

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

128709

TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN  
ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARINA KATILIMI  
(1930-2000)

Mimar Ö.Sıla DURHAN

F.B.E Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programında  
Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Uğur TANYELİ (YTÜ)

Doç. Dr. Türopat Sene  
Doç. Dr. N. K. Pilekvaian

İSTANBUL, 2002

128709

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİL LİSTESİ .....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZET .....	vii
ABSTRACT .....	viii
1 GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Kapsamı ve Araştırma Yöntemi .....	1
2 ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARI .....	3
2.1 Uluslararası Dünya Fuarlarının Amaçları.....	3
2.2 BIE (Bureau International des Expositions).....	4
2.3 "Dünya Fuarı", "Uluslararası/Evrensel Sergi", "Expo" Kavramları.....	6
3 ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARININ TARİHÇESİ .....	8
4 OSMANLI DEVLETİ'NİN DÜNYA FUARLARINA KATILIMI.....	11
5 TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN KATILDIĞI ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARI .....	18
5.1 Peşte Sergisi (1930).....	18
5.1.1 Genelde Peşte Sergisi .....	18
5.1.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	18
5.1.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	19
5.1.4 Basındaki Yansımalar .....	21
5.1.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	21
5.1.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar.....	21
5.2 New York Dünya Fuarı (1939).....	22
5.2.1 Genelde New York Dünya Fuarı .....	22
5.2.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	27
5.2.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	29
5.2.4 Basındaki Yansımalar .....	33
5.2.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	33
5.2.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar.....	33
5.3 Brüksel Dünya Fuarı (1958).....	39
5.3.1 Genelde Brüksel Dünya Fuarı .....	39
5.3.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	44
5.3.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	47
5.3.4 Basındaki Yansımalar .....	49
5.3.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	49
5.3.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar.....	50
5.4 New York Dünya Fuarı (1964-65) .....	62
5.4.1 Genelde New York Dünya Fuarı .....	62

5.4.2	Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	64
5.5	Osaka Dünya Fuarı (1970) .....	67
5.5.1	Genelde Osaka Dünya Fuarı .....	67
5.5.2	Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	70
5.5.3	Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	72
5.5.4	Basındaki Yansımalar .....	73
5.5.4.1	Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	73
5.5.4.2	Diğer Yayınlardaki Yansımalar .....	74
5.6	Tsukuba Dünya Fuarı (1985) .....	75
5.6.1	Genelde Tsukuba Dünya Fuarı .....	75
5.6.2	Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	76
5.6.3	Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	76
5.6.4	Basındaki Yansımalar .....	76
5.6.4.1	Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	76
5.6.4.2	Diğer Yayınlardaki Yansımalar .....	77
5.7	Sevilla Dünya Fuarı (1992) .....	77
5.7.1	Genelde Sevilla Dünya Fuarı .....	77
5.7.2	Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	79
5.7.3	Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	82
5.7.4	Basındaki Yansımalar .....	83
5.7.4.1	Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	83
5.7.4.2	Diğer Yayınlardaki Yansımalar .....	86
5.8	Lizbon Dünya Fuarı (1998) .....	86
5.8.1	Genelde Lizbon Dünya Fuarı .....	86
5.8.2	Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	88
5.8.3	Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	89
5.8.4	Basındaki Yansımalar .....	90
5.8.4.1	Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	90
5.8.4.2	Diğer Yayınlardaki Yansımalar .....	90
5.9	Hannover Dünya Fuarı (2000) .....	91
5.9.1	Genelde Hannover Dünya Fuarı .....	91
5.9.2	Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi .....	93
5.9.3	Türkiye Pavyonu Tasarımı .....	94
5.9.4	Basındaki Yansımalar .....	95
5.9.4.1	Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar .....	95
5.9.4.2	Diğer Yayınlardaki Yansımalar .....	96
6	SONUÇLAR .....	98
	KAYNAKLAR .....	101
	EKLER .....	108
Ek 1	Projeler ve Fotoğraflar .....	108
	ÖZGEÇMİŞ .....	150

## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil Ek 1.1	Peşte Sergisi (1930)Türkiye Pavyonu planı.....	109
Şekil Ek 1.2	Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu.....	109
Şekil Ek 1.3	Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu.....	110
Şekil Ek 1.4	Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu.....	110
Şekil Ek 1.5	Peşte Sergisi (190) Türkiye Pavyonu cephesi.....	111
Şekil Ek 1.6	Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu kesiti.....	111
Şekil Ek 1.7	Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu iç mekanı.....	112
Şekil Ek 1.8	Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu.....	112
Şekil Ek 1.9	New York Dünya Fuarı (1939) vaziyet planı.....	113
Şekil Ek 1.10	New York Dünya Fuarı (1939) genel görünüş.....	113
Şekil Ek 1.11	New York Dünya Fuarı (1939) afişi.....	114
Şekil Ek 1.12	New York Dünya Fuarı (1939) Trylon ve Perisphere.....	114
Şekil Ek 1.13	New York Dünya Fuarı (1939) Ford Pavyonu.....	115
Şekil Ek 1.14	New York Dünya Fuarı (1939) United States Steel Pavyonu.....	115
Şekil Ek 1.15	New York Dünya Fuarı (1939) İngiltere Pavyonu.....	115
Şekil Ek 1.16	New York Dünya Fuarı (1939) Türkiye Pavyonu zemin kat planı.....	116
Şekil Ek 1.17	New York Dünya Fuarı (1939)Türkiye Pavyonu birinci kat planı.....	116
Şekil Ek 1.18	New York Dünya Fuarı (1939)Türkiye Pavyonu.....	117
Şekil Ek 1.19	New York Dünya Fuarı (1939)Türkiye Pavyonu.....	117
Şekil Ek 1.20	New York Dünya Fuarı'nda (1939) Türk Çeşmesi.....	117
Şekil Ek 1.21	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Atomium.....	118
Şekil Ek 1.22	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Philips Pavyonu.....	118
Şekil Ek 1.23	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Philips Pavyonu.....	118
Şekil Ek 1.24	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Amerika Pavyonu.....	119
Şekil Ek 1.25	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Posta ve Telekomünikasyon Pavyonu.....	119
Şekil Ek 1.26	Brüksel Dünya Fuarı (1958) SSCB, Fransa ve Amerika Pavyonları.....	119
Şekil Ek 1.27	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Sovyetler Birliği Pavyonu.....	119
Şekil Ek 1.28	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu zemin kat planı.....	120
Şekil Ek 1.29	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu birinci kat planı.....	120
Şekil Ek 1.30	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu.....	121
Şekil Ek 1.31	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu inşası.....	121
Şekil Ek 1.32	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu.....	121
Şekil Ek 1.33	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu cepheleri.....	122
Şekil Ek 1.34	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu çarşıdan görünüş.....	122
Şekil Ek 1.35	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu kahveden görünüş.....	122
Şekil Ek 1.36	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu iç mekan düzenlemesi.....	123
Şekil Ek 1.37	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu mozaik pano.....	123
Şekil Ek 1.38	Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu restoran-cafe kısmı.....	123
Şekil Ek 1.39	New York Dünya Fuarı (1964-65) Türkiye Pavyonu.....	124
Şekil Ek 1.40	New York Dünya Fuarı (1964-65) Türkiye Pavyonu.....	125
Şekil Ek 1.41	New York Dünya Fuarı (1964-65) Türkiye Pavyonu.....	125
Şekil Ek 1.42	New York Dünya Fuarı (1964-65) Türkiye Pavyonu cepheleri.....	126
Şekil Ek 1.43	Osaka Dünya Fuarı (1970) Festival Alanı.....	127
Şekil Ek 1.44	Osaka Dünya Fuarı (1970) ABD Pavyonu.....	127
Şekil Ek 1.45	Osaka Dünya Fuarı (1970) SSCB Pavyonu.....	127
Şekil Ek 1.46	Osaka Dünya Fuarı (1970) Avusturya Pavyonu.....	128
Şekil Ek 1.47	Osaka Dünya Fuarı (1970) İsviçre Pavyonu.....	128
Şekil Ek 1.48	Osaka Dünya Fuarı (1970) İngiltere Pavyonu.....	128
Şekil Ek 1.49	Osaka Dünya Fuarı (1970) RCD Pavyonu.....	129
Şekil Ek 1.50	Osaka Dünya Fuarı (1970) RCD Pavyonu girişi.....	129

Şekil Ek 1.51	Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu planı.....	130
Şekil Ek 1.52	Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu kesitleri.....	131
Şekil Ek 1.53	Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu cepheleri.....	132
Şekil Ek 1.54	Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu iç mekan düzenleesi.....	133
Şekil Ek 1.55	Tsukuba Dünya Fuarı (1985) Türkiye Pavyonu.....	134
Şekil Ek 1.56	Tsukuba Dünya Fuarı (1985) Türkiye Pavyonu iç mekan düzenlemesi.....	134
Şekil Ek 1.57	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Alamillo Köprüsü.....	135
Şekil Ek 1.58	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Japonya Pavyonu.....	135
Şekil Ek 1.59	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Almanya Pavyonu.....	135
Şekil Ek 1.60	Sevilla Dünya Fuarı (1992) İngiltere Pavyonu.....	135
Şekil Ek 1.61	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu vaziyet planı.....	136
Şekil Ek 1.62	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu zemin kat planı.....	137
Şekil Ek 1.63	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu 1. kat planı.....	138
Şekil Ek 1.64	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu çok amaçlı salon.....	139
Şekil Ek 1.65	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu I-I kesiti.....	140
Şekil Ek 1.66	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu II-II kesiti.....	140
Şekil Ek 1.67	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu cepheleri.....	141
Şekil Ek 1.68	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu.....	142
Şekil Ek 1.69	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu inşaat aşaması.....	142
Şekil Ek 1.70	Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu.....	142
Şekil Ek 1.71	Lizbon Dünya Fuarı (1998) genel yerleşim.....	143
Şekil Ek 1.72	Lizbon Dünya Fuarı (1998) Okyanuslar Pavyonu.....	143
Şekil Ek 1.73	Lizbon Dünya Fuarı (1998) Deniz bilimleri Pavyonu.....	144
Şekil Ek 1.74	Lizbon Dünya Fuarı (1998) Portekiz Pavyonu.....	144
Şekil Ek 1.75	Lizbon Dünya Fuarı (1998) Vasco da Gama Kulesi.....	145
Şekil Ek 1.76	Lizbon Dünya Fuarı (1998) Doğu İstasyonu.....	145
Şekil Ek 1.77	Lizbon Dünya Fuarı (1998) Türkiye Pavyonu.....	146
Şekil Ek 1.78	Lizbon Dünya Fuarı (1998) Türkiye Pavyonu'nda Saltanat Kayığı.....	146
Şekil Ek 1.79	Hannover Dünya Fuarı (2000) Türkiye Pavyonu.....	147
Şekil Ek 1.80	Hannover Dünya Fuarı (2000) Türkiye Pavyonu vaziyet planı.....	147
Şekil Ek 1.81	Hannover Dünya Fuarı (2000) Türkiye Pavyonu 0.00 kotu planı.....	148
Şekil Ek 1.82	Hannover Dünya Fuarı (2000) Türkiye Pavyonu +4.10 kotu planı.....	148
Şekil Ek 1.83	Hannover Dünya Fuarı (2000) Türkiye Pavyonu boyuna kesiti.....	149
Şekil Ek 1.84	Hannover Dünya Fuarı (2000) Türkiye Pavyonu enine kesiti.....	149

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın oluşumuna katkıda bulunan ve hazırlanışını benimle paylaşan kişilere burada teşekkür etmek isterim.

Öncelikle danışmanım Prof.Dr. Uğur Tanyeli'ye desteği, çalışmama ışık tutan önemli katkıları ve lisansüstü eğitimimin başından beri yararlandığım ufuk açıcı yorumları nedeniyle teşekkür ederim.

Maltepe Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Öğretim Elemanları'na desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Prof. Erkut Özel'e ve Doç.Dr. Kaya Dinçer'e, sağladıkları kaynaklar için ayrıca teşekkür borçluyum.

Verdikleri bilgiler için Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Ünal Demiraslan, Ruşen Dora, Öner Tokcan ve Ragıp Buluç'a teşekkür ederim.

Son olarak, bu çalışmayı her zaman yanımda olan aileme armağan ederim.



## ÖZET

Uluslararası dünya fuarları ağırlıklı biçimde mimari öğelerle gerçekleştirilmiş zengin iletişim tasarımı araçları ve ortamlarıdır. Ülkelerin, firmaların ve uluslararası kuruluşların temsil edildiği fuar pavyonlarının ise birer iletişim tasarımı girişimi olduğunu söylemek mümkündür.

Bu çalışmada, Türkiye'nin katıldığı uluslararası dünya fuarlarında gerçekleştirmiş olduğu Türkiye Pavyonları ile kendini nasıl görmek ve göstermek istediği, Türkiye'nin ve/veya Türk kimliğinin nasıl görselleştirildiği irdelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, mimarlık aracılığıyla iletilen mesajın Türk mimarlık çevreleri ve Türk toplumunda oluşan yansımaları araştırılmıştır.

İlk uluslararası katılım olan Peşte Sergisi (1930) için gerçekleştirilen Türkiye Pavyonu'nun "olmak istenen"i yansıttığı, ancak; bu imaj kurgusunun sonraki katılımlarda yinelenmediği görülmüştür. Bir sonraki katılımında (1939 New York Dünya Fuarı) gerçekleştirilen pavyon tasarımı ise kendi içinde çelişkiler barındırmakla birlikte, bu tasarımda, ülkenin kimliği ile modernitenin uzlaştırılmaya çalışıldığı bir denge arayışından söz edilebilir.

Bu çalışma kapsamında incelenen Türkiye Pavyonu tasarımlarında, "olmak istenen" dışında "öteki"lerin (yabancıların) zihnindeki imajlar dikkate alınarak mevcut, alışılmış imajların tekrar edildiği dikkati çekmektedir. Bu durum, Türkiye'nin imaj tasarımının yapılmasının zorluğuna işaret etmektedir. Ülkenin imajına yönelik güncel bir kurgunun yapılarak bu kurgunun doğrudan bir parçası olacak mimari bir tavrın geliştirilmesinin ve Türkiye'nin imajının reel bir bazda ele alınarak imgelerin tekil olarak kavranılmasından ödün verilmesinin gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Uluslararası dünya fuarı, evrensel sergi, expo, imaj/iletişim tasarımı, kimlik görselleştirme.

## ABSTRACT

International world fairs are means and mediums of rich communicational designs which are organized mostly with architectural elements. It is possible to state that fair pavilions, where countries, firms and international institutions are represented, are incentives of communicational design.

This study examines how Turkey wants to see and show herself and how Turkey and/or Turkish identity is visualized through the Turkish pavilions in the international world fairs in which she participated. In this context, the reflections created in the Turkish architectural circles and in Turkish society via the message given by architecture are examined .

It is observed that Turkish pavilion in Pest (1930), Turkey's first international participation, reflected "the desired"; however, it is also observed that this image fiction was not repeated in following participations. The next pavilion design in New York World Fair (1939), although included contradictions in itself, tried to find a balance to reconcile the identity of the country and the modernity.

It is noted that in the design of the Turkish Pavilions examined in this study, present and usual images are repeated, considering the images in the minds of "the others" (foreigners) apart from "the desired". Such a situation points out the difficulty in creating an image design for Turkey. Thus, it seems necessary that an actual fiction relating the country's image should be done and an architectural attitude, which will be a direct a piece of this fiction, should be developed. It appears to be necessary that Turkey's image should be handled realistically and the thought that images are comprehended individually should be abandoned.

**Key Words:** World's fair, international exposition, expo, image design, communicational design, identity visualization.

## 1. GİRİŞ

### 1.1 Çalışmanın Kapsamı ve Araştırma Yöntemi

Uluslararası dünya fuarları -bilgi çağındaki geçerliliği ve anlamı günümüzde sorgulanıyor olsa da- önemli iletişim tasarımı araçları ve ortamları olmayı sürdürmektedirler. Özellikle mimarlık aracılığıyla yapılan sunumlar dünya fuarlarının vazgeçilmez unsurlarıdır. Başlıbaşına birer iletişim tasarımı girişimi olan fuar pavyonları temel anlamda bir mesaj iletme aracı olarak gerçekleştirilir. Hatta doğrudan doğruya pavyonun kendisinin bir mesaj olduğunu söylemek mümkündür.

Bu çalışma kapsamında, uluslararası dünya fuarlarında gerçekleştirilen pavyonların birer kimlik görselleştirme girişimi olması üzerinde durularak, Türkiye'nin katılmış olduğu uluslararası dünya fuarlarındaki pavyon tasarımları, sergilenen nesnelere ve düzenlenen etkinlikler aracılığıyla nasıl bir mesaj iletilmek istendiği, Türkiye'nin ve/veya Türk kimliğinin nasıl görselleştirildiği irdelenmeye çalışılacaktır. Bu irdelemenin yapılabilmesi için, iletilen mesajın Türk mimarlık çevreleri ve Türk toplumunda oluşan yansımaları araştırılmıştır. Uluslararası kamuoyunda ortaya çıkan yansımalar ise bu çalışma çerçevesinin dışında tutulmuştur.

Yansımalar, tasarımı gerçekleştiren mimarlarla kişisel görüşmeler yaparak ve çalışmada ele alınan her fuarın yapıldığı dönemde yayınlanan yerli ve yabancı mimarlık dergileri ile dönemin çeşitli gazeteleri (Akşam, Milliyet, Hürriyet, Cumhuriyet, Ulus) ve dergileri (Yedigün, Hayat) incelenerek ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Tasarımların dönemin hangi koşulları çerçevesinde yapıldığını kavramak ve yeni bakış açılarıyla değerlendirebilmek amacıyla ilgili olacağı düşünülen çeşitli yayınlar da araştırma kapsamında incelenmiştir.

Çalışmanın ağırlıklı kısmını oluşturan “Türkiye'nin Uluslararası Dünya Fuarlarına Katılımı” başlıklı bölümden önce, uluslararası dünya fuarı kavramı ve bu fuarların mimarlık açısından olduğu kadar toplumsal, kültürel ve ekonomik açıdan önemleri açıklanarak 19. ve 20. yüzyılda düzenlenen dünya fuarları tarihsel bir çerçeve içerisinde ele alıp dünya fuarlarının günümüze dek olan gelişimi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Osmanlı Devleti'nin uluslararası dünya fuarlarına katılımı ise derinlikli bir inceleme niteliğinde olmaktan öte, mimarlık aracılığıyla Osmanlı Devleti'nin nasıl temsil edildiğini kavramaya yöneliktir.

Türkiye'nin Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk uluslararası sergi katılımı olan Peşte Sergisi'nden (1930) en son katılmış olduğu Hannover Dünya Fuarı'na (2000) dek gerçekleşen dokuz adet dünya fuarı bu çalışmanın temel araştırma çerçevesini oluşturur.

Her dünya fuarı, öncelikle kendi içerisinde değerlendirilerek detaylı olarak betimlenmiş, düzenlendiği ülkenin fuarı ele alış biçimi ve hazırlanma süreci, fuarın düzenleniş amacı ve katılımlardan çeşitli örnekler verilerek söz edilen fuara ilişkin genel bir fikrin oluşması amaçlanmıştır. Türkiye'nin katılımının bu çerçeve içerisinde de değerlendirilerek kavranması için bir ön bilgi niteliği taşıması istenmiştir. Ardından Türkiye Pavyonu tasarımları, projeleri üzerinden betimlenmiş ve Türkiye'nin katılımına ilişkin çeşitli bilgiler verilmiştir. "Türkiye Pavyonu Tasarımı" başlığı altında ise her Türkiye Pavyonu dönemin kendi özgül koşulları içerisinde değerlendirilerek tasarım ilkeleri yorumlanmış ve ortaya çıkan ürünün, sergileme konsepti ile birlikte Türkiye'yi nasıl tanımladığı ve Türkiye'nin "görüntüsü"ne dair ne söylediği tartışılarak yorumlanmıştır. "Basında Yansımalar" başlığı ise iki alt bölümde incelenmiştir: Mimarlık Çevrelerdeki Yansımalar ve Diğer Yayınlardaki Yansımalar. Bu yansımalar ve Türkiye Pavyonu tasarımları günümüzde hala sürmekte olan Türkiye'nin imaj tasarımı soruna ve Türkiye'nin dış dünyaya gösterdiği imaj ile kendi zihnindeki imajına ilişkin önemli veriler içerir.

Sonuç bölümünde, bu araştırmalar ve bulgular çerçevesinde uluslararası dünya fuarlarında Türkiye'nin imaj tasarımının şimdiye kadar nasıl yapıldığı, olmak ve olması istenenin ne olduğu konusunda pavyonlarla nasıl mesajlar verildiği, neden bu mesajların verilmesinin istendiği ve ülkenin imaj tasarımının yapılmasındaki güçlükler tartışılmıştır.

## 2. ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARI

### 2.1 Uluslararası Dünya Fuarlarının Amaçları

Yaklaşık 150 yıllık tarihiyle dünya uluslarını bir araya getiren uluslararası dünya fuarları, 19. ve 20. yüzyılın ekonomik, kültürel ve toplumsal tarihini olduğu kadar mimarlık tarihini de ilgilendiren önemli temsil ortamlarıdır.

Dünya fuarları, Endüstri Devrimi'nden sonra seri üretimin ve teknolojinin değişik ve yeni ürünler ortaya koymasıyla birlikte bu ürünlere pazar bulunması, bu sanayi gelişiminin topluma kabul ettirilmesi ve yeniliklerin geniş kitlelere duyurulması doğrultusunda kurgulanmıştır. Walter Benjamin (2002), 19. yüzyılın kültür tarihini irdelediği çalışmasında, dünya fuarları için “adına mal denilen fetişin hac yerleri” tanımlamasını yapar ve şöyle devam eder: “Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içersine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendilerine ve başkalarına yabancılaşmanın tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur. (...) Mal denen fetişe hangi dinsel tören kuralarıyla tapılacağını moda saptar”. Benjamin, 1867 Paris Dünya Fuarı'ndan söz ederek “kapitalist kültürün fantazmagorisinin, bu fuarda en görkemli biçimde sergilendiğini belirtir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünya fuarları, teknolojinin insanla buluşmasına ve insanlık yararını ön plana çıkarmasına öncelik veren, insana ve çevreye dair temalar doğrultusunda düzenlenmeye başlanır. Toplumsal yaşama dahil olması istenen yenilikler dünya fuarları süresince sergilenir. Örneğin 1855'de Paris'te dikiş makinesi, 1862'de Londra'da hesap makinesi, 1876'da Philadelphia'da telefon, 1900'de Paris'te sinema, 1904'te St. Louis'de kablosuz telgraf, 1939'da New York'ta televizyon insanlığın ilerlemesini gösteren ilkler olarak sunulmuştur (Madran, 2000a).

Dünya fuarları farklı disiplinlerin ilgisini üzerinde toplar. Zeynep Çelik (1992), tarihçilerin, fuarların kapitalizm ve emperyalizmin yanısıra politik ideoloji ve sanatsal ifadenin gelişmesiyle bağlantılı olduğunu düşündüklerini ve bu mikrokozmos manzaraların kültürel tanımlarını tartıştıklarını; antropolog ve etnografların, fuarların organizasyonları üzerindeki kendi etkilerini analiz ettiklerini ve fikirlerin, fuarlarda tüketiciye satıldığını tespit ettiklerini; sanat tarihçilerinin, sanat dünyasında sergilerin rolünü tartıştıklarını belirtir.

Mimarlık bağlamında ise, fuarların mimaride yepyeni teknolojilerin, sistemlerin, malzeme ve anlayışların denenmesine olanak verdiği, dolayısıyla pekçok mimarın ve strüktür uzmanının hünerlerini sergilemesini sağlayan bir ortam yarattığı gözlenir. 19. yüzyılın mimarlık ve mühendislik uygulamalarındaki ilerlemenin göstergesi olan Eiffel Kulesi, 20. yüzyılda ise, Mies van der Rohe'nin Barcelona Pavyonu, Buckminster Fuller'in Jeodezik Kubbesi dünya fuarlarından günümüze uzanan mimari sembollerden yalnızca birkaçıdır.

Dünya fuarlarının en belirgin özellikleri geçici nitelikte oluşlarıdır. Bu nedenle bina ölçeğinden kentsel ölçeğe dek tasarımlarda geçicilik önem taşır. Ama, düzenlendiği ülkelerde bir prestij objesi olarak öne çıkan dünya fuarları, yayıldıkları kentsel alanın ileriye dönük kullanımına ve tüm kentin gelişimine yönelik bir dönüştürme gücünü de taşırlar. Dolayısıyla, geçicilik öngörülse de fuarlar kimi zaman uzun bir kronolojik aralığa uzanan bir etki sürekliliği kazanabilirler. Her katılımcının kendi özgül sözünü söylediği dünya fuarlarında bu çeşitlilik mimariye de yansır. Pavyonlar, ülkelerin, firmaların ve uluslararası kuruluşların temsil edildiği mekanlar olarak gerçekleştirilir. Bu küresel paylaşım ortamındaki sunumlarda mimarlık aracılığıyla yapılan kimlik görselleştirme girişim ve gösterileri hayati önem taşır.

Dolayısıyla, dünya fuarlarının, ağırlıklı biçimde mimari öğelerle gerçekleştirilmiş zengin iletişim tasarımı araçları ve ortamları olduklarını söylemek mümkündür.

## **2.2 BIE (Bureau International des Expositions)**

1851 yılında gerçekleşen Londra Uluslararası Sergisi'nin ardından dünya çapında pek çok fuar düzenlenmiştir. Uluslararası fuarların sayısı arttıkça, bu fuarların sıklık ve niteliklerini kontrol etmenin gerekliliği gündeme gelir. Deneyim kazanıldıkça ortak sorunları çözmek için çeşitli tarafların biraraya getirilmesi ve farklılıkların uzlaştırılması gerektiği ortaya çıkar ve uluslararası bir anlaşma gerekli görülür. Bu anlaşmanın temelini Berlin Diplomatik Konferansı oluşturur. Varılan diplomatik karar Birinci Dünya Savaşı nedeniyle onaylanamaz ve 1928 yılında Paris'te yapılan konferansa kadar konu sonuçlanmadan kalır. Bunun üzerine 1928 yılında, Uluslararası Fuarlar Anlaşması ile 31 ülke tarafından Uluslararası Fuarlar Bürosu (BIE) kurulur. Düzenlenebilecek fuarların sayısını sınırlayan ve bunların niteliklerini belirleyen temel kuralların konulduğu bu anlaşma, daha sonra çeşitli ek protokollerle değiştirilir, ancak; anlaşmanın temel çerçevesi günümüzde geçerliliğini korumaktadır. BIE'nin faaliyet alanı, ticari amaçlı olmayan (güzel sanatlar sergileri dışında), üç haftadan fazla bir süre içerisinde açık kalan, bir ülkenin resmi olarak düzenlediği ve diğer ülkelere çağrılarının diplomatik kanallarla yapıldığı tüm uluslararası fuarları kapsar [1].

Dünya fuarı, expo gibi farklı terimler yerel kullanıma göre değişmekle birlikte, BIE resmi olarak “fuara” terimini, düzenlenen yıl, yer ve tema ile birlikte kullanır [1].

Genel Sekreterliği Paris’te bulunan BIE’nin, resmi diplomatik ilişkileri Fransız Dışişleri tarafından yürütülür [1].

Halen 88 adet üyesi bulunan BIE’ye üyelik, 1928 Uluslararası Fuarlar Anlaşması ve 1972 Protokolü’ne imza atılması koşuluyla tüm hükümetlere açıktır. Üyelerden, Birleşmiş Milletler ilkelerine uygun olarak her yıl, değişen miktarlarda yıllık aidat alınır. Bununla birlikte, BIE’nin gelirlerinin önemli bir bölümü, fuar düzenlemek için ülkelerin yatırdıkları kayıt ücretleriyle fuara giriş biletlerinin belli bir yüzdesinden sağlanır [1].

BIE genel kurulu, yılda iki kez Paris’te büronun seçilmiş başkanının yönetiminde toplanır. Bu toplantılara bütün üyeler ve uluslararası kuruluşlardan gözlemciler katılır. Delegeler yeni projeler için yapılan başvuruları ve daha gelişmiş bir ülkedeki fuarlardan gelen raporları gözden geçirirler. Ayrıca, Büro faaliyetlerini denetleyen dört komiteden gelen raporlar da incelenir. Yürütme Komitesi, yeni projeleri değerlendirerek projelerin önemli yönleri üzerinde incelemeler yapar [1].

Yönetim ve Bütçe Komitesi ile Bilgi Komitesi bu yapıyı tamamlar. Bu dört komitenin her birinin bir başkan yardımcısı ve bir başkanı bulunur. Bu sekiz üye, BIE Genel Başkanı ve Genel Sekreteri ile birlikte büronun yaz ve kış kurullarına hazırlık faaliyetlerini bir bütün olarak değerlendiren bir kontrol organı oluştururlar. Bütün komite pozisyonları üyeler arasından yapılan seçimle doldurulur [1].

Fuarların sadece sıklık ve niteliğini değil, aynı zamanda uluslararası katılımcılar için katılma koşullarını da kontrol etmek BIE tarafından bir projenin başlangıcından fuarın kapanışına kadar yürütülen bir süreçtir. Gerekli tescil işlemlerinin yapılması için bir projenin geçmesi gereken üç ana aşama bulunur. Yeni bir projenin ilk resmi adaylığını müteakiben BIE tarafından görevlendirilen bir Ön Soruşturma Grubu, projenin yerinde değerlendirilmesini gerçekleştirir [1].

Başkanlığı, BIE’nin başkan yardımcılarında biri tarafından yapılan Ön Soruşturma Grubu, projenin maddi ve teknik yönleriyle ilgili ayrıntılı bilgi isteyebilir. Bütün belgeleri inceleyerek hazırlanan bir kapsamlı rapor, incelenmesi için Yürütme Kurulu’na onay için Genel Kurula sunulan rapora temel oluşturur [1].

Genel Kurul, bu organlardan destek alan projeyi onaylar. Belli bir yıl için birden fazla başvuru varsa, Genel Kurul’da gizli oylama yapılarak karar verilir. Üçüncü ve son aşama,

fuvarın, Genel Kurul tarafından, resmi gözden geçirmenin, genel yönetmeliğin ve taslak katılım sözleşmesinin ışığında tescil edilmesidir [1].

Üç yıl süren bu sürecin tamamlanmasının ardından ev sahibi olan hükümet, resmi kanallardan fuara katılmaları için diğer ülkelere davetiye göndermeye başlar. Bir fuar tescil edilmeden BIE üyesi olan ülkelerin desteğini isteyemez [1]. Çünkü üye ülkelerin BIE Uluslararası Fuarlar Anlaşması'na uygun olmayan herhangi bir fuara katılmaları yasaktır. Tescil edilme, ev sahibi ülkenin, başvuru ve Büro'nun standartlarını koruma sorumluluğunu kabul ettiğini gösterir (Heller, 1999). Bu süreçle, uluslararası fuarların gelecekteki gelişimi ve üye ülkelerin çıkarlarının korunmasının sağlanması amaçlanır. Düzenlenen bir fuar boyunca Büro, kontrol görevini, fuar yerindeki katılımcı ülkelerin kıdemli temsilcilerinden oluşan Genel Komisyon Kurulu vasıtasıyla ve hem fuar düzenleyicileriyle hem de BIE ile yakın ilişki sağlamak amacıyla seçilen bir Yönlendirme Kurulu vasıtasıyla yerine getirir [1].

Terimler ve tanımlamalar sıklıkla değişse de; BIE, fuarları, iki farklı kategoriye ayırır. Bu türlerden biri, bir teması olan büyük fuarlar; diğeri ise, temalarının daha kesin ve özel olduğu, daha küçük ve ekonomik fuarlardır . 1996 yılında, evrensel ve özel fuar ayrımı yapmadan, her beş yılda, bir fuarın kaydedilmesine karar vermiştir (Heller, 1999). Altı aya kadar süren ve daha önce evrensel veya özel fuar niteliği taşıyabilen bu büyük fuarların düzenlenme tarihleri arasında kalan yıllarda ise, üye ülkeler geçerli bir fuar düzenleyebilir. Bu fuarlar 25 hektarlık bir alanla sınırlanır, süresi üç ayı geçmez ve özel bir teması bulunur [1].

BIE, aynı zamanda uluslararası süs bitkileri fuarlarını, merkezi Lahey'de bulunan Uluslararası Süs Bitkileri Üreticileri Birliği ile birlikte belirler (Heller, 1999). BIE'nin tanıdığı sergilere diğeri bir örnek ise, bir dekoratif sanatlar sergisi olan Milano Triennale'dir. İtalya, BIE'ye katılmasının ön koşulu olarak bu serginin tanınmasını istemiştir (Heller, 1999).

1928'den beri BIE, uluslararası iyi niyeti geliştiren ve insan deneyimi ve bilgisinin sınırlarını araştıran bir araç olarak ilgi alanına giren fuarları, tanımak ve rollerini belirlemek göreviyle çalışır [1].

Türkiye, Uluslararası Fuarlar Bürosu'na üye değildir.

### 2.3 "Dünya Fuarı", "Uluslararası/Evrensel Sergi", "Expo" Kavramları \*

"Dünya Fuarı", "Uluslararası/Evrensel Sergi", "Expo" kavramları bugün birbirlerinin yerine kullanılabilirlerdir.

\* Buradaki bilgiler için Heller, A., (1999), World's Fairs and the End of Progress, World's Fair, Inc., Corte Madera kaynağından yararlanılmıştır.

Alfred Heller, 1851'deki Londra Büyük Sergisi'ni, şair Tennyson'un, "dünyanın en büyük fuarı" olarak nitelediğini ve bu serginin pek çok kişi tarafından "dünya fuarı" olarak anıldığını söyler. Bu kullanıma zaman zaman itirazlar olmuştur. BIE genel sekreteri Robert Challon, 1981'de yazdığı bir yazıda, pek çok başka sergiye de fuar adı verilebileceği için kendilerinin "uluslararası sergi" terimini tercih ettiklerini belirtir. Chalton, bu mektubu yazdıktan kısa süre sonra görevinden ayrılmış ve yerine geçen İngiliz Ted Allan, kendi şahsi yazılarında dünya fuarı terimini kullanmayı sürdürmüştür. Böylece, terimin dünya çapında kullanımındaki karışıklık devam etmiştir.

Heller, "fuar" teriminin İngiliz İngilizcesi'nde çoğu zaman "karnaval, eğlence" anlamıyla kullanıldığını, bu yüzden yeterince anlaşılmadığını; Amerikan İngilizcesi'nde ise eğlencenin yanında aynı zamanda eğitici bir etkinlik içeriği de taşıdığını belirtir. Heller, kitabında, Amerikan dünya fuarlarının diğer ülkelerdekilerden daha çok ticari ve daha az ciddi olduğunu ve bu nedenle bu tür fuarlara dünya fuarı denmesinin, terimi biraz ucuzlattığını ileri süren fikirlerin varlığından söz eder. Ancak, bu fikirlere katılmadığının altını çizer. 19. yüzyılın "evrensel fuarları"nın (expositions universelles) yaratıcısı olan Fransızlar ise, başka dillerden kaynaklanan terimleri kullanmaktan kaçınırlar.

California Üniversitesi'nden Burton Benedict, "Dünya Fuarlarının Antropolojisi" (The Anthropology of World's Fairs) adlı kitabında şu satırlara yer verir: "Dünya fuarları, her ne kadar sergiler ya da expozisyonlar olarak farklılaştırılmaya çalışılsa da, ticari fuarlardan türemiştir. Dünya fuarları, sergileri ve expolar ürünlerini doğrudan satmazlar, yalnızca sergilerler. Dünya fuarlarının ulusal sergilerde ve sanat sergilerinde eğitici yönleri özellikle önemlidir. Ancak bu tür sergilerde son amaç ticaretti."

Expo teriminin kullanılması ise Montreal'de düzenlenen Expo 67 ile başlar. Bu terimle anılan bir diğer fuar ise, Lizbon'da yapılmıştır. Expo 98, Lizbon'un yöneticisi olan Antonio Cardoso e Cunha kendilerinin düzenleyeceği etkinliğin fuar değil expo olacağını söylemiştir. Heller'e göre, "expo" sert çağrışimli, dünya fuarından çok daha az tanımlayıcı ve ticaretin esiri olan bir terimdir.

Bu çalışmada ise, tek bir kavram üzerinde durularak "uluslararası dünya fuarı" teriminin kullanılması tercih edilmiştir.

### 3. ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARININ TARİHÇESİ

Öncülüğünü Fransa ve İngiltere'nin yaptığı sanayi sergileri, bu ülkelerin sömürgelerinden gelen hammaddelerin ve bu hammaddelerden üretilen sanayi ürünlerinin pazarlanmasına yönelik olarak düzenlenmekteydi. 19. yüzyılın ortalarında Avrupa devletlerinde artan üretime pazar bulmanın önemli bir hale gelmesiyle gündeme gelen üretimin tanıtılması, başlangıçta sanayi ve ticari amaçlı olan bu sergileri ulusal pazar boyutundan uluslararası pazar boyutuna taşımıştır. Ekonomik büyümenin yanında büyük sergi gereksinmesinin ortaya çıkışı Batur'a göre (2000), kentleşmeye, yeni toplumsal yapıların ortaya çıkmasına, teknolojideki büyük değişime veya sanayileşmeye ve yeni kültürel modellerin oluşmasına da bağlıdır.

İlki 1798 yılında ulusal nitelikli olarak Fransa'da "Fransız Sanayi Ürünleri Birinci Sergisi" ile başlayan fuarlar, büyük kitlelere ulaşabilen tanıtım araçlarına dönüşerek 19. yüzyıl boyunca çeşitli düzeylerde düzenlenmişlerdir.

1851 Londra Uluslararası Dünya Fuarı kültürlerarası yeni bir iletişim çağını açar. İngiliz reformcusu Sir Henry Cole'un ticareti geliştirmek ve artan üretimi uluslararası piyasaya sürebilmek amacıyla planladığı bu sergi Hyde Park'ta düzenlenerek, demir kolon ve kirişler ile cam panellerden oluşan hafif, modüler, tüm bileşenleri endüstriyel olarak üretilmiş bir bina olan fuarın temel mimarlık eseri, Kristal Saray (Crystal Palace) inşa edilir. Joseph Paxton'un tasarımını yaptığı bina, fuar sonrasında yıkılmayarak Londra'nın kuzeyindeki Sydenham'a taşınır ve tamamen yandığı 1936 yılına kadar turistik, eğitim ve kültürel amaçlı olarak kullanılır (Madran, 2000a). Kristal Saray, yapım tekniği ve organizasyonu, malzemeler, strüktür ve mekansal konsept açısından bir simge haline gelerek bir süre fuar binalarına model oluşturur.

İkinci uluslararası dünya fuarı 1853 yılında New York'ta açılır (Önsoy, 1984). Bu fuardan iki yıl sonra, 1855 yılında Paris'te Champs Elysees'de düzenlenen fuar, Londra Dünya Fuarı'ndaki gibi tek bir yapıdan oluşmaz. Gücünü kanıtlamak ve ilerici düşüncelere verdiği önemi göstermek isteyen Fransa, sergiyi tarım ve endüstri ile güzel sanatlar olmak üzere iki ana bölümde düzenler. Endüstri Sarayı, 19 yüzyıl boyunca Paris'te düzenlenen fuarlarda değişime uğrayarak kullanılır (Madran, 2000a). Bu fuar, ilk kez çeşitli ülkelerden sanatçıların biraraya gelmesi ve 5000'den fazla sanat eserinin sergilenmesine olanak vermesi açısından önem taşır (Germaner, 1991).

1862 yılında Londra ikinci kez bir dünya fuarına ev sahipliği yapar. Kensington Garden'da kurulan sergi sarayı bir ana ve iki yan bölümden oluşur (Germaner, 1991).

1867 Paris Dünya Fuarı alanının tasarımı, hem fuara etki eden yapıları içeren bir alanı hem de çevredeki park ve bahçelere dağılmış bulunan binaların pitoresk bir düzenlemesini kapsar ve bağımsız yapılar inşa ederek bütün ülkelere, kendilerini mimarlık aracılığıyla temsil etme fırsatı vermek amaçlanır. Mühendis Frederic Le Pay tarafından tasarlanan ana kütle her biri özel bir amaç için ayrılmış yedi ortak merkezli galeriye bölünür. Endüstriye ayrılan kısım dış tarafta yer alır ve onu, giyim eşyaları, mobilyalar, ham maddeler, emeğin tarihi, güzel sanatlar izler ve merkezde bir bahçe bulunur. Ünelere ayrılan bölümlerin, eş merkezli galerileri bölmesiyle en dıştaki galeriden merkeze yürüyen ziyaretçi farklı ülkelerin benzer ürünlerini karşılaştırma imkanı bulur. Teknoloji bir merak unsuru olarak yer alır; İngiltere ve Fransa pavyonlarında elektrikli birer fener sergilenir. Fransa pavyonunda, ülkenin tarihi dönemleri canlandırılarak küçük bir gotik kilise, minyatür bir Panteon ve Bastille Kalesi bir bahçe içinde sergilenir. Çelik (1992), böylece gelişme ve ekonomik güçten çok ağırlığın eğlencede olduğu bir kısmın da fuarda yer aldığını belirtir. Mekansal oluşumundaki yeniliklerin yanı sıra 1867 Paris Uluslararası Dünya Fuarı ilk kez sergilemeye mantıksal bir sistem getirmesi açısından önem taşır.

Paris Dünya Fuarı ile sergilemelerin yalnızca endüstri ve teknoloji ağırlıklı olmayarak sanatsal, kültürel ve sosyal anlamlar kazanmasıyla fuarlar belirli temalar çerçevesinde düzenlenmeye başlar. Bu doğrultuda 1873 Viyana Uluslararası Dünya Fuarı'nda "Eğitim ve Kültür" temasını Avusturya, çağdaşlaşmanın simgesi olarak ortaya koyar. Fuarda en ilgi çeken bölümler, çocuk bahçeleri modellerinin, okulların ve yeni eğitim malzemelerinin tanıtıldığı bölümler olur. Sergi sarayı, 1851 Londra Fuarı için Scott Russel'in tasarladığı yapının geliştirilmiş halidir. Çapı 105 metreye varan kubbeyi taşıyacak bir sistemde çözülen yapı, dönemin eleştirilerinde mühendislik alanındaki olağanüstü bir gelişme olarak yorumlanır (Madran, 2000a).

Amerika Birleşik Devletleri ilk kez 1876 Philadelphia Dünya Fuarı ile bir dünya fuarına ev sahipliği yapar. Alışılmış olan düzenlemelerden farklı olarak tematik sergilere ve ülkelere yer vermesi, inşaatların bireysel olarak gerçekleştirilmesi ile daha sonraki fuarlarda izlenen bir yol açmıştır. Ana bina, 81600 m<sup>2</sup>'lik alanı ile döneminin en büyük binası olma özelliği taşır. 1878 yılında Paris'te düzenlenen fuar için ise daha önceki fuar alanı Marsfeld yeni düzenlemeler ile kullanılır. Alanın ana aksı uzatılır ve "Pont d'léna" köprüsü inşa edilir (Anonim, 1991).

Fransız Devrimi'nin 100. yılı kutlamaları kapsamında gerçekleştirilen 1889 Paris Dünya Fuarı, günümüzde Paris'in simgesi olan Eiffel Kulesi ile anılır. İki yıldan fazla bir sürede

yapımı tamamlanan, yaklaşık 300 metre yükseklikteki Eiffel Kulesi yapıldığı dönemde tartışmalara neden olmuştur. Bir başka önemli bina ise, mimar Dutert ve mühendis Contamin'in "Makina Sarayı"dır (Anonim, 1991).

Amerika kıtasının keşfinin 400. yıldönümü nedeniyle Chicago'da düzenlenen 1893 Columbia Dünya Fuarı'nda klasizme dönüş ortaya çıkmış ve o güne dek fuarlarda sıkça kullanılan cam ve metalin terk edilerek, binaların daha kalıcı malzeme ile fuar sonrasında da kullanılmak üzere inşa edilmeleri doğrultusunda tasarımlar yapılmıştır. Eğlence bölgesi olarak hazırlanan Midway'de yer alan 18 metre çaplı dönme dolap dönemin önemli bir teknolojik gelişmesidir (Anonim, 1991).

20. yüzyılın ilk uluslararası dünya fuarı Paris'te düzenlenir. 1900 Paris Dünya Fuarı'nda da klasizme dönüşün yansımaları görülür. Su Sarayı ve Elektrik Sarayı gibi görkemli yapılar yapılır. Fuar sırasında açılışı yapılan Paris Metro'su'nun Hector Guimard tarafından tasarlanan girişleri fuarlardan günümüze uzanan sembollerdendir.

1904 Saint-Louis, 1905 Liège, 1910 Brüksel Dünya Fuarları, Birinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan ekonomik ve politik sebeplerden etkilenirler. Savaşa kadar geçen süreçte daha çok iç mekan sergilemelerine ağırlık verilir.

1915 yılında Panama Kanalı'nın açılışı nedeniyle San Francisco'da düzenlenen dünya fuarı ise, 1906 yılında meydana gelen depremle harap olmuş olan San Francisco'nun yeniden inşasını sağlar.

Paris'te 1925 yılında düzenlenen Uluslararası Sanat ve Endüstri Sergisi (Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes) bir dünya fuarı olmamasına rağmen yoğun ilgi görür ve pek çok mimarı bir araya getirir.

BIE'nin kuruluşunun ardından gerçekleşen ilk fuar, 1929 Barcelona Dünya Fuarı'dır. Bugün aynı yerde tekrar inşa edilen Mies van der Rohe'nin Alman Pavyonu ilk kez bu fuar için tasarlanmıştır.

1933-34 Chicago Dünya Fuarı ise "İlerlemenin Yüzyılı" teması altında düzenlenmiş ve bilim, elektrik, besin, dinler gibi tema pavyonlarıyla ilgi çekmiştir (Madran, 2000b).

"Modern Yaşamda Sanat ve Teknik" temasıyla 1937 Paris Dünya Fuarı, 44 ülkenin katılımıyla İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa'da düzenlenen son büyük fuar olma özelliği taşır (Anonim, 1937).

#### 4. OSMANLI DEVLETİ'NİN ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARINA KATILIMI

Osmanlı İmparatorluğu uluslararası dünya fuarlarına, 1851 Londra Uluslararası Dünya Fuarı'ndan başlayarak 1900 Paris Uluslararası Dünya Fuarı'na dek çeşitli düzeylerde katılmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısını kapsayan bu dönem boyunca Osmanlı İmparatorluğu, 1854-56 Kırım Savaşı ve 1867'de Bosna-Hersek isyanı, 1877'de Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya'nın bağımsızlığını kazanması, 1882'de İngiltere'nin otonom bir Osmanlı ülkesi olan Mısır'ı işgal etmesi gibi pekçok sorunla karşılaşır (Çelik, 1992).

Yenileştirme çalışmalarına 18. yüzyılın sonlarında başlayan Osmanlı hükümeti Avrupalı örneklerle dayandırılan teknik, idari, yasal ve eğitim reformlarına 19. yüzyıl boyunca devam eder (Çelik, 1992).

Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası dünya fuarlarına katılımına padişah Abdülaziz (1861-76) ve Abdülhamid (1876-1909) öncülük eder. Abdülaziz, Batılılaşma reformlarını coşkuyla desteklerken, Abdülhamid'in dönemi bir yandan İslami ideallere dönüş, diğer yandan da değişim ve reformun devamı ile tanımlanır. Abdülaziz döneminde, 1863'te İstanbul'da bir ulusal fuar düzenlenmiş ve 1867'de Paris ve 1873'de Viyana Uluslararası Dünya Fuarları'na katılmış, ayrıca Sultan Abdülaziz 1867 Paris Dünya Fuarı'nı bizzat ziyaret etmiştir. Abdülhamid döneminde ise Osmanlı İmparatorluğu 1893 Chicago Dünya Fuarı'na ve 1900 Paris Dünya Fuarı'na katılmıştır. 1894'te İstanbul'da benzeri bir fuar düzenlemeye yönelik planlar, şehri tahrip eden büyük depremden kaynaklanan mali sorunlar nedeniyle yapılamamıştır (Çelik, 1992).

Öncülüğünü Fransa ve İngiltere'nin yaptığı sanayi sergileri, bu ülkelerin sömürgelerinden gelen hammaddelerin ve bu hammaddelerden üretilen sanayi ürünlerinin pazarlanmasına yönelik olarak düzenlenir. 19. yüzyılın ortalarında Avrupa devletlerinde artan üretime pazar bulmak önemli bir hale gelir ve pazarlamanın başlıca koşulu üretimin tanıtılması olur. Başlangıçta sanayi ve ticari amaçlarla başlatılan bu sergiler giderek Avrupa ve Avrupa dışı kültürler arasında iletişim sağlanmasında azımsanmayacak bir rol oynar (Germaner, 1991).

İlki 1798 yılında ulusal nitelikli olarak Fransa'da "Fransız Sanayi Ürünleri Birinci Sergisi" ile başlayan sergiler, artan katılımcı sayıları ve uzayan günlerle tüm bir 19. yüzyıl boyunca sürer. Dolayısıyla bu sergiler ilk kez büyük kitlelere ulaşabilen tanıtım araçları olma özelliği taşır (Germaner, 1991; Batur, 2000).

Ülkede tarım ve sanayi alanlarında yapılan hamleleri Avrupa devletlerine göstermek ve ekonomik sorunlarına çözümler bulma çabaları içinde olan Tanzimat sonrası Osmanlı İmparatorluğu **1851 Londra Uluslararası Dünya Fuarı**'ndan itibaren uluslararası sergilere katılmaya başlar (Germaner, 1991).

Sanayi alanındaki üstünlüğünü ortaya koymak isteyen İngiltere'nin düzenlediği bu fuar, kendi türündeki ilk örnektir. Sergide katılımcıların ve sergilemenin tek bir binada yer alması öngörülür ve Joseph Paxton'un tasarımı Crystal Palace tüm bileşenleri endüstriyel olarak üretilerek inşa edilir. Tanzimat'tan sonra gelişen Osmanlı-İngiliz dostluğu ile birlikte 1838 yılında imzalanan Osmanlı-İngiliz Ticaret anlaşması Osmanlı ekonomisinin dış ticarete açılmasını kolaylaştıracak niteliktedir. 24 Zilkade 1266 tarihli Ceride-i Havadis gazetesinde yayınlanan bir hükümet bildirisinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun fuara katılma amacının ülke topraklarının verimliliğini göstermek, Osmanlı tebasının tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki kabiliyetini kanıtlamak, padişahın ülkenin gelişmesi yolunda sarfettiği gayreti ortaya koymak olduğu belirtilir (Önsoy, 1984)

Türkiye'ye ayrılan kompartman, esas olarak yaklaşık 560 metre uzunluğunda dikdörtgen planlı bir strüktür olan Crystal Palas'ın giriş aksı üzerinde bulunur. Kompartmanın düzenlenmesiyle elçilikte konsolos olan M. Zohrab ve M. Major görevlendirilir. Ancak sanayileşmiş ülkelerin yeni icat edilmiş aletlerine ve makine ile üretilmiş ürünlerine karşılık Osmanlılar çeşitli madenler, kumaşlar, işlemler gibi geleneksel bir ürün listesi sunar (Batur, 2000). İstanbul'dan Londra'ya gönderilecek tarım ve el sanatları ürünü gemiye yüklenmeden önce devlet ricali, sefirler, esnaf ve tüccarın görebilmesi için bir süre sergilenir. (Germaner, 1991).

**1855 Paris Uluslararası Dünya Fuarı**, Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ikinci dünya fuarı olur. Gücünü kanıtlamak ve ilerici düşüncelere verdiği önemi göstermek isteyen Fransa, fuarı, tarım ve endüstri ile güzel sanatlar olmak üzere iki ana bölümde düzenler. Fransa, Güzel Sanatlar Sarayı'nda beşbinden fazla tablo sergileyerek Avrupa'nın siyasal yaşamında olduğu kadar sanatsal yaşamında da ağırlıklı bir konuma sahip olduğunu göstermek ister. Champs-Elysees Endüstri Sarayı'nda gerçekleştirilen fuara, Osmanlı İmparatorluğu yaklaşık ikibin parça eşya ile katılır. Sergilenenler arasında halı ve seccadeler, silahlar, davul, zurna, kemeç gibi müzik aletleri, seramik ve çiniler sayılabilir (Germaner, 1991). Bu fuarda, sürmekte olan Kırım Savaşı'nda Osmanlı-İngiliz-Fransa ittifakını simgeleyen bir anıt projesi için İstanbul'dan Artin Pascal bir ödül kazanır (Batur, 2000).

1855 Paris Dünya Fuarı'ndan yedi yıl sonra Osmanlı İmparatorluğu **1862 Londra II. Uluslararası Dünya Fuarı**'na katılır. Fuar için Kensington Garden'da kurulan sergi sarayı bir ana ve iki yan bölümden oluşur. 1851 Londra Dünya Fuarı'ndaki yerinin iki katı büyüklüğünde bir sergileme alanına sahip olan Osmanlı İmparatorluğu, köşk biçimli küçük pavyonlarda yirmibeş farklı grupta ürün sergiler (Germaner, 1991).

Bu katılımlar, Osmanlı Devleti'ni İstanbul'da bir sergi düzenleme düşüncesine yöneltir. Osmanlı ekonomisine rekabet gücü kazandırmak, ülkede üretilen malların kalite, çeşit ve fiyatlarını görmek, üreticinin sorunlarını tesbit etmek ve başarılı olanları ödüllendirmek amacıyla 1863 yılında Osmanlı İmparatorluğu bir ulusal sergi düzenler (Germaner, 1991).

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı uluslararası fuarların arasında en önemli olanlardan biri **1867 Paris Uluslararası Dünya Fuarı**'dır. 1867 Paris Dünya Fuarı önceki uluslararası fuarlara oranla daha görkemli bir sergidir. Osmanlı yapıları bir cami, bir İstanbul köşkü ve bir hamam ile çevrili bir meydandan oluşur. Cami, Bursa Yeşil Cami'sinin küçültülmüş bir örneği olarak gerçekleştirilir. Yapı, bezemeli iç mekanı, kubbesi ve beş metrelik çini mihrabı ile ilgi çeker. Ayrıca cami çevresinin sağında ve solunda birer pavyon yer alır. Sağdaki pavyonda bir sebil, diğerinde ise muvakkithane bulunur. Köşk ise caminin çıkışında büyük Mısır tapınağının yanında yer alır. Köşkün vitraylarla bezeli salonunun ortasında bir havuz, bunun çevresinde de bir sedir yer alır. Kubbeli, birbiriyle ilişkili üç hacimden oluşan hamam ise köşkün karşısında bulunur ve geleneksel Türk hamamının bir minyatürüdür. Caminin mihrabı, hamamın kapısı ve Osmanlı galerisinin cephesi, Bursa camilerinde kullanılmış eski çinilerin kopyası Kütahya çinileriyle kaplıdır. İtalyan kökenli mimar Barborini'nin tasarımını yaptığı pavyonlar 1863 yılında Sergi-i Umumi Osmani salonunun yapımında çalışmış olan Leon Parvillee tarafından uygulanır. Afife Batur (2000), 1867 Paris Dünya Fuarı Osmanlı bölümünde cami, köşk ya da hamamın bağlı oldukları işlevlerden soyundurularak bir ileti aracı, bir işaret-biçim haline getirildiğini ve ait olduğu kültüre ilişkin herkesçe anlaşılabilir bir mesaj vermesi istendiğini belirtir. Çelik'e (1992) göre, 1867 Paris Dünya Fuarı'ndaki Osmanlı pavyonları, Osmanlı anıtlarındaki süsleme programlarından çok, rasyonalist kompozisyon ilkelerini vurgular. Halbuki Avrupalılar takıntılı bir şekilde süsleme programlarına odaklanmışlardır. Kültürlerin sürekli yeniden tanımlanmalarının yanı sıra, böyle özel durumlar, farklı Müslüman toplumların "her birinin kendi özel gündemleri ve gelişim hızı, kendi oluşumları, iç uyumu ve kendi dış ilişkiler sistemi içinde" düşünülmesi gerektiğini ortaya koyar.

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarım, sanayi, el sanatları ve güzel sanatlar örneklerin sergilendiği bu fuarda ilk kez mimari çizim ve projeler, yağlıboya resim, fotoğraf ve heykele özel bir bölüm ayrılır. Doğal tarih koleksiyonları ve arkeoloji yine ilk kez 1867 Paris Dünya Fuarı'nda Osmanlıların yer verdikleri konulardır. Sergi Sarayı'nda Osmanlı'ya ayrılmış duvarlardan biri büyük kısmı Barberini'nin çizdiği Osmanlı fuar pavyonlarının ilk çalışmalarından oluşan mimari çizimlerle kaplıdır. Bu projeler sonradan uygulama yönelik olarak oldukça değiştirilmiş ve Leon Parville tarafından detaylandırılmıştır. Aynı mimar tarafından yapılmış bir mezar şapeli projesi, başlıca İstanbul camilerinin kesit ve görünüşleri, Ticaret ve Ziraat Nazırı Edhem Paşa'nın emriyle Bontcha'nın yaptığı Bursa camilerinin rölöveleri ve İstanbul Altıncı Daire Belediye Meclisi mühendisi Leval'in gerçekleştirdiği bir viadük projesi mimari çizimlere ayrılan duvarda sergilenir (Germaner, 1991).

Fuarın güzel sanatlar bölümünde, İstanbul'dan yontucu Anesti'nin gerçekleştirdiği ve bir Türk evinin yemek odasına konulmak üzere tasarlanmış beyaz mermerden bir çeşme yer alır. İstanbul'un bina dekorasyonunda çokça kullanılan yontu ornemanlarının bir örneği olarak değerlendirilebilecek olan bu çeşme, klasik Osmanlı uslubunda değil ama o günlerin kargir mimarlığında da geçerli olan Neo-klasik üslupta ele alınır (Germaner, 1991).

Güzel sanatlarla ilgili bu örneklerin yanında Osmanlı İmparatorluğu pavyonunda bilimsel çalışmalara da yer verilir. Pek çok ilginç araştırmanın arasında Montani'nin albümü dikkati çeker. Montani'nin renkli desenlerden ve sayfa kenarlarına yazılmış notalardan oluşan albümü, renk tonları ve ses gamları arasındaki benzerliklerden yararlanarak, bunların uyumlarını ve dalga boylarını hesaplayarak önemli sanat yapıtlarının seslendirilmesi, müziğe dönüştürülmesine dayanan kuramının bir uygulaması olarak fuarda yer alır (Germaner, 1991).

Semra Germaner'e (1991) göre, halı, mobilya, silah, giysi ve diğer küçük eşya alanında da çeşitli zenginlikler sunan Osmanlı pavyonları o yılların, mimariden resim sanatına, fotoğraftan giyim kuşama kadar Batı yaşam tarzını ve sanatını etkileyen "Doğu" modasının pekişmesinde büyük rol oynamıştır.

1867 fuarından sonra Osmanlı İmparatorluğu Avusturya hükümetince düzenlenen **1873 Viyana Uluslararası Dünya Fuarı**'na katılır. Osmanlı, Mısır ve Rus pavyonları Prater parkının Doğu'ya ayrılmış bölümünde yer alır. Komiserliğini Osman Hamdi Bey'in yaptığı bu fuarda mimari düzenleme ile Montani Efendi görevlendirilir. III. Ahmet Çeşmesi'nin bir örneği sergi sarayının doğu girişi ile güzel sanatlar pavyonu arasına yerleştirilir. 23 Cumadelevvel 1289 tarihli Basiret gazetesinin verdiği haberden anlaşıldığına göre, sergi sarayının Osmanlılara ayrılan geniş bölümünde Papas oğlu Yorgi kalfa tarafından İstanbul

konaklarına benzer, tavanı ve kapı saçakları bezemeli bir Osmanlı evi inşa edilmiştir. 1873 Viyana Dünya Fuarı Osmanlı Pavyonu'nda ayrıca mermer taşları ve kurnaları ile bir hamam, bir kahvehane ve eski usul çini takımları yapılmasını gösteren porselen bir fırın yaptırılmıştır. Bu fuar için, fuar komisyonu başkanı Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa tarafından “Elbise-i Osmaniye” (Les Costumes Populaires de la Turquie) ile Osmanlı mimarisi ve bezeme sanatını tanıttığı “Usul-u Mimari-i Osmani” (L'architecture Ottomane) adlı albümlerin hazırlatıldığı da bilinmektedir. (Germaner, 1991).

Fransız Devriminin 100. yılına rastlayan **1889 Paris Uluslararası Dünya Fuarı**, Mayıs ve Ekim ayları arasında gerçekleştirilmiş ve Champ de Mars, Trocadéro ve Quai d'Orsay'e yayılmıştır. Fransız sömürgelerinin ön plana çıktığı bu fuarda Osmanlı İmparatorluğu –ne sergi komiseri ne de sergi komitesi kurmadan- çok az sayıda bireysel başvurular ile temsil edilmiştir. Güzel sanatlar pavyonunda yapıtlarını sergileyen ve madalya ile ödüllendirilen Osman Hamdi Bey'in ve Halil Paşa'nın kişisel çabaları ile bu fuara katılmış olabileceklerini düşünmek yerinde olur. (Germaner, 1991).

Osmanlı İmparatorluğu'nun bir komisyon oluşturarak resmi bir biçimde katıldığı önemli fuarlardan biri de **1893 Chicago Uluslararası Dünya Fuarı**'dır. Amerika'nın Cristophe Colomb tarafından keşfinin 400. yıldönümü nedeniyle düzenlenen fuara Osmanlı İmparatorluğu, Amerika Birleşik Devletleri hükümetinin Sultan II. Abdülhamid'e özel bir heyet yollayarak davet etmesi üzerine katılmıştır.

Amerika'nın endüstri ve bilim alanında Avrupa karşısındaki gücünü göstermeye yönelik olarak Michigan Gölü kıyısındaki bir alanda gerçekleşen fuarda Sadullah Suhami ve Constantinople firmasının temsilcisi Robert Levy tarafından bir Türk köyü düzenlenir (Sevinç ve Fazlıoğlu, 1999). Komiserliğini Hakkı Paşa ve yardımcısı Fahri Bey'in yaptığı Türk Köyü'nde bir cami inşa edilir ve halı, kumaş, çini, mobilya, silah ve diğer çeşitli el sanatları ile bina ve gemi maketlerinin teşhir edildiği bir pavyon düzenlenir (Germaner, 1991). Türk Köyü, tek kubbeli bir cami, kırk dükkandan oluşan bir çarşı, bir lokanta, bir tiyatro, büyük çadırlar ve büro olarak kullanılan on-onbeş evden oluşur. Türk Köyü'ndeki İstanbul Caddesi'nde, Sultanahmet'teki hipodrom, yılanlı sütun ve dikilitaş kopyaları ile temsil edilir. Chicagolu mimar J.A. Thain tarafından tasarlanan Osmanlı sergi binası üç kubbeli, geniş saçaklı bir binadır. Dört cephesi ahşap panolar ile giydirilen binada, Türkiye'de imal edilen ürünler sergilenir (Sevinç ve Fazlıoğlu, 1999). Stanley Appelbaum (1980), binanın, III. Ahmed Çeşmesi'nden esinlenerek tasarlandığı, geniş saçaklarının ve yatay pencerelerinin Frank Lloyd Wright'a mimarlığında kaynak olduğu belirtir.

Taş bir platform üzerinde yer alan, ahşap yatay silmeli cepheleri ile Osmanlı ofis binası, sergi binasının yanında yer alır. İç mekanda geleneksel Osmanlı yaşamını temsil eden eşyaların yanında, Batı etkisi ile gelen kültürü yansıtan dekorasyon öğelerine rastlanır. Taban ve duvardaki halılar, sedirler, minderler, köşelerde duran kavuklar, sedef kakmalı sehpa gelenekseli temsil eder. Konsol, yazıhane ve tablolar ise Batı etkisiyle Osmanlı yaşamına geçen eşyalardandır (Sevinç ve Fazlıoğlu, 1999). Oniki ayrı bölümde çeşitli ürünlerin tanıtıldığı Chicago Dünya Fuarı'nda güzel sanatlar, resim, heykel ve dekoratif sanatlara ayrılan pavyonda Osman Hamdi Bey'in de bir tablosu sergilenir (Germaner, 1991).

Yeni bir yüzyılı müjdeleyen **1900 Paris Uluslararası Dünya Fuarı** endüstri ve tarım ürünlerinin, sanat yapıtlarının tanıtıldığı en yeni bilimsel buluşların sunulduğu büyük fuarlardan biri olmuştur. Yabancı ülkelere ayrılan Quaid'Orsay'da, milletler caddesinde yer alan Osmanlı Pavyonu bu fuarda da bir cami ile temsil edilmiştir. Germaner'e (1991) göre, yapının mimarı René Ducas her ne kadar geleneksel mimariyi ve beğeniye yansıtmaya çalışmış olsa da Osmanlı Pavyonu, Kuzey Afrika ve Türk mimari özelliklerinin bir karışımı olmanın ötesine geçememiştir. Fuarın rehberinde, Hereke mamullerinin, şark sanat endüstrisi mamullerinin Osmanlı Pavyonu'nda yer alacağı belirtilir. İç mekanda Suriye tiyatrosu, Boğaziçi konseri, Küçük Asya dansları, kılıç oyunları, Ermeni tiyatrosu, Doğu yaşamı, Kudüs panoraması başlıklı ilanlar bulunur. Güzel Sanatlar dalında ise Halil Paşa ve Lövanten sanatçı E. Dellasudda, güzel sanatlara ayrılmış bulunan Grand Palais'deki Osmanlı Pavyonu'nda yapıtlarını sergiler (Germaner, 1991). L'illustration gazetesinde Paris Dünya Fuarı Osmanlı Pavyonu'na ilişkin, "M. Rene Ducas mahalli zevkleri yansıtan kusursuz bir yapıt koymuş ortaya. Renkli temel taşları ile çizgilenmiş, sırlı çinilerle, benekli panolarla süslenmiş beyaz panolar. Yıldızlı saçak altları, her renkten vitraylarla kapanmış pencereler. Tümü güzel bir görünümde. Bu bina yükselirken yandaki Birleşik Devletler pavyonunun mimarı telaşlandı. Osmanlı kubbesi Amerikan kubbesini sakın bastırmasın? Hilal kartala hükmetmesin? İnşaat durduruldu. Sergi başkomiserliği işe el koydu. M. Dubuisson planları elden geçirmek zorunda kaldı. Türk pavyonu bir şey kaybetmedi. Amerikan pavyonu bir şey kazanmadı" satırları yer alır (Menemencioğlu, 1984). Aynı yazıda geçen, "vatandaşımızın gerçekleştirdiği bu dekora Türkiye ne koyabilirdi? Eşsiz halılar, silahlar, süs eşyaları, binbir gece hazineleri" sözleri ise bir yabancıнын görmek istediği Osmanlı'yı betimler ve Osmanlı için oluşturulmuş Doğu imgesinin Osmanlı Devleti'nin tartışmasız kabul ettiğini gösterir.

Osmanlılar uluslararası dünya fuarlarına kendilerini mimarlık yoluyla temsil etmek üzere davet edildiklerinde Batı'nın belirlediği Doğu imajı üzerinde kendilerini tanımlayarak prototip olarak cami, köşk, hamam gibi yapı türlerini seçmişlerdir. Bir yandan Osmanlı pavyonlarının

mimari biçimleri ve sergilenen nesnelere Batı'da Oryantalizm'i güçlendirirken öte yandan Osmanlılar Batı ölçütlerine göre gerçekleştirdikleri yapıları ilk kez bu fuarlarda sergilemişlerdir (Germaner, 1991). Çelik'e (1992) göre, uluslararası dünya fuarlarındaki birçok Osmanlı Pavyonu, Osmanlı kültürünün dünya uygarlığına katılımının altını çizer. Osmanlı mimarisinin evrensel nitelikleri, bunların çağdaş mimarlık repertuarıyla nasıl bütünleştirilebileceğini göstermek için vurgulanır. Sanat ve sanayi ürünleri de çoğu zaman benzer bir niyetle sunulur.



## 5. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN KATILDIĞI ULUSLARARASI DÜNYA FUARLARI

### 5.1 Peşte Sergisi (1930)

#### 5.1.1 Genelde Peşte Sergisi

Macaristan'ın Budapeşte şehrinde düzenlenen uluslararası sergi, 3-12 Mayıs 1930 tarihleri arasında devam etmiştir\*.

#### 5.1.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi

Türkiye'nin Budapeşte Uluslararası Sergisi'nde temsil edilmesi için Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Türk hükümeti tarafından görevlendirilir (Tör, 1999). Serginin düzenlenmesinden sorumlu olan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin müdürü Vedat Nedim Tör, Türkiye Pavyonu tasarımını gerçekleştirmek üzere Sedat Hakkı Eldem'i sergi mimarı olarak tayin eder (Anonim, 1931).

Plan, yatayda üçer metrelik akslarla, düşeyde ise iki ve üç metrelik akslarla bölünerek elde edilmiş bir sistem üzerine oturtulur (Şekil Ek 1.1 ve Ek 1.2). Pavyonun merkezinde yer alan ve ortasında Atatürk büstü bulunan yeşil alan, kendisini çevreleyen duvarların üzerindeki bant pencerelerden ışık alır. Binanın en yüksek kotunu oluşturan sekizgen kısmın tüm yüzeyleri pencerelidir. Binanın her üç kotu farklı kalınlıklarda alınlarla kaplıdır. Sağır duvarlarda köşelere yerleştirilmiş standlar durur. Ters eğimli, geniş bir saçak pavyon girişini örter (Şekil Ek 1.3, Şekil Ek 1.4, Şekil Ek 1.5, Şekil Ek 1.6 ve Şekil Ek 1.7). Bina girişinde yer alan, giriş ve çıkış kapısı olarak kullanılan kapıların her iki yanında depolar yer alır. Kapı genişlikleri yeterli bulunmadığı için değiştirilerek Macar ustalarca üzerine bir başlık eklenmiştir (Anonim, 1931). Mimar dergisinde pavyonun inşasına ilişkin şu bilgiler yer alır: "Binanın projeleri ve kurulması gayet sür'atli bir suretle yapıldığından, bu hususta mimarın fikrini almak kabil olmamıştır, fakat mimarın nezareti olmadığı bir vaziyette, bina doğru ve temiz yapılmıştır denebilir.

"İnşaatı kolaylaştırmak için, kotlar gayet basit olarak yapılmıştır.

"Mihverden(akstan) mihvere, pencere kayıtları ve kirişler 50 Santim,

Pencereler ve dikmeler 100 Santim,

\* Bu bilgi Cumhuriyet, ( 15 Nisan 1930), Cumhuriyet, ( 28 Nisan 1930) ve Milliyet, ( 23 Nisan 1930) gazetelerinde yer alan ilanda yer almaktadır.

Direkler tulen(boyuna)	300 Santim,
Direkler arzan(enine)	200 Santim.

“İsteriz ki, bu misal mimari işlerine ehemmiyet vermiyenlere bir ders olsun.”

İç mekanda ülkeyi tanıtıcı fotoğraflar, tablolar, grafikler, broşürler ile ihraç malları örnekleri sergilenir (Tör, 1999).

Binanın yapım sistemi hakkında bir bilgiye rastlanmamıştır, ancak; bina fotoğrafları ve aks sistemi gözönüne alarak akşap karkas olduğu düşünülmektedir (Şekil Ek 1.8).

### 5.1.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu’ndan ulus-devlete geçilerek radikal bir değişimin yaşandığı bir sürece girer. Cumhuriyet ideolojisi “çağdaşlaşmak” ve “uluslaşmak” ilkeleri üzerine kurularak Osmanlı’nın geleneksel ideolojisinin değiştirilmesi ve yeni bir ideolojinin oluşturulması amaçlanır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında yaygınlık kazanmaya başlayan Birinci Ulusal Mimarlık akımı, II. Meşrutiyet’in\* ilanı (1908) ile imparatorluk yönetiminde etkinlik kazanan “İttihat ve Terakki” örgütünün kendi ulusçuluk ideolojisini kültürel alanda da uygulamak istemesi ile güçlenir. Mimar Kemalettin ve Vedat Bey’lerin öncülüğünde, İkinci Meşrutiyet döneminde, İstanbul’da etkinliği artmış bulunan yabancı mimarlara karşı bir tepki olarak, “Mimarlığı Türkleştirmek” adına geliştirilen bu akım Avrupa’daki eş zamanlı revivalist ve eklektisist akımlara dayanır ve geçmişe özenen biçimci bir yaklaşım sergiler.

Ulusal mimarlık düşüncesinin Atatürk devrimlerinin çağdaşlaşmayı amaçlayan ilkeleriyle çelişmesi nedeniyle Cumhuriyet yönetimi Osmanlı İmparatorluğu’nu çağrıştıran öğelere tepki gösterir ve devrimin ilk yıllarında bu yaklaşımlara taviz vermek istemez. “Ulus” tanımının içerdiği Osmanlı/müslüman öğeler, cumhuriyetin ilk yıllarında Doğu/Batı sorunsalının Batı lehine çözümlenmesi gerektiği varsayılınca, aykırı içerik haline gelerek ayıklanır (Tanju, 1999). Batur’a (1996) göre, Avrupa’da geleneğe, akademizme ve üslupçuluğa karşı mücadele içinde ve sosyal demokrat ve özgürlükçü bir zeminde çok sayıda kolektif ve bireysel katkıyı bağrında toplayan modern hareket yükselirken yeni Türk milliyetçiliği ise laik ve cumhuriyetçi bir içerikle İttihat Terakki ideolojisinden ayrılmak veya onu dışlamak durumundadır. Bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda mimarlığa da özel bir önem verilerek mimarlık, belirlenen hedeflere ulaşmada araç olarak kullanılır. Cumhuriyet’in

\* Bkz. Alkan, M.Ö.(Ed.), (2001), “II. Meşrutiyet: ‘Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak’”, Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi, Cilt I, İletişim Yayınları, İstanbul.

karakteri, yerel referansları olmayan ve yeni kimliğin mimari ifadesine olanak tanıyan modern bir mimarlıkta aranır.

Birinci Ulusal Mimarlık sona ererken, Cumhuriyet yönetimi o sırada Avrupa'da henüz ortaya çıkmış olan Modern Mimarlığı işçisi, malzemesi ve mimarıyla ithal eder. Örneğin başkent Ankara'nın imarı yabancı mimarlara teslim edilir ve Osmanlı mimarlığı terkedilir. Tanju'ya (1999) göre, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı, seçkinlerin rasyonalist/pozitivist kökenleri, Osmanlı/müslüman kültürel öğeleri tasfiye etme kararlılıkları ve Batılı görünme isteklerinin, bir şekilde ilişki kurulan Batılı mimarların pratikleri ile karışımından oluşmuş, klasisist eğilimi modernist eğilimine çok ağır basan bir mimarlıktır. 1930'lu yıllarda Avrupa'da önemini kabul ettiren modern mimarlık hareketinin izlenmesi, içsel bir dinamikle değil, toplumun dışardan aldığı, seçtiği, ancak kendi üretmediği bir yönelim olarak dikkat çeker.

1930 Peşte Sergisi'nde yeni Cumhuriyet'le birlikte ivme kazanan Batılılaşma hareketi ve ulusallaşmanın gerektirdiği yeni kimlik kurgusu pavyon tasarımına da yansır. Türkiye Pavyonu, Türkiye'deki modernleştirici görüşün bir temsili olması açısından önem taşır. Dönemin Mimar dergisinde (Anonim, 1931) yer alan "Budapeşte'deki Türk pavyonu yeni Türkiye için bir muvaffakiyettir. Bunun başlıca sebeplerinden biri, sergi tertip hey'etinin pavyon binasına son derece ehemmiyet vermesidir. (...) Sergi binası için şimdiki Türkiye'yi daha iyi temsil edebilecek bir mimari üslubu benimsenmiştir" satırları, rejimin kendini meşru kılmak için pavyona verdiği önemi yansıtır. Pavyonun ne tarihsel ne de mekansal hiçbir yerel göndergeyi dikkate almayan yapısı Erken Cumhuriyet aydınlarının ulusal kimlik tasarımına uygun düşmüş olmalıdır. Pavyonda, geçmişin anımsanmasına yol açacak eski özne tanımları ve tabiyet biçimlerinin yeniden üretilmesine olanak tanıyabilecek öğeler dışlanmıştır. Pavyon'un merkezine yerleştirilmiş olan Atatürk büstü ile Vedat Nedim Tör'ün (1999) ifadesiyle "Atatürk Türkiyesi'ni tanıtıcı fotoğraflar, tablolar, grafikler, broşürler" ise, yeni Türkiye'nin imajının önemli parçalarıdır.

Yürekli (1995), Peşte Sergisi'nden önce Osmanlı Devleti'nin katıldığı uluslararası fuarlarda benimsenen mimari tutumların çeşitliliğinin, Osmanlı Devleti'nin Osmanlı kimliği konusundaki kararsızlığını yansıttığını belirtir. Bu fuarlarda, oryantalist ilgiyi tanıtım için kullanan bir yaklaşım görülürken cami, Türk köyü, Türk kahvesi gibi farklı simgelerin kullanılmış olması Osmanlı'nın "Doğu" olarak mı, "İslam" olarak mı, "Türk" olarak mı temsil edileceği konusunda tutarlı bir yaklaşım olmadığını hissettirir. Kimlik konusunda görece tutarlı bir tavır 1930'larda belirmiştir. 1925 Paris Sergisi'nde Türkiye'nin bir cami

üslubunda temsil edilmesi 1931 yılında Mimar dergisinde, sergide teşhir edilen eşyanın yeni Türkiye hakkında vermesi lazım olan fikre zarar verdiği gerekçesiyle eleştirilir. Sedad Hakkı Eldem'in 1931 Peşte Sergisi için tasarladığı pavyon bu bakımdan bir dönüm noktasını ifade eder (Yürekli, 1995). Tanyeli'ye (2001) göre, Eldem mimarlığının bir yönü, Türk mimarlığının geçmişinden yararlanma kaygısı ile diğer yönü ise başka akım, gelenek ve tavırlarla uzlaşmalar yapmaktan yana olan tutumu ile açıklanabilir. Tanyeli, pavyonun, Eldem'in o yıllardaki yoğun mimari arayışları hakkında pek az ipucu verdiğini belirtir ve devam eder: "Oysa, mimar döneminin geçerli tüm yaklaşımlarını denemekte, bazen birbiriyle tutum olarak çelişen sayısız tasarım üretmekte, hatta aynı tasarım içinde çok farklı kökenlerden gelen öğelere de kolayca yer verebilmektedir". Mesleki kariyerinin ilerleyen yıllarında ve 1939 New York Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu projesinde de görüleceği gibi Eldem, "Türk mimarlığının tarine inme ve geleneği icat etme çabası" içerisine girecektir.

#### **5.1.4 Basındaki Yansımalar**

##### **5.1.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar**

Budapeşte Uluslararası Sergisi Türk Pavyonu'na ilişkin bilgi, proje ve fotoğraflara, 1931 yılında yayına başlayan ve dönemin mimarlıkla ilgili tek periyodik yayını olan Mimar dergisi yer vermiştir.

Laik cumhuriyetçi bir çizgide olan dergide yer alan "Peşte Sergisi'nde Türk Pavyonu" başlıklı yazıda, "Budapeşte'deki Türk pavyonu yeni Türkiye için bir muvaffakiyettir. Bunun başlıca sebeplerinden biri, sergi tertip hey'etinin pavyon binasına son derece ehemmiyet vermesidir" satırları dikkati çeker. Pavyona, "yeni Türkiye"yi temsil etmesi bakımından o dönemde çok önem verilmiş ve ortaya çıkan ürün övgü dolu sözlerle değerlendirilmiştir. Bu satırlar aynı zamanda, Cumhuriyet'in kuruluşu çerçevesinde Türk devletini yeniden yapılandırma kararlılığını yansıtır.

Bu sergi, Türk mimarlarının Cumhuriyet'in ilanından sonra ilk kez bir uluslararası sergiye katılmaları açısından da önem taşır.

##### **5.1.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar**

Budapeşte Uluslararası Sergisi ve Türk Pavyonu hakkında Cumhuriyet, Son Posta, Milliyet, ve İkdam Gazeteleri incelenmiş, ancak; sadece Cumhuriyet (15 Nisan 1930 ve 28 Nisan 1930) ve Milliyet (23 Nisan 1930) gazetelerinde sergiyi ziyaret etmek isteyen tüccarların indirimli ulaşımına yönelik bir ilana rastlanmıştır. İncelenen gazetelerde 1930 yılında Belçika'nın

Liege şehrinde düzenlenen endüstri sergisine ve Belçika'nın başka bir şehri Anvers'te düzenlenen denizcilik sergisine dair haberler konu olmuştur. Ayrıca Cumhuriyet gazetesinde (30 Nisan 1930) "Sergilere çok muhtacız: Mustahsallarımızı tanıtmak için her yerde meşherler açmak lazımdır" başlıklı bir yazı dikkat çekmektedir.

Falih Rıfki Atay'ın sergi nedeniyle Hakimiyet-i Milliye gazetesinde yayınlanan bir yazısında (Tör, 1999) yer alan "Türk pavyonunda ne şark, ne de Kapalıçarşı çeşnisi vardı; mimari, dekor, eşya ve bütün tertipler Avrupalı idi" satırları ise, Türkiye Pavyonu'nun "olmak isteneni" yansıttığını vurgular. Atay satırlarına şöyle devam eder: "Türk pavyonunun muvaffak olmasının başlıca sebebi, bütün tertip ve tanzim işlerinde modern ve garpli Türk kafasının hakim olmasıdır. (...) Bir garpli ve iktisatçı bir devlet olduğumuzdan beri kendimizi beynelmilel büyük rekabet mekanizmasına karıştırdık."

## 5.2 New York Dünya Fuarı (1939)

### 5.2.1 Genelde New York Dünya Fuarı

30 Nisan-31 Ekim 1939 ve 11 Mayıs-27 Ekim 1940 tarihleri arasında 351 gün açık kalan New York Dünya Fuarı özel bir fuar organizasyon komitesi tarafından düzenlenmiştir. 96 kişilik bir grup fuarın temasını belirler ve gerçekleştirme olanaklarını araştırır. Fuarın yönetim kurulu Chase Manhattan Bank, New York Trust Company, Edison Company, Macy's T. Percy Strans gibi kuruluşların yönetim kurulu başkanlarını, New York Eyalet Senatosu çoğunluk grup başkan vekili ile New York valisi Lehmann, belediye başkanı Fieretto La Guardia gibi politikacıları ve sivil toplum temsilcilerini içermektedir. Fuar organizasyon komitesi yönetim kurulu başkanı Grover Loysius Whalen, Roosevelt'in New Deal\* politikasını ülke çapında örgütleyen New Recovery Administration'ın başkanı olan bir işadamıdır (Tanju, 2000).

1935 yılında Roosevelt'in desteği de alınarak Eylül ayında başlayan bir basın kampanyası ile Amerikan halkı arasında olumlu bir hava yaratılmaya çalışılır ve Roosevelt tarafından 30 Nisan 1939 tarihinde açılışı gerçekleştirilir [2].

Fuarın düzenlenme sebebi, Amerika başkanı George Washington'un başkanlığa seçilişinin ve Amerikan anayasasının ilan edilişinin o zamanki başkent New York'ta gerçekleştirilişinin

---

\* New Deal politikası başkan Roosevelt'in "hükümetin, dünya ekonomisi karşısında yeni bir ödev ve sorumluluk anlayışı" olarak sunduğu ulusal kalkınmayı bütünlüğüne alacak bir programdır. Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz. Tanilli, S., (1999), Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Adam Yayınları, İstanbul, s.94-99.

150. yılı olarak belirlenir. Lewis Mumford bu konuda şöyle yazar: “Washington’un başkanlığa seçilişi ve Amerikan anayasasının ilan edilmesinin 150. yıldönümü gibi vatansever bir açıklama, 1939 New York Dünya Fuarı için ancak bir mazeret olabilirdi, fakat kesinlikle fuarın gerçek nedeni değildi” (Tanju, 2000). Bu tarihsel yıldönümü özel anma günü olarak kabul edilerek “Geleceğin Dünyasını Kurmak” teması çerçevesinde tüm dünya, özellikle Amerikalılar yeni bir dünyanın kurulmasına çağrılır. Bu çağrıya 58 ülke cevap vererek katılmak üzere başvurur.

Başkan Grover Whalen’in basın açıklamasında söyledikleri ilginçtir: “Fuar toplumların, insanların ve ulusların birbirlerine bağımlılığını sergilemelidir. Bugünün dünyasına yeni bir hayat biçimi önerirken, yarının dünyasını kurmaya angaje olduk. New York Dünya Fuarı dünyanın gelecekte alacağı biçimi öngörmeli hatta dikte etmelidir” (Tanju, 2000). Fuar aynı zamanda, insanlığın geleceği için bilim ve teknolojiye olan inancı da pekiştirmelidir.

New York Dünya Fuarı, B.I.E. (Bureau International des Expositions) tarafından Mayıs 1937’de resmen kaydedilir.

Fuar için Queens, Flushing Meadows’da yer alan, Manhattan’dan metro ile 20 dakika uzaklıkta, Long Island demiryolu şirketinin uzun süre hurdalık olarak kullandığı bataklık bir bölge seçilir. New York Parklar Komisyonu Başkanı Robert Moses, fuar sonunda bölgeyi park olarak kullanmak istemektedir. Bataklığın ıslahı için 3 yıl içerisinde binlerce ton hurda taşınır, bataklık kurutulur, su-elektrik-havagazı hattı döşenir, 10000 adet ağaç dikilir. Parkı ayıran iki adet göl mevcuttur. Fuar alanı, otomobil, tren, metro ve su yoluyla ulaşılabilir hale getirilir. On adet ayrı girişi olan fuar alanında 300 adet tekneyi barındırabilecek bir rıhtım, ayrıca bir havaalanı, yaklaşık 35000 araç için hazırlanmış park yerleri bulunur. 500 hektar büyüklüğündeki arazi fuar için yedi ayrı bölgeye ayrılır: iletişim ve çalışma sistemleri, toplumsal ilgi alanları, beslenme, üretim ve dağıtım, ulaşım, devletler ve eğlence (Şekil Ek 1.9, Şekil Ek 1.10). Orta kısımda fuarın sembolü olan Trylon ve Perisphere ile birlikte tema sergisi, etrafında ise sosyal amaçlı birimler yer alır. “Constitution Mall” isimli arsanın ana aksı, Trylon ve Perisphere’in bulunduğu kısımdan Washington meydanını geçerek etrafında ülke pavyonlarının yer aldığı ‘Uluslar Gölü’ne kadar uzanır. Geniş bir bulvar, güney taraftaki eğlence bölgesini alanın kalanından ayırır. 1964 yılında aynı yerde düzenlenen ikinci fuardan itibaren bölge, New Yorkluların sık sık gittikleri bir park olarak kullanıma açılır [2].

Yaklaşık 50000 kişinin görev yaptığı fuarda, 22 devlet pavyonunda 60 ülke, 33 Amerikan eyaleti, sayısız firma pavyonu olmak üzere yaklaşık 300 adet bina yer alır. Giriş ücreti olarak kişi başına 5 Cent, sürekli kart ile 15 Dolar alınmıştır [2].

1939 New York Dünya Fuarı'nı düzenleyen New Yorklu iş çevrelerinin amaçlarından biri, geleceğin dünyasının güçlü firmalar yoluyla kurulabileceğini göstermektir. Bu nedenle otomotiv ve elektronik sektörünün gösterilerinde ve televizyon gibi yeniliklerin tanıtımında kullanmaları için büyük sermaye işletmelerine daha fazla yer verilir. Bu konsept iki yıl içinde yaklaşık 50 milyon ziyaretçi tarafından heyecanla benimsenir (1939: 25.8 milyon ziyaretçi, 1940: 19.14 milyon ziyaretçi).

“Flushing Meadows”da fuarın sembolü olan ve her yerden görülebilen 212 metre uzunluğunda, üçyüzlü, sivri bir obelisk “Trylon” ve 65 metre çaplı, iri, beyaz bir küre “Perisphere” adlı iki yapı tema merkezini oluşturur (Şekil Ek 1.11, Şekil Ek 1.12). Burada “Democracy” isimli, insanlara mutlu bir hayatı ulaşılabilir bir gelecekte (2039’da) sunmayı vaat eden geleceğin demokratik şehri gösterilir. Her iki yapı New York Times tarafından yumurta ve raptiye olarak nitelendirilir. Mimarı Wallace K. Harrison, Jacques Andre Fouilhoux ile birlikte Eyfel Kulesi’nden bu yana bir dünya fuarına ait en popüler sembolü tasarlar. Bataklık zemine 10000 ton ağırlığındaki çelik konstrüksiyonu taşıyan sayısız ahşap kazık çakılır. Perisphere’in girişine 20 metre yüksekliğe çıkan iki adet yürüyen merdiven ile ulaşılır. İçeride, mavi renkte ışıklandırılmış kubbenin altında üstüste duran iki adet döner platform bulunur. Platformun dönüşü yaklaşık 6 dakika sürer ve günde 120 kez tekrarlanır. Bu noktadan film, ışık ve müzik performansı ile birlikte Henry Dreyfuss’un tasarladığı Democracy seyredilir. Bu şehrin konutları, fabrikaları, büro binaları ve trafiği insanları uzun mesafelerden uzak tutacak ve çevreye en az zarar verecek şekilde düşünülür. Nehir kenarında tüm şehir için elektrik üreten bir elektrik santrali bulunur. Bu propaganda ile ziyaretçiler, sınırsız imkanlara ve teknik, endüstriyel ilerlemenin demokratize edilmiş gücüne inandırılmak istenir. Trylon ile Perisphere’i birbirine bağlayan yaklaşık 500 m. uzunluğunda “Helicline” adında bir rampa ile ziyaretçiler bugüne geri dönerler [2].

Benzer bir ütöpik sergi, “Futurama” ile ideal bir geleceği tanıtan General Motors pavyonunda tekrarlanır. Tasarımını Norman Bel Geddes’in yaptığı Futurama’da günde 27500 ziyaretçi 552 hareketli kabin içinde konut yerleşmeleri, endüstri bölgeleri, kırsal alanları ve en önemlisi otoyolları olan 1960’ların Amerika’sı üzerinde adeta uçar. Futurama böylece eyaletler arası karayolu sistemine ilişkin yasanın çıkmasına da destek vermiş olur. Ancak henüz varlığı bilinmeyen bir nokta, gelecekte var olacak olan trafik sorunudur. Bir diğer büyük sermaye işletmesi olan Ford pavyonunda “Geleceğin Caddesi” isimli bir spiral üzerinde en yeni otomobil modellerinin deneme sürüşü için kuyruklar oluşmaktadır (Şekil Ek 1.13). Tasarımını Walter Dorwin Teague ve Albert Kahn’ın yaptığı pavyonun içerisinde ise Ford ürünlerinin üretim süreci ayrıntılı olarak gösterilir. Üç büyük otomotiv firması; General

Motors, Chrysler ve Ford bu ihtişamlı pavyonları yaptırarak geleceğin onlara ait olacağını altını çizerek [2].

İletişim ve çalışma sistemleri bölgesinde ise teknoloji yine mutlu bir geleceğin aracı olarak gösterilir. Kominikasyon sektöründe bir ilk gerçekleşir: R.C.A., fuarın Roosevelt tarafından gerçekleştirilen açılışını canlı olarak televizyondan verir. Yayın Empire States antenlerinden sağlandığı için yalnız New York ile sınırlıdır. Zira kitlesel tüketimi sağlayan bir araç olan televizyon, pahalı bir ürün olmasından ötürü henüz geniş bir izleyici yüzdesine kavuşmamıştır. AT&T pavyonunda ise otomatik, santralsiz telefon görüşmesi bir yenilik olarak ziyaretçilerin karşısına çıkar. Bir başka yenilik ise Faks cihazının tanıtımıdır. Westinghouse firmasının pavyonunda “müzikli ışık kulesi” ve “zaman kapsülü” adında ilginç etkinlikler gerçekleşir. Zaman kapsülü, içine çeşitli gündelik eşyalar konarak 6939 yılında bulunarak açılması hedeflenen ve fuarın açılış günü 15 metre derine gömülen bir “geleceğe mesaj”dır. United States Steel’in yarımküre şeklindeki pavyonu York&Sawyer mimarlık bürosu tarafından çelikten tasarlanmıştır (Şekil Ek 1.14). Mimarları Keally ve Dean olan kominikasyon endüstrisi pavyonu ise diğer pekçok pavyon gibi süslenmiş bir kutudan öte değildir. Geceleri ışıklandırılan Trylon ve Perisphere dışında ışıklandırılan az sayıda yapıdan biri de elektrik potansiyelinin sembolü olan yıldızlar pylonudur [2].

Firma pavyonları yabancı ülkelerin pavyonlarından daha fazla olması ve yerleştirilmelerinde daha titiz davranılması organizasyon komitesinin milliyetçilikten daha ziyade kapitalizmin insanlığın ilerlemesini sağladığını düşünmelerinin sonucudur. Bu düşüncelerin etkisiyle fuar, standart tüketicinin oluşturulmasını teşvik eden her türlü gösteriye tanık olur (Tanju, 2000).

Devlet pavyonları ve özellikle firma pavyonlarının çoğu geçici olarak inşa edilmiştir. Fuarda mimarlık pratiği ve mimarlar fazla yankı uyandırmamıştır. Az sayıda mimari yenilik ve cesur eser vardır. Birçok mimar konstrüksiyonlarında hafif alçı plaklarla ve camla giydirilebilen çeliği tercih eder [2].

Eğlence bölgesinde bulunan Çin tapınağı, Ortaçağ İngiliz evleri, paraşüt kuleleri, çocuk cenneti Lilliput gibi önceki Amerikan fuarlarında da denenilen bu yapılar fuar sonunda kısmen Coney Island’daki eğlence parkına gönderilir [2].

Bir diğer bölge ise Amerikan eyaletlerinin bulunduğu kısımdır. New York valisinin davetine otuzdan fazla eyalet olumlu cevap verir. Pavyonların çoğu 18. ve 19. yüzyıl Amerikan mimarisinin önemli öğelerinin vurgulandığı üç farklı tarzda tasarlanır: İspanyol koloni tarzı, Fransız klasizmi ve İngiliz tarzı. Pennsylvania eyaleti Amerika’nın kuruluşunu vurgulayan bir bağımsızlık salonu inşa ettirir. Mimarı, iç mekanda az sayıda tel halata asılı şekilde salınan

çelik bir köprü ile demokrasi ve gelenek salonlarının birbirine bağlandığı bir tasarım gerçekleştirir. [2].

Siyasi yapıları, ekonomik koşulları, buldukları coğrafyalar, geçmişleri birbirinden farklı ülkelerin pavyonları da farklı sonuçlar gösterir.

Fuarın ülkeler kısmı iki grupta değerlendirilebilir: radikal, süsten arındırılmış tarihselci ve klasist eğilimler ile net formlarla oluşturulmuş modernist eğilimler taşıyan pavyonlar [2].

Ülkelerin çoğu pavyonlarını, fuarın teması ile ilişkilendirmekten çok kendi tanıtımlarına yönelik faaliyetler ile varlıklarını gösterirler. Ülke pavyonlarında milliyetçilik, fuarda öne çıkan kapitalizmden daha fazla önemsenen bir kavram olarak karşımıza çıkar.

1939 New York Fuarı'ndaki tasarımının öncüsünü 1937 Paris Sergisi için hazırlamış olan Boris Iofan'ın Sovyetler Birliği pavyonu klasist eğilimler taşır.

İki adet arkadla birleşen mermer ve granitten blok, 80 m. yükseklikte bir pilonun bulunduğu bir avluyu sarar. Pilon üzerinde elinde kırmızı bir yıldız olan ideal işçi heykeli yükselir. Üzerinde dev Lenin ve Stalin portreleri olan Sovyetler Birliği Pavyonu Trylon'dan sonra fuarın en yüksek yapısıdır. Modernist çizgide bir pavyon tasarımıyla fuara katılan az sayıda ülkeden biri Finlandiya'dır. Alvar Aalto, 1937 Paris Sergisi'nde Finlandiya için yaptığı tasarımını geliştirerek eğrisel ahşap duvarlı bir tasarım gerçekleştirir. Oscar Niemeyer'in tasarladığı Brezilya pavyonu da dikkati çeken bir başka modernist pavyondur. Stanley Hall'ın İngiliz pavyonu ise, beyaz duvarları, eğik payandaları, portikin süzülen çatısı ile Le Corbusier'in avangart mimarisinden izler taşır (Şekil Ek 1.15). Anıtsal giriş holü ile bu tasarım sert bir temsil aracına dönüşür. Büyük ülkelerin arasında sadece Almanya fuara katılmaz [2].

Fuarın 1940 yazındaki ikinci kısmına II. Dünya Savaşı'nın ciddi etkileri olur. Özellikle ülke pavyonlarında büyük değişiklikler görülür. Alman işgali sonrası Polonya Pavyonu ilgi odağı haline gelir. Ziyaretçiler Avrupa'daki durum hakkında ilk elden bilgi almak isterler. Polonya'daki Alman ordusunun zararını belgeleyen fotoğraflar ziyaretçilere dağıtılır. Çekoslovakya için mimar Kamil Roskat, içerisinde ülkenin cam, seramik, çelik ve tekstil ürünlerinin sergilendiği pratik bir kutu tasarlar. Bu pavyon diktatörlerce tehdit edilen demokrasi anıtı haline gelir. 1939 yılının Kasım ayında SSCB tarafından işgal edilmesi üzerine Finlandiya, 1940 yılının Haziran ayından itibaren ise Fransa işgal altındaki bir ülkenin pavyonu durumuna düşer (Tanju, 2000). Buna karşın Sovyetler Birliği pavyonu fuarın ilk yarısı sonrasında yıkılır ve Moskova'da müze olarak yeniden inşa edilir [2].

1939 New York Dünya Fuarı'ndan sadece New York şehrinin büyük salonu kalır. Salon, Queens semti tarafından içinde aynı zamanda 1939 ve 1964 New York Dünya Fuarlarına ilişkin bir serginin de olduğu bir müze olarak kullanılmaktadır [2].

Fuarın sonuçları hakkında Bülent Tanju (2000) şu görüşleri belirtmektedir: “Yaklaşık 1960’ların ikinci yarısından itibaren Batı dünyası fuarın maddi refah ve teknolojik gelişme anlamında ütopya olarak sunduklarının fazlasını, sosyal planlama, sosyal devlet ve tüketim toplumu kavramları ile adım adım gerçekleştirdi. (...) Öte yandan Amerikan gündelik yaşamının ve mekanlarının biçimlenmesinde olduğu kadar, kamusal, kurumsal ve akademik mimarlık üretiminde de, bir üslup olarak “modernizm”in belirleyici olmasını, Philip Johnson ve Mies van der Rohe gibi mimar öncülerden çok, fuar ve fuarın sergilediği ürünler bağlamında gündeme gelen endüstri ürünleri tasarımcılarının sağladığı söylenebilir.”

### 5.2.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi

1939 New York Dünya Fuarı'nda Türkiye'nin iki adet pavyonla temsil edildiği farklı kaynaklarda ifade edilmektedir. Yedigün dergisinde (Pulhan, 22 Ağustos 1939), devlet pavyonları mahallesinde bir devlet pavyonu ve İsveç Pavyonu karşısında yer alan Türk sitesi olmak üzere iki pavyonla temsil edildiği belirtilmektedir. Arkitekt dergisinde (Anonim, 1939) de aynı şekilde bir bilgiye rastlanır. Akşam gazetesinde (Yalman, 16 Mayıs 1939) yer alan “(...) Devlet binamızı ziyaretten biraz sonra Türk pavyonunu göreceksiniz” satırlarından da iki adet binanın varlığı anlaşılmaktadır. Ancak bu iki binanın fuar alanındaki konumları, hangi amaçlara yönelik oldukları tam anlaşılmamaktadır. Yukarıdaki kaynaklarda bulunan ifadeler, pavyon olarak tasarlanmış olan bina grubuna ait farklı bölümlerin iki ayrı pavyon olarak değerlendirilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca site önündeki meydana New York Belediyesi'ne hediye olarak bir Türk çeşmesi inşa edilmiştir.

Dönemin Ekonomi Bakanlığı'na bağlı Turizm Müdürlüğü'nde müdür olan Vedat Nedim Tör, sergi komiseri olarak görevlendirilir. Tör, mimar Sedad Hakkı Eldem ile teknik sorumlu olarak yüksek mühendis Nizametin Sav'ı Türkiye Pavyonu inşaatını başlatmak üzere New York'a gönderir (Tör, 1999).

Tasarımını Sedad Hakkı Eldem'in yaptığı Türk pavyonu, Osmanlı mimarlığına göndermeler içerir. Simetrik bir plana sahip olan pavyon; sağ köşesinde bulunan, geniş altın yaldızlı saçakları, saçak altlarında çepeçevre dönen mavi çinileri, alçı pencereleri, sebil biçimi verilmiş penceresi ile Hünkar Köşkü izlerini ve oranlarını taşıyan iki katlı kütlede haricinde

tek katlı olarak çözülmüştür. Ana yapı, dört eyvanlı divanhane şemasını yineler (Şekil Ek 1.16, Şekil Ek 1.17, Şekil Ek 1.18, Şekil Ek 1.19, Şekil Ek 1.20).

Binanın sağ kısmında zemin katta lokanta, kahve ve banka, 1. katta ise periyodik sergilerin düzenlendiği bir kütüphane yer almaktadır. Geniş bir merdivenden girilen ortası havuzlu bir avlu mekanları birbirine bağlamaktadır. Sol kısımda ise satış yapılan inhisarlar (Tekel), dükkanlar ve şekerçi Hacı Bekir'e ayrılan kısım yer alır. Türk sitesi binasının çinileri Kütahya'da, alçı pencereleri, tavan göbekleri, havuz taşları, bronz parmaklıkları İstanbul'da hazırlanmıştır.

Devlet pavyonunda, Selçuk Medeniyeti, Bizans (Greko-Romen) Medeniyeti, Eti Medeniyeti, Demokrasiye Doğru, Sulha Doğru, Toleransa Doğru, İnsan ve Sanat, Osmanlı Medeniyeti başlıklı fotoğraflar sergilenmiştir. Bugünkü anlamda serginin küratörlüğünü yapan sergi komiseri Dr. Vedat Nedim Tör, iç mekanda sergilenenler hakkında bilgi verirken şu ifadeleri kullanır (Yalman, 16 Mayıs 1939): "Türk Devlet pavyonunun dört fotomontajı ve sanat eserleri hakkındaki aylık sergilerimizden birincisi Hitit, Yunan, Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı medeniyetlerinin bazı mühim eserlerini gösterecektir. Diğer fotomontajlarımız Türk milletinin mekteple fabrikada, intihab sandığı başında, oyun meydanlarında ve faal ve ahenkli umumi hayatının diğer sahalarındaki varlığını ortaya koymaktadır. Diğer iki fotomontajımız vardır ki istikbalde daha mükemmel bir hayat kurulması ile alakası olan dikkate değer iki faaliyet sahasının sembollerini birleştirmektedir. Bunlardan biri, kadınlarımızın erkeklerle müsavi vatandaşlar sıfatı ile umumi hayattaki faaliyetlerini göstermektedir. Diğer hergün bir kat toleranstan uzaklaşan bir dünyanın ortasında Türk vatandaşlarının, ırk ve mezhep farklarına bakılmadan devletin garantisi altında müstefit oldukları tam vicdan hürriyetini tasvir etmektedir." Bu görüşlerde ifade edildiği gibi sergilenenlerle Türkiye'nin modernleşmesi vurgulanmak istenmektedir.

Ayrıca devlet pavyonunun girişinde "milli şef" Atatürk'ün büstü ve arkasında "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh" sözü yer alır. Avrupa ve Asya'yı birleştiren Türkiye heykeli, heykeltraş Zühtü Müritoğlu'nun eseridir. Sergilenenler arasında Sümerbank fabrikalarının ürünleri, Hereke seccadeleri, Kütahya çinileri, Erzurum ve Eskişehir taşlarından ürünler, Kızılay'ın elışı kadın eşyaları, bakır, gümüş ve altın eşyalar da sayılabilir. Etibank'ın Türk madenciliğine ait bir sergisi de ziyarete açılmıştır. Ayrıca ressam Ramiz Gökçe'nin karikatürleri sergilenmiştir. İstanbul Akşam Kız Sanat Okulu'nda pavyonda görevli bayanlar için "Türk kıyafetleri" hazırlanmıştır. 6 Mayıs günü binden fazla davetlinin katıldığı bir açılış düzenlenmiş ve katılanlara üzerine beyaz yıldızlarla Türk sergisinin açılış hatırası olduğu yazılı, içinde

Türkiye albümü, Türkiye ve Türk pavyonu hakkında bir rehber, Türk kadınlığına dair bir broşür, bir seri de Türkiye kartpostalı bulunan kırmızı birer zarf hediye edilmiştir. Açılış günü verilen ziyafetin menüsünde, tavuklu pilav, börek, dolma, tulumba tatlısı, dondurma, alaturka kahve yer alır. Türk lokantasının Türk ve Amerikalılardan oluşan yirmiden fazla ahçısı vardır.

Yedigün dergisinde yayımlanan bir yazıda ise “Amerika gibi, sergi sahası gibi, inşaatın, işçiliğin ve buna müteallik her türlü şeyin müthiş pahalı olduğu bir yerde bir senelik kadrosu ile beraber pavyonların 750 bin doları geçmediği”ne değinilmiştir (Pulhan, 22 Ağustos 1939).

### 5.2.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

Arkitekt dergisinde (Anonim, 1939) Türkiye Pavyonu ile ilgili tanıtım yazısında şu satırlara yer verilmiştir: “Türk sitesi binası ve çeşme daha inşası esnasında şöhret bulmaya başlamış, binanın kendine has milli karakteri her milletin pavyonundan fazla nazarı dikkati celbetmiştir.” Sözü edilen “milli karakter”, dönemin mimari atmosferini oluşturan “milli mimari” anlayışının bir yansımasıdır.

Cumhuriyet yılları boyunca bir milli mimarlığın yaratılması düşüncesi hep var olmuştur. Bu düşüncenin önde gelen temsilcilerinin Mimar Vedat ve Kemalettin Bey olduğu dönemde, milli mimari, İslam ve Türk oluşu öne çıkarılan Osmanlı mimarlığını çağdaşlaştırmak misyonunu üstlenen bir akım olarak gündeme gelmiştir. Bu konseptte kullanılan şemalar, kitle ve mekandaki ölçü ve oranlar ile kompozisyon kuralları bakımından Avrupa Neo Klasizmi’ne paralel bir yapı gösterirler, genellikle simetrik ve aksiyal kitle düzenlemeleri ve planları vardır. Kolon, başlık, kemerler, kapı, pencere gibi strüktürel veya strüktürel olmayan mimari öğelerde ve dekorasyonun tasarım ve motiflerinde ve cephe düzenlemesinde Selçuklu, Osmanlı ve İslam mimarlığından seçilmiş biçimler kullanılmıştır (Batur, 2001).

1930-40 yıllarında dünya mimarlığının en önemli belirtisi, ulusçuluğu simgeleyen neo-klasik üslubun birçok ülkede kullanılması, sanatta “milli”lik arayışlarının başlaması ve politika-mimarlık ilişkilerinin çok daha dolaysız hale gelmesidir. Hükümetler kendi politik ideallerini gerçekleştirmede ya da otoritelerini somut örneklerle göstermede mimarlığı araç olarak kullanmışlardır. 1938 yılında “Milli Mimari Meselesi ve Cereyanlar” adıyla yayınlanan haber-yazının ilk paragrafındaki satırlar o yıllardaki durumu özetlemektedir (Anonim, 1938): “Uslupları bir tarafa bırakarak, kübisizme doğru giden, san’atta milliyeti kabul etmeyen beynelmilelci cereyandan sonra bugün her tarafta güzel san’atlarda milli bir ruh ve karakter aranmaya başlandı. Bu cereyan belki muhtelif memleketlerdeki idare sistemlerinin akidelerinden çıkan bir hareket ve belki de beynelmilelci san’atın tatmin etmeyen

bünyesinden doğan bir reaksiyonu ifade etmektedir. Fakat ne olursa olsun san'atta milliyet aranmaya başlanması son birkaç seneden beri o kadar şümullenmiştir ki bütün memleketlerde, kuvvetli bir cereyan haline girmektedir.”

1940'ların başına gelindiğinde Avrupa'da özellikle Almanya'da ve İtalya'da faşist rejimin güçlenmesi ve Türkiye'deki modernleşme sürecine dahil olan devletçilik ilkesiyle birlikte modern Türk mimarlığı tartışmaları da farklı bir yönelime girmek durumunda kalmıştır. II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Avrupa'daki belirsizlik Türk mimarlığını ve yapı sektörünü doğrudan etkilemiş, daha önceleri modern mimari olarak nitelenen yapı tarzının oluşturulması için gereken yapı malzemelerinin bir kısmının dışardan ithalinin zorlaşması ile yeniden ülke sınırları içindeki malzemelere, dolayısıyla yerel tekniklere yönelim fikrini ortaya çıkarmıştır. II. Dünya Savaşı'nın dışında olan ama savaşın etkilerini yaşayan Türkiye'de “II. Milli Mimari Akımı” olarak adlandırılan anlayış egemen olarak 30'lu yılların modernist eğilimlerinin yerine geçer. Milli mimari kavramı 40'ların başında yeni bir düşünce olarak, etkin olan Batı mimarlığına karşı eleştirel bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşım, aynı zamanda yabancı mimarların varlığına bir tepki olarak da görülebilir.

1939 New York Dünya Fuarı'nda Türkiye'yi temsil eden pavilyonun ne gibi bir anlam taşıdığı ya da ne gibi bir anlama göre tasarlandığını kavramak açısından Eldem mimarlığının düşünsel arka planına ve Eldem'in aynı dönemdeki diğer ürünlerine de değinmek gerekir.

Sedad Hakkı Eldem, ulusal bir mimarlığın gelişmemesinden yakınmaktaydı. Oysa kendisi Satie (1934) gibi uluslararası ilkelerle biçimlenen binalar da yapmıştı. Eldem şöyle diyordu (1939): “Henüz yeni ve memleketimize mahsus bir yapı stili ve kültürü vardır denemez. Fakat burada burada yapılan bazı binalarımızda yeni ve milli bir stilin tohumları atılmıştır denilebilir.”

Eldem, 1940 yılında kaleme aldığı “Yerli Mimariye Doğru” başlıklı makalesiyle milli mimarinin teorik temellerini de atmaya çalışarak, Türk sivil mimarlığını yaşatmak ve ulusal mimarlığın gelişebilmesi için konuyu çeşitli başlıklar altında tartışmaktadır. Eldem makalesinde, “mimari tarzımızı hariçten ithal etmek mecburiyetinde değiliz” dedikten sonra İtalya örneğini vermekte ve ilave etmektedir (Eldem, 1940): “Milli bir tarz-ı mimarinin bulunması için devletin müdahalesi şarttır”. Bu alanda bir devlet üslubu dayatması olmamakla beraber, Eldem, Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1934 yılında düzenlenmeye başlanan “Milli Mimari Semineri” ile birlikte düşüncelerini geliştirme imkanını elde etmiştir. Türk sivil mimarisi bu dönemde yoğun bir araştırmaya konu olmuştur. Sedad Hakkı Eldem'in önderliğindeki süreç boyunca İstanbul'da mevcut eski Türk evlerinin rölövelerinin

çıkarılmasına girişilmiştir. Mimarlık tarihi açısından bir hayli dokümantasyonun elde edilmesini sağlayan çalışmalarla, yerli mimariye esin kaynağı oluşturulması sağlanmıştır. Bu etkiler bizzat Sedad Hakkı Eldem'in kendi eserlerinde görülür. Boğaz'daki yalıların karakteristikleri, geniş saçak, pencere oranları, çıkmalar, dış sofalı, orta sofalı plan tipleri Eldem'in yapılarında hakim olmuştur.

Sedad Hakkı Eldem, Yalova Termal Oteli'nde (1934-1937) geleneksel Osmanlı konut mimarisine ilişkin özellikler taşıyan ve modernizmle geleneği buluşturan ilk önemli tasarımını ortaya koyar. 1937 yılından diğer bir örnek olan İnhisarlar Umum Müdürlüğü binası (Bugünkü Başbakanlık) ise, mimarın Türkiye'de ilk modern tasarım olarak nitelendirdiği bir yapıdır. Ayaşlı Evi'nde (1938) ise geleneksel yalı tipini yeniden üretmeye çalışır.

Eldem'in, örnek verilen bu binalarında, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'ndeki gibi biçim ve bezeme ayrıntıları eklektisist, tarihselci bir yaklaşımla yinelenmemektedir. Eldem, aynı zamanda Batı uygarlığının teknik ve teknolojik bileşenlerini almayı, ama mimarlıkta Batı kökenli üsluplara bağlanmaktan kaçınmayı öneren bir görüş geliştirmiştir (Tanyeli, 2001). Eldem, tarihi biçimlerin doğrudan seçilip kullanılması yerine plan şemalarının, ölçü, oran ve biçimlerinin analizi yoluyla tasarım ilkelerine ve ölçütlerine ulaşmayı öngörür. Bunun için İstanbul konut mimarisinden ve bu alandaki birikiminden yola çıkar (Batur, 2001). Oysa Türkiye pavyonu tasarımında Osmanlı mimarlığına yapılan göndermeler özellikle konutlarında görülen soyutlamalarına oranla daha belirgindir. Afife Batur (1998), "Eldem'in öngörüsünün gerçekleşmesinin o denli kolay olmadığına, II. Milli Mimari Akımı'nı başlatan kilit yapılardan biri olan Türkiye Pavyonu'nda açıkça görüldüğünü" söyler ve "geleneğin yeni bir yorumu değil Osmanlı revivalinin yeni bir örneği olduğunu" ekler.

Bülent Tanju (2000), pavyon tasarımını Eldem'in uzun meslek yaşamında ancak bir geçiş ürünü olarak anlamlandırmanın mümkün olduğunu, daha sonra II. Ulusal Mimarlık Akımı'na yol açacak temel fikirlerin pavyon için geçerli olsa da, sonuç ürünün Vedat ve Kemalettin Beyler'in ürünlerine daha yakın durduğunu ifade eder.

Pavyon, kitle tasarımı ve dış ayrıntılarında, özellikle Osmanlı konut mimarisinden izler taşıyan yüksek kısmında ve Türk çeşmesinde tarihselci bir yaklaşımı yansıtır. Ortaya konan mimarlık, tarihsel referanslarında geleneği koruma endişesine hitab etmektedir. Bu, bir anlamda kültürel imaj arayışının bir sonucudur. Ulus-devlet olarak yeniden kurulan bir ülkede toplum, Batılılaşma ve modernleşme girişimleri içinde iken dünya ile yüz yüze geldiğinde – tıpkı fuarda olduğu gibi- geçmişine sahip çıktığını gösteren bir dil kullanmaktadır.

Zeynep Çelik (1992), 19. yüzyıl dünya fuarlarındaki İslam kültürünün tanıtımını mimariyi esas alarak anlattığı kitabında, “sömürge olmayan milletlerin 20. yüzyıldaki pavyonlarının 19. yüzyıldan pekçok özellik taşıdığını ve Osmanlı İmparatorluğu’nun küllerinden doğan genç Türkiye Cumhuriyeti’nin New York Dünya Fuarı’nda Modernist ve neo-Osmanlı formlarla harmanlanan bir kompleksle temsil edildiğini” belirtir. Hünkar Köşkü oranlarını taşıyan ana formun 19. yüzyıl sergilerindeki sayısız Osmanlı yapısını hatırlattığını ve böylece 1867’deki “Pavillon du Bosphore” a bir anlamda dönüş yapıldığını, avlusu, parlak çinileri ile Kapalı Çarşı’yı hatırlattığını ifade eder. Türkiye Cumhuriyeti 19. yüzyıl fuarlarındaki gibi islami imajı tekrarlamayı seçmiş, siyasi yapısındaki değişiklik mimari sunum modelini etkilememiştir.

Pavyon tasarımında Batı’nın “İslam mimarlığı” kavramı farkında olmadan kabullenilerek bir anlamda şarkiyatçı geleneğe katkıda bulunulmuş ve Batı’nın arzuladığı “Doğu imgesi” yaratılmıştır.

Sergi komiseri Vedat Nedim Tör (1999) fuarın “fikir planı”nı hazırladığını belirtir ve “Geleceğin Dünyasını Kurmak” temasını şu sözlerle yorumlar: “Biz, Atatürk Türkiyesi olarak yarının dünyasına çok şeyler katabilecek bir fikir malzemesine sahiptik. Devrimlerimizin gerçekleştirdiği bütün şiarlar, genel siyasetimizin sulhçü ve yapıcı karakteri, bu anlamdaki bir sergi için çok kuvvetli kozlarımızdı. Ayrıca, Amerika’da savaşçı, fanatik, otokratik, medeniyet düşmanı, haremli, acaip kıyafetli, hatta renginden bile şüphe edilen Türk toplumunu yeni rejimimizin ışığı altında göstermek için bu sergi büyük bir fırsattı.” Ancak, devlet pavyonunda sergilenen, Selçuk Medeniyeti, Bizans (Greko-Romen) Medeniyeti, Eti Medeniyeti, Demokrasiye Doğru, Sulha Doğru, Toleransa Doğru, İnsan ve Sanat, Osmanlı Medeniyeti başlıklı kolajlar, cumhuriyetin, geleceğin dünyasını kurmak gibi bir projeye herhangi bir katkıda bulunmaktan uzak olduğunu gösterir. Müslüman bir toplumun hem modernleşmeyi vurgulayıp hem kültürel kimliğini koruyabileceği mesajı, görsel malzemelerle verilmek istenmiştir. Demokrasiye Doğru, Sulha Doğru, Toleransa Doğru, İnsan ve Sanat sergileri ise ülkenin modernizasyonunu vurgulamaya yöneliktir. Bu başlıklar, modernizm ile milliyetçilik arasındaki karşıtlığı yansıtması açısından ilginçtir. Atatürk’ün gündeme getirdiği Anadolu Uygarlıkları’nın araştırılması ve tarih tezi çalışmalarının da etkisiyle ülkenin “medeniyetler beşiği” olduğu anlatılmak istenir. Ülkeyi çağdaş uygarlık seviyesine çıkarmak, demokrasi yolunda ilerlemek Cumhuriyeti kuran kadroların sürekli zihinlerini meşgul etmiştir. Demokrasi yolunda çok partili hayata geçiş denemelerinin ilki 1924 yılında Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası’nın, diğeri ise 1930 yılında Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın

güdümlü de olsa kurulmasıdır\*. Ancak 1939 yılında çok partili hayata geçilmemiş ve dünya fuarında “Demokrasiye Doğru” başlığı ile demokrasiden sözedebilecek bir altyapı henüz oluşturulmamıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın eşiğinde iken “Sulha Doğru” başlığını taşıyan kolajların sergilenmesi ise ülkenin temsili ile ilgili bir zihin karışıklığının başka bir göstergesidir. Yabancıları etkileyeceği düşünülen, üzerlerinde olumlu izlenimler bırakacak kavramlardan yola çıkılarak ülkenin imajı belirlenmiştir. Türk pavyonunun açılış gününde davetlilere verilenler arasında bulunan Türk kadınlığına dair bir broşür ise “modern Türk kadını” imajını öne çıkarmaya yöneliktir.

Bu dönemde Türkiye’de, cumhuriyet rejimiyle “çağdaş uygarlık” hedef gösterilirken “Geleceğin Dünyasını Kurmak” temasına sahip olan New York Dünya Fuarı’nda ülkeyi temsil eden pavyon tasarımı ile eskiyi yaşatmaya çalışmak modernleşme ile tanımlanmış kültür arasındaki çelişkiyi göstermektedir. Ülke, fuarın teması ile ilişkili olarak geleceğe dair bir proje üretmekten çok, pavyonun ulusal kültür ve gelenek tanıtımına yönelik sergi, müzik, beslenme etkinlikleri etrafında biçimlenmesine önem vermiştir.

#### **5.2.4 Basındaki Yansımalar**

##### **5.2.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar**

1939 New York Dünya Fuarı ve Türk Pavyonu sadece Arkitekt dergisinde konu edilmiştir. “1939 Nev-York Dünya Sergisinde Türk Pavyonu Projesi” başlığı altında projeyi betimleyen bir yazı ile birlikte pavyonun planları ve perspektifleri yayınlanmıştır. “Türk sitesi binası ve çeşme daha inşası esnasında şöhret bulmaya başlamış, binanın kendine has milli karakteri her milletin pavyonundan fazla nazarı dikkati celbetmiştir” satırlarında dönemin ideolojik yaklaşımı göze çarpmaktadır.

Dergide ayrıca fuardan ana hatlarıyla söz edilerek bazı pavyonlar hakkında kısa bilgi notları verilmiştir. Ülke pavyonlarının fotoğraflarının yanında planları da bulunmaktadır.

Arkitekt dergisinde fuarın ve Türk Pavyonu’nun fuarla eş zamanlı olarak yer alması mimarlık çevrelerinin gelişmeleri takip edebilmesi açısından önem taşır.

##### **5.2.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar**

1939 New York Dünya Fuarı hakkında Arkitekt dergisinde (Anonim, 1939) yer alan yazılar dışında popüler basında da yansımalar görülmüştür. Bu çerçevede, o yıllara ait Akşam,

\* Daha fazla bilgi için bkz. Mango, A., (2000), Atatürk, Türk Tarih Kurumu, İstanbul.

Cumhuriyet, Yeni Sabah gazeteleri ve Yedigün dergisinde yayınlanan yazılar incelenerek fuara, Türkiye'nin katılımına ve Türk pavyonuna ilişkin görüşler verilmiş ve farklı düşünce yapıları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Akşam gazetesi muhabiri Ahmet Emin Yalman New York Dünya Fuarı'nı ziyaret ederek bir yazı dizisi hazırlar ve izlenimlerini aktarır. 1 Mayıs 1939 tarihli ilk yazısında Türkiye Pavyonu ile ilgili şu sözlere yer verir (Yalman, 1 Mayıs 1939):

“Nevyork sergisinin açılmasını beklemeden sergiyi görmeğe merak edenler pek çok... Bunlar tek başına veya grup halinde sergileri dolaşırken bir kapının önünde mutlaka duruyorlar: Burası hangi memleketin pavyonu? Bilenler cevap veriyor: Türkiye'nin pavyonu... Serginin en çok beğenilen üç pavyonundan biri, belki de birincisi... Birkaç gün oluyor, uzun bir fasıladan sonra ben de pavyonumuzu ziyarete gittim. Gözlerime inanamadım. Burası üç buçuk ay evvel boş bir arsa idi. Ötesinde berisinde bir yığın demir potrel duruyordu. Fakat toprağa henüz el bile sürülmemişti. Altmış küsur millet arasında açılan üstünlük mücadelesinde çok geri kalmış görünüyorduk. O sıralarda şu veya bu memleket, kendi yapılarına bayrak çekme törenleri yapmakla meşguldü.

“Endişe ile Akşam'a yazılar yazdım, tanıdıklara mektuplar yağdırarak harekete geçmek ihtiyacını anlatmaya çalıştım. Fakat işlerin çabuk yürümesi bakımından böylece telaş gösterirken netice hakkında zerre kadar şüphe yoktu. Akşam'da yazdığım ilk yazıda da bu kanaatimi ortaya koymuştum. Demiştim ki: ‘Bugün çok gerideyiz. Fakat neticede mutlaka vaktinde yetişeceğiz ve üstünlüğümüzü göstereceğiz.’

“Avrupalıların eski bir sözü var: ‘Türk, tavşan avına araba ile gider, fakat tavşanı mutlaka avlar.’ Bu sözün doğruluğu bu defa da belirdi. Yapıya en geç başladık. Fakat hamleye bir defa giriştikten sonra öyle canla başla, çalıştık ki ileridekilere yetiştik, geçtik ve bugün yapısını vaktinde yetiştirecek olan azlar arasında bulunuyoruz.

“Çıkan netice şu ki, biz bol miktarda yaratıcı enerjiye sahip bir milletiz. Hele eski usullerin tesirlerinden ve kuruntularından kurtulmak mümkün olsa, son dakika da hamle usuliyile gayrete gelecek yerde salahiyet ve mesuliyet esasına göre kestirme yoldan yürümek, sürekli ve teşkilatlı şekilde iş başarmak yoluna girsek neler yapmayacağız.

“Yarının dünyasının ortasında yükselen Türk sanat varlığının bizi çok düşündürecek tarafları var. Pavyonumuzda en güzel Türk sanat eserlerinden alınan motifler güzel bir buket halinde birleşmiş. İstanbul'da gözümüzün alıştığı eski sanat eserlerinin bir nümunesinin NevYork sergisinde, garip şekilde kübik yapıların ortasında görünce insana şu düşünce geliyor: Meğer

bizim ne hazinelerimiz varmış da kıymetini bilmiyormuşuz. Bunlarla hayatımızı doldurmanın ve manen zenginleşmenin yolunu keşfedememiştir.

“Ankara’yı yeniden kurduk. Belki acele oldu, belki yapıların çabuk yapılmasına başka düşünceleri feda etmek lazım geldi. Fakat herhalde Newyork pavyonumuz insana şu kanaati veriyor ki devlet merkezimizin kuruluşunda kendi kültür rengimizi ve havamızı vermek için çok güzel bir fırsat kaçırdık.

“Türk pavyonunun resmini kağıt üzerinde gördüğüm zaman içimde şöyle bir korku vardı: Acaba burası bazı Türk mimari motiflerini kübik bir yapıya aşlamak şeklinde zoraki, çirkin birşey mi olacak? Pek çok nünunelerini gördüğümüz melez, uydurma şekilleri bir defa daha tekrar mı edecek?

“Pavyonumuzu bitmiş bir halde gördüğüm zaman içim rahat etti. Burada geniş ahenkli, ferahlı bir hava teneffüs ettiğimi duydum. En güzel mimari eserlerimizin en güzel taraflarını ahenkli bir şekilde birleştiren bu yapı Newyork Milletlerarası mücadele meydanında kültür varlığının canlı bir şahididir. Genç türk mimarı Sedad Hakkı Eldem ortaya güzel bir eser koymuştur.

“Gürültü, telaşlı didinmeleri ifade eden bir alemin ortasında birdenbire öyle bir köşe buluyorsunuz ki burada gözünüz, ruhunuz dinleniyor. Haz ve rahatlık duyuyorsunuz. Çinili havuzların içinde duran sular, her köşedeki fiskiyele; yapının asıl hazlarının uyandırdığı tesiri tamamlıyor. Buraya kaçmak, sokulmak yolunda bir heves uyandırıyor.

“Her gençleşen millet bir çocuk hastalığı geçirir. Mazide kalan hoşlanmadığı şeylerle beraber güzel taraflarını da bir saniye için inkar etmeğe ve unutmağa kalkışır. Yabancı nünuneleri körkörüne taklit etmeği modern gidiş sayar.

“Pavyonumuz, Türk milletinin bu çocuk hastalığını pek çabuk atlattığına ve mazisinin güzelliklerini anlayacak, benimseyecek ve bunlarla iftihar edecek kadar kuvvetli ve şuurlu olduğuna canlı bir şahittir.

“Türkiye; dünün durgun aleminden yarının canlı ve hareketli alemine kestirme bir köprü kuran memlekettir. Pavyonumuzun güzel ve asil çizgileri, şunu gösteriyor ki Türkler, yarının dünyasına ait hareketlerini kendi kültür ve sanatlarının çerçevesi içinde görebilmek ve yapmak olgunluğuna varmış bulunuyorlar.

“Sergideki mücadelenin neticesi hakkında şimdiden şunu söylemek mümkündür ki Türk cephesi, gözle dikkati çekmek bakımından bize ilk zaferi kazandıracaktır.

“Fakat yapı nihayet zarftır. Bu yapıların içinde göstereceğimiz eserler ve uyandıracığımız vaziyetler bakımından ne dereceye kadar üstün çıkacağımızı şimdiden kestirmeğe imkan yok. Çünkü her memleket neler yapacağına ait düşünceleri harp sırrı gibi saklıyor. Fakat bugüne kadar olan gidiş, Nevyork meydan harbinin bundan sonraki kısımlarında da geri kalmayacağımızı ümid ettirecek yoldadır.”

Akşam Gazetesi muhabiri fuarı bir “milletlerarası mücadele meydanı” olarak görür ve ülkesinin fuardaki temsiline bu nedenle önem verir. Pavyona dair yorumlarında ise abartılı bir hayranlık görülür. Öyle ki “(...) Fakat herhalde Nevyork pavyonumuz insana şu kanaati veriyor ki devlet merkezimizin kuruluşunda kendi kültür rengimizi ve havamızı vermek için çok güzel bir fırsat kaçırdık” diyerek Ankara’nın başkent olması ile birlikte başlayan inşa faaliyetlerini pavyonun mimarisi ile karşılaştırmakta, Ankara’nın mimari atmosferinin Türk pavyonu gibi olmamasından yakınmaktadır.

Fuarın açılışıyla ilgili bilgiler verdiği yazılarının ardından 14 Mayıs tarihli yazısında Türkiye’nin katılımından bahsetmeye devam eder (Yalman, 14 Mayıs 1939): “(...) Aylardan beri kendi harslerinin, kendi teşkilat kudretlerinin, kendi çalışma usullerinin üstünlüğünü ortaya koymak emeli ile geceli gündüzlü çırpınan altmış küsur millet, yarın ilk meydan muharebesini verecekler, barış havasile dolu bir şeref sahasında karşılaşacaklar, boy ölçüşecekler.

“Biz bu mücadeleden yüzümüzün akile çıkacağız. Bunu artık bir ümid diye değil, bir hakikat diye ileri sürmek caizdir. Türkiye, Nevyork sergisinde varlık gösterenlerin baş safında geliyor.

“Türk başarıma kudreti burada pek dikkate değer bir imtihandan geçmiştir. Göze çarpan nokta şudur: Biz en bol verimi; dar zamanda, müşkül şartlar altında, aşılmaz engeller karşısında veriyoruz. O zaman kimsenin çalışmayacağı şekilde çalışıyoruz. Hiçbirşeyden yılmıyoruz. Ortaya umulmaz, beklenmez eserler çıkarıyoruz. Bu gidişi her günkü hayatımıza tatbik edebilmek ve hamleye lüzum kalmadan işlerimizi sıraya koysak aynı emekle kat kat fazla verim almak mümkün olabilecek, zamanın her zerresini faydalı işe çevirmenin yolunu keşfetmiş olacağız.

“Nevyork sergisini bütün Türk halkı benimsedi. Umumi surette bu işe gösterilen sevgi ve alaka, işin en büyük muvaffakiyet amillerinden biridir. Şimdi mesele, bu sergiyi hareket noktası yaparak yeni hazırlıklara girişmek ve faaliyetlere atılmaktır. Yoksa muvaffakiyetli bir topçu hazırlığı yaptıktan ve meydanın müsaid olduğunu anladıktan sonra hareketsiz kalmak gibi bir mevkie düşeriz. Emeklerimiz saman alevi gibi söner, gider.

“Yarın için iki mesele var: bir taraftan kendimizi kültür, siyaset, turizm ve iktisat bakımından Amerikada iyi tanıtmak emeliyle uğraşmalara devam etmek, diğer taraftan bu geniş piyasadan gittikçe büyük ölçüde istifade için memlekette istihlal teşkilatı ve pratik şekilde ticari hazırlıklar yapmak (...).”

Bu görüşlerinden sonra ise Türk pavyonunun açılış gününü ayrıntıları ile anlatan başka bir yazısı yayınlanır.

22 Mayıs tarihli yazısında pavyondan söz etmeyi sürdürür (Yalman, 22 Mayıs 1939): “(...) Devlet pavyonu, Türk milletinin kendine mahsus yüksek ideallerinin sembolleri ile doludur. Avrupa ile Asya’yı barış içinde birleştiren heykel, bunun önünde akan kaskadlar, birbirleri ile zincirlenen medeniyetlerin beşiği sıfatı ile Türkiye’yi tanıtan resim ve eserler, yeni Türkiye’nin barış, tolerans ve ideallerini ifade eden fotomontajlar çok dikkati celbetti (...).”

“(...) Bundan sonra diğer Türk pavyonuna gidildi. Burasına serginin en güzel yeri diyenler az değildir. Gazeteciler arasında toplanan bir reyde Türk pavyonu güzellik ve sanat bakımından birinciliği kazanmıştır. Bina çinilerle mücevher gibi işlenmiştir. Hele gece ışıklar yandığı zaman o kadar güzel oluyor ki, insan gözünü ayıramıyor. İçerisi de insana ferahlık ve istirahat hissi veriyor. Her tarafta serviler, yeşillik, çinili havuzlar, fiskiyeler... Sonra güvercinlikler de göze çok çarptı. Bin türlü iş ve telaş arasında buraya güvercin alıştırılmıştı. Yuvalarına çok çabuk alıştıran güvercinlerin uçuşması ortalığı çok canlandırıyordu (...).”

Akşam gazetesinde, Türkiye’nin fuara katılımına ve buradan yola çıkarak “Türk insanı” hakkında olumlu yargılara geniş yer verilmiştir. Diğer ülkelerin katılımı ve “Geleceğin Dünyasını Kurmak” temasının nasıl yorumlandığı ise konu edilmemiştir. Ahmet Emin Yalman, düşünce yapısını milliyetçi yaklaşımları ile ortaya koymaktadır.

Yedigün dergisinde ise fuarın açılış hakkında çıkan bir yazıda (Yalman, 1 Mayıs 1939): “Sergi açılır açılmaz yüz binlerce kişinin en beğendiği ve akın halinde koşuştukları pavyonlardan biri de Türk pavyonları olmuştur” ifadesinden sonra Türk pavyonunun şark mimari tarzında olduğu eklenmiştir. Yedigün dergisinde gazeteci Ali Nusret Pulhan’ın “Nevyork Dünya Sergisi Türk Pavyonunda Neler Gördüm!” başlıklı bir yazısı yayımlanır. Gazeteci, genel bilgiler verdikten sonra şu satırlara yer verir (Pulhan, 22 Ağustos 1939): “(...) Türk pavyonunu tenkit eden bazı yazıları gazetelerimizde okudum. Pavyonlarımızı tenkit etmek için diğer pavyonlar ile mukayese etmek doğru değildir. Bilhassa bir veya iki defa sergiyi gezmekle kati bir fikir edinilemez. Nevyorkta kaldığım iki buçuk aylık bir zamanın asgari iki ayını sergide geçirdim. Ve ancak bu sayede pavyonlarımızı ve diğer memleket

pavyonlarını ayrı ayrı defalarca gezmek, tetkik etmek ve bu hususta birçok ziyaretçilerin ihtisaslarını öğrenmek ve bilmek fırsatlarına nail olabildim.

“Pavyonlarımızı başlı başına tetkik etmek lazımdır. Amerika gibi, bilhassa sergi sahası gibi, inşaatın, işçiliğin ve buna müteallik her türlü şeyin müthiş pahalı olduğu bir yerde bir senelik kadrosu ile beraber 750 bin doları geçmiyen pavyonlarımızı 10718 milyon dolar harcıyan Fransız, Rus ve İtalyanların muazzam pavyonları ile mukayese etmek pek insafsızlık olur. Bizim pavyonlarımızın büsbütün başka bir hususiyeti vardır. Diğerlerinde olduğu gibi, göze batan propaganda veya Amerikanvari satıcı reklamı yoktur. Fakat haricen birçok ziyaretçileri dakikalarca ayak üstünde tutup seyrettirebilen çok müstesna bir hususiyeti ve dahilen de her ziyaretçiyi saatlerce meşgul edecek büyük bir sadelik içinde fakat büyük bir zevk ile tanzim edilmiş birçok köşelerimiz vardır (...).

“(…) Amerikanın belli başlı büyük firmaları –zaten Amerikada tutunmak yani yürüyebilmek için büyük olmak ve çok reklam yapmak lazımdır- sergiye hep bu şekilde iştirak etmişlerdir. Avrupanın belli başlı devleri sergide buna yakın bir şekilde yer almışlardır.

“Biz bu şekilde iştirak etmediğimiz ve etmemize de maddeten imkan olmadığı halde matlup olan netice temin edilmektedir. İnhisar idaresi oraya Samsun tütün tarlalarını ve Cibalıdaki makinelerini nakletmediği halde, vitrinlerine çok az, fakat zevkli bir surette koyduğu beş, on paket ile aynı neticeyi aldı. İlk gelen parti on beş gün zarfında tamamen satıldı (...).”

Muhabir yazısına övgü dolu sözlerle son verir (Pulhan, 22 Ağustos 1939): “(…) Netice itibarıyla diyebilirim ki Nevyork dünya sergisindeki Türk pavyonu her Türkün göğsünü kabartacak kadar bir mükemmeliyettir ve Ankara ile İstanbulun Avrupanın hangi memleketinde olduğunu bilmeyen birçok Amerikalılara Türkü ve Türkiyeyi böyle bir eser ile tanıtan hükümetimize ve orada en büyüğünden, en küçüğüne kadar büyük vazifelerini müdrük olarak çalışan bütün arkadaşlarımıza teşekkür etmeliyiz.”

Pulhan, Türk pavyonu ile ilgili, pavyonun Türk sanatını en bariz hususiyetleri ile canlandıran bir eser olduğuna da değinir.

Cumhuriyet gazetesinde ise fuara ilişkin, “Hereke, Nevyork sergisi için halılar hazırlıyor” (Cumhuriyet, 10 Mart 1939), “Nevyork sergisinde ‘Fransız kızını’ temsil” (Cumhuriyet, 15 Mart 1939), “Sinek öldürme makinesi Nevyork sergisinde teşhir edilecek” (Cumhuriyet, 20 Nisan 1939) başlıklı kısa yazılar yayınlanmıştır.

Yukarıda söz edilen gazete yazıları haricinde, gazetelerde Newyork Dünya Fuarı’na seyahatler düzenleyen firmaların ilanlarına rastlanır. Fuarın açık olduğu süre boyunca

aralıklarla gazetelerde yayınlanan bu ilanlar, o yıllarda bir dünya fuarının taşıdığı önemi göstermesi açısından ilgiçtir. Sekiz gün süren bir yolculukla Türkiye'den Newyork'a gidildiği bir dönemde fuarı ziyaret etmek üzere gruplar halinde seyahat acentalarına başvurular yapılmıştır.

Başka bir ilanda ise İstanbul'da bulunan bir firma, fuarı ve fuarda RCA'nın da bir pavyonunun olmasını vurgulayarak en son çıkan radyo modelinin reklamı yapar.

Fuara Natta seyahat acentası vasıtasıyla 50 kişilik bir kafiyle giden sanayici Kemal Sünnetçioğlu ise New York seyahatine ilişkin izlenimlerini "Seyahat Hatıraları" adlı bir kitapta toplamıştır. Kafiye, Simplon Ekspresi ile 3 günlük bir yolculukla Paris'e gider. Paris'ten transatlantik ekspresi ile 6 saatte Cherbourg'a varır. Queen Mary'ye binmek üzere küçük bir gemiye biner ve 12 Temmuz 1939'da Paris'ten New York'a transatlantik ile hareket eder. 17 Temmuz'da 5000 kilometrelik deniz yolculuğu sona ermiş ve New York'a ulaşılmıştır. Yazar, New York'ta geçirdiği 16 günü bütün ayrıntıları ile anlatır. Fuardaki incelemeleri, izlenimlerini ve yorumlarını hayranlıkla dolu bir bakış açısı ile dile getirir. Türk pavyonundan söz ederken şu sözlere yer verir (Sünnetçioğlu, 1944) : "(...) Fakat şunu hemen kaydedeyim ki gerek bunlar ve gerek turist arkadaşlardan dinlediğim bütün tenkitler pavyonumuzun bizim istediğimiz derecede kusursuz olmasını arzu etmemizden ileri geliyordu, yoksa pavyon bugünkü haliyle de bizi amerikalılara tanıtmaya kafi gelmiştir.(...) Ancak Türkün hakiki sembolü olacak bir eseri ortaya koyarak Amerikalıları hayretten hayrete düşürebilir ve onların gözlerini kamaştırabilirdik, işte bu yapılamamıştır."

### **5.3 Brüksel Dünya Fuarı (1958)**

#### **5.3.1 Genelde Brüksel Dünya Fuarı**

17 Nisan - 19 Ekim 1958 tarihleri arasında düzenlenen Brüksel Dünya Fuarı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleştirilen ilk dünya fuarı olma özelliği taşır.

7 Mayıs 1948 tarihinde Belçika Devleti, Brüksel Belediye Başkanı Paul-Henri Spaak'ın önerisi ile Belçika'nın başkentini dünya fuarının yeri olarak belirler. Üç yıl sonra eski bakan Baron Georges Moens de Fernig sergi komiseri ilan edilir. Ekonomi Bakanlığı sergiden sorumlu bakanlık olarak çalışmalara başlar ve 1952 yılının başında kabul edilen yasa ile fuar projesinin finansmanı sağlanarak fuarın 1958 yılında yapılmasına karar verilir. Kasım 1953'de fuarın BIE tarafından resmen kaydedilmesinden sonra Mart 1954'te "1958 Evrensel ve Uluslararası Brüksel Sergisi Şirketi" kurularak genel sekreter olarak Charles Everaerts de Velp seçilir [3].

Kısa süre sonra 24 Eylül 1958'de Heysel Park'ta fuarın temeli atılır. Brüksel şehir merkezinin 7 km. kuzeybatısında Laeken Sarayı'nın yakınında yer alan Heysel Park, fuar alanına dönüştürülerek yaklaşık 200 hektarlık bir alan elde edilir. Bu alanın 74 hektarı Belçika'nın düzenlediği sergilere, 60 hektarı ise yeşil alana ayrılır. Kral Baudoin, Laeken Sarayı'nın bahçesini, mümkün olduğu kadar az ağaç kesilmesi ve fuar kapandıktan sonra yerine yeniden ağaç dikilmesi şartıyla fuar yönetimine bırakır. Brüksel şehri de fuar nedeniyle geniş çaplı inşaa faaliyetlerine sahne olur; 50 km. yeni yol, 8 km. tünel ve birçok köprü yapılır. Otel, motel, çadır ve pansiyonlarda 150000 adet yatak hazırlanır. 12000 işçinin dört sene boyunca çalışarak meydana getirdiği fuar içerisinde; 25 km. yol, 45000 otomobil ve 2000 otobüse hizmet verecek birçok otopark, 75 adet lokanta bulunur. Brüksel havaalından fuar alanına her üç dakikada bir helikopter seferleri yapılır. Günde ortalama 200000 kişinin ziyaret ettiği fuarı yaklaşık 41 milyon kişi, 17 Nisan 1958-19 Ekim 1958 tarihleri arasında altı ay süre ile görme fırsatı bulur. Fuar giriş ücreti olarak ziyaretçiler 30 Belçika Frangı öderler. Fuar komiseri Baron Georges Moens de Fernig'e bağlı olarak dışişleri bölümü, protokol servisi, içişleri bölümü, 20000 koruma, hapishane, hastane ve 1000 kişilik bahçıvan kadrosu görev yapar. Fuarı, 51 ülke ve dünya çapında işbirliğinin simgesi olarak ilk defa temsil edilen Birleşmiş Milletler, Benelux, OEEC, Europarat, Montanunion, Avrupa Birliği, Kızıl Haç gibi uluslararası organizasyonlar katılır ve yaklaşık 112 pavyon yer alır. Papalık makamı ilk kez Brüksel'de uluslararası bir fuarda temsil edilir. Belçika'nın kendisi için ayırdığı alanda bir giriş holü etrafında, Belçikalıların ekonomik, sosyal, teknik ve bilimsel çalışmalarının sergilendiği sergi salonları, Ruanda ve Burundi gibi Belçika'nın Afrika kolonilerinin gelişim ve kültürünün, Afrika köylerinin ve tropik bitkilerin sergilendiği bölümler yer alır. "Belçika 1900" adı verilen küçük bir Belçika kasabasının 19. yüzyıl sonundaki hali geçmişini yaşatmaya çalışma isteğinin bir yansımasıdır. "Güzel Sanatlar Sarayı"nda düzenlenen "Modern Sanat" sergisinde, 30 ayrı müzeden getirilen, modern sanatın 150 yılını temsil eden 350 adet tablo yer alır. Bunlar arasında Braque, Cezanne, Max Ernst, Van Gogh ile birlikte Klee, Dali, Modigliani'nin eserleri bulunur. Ayrıca Moskova ve Leningrad müzelerinin sergi için tahsis ettiği Picasso koleksiyonları da dikkati çeker. "İnsan ve Sanat" konulu sergide ise, tarih öncesinden itibaren insanoğlunun gerçekleştirdiği sanat eserleri sergilenir. Belçika kısmı ve ulusların yer aldığı kısım, çeşitli pavyonların ve yeşil alanları görülebildiği, 450 metre uzunlukta ve 15 metre yükseklikte bir köprü ile birbirine bağlanır. Telesiyej ve küçük bir tren ile fuar içinde gezilebilir. On adet giriş kapısından ve helikopter pistinden alleler fuarın sembolü olan Atomium'a ulaşır [3].

Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sırasında harap olmuş kentlerin yenilenmesine dönük yapı

faaliyetleri sürmekteyken 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Büyük Savaş'ı geride bırakmış bir Avrupa'nın yükselen değerlerini ve barış umudunu sergiler. Önceki fuarlardaki teknik ilerlemeyi koşulsuz olarak kutlama, teknolojinin mutlu bir geleceğin aracı olduğunu gösterme gibi düşünceler savaş sonrası düzenlenen bir fuar için üzerinde yeniden düşünülmeli, yenilenmiş bir konsept veya fuar için yeni bir amaç bulunmalıdır.

Belçika Fuar Organizasyon Komitesi, teknik ilerlemenin kritik sonuçlarının gündemde olduğu bir dönemde bir çağın dönüşümünü olumlu açıdan yansıtmak ister. Böylece Brüksel Dünya Fuarı'nın, uluslararası barışa yönelik demokratik bir isteği, teknik ilerlemeye olan inancı ve modern bir dünyanın geleceğine ilişkin iyimserliği sembolize etmesi amaçlanır. "İlerleme ve insan" parolası ile bilimsel ilerlemeye toplumsal açıdan dikkat çekilir. "Brüksel 1958", modern dünyanın geniş kapsamlı bir bilançosunu çıkarmalı, insanlığı yönlendiren büyük akımları göz önüne sermeli ve bu sentezden yola çıkarak insani uğraşlara yeni bir yön vermelidir. Bu düşüncelerin ışığında hazırlanan fuar ambleminde, bir yıldızın içinde bulunan Brüksel Belediyesi binası, dışındaki dünyaya ışınlarını yansıtmaktadır [3].

Ancak fuarda, tek taraflı bir bakış açısı ortaya çıkar. Fuar katılanların çoğu bilimsel buluşların olumsuz sonuçlarından söz etmekten veya bilimin ilerlemesi amacıyla yapılanları belgelemekten kaçınırlar. 1957 yılında "Göttinger 17" adında Almanya'daki doğabilimcilerden oluşan bir grup atom silahlarının askeri amaçlı kullanımı hakkında uyardığı ve bu yüzden şiddetli politik tartışmalara neden olduğu halde, fuarda sadece "Atom Enerjisinin Barışçıl Kullanımı" sahneye konur ve bu kritik noktalar gözardı edilir. Bu durum Belçika Kralı Baudouin'in açılış konuşmasına da yansır. Baudouin şu sözlere yer verir: "Heyselpark'ı bugünün dünyasının mikrokozmozuna dönüştürmek için gerekli olan zeka, bilgi ve çalışmanın toplamını kavramak için yarının bilim sembolü olan Atomium'un bulunduğu fuar alanına bakmak yeterlidir. İnsanlık, tarihinin yeni bir çağına adım attı. Uygarlık bundan önceye göre daha güçlü olarak bilim yoluyla tanımlanır hale geldi. Çeyrek yüzyıl önce kimsenin aklına gelmeyen imkanların gücü insanın emrine verildi. Ancak önümüzde iki yol var: Biri, yaratma yeteneğini kamçılayan icatları insanlığa karşı tehdit unsuru olarak kullanan silahlanma yarışına neden olan rekabet, diğeri ise gerçek barışı sağlayacak anlayışı angaje edecek olan yoldur. Bu fuarın amacı, birlikte çalışma ve barış atmosferini yaratmaktır. Batının ve doğunun en büyük güçleri, tüm uluslar, tüm ırklar burada görkemli şekilde temsil edilmeliler." Böylelikle, İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki fuarlarda olduğu gibi Brüksel Dünya Fuarı da büyük bir propagandaya sahne olur [3].

Şeffalık, hareketli yüzeyler ve asma konstrüksiyonlar yoluyla ilgi, mimarlığa çekilerek

mimarlığın sembolik dili fuarın merkezine taşınır. Fuar, “Atom çağının lunaparkı” nitelemesiyle fuarlar tarihine girerek en çok tartışılan fuarlardan biri haline gelir. Fuarın sembolü Atomium’un yanı sıra görkemli multimedya oyunları elektronik çağının başlangıcını kutlar, Sputnik maketleri uzay yolculuğuna dikkatleri çeker, asma konstrüksiyonlar yerçekimine karşı koymayı sembolize eder [3].

Atom çağını ve atom enerjisinin barışçıl kullanımını sembolize etmek için, Fabri Métal firmasının mühendisi ve yöneticisi olan André Waterkeyn yüz milyar kez büyütülmüş demir molekülü formunda bir binayı, “Atomium”u tasarlar (Şekil Ek 1.21). Gözle görülemeyen atom molekülü, her bir küresi sergi mekanı olarak kullanılan bir fuar pavyonu haline gelir. Merkezi bir atom etrafında gruplanmış olan sekiz adet iki katlı, her biri 18 metre çaplı atom küresine 3,3 metre kalınlıkta ve 22-29 metre uzunlukta, içinde yürüyen merdiven olan tüpler bağlanır. İlk plan 2400 tonluk konstrüksiyonu merkezdeki tüpü temelde sağlamlaştırarak taşımayı öngörür. Ancak daha sonra emniyet nedeniyle görsel açıdan pek de hoş olmayan destekler üç küreye monte edilir. Orta tüpteki asansör, ziyaretçileri 25 saniyede 102 metre yükseklikteki en üst kürede bulunan, tüm fuar alanının izlenebildiği restorana taşır. Gece ve gündüz farklı etkiler yaratan alüminyum kaplı kürelerde Amerika, Rusya başta olmak üzere Almanya, İtalya ve Belçika’nın nükleer fiziğin barışçıl kullanımına dair sergileri düzenlenir (Rydell, 1993). Bir demir molekülünün büyütülmüş hali, onun, sadece Belçika metal endüstrisinin prestij objesi olmasını değil, anıtsallığı ile atom araştırmalarına da dikkati çekmesini sağlar. Atomium, varlığını Brüksel’in sembolü olarak sürdürmeye devam eder.

Karl Pawek (Pawek, 1958), “Balans Ayarı Olarak Mimarlık” başlıklı yazısında fuarı şu satırlarla eleştirir: “Expo’daki mimarlık gerçekten mimarlık mı yoksa akrobasi mi? (...) Uluslar, gülümseyen bir yüz takınmak, atom bombasını saklama ve silahlanma kelimesini hiç duymamış gibi davranmak konusunda sözleşmişler. Ruslar tüm bu ölüm endüstrisinden sadece, belki birkaç kuş daha avlayabilecekleri eski av tüfeklerini sergilediler. İnsanları atom korkusundan kurtarmak için Expo 58, psikoanalistler tarafından icat edilmiş gibi geliyor.”

Bilime ilişkin sergiler Atomium’la sınırlı kalmaz. Uluslararası Bilim Salonu’nda 15 millet atom, molekül, kristal, yaşayan hücreler konularında çalışmalarını sergiler.

Kolonlu mekanlar, kubbeli yapılar yerine fuar alanının mimarları yeni bir özgürlük arayışı içerisine girerler. Fuarın mimari sorumlusu Marcel von Goethem, yabancı katılımcıları pavyonlarının oluşumunda mutlak özgürlük konusunda temin etmesine rağmen pek çok mimar, hafiflik, şeffaflık, hız, yerçekimine karşı koyma gibi kavramların etkisinde kalır. Ortak prensip, çatıların ve taşıyıcı duvarların statik birliğinden ve kuvvetlerin az sayıda

noktaya yığılmasından vazgeçilmesidir. Binalar, dışı sınırlayarak içi meydana getirmek yerine, net bir mekan ve strüktür ile birlikte ışıktan yararlanarak iç ve dışı birleştirmelidir. Ülke pavyonları esas olarak tema sergileri için bir kabuk görevi görür. Çatılar prefabrik konstrüksiyonlara asılır, cephelere geniş cam yüzeyler giydirilir [3].

Le Corbusier, Philips Pavyonu ile “Gesamtkunswerk” düşünüyü tekrar yaşatır. Teknik imkanları insanın günlük yaşantısını yeniden düzenleyecek olan elektronik çağın sembolü olması için Le Corbusier, Jannis Xenakis ile birlikte Hollandalı elektronik firması için ışık, renk, resim, ritim, ses ve mimarının koreografisi olan bir “elektronik şiir” tasarlar (Şekil Ek 1.22, Şekil Ek 1.23). Elektronik şiir, müzikle ilgili en son gelişmeler ışığında ses ve projeksiyon olanakları yaratan elektronik araçlarla biraraya getirilir. Elektronik şiir prezantasyonu, farklı ifade biçimlerinin biraraya getirilerek daha önce bilinmeyen etkiler yaratan tam bir sanat ürününe dönüştürülmesi için iyi bir yol olur. Le Corbusier ile birlikte çalışan mimar, müzisyen, matematikçi Jannis Xenakis, pavyon için hiperbolik parabollerden oluşan bir taşıyıcı çerçeve konstrüksiyonu geliştirir. İnsani gelişmenin tarihi, ses konusunda sıradışı çalışmalarıyla tanınan Edgar Varése'nin bestelerinin eşliğinde görsel bir şölene dönüşür. Le Corbusier, sekiz dakikalık performansın akışını bir tür senaryo üzerinde son saniyesine kadar planlar. “Şiir”in yedi bölümündeki temel fikir, tarih öncesi dönemlerden başlayarak 1950’lerdeki mevcut durumu yansıtan ve geleceğe uzanan insanlığın gelişim öyküsünün anlatılmasıdır (Treib, 1996). Philips Pavyonu, bir bina olmaktan çok öte Philips firmasının teknolojik cesaretini yansıtan bir multimedya gösterisine dönüşür.

Amerikalı mimar Stone’un tasarladığı Amerika Pavyonu (Şekil Ek 1.24) ise önemli bir gergi sistemidir. Dönemin en büyük dairesel binası olan pavyonda “Amerikan Yaşamı” sergilenirken yanındaki daha küçük dairesel binada Amerika ile ilgili bir projeksiyon gösterisi “Circarama” izlenir (Rydell, 1993). Bir diğer irrasyonel yapı Posta ve Telekomünikasyon Pavyonu’dur (Şekil Ek 1.25). İngiliz ve Fransız Pavyonu ile ilgili 20 Nisan 1958 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yer alan şu satırlar dikkati çeker: “(...) İngilizler ‘pub’ adını verdikleri meşhur birahanelerinin en rahat ve keyiflisini sergide kurmakta ziyaretçilere en büyük hizmeti ettikleri kanaatindedir. Modernin modern binalarını hala tamamlamaya çalışan Fransızlar ise tiyatro ve sanat sahalarında ışıldamak ümidindedir.”

Atomium strüktürü veya Philips Pavyonu gibi çarpıcı yeniliklerin yanında serginin genel çizgisi ve eğilimi, rasyonel bir mimari dilin egemenliğini yansıtır. Teknik olanakların sergilendiği tasarımların yanında bazı binalar Bauhaus geleneğine bağlı olarak basit, geometrik formlar içerir. Aralarında İsviçre ve Japonya gibi ülkeler olan birçok ülke, heybetli

binalardan kaçınır. Almanya için Sep Ruf ve Egon Eiermann kütleli bir pavyon yerine birbirlerine köprülerle bağlı, sekiz adet prefabrik birimden oluşan ve ziraat, şehir ve barınma, endüstriyel üretim, kimyasal endüstri başlıklı bölümler içeren bir bina grubu tasarlar. Bu tasarım ile Almanya anıtsal olmaktan kaçınır ve kendisine savaşın etkilerini yok edecek yeni bir görüntü arayışına girer [3].

19. yüzyılda düzenlenen fuarlarda görülen anlayış 1958 Brüksel Dünya Fuarı'nda da gözlenir. Koloni kavramının kalktığı\* bir çağda Belçika Kolonileri'nin tanıtımı, küçük bir kasabanın maketi, fenerleri, simule edilmiş dalgaları ile "Küçük Hollanda" gibi öğeleri içeren yıllar öncesinin fuar anlayışı, Brüksel Fuarı'nda yenilenmeden tekrar eder. Brüksel'de daha insancıl bir adım atılarak, ulusları barış içinde bir gelecek için savaştan sonra ilk kez biraraya getirmek amaçlanmış; ancak, bilimsel gelişmenin tanıtımı ya da Amerika ve Sovyetler Birliği gibi rakip politik sistemlerin propagandası için kullanılmıştır (Şekil Ek 1.26, Şekil Ek 1.27).

### 5.3.2 Türk Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi\*\*

1958 Brüksel Dünya Fuarı'nda Türkiye'yi temsil edecek pavyonun belirlenmesi için Dışişleri Bakanlığı'nın açmış olduğu ulusal bir mimari yarışmada Utarit İzgi, S. Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün'den oluşan ekibin hazırladığı proje 1957 yılında birincilik ve yapı yapma ödülü alır (Şekil 1.28, Şekil Ek 1.29, Şekil Ek 1.30, Şekil Ek 1.31, Şekil Ek 1.32, Şekil Ek 1.33, Şekil Ek 1.34, Şekil Ek 1.35, Şekil Ek 1.36, Şekil Ek 1.37, Şekil Ek 1.38).

Fuar kuralları gereği, fuar bittikten sonra pavyonun sökülmesi gerektiği için pavyon, Türkiye'de yeni kurulmak üzere tasarlanır ve uygulanır. Tasarım, bir sergi alanı konsepti üzerine kurulur. Türkiye için ayrılan büyük bir arazi üzerinde sergi salonu ve restoran-kafe kısmından oluşan iki ayrı kütle, bu iki kütleli birbirine bağlayan bir pano duvar ve bu yatay etkiyi dengelemek için düşey bir pilyondan oluşan bir tasarım gerçekleştirilir. Mozaiklerle kaplı pano duvar Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eseridir. Pavyon bloğunun kısmen içinde kısmen dışında bulunan bu bağlayıcı dekoratif duvar, aynı zamanda ön bahçeyi ve arkada yer alan açık sergi kısmını da sınırlar. Sergi kısmı olarak tasarlanan iki kat yüksekliğindeki kare planlı mekan içinde yer alan satış ve sergileme alanlarını da ayıran mozaik pano, sergilenen bir sanat eseri olmasının yanı sıra mimari bir işlevi de yüklenir. Pano Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu ve 12 yardımcısı ile birlikte bir yılda tamamlanır. Pavyon bloğunun uç kısmında yer alan heykeltraş İlhan Koman'ın tasarımını yaptığı 22 metre yükseklikteki metal

\* Fuardan iki yıl sonra Kongo bağımsızlığını kazanır.

\*\* Burada yer alan bilgilerin büyük kısmı Utarit İzgi ile 31 Ocak 2002 tarihinde İstanbul-Nişantaşı'nda yapılan kişisel görüşmeden ve Türkiye Pavyonu'na ait proje ve fotoğraflardan yararlanılarak hazırlanmıştır.

kule aynı zamanda pavyonun uzaktan algılanmasını sağlar. Metal kulenin, esnek olması öngörülerek statik hesapları bu prensibe göre yapılır. Ancak fuarın statik sorumlusu tarafından uygun bulunmayınca Türk ekibi, Fransız statikçi Ketov'a\* hesapları yeniden yaptırarak projeyi onaylatır. Pavyonun restoranına Haliç'e izafeten Golden Horn adı verilir. Zemin kattaki kahvehane kısmında sadece Türk kahvesi ikram edilir. Mimarının ve plastik sanatların sentezinin gerçekleştiği pavyonda pekçok sanatçının özgün eserlerine yer verilir. Bunlar arasında, restoran bölümünde Sabri Berkel'in bölme duvar görevi gören 3 ayrı panosu, Namık Bayık tarafından tasarlanan sehpa, Füreyâ Koral'ın fincan ve tepsileri, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun tasarımı yaptığı perdeler, Namık Bayık ve Gevher Bozkurt tarafından yerinde yapılmış birkaç dekoratif pano ile sergi salonunda yer alan, büyütülmesi işini İlhan Koman'ın yaptığı Hitit Güneşi sayılabilir. Çelik karkas ve modüler hafif bölmelerden kurulan pavyonda, alüminyum sandviç panolar, cam, ayna ve ahşap panolar kullanılır. Sergi salonuna asma bir saçak altından girilip satış kısmından geçilerek yüksek olmayan mozaik panonun yönlendirdiği sergileme mekanına ulaşılır. Üç yüzeyi cam olan salonda 3 mm. kalınlığında alüminyum profiller kullanılır. Sergi salonunun hemen yanında ve bu mekandan kopuk olarak idari kısım çözülmüştür. İki katlı çözülen restoran-cafe bölümünün merdiveni de içeren genişliği, sergi salonu ile arasındaki havuzlu ön bahçenin mesafesine eşit tutularak belirli bir geometrik disiplin kurulur. Restoran kısmında çelik sistemin önünde bağımsız olarak duran bir ahşap kafes çözülmüştür. Ahşap kafesleri bölen saçaklarla kat yüksekliğinin etkisini azaltacak yatay denge kurulur. Pavyonun statîği inşaat mühendisi Şevket Koç tarafından yapılmıştır. Malzemelerin bir kısmı Türkiye'den gider, bir kısmı ise Belçika'da temin edilir. Türkiye'de cam sanayi çok ileri olmadığı için "St. Gobain" camları, "Chambell" alüminyumları kullanılır. Mozaikleri yerleştirmek üzere işçiler ve sökölüp takılacak şekilde paketlenen panolar Türkiye'den gönderilir. Mobilyaların çoğu Türkiye'de yapılır. Pavyonun kontrolünü ikişerli gruplar halinde Brüksel'e giden mimarlar üstlenir. Türk pavyonunun inşaatı Belçikalı bir firma olan "Batiments&Ponts" tarafından gerçekleştirilir. Aydınlatma tavanın içinde ankastredir. Altmışdört adet aydınlatma çerçevesinden herbirinde yarı saydam "Perpex" panolar ile kapatılmış 40 Watt/125 cm./2400 lm. değerinde sekiz flüoresan tüpü bulunur. Yerleştirilen ışık akımı metrekareye 2200 lm. dir. Gece Venedik storlarının yatay olarak cam perdeler boyunca indirilmesiyle cam cephelerde hareketli bir etki elde edilir (Anonim, 1958a).

Demontabl çelik strüktür Türkiye'de yeniden kurulmak üzere fuar sonrasında sökölür,

\* Bu isim, Utarit İzgi ile 31 Ocak 2002 tarihinde İstanbul-Nişantaşı'nda yapılan kişisel görüşmede geçmiştir, ancak; yazılışı bilinmemektedir.

numaralanır, ambalajlanarak Türkiye'ye getirilir. İstanbul'da 2 no'lu parkta kurulması düşünülürken Ankara'nın ısrarı üzerine yeniden yola çıkar. Daha sonra tekrar İstanbul'a taşınır. Kararsızlık ve ilgisizlik nedeniyle meydana gelen bu gidip gelmeler sırasında tahrip olur ve Gülhane Parkı'nda yok olmaya terk edilir.

Türk Pavyonu'na, sanatlar sentezini en iyi gerçekleştiren ülke olmasından dolayı fuar komiserliği tarafından bugün Dışişleri Bakanlığı'nda bulunan bir ödül verilmiştir.

İç mekanda, büyük boyutlu bir Atatürk büstü ve özdeyişleri, ülkenin kültürel zenginliğini, tarihi eserlerini vurgulayan müzelerden getirilmiş eşyalar, ekonomik kalkınmayı gösteren grafikler, el sanatları ürünleri sergilenir. Bunların arasında, Osmanlı'nın müzikle tedavi yöntemi geliştirip uyguladığını vurgulayan dokümanlar da bulunur. 6 Mayıs 1958 tarihli Milliyet gazetesinde sergilenenlere ilişkin bilgi veren "En fazla ilgi çeken köşelerden biri Türkiye'nin 'medeniyetler kavşağı' olduğunu belirten ve Hitlerlerden itibaren 5000 yıllık çeşitli medeniyetleri, bir zincirin halkaları şeklinde fotoğraf ve vesikalarla canlandıran büyük panodur" satırları yayınlanır. Ziyaretçilere yardımcı olması için milli kıyafetli Türk hostesleri görev yapar (Hayat, 23 Mayıs 1958).

Türk folklor ekipleri, 12 Temmuz'da Nice'de, 14 Temmuz'da da Cannes'daki festivallere katıldıktan sonra 7 Ağustos'ta Brüksel'e gelerek Türk Milli Günü'ne katılırlar. Brüksel Belediyesi'nin davetlisi olarak Brüksel'in büyük meydanı Grande Place'da Mehter Takımı ile birlikte halkın karşısına çıkarlar (Hayat, 29 Ağustos 1958). Folklor oyunlarından sonra Türk ekipleri Brüksel Belediye Sarayı'nda şereflerine düzenlenen kabul töreninde ağırlandılar.

Ankara Teknik Öğretim ve Olgunlaşma Enstitüsü'nün hazırladığı giysiler Türk Pavyonu'nda sergilenir (Hayat, 29 Ağustos 1958). Palais de l'Elégance'da düzenlenen resmi defileye Belçika Büyükelçisi Rıfki Zorlu ve Fuar Komiseri Munis Faik Ozansoy'un davetlisi olarak pekçok kişi katılır. Dönemin Cumhuriyet gazetesi (Cumhuriyet, 17 Haziran 1958) ve Hayat dergisinde (Hayat, 27 Haziran 1958), "modellerden bir kısmı ilhamını eski Türk kıyafetlerinden alarak bugünkü moda anlayışına göre meydana getirilmiş orjinal elbiselerdir. (...) 12 Haziran gecesini Palais de l'Elégance'ın muhteşem salonlarında Türk kızları Türk motifleriyle işlenmiş elbiseler teşhir ettiler. Büyük hayranlık uyandıran bu elbiseler birçok Avrupa televizyon istasyonları tarafından filme alındı ve Belçika radyoları yaptıkları röportajlarda Türk modasının inceliğini ve güzelliğini bütün dünyaya duyurdular" satırları yer alır. Theatre Royal de la Monnaie'nin afişinde 3 Mayıs gecesini Brüksel Dünya Fuarı nedeniyle verilen temsile ilk defa olarak Türk sanatçılarının katılacağı yazılıdır. Puccini'nin Tosca Operası'nda Floria Tosca rolünü soprano Leyla Gencer, Mario Cavaradossi rolünü Ankara

Operası'nda görev yapan Doğan Onat temsil eder. Böylece Brüksel Operası'nda ilk defa Türk sanatçıları bir temsile katılır.

### 5.3.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

Politik, kültürel ve toplumsal dinamiklerin mimarlık ortamını belirlemedeki rolü Türkiye'de pek çok dönemde gözlenebilir. Dönem içindeki koşulların mimarlık ortamını belirleyiciliği 1950'li yıllarda da karşımıza çıkar. Brüksel Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu tasarımını gerçekleştiren mimarların, o dönemin gelişmelerinin yarattığı koşullar içerisinde toplumsal ve mimari düşüncelerinin şekillendiği düşünülerek ortaya çıkan ürün de bu bağlamda değerlendirilebilir.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda katı devletçilik anlayışında görece bir gevşeme, belli bir liberalleşme eğilimi görülmeye başlar. Savaşın bitiminden itibaren zayıflayan milliyetçi ideoloji 1950'li yıllarda etkinliğini yitirir. Çok partili rejime geçilir, yeni partiler kurulur, ekonomik gelişim modelinde değişiklikler meydana gelir, yeni gazeteler, dergiler yayınlanır, bir süredir durmuş olan çağdaş yapı gereçlerinin dışalımaları yeniden gerçekleşir, yapı üretimi artar. Yerel-ulusal düşünceler yerini evrensel-uluslararası etkilere bırakır. Türkiye Pavyonu'nun tasarımını gerçekleştiren mimarlarından Muhlis Türkmen'in (Anonim, 1996), "(...) 'Milli Mimari Semineri' dolayısıyla Osmanlı-Türk mimarisi ve gelenekseli tam anlamıyla değilse bile kavramıştık. Akademide yapılan atölye ve diploma projeleri, yarışmalar ve bakanlık uygulamaları adeta bir milli mimari sergisiydi. Hiçbir mecmua ve kitap gelmiyordu. Ellerindeki ile idare eden genç kuşak mimarlar olarak ilk gelen ve modern Brezilya mimarisi ile ilgili dergi ve kitaplar doğruyu söylemek gerekirse bize sempatik geldi. Mimari dünyamız değişti" sözleriyle dile getirdiği düşünceler dönemin mimarlık ortamının nasıl şekillendiğini kavramak açısından ilginçtir. Bu dönemde, tasarım ve tasarımın arka planını oluşturan düşünsel sorunlar önemini kaybeder. Yeni tasarlanan yapılarda, geometrik, yalın biçimler tercih edilir ve serbest biçimler denenir, "ulusallık görüntüsü" arayışından vazgeçilir.

Uğur Tanyeli (1998), döneme ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: "Savaşı 'demokrasi cephesi'nin kazanışı, 1940'larda Nazi Almanyası'ndan inkar edilemeyecek ölçüde beslenen Türkiye mimarlık ortamını 1950'lerde en güçlü desteğinden yoksun bırakır. Soğuk Savaş gerilimi, ülkede ulusalcılık dışında hiçbir düşünsel yaklaşımın ortaya konmasına ve yeniden üretilmesine uygun değildir; fakat, önceki onyıldakinin aksine, ulusalcı bir mimarlık görüntüsünün yaratılmasına da olanak yoktur."

Üstün Alsaç (1976), “(...) Bu dönemde yapıları biçimlendirme anlayışının belli bir düşünce doğrultusunda olması gerektiği gibi bir koşullandırılma bırakılarak yerine daha serbest biçimlerin seçilebileceğine ilişkin düşünceler egemen olmaya başlar” diye özetlediği 1950-1960 arasını, “Mimarlıkta Serbestleşme Dönemi” olarak adlandırır.

Brüksel Dünya Fuarı için tasarlanan ve gerçekleştirilen Türkiye Pavyonu, pekçok açıdan “ilk”lere imza atmış bir örnektir.

Daha önce Türkiye’de çözümü denenmiş bir yapım sistemi ilk olarak uygulanmıştır. 1953’te ABD’de uygulanan ilk perde duvar örneğinden kısmen farklı, özgün bir perde duvar Türk Pavyonu’nda denenmiştir. Ahşap, çelik ve cam çağdaş bir perde duvar sistemi oluşturularak yeni bir teknik uygulanmıştır. Pavyon, uluslararası dünya fuarlarına katılan Türk pavyonları içerisinde ilk demontabl pavyon olma özelliğini de taşır.

Brüksel Pavyonu, genç tasarım ekibinin hem ekip olarak hem de bireysel olarak profesyonel kariyerlerinin ilk pırıltılı çalışması olur. Utarit İzgi’nin, çağının açmazlarıyla mücadele ederek yapı teknolojisi çok da ileri düzeyde olmayan bir ülkede titiz teknik çözümler üretmek çabasını, mimari ve plastik sanatların birarada düşünülmesi ve yorumlanması, sanatçılarla işbirliği gibi mimari çığışının izlerini pavyonda görmek mümkündür. İzgi’ye (31 Ocak 2002) göre “sanatla beraber mimarinin aynı anada ele alınması ve bazı mimari elemanların sanatsal nitelik de taşıması gerekir.” Bu nedenle pavyonun, sadece mimari açıdan değil, o dönemde sanatlar sentezine olanak sağlaması açısından da önemli etkileri olmuştur. Utarit İzgi (1999), “Mimarlıkta Süreç: Kavramlar-İlişkiler” isimli kitabında Brüksel Türk Pavyonu’nu örnek vererek şu satırlara yer verir: “Tüm bileşenler birbirleri ile yanyanalık, beraberlik şeklindeki ilişkileri aşarak birliktelik ve ayrılmazlık ilkeleri uyarınca kurgusal bütünlüğün kavramsallığı içinde onu oluşturmak üzere ortak yeni ve tek bir kimliği yaratacak şekilde birleşirler.”

Uğur Tanyeli (1998), “1957 yılına dek Türkiye’de gerçekten modernist bir yapı inşa edildiğini ileri sürmenin zor olduğunu” söyler ve “T.C. Brüksel Fuarı Pavyonu öncesinde tavizsiz bir tasarımla inşa edilmiş modernist bir örnek olmadığını” ekler.

Fuarın anlamı ve teması hakkında mimarlara verilen muhtırada yer alan satırlar ilginçtir: “Sergi temasının hakim unsuru ‘insan’dır. Sergiyi cansız, kuru bir takım yapıların, tesislerin bir araya getirilmiş olmasından, yalnız sını ve ticari mahiyette maddeci bir takım gösteriler tertiplemiş olmaktan kurtaracak olan, onun kül halinde insanın yarımına, geleceğine muzaf derin bir mana taşıması, her şeyde her harekette insanı hedef tutması olacaktır. Bu itibarla insanlığın hayrına girişilen teşebbüslerin, insanlığın bel bağladığı ümitlerin gerçekleşmesi için sarfedilen gayretlerin bu sergide en belîğ bir şekilde meydana konması istenmektedir. Sergiye

bir vahdet ve insicam sağlıyabilmek için ‘insan’ teması etrafındaki düşüncelerin vaciz olarak ifadesi ve tahakkuku yoluna gidilmesi temenni olunmaktadır.”

İç mekanda sergilenen Atatürk büstü ve özdeyişler, ülkenin kültürel zenginliğini, tarihi eserlerini vurgulayan müzelerden getirilmiş eşyalar, ekonomik kalkınmayı gösteren grafikler, el sanatları ürünleri ile Türkiye’nin tanıtımı yapılır. Türkiye’nin “medeniyetler kavşağı” olduğunu belirten ve Hititlerden itibaren 5000 yıllık çeşitli medeniyetleri fotoğraflarla canlandıran büyük bir pano oldukça ilgi çeker. 1939 Newyork Dünya Fuarı Türk Pavyonu için düşünülen konseptin benzeri 1958 Brüksel Dünya Fuarı’nda da yenilenmeden tekrarlanmıştır.

Dönemin Hayat dergisinde (Hayat, 23 Mayıs 1958), Brüksel’deki Olgunlaşma Enstitüsü defilesine ilişkin yazıda geçen “modellerden bir kısmı ilhamını eski Türk kıyafetlerinden alarak bugünkü moda anlayışına göre meydana getirilmiş orjinal elbiselerdir” satırları, Batılı modellere takılı “modernize” edilmiş motifler içeren giysiler için kullanılır. Ancak pavyon tasarımında bir yerellik arayışına gidilmemiş ve söz edilen mantıktan yola çıkılmamıştır.

Muhlis Türkmen kendisi ile yapılan bir söyleşide şu sözlere yer verir (Anonim, 1996): “(...) İlk yıllar modern mimariyi, o geçmişi red edişine rağmen tüm katılımı ile kabullendik. Sonraları kendi kültürümüzden gelen mimari öğelerin özüne inerek modern mimari ile bir senteze gitmeyi denedik. Buna en yakın örnek 1957 Brüksel Sergisi’nde uyguladığımız Türk Pavyonu’dur. Bu proje tetkik edildiğinde sergi salonunun Mies van der Rohe anlayışında çelik malzeme ile uygulanmış bir dikdörtgen mekan olduğu, cephe oranlarının ise Osmanlı-Türk mimarisi oranları taşıdığı görülür. Kahve ve lokanta blokunda ise gelenekselin o yumuşak ve insana rahatlık veren mekanlarından bir esinti görülebilir. Çizgilerde ne bir taklit ne de bir özenti yoktur. Akılcı, sağlam, sıhhatli, dengeli, modern, çağdaş, ilerici mimarinin prensiplerini taşıyan bir yapı olmasına rağmen gelenekselin özünü hissettirebilen duygulu bir yanını da görebilirsiniz.” Türkmen’in düşüncelerini özetleyen cümleleri ve “Osmanlı-Türk mimarisi oranları” veya “geleneksel esintisi taşıyan mekanlar” ifadeleri ile pavyon hakkında gelenekseli yadsımayan bir yorumda bulunur.

### **5.3.4 Basındaki Yansımalar**

#### **5.3.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar**

Dönemin periyodik yayını olan Arkitekt dergisinin 1957 yılında yayınlanan bir sayısında 1958 Brüksel Dünya Fuarı ve Türkiye Pavyonu’na yer verilir.

Dergide Türk pavyonu, kısa bir bilgi metni ile birlikte projeleri, perspektif ve fotoğrafları ile yayınlanır. Sergilenen eşyaların bir komisyon tarafından belirlendiği, “Sergide teşhir edilecek eski ve yeni Türk san’at eserleri, bu maksatla teşekkül etmiş bulunan bir komisyonla tesbit edilmektedir” satırlarında ifade edilir (Anonim, 1957). Kültürel üretimlerin karakterini belirleyen milliyetçilik ideolojisi, burada “Türk sanat eseri” tanımında karşımıza çıkar.

#### 5.3.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar

1958 Brüksel Dünya Fuarı’na ve Türkiye’nin fuara katılımına ilişkin 1958 yılı Akşam, Cumhuriyet, Hürriyet, Milliyet, Ulus gazeteleri ve Hayat dergisinde yayınlanan yazılar incelenerek Türkiye’deki yansımalar ve yazılarda ortaya konulan düşünceler değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Özellikle Akşam gazetesinde fuara geniş yer verilmiş, gazeteci Turhan Tükel’in 18 Nisan-6 Mayıs 1958 tarihleri arasında kaleme aldığı bir yazı dizisi yayınlanmıştır. Gazeteci, fuarın açılışından itibaren genel olarak fuar, Türkiye’nin katılımı, Türk Pavyonu, diğer ülkelerin ve kuruluşların katılımı hakkında izlenimlerini, görüşlerini ve yorumlarını detaylarıyla aktarmıştır. Eleştirel ve şiirsel bir üslup içeren yazı dizisinin içerdiği bazı satırlar şöyledir:

“Brüksel Fuarı açıldı. Türk Pavyonu tamamlanamadı.

“(…) Türk pavyonu diğer birçok pavyonlar gibi henüz açılmamıştır. Çalışmaların durgun gitmesi ve sonu gelmeyen münakaşalar yüzünden pavyonumuzun tamamlanması için daha bir haftaya ihtiyaç vardır (Akşam, 18 Nisan 1958).

“Sergi Komiseri tehdit ediyor: “Tamamlanmayan pavyonların üzerinden buldozer geçireceğim.

“Serginin Belçika için ne büyük bir gaye olduğunu anlamamış Belçikalı yok. Kralından sokak süpürücüsüne herkes elinden geldiği kadar fedakarlıkta bulunmuş, imkanlarını seferber etmiş. Herkes ziyaretçileri ağırlamak için adeta birbiri ile yarış ediyor. Her taraf tertemiz, pırıl pırıl, ışık içinde. Yollar yeniden asfaltlanmış, yeni caddeler açılmış, tramvaylar, otobüsler yeniden boyanmış (Akşam, 19 Nisan 1958).

“Brüksel’de Medeniyet hesap veriyor. Önce Bizimki ...

“Brüksel sergisinde bizim pavyondan ve sergilediğimiz eşyalardan bahsetmek için tamamlanmasını bekledim. Bir hafta geçti hala büyük noksanlar var, beklemeye zamanım olmadığı için yazıyorum.

“Ne Atomium, ne de dillere destan Amerika ve Rusya Pavyonları... Önce bizimki... diyorum.

Önce bizimkini bir göreyim. İçim rahat etsin. Sonra teker teker hepsini gezer görürüm.

“Elimdeki sergi planı elimde. Açıp bakmaya bile lüzum yok. Benelux kapısından girip sağ koldaki yolu bırakmazsam doğru Türkiye pavyonu önüneyim.

“İşte burası bizim pavyon deyip duruyorum.

“Camdan, blok halinde, tek katlı ve yüksek tavanlı bir pavyonun dış köşesinde; yan yana iki direk ve yan yana iki Türk Bayrağı.

“Neden bir değil de iki, diye sorarsanız cevap veremem.

“Şöyle biraz büyükçe olsa, uzunca bir direğin üzerinde bir başına dalgalansa diye ben de düşündüm amma...

“Gördüğüm öyleydi. Tek katlı pavyon blokundan biraz yüksek iki direk ve normal ölçüde iki bayrak.

“Biraz açıktan, yavaş yavaş yürüyorum. Pavyonun önünde iki işçi, bakır harflerle Türkiye yazısını yerlerine takıyorlar.

“Herhalde son noksan bu. Tamamlıyorlar diye düşünüyorum.

“Yerden 30-40 santim yükseklikte tutturulmuş, cam levhalar üzerinde normal bir insan boyunda harfler... Evet, insan boyunda yedi harfli bir yazı. Bayraklarda insani ölçüleri arayan modern mimari zevk, harflerde totaliter devlet mimarlarının düşkün oldukları muhteşemi göstermek sevdasına dökülmüş.

“Doğrusunu isterseniz, bir kafada bu iki ayrı zevkin yaşadığına ben de akıl erdiremedim. Haklıymışım. İlerde anlatacağım bir münakaşada bunun böyle olduğunu öğrendim.

“Yürüyorum. İki pavyon bloku arasında uzanmış ve pavyonların içinde de devam eden mozaik pano Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eseri. Renkli, pul pul, pırl pırl. Hafif, zarif bir duvar gibi iki yapıyı birbirine bağlıyor. Pavyonların kurulduğu yola paralel gelen bu büyük mozaik pano serginin çığırkanlığını yapıyor. Yoldan geçenleri Türkiye sergisine davet ediyor.

“Gene dıştan bakıyorum. İkinci blokun önüneyim. Diğerinden daha küçük, fakat daha yüksek. Bir fark daha: Camdan değil, tahtadan büyük kısmı. Güzel ve sempatik görünüşlü. Üst kısmı lokanta alt kısmı etrafı açık ve ortasında küçük bir havuz var, kahve içmek için yer. Tabii görüp de anlamış değilim. Ortada ne yemek ne de kahve var. Hatta kahve için ayrılan yerde iskemle, masada yok. Bu yerlerin böyle kullanılacağını sonradan öğrendim.

“Burada da işçiler var. Boya, ufak tefek işleri tamamlamaya çalışıyorlar.

“Bu pavyonun köşesinde, yuvarlak uzun demirlerden, yere saplanmış minare gibi dik bir modern heykel yükseliyor. Heykele dayalı bir merdiven ve heykelin tepesinde iki işçi. Heykel siyaha boyanıyor.

“Yaklaşp bir ahbaba soruyorum. Heykel İlhan Koman’ın değil mi? Evet, diyor. Kendisi de tepesinde.

“Genç, kabiliyetli bu heykeltraşımızın hafif de olsa gecikmesinin hikayesini sonra dinledim. Binanın arka tarafını dolaniyorum. Lokantanın mutfağı içinde işçiler çalışıyor. Açılmamış sandıklar ve tahtalar yığılı. İki binanın arkasında arka boşlukta, demirden bir çardak. Ve içi bir malzeme deposu gibi yayıntılı, cam blokun arka kısmı. Yani sergi teşhir salonlarının ikincisi ve sonuncusu. İşte o zaman: Eyvaaah diyorum. Daha sergide bitirilmemiş az buz değil; çok iş var.

“Hele içine girdikten sonra, hele, şuraya bunlar, buraya şunlar konacak. Burası şu hale getirilecek, burası şu maksatlar için donatılacak laflarını dinledikçe:

“Eyvahlar dilimde tesbih oluyor (**Akşam, 27 Nisan 1958**).

“Brüksel’de medeniyet hesap veriyor. Serginin İçi ve İçyüzü.

“Ağızdan işittim Türkiye’de büyük bir gazete Türk pavyonunu noksansız mükemmel açmış. “Ziyaretçilerin ragbet ve takdirini anlata anlata bitiremiyormuş. Burada gazeteci olarak yalnız ben bulunduğuma göre bu gazete haberi hangi muhabirden aldı bilmiyorum ama iş ve durum anlattığı gibi değil.

“Doğrusu güç ve sıkıntılı oluyor. Diğer memleketlerin bu kadar büyük, bu kadar mükemmel ve bu kadar güzel eserlerini seyrettikten sonra; mütevazı ve ölçülü davranıldığı halde gecikmiş olan bizim pavyonun hikayesini anlatmak. Ne yaparsınız ki bizim, hepimizin. Ben yazmaya –bir şeyler öğrenmek istiyorsanız- siz de okumağa mecbursunuz.

“Dün bahsetmiştim. Eşyaların sergilendiği pavyon camdan bir blok. İçerisi ayan beyan... Ne varsa görülüyor, kim varsa, ne yaparsa görülüyor... İki buçuk metre yüksekliğinde renkli ve ışıklı bir şerit bir binadan çıkıp bir binaya giren mozaik panonun davetine koşanların yaklaştıkça adımları yavaşlıyor. Panonun açıkta olan kısımlarını seyredip sergi pavyonuna doğru mütereddit adımlarla yürüyorlar.

“İçerde, ikişer üçer kişilik gruplar halinde insanlar konuşuyorlar. Şurayı burayı elleriyle göstererek birbirine birşeyler anlatıyorlar. Köşelere konmuş koltuklarda gene birkaç insan oturmuş sigara içiyor. Meydanda genç, güzel birkaç hanım lakayt adımlarla dolaşpıyor. Serginin hostesi olmaları muhtemel ama kıyafetleri bir örnek değil. Günlük kıyafetleriyle.

Ploverli biri, bir kaç tayıyörlü, mantolu, kürk mantolu...

“Cam duvarın hizasına dizilmiş vitrinlere bakan beş on kişi...

“Velhasıl, bu durumu serginin açılmadığına hamletmeyenler cam kapıyı çekip içeri giriyor.

“Biraz utangaç, az meraklı olanlar ve ayaklarına üşenenler; zaten içerde ne varsa gördükleri camın önünde biraz durup gidiyorlar.

“Meraklarını yenemeyip adımını içeri atanlar:

“Sergi açık mı?..” diye sorma nezaketini de gösteriyorlar tabii.

“Sıra bende. Ben de giriyorum. Vitrinlerin önünden şöyle bir geçip iç salona doğruluyorum. Burası dün kısaca bahsettiğim halde. Herşeyin yerde olduğu yayıntılı bir depo halinde. Burada da konuşanlar, münakaşa edenler ve çalışanlar var. Birkaç resim almak faydalı olur diye düşündüm. Yanıma gelen bir zat:

“Resim mi çekiyor sunuz? diye sordu.

“İnkâr edilecek gibi değildi. Üstelik inkâr etmek için sebep yoktu:

“Evet, dedim.

“Meraklı zat gene sordu:

“Gazete için mi?

“O da doğru. Gene:

“Evet, dedim.

“Kimdi niçin sordu bilinmez.

“Haaa, deyip gitti.

“Sonra öğrendim. Böyle şeyler üzerine vazife olmayan bir memurdu. Ah, üzerine vazife olmayan işlere karışan, sualler soran, fikirler beyan eden yalnız bu memur bey olsa... Her kafadan bir ses...

“Bir vitrinin önüne eğilmiş, bir ziyaretçi gibi seyrediyorum. Kımıldamağa gelmez. Salahiyetli zat sinirli. Bir aşağı, bir yukarı dolanıyor... Sesi gittikçe yükseliyor... İlk direktifini veriyor:

“Arka salonu kapatın yabancılar girmesin...”

“O zamana kadar kimsenin aklına gelmeyen iyi bir tedbir, doğrusu bu. Derhal bir perdeyle bu iş hallediliyor. Fakat mozaik pano hizasında dizilmiş ayaksız vitrinleri görünce kan beynine sığıyor.

“Kapatın kapıları diyor. Zaten zaman geldi.

“Saate bakıyorum. Dört buçuk. Kapılar kapanıyor. Biz bize kalıyoruz. Salahiyetli zat sesini rahat yükseltiyor.

“Binsinler tayyareye gitsinler diyor. Ben gider Paris’ten adam getirir tamamlarım işi.

“Kim binecek kim gidecek bilmiyorum. Yalnız bir kenara çekilmiş dinliyorum. Bu arada kapıyı zorlayan meraklılara; her lisandan hatta işaretlerle kapalı olduğu anlatılıyor.

“Altı yüz bin değil, metelik ödemem.

“Bu olsa olsa bir para ama ne parası. Burası Belçika, Frank mı, Dolar mı, Türk Lirası mı bilmiyorum. Bundan sonra bir takım yoklardan bahsediyor. Bazı cevaplarla teskin olurken gözleri dışardaki Türkiye yazısına takılıyor. Hep beraber dışarı çıkıp münakaşa serginin önünde devam ediyor. Tabii alçak sesle.

“Salahiyetli zat harflerin yerini beğenmiyor.

“Yere çok yakın, bunları yükseğe kaldırmalı diyor. Kolay ve uzaktan görülmesi lazım.

“Bir sanatkar:

“Uzaktan görülmesine imkan yok. Önü İngiliz pavyonu ile kaplı. Ancak yoldan geçenler görecektir. Göz hizası olması iyidir” diyor.

“Bir başkası:

“Yere yakınlığı bence iyi ama, diyor, bakırdan yapılmış olmaları kötü. Solgun renk göze çarpmıyor” diye fikir beyan ediyor. Memur galiba.

“Bakırın çilesini çekmiş, cilvesini bilen bir sanatkar da bunu cevaplandırıyor:

“Bu bakır tornadan yeni çıkmış. Zamanla kararır göze çarpan bir renk alır. Hem de arkası floresanlı, hava kararınca adamakıllı görünürler.

“Salahiyetli zat:

“Gece görünecekmiş. Ben geceyi ne yapayım. Gece pavyon kapalı” diye itiraz ediyor.

“Bir aralık içerden biri boş bulunup bana bile sordu:

“Siz ne dersiniz? diye.

“Boynumu büktüm... Yazıya değil ama şu halimize, Allah derim, bile diyemedim (**Aksam, 28 Nisan 1958**).

“Brüksel’de medeniyet hesap veriyor. Serginin İçi Ve İçyüzü: 2

“Basın ve Yayın Umum Müdürü Munis Faik Ozansoy, gecikilmiş bu durum karşısında sorumlu bir insan olarak üzülmede haklı görünüyor.

“Munis Faik Bey, biraz evvelki sinirli halinden tamamen sıyrılmış gayet soğukkanlı, bundan sonra işlerin süratle ilerleyeceğini söylüyordu. Bu arada yapılması düşünülen işlerden de bahsetti. Bütün bunlar ve söylentiler bittikten sonra, sempatik bir pavyonun olacağına inanmak gerekiyor.

“(…) İkinci gün: ön salonda bir hayli gelişme var. Bir defa hostes hanımlar aynı renk ve şekilde elbiselerini giymişler. Gayet zarif göze çarpan bir kıyafet. Dün yerde yatan vitrinlerin kaideleri getirilip takılmış. Orta yere de iki halı ve üzerine mozayikten birer masa konmuş. Onların üzerinde de birşeyler var.

“Neler var? Neler teşhir ediliyor? Türkiye’yi hangi eşyalar hangi mallar temsil ediyor?”

“Burada sık kullanılan bir tabirle cevap vereceğim: ‘Hele şu sergi tamamıyla bir açılınsın. Görelim. Sonra konuşuruz’ Neler olup bittiğini sonra topluca, herhalde anlatmalıyım. Bakalım siz nasıl bulacaksınız.

“Artık hakikaten gezilebilir hale gelen bu ilk salondan sonra arkadaki ikinci salona geçiyorum. Noksan bazı vitrinler gelmiş. Çalışılıyor. Bu arada mimarlara ve sanatkarlara yaptıkları hakkında tadil teklifleri geliyor. Bir sanatkarı en çok rahatsız eden, kızdıran şey. Tabii kızıyorlar.

“Mesela heykeltraş İlhan Koman sekiz gün gibi rekor denecek bir zamanda yetiştirdiği dövme demirden yapılmış iki tonluk hitit güneşinin pas rengine boyanmasına şiddetle itiraz ediyor. Yabancı işçilere meram anlatmaktan kısılmış sesiyle:

“Nasıl olur, diyor, ben bunun üzerine nasıl boya sürerim?”

“Bedri Rahmi, serginin büyük yükünü çekmiş, işlerini bürokrasiyi mağlup eden bir maharetle vaktinde yetiştirmiş.

“Genç mimarlar, hala meydandan kaldırmadıkları planş üzerinde yeni teklif edilen tadilleri halletmeye çalışıyorlar.

“Salahiyetli şahıs Hitit Güneşi’nin kendi rengini beğenmedi. Pas rengine boyanmasını emretti. Eserin aslından büyüten İlhan Koman ve Bedri Rahmi bu işe bir çare bulmak için konuşuyorlar. Zavallı Hitit Güneşi paslandığı yetmiyormuş gibi, Brüksel Sergisinde bir de emirle paslandırılıyor.”

“(…) Hayırdır inşallah. Bizim pavyonun önünde kimsecikler yok. Perdeleri sonuna kadar

kapalı. Kapının önüne geldim. Küçük bir kağıdın üzerinde “Ferme” yazılıp kapıya yapıştırılmış.

“İçerisi, içerisini hiç sormayın ana baba günü. Herşey ve herkes ayakta. Serginin dekor düzenini ve tanzimini sergi komiseri –Munis Faik Ozansoy- bizzat deruhte ediyor.

“Mimarların yaptığı tanzim planları, sergideki dolaşma düzeni, neyin nerede münasip duracağı esasları bir kenara bırakılmış. Mimarların kendi binalarına uygun olarak düşünüp çizdikleri mobilyaların şekilleri değiştiriliyor. Hatta zaman darlığından, fabrika imalatı dükkan vitrinleri alınıyor. İhmalle geçen zamanın ve buradaki müteahhidin neden olduğu bilinmez sebeplerle vaktinde vermediği malzeme yüzünden olagelmiş gecikmeyi, sanatkarlara ve mimarlara yüklemek büyük haksızlık olur.

“Bütün bunları gördükten sonra, insanın aklına gayri ihtiyari şu sual geliyor: “Birçok memleketlerin akla hayale gelmez mükemmellikte eserlerle temsil edildikleri bu sergiye iştirak edip bu duruma düşmeye ne lüzum vardı. Kendimizi tanıtalım derken bu kadar samimi davranmaya ne lüzum vardı? (Akşam, 29 Nisan 1958).

“Ortada bir anlaşmazlık var ama, işin doğrusunu kim yapmış bilinmez. 1958 Brüksel sergisinde neyin teşhir edileceğini ya biz yanlış anlamışız veya diğer bütün memleketler.

“Bizimki şöyle: Vitrinler, vitrinler, vitrinler... Ve birkaç alçak masa vitrinlerin içinde, bir vitrine sığacak büyüklükte, yani kıvrır zıvır, müze eşyası, sırmalı peşkir, gülsuyu kabı, ibrik, kahve takımı, divit, yine peşkir, yine ibrik, yine sırmalı kumaş. Bunlar müzeninkiler. Sonra Olgunlaşma Enstitüsünün, bunlardan alıp yaptıkları şeyler. Yani yeni kopyaları. Kısaca saraya ait çöküş devrimizin sanateserleri. Yani halkımızın yüzünü görmediği, şeklini bilmediği bir devrin eserleri. Avrupalılar anlamakta güçlük çekmesinler diye olacak: Tamamen Piyer Loti'nin anlattığı şark havası... Sırmalı, yıldızlı Osmanlı devirlerimiz... Hem de son devirleri.

“İşte bu. Bir yandan, sık sık bahsedilen ve hakikaten zengin olan halk sanatımız ve folklorumuz ihmal edilirken; bir yandan da asırlarca dünyaya hükmetmiş bir İmparatorluğun müzeler dolusu sanat eserleri ve memleket dolusu medeniyet eserleri vitrinlere sokulmuş. Bu vitrinler içindeki eşya zengin medeniyeti, binlerce sanat eserini temsil etmekten çok hem de pek çok uzak.

“Kısaca; bizim sergi işte böyle müze eşyası ve Olgunlaşma Enstitüsünün eşyalarını teşhir ediyor. Bunlardan Türkiye'yi anlayanlar anlasın, anlamayanlar da gelip görsün... Duvarlarda bir iki büyük fotoğraf: Petrol tasviyehanelerimizin, barajlarımızın, makinalı ziraat neticesinde bol mahsulümüzün olduğunu gösteriyor.

“İkinci salonun duvarındaki, bütün duvarı boydan boya kaplayan, Hitit kabartmalarının fotoğrafı ve üzerinde duvar haritası: Yani ilk ve dünyaya yayılan medeniyet.

“Serginin bütün manasını yine Atatürk’ün, büyük eb’atta konmuş fotoğrafı veriyor. Bu kendisinin değil maskının fotoğrafı... Hani şu; kederli ve vedalaşan bakışlarla bakan maskının fotoğrafı. Dehası kadar meşhur bakışlarını, iradeli, güzel ve erkek yüzünün aslını, büyütüp koymak varken... Böyle kederli, böyle donuk, normal bir heykeltraşın yaptığı, bir masktan fotoğraf alıp koymak gafletlerin en büyüklerinden biri olmuş.

“Masaların üzerinde, kadifeden veya sırma işlemeli kumaşlar ve yine ibrikler veya yemek takımları bulunuyor. Belki daha başka şeyler konacak, fakat ben dokuz gündür bundan fazlasını görmedim.

“İşte böyle, sergiyi biz böyle anlamışız, diğerleri de bizim gibi anlasalardı: şu binlerce metrekairelik sergi sahası antika bir şehre dönerdi.

“Pek az da olsa tarihi eşya gösteren birkaç memleket var. Fakat bir köşede, ayrı bir yerde... Diğer memleketlerin hepsinin tuttuğu yol aynı; Amerikanınki de o, Rusyanınki de o. Bugünkü durumları. Halklarının hayatları, refahı. Her bakımdan yaptıkları işler eserler. Bunu her çareye başvurarak anlatmak istemişler: büyük fotoğraflarla, projeksiyonla, sinemayla, maketle... İnsan diğer memleketlerin sergisini dolaştıktan sonra; o memleketin seviyesini, en ileri gittiği sanayi durumunu, köylüsünün, çiftçisinin durumunu ve bunlara benzer taraflarının hepsini öğrenmiş oluyor. Yoksa Kapalıçarşığı gezmiş turist bilgisiyle sergiden ayrılmıyor.

“20 milyonluk kütlemizi, köylümüzü unutarak gidilmiş. Bedri Rahmi’nin onlardan aldığını her zaman söylediği mozaik panosu ve perdeleri olmasa; ortada köylü efendimizin yarattığı eserlerden, zengin folklorumuzdan kırıntı bile yok. Hakikaten başarılı ve sempatik pavyonlarımıza ve pavyonların belkemiği mozaik panoya bakıp bir sanatkarımızın dediği gibi: Zarfı yapıp yapıştırdık ama içine mektup koyamadık” (Akşam, 30 Nisan 1958).

“(…) Türkiye pavyonunda teşhir edilen eşyanın, hiçbir şekilde ve hiçbir tarafla Türkiye’yi anlatmadığı söylendiğinde:

“Peki başka neyiz var? Ne gösterebilirdik? Sanayi istihsalimiz, makinalarımız var mı? şeklinde itiraz edenlere Hollanda Pavyonu ve diğer birçok pavyonlar, hatta Amerika Pavyonu cevap veriyor.

“Bir memleketimiz, bir halkımız ve bir hayatımız olduğuna göre bizim de anlatacağımız tabiatla bir mücadelemiz, ondan koparıp aldıklarımız ve bunların bir destanı var.

“Bu zor, bulup çıkarmak zor. Hele, memurun emrinde sanatkarlarla imkansız. Atatürk’ün bir

vecizesi konmuş sergiye: ‘Ekonomimizin esası: Ziraattır’. Bu halkımızın büyük kısmı köylüdür demek. Köylümüz sergimizde yok (...) (1 Mayıs 1958).

“Brüksel’de medeniyet hesap veriyor. Avusturya: Müzik müzik müzik.

“(…) Amerika Pavyonu dururken, Rusya pavyonu duruken, Hollanda ve Avusturya pavyonlarından niye başladım? Bunları, sergi ve sergilemek fikrini doğru anlayıp iyi anlatan memleketler olarak benzer memleketler arasında gelişi güzel seçtim. Daha doğrusu, bizim ne kadar yanlış anlayıp kötü anlattığımızı, iyice açıklayabilmek için seçtim. Memleketlerinin karakterini veren bir ana konu üzerinde nasıl işleyip mükemmel sergilediklerini göstermek için seçtim. Benzetirsek: Hollanda pavyonundan çıktıktan sonra kısa bir Hollanda seyahati yapmış oluyorsunuz. Avusturya pavyonundan bir müzik diyarından ayrılır gibi ayrılıyorsunuz... Bizden, Kapalıçarşığı gezmüş bir turist misali ayrıldığınız gibi... Bilmem anlatabildim mi? (2 Mayıs 1958).

“Brüksel Sergisindeki, Türk pavyonu genel sekreteri Munis Faik Ozansoy’dan aldığımız mektuptan öğrendiğimize göre, Türk pavyonu serginin en önce hazırlanıp açılan pavyonlarından biridir. Esasen ecnebi ajans, radyo ve televizyon yayınları da bunun hakikatini ortaya koymaktadır. Munis Faik Ozansoy, serginin açılış arifesinde hazırlıklara bizzat nezaret ederek teşhir tarzının mükemmelliğini sağlamak maksadıyla bazı direktifler vermiş ve bunlar yanlışlıkla serginin açılışından sonra verilip mimarlara vazifelerinden el çektirme şeklinde aksetmiştir. Aldığımız mektuptan pavyonun memleketimizi dünyada tanıtma yolunda çok faydalı olduğu ve alaka topladığı öğrenilmiştir (3 Mayıs 1958).

“(…) İnşaat tekniğinde dünyada sözü geçen bir ülke olan Fransa, Brüksel Sergisindeki pavyonunu bu şöhrete layık bir şekilde yapmış. Bu davranışı biraz da, rakipleri olan İngiltere ve Almanyanın önüne geçmek; Amerika, Rusyanın yanında serginin üçüncü devi olmak ihtirasından doğmuş olmalı. Her tarafı oluklu ve ışık geçiren levhalarla kaplı pavyon; dışarıdan muazzam bir garajı andırıyor.

“Bu garajın içini merak edenler 10 gün beklemek zorunda kaldılar. Bizim pavyon mesullerine daima sağlam bir mazeret olacak bu gecikmeyi, merak edip bir Fransız teknisyenine sordum:

“(…) Kısaca: Fransızlarınki herkesin konuşmasından bizimki konuşmaması gereken insanların konuşmasından gecikmişti (...) (5 Mayıs 1958).

“(…) Birkaç Noktayla Sergi.

“Adı üzerinde: Sergi. Yani gidip görülecek yer. Ben değil ya, kim anlatırsa anlatsın; kendisinin bile girip şaşkına döndüğü bu diyarı gerektiği gibi anlatamaz gibi geliyor bana...

En iyisi gidip görmek. Bizim için biraz olmayacak duaya amin demek oluyor amma... Gene de ben birkaç noktayı daha anlatayım. Giderseniz bile zararlı olmaz.” (6 Mayıs 1958).

Gazeteci Turhan Tükel için “devlet içinde devlet”, “sürrealist ülke”, “harikalar ülkesi” olarak tanımladığı fuarda öncelikle Türkiye Pavyonu’nu görmek önem taşır. Bayrak direklerinin tek değil iki adet olmasını, yeterince yüksek olmayışlarını, bayrak ölçüsünü, “Türkiye” yazısının harf büyüklüğünü eleştirerek başlar. “...Bayraklarda insani ölçüleri arayan modern mimari zevk, harflerde totaliter devlet mimarlarının düşkün oldukları muhteşemi göstermek sevdasına dökülmüş” ifadesi ilginçtir. “Serginin İçi ve İçyüzü” başlıklı yazısında “...Diğer memleketlerin bu kadar büyük, bu kadar mükemmel ve bu kadar güzel eserlerini seyrettikten sonra; mütevazı ve ölçülü davranıldığı halde gecikmiş olan bizim pavyonun hikayesini” anlatmayı görev kabul ederek yazar. İç mekanın ve sergilenen malzemelerin zamanında düzenlenmemesinden yakını; fuar komiseri Munis Faik Ozansoy’un iknası sonucu “sempatik bir pavyonun” olacağına inancı artar. Bu arada mimar ve sanatçıların çalışmalarını da izler, karşılaştıkları güçlüklerden söz eder “...gecikmeyi, sanatkarlara ve mimarlara yüklemenin haksızlık olduğunu” düşünür. Sergilenenleri, “1958 Brüksel sergisinde neyin teşhir edileceğini ya biz yanlış anlamışız veya diğer bütün memleketler... Kısaca saraya ait çöküş devrimizin sanateserleri. Yani halkımızın yüzünü görmediği, şeklini bilmediği bir devrin eserleri... Avrupalılar anlamakta güçlük çekmesinler diye olacak: Tamamen Piyer Loti’nin anlattığı şark havası... Sırmalı, yaldızlı Osmanlı devirlerimiz... Hem de son devirleri... İşte bu. Bir yandan, sık sık bahsedilen ve hakikaten zengin olan halk sanatımız ve folklorumuz ihmal edilirken; bir yandan da asırlarca dünyaya hükmetmiş bir İmparatorluğun müzeler dolusu sanat eserleri ve memleket dolusu medeniyet eserleri vitrinlere sokulmuş... Bu vitrinler içindeki eşya zengin medeniyeti, binlerce sanat eserini temsil etmekten çok hem de pek çok uzak” sözleriyle sert bir dille eleştirir. Günümüzde de “Türk kültürü” tartışmalarını oluşturan ve hala geçerliliğini sürdüren kriterlerle sergileme anlayışını eleştirir ve devam eder: “Serginin bütün manasını yine Atatürk’ün, büyük eb’atta konmuş fotoğrafı veriyor. Bu kendisinin değil maskının fotoğrafı... Hani şu; kederli ve vedalaşan bakışlarla bakan maskının fotoğrafı... Dehası kadar meşhur bakışlarını, iradeli, güzel ve erkek yüzünün aslını, büyütüp koymak varken... Böyle kederli, böyle donuk, normal bir heykeltraşın yaptığı, bir masktan fotoğraf alıp koymak gafletlerin en büyüklerinden biri olmuş... İşte böyle, sergiyi biz böyle anlamışız, diğerleri de bizim gibi anlasalardı: şu binlerce metrekairelik sergi sahası antika bir şehre dönerdi...” Bu satırlar, Atatürk devrimleriyle oluşan genç Türkiye Cumhuriyeti’nin bir gazetecisinin zihnindeki “Türkiye görüntüsü”nün yansımasıdır. Diğer ülkelerin kendilerini nasıl tanıttıklarını inceleyerek Türkiye ile karşılaştırır: “Pek az da olsa tarihi eşya gösteren

birkaç memleket var. Fakat bir köşede, ayrı bir yerde... Diğer memleketlerin hepsinin tuttuğu yol aynı; Amerikanınki de o, Rusyanınki de o... Bugünkü durumları... Halklarının hayatları, refahı... Her bakımdan yaptıkları işler eserler... Bunu her çareye başvurarak anlatmak istemişler: büyük fotoğraflarla, projeksiyonla, sinemayla, maketle... İnsan diğer memleketlerin sergisini dolaştıktan sonra; o memleketin seviyesini, en ileri gittiği sanayi durumunu, köylüsünün, çiftçisinin durumunu, ve bunlara benzer taraflarının hepsini öğrenmiş oluyor. Yoksa Kapalıçarşığı gezmiş turist bilgisiyle sergiden ayrılmıyor.” Başka bir yazısında farklı ifadelerle yine aynı konuya değinir: “Amerika pavyonu dururken, Rusya pavyonu dururken, Hollanda ve Avusturya pavyonlarından niye başladım? Bunları, sergi ve sergilemek fikrini doğru anlayıp iyi anlatan memleketler olarak benzer memleketler arasında gelişi güzel seçtim. Daha doğrusu, bizim ne kadar yanlış anlayıp kötü anlattığımızı, iyice açıklayabilmek için seçtim. Memleketlerinin karakterini veren bir ana konu üzerinde nasıl işleyip mükemmel sergilediklerini göstermek için seçtim. Benzetirsek: Hollanda pavyonundan çıktıktan sonra kısa bir Hollanda seyahati yapmış oluyorsunuz. Avusturya pavyonundan bir müzik diyarından ayrılır gibi ayrılıyorsunuz... Bizden, Kapalıçarşığı gezmiş bir turist misali ayrıldığımız gibi... Bilmem anlatabildim mi?..” Gazeteci sergilenenlerin Türkiye’yi tanımlamadığından şikayetçidir ve ideolojik kaygıları vardır: “20 milyonluk kütlemizi, köylümüzü unutarak gidilmiş. Bedri Rahmi’nin onlardan aldığı her zaman söylediği mozaik panosu ve perdeleri olmasa; ortada köylü efendimizin yarattığı eserlerden, zengin folklorumuzdan kırıntı bile yok. Hakikaten başarılı ve sempatik pavyonlarımıza ve pavyonların belkemiği mozaik panoya bakıp bir sanatkarımızın dediği gibi: Zarfi yapıp yapıştırdık ama içine mektup koyamadık...”

Akşam Gazetesi’nde yaklaşık bir ay boyunca yayınlanan bu yazı dizisi dışında diğer yayınlarda daha çok haber niteliği taşıyan yazılara rastlanmıştır.

Milliyet Gazetesi’nde (18 Nisan 1958), “(...) yirminci asrın en büyük meşheri olan fuarda, son gelişmelere geniş çapta yer veren büyük Amerikan ve Rus pavyonları yanında, Türk Pavyonu, güzelliği, hazırlanışındaki itina ve zerafetiyle, 51 memleketin kurdukları pavyonların en güzellerinden birini teşkil etmektedir. Brüksel Fuarındaki Türk pavyonu, bazı kısımlarının tamamlanmamış olmasına rağmen, daha şimdiden bariz bir başarı kazanmış bulunmaktadır.” satırları, ülkeyi diğer ülkelerden daha iyi bir konumda görmek ve göstermek isteyen bir anlayışın ifadesidir. Aynı gazetede başka bir tarihte ise (28 Nisan 1958), yine pavyondan övgü ile söz eden satırlara rastlanır: “(...) Diğer pavyonlardan ayrı bir hususiyet taşıyan Türk el sanatlarını en güzel şekilde teşhir eden pavyonumuzu ziyaret eden ecnebiler her vesile ile hayranlıklarını ifade etmektedirler. Belçika gazetelerinden biri hanımlara hitaben ‘muhakkak

görünüz' başlığı ile neşr olan bir makalade, pavyonumuzdan övgü ile bahsetmektedir." Ancak bu satırlar, Akşam Gazetesi'nde yer alan ülkenin temsiline ilişkin görüşlerle çelişmektedir. Burada, sergilenenleri ülkeyi temsil etmek için tartışmasız biçimde uygun bulan ve ayrıcalıklı kabul eden bir anlayış hakimdir.

Bu anlayış Hayat dergisinde de karşımıza çıkar. Dergide çok sayıda fotoğraf ile birlikte çeşitli yazılar yayınlanır. 2 Mayıs 1958 tarihli, pavyonun bir fikir ifade ettiği ve bu özelliği ile ilgi çektiğini öne süren yazı şöyledir: "Brüksel Sergisinin en ilgi çeken köşelerinden biri, güzellik ve zarafeti ile beraber, ifade ettiği fikir bakımından da Türk pavyonu olmuştur. Bu fikir, Türkiye'nin Asya ile Avrupa'yı birbirine bağlayan bir geçit üzerinde olması; her iki kıtanın medeniyet alış verişinde, kendi iştiraki ile de oynadığı mühim roldür. İki binadan meydana gelen Türk pavyonunda modern ve eski Türkiye'ye ait sanat eserleri, elişleri teşhir edilmektedir. Bir mozaik pano binaları birbirine bağlamakta, üstündeki figürlerle de medeniyet safhalarını tebarüz ettirmektedir. Pavyonlarda bir Türk lokantası ile ayrıca bir de Türk kahvehanesi vardır." Başka bir yazıda (Hayat, 23 Mayıs 1958) ise, iç mekanda sergilenenler tanımlanarak yine övgü dolu ifadeler kullanılır: "Türk pavyonunda, yurdumuzun tabii güzelliğini ifade eden panolar, iktisadi kalkınmamızı gösteren grafikler ve sanat değerlerimizin yanıbaşında tarihimizin haşmetini ispat eden vesikalar, ziyarete gelen herkesin dikkat nazarını çekmektedir... Pavyonumuz serginin kapanma saati olan akşamın yedisine kadar dünyanın dört bir yanından gelen ziyaretçilerle doludur. Hitit eserleri, müzelerimizden gelen muhtelif eşyalar tarihimizin bazı sahifelerini tekrar canlandırırken; el işleri de sanat zevkimizi dile getirir... Pavyonumuzda tarihi değerlerle sanayi mamullerimiz enteresan bir tezat teşkil ediyor. Pavyon binalarından birini boylu boyunca kaplıyan pano önünde teşhir edilen mamullerimiz ziyaretçilerin çok takdir ettikleri eşyalar arasındadır."

Tüm yayınlarda görülen ortak özelliklerden biri, Brüksel'de yapılan Türk defileleri ve folklor gösterilerine geniş yer vermeleridir.

Benzer haberler veren gazeteler arasında Cumhuriyet gazetesinde (17 Haziran 1958) yayınlanan yazı örnek verilebilir: "12 Haziran gecesini milletlerarası Brüksel sergisindeki Palais de l'Elégance'da tertiplenen resmi defilede Belçika Sefirimiz Rıfkı Zorlu ve genel komiser Munis Faik Ozansoyun davetlisi olarak seçkin bir davetli kütlesi hazır bulunmuştur. (...) Türklerin her devirdeki sanat zevklerine canlı bir örnek teşkil eden koleksiyondaki şaheserleri, bir moda teşhirinden ziyade bir sanat gösterisi mahiyetinde olan defilede hayranlıklar, adeta vecd içinde seyretmişler ve her modeli ayrı ayrı alkışlamışlardır. (...) Sağlam bir sanat mazisine sahip bir milletin bugün de yenileştirmek suretiyle yaşatmayı

bildiği bu yüksek zevk an'anesinin Belçika matbuatındaki akisleri memnuniyet verici olmuştur.”

Cumhuriyet gazetesinde (20 Nisan 1958) Türkiye Pavyonu ile ilgili gerekli bilginin eksikliğinden yakınan “Cumhuriyet fırsat buldukça çeşitli pavyonların özelliklerini okuyuculara bildirecek, böylelikle, yerimizden kıpırdamadan sergiyi gezmek imkanını sağlamağa çalışacaktır. Daha şimdiden bir çok memleketin pavyonları hakkında mamulat elde etmiş olduğumuz halde Türkiyemizin ne yaptığına dair birşey öğrenmemiş, pavyonumuzun resmi, planı, yeri hakkında ilgili makamlardan mamulat almamış olduğumuzu üzülererek belirtiriz” satırlarının ardından, 24 Nisan 1958 tarihinde pavyondan söz eden satırlar yayınlanır: “Büyük masrafları göze alarak, büyük fedakarlıklara katlanarak Türkiye'nin de etrafında hayranlıklar toplayacağına şüphe olmıyan bir pavyonla iştirak ettiği 1958 Bruxelles sergisini dünyanın en acayip beldesi diye vasıflandırmak yerinde olur.”

Bu gazete ve dergilerde önem verilen, Türkiye'nin Brüksel Dünya Fuarı'na katılımı ve diğer ülkeler arasında yer almış oluşudur. İncelenen yazılar çerçevesinde ülkeyi yüceltici bir tavrın belirlendiğini görmek mümkündür.

#### **5.4 New York Dünya Fuarı (1964-1965)**

##### **5.4.1 Genelde New York Dünya Fuarı**

22 Nisan-18 Ekim 1964 ve 21 Nisan-17 Ekim 1965 tarihleri arasında iki ayrı dönemde düzenlenen New York Dünya Fuarı, 1939 New York Dünya Fuarı'nın bir benzeri olma özelliğini taşır.

1939 New York Dünya Fuarı'nda deneyim kazanmış New York Parklar Komisyonu Başkanı Robert Moses, fuarın düzenlenmesinden sorumlu kişi olarak görev yapar. Moses, 1962 yılında Seattle'da yapılan fuarın bir sezon daha devam etmesini ister, ancak; BIE, aynı şehirde kısa aralıklarla iki fuar düzenlenmesini uluslararası kurallara aykırı bulduğu için bu teklifi geri çevirir ve New York Fuarı resmi olarak onaylanmaz. Buna rağmen, New York Dünya Fuarı'nı, resmi olarak onaylanan Seattle Dünya Fuarı'ndan daha fazla kişi ziyaret eder. Avrupa ülkeleri daha çok Seattle'da boy gösterirken New York'un kuruluşunun 300. yılı ve “Anlaşma Yolu ile Barış” teması çerçevesinde düzenlenen New York Dünya Fuarı'na, İspanya, İsviçre, Belçika, Avusturya ve İsveç, gelişmekte olan Asya ülkeleri, Orta ve Güney Amerika ülkeleri ile Afrika ülkeleri olmak üzere 24 eyalet ve 28 ülke katılır. Doğu bloku ise fuarda yer almaz. 1939 fuarında olduğu gibi firmalar ilgi çekici pavyon ve gösterilerle itibarlarını arttırmaya çalışırlar. Teknik yeniliklerin kitleleri cezbetmek için yeterli olacağını

düşünerek Moses ve ekibi 73 milyon ziyaretçi öngörür, ancak; fuarı 51 milyon kişi ziyaret eder [4].

Fuar, 1939 New York Dünya Fuarı ile aynı bölgede, Queens-Flushing Meadows'ta düzenlenir. 1939 New York Dünya Fuarı'nın alt yapısı korunarak Flushing Meadows değiştirilmeden 175 adet pavyon 260 hektar alan üzerine daha serbest bir düzende yerleştirilir, ulaşım ve eğlence bölgeleri eski yerlerinde planlanır. Fuar, endüstri bölgesi, uluslararası bölge, eyaletler bölgesi, ulaşım bölgesi ve eğlence bölgesinden oluşan beş bölgeye ayrılır. Yabancı ülke pavyonları fuar sembolü Unisphere etrafında gruplanır. Sahada monaray ve teleferik ile ulaşım sağlanır [4].

Fuar, uzay yolculuğu endüstrisinin kendini göstereceği ideal bir alan olur. "Space Park"ta Amerika'nın geliştirdiği bütün roket ve uydular sergilenir. Roketlerin fırlatılma anı, uzay ve ay ile ilgili etkileyici görüntüler ve multimedya gösterileri ziyaretçileri sanal bir uzay yolculuğuna çıkarır. General Elektrik, Disney'in hazırladığı gösteride elektrik tarihini anlatır. Disney animasyonları ilk kez New York Dünya Fuarı'nda büyük ölçekte gösterime sunulur. 1939 fuarında 60'lı yılların Amerika'sını idealize eden General Motors'un "Futurama" adlı pavyonu, yeni geleceğin görüntüleri ile New York'tadır. 21. yüzyıl, bilim-kurgu eserlerinde geçen uzay gemisi formundaki binalarla yansıtılır. 28 milyonu aşkın izleyici, 1939 fuarında olduğu gibi bant halinde hareket eden otomobillere binerek geleceğin şehirlerini büyük maketlerde, çeşitli ışık oyunları arasında izlerler. Ancak, bu sefer üzerinde dolaşılan Antartika'da bir araştırma istasyonu, tarım alanı haline getirilen çöller, havada asılı izlenimi veren beton caddeleri ile mega şehirlerdir. General Motors dışında Chrysler, Ford, IBM, The Bell System gibi büyük endüstriler, dünyanın geleceği hakkındaki fikirleri, pavyonlarında canlandırır. RCA, 1939 fuarındaki gibi yine bir yeniliği ilk kez New York'ta sergiler. Başkan Lyndon B. Johnson'un açılış konuşması uydudan renkli olarak tüm dünyada yayınlanır. İran şahı, Kore, Mısır devlet başkanları gibi yabancı devlet adamları fuarı ziyaret eder. Vatikan Pavyonu'nda Petersdom'dan getirilen Michelangelo'nun "Pieta"sı sergilenen en değerli sanat eseridir [4].

Gilmore Clarke tarafından tasarlanan fuarın sembolü Unisphere, United States Steel'in fuara hediyesidir. Yerkürenin 470 ton paslanmaz çelikten üretilen büyütülmüş bir formu olan 36 m. çapındaki çelik iskelet küre, bir havuz üzerinde üç adet metal taşıyıcıya monte edilmiş olarak durur. Bazı pavyonlarda fiberglas, plastik paneller gibi hafif çatı örtüleri kullanılır. Pek çok dünya fuarında rastlanan geleneksel mimariyi yansıtan binalar, kilise ve tapınak reproduksiyonları, eğlence bölgesi New York fuarında da tekrarlanır. Yeni sesini duyuran

Pop-Art, sergi tasarımcılarını etkiler. Ancak, Andy Warhol'un dev duvar resmi aldığı tepkilerden dolayı New York Pavyonu duvarında uzun süre kalamaz [4].

Sedat Gürel (1970), bir yazısında fuarı, "Bu sergi, geleceğe yönelmiş mimari strüktürler yönünden, başarılı uygulamalara olanak sağlamadı. Renkli bir karnaval havasına bürünen sergide, yapıştırma, gereksiz eklerinden arınmış etkin strüktür sistemlerine rastlanmadı. Amerika Birleşik Devletleri'nin tüketim toplumu sergiyi felsefi bir yörüngeye oturtamamış ve büyük sayıların yerleştirilmesi konusunda çözüm arayan bir mimari düşüncüyü uygulama alanına sokamamıştı" sözleriyle eleştirir.

#### 5.4.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi

1964-65 New York Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu için açılan proje yarışmasında Ruşen Dora ve Ünal Demiraslan'ın hazırladıkları proje birinci seçilir (Anonim, 1962). Ancak, Türkiye'nin o dönemdeki hükümet değişikliği nedeniyle karar değiştirerek bu fuara katılmaktan vazgeçmesi sonucu proje uygulanamaz. Türk hükümetinin vazgeçmesinin ardında Amerika Birleşik Devletleri başkanı Johnson'un İsmet İnönü'ye göndermiş olduğu Kıbrıs ile ilgili mektubun protesto edilmesi olduğu düşünülmektedir (Demiraslan, 26 Ocak 2002).

Katılımcıların uyması gereken yarışma programı şöyledir (Anonim, 1962):

Bina arsanın %60'ından fazlasını kapsamayacak arsanın %40'ı "Landscaping"e ayrılacaktır. Komşu arsalar 3 ve yollara 4,5 metreden fazla yaklaşılmayacaktır.

Programın Çeşitli Bölümleri:

a) Büyük Teşhir Mahalleri:

Bütün sergi süresi boyunca teşhir edilecek eşya bu mahallerde bulunacaktır. Bu teşhir mahalleri bina toplam sathının takriben %45'i kadar olacaktır.

b) Muvakkat Teşhir Mahalleri:

Çeşitli san'at eserleri, müze eşyası ve saire gibi emtianın gösterileceği hususi sergiler mahiyetindeki bu mahallerin toplamı 100 m<sup>2</sup> civarında olacaktır. Bu kısım teşhir mahalleri meyanda veya ayrıca mütalea edilebilir. Esas teşhir mahallerinin nivo veya nivolarından başka seviyede bulunması tecrit ve muhafaza bakımından tercih edilir.

c) Sinema ve Konser Salonu:

En çok 200 kişinin oturabileceği, bir o kadar kimsenin de ayakta durabileceği bir mahal olacaktır. Bu kısım ayrı bir hacimden ziyade, normal ziyaretçi sirkülasyonu içinde, yarı

aydınlık, geçit karakterinde olması ve ziyaretçilerden sadece ilgi duyanların oturacağı veya toplanacağı bir yer olması tercih edilir.

d) Türk Kahvesi ve Lokantası:

200-250 kişiye servis yapabilecek büyüklükte olacaktır. Teras, havuz, fısıkye ve pano gibi unsurları ihtiva edebilir. Kahve ve lokanta üstüste tertiplenebilir.

e) Ticari Eşya Satış Mahalli:

Hediyeli, hatıra ve saire gibi eşyanın satılacağı bu yerler bina toplam satırlarının %10'unu kat'iyen aşmayacaktır. Satış muameleleri müstakil bir sahada yapılacak ve teşhirin ana gayesi tanıtma ve kültürel maksatlarına aykırı düşmeyecektir.

f) Sergi Komiserliği, Vestiyer, Küçük Depo, Duş, W.C. ve Ziyaretçiler için W.C.ler:

Sergi Komiseri ve personeli için iki küçük oda düşünülecektir. Personel vestiyeri folklor ekiplerinin ve personelin giyinip soyunabileceği genişlikte olacaktır. Ayrıca kıymetli eşyanın kilitlenebileceği bir depo, Duş-W.C.lerin bulunacağı bu kısım esas teşhir mahalleriyle irtibatlı fakat ayrı nivoda olabilir. Ziyaretçiler için yeteri kadar kadın ve erkek W.C.lerinin miktarı hakkında lüzumlu tafsilat "Genel bilgiler"de verilmiştir.

g) Bahçe:

Yukarıda tebarüz edildiği üzere arsanın %40'ı "Landscaping"e ayrılacaktır. Folklor oyunları, açık hava konserleri gibi gösteriler için bu sahadan da istifade edilmesi düşünülebilir. Gerek bahçenin, gerekse binanın geceleri aydınlatılmasına önem verilecektir.

h) Bodrum:

Bodrum inşasının çok masraflı ve mahzurlu olabileceği fuar idaresi tarafından tebarüz edilmiş bulunduğundan bu imkandan asgari nispette ve mecburiyet tahtında faydalanılması gözönünde bulundurulacaktır.

i) Depolar:

Teşhir eşyası için 40 m<sup>2</sup>'lik bir depo ile satış eşyası için, satış mahaline yakın 20 m<sup>2</sup>'lik bir depo düşünülecektir.

Bu programa uyarak katılan altmıştan fazla proje arasından jüri başkanı Orhan Alsaç ile Şevki Kocaman, Aydın Boysan, Bedi Görkem, Sedat Gürel, Fuat Diriker'den oluşan jüri üyeleri tarafından 6 Eylül 1962 tarihinde yarışmanın birincisi belirlenir. Yarışmada ikincilik ödülü alan proje Haluk Baysal, Melih Birsal, Kaya Tecim tarafından, üçüncü olan proje ise Ergun Ersöz, Bilge Kıray, Erol Türkgenç, Tefik Atıl tarafından hazırlanmıştır (Anonim, 1962).

Bayındırlık Bakanlığı birinci seçilen projeyi onaylar ve proje, Amerikan ölçü sistemi ve dili ile hazırlanır. Proje yerini görmek üzere mimarlar, Bayındırlık Bakanlığı yetkilisi Şevki Kayaman ve Ticaret Bakanlığı Dış Ticaret Dairesi Başkanı Ekrem Geriş ile New York'a giderler. Birinci seçilen projenin mimarlarından Ruşen Dora (28 Ocak 2002), tasarım ilkelerini, "eski bir Türk meydanı esinlenmesini çağdaş ve anlık bulgular ile yorumlamak" sözleriyle açıklar. Dora, "tasarımı yaparken bina yapmaktan, binada hünerler sergilemekten değil tümüyle geleneklerden, kültürden hareket edip çağdaş bir yapılanmaya gittiklerini" söyler. Amerika Pavyonu karşısında köşe bir arsa üzerinde planlanan proje, diyagonal bir yol üzerinde yer alan bir meydan etrafına yerleştirilmiş sergi salonu, konser ve sinema salonu, kahve ve lokanta birimlerinden oluşur (Şekil Ek 1.39, Şekil Ek 1.40, Şekil Ek 1.41, Şekil Ek 1.42). Birimler, iki katlı lokanta kısmı haricinde tek katlı olarak planlanır. Çatı örtüsünün çelik konstrüksiyon, duvarların ise çıplak beton plaklardan oluşması öngörülür. Projenin statik hesapları Rasin Etiman, tesisat projesi Haçık Eram tarafından yapılır. Pavyonda "Türkiye'nin Cumhuriyet öncesi geçmişi ve Cumhuriyet'in ilanından sonraki atılımları" sergilenmesi düşünülür. Jüri raporunda, proje, "Bu projenin dış mimarisi tatbik esnasında ifrata kaçmanın esas fikri aleladelik derecesinde başarısızlığa sevkedebileceği endişelerine rağmen ve mimarlık sanatının bir eseri olmak gereken sergi binası görünmez ve hissedilmez bir durumdan kurtarılarak, konstrüktif ve fonksiyonel bir anlayışla ifadelendirildiği takdirde, mimarlıktan başka plastik ve grafik sanatımızın bugünkü seviyesini göstermeye en çok imkan veren ve böylece sergimizin önünden geçenleri dahi hem bu alanda hem de sergide takdim ettiğimiz temalar hakkında fikir verebilecek, ilgilerini çekecek bir üstün değer taşımaktadır" ifadesiyle değerlendirilir ve "dış plastik tesirin seviyesini muhafaza için değerleri sanat çevrelerince tesbit edilmiş sanatkarlarımızla mimarların işbirliği yapması" istenir.

Ruşen Dora ve Ünal Demiraslan'ın New York Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu için gerçekleştirdikleri öneride kütlede plastik değere önem veren bir mimari akımın egemenliği görülür (Ödekan, 2000). Ünlü Alman mimarları Haering ve Scharoun'un geliştirmiş oldukları Organımsı Mimari adı verilen bu akımının dayandığı temel ilke, eylemi en iyi ifadelendirebilecek biçimi ararken mimarın özgür davranarak serbest kırık, serbest eğrisel veya dikaşisal çalışabilmesidir. Aynı zamanda doğayla ve çevreyle daha yumuşak, uyumlu bir ilişki kurma isteği sezilir. İstanbul Sheraton Oteli (1959) serbest geometrik kütle çözümlerine dayalı bir uygulama olarak bu akımın izlerini taşıyan bir örnektir (Ödekan, 2000).

Türkiye Pavyonu'nun mimarlarından Ruşen Dora, tasarımın, "eski bir Türk meydanı"ndan esinlenerek gerçekleştirildiğini belirten açıklamasında, ortaya çıkan ürünü anlamlandırmak için gelenekselci bir söylem kullanır. Oysa, tasarımı belirlediğini iddia ettiği özün; "Türk

meydanı” olmaktan çok, Dora’nın (28 Ocak 2002), “Tasarımı klasik bir binanın dört köşesine hapsetmeyelim. Yapısallığını basit kılalım. Bir takım hacimler, sadece yanyana sıralanmış standlar olmasın diye ütöpik bir düşüncemiz oldu” sözleriyle tariflediği, o dönemde yaygın olan Organımsı Mimari akımı olduğu görülmektedir. Dora şöyle devam eder: “Benim kaynağım Anadolu. Eğer, eski geleneksel mimarimden, kültürümden yararlanmak istiyorsam o kaynağı kopyalamaya hakkım yok. Onların ne demek istediğini anlayıp yeni bir kurguya giderek yarışmada birinci olduk. Projede herşey bir meydan etrafında toplanır. Tıpkı Anadolu’da bir köyde karşılaştığımız meydan gibi. Bir nevi Türk evinin sofası gibi.” Sibel Bozdoğan (1999), “Türkiye’de modernizmin en temel problemlerinden biri, mimarlığı mutlaka bir kimlik politikası içinde tanımlamaktır” der ki bu, Dora için gelenek sözcüğüyle özetlenebilir.

Tasarımı yaparken “geleneklerden, kültürden hareket edip çağdaş bir yapılanmaya gittiklerini” belirten ifadesinde bir çelişkiyi tekrar göz önüne sermektedir. Tasarımı, hem geleneksel olduğunu söylediği bir dayanağa yaslar hem de ortaya “çağdaş” bir ürünün çıktığını söyler. Geleneksel olan bir yandan istenmeyerek dışlanırken diğer yandan “çağdaş” olabilmektedir.

## **5.5 Osaka Dünya Fuarı (1970)**

### **5.5.1 Genelde Osaka Dünya Fuarı (1970)**

Japonya, Asya kıtasında düzenlenen ilk dünya fuarına 15 Mart-13 Eylül 1970 tarihleri arasında altı ay süre ile ev sahibi olur. Japonya’da bir dünya fuarı düzenleme fikri daha önce iki kez gündeme gelir, ancak; 1912 yılı için düşünülen dünya fuarı, İmparator Meji’nin ölümü nedeniyle, 1940 yılı için düşünülen dünya fuarı ise İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması nedeniyle gerçekleştirilemez. Bu konudaki üçüncü adım, 1964 yılında Osaka Valisi ve Osaka Endüstri ve Ticaret Odası Başkanı’nın Osaka’da bir dünya fuarı düzenlenmesi için hükümete yazmış oldukları bir mektupla atılır. Ardından Japonya Uluslararası Ticaret ve Endüstri Bakanlığı Osaka şehrinin kuzeyinde bulunan “Senri Hills”i fuar alanı olarak belirler. Yapılan başvuru, Japonya’nın savaş sonrası ekonomik kalkınmasındaki iyileşmenin ve 1964 Tokyo Olimpiyadı’nı başarıyla düzenlemesinin etkisiyle BIE tarafından kabul edilir. Bunun üzerine “1970 Dünya Fuarı Organizasyon Komitesi” kurularak çalışmalara başlar ve Taizo Ishizaka başkanlığında sergi konseptini ve “İnsanlık İçin İlerleme ve Uyum” temasını belirler. Osaka Dünya Fuarı, 1965 yılında BIE tarafından resmi olarak onaylanır. Dışişleri Bakanlığı’nın tüm ülkeleri ve uluslararası organizasyonları fuara davet etmesinin ardından 1967 yılında fuarın

temeli atılır [5].

Daha önce düzenlenen fuarlardan farklı olarak mevcut bir yerleşim bölgesi içinde değil, şehir dışında, Japonya'nın ikinci büyük şehri olan, endüstri şehri Osaka'nın 15 kilometre kuzeyindeki "Senri Hills" in fuar alanı olarak düzenlenmesine karar verilir. Ekim 1966'da Kenzo Tange, Uzo Nishiyama ve Kazumi Inuma bir masterplan hazırlar. 330 hektar büyüklüğündeki fuar alanının inşası için Shigeru Ito yönetiminde bir komite görevlendirilir. Ocak 1968'te tüm yapı projeleri bitirilir [5].

Fuarın teması, Doğu felsefesinde var olan "Wa (uyum)" ruhunun dünyaya sürekli barış getireceği konusundaki inanca dayanarak ve Doğu ile Batı arasında bir uyumun doğması ile bir ilerlemenin gerçekleşebileceği düşüncesi doğrultusunda "İnsanlık İçin İlerleme ve Uyum" olarak belirlenir (Aru, 1970). Fuar organizasyon komitesine göre, yeni icatlar sadece ekonomik ve politik rekabete yönelik değil, insanların yaşam standardını iyileştirmeye ve dünyada barışı sağlamaya yönelik olmalıdır.

Osaka Dünya Fuarı ile geleceğin ideal şehir sembolünü yaratma isteği Kenzo Tange'nin tasarımına da yansır. Fuar alanı, Osaka'nın yeni otobanı ve bir demiryolu hattı ile ikiye ayrılır. Kuzey kısma bir monorayın çevrelediği pavyonlar ve Japon bahçesi, güney kısma ise eğlence parkı "Expoland" ve yönetim yerleştirilir. Tange, bu iki alanı yaklaşık 1 kilometre uzunlukta 150 metre genişlikte bir şerit ile bağlar. Fuar alanının merkezini oluşturan "Simgesel Bölge", hareketli yaya tüpleri, monoraylar, yürüyen merdivenler ile ziyaretçileri pavyonlara ulaştırır [5]. Doğu, batı, kuzey ve güney giriş kapılarını birbirlerine ve Simgesel Bölge'ye bağlayan hareketli yaya tüperinde, şeffaf pleksiglas ile örtülü, klima tesisatı olan ve saatte 2 kilometre hızla hareket eden bantlar saatte 8250 kişiyi taşır (Aru, 1970). Haftanın günlerine göre isimlendirilmiş yedi çekirdek alan etrafında pavyonlar yer alır.

Simgesel Bölge'nin merkezi "Festival Alanı", üzerine çift tabakalı şişme membran elemanların yerleştirildiği dev bir uzay kafes kirişten oluşur (Şekil Ek 1.43). 30 metre yükseklikte, 108x291 metre boyutlarındaki sistem, fuar alanının çekirdeğini oluşturan değişik nivolarda düzenlenmiş meydanlar, geçit törenleri, danslar ve tüm kültürel gösteriler için tasarlanan Festival Alanı'nın üzerini örter. Geniş açıklıkların geçilmesinde kullanılan uzay kafes kiriş, ilk kez örtme fonksiyonunun dışında boşluklarında bazı eylemlere yer verme görevini de üstlenir. 10 metre yüksekliğindeki kafes kiriş, aydınlatma, ısıtma, ses ve her türlü efekt aygıtlarını ve bazı sergileme mekanlarını ve plastik yaşama kapsüllerini de taşır. Uzay kafes kirişin, yarım sekizgen ve dörtgenlerden oluşan boşluklarına Kurukawa ve Kamiya'nın kapsülleri yerleştirilir. Ayrıca, kafes kiriş çubukları arasında yer alan sergileme düzlemlerinde

Yona Friedman, Christopher Alexander, Safdie, Godunov gibi dünyanın ünlü mimarlarının düşünceleri sergilenir (Gürel, 1970). Böylece 1957'den beri Friedmann'ın kuramlaştığı "uzaysal" mimarinin temel ilkeleri, Tange'nin Tokyo 60 ve Metabolizma grubunun, Archigram topluluğunun kuramsal, prospektif düşünceleri deneysel anlamda da olsa, ilk kez uygulanmış olur (Gürel, 1970).

Tange'nin strüktürünün ortasından heykeltraş Taro Okamoto'nun tasarımı "Güneş Kulesi" 70 metreye yükselir. Asansörle "hayat ağacı"na tırmanan ziyaretçiler, insanın evrimini izler. Toprak altı kotunda "Sırlar Dünyası" adıyla geçmiş zaman, toprak kotunda bugünün dünyası, toprak üstü kotunda geleceğin dünyası sergilenir (Aru, 1970). Güneş Kulesi ile "insanın var oluşunun gerçek nedenini ona hatırlatmak için dünyaya gelişindeki başlangıcı gözleri önüne sermek ve onu 20. yüzyılın heyecanı ve isteklerinin karmaşık etkisinden kurtarmak" amaçlanır.

Simgesel Bölge çevresi içinde yer alan tesisler, yarım milyon nüfuslu bir kentin merkezinde oluşabilecek tüm toplumsal ve kültürel eylemleri cevap verecek niteliktedir. Bu bölgenin güneyinde yer alan "Expo Kule"si uzay kafes strüktür içinde yer alan büyük ve küçük kapsülleri, gezinti düzlemleri, parabolik antenli platoları, sirkülasyon tüpleri ve merdivenleri ile Tange'nin tasarımını tamamlar. Tasarımını Kiyonori Kikutake'nin yaptığı, yaklaşık 1800 m<sup>2</sup> kullanım alanı olan kule, sergileme ve seyir eylemlerini içerir. 950 ton çelikten inşa edilen kulede, 180 metre/dakika kapasiteli ve 30 kişilik asansörler 2000 kişiyi bir saat içinde katlara ulaştırabilir. Böylece, Kenzo Tange ve ekibi, düzenledikleri Simgesel Bölge, Festival Alanı ve Tema Pavyonu ile yeni malzemelerin ve dönemin yapı teknolojisinin ulaştığı noktayı sergiler (Gürel, 1970).

Fuar alanı içinde uzay kafes kiriş dışında, geodezik kubbe, gerilimli membran gibi strüktür sistemlerinin örneklerine de rastlanır. Fuara katılan 77 ülke arasında Amerika, konstrüktif bir yenilik ile dikkati çeker (Şekil Ek 1.44). Davis, Brody, Chermayeff, Geismar, deHarak grubunun tasarladığı hava basıncı ile taşınan tek tabakalı mekan örtüsü, o güne dek uygulanan pnömatik membran sistemleri arasında en büyüğü ve en hafifi olma özelliği taşır. Yaklaşık 16000 m<sup>2</sup> alan, temel gerektirmeden yüzeysel çekme gerilmeli membran ve kablo ızgarası ile örtülür. Bu fiberglas ve vinilden oluşan saydam örtünün taşınması için 1cm<sup>2</sup>'ye yakın bir kesme şeker ağırlığında basınç yeterlidir. Hava basıncı dört hava püskürtücüsü ile sağlanır. Betonarme çevre halkasına ankre edilen kablolar ızgarası örtüyü rijit bir duruma sokar. Bu kabloların dağılım planı ve kesişme noktaları, bilgisayar yardımı ile hesaplanmıştır (Gürel, 1970). Sovyetler Birliği, fuara, Possochin, Kronratjev, Svirski grubunun tasarımı bir

pavyonlara katılır (Şekil Ek 1.45). Pavyon, bütün fuar alanından farkedilebilen, Soyvetler Birliği bayrağının renkleriyle boyanmış, kütleli bir yapıdır. İç mekanda ise Lenin'in 100. doğum yıldönümü kutlanır, uzay araştırmaları ve Rus kültürü sergilenir [5]. Japonya Pavyonu ise, 58 metre çapında 27 metre yüksekliğinde çelik iskeletli, dış duvarları prekast beton, beş adet silindirden oluşur. Mimar James Maccormick'in tasarımını yaptığı Avustralya Pavyonu (Anonim, 1970a), 39 metre yüksekliğindeki "Gökyüzü Çengeli" adı verilen çelik çerçeveli bir konsola kablolarla asılı, çelik kafes kirişli basık bir kubbe ile örtülür (Şekil Ek 1.46). Kanada Pavyonu, tepesi kesik, dört kenarından iç avluya geçişler veren, dış yüzleri ayna olan bir piramit formu ile oldukça gösterişlidir (Anonim, 1970a). Alüminyum kaplı dört adet çelik kolondan yapılmış stilize ağaç formunda İsviçre Pavyonu'nu (Anonim, 1970a), mimar Willi Walter, üzerindeki 32000 ampul ile ışık saçan bir strüktür olarak tasarlar (Şekil Ek 1.47). Powell ve Moya mimarlık bürosunun tasarımı olan İngiltere Pavyonu, geniş bir çatının 34'er metre yükseklikteki dört adet çelik kolona asılması ile taşınan bir strüktürdür (Şekil Ek 1.48). Ülke pavyonları dışında pek çok ilgi çekici firma pavyonu da fuarda boy gösterir. Pnömatik bir membrandan oluşan Fuji Pavyonu, multimedya gösterilerinin teknolojik gelişimini gözler önüne serer (Anonim, 1970c).

Fuar sonrası pek çok bina yıkılır. Park, birkaç müze ve sergi binası korunarak ulusal park olarak kullanılmaya devam eder. Osaka Dünya Fuarı'nın önemli kalıcı özelliği, Osaka-Kobe bölgesinin düzeltilen altyapısı olur. Fuar için bir filtre sistemi ile su ve hava kirliliği azaltılmış, bir havaalanı kurulmuş, metro ağı genişletilmiştir. Fuarı 1,7 milyonu yabancı olmak üzere 64 milyon kişi ziyaret etmiştir [5].

### 5.5.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi\*

Türkiye, Osaka Dünya Fuarına, bölgesel işbirliği ülkeleri (RCD) adı altında İran ve Pakistan ile birlikte yer aldığı ortak bir pavyonla katılır (Şekil Ek 1.49, Şekil Ek 1.50). 1968 yılı Aralık ayında Türkiye'nin teklifi üzerine, Karaçi'de yapılan RCD Zirve Konferansı'nda, Türkiye, İran ve Pakistan'ın fuara birlikte katılmaları kararlaştırılır. Bu karar gereğince pavyonun tasarımı ve uygulanması işini Türkiye, işletilmesini İran ve tasfiyesini de Pakistan üstlenir (Aysev, 23 Mart 1970). Türkiye'nin sorumluluğu Ticaret Bakanlığı'na verilir. Fuarın açılmasına 11 ay kala görev, Ticaret Bakanlığı'ndan Bayındırlık Bakanlığı'na aktarılarak o dönemde Bayındırlık Bakanlığı Yapı İşleri Dairesi'nde çalışmakta olan ve 1964-65 New York Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu tasarımını gerçekleştiren mimarlardan biri olan Ünal

\* Burada yer alan bilgiler için Ünal Demiraslan ile 26 Ocak 2002 tarihinde İstanbul-Feneryolu'nda yapılan görüşme ile kendisinin vermiş olduğu projelerden yararlanılmıştır.

Demiraslan'a verilir.

Tasarımda her üç ülkeye eşit sergi alanı ayrılması ve “bina mimarisinin, üç ülkeden herhangi birinin motifleri kullanılmadan, modern ve ulusal karakteristiklerden uzak olması” istenir. Bayındırlık Bakanlığı Yapı İşleri Daire Başkanı, Sergi Komiseri ve mimar Ünal Demiraslan'dan oluşan bir komisyon pavyonun avan projesi ve maketi ile Japonya'ya gider. Japon normlarına göre uygulama projesinin hazırlanmasının ardından komisyonun açtığı ihale ile yerel yardımcı mimar belirlenir ve pavyon inşaatının Machio Ibusuki+Kenchiku Design firması tarafından gerçekleştirilmesine karar verilir. Mimar, Osaka'da altı ay süre ile kalır ve belli aralıklarla Japonya'ya giderek dokuz ay süren pavyon inşasında görev alır.

Türkiye, İran ve Pakistan aynı çatı altında, üç ayrı bölümde temsil edilirler. 4800 m<sup>2</sup>'lik bir alan üzerine kurulu ortak pavyonun girişinde –alfabetik sıralandırma dolayısıyla- İran, Pakistan ve Türkiye pavyonları bulunur. Demiraslan, tasarım ilkelerini şu sözlerle açıklar: “Tasarımda geleneksel mimarimizin çağdaş bir yorumunu istedim. Ancak kemer, kubbe gibi biçimsel hatırlatmalarla değil, sokak, cadde, avlu gibi mekansal hatırlatmalar ile tasarladım.” Bir geçit özelliği taşıyan kısmen üstü örtülü orta avlunun her iki tarafında yer alan binalardan oluşur. Avlunun bir tarafında, her üç ülkenin ayrı sergi salonları, giriş kısmında RCD'yi temsil eden bir hol, VIP salonu, konferans salonu, sergi komiserlerinin odaları ile avluya bakan satış birimlerinden oluşan ana kısım yer alır. Avlunun diğer tarafında ise periyodik sergi salonu, alt katı Türk Kahvesi ve İran Havyar Salonu, üst katı ise Pakistan Lokantası olarak düzenlenmiş kısım yer alır. Periyodik sergi salonu ile yeme-içme kısmının arasında bir açık hava tiyatrosu bulunur. Periyodik sergi salonunda üç ülkenin sanatçılarının eserlerinin sergilendiği karma sergiler düzenlenir. Konferans salonu, içinde bulunan birden fazla ekran gerektiğinde kapanarak farklı amaçlar için kullanılması öngörülür. Pavyon duvarları, nemden korunması amacıyla içinde kraft boruların bulunduğu, 40 cm. genişliğinde brüt beton duvarlardır. Çatı çelik konstrüksiyon, alınlar bakır, doğramalar ise alüminyumdur (Şekil Ek 1.51, Şekil Ek 1.52, Şekil Ek 1.53).

Türkiye Pavyonu iç mekan düzenlemesi için Bayındırlık Bakanlığı'nın açtığı tüm sanatçılara açık olan yarışmada, mimar Ragıp Buluç ve ressam Orhan Peker'in birlikte tasarımını yaptığı proje birincilik ödülü alır (Resmi Gazete, 13 Kasım 1969). “Uygarlıklar Beşiği Türkiye, Doğu İle Batı Arasında Köprü” teması Türkiye Pavyonu'nda işlenir (Aysev, 23 Mart 1970). Anadolu'nun tarihi; arkeolojik eserler; Atatürk'ün, her iki yanında İngilizce ve Japonca “Yurtta Barış Dünyada Barış” sözü yazılı, bir duvarı kaplayan fotoğrafı; yine iki dilde Türkiye'nin kuruluşu ve Atatürk devrimlerinin anlatıldığı fotoğraflar; Boğaz Köprüsü

perspektifi sergilenir. Orta kısımda ise, 2 metre yükseklikte, 1 metre genişlikte cam muhafazalar içerisinde, arasında tarihteki ilk anlaşma metni olma özelliği taşıyan Kadeş Anlaşması'nın bakır tableti de bulunan Arkeoloji Müzesi'nden Osaka'ya götürülmüş eserler sergilenir (Şekil Ek 1.54). Ragıp Buluç (13 Nisan 2002), sergi konsepti ile ilgili olarak, kendilerine verilen eşyaları kullanarak Türkiye'nin bir kültürel merkez olduğu fikrini ifade etmeye çalıştıklarını, Türkiye ile Japonya'nın belli yakınlıklarını vurguladıklarını belirtir. VIP salonunda yer alan ressam Orhan Peker'in 1,5x7,5 metre boyutlarındaki resimleri fuar sonrası Japonya'da kalır. Pavyon 320 milyon Yen'e mal olur. Pavyonun inşası, işletme ve tasfiye masrafları üç ülke arasında eşit olarak bölünür.

### 5.5.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

1970 Osaka Dünya Fuarı'nda Türkiye, İran ve Pakistan'ın birlikte yer aldığı pavyon bir Türk mimarının tasarımıdır.

Werk Dergisi'nde (Anonim, 1970b) yer alan bir yazıda, Osaka'da sergilenen pavyonlar, form ve konstrüksiyonları açısından bazı gruplara ayrılır. Dergi, eski gelenekçiler, modern gelenekçiler, konstrüktivistler, Fuller'in ardılları, teknik allegoristler başlıklı gruplara ayırdığı pavyonların fotoğraflarına yer verir. RCD Pavyonu, modern gelenekçiler başlığı altında İskandinavya Pavyonu ile birlikte derginin sayfalarında yer alır. Bir Alman mimarlık yayınında karşılaşılan böyle bir sınıflandırma -dayanak ve gerekçeleri bilinmemekle birlikte- gereksiz bulunmaktadır. Tasarımların, bilimsel olmayan incelemelerle bu tür gruplara ayırmanın mümkün olamayacağı açıktır. Bununla birlikte, RCD Pavyonu için ortaya atılan "modern gelenekçi" tanımıyla, Batı'nın gözünde Türkiye'nin, Batılılaşmaya çalışan bir Doğulu olduğunun vurgulandığı düşünülebilir.

Türkiye'nin, RCD Pavyonu tasarımı ve kendisine ayrılan kısımdaki temsili ile, kendisini nasıl gördüğü ve nasıl göstermek istediği ise daha fazla önem taşır. Tasarımı gerçekleştiren mimar Ünal Demiraslan'ın tasarım ilkelerini özetlediği, "Tasarımda geleneksel mimarimizin çağdaş bir yorumunu istedim. Ancak kemer, kubbe gibi biçimsel hatırlatmalarla değil, sokak, cadde, avlu gibi mekansal hatırlatmalar ile tasarladım" sözleri, Türk kültüründen, geleneklerinden hareket etmeyi tercih eden bir tavrın yansımasıdır. İç mekanda sergilenenler ile birlikte pavyonun, Türkiye'nin imajına ilişkin kararsızlığı ve karışıklığı yansıttığı görülür.

## 5.5.4 Basında Yansımalar

### 5.5.4.1 Mimarlık Çevrelerinde Yansımalar

1939 New York ve 1964-65 New York Dünya Fuarlarını, seyahat acentalarının düzenlediği organizasyonlarla Türkiye'den kabilelerin ziyaret ettiğine dair bilgilere dönemin çeşitli yayınlarda rastlanır\*. Ancak, 1970 yılına dek mimarlardan oluşan bir topluluğun bir dünya fuarını ziyaret ettiğine dair bir bilgiye ulaşılmamıştır. Türk Mimarlar Derneği'nin düzenlediği 1970 Osaka Dünya Fuarı gezisi bu açıdan bir ilk olma özelliğini taşır.

Bu geziye katılan mimarlardan biri olan Cengiz Bektaş (1970), fuarı ziyaret etme nedenlerini şöyle ifade eder: “Türk Mimarlar Derneği'nin düzenlediği Expo 70 gezisine katılmak düşüncesi, yalnızca, bir ‘Dünya Sergisi’ görmek isteğinden doğmuyordu. (...) 1960'larda, bütün yeryüzünü sarıveren, Japon mimarlığı tutkusunun kaynağını tanıyabilmek, fotoğraflarla, dergi ya da kitaplarla elde edilen; gerçeğin, başka kişiliklerin süzgecinden geçmiş görüntüsünü delip geçmek, bilgilerimizi ‘reprodüksiyon’lardan kurtarmak, çekiciliğine dayanılamıyacak bir düş oluşturuyordu”. Dünya Fuarlarının giderek önemini ve popülerliğini yitirmeye ve eleştirilmeye başladığı bu yıllarda, bir Türk mimarı için sadece fuarı görmek yeterli bir sebep değildir. Bu girişim, “bir taşla iki kuş vurmak” olanağından dolayı düşünülebilir olur. RCD Pavyonu mimarı Ünal Demiraslan da kendisi ile yapılan görüşmede (Demiraslan, 2002), Japonya'da görevli olduğu sırada tüm boş vakitlerini Japonya ve Japon mimarlığını incelemeye ayırdığını belirtmiştir. Fuarlara ilişkin eleştirel bir yaklaşım sergileyen Peter Blake (1970), Osaka Fuarı ile ilgisi yazısında, saatlerce sıra bekleyerek fikirler ve imajlar hakkında bilgilenmenin daha kolay yolları olduğunu ve fuarın gerçek olmayan bir dünyada gerçekten inşa edildiğinin altını çizer.

Dönemin Türk mimarlık dergilerinde Osaka Fuarı, çeşitli pavyon projeleri ve fotoğraflarıyla yayınlanır. Daha önce düzenlenen fuarlarla ilgili olarak bu yayınlarda fotoğraflara yer verilmiş, ancak; projelere rastlanmamıştır. Bu açıdan, Arkitekt dergisinin pavyon projelerine yer vermesi ve Mimarlık dergisinin “Expo 70” özel sayısı çıkarması önemli bir noktadır. Bu dergilerin fuara geniş yer ayırmakla birlikte RCD Pavyonu ve Türkiye'nin katılımından söz etmemeleri ise dikkati çekmektedir.

Mimari çevrelerde Türkiye Pavyonu'na ilişkin bazı görüşler, Cengiz Bektaş'ın (1970) Mimarlık dergisinde kaleme aldığı bir yazıda yer alır. Bektaş, şu satırlara yer verir: “Çıplak beton ülkesinde, çıplak beton Türk pavyonu; önündeki paramparça paspastan başlayan

\* Bkz. Sünnetçioğlu, K., (1944), 1939 Newyork Dünya Sergisi: Seyahat Hatıraları, Güven Basımevi, İstanbul., 1939 yılına ait Akşam gazeteleri, Akşam, 19 Nisan 1964; Hayat, 20 Mayıs 1965, 27 Mayıs 1965.

izlenimler...

“Raflarında bir kaç paket, Japonlar için çok pahalı sigaramız, bir iki rakı şişesi, raptiyeyle tutturulmuş, uçları kıvrık “Güneş Ülkesi Türkiye” falan gibi laflar eden bir iki afişle satış köşkü... bomboş duruyor önü. Öteki pavyonlara girebilmek için sıra bekliyorsunuz. (...)

“Üç bölümden bize ayrılanı, dar boyutlarından biri azıcık büyük tutularak bozulmuş, yüksekliği eni boyuyla oransız bir oylum (hacim). Karşı duvarda, başından güvercinler uçuşan Atatürk... bir dikdörtgen içinde oransız bir koca leke; bir de yazı. (...)

“Ortada altıgen ahşap yükselteler üzerinde, cam dolaplar içinde, eskilerden birinin savaş giysisi vb., İskender’in başı... Konuştuğumuz bir iki yabancıdan anısında kalabilen tek şey de bu baş zaten. Türk pavyonundan arta kalan tek şey, kocaman bir baş... Kimler seçiyor bu sergilenecek olanları? (...)

“Nerde bu Anadolu insanları? Nerde bu Yunuslar, Karacaoğlanlar? Nerde bu Sinanlar?

“Bu sözleri romantik bulanlar çıkabilir; oysa gerçeğin acı yüzü bu: İnsanlık için uyuşumda, gerçek değerlerimizi, ya da gerçekten ulaşılması zor yanlarımızı es geçecek denli düşünleşmişiz bugün bizler.

“Bir Türk pavyonu nasıl gerçekleşir böyle bir sergide?

“Bu ülkenin dışından, tırnağından arttırdıklarıyla kurulmuş, bir ya da bir kaç kurumda konu ele alınır. Kimlerdir bu kurumdakiler? Bu ülkenin gecekondularında acıları üzerinde, Ankara’da, İstanbul’da kurduğu yüksek okullarında okuttuğu, bin’inin yoksulluğu üzerinde okuttuğu bir’ler... İşte bu mutlu kişiler ödevlidir bu işi gerçekleştirmekle. Konu, “Teknik” falan olsa, kötü, tamam... ama değil, insanlık, uyuşum... Bizler de yeryüzünün en eski kültürleri üzerinde, Anadolu’da yaşayanlarız.

“Güle güle kullansın Japonlar, bu çırıl çıplak beton geçici sergi yapısını.”

Türkiye’nin katıldığı tüm dünya fuarlarında karşılaşılan temel sorun olan ülkenin nasıl temsil edilmesi gerektiği konusunu Bektaş da yazısında tartışır. “Gerçek değerlerimizin” Türk pavyonunda sergilenmemesinden ve fuarın temasının dikkate alınmamasından yakınır. “Gerçek değerler”in ne olduğu konusundaki netleşmemiş düşünceler, Osaka’da da Türkiye’nin imajı ile ilgili zihin karışıklığının sürdüğünü gösterir.

#### 5.5.4.2 Diğer Yayınlarıdaki Yansımalar

1970 Osaka Dünya Fuarı’nda Türkiye’nin temsiline ilişkin en kapsamlı bilgi, gazeteci Yaşar Aysev’in (Aysev, 23 Mart 1970) yazısında görülmektedir. Aysev’in, yoruma fazla yer

vermediği yazısında şu satırlar dikkati çeker: “RCD Pavyonunun proje yarışının Türk mimarlar kazanmıştır. Girişteki müşterek bölümü de Orhan Peker ile Ragıp Buluç düzenlemişlerdir. Bu bakımdan Türk bölümünün en sonda kalmasının sakıncaları giderilmiş ve girişin İran Pavyonu havasında değil de, müşterek özelliklere sahip olması sağlanmıştır.” Bu ifadeler gazetecinin, ülkesinin farklı algılanacağına ilişkin kaygılarını yansıtır. Türkiye’nin yer aldığı bölümün, İran ve Pakistan’dan sonra ve girişe uzak tarafta olmasını, ülkenin prestiji açısından uygun bulmaz. Girişin “İran Pavyonu havasında” olmaması ise Türkiye’nin imajını zedelememesi açısından önemlidir.

Bu yazı dışında incelenen diğer kaynaklarda fuara ilişkin dolaylı magazinel haberlere rastlanmıştır. Türkiye’nin katılımı ise, Olgunlaşma Enstitüsü’nün fuardaki defilesinden söz etmenin ötesine geçmez\*.

## 5.6 Tsukuba Dünya Fuarı (1985)

### 5.6.1 Genelde Tsukuba Dünya Fuarı

Japonya, 16 Mart-16 Eylül 1985 tarihleri arasında Tokyo’nun kuzeydoğusunda yer alan Tsukuba bilim şehrinde düzenlenen dünya fuarı ile Osaka (1970) ve Okinawa (1975) dünya fuarlarından sonra üçüncü kez bir uluslararası dünya fuarına ev sahipliği yapar (Anonim, 1985).

Teması “Konut ve Çevresi- Evdeki İnsan için Bilim ve Teknoloji” olan fuarın, pek çok bilim ve öğretim kurumunun barındığı, bilim ve teknolojinin simgesi haline gelmiş Tsukuba’da düzenlenmesi tercih edilir. Yaklaşık 100 hektarlık bir alan üzerine kurulu fuar alanında 47 ulus ve 37 uluslararası organizasyon temsil edilir. Fuar alanının düzenlenmesi Atsushi Shimokobe başkanlığındaki metabolistlerden oluşan bir planlama komitesi tarafından yürütülür. Dört ana blok ile yabancı ülkelerin pavyonlarının tasarımı Fuhimiko Maki, Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa ve Masato Otaka tarafından yapılır (Anonim, 1985).

Kisho Kurokawa (1985), Tsukuba Dünya Fuarı’nda merkezi olmayan bir toplum ve şehir düşüncesi ile merkezin elimine edildiğini, tüm etkinliklerin bir merkez etrafında değil çevrede gerçekleştiğini ve fuarın, bu özelliği ile Osaka Dünya Fuarı’ndan ayrıldığını ve Tsukuba’nın geleceğin şehrinin nasıl olacağı hakkında pek çok şey söylediğini belirtir.

\* Bkz. Anonim, “Olgunlaşma Osaka’ya Sanat Ziyafeti Vermeye Gidiyor”, Akşam, 17 Mayıs 1970.

### 5.6.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi\*

Dışişleri Bakanlığı daha önce Osaka Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu iç mekan düzenlemesini ressam Orhan Peker ile birlikte yapmış olan mimar Ragıp Buluç'u Tsukuba Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu projesini hazırlaması için görevlendirir (Şekil Ek 1.55, Şekil Ek 1.56). Hazırlanarak Bayındırlık Bakanlığı'na sunulan projeler onaylandıktan sonra uygulaması yapılır. Proje, fuar alanında var olan bir yapı içerisinde yapılmış bir düzenlemedir. Projenin kontrolörlüğünü Kisho Kurokawa üstlenir.

Buluç, Türkiye Pavyonu için ışıktan bir kubbe tasarımı yapar. Kendisi ile yapılan görüşmede, tasarımını Malatya Ulu Camisi'nde bulunan bir tuğla sırasından esinlenerek gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Japonya'da bu kubbenin uygulanması için gerekli nümerik değerler tespit edilemeyince Ortadoğu Teknik Üniversitesi Matematik Bölümü'nde gerekli değerler hesaplanır ve bunun üzerine tasarım uygulanır. Mekan içerisine 16 adet cam dikdörtgen prizma yerleştirilir ve içlerinde çeşitli eserlerin sergilendiği vitrinler olarak kullanılır. Buluç, tasarımda bugünün çağdaş Türkiye'sini olduğu kadar Anadolu ve insanlık tarihini de anlatmayı amaçladığını ifade eder. Sergilenen eserlerden biri olan Hitit Güneşi'nin, Japon Metal Sendikası tarafından replikası yapılır ve "Güneş Ülkesi" Japonya'da sergilenir. Mimarın isteği dışında duvarda sergilenmek üzere seçilen iki halı için vitrin içine konulacak şekilde pleksiglas konkav elemanlar hazırlanır.

### 5.6.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

Mevcut bir mekanın içinde yapılmış bir düzenleme olan Türkiye Pavyonu, özellikle ışık kubbesiyle etkili olmuştur. Ancak, sergilenenler, modernleşen, kendi iç çelişkileri olan bugünün Türkiye'si'ni görselleştirmekte yeterli olmuş gibi gözükmemektedir. Burada daha çok mevcut, alışılmış imajlar tekrar edilmektedir.

### 5.6.4 Basındaki Yansımalar

#### 5.6.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar

Tokyo'da yapılan Uluslararası Yapı merkezleri Birliği (UICB) toplantısı kapsamındaki Tsukuba Dünya Fuarı gezisi nedeniyle fuarı ziyaret eden Doğan Hasol'un yapı dergisinde yayınlanan yazısı dışında Türk mimarlık süreli yayınları içinde fuara ilişkin bir yayına rastlanmamıştır. Hasol (1985), "Expo 85'te Türkiye, 'Asya ile Avrupa, Geçmişle Gelecek

\* Burada yer alan bilgiler Ragıp Buluç ile 13 Nisan 2002 tarihinde Ankara'da yapılan kişisel görüşmeden yararlanılarak hazırlanmıştır.

arasındaki köprü' olarak sunuluyor. Türk pavyonu dışıyla ve özellikle içerideki ışıklı kubbesiyle oldukça iyi düzenlenmiş. Pavyonda Türkiye toprağından yeşermiş sanat ürünleri özgün parçalar ile turistik bazı dialar saz eserleri eşliğinde sergileniyordu" sözlerine yer verir.

The Japan Architect dergisinde ise Kurokawa (1985), Türkiye Pavyonu hakkında şu ifadelere yer verir: "Fuarın geri kalanı bilimi vurgularken bir sanat müzesi olan Türkiye Pavyonu'nun geçerliliği soruluyor. Ancak, Türk mimar sanatın teknoloji olduğunu gösterdi. Bizler bunu unutmaya meyilliyiz ve iki kavramı birbirinden ayırıyoruz."

#### **5.6.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar**

1985 Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu hakkında The Japan Times (17 Mart 1985) ve Mainichi Daily News (7 Mart 1985) gazetelerinde şu satırlara yer verilir: "Türkiye'nin heykelsi pavyonu ve Avustralya'nın zengin, geometrik mekanı yabancı pavyonlar içinde görsel açıdan en etkileyici pavyonlardır. Türkiye Pavyonu mimarı Ragıp Buluç, basit, çağdaş, bununla birlikte geleneksel olan projede Kurokawa ile birlikte güzel ve de alçakgönüllü bir tasarım yapmaya çalıştığını söyledi."

### **5.7 Sevilla Dünya Fuarı (1992)**

#### **5.7.1 Genelde Sevilla Dünya Fuarı (1992)**

Avrupa Topluluğı'na üye olduktan sonra kalkınma hızını arttıran İspanya, 21. yüzyıla Avrupa ve Afrika ülkeleri arasında köprü görevi görecektir güçlü bir Akdeniz ülkesi olarak girmeyi hedefler. Madrid'in "1992 Avrupa Kültür Başkenti" oluşu ile Madrid'te kültürel faaliyetler, Barcelona'da Olimpimpiyat Oyunları ve Sevilla'de Dünya Fuarı düzenleyerek İspanya, bu üç şehrin üzerine yoğunlaşır (Öztürk, 1992).

1992 Sevilla Dünya Fuarı, Cristophe Colomb'un Amerika'nın keşfinin 500. yıldönümünü nedeniyle, Avrupa Konseyi'nin himayesi ve desteğı ile "Yeni Bir Dünyanın Doğuşu" mottosu çerçevesinde 20 Nisan-12 Ekim 1992 tarihleri arasında düzenlenir. Fuarda, dünya ülkelerinin her alandaki keşif ve buluşları, felsefi, kültürel, bilimsel, teknik, sosyopolitik ve ekonomik gelişmelerinin, son 500 yılı kapsayacak şekilde sergilenmesi amaçlanır (Anonim, 1989a).

1992 Sevilla Dünya Fuarı'na ilişkin ilk adım, İspanya Kralı Juan Carlos'un, 1976 yılında Santo Domingo'yu resmi ziyareti sırasında İspanya'da uluslararası bir Latin-Amerikan fuarı düzenleme fikrini gündeme getirmesiyle atılır. Amerika Birleşik Devletleri ise, Amerika'nın keşfinin 500. yıldönümü nedeniyle Chicago şehrinin bir dünya fuarı düzenlemek istediğini, 1981 yılında BIE'a bildirir. Üç ay sonra BIE, Paris'te bulunan İspanya Büyükelçisi'nden,

İspanyol hükümetinin 1992'de Sevilla'de "Yeni Bir Dünya'nın Doğuşu" temasıyla bir dünya fuarı düzenlemek istediğini belirten bir mektup alır. Bu gelişmeler üzerine BIE, fuarın iki ayrı yerde, Sevilla ve Chicago'da yapılmasını kararlaştırır. İspanya ve ABD delegasyonu; Sevilla'de, İspanya'nın, Amerika'nın keşfindeki rolünün anlatılmasını, Chicago'da ise dünyanın kültürel ve bilimsel alandaki gelişmelerinin sergilenmesini ve "Keşifler Çağı" temasını BIE'ya teklif eder. Çalışmaların başlamasıyla birlikte Manuel Olivencia Ruiz, Sevilla'deki fuarın komiserliğine atanır. 1985 yılında fuar ile ilgili çalışmalarını yürütmek üzere bir fuar organizasyon komitesinin kurulmasının ardından açılan, fuar alanının düzenlenmesine ilişkin bir fikir projesi yarışması sonucunda iki adet birinci seçilir. Sevilla Belediye Meclisi'nin gözden geçirilen masterplanı onaylaması üzerine, 1987 yılında Sevilla Dünya Fuarı'nın altyapı ve ulaşım sistemine yönelik çalışmalar başlatılır. Chicago ise, Illinois eyaleti ile aralarındaki idari güçlükleri ve Michigan Gölü kenarında öngörülen fuar alanına karşı ekolojik nedenlerden ötürü yapılan protestoları sebep göstererek katılmaktan vazgeçer ve başvurusunu geri alır. Ayrıca, fuar sonrası fuar alanını teslim alacak olan bir firma kurulur [6].

1986 yılında açılan fuar alanı düzenleme fikir yarışmasına 20 adet proje katılır. Yarışmada dikkate alınan en önemli kriterler, iklim şartlarına uygunluk ve projenin, fuar alanının sonradan kullanımına ilişkin fikirler içermesidir. Yarışma jürisi birincilik ödülünü iki ayrı mimara verir: José Antonio Fernandez Ordonez ile Emilio Ambasz. Her iki projenin benimsenen bazı noktaları kullanılarak bir master plan hazırlanır [6].

Guadalquivir nehrinin iki kolu arasında yer alan, Colomb'un yeni kıtalar keşfetmek üzere yola çıktığı "La Cartuja" adasında 215 hektarlık arazi fuar alanına dönüştürülür. Nehir kollarına bağlantılı olarak yapay bir gölet ve kanal oluşturulur. Alanın 40 hektarı yapılaşma için geri kalan kısımlar ise yeşil alanlar ve otopark olarak düzenlenir (Anonim, 1992a). Pavyonların yanı sıra çok sayıda etkinlik için de yer ayrılır. Fuar alanında yaya dolaşımı, iki ana yol ve bunları bağlayan beş kıtayı sembolize eden beş caddeden oluşur. "Keşif yolu" olarak adlandırılan ve fuarı boydan boya kateden ana aks üzerinde dört tema pavyonu ile ziyaretçiler 15. yüzyıldan geleceğe doğru bir ziyarete çıkarılır. 15. Yüzyıl Pavyonu, çeşitli özel efektler, animasyon teknikleri, konuşan robotlar, ışık ve ses elemanları ile o günün dünyasını canlandırır. Keşifler Pavyonu ise, son 500 yıldır gerçekleştirilmiş pek çok büyük buluşu sergiler ve ziyaretçilere çeşitli bilimsel deneyler yapabilmeye, teknolojik uygulamaları deneme olanakları sağlar. Gemicilik Pavyonu'nda, ilk ahşap teknelerden en gelişmiş transatlantiklere kadar çeşitli deniz araçları ve coğrafi keşiflere yardımcı olmuş denizcilik buluşları sergilenir. Gelecek Pavyonu, enerji, astronomi, iletişim ve uzay çalışmaları alanlarındaki en son gelişmeleri içerir (Öztürk, 1992).

Bu çalışmalarla birlikte 700000 kişinin yaşadığı Sevilla, geniş kapsamlı yenileme faaliyetleri, yeni bir trafik sistemi ve pek çok değişiklikle modern bir metropole dönüşür. Sevilla, yenilenen altyapısı, yeni köprüleri, yeni Santa Justa Garı, yeni tiyatro binası, Rafael Moneo'nun tasarımı yeni havaalanı, Madrid ve Sevilla arasında başlayan hızlı tren seferleri ile fuara hazır hale getirilir. Colomb'un keşif ön hazırlıklarını yaptığı, bir 15. yüzyıl yapısı olan "Santa Maria de las Cuevas" manastırı restore edilerek şehrin tarihi önemini hatırlatan bir simge olarak kullanılır. Santiago Calatrava'nın tasarımını yaptığı Alamillo Köprüsü (Şekil Ek 1.57) ise eksik olan fuar sembolünün yerini alır [6].

Fuara 87'si ülke pavyonu olmak üzere 101 pavyonun katılımı sağlanır [6]. Fuarda Amerika, Asya, Avrupa, Okyanusya'nın tüm ülkeleriyle ilk kez bir dünya fuarına katılan Kuzey Afrika ve Arap ülkeleri biraraya gelir (Öztürk, 1992). Pavyon tasarımlarında her türlü malzeme kullanılırken, Japonya yeni bir malzeme ile değil, Tadao Ando'nun yalnızca ahşap kullanarak tasarımını yaptığı, 1992 yılında dünyanın en büyük ahşap yapısı olarak yankı uyandıran pavyonu ile fuara katılır (Şekil Ek 1.58). Japon geleneksel mimari biçimleri yorumlanarak tasarlanan pavyonda Ando, farklı bir mimari tavır sergileyerek biçimsel bir sembolizm içine girer (Kandil, 1992). İç mekanda ise bonsai, çiçek düzenlemesi, origami gibi el sanatlarına ve geleneksel Japon kültürüne ağırlık veren bir sergileme anlayışı ile karşılaşılır (Tokcan, 2002). Almanya Pavyonu'nda, Georg Lippsmeier'in tasarımı 54 metre yükseklikte bir pilonun taşıdığı oval çatı konstrüksiyonu dikkati çeker (Şekil Ek 1.59). Nicolas Grimshaw'ın high-tech İngiltere Pavyonu, yapı elemanları parçalar halinde Sevilla'e yollanarak fuar sonrası farklı amaçlar için kullanılmak üzere tasarlanır (Şekil Ek 1.60). Doğal iklimlendirme yöntemleri kullanılarak 18 metre yükseklikteki su perdesi ile soğutulan duvarı ile pavyon, iklimsel şartlarına uygun olarak tasarlanmıştır [6]. Finlandiya ve Danimarka pavyonları basit çizgileri ve boyutlarıyla diğer pavyonlardan ayrılır. İspanya'nın otonom bölgelerinin ayrıca temsil edildiği fuarda, Endülüs Pavyonu yapay gölün kenarında mavi seramiklerle kaplanmış bir kule olarak Juan Resuegra Navarro tarafından tasarlanır. 7500 metrekarelik alanı ile en büyük pavyonlardan biri olan dışı beyaz mermer kaplı İspanya Pavyonu içerisinde Picasso, Dali, Miro ve El Greco'nun eserleri sergilenir. Fuarda, gölge, serinlik ve nem yaratılması ön planda tutulur. Fuar alanında küçük şelaleler ve yüzlerce ağacın kullanıldığı pergola benzeri konstrüksiyonlar gezi alanlarına serinlik getirerek bir mikro-iklim yaratır (Kızılelma, 1992).

### 5.7.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi

Sevilla Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu yarışması, Devlet Bakanlığı tarafından Mimarlar Odası'nın bilgisi dahilinde serbest, ulusal ve tek kademeli olarak yapılır (Anonim, 1989a).

Devlet Bakanlığı, yarışmacılara ve kamuoyuna yarışmanın açılış nedenini şöyle duyurur (Özbay ve Korucuoğlu, 1989): “Kristof Kolomb’un Amerika’nın keşfinin 500. yıldönümü nedeniyle, Avrupa Konseyi’nin himayesi ve desteğinde, İspanya’nın Sevilla şehrinde yapılması planlanan Expo’92 Dünya Sergisi’ne ülkemiz aktif olarak katılacaktır.

“20 Nisan 1992 tarihinde açılıp, 12 Ekim 1992 tarihlerinde sona erecek olan bu sergide, dünya ülkelerinin her alandaki keşif ve buluşları, felsefesi, kültürel, bilimsel, teknik, sosyopolitik ve ekonomik gelişmeleri son 500 yılı kapsayacak şekilde verileceklerdir.

“Öte yandan 1992 yılının Avrupa tek pazarının başlangıç tarihini oluşturması, AT ülkeleri açısından olduğu kadar ülkemiz açısından da büyük önem taşımaktadır.

“Ülkemizin en üst düzeyde ve doğru olarak tanıtılmasına fırsat verecek böyle bir organizasyonda, Türk pavyonunun ülkemiz değerlerini en iyi şekilde yansıtması gerekmektedir.”

Yarışmanın ihtiyaç programı şu maddeleri içerir: giriş ve danışma, çok amaçlı mekan veya mekanlar, 50 ila 60 kişinin yemek yiyebileceği boyutta lokanta, Türk kahvesi, geçici ve daimi sergi yerleri, VIP salonu, satış birimleri, idare, güvenlik ve kumanda odası (Özbay ve Korucuoğlu, 1989).

Yarışma şartnamesinde konuya yönelik şu ifadeler kullanılmıştır (Birsal, 1989): “(...) Dünya sergilerinde ülkelerin diğer ülkelere mesajları sunulmaktadır.

“(...) yaklaşma aracı olarak teknoloji, doğa seçilebileceği gibi sanat, gelenekler, kültür ve ulusların tarihi mirasları (...), insan yapısının seçilmesi olasıdır.”

19 Haziran 1989 tarihinde toplanan yarışma jürisi, 119 proje arasında, “programın yorumunda ve ayrıntılandırılmasında başarı, ulaşılan simgesellik ve temsil yeteneği, mimari boyuttaki yenilik, katkı değeri, anlatım, dil” yönünden eleme yaparak 16 projeyi son değerlendirmeye alır.

Öner Tokcan, Hulusi İ. Gönül ve C. İlder Tokcan’ın tasarımını yaptığı proje, 5/2 oy çokluğu ile birinci seçilir.

600 m<sup>2</sup>’lik bir alan üzerinde farklı kotlara oturan pavyonun girişi en düşük kotta yer alır. Bu kotta, Türkiye turizmine ilişkin bilgilerin verildiği danışma bölümü, VIP salonu, mutfak ve restoran ile çok amaçlı bir salon gibi ana mekanlar; üst kotta ise, geniş bir bahçeden girilen müze ve kafeterya bölümleri yer alır. Pavyonun bahçesinde, kafeteryanın terası ile “Keşifler Çağı” temasına yönelik olarak sahne döşemesi üzerine Piri Reis haritası işlenmiş bir anfiteatro bulunur (Şekil Ek 1.61, 1.62, Ek 1.63, Ek 1.64, Ek 1.65, Ek 1.66, Ek 1.67, Ek 1.68,

Şekil Ek 1.69, Şekil Ek 1.70). Pavyonun çatısı üzerindeki 12,5x25 metre boyutlarındaki çerçeve içerisine fuar sonrasında Türkiye'ye getirilip kullanılmak üzere dev bir ekranın yerleştirilmesi düşünülür, ancak; Devlet Bakanlığı'nın bu ekranın maliyetini fazla bulmasından ötürü, çerçeve, metal iplerden oluşturulmuş bir Türk bayrağı olarak kullanılır (Tokcan, 13 Nisan 2002). İç mekanda, elektronik ekranlar yoluyla ziyaretçiler Türkiye'deki otellerin yerleri ve fiyatları hakkında bilgilendirilir ve bir multivizyon gösterisi sunulur (Kocagöz, 1992).

Jüri raporunda proje şöyle değerlendirilmektedir (Anonim, 1989b): "21 sıra no'lu proje yarışmaya gönderilen diğer projelerden farklı bir yol tutturmuştur. Programı, açık ve kapalı alanlar ve kullanımlar olarak iki parçaya bölmüş ve amaçlarına uygun bir biçimde ustalıklı çözmüştür. Açık ve kapalı alanların/mekanların bitişik ve yakın çevreyle uyumu ve akışkanlığı etkileyici bulunmuştur. Pavyon, çevrede yer alacak olan ve ne şekilde biçimleneceği bilinmeyen kitlelerin arasında, kendi kişiliği ve kimliği ile özgün bir vurgulama yaratmaktadır. Binanın kurgusunda içte ve dışta, canlı aktivitelere sürekli bir açıklık ve çekicilik sağlanarak üstün bir mimari kaliteye ulaşılmıştır. Binanın her noktasında insan ölçeğine saygılı bir tutum sergilenmiştir. İnsanların binaya alınmasında seçilen yöneliş eksenleri kararlı ve işlevsel bulunmuştur.

"Pavyon dönemsel akımların dışında kalarak, geçmişten bugüne, bugünden yarına/geleceğe nelerin alınıp götürülebileceğini bilinçli bir biçimde ortaya koyması; geçmişe ve bugüne ağırbaşlı bakışı, geleceğe uzanan sağlıklı iletilere sahip olması yönlerinden mimarlık literatürüne katkı düzeyinde bulunmuştur.

"Pavyonun tümünde, kalıcı özelliğe sahip öğelerin değerlendirildiği; mimaride zaman, mekan ve doğa öğelerinin dengeli bir biçimde kaynaştırıldığı düzeyli bir yorum gözlenmiştir.

"Ayrıca, proje mekan kararlarındaki kararlılığın yanı sıra; gerek verilerin eksikliğinden, gerekse de programdan gelen birtakım aksaklıkları aşabilecek bir gelişmeye açıklık; değiştirilebilirlik, uyarlanabilirlik potansiyelini taşımaktadır.

"Jüri, pavyonun iletisindeki güçlülüğün yanı sıra, giriş hacmindeki basamakların ve sahanlığın biçimini ve ölçülerini yetersiz bulmuştur. Giriş hacmi yeniden ele alınabilir ve teraslı park alanındaki kot farklılıklarından ve basamaklardan yararlanarak aşağıya ışık süzdürebilir. Aynı şekilde kuzey ve doğu yönündeki sağır duvarlardan da kontrollü ışık alınabilir. Türk kahvesinin konumlandırılmasındaki olumluluk; havuz yönünde suyun üzerinde sarkıtılarak görsel açıdan güçlendirilebilir.

"Özetle, çağlar boyunca akıp gelen ve Cumhuriyet dönemimize de her yönden damgasını

vuran hümanizmaya dönük bir içerik taşıması ve serginin genel amacına ve çağa ileri bir ileti sunması açısından 21 sıra no'lu proje takdirle karşılanmıştır.

“Sergilenecek elemanların ve sergiyi gezenlerin sağlığı açısından müze ve sergi alanlarının daha geniş bir gölgelikle kapatılması önerilebilir. Jüri sergilemeye yönelik mekan organizasyonlarında ve bazı servis ünitelerinin yerseçiminde projenin tümüne hakim duyarlılığın sürdürülmemesini eleştirmiştir.”

Türkiye Fuar Kitapçığı'nda, pavyonda, Türk hamamı, Türk evi maketleri, geleneksel Türk odası gibi farklı sergi aktivitelerinin olduğu yazılıdır (Anonim, 1992b). Giriş katında bulunan çok amaçlı salonda Türk opera sanatçıları konserler verir (Tokcan, 13 Nisan 2002). Ancak, Türkiye adına yapılan gösterilerin büyük kısmı, pavyonda bu amaçlar için düzenlenen mekanlarda değil, fuar için hazırlanan gösteri mekanlarında sunulur (Kocagöz, 1992).

### 5.7.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

1992 Sevilla Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu, rekor sayıda bir katılımın gerçekleştiği bir mimari yarışma sonucunda belirlenmesi, yarışma sonrasında bir kollojyum ve katılan projelerin yer aldığı bir serginin düzenlenmesi, jüri üyeleri ve birçok mimarın katıldığı kollojyumda yarışmanın, projelerin ve fuarda Türkiye'nin nasıl temsil edilmesi gerektiğinin tartışılması açısından diğer pavyonlar arasında örnek gösterilebilir. Dolayısıyla, Türkiye'nin temsili ve görselleştirilmesi yolunda harcanan sınırlı bir çabadan söz edilebilir. Ancak, bu tartışmalar, Türkiye'nin imajına ilişkin alternatif model önerileri oluşturmakta yetersiz kalmıştır.

Yarışmada birinci seçilen ve uygulanan proje, “dönemsel akımların dışında kalarak, geçmişten bugüne, bugünden yarına/geleceğe nelerin alınıp götürülebileceğini bilinçli bir biçimde ortaya koyması; geçmişe ve bugüne ağırbaşlı bakışı, geleceğe uzanan sağlıklı iletilere sahip olması yönlerinden” başarılı bulunur. “Çağlar boyunca akıp gelen ve Cumhuriyet dönemimize de her yönden damgasını vuran hümanizmaya dönük bir içerik taşıması” değerlendirmede öne çıkan bir özelliktir. Bununla birlikte projenin, “çevreci bir mesaj” oluşturduğu düşünülür. Ortaya çıkan ürünü anlamlandırmaya yönelik bu açıklama kalıpları, proje seçiminde tutarlı ölçütlerden yoksun kalındığını ortaya koyar.

Yapılan tartışmalar, konuşmacıların zihinlerindeki Türkiye'ye ilişkin farklı ipuçları verir. Nitekim, “Türkiye'nin kendi üretmediği ve yaratmadığı bir teknoloji” ile temsil edilmesini jürinin uygun görmediğini belirten jüri başkanı Maruf Önal'ın anakronik yaklaşımı ilginç ve düşündürücüdür.

Türkiye'deki otellerin yerleri ve fiyatlarının elektronik ekranlar ile ziyaretçilere sunulması, Türkiye'yi tanıtan multivizyon gösterileri, Sevilla Dünya Fuarı'nın bir turizm fuarına indirildiğinin açık göstergesidir.

Türk hamamı, Türk evi maketleri, geleneksel Türk odası gibi sergi konuları yabancıların görmek istediği Türkiye imajına yöneliktir. Bu sergiler, yüzyıllar boyunca oluşturulan, Türkiye'nin bir "Doğu" ülkesi olduğu fikrini bir kez daha ortaya koymaktan öte gitmez. Bir tarafta, kendini Doğu olarak kabul eden bu tutum; diğer tarafta, öncelikli hedefi Batılılaşmak olan Modernleşme söylemi günümüzde hala süren bir çelişkiyi yansıtır.

Türkiye Pavyonu tasarımını yapan mimarlardan Öner Tokcan (13 Nisan 2002), bir sene boyunca Türkiye'nin tanıtımına ilişkin, Kültür Bakanlığı, Ticaret Bakanlığı, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'nın ilgili birimlerinden yetkililer, ihracaat ürünlerine bağlı olarak İhracaatçılar Birliği temsilcilerinden oluşan bir komisyonla toplantılar yapıldığını, ancak; bu toplantıların üretken olmadığını söyleyerek bunun devlet politikası eksikliğinden kaynaklandığını belirtmiştir. Tokcan'a göre, insanların ayrıntıya girme şansı ve isteğinin olmadığı fuarlarda, ülke tanıtımını yalın bir şekilde yapacak çalışmalar gereklidir. Tokcan, Türkiye'nin tanıtımına yönelik malzemelerin temininin bürokratik nedenlerle kolay olmadığını, Sevilla Dünya Fuarı'nda gösterilmek üzere ilgili kurumlardan Türkiye'yi tanıtıcı filmler istendiğini, bu kurumlardan bulunamadığı için turizm şirketlerinin kendi çektikleri reklam filmlerinin kullanıldığını belirtir. Türkiye'nin imaj tasarımı yapılmak istendiğinde çeşitli zorluklarla karşılaşılması, sorunların, sadece ülkenin nasıl temsil edilmesi gerektiği konusundaki kararsızlık ve karışıklıktan kaynaklanmadığını ortaya koymaktadır.

#### **5.7.4 Basındaki Yansımalar**

##### **5.7.4.1 Mimarlık Çevrelerdeki Yansımalar**

1992 Sevilla Dünya Fuarı'nda Türkiye Pavyonu, 119 projenin katıldığı bir yarışma sonucu elde edilir. Yarışma, katılımcı sayısı, önerilerin çeşitliliği ve seçilen projeye ilişkin yapılan tartışmalarla mimarlık çevrelerinde yankı uyandırır.

Seçici kurul çalışmalarının bitmesinden yaklaşık bir ay kadar sonra yarışma projelerinin yer aldığı bir sergi ile pek çok mimar ve jüri üyesinin katıldığı bir kollojyum düzenlenir.

Jüri çoğunluğu, birinci olan projeyi, "görsel huzur verici yaklaşımı ile en insani öneriyi getiren, tek proje" olarak değerlendirir (Vanlı, 1989).

Melih Birsal (1989) yarışmaya katılan projeleri, üç değişik görüşü yansıtmaları açısından üç

başlık altında toplar: “Tarihi mirasa ağırlık veren, Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden, ‘bilimsel’ bir görüntü yardımıyla çözüm arayan çalışmalar” olarak adlandırdığı birinci grubu, “21. yüzyıla girerken başka bir sözü olmayan toplumların seçtikleri bir çözüm” olarak yorumlar. “Plastik ve konstrüktif araştırmaları içeren çalışmalar” grubunu ise Birsal, “Expo 92 dünya sergisinde dünya mimarisine katkısı olması beklenen, ileri dönük, araştırmaları ve teknolojiyi içeren çalışmalar” olarak değerlendirir. Üçüncü grupta ise, “her iki yöntemin birleşmesinden oluşmuş, hem eskiyi yansıtan hem de yeni bir hava getiren çalışmaları, jürinin bu konudaki hem ekonomik hem ‘vatanpervane’ görünüşünü aksettirici projeler” olarak niteler. Bu üç grubun dışında değerlendirdiği birinci eseri Birsal, “kimsenin düşünmediğini düşünmüş olmak” açısından başarılı bulur.

Jüri başkanı Maruf Önal, “Türkiye’nin kendi üretmediği ve yaratmadığı bir teknoloji” ile temsil edilmesini jürinin uygun görmediğini belirtir (Özbay ve Korucuoğlu, 1989). Jüri üyelerinden Mustafa Yücesan ise birinci projenin seçiliş nedenini şu sözlerle açıklar: “Teknoloji mekanın asıl elemanı olamaz. Ancak mekanı yaratır. Biz bir yanlış yapıyor ve hacim olarak kabul ediyoruz. (...) Mekan, birinci seçilen projede, biçim, form ve teknolojinin önüne geçmiştir. Mekan kapalı, çevrili bir yer değildir. (...) Mekana hayat veren gösterinin insanlarla iletişimidir.” Projenin danışmanlığını yürüten Ragıp Buluç ise, 1985 Tsukuba Dünya Fuarı’nda edindiği tecrübelerden söz ederek “aktiviteler zincirinin kurulmasının zor olduğunu, doğru ekipler kurulur, doğru eşyalar getirilirse projenin başarıya doğru gitme şansının olduğunu” belirtir (Özbay ve Korucuoğlu, 1989).

Jüri üyelerinden Şevki Vanlı jüri raporuna ek olarak bir itiraz raporu verir. Raporundaki eleştirileri şu sözle dile getirir (Vanlı, 1989): “Seçilen proje, fuarda ‘bu dünyada ben de varım’ yarışıyla yüzlerce pavyonun yaratacağı karmaşa (potpuri), içinde, huzuru ve insani değerleri aramayı seçmiş, çekingen, utangaç, elinde bir demet kır çiçeğiyle korku içinde kaldırımda dolaşan kimsesiz kız çocuğudur.

“Son 500 yıllık gelişmelerin dünya tarihinde yarattığı büyük olayların ışığında Türklerin diğer uluslara göndereceği iletilerini bu yaklaşımla kalabalıkların karşısına çıkarmak, söyleyeceği hiçbir şeyi olmamak demektir.

“Hindistan’dan Yugoslavya’ya kadar gösterdiği en büyük başarı, tarihinin en büyük onurunu mimarlık dalında alan Türk ulusunun, diğer uluslara olan iletisi, ‘barış, huzur, insani değerlerden’ önce ‘güzellik’ olacaktır. Jüri, kendini ‘yok’ sayan bir yapı seçerek, şiir, tiyatro, sinema vb. başka sanat dallarıyla anlatılabilecek duygulu iletilerin rollerini mimariye vermek gibi büyük bir yanlış yapmıştır.

“Bu seçimin arkasında, tüm dünya uluslarının mimariyle yarıştıkları bir kültür olimpiyatında sahneye çıkmak korkusu mu vardır? Jüri, belki de ne Türk mimarlarına ne de kendine yeteri kadar güvenmemektedir. Bu nedenle Türk parseline mimari değil, şiirsel simgeli, titreyen, bir küçük bahçenin altına gömülerek gizlenmiş bir ‘insancıl’ yapı koymayı düşünmektedir. Böyle bir bahçe-yapının yetersizliğinin farkına varan proje müellifi, altında Türk pavyonunun yattığı bahçenin başına çok büyük bir ışıklı yazı panosu dikmiştir. Gündüzleri ne idüğü belirsiz bu panoda, geceleri ihracaat mallarının reklamlarının, jürinin ‘insancıl değerlerini’ çok iyi yansıtacağını düşünüyorum.

“(…) Jürinin, büyük olasılıkla 25 metre gabarili pavyonlar arasında bulunan birkaç metre yükseklikteki duvarcıklarda Türk mimarisinden esintiler aramasını, raporda ‘Türk bahçesi’nden söz edilmesini, Sevil güneşinin o, ‘Türk bahçesi’nden nasıl yansıtacağını düşünüyorum.”

Arredamento Dekorasyon dergisinde fuar izlenimlerinin aktarıldığı bir yazıda, Türkiye’nin katılımı hakkındaki “(…) Bu uluslararası fuara ülkemizin de küçük bir pavyonla ve her zamanki gibi mehter takımıyla katılarak, Avrupalılara ‘bizi Viyana kapılarından hatırlarsınız’ demeyi ihmal etmediğini de hemen anımsatalım” satırları ile karşılaşılır (Kızılelma, 1992).

Mimarlık dergisinde de benzer düşünceler şu cümlelerle ifade edilmiştir (Kocagöz, 1992): “(…) Bir akşam üzeri mehter takımı pavyonun önünde gösteri yaptı. (...) Ertesi günkü Expo gazetesinde alaycı bir yazı: Mehter takımı monoray kadar ilgi toplayamadı”. Yazı şöyle devam eder: “Hele yanında gabariyi tam kullanan bir Rank Xeroks pavyonunun yanında sadece ‘bodrum’dan oluşan tavrı ile yapı kaybolup gitmişti. Oysa yarışmada, bunun bir bahçe düzenlemesi olup, ‘çevreci bir mesaj oluşturduğu’ öne sürülmüştü. Expo içinde doğal düzenlemeler, su düzenlemeleri o kadar çok ki; bizim ki ise %70’i sert kaplama olan bir platform durumunda. Bu platonun üzerindeki hacimler ise pres tuğla ile ele alınmış. (...) Bodrum ise (ki bütün faydalı alan bu) bir ‘turizm enformasyon bürosu’. Türkiye’deki otellerin yerleri ve fiyatları, elektronik ekranlar ile ziyaretçilere sunulmuş. Bir de turistik multivizyon gösterisi var. (...) Platformun üzerinde, yani pres tuğlalı bölümün içinde birkaç değerli obje ve elbise sergilenmekte. Ancak bu bölümün, girişi olan ayrı bir mekan olduğu algılanmadığından ziyaretçisi yok gibi. Çok koyu renkli camlar kullanıldığından bazı kişiler de bu bölümün, ‘bodruma ışık veren bir yarım tonoz’ olarak algılandığını söyledi.” Yazarın, “Yarışma sergisini gezerken bazı başarısız ‘geleneksel mimari stilizasyonu’ önerilerini de görmüş ve beğenmemiştim. Şimdi ise bunlardan birisinin bile ilginç olabileceğini düşünüyorum. Nitekim Macarların bu yoldaki başarılıca bir uygulaması bütün Expo afişlerinde yer almakta” sözleri

ise mehter takımına fuarda yer veren anlayışla paralellik taşır.

Yarışmada ödül alan ilk üç proje ve jüri raporları Yapı dergisinde yayınlanmıştır (Anonim, 1989b). Mimarlık dergisinde ise kollogyum özetlenerek ödül alan üç proje ile birlikte mansiyona layık görülen beş adet proje ve satınalma kategorisinde yer alan sekiz adet proje maket fotoğrafları ile birlikte yayınlanmıştır (Özbay ve Korucuoğlu, 1989).

#### **5.7.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar**

1992 Sevilla Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu hakkında mimarlık çevrelerindeki yayınlar haricinde diğer yayınlarda bilgilere rastlanmamıştır.

### **5.8 Lizbon Dünya Fuarı (1998)**

#### **5.8.1 Genelde Lizbon Dünya Fuarı**

20. yüzyılın son dünya fuarı, 22 Mayıs - 30 Eylül 1998 tarihleri arasında Portekiz'in başkenti Lizbon'da gerçekleşir.

Vasco Da Gama'nın Hindistan deniz yolunu keşfinin 500. yıldönümüne rastlayan Lizbon Dünya Fuarı, "Okyanuslar, Gelecek Kuşaklara Miras" teması çerçevesinde düzenlenir. Giderek daha çok yararlanan, dünyanın ekolojik dengesini korumak için hayat kaynağı olan okyanusların karşılaştığı yok olma tehlikesine dikkat çekmek ve alınan önlemleri tartışmak için bu tema belirlenir. "Gelecek Kuşaklara Miras" kavramı iki şekilde ele alınır: okyanusların sunduğu fiziksel ve öğretici nimetlere değer verilmesini sağlamak ve gelecek kuşaklara okyanusları koruma ve sorumluluk duygusu verebilmek. Bu çerçevede fuarın teması birçok altbaşlığa bölünür: "Denizler ve Okyanus Kaynakları Hakkında Bilgi", "Okyanuslar ve Zaman", "Okyanusların ve Dünyanın Ekolojik Dengesi", "Sanat için İlham Kaynağı Olan Okyanuslar". Portekiz'in önerisi doğrultusunda ve Devletlerarası Okyanus Komitesi, UNESCO, Birleşmiş Milletler ve 100 ülkenin de onayı doğrultusunda 1998'in "Uluslararası Okyanuslar Yılı" olarak kabulünün sağlanması ile okyanuslara verilen önem Lizbon Dünya Fuarı ile sınırlı kalmamış olur. Bu gelişmeler Okyanuslar Bağımsız Dünya Komisyonu'nun kuruluşuna yol açar (Anonim, 1998).

Fuar, Lizbon'un doğusunda yer alan Tagus nehrinin kıyısında, eskiden rafineri depolarının bulunduğu 150 hektarlık bir alan üzerine konumlanır (Şekil Ek 1.71). Nehrin iki yakası, Nisan 1998'de bitirilen 14 kilometrelik bir köprüyle birbirine bağlanır. Fuar için yapılan hazırlıklar Lizbon'un doğu bölümünün yenilenmesini ve restorasyonunu sağlar. Fuar nedeniyle 5 kilometrelik bir kıyı düzenlemesi yapılır (Karabey, 1998). Açılan uluslararası fikir

yarışmasının birincisi olarak Portekizli mimar Manuel Salgado fuar alanının planlaması ile görevlendirilir. Planlama, fuar sonrasında kullanılabilen dört adet tema pavyonunun düzenlenmesini içerir. Okyanuslar Pavyonu'nda Lizbon için bir akvaryum tasarlanır. Fuar sonrası Ütopya Pavyonu'nun çok amaçlı salon olarak, Deniz Bilimleri Pavyonu'nun araştırma ve bilim merkezi olarak, Gelecek Pavyonu'nun ise müze olarak kullanılması öngörülür. Okyanuslar Pavyonu olarak adlandırılan "Oseanarium", 200 ayrı çeşit, yaklaşık 15000 deniz canlısının barındığı, Avrupa'nın en büyük akvaryumu olarak fuarda ilgi çeker (Şekil Ek 1.72). Ziyaretçiler denizaltı dünyasını karanlık, serin koridorlardan geçerek ses efektleri eşliğinde seyir pencerelerinden izlerler. Mimar Peter Chermayeff, Osaka Dünya Fuarı için tasarladığı akvaryumu Lizbon'da geliştirmiş olur. Ütopya Pavyonu ile mimar Regino Cruz ve Skidmore, Owings ve Merrill mimarlık bürosu multimedya gösterilerinin yapıldığı 16500 kişilik çok amaçlı bir salon tasarlar. Joao Luis Carrilho da Carça'nın tasarımı Deniz Bilimleri Pavyonu renkli fuar ortamında bir dinlenme noktası olarak düşünülen, yatay bir blok ve 12 metre yükseklikte bir kuleden oluşan boşluksuz, sade bir binadır (Şekil Ek 1.73). Ziyaretçiler bir rampa ile birinci katta bulunan girişten sergi salonlarına ulaşır. Genel yerleşimin yanı sıra, tüm yapılar ve çevre düzeni Portekizli mimarlar tarafından tasarlanır. Portekiz Pavyonu mimar Alvaro Siza'nın imzasını taşır (Şekil Ek 1.74). Siza, pavyon tasarımında cephe düzenlemesine önem vererek birbirinden farklı cepheler yaratır. Pavyon, kuzeyde U formunda zeytin ağaçlarının bulunduğu bir avluya açılır. Liman tarafında ise anıtsal arkadlar yer alır. 140 metre yüksekliğindeki Vasco da Gama Kulesi ise Leonor Janeiro ve Nick Jacobs'un tasarımıdır (Şekil Ek 1.75). Yabancı mimarların gerçekleştirdiği tasarımlar arasında Santiago Calatrava'nın Doğu İstasyonu tasarımı sayılabilir (Şekil Ek 1.76). Doğu İstasyonu için açılan yarışmanın birincisi olan Calatrava, metro, tren otobüs hatları, otoyollar ile havaalanı bağlantısını, otopark ve taksi duraklarını biraraya toplayan tasarımında üst üste duran ve merdivenler, galeriler, tünellerle birbirine bağlı, farklı işlevlerde birçok platform düşünür ve istasyonun çelik taşıyıcılı şeffaf örtüsü ile yaşayan bir merkez olması amaçlar. Konstrüktif netliği, fonksiyonelliği ve çevreye olan açılımı ile istasyon, fuarın girişi ve Olivais semtinin fuayesi görevi görür [7]. Tasarımların çoğunda gölge, güneşin sert etkisi nedeniyle esas belirleyici unsurdur.

155 ülkenin katıldığı Lizbon Dünya Fuarı'nda diğer fuarlardan farklı olarak her ülke kendi pavyon binasını inşa etmez, konuk ülkeler için yapılan sergi salonlarında kendilerine ayrılan yerlerde temsil edilirler (Cumhuriyet, 26 Temmuz 1998). Fuar alanının kuzey tarafına 54 ülkenin yer aldığı, her biri yaklaşık 10000 m<sup>2</sup> büyüklüğünde dört adet salon yerleştirilir. Farklı yükseklikteki çatılarla dalga etkisi yaratılması ve kütlelere dinamik bir görüntü

verilmesi istenir. Güneyde ise postane, banka, sağlık merkezi ve konferans salonlarını içeren bir bina düzenlenir. Manuel Salgado'nun tasarımı olan 50000 m<sup>2</sup> büyüklüğündeki salonda 43 ülke yer alır.

Ülkelerin birçoğu fuarın temasına uygun konseptler geliştirir. Fikirler, üç boyutlu bir bilgisayar oyunu olan "Delphinarium"dan, Rusya'nın Tagus nehrine bir buzdağı kütlesi yerleştirme önerisine dek uzanan bir çeşitlilik gösterir [7].

### 5.8.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi

Lizbon Dünya Fuarı komitesi ile Türk hükümeti arasındaki yazışmalar 1995 yılında başlar ve 18 Ocak 1995'te Portekiz hükümeti Türkiye'yi fuara katılımcı olarak davet eder. Fuar Türkiye'nin katılma kararı, 9 Haziran 1995 tarihinde bildirilir ve katılıma ilişkin sözleşme 28 Kasım 1996 tarihinde imzalanır (Anonim, 1998).

Bu sözleşme ile Türkiye'ye, dört birimden oluşan toplam 1296 m<sup>2</sup>'lik bir pavyon alanı ile restoranların bulunduğu alanda bir lokanta yeri tahsis edilir (Anonim, 1998).

Tüm görsel malzemelerde kullanılacak olan ülke logosu için grafik sanatçılarından oluşan üç ayrı gruba alternatifli çalışmalar yaptırılır. Fuar boyunca gerçekleştirilecek kültürel etkinliklerin ayrıntılı programları yapılır (Anonim, 1998).

Türkiye Pavyonu ve restoranı proje çalışmaları, mimar Ragıp Buluç başkanlığında bir ekip tarafından yapılır. Pavyonun ve restoranın inşaatını yürütecek firmanın belirlenmesi amacıyla 28 Ocak 1998 tarihinde yapılan ihaleyi Arge Yapı San. Tic. Ltd. Şti. kazanır. Bürokratik işlemler, pavyon ve restoran inşaat alanının teslim alınması, projelerin Portekiz normlarına uygun hale getirilerek Lizbon Dünya Fuarı yönetimine onaylatılması ve inşaat izninin alınması sağlandıktan sonra Türkiye Pavyonu'nun inşaatına 5 Nisan 1998 tarihinde başlanır. İnşaat döneminde ağırlıklı olarak İspanyol ekiplerle çalışılır. Creative Designer Eric Teunis ve Türk proje grubunun ortak çalışmaları ile projede yer almayan, Boğaz görüntülerinin yer aldığı ve farklı bir teknoloji ile gerçekleştirilen projeksiyon perdesi, deniz yakamozu etkisinde bir efekt tasarımı, buna uygun müzik ve görüntüler hazırlanır (Anonim, 1998).

Pavyon için İstanbul Deniz Müzesi'nden Sultan Abdülaziz'in 24 metre uzunluğunda, üzeri altın varak işlemeli Saltanat Kayığı Lizbon'a götürülür. Özel olarak yapılan bir konteyner içinde taşınan Saltanat Kayığı, Lizbon'da yüzer tonluk iki vincin ve 55 kişilik özel bir ekibin 9 saatlik bir çalışmasıyla pavyona yerleştirilir. Expo TV, operasyonu canlı olarak yayınlar.

Pavyon, mevcut bir yapının içerisinde yapılmış, fiberoptikten oluşturulmuş bir ışık kubbesi ve duvar yüzeylerindeki saydam fotoğraf panelleriyle tanımlanmış, içinde objelerin sergilendiği

bir mekan düzenlemesidir (Şekil Ek 1.77, Şekil Ek 1.78). Pavyon içerisinde müzik ve fonda akan görüntüler eşliğinde sergilenenler izlenir. Bir platform üzerinde sergilenen Saltanat Kayığı, fuarın en büyük tek parça orjinal eseri olmasından dolayı dikkatleri üzerine toplar. Kayıkla birlikte Türkiye'nin yedi ayrı müzesinden (Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Deniz Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi) eserler getirilir. Saltanat Kayığı boyunca uzanan vitrinlerde sergilenenler arasında Osmanlı dönemine ait denizcilikle ilgili eserler, Piri Reis'in 1526 yılına ait Kitab-ı Bahriye adlı el yazması yer alır. Pavyonda sergilenen diğer eserlerin arasında III. Selim'in donanmaya hediye ettiği altın işlemeli, 14.5x5 metre boyutlarındaki donanma sancağı ve Cem Sultan'ın kaftanı da sayılabilir. Pavyonun ortasında, üzerinden tüm pavyonun ve Saltanat Kayığı'nın izlenebildiği bir gemi güvertesi bulunur. Güvertenin diğer tarafında, sekiz adet vitrin içerisinde Anadolu'daki kazılardan ve gemi batıklarından çıkarılmış eserler sergilenir. Vitrinlerin her iki yanındaki duvarlarda Türkiye'nin tarihi ve doğal güzelliklerinin yansıtıldığı fotoğraflar bulunur. Vitrinlerin arkasında yer alan salonda ise eserlerin geldiği müzeleri, İstanbul'u ve Türkiye batı ve güney sahillerini konu alan bir tanıtım filmi gösterilir. Pavyonda ayrıca, Boğazlarda tanker geçişleri nedeniyle yaşanan tehlike, video gösterisiyle vurgulanır. Pavyonun başka bir köşesinde ise Atatürk köşesi sergilenir (Anonim, 1998).

Türkiye Pavyonu'ndaki etkinlikler dışında Türkiye'nin katılımı, bir hafta süre ile Lizbon'da kalan Savarona Yatı ve büyük beğeni toplayan "Lirik Tarih Gösterisi" ile desteklenir.

### 5.8.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

Mevcut bir mekanın içinde yapılan bir düzenleme olan Türkiye Pavyonu, mistik atmosferi ile beğeni kazanır. Özellikle Saltanat Kayığı, Donanma Sancağı gibi görkemli objeleri, ışık kubbesi ve yansıtıcı yüzeyleri, ses, ışık ve multimedya tekniklerinden faydalanarak yapılmış tasarımıyla, çeşitli malzeme ve tekniklerin kullanılması açısından diğer Türk pavyonlarından farklılık gösterir. Sergilenen objeler ve yapılan etkinlikler, Türkiye'nin tarihi ve kültürel zenginliklerini tüm ihtişamıyla göz önüne serer. Pavyon ilgi çekerek Türkiye'nin varlığından söz ettirmiştir.

Tasarımı gerçekleştiren mimar Ragıp Buluç (13 Nisan 2002), tasarım ilkesini, "Türkiye bir Avrupa ülkesidir ve geçmişi son derece geniş bir kültüre sahiptir. Yani bir bakıma mevcut yanlış imajın aksinin kanıtlanmasıydı ana konseptimiz" sözleriyle açıklar. Buluç, bu sözleriyle tasarımda "modern Türkiye"yi de yansıttığını söylemektedir. Ancak, sergilenenler, modernleşen Türkiye'yi, kendi imajı ile barışık bir biçimde görselleştirmemekte, mevcut olan

imajlar tekrar edilmektedir. Vurgunun özellikle Saltanat Kayığı, Donanma Sancağı, Cem Sultan'ın Kaftanı gibi Osmanlı dönemi nesnelere üzerinde olması, Türkiye'nin bir Doğu ülkesi olduğunu düşünen/düşünmek isteyen ötekilerin (yabancıların) zihnindeki Türkiye'nin dikkate alındığını gösterir. Bu yüzden "modern Türkiye"ye dair pek fazla görüntüye yer vermez. Boğazlardaki tehlikeye dikkati çeken video gösterisi ise Türkiye'deki güncel sorunları yansıtmakla birlikte turizme yönelik bir tanıtım içeriği de taşıması nedeniyle seçilmiş olmalıdır.

#### **5.8.4 Basındaki Yansımalar**

##### **5.8.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar**

Arredamento Mimarlık dergisinde genel olarak Lizbon Fuarı'na ilişkin bir yazı yayınlanmıştır, ancak; Türkiye Pavyonu'nun bir fotoğrafı ve mimarının adı dışında bir bilgiye yer verilmemiştir (Karabey, 1998).

XXI dergisinde Türkiye Pavyonu şu satırlarla değerlendirilir (Anonim, 2000a): "Modernizm hayranlığı ve onu olabildiğince uç noktada temsil etme dileği, Buluç'a birçok deneysel düşüncenin "modern Türkiye" dışavurumunda gerçekleştirilmesini sağlamıştı. Buluç'un nitelikli ve heyecanlı mimarisi, Türkiye'yi "olduğundan çok, olmak istediği" simgesellikte sunmuştu. (...) Modernizmin Türkiye'de özümlemiş ve bürokrasiyi hoşnut edebilmiş türü, artık Batı'da toptan kanıksanmış biraz da modası geçmiş yapı türlerinden sayılıyor."

Daily Lisboa gazetesinde ise, sergilenen Saltanat Kayığı'dan söz edilerek Türk gününde yapılan etkinliklerin de aynı derecede görkemli olduğunu, folklordan çağdaş danslara, mehter takımından moda ve ilahilere uzanan geçmişten bugüne bir yolculuk yapıldığını yazar (Daily Lisboa, 1998).

##### **5.8.4.2 Diğer Yayınlardaki Yansımalar**

1998 Lizbon Dünya Fuarı, düzenlenen organizasyonlarla Türkiye'den giden pek çok gazeteci tarafından ziyaret edilir. Gazetelerde yayınlanan yazılar Türkiye'nin, Almanya ve İspanya ile birlikte en iyi üç pavyondan biri olarak gösterilmesi, pavyonun ziyaretçi yoğunluğu, politikacı, bürokrat ve gazetecilerin katıldığı Türk yürüyüşü ve "Lirik Tarih Gösterisi" üzerinde yoğunlaşır.

Pavyonun yapımını ve tanıtımını üstlenen Arge Yapı ve Yeni Ajans firmalarının yayınladığı fuara ilişkin kitapta Türkiye'nin katılımı hakkında şu satırlar yer alır (Anonim, 1998): "Tarihte denizcilik alanında başarılar kazanmış, ayrıca Piri Reis gibi deniz ve okyanuslar

bilimine büyük katkılarda bulunmuş deniz adamları yetiştiren; üç tarafları denizlerle çevrili bir ülke olan Türkiye'nin Expo'98'de özel bir yeri olacağı çok açıktı.

“Folklor ekipleri, İzmir Olgunlaşma Enstitüsü kıyafetlerinin sergilendiği defileler, semazenler, mehter takımı gösterileri ülkemizin tanıtımına büyük katkılarda bulundu.”

Milliyet Gazetesi'nde ise “Geçmişle günümüzü yansıtan Türk pavyonunda ileriye dönük bir mesaj olmaması dikkat çekerken ‘Saltanat Kayığı’ fuarın en ilgi gören eseri olarak göze çarpıyor” satırları yer alır (Milliyet, 23 Haziran 1998).

## 5.9 Hannover Dünya Fuarı (2000)

### 5.9.1 Genelde Hannover Dünya Fuarı

1 Haziran-31 Ekim 2000 tarihleri arasında düzenlenen Hannover Dünya Fuarı'nın, BIE'ye resmi başvurusu 14 Aralık 1988 tarihinde yapılır ve 14 Haziran 1990 tarihinde bu başvuru BIE tarafından kabul edilir.

Fuar alanı olarak kullanılmak üzere 100 hektarı daha önceden var olan Deutsche Messe AG'a ait olan bölge belirlenir ve 60 hektar alan daha altyapısı hazırlanarak eklenir. Arnaboldi/Cavadini Mimarlık Bürosu 1992 yılında açılan uluslararası fikir yarışmasını kazanarak fuar alanının masterplanını hazırlar. 1994 yılında Fuar Organizasyon Komitesi kurularak Brigit Breuel genel yönetici olarak atanır. 1996 yılında ise inşa faaliyetlerine başlanır. 1998 Lizbon Dünya Fuarı Almanya Pavyonu'nda, iki yıl sonra yapılacak olan Hannover Dünya Fuarı'nın tanıtımının yapılmasıyla ön hazırlıklar başlamış olur [8].

Hannover Dünya Fuarı'nda “İnsan, Doğa, Teknoloji: Yeni Bir Dünya Oluşuyor” teması altında, “bilgi, enformasyon ve iletişim”, “gezegenimizin vizyonu”, “çalışma yaşamının gerçeği”, “mobilité”, “temel ihtiyaçlar”, “beslenme”, “insan”, “sağlığın geleceği”, “çevre, tarım, iklim”, “enerji” konularında tematik parklarda sunumlar yapılır. Konularını 1992 Rio de Janeiro'da gerçekleştirilmiş olan Çevre Konferansı'nın sonuçları, Agenda 21'den alan fuarda, insanın teknoloji ve doğa ile daha uyumlu bir gelecek için sorumlulukları üzerinde durulur. Hannover Dünya Fuarı'nın yeni yüzyılın başında açılışının önemli bir farklılık getirdiğine işaret eden fuarın genel yöneticisi Brigit Breuel, aşırı yüksek maliyetli prestij yapılarının, bir daha hiç kullanılmayacak tasarımlar için yapılan savurganlıkların bu fuarda yaşanmamasını amaçladıklarını belirtir. Breuel, fuarın ana programının “sürdürülebilirlik” olduğunu belirterek şunları söyler: “Expo 2000'de, geleceği güvence altına alabilmek için günümüzün sorunlarını irdelenmektedir. Bu bağlamda ‘sürdürülebilirlik’ ana motiftir. (...)

Fuarda, uygarlıkların değişimindeki yeni sorunlar, değişen değerler, düşünceler, toplumsal yapılar, küreselleşme süreci ve geleceğe yönelik yeni öneri ve çözümler işlenmektedir. Ortak nokta, insan, doğa ve teknik arasındaki ilişkiler bütünüdür” (Çimen, 2000).

Tema parkı, dünya çapındaki projeler, ülke pavyonları ve çeşitli etkinlikler üzerine kurulan fuara, 173 ülke ve 9 uluslararası kuruluş katılır. Az gelişmiş ülkelerin fuara katılımları desteklenerek bu konu için bir fon ayırılır. Amerika ise Hannover Dünya Fuarı’na katılmaz.

İsviçre, fuara Peter Zumthor’un tasarımı “açık küp” ile katılır. Zumthor, yeni doğranmış 3000 m<sup>3</sup> ahşabı mertek çivi, vida, vb. kullanmadan üstüste istifleyerek yüksek tavanlı bir tür labirent oluşturur. Böylece, fuarın temasına uygun olarak pavyon söküldüğünde tamamının yeniden kullanılabilmesini amaçlar. Gün ışığının farklı etkilerinin mekanı zenginleştirdiği pavyon, ahşap yüzeye yansıyan lazer yazılar ve özgün canlı müzikler ile tüm duyu organlarına hitap eder (Anonim, 2000b).

Hollanda, MRDV mimarlık gubunun tasarımı ile yüzçölçümü küçük bir ülkenin mekan ve toprak ile ilişkilerini sergilemeyi amaçlar. Altı katlı ve her katı farklı bir yapay doğa mekanını anlatan tasarım, mekan çeşitlemesi ve izlenim zenginliği açısından fuarda adından söz ettirir. Ziyaretçiler asansör ile en üst kata çıkarılarak çatıda oluşturulmuş gölet, restoran olarak kullanılan bir ada ve yeldeğirmenlerine ulaştırılır. Bir alt katta teras katından suların süzüldüğü bir çelik perde ile sınırlı, Hollanda’nın tanıtıldığı film odaları bulunur. Bu katın altında ise ziyaretçiler kendilerini bir ormanda bulur. Ağaç kökleri için oluşturulmuş saksılar bu katın altında ziyaretçileri karşılar. Bir alt kata inildiğinde Hollanda’nın tarım ve bahçecilikle ilgili bilimsel araştırma ve çalışmalarını simgeleyen küçük saksılardaki yüzlerce çiçek sergilenir. Gelgitlerin etkisini gösteren beton kumullar ise en alt katta yer alır (Anonim, 2000b).

Shigeru Ban, fuar hedeflerine uygun, tümüyle yeniden kullanılabilir 20 cm. çapındaki dönüşümlü kağıttan üretilmiş sarmal tüplerden oluşan büyük bir tonoz olan Japonya Pavyonu tasarımı ile kağıt yapı çözümlerinin anıtsal yapı ölçeğinde de geçerli olduğunu kanıtlar (Özkan, 2000).

Von Gerkan, Marg tasarımı Dünya Kiliseler Birliği Pavyonu’nda iki cam arasına doldurulan şırınga, termometre, mantar, pamuk, kuştüyü gibi gündelik endüstri ürünlerinin ışığı süzmesiyle oluşturulan bir mekan yaratılır (Anonim, 2000b).

### 5.9.2 Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi\*

Hannover Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu, Turizm Bakanlığı'nın isteği üzerine Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından T.C. İş Bankası ve İMKB'nin sponsorluğunda gerçekleştirilir. Proje, ana müteahhit Hallesche Mitteldeutsche Bau AG, statik proje için Peter Budde, iç mekan uygulaması Önder Küçükerman danışmanlığında Arasta A.Ş. ve dDf firmaları, peyzaj danışmanı Murat Pilevneli, aydınlatma danışmanı Zeki Kadirbeyoğlu ile birlikte yürütülür.

Bina, kalıcı olacak şekilde Alman şartnamelerine göre inşa edilip, fuardan sonra Türkiye'nin çok amaçlı salon olarak kullanabilmesi için tasarlanır. 2400 m<sup>2</sup> büyüklüğünde bir arsa üzerinde 1943 m<sup>2</sup>'lik bir inşaat alanı olan pavyon, cam ve çelikten oluşturulmuş bir iç kabuğu çevreleyen bir ahşap dış kabuktan oluşur.

Doğal ahşap kafes, binaya giren doğal ışığı kontrol etme işleviyle emprenye edilmiş çam ağacından yapılmıştır. Dış etkenlerden korumak amacıyla özel bir boyayla kaplanan ahşap, doğal ağacın iç dokusunu teneffüs ettirebilecek şekilde oluşturulur. Ahşap kafes, 60 metre uzunluğunda 13 metre yüksekliğinde olup, 30x30 cm. karolajlardan oluşur.

Ahşap platformlar, bina içinde kendi kendini taşıyan +4.10, +3.00 ve +1.50 gibi üç ayrı kotta bulunan ahşap merdivenlerle birbirine bağlanmıştır. 11x11 metrelik, kare formlarda olan ahşap platformlarda ahşap kafeste olduğu gibi emprenye edilmiş çam ağacı kullanılır. +4.10 kotundaki ahşap platform, üzerinde duran ve altında aslı olan küreyi böler.

Çelik uzay kafes sisteminde oluşan 7,5 metre çapındaki küre metalik pleksi panellerle örtülür. +3.00 ana kotundaki giriş platformu, 6 metre uzunluğunda, 60 cm. genişliğindedir. Bunun üzerinde yekpare camdan ve ahşap ayaklardan oluşan ve 600 kırmızı lalenin bulunduğu karşılama bankosu yer alır. Nemrut Dağı'ndaki bire bir boyuttaki steller bankonun arka bölümünde cam koruma altında sergilenir.

+1.50 platformunun ortasında sekiz adet cam panelden oluşan simgesel "Hayat Ağacı" ve İznik Çinisi (hayat ağacı) yer alır. Aynı platformun sağ ve solunda cam saksılar içinde turunçgiller yaşamlarını sürdürür.

0.00 kotunda iki zeytin ağacının arasında yer alan suların içindeki bitkiler sergilenirken, -1.50 kotunda ise kendini taşıyan konstrüksiyonu ile üç boyutlu perde, iç mimariyi bütünler. Platform altlarında İznik çinileri, takılar, kitap satış yerinin olduğu "pazar yeri" ve kişisel olarak internete girme imkanı sağlayan "workstation"lar bulunur. Bu fonksiyonları bağlayan koridor üzerinde "flat screen" monitörler dizilidir.

\* Bu bilgiler için, Domus dergisinin 6. sayısında Tabanlıoğlu Mimarlık ve Danışmanlık tarafından kaleme alınan metinden yararlanılmıştır.

Binadaki iç kabuk “cam-çelik-aliminyum”un kullanıldığı bir strüktürden oluşmaktadır. 300x150 cm. ebatlarındaki cephe kaplamaları çelik ana taşıyıcılı aliminyum giydirme cephe sistemi ile taşır. Cam cephedeki hareketli mekanizmalar doğal havalandırma fonksiyonunun bir parçasını oluşturur. İç kabuğun tümüyle cam olması binaya şeffaf ve aydınlık bir ortam sağlar. Çatıda yer alan polikarbonat kaplı aliminyum piramitler kontrollü doğal ışık ve hareketli mekanizmalar sayesinde doğal havalandırma, duman kapakları işlevini yerine getirir. Cephe ve çatıdaki kontrollü mekanizmalar yoluyla sıcak ve ılık mevsimlerde doğal havalandırma yapıldığı için binada klima sistemine gerek kalmaz. Binanın ısıtma problemi yerden ısıtma sistemi ile çözülmüştür.

Yapının saydamlığı iki anlamda işlevseldir; günbatımına dek doğal ışık iç mekanı aydınlatır. Günbatımından sonra ise yapının yapay iç aydınlatması bütünüyle dışarıdan algılanır. Bundan dolayı, dış mekan ve cephe aydınlatılmasına gerek duyulmaz. Binanın ana mekanları olan cam küpler üzerindeki spotlar (70w dar açılı soğuk ışık), “par 56” aydınlatması (300w, sıcak ışık) ve en direkt aydınlatma halojen aydınlatmalardan oluşur. Bu sistemler hem genel mekanların aydınlatılması hem de sergilenen objelerin vurgulanmasına katkı sağlar. Binanın sergi mekanlarında halojen ampuller kullanılarak sıcak bir atmosfer elde edilmesine çalışılır. Ayrıca bazı mekanlarda heykel lensleri kullanılarak objeler üzerinde oval bir ışık elde edilir. Binanın peyzaj düzenlemesi Türk Akdeniz bitki örtüsüne uygun bir şekilde oluşturulur. Bu amaçla zeytin, muz, turuncgiller ağaçları ve çeşitli sazlar kullanılır.

50 kişilik tekne formu, 16 metre uzunluğunda yekpare bir masanın bulunduğu “sofra”nın duvarlarını İznik çinileri süsler.

Doğal ahşap parke zemini olan sergi salonu çeşitli heykel ve obje sergisi amaçlıdır. Binanın son çıkış bölümünde İlhan Koman’ın Akdeniz Heykeli ve etrafını saran İznik çinili havuz yer alır (Şekil Ek 1.79, Şekil Ek 1.80, Şekil Ek 1.81, Şekil Ek 1.82, Şekil Ek 1.83, Şekil Ek 1.84).

### 5.9.3 Türkiye Pavyonu Tasarımı

Türkiye Pavyonu’nu hazırlayan ekip geliştirdikleri imaj tasarımını şöyle ifade eder: “Expo 2000 Türkiye Pavyonu, ülke imajını, doğa-teknoloji, doğu-batı, geçmiş-gelecek boyutlarını kat ederken onları, uyumlu bir çeşitlilik içinde birleştiren ‘insan’ ekseninde yansıtmayı hedefleyen bir konsept sergisi düzleminde ele alınmıştır. (...) Tüm pavyon bir anlamda Anadolu insanının zihinsel ve duygusal evreninin kavramsal haritası olarak kurgulanıyor. Bu haritada, Anadolu’nun barışçıl geleneği, yani insan ile doğa, Doğu ile Batı arasında kurduğu bilgece uyum, sürdürülebilirlik için yeni bir paradigma olarak şekilleniyor.

“Sergide konumlanan evren, üretimiyle tanrılar katına yükselen insana duyulan Anadolu inancını, tanrılarla yapılan anlaşma dolayısıyla, güçlü, yalın, kıraç, ürkütücü doğa ile kurulan barışçıl ilişki konseptini yansıtıyor. (...) Bu bakımdan Türkiye Pavyonu, genel konsepti ‘İnsan, Doğa, Teknoloji’ olan Expo 2000’de, doğa, kültür ve teknoloji boyutlarını insan ekseninde barışçıl bir biçimde birleştiren, Anadolu’nun binlerce yıllık akıl ve duygu bağını vurgulayan bir anlamda tasarlanmıştır.”

#### 5.9.4 Basındaki Yansımalar

##### 5.9.4.1 Mimarlık Çevrelerindeki Yansımalar

Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından kaleme alınmış Türkiye Pavyonu’nun tasarım ilkelerini, konseptini ve özelliklerini betimleyen bir yazı *Domus*, *Yapı*, *Ege Mimarlık* dergilerinde yayınlanarak pavyonun özellikle mimarlık çevrelerinde tanınmasını sağlamıştır.

XXI dergisinde ise pavyonun Türkiye’nin imajına ilişkin söyledikleri şu şekilde ifade edilir (Anonim, 2000a): “Tabanlıoğlu ve Türkiye artık uluslararası ortamda varlık göstermek konusunda fıstık, üzüm, kayısı kurusu ve (köylünün kendisinin bile artık giymediği) çorabı, halhalı ile Efes Harabeleri, Sultanahmet ve Aspendos’un biktirdiğinin bilincinde. Konuya, aşırı dikkatli, çekingen ve tutucu bir çağdaşlıkla yaklaşmışlar.

“Hannover’deki varlığımız, bizim bir türlü vazgeçemediğimiz; ama bir taraftan da çekindiğimiz Modernizmimiz ile, bilinçaltımızda yatan ancak denetim altında salıverilen özlemci (nostalgic) folklorculuğumuzu birleştirmekte. Bir bakıma Türkiye’nin 2000 gerçeğini tam olarak yansıtıyor.”

Bu satırlar, Türkiye’nin kendi imajına ilişkin var olan zihin karışıklığını gösterir. Sergilemekten bıkkıldığı söylenen görüntüler, Türkiye’yi görselleştirmekte kullanılan en tarafsız ve en içeriksiz imgelerdir. Hannover Dünya Fuarı’nda da Nemrut Dağı stelleri, lale motifleri gibi benzer imgeler kullanılmıştır. Bu imgelerin seçimi yazıda belirtilen “çekingenliği” yansıtır. Çünkü Türkiye hakkında oluşmuş imgeleri yıkmanın kolay olmadığı görülmekte ve “orta yolcu” bir tutum sergilenmektedir.

Arkitekt dergisinde yayınlanan (Erengözgin, 2000), “Çelik yapıyı ahşaptan sıyırdığınızda Yunanistan Pavyonu ile önemli bir akrabalığı var.(...) Yıllardır alaturkalığı temsil ettiğini sandığımız ahşap kafeslerden gına gelmiş olsa da, sanırım süre azlığından bu kolaycılığa sığınan meslektaşımızı hoş görüp, çelik yapının ahşapla ısıtılma gayretini kutlamak gerek. (...) Fakat, daha önceki benzer benzemez örneklere göre daha medyatik ve eli yüzü düzgün olması

bize yetecek mi?(...) Bu çözüm ve mimari yaklaşım bize yeter mi? Düşünmemiz gereken sorular sanırım bunlar” sözleriyle yazar, pavyon, kendi zihnindeki Türkiye görüntüsünü yansıtmadığı için eleştirel bir tutum sergilemektedir.

Arredamento Mimarlık dergisinde ise Suha Özkan Türkiye Pavyonu’na ilişkin şu satırlara yer verir (Özkan, 2000): “Mimarların konuya dürüst, alçakgönüllü yaklaşımları övgüye değer. Öncelikle sözünü ettiğim seminerde de övgü alan bu yapı üç aydan kısa bir süre içinde gerçekleştirilmiş olmasına karşın kalıcı olduğunu vurgulayan olgun bir yapı. Soyut varlığında belirgin bir ‘Türk Modernizmi’ duyumsaması var ki, bu bir bakıma özümlemiş bir dışavurum.

“(…) Yapının iki aşamalı çeperle (kafes sonra cam) sunduğu iletim, çok soyut ama modern biçimde Anadolu mimarlığında olagelen, bir bakıma son yetmiş yıldır unutulmuş yapı geleneğine gönderme yapmakta. Yapıya erişimi simgeleyen köprü hem Anadolu’nun coğrafi ve kültürel köprü konumuna değinmekte hem de ziyaretçileri yapıya daha yüksek bir açıdan ve sergilemenin orta yerine her üç boyutta erişirmekte.

“İç sergilemede ise Anadolu uygarlığını Hristiyanlık ve İslam öncesine götüren bir Nemrut sanal gösterisi ile Türkiye’yi çağdaş ve kutuplaşmış dinler ikileminden çıkarıp öylesine ‘ezeli’ bir imge yaratıyor ve Türkiye’yi evrensel bir kültürün odağına yerleştiriyor olması gururla izleniyor.

“Tüm sergilemenin tarih derinliğindeki bu varlığının bizim çok kaygılandığımız ‘imajımız’ için olumlu bir katkı olduğunu kabullenmek gerek. İyi düşünülmüş sağduyu eseri bir tasarım. Bugüne değin çanak, çömlek, kilim, heybe, çorap, sübük, peyke, oya, yemeni, peştamal, vb. ile simgelenen Anadolu kültürüne yeni bir sunuş getiriyor.

“(…) Expo 2000’de kültürümüzü kendimize değil çağdaş evrene sergiliyorduk. Bu sunuşun amacına eriştiğine inanıyorum.”

#### 5.9.4.2 Diğer Yayınlarıdaki Yansımalar

Popüler basında Türkiye Pavyonu mimarlık çevrelerinde olduğu kadar yankı uyandırmamıştır.

Milliyet gazetesinde pavyona ilişkin övgü dolu satırlar yayınlanır. Fuarı ve Türk pavyonunu ziyaret eden bir gazeteci, şu sözlerle beğenisini ifade eder (Asena, 2000): “(…) Üründen çok fikrin görüldüğü, bir konseptin yaratıldığı, tamamıyla kültüre dayalı, sade, zarif, büyüleyici bir Türkiye Pavyonu hiç beklemiyordum.”

Ancak, yazıda belirtilen fikre dayalı olma özelliği, Türkiye hakkında fikir sahibi olan

ziyaretçilerin kavrayabileceği bir kriterdir. İlk el sıkışma figürünün Anadolu'da bulunmuş olması, buradan hareketle doğa ve insan arasındaki uyumun pavyonda anlatılmak istenmesi, binaya girişi sağlayan köprünün Doğu ile Batı'yı birleştiren bir köprü görevi görmesi ya da pavyon etrafındaki suyun Türkiye'nin üç tarafı denizlerle kaplı bir ülke olduğuna atıfta bulunması gibi sembolik anlatımlar, elde bulunan tarihsel malzemenin idealize edilmesidir.



## 6. SONUÇLAR

Türkiye'nin, Cumhuriyet'in ilanından sonra katıldığı ilk uluslararası sergi olan Peşte Sergisi'nden (1930) en son katılmış olduğu Hannover Dünya Fuarı'na (2000) dek gerçekleştirdiği Türkiye Pavyonu tasarımları, uluslararası dünya fuarlarında ülkenin kendisini nasıl tanımladığını görmek açısından önem taşır.

Evrensel düzeyde yapılan tüm etkinliklerde olduğu gibi uluslararası dünya fuarlarında da öncelikli olarak amaçlananın tanıtım yoluyla geniş kitlelere ulaşmak olduğu düşünülürse, pavyonlar mimari bir öge olarak hem kendileri, hem de içlerinde sergilenen nesnelere ve düzenlenen etkinliklerle birer "imaj tasarımı"\* olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu çalışma kapsamında ele alınan Türk pavyonlarının, Türkiye'nin ve/veya Türk kimliğinin görselleştirildiği mekanlar olduğu söylenebilir.

Başlıbaşına birer iletişim tasarımı girişimi olan fuar pavyonlarının, sadece "içi doldurulacak bir kutu" olmaktan çıkıp görülebilir ve gezilebilir kılınması için, kapsamlı bir düşünsel arka planının varlığına dayalı bir çalışma gerekir. Oysa, Türkiye'nin tüm uluslararası katılımlarında ortaya çıkan ürünlerde, bir düşünsel arka plan yoksunluğu gözlenir. Türkiye'nin kendi imaj tasarımını yap(a)maması bu konudaki temel sorunu oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında ele alınan dünya fuarlarına birbirinden farklı tasarımlar ile katılmış olunmasına rağmen; sergilenenler, genellikle benzer konseptleri içerir. Her katılım, bir önceki katılımın konseptine, daha önce düşünülmüştüğüne yaslanır. Bu mekanlar, Türkiye'nin görselleştirilmesi gereken ortamlar olmaktan öte, çoğu zaman adeta Türk turizminin görselleştirildiği, Türkiye'yi tanıtmak adına naif reçetelerin sunulduğu mekanlar haline gelir. Bu durum, Türkiye'nin kendi imajına yönelik çok fazla düşünsel bir emek harcamadığı, kendi "görüntüsü"nü ne olması ve ne olduğu konusunda kolay kolay karar veremediği izlenimini doğurur. Oysa, kimi pavyon tasarımlarının belirlenmesi sürecinde, oluşturulan komisyonlarda ülkenin nasıl temsil edilmesi gerektiği konusunda hararetli tartışmaların yapıldığı çeşitli yayınlardan ve görüşülen mimarlardan öğrenilmiştir\*\*. Aynı zamanda, pavyon tasarımcıları, kimi zaman kendilerine dayatılmış program ve konseptlerle, kimi zaman ise konsept belirleyici oluşumlarda mimar olarak ağırlıklarını koymak suretiyle iyi niyetli çalışmalar içine girdiklerini yapılan görüşmelerde dile getirmişlerdir. Bu çelişkili durum, herşeyden önce Türkiye'nin imaj tasarımını yapmanın çok güç olduğunu ortaya koymaktadır.

\* Bu tanımlama Prof.Dr. Uğur Tanyeli'ye aittir.

\*\* Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz. 5.7.2 "Sevilla Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu'na İlişkin Genel Bilgi".

Ancak bugün bile aşılamayan, Türkiye'nin imaj tasarımına ilişkin içerik zaafiyetinin ve bu konudaki düşünsel arka plan yoksunluğunun nedenlerini sorgulamak gerekiyor. Türkiye, şimdiye kadar olan katılımlarıyla, uluslararası dünya fuarlarında kendini nasıl görmek ve göstermek istemiştir? Bu sorunun birden fazla cevabı olmalıdır.

Öncelikle, Türkiye'nin kendi imajı hakkında fazla "kayıtlı" bir bakışının olduğu düşünülebilir. İlk uluslararası katılımında bu kayıtlılık, dönemin Batılılaşma-Çağdaşlaşma söylemlerinin egemenliğinde oluşu nedeniyle kolay çözülmüş gibidir. 1930 Peşte Sergisi'nde yeni Cumhuriyet'le birlikte ivme kazanan Batılılaşma hareketi ve ulusallaşmanın gerektirdiği yeni kimlik kurgusu; pavyonun ne tarihsel ne de mekansal hiçbir yerel göndergeyi dikkate almayan yapısı ve pavyonun merkezine yerleştirilmiş olan Atatürk büstü ile tasarıma da yansır. Dolayısıyla, pavyon "şarklılıktan" kurtulma ve "asrileşme" özlemlerinin bir sembolü olarak "olmak isteneni" yansıtır. Ama bu kararlı ve kestirme imaj kurgusu bir daha hiç yinelenmeyecektir. Engel, olması istenen imajlar dışında "öteki"lerin (yabancıların) zihnindeki imajların da dikkate alınmak zorunda olmasından kaynaklanır. Türkiye'nin gerçeği sanılan yüzyıllar içinde oluş(turul)muş Doğu imajı, kimi zaman pavyon tasarımlarında kabullenilir. 19 yüzyılda bu durum kabullenilerek esin kaynağı, Türk camisi, Türk çeşmesi olan pavyon tasarımlarıyla Osmanlı Devleti temsil edilmiştir. Ancak 20. yüzyıla geldiğinde durum farklıdır. Hem Doğu ülkesi olmak istenmemekte ve bu doğrultuda Osmanlı "öteki" olarak nitelenmekte, hem de Doğu ülkesini çağrıştıracak sergi elemanları, cephe motifleri gibi öğelere başvurularak Osmanlı en verimli kaynak olarak kullanılmaktadır. Doğu hakkında bilinçli ve maksatlı üretilen bilgilerin toplamı olan Oryantalizm'in (Said, 1995) yarattığı imgeler Türk pavyonlarının üzerinde fazla düşünülmeden kullanılır. Bu durum bugün bile hala aşılamayan bir çelişkiyi yansıtır. ABD'de 20 yıldır geleneksel olarak düzenlenen Türk yürüyüşlerinde mehter takımının en ön saflarda yerini alması bu çelişkinin en güncel örneği olarak verilebilir (Milliyet, 14 Nisan 2002). "Geleneğin bir parçası" olarak kabul edilen mehter takımı dominant bir öge olarak Türk imajının vazgeçilmez bir parçasıdır. Ne var ki, bu aynı zamanda militarist ve amaçsızcasına savaşçı olarak tanımlanan Türkiye kimliğine yönelik oryantalist kurgunun da bir bileşenidir. Sonuçta Batı'nın "ötekileştirme" aracı olan bir militarist imaj, ötekileştirilenler tarafından da kabullenilmiş olmaktadır. Günümüzde, büyük otellerin içinde adeta standartlaşan şark köşelerini, kilim desenli döşemelik kumaşları, servis elemanlarının kıyafetlerini var eden anlayışı Türkiye Pavyonları'nda da görmek mümkündür. Osmanlı mimarlığına yapılmış göndermeler içeren 1939 New York Fuarı Türk Pavyonu, Batılıların oryantalist kültürel paradigmatları ile tasvir edilmiş Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil eder. Sergilenen, Demokrasiye Doğru, Toleransa Doğru, İnsan ve Sanat başlıklı kolajlar ise

bir çeşit antioryantalist söylem olarak sunulur. Türk kadınına dair verilen bilgiler ise kadının modern rolünün kabul edildiğini göstermek ister. Şerif Mardin'in (2002) ifadesiyle "modern Türkiye'nin türdeş olduğu miti", yalnızca bir kısım Türk kadınına tarif eden "modern Türk kadını" kavramı ile vurgulanır. Tüm toplumlar gibi Türk toplumunun da çeşitlilik içeren gerçek bir toplum olduğu, ideolojik angajmanlar nedeniyle düşünülmez. Sergilenenlerle beraber ortaya çıkan sonuç-ürün, Türkiye imajının özünde nasıl bir kararsızlık ve karışıklık taşıdığına işaret eder.

Bu çalışmada incelenen Türkiye Pavyonları'nın içerik ve dış kabuk olarak ayrı mesajlar taşıdığı, ülkenin imajına yönelik güncel bir kurgunun yapılamadığı, dolayısıyla kurgunun doğrudan bir parçası olacak ve sergileme sürecine katılacak mimari bir tavrın geliştirilmediği görülmektedir. Bununla birlikte, modernleşen, kendi iç çelişkileri olan bugünün Türkiye'si'ni, gerçekliğinden yalıtmadan sunacak bir imaj tasarımının yapılmasının önemi ve gerekliliği yadsınamaz.



**KAYNAKLAR**

- Alkan, M.Ö.(Ed.), (2001), Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, Cilt I, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Alsaç, Ü., (1976), Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, K.T.Ü. Baskı Atelyesi, Trabzon.
- Anonim, (1931), "Peşte Sergisinde Türk Pavyonu", Mimar, 6.
- Anonim, (1938), "Milli Mimari Meselesi ve Cereyanlar", Arkitekt, 3: 95.
- Anonim, (1939), "1939 New-York Dünya Sergisinde Türk Pavyonu Projesi", Arkitekt, 7-8: 153-155.
- Anonim, (1957), "1958 Brüksel Beynelmillel Sergisi Türk Paviyonu", Arkitekt, 287: 63-68.
- Anonim, (1958a), "Pavillons Nationaux", Revue Internationale D'eclairage, 3-4: 112.
- Anonim, (1958b), "Bruxelles 1958", L'architecture d'aujourd'hui, 76: 96-103.
- Anonim,(1962), "1964-1965 New York Dünya Fuarında İnşa Edilecek Türkiye Pavyonu Proje Yarışması", Arkitekt, 308: 101-109.
- Anonim, (1968), "Muhlis Türkmen", Arkitekt, 331.
- Anonim, (1970a), Structure, Space, Mankind: Expo 70, The Second Architectural Convention of Japan (Ed.), Osaka.
- Anonim, (1970b), "Osaka 70: Die letzte Weltausstellung", Werk, 11: 723.
- Anonim, (1970c), "Expo 70", Arkitekt, F. Beşkardeş (Çev.), 340: 175-183.
- Anonim, (1985), "Tsukuba Expo'85", The Japan Architect, 338: 16.
- Anonim, (1989a), "Expo 92 Dünya Sergisi", Mimarlık, 234: 17.
- Anonim, (1989b), "Expo'92 Dünya Sergisi Türk Pavyonu Mimari Proje Yarışması", Yapı, 95: 54-65.
- Anonim, (1991), "Die Geschichte der Weltausstellungsarchitektur", Wettbewerbe, 100: 80-83.
- Anonim, (1992a), "Expo'92 Sevilla: Imagine It" (Sevilla Dünya Fuarı Kitapçığı).
- Anonim, (1992b), "Expo'92" (Türkiye Fuar Kitapçığı).
- Anonim, (1996), "Muhlis Türkmen Mimarlığı", Mimarlık&Dekorasyon, 53: 54-100.
- Anonim, (1998), "Expo'98 Dünya Fuarı" (Türkiye Fuar Kitapçığı).
- Anonim, (2000a), "Hannover 2000'de Türkiye", XXI, 3: 94-95.
- Anonim, (2000b), "Schau der Nationen", Deutschland, 2: 28-37.
- Appelbaum, S., (1980), "The Chicago World's Fair of 1893", Dover Publications, Inc., New York.
- Aru, K.A., (1970), "Expo 64-65 New York, Expo 67 Montreal, Expo 70 Osaka'nın Dünyanın Geleceği İçin Düşündürdükleri", Mimarlık, 84: 32-36.
- Batur, A., (1998), "1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı", Bilanço'98: 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Batur, A., (2000), "19. Yüzyıl Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Yapıları", Yapı, 225: 67-72.
- Batur, A., (2001), "Milli Olarak Adlandırılan Mimari Eğilimler", Mimarlık, 298: 42-46.

- Bektaş, C., (1970), "Expo 70'den Bir İki İzlenim", Mimarlık, 84: 37-41.
- Benjamin, W., (2002), Pasajlar, Yapı Kredi Yayınları, A. Cemal (Çev.), İstanbul.
- Berman, M., (1999), Katı Olan Herşey Buharlaşıyor-Modernite Deneyimi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Birsel, M., (1989), "Bir Yarışmanın Ardından", Yapı, 95: 67-68.
- Blake, P., (1970), "Die Weltausstellungen 1970 in Osaka, www.expo2000.de/exposeum/Andere Weltausstellungen/index.html: Bauwelt, 797.
- Bozdoğan, S., (1999), "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, 118-136, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.), Türk Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Çelik, Z., (1992), Displaying The Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles.
- Çimen, B., (2000), "Expo 2000 Hannover Dünya Fuarı", Mimarlık, 295: 67-68.
- Dora, R., (1994), "Mimarlık Yaşamı ve Değer Noktalarında 'Siz Siz Misiniz?", Mimarlık, 257: 41-44.
- Eldem, S. H., (1939), "Milli Mimari Meselesi", Arkitekt, 9-10: 220.
- Eldem, S. H., (1940), "Yerli Mimariye Doğru", Arkitekt, 3-4: 69.
- Erengöz, Ç., (2000), "Expo 2000'den Ahşap Manzaraları", Arkitekt, 482: 16-33.
- Germaner, S., (1991), "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", Tarih ve Toplum, 95: 289-296.
- Gürel, S., (1970), "Geleceği Amaçlayan Mimari ve Uluslararası Sergi Organizasyonları", Mimarlık, 84: 25-31.
- Hasol, D., (1985), "Expo 85 ve Japonya'dan İzlenimler", Yapı, 63: 25.
- Heller, A., (1999), World's Fairs and the End of Progress, World's Fair, Inc., Corte Madera.
- İzgi, U., (1999), Mimarlıkta Süreç: Kavramlar-İlişkiler, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Kaftancı, G., (1970), "Expo 70'de Mimarlık ve Sinema İlişkileri", Mimarlık, 84: 42.
- Kandil, M., "Nefes Alan Geometri: Mimar Tadao Ando", Mimarlık, 247: 42-45.
- Kızılelma, C., (1992), "Expo'92: Bir Dünya Fuarının Mimari Anatomisi", Arredamento Dekorasyon, 39: 90-96.
- Kocagöz, Ş., (1992), "Expo'92, Sevilla'nın Ardından", Mimarlık, 250: 71-72.
- Kurokama, K., (1985), "The City as Temporariness", The Japan Architect, 338: 16-19.
- Madran, B., (2000a), "19. Yüzyılda Evrensel Sergiler", Yapı, 225: 56-66.
- Madran, B., (2000b), "Bir Küresel İletişim Ortamı Olarak Dünya Fuarları", Domus, 6: 68-73.
- Mardin, Ş., (2002), Türk Modernleşmesi, M. Türköne ve T. Önder (Derl.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Menemencioglu, Z., (1984), "1900 Paris Sergisindeki Resmi Osmanlı Pavyonu", Tarih ve Toplum, 8: 5.
- Ödekan, A., "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)", 523-604, Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980, S. Akşin (Yay. Yön.), Cem Yayınevi, İstanbul.

- Önsoy, R., (1984), "Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ilk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani", *Belleten*, 185: 195-235.
- Özbay, H., Korucuoğlu, T., (1989), "Expo'92 Dünya Sergisi Türk Pavyonu Mimari Proje Yarışması", *Mimarlık*, 237: 70-80.
- Özkan, S., (2000), "Hannover Expo 2000 Bitti mi?", *Arredamento Mimarlık*, 132: 52-57.
- Öztürk, A. O., "Yüzyılın 'Fiesta'sı: Expo'92 Sevilla", *Yapı*, 125: 70-81.
- Pawek, K., (1958), "Die Architektur als Balanceakt", [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html): Magnum, 18: 20-36.
- Rydell, R.W., (1993), *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*, the University of Chicago Press, Chicago and London.
- Said, E., (1995), *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, B. Ülner (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- Sayar, N., (1937), "1937 Beynelmillel Paris Sergisi", *Arkitekt*, 7: 180-190.
- Sevinç, G. ve Fazlıoğlu, A., (2001), "1893 Şikago Sergisi'nde Osmanlılar", *Toplumsal Tarih*, 92.
- Sünnetçioğlu, K., (1944), *1939 New York Dünya Sergisi: Seyahat Hatıraları*, Güven Basımevi, İstanbul.
- Tanilli, S., (1999), *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Tanju, B., (1999), *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayımlanmamış).
- Tanju, B., (2000), "1939 New York Dünya Fuarı Üzerine Notlar", *Arredamento Mimarlık*, Ekim 2000: 94-105.
- Tanyeli, U., (1997), "Utarit İzgi: Teknolojisiz Ülkede Teknolojik Üretimin Peşinde", *Arredamento Dekorasyon*, 87: 58-71.
- Tanyeli, U., (1998), "1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve 'Reel' Mimarlık", *Bilanço'98: 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, U., (2001), *Sedad Hakkı Eldem*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Tör, V. N., (1999), *Yıllar Böyle Geçti*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Treib, M., (1996), *Space Calculated in Seconds*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Vanlı, Ş., (1989), "Yanlış Proje Birinci Seçilmiştir", *Yapı*, 95: 66.
- Yürekli, Z., (1995), "Modernleştirici Devrimlerde Geçici Mimarlık ve 1930'larda Türkiye Örneği", Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayımlanmamış).

### **Gazeteler, Yedigün ve Hayat Dergileri**

Cumhuriyet, 15 Nisan 1930.

Cumhuriyet, 28 Nisan 1930.

Cumhuriyet, 30 Nisan 1930.

Milliyet, 23 Nisan 1930.

Cumhuriyet, 10 Mart 1939.

Cumhuriyet, 15 Mart 1939.

Cumhuriyet, 20 Nisan 1939.

Pulhan, N., Yedigün, 22 Ağustos 1939.

Yalman, A., E., Akşam, 1 Mayıs 1939.

Yalman, A., E., Akşam, 14 Mayıs 1939.

Yalman, A., E., Akşam, 16 Mayıs 1939.

Yalman, A., E., Akşam, 22 Mayıs 1939.

Yedigün, 1 Mayıs 1939.

Cumhuriyet, 17 Haziran 1958.

Cumhuriyet, 20 Nisan 1958.

Cumhuriyet, 24 Nisan 1958.

Hayat, 2 Mayıs 1958.

Hayat, 23 Mayıs 1958.

Hayat, 27 Haziran 1958.

Hayat, 29 Ağustos 1958.

Milliyet, 18 Nisan 1958.

Milliyet, 28 Nisan 1958.

Milliyet, 6 Mayıs 1958.

Tükel, T., Akşam, 18 Nisan 1958.

Tükel, T., Akşam, 19 Nisan 1958.

Tükel, T., Akşam, 27 Nisan 1958.

Tükel, T., Akşam, 28 Nisan 1958.

Tükel, T., Akşam, 29 Nisan 1958.

Tükel, T., Akşam, 30 Nisan 1958.

Tükel, T., Akşam, 1 Mayıs 1958.

Tükel, T., Akşam, 2 Mayıs 1958.

Tükel, T., Akşam, 3 Mayıs 1958.

Tükel, T., Akşam, 5 Mayıs 1958.

Akşam, 19 Nisan 1964.

Akşam, 2 Mayıs 1964.

Hayat, 20 Mayıs 1965.

Hayat, 27 Mayıs 1965.

Resmi Gazete, 13 Kasım 1969.

Aysev, Y., “Expo 70 ve Japon Mucizesi: Shake Yapan Gölgeleler”, Ulus, 23 Mart 1970.

Mainichi Daily News, 17 Mart 1985.

The Japan Times, 17 Mart 1985.

Cumhuriyet, 26 Temmuz 1998.

Daily Lizboa, 30 Ağustos 1998.

Milliyet, 23 Haziran 1998.

Asena, D., “Türk Pavyonu Mucizesi”, Milliyet, 15 Temmuz 2000.

**Kişisel Görüşmeler**

Buluç, R., 13 Nisan 2002, Kişisel Görüşme, Ankara-Çayyolu.

Demiraslan, Ü., 26 Ocak 2002, Kişisel Görüşme, İstanbul-Feneryolu.

Dora, R., 28 Ocak 2002, Kişisel Görüşme, İstanbul-Fındıkzade.

İzgi, U., 31 Ocak 2002, Kişisel Görüşme, İstanbul-Nişantaşı.

Tokcan, Ö., 13 Nisan 2002, Kişisel Görüşme, Ankara-Ümitköy.

Türkmen, M., 14 Mart 2002, Kişisel Görüşme, İstanbul-Fındıklı.



**Internet Kaynakları**

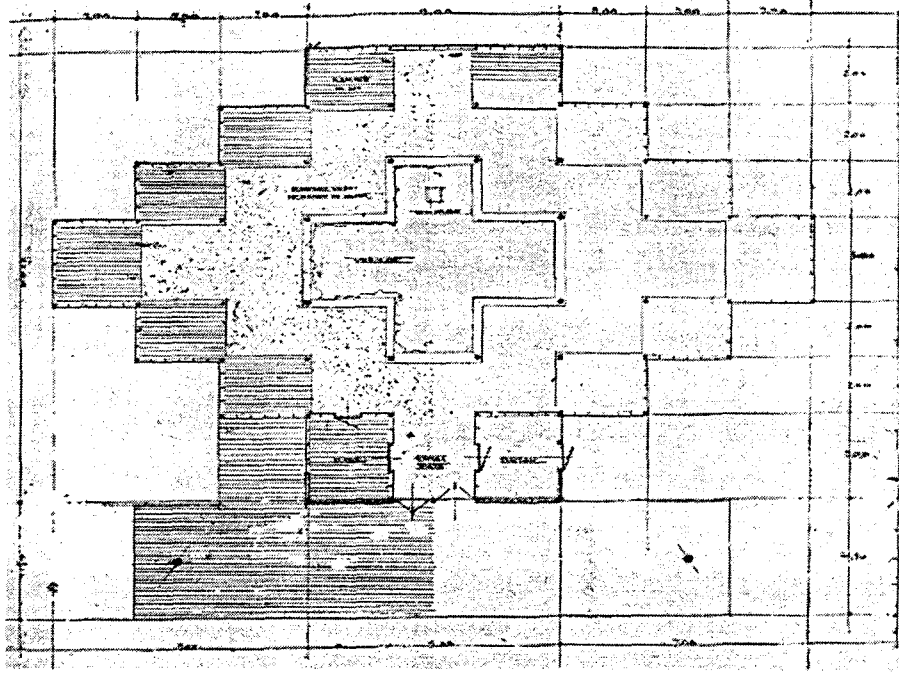
- [1] Anonim, (20.6.2002), [www.bie-paris.org/eng/index3.html](http://www.bie-paris.org/eng/index3.html)
- [2] Anonim, (20.6.2002), “Die Weltausstellung 1939&1940 in New York”, [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html)
- [3] Anonim, (20.6.2002), “Die Weltausstellung 1958 in Brussel”, [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html)
- [4] Anonim, (20.6.2002), “Die Weltausstellungen 1962 in Seattle und 1964 in New York”, [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html)
- [5] Anonim, (20.6.2002), “Die Weltausstellungen 1970 in Osaka”, [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html)
- [6] Anonim, (20.6.2002), “Die Weltausstellung 1992 in Sevilla”, [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html)
- [7] Anonim, (20.6.2002), “Die Weltausstellung 1998 in Lissabon”, [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html)
- [8] Anonim, (20.6.2002), “Die Weltausstellung 2000 in Hannover”, [www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html](http://www.expo2000.de/exposeeum/AndereWeltausstellungen/index.html)



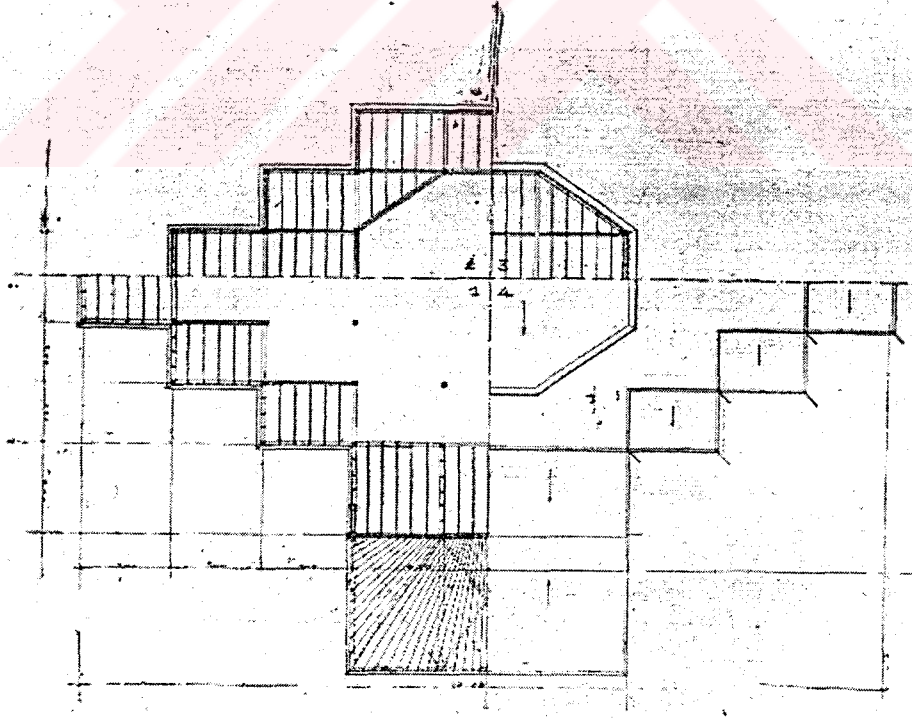
**EKLER**

Ek 1 Projeler ve Fotoğraflar

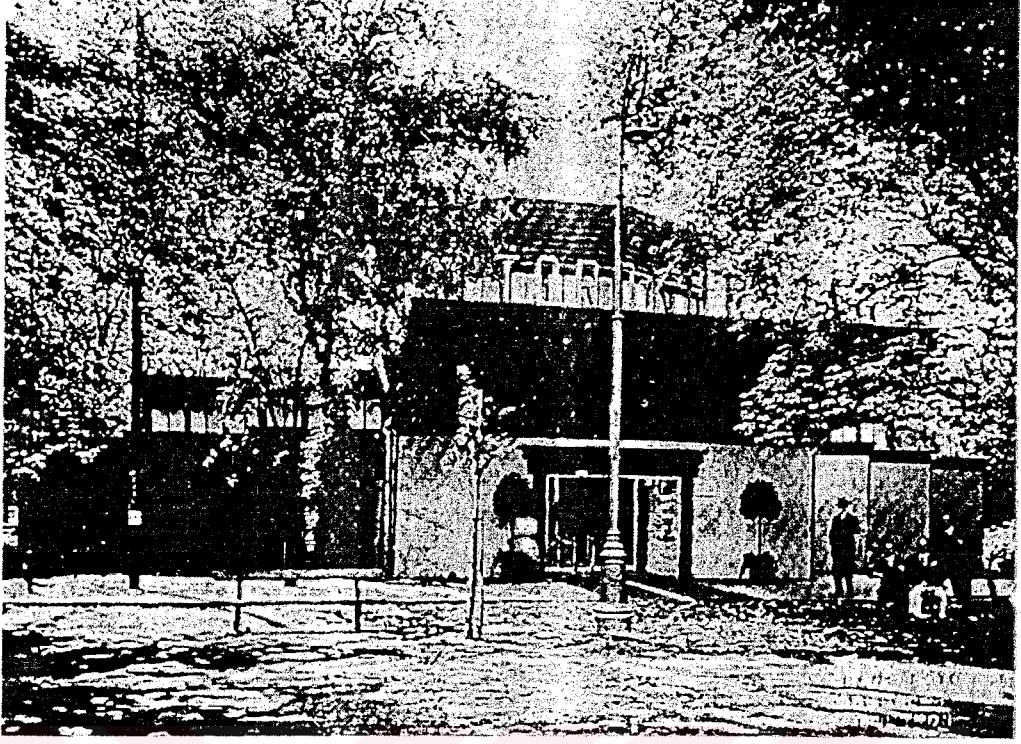




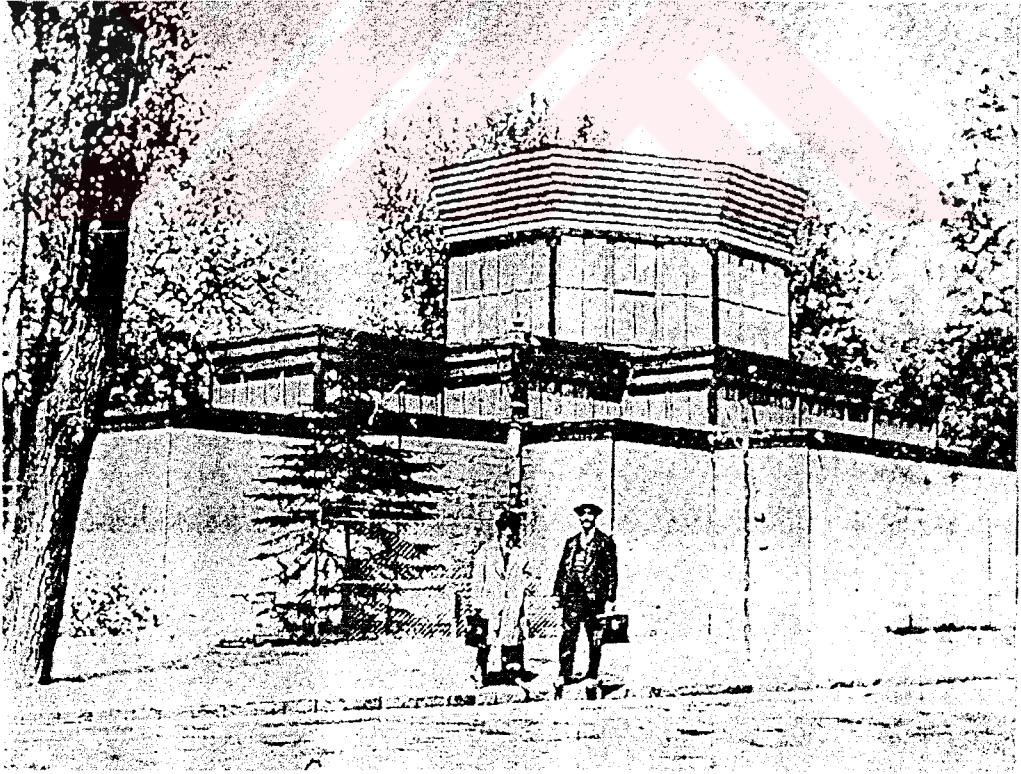
Şekil Ek 1.1 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu planı (Anonim, 1931)



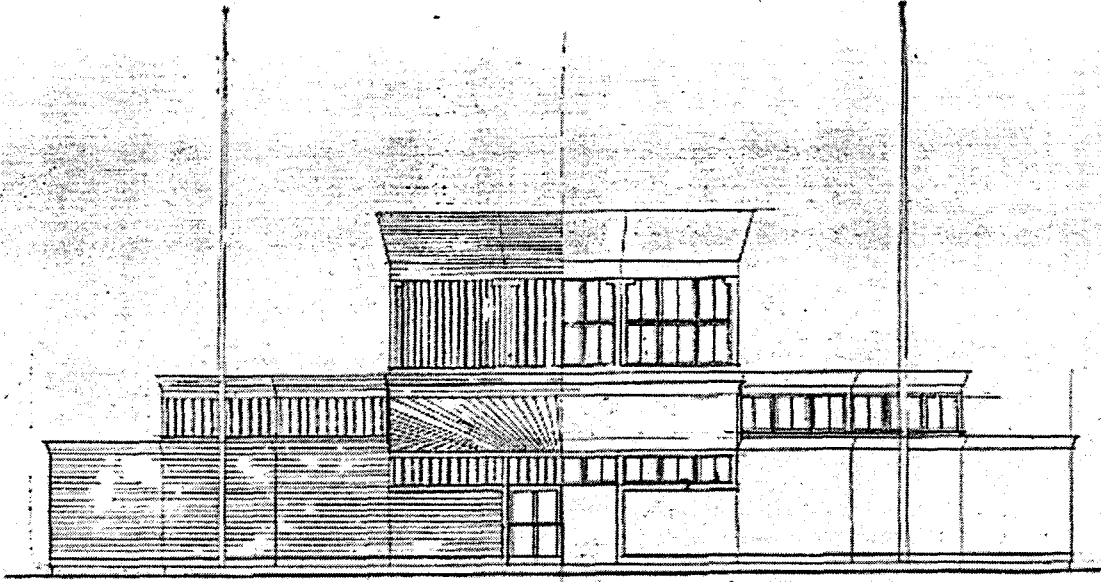
Şekil Ek 1.2 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1931)



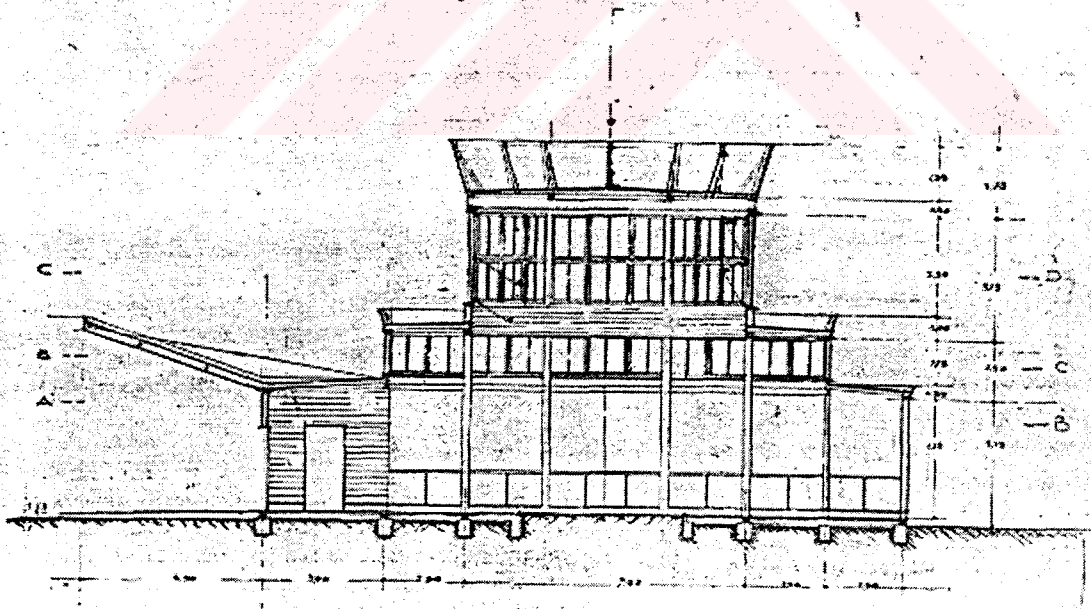
Şekil Ek 1.3 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1931)



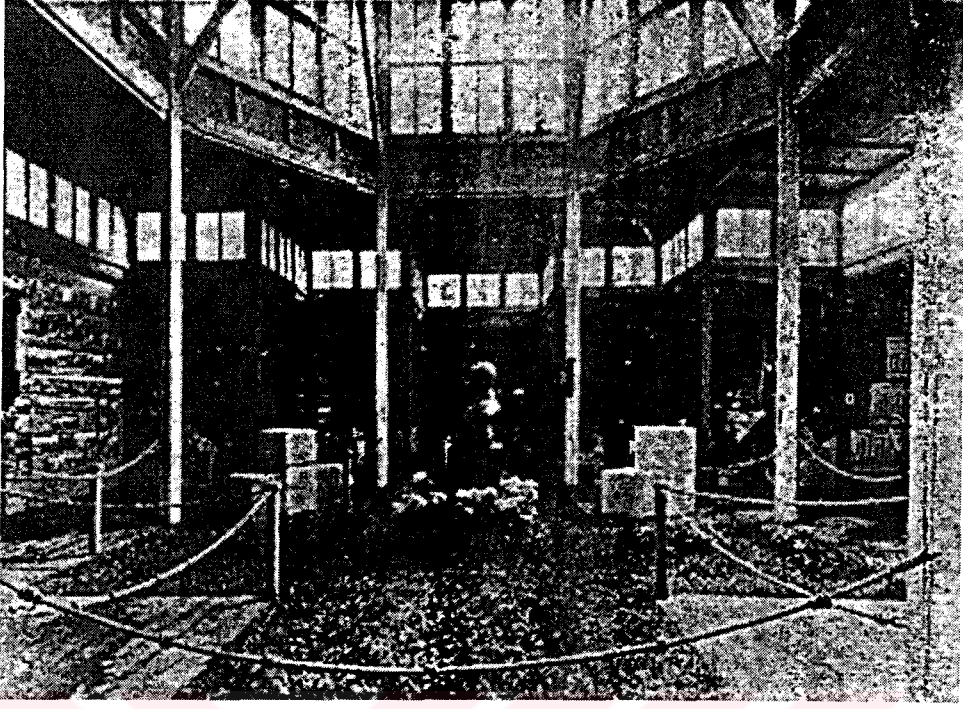
Şekil Ek 1.4 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1931)



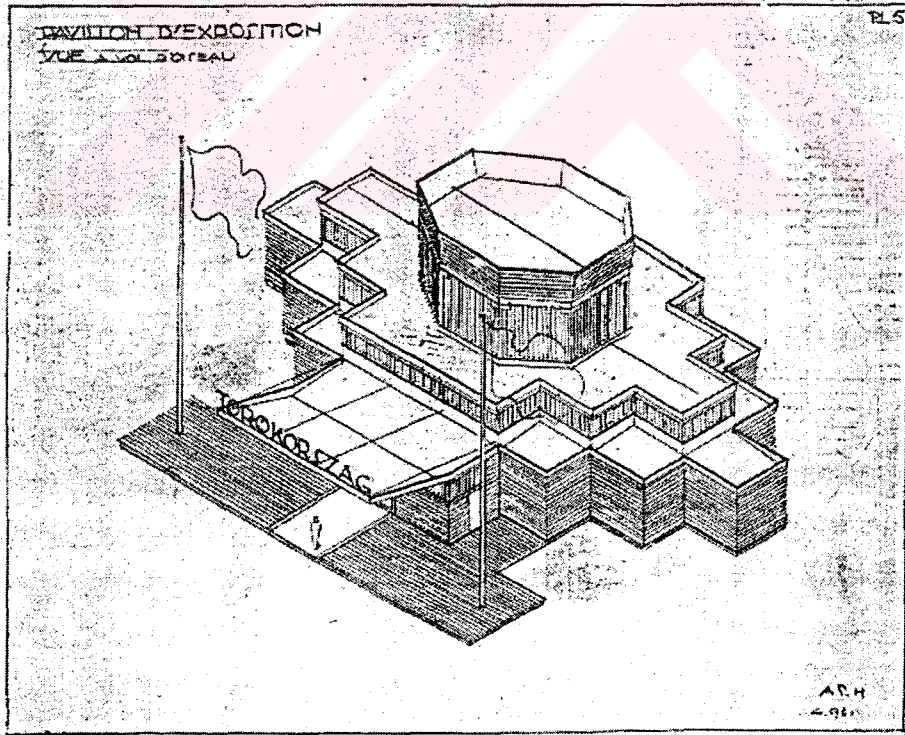
Şekil Ek 1.5 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu cephesi (Anonim, 1931)



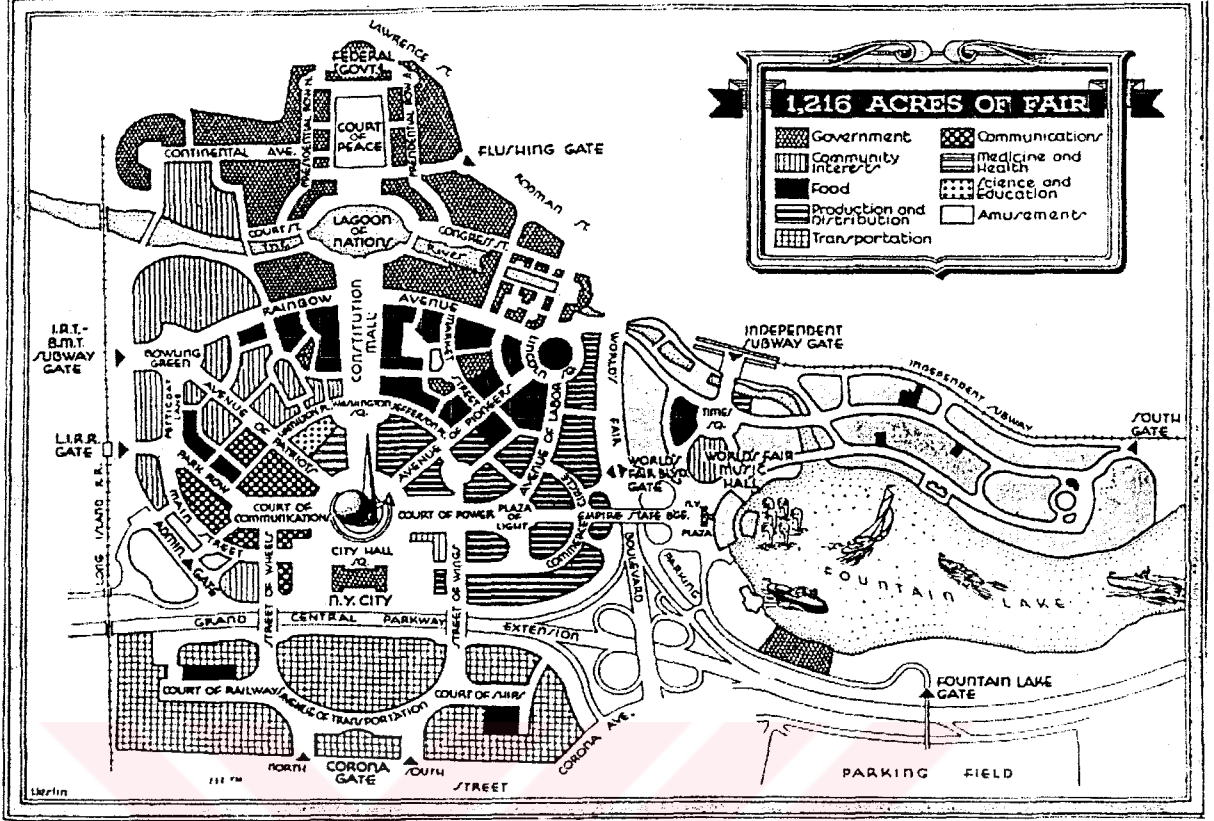
Şekil Ek 1.6 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu kesiti (Anonim, 1931)



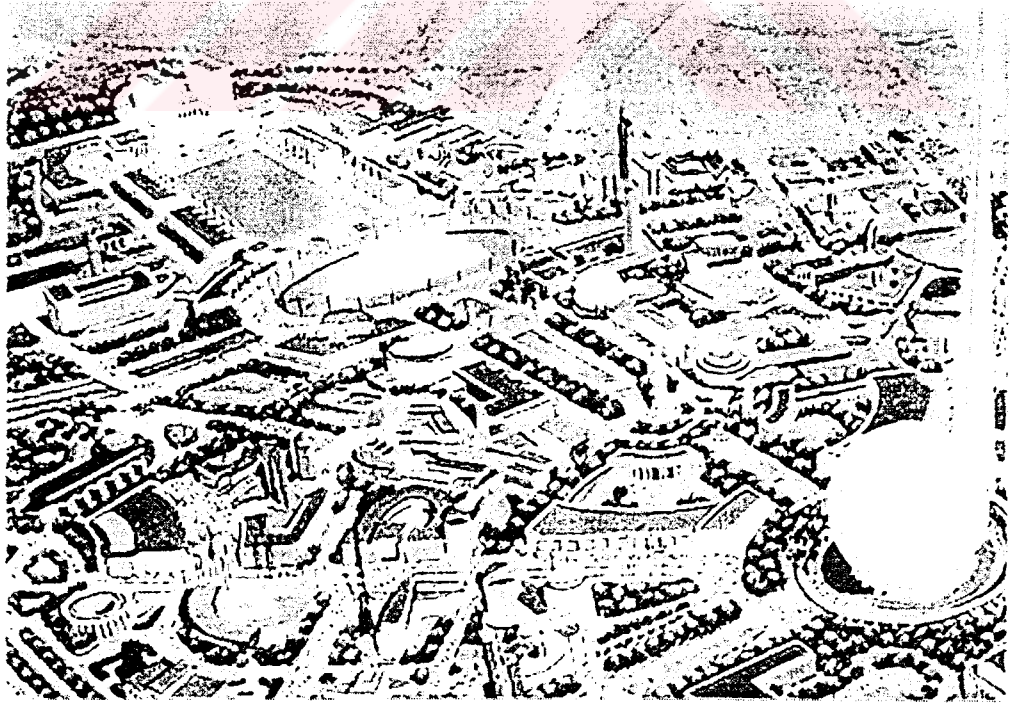
Şekil Ek 1.7 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu iç mekanı (Anonim, 1931)



Şekil Ek 1.8 Peşte Sergisi (1930) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1931)



Şekil Ek 1.9 New York Dünya Fuarı (1939) vaziyet planı



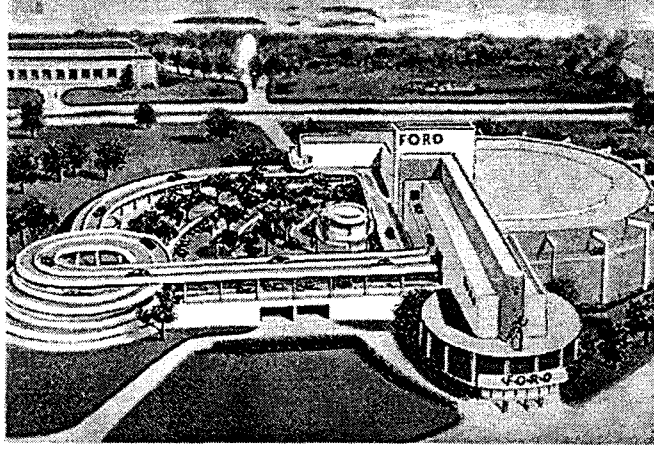
Şekil Ek 1.10 New York Dünya Fuarı (1939) genel görünüş



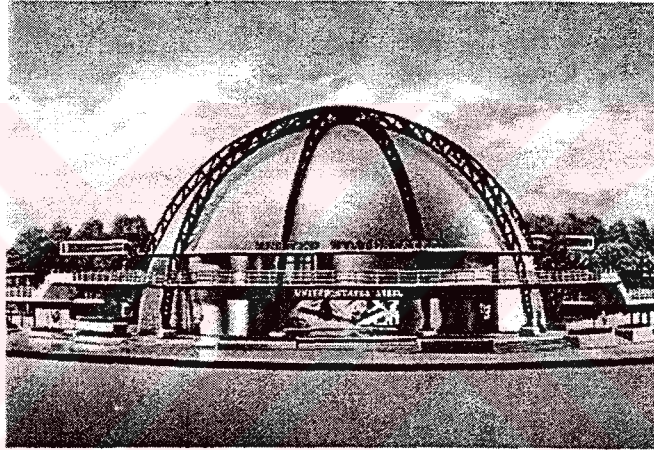
Şekil Ek 1.11 New York Dünya Fuarı (1939) afişi  
(Tasarımcı: Nembhard N. Culin)



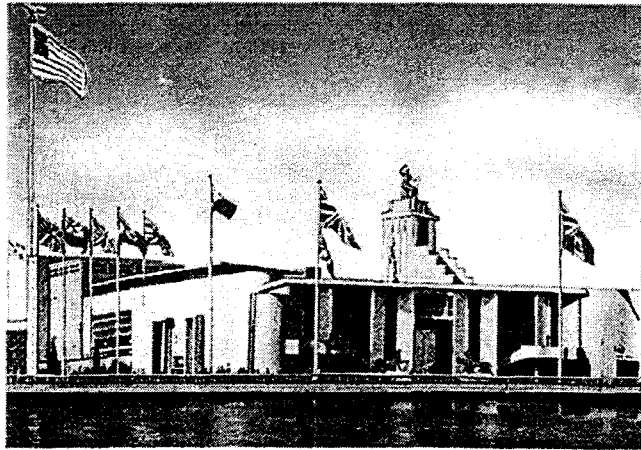
Şekil Ek 1.12 New York Dünya Fuarı (1939) Trylon ve Perisphere  
(Mimar: Wallace K. Harrison ve Andre Fouilhoux)



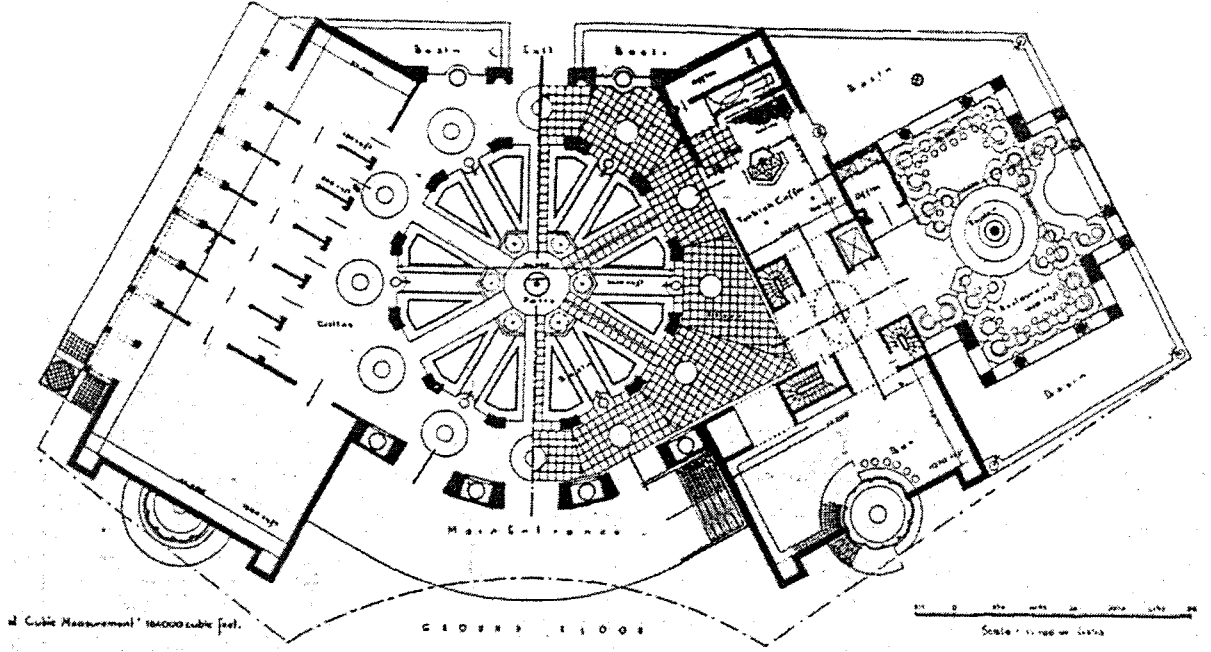
Şekil Ek 1.13 New York Dünya Fuarı (1939) Ford Pavyonu  
(Mimar: Walter D. Teague, Albert Kahn) [2]



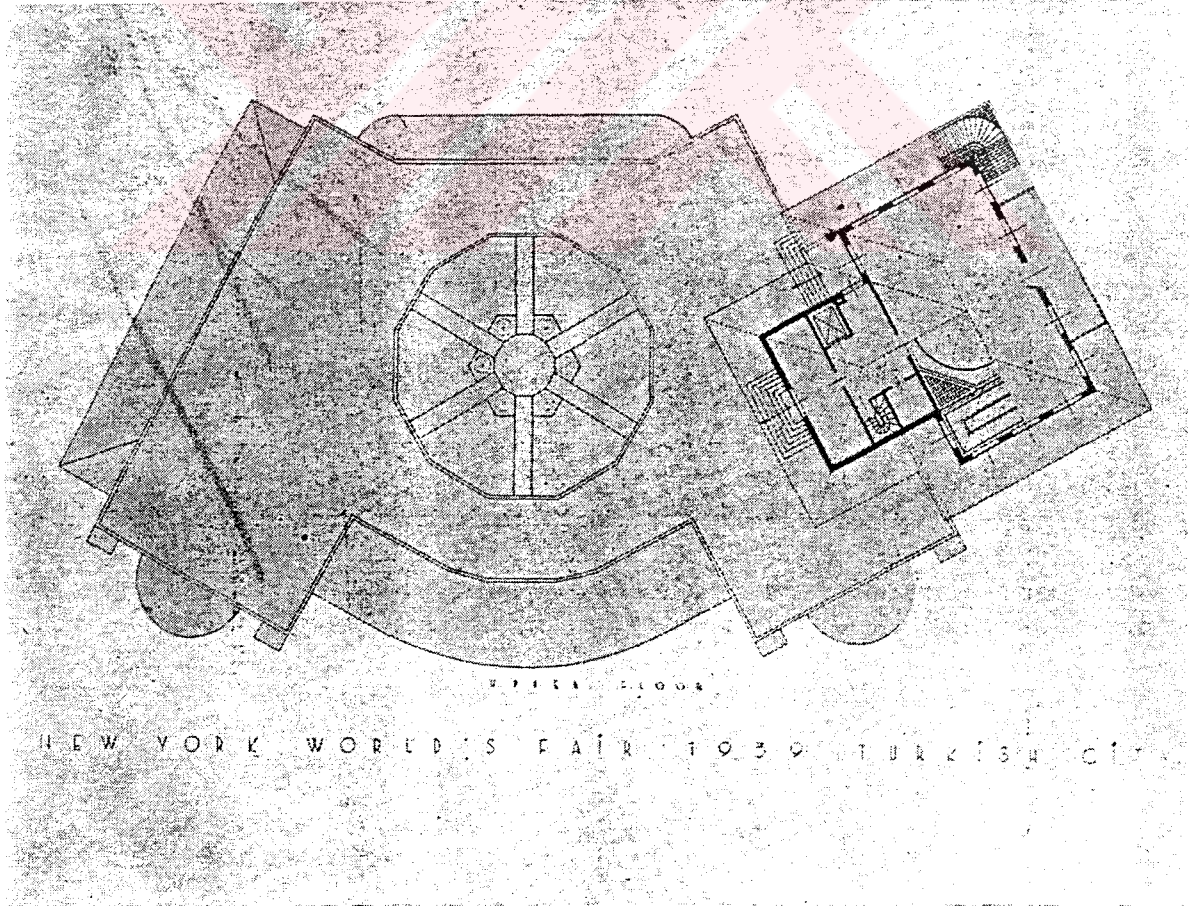
Şekil Ek 1.14 New York Dünya Fuarı (1939) United States Steel Pavyonu  
(York&Sawyer Mimarlık Bürosu) [2]



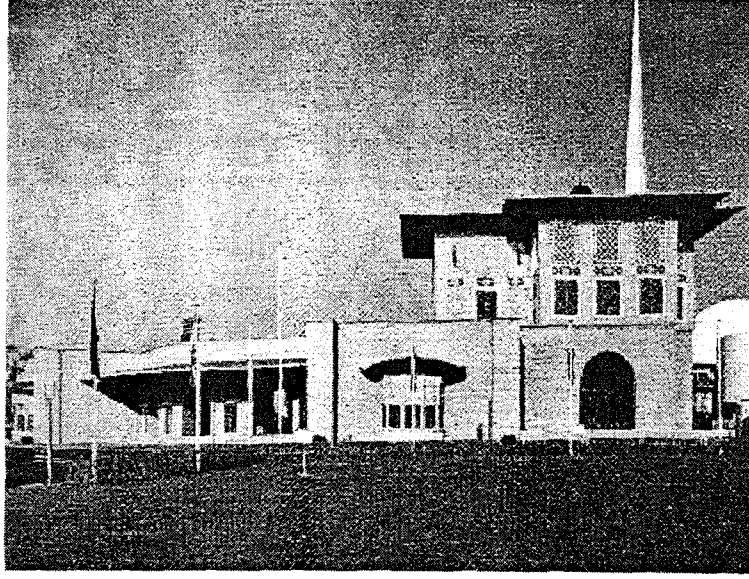
Şekil Ek 1.15 New York Dünya Fuarı (1939) İngiltere Pavyonu  
(Mimar: Stanley Hall) [2]



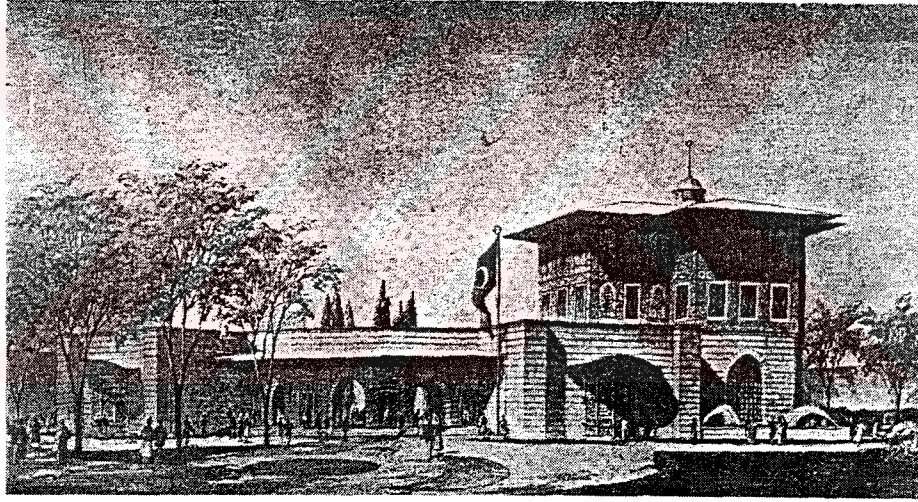
Şekil Ek 1.16 New York Dünya Fuarı (1939) Türkiye Pavyonu zemin kat planı  
(Anonim, 1939)



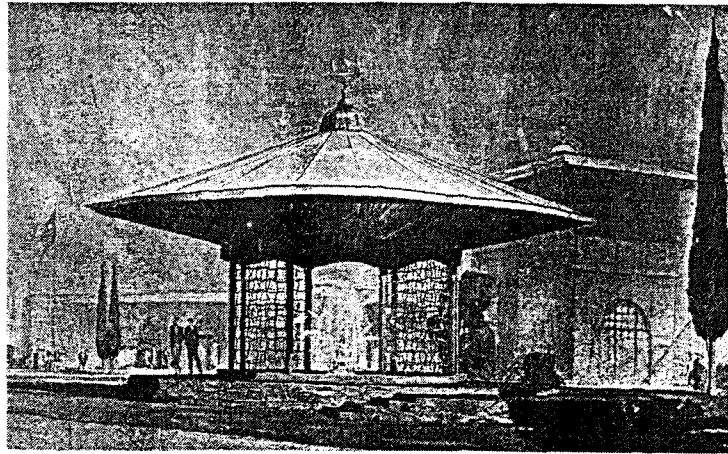
Şekil Ek 1.17 New York Dünya Fuarı (1939) Türkiye Pavyonu birinci kat planı  
(Anonim, 1939)



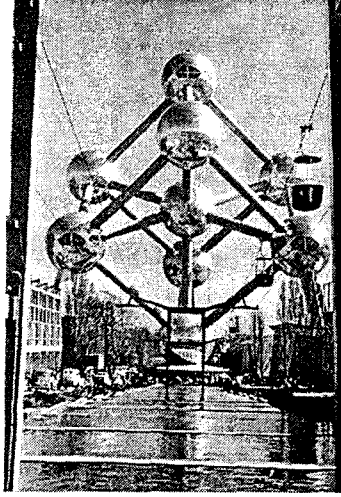
Şekil Ek 1.18 New York Dünya Fuarı (1939) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1939)



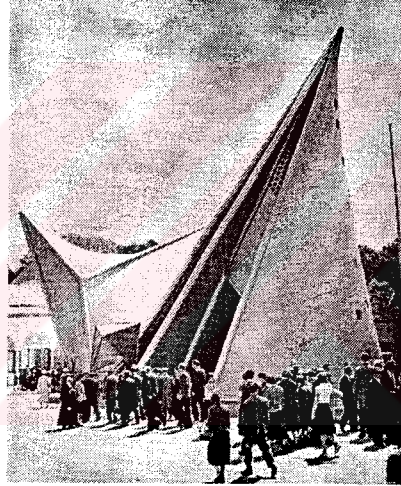
Şekil Ek 1.19 New York Dünya Fuarı (1939) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1939)



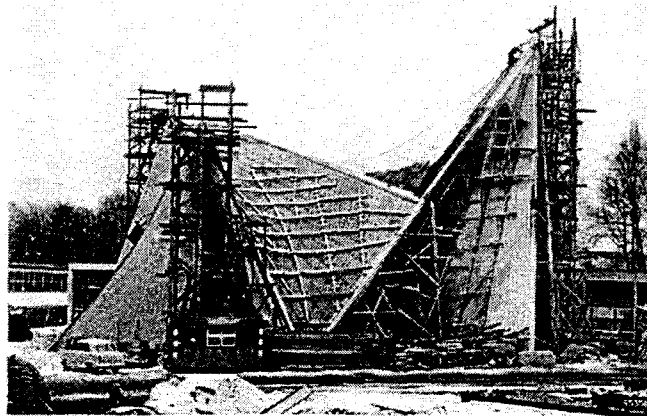
Şekil Ek 1.20 New York Dünya Fuarı'nda (1939) Türk Çeşmesi (Anonim, 1939)



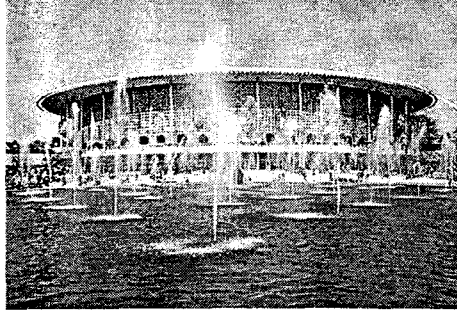
Şekil Ek 1.21 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Atomium  
(Mühendis: André Waterkeyn)



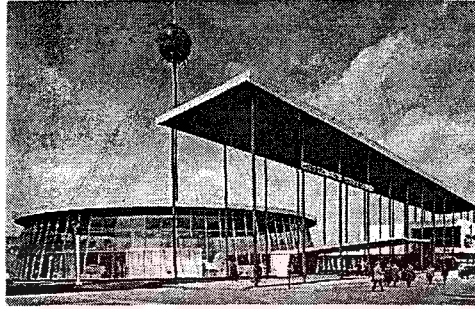
Şekil Ek 1.22 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Philips Pavyonu  
(Mimarlar: Le Corbusier, Jannis Xenakis)



Şekil Ek 1.23 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Philips Pavyonu  
(Mimarlar: Le Corbusier, Jannis Xenakis)



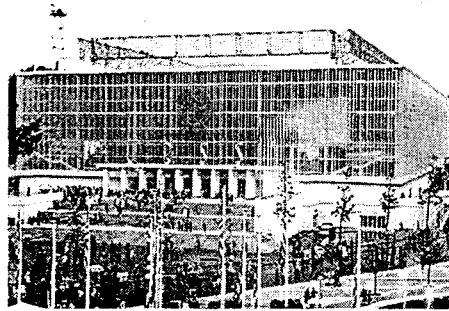
Şekil Ek 1.24 Brüksel Dünya Fuarı (1958)  
Amerika Pavyonu (Mimar: E. Stone) [3]



Şekil Ek 1.25 Brüksel Dünya Fuarı (1958)  
Posta ve Telekomünikasyon Pavyonu [3]



Şekil Ek 1.26 Brüksel Dünya Fuarı (1958)  
Sovyetler Birliği, Amerika ve Fransa Pavyonları [3]



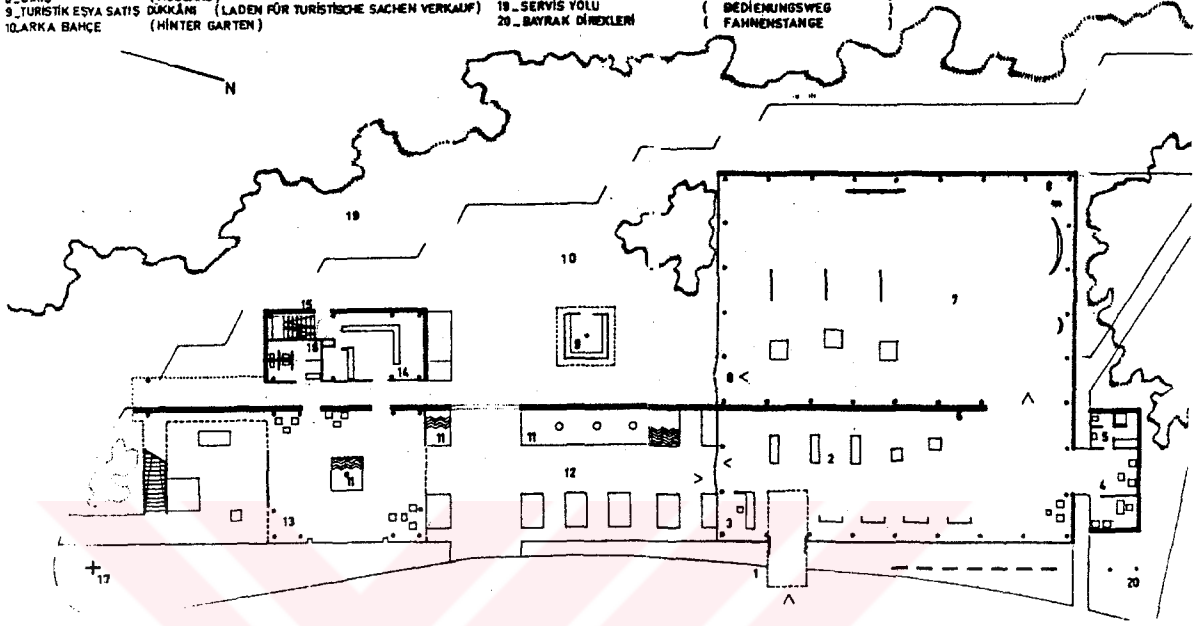
Şekil Ek 1.27 Brüksel Dünya Fuarı (1958)  
Sovyetler Birliği Pavyonu [3]

## ZEMİN KAT PLANI (ERDGESCHOSS PLAN)

1. SERGİ YECARŞI GİRİŞİ (AUSSTELLUNGS UND PAZAR EINGANG)
2. CARŞI (PAZAR)
3. DANIŞMA (INFORMATION)
4. BÜRO
5. WC - DÜŞ (WC - BRAUSE)
6. DEKORATİF DUVAR (DEKORATIVE WAND)
7. SERGİ SALONU (AUSSTELLUNGSZAAL)
8. ÇIKIŞ (AUSGANG)
9. TURİSTİK EŞYA SATIŞ DUKKANI (LADEN FÜR TURISTISCHE SACHEN VERKAUF)
10. ARKA BAHÇE (HINTER GARTEN)

11. HAVUZ
12. ÖN BAHÇE
13. KAHVE
14. SERVİS KİBİ
15. SERVİS GİRİŞİ
16. WC - GARDROP
17. SEMBOLİK ÇELİK KULE
18. ANA GEZİ YOLU
19. SERVİS YOLU
20. BAYRAK DİREKLERİ

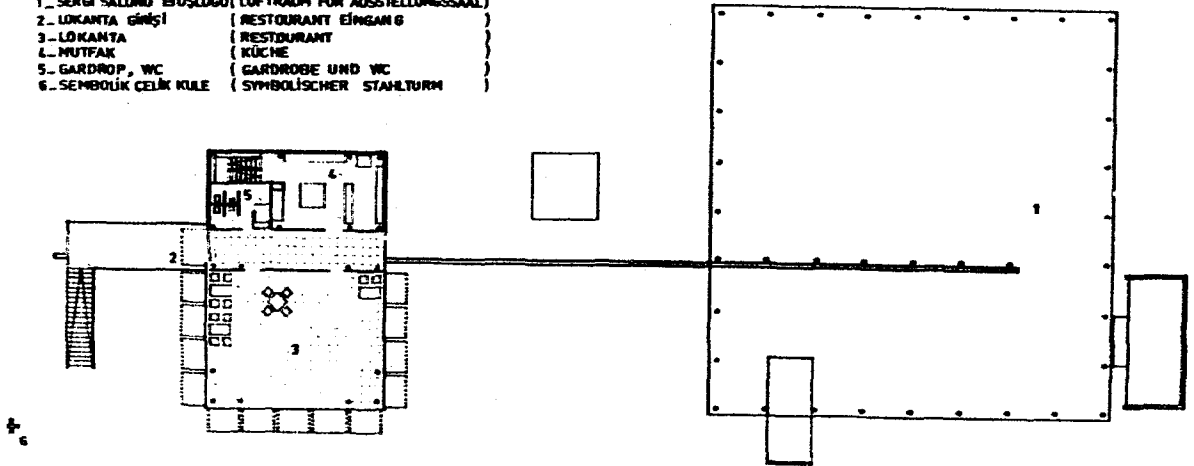
- (TEICH)  
(VOR GARTEN)  
(KAFFEE)  
(BEDIENUNGSABTELLUNG)  
(BEDIENUNGS EINGANG)  
(WC - GARDORÖBE)  
(SYMBOLISCHER STAHLTURM)  
(HAUPT FUSSGÄNGERWEG)  
(BEDIENUNGSWEG)  
(FAHNNENSTANGE)



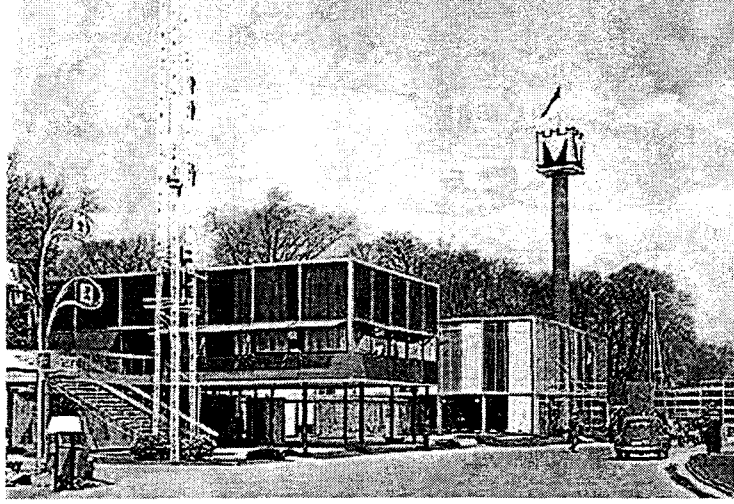
Şekil Ek 1.28 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu zemin kat planı  
(Muhlis Türkmen arşivi)

## ÜST KAT PLANI (OBERGESCHOSS PLAN)

1. SERGİ SALONU BOŞLUĞU (LUFTRAUM FÜR AUSSTELLUNGSZAAL)
2. LOKANTA GİRİŞİ (RESTAURANT EINGANG)
3. LOKANTA (RESTAURANT)
4. MUTFAK (KÜCHE)
5. GARDROP, WC (GARDROBE UND WC)
6. SEMBOLİK ÇELİK KULE (SYMBOLISCHER STAHLTURM)



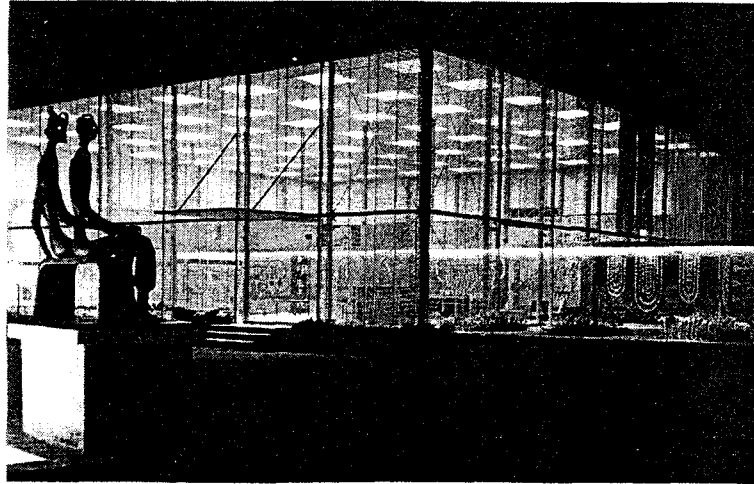
Şekil Ek 1.29 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu birinci kat planı  
(Muhlis Türkmen arşivi)



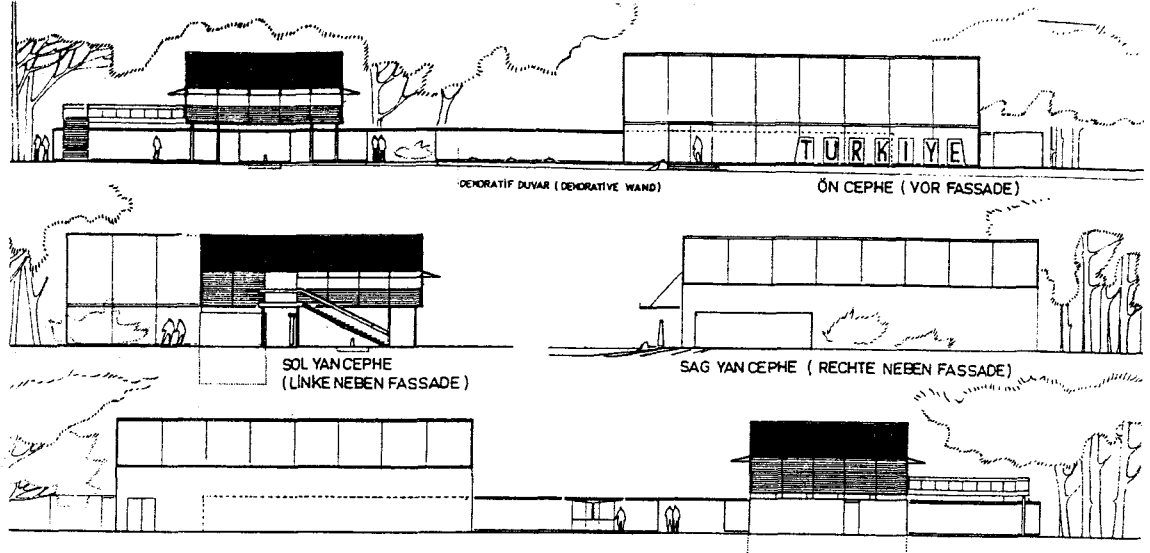
Şekil Ek 1.30 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu



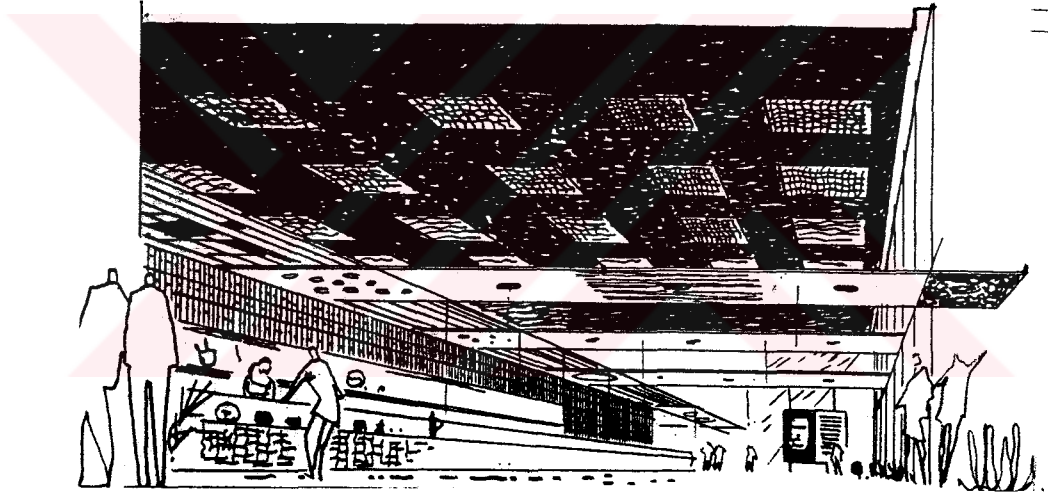
Şekil Ek 1.31 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu inşaatı (Muhlis Türkmen arşivi)



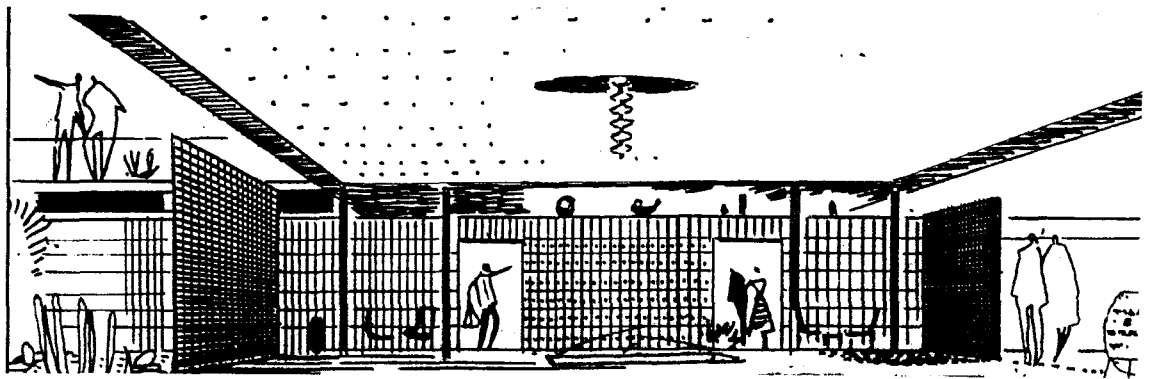
Şekil Ek 1.32 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu (Muhlis Türkmen arşivi)



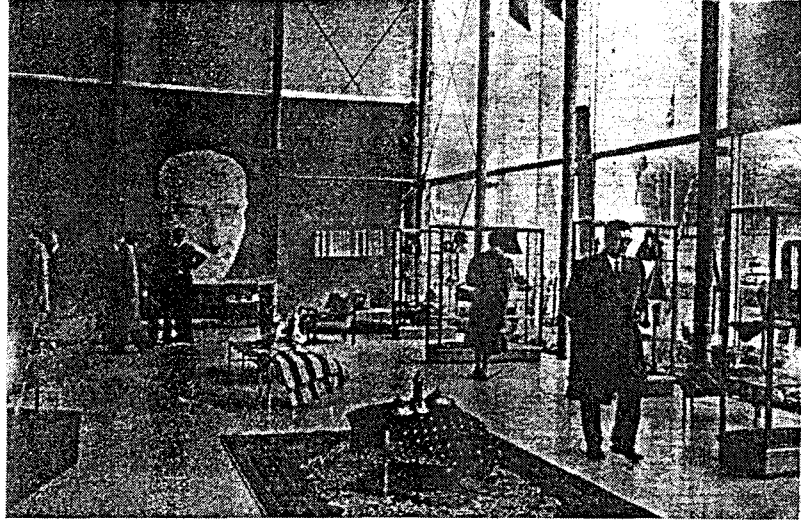
Şekil Ek 1.33 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu cepheleri  
(Muhlis Türkmen arşivi)



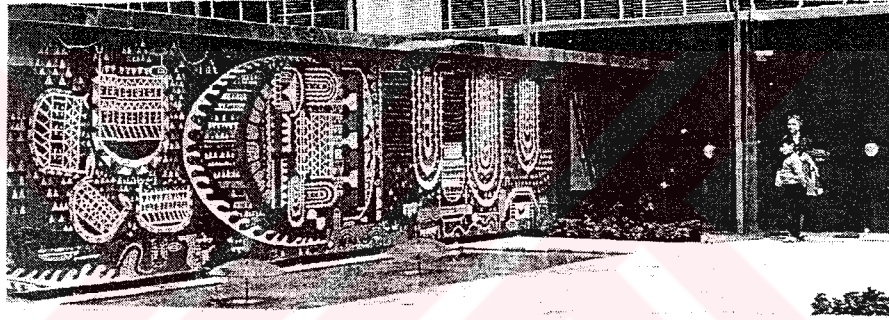
Şekil Ek 1.34 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu çarşıdan görünüşü  
(Muhlis Türkmen arşivi)



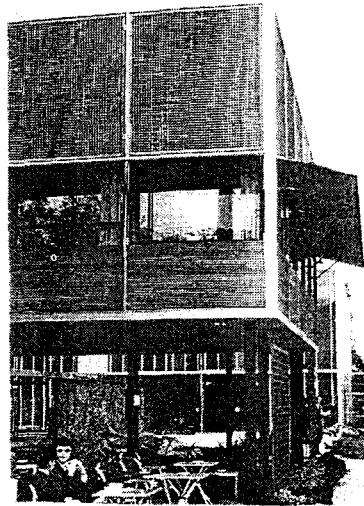
Şekil Ek 1.35 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu kahveden görünüşü  
(Muhlis Türkmen arşivi)



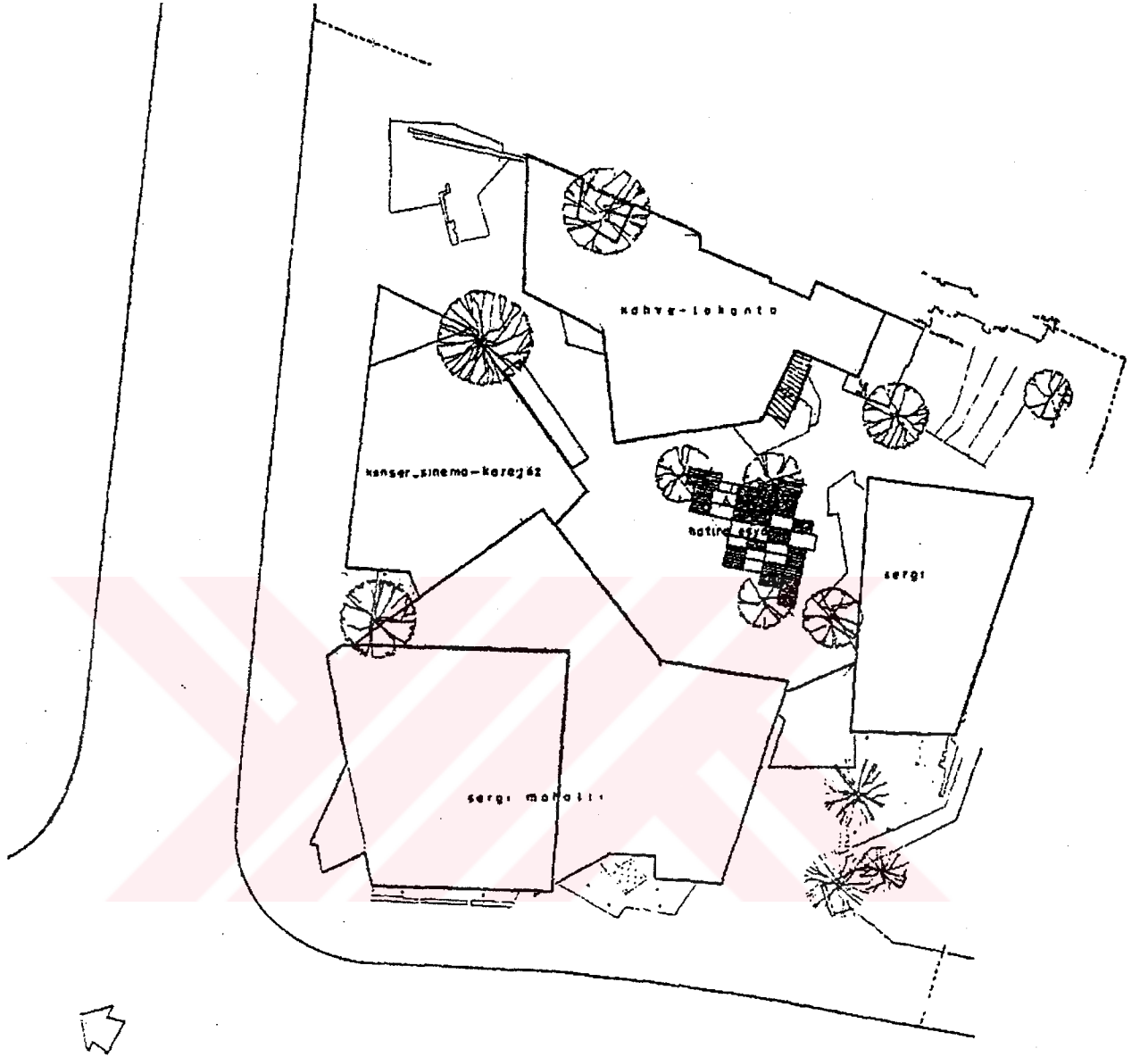
Şekil Ek 1.36 Brüksel Dünya Fuarı (1958) iç mekan düzenlemesi (Hayat, 2 Mayıs 1958)



Şekil Ek 1.37 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu, mozaik pano, Bedri Rahmi Eyüboğlu (Muhlis Türkmen arşivi)



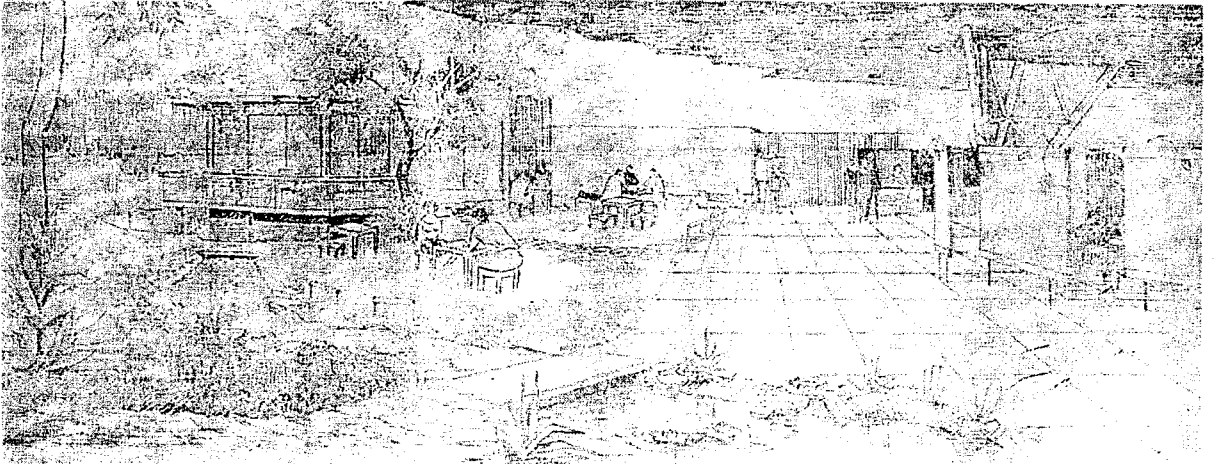
Şekil Ek 1.38 Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu restoran-cafe kısmı (Muhlis Türkmen arşivi)



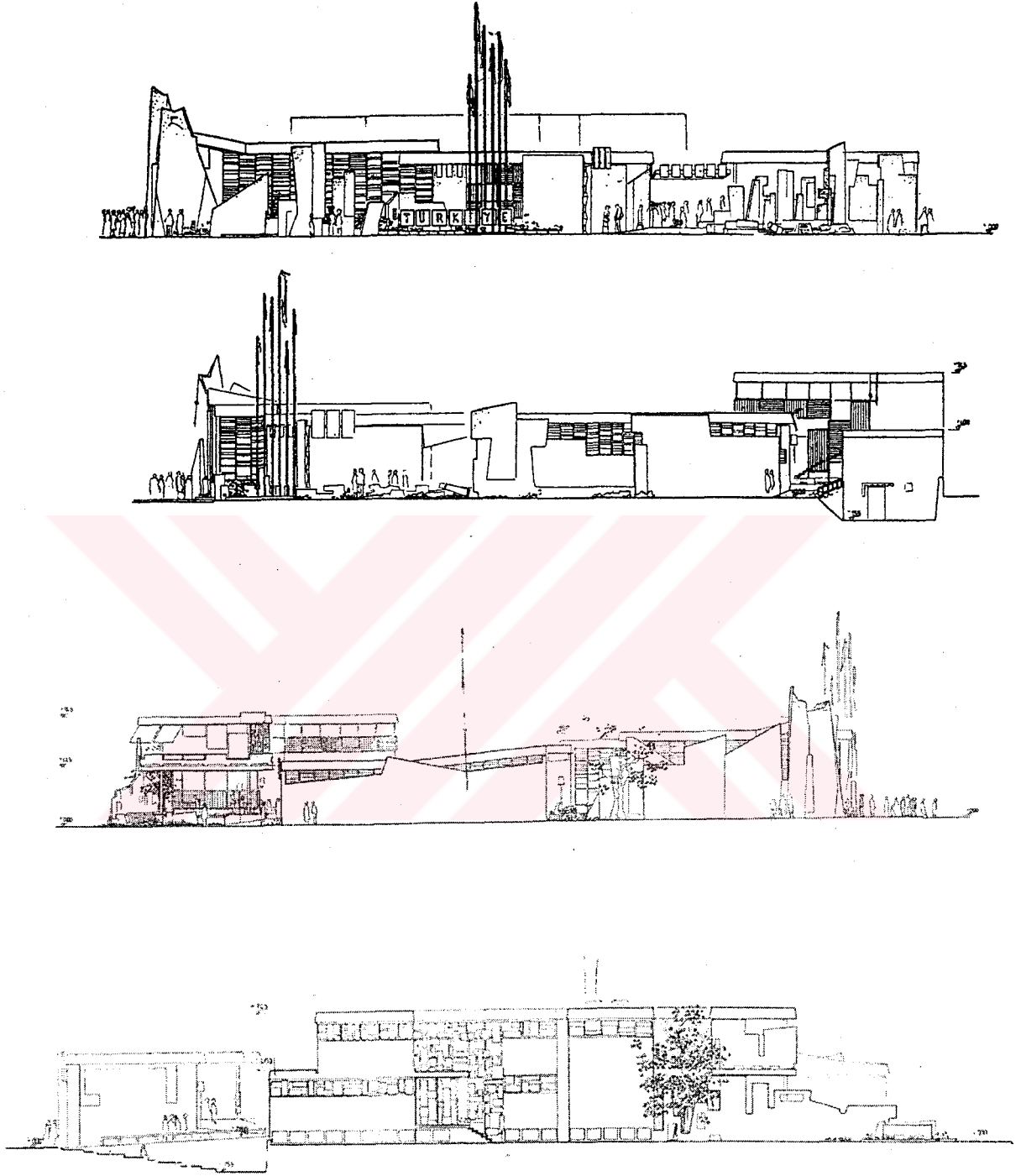
Şekil Ek 1.39 New York Dünya Fuarı (1964-65) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1962)



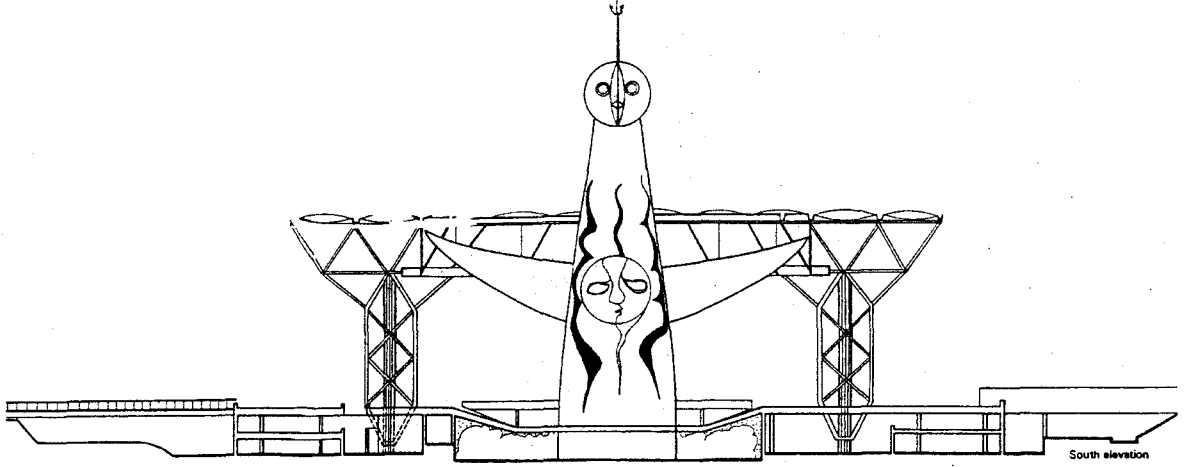
Şekil Ek 1.40 New York Dünya Fuarı (1964-65) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1962)



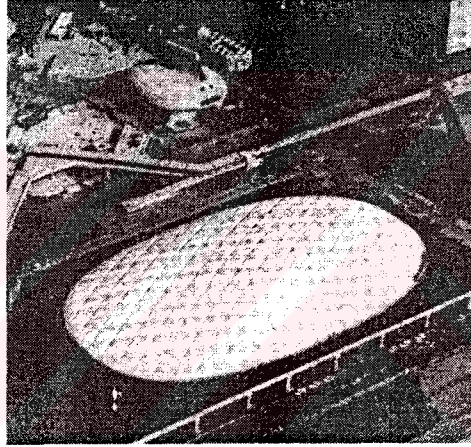
Şekil Ek 1.41 New York Dünya Fuarı (1964-65) Türkiye Pavyonu (Anonim, 1962)



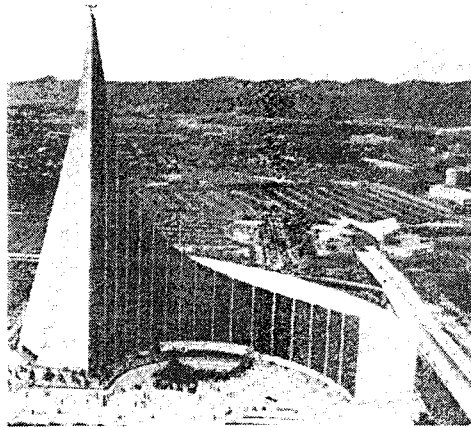
Şekil Ek 1.42 New York Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu (1964-65) cepheleri (Anonim, 1962)



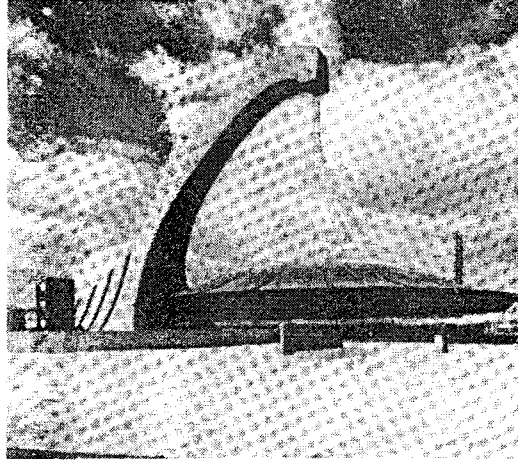
Şekil Ek 1.43 Osaka Dünya Fuarı (1970) Festival Alanı (Mimar: Kenzo Tange),  
Güneş Kulesi,(Heykeltraş: Taro Okamoto), (Anonim, 1970a).



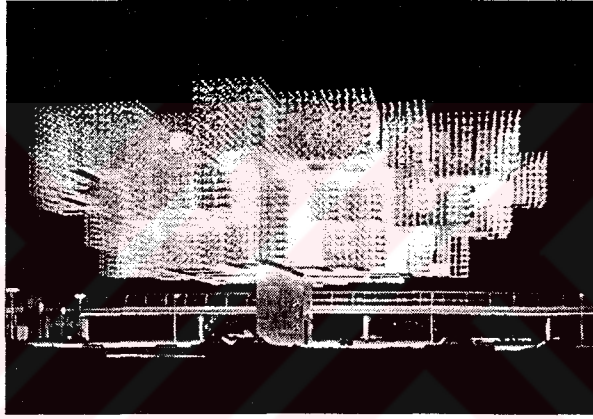
Şekil Ek 1.44 Osaka Dünya Fuarı (1970) A.B.D. Pavyonu  
(Mimarları: Davis, Brody, Chermayeff, Geismar, deHarak), (Anonim, 1970a).



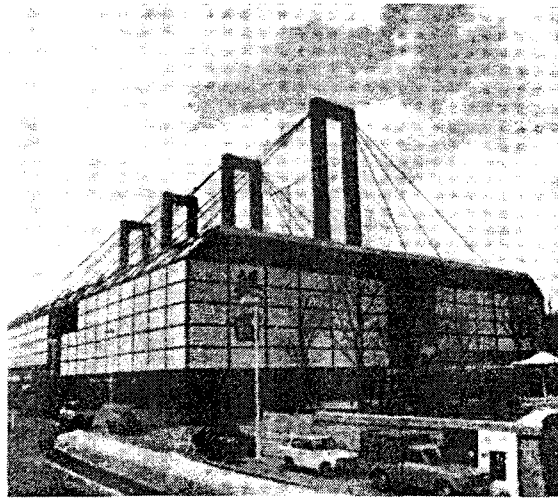
Şekil Ek 1.45 Osaka Dünya Fuarı (1970) SSCB Pavyonu  
(Mimarlar: Possochin, Kronratjev, Svirski), (Anonim, 1970a).



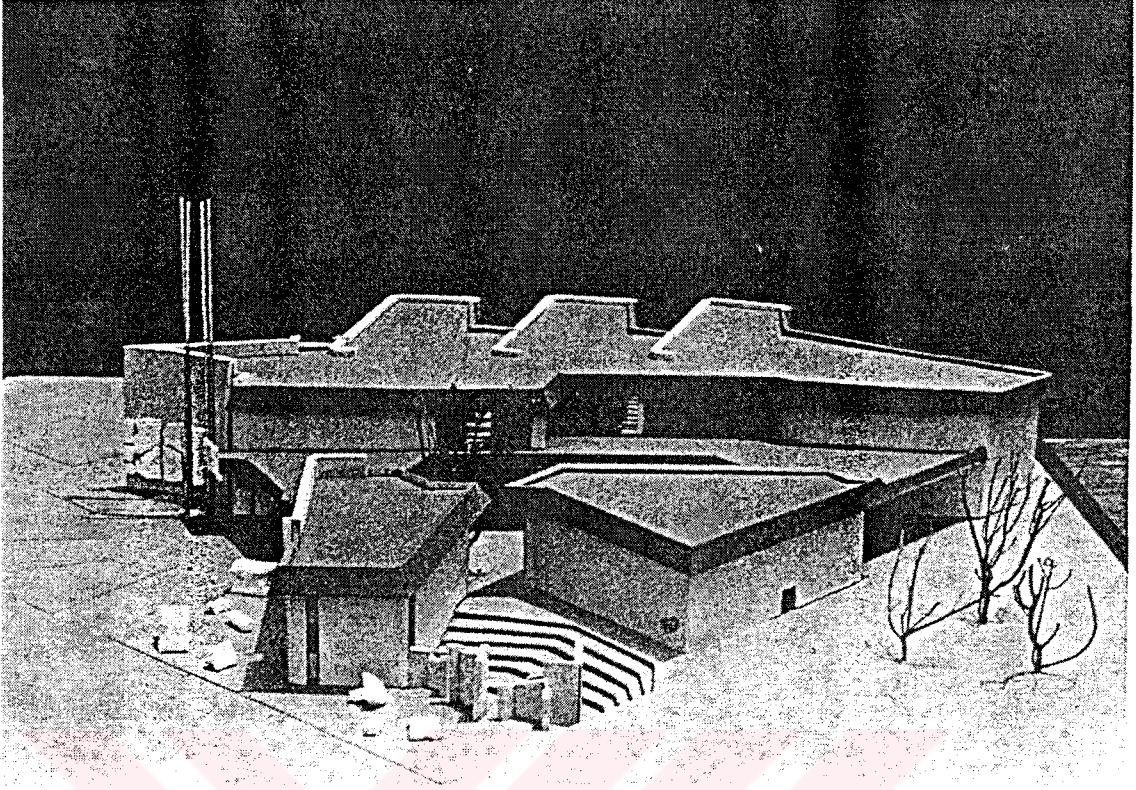
Şekil Ek 1.46 Osaka Dünya Fuarı (1970) Avusturya Pavyonu  
(Mimar: James Maccormick), (Anonim, 1970a).



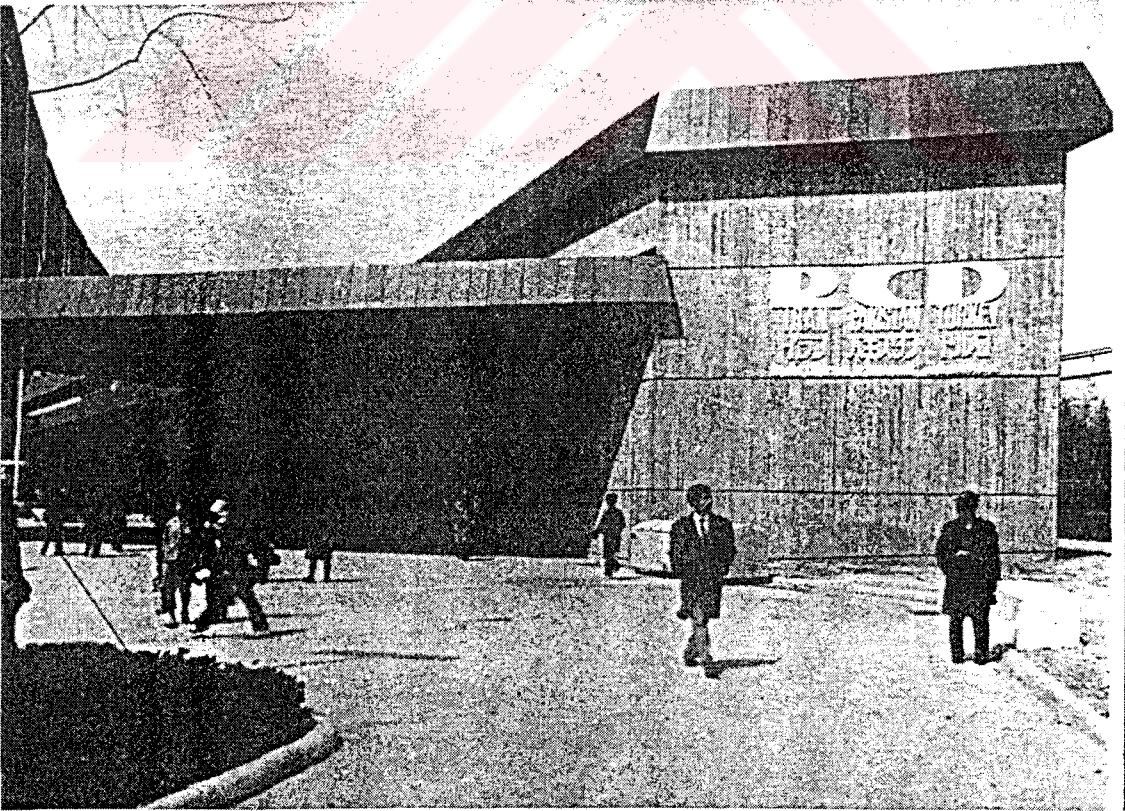
Şekil Ek 1.47 Osaka Dünya Fuarı (1970) İsviçre Pavyonu  
(Mimar: Willi Walter), (Anonim, 1970a).



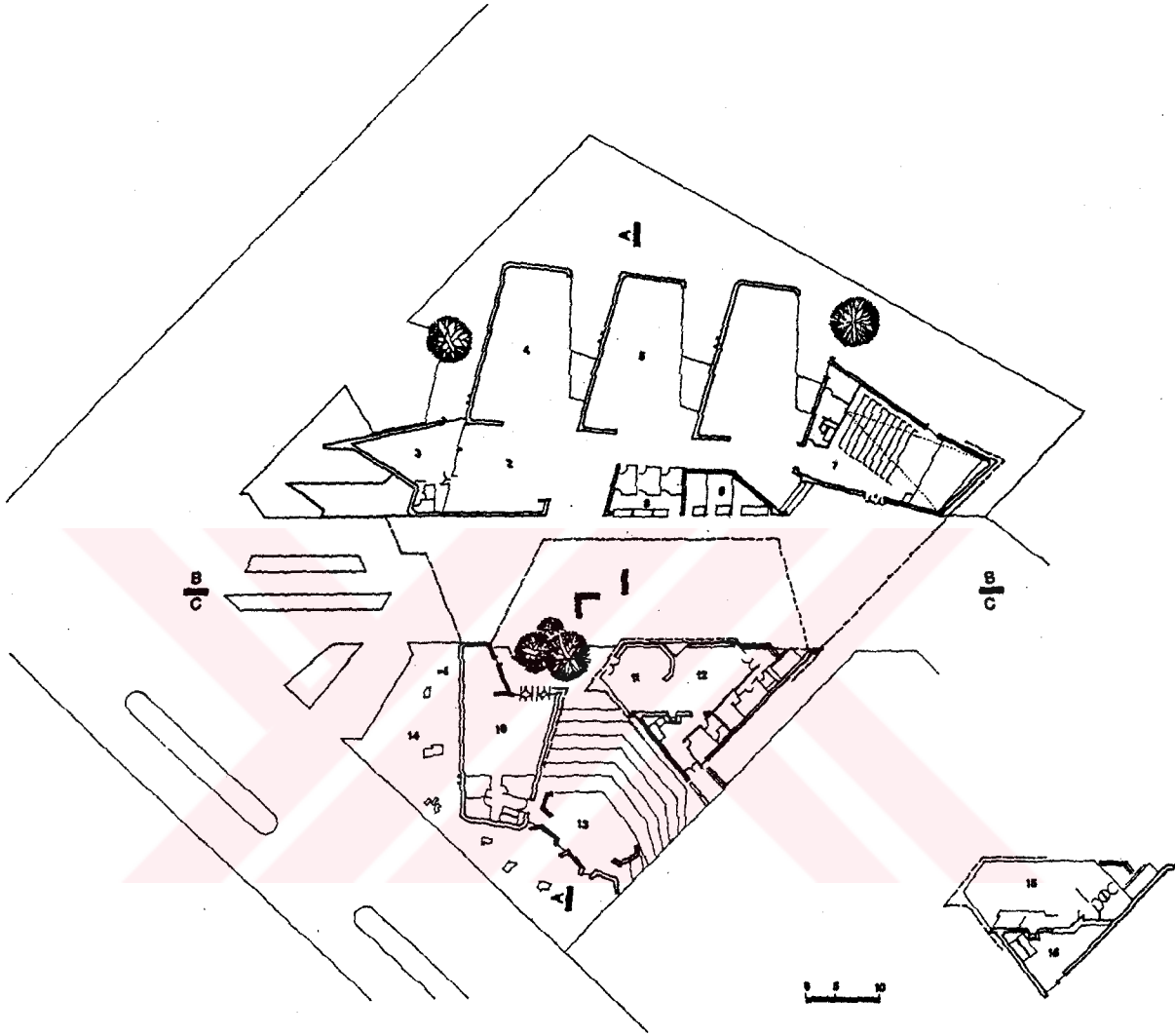
Şekil Ek 1.48 Osaka Dünya Fuarı (1970) İngiltere Pavyonu  
(Mimarlar: Powell ve Moya), (Anonim, 1970a).



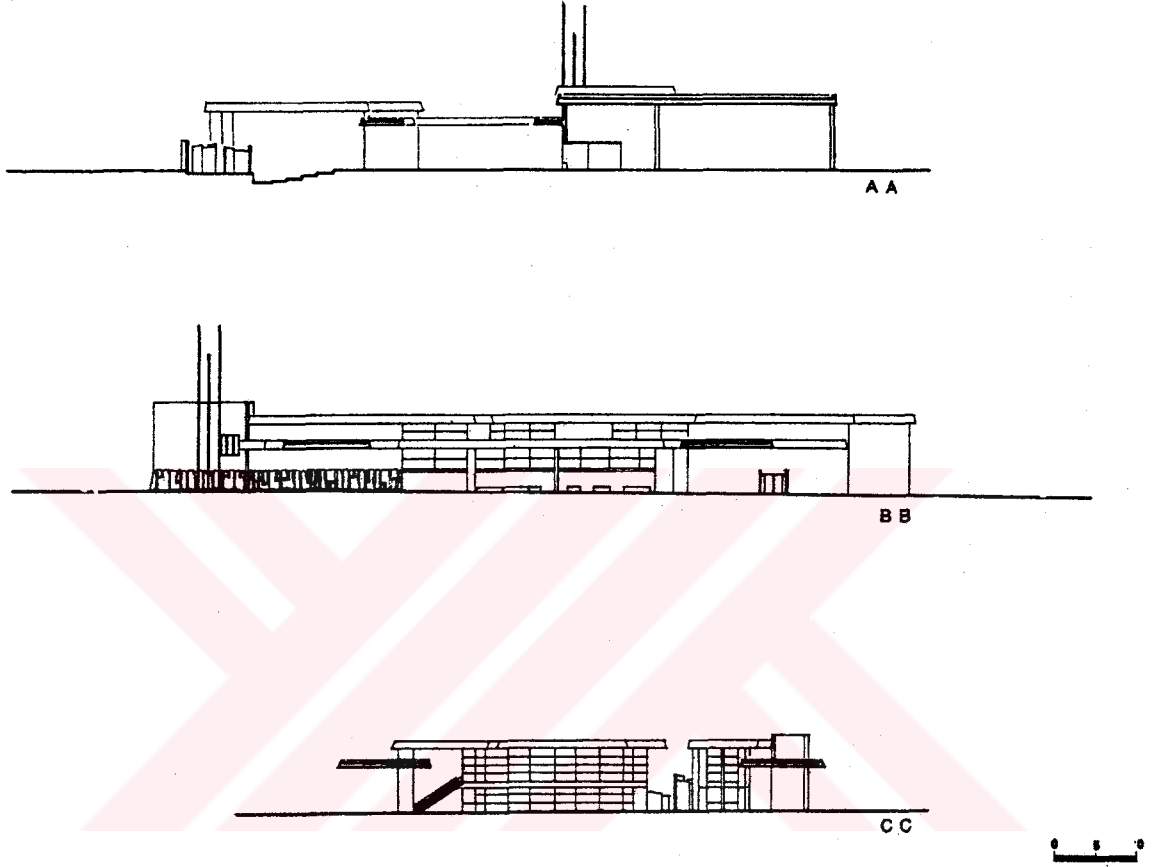
Şekil Ek 1.49 Osaka Dünya Fuarı (1970) RCD Pavyonu (Ünal Demiraslan arşivi)



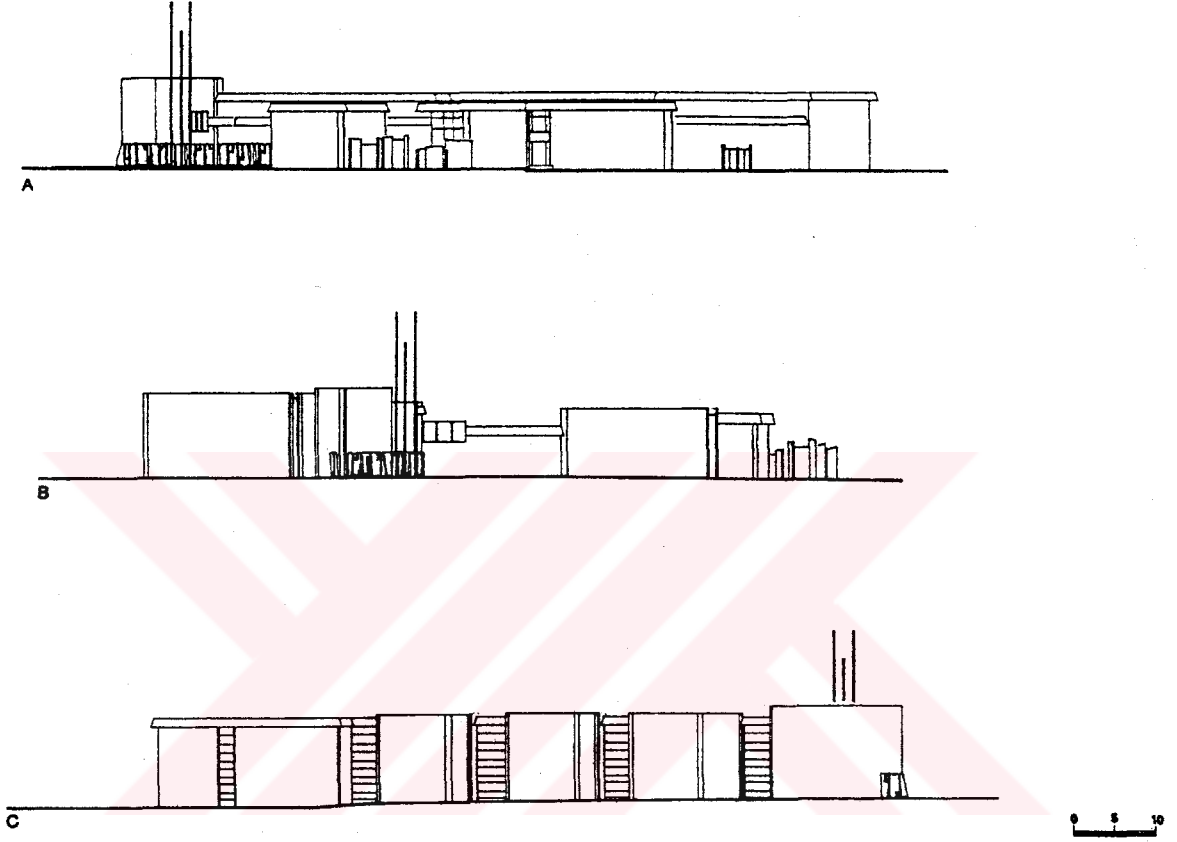
Şekil Ek 1.50 Osaka Dünya Fuarı (1970) RCD Pavyonu girişi (Ünal Demiraslan arşivi)



Şekil Ek 1.51 Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu planı (Ünal Demiraslan arşivi)



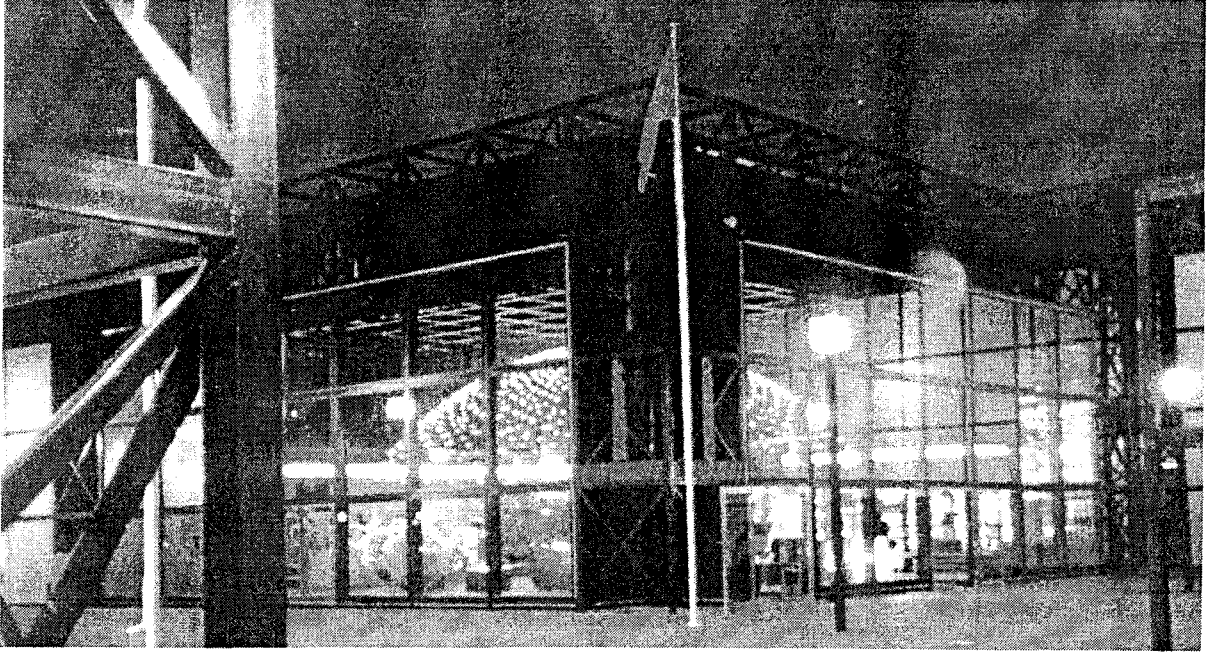
Şekil Ek 1.52 Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu kesitleri (Ünal Demiraslan arşivi)



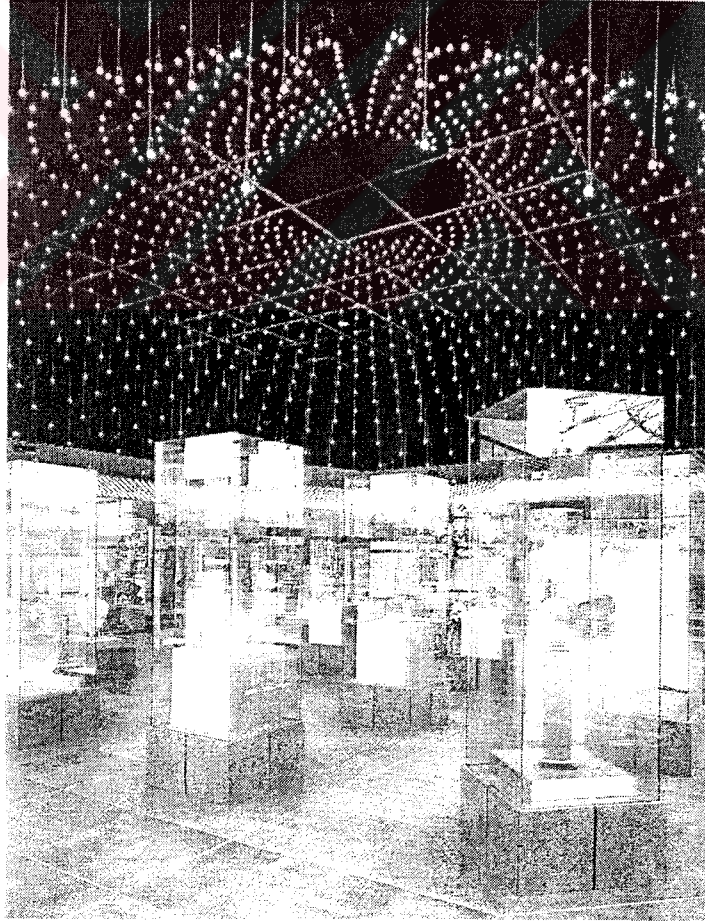
Şekil Ek 1.53 Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu cepheleri (Ünal Demiraslan arşivi)



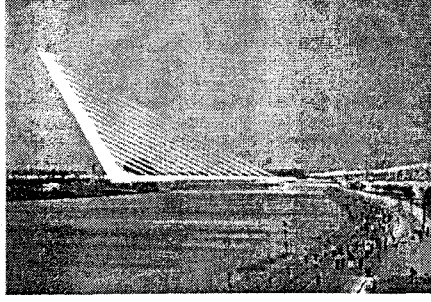
Şekil Ek 1.54 Osaka Dünya Fuarı (1970) Türkiye Pavyonu iç mekan düzenlemesi  
(Ragıp Buluç arşivi)



Şekil Ek 1.55 Tsukuba Dünya Fuarı (1985) Türkiye Pavyonu (Ragıp Buluç arşivi)



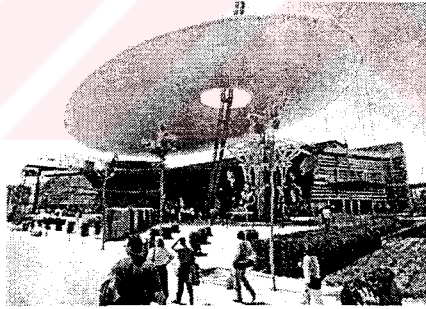
Şekil Ek 1.56 Tsukuba Dünya Fuarı (1985)  
Türkiye Pavyonu iç mekan düzenlemesi (Anonim, 1985)



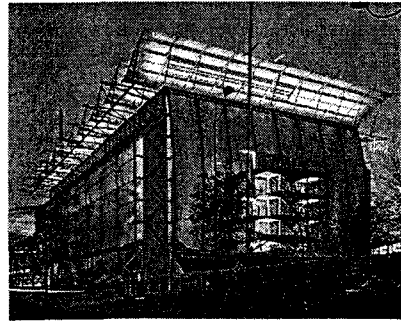
Şekil Ek 1.57 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Alamillo Köprüsü  
(Mimar: Santiago Calatrava) [6]



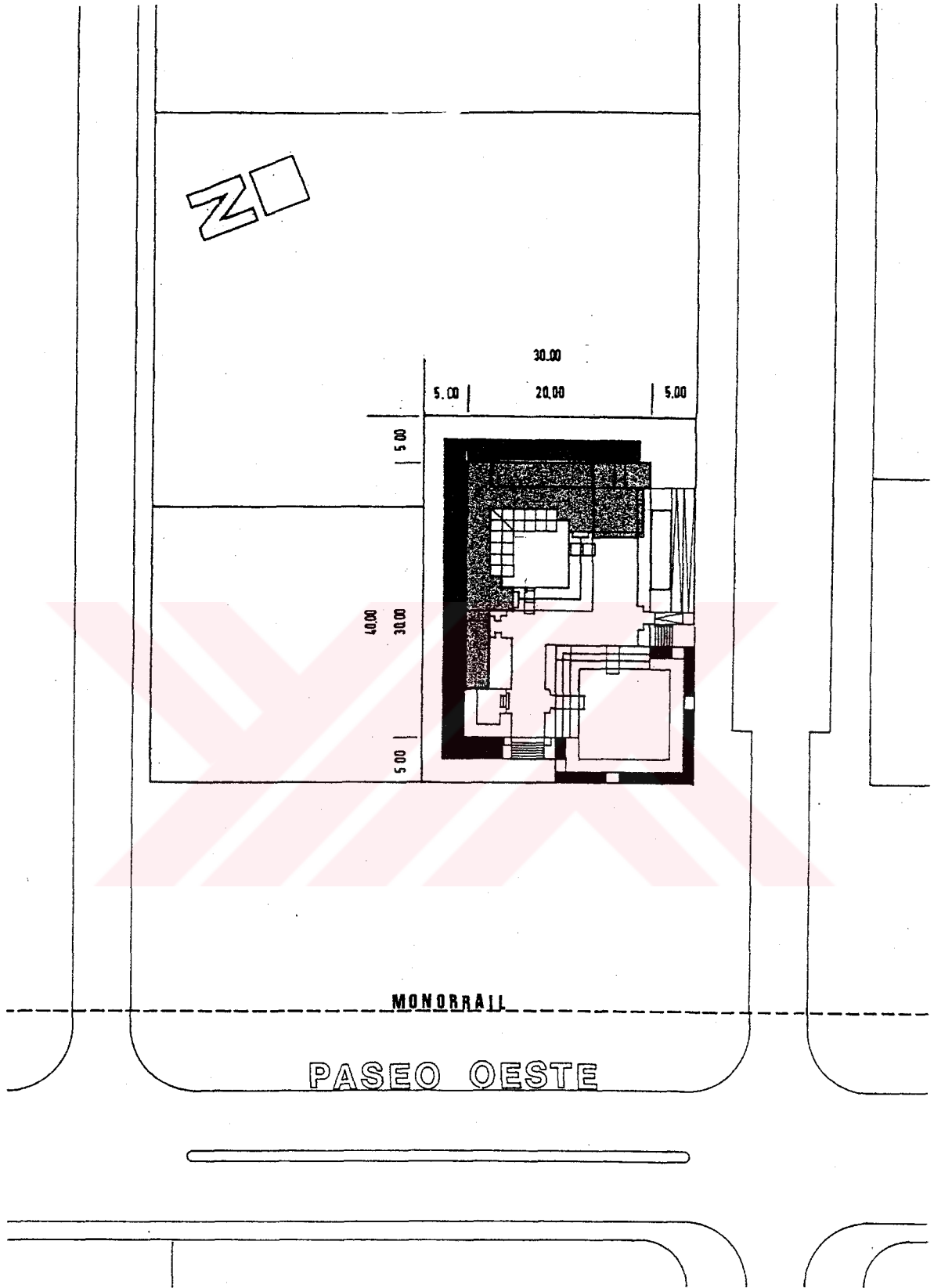
Şekil Ek 1.58 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Japonya Pavyonu  
(Mimar: Tadao Ando) [6]



Şekil Ek 1.59 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Almanya Pavyonu  
(Mimar: Georg Lippsmeier) [6]

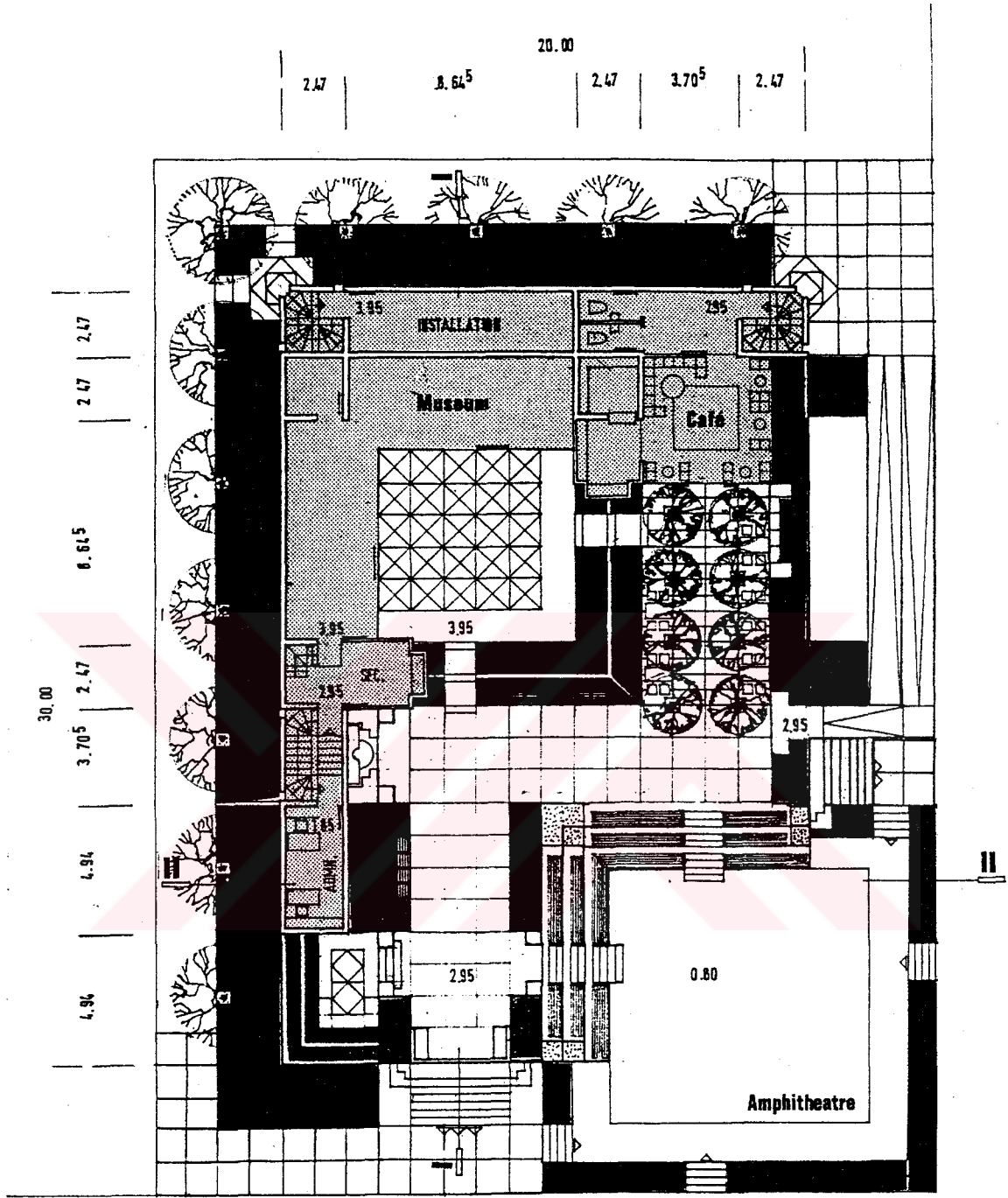


Şekil Ek 1.60 Sevilla Dünya Fuarı (1992) İngiltere Pavyonu  
(Mimar: Nicolas Grimshaw) [6]

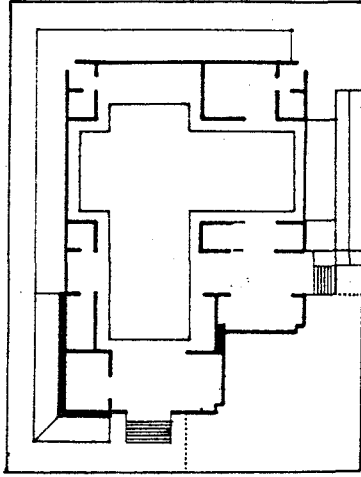


Şekil Ek 1.61 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu vaziyet planı  
(Öner Tokcan arşivi)

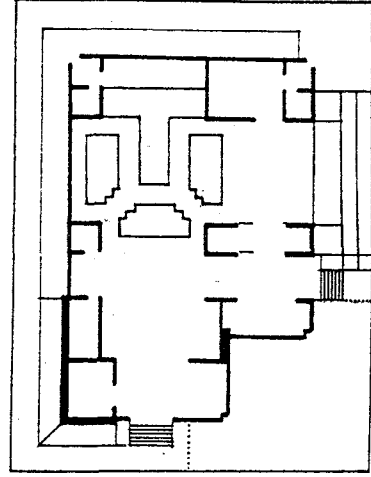




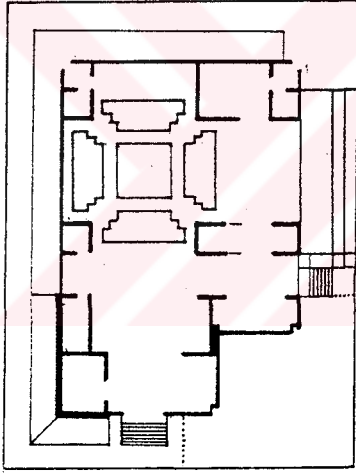
Şekil Ek 1.63 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu 1. kat planı  
(Öner Tokcan arşivi)



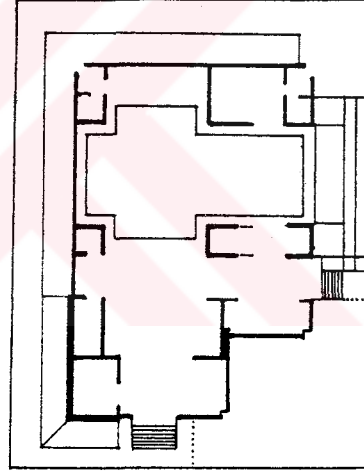
Exhibitions



Fashion Shows

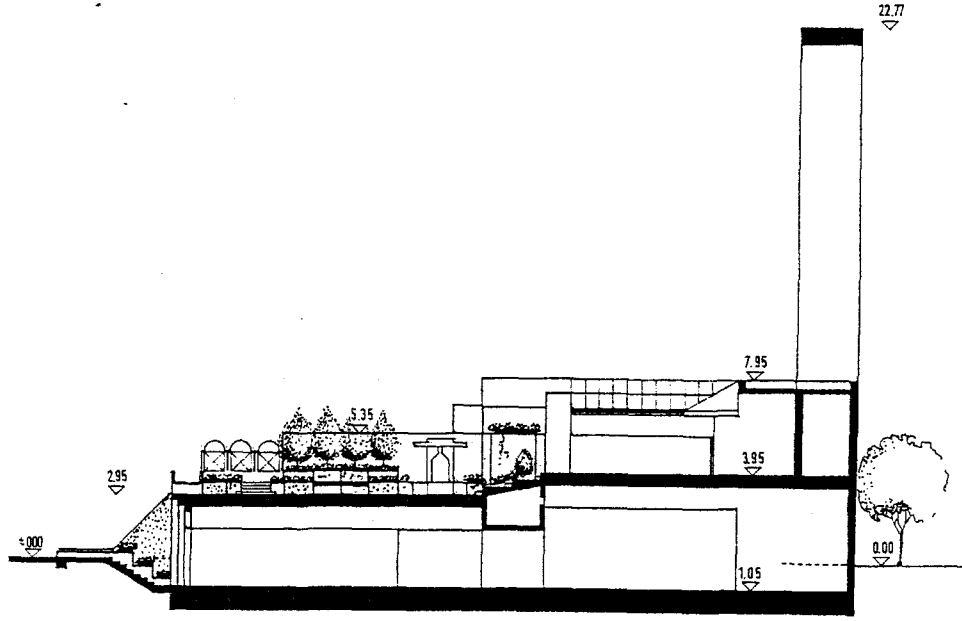


Chamber Music

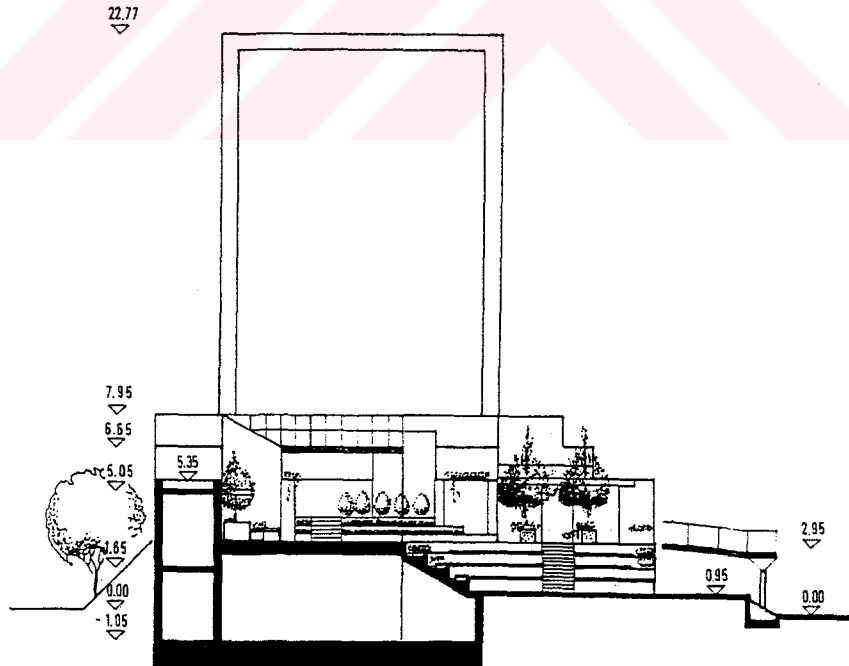


Luncheon - Entertainment

Şekil Ek 1.64 Sevilla Dünya Fuarı (1992)  
Türkiye Pavyonu çok amaçlı salon farklı kullanım çeşitleri (Öner Tokcan arşivi)

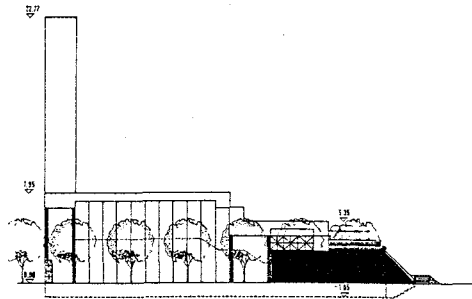
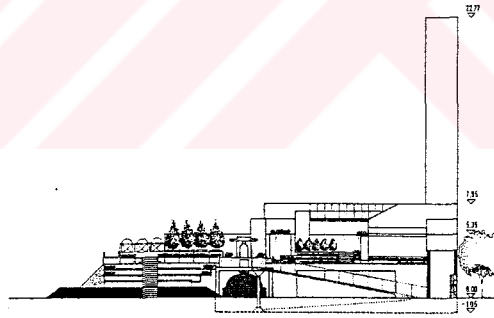
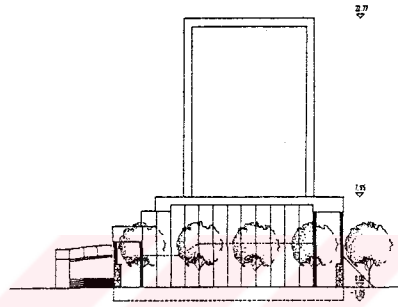
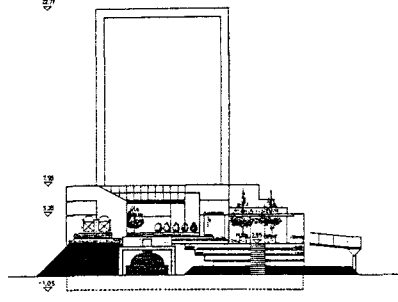


Şekil Ek 1.65 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu I-I kesiti (Öner Tokcan arşivi)

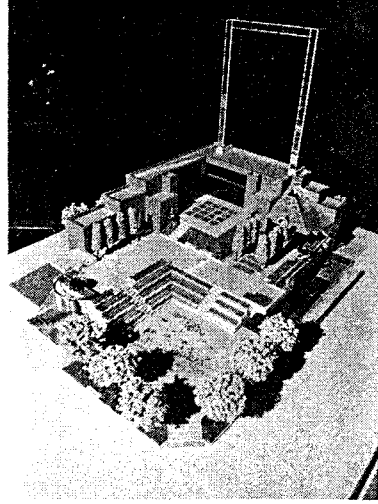


**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

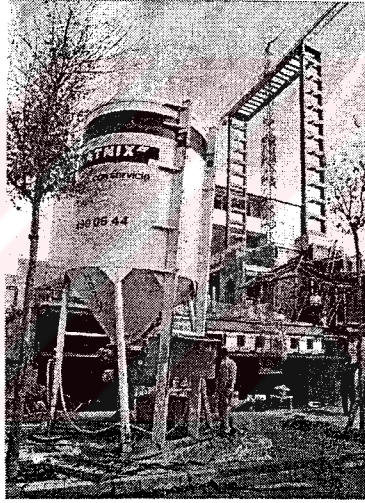
Şekil Ek 1.66 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu II-II kesiti (Öner Tokcan arşivi)



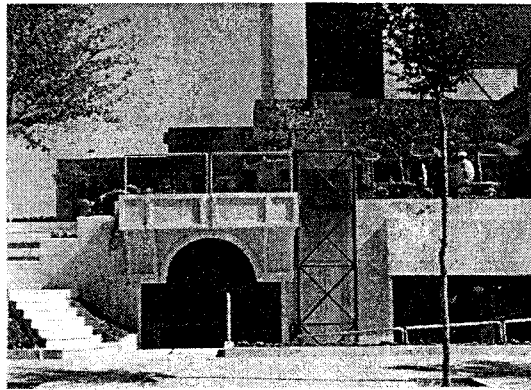
Şekil Ek 1.67 Sevilla Dünya Fuarı (1992) Türkiye Pavyonu cepheleri (Öner Tokcan arşivi)



Şekil Ek 1.68 Sevilla Dünya Fuarı (1992)  
Türkiye Pavyonu (Öner Tokcan arşivi)



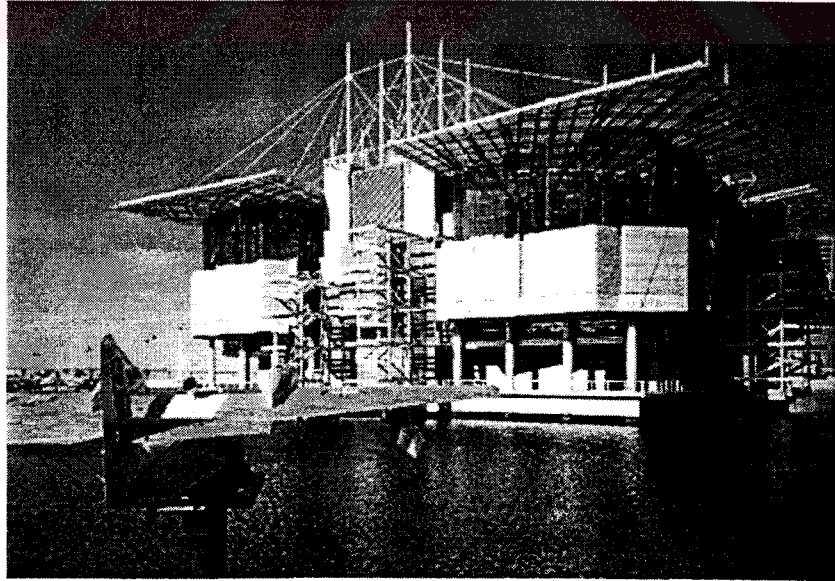
Şekil Ek 1.69 Sevilla Dünya Fuarı (1992)  
Türkiye Pavyonu inşaatı (Öner Tokcan arşivi)



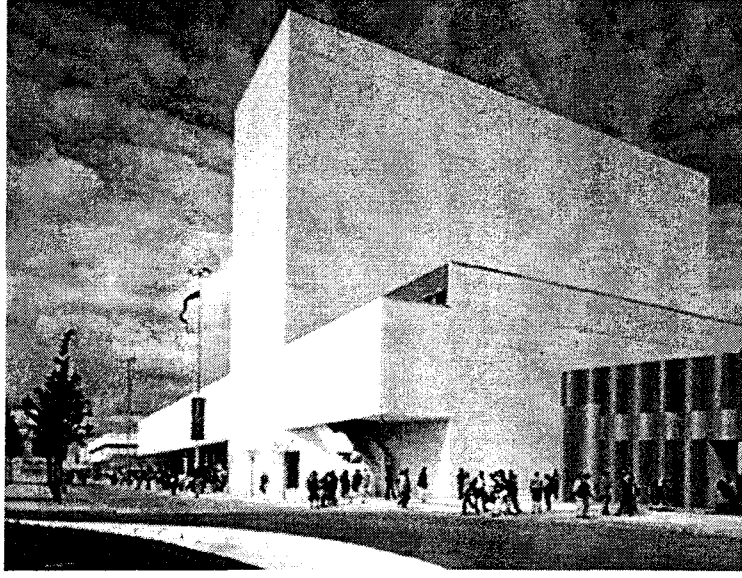
Şekil Ek 1.70 Sevilla Dünya Fuarı (1992)  
Türkiye Pavyonu (Öner Tokcan arşivi)



Şekil Ek 1.71 Lizbon Dünya Fuarı (1998) genel yerleşim [7]



Şekil Ek 1.72 Lizbon Dünya Fuarı (1998) Okyanuslar Pavyonu [7]



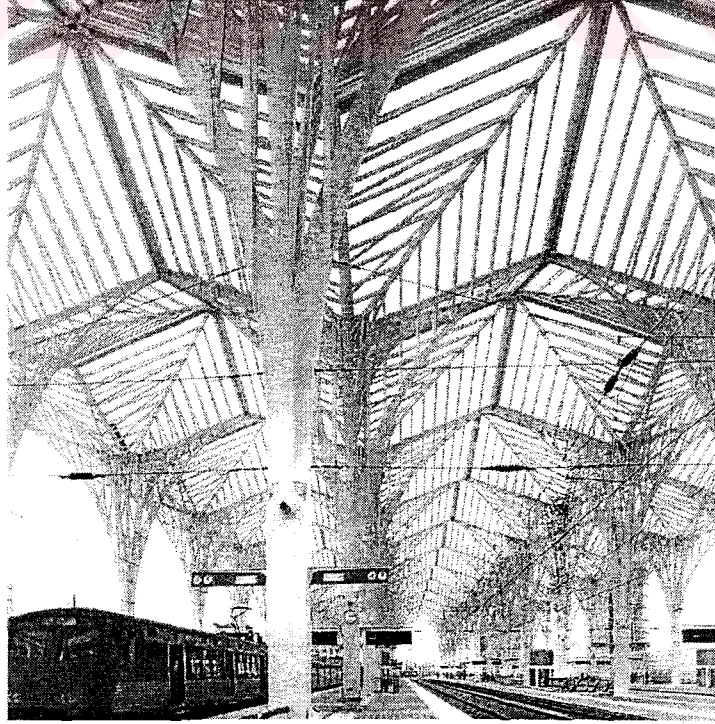
Şekil Ek 1.73 Lizbon Dünya Fuarı (1998) Deniz Bilimleri Pavyonu  
(Mimar: Joao Luis Carrilho da Carça) [7]



Şekil Ek 1.74 Lizbon Dünya Fuarı (1998) Portekiz Pavyonu  
(Mimar: Alvaro Siza) [7]



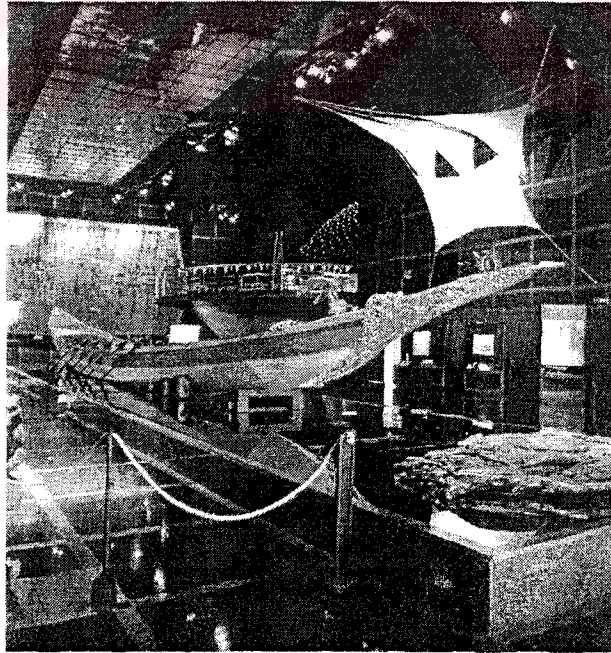
Şekil Ek 1.75 Lizbon Dünya Fuarı (1998) Vasco da Gama Kulesi  
(Mimar: Santiago Calatrava) [7]



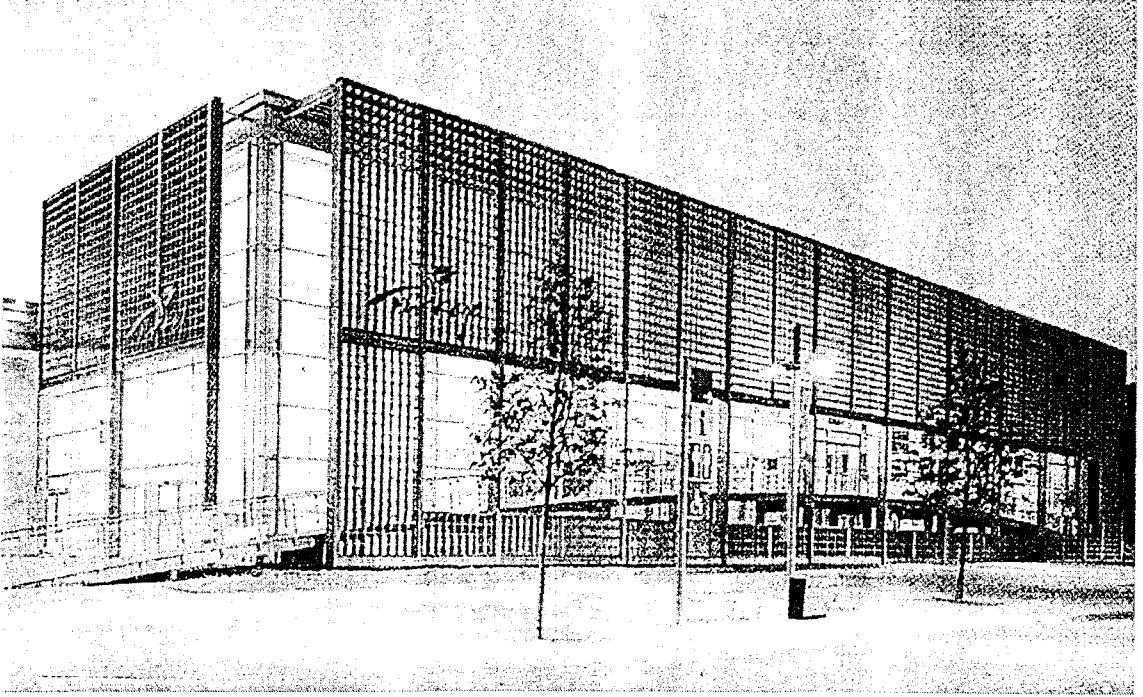
Şekil Ek 1.76 1998 Lizbon Dünya Fuarı (1998) Doğu İstasyonu  
(Mimar: Santiago Calatrava) [7]



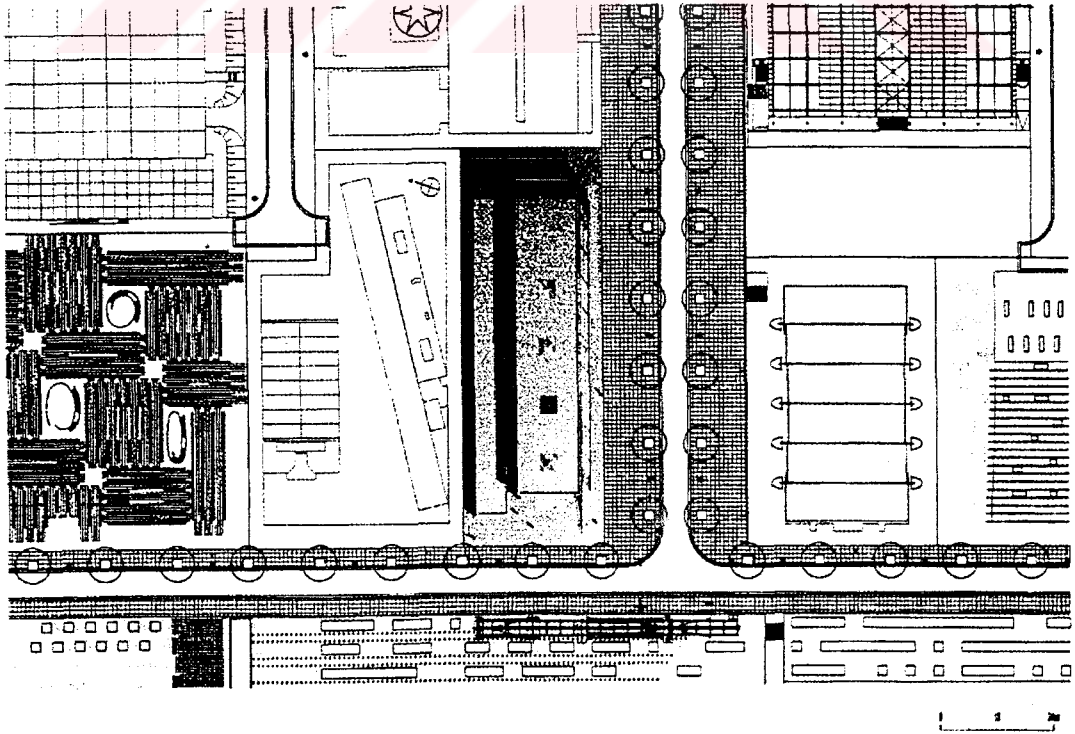
Şekil Ek 1.77 Lizbon Dünya Fuarı (1998) Türkiye Pavyonu (Ragıp Buluç arşivi)



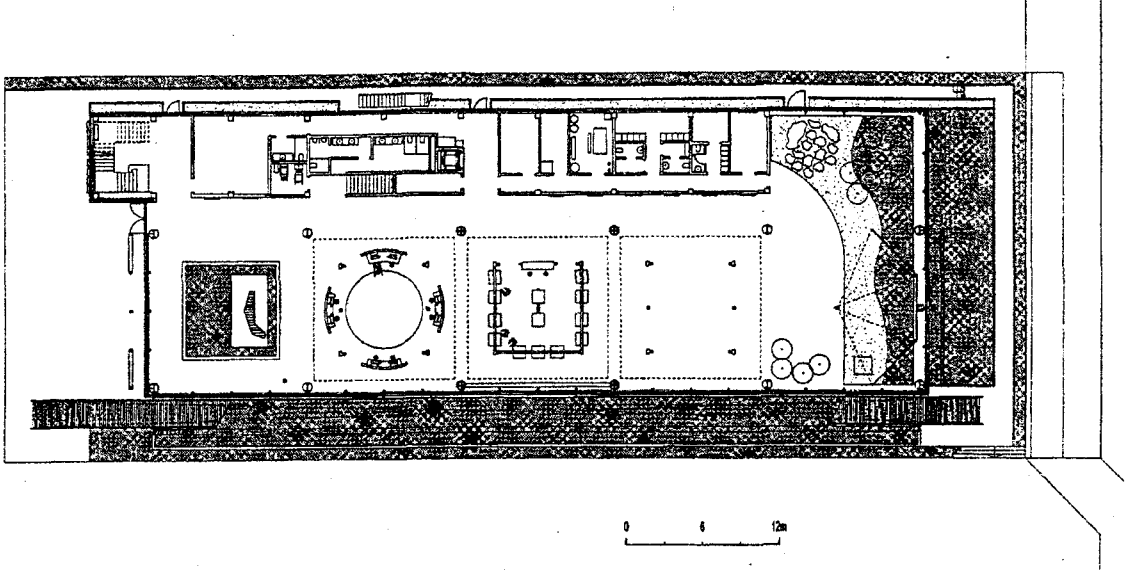
Şekil Ek 1.78 Lizbon Dünya Fuarı (1998)  
Türkiye Pavyonu'nda Saltanat Kayığı (Ragıp Buluç arşivi)



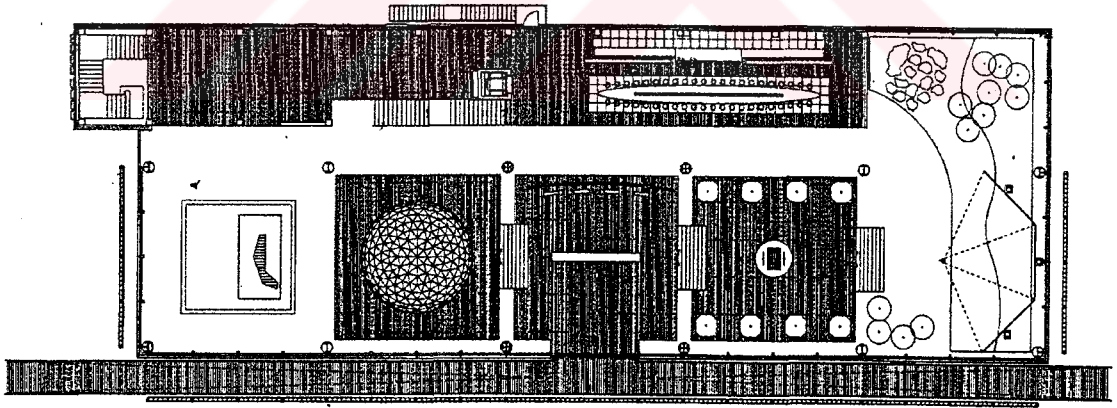
Şekil Ek 1.79 Hannover Dünya Fuarı (2000) Türkiye Pavyonu (Anonim, 2000a)



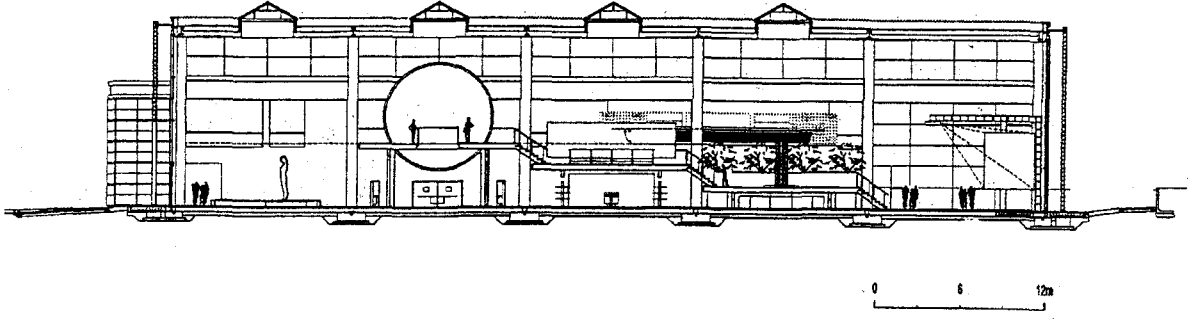
Şekil Ek 1.80 Hannover Dünya Fuarı (2000)  
Türkiye Pavyonu vaziyet planı



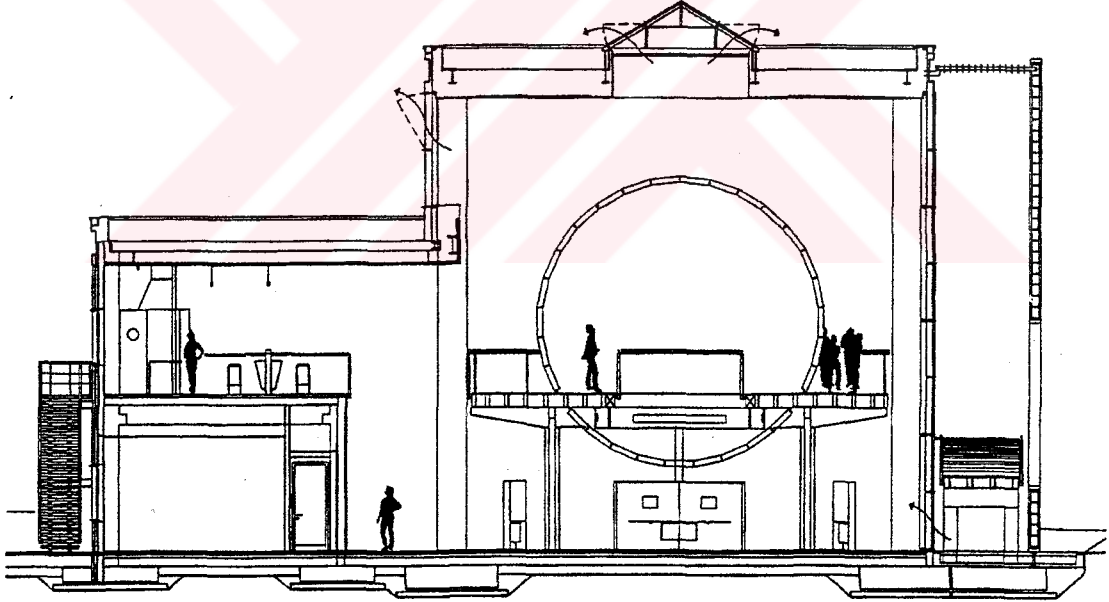
Şekil Ek 1.81 Hannover Dünya Fuarı ((2000)  
Türkiye Pavyonu 0.00 kotu planı



Şekil Ek 1.82 Hannover Dünya Fuarı (2000)  
Türkiye Pavyonu +4.10 kotu planı



Şekil Ek 1.83 Hannover Dünya Fuarı (2000)  
Türkiye Pavyonu boyunca kesiti



Şekil Ek 1.84 Hannover Dünya Fuarı  
Türkiye Pavyonu enine kesiti

**ÖZGEÇMİŞ**

Doğum tarihi 05.03.1974

Doğum yeri Manyas

Lise 1989-1991 Ankara Anadolu Lisesi  
1984-1989 Çağaloğlu Anadolu Lisesi

Lisans 1992-1998 Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fak.  
Mimarlık Bölümü

Yüksek Lisans 2000-2002 Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü  
Mimarlık Anabilim Dalı,  
Mimarlık Tarihi ve Kuramı Yüksek Lisans Programı

**Çalıştığı kurum(lar)**

2001-Devam ediyor Maltepe Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fak.  
Mimarlık Bölümü Araştırma Görevlisi