşır...Gözetleme sorunlarını çözmeye uygun bir iktidar teknolojisidir bulduğu" (Foucault, 1975).



Şekil 3.4 : Arnhem Koepelgevangenis hapishanesi (Url-30).



Şekil 3.5 : Haarlem panoptikon hapishane yapısı (Url-31).

Panoptikon modeli örnek alınarak inşa edilen hapishanelere çeşitli örnekler verilebilir. 1928’de yapımı tamamlanan Küba’daki Presidio Modelo hapishanesi, 5 silindirik binadan oluşup 2500 kişilik kapasitesi olan bir hapishanedir. Hollanda’da da benzer hapishane yapıları bulunmaktadır. Bunlar Arnherm’de yapımı 1883’te tamamlanan Koepelgevangelis hapishanesi (Şekil 3.4) ve Haarlem’de 1889’da açılan Penitentiary Enstitü hapishanesidir (Şekil 3.5). Arnhem ve Haarlem’deki hapishaneler yakın zamana kadar işlevini koruyup şu an kullanılmazken, Küba’daki hapishane günümüzde müze olarak kullanılmaktadır.



Şekil 3.6 : Presidio Modelo, Panoptikon Hapishane Örneği, Küba, 2005 (Url-32).

Foucault, Bentham’ın bu mimari buluşununun temel prensibini, toplumu disipline etmek için iktidar tarafından kullanılan gözetim teknolojileriyle bağdaştırır.

Günümüzde iktidarın kullandığı önemli gözetleme araçlarından olan uydu görüntüleri, iktidarın ilkel teknolojilerinden panoptikonun günümüzdeki uzantısı olarak gösterilebilir.

3.4 İstanbul’un Kentsel Gelişimi

İstanbul’un kentsel gelişiminin Osmanlı’da başlayan reform hareketlerinden günümüze kadar kısa bir özetle inceleneceği bu bölümde, iktidarların kenti hangi dönemde ne ölçüde ve nasıl projelerle planladıkları araştırılmıştır. İstanbul panoramalarının kentin hangi bölgesinden nereye baktığı kentin gelişimine paralel olarak değişmektedir. İstanbul’un kentsel gelişiminin kısa özeti bu ilişkinin anlaşılması bağlamında incelenmiştir.

İstanbul tarih boyunca iktidarların kendi ideolojileri doğrultusunda güç gösterisi yaptıkları bir sahne olarak kullanılmıştır. 19. yüzyıl başlarında Osmanlı'da başlayan reform hareketleriyle İstanbul'un modernizasyon süreci başlamıştır. Tekeli (2010) İstanbul'un modernleşme tarihini dört döneme ayırır. İlki 1860'lardan Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne kadar, ikincisi cumhuriyetin kuruluşuyla başlayıp ikinci dünya savaşının sonuna kadar, üçüncü çok partili dönemin başlangıcıyla 80'lere kadar süren ve son dönem de 80'lerde başlayıp günümüze kadar devam eden dönemdir. Tekeli bu dönemleri sırasıyla, "utangaç modernite", "radikal modernite", "popülist modernite" ve "modernite erozyonu" olarak adlandırır.

1860'larda modernleşme süreciyle birlikte modern iş merkezleri oluşmaya ve tramvay, vapur ve banliyö tren hatları yapılarak toplu taşıma çalışmalarına başlanmıştır. Bilgin (2002) tüm şehirlere uygulanabilecek modernleşme kılavuzuyla İstanbul'a bakabilmek için onu diğer şehirlere ayıran doğal özelliklerine değinmek gerektiğini söyler ve bunlardan en önemlisinin kentin suyla olan ilişkisi olduğunu belirtir.

Bir nehrin iki yakasına kurulmuş olan tipik Avrupa şehrinin aksine, farklı nitelikteki sular tarafından kuşatılmıştır: Haliç, Boğaz ve Marmara Denizi. İkinci istisnai özelliği de, suyun kenarlarını izleyen, karşı yakayı panoramik bakışla gösterip yaklaştıran inişli-çıkışlı topoğrafyasıdır. Suyun ve karanın bu topoğrafik özellikleri, modernleşmeyle birlikte gelen genişleme biçimine son derece istisnai bir karakter kazandırmıştır. Nehrin iki yakasındaki ovaya kurulan, surlarla çevrili tipik ortaçağ Avrupa şehri 19.yy. sonrasının genişleme ve yayılma eğilimi için tarafsız bir başlangıç noktası olmuş; modern şehir bu merkezi çekirdeğin dört tarafına doğru halkalar halinde eşit bir biçimde yayılmıştır. Şehirlerin çoğu için geçerli olan bu nötr makroform, merkezi kuşatarak ve dönüştürerek dışa doğru çemberler halinde yayılan bu büyüme biçimi, topoğrafik özellikleri nedeniyle İstanbul için geçerli olmamıştır (Bilgin, 2002).

Cumhuriyetin kurulmasıyla başkentin Ankara'ya taşınması ve sanayileşmenin Anadolu'ya kaydırılması sonucu İstanbul küçülmeye başlayarak nüfusu 1 milyondan 600.000'lere inmiştir. 1936 yılında Fransız plancı Prost'un İstanbul master planını yapmak üzere davet edilmesiyle yeni bir evre başlar. Bilgin (2002) bu dönemi şöyle özetler:

Prost'un ilk uygulamaları Taksim-Maçka-Dolmabahçe arasındaki geniş vadinin modern bir şehir parkı olarak düzenlenmesidir. Proust'un barok Gezi Parkı ile başlayan bu yeşil kuşağın

içine kamusal işlevleri taşıyan binalar serpiştirilmişti: Taksim Belediye Gazinosu, Açık Hava Tiyatrosu, Spor ve Sergi Sarayı ve Dolmabahçe Stadı. Uygulanan ikinci proje, şehrin bitiş noktalarından biri olan Taksim'i, üzerindeki kışlayı yıkarak bir meydan, bir eklem haline getirilmesi ve şehrin bu eklem üzerinden lineer bir bulvarla kuzeye, Şişli'ye doğru uzatılmasıdır. Bu bulvarın üzerinde, Elmadağ-Harbiye arasında kalan arkadlı apartmanlar, vizyonun bütünü hakkında bir fikir vermektedir; ancak bunlar kısmi olarak kalmışlar, bulvarın bütünü bu modele göre kurulamamıştır. Taksim-Şişli arasındaki bu kuvvetli eksen, daha önce ayrıık olarak gelişen ve farklı karakterler gösteren Maçka, Teşvikiye, Kurtuluş, Osmanbey, Şişli gibi mesken mahallelerini bütünleştirmiş, birbirine bağlamıştır. Böylece Karaköy-Şişli-Dolmabahçe üçgeni, birbirlerine ana arterlerle bağlanarak ve aralarındaki boşluklar doldurularak (ya da planlı boşluklara dönüştürülerek) bir bütün haline getirilmiştir.

1950'lerde gerçekleşen Menderes operasyonları modernleşme girişimlerinin devamı niteliğindedir. Fakat bu girişimlerde şehrin yeni dinamikleri ve giderek büyüyen sorunları dikkate alınmamıştır (Bilgin, 2002). Menderes döneminde araç kullanımının da artışıyla bu durumu teşvik eden bulvarlar yapılmıştır. Beşiktaş'ı Zincirlikuyu'ya bağlayan Barbaros Bulvarı, Aksaray'dan batıya doğru açılan Vatan ve Millet bulvarları Mendres döneminde yapılan kentin gelişimini önemli ölçüde etkileyen bulvarlardır. Barbaros Bulvarı ile Büyükderece caddesi Maslak aksında uzayarak Boğaz'ın kuzeyine inmiştir. 1970'lerin başında yapılan 1. Boğaz Köprüsü ile çok hızlı bir şekilde oluşan yeni semtleri kontrol altında tutmak olanaksızlaşmıştı. 1980'lerde yapılan TEM Otoyolu ve 2. Boğaz Köprüsü doğu-batı istikametinde yayılan kentin kuzeye doğru genişletmiştir. Bilgin (2002), İstanbul'un kendine has özelliklerinden olan suyla ilişkisini gözetmeyen sahil yolları projeleriyle Boğaz hattına bile ayrıcalık tanınmamasını eleştirir. Uz (2011), dünyanın her yerinde, her dönemde, yerel hükümetler tarafından, kentin modernleştirilmesindeki en önemli olgunun kentin ulaşım sisteminin geliştirilmesi olarak görüldüğünü vurgular, Dalan'ın başkanlığı döneminde artan nüfusla birlikte trafiğin İstanbul için en büyük problemlerden biri haline geldiğini fakat bu sorunun çözümünü toplu taşıma olanaklarının geliştirilmesinde değil yeni otoyolların açılmasında gördüğünü ekler.

Ünsal (2011), 1980'lerden 2000'lere gelindiğinde kentsel yatırımlarda bir paradigma değişimi yaşandığından bahseder. 1980 sonrasında merkezi prestij bölgelerine yoğunlaşan parsel bazlı yatırımların aksine, 2000'li yıllarda daha geniş arazilere odaklanan neoliberal bir yayılmacılık mantığının öne çıktığını vurgular. Neoliberal politikalarla İstanbul'un bir finans ve yatırım şehri olarak pazarlanmaya başlanmasıyla kentsel dönüşüm ve soylulaştırma projeleri hız kazandı. Bunlarla

birlikte etkileri yeterince araştırılıp önemsenmeyen 3. Köprü, 3. Havalimanı gibi kentin tamamını etkileyen büyük çaplı projelerle kentte geri dönüşü olmayan tahribatlar yaratılmıştır.

İktidarların ideolojilerini fiziksel anlamda sergileme alanı olarak kentler en önemli uygulama alanı olmuşlardır. Türkiye özelinde bakıldığında İstanbul bu uygulamaların en yoğun yaşandığı kenttir. İstanbul'daki büyük kentsel projeler bu bölümde kısa bir özet olarak araştırılmıştır. Özellikle son dönemde İstanbul'da kentsel alanların otoritelerce yoğun müdahale altında olması daha çok sanatçının ilgisini kent üzerine çekmiş ve kentle ilgili işler üretmesine neden olmuştur. Araştırmanın son bölümünde fotoğraf mecrasıyla üretilen kentle ilgili sanat işlerine odaklanılacaktır.





4. FOTOĞRAF VE KENT MEKANI

Tanyeli (2009) fotoğraf makinesini kalem gibi kullanmak ve göz gibi kullanmanın ayrımından bahseder. Fotoğraf makinesini kalem gibi kullananlar, sözle de dile getirilebilecek “oradaydım, onları gördüm” mesajını vermekten öteye gitmezken göz gibi kullananların yeni bağlatılar ortaya çıkararak yeni bilgiler, metinler inşa edeceği bir temel oluşturur.

Fotoğrafın icad edildiği dönemde önce Batılılar tarafından sonra da İstanbul’da yaşayan gayrimüslimler tarafından fotoğraflanan kent, çoğunlukla Batı’nın onu görmek isteyeceği şekilde görselleştirilmiş, oryantalist bir İstanbul imgesi oluşturulmuştur. Bu fotoğrafların çoğunda kentte yaşayanlar yer almazken, Robertson’ın fotoğraflarında yer alan insanlar, mizansen oluşturarak konumlandırılmıştır. Cumhuriyet sonrası 1930’larda yeniden görselleştirilmesine önem verilen İstanbul’un fotoğrafları bu dönemde de insansız caddeler, binalar ve anıtları tasvir eden niteliktedir. Tanyeli (2009) 1970-1980 aralığında toplumsal sorumluluk anlayışı çerçevesinde, “çirkin” toplumsal ilişkilerin dışı vurumunun görselleştirildiğini ve son on yıllara gelinene kadar tüm kentlileri ve tüm kentsel alanları gösteren bir anlayışın yaygın olmadığını söyler.

Panorama fotoğraflarını kent fotoğrafının içinde bir janra olarak ele aldığımızda, sokak fotoğrafından farklı bir konumda olduğundan bu tartışmanın bir nebze dışında kaldığı söylenebilir. Panorama fotoğrafında eleştirelilik daha çok nereyi göstermek üzere kullanıldığı ve varolan bu formatın nasıl yorumlandığı bağlamında tartışılabilir.

4.1 Fotoğrafın Semiyotiği

Önceki bölümlerde panoramik bakışla kent görüntüsünün seyredilen bir imajdan, okunan bir metne dönüştüğünden bahsetmiştik. Göstergelerden oluşan bu görüntünün okunabilmesi için fotoğrafın semiyolojisini incelemek gerekmektedir.

Fotoğraf makinası gibi vücudun uzantısı olarak çalışan cihazlar (prosthetic devices) insanlığın dünya üzerindeki hakimiyetini arttırmıştır. Bununla birlikte fotoğraf, mikroskop ve teleskop gibi başka cihazlarla bir araya geldiğinde insanın görüş kapasitesini artırır ve çıplak gözle görülemeyen şeyleri de hafızasına ekler (Bate, 2009).

Fotoğraf her zaman çağrışımlara açık ve ona bakanın bilgisiyle anlamı çoğalan bir mecradır. Hiçbir zaman nesnel, değişmez bir anlamı yoktur. Barthes da fotoğrafın çokanlamlılığına vurgu yapar.

Dili kullanabilmek için, gönderen (sender) ve alıcı (receiver) aynı kodu nasıl anlayacağını bilmelidir. Fotoğrafta bir çok kod halihazırda kameranın kendi yapısıyla varolur. Bu yüzden düşünmek zorunda değilizdir. Kamera ve lens teknik kodları sağlarken, kameranın bulunduğu yer (point of view) bu kodları çoğaltır. (Bate, 2009)

Barthes, (1970) şehircilerin anlama sorunlarına çok az yer ayırdığını söyleyip, şehir anlambilimiyle uğraşan Kewin Lynch'ten bahseder ve Lynch'in şehri doğrudan doğruya onu algılayan bilinç açısından ele almaya, yani şehrin imajını bu kentin okurlarında bulmaya çalışıp, şehrin okunabilirliğine büyük bir yer ayırdığını belirtir. Barthes şehrin dilinden bahsederken şöyle der:

Şehir bir söylemdir; bu söylem de gerçekten bir dildir. Şehir, sakinleriyle konuşur; biz, içinde bulunduğumuz kenti konuşuruz; bunu da orada yaşayarak, orada dolaşarak, ona bakarak yaparız. Ama buradaki sorun tamamıyla eğretilme düzleminden kalkarak ortaya “şehrin dili” gibi bir deyim çıkarmaktır. Tıpkı sinema dili ya da çiçeklerin dili gibi şehrin dilinden eğretilmeli olarak söz etmek son derece kolaydır. Gerçek bilimsel atılım, şehrin dilinden eğretilmesiz olarak söz edilebilirse gerçekleşecektir. Nitekim Freud da tam anlamıyla aynı olayı yaşamıştır: Düşlerin dilinden ilk kez söz ettiğinde, bu deyim, eğretilmeli anlamını boşaltıp gerçek anlamıyla kullanmıştı. Biz de aynı sorunu göğüslemek zorundayız: Şehrin dilinden söz ettiğimizde eğretilmeden çözümlenmeye nasıl geçilebilir? (Barthes, 1970, s.73)

4.2 Fotoğrafın Objesi Olarak Kent

İcad edildiği günden bu yana fotoğrafın mimari tasarım ürünüyle özel bir ilişkisi vardır. Başlangıçta bu bağ mimari yapının uzun pozlamaya elverişli olmasından doğan avantajından ötürü fotoğraflanmasıyla başlayıp daha sonra derinleşen bir hal almıştır. Fotoğrafın mimarlığı araştırma ve temsil etmede özel bir yeri olmuştur. Kentsel dökümantasyon ve haritalamalardaki yaygın kullanımıyla fotoğraf, kentin

temsilini, hayal edilmesini ve planlanmasını etkiler. Kentin fotoğrafik temsilleri tasarımcıların, politikacıların ve kamunun kararlarını şekillendirmekte önemli yer tutar ve kararları meşrulaştırmak için manipüle edilebilir. Fotoğraf dışsal gerçekliğin basit bir temsili değildir. Nesnesini yeniden oluşturur ve anlamlandırır. Sanatçı, mimar ve belgeselci kendi bağlam ve anlamlandırmalarıyla imajları yeniden üretirler (Higgot ve Wray, 2012).

Colomina (1994), fotoğraf ile demiryolunun doğuşu ve gelişim süreçleri arasında bir analogi kurar. İkisinin doğuşu aynı döneme rastlar. Demiryolu, ulaştığı yerleri metalaştırıp tüketim nesnesi haline getirirken, fotoğraf da mimarlığı metalaştırarak, kitleler tarafından tüketilmek üzere çeşitli mecralar aracılığıyla aktarır. Tren camından görülen manzaranın sonsuz bir panoramaya benzetilmesi de, Colomina'nın demiryolu ve fotoğrafın icadının aynı döneme rastlamasıyla kurduğu ilişkiyi güçlendirir.

“Fotoğrafın mimariyi dönüştürmesi, onu yeni bir vizyonla sunmaktan mı ibarettir; yoksa daha derin bir dönüşüm, bu mimarın mekan anlayışıyla fotoğrafta örtük olarak bulunan mekan anlayışı arasında kavramsal bir uyum mu söz konusudur? Kitlelerle ilişkisinin röprodüksiyonu yoluyla dönüşmesi, mimarın tam da Benjamin'in kullandığı anlamda karakterinin değişmesini de gerektirmez mi?” (Colomina, 1994, s.47)

“Loos yaptığı iç mekanlarda oturanların “tıpkı Monet tablosu olan birinin aynı tabloyu Kastan'da görünce tanıyamayacağı gibi” kendi evlerini fotoğraflarda tanıyamadığını yazarken bunu kastediyordu. Schachel'in Loss'un yazıları üzerine değinilerinde anlattığına göre Kastan, Viyana balmumu müzesindeki bir panoptikonun adıdır. Dolayısıyla Kastan hiçbirer'dir. Hayali bir mekanın yeniden üretilmiş halidir. İşte bu yüzden Monet tablosu olan biri onu orada tanıyamaz: Çünkü sahip olduğu Monet onun için bir nesne olarak, bir şey olarak vardır, bu nesne hakkında bir fikir olarak değil. Nesneyi, daima nesnenin bir parçası olmuş olan yerinden ayırmak, bir soyutlama sürecini beraberinde getirir; bu süreçte nesne halesini yitirir, tanımlanabilir olmaktan çıkar.” (Colomina, 1994, s.269)

Tanyeli (2000) kent sanat yapıtı ilişkisinin 15. Yy'dan sonra kurulmaya başlandığını, kentin psikososyal araçların yanında, estetik, rasyonel, dijital araçlarla kavranan fiziksel bir olgu olduğuna dair bilincin 15. Yy sonrasında ortaya çıktığını söyler. “15. Yy öncesinde İtalya'dan başlayarak kenti estetize etmek diye bir problem yok zaten. Dolayısıyla kent-sanat yapıtı ilişkisi diye, kente sanat yapıtının katılması diye bir problem yok. Peki sanat yapıtı yok mu kentin içinde? Var, ama bu bir sorunsal olarak o çağ insanının zihninde yok.” (Tanyeli, 2000, s.120)

4.3 Yukarıdan Bakış: Hava Fotoğrafi

“19. yüzyılda mimarlar, teraslar, köprüler, viyadükler yaparak panoramik görüntüyü çoğaltmışlardır.

Böyle bir uzaklıktan bakıldığında kent hala “gerçek” kalabilir mi yoksa seyredilecek bir görüntüye, sahneye mi dönüşür?” (Damisch, 2001)

Kente yukarıdan bakmak panorama üretimi için geniş olanaklar sunar. Kentin havadan algılanması sanatsal ve kavramsal olarak yeni bir kent mekanı okuması sağlamıştır. Neredeyse fotoğraf icad edildiği günden bugüne, tamamen yeni olan bir görsel deneyim yaşamak için kamerayı yüksek bir noktaya çıkarma eylemi yaygındır. Hava fotoğrafı, fotoğraf icad edildikten kısa bir süre sonra ortaya çıkmıştır. Başlangıçta haritacılık, kent planlama ve askeri amaçlar için kullanılan hava fotoğrafları, tarihsel olarak, balon, helikopter, uçak, yüksek binalar ve son olarak insansız hava araçları aracılığıyla üretilmektedir. Modern ulaşım ile birlikte uçaktan çekilen fotoğraflar ve uydu görüntüleri, yukarıdan bakışı daha ulaşılabilir hale getirip eski cazibesini azaltmış olsa da, yukarıdan bakış hala heyecan vericiliğini korumaktadır. Yakınlık uzaklık, görünür görünür olmayan, özetleyen ve deşifre eden kavramları yüksek bir noktadan bakışın ortaya çıkardığı panoramanın temelini oluşturan zıtlıklardır. Comment (1999) yukarıdan bakışın “yakın-uzak” paradigmasını bütün ve detay arasında bir takas olarak tanımlar. Hem detaylar arasında ilişki kuran, hem de bunları bir bütün halinde görüp hiç bir şeyi dışlamayan bir bakış sağladığını söyler. Gilbert (2010) hava bakışının evrimini hayali, fotoğrafik ve interaktif olarak üç döneme ayırır. Kentin hayali ya da gerçekte de varolan yüksek bir noktadan tasvir edildiği pre-endüstriyel dönem, uçaktan görülen 20. Yüzyıl başı fotoğrafları ve son olarak uydu teknolojileriyle yapılan görüntülemeler. Burada hayaliden kasıt, gerçekte varolmayan bir yükseklikten ve perspektifle (god’s eye) betimlenen kent görüntüleridir. Uçuşun yaygınlaşması mekanı görme ve deneyimlemenin konvansiyonel yollarını değiştirip, bilindik nesnelere tamamen yeni bir perspektiften bakmayı önererek, yer seviyesinden görmenin imkansız olduğu form ve dokuları göstermiştir. Hava fotoğrafının yaratıcı potansiyelleri kaçınılmaz olarak sanatçıların da ilgisini çekmiştir. 19. yy ortalarında ilk defa balondan hava fotoğrafı çekmeye başlayan Nadar, Paris’te yaşayan bir fotoğrafçıydı (Şekil 4.1). Nadar için Hausmann’ın Paris’i her şeyin değiştiği, karıştığı, dönüştüğü üzücü, melankolik bir kentti. (Rice, 1997) 1909’da ise Fransa yapımı bir balon Taksim

meşdanından havalanarak tarihi yarımadaanın ilk hava fotoğrafını çekmişti (Şekil 4.2).



Şekil 4.1 : Nadar tarafından balondan çekilen Paris fotoğrafı, 1866 (Url-33).



Şekil 4.2 : 1909'da balondan çekildiği tahmin edilen anonim hava fotoğrafı, İstanbul (Url-34).

1892'de Geddes çatısında izleme platformu olan altı katlı bir bina satın aldı. Bina 17. Yüzyıl yapısıydı, 1850'lerde çatısına camera obscura yerleştirilmişti. Geddes çeşitli

eklemelerle onu son haline dönüştürdü ve gözetleme kulesi yaparak kuleyi “görüş kulesi” olarak adlandırdı. Yapı Edinburgh’teydi ve bu yüzden Geddes’in Barker’ın panoramasından ilham almış olma olasılığı yüksekti. (Welter, 2002) Corbusier (1929) uçaktan bakışın mimarlık ve kent planlamada kullanılacak çok önemli bir araç olduğunu düşünüyordu. Eyfel Kulesi, Outlook Tower, Corbusier’nin uçaktan bakışı, hepsi kentin yeniden yorumlanmasına yönelik adımlardı.

4.4 Kent Fotoğrafında Çağdaş Yaklaşımlar

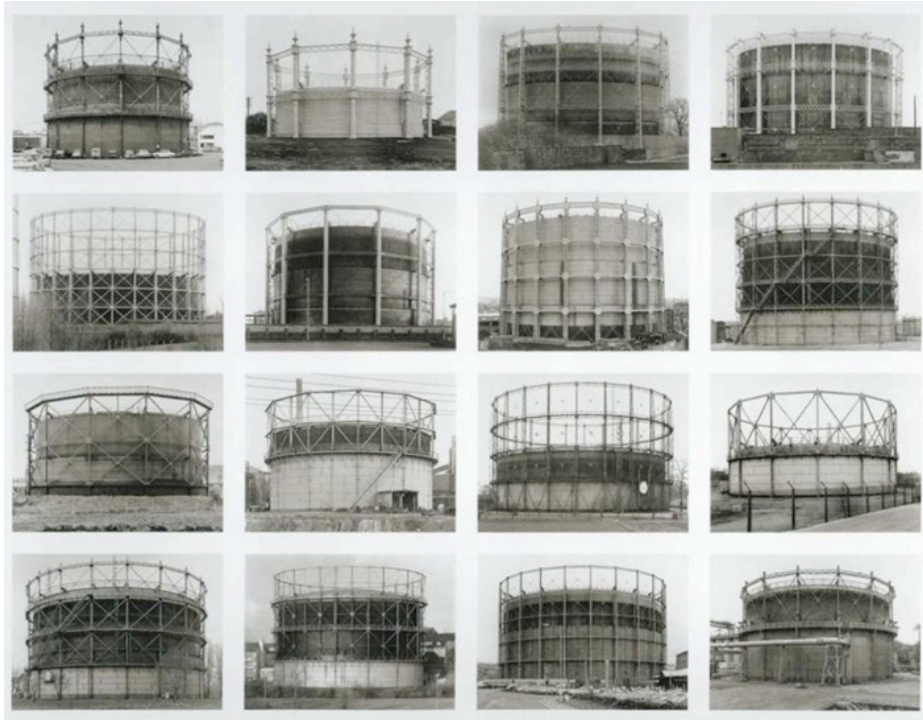
Çağdaş kent panoramasını incelemeyen önce, kent fotoğrafına olan ilginin nasıl arttığına değinmek gerekir. Paris’in Hausmann dönemindeki radikal dönüşümden önce dökümantasyonunu yapan Eugene Atget’in fotoğrafları 20. yüzyıl belgesel kent fotoğrafının başlangıcı olarak görülebilir. Hausmann’ın modernizasyon programı kapsamında yıkımlar yapılmadan önce tüm mimari detayları titizlikle fotoğraflayan Atget, sayısı 10 000’i bulan bu fotoğrafları “the art of old Paris” adı altında toplamıştır. Atget’in fotoğrafları 1900-1920 dönemi Paris’inin sokakları, yapıları, anıtları, mağazaları hakkında detaylı bilgi vermektedir. Uzun pozlama süresi gerekliliğinden Atget sokakları çoğunlukla boşken fotoğrafı çekmiştir. Atget’in kent fotoğrafı çekenlere bu serisiyle ilham kaynağı olduğu söylenebilir.



Şekil 4.3 : Paris sokakları, Eugene Atget, 1920’ler. (Url-35)

20. yüzyılın ikinci yarısında kentleşme oranının hızlı yükselişiyle, sanatçıların işlerinde kenti konu edinmesi yaygınlaştı. Endüstriyel yapılar, konut ve iş yeri yapıları, yüksek yoğunluklu kent merkezlerinin yanısıra kentin dışında kalmış banliyöler de sanatçıların üzerinde yoğunlaştığı alanlardı. Kent fiziksel bir gerçeklik olarak düşünüldüğünde işlerinde kenti konu edinen sanatçıların fotoğraf kullanımının, fotoğrafın gerçeklikle olan bağından ötürü ön plana çıkması anlaşılabilir. Bu bağlamda sistematik olarak kent görüntüleri üreten Avrupalı sanatçıların belirli ekoller oluşturduğu söylenebilir. New topographics ve Dusseldorf ekolüne dahil olan sanatçıların işleri bu bölümde incelenecektir.

1975 yılında Rochester'deki Uluslararası Fotoğraf Müzesi'nde yapılan bir sergiden ismini alan "New Topographics" ekolü, endüstriyel alanlar, banliyöler, otopark alanları gibi kentsel manzaraları konu alıyordu. Robert Adams, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, and Stephen Shore gibi sanatçılar bu serginin katılımcılarından. (Şekil 4.3), (Şekil 4.4), (Şekil 4.5). Bu alanların formal görünümü belirli kurallara bağlı kalarak çekilmiş çoğunlukla siyah beyaz fotoğrafları üretilerek, kent fotoğrafında yeni bir alan açılmıştı. Bu ekol çağdaş fotoğrafta Becherlerin öğrencileri olan Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff ve Candida Höfer gibi "Dusseldorf Okulu" olarak bilinen sanatçıları etkilemiştir.



Şekil 4.4 : Hilla & Bernd Becher, Gas Tanks, 1965-2009 (Url-36).

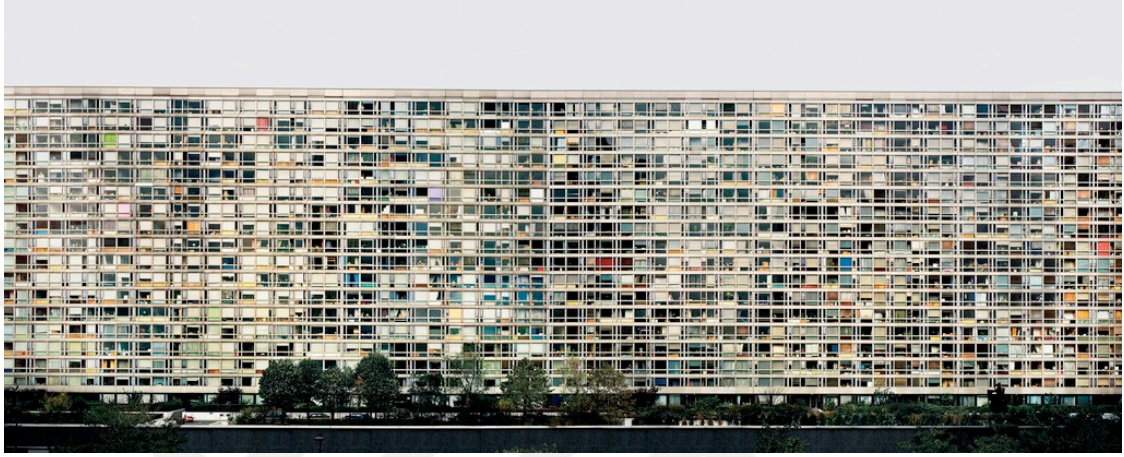


Şekil 4.5 : Hilla & Bernd Becher, Pitheads, 1965-1975 (Url-37).



Şekil 4.6 : Stephen Shore, U.S. 1, Arundel Maine, 1974 (Url-38).

Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth ve Thomas Ruff gibi fotoğrafçılar Bernd ve Hilla Becher'in öğrencileri olarak Düsseldorf Sanat Akademisinde öğrenim görmüşlerdi. (Şekil 4.6), (Şekil 4.7), (Şekil 4.8). Belgesel fotoğraf estetiğine yakın, nötr ve insan figürünü neredeyse hiç kullanmayan fotoğraflar üreten bu sanatçılar kent manzaraları ve iç mekanları konu ediyorlardı.



Şekil 4.7 : Andreas Gursky, Paris, Montparnasse, 1993 (Url-39).



Şekil 4.8 : Thomas Struth, Dallas Parking Lot, 2001 (Url-40).



Şekil 4.9 : Thomas Struth, Parkview Apartments, Seongnam, Gyeonggi-Do, 2007 (Url-41).

Hawker (2013) günümüzde New Topographics ve Dusseldorf ekolününün devamı niteliğinde işler üreten sanatçıların insansız kent fotoğrafları üretimlerinin, sokak fotoğrafının yaygınlaşması ile sanat fotoğrafı ve amatör olanın ayrımının giderek azalması sonucu, sokak fotoğrafının eleştireliliğini kaybetmesinden kaynaklandığını söyler. 19. Yüzyıldaki boş sokaklı kent fotoğraflarına benzeyen bu görüntülerin o dönemde teknik yetersizliklerden üretildiğini vurgular. Bu durumun uzun pozlamanın gerekliliği olarak, fotoğrafta hareket eden objelerin çıkarılmasına neden olduğunu söyler. Günümüzde bahsedilen özelliklerde fotoğrafların üretilmesi ise, yeni kentliliklerin yabancılaştırıcı etkisinin arttırılmak istenmesi olarak yorumlanabilir.

4.5 Çağdaş Panoramalar

Kentle ilgili işler üreten güncel sanatçıların panorama kullanımlarının araştırılacağı bu bölümde, İstanbul başta olmak üzere farklı kentleri konu alan üretimlerde bulunan lens temelli (lens-based) sanatçıların işleri panoramayı farklılaştıran kullanımlarına göre seçilmiştir. Bu bağlamda İstanbul özelinde Murat Germen'in Muta-morfoz ve Serkan Taycan'ın Kabuk işleri, Sohei Nishino'nun "diorama maps", işleri seçilen işler arasındadır.

"Muta-morfoz" (Şekil 4.9), (Şekil 4.10) Murat Germen'in güncel İstanbul

panoramalarından oluşan serisi için kendi ürettiği bir kelime. Mutasyon ve metamorfoz kelimelerinin birleşimi-karışımından türüyor. Germen, bu yeni kavramı daha güçlü olanın yaşamaya devam ettiği ve hayatın akışını değiştirdiği bir süreç olan evrim kavramına gönderme olarak tanımlıyor. Bu sıkıştırma eylemi, kentlerin tarihi yapı stoku; konut ve iş merkezlerini barındıran bölgelerinde, kentsel gelişmeye karşı durabilen ve duramayan bileşenlerin arasındaki dinamiğe dikkat çekiyor. Belgesel fotoğraf estetiğiyle üretilip sonrasında dijital manipülasyon yapıldığı için Germen bu serideki yaklaşımını realizmden beslenen bir gerçeküstücülük olarak tanımlıyor. (Germen, 2010)



Şekil 4.10 : Muta-morfoz, Murat Germen, Eyüp, 2010 (Url-42).



Şekil 4.11 : Muta-morfoz, Murat Germen, Galata Kulesi, 2010 (Url-43).

Serkan Taycan kentin “kabuğu” olarak tanımladığı dev inşaat alanları ve toplu konut bölgelerinde çekilen fotoğrafları diptik ve triptik olarak sergileyerek yeni kent panoramaları üretir (Şekil 4.11), (Şekil 4.12). Şehrin dışındaki taş ocakları Taycan’ın serisinin önemli bir bölümünü oluşturur. Bu taş ocakları, kentin inşasında kullanılan malzemenin çıkartıldığı ve yıkım faaliyetlerinden sonra yapımda kullanılan bu

malzemenin tekrar aynı yere gömüldüğü alan olarak, yapım-yıkım sürecinde önemli bir metafor olarak karşımıza çıkıyor. Kabuk'ta İstanbul'un yeni panoramasını oluşturan bu yeni gerçeklikler kentin bilindik 19. yüzyıl panoramasına alternatif olarak sunuluyor. Kentin periferisinin “yeni panorama” olarak temsil edilmek istenmesinin nedeni, İstanbul'un 1950'lerde göçle birlikte hız kazanan kentleşmesinin günümüzde en dramatik olarak yaşandığı bölgelerin kentin sınırlarındaki bu bölgeler olması. Serkan Taycan'ın triptiklerden oluşan panoramalarında kentin farklı yerlerinden alınan fakat herhangi bir kentte olabilecekmiş gibi görünen imajlar bir araya getirilip “hibrit” panoramalar oluşturuluyor. Örneğin, Halkalı Maslak ve Küçükçekmece'de üretilen 3 farklı imaj yanyana getirilip tek bir yer gibi algılanan bir panorama üretiliyor. Bu tekniğin kullanılış nedeni kentin artık tek bir noktadan bakışla oluşturulacak panoramalarla temsil edilemeyeceği düşüncesi. Taycan'ın hibrit panoramaları kentin periferisindeki yeni genişleme noktalarında üretiliyor, birden fazla noktada çekilen fotoğrafların bir arada kullanılmasıyla tek bir imaj elde ediliyor. Bu pratik İstanbul'un ancak, genişlemeye çalıştığı sınır noktalarından bir panorama imajı ile temsil edilebileceğini desteklerken bu temsilin farklı sınır noktalarından imajların bir arada kullanılarak gerçekleştirilebileceğine dikkat çekiyor.



Şekil 4.12 : Kabuk, Serkan Taycan, 2013 (Url-44).

Mutamorfoz ve Kabuk'a bakıldığında kentle ilgili distopik bir durum beliriyor. Murat Germen'in panoramaları, belgesel daha yakın olarak tanımlanabilecek fotoğraflar üzerinden üretilmiş görsellerken, Serkan Taycan günümüz kentinin sıklıkla panorama üretilen noktalarından değil, bu bilindik imajların dışında yeni kenti temsil edecek panoramaları kentin periferisinde üretir.

İstanbul dışından kent panoramalarına örnek olarak bakılan Liam Young'un

videolarında da panoramik format, kentin temsil edilen imajıyla ilişki kurabilmek için, seçilen referans noktalarından izlenmesi gerektiği varsayımıyla şehre yukarıdan bakan noktalardan üretiliyor. Bu hareketli görüntüler Murat Germen'in panoramalarında olduğu gibi varolan durumun üzerinden geleceğe yönelik bir senaryo ile üretilmiş görsellikler. Murat Germen ve Liam Young'ın panoramaları metropol imajını desteklerken, Serkan Taycan'ın panoramaları, kentin henüz çok da aşına olmadığımız yerlerini gözönüne sermeyi tercih ediyor. Taycan'ın panorama formatını kullanmasının nedeni, bu yeni imajların klişeleşmiş “İstanbul panoraması” ile birlikte okunmasını istemesidir.



Şekil 4.13 : Kabuk, Serkan Taycan, 2013 (Url-45).

Sohei Nishino Tokyo, Paris, New York, İstanbul gibi metropollerde ürettiği “Diorama map” işinde kentlerin artık tek fotoğrafla temsil edilemeyeceği düşüncesinden yola çıkarak belirli bir süre boyunca bu kentlerde ürettiği binlerce fotoğrafı kullanıp diorama haritaları olarak adlandırdığı bir seri üretiyor (Şekil 4.13). Diorama gerçek veya kurgu bir olayın, anın veya hikâyenin ışık oyunlarının da yardımıyla üç boyutlu olarak modellenmesidir. Sergi amacıyla yapılmış üç boyutlu büyük tablo olarak da tanımlanabilir. Genellikle müzeler veya sergiler için ısmarlanan dioramalar gerçek boyutlarında olabileceği gibi belli ölçeklerde küçültülerek de yapılabilirler. Bir olayın veya anın canlandırılması söz konusu olduğu için dioramalarda birden fazla obje belli bir kompozisyon oluşturacak şekilde yer alır. Müze ve sergiler dışında maketçi ve modelciler de bir hobi olarak dioramalarla uğraşırlar. Nishino'nun kullandığı fotoğraflar, kente farklı yüksekliklerden bakan noktalardan ve sokakta çekilmiş, içlerinde portrelerden, ikonik yapılara kadar farklı içerik ve ölçeklerde fotoğraflardır. Fotoğrafların tümünü kendi karanlık odasında basıp elle bir araya getirerek dev bir kompozit harita

oluşturan Nishino, 18. yuzyılda Japonya kıyısını 17 yılda keşfedip haritalayan kartograf Ino Tadataka'dan ilham alır. Farklı kentler için aynı yöntemi kullanarak imajlar üretmesi Murat Germen'in Mutamorfoz'daki yaklaşımıyla benzerlik gösterir.



Şekil 4.14 : Diorama Map, Sohei Nishino, Istanbul, 2010 (Url-46).

5. DEĞERLENDİRME

19. yüzyılda popüler bir gösteri mekanı olan panoramalar, sonraları gravür, resim ve fotoğraf gibi mecralarla kent temsilinde kullanılmaya başlanmıştır. Silindirik bir mekandaki 360 dereceyi kapsayan bu görünüm, gravür, resim ve fotoğraf aracılığıyla temsil edilmek istendiğinde yatayda genişleyen görüntüler olarak ortaya çıkar ve panorama kelimesi “bütünü kapsayan” anlamında kullanılmaya başlanır. Bu nedenle form olarak panoramik olmasa bile yüksek bir noktadan çekilen kent fotoğraflarının da panorama olarak adlandırılması karşılaşılan bir durumdur. Dünya sergileri’nde (expo) en popüler dönemini yaşadığı 19. yüzyıl ortalarından bugüne bütünü görme isteğinin ürettiği bir temsil biçimi olan panorama gelişen imkan ve teknolojilerle kent temsiline farklı şekillerde katkıda bulunmaktadır.

Günümüzde panoramanın ilk kullanıldığı dönemlerdeki gibi savaş görüntüleri de teknolojik imkanlarla kitlelere ulaşabilmektedir. Suriye savaşı sırasında çekilen 360 derece panoramik fotoğraf ve filmler, panoramanın icad edildiği dönemdeki kullanımında olduğu gibi savaş görüntüleriyle “ordaymış gibi” hissettirmeyi amaçlar. Bu güncel panoramaların farkı savaşla eşzamanlı olarak izleyiciye ulaşmasıdır.

Çalışmanın odağı olan panorama fotoğrafları, kent temsilinde yaygın olarak kullanılsa da fotoğraf tarihinde bir janr olarak varolmamıştır ve bu nedenle eleştirel bakıştan mahrum kaldığı söylenebilir. Panorama, önceleri belli yerleri belli kişiler tarafından temsil ederken fotoğrafın demokratikleştirici özelliği ile birlikte herkesin her yerde panorama üretip bunun internet üzerinden kitlelere ulaşabiliyor olması ikonik İstanbul panoramasından herkesin kendi panoramasını ürettiği yeni bir gerçekliğe neden olmuştur.

Yukarıdan bakış imkanlarının da çoğalmasıyla birlikte artık kentin çok sayıda panoramasının olması kentlilerin kolektif ve kişisel hafızasında kurduğu ilişkilere göre bu panoramaları benimsemesini sağlamıştır. Çalışmanın son bölümünde incelenen güncel sanatta kent panoraması örnekleri üzerinden bugün panorama formatının hangi amaçla kullanıldığı araştırılmıştır. Kentin artık tek bir noktadan

Üretilen bir görselle temsil edilemeyeceği anlayışıyla sanatçılar panorama formunun içeriğine müdahalelerde bulunmaktadırlar.

İkonik İstanbul panoraması (Galata ve Beyazıt kulelerinden yapılan-çekilen) ile birlikte eleştirel bir okuma arzusu günümüz sanatındaki panorama kullanımında en büyük etken olarak görülmüştür. Panorama formatına sadık kalınıp içeriğe müdahale ederek yapılmak istenen eleştiri daha çarpıcı bir şekilde ifade edimeye çalışılmıştır. Panorama formunda görünüp, aslında aynı noktadan üretilmeyen kentin birbirinden çok uzak noktalarından alınıp tek bir noktadan çekilmiş gibi gösterilen panoramalar ya da form olarak yine panorama halinde bulunup dijital olarak müdahale edilen kent grsellikleri İstanbul'un sanatçılar tarafından üretilen eleştirel panoramalarındandır.

Bu bağlamda icad edildiği günden bugüne kent panoramasında bir paradigma değişimi yaşandığı söylenbilir. Panoramının ortaya çıkışında manzara ya da savaş görüntüleri gerçekçi bir şekilde tasvir edilmeye çalışılırken bu durum daha sonra panoramik fotoğrafla kentleri geniş bir semboller bütünü olarak temsil etmeye evrilmiştir. Yalnızca panoramik görüntü ile tasvir edilebileceği düşünülen kent görüntülerinin yerini, panoramik formatın korunmak istenip kentin bu formata göre şekillenmesi gerektiği anlayışı almıştır. Günümüzde de kent temsilinde panoramik fotoğrafların sanat alanında kullanımı panorama formuna sadık kalınıp, yapılmak istenen eleştirinin tarihi İstanbul panoramasıyla ilişkilendirilerek güçlendirildiği bir noktaya gelmiştir.

KAYNAKLAR

Barthes, R. (2008). *Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi*. Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. *Semiology and Urban*. (1967): The Institute of the History of Architecture at the University of Naples.

Bate, D. (2009). *Photography: The Key Concepts*. Berg Publishers.

Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. Yapı Kredi Yayınları.

Bilgin, İ. (2002). *Modernizmin Şehirdeki İzleri*. 2 Mayıs 2017 tarihinde Arkitera: <http://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=62&aID=648> adresinden alındı.

Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life* (Cilt 1). Berkeley: University of California Press.

Colomina, B. (1994). *Mahremiyet ve Kamusalılık*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Comment, B. (2000). *The Painted Panorama*. New York: Harry N. Abrams.

Corbusier, J. L. (1998). Princeton Architectural Press. *Oppositions 4* , 102.

Crary, J. (1990). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. Metis Yayıncılık

Damisch, H. (2001). *Skyline: The Narcissistic City*. Stanford: Stanford University Press.

Debord, G. (1977). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dobson, J. & P. F. (2007). The Panopticon's Changing Geography. *The Geographical Review* , 97.

Dorrian, M., Pousin, F. (Eds.). (2013) *The aerial view in visual culture*. New York: I.B.Tauris Ltd.

Dorward, S. (1990). *Design for Mountain Communities*, Van Nostrand Reinhold C., New York.

Eken, A. (1992) *Kartpostallarda İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları,

İstanbul.

Erkal, N. (2008). *Londra panoramalarında İstanbul sergileri*. Mart 6, 2017 tarihinde Mimdap: <http://www.mimdap.org/?p=4580> adresinden alındı.

Foucault, M. (1975). *Hapishanenin Doğuşu*. İstanbul: İmge Kitabevi.

Frisby, D. (1998). "The Metropolis as Text: Otto Wagner and Vienna's 'Second Renaissance'." *Renaissance and Modern Studies*. 40:1

Germen, M. (2010) Muta-Morfoz Konsept Metni, Nisan 2016 tarihinde <https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/> adresinden alındı.

Grau, O. (2003) *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Gilbert, D. (2010) The three ages of aerial vision: London's aerial iconography from Wenceslus Hollar to Google Earth. *The London Journal*, vol.35 (3), 289-299.

Griffith, A. (2003). "Media Technology and Museum Display: A Century of Accommodation and Conflict." In *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, ed. D. Thornburn and H. Jenkins, 376–377. Cambridge, Mass.: MIT Press

Hawker, R. (2013). Repopulating the Street: Contemporary photography and urban Experience. *History of Photography*.

Higgott, A. & T. W. (2012). *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

Işın, E. (2008). *Long Stories - Istanbul in the Panoramas of Melling and Dunn | Uzun Oykuler - Melling ve Dunn'in Panoramalarında İstanbul*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Kenderdine, S. (2007). Speaking in Rama: Panoramic Vision in Cultural Heritage Visualization. F. C. Kenderdine içinde, *Theorizing Digital cultural Heritage: A Critical Discourse* (s. 301-331). Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press.

Klein, N. (2004). *The Vatican to Vegas: The History of Special Effects*. New York: The New Press.

Kostoff, S. (1999). *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. London: Thames&Hudson.

Köksal, A. (2011). *Bir İmge Olarak İstanbul'un Silueti*. Arkitera: <http://www.arkitera.com/gorus/213/bir-imge-olarak-istanbulun-silueti> adresinden alındı

Mitchell, W. J. (1994). *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press.

Morkoç, S. (2007, 2). City and Self in Three Accounts of Istanbul: Lorichs' Panorama (1559), Le Corbusier's Travelogue (1911) and Pamuk's Memoir. *METU JFA* , s. 83-104.

Oettermann, S. (1997). *Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.

Özendes, E. (2013). *Panorama de Constantinople pris dela Tour de Galata*. İstanbul: Masa Yayınları.

Öztuncay, B. (2003). Dersaadet'in Fotoğrafçıları, Aygaz, İstanbul

Pamuk, O. (1999). Bir İstanbul Romancısıyım. *İstanbul Dergisi* (29), s. 59-67.

Plunkett, J. (2002). "Screen Practice Before Film." Exeter University, Centre for British film and Television Studies, Bill Douglas Centre for the History of Film and Popular Culture, 10 Ocak 2017 tarihinde <http://www.bftv.ac.uk/projects/exeter.html> adresinden alındı.

Rice, S. (1999). *Parisian Views*. Cambridge: The MIT Press.

Sandalcı, M. (2000) Max Fruchtermann Kartpostalları (3 Cilt) Koçbank, İstanbul

Scheffer, C. (1999). *Architectural postcards and the conception of place : mediating cultural experience*. Montreal: Concordia University.

Tanyeli, U. & Taptık, A. (2010). *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*. İstanbul: Akın Nalça

Tanyeli, U. (2000). Kent: Hazır-yapıt. *Sanat Dünyamız* , s. 119-120.

Tekeli, İ. (2010). The Story of Istanbul's Modernisation. *Architectural Design*, 80, 32-39.

Uricchio, W. (2011). A 'Proper Point of View': the panorama and some of its early media iterations. *Early Popular Visual Culture* , 225-238.

Uz, F. (2011). Kentin Genetik Şifresinde Kırık Bir Kod/ Fragman: İstanbul Seksenler. (İ. Akpınar, Dü.) *Betonart* (Kış).

Ünsal, Ö. (2011). (Yıkılarak) Yeniden Kurulan Kent: 2000'li Yılların İstanbul'u. (İ. Akpınar, Dü.) *Betonart* (Kış).

Wallach, A. (2010). The Persistence of the panoramic: Technologies of Vision in American Culture from the 19th to the 21st Century. *Real- Yearbook of Research in English and American Literature*

Welter, V. (2002). *Biopolis: Patrick Geddes and the City of Life*. Cambridge: MIT Press.

Westbrook, N. (2005) “Viewing the Other: The Panorama of Constantinople by Melchoir Lorichs”, XXII Annual conference of the Society of Architectural historians Australia and New Zealand.

Url-1 <<http://blog.museumoflondon.org.uk/bridge-views-londons-famous-crossings/>>, erişim tarihi 2016

Url-2 < <http://www.arthurchandler.com/new-pageparis-1878-exposition/> >, erişim tarihi 2016

Url-3 < <https://www.museumkaart.nl/museum/Panorama+Mesdag.aspx> >, erişim tarihi 2017

Url-4 < <http://img.myswitzerland.com/mys/38578/images/buehne/bourbaki1-1.jpg>>, erişim tarihi 2017

Url-5 < <https://seyahatistanbul.wordpress.com/2015/01/10/istanbulun-fethine-panorama-1453te-tanik-olmak-2/> >, erişim tarihi 2017

Url-6 <<https://fraenkelgallery.com/exhibitions/eadweard-muybridge-san-francisco-panorama-1878>>, erişim tarihi 2017

Url-7 < <http://gawainweaver.com/news/News-1878-Muybridge-San-Francisco-Panorama-Conserved/>>, erişim tarihi 2017

Url-8 < <https://www.loc.gov/item/2007663138/> >, erişim tarihi 2017

Url-9 < <https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/vues-de-constantinople/> >, erişim tarihi 2017

Url-10 < <http://www.loc.gov/pictures/item/2007660407/> >, erişim tarihi 2017

Url-11 < <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/978-1/7-pascal-sebah.html> >, erişim tarihi 2017

Url-12 < <http://www.hediyemistanbul.com/İstanbul-siluetpopup-kartpostal> >, erişim tarihi 2017

Url-13 <<http://awopbopaloobop.blogspot.com.tr/2010/07/citys-soul-in-black-and-white.html> >, erişim tarihi 2017

Url-14 <<http://www.arkitera.com/haber/26368/modern-mimarligin-onemli-ismi-le-corbusier-istanbul-da-agirlaniyor> >, erişim tarihi 2017

Url-15 < <http://jsah.ucpress.edu/content/69/1/62.figures-only> >, erişim tarihi 2017

Url-16 < <http://jsah.ucpress.edu/content/69/1/62> >, erişim tarihi 2017

Url-17 <https://istanbul-constantinople.culturalspot.org/asset-viewer/sketch-of-an-istanbul-panorama/sAGAf1D3n_obOg?hl=en >, erişim tarihi 2017

Url-18 <<http://www.arkitera.com/haber/8429/istanbul-siluetinde-kaybolan-degisene-ve-donusen-yapilar>>, erişim tarihi 2017

Url-19 < <http://www.mimdap.org/?p=4580> >, erişim tarihi 2017

Url-20 < <http://www.mimdap.org/?p=4580> >, erişim tarihi 2017

Url-21 < <http://www.mimdap.org/?p=4580> >, erişim tarihi 2017

Url-22 < <https://historyontheorientexpress.tumblr.com/post/157908008866/james-robertson-istanbulun-bilinen-ilk-panoramik> >, erişim tarihi 2017

Url-23 <<https://www.abebooks.com/book-search/title/panorama-istanbul-1955-bir-panoramasi/>>, erişim tarihi 2017

Url-24 <<https://www.abebooks.com/book-search/title/panorama-istanbul-1955-bir-panoramasi/>>, erişim tarihi 2017

Url-25 < <http://www.rob389.com/panorama-istanbul-1955-/dp/tr/11/1100000018589> >, erişim tarihi 2017

Url-26 <<http://www.rob389.com/panorama-istanbul-1955-/dp/tr/11/1100000018589>>, erişim tarihi 2017

Url-27 <http://historiccities.huji.ac.il/turkey/istanbul/maps/schedel_1493_CXXX.html>, erişim tarihi 2017

Url-28 <<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft638nb3db&chunk.id=d0e10547&toc.depth=100&brand=ucpress>>, erişim tarihi 2017

Url-29 <<http://www.margatelocalhistory.co.uk/DocRead/Margate%20in%20London%20Shows.html>>, erişim tarihi 2017

Url-30 <<http://tsmd.mailerlite.com/g4s9z6/6171277265/s7n8/>>, erişim tarihi 2017

Url-31 <<https://panopticonchronicles.com/2017/04/13/panopticon-prison-haarlem-turning-the-cupola-inside-out/>>, erişim tarihi 2017

Url-32 <<http://www.amusingplanet.com/2014/04/presidio-modelo-abandoned-panopticon.html>>, erişim tarihi 2017

Url-33 <<http://www.flyingcampro.com/hava-fotografciliginin-tarihi>>, erişim tarihi 2017

Url-34 <<http://www.hayalleme.com/istanbulun-havadan-cekilen-ilk-fotografлари/>>, erişim tarihi 2017

Url-35 <<http://mashable.com/2015/07/21/eugene-atget-paris/#lOFLni3kdPqW>>, erişim tarihi 2017

Url-36 <<https://paddle8.com/work/bernd-and-hilla-becher/34657-gas-tanks>>, erişim tarihi 2017

Url-37 <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-pitheads-t01922>>, erişim tarihi 2017

Url-38 <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/stephen-shore-b-1947-us-1-5374665-details.aspx>>, erişim tarihi 2017

Url-39 <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/gursky/montparnasse_pop.html>, erişim tarihi 2017

Url-40 <http://www.artnet.com/artists/thomas-struth/dallas-parking-lot-FX5i_uysFak4BJWe2oSnpg2>, erişim tarihi 2017

Url-41 <<http://publicdelivery.org/thomas-struth-korea-2007-2010/>>, erişim tarihi 2017

Url-42 <<http://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-38>>, erişim tarihi 2017

Url-43 <<http://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-17>>, erişim tarihi 2017

Url-44 <<http://en1.artclue.net/serkan-taycan-shell/>>, erişim tarihi 2017

Url-45 <<http://www.istanbul.net.tr/etkinlik/foto-galeri/serkan-taycan-kabuk/41514/15>>, erişim tarihi 2017

Url-46 <<http://soheinishino.net/dioramamap-istanbul/>>, erişim tarihi 2017



EKLER

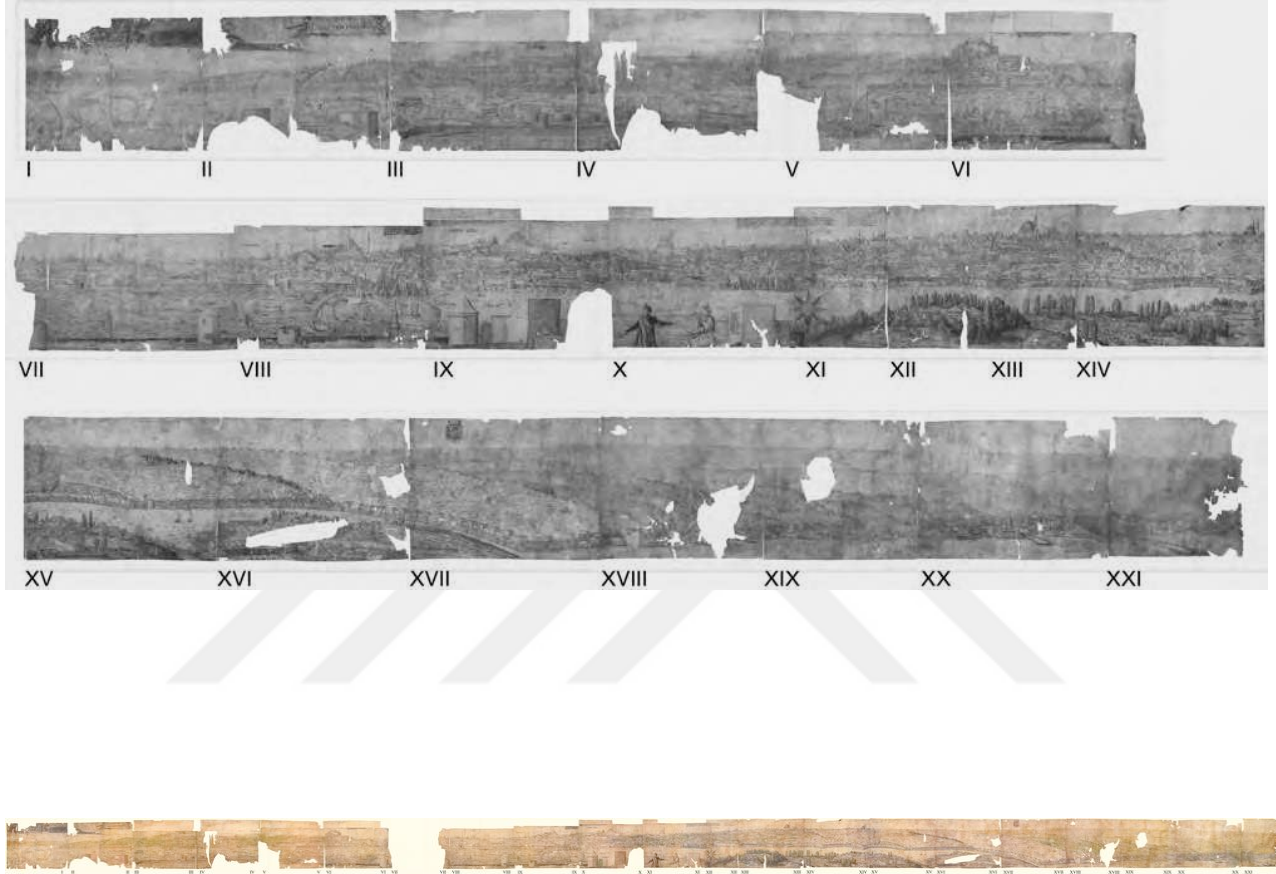
EK A: Lorichs'in İstanbul panoramasının tamamı, 1559

EK B: Melling'in İstanbul panoramasının tamamı, 18. yy ortası

EK C: Dunn'un İstanbul panoramasının tamamı, 19. yy ortası



EK A: Lorichs'in İstanbul panoramasının tamamı, 1559



EK B: Melling'in İstanbul panoramasının tamamı, 18. yy ortası



EK C: Dunn'un İstanbul panoramasının tamamı, 19. yy ortası



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Beril Gür
Doğum Tarihi ve Yeri : 11.01.1989 İzmir
E-posta : beril@berilgur.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Değişim Programı:** 2015, Delft Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü
- **Lisans** : 2013, İstanbul Teknik Üniversitesi, İnşaat Fakültesi, Çevre Mühendisliği Bölümü
- **Yandal** : 2013, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

Seçilen Sergiler

- 2017 House of Wisdom, Dzialdov, Berlin
2016 Surplus, Rem Art Space, İstanbul
2016 Casa dell'Arte Uluslararası Misafir Sanatçı Programı, Bodrum
2015 Habitat, İstanbul Modern, İstanbul
2015 Material und Geist, Galerie Gerken, Berlin
2015 Young Art Night 7, Van Abbemuseum, Eindhoven
2015 Jeunes Artistes Contemporains de Turquie, Od'A-Ouvroir d'Art, İstanbul
2014 Mamut Art Project, Küçükçiftlik Park, İstanbul

2013 Genç | Yeni| Farklı 2013, CDA Projects, Galeri Zilberman, İstanbul

Sanatçı Konuşmaları

2016 Türkiye'ye Yolculuk 2016, Crossway Foundation, İstanbul

2015 Sergi Konuşması, Galerie Gerken, Berlin

2015 Ytufok 13. Amatör Fotoğraf Günleri, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul

2014 Fotoğraf Buluşmaları, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Öğretim Deneyimi

2017 Proje Geliştirme Atölyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fotoğraf Kulübü (4 ay)

2016 İmge-Metin İlişkisi Üzerine Denemeler, Fkare'06 Fotoğraf Festivali, Yıldız Teknik Üniversitesi (5 gün)