

138827

**DÜNYA FUARLARININ / EXPOLARIN
MİMARİ DEĞERLENDİRİLMESİ :
TÜRK PAVYONLARI**



T.Didem AKYOL ALTUN

Temmuz, 2003

İZMİR

138827
T.C. YERSEKİNGERETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MÜDÜRLÜĞÜ

**DÜNYA FUARLARININ / EXPOLARIN
MİMARİ DEĞERLENDİRİLMESİ :
TÜRK PAVYONLARI**

Dokuz Eylül Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi

Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı

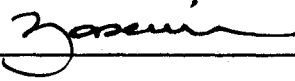
T.Didem AKYOL ALTUN

Temmuz, 2003

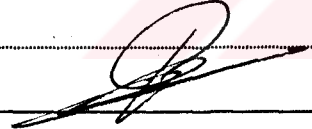
İZMİR

Yüksek Lisans Tezi Sınav Sonuç Formu

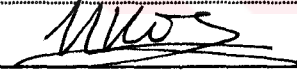
T. Didem AKYOL ALTUN tarafından Yrd.Doç.Dr.Yasemin SAYAR yönetiminde hazırlanan “DÜNYA FUARLARININ/EXPOLARIN MİMARİ DEĞERLENDİRİLMESİ : TÜRK PAVYONLARI” başlıklı tez tarafımızdan okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



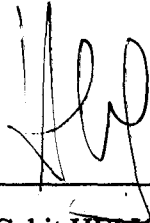
Yrd.Doç.Dr.Yasemin SAYAR



Prof.Dr.Gürhan TÜMER
(Jüri Üyesi)



Prof.Dr.Hülya KOÇ
(Jüri Üyesi)



Prof.Dr. Cahit HELVACI

Müdür

Fen Bilimleri Enstitüsü

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	i
Özet.....	ii
Abstract.....	iv
İçindekiler.....	v
Fotoğraf Listesi.....	ix
Resim Listesi	xii
Şekil Listesi.....	xiv
Tablo Listesi.....	xv

Bölüm Bir GİRİŞ

1. Giriş	1
1.1. Çalışmanın Amacı	4
1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi.....	7

Bölüm İki

EXPOLARIN GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE GENEL KAVRAMLAR VE FUARLARIN TARİHÇESİ

2.1. Fuar Kavramı.....	10
2.2. Fuarların Tarihçesi.....	14
2.2.1. Sanayi Devrimine Kadar Fuarlar.....	14
2.2.2. Sanayi Devrimi ve Expo'ların Doğuşu	24

Bölüm Üç
TARİHSEL SÜREÇTE DÜNYA FUARLARININ/EXPOLARIN
İRDELENMESİ

3.1. “Dünya Fuarı”/“Expo” Kavramı	33
3.2. 1851 Londra Sergisinden 2000 Hannover Exposuna Expoların Tarihçesi....	36
3.2.1. 1851 Londra Uluslararası Sergisi.....	41
3.2.2. 1855 Paris Evrensel Sergisi.....	44
3.2.3. 1867 Paris Evrensel Sergisi.....	46
3.2.4. 1873 Viyana Dünya Sergisi.....	49
3.2.5. 1876 Philadelphia Dünya Sergisi.....	51
3.2.6. 1889 Paris Evrensel Sergisi.....	53
3.2.7. 1893 Columbia Dünya Sergisi.....	56
3.2.8. 1900 Paris Evrensel Sergisi.....	59
3.2.9. 1904 St.Louis Evrensel Sergisi.....	61
3.2.10. 1915 San Francisco Uluslararası Sergisi.....	63
3.2.11. 1929 Barcelona Uluslararası Sergisi.....	65
3.2.12. 1937 Paris Uluslararası Sergisi.....	67
3.2.13. 1939-1940 New-York Dünya Fuarı.....	70
3.2.14. 1958 Brüksel Dünya Fuarı.....	74
3.2.15. 1964-1965 New-York Dünya Fuarı.....	77
3.2.16. 1967 Montreal Exposu.....	80
3.2.17. 1970 Osaka Exposu.....	83
3.2.18. 1985 Tsukuba Exposu.....	86
3.2.19. 1992 Sevilla Exposu.....	88
3.2.20. 1998 Lisbon Exposu.....	91
3.2.21. 2000 Hannover Exposu.....	94
3.3. Dünya Fuarlarının Tarihsel Sürecinin Genel Olarak Değerlendirilmesi ve Expo Tanımı.....	99
3.3.1. Expoların Özellikleri ve Tanımı.....	106

Bölüm Dört
EXPOLARDA TÜRK PAVYONLARI

4.1. Expolarda Batı-dışı Toplumların Kültürel Kimlik ve Mimari Temsiliyet Sorunu.....	110
4.1.1. Batılı Olmayan Toplumlarda Modernleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu: Expolarda Mimarlık-Kültürel Kimlik İlişkisi.....	110
4.1.2. 1851-2000 Yılları Arasında Osmanlı-Türk Toplumunun Siyasi, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapısının Dönüşümü	120
4.2. Expolarda Türk Pavyonlarının Mimari Değerlendirmesi.....	134
4.2.1. 1851-1923 Dönemi Mimarlık Ortamı.....	134
4.2.1.1. 1851 Londra Uluslararası Sergisi Osmanlı Pavyonu.....	143
4.2.1.2. 1867 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Pavyonu.....	147
4.2.1.3. 1873 Viyana Dünya Sergisi Osmanlı Pavyonu.....	156
4.2.1.4. 1893 Columbia Dünya Sergisi Osmanlı Pavyonu.....	162
4.2.1.5. 1900 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Pavyonu.....	167
4.2.2. 1923-1950 Dönemi Mimarlık Ortamı.....	170
4.2.2.1. 1931 Budapeşte Sergisi Türk Pavyonu.....	176
4.2.2.2. 1939-1940 New-York Dünya Fuarı Türk Pavyonu.....	181
4.2.3. 1950-1960 Dönemi Mimarlık Ortamı.....	187
4.2.3.1. 1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavyonu.....	191
4.2.4. 1960-1980 Dönemi Mimarlık Ortamı.....	199
4.2.4.1. 1964-64 New-York Dünya Fuarı Türk Pavyonu.....	203
4.2.4.2. 1970 Osaka Exposu Türk Pavyonu.....	212
4.2.5. 1980 Sonrası Dönemi Mimarlık Ortamı.....	213
4.2.5.1. 1985 Tsukuba Exposu Türk Pavyonu.....	218
4.2.5.2. 1992 Sevilla Exposu Türk Pavyonu.....	224
4.2.5.3. 1998 Lisbon Exposu Türk Pavyonu.....	234
4.2.5.4. 2000 Hanover Exposu Türk Pavyonu.....	242

Bölüm Beş
SONUÇ

5.1. Dünya Fuarlarının/Expoların Önemi ve Mimarlık Tarihine Katkıları.....	253
5.2. Expolarda Türk Pavilyonlarının Mimari Değerlendirilmesi.....	257
Kaynakça.....	266
Tablo Kaynakçası.....	281
Ek 1-.....	283
Ek 2-.....	312



Tablo 4.6.a.	1939	New York	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Görünümler-I.....	185
Tablo 4.6.b.	1939	New York	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Görünümler-II.....	186
Tablo 4.7.a.	1958	Brüksel	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Görünümler-I.....	195
Tablo 4.7.b.	1958	Brüksel	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Görünümler-II.....	196
Tablo 4.7.c.	1958	Brüksel	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Planları.....	197
Tablo 4.7.d.	1958	Brüksel	Dünya Fuarı	Türk Pavyonunun	Cephe ve Kesitleri.....	198
Tablo 4.8.a.	1964-1965	New York	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Görünümler-I.....	209
Tablo 4.8.b.	1964-1965	New York	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Görünümler-II.....	210
Tablo 4.8.c.	1964-1965	New York	Dünya Fuarı	Türk Pavyonundan	Görünümler-III.....	211
Tablo 4.9.a.	1985	Tsukuba	Exposu	Türk Pavyonundan	Görünümler-I.....	222
Tablo 4.9.b.	1985	Tsukuba	Exposu	Türk Pavyonundan	Görünümler-II.....	222
Tablo 4.10.a.	1992	Sevilla	Exposu	Türk Pavyonundan	Görünümler-I.....	230
Tablo 4.10.b.	1992	Sevilla	Exposu	Türk Pavyonundan	Görünümler-II.....	231
Tablo 4.10.c.	1992	Sevilla	Exposu	Türk Pavyonundan	Görünümler-III.....	232
Tablo 4.11.a.	1998	Lisbon	Exposu	Türk Pavyonundan	Görünümler-I.....	238
Tablo 4.11.b.	1998	Lisbon	Exposu	Türk Pavyonundan	Görünümler-II.....	239

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 3.1. Crystal Palace'tan Genel Görünüm.....	41
Fotoğraf 3.2. 1889 Paris Sergisi'nden Genel Görünüm.....	53
Fotoğraf 3.3. 1893 Columbia Sergisi'nin Genel Görünümü.....	57
Fotoğraf 3.4. 1900 Paris Sergisi'nin Genel Görünümü.....	59
Fotoğraf 3.5. Rue des Nations-Ortaçağ Paris'inin Canlandırılması.....	60
Fotoğraf 3.6. Elektrik Sarayı.....	60
Fotoğraf 3.7. 1900 Paris Sergisi'nden Genel Görünüm.....	61
Fotoğraf 3.8. The Pike'dan Bir Görünüm.....	61
Fotoğraf 3.9. 1929 Barcelona Sergisi'nin Genel Görünümü.....	65
Fotoğraf 3.10. Almanya Pavyonu.....	65
Fotoğraf 3.11. 1937 Paris Sergisi'nin Genel Görünümü.....	67
Fotoğraf 3.12. Modern Sanatlar Müzesi.....	67
Fotoğraf 3.13. Alman Pavyonu.....	68
Fotoğraf 3.14. Sovyet Rusya Pavyonu.....	68
Fotoğraf 3.15. 1939 Fuarı'nın Genel Görünümü.....	71
Fotoğraf 3.16. Trylon ve Perisphere.....	71
Fotoğraf 3.17. Trylon ve Perisphere.....	72
Fotoğraf 3.18. 1958 Brüksel Fuarı'ndan Genel Görünüm.....	74
Fotoğraf 3.19. Philips Pavyonu.....	75
Fotoğraf 3.20. Atomium.....	76
Fotoğraf 3.21. Mühendislik Pavyonu.....	76
Fotoğraf 3.22. Unisphere Gece Görünümü.....	77
Fotoğraf 3.23. 1964 Fuarı'ndan Genel Görünüm.....	77
Fotoğraf 3.24. 1967 Exposu'nun Genel Görünümü.....	80
Fotoğraf 3.25. ABD Pavyonu.....	82
Fotoğraf 3.26. Habitat.....	82

Fotoğraf 3.27. Almanya Pavyonu.....	82
Fotoğraf 3.28. 1970 Festival Plaza.....	83
Fotoğraf 3.29. Güneş Kulesi.....	83
Fotoğraf 3.30. Expo'70 deki bazı pavyonlardan Görünümler.....	84
Fotoğraf 3.31. Avustralya Pavyonu.....	85
Fotoğraf 3.32. ABD Pavyonu.....	85
Fotoğraf 3.33. 1985 Tsukuba Exposu Genel Görünüm.....	86
Fotoğraf 3.34. Kanada Pavyonu.....	86
Fotoğraf 3.35. Sumitomo Pavyonu.....	86
Fotoğraf 3.36. Çin Pavyonu.....	86
Fotoğraf 3.37. Mitsui Su Tiyatrosu.....	86
Fotoğraf 3.38. 1992 Exposu'ndan Genel Görünüm.....	88
Fotoğraf 3.39. Kıyıdan Görünüm.....	88
Fotoğraf 3.40. Keşifler Pavyonu.....	88
Fotoğraf 3.41. 15. Yüzyıl Pavyonu.....	88
Fotoğraf 3.42. İngiltere Pavyonu.....	90
Fotoğraf 3.43. Japonya Pavyonu.....	90
Fotoğraf 3.44. İran Pavyonu.....	90
Fotoğraf 3.45. 1998 Exposu'ndan Genel Bir Görünüm.....	91
Fotoğraf 3.46. Gelecek Pavyonu.....	91
Fotoğraf 3.47. 1998 Expo Yapılarından Görünümler.....	93
Fotoğraf 3.48. Expo 2000'den Genel Görünüm.....	94
Fotoğraf 3.49. Balina-Umut Pavyonu.....	94
Fotoğraf 3.50. Expo Çatıları.....	94
Fotoğraf 3.51. Çevre Düzenlemelerinden Bir Görüntü.....	94
Fotoğraf 3.52. Genel Bir Görünüm.....	95

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1. Kültepe-Kaniş Karumu.....	15
Resim 2.2. 13.yüzyıla Ait Bir Fransız Fuarı.....	17
Resim 2.3. İngiltere’de St.Bartholomew Fuarı.....	18
Resim 2.4. Venice’te Dükkanlarla Açık Bir Pazar Alanı.....	21
Resim 2.5. Thames Nehri Üzerindeki Frost Fuarı, 1684.....	22
Resim 2.6. Louvre Sarayı’nda Salon Carrè’da Bir Salon Sergisi, 1865.....	23
Resim 2.7. Champ de Mars’da İlk Fransız Endüstriyel Sergisi, 1798.....	29
Resim 2.8. 1849 Sergisi İçin Champ Elysées’de Louis Moreau Tarafından Tasarlanan Yapı.....	30
Resim 3.1. 1855 Paris Sergisi’nin Genel Görünümü.....	44
Resim 3.2. Endüstri Sarayı’nın İç Görünümü.....	45
Resim 3.3. 1867 Paris Sergisi’nin Genel Görünümü.....	46
Resim 3.4. 1867 Sergisi’nden Dış Görünüm.....	47
Resim 3.5. 1867 Sergi Sarayı’nın Çatısı.....	48
Resim 3.6. Makineler Salonu.....	48
Resim 3.7. 1873 Viyana Sergisi’nin Genel Görünümü.....	49
Resim 3.8. Rotunda.....	49
Resim 3.9. Rotunda’nın İçinden Görünüm.....	50
Resim 3.10. Rotunda Doğu Kapısı.....	50
Resim 3.11. 1876 Philadelphia Sergisi’nin Genel Görünümü.....	51
Resim 3.12. Ana Sergi Holü.....	52
Resim 3.13. Tarım Pavyonu.....	52
Resim 3.14. Ana Sergi Aksı.....	52
Resim 3.15. Tunus Kafesi.....	52
Resim 3.16. Sergiden Görünüm.....	57
Resim 3.17. Grand Palais.....	59

Resim 3.18. Belçika Pavyonu.....	67
Resim 3.19. Picasso'nun Guernica'sı.....	69
Resim 3.20. Suudi Arabistan Pavyonu.....	90
Resim 4.1. 1851 Londra Sergisi'nde Osmanlı'ya Ayrılan Kompartıman.....	145
Resim 4.2. 1889 Paris Sergisi Türk Tütün Pavyonu.....	160



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1. 1855 Endüstri Sarayı'nın Planı.....	45
Şekil 3.2. 1855 Sergi Sarayı'nın Planı.....	47
Şekil 3.3. 1867 Sergi Sarayı'nın Kesiti.....	48
Şekil 3.4. 1873 Viyana Sergisi'nin Vaziyet Planı.....	49
Şekil 3.5. 1889 Paris Sergisi'nin Yerleşim Planı.....	53
Şekil 3.6. Almanya Pavyonu'nun Planı.....	65
Şekil 3.7. 1939 New York Sergisi'nin Yerleşim Planı.....	72
Şekil 3.8. 1958 Brüksel Fuarı'nın Vaziyet Planı.....	74
Şekil 3.9. Philips Pavyonu Planları.....	75
Şekil 3.10. 1967 Montreal Exposu'nun Vaziyet Planı.....	80

TABLO LİSTESİ

Tablo 3.1. 1851-2000 Yılları Arasındaki Dünya Fuarlarının Yılları ve Yerleri.....	40
Tablo 3.2. 1851 Londra Uluslararası Sergisi'nden Görünümler.....	43
Tablo 3.3. 1889 Paris Evrensel Sergisi'nden Görünümler.....	55
Tablo 3.4. 1893 Columbia Dünya Sergisi'nden Görünümler.....	58
Tablo 3.5. 1915 San Francisco Uluslararası Sergisi'nden Görünümler.....	64
Tablo 3.6. 1939 New York Dünya Fuarı'ndan Görünümler.....	73
Tablo 3.7. 1964 New York Dünya Fuarı'ndan Görünümler.....	79
Tablo 3.8. 2000 Hanover Exposu Ülke Pavilyonlarından Görünümler.....	97
Tablo 3.9. 2000 Hanover Exposu Tema Pavilyonlarından Görünümler.....	98
Tablo 4.1.a. 1867 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-I.....	154
Tablo 4.1.b. 1867 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-II.....	155
Tablo 4.2. 1873 Viyana Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler.....	161
Tablo 4.3.a. 1893 Columbia Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-I.....	165
Tablo 4.3.b. 1893 Columbia Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-II.....	166
Tablo 4.4. 1900 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Pavilyonundan Görünümler.....	169
Tablo 4.5.a. 1931 Budapeşte Uluslararası Sergisi Türk Pavilyonundan Görünümler-I.....	179
Tablo 4.5.b. 1931 Budapeşte Uluslararası Sergisi Türk Pavilyonundan Görünümler-II.....	180

Tablo 4.11.c.	1998	Lisbon	Exposu	Türk	Pavyonundan	
Görünümler-III.....						240
Tablo 4.12.a.	2000	Hanover	Exposu	Türk	Pavyonundan	
Görünümler-I.....						249
Tablo 4.12.b.	2000	Hanover	Exposu	Türk	Pavyonundan	
Görünümler-II.....						250
Tablo 4.12.c.	2000	Hanover	Exposu	Türk	Pavyonundan	
Görünümler-III.....						251
Tablo 4.12.d.	2000	Hanover	Exposu	Türk	Pavyonundan	
Görünümler-IV.....						252
Tablo 5.1. Expolarda Türk Pavyonlarının Genel Değerlendirmesi.....						264



TEŞEKKÜR

Öncelikle tezimin şekillenmesinde bilgi ve deneyimi ile büyük katkıda bulunan, kaynak ve fikir üretimi aşamalarında yardımını ve desteğini esirgemeyen, çalışmalarımı sabır, titizlik ve özveri ile yönlendiren değerli danışmanım Sayın Yrd.Doç.Dr.Yasemin SAYAR'a teşekkürlerimi sunarım. Aynı şekilde bugüne kadar eğitim ve öğrenimime katkıda bulunmuş tüm öğretmenlerime, çalışmam süresinde bana fikirleri ile destek olan hoca ve arkadaşlarıma, kişisel söyleşilerimde yardımlarını esirgemeyen Sayın Prof.Dr.Muhlis TÜRKMEN'e, Sayın Prof.Dr.Afife BATUR'a, Sayın Mimar Hulusi GÖNÜL'e, Sayın Mimar Ragıp BULUÇ'a, Sayın Mimar Ruşen DORA'ya, Sayın Mimar Murat TABANLIOĞLU'na tek tek teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca yoğun çalışmalarım boyunca bana her türlü desteği veren, tüm aile bireylerime ve arkadaşlarıma, çalışmam ve yaşamım boyunca manevi desteğini ve enerjisini benden esirgemeyen sevgili annem Sezgin AKYOL'a, bana yaşamı boyunca destek olan ancak aramızdan çok erken ayrılan sevgili babam Erol AKYOL'a, çalışmam boyunca atlattığım tüm zorluklarda sabrını ve desteğini esirgemeyen sevgili eşim Tufan ALTUN'a, bana her türlü desteği gösteren sevgili dostlarım Ebru KOCAMAN ve İnci UZUN'a ve katkılarını esirgemeyen diğer tüm çalışma arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

T.Didem AKYOL ALTUN

ÖZET

“Dünya Fuarlarının/Expoların Mimari Değerlendirilmesi: Türk Pavyonları” başlıklı bu çalışmada ilk aşamada Expoların genel özellikleri ele alınmakla birlikte, temel olarak Expolardaki Türk Pavyonlarının mimari irdelemesi “kimlik” ve “mimari temsiliyet” kavramları bağlamında, Türkiye’nin farklı dönemlerde değişen sosyo-ekonomik ve toplumsal yapısı ve ona göre şekillenen mimarlık ortamı paralelinde yapılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde, çalışmanın literatür içindeki yeri belirtilerek, araştırmanın amacı ifade edilmiş; konunun kapsamı, ele alınışı ve yöntemleri açıklanmıştır.

İkinci bölümde, fuar kavramı, tarihsel süreç içinde geçirdiği biçimsel değişimler ve Dünya Fuarlarının/Expoların bu süreç içinde ortaya çıkışı anlatılmıştır.

“Dünya Fuarı/Expo” kavramının açıklanması ve tarihsel sürecinin incelenmesi üçüncü bölümü oluşturmaktadır. Bu bölümde, 1851-2000 yılları arasında gerçekleştirilen Expo örneklerinin incelenmesi yoluyla, Expoların karakteristik özelliklerini ortaya koyan genel bir değerlendirme yapılmış, buna dayanarak literatürde eksikliği hissedilen “Expo tanımı” yapılmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde ise temel amaç Expolardaki Türk Pavyonlarının mimari değerlendirmesini yapmaktır. Bu bağlamda öncelikle 19.yüzyılın ortalarında Batıda başlayan ve Çevre ülkelerine yayılan modern harekete bağlı olarak, Batı-dışı toplumlarda oluşan “kültürel kimlik” sorunu ve Expolara kültürel kimlik/mimarlık ilişkisinin ne şekilde yansıdığına dair bir kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Buna dayanarak modernleşme hareketinin, dönemin Osmanlı İmparatorluğu’nda kültürel

kimlik sorununu nasıl oluşturduğu ve tarihsel süreç içinde değişen sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel yapının, mimarlık ortamında “ulusal kimliğe” bakış açısını günümüze kadar nasıl değiştirdiği incelenmiştir. Sonuç olarak elde edilen bilgiler ışığında Expo’larda Türk Pavilyonlarının mimarisi irdelemesi, “kimlik ve mimari temsiliyet” bağlamında, direkt olarak mimari ürün üzerinden yapılmıştır.

Sonuç bölümü olan beşinci bölümde ise araştırmadan elde edilen bulgular değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler:

Expo / Dünya Fuarı, Modernleşme, Kültürel Kimlik, Mimari Temsiliyet.



ABSTRACT

In this study titled “An Evaluation About Expos/World’s Fairs : Turkish Pavilions”, basically it is concentrated on evaluating the Turkish Pavilions in the World’s Fairs in the context of “cultural identity” and “architectural representation”, and parallel with the architectural milieu which had been influenced by the changing socio-political and economical conditions of Turkey, although firstly it is pointed out the general characteristics of Expos.

In the first chapter, the state of the study is explained in the literature about the Expos. The aim of the study is demonstrated and the extent of subject and the methodology of the study are defined.

In the second chapter, the concept of fair, the formal changes of fair in historical process and the emergence of the World’s Fairs/Expos in this process is explained.

Defining the notion of “World Fair/Expo” and analyzing the Expo’s history comprise the third chapter of the study. In this chapter, by searching some specific Expos between 1851-2000 general evaluation about Expo’s characteristics is done. On this basis, an “Expo definition” not existing in literature is made.

In the fourth chapter, the basic aim is to evaluate in architectural terms the Turkish Pavilions in the Expos. In this context firstly, a conceptual framework is constructed about the “cultural identity” problem, which came to being in the non-Western societies, related with the modern movement began in the West in the middle nineteenth century and spread to the Periphery Countries and the reflection of “cultural identity-architecture” relation on Expos. On this basis, how the modern movement had caused the “cultural identity problem” in Ottoman Empire and how

the changing social, political, economical and cultural structure have transformed the point of view of “national identity” in architectural milieu in the following historical process are investigated. As a result, with collected information, Turkish Pavilions in the Expos are architecturally studied in the context of “identity and architectural representation” directly on architectural products.

In the fifth chapter that is the conclusion, the findings derived from the study are discussed.

Keywords:

Expo / World’s Fair, Modernization, Cultural Identity, Architectural Representation



BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.GİRİŞ

18.yüzyıldan başlayan bir devrimler zincirinin, toplumun sosyal, politik, ekonomik alanlarındaki köklü değişiminin dışavurumu olan Dünya Fuarları/Expolar düzenledikleri 1,5 yüzyıllık süreç boyunca, dünyadaki gelişmelerin, ekonomik yaşamın, teknolojinin, sanatın, mimarinin, sosyal ve kültürel yapının aşamalarının birebir izlenebildiği mekanlar olmuşlardır. Tüm alanlarda etkileri görülmekle birlikte, diğer fuarlarda olmadığı şekilde kentsel planlama ve mimarlığın ön plana çıktığı Expoların en önemli etkileri mimarlık tarihi üzerinedir. Günümüze kadar düzenlenen Expolarda tüm dünya kültürlerine ait bir çok mimari ürün yer almıştır. Konuya Batı'da şekillenen ve zamanla Batı-dışına yayılmaya başlayan "modernleşme hareketi" çerçevesinde bakıldığında Expoların modernleşme hareketinin getirdiği dönüşümleri –ve bu bağlamda kültürel kimlik tartışmalarını- özellikle mimari ürünleriyle somutlaştıran organizasyonlar oldukları görülmektedir.

Avrupa mimarlık literatüründe Expolar bir çok farklı açıdan incelenmişlerdir. Özellikle tarihçiler, sosyal bilimciler ve antropolojistler için geniş bir içerik ve farklı konu başlıkları içermektedirler. Tarihçiler genel olarak fuarların tüketime dönük yönüne, emperyalizme, politik ideolojilere, kültürel tanıtımlara odaklanmaktadır. Paul Greenhalgh (1988), "Ephemeral Vistas, The Exposition Universelles , Great Exhibition and World's Fairs, 1851-1939" ve Robert W. Rydell (1993) "World of Fairs The Century-of-Progress Expositions" adlı kitaplarında kapitalizmin ve emperyalizmin doğuşunu ve gelişimini Dünya Fuarları üzerinden incelemişlerdir. Greenhalgh İngiltere, Fransa ve Amerika'daki Dünya Fuarları üzerine yoğunlaştığı

kitabında, gelişmiş olan bu ülkelerin politikaları ve gelişimleri hakkında genel bir panorama sunmaya çalışmıştır. Rydell ise dünya ülkeleri arasındaki ilişkileri ortaya koyan Expoların önemine değinen genel bir girişten sonra Chicago'daki Dünya Fuarlarının üzerinden Amerika'nın 20.yüzyıl boyunca ekonomik, sosyal ve politik tarihini incelemiştir. Tarihçi John.E.Findling'in (1990), "Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions 1851-1988" adlı kitabı 1851 yılından itibaren olan tüm Expoların kronolojik tanıtımını içermektedir. Sanat tarihçileri, Expoların sanat dünyasındaki rollerine odaklanmakta (Mainardi, 1987; Gilmore-Holt, 1986), antropolojistler ve etnograflar ise fuarlarda yeni fikirlerin yayılımlarını ve tüketimlerini araştırmaktadırlar (Benedict, 1983). Mimarlık tarihçilerine göre ise, Expolar yeni mimari formların ve kompozisyonların oluşumu için bir laboratuvar niteliğindedirler. Mimarlıkta değişen trendleri yansıtmakla birlikte, farklı ülkelerin kültürel durumlarını da ortaya koymaktadırlar. Kenneth W.Luckhurst (1951) "The Story of Exhibitions" adlı kitabında Dünya Fuarlarının öncesinde başlayan fuar geleneğine ve bu süreç içinde Dünya Fuarlarının nasıl oluştuğuna değinmiş, sadece Dünya Fuarlarına değil, 1951 yılına kadar düzenlenmiş olan farklı türdeki bir çok fuara da yer vermiştir. Alfred Heller (1999), "World's Fairs and the End of Progress, An Insider's View" adlı kitabında Expoların tarihsel sürecini ortaya koymuştur. Alman mimarlık tarihçisi Erik Mattie (1998), "World's Fairs" adlı kitabında 1851-2000 yılları arasındaki Dünya Fuarlarının "major" olarak kabul ettiği 31 tanesini seçerek genel görünümleri, önemli mimari yapıları ve getirdikleri yenilikler hakkında bilgi vermektedir. Giedion da "Space, Time&Architecture: The Growth of a New Tradition (1967)" ve "Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete (1995)" adlı kitaplarında 19.yüzyılda Dünya Fuarlarının sanayileşmeyle birlikte nasıl ortaya çıktıklarına değinmiş ve deneysel mimari yapılarına, yapı teknolojisi ve stürktürel alandaki gelişmelerin birer kanıtı niteliğinde yer vermiştir. Bunların dışında tek tek Expolar üzerinde yapılan mimari okumalar (Elana V.Fox, Inside the World's Fair of 1904: Exploring the Louisiana Purchase Exposition, Jeffrey A.Auerbach, The Great Exhibition of 1851: A Nation On Display), genel değerlendirmeler (Jane Shadel Spillman, Glass from World's Fairs, 1851-1904) ya da tekil mimari ürün incelemeleri (Catherine B.Freedberg, The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair) de mevcuttur. Ancak fuarların tarihin değişen kültürel ve sosyal

yapısı içinde değişen niteliklerini ve geçirdikleri aşamaları anlatan bütünsel bir tarihsel yazın bulunmamaktadır.

Expolara Batı-dışı ülkelerin temsiliyeti açısından bakıldığında ise, Batı merkezli mimarlık tarihi yazınında bu konuda bir boşluk olduğu görülür. Batılı mimarlık tarihçileri genel olarak “Batı uygarlığının bir parçası olmayan herhangi bir mimarlığı” göz ardı etmişlerdir. Gelişen kapitalist ilişkiler, kapitalist sistemin kendini yeniden üretmesi için gerekli olan, Batılı-olmayan kültürlere karşı artan bir ilgiye neden olsa da, “kolonizasyon”, “teknoloji transferi” gibi kavramlarla motive edilen bu ilgi, Batılı olmayan toplumların mimarlıklarının Batı literatüründe detaylı bir biçimde incelenmesine yetmemiştir (Sayar, 1998, s.2). Bu bağlamda Batı literatüründe Expolar yoğun olarak Batı’nın gelişim sürecini inceleyen bir çerçevede, teknolojik ve strüktürel yenilikler, mimari akımlar, yenilikçi tasarım yaklaşımları ve çoğunlukla Batılı ülkeler tarafından ortaya koyulan mimari ürünler kapsamında incelenmiştir. Bu bağlamda Batı-dışı toplumlardan biri olan Türkiye’nin, Expolardaki mimari birikimi hakkında Batı literatüründe bir inceleme yer almamaktadır.

Expolar dünya mimarlığı için olduğu kadar Türk mimarlığı için de önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Z.Çelik (1992), Batı’dan ithal ettikleri modernleşme çabaları doğrultusunda kültürel kimliğin önem kazandığı 3.Dünya Ülkeleri’nde, “modernite ve değişimin” hala tartışıldığı bir dönemde Expolar üzerinden yapılacak bir incelemenin, bu ülkelerin mimarilerinin daha iyi anlaşılmasına ve tarihsel konumlarının belirlenmesine yardımcı olacağını belirtmektedir.

Türk literatürü incelendiğinde ise Expolarla ilgili düzenlendikleri yıllarda çıkan güncel yazılar dışında herhangi bir araştırmanın yapılmadığı görülmektedir. Expoların düzenlendikleri yıllarda yayınlanan, fuar hakkında genel bilgilere, kişisel görüşlere, mimari yapılara ve strüktürel sistemlere yer veren belirli konu ve alanlara odaklı yazılar dışında, B.Madran’ın 2000 Hanover Fuarı’nın gündeme gelmesinin ardından yayınlanan Expoların genel tarihçesi hakkında araştırmaları bulunmaktadır. Modernleşme hareketinin mimarlık ortamı üzerindeki etkileri bir çok farklı kişi

tarafından, Türkiye’deki mimarlık ürünleri üzerinden irdelenmiş, ancak bu konuda birebir bir izlemenin yapılabildiği Türk Pavyonları üzerinden bir inceleme yapılmamıştır. Bu konuda yapılan en kapsamlı araştırma, Zeynep Çelik’in “Displaying The Orient: Architecture of Islam At Nineteenth-Century World’s Fairs” adlı kitabıdır. Ancak bu kitap Dünya Fuarlarında İslam Mimarisinin dönüşümüne odaklanması nedeniyle sadece Osmanlı dönemindeki pavyonların mimari incelemesi ile sınırlıdır. Expo 2000 Hanover fuarının güncelliği paralelinde makaleler kapsamında bazı Expolarda yapılan Türk pavyonlarının mimarlarıyla röportajlar da mevcuttur. Ancak bunların hiçbirinde detaylı bir sorgulamaya girilmemiştir. Ayrıca Afife Batur tarafından kişisel araştırmalarını yoğunlaştırdığı Oryantalizm ve “milli mimari” bağlamında Osmanlı İmparatorluğu’nun katılımcı olduğu fuarlarda yer alan pavyonlara dair incelemeler bulunmaktadır.

Yukarıda anlatılanları kısaca özetlemek gerekirse, Türk literatüründe mimari ürün bazında oldukça zengin bir birikime sahip olan Expolar ile Türk modernleşmesinin mimarlık ortamı üzerindeki etkilerinin birebir incelenebildiği Expolardaki Türk pavyonları üzerinde çalışılmamış bir alandır.

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI

Şehir hayatının önemli bir gereği olarak da düşünülebilecek olan, ticari malların tanıtılması ve pazarlanması amacını içeren fuarların geçmişi tarihöncesi uygarlıklara uzanmaktadır. İlk olarak pazar yerlerinde başlayan sergileme kavramı giderek gelişmiş ve daha büyük kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Değişim sonucunda sadece ürün satışı ve sergilenmesi değil tanıtım, paylaşım ve rekabet olgularını da içermeye başlamıştır. Zaman içerisinde gelişen ve değişen sergileme anlayışı fuarların niteliğinde de değişimlere neden olmuştur.

Fuar olgusunun gelişiminde Sanayi Devrimi bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Sanayi Devrimi öncesi dönemde Batı Avrupa’da toplumsal, ekonomik ve kültürel yapıda başlayan değişimler şeklinde kendini gösteren “modernleşme süreci”ne Sanayi Devrimi’nin etkilerinin de eklenmesi, tüm dünyada

daha önce görülmemiş büyüklükte dönüşümlere yol açmıştır. 18.yüzyılda başlayan dönüşümler ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği değişimlerin bir yansıması şeklinde yeni bir fuar tipi olarak doğan **Dünya Fuarları/Expolar**, 19.yüzyılın ortalarında ilk olarak güçlenen İngiltere'nin ekonomik, teknolojik ve sınai gelişimlerini sergileme, üretim fazlası malları için pazar arama ve kendini dünyaya kanıtlama amaçları için bir araç olarak ortaya çıkmışlardır. Düzenlendikleri 1,5 yüzyıllık süreç boyunca, dünyadaki gelişmelerin, ekonomik yaşamın, teknolojinin, sanatın, mimarinin, sosyal ve kültürel yapının aşamaları yansıtan, aynı zamanda geleceğin dünyasını yaratan ve ona ait görsel şovlar sunan mekansal organizasyonlar olmuşlardır.

Geleneksel toplum yapısının yıkıldığı, yeni ve modern bir topluma doğru dönüşüm sürecinin başladığı 18.yüzyıl Avrupa'sında modernleşme hareketinin dünya toplumlarının **"kültürel kimlik"** problemlerinin oluşumuyla yakından ilişkili olduğu görülür. Modernleşme hareketi, Batı'nın kendi iç dinamikleri sayesinde kendiliğinden gelişen bir süreç olduğundan Batıya kendi özgül koşullarından doğan bir kimlik sağlamıştır. Modernite modeli, merkezi aşır Çevre ülkelerine yayılmaya başladığında Batılı olmayan toplumlarda bir modernleşme/batılılaşma sürecini başlatmıştır. Batı'da sanayileşme, kapitalizm, milliyetçilik gibi kavramlar ile düşünsel ve kültürel alandaki gelişimlerin eş zamanlı olarak gelişmesi ve modernleşmenin bu dönüşümlerin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmasına karşılık, Çevre ülkelerinde, süreci oluşturan bileşenlerin yokluğu ve modernleşmenin devlet tarafından yürütülen siyasi bir projenin ürünü olması, bu ülkelerde farklı toplumsal ve kültürel sonuçlara neden olmuştur. Bu süreç içinde Batı-dışı toplumlar kendi durumlarını ve ulusal kimliklerini yeniden değerlendirmişler, kendi modernleşme politikaları doğrultusunda, ulusunun bütünlüğünü simgeleyip pekiştirecek bir **"kimlik"** aramaya yönelmişlerdir. Bu bağlamda başlayan "kültürel kimlik" arayışları kültürel üretim ve kimliğin en kalıcı taşıyıcılarından biri olan mimarlık alanında da gündeme gelmiştir. Çevre ülkelerden biri olan Türkiye'de de "ulusal kimlik" arayışları mimarlık tarihinin gündeminde tarihsel süreç boyunca değişik biçimler alarak yer almıştır.

David Harvey (1997) toplumsal olan her alanda gündeme gelen kalıcılık ve dayanıklılık kavramlarını değişime karşı toplumsal dengeyi koruyan direnç mekanizmaları olarak tanımlar. Mimarlık ürünü de yüzyıllar boyunca bu direnç mekanizmalarının göstergelerinden biri olagelmıştır. Ancak değişime karşı direnci sembolleştirdiği gibi kimi zaman da avant-garde hareketlerde olduğu gibi değişimin göstergesi olmuştur. Herhangi bir mimarlık nesnesi günün toplumsal, teknolojik, estetik, durum ve gereksinimlerini karşılamak, bunları temsil etmek ve görsel anlamda güçlü bir araçla geleceğe aktaran bir mekanizma olarak işlemek gibi temel beklentilere cevap vermektedir. Bu da mimarlık ürününü insanlık mirası haline getiren ve ona “kimliğin taşıyıcısı olma” görevini yükleyen bir sonuç yaratmaktadır.

Bu aşamada tezin çalışma konusu olan Dünya Fuarları/Expolar, farklı toplumları ve farklı kültürleri daha önce hiç olmadığı şekilde ortak bir platformda bir araya getirmişlerdir. Kültürel kimliğin toplumlar için bu denli önem kazandığı bir dönemde, yoğun bir rekabet ortamının var olduğu Expolarda; ürünler kadar sergi binalarının tasarımı da ayrı bir önem kazanmış, ülkeler varlıklarını kanıtlamak için öncelikle gücün sembolü olan “teknoloji”yi ve buna bağlı olarak “kültürel kimlik”in kalıcı bir taşıyıcısı olan mimarlığı iletim araçları olarak kullanmışlardır. Sonuç olarak ülke pavyonlarının kendileri birer sergileme nesnesi haline dönüşmüştür. Ancak bu kültürler arası karşılaşmada çelişkili ve eşitsiz bir karşı karşıya gelişin varoluşu, teknoloji ve kimlik temalarının Batılı ve Batılı olmayan ülkeler tarafından farklı kullanımına neden olmuş, “**kültürel kimlik**” konusunun gündeme geldiği Batı’dışındaki ülkeler tarafından Expolar, kültürlerini Batı’ya anlatmanın bir fırsatı olarak görülmüşlerdir.

Kısaca özetlersek, başlangıçta pazar arama, ticareti geliştirme, güç gösterisi, teknolojinin sergilenmesi gibi amaçlara hizmet eden Expolar, zamanla katılımcı toplumlar tarafından ulusal kimliklerini tanıtmak adına fırsat olarak görüldüklerinden mimarlığın ön plana çıktığı organizasyonlar olmuşlardır. Expolardaki mimarlık ürünleri, farklı kültürler arasında iletişimi sağlamışlar, Batılı toplumların modern tavrı ile Batılı olmayan toplumların sanat kavramlarını somut ve evrensel bir platformda ortaya koymuşlar, bu sayede 20.yüzyılın sanatının ve mimarlığının

geçirdiği süreçte önemli rol oynamışlardır. Tüm bu çerçevede içinde, modernite modelinin merkezi aşp Çevre ülkelerine yayılarak Batılı olmayan toplumlarda bir modernleşme/batılılaşma sürecini başlatması, bu süreç içinde toplumların kendi durumlarını ve ulusal kimliklerini yeniden değerlendirmeleri, uluslaşma sürecine giren bir toplumun kendi ulusunun bütünlüğünü simgeleyip pekiştirecek bir kimlik aramaya yönelişi gibi etkenler sonucunda, “kültürel kimlik” arayışları kültürel üretim ve kimliğin en kalıcı taşıyıcılarından biri olan mimarlık disiplininde de gündeme gelmiştir. Kùltürleri ortak bir platformda bir araya getiren Expolar ise bu oluşumların ve kimlik tartışmalarının yansıdığı mekanlar olarak, Çevre ülkeler tarafından kùltürlerini Batı’ya anlatmanın, kendilerini kanıtlamanın fırsatı olarak görülmüşlerdir.

Bu anlatılanların ışığında, Batı’nın ve ona eklenen Çevre ülkelerinin modernleşme süreçleri, kültürel alanın ve mimarlık disiplininin geçirdiği dönüşümler, ve bu bağlamdaki kimlik tartışmaları Expolara yansımıştır. Bir Çevre ülkesi olarak Türkiye’nin de modernleşme süreci ve Türk mimarlığının geçirdiği evreler Expolardaki Türkiye pavyonlarından net olarak gözlemlenebilir. Türkiye Expolara 1851 yılında Osmanlı İmparatorluğu döneminde katılmaya başlamıştır. 1851-2000 yılları arasında Türk mimarlık gündeminin ekseninde hep var olan “ulusal kimlik” sorunu Expolardaki Türk pavyonlarına da yansımıştır.

Bu bağlamda **çalışmanın temel amacı**, dünya mimarlığına önemli katkıları bulunan ve modernleşmenin bir alt ürünü olarak ortaya çıkan Expoların tarihsel sürecini araştırmak, Expolardaki Türk Pavyonlarının mimari irdelemesini Türk mimarlığında farklı dönemlerde değişen anlayışlar ve mimarlığa yüklenen anlamlar çerçevesinde, “kimlik” ve “mimari temsiliyet” kavramları bağlamında yapmaktır.

1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

Araştırmanın konusu olan Expolar düzenledikleri uzun süreçte, mimarlık alanının farklı dallarına ait gelişmeleri ve somut ürünleri barındırmaktadırlar. Bu bağlamda Expolara geniş bir perspektifle; aydınlatma, peyzaj düzenlemesi, kent

planlaması, yapı teknolojileri, yapı malzemesi, strüktür, mimari kabuk, mimari ideoloji gibi farklı açılardan yaklaşmak mümkündür. Bu çalışmada ise ilk aşamada Expoların genel özellikleri ele alınmakla birlikte, temel olarak Expolardaki Türk Pavyonlarının mimari irdelemesi “mimari temsiliyet” ve “kimlik” kavramları bağlamında, ülkenin farklı dönemlerde değişen siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel yapısı ve ona göre şekillenen mimarlık ortamı paralelinde yapılmaya çalışılacaktır. Araştırmanın kapsamı Expoların düzenledikleri 1,5 yüzyıllık süreç olan 1851-2000 yılları arasındadır. Bununla birlikte Türk Pavyonlarının mimari irdelemesi, Türkiye'nin katılmış olduğu Expolar ile sınırlıdır. Bu doğrultuda, ağırlıklı olarak literatür araştırması yapılmış, Türk Pavyonlarının hayatta olan mimarları ile yapılan söyleşilerden elde edilen bilgilerin yanı sıra gözleme dayanarak elde edilen bulguların irdelenip değerlendirilmesinde, farklı mimar, tarihçi ve eleştirmenlerin de düşüncelerinden yararlanılmıştır.

Bu bağlamda çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, araştırmanın amacı, kapsamı ve yöntemi anlatılmıştır.

İkinci bölümde, öncelikle fuar kavramı ve tarihsel süreç içinde geçirdiği biçimsel değişimlere bağlı olarak ortaya çıkan farklı fuar türleri üzerinde durulacaktır. 18.yüzyılda Batı'da başlayan modernleşme hareketinin ve arkasından gelen Sanayi Devriminin getirdiği ekonomik, kültürel ve teknolojik dönüşümler sonucunda oluşan yeni dünya sisteminin bir sonucu olarak, Dünya Fuarlarının anlatılan tarihsel süreç içinde ortaya çıkışına değinilecektir.

Üçüncü bölümde, Dünya Fuarı/Expo kavramı ve 1851 yılından günümüze kadar olan tarihsel gelişim süreci içinde Expo örnekleri incelenecektir. İncelenen örnekler üzerinden yapılacak olan genel değerlendirme ile Expoların karakteristik özellikleri saptanacak ve literatürde eksikliği hissedilen “Expo tanımı” yapılmaya çalışılacaktır.

Dördüncü bölümde ise temel amaç Expolardaki Türk Pavyonlarının mimari değerlendirmesini yapmaktır. Expolardaki Türk Pavyonları genel olarak, Türk mimarlığının geçirdiği evrelerin kısa bir özeti olarak değerlendirilebilirler. Türkiye

Expolara 1851 yılında Osmanlı İmparatorluğu döneminde katılmaya başlamıştır. 1851-2000 yılları arasında Türk mimarlık gündeminin ekseninde hep var olan “ulusal kimlik” sorunu Expolardaki Türk pavyonlarına da yansımıştır. Söz konusu süreçte Türk mimarlık ortamındaki değişimleri anlayabilmek ve Türk pavyonlarının mimari irdelenmesine kavramsal bir çerçeve oluşturmak amacıyla öncelikle, 19.yüzyılın ortalarında, Batı’da başlayan ve Çevre ülkelerine yayılan modern hareketin Batı-dışı toplumlarda “kimlik sorunu”nu nasıl ortaya çıkardığı ve farklı kültürleri bir araya getiren, kültürler arası farklılıkların altını çizen Expolara kimlik-mimarlık ilişkisinin ne şekilde yansıdığı incelenecektir. Buna dayanarak modernleşme hareketinin, dönemin Osmanlı İmparatorluğu’nda kültürel kimlik sorununu nasıl oluşturduğu ve devamındaki tarihsel süreç içinde değişen siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel yapının, mimarlık ortamında “ulusal kimliğe” bakış açısını günümüze kadar nasıl değiştirdiği araştırılacaktır. Böylelikle 1851-2000 yılları arasında Türkiye’deki mimarlık ortamını direkt olarak etkileyen siyasi, ekonomik, toplumsal, kültürel dönüşümler ve “ulusal kimlik” fikrinin geçirdiği değişimleri incelemek mümkün olacaktır. Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma hareketleri ile başlayan ve günümüz Cumhuriyet Türkiye’sine kadar uzanan süreç içindeki mimari gelişmeler, toplumsal yapı, sosyo-politik ve ekonomik değişimlerin etkileri de göz önünde bulundurularak beş ana dönemde incelenecektir. Sonuç olarak oluşturulan kavramsal çerçevede Dünya Fuarlarında Türk pavyonlarının mimarisi dönemin mimarlık ortamına paralel olarak “kimlik ve mimari temsiliyet” bağlamında direkt olarak mimari ürün üzerinden ele alınacaktır.

Beşinci bölümde araştırmadan elde edilen bulgular değerlendirilecektir.

BÖLÜM 2

EXPOLARIN GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE GENEL KAVRAMLAR VE FUARLARIN TARİHÇESİ

Dünya Fuarları/Expolar, fuarların gelişim süreci içinde Sanayi Devrimi'nin getirdiği kültürel, ekonomik ve teknolojik değişimlerle oluşan bir fuar tipidir. Bu bölümde, öncelikle fuar kavramı ve tarihsel süreç içinde geçirdiği biçimsel değişimlere bağlı olarak ortaya çıkan farklı fuar türleri üzerinde durulacaktır. Sonrasında anlatılan tarihsel süreç içinde, Dünya Fuarlarının farklı bir fuar tipi olarak ortaya çıkışına değinilecektir.

2.1.FUAR KAVRAMI

Fuarlar tarih öncesi devirlerden itibaren düzenlenen organizasyonlardır. İnsanlar ilk çağlardan bu yana ihtiyaçlarından fazla olan üretimlerini, eşyalarını diğer insanlarla değiş-tokuş edebilmek, el sanatları ve zanaatlerini sergilemek amacıyla büyük meydanlarda toplanırlardı. Bu meydanlarda ortaya çıkan **sergi** ve **sergileme** kavramları (exhibition/exposition); ticareti geliştirmek, ürünlerin tanıtımını yapmak, halkın ilgisini bu ürünler üzerine çekmek, yaratıcı aktivitelerin geniş çeşitliliklerini ve gelişimlerini göstermek amaçlarıyla sanat, bilim ve endüstri alanlarındaki ürünlerin gösterimi olarak tanımlanabilir (Encyclopaedia Britannica, 1969, s.956).

Bir sergileme türü olarak da düşünölebilecek olan “**fuar**” (**fair**)¹ sözcüğü ise eski devirlerden beri düzenlenen bu organizasyonlar için kullanılan en yaygın terimdir.

¹ Günümüzde sergi sözcüğü, genellikle sanatsal ürünlerin periyodik olmayan aralıklarla teşhir edildiğı, küçük çaplı düzenlemeler için kullanılmaktadır. Fuar sözcüğü ise bir sergi türü olarak düşünölmekten

Fuar sözcüğünün etimolojik kökeni, Latince pazar anlamındaki “*form*” ve “festival, bayram” anlamındaki “*feriae*” kelimelerine dayanmaktadır. Bu türetme bahar aylarında ve hasat dönemlerinde yapılan şenliklerden gelmektedir. Dilimize ise Fransızca “*foire*” kelimesi yoluyla geçmiştir (Şener, 1971, s.54).

Farklı kaynaklardan fuar sözcüğünün anlamına bakıldığında, şu şekillerde tanımlandığı görülür. Fuar ticaret mallarının tanıtılması ve pazarlanması amacıyla, belli bir zaman ve belli bir yerde kurulan satış merkezi, büyük pazardır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986, s.4318). Fuar, halkın alışveriş yapması, bazı alanlardaki yarışmalarını ortaya koyması ve eğlenceli vakit geçirebilmesi için, belirli zamanlarda, belirli süreler için düzenlenen organizasyonlar olarak ifade edilebilir (Hayat Ansiklopedisi, 1973, s.1298). Ticareti geliştirmek amacıyla kurulan ve üreticiyle satıcının iş anlaşmaları yapmak üzere bir araya geldiği geçici sergileme alanlarına fuar denir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.634). Fuar, belli yer ve zamanlarda çeşitli malları sergileyerek iç ve dış pazar olanakları sağlamak amacıyla açılan büyük pazardır (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984, s.3370). Braithwaite, Webster’ın fuara dair tanımını şu şekilde açıklamaktadır. “Aynı zamanda ve yerde ticaret amacıyla alıcıların ve satıcıların toplanması. Bir festival, malların eğlenceli satışı, vs...Rekabete dayalı bir eşya sergisi...” (Braithwaite, 1968, s.13).

Fuarların gelişim süreci içinde farklı dönemlerde fuarları tanımlamak için benzer anlamlara gelen değişik terimler kullanıldığı görülmektedir. Bu çeşitlilik tarihsel süreç içerisinde fuarların örgütlenme biçiminde meydana gelen bazı değişikliklerden kaynaklanmaktadır. Başlangıçta ürün tanıtma, sergileme ve satış amaçlarıyla yani ticari kaygılarla kurulan fuarlar toplumun sosyal, kültürel, ekonomik yapısının değişimi ve ticaretin gelişimi sonucunda anlamsal ve biçimsel değişimlere uğramışlar, toplumsal yaşantı ile paralel gelişerek çeşitli nitelikler kazanmışlardır. Fakat genel olarak bütün fuarlar bazı temel özellikleri taşırlar. Bunlar;

çok ticari amaçlarla kurulan büyük organizasyonları anlatmaktadır. Sergileme eylemini içinde barındıran fuarlardan yukarıda bir sergileme türü olarak bahsedilmesi daha kavramsal bir bağlamdadır.

- Belirli yerlerde, belirli periyotlarla, birkaç hafta ya da ay boyunca düzenlenmeleri,
- Eşya sergisi ve satışının ağırlıklı olduğu ticari (commercial) nitelikte olmaları,
- Ticari ürünleri sergileme, tanıtmaya ve farklı yerlerde pazarlama amacıyla olmaları,
- Eşya sergisi ve satışı dışında eğlence, kültürel alışveriş gibi yan fonksiyonları da barındırmaları,
- Kuruldukları şehrin ekonomik hayatında hareketlenme meydana getirmeleri,
- Kültürler arası yakınlaşmayı sağlamaları ve barış içinde bir ticaret ortamı oluşturmalarıdır.

Fuarların tarihsel süreci içinde “ürünleri sergilemek ve ortak bir alanda ticaret yapmak” mantığı farklı organizasyon biçimleri şeklinde kendini göstermiştir. Günümüzde ise çeşitli fuar tipleri bulunmaktadır. Bunlar farklı özelliklerine göre aşağıdaki gibi sınıflandırılabilirler (Kaya, 1995, s.16):

- A. Katılımcısına göre;
 - a. Bölgesel fuarlar (Local fairs)
 - b. Ulusal fuarlar (National Fairs)
 - c. Uluslararası fuarlar (International Fairs)
- B. Ürünlerine göre;
 - a. İhtisas/Uzmanlık fuarları (specialized fairs)
 - b. Genel fuarlar (general fairs)
- C. Konumlanmasına göre;
 - a. Kalıcı/Sürekli fuarlar (permanent fairs)
 - b. Gezici/Hareketli fuarlar (mobile fairs)

Günümüzdeki fuarların büyük bir kısmı I.Dünya Savaşı'ndan sonra fuarların yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan, yeni teknolojilerin tanıtıldığı, çağdaş bir biçimde sosyal ve ticari ilişkilerin kurulduğu, değişik alanlarda düzenlenen, ulusal ya da uluslararası nitelik taşıyabilen **ticaret fuarlarıdır**. Bu fuarlar içinde *genel fuarlar*, belirli bir sektörü veya ürün grubunu hedef almayan, çeşitli ürünlerin birlikte sergilendiği, mal ve hizmetlerin ticari tanıtımı ve satışının amaçlandığı sosyal,

kültürel ve eğlence etkinliklerinin de yer aldığı fuarlardır. (Leipzig, Paris, Milano, İsviçre, Hannover, İzmir gibi). *İhtisas/Uzmanlık fuarları* ise, belli bir ürün veya ürün grubu ya da sektörle doğrudan ilgili, üreticilerin ürünlerinin küçük bir bölümünü kendilerine ayrılan satış standlarında sergiledikleri, katılımcılar arasında bilgi alışverişinin sağlanmasına ve ürünün ticaretinin arttırılmasına yönelik olarak düzenlenen organizasyonlardır (otomobil fuarı, uçak fuarı, kitap fuarı, telekomünikasyon ve bilgisayar fuarı, otomotiv fuarı, kimya fuarı, matbaacılık fuarı, yapı fuarı, elektrik-elektronik fuarı gibi) (<http://66.111.64.54/mevzuat/karar-yonet-tebl/2000/haziran-2000/27-06yurtici.htm>). Bölgesel, ulusal ya da uluslararası olabildikleri gibi kalıcı ya da gezici de olabilen ticari fuarlar günümüzde çok fazla sayıda düzenlenmektedirler. Farklı alanlarda ve farklı konularda, pazar genişletmek, ürün tanıtmak ve satmak amaçlarıyla büyük alanlar üzerinde kurulmakta, farklı stand tasarımlarıyla ilgi çekmekte ve kamusal iletişim noktaları oluşturmaktadırlar.

Bununla birlikte, fuarların tarihsel gelişim süreci içerisinde sanayi devriminin etkileriyle yeni bir fuar tipi olarak ortaya çıkan ve 1851 yılından itibaren düzenlenmeye devam eden **Dünya Fuarları/Expolar**, yukarıdaki sınıflandırma içinde uluslararası, genel, gezici fuarlar kategorilerine yerleştirilebilmekle birlikte; ticari nitelik taşımadıklarından ayrı bir kategoride değerlendirilmektedirler.² Temelde ticari alanda olduğu gibi promosyon ve tanıtım kaygıları taşımalarına rağmen, yaklaşık 150 yıllık tarihleriyle ticari nitelikten uzaklaşan ve çok daha kapsamlı organizasyonlar haline gelen Dünya Fuarları, 3.bölümde üzerinde durulacak olan, sahip oldukları bazı karakteristik özellikleriyle diğer ticari fuarlardan ayrılmaktadırlar. Fuar örgütlenmesindeki dönüşümlerin nasıl gerçekleştiğini ve Expoların nasıl oluştuğunu anlamak için fuarların tarihçesini incelemek gerekmektedir.

² Uluslararası ticari fuar organizasyonlarının düzenlenmesi ile 1925 yılında 51 ülkenin katılımıyla kurulan Uluslararası Fuarlar Birliği (Union des Foires Internationales- UFI), dünya fuarlarının düzenlenmesiyle ise 1928 yılında kurulan "Uluslararası Sergiler Bürosu" (Bureau International des Expositions- BIE) ilgilenmektedir (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984, s.3370).

2.2. FUARLARIN TARİHÇESİ

Eski devirlerden bu yana fuarlar belirli amaçlarla düzenlenmektedirler. Temel sebebi bazen ekonomik bazen de dini olmakla birlikte, **temel amaç ürünlerin sergileme yoluyla satışı yani ticarettir.** Bu ana hedefin altında üreticiler, ürünlerini daha büyük kitlelere ulaştırmak için yeni pazarlar bulmayı, üretimi ve tüketimi geliştirmeyi, dağıtım problemlerini çözmeyi, halkın ilgisini çekerek üretim teknolojilerindeki gelişmeleri tanıtmayı amaçlamışlardır. Aynı zamanda farklı birey ve toplumları bir araya getiren fuarlar, tüm katılımcılar arasında bilgi alışverişini sağlayan kültürel bir iletişim ortamı oluşturmuş, rekabetin arttığı bu ortam da daha iyi ürünleri ve sergilemeleri teşvik etmiştir. Zamanla toplumlar “gösteriş yapma” ve “kendilerini kanıtlama” amaçlarıyla da fuarlar düzenlemişlerdir. Güçlü birer propaganda aracı olarak da kullanılan bu organizasyonlarda üreticiler ürünlerinin reklamını yapmışlar, toplumlar da siyasi ve kültürel fikirlerini bu yolla yaymışlardır. Eğlence arzusunu da barındıran fuarlar toplumu eğitmek ve kültürel olarak bilgilendirmek amaçlarıyla da düzenlenmişler ve insanların yeni ürünleri, teknolojileri tanımasını açısından yararlı olmuşlardır.

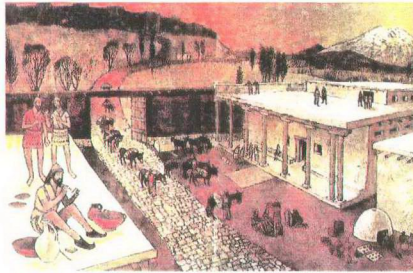
Şehir hayatının önemli bir gereği olarak da düşünülebilecek olan fuarların geçmişi tarihöncesi uygarlıklara kadar uzanmaktadır. Toplumların içe dönük bir yaşam sürdüğü, ulaşımın tehlikeli ve zor olduğu eski dönemlerde, satıcılarla alıcılar bir araya geliyor ve eşyalarını değiş-tokuş ediyorlardı. Başlangıçta yukarıdaki ihtiyaçlara yönelik olarak büyük pazarlar niteliğinde kurulan fuarlar, tarihsel süreç içinde **pazarlardan fuarlara doğru** bir dönüşüm geçirmişler, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda farklı niteliklerde düzenlenmişlerdir.

2.2.1. Sanayi Devrimine Kadar Fuarlar

Önceden belirlenmiş bir yer ve zamanda toplanıp alışveriş yapma geleneği tarih öncesi dönemlere kadar uzanır. Henüz yerleşik hayata geçilmediği eski çağlarda, site adı verilen şehir-devletlerinin oluşumu pazarlar sayesinde olmuştur (Yurtman, 1996,

s.4). İnsanların kabile hayatı yaşadığı dönemlerde tarımın gelişmesi ve farklı toplulukların çeşitli ürünler elde etmesi değiş-tokuş ihtiyacını doğurmuş, komşu aşiretler belli günlerde belli yerlerde buluşarak pazarlar kurmaya başlamışlardır. Zamanla aynı mekanlar alışverişin yanı sıra ibadet amacıyla da kullanılmışlardır. Dışarıdan gelen saldırıları birlikte engelleme amacıyla askerlik alanında da birleşen komşu aşiretler, iktisadi ve dini amaçlarla kullandıkları pazar yerlerini kalın duvarlarla çevirme gereği duymuşlardır. Bu şekilde ortaya çıkan ve ilk yerleşik düzen olan site devletlerinin bugünkü medeniyetlerin temeli olduğu düşünüldüğünde, pazarların insan yaşamındaki önemi görülebilir.

Arkeolojik verilere göre takasa dayalı ticaret paleolitik çağda başlamışsa da büyük çaplı ve düzenli ticaretin doğuşu neolitik dönemde (M.Ö.7000-5000) gerçekleşmiştir (Tok, 2000, ss.101-102). M.Ö.2000 yılının sonlarına doğru Tunç Çağı'na rastlayan dönemde Suriye'nin, Filistin'in, Mezopotamya'nın ve Mısır'ın belli başlı şehirlerinde, önemli dini bayramlar sırasında, çok sayıda ticaret kervanının toplandığı bilinmektedir (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984, s.3370). Yine bu çağda Asurlu tüccarlar Anadolu ve Mezopotamya arasındaki ticareti sağlamaktadırlar. Asur Ticaret Kolonileri Çağı olarak da bilinen bu dönemde tüccarlar, ticaret ağını sağlamlaştırmak için Anadolu'nun çeşitli yerlerinde, yerli beyliklerin koruyuculuğunda "karum" adı verilen pazarlar kurmuşlardır. Bu merkezlerin en büyüğü ve önemlisi Kayseri Kültepe'deki Kaniş Karumudur (<http://www.geocities.com/ardeoloji2000/asur.htm>). İlk ticaret örgütünün oluştuğu bu



RESİM 2.1- Kültepe-Kaniş Karumu
(<http://www.geocities.com/ardeoloji2000/asur.htm>).

dönemin pazarları sayesinde Anadolu yazı ile tanışmış ve kültürel olarak gelişmiştir. Anadolu'daki karumların dışında eski çağlardan bu yana düzenlendikleri bilinen, dini kutlamaların yanısıra ticari ilişkilerin kurulduğu ve eğlenceye yönelik oyunların yer aldığı; Mısır'daki "Ophet" festivalleri, Çin'deki geleneksel "Hundred Entertainments" festivalleri, Meksika'daki Aztek fuarları ve Tyre'deki fuarlar, fuarların ilkçağda dahi ne kadar önemli ve yaygın olduğunun birer kanıtıdır (http://charon.sfsu.edu/pef/PEFINTRO.html).

İlkçağ fuarları genel olarak, tüccarlar arasında çıkabilecek anlaşmazlıkları engellemek, geçici bir tarafsızlık ve anlaşma ortamı sağlamak amacıyla dini inançların etkili olduğu dini mekanlarda kurulmuş, aynı inancın etkisiyle önemli dini bayramlara, kurtuluş günlerine ya da baharda ve hasat mevsiminde düzenlenen şenliklere denk getirilmişlerdir. Tarih öncesi dönemler boyunca devam eden fuar ve pazar düzenleme geleneği Yunan ve Roma medeniyetlerinde de sürmüştür, kiliselerin avlularında ya da yakınlarında fuarlar düzenlenmiştir. Yunan tutanaklarından *Delphi*, *Nemea*, *Delos* ve *Olympia*'da her yıl fuarların düzenlendiği bilinmektedir (Braithwate, 1968, s.13). Kilisenin koruyuculuğu altında kurulan fuarlardaki eğlencelere, Olimpiyat etkinliklerinin eklenmesiyle bu fuarlar canlanmış ve önem kazanmışlardır. Roma döneminde kurulan fuarlar ise Kuzey Avrupa'da fethedilen topraklardaki ticareti geliştirmek ve devletin politik propagandasını yaymak amaçlarını taşımaktadırlar. Dünyanın her yerinden gelen malların ve tüccarların bulunduğu, uluslararası nitelikteki bu fuarların en ünlüleri *Helston*, *Barnwell*, *Newcastle-upon-Tyne*'dadır (Walford, 1968, s.13). Bunların dışında Eski Yunan'da agoralarda, Romalılarda ise agora mekanlarının eşdeğeri olan forumlarda yerel pazarlar kurulduğu bilinmektedir.³ Bu mekanlar kamu yapıları, tapınaklar, dükkanlar ve portiklerle çevrili, halkın toplandığı, kentin yaşamının odaklandığı kültürel iletişim mekanlarıdır (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984, s.156).

³ Romalılarda önceleri forumun bir parçası olan "mercato"lar (pazar yerleri), M.S.117'de İmparator Traiano'nun, ortasından uzun bir cadde geçen ve pazar işlevi gören dört katlı bir bina inşa ettirmesiyle sadece ticaret yapılan merkezler haline getirilmiştir (http://www.italyainline.com/Italya/tarih/sanat_&_mimari_s.htm).

Roma İmparatorluğu'nun 5.yy'ın sonunda parçalanmasıyla ticari faaliyetlerde bir duraklama yaşanmıştır. Bu dönemde ticaret Roma İmparatorluğu dışında kurulan bölgesel nitelikteki bazı yerel fuarlarda devam etmiştir. 629 yılında Kral Dagobert tarafından Aziz Denis onuruna Paris yakınlarındaki St.Denis bölgesinde kurulan, daha çok tarım ürünlerinin yer aldığı *Lendit Fuarı* farklı ülkelerin tüccarlarını tekrar bir araya getirmiştir (<http://charon.sfsu.edu/pef/PEFINTRO.html>). 8.yy'ın sonlarında Frank Kralı IV.Charles(Charlemagne)'in teşvikleri ve himayesi altında ticaret tekrar hareketlenmiş, *Troyes fuarı* ve *Aguisgranum* adında iki ünlü fuar kurulmuştur (Walford, 1968, s.7).

Bu tarihten sonra feodal sistemin iktidarının zayıflamasına paralel olarak bazı kısıtlamaların ortadan kaldırılmasıyla ticaret serbestçe gelişmiş, fuarlar önem kazanmış ve sayıları hızla artmıştır. Daha önce kilisenin ve rahiplerin koyduğu katı kuralların yerine ticaret Magna Carta'nın⁴ hükümleri altında yapılmıştır. **Ortaçağ fuarları**, kolay ulaşılabilirlik arzusuyla ticari aksların kesişim noktalarına ya da



RESİM 2.2- 13.Yüzyıla Ait Bir Fransız Fuarı
(Fowler, 1991, s.24).

⁴ 1215 yılında İngiltere'de Kral John tarafından onaylanan ve uyuşuklarına tanıdığı haklara ilişkin yazılı bir belge olan Magna Carta'da, Ortaçağ tüccarlarının daha güvenli, adil, eşitlikçi ve özgür bir biçimde ticaret yapmalarını sağlayan hükümler yer alıyordu (Braithwate, 1968, s.15).

halkın toplandığı meydanlara doğru gelişmiş, yer ve zaman sabitlenmiş, ilkçağ fuarlarına göre daha kesin kuralları olan düzenli organizasyonlar haline gelmişlerdir. Bu gelişmelerin sonucu olarak, dünyanın farklı bölgelerinden tüccarların toplandığı, daha seyrek ancak daha uzun süreler için düzenlenen organizasyonlar fuar; bölgesel ya da yerel, daha sıklıkla ve kısa süreli düzenlenen organizasyonlar da pazar olmak üzere daha net bir şekilde tanımlanmışlardır.

Ortaçağ'ın en ünlü fuarları olan Fransa'daki "*Champagne fuarları*" -kuruluşunun beşinci yüzyıla dayandığı sanılmaktadır- 1150-1320 yılları arasında dünya ticaretinin ve ekonomisinin merkezi olmuşlar, Champagne'de Provins, Troyes, Bar-Sur-L'Auve, Lagnysur-Marne adındaki dört kentte kurulan fuarlar, İtalya'nın ünlü liman kentlerinden gelen tüccarların katkısıyla büyük ün yapmışlardır (<http://charon.sfsu.edu/pef/PEFINTRO.html>). Her ülkeden gelen tekstil ürünlerinin



RESİM 2.3- İngiltere'de St.Bartholomew Fuarı
(<http://www.heritage-images.com>).

bulunduğu, 5-6 hafta gibi uzun süreler için kurulan bu fuarlarda, İtalyan tüccarlarının etkisiyle mal alışverişinin yanı sıra para alışverişi ve borç kavramı da ortaya çıkmıştır. İtalyan'lar ülkelerinden ürünlerinin dışında ileride Fransız Devrimini doğuracak olan bağımsızlık, eşitlik, özgürlük ve kardeşlik gibi kavramları da getirmişlerdir (Walford, 1968, s.9). 13.yüzyıldan sonra vergilerin artması, daha kısa periyodlarla alışveriş yapılabilen kalıcı dükkanların kurulması ve Fransa-Almanya

arasında başlayan savaşın etkileri Champagne Fuarlarına olan ilgiyi azaltmıştır. Bu tarihten sonra ticari akslara yakınlıkları sebebiyle Fransa'nın diğer şehirlerinde kurulan *Brie, Lyon, Bruges* ve *Flanders Fuarları* önem kazanmıştır (<http://charon.sfsu.edu/pef/PEFINTRO.html>).

Bu fuarlarının dışında Ortaçağ'da, Almanya'da *Frankfurt am Main ve Leipzig*, Rusya'da *Ninji-Novgorod*, İngiltere'de *St. Giles, Stourbridge ve Bartholomew*, Kuzey Avrupa'da *Antwerp*, Hindistan'da *Hardwar*, Selanik'de *Sen Demetrius*, Bizans İmparatorluğu'nda *Antalya ve Trabzon' Fuarları* ile Mekke'de *Ukaz, Mecenna ve Mine* şehirlerinde hac mevsimi boyunca düzenlenen fuarlar, Ortaçağ'ın ticari faaliyetlerinin sürdürüldüğü organizasyonlardır. (Encyclopaedia Britannica, 1969, s.957).

Ortaçağ Avrupa'sında büyük fuarlar düzenlenirken aynı dönemde Anadolu'ya bakıldığında öncelikle Anadolu Türklerinde, sonraki yüzyıllarda ise Osmanlı İmparatorluğu'nda ulusal ya da uluslararası düzenlemelere rastlanmaktadır (Şen, 1996, ss.8-9). Dilimizde kimi zaman fuarları anlatmak için kullanılan **pazar** ve **panayır** sözcüklerinin varlığı da bu organizasyonlara dayanmaktadır. Osmanlılarda“hafta bazarı/pazarı” olarak da adlandırılan *pazarlar* bir şehir, kasaba ve köy ile çevresinde bulunan taşra ahalisinin ihtiyacını sağlamaya yönelik, haftada bir toplanan, birkaç saat ya da bir gün süren, sadece mahalli ticaretin yapıldığı yerler iken, sözcük kökeni olarak Yunanca bütün halkın toplanması anlamına gelen “*panegyris*” kelimesinden türeyen *panayırlar* ise yerli ve yabancı tüccarların katılımının sağlandığı, yılda bir ya da iki kere kurulan, üç gün ile altı hafta sürebilen, büyük ölçekli ticaret merkezleri olarak tanımlanmaktadır⁵ (Erdoğru, 1999, ss.2-3).

Anadolu'da 13.yy'da **Selçuklular devrinde**, Kayseri-Pınarbaşı yolu üzerinde bulunan Pazarören kasabasında her yıl “*Yabanlu Pazarı*” adında uluslararası bir fuar

⁵ Panayır, Türkçe'de 1940 yılında İzmir Dokuz Eylül Panayırı'nın uluslararası nitelik kazanması ve İzmir Enternasyonel Fuarı adı ile açılmasına kadar fuar niteliğindeki organizasyonlar için kullanılmış olan bir terimdir (Meydan Larousse, 1972, s.300). Ortaçağ Avrupa'sındaki karşılığı 'fair' olan terim günümüzde, Osmanlı panayırlarındaki gibi uluslararası olma niteliğini kaybettiğinden küçük, yerel organizasyonlar için kullanılmaktadır. Pazar ise günümüzde, satıcıların mallarını satmak için haftanın belirli günlerinde bir yerleşme merkezinde kurdukları geçici sergi olarak tanımlandığından fuarlardan ayrılmaktadır (Meydan Larousse, 1972, s.536).

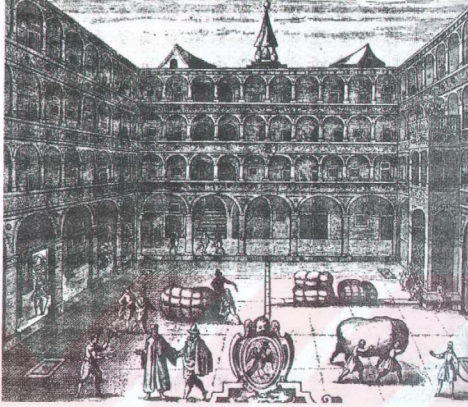
kurulduğu bilinmektedir. “*Bu pazarda dünyanın her bölgesinden gelmiş insanların teşkil ettiği bir kalabalık toplanıyordu. Bu sebeple Yabanlu’da her ülkeden getirilmiş mal bulunmaktaydı*” (Sümer, 1985, s.16). Selçuklular bu dönemde kurdukları yol ağları ve üzerindeki kervansaraylarla bütün dünyadan gelen tüccarları ağırlamışlardır. Her yılın bahar ayında kırk gün süre ile açık tutulan bu fuarın, 14.yy’ın başlarında sona erdiği sanılmaktadır (Sümer, 1985, s.19-20).

Ortaçağ’da **Osmanlı İmparatorluğu’nda** da yılda bir veya birkaç defa belirli zamanlarda, 1 haftadan 1,5 aya kadar sürelerle açık kalan oldukça geniş bir bölgenin gereksinimlerini karşılayan, yerli ve yabancı tüccarların katıldığı panayırlar mevcuttur (Şen, 1996, s.9). Osmanlı Devleti’nde merkezi otoritenin panayırlara müdahalesi, mali düşüncelere dayandığından devlet, fethedilen bölgelerde gayri Müslim topluluklar tarafından düzenlenen eski panayırları yok etmemekle birlikte yenilerinin açılmasına izin vermiştir. Rumeli’de kurulan Uzuncaabad-ı Hasköy, İslimye, Siroz, Silivri, Tor, Alasonya, Petriç gibi uluslararası konumdaki panayırların yanı sıra Anadolu’da Yapraklı, Zile, Amasya, Buca, Balıkesir ve Gönen’de daha küçük ölçekli ve ulusal nitelikte panayırlar kurulmuştur. Ortaçağ’da ve sonraki dönemlerde kurulan bu panayırlar⁶, Avrupalı tüccarlarla Asyalı tüccarları bir araya getiren, Osmanlı’nın ekonomik hayatını hareketlendiren ve geliştiren önemli organizasyonlar olmuşlardır.

Ortaçağa genel olarak bakıldığında, bu dönemin fuarlarının Avrupa, Asya ve Afrika arasındaki mal alışverişinin artmasında, ticaretin ilerlemesinde ve şehirlerin gelişmesinde büyük rol oynadıkları görülür. Fuar ve pazar düzenlemek için açık alanların ya da meydanların kullanılmasının yanı sıra, sadece pazar işlevi gören büyük salonlar (“halle”) ya da açık fuar alanlarını saran dükkan birimlerinden oluşan yapılar inşa edilmiştir. Ortaçağ fuarlarında mal alışverişinde, değiş-tokuş sisteminin yerini daha düzenli sistemler almış, standart ölçü ve ağırlık sistemleri geliştirilmiş,

⁶ Bu dönemden sonra Osmanlı İmparatorluğu’nda panayırlar ve sergiler devam etmiş, 1834 yılında İstanbul Beylerbeyi Sarayı’nda Rus Çarı tarafından II.Mahmud’a gönderilen hediyelerin yer aldığı bir sergi ve 1863 yılında Sultan Abdülaziz döneminde sanayi ürünlerinin sergilendiği Sergi-i Umumi-i Osmani adında bir sergi düzenlenmiştir. Cumhuriyet Türkiye’si’nde ise ilk olarak 1927 yılında kurulan İzmir Enternasyonal Fuarı’nın ardından, sonraki yıllarda tüm Türkiye’de benzer ticari fuarlar açılmıştır (Meydan Larousse, 1972, s.523).

para ve borç kurumu oluşmuş, borsa ve banka gibi yeni ticaret kurumları doğmuştur. Bu fuarlarda oluşan ve yaygınlaşan kurallar iş hukukunun temel prensiplerini oluşturmuştur (Encyclopaedia Britannica, 1969, s.957).



RESİM 2.4- Venice’te Dükkanlarla Sarılı Açık Bir Pazar Alanı
(Pevsner, 1997, s.238).

13.yüzyılda yapılan ve 16.yüzyılda bir yangından sonra tekrar inşa edilen bu yapı aynı zamanda bir gümrük deposu ve han işlevi de görüyordu.

Uzunca bir süre ticari ilişkilerin kurulduğu en önemli mekanlar olan fuarlar Ortaçağın sonunda toplumsal yapıda yaşanan değişimler sonucu önemlerini kaybetmişlerdir. Ticari ilişkilerin azalması, daha etkin ulaşım, iletişim ve dağıtım sistemlerinin geliştirilmesi, günlük ihtiyaçların şehirlerdeki yerleşik hayatta kolaylıkla karşılanabilmesi fuarlara olan gereksinimi azaltmıştır. 16.yüzyılda denizyollarının keşfedilmesi karayoluyla yapılan ticaret azalmış, liman kentlerinde kurulan **hammadde pazarları** yaygınlaşmıştır.⁷ Bu dönemde fuarlar daha çok eğlence mekanları olarak hizmet veren bölgesel festivaller niteliğinde kurulmaya başlamışlar, ancak bu eğlencelerde gittikçe yaygınlaşan kötü alışkanlıklar ve düzensizlikler sebebiyle bir çok kere yasaklanmış ya da kapatılmışlardır (Braithwate, 1968, s.16).

⁷ Caen keten pazarı, Varşova hublon pazarı, Arkangel balık ve yağ merkezi bunlara örnek gösterilebilir.



RESİM 2.5– Thames Nehri Üzerindeki Frost Fuarı, 1684
(<http://www.heritage-images.com>).

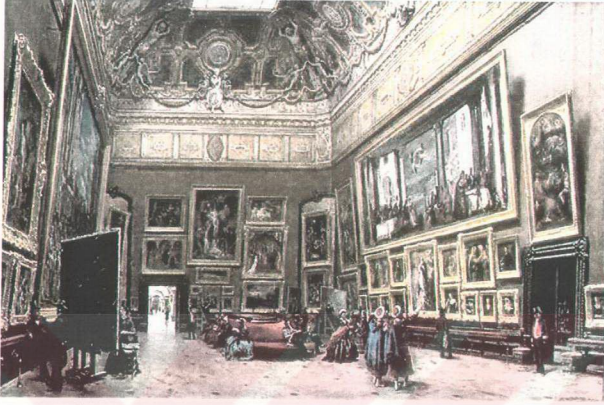
Kış ayları boyunca donan Thames nehri üzerinde kurulan bu fuar daha çok eğlenceye yönelik oyunlar içermekteydi.

Fuarların etkinliğini kaybetmesinin ardından 17.yüzyılın sonlarına doğru güzel sanatlara yönelik **salon sergileri** ortaya çıkmıştır. Fransa Kralı XIV.Louis'in siyasi politikasının bir parçası olarak "*Royal Academy of Painting and Sculpture*" (Fransa Krallık Resim ve Heykel Akademisi) tarafından ilki 1667 yılında düzenlenen ve günümüz müzeciliğinin temelleri olan bu sergiler; periyodik olmayan, ticari amaçtan çok teşhir niteliği taşıyan düzenlemelerdir (Luckhurst, 1951, s.16). Bu yüzyılda salon sergileri önem kazanmış, Louvre Sarayı'nda her yıl düzenli olarak açılmaya başlamıştır. Fransız salon sergilerine benzer olarak İngiltere'de ise, bilim, ticaret, endüstri ve sanat alanlarındaki üretimi geliştirmek, teşvik etmek, halkın kültürel zevkini arttırmak için sanatçılar tarafından 1754 yılında kurulan "*Royal Society of Arts*"⁸ topluluğu bir çok sanat sergisi düzenlemiştir.

İlkçağlarda insan hayatının bir parçası olarak ortaya çıkan fuarlar, eski tarihlerden itibaren ticari ilişkiler nedeniyle düzenlenen organizasyonlar olmalarına rağmen zamanla bu çerçeveyi aşarak, kültürel alışverişin ve iletişimin sürdüğü mekanlar olmuşlardır. 17.yüzyılın sonunda şehirlerin gelişmesine paralel olarak fuarların

⁸ William Shipley tarafından 1754 yılında "The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce" adıyla kurulan ve kısaca "Royal Society of Arts" şeklinde anılan topluluk, 1847 yılından sonra "Royal Academy of Arts" adını almıştır (Greenhalgh, 1988, s.7).

önemi azalmış, ancak aynı dönemde oluşmaya başlayan Sanayi Devriminin etkileriyle fuar organizasyonlarında biçimsel bir dönüşüm meydana gelmiştir.



RESİM 2.6- Louvre Sarayı'nda Salon Carré'da Bir Salon Sergisi
(<http://www.louvre.fr/img/photos/palais/salonca.jpg>).

2.2.2. Sanayi Devrimi ve Expo'ların Doğuşu

18.yüzyılda Batı Avrupa'da Aydınlanma düşüncesinin “dünyanın tüm boyutları ve bileşenleriyle akıl tarafından kavranabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir” olduğu iddiasını taşıyan pozitivist inançta temellenen “**modernlik**”⁹ kavramı ortaya çıkmıştır. Yeni bir bilgi alanı sunan aydınlanma felsefesinin; insana ve insan aklına güvene dayanan, insan düşüncesini dinin baskısından kurtararak özgürleştiren temel varsayımları üzerine kurulan modernite, 18.yüzyıl Avrupa'sında sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki bilgi sistemlerinin geleneksel normatif yapısının yıkılmasına neden olmuş, Batı'da modern toplumu oluşturan ve yaklaşık olarak üç yüzyıllık bir dönemi kapsayan bir süreci başlatmıştır.

⁹ Bugüne ait olan, çağdaş, yeni, geçmişin ürünlerinden bağımsızlık olarak tanımlanan “modern” sözcüğü tüm kültürün, insanın; doğayla, başka insanlarla ve dinsel kavrayış ile ilişkilerinin başkalaşmasını ifade eder ve radikal bir değişimden sonra ortaya çıkanı adlandırır (Jeanniere, 1993, p.79). “Modernlik” kavramı nitelik olarak, normatif olan her şeye karşı bir başkaldırı şeklinde, kendinden önceki her türlü geleneksel sistemden farklı bir strüktür sunar. Düne ait olmayan, kendini önceleyenlerle bağdaştırılamayan yeni bir dünya görüşü ve geçmişin semantik alanını yapılandıran yeni bir mantık getirir. Bu nedenle de dönüştürücü olma isteği ağır basar niteliktedir.

Modern öncesi dönemde, Ortaçağ toplumunun feodal devlet yapısının, yaşanan ekonomik ve kültürel değişimler sonucunda demokratik bir devlet yapısına doğru evrilmesi; Rönesans'ın dinsel alandaki etkileri ile Hıristiyanlığın bireyselleştirilmesi, dünyeviden ruhaniye taşıyarak laikliği kurumsallaştırması ve Aydınlanma felsefesinin akılcılığı ön plana çıkartması “modernite”ye geçiş sürecini hazırlamışlardır. Aydınlanma ile oluşan yeni mantığın belirgin olarak ortaya çıktığı **bilimsel, siyasal, kültürel, endüstriyel devrimler**, moderniteye geçişi besleyen ve ivme kazandıran temel süreçlerdir. Bilimsel alanda, doğayı Tanrıya ve dinsel temele bağlayarak açıklayan eski dünya görüşünden, insanın doğanın yasalarını keşfetmeye başladığı yeni dünya görüşüne geçilmiştir. Erken dönemlerde Newton'un yerçekimi kanununu bulmasıyla fizikte başlayan bilimsel devrim determinizmin hakim olduğu düşünce etrafında tüm bilim dallarında şekillenmeye devam etmiştir. Siyasal alanda devrim demokrasinin doğuşuyla başlamış, iktidar Tanrıda değil halkta temellendirilmiştir. Kültürel devrim ise ani bir değişim değil, yeni dünya görüşünün içine güçlü olarak kök salan bir düşünce hareketi olmuştur. Toplumsal yaşamın temelleri dini düşüncede değil rasyonel düşüncede temellendirilmiştir. Bu üç devrimin betimlediği yeni mantığı 18.yüzyılın sonlarına doğru İngiltere’de başlayan endüstri devrimi beslemiş ve yapılandırmıştır. Teknoloji gittikçe daha büyük bir özerklik kazanmış, insan imalat sürecinin dışına atılmıştır. Ürünler metalaşmış, emek ücretli hale gelmiş, liberalist mülkiyet anlayışı kurumsallaşmış, kapitalist düzen kurulmuştur.

Bu devrimlerle beslenen modernite projesi **özgürleştirici, eleştirel, dönüştürücü** potansiyeller taşıyan karakteriyle birbirinden farklı yapılara sahip bir çok alana farklı ritimlerde etkimiştir. Ve sonuç olarak daha önce var olan geleneksel toplumdan farklı özelliklere sahip yeni bir “Modern Toplum” oluşmuştur. Yeni modern toplumun özellikleri geleneksel toplum bağlarından kopmuş, kendi aklıyla kendini yönlendirebilen, **eğitilmiş bireyler**; temel üretim aracının sermaye olduğu **sanayi kapitalizmi**; bilim, sanat, hukuk ve ahlak alanlarında **evrensellik iddiası** ve tüm bu öğeler üzerine kurulmuş yeni bir toplumsal örgütlenme biçimi olan **ulus-devlet** ve **liberal demokrasidir**. Geleneksel toplum düzeninin her şeyi olduğu gibi sürdürme anlayışı yerine sürekli değişim anlayışı geçmiştir. Kalıcı olanın yerine geçici olanın

kurumsallaştığı, **süreksizlik ve değişkenlik** kavramlarının hakim olduğu yeni bir toplumsal durum kabul edilmiştir.

Bu bağlamda modern toplumun kurulması aşamasında başlayan Sanayi Devrimi kurulmaya başlayan yeni düzenin oluşumunu desteklemiştir. Tarım ve ticaret toplumundan sanayi toplumuna geçişin yaşandığı, toplumsal ve ekonomik yaşamda kökten dönüşümlerin olduğu, makine teknolojisine geçilip bu alanda hızlı gelişmelerin meydana geldiği, 18.yüzyılın ortaları ile 19.yüzyılın ilk yarısı arasındaki dönem kapsayan **Sanayi Devrimi¹⁰, fuar olgusunun gelişiminde bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir.** Sanayi devriminin getirdiği değişimler sonucu 19.yüzyılın ikinci yarısında **Dünya Fuarları / Expolar** olarak adlandırılan yeni bir fuar tipi ortaya çıkmıştır. Expoları hazırlayan etkenler sanayi devriminin geliştiği uzun süreç içinde yer almaktadır.

Sanayi Devrimi öncesi Avrupa’ında feodal sistemin çöküşüne paralel olarak, ticaretin gelişmesi, üretimin artması, yeni sanayi kollarının doğması gibi gelişmeler önemli düzeyde bir değişime yol açmamış; üretim, atölyelerde sınırlı miktarda ve kol gücüne dayalı olarak gerçekleştirildiğinden, ulusal ekonomilerde sanayiın payı düşük kalmıştır. 17.yüzyılda başlayan Bilim Devrimi, matematik, fizik ve kimya alanlarındaki buluşlar, sosyal bilimlerdeki gelişmeler; Rönesans’ın ve Aydınlanma Çağının getirdiği yeni fikirlerle insanların araştırma etkinliklerini fiziksel dünyayı değiştirmek, geliştirmek ve kendi yararlarına kullanmak amacına yönelmeleri, tüm bilimlerde ve güzel sanatlarda meydana gelen değişimler Sanayi Devriminin temellerini oluşturmuştur (İlyasoğlu, 2000). Bu gelişmelerin ardından 18.yüzyılın ortalarında bir dizi teknolojik buluşun üretim sürecine katılması ve enerji, tekstil, demir, çelik ve ulaştırma alanlarındaki üretimleri etkilemesiyle başlayan “*makineleşme*”, Sanayi Devrimi olarak adlandırılan süreci başlatmıştır. Ulusal ekonomileri tarıma ve ticarete dayalı toplumları “makine” ve “teknoloji” temelli sanayi kapitalizmi ile karşı karşıya getiren, tüm devrimlerde olduğu gibi hızlı gerçekleşen, “yeniden yaratmak için yıkıcı olan” bu değişim, tüm dünya toplumlarını

¹⁰ Kesin bir tarih vermek mümkün olmamakla birlikte Sanayi Devrimi terimi ilk olarak Arnold Toynbee tarafından 1760-1840 yılları arasında yaşanan değişimleri tanımlamak üzere kullanılmıştır (Madran, 2000d, s.68).

maddi ve manevi olarak etkilemiş, sadece teknoloji alanında değil, sosyo-ekonomik ve kültürel alanlar dahil olmak üzere tüm alanlarda geri dönülmez değişimlere sebep olmuştur (Madran, 2000d, s.68).

Farklı alanlarda meydana gelen gelişmelerin birbirini beslemesi ile ivme kazanan sanayileşme, ilk olarak gerekli bütün dengelerin kurulu olduğu İngiltere’de ortaya çıkmış ve yavaş yavaş tüm dünyaya yayılmıştır. 18.yüzyılın ortalarında sanayileşmenin İngiltere’de başlamasının nedenleri;

- Bir yüzyıl süren keşifler, sömürgecilik, esir ticareti, korsanlık, ticaret ve savaşlar sonucunda yalnızca asillerin elinde olmayan, geniş bir ticaret burjuvazisine yayılmış bulunan sermaye birikimine sahip oluşu ve diğer Avrupa ülkelerine göre zengin oluşu,
- Feodal toplumdaki ticaret toplumuna başarılı bir şekilde geçmesi, yöneticilerin piyasa ekonomisine karşı çıkmak yerine ondan gelen taleplere uyma yolunu seçmeleri,
- Fen ve mühendislik alanındaki çalışmaların destek ve teşvik bulması, icatları tespit eden ve koruyan milli bir patent sisteminin kurulmuş olması,
- Kömür ve demir yataklarının zenginliği,
- Tüm bu faktörleri harekete geçiren, mali sanayi üretimi için gereken kaynakları sağlayan ve sermaye çekerek yatırımlara aktaran bir mütteşebbis grubunun oluşması,

olarak sıralanabilir (<http://bucatarih.sitemynet.com/dunya/avrupa/sanayidevrimi.html>).

İlk olarak dokuma alanında başlayan gelişmelerle kendini gösteren, buhar gücünün bir enerji kaynağı olarak keşfedilmesi ve buhar makinesinin James Watt tarafından 1769 yılında geliştirilerek kullanıma sokulmasıyla ivme kazanan sanayileşme; birbirini izleyen bir dizi olay içinde şekillenmiştir. Tarımsal gelişmeler, tıp alanındaki ilerlemeler, hastanelerin, kamu yapılarının ve konutların düzenli örgütlenmesi, beslenme ve kişisel bakımın iyileşmesi gibi etkenler sonucunda meydana gelen **demografik artış** birçok ülkede yoksulluk ve açlıkla sonuçlanırken İngiltere’de ticari ve tarımsal refah sebebiyle üretim artışına neden olmuştur

(Benevelo, 1981, s.17). Yeni **teknolojik buluşlar** ile demir, çelik gibi hammaddelerin üretimde kullanımı artmış, yaşanan **üretim artışına** paralel olarak ürünler ve üretim teknikleri çeşitlenmiş, daha iyi yaşam koşulları ise tekrar nüfus artışını teşvik etmiştir. Karşılıklı bir etkileşim içinde artan nüfus ve üretimdeki gelişmelerin yanı sıra; kömür, elektrik, petrol gibi yeni enerji kaynaklarının ve insan gücünün yerini tutabilecek makinelerin icat edilmesiyle hızlanan **makineleşme** çok miktarda seri üretime izin veren fabrikaların kurulmasına neden olmuştur. Buhar makinesi için ana kaynak olan kömür yataklarının ve makineleşmeyle önem kazanan demir kaynaklarının zenginliği, deniz yolu ve demir yolu taşımacılığındaki ilerlemeler, İngiltere'nin sanayileşmesini hızlandıran etkenler olmuşlardır. Tüm bu gelişimlerin kaçınılmaz sonucu olan **kentleşmenin** getirdiği sorunları gidermek, toplumun yaşam seviyesini iyileştirmek için yeni toplumsal kurumlar ve yeni kanunlar oluşturulmuş, ısınma, aydınlanma, temizlik gibi temel yaşam standartlarının yükseltilmesi önem kazanmış, ulaşım ve haberleşme sistemleri, kentsel altyapı, konutlar, kamusal yapılar yenilenmiştir. Bunlara ek olarak, kentlerde ellerinde önemli bir sermaye birikimi olan burjuva sınıfıyla kırsal alanda yaşayan emekçi sınıfın karşılaşması ve bankaların gelişerek yeni başka bir iş alanı oluşturması sonucu **kapitalizm** doğmuş, sınai üretim için gerekli kaynaklar sağlanmış ve yeni bir toplumsal yapı oluşmuştur.

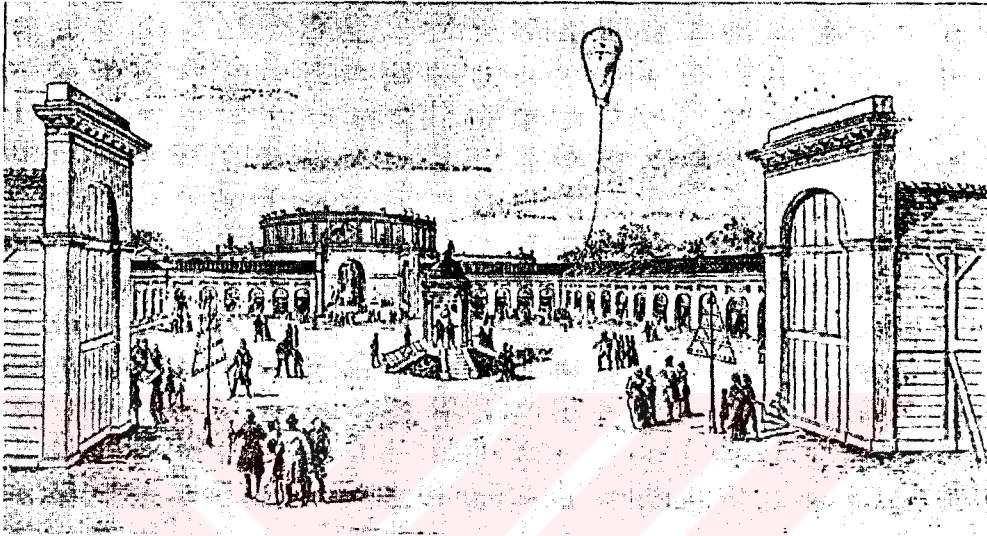
Yaşanan bu hızlı değişimler ve gelişimlerle 19.yy'ın ortalarında İngiltere dünya sanayii, ekonomisi ve ticaretinde en büyük güç konumuna gelmiştir. Sanayileşme öncesi dönemde, Batı Avrupa'da ortaya çıkan yeni fikirler ve geleneksel sistemlerin yapısında başlayan değişimler şeklinde kendini gösteren "*modernleşme süreci*"ne Sanayi Devriminin etkilerinin eklenmesi, tüm dünyada daha önce görülmemiş büyüklükte dönüşümlere yol açmıştır. Sanayi ve teknolojinin gelişmesinin toplumsal ve ekonomik hayat üzerindeki dönüştürücü etkileri kısa bir süre içinde kültürel alana ve mimarlığa da yansımıştır. Bilimsel gelişmeler ve yeni icatlar sayesinde taş, tuğla, ahşap gibi geleneksel malzemeler daha rasyonel bir şekilde kullanılmaya başlamış, bu malzemelere cam ve dökme demir gibi yenileri eklenmiştir. Demir köprüler, demir ve camdan oluşturulan seralar, demir strüktüre sahip yapılar tasarlanmış, şantiye donanımları ve inşaat teknikleri gelişmiştir. Nüfus

artışı ve iç göçler nedeniyle konut sayısında artış olmuş, kentleşme, kamu görevlerinin genişlemesi, uzmanlık alanlarının çeşitlenmesi yeni yapı tiplerini doğurmuştur. Tüm bu düzen değişikliği geleneksel mimarlığın kurallarından farklı bir mimarlık anlayışına geçilmesine sebep olmuştur (Benevelo, 1981, ss.33-34).

Büyük çapta dönüşümlerin yaşandığı Sanayi Devrimi süresince, azalan fuar etkinliği daha spontane bir şekilde gelişmiştir. Sanayileşmeye paralel olarak öncelikle; teknolojinin gelişimiyle yapılan yeni icatların, bilimsel araştırmaların, geliştirilen tekniklerin ve makinelerin ortak bir mekanda sergilenerek karşılaştırıldığı, halka tanıtıldığı ve yeni gelişimleri teşvik eden **endüstriyel sergiler** düzenlenmeye başlamıştır. Henüz sanayileşen ülkelerin yerel sanayilerini korumak amacıyla dış ticarete ağır kısıtlamalar koymaları sonucu ulusal olarak düzenlenen bu sergiler, üreticilerin mallarını pazarlamak ve satmak amaçlarıyla düzenledikleri, üreticiler, tüccarlar ve tüketiciler arasında dolaysız bir ilişki kuran organizasyonlardır (Benevelo, 1981, s.133). Bazı kaynaklar 1699 yılında Fransa'da Louvre Sarayında düzenlenen salon sergisinin, güzel sanatlara yönelik olmakla birlikte endüstri ürünlerini de içermesi sebebiyle Fransa'yı endüstriyel sergilerin orijini olarak göstermesine rağmen; gerçek anlamda ilk endüstri sergisi İngiltere'de düzenlenmiştir (Encyclopaedia Britannica, 1969, s.958). İngiltere'de daha önceleri güzel sanatlara yönelik sergiler düzenleyen "*Royal Society of Arts*" topluluğu tarafından 1761 yılında düzenlenen, teknolojik keşiflerin ve tarımsal makinelerin yer aldığı sergi ilk endüstriyel sergi olarak kabul edilmektedir (Luckhurst, 1951, s.63). Sergilere olan ilgiyi arttırmak amacıyla; ticaret ve endüstri üzerinde etkin bir role sahip bilimsel buluşlara, mekanik aletlere, yeni geliştirilen tekniklere verilen ödüller yeni buluşları teşvik etmiş, bu da makineleşmenin hızlanmasında önemli bir rol oynamıştır. 19.yüzyılın ilk yarısının sonunda bu sergilerin sıklığı artmış, Prens Albert'in Royal Society of Arts topluluğunun başkanlığına seçilmesinin ardından 1847, 1848, 1849 yıllarında ardarda sergiler düzenlenmiştir ¹¹.

¹¹ Endüstri sergilerinin İngiltere'deki örneklerinin expo'ların fikrinsel altyapısını oluşturduğu söylenebilir. 1849'daki endüstriyel serginin ardından İngiliz reformcusu Sir Henry Cole Prens Albert'a uluslar arası bir sergi düzenleme fikrini sunmuştur (Architectural Review, 2000, s.42).

Fransa'da 1797 yılında, Fransız aristokratı Markiz d'Avèze tarafından Paris'te St.Cloud Şatosu'nda düzenlenen sergi goblin, halı, porselen gibi devrimin ardından ticareti azalan ulusal ürünlerin satışını arttırmayı amaçlamaktadır. Bu serginin başarısı üzerine 1798 yılında Champ de Mars'da düzenlenen sergi, Fransa'nın ilk ulusal endüstri sergisi olarak kabul edilmektedir (Giedion, 1967, s.244). Sergilerin başarıları üzerine, hükümet 1797-1849 yılları arasında on ulusal endüstri sergisi daha

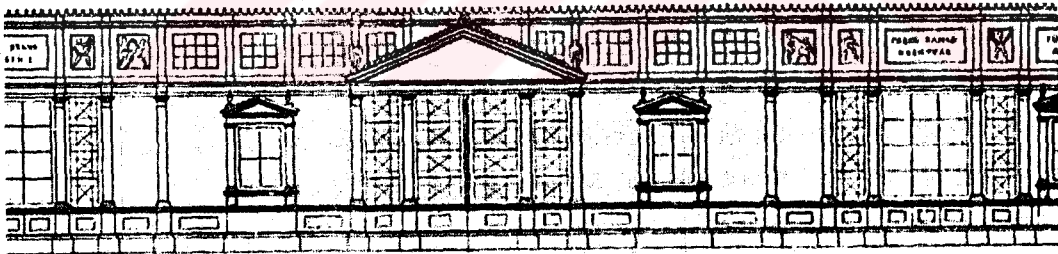


RESİM 2.7- Champ de Mars'da İlk Fransız Endüstriyel Sergisi- 1798
(Giedion, 1967, s.243).

düzenlenmiştir. 1802 yılından sonra kurulan bir jüri tarafından özel ödüllerin dağıtıldığı sergiler için özel alanlar ayrılmış ve özel yapılar inşa edilmiştir. Geleneksel tören alanı Champ de Mars, Champ de Elysées, Louvre Sarayı'nın avlusu, Concorde Sarayı gibi mekanlar sergileme için kullanılmıştır. 1839, 1844 ve 1849 yıllarındaki sergilerin ise her biri için geçici yapılar inşa edilmiştir (Greenhalgh, 1988, s.6).

Fransa'ya ve İngiltere'ye benzer şekilde diğer Avrupa ülkelerinde de endüstriyel sergiler düzenlenmiş fakat bunların hiçbiri uluslararası niteliğe ulaşamamıştır. Sadece 1844'de Almanya'da, 1849'da Fransa'da düzenlenen sergiler ulusal katılımcılarla sınırlı olmalarına rağmen etkileri uluslararası boyutlara ulaşmıştır. Uluslararası bir sergi düzenleme fikri Fransız hükümeti tarafından 1834 ve 1849 yıllarında sunulsa da üreticilerden sert tepkiler almıştır. Henüz yeni sanayileşmekte olan ülkeler diğer ülkelerin, özellikle de İngiltere'nin sayıca çok ve ucuz olan

ürünlerinin olacağı bir ortak platformda kendi ürünlerine değer kaybettirmek ve ekonomik dengelerini bozmak riskini göze almak istememişlerdir (Greenhalgh, 1988, s.9). İngiltere ise 1847 yılına kadar ulusal ticaretini dış pazarlara açma ihtiyacı hissetmemiştir. Fakat 1850 yılına gelindiğinde ülkeler arası rekabetin artmasıyla gücünü elinde tutmanın tek yolunu ürünlerine yeni pazarlar aramak olarak gören İngiltere, ürünlerini uluslararası bir platformda sergileme kararı almıştır (Greenhalgh, 1988, s.10). 1849 yılında Prens Albert'ın Sir Henry Cole tarafından önerilen uluslararası sergi düzenleme fikrini kabul etmesiyle 1850 yılında Krallık Komitesi kurulmuş ve sergi binası için uluslararası bir yarışma açılmıştır. Yarışma projeleri üzerinde bir fikri birliğine varılamaması üzerine komite kendi projesini yapmış ve olası değişiklikler üzerinde fikir belirtmek üzere girişimcileri önerilerde bulunmaya çağırmıştır. Bu noktada, sera tasarımı üzerinde uzmanlaşmış olan Joseph Paxton iki müteahhitle birleşerek (Fox ve Henderson) hazırladığı projeyi komitenin projesinin bir varyantı olarak sunmuştur (Benevelo, 1981, s.133). **Bu şekilde inşa edilen Crystal Palace 1851 yılında Hyde Park'ta açılan ilk dünya fuarına ev sahipliği yapmış ve bu dönemden sonra fuar ve sergileme etkinlikleri farklı bir yönde gelişmiştir.**



RESİM 2.8- 1849 Endüstri Sergisi İçin Champ Elysées'de Louis Moreau Tarafından Tasarlanan Yapı (Pevsner, 1997, s.242).

Endüstrileşme ve makineleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve 19.yüzyılın ilk yarısı boyunca devam eden endüstriyel sergiler; modernleşmenin etkileri ve teknolojinin gelişiminden aldıkları ivmeyle bina üretiminde yeni arayışlara, strüktürel gelişimlere sebep olmuşlardır. Bunlardaki sergileme anlayışı ve sergi binalarının mimarisinin ön planda oluşu sonraki fuarlar için altyapı oluşturmuştur. İlk

çağlardan itibaren kentleşme olgusu ile eşzamanlı bir eylem olan sergileme etkinliği; kentleşmenin kapsamının artması, yerel pazar ile sınırlı kalan ekonomik yapının büyümesi, makineyle kitlesel üretimin gerçekleştirilmesi gibi etkenlerle değişime uğramıştır. En son olarak Sanayi Devriminin getirdiği değişimlerin etkisiyle sergileme anlayışında da değişiklikler olmuş, fuarların uluslararası boyutlara taşınması gereksinimi doğmuştur.

İlk olarak 1851 yılında Londra'da düzenlenmeye başlayan dünya fuarlarını hazırlayan etkenler;

- Yaşanan üretim artışı ve üretilen malların tüketilememesi sonucu, ülkede satamadıkları ve kullanamadıkları mal ve sermayeleri için yabancı pazarlar ve dış yatırım olanakları arayan kapitalistlerin ekonomiyi dışa açma çabaları;
- Modernitenin dışa yayılımı ve kolonyalizmin doğuşu ile endüstrileşmeyi ihraç etmeye başlayan Batının, zengin hammadde kaynakları ve pazar olanakları olan Batı dışındaki dünyayı kapitalist düzenin bir parçası haline getirmek isteği ile bu dünya hakkında daha fazla bilgi sahibi olma isteği,
- Esnaf loncasının yıkılması ve varolan yasal kısıtlamaların kalkmasıyla yeni liberal ekonomi konseptinin bir ürünü olan, üretimi geliştiren ve verimliliğini arttıran, serbest ticaret, serbest iletişim kavramları, özgür bir rekabet ortamının oluşması;
- Üretimin makineleşmesi ve kitlesel üretime geçilmesiyle geleneksel ticaret ilişkilerinin değişmesi, satıcı-alıcı ya da üretici-tüketici arasındaki doğrudan/bireysel ilişkilerin yerini dolaylı/kurumsal ilişkilere bırakması;
- Devlet yönetiminin Sanayi Devrimi sonucunda yaşanan gelişimleri, üretimden, teknolojik gelişmeden, kültürden kaynaklanan politik gücü, güçlenen ekonomi ve sanayiini tüm dünyaya sergileme ve kültürel kimliğini kanıtlama isteği;
- Devrimin toplumsal yaşamı değiştirmesi ve yaşam standartlarını yükseltmesi ile başlayan kentleşme, kırsal alandan kente göçler, yeni toplumsal yapıların oluşması ve tüm bu hareketlenmenin getirisi olarak başlayan toplumsal

sorunlar hakkında toplumlari bilinçlendirme ve çok paylaşımlı bir ortamda “ideolojik mesaj” iletme isteği;

olarak sıralanabilir.

Kısaca özetlersek, Sanayi Devriminin getirdiği değişimlerin bir yansıması şeklinde yeni bir fuar tipi olarak doğan Dünya Fuarları (Expolar), 19.yüzyılın ortalarında ilk olarak güçlenen İngiltere'nin ekonomik, teknolojik ve sınai gelişimlerini sergileme, üretim fazlası malları için pazar arama ve kendini dünyaya kanıtlama amaçları için bir araç olarak ortaya çıkmışlardır. Sonuç olarak, 1851 yılından günümüze kadar düzenlemeye devam eden dünya fuarlarının, sanayi devrimi ile gelen değişimleri somutlaştıran bir organizasyon, bir fiziki-çevre düzenlemesi ve bir mühendislik-mimarlık etkinliği olarak ortaya çıktığı ve tüm alanlardaki gelişimleri birebir yansıttıkları söylenebilir (Batur, 2000, s.67).

BÖLÜM 3

TARİHSEL SÜREÇTE DÜNYA FUARLARININ/EXPOLARIN İRDELENMESİ

II.Bölümde fuarların tarihsel süreci içinde Dünya Fuarlarının nasıl oluştuğu araştırılmıştır. Bu bölümde ise Sanayi Devriminin getirdiği ekonomik, kültürel ve teknolojik dönüşümler sonucunda ortaya çıkan Dünya Fuarı/Expo kavramı ve 1851 yılından günümüze kadar olan tarihsel gelişim süreci içinde Expo örnekleri incelenecektir. İncelenen örnekler üzerinden yapılacak olan genel değerlendirme ile Expoların karakteristik özellikleri saptanacak ve literatürde eksikliği hissedilen “Expo tanımı” yapılmaya çalışılacaktır.

3.1. “DÜNYA FUARI”/“EXPO” KAVRAMI

1851 Londra Uluslararası Sergisi'nin ardından onu örnek alan bir çok uluslararası fuar düzenlenmiştir. 1851 Londra Fuarı “great exhibition”/“büyük sergi” olarak adlandırılmıştır. Şair Tennyson'ın bir şiirinde bu fuar için “the world's great fair” terimini kullanmasının ardından bu organizasyonlar yaygın olarak “World's Fair”/“Dünya Fuarı” olarak anılmaya başlamışlardır (Heller, 1999, s.30). Bununla birlikte bölgesel kullanım farklılıkları sonucu çeşitli şekillerde adlandırıldıkları da görülmektedir. Dünya Fuarları, İngiltere'de “fair” terimi ticari organizasyonlar için, “exhibition” terimi ise uluslararası düzenlemeler için kullanıldığından “**international exhibition**”; Fransızca'da “foire” endüstri alanındaki ürünlerin sergisi için, “exposition” ise uluslararası fuarları anlatmak için kullanıldığından “**exposition internationale**”; Amerika'da “exhibition”, “exposition” ve “fair” sözcükleri yaklaşık aynı anlamı ifade ettiklerinden “**world's fairs**” olarak adlandırılmışlardır (Encyclopedia Britannica, 1969, s.957). “Expo” terimi ise İngilizce “sergileme, teşhir, sergi” anlamlarına gelen “**exposition**” sözcüğünün

kısaltılmış hali olup 1967 Montreal Fuarından sonra yaygın bir terminoloji olarak benimsenmiştir (Heller, 1999, s.32). Fakat diğer terimlere oranla Dünya Fuarlarına yakıştırılan popüler bir isim olarak değerlendirilebilir ¹².

Sonuç olarak “World’s Fair”, “International Exposition”, “World Expo”, “Internatinal Exhibiton”, “Universal Exhibition”, “Expo” gibi terimler dünya literatüründe “dünya fuarları”nı tanımlamak üzere kullanılan farklı terimlerdir ¹³. Bu bağlamda tez kapsamında anlatılan Dünya Fuarları/Expolar, tüm diğer fuarlardan bir takım karakteristik özellikleri ile ayrılan, dünya uluslarının kültürlerini, sanatlarını ve ürünlerini sergilemek, kimliklerini ortaya koymak amaçlarıyla bir araya geldikleri uluslararası organizasyonlardır.

A.Heller (1999) bir Dünya Fuarını, dünyanın bir çok yerinden gelen insanların ürünlerini ve sanatlarını sergiledikleri, ülkelerini tanıttıkları bir toplantı olarak değerlendirmektedir. E.Mattie’e (1998) göre Dünya Fuarları, toplumların tasarım, mimarlık, teknoloji, endüstri, politika gibi farklı alanlardaki başarılarını ve gelecek hakkındaki fikirlerini yansıtan vitrinler, hem ev sahibi ülkeye hem de konuk ülkelere kendi kültürlerini dünyaya tanıtmaya fırsatı sunan platformlardır. P.Greenhalgh (1988) ise Dünya Fuarlarını; içlerinde farklı eşyalar ve aktiviteler yer alan, mühendislik teknolojisiyle donatılmış geniş binaların, ülke pavyonlarının, restoranların, stadyumların yer aldığı, eski ve egzotik sokakların, ilkel çağların canlandırıldığı ve fuar bitiminde önemli birkaç anıtsal yapı dışında yıkılan küçük kent merkezleri olarak tanımlamaktadır. J.E.Findling (1990) ise Dünya Fuarlarının kuvvetli bir milliyetçiliği yansıttıklarına ve ulusların bu fuarlarda propagandalarını yaptıklarına değinmektedir.

A.Fowler’a (1991) göre Expolar bilimsel müzelere, sanat galerilerine, eğlence parklarına, tiyatrolara, sinemalara, konser hollerine, sirkelere, botanik bahçelerine,

12 “Expo” terimi günümüzde popüler bir isim olarak, ticari amaçlı fuarlar, özel konulu uzmanlık fuarları, ya da bazı ulusal fuarlar için de kullanılabilir. “Swiss National Expo”, “Garden Expo” vb. gibi. Tez kapsamındaki “Expo” terimi, Dünya Fuarlarını nitelendirmek üzere kullanılmaktadır.

13 Türkçe literatürde dünya fuarlarını tanımlamak üzere, “Expo”, “Dünya Fuarı” ya da “Uluslararası Sergi” sözcükleri birbirleriyle aynı anlamda kullanılabilirler.

aynı zamanda da geleceğin kentlerine benzeyen büyük şehirlerdir. Fowler, Expoların atmosferini şu sözlerle anlatmaktadır:

“...Büyük bir şehrin içinde gezdiğini hayal et. Kalabalıklar büyük meydanları dolduruyorlar, çeşmeler akıyor, bayraklar rüzgarda dalgalanıyorlar. Çevrendeki çok farklı şekillere ve renklere sahip binalar senin kendini dünyanın başka yerlerinde hissetmene sebep oluyorlar...Dünyanın farklı yerlerindeki ülkelerin pavyonlarında, diğer ülkelerde insanlar nasıl yaşar öğrenirsin, onların müziği, dansı, emekleri, el işleri ve sanatından örnekler görme imkanı bulursun. Çok gerçekçi üç boyutlu bir filmi, onun bir parçası olarak izlersin. Robotların gerçekleştirdiği bir şovu, farklı bilimsel fikirleri anlaşılır ve eğlenceli kılan gösterileri, yeni icatları görebilir, başka bir yerde atlıkarıncaya binebilir, gemi yolculuğuna çıkabilirsin” (Fowler, 1991, ss.).

1851 yılında Londra’da düzenlenen Dünya Fuarının getirdiği başarının ardından önce Avrupa’da ve sonra Amerika’da Dünya Fuarlarının sayısı artmıştır. Öncelikle birkaç yıl ara verilerek kurulan bu fuarlar, daha sonra yılda bir ve gittikçe yıl içinde birkaç tane olmak üzere düzenlenmişler, sayılarının artmasıyla bazı önlemler alma gerekliliği doğmuştur. Bu nedenle sergilerin sıklığını ve düzenlenme süresini belirli kurallara bağlamak, yaşanan anlaşmazlık ve çatışmaları engellemek, katılımcılara güvenli bir ortam sunmak ve sergilerin verimliliğini arttırmak amaçlarıyla, 31 ülkenin hükümetleri arasında 1928 yılında yapılan uluslararası bir protokolle ortak bir anlaşmanın hükümleri kabul edilmiş ve uluslararası sergileri düzenlemek için “Uluslararası Sergiler Bürosu” (Bureau International des Expositions- BIE) kurulmuştur¹⁴. Kuruluş; ticari fuarlar, üç haftadan kısa süreli sergiler ve güzel sanatlar sergileriyle ilgilenmemekte, Dünya Fuarlarını ise “Uluslararası Sergiler” adı altında diğer fuarlardan ayrı bir kategoride ele almaktadır. BIE’ye göre ticari fuarlar, asıl amacı ticareti geliştirmek olan, katılımcı firmaların kısıtlı bir zamanda ürünlerinden örnekler sergiledikleri, satıcılarla alıcıları bir araya getiren, 1 haftalık ya da 1 aylık organizasyonlardır. “Uluslararası Sergiler” (universal exhibition) ise bundan farklı olarak; ticari nitelik taşımayan, farklı ülkelere farklı alanlardaki ürünleri barındırmakla birlikte, esas gösterimin farklı fikirler, bakış açıları üzerine

¹⁴ BIE hakkında detaylı bilgi için Bknz. Ek-1.

olduğu, geleceğe yönelik imajlar sunan, dünya ulusları arasındaki uyumu ve iletişimi sağlayan, farklı disiplinler arasındaki ilişkilerin daha kolay ve hızlı gelişmesine katkıda bulunan, toplumu eğitmek amacını taşıyan, daha uzun süreli organizasyonlardır (<http://www.bie-paris.org>).

Kurulduğu dönemden itibaren BIE, Dünya Fuarlarını genel temalı fuarlar (Universal Expo) ve özel temalı fuarlar (Specialized Expo) olmak üzere iki farklı türde değerlendirmektedir. 1972 protokolü ile yapılan yeni düzenlemede, genel ve özel temalı Dünya Fuarları arasındaki ayrım “Büyük Expo” (Registered Exhibitions) ve “Küçük Expo” (Recognised Exhibition) olmak üzere belirlenmiştir¹⁵. “Büyük Expolar”, düzenlenme süreleri 6 haftadan kısa 6 aydan uzun olmayan, genel anlamda bir teması olan, ülkelerin pavyonlarını kurdukları, iki sergi arasındaki zamanın en az beş yıl olduğu fuarlardır. “Küçük Expolar”, düzenlenme süreleri 3 haftadan kısa 3 aydan uzun olmayan, özel bir teması olan, kurulduğu alan 25 hektarı geçmeyen, organizatör ülke tarafından pavyonların kurulduğu ve katılımcı ülkelere ücretsiz verildiği, iki büyük Expo arasında bir tane olmak üzere düzenlenebilen fuarlardır¹⁶.

Dünya Fuarı/Expo kavramı ve onu diğer fuarlardan ayıran karakteristik özelliklerin, geçirdiği tarihsel süreç içinde dünyadaki gelişimlere göre şekillendiği düşünüldüğünde, Dünya Fuarlarını daha net anlamak için 1851-2000 yılları arasında düzenlenen Expoları incelemenin gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

3.2. 1851 LONDRA SERGİSİNDEN 2000 HANNOVER EXPOSUNA EXPOLARIN TARİHÇESİ

Dünya Fuarları/Expolar, dünyanın ekonomik, ticari, toplumsal, kültürel tarihini olduğu kadar sanat ve mimarlık tarihini de ilgilendiren önemli bir etkinlikler

¹⁵ Orijinal sözcükler Türkçe terminolojide karşılıkları olmadığından; Expoların konuları, kuruldukları alanlar ve süreleri arasındaki farktan dolayı bu şekilde adlandırılmışlardır.

¹⁶ “Büyük Expolar” daha evrensel ve genel anlamda temaları olan fuarlardır. Bunlara 1992 Sevilla Expo - “Keşifler Çağı”, 2000 Hannover Expo - “İnsan, Doğa, Teknoloji” ve 2005’te Aichi’de düzenlenecek olan Expo- “Doğanın Bilgeliği” örnek olarak verilebilir. “Küçük Expolar” daha özel bir konuda temaları olan fuarlardır. Bunlara 1998 Brisbane Expo- “Teknoloji Çağında Boş Zaman”, 1993 Kore Expo - “Gelişimde Yeni Bir Meydan Okuma Yolu” ve 1998 Lisbon Expo - “Okyanuslar” örnek olarak verilebilir.

paketidir (Batur, 2000, s.67). Dünya Fuarlarının ortaya çıktığı dönemde kültürler arası iletişimin kısıtlı oluşu, farklı toplumların ve farklı kültürlerin bir araya geldiği evrensel bir ortam olan bu organizasyonları önemli kılmış, zamanla tüm dünya ülkeleri kimliklerini ve kültürlerini sergilemek, kendilerini dünyaya kanıtlamak için Dünya Fuarlarını bir fırsat olarak görmüşlerdir. Oluşan rekabet ortamının ve fuarların artan öneminin doğal bir sonucu olarak da, düzenledikleri dönemin dünyası Dünya Fuarlarına yansımıştır. Bununla birlikte, geçici organizasyonlar olmaları nedeniyle tasarımcılara serbest bir deneme ortamı sunan Expolarda yeni teknikler denenmiş, sergilemelerde geleceğin teknolojisine, mimarisine, sanatına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunulmuş; insanlar yeni teknolojileri ve buluşları bu fuarlarda öğrenmişlerdir. Expolarda ilk kez ortaya konan fikirler dünyaya hakim olan yeni bir bakış açısının yayılmasına sebep olmuş, böylece Expolar düzenledikleri dönemi yansıtmakla kalmayıp geleceğin dünyasını yaratan ve ona ait görsel şovlar sunan mekansal organizasyonlar olmuşlardır. Çok farklı alanlara dair deneyimleri içermekle birlikte, özellikle mimarlık alanında büyük yeniliklere sahne olmuşlardır. J.Gilbert'e göre (2000) ise, insanlığın geleceğe ve geçmişe yönelik bakış açılarını içeren, toplumun isteklerini, umutlarını, korkularını yansıtan ve kültürel birikimin kayıtları olan mimarlık ve kentsel tasarım hakkında, Dünya Fuarları kadar uygun ve zengin bir doküman olamaz. **Bu bağlamda düzenledikleri 1,5 yüzyıllık süreç boyunca Dünya Fuarları, dünyadaki teknolojik gelişmelerin, sanatın ve mimarlığın, kültürel, sosyal ve ekonomik yaşamın aşamalarının birebir izlenebildiği mekanlar olmuşlardır.**

Dünya tarihinin kısa bir özeti olarak da değerlendirilebilecek olan Dünya Fuarlarının tarihçesi 1851 yılında Londra'da düzenlenen uluslararası sergi ile başlamaktadır. 1851 yılından itibaren günümüze kadar Afrika'da, Amerika'da, Asya'da, Avustralya'da ve Avrupa'da bir çok Dünya Fuarı düzenlenmiştir. Fakat bu fuarların bir kısmı dünya tarihinde önemli bir yer edinmesine rağmen, bir kısmı küçük çapta ses getirmiş, bir kısmı ise hiç etkinlik gösteremediklerinden literatürde yer edinememiştir. Bu nedenle literatürde birbirine göre eksiklik ya da fazlalıkları olan farklı listeler yer almaktadır. Bu farklılıklar, "Dünya Fuarı/Expo" kavramının literatürde çok genel hatlarıyla açıklanmasından ve net bir tanımının olmamasından

kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, günümüze kadar yapılan Dünya Fuarlarının listesi farklı kaynaklardan elde edilen bilgilerle Tablo 2.1.'de verilmiştir.

Expoların tarihçesini, 1,5 yüzyıllık süreç içinde geçirdikleri değişimleri anlatmak, dünyadaki değişimlerin Expolara nasıl yansıdığını ve Expoların dünya tarihini ne şekilde etkilediğini incelemek amacıyla 21 adet Expo aşağıdaki kriterlere göre seçilmişlerdir:

- Düzenlendiği dönemde dünya çapında ses getirmiş ve literatürde önemli bir yer edinmiş olması
- Tematik kurgusu ile dünyada o dönemde hakim olan kültürel, ekonomik ve sosyal hayata farklı bir bakış açısı getirmesi
- Tasarımı, mimari kurgusu, teknoloji kullanımı ve sergileme öğeleri açısından yenilik getirmiş, farklı alanlarda önemli değişimler yaratmış olması

Bu kriterler bağlamında 1851 Uluslararası Sergisi, 1855 Paris Evrensel Sergisi, 1867 Paris Evrensel Sergisi, 1876 Philadelphia Dünya Sergisi, 1873 Viyana Dünya Sergisi, 1889 Paris Evrensel Sergisi, 1893 Columbia Dünya Sergisi, 1900 Paris Evrensel Sergisi, 1904 St.Louis Evrensel Sergisi, 1915 San Francisco Evrensel Sergisi, 1929 Barcelona Uluslararası Sergisi, 1937 Paris Evrensel Sergisi, 1939-40 New-York Dünya Fuarı, 1958 Brüksel Dünya Fuarı, 1964 New-York Dünya Fuarı, 1967 Montreal Exposu, 1970 Osaka Exposu, 1985 Tsukuba Exposu, 1992 Sevilla Exposu, 1998 Lisbon Exposu, 2000 Hannover Exposu expoların tarihsel sürecini değerlendirmek üzere seçilmiştir.

Bu örneklemede yapılan tablolarda, seçilen Dünya Fuarları şu ana başlıklara göre değerlendirilecektir:

- Sayısal ve teknik bilgiler¹⁷ (ofis adı, süresi, yeri, kapladığı alan, katılımcı sayısı, ziyaretçi sayısı, genel bütçe, organizatörler)

¹⁷ Tablolarda Dünya Fuarlarına ait, ofis adları, temalar, teknik, istatistiki ve sayısal bilgiler J.Findling'in fuar istatistiklerine ait tablosu (Bknz.Ek-2) ve <http://www.bie-paris.org> kaynaklarından yararlanılarak hazırlanmıştır.

- Tema ve alt temalar
- Önemli semboller (Dünya Fuarı sonrasında yıkılmadan kalan ve günümüzde önemli kentsel yapılar haline gelen Expo sembolleri)
- Dünya Fuarının genel görünümü ve kurgusu
- Mimari tasarım özellikleri, ülke pavyonlarında/standlarında izlenen yaklaşımlar ve söz konusu Exponun dönemin mimarlık ortamına etkisi
- Karakteristik özellikleri ve getirdiği yenilikler



TABLO 3.1- 1851-2000 Yılları Arasındaki Dünya Fuarlarının Yılları ve Yerleri¹⁸

YILI	DÜZENLENDİĞİ SEHİR	YILI	DÜZENLENDİĞİ SEHİR
1851	LONDON	1907	JAMESTOWN
1853	DUBLİN	1908	LONDON
1853-1854	NEW YORK	1909	SEATTLE
1855	PARİS	1910	BRUKSEL
1862	LONDON	1910	NANKİNG
1865	DUBLİN	1911	LONDON
1867	PARİS	1911	TURİN
1871-1874	LONDON	1913	GHENT
1873	VIYANA	1915	SAN FRANCISCO
1874	DUBLİN	1915-1916	SAN DIEGO
1876	PHILADELPHIA	1918	NEW YORK
1878	PARİS	1922-1923	RIO DE JANERIO
1879-1880	SİDNEY	1924-1925	WEMBLEY
1880-1881	MELBOURNE	1925	PARİS
1881	ATLANTA	1925-1926	DUNEDİN
1883	AMSTERDAM	1926	PHILADELPHIA
1883-1884	BOSTON	1928	LONG BEACH
1883-1884	CALCUTTA	1929-1930	BARCELONA
1883-1887	LOUSVILLE	1929-1930	SEVILLE
1884-1885	NEW ORLEANS	1930	ANTWERP
1885	ANTWERP	1930	LIEGE
1886	EDİNBURGH	1931	BUDAPESTE
1886	LONDON	1931	PARİS
1887-1888	ADELAİDE	1933-1934	CHICAGO
1888	BARCELONA	1935	BRUKSEL
1888	GLASGOW	1935-1936	SAN DIEGO
1888-1889	MELBOURNE	1936-1937	JOHANNESBURG
1889	PARİS	1937	PARİS
1889-1890	DUNEDİN	1938	GLASGOW
1891	KINGSTON	1939-1940	SAN FRANCISCO
1893	CHICAGO	1939-1940	NEW YORK
1894	ANTWERP	1939-1940	WELLINGTON
1894	SAN FRANCISCO	1940	LİSBON
1894-1895	HOBART	1949-1950	PORT-AU-PRİNCE
1895	ATLANTA	1958	BRUKSEL
1897	BRUKSEL	1962	SEATTLE
1897	GUATEMALA CITY	1964-1965	NEW YORK
1897	NASHVILLE	1967	MONTREAL
1897	STOCKHOLM	1968	SAN ANTONİO
1898	OMAHA	1970	OSAKA
1900	PARİS	1974	SPOKANE
1901	BUFFALO	1975-1976	OKINAWA
1901	GLASGOW	1982	KNOXVILLE
1901-1902	CHARLESTON	1984	NEW ORLEANS
1902	TURİN	1985	TSUKUBA
1902-1903	HANOİ	1986	VANCOUVER
1904	SEATTLE	1988	BRİSBANE
1904	ST.LOUİS	1988	GLASGOW
1905	LIEGE	1992	GENOVA
1905	PORTLAND	1992	SEVILLE
1906	MİLAN	1993	TAEJON
1906-1907	CHRİSTCHURCH	1998	LİSBON
1907	HAMPTON ROADS	2000	HANNOVER
1907	DUBLİN		

¹⁸ Bu tablo J.E.Findling'in Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions adlı kitabı temel olarak alınıp Bureau Internationale'a (<http://www.bie-paris.org>) ve Word Almanac'a (<http://www.crwflags.com/fotw/flags/int-fair.html>) ait listelerden ek yapılarak hazırlanmıştır.

3.2.1. 1851 LONDRA ULUSLARARASI SERGİSİ

OFİS ADI:	The Great Exhibition of Industry of All Nations – Tüm Ulusların Endüstriyel Üretimlerinin Büyük Sergisi
SÜRESİ:	1. Mayıs. 1851 – 15. Ekim. 1851
KURULDUĞU YER:	Hyde Park, Londra / İngiltere
TOPLAM ALAN:	10,4 ha.
KATILIMCI SAYISI:	25 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	6.039.195
GENEL BÜTÇE:	1.678.710 \$
ORGANİZATÖRLER:	Prens Albert, Sir Henry Cole ve Kraliyet Komisyonu

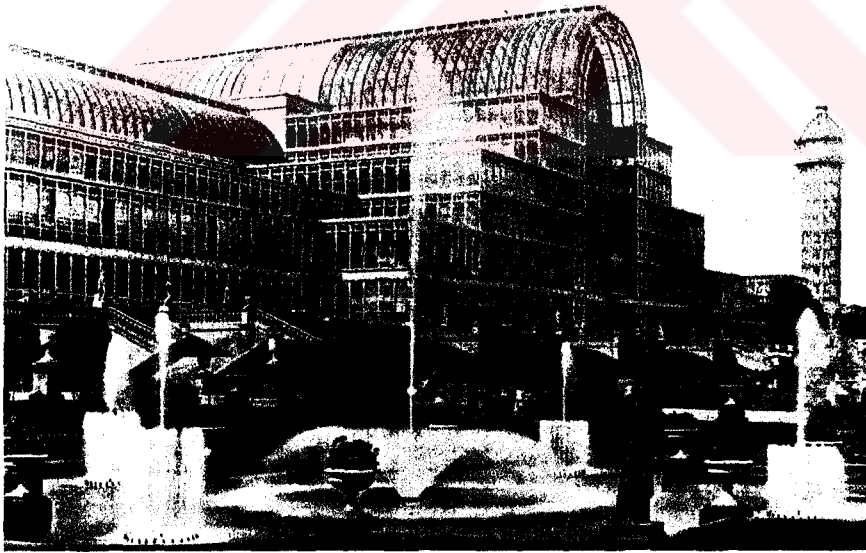
TEMASI:

Industry of All Nations – Tüm Ulusların Endüstrisi

▪ Sanayi ürünlerinin pazarlanması ve teknoloji tanıtımı başlıca vurgu noktası ve gösterim unsuru olarak göze çarpmaktadır.

ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:

Sergi yapısı olan Crystal Palace kurulduğu dönem için yeni olan, görüntüsü, teknolojik ve teknik özellikleriyle sadece sergi için değil mimarlık ve mühendislik tarihi için de önemli bir sembol olmuştur.



FOTOĞRAF 3.1- Crystal Palace'tan Genel Görünüm
(Madran, 2000b, s.59).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

▪ Hyde Park'ta kurulan sergi tek bir binanın (Crystal Palace) içine yerleştirilen standlardan oluşmaktadır. Ülkeler kendilerine ayrılan bölümlerde sergilemelerini yapmışlardır.

▪ Yapının içindeki sergileme; hammaddeler, tekstil fabrikalarının ürünleri, cam, seramik ve metal fabrikalarının ürünleri, diğer alanlardaki fabrikalara ait çeşitli ürünler ve güzel sanatlar olmak üzere altı gruba ayrılmıştır.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

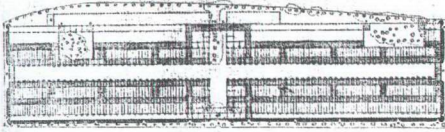
- Joseph Paxton tarafından tasarlanan ve Crystal Palace olarak adlandırılan sergi yapısı, dökme-demir ve camdan oluşan strüktürüyle, prefabrikasyon sisteminin ve seri üretimin kullanıldığı hafif, ucuz ve kısa zamanda kolay inşa edilebilir rasyonel bir sistem sunmuştur.
- Yapının planı yaklaşık olarak 74. 000 m²'lik bir alanı kaplayan 555 metreye (serginin yıl rakamı olan 1851 feet'e karşılıktır) 135 metrelik bir dikdörtgendir (Benevelo, 1967, s.134). Planda, parkta bulunan ağaçları kesmemek ve doğal bir biçimde yapının içine almak için, dikdörtgenin ortasından geçen beşik tonozla örtülü ana nefe, merkezinden dik bir transept eklenmiştir.
- 2300 kiriş ve 3300 kolondan oluşan dökme demir strüktürün elemanları prefabrike olarak üretilmiş, uygulama alanında hidrolik bir presle dayanım testinden geçirildikten sonra vinçlerle monte edilmiştir (Madran, 2000a, s.69). İngiltere'nin bir yıllık cam üretiminin 1/3'ünü oluşturan 18. 000 adet cam panel kullanılmıştır. 125*25*2,5 cm.'lik camlar o ana dek üretilen en büyük cam panellerdir (Blanc et al., 1993). Dökme demir borulardan oluşan payandaların aynı zamanda yağmur oluğu işlevi görmesi, zeminin topraktan 1,2 metre yukarı kaldırılarak arada kalan boşluğun havalandırma ve toz toplama sistemleri için kullanılması gibi zamanın ötesinde teknik çözümler kullanılmıştır.
- Başlangıçta bir optik merkezden yoksun sınırsız uzunlukta bir mekan algısı tasarlanmasına rağmen, sergilenen nesnelere, kullanılan oranlar ve yapının bir bakışta kavranamayan devasa boyutu farklı yönlerden farklı perspektiflerde algılanması sağlanmıştır (Benevelo, 1967, s.139).

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

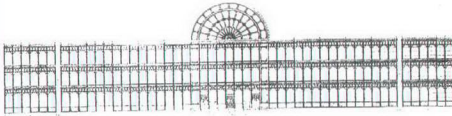
- Bu sergide ülkeler tek tek kendi binalarını inşa etmeyip "Crystal Palace"ın çatısı altında kendilerine ayrılan standlarda kendi kültürel, bilimsel ve teknolojik birikimlerine ait ürünlerini sergilemişlerdir. Sanayileşmenin etkisiyle gelişen ülkeler (Fransa, İngiltere, Almanya, İtalya gibi) bilimsel buluşlarını, sınai makinelerini ve gelişmiş teknolojilerini sergilemişlerdir. Bunun yanı sıra az gelişmiş ülkeler (Osmanlı İmparatorluğu, Hindistan, Fas, Tunus, Mısır, Cezayir gibi) sadece geleneksel kültürlerine ait ürünleri, el sanatlarını ve hammaddelerini sergileyebilmişlerdir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- İlk dünya fuarı olan 1851 Londra Uluslararası Sergisi ardısıra gelen yüzü aşkın dünya fuarının öncüsü olmuştur.
- Crystal Palace **prefabrikasyon tekniğini kullanan ilk modüler sistemli inşaat** olma özelliği taşımaktadır. Aslında demir ile büyük açıklıklar geçme problemine çözüm getirmemesine rağmen, prefabrike elemanlar, endüstriyel seri üretim tekniği, cam ve demir ile birlikte ilk kez bu kadar büyük ölçekte kullanılmıştır.
- Endüstrileşmenin çok net bir ifadesi olan strüktürü ile çağın ruhuna yansıyan yeni bir imaj sunmuş ve yeni bir mimari tarz başlatmıştır. Az bilinen ve kullanımı yaygın olmayan dökme-demirin mimariye girmesini sağlamış, yığma yapım tekniklerinin ve taş, tuğla gibi yapı malzemelerinin kullanıldığı bir dönemde, tasarım anlayışı ve mekan kurgusu ile kendinden sonraki bir çok yapı için örnek oluşturmuştur. Cam ve demiri birlikte kullanarak yeni bir artistik ifadeye ulaşan ve mimarlıkta yeni bir stil getiren yapı bir çok kaynak tarafından **modernizm akımının öncüsü** olarak görülmektedir (Giedion, 1967, s.255).
- Dünyadaki farklı ülkeleri ilk kez biraraya getirerek onların sosyal, ekonomik ve ticari durumlarını sergilemiş, aradaki farklılıkları ilk kez ortaya koymuş, bu bağlamda ülkeler arasındaki rekabeti uluslararası boyutlara taşımıştır.



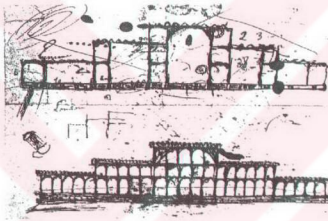
a. Kat Planı



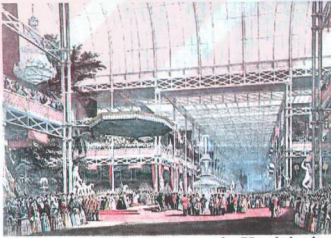
b. Kesit



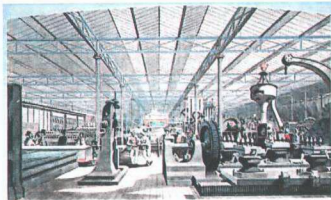
c. İç Mekandan Genel Görünüm



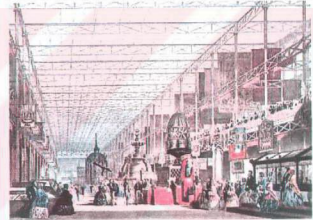
d. Paxton'un İlk Eskizleri



e. Ana Nefin Transeptle Kesimi



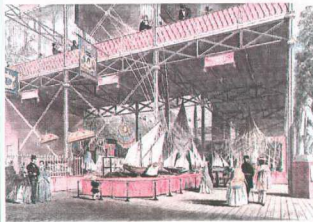
f. Makineler Salonu



g. İngiltere'nin Standı



h. Amerika'nın Standı



i. Hindistan'ın Standı

TABLO 3.2- 1851 Londra Uluslararası Sergisi'nden Görünümler

3.2.2. 1855 PARİS EVRENSEL SERGİSİ

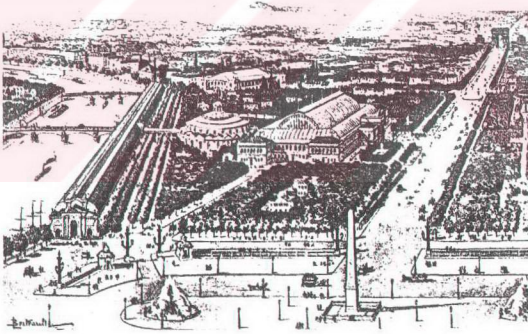
OFİS ADI:	Exposition Universelle des Produits de L'Agriculture, de L'industrie et des Beaux-Arts de Paris 1855 – 1855 Paris Tarım, Endüstri, Güzel Sanatlar Ürünlerinin Evrensel Sergisi
SÜRESİ:	15. Mayıs. 1855 – 15. Kasım. 1855
KURULDUĞU YER:	Champ-Elysées, Paris / Fransa
TOPLAM ALAN:	15,2 ha.
KATILIMCI SAYISI:	25 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	5.162.330
GENEL BÜTÇE:	8.3 milyon FF (2.267.304, 37 \$)
ORGANİZATÖRLER:	Prens Napoleon, Frédéric le Play, Michael Chevalier, Emile Pereine

TEMASI:

Agriculture, Industry and Arts – Tarım, Endüstri, Sanat

▪ Ana amaç, imparatorluk rejiminin prestijini vurgulamak ve ilerleyen Fransız sanayiinin yabancı sanayilere eşit ve rekabete hazır olduğunu ispatlamaktır. Bununla birlikte Fransa sanayi, ticaret ve sanata karşı liberal tavrını ve verdiği önemi göstermek istemektedir.

▪ Teknoloji yine ön planda olmakla birlikte bu sergide ilk kez tema önem kazanmış, “işçi sınıfının yaşam şartları”, “Avrupa'nın kolonileri” gibi alt başlıklarda sergilemelere yer verilmiştir.



RESİM 3.1- 1855 Paris Sergisi'nin Genel Görünümü
(Luckhurst, 1951, s.119).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

▪ 1851 Londra Sergisinin başarısı Fransızları da ekonomik ve kültürel güçlerini sergilemeye teşvik etmiş, Fransa Kralı III.Napoleon başlayan Kırım Savaşına rağmen, İngilizlere stratejik bir cevap niteliğinde bu sergiyi gerçekleştirmiştir.

▪ Sergi tek bir yapıdan oluşmamaktadır. Champ-Elysées adlı alanda bir peyzaj düzenlemesi içinde Endüstri Sarayı, Makineler Galerisi, bir Rotunda ve Güzel Sanatlar Galerisi yer almaktadır.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Ana yapı olan Endüstri Sarayı, A.Cendrier ve Alexis Barrault tarafından cam ve demirden tasarlanan bir yapıdır. Ancak Fransız sanayisinin bu talebi karşılamak için henüz hazır olmayışı nedeniyle demir ve cam kullanımı salonun çatısı ile sınırlı tutulmuş, çatı dış kabukta J.M.Viel tarafından tasarlanan taş bir taşıyıcı duvar ile desteklenmiştir (Benevelo, 1967, s.139). Diktörtgen plan şemasında 48 metreye 192 metre boyutlarında ve 35 metre yüksekliğindeki orta galeri, iki kat boyunca kemerlerle orta mekana açılan asma katlarla çevrelenmiştir.

▪ Endüstri Sarayı dışında Seine Nehri'nin kıyısında inşa edilen 1200 metre uzunluğundaki Makineler Galerisi, bir portikle Rotunda'ya ve Endüstri Sarayı'na bağlanmıştır (Giedion, 1967, s.256).

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Daha çok İngiltere ve Fransa arasındaki yoğun rekabeti ortaya koyan ve bu ülkelerin teknoloji ağırlıklı şova yönelik sergilemelerini içeren 1855 Sergisinde, tematik sergilemeler yer verilmiş, bu kapsamda alt temalardan biri olan "Avrupa'nın dünyaya yayılımı ve elde ettiği koloniler" başlığı altında İngiltere ve Fransa'nın doğudaki sömürgelerinden manzaralar sunulmuştur. İngiltere'nin sömürgesi olan Hindistan ve Fransa'nın sömürgesi olan Cezayir'e ait standlarda bu ülkelerin egzotizmi, el sanatları, tarımsal ve madeni hammaddeleri, kumaşları, halıları sergilenmiş, bu sergi ile Batı'da Doğu ülkelerine karşı bir ilgi uyanmaya başlamıştır.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

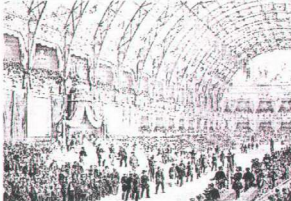
▪ Endüstri Sarayı'nın cam ve demirden oluşan tonoz çatısı **dönemin en geniş açıklıklı demir strüktürü** olma özelliğini taşımaktadır (Benevelo, 1967, s.139). 48 metrelik açıklığın (Crystal Palace'da 22metredir) arada kolon kullanılmadan geçildiği yapıda mimarlıkta demir-cam kullanımına yönelik alternatif arayışlar gelecekteki yapılar için deneyim oluşturmuş ve bu yöndeki araştırmaları hızlandırmıştır.

▪ Mimaride metal-cam birlikteliğinin getirdiği avantajlar olan mekan yüksekliği, galerili hacimler ve ışık, modern mimarlığın birer elemanı olarak kullanılmaya başlamış ve **modern mimarlığın gelişimine katkıda bulunmuştur** (Findling, 1990, s.181).

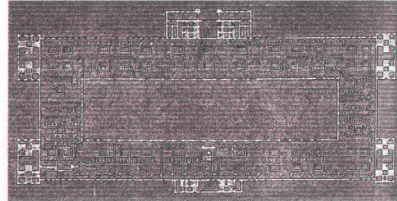
▪ İlk kez bu sergi ile tematik sergilemeler önem kazanmaya başlamıştır.

▪ 1851 Londra Uluslararası Sergisi'nden farklı olarak, yalnızca teknolojik ve endüstriyel ürünlere değil, sayıları 5000'e varan resim ve heykel gibi güzel sanatlara ait ürünler de sergilenerek **kültürel bir yaklaşım** getirilmiştir (Madran, 2000b, s.59). Bu sergi ile güzel sanatlar alanında çeşitli sanatçılar ilk kez biraraya gelmişlerdir.

▪ Sergide, dikiş makinesi, alüminyum, elektroliz yoluyla gümüş kaplama süreci, şantiye makineleri, delme ve kaldırma aletleri, oluklu saçlar, kalıpta yapılmış tuğlalar, hava basınçlı temel payandaları, çinko kaplamalar, havalandırma ve ısıtma tesisatları, dünyaya ilk kez **tanıtılan yeniliklerdir** (Findling, 1990, s.19).



RESİM 3.2.- Endüstri Sarayı İç Görünümü
(www.heritage-images.com).



ŞEKİL 3.1- Endüstri Sarayı'nın Planı
(Giedion, 1967, s.258).

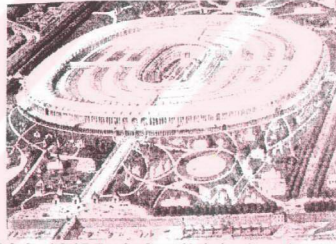
3.2.3. 1867 PARİS EVRENSEL SERGİSİ

OFİS ADI:	Exposition Universelle de Paris – Paris Evrensel Sergisi
SÜRESİ:	1. Nisan. 1867 – 1. Ekim. 1867
KURULDUĞU YER:	Champ de Mars, Paris / Fransa
TOPLAM ALAN:	68,7 ha.
KATILIMCI SAYISI:	42 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	9.603.000
GENEL BÜTÇE:	2.9 milyon FF(4.596.800 \$)
ORGANİZATÖRLER:	Frédéric le Play

TEMASI:

The History of Labour – Çalışmanın Tarihi

▪ Özellikle Fransa'da yaşanan teknolojik ve ekonomik gelişmelere vurgu yapılmış ve Baron Haussman tarafından yeniden düzenlenerek modern bir görünüme kavuşan Paris şehrinin yeni yüzünü dünyaya göstermek amaçlanmıştır (Baran, 2000b, s.59).



RESİM 3.3- 1867 Paris Sergi'sinin Genel Görünümü
(Madran, 2000b, s.60).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

- Champ de Mars'da düzenlenen sergide tüm ülkeler ve tematik düzenlemeler eliptik formdaki ana sergi yapısının çatısı altında toplanmış, bunun dışında çeşitli peyzaj düzenlemelerine de yer verilmiştir. Ana yapıyı çevreleyen alan Avrupa'nın en gelişmiş dört endüstriyel ülkesi olan Almanya, Belçika, İngiltere ve Fransa'ya ayrılmıştır.
- Sergilemeler, Frédéric le Play tarafından sınıflandırılarak 10 temel gruba ayrılmıştır. Bu gruplar; sanatsal nesnelere, serbest sanatlarda kullanılan malzemeler ve uygulamaları, mobilyalar ve ev içi kullanım araçları, giysi ve insanlar tarafından kullanılan diğer nesnelere (takı, aksesuar, silah vb.), hammadde üretiminde kullanılan endüstriyel ürünler ve makineler, uygulamalı sanatlarda kullanılan aletler ve uygulama süreçleri, besin, tarım ürünleri, bahçe ürünleri, ülkelerin maddi ve manevi durumlarını gösteren nesnelere oluşmaktadır (Findling, 1990, 37).
- Dış mekanda ise su oyunlarıyla renklendirilmiş çeşmeler, yapay göller, geniş yollar ve bahçeler, farklı iklimlere ait ağaçlar ve tropikal bitkiler, şelaleler, akvaryumlar, kuş evleriyle adeta yapay vahalara benzeyen gizli bahçeler yer almaktadır. Sergi alanındaki trenler hem ulaşımı sağlamak hem de ulaşım alanındaki yenilikleri sergilemektedir. Ayrıca gün batımından sonra devreye giren 70metre yüksekliğindeki aydınlatma kuleleri serginin geç vakitlere kadar gezilmesine imkan tanımaktadır (Madran, 2000b, ss.59-60).

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Mühendis Jean Baptiste Kranz tarafından tasarlanan ve Gustave Eiffel tarafından hesapları yapılan ana Sergi Sarayı Roma arenalarına gönderme yapan oval bir forma sahiptir. Küçük aksı 380 metre, büyük aksı 480 metre olan eliptik form ile sarayı dolaşmanın dünyayı dolaşmak, dünyanın etrafında dönmek olduğu gibi simgesel bir bağlantı kurulmuştur. Dünyanın kuzey ve güney yarıkürelerini sembolize eden yarım daire şeklindeki iki kanattan oluşan çatı altında, tek hacim yerine çok katlı bir sistem tercih edilmiştir.

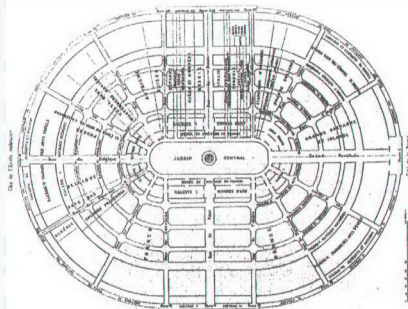
▪ Taşıyıcı strüktürü demir olan yapının ana salonunun cam ve oluklu panellerle kaplanmış eğimli çatısı, orta alanı boş bırakmak amacıyla dıştan dökme demir kolonlarla desteklenmiştir. Elips plan şeması iç içe geçmiş, merkeze doğru daralan 7 galeriden oluşmaktadır. En dıştaki galeri iki katlı olarak tasarlanmış ve makinelere ayrılmıştır. 35 metre açıklık geçilen Makineler Galerisi'nde bağlantı kirişleri kullanılmak için kolonlar yanal yükleri karşılamak üzere yapının dışına uzatılmış ve bayrak direkleri olarak kullanılmıştır.

▪ İç mekanda makineler galerisine, ziyaretçileri 25metre yüksekliğindeki çatıya taşıyan hidrolik bir asansör yerleştirilmiştir. Diğer galerilere dıştan merkeze doğru, giyim eşyaları, mobilyalar, "emek tarihi" konulu sergi, uygulamalı sanatlar, güzel sanatlar sergilemeleri yerleştirilmiştir (Benevelo, 1967, s.140). Merkezde yer alan üstü açık bahçede ise paralar, ağırlık ve ölçü aletlerine ayrılmış bir pavilyon yer almaktadır.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLASIMLAR:

▪ Sergide, İran, Osmanlı, Fas'ın yan yana olduğu, zengin bir çeşitlilikle Doğu ülkelerinin ve de sömürgelerinin mimarisini ve egzotizmini görüntüleyen (düzenlendiği dönemin mimarisine de paralel olarak) Oryantalist konsept hakimdir (Batur, 2000, s.70). İç mekanda ülkelere ayrılan bölümler dış mekan düzenlemesine taşınılarak açık havada ülkelere ait pavilyonlar kurgulanmıştır.

▪ Sergide İngiltere'ye ait açık alanda tarım pavilyonu, aydınlatma kuleleri, bir Hint pavilyonu, kayıkhanesi, silahları ve savaş gereçlerini içeren iki yapı ve kırsal bir villanın kopyası olan dinlenme binası yer almaktadır (Findling, 1990, s.40). Birçok ülkenin kendine ait, geleneksel giysiler giymiş garsonların servis yaptığı, geleneksel müziklerin çaldığı, yemeklerinin tanıtıldığı ulusal bir restorani bulunmaktadır. Amerika'ya ait bölümde özgür eğitimin yansıtıldığı tek katlı kırsal okul yapıları ve bir Tunus Sarayı'nın kopyası diğer sergi yapıları arasındadır.



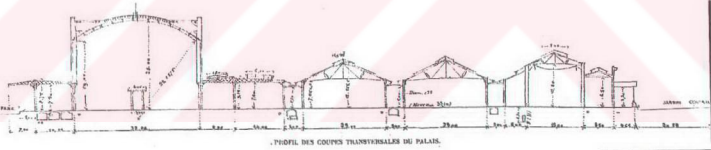
ŞEKİL 3.2- Sergi Sarayının Planı
(Giedion, 1995, s.125).



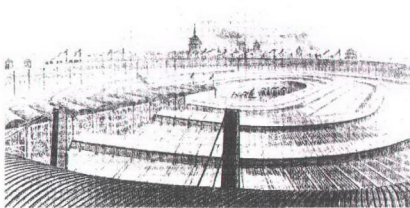
RESİM 3.4- Dış Görünüm
(Giedion, 1995, s.129).

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

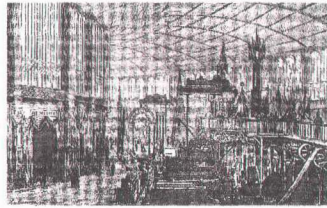
- **Dış mekan tasarımına yeni bir boyut getirmiştir.** Dış mekan düzenlemelerinde yer alan, eski Ortaçağ fuarlarını anımsatan kafeler, kabareler, restoranlar bir festival havası yaratmış; ulusal pavyonlar, restoranlar, eğlence parkları, bahçeler ve çeşitli şovlardan oluşan kurgusu gelecekteki Dünya Fuarları için prototip olmuştur.
- Farklı kültürlerin mimarileri ve geleneksel öğeleri sergiye yansımıştır. Bu da ülke pavyonlarının sonraki fuarlarda ağırlık kazanmasına ve ülkeler arası rekabetin artmasına neden olmuştur.
- Tematik açıdan teknoloji vurgusu devam etmekle birlikte **insana ait, sosyal, kültürel ve sanatsal yaklaşımlar** içermektedir. Kavramsal ve tematik kurgusunun getirdiği yeniliklerle bu dönemden itibaren Dünya Fuarları genel ve küresel anlamda konular çerçevesinde düzenlenmiş, insanlığın gelişiminin, sorunlarının ve çözümlerinin sergilendiği **önemli bir kitle iletişim aracı** olarak değerlendirilmeye başlamıştır.
- Mekan kurgusundaki kavramsal yaklaşımı açısından devrimsel bir nitelik taşımaktadır. **Sergilemeye ilk kez sistematik bir düzen getirilmiştir.** Sergilerin konularına göre birbirinden ayrılması sonraki fuarlar için de temel etkinlik alanlarını belirlemiştir (Madran, 2000a, s.69).
- Hidrolik asansör, elektrik kullanımı, telgraf gibi buluşlar, Suez gemicilik kanalı sergisindeki büyük bir hidrolik makinenin maketi, Prusya-Krupp firmasına ait demir işleri, ulaşımdaki yenilikler, Mc.Cormick'in biçerdöveri, hidrolik tekneler dünyaya ilk kez tanıtılmıştır.
- Batı Avrupa'da 1860'larda doruğa ulaşan **Oryantalizm Akımı** bu Dünya fuarında yaygın uygulama bulmuş ve dünyaya yayılmıştır (Batur, 2000, s.69).



ŞEKİL 3.3- Sergi Sarayının Kesiti
(Giedion, 1995, s.128).



RESİM 3.5- Sergi Sarayının Çatısı
(Giedion, 1995, s.126).



RESİM 3.6- Makineler Salonu
(Giedion, 1995, s.129).

3.2.4. 1873 VİYANA DÜNYA SERGİSİ

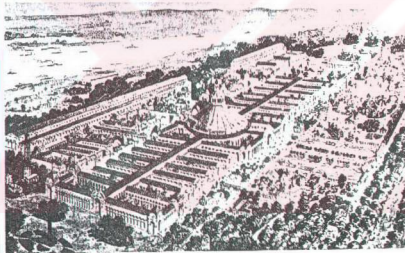
OFİS ADI:	Welt-Ausstellung 1873 in Wien – 1873 Viyana Dünya Sergisi
SÜRESİ:	1. Mayıs. 1873 – 1. Kasım. 1873
KURULDUĞU YER:	Prater Parkı, Viyana / Avusturya
TOPLAM ALAN:	233 ha.
KATILIMCI SAYISI:	35 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	7.250.000
GENEL BÜTÇE:	15 milyon gldn. (9.561.635 \$)
ORGANİZATÖRLER:	Baron Wilhelm von Schwarz-Sendborn, Archduke Charles Louis
TEMASI:	

Culture and Education – Kültür ve Eğitim

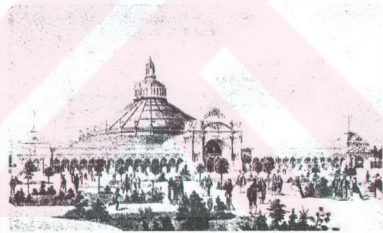
- Bu döneme kadar geri planda kalan **kültür ve eğitim** konusu Avusturya tarafından çağdaşlaşmanın simgesi olarak ortaya atılmıştır.
- Alt temalar: “çağdaş kültür”, “gelişimin toplumlara uyarlanması”, “ekonominin ve her türlü etkinlik alanında gerçekleştirilen üretimin sunumu”dur. (Madran, 2000b, s.61).

ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:

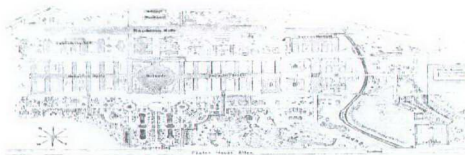
Roma’daki St.Peter Kilisesi’nin kubbe çapının iki katı olan **“Rotunda”** bu serginin sembolü olmuştur.



RESİM 3.7- 1873 Viyana Sergisi’nin Genel Görünümü (Luckhurst, 1951, s.121).



RESİM 3.8- Rotunda (Benevelo, 1960, s.143).



ŞEKİL 3.4- Vaziyet Planı

(<http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1873vie.html>).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

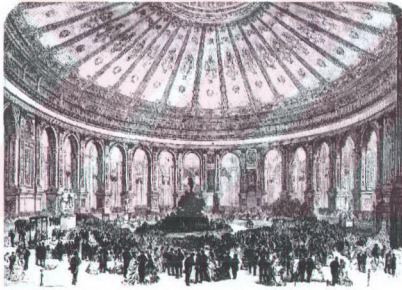
- Ana sergi yapısı içinde Endüstri Salonu, Makineler Salonu, Tarım Salonu, Sanat Salonu ve ülkelere ayrılan bölümler bulunmaktadır.
- Sergilemelerde çocuk bahçeleri modelleri, okullar ve yeni eğitim malzemeleri tanıtılmıştır.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

- Mimar Hasenaur tarafından İtalyan Rönesans stilinde tasarlanan Sergi Sarayı dikdörtgen plan şemasında, kuzey-güney yönündeki ana aksa iki kanattan dik olarak yerleştirilmiş 25 metre yüksekliğindeki 28 transeptten oluşmaktadır. Bu 28 galeri birbirlerine arkadlar ve açık avlularla bağlanmıştır. Yapının dört yönde bulunan giriş kapıları ise Neo-Barok tarzındadır
- Yapının tam merkezine mimar Scott Russel tarafından tasarlanmış "Rotunda" konseptindeki kubbeli yapı yerleştirilmiştir (Benevelo, 1967, s.143). Dairesel plana yerleştirilen 32 adet 24 metre yüksekliğindeki kolonlarla desteklenen kubbe mimar Hasenaur tarafından yeniden ele alınarak çözülmüştür. Kubbeye ışık almak için iki tane kubbe feneri açılmıştır. Kubbenin çatısına doğru çıkan rampalarla, ziyaretçilere 70 metre yukarıdan sergi alanına ve şehir manzarasına hakim panoromik bir manzara sunulmuştur.
- Kubbenin altında park alanındaki orijinal yerlerinde bırakılan dört ağaç ve Durenne tarafından tasarlanan bir havuz yer almaktadır (Madran, 2000b, s.61). İç mekanda, makineler galerisine binanın uzunluğu boyunca raylar döşenmiş, katılımcı ülkeler coğrafi konumlarına göre doğudan batıya doğru yerleştirilmiştir.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

- Amerika, Fransa ve İngiltere gibi endüstrileşmiş ülkeler yetersiz ürünler yollamış ve daha önceki fuarlardaki sergilemelerin ötesine geçememişlerdir. Çin, Japonya, Hindistan gibi doğu ülkeleri zengin el ürünlerini sergilemişler, Japonya ulusal zenginliklerini sergilemenin yanı sıra, sergi sayesinde Batı'nın endüstriyel başarılarını ve toplumsal düzenindeki organizasyonu araştırma yoluna gitmiştir.



RESİM 3.9- Rotunda'nın İçinden Görünüm
(<http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1873vie.html>).



RESİM 3.10- Rotunda Doğu Kapısı
(<http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1873vie.html>).

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- Rotunda 45 metre yüksekliği ve 102 metre çapıyla döneminde mühendisliğin olağanüstü gelişimi olarak yorumlanmış ve **insanoğlunun o güne dek yaptığı en büyük kubbe** olarak kayda geçmiştir (Madran, 2000b, s.61).
- Kemerler, giriş kapıları, çeşitli tarihi stillere referans veren gösterişli süslemeleri ile 1873 Viyana Fuarı görsel çekiciliğe ve fuar strüktürünün estetik yapısına diğer fuarlara oranla çok daha önem vermektedir. Bu da dünya fuarlarında **sergi binalarının mimari tasarımının gittikçe önem kazandığının** bir göstergesidir.
- Teması açısından eğitimi ve zevki geliştirme ideali ve insanların yaşam kalitesini iyileştirme isteği gibi insana yönelik ve kültürel sorunlar üzerine eğilen sergilemeler, fuar temalarını daha küresel boyuta taşımıştır.

3.2.5. 1876 PHİLADELPHİA DÜNYA SERGİSİ

OFİS ADI:	Centennial Exhibition of Arts, Manufactures and Product of the Soil and Mine – Maden ve Toprak Ürünlerinin, Üretim ve Sanatın Yüzüncü Yıl Sergisi
SÜRESİ:	10. Mayıs. 1876 – 10. Kasım. 1876
KURULDUĞU YER:	Fairmount Parkı, Philadelphia / Amerika
TOPLAM ALAN:	115 ha.
KATILIMCI SAYISI:	35 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	10.000.000
GENEL BÜTÇE:	4.500.000 \$
ORGANİZATÖRLER:	John Welsh, Joseph R.Hawley

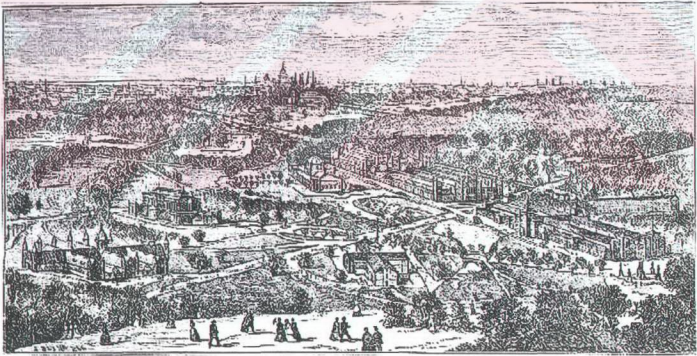
TEMASI:

Mighty Cosmos- Kudretli Evren

- Celebration of the Centennial of American Independence and the Declaration of July 4th 1776- Amerika'nın Bağımsızlığının ve 4.Temmuz 1776'da İlanının100.yılının Kutlanması

ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:

- Fransa'nın hediyesi olan Bartholdi tarafından yapılan Özgürlük Heykeli bu serginin sembolü olmuştur.



RESİM 3.11- 1876 Philadelphia Sergisi'nin Genel Görünümü
(http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1876fair.html)

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

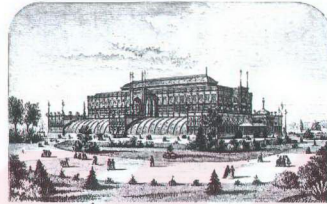
- Joseph Schwarzmann tarafından yapılan alan düzenlemesinde tematik sergilemelere ve ülkelere alanda yer verilmiş, inşaatlar bireysel gerçekleştirilmiştir.
- Bir Sergi Sarayı, Makine Salonu, Sanat Salonu, Botanik Salonu, bir Kadın Pavyonu, 250 civarında bireysel pavyon ve yardımcı strüktürler (okuma salonları, şemsiyeler, berberler, tuvaletler, restoranlar, çeşmeler, biracılar, ayakkabıcılar, çantacılar gibi) iyi tasarlanmış bir peyzaj içinde yerleştirilmişlerdir (Findling, 1990, s.57).

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

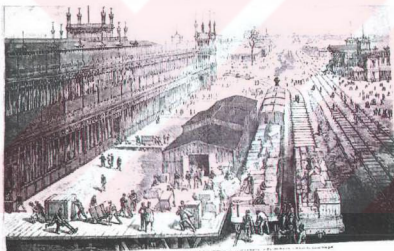
- Dökme demir strüktürlü büyük Sergi Sarayı ve ahşap strüktürlü Makineler Salonu Henry Pettit ve Joseph Wilson tarafından tasarlanmıştır. Ayrıca kalıcı bir müze olarak sanat galerileri ve kütüphaneleri ile tasarlanmış olan granit Güzel Sanatlar Salonu ve Fas tarzında tasarlanmış olan Botanik Salonu diğer sergi yapılarındandır.
- Sergileme; Maden ve Metalurji, Üretim Sektörü, Eğitim ve Bilim, Sanat, Makineler, Tarım, Botanik olmak üzere 8 sınıfa ayrılmıştır. Ayrıca tüm sergileme elemanları geldikleri ülkelere göre gruplanmıştır. Amerika'nın eyaletlerine ait, 24 adet, bölgesel tarzları yansıtan pavyon bulunmaktadır.



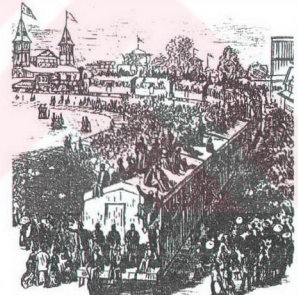
RESİM 3.12- Ana Sergi Holü
(http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1876fair.html).



RESİM 3.13- Tarım Pavyonu
(http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1876fair.html).



RESİM 3.14- Ana Sergi Aksı
(http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1876fair.html).



RESİM 3.15- Tunus Kafesi
(Luckhurst, 1951, s.125).

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- ABD'nin ilk fuarı olan 1876 Philadelphia Dünya Sergisi, ABD'nin sanayide lider ülkeler arasındaki yerinin belirlenmesine yardımcı olmuştur.
- İlk kez tek bir ana sergi yapısı ve ona bağlı açık alan düzenlemeleri yerine, kentsel bir tasarım düzeni içinde yerleşen parçalı pavyonlar sisteminin önerilmesi, ülkelere alanda yer verilmesi ve inşaatların bireysel gerçekleştirilmesi, gelecekteki Dünya Fuarlarının küçük kentler gibi tasarlanmalarına örnek teşkil etmektedir.
- Alexander Graham Bell'in telefonu, Edison'un quadruplex telgrafı, ilk taşınabilir daktilo, hesap makinesi, 1500 beygirgücünde ve dev boyutlardaki Corliss Buhar Makinesi ilk kez tanıtılan yeniliklerdir.

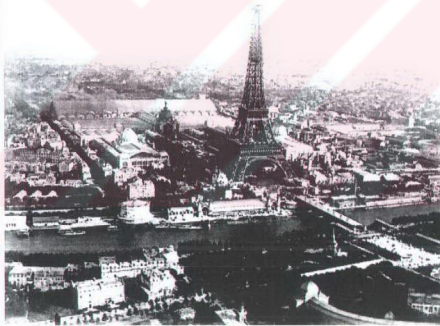
3.2.6. 1889 PARİS EVRENSEL SERGİSİ

OFİS ADI:	Exposition Universelle de Paris 1889 – 1889 Paris Evrensel Sergisi
SÜRESİ:	6. Mayıs. 1889 – 6. Kasım. 1889
KURULDUĞU YER:	Champ de Mars, Paris / Fransa
TOPLAM ALAN:	96 ha.
KATILIMCI SAYISI:	35 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	32.350.000
GENEL BÜTÇE:	8.300.000 \$
ORGANİZATÖRLER:	Pierre Tirad, Charles Adolphe, George Berger
TEMASI:	

Fransız Devriminin 100. Yılı'nın Kutlanması

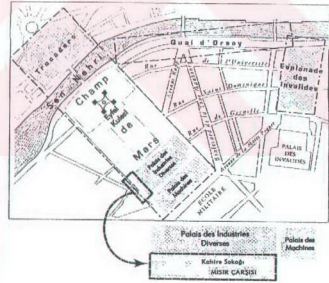
ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:

27 ayda tamamlanan 302,6metre yüksekliğindeki dökme-demir **Eiffel Kulesi** 19.yüzyıl Paris'inin kentsel görüntüsünü temelden etkileyerek günümüze dek Paris'le özdeşleştirilen bir sembol haline gelmiştir.



FOTOĞRAF 3.2- 1889 Paris Sergi'sinin Genel Görünümü

(www.loc.gov/rr/print/250_paris.html).



ŞEKİL 3.5- Yerleşim Planı (Findley, 1999, s.36).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

- Fransa'da üçüncü cumhuriyetin sağlamlığı gösterilirken, Avrupa ülkeleri elde ettikleri sömürgelerin üzerindeki hakimiyetlerini sergilemişlerdir.
- Oldukça büyük bir alanda kurulan sergi birbirine eklenen bir dizi yapıdan oluşmaktadır. Uzun bir aks Trocadero Sarayı'ndan Champ de Mars'ın sonuna kadar gitmekte, daha kısa bir aks Esplanade des Invalides boyunca, ikisini birleştiren bir aks ise Quai d'Orsay boyunca uzanmaktadır.
- Fuar genelinde tematik sergilemelere ve ülke pavyonlarına yer verilmiş, inşaatlar bireysel olarak gerçekleştirilmiştir.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

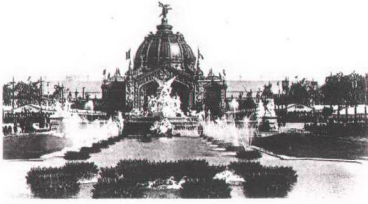
- U planlı bir avlunun etrafına yerleştirilen Sergi Sarayı (Grand Palais), iki kanata ayrılmış Güzel Sanatlar Salonu (Palais des Beaux-Arts) ve bu kompleksin arkasına yerleştirilen Makineler Sarayı (Palais des Machines) ana sergi yapısıdır. 12000 adet prefabrike demir elemanın birleşimiyle üretilen Eiffel Kulesinin kemerleri avluya girişi sağlamaktadır.
- Sergi Sarayı J.-A. Bouvard tarafından tasarlanan yoğun süslemeleri olan hantal bir yapıdır.
- L.F.Dutert tarafından tasarlanan Makineler Galerisi, 115 metrelik açıklık geçen üç eklemli demir kemerlerle döneminin geleneksel statik kurallarını alt üst etmiştir (Giedion, 1967, s.271). İç mekanda yerleştirilen iki köprü yürüyen elektrikli bir platform ile ziyaretçilerin sergilenen makineleri 7 metre yukarıdan algılayabilmesini sağlamaktadır.
- Mimar Garnier tarafından hazırlanan “Konutun Öyküsü” temalı sergilemede dünyanın değişik yerlerinden ev modelleri sunulmuştur. Ayrıca 12metre çapındaki “Yerküre” serginin çarpıcı görselleri arasında yer almaktadır.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

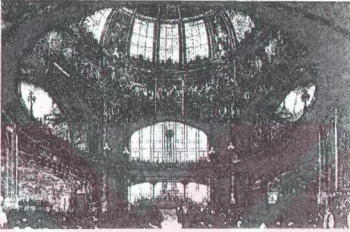
- Planda en büyük ve en güzel yerler Avrupa'nın ne kadar ileri olduğunu sergilenmesine, geri kalan kısımlar ise dünyanın diğer kısımlarının tuhaflığını ve pitoreskliğini sergilemek üzere ayrılmıştır. Serginin Garnier tarafından hazırlanan bir bölümünde 17 farklı ülkenin popüler biçimlerini taşıyan konut sergisi kurgulanmıştır. Esplanade des Invalides aksı üzerinde yer alan sömürge ülkelerin sergisinde Fas sarayları, Mısır sokakları ve diğer pitoresk manzaralar yer almaktadır. Sergiyi gezen Ahmet Mithat Efendi'nin beğenmediği, Kahire Sokağı egzotik kokularıyla serginin en çok ilgi çeken kısımlarından biri olmuştur. 25 metreye 160 metre boyutlarındaki sokakta, Mısır'dan gelen özgün yapı malzemesi ile süslenen cepheler, çalışan Mısırlı zanaatkarlar, eşekler üzerinde gezdirilen turistler, göbek atan dansözlerle Doğu'dan manzaralar sunulmuştur (Findley, 1999, s.37).

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- Serginin getirdiği en önemli yeniliklerden biri **elektrik kullanımıdır**. Edison'un bu sergide ilk kez tanıtılan akkor lambası sayesinde elektrikli aydınlatmanın yaygın olarak kullanılmasıyla renkli taşlar döşeli havuzların, çeşmelerin, pavyonların, Seine nehri üzerindeki köprülerin ve Eiffel Kulesi'nin ışıklandırılması, fuar alanını canlandırmış ve gece yarısından sonra da fuarın gezilmesine olanak tanımıştır. Bu tarihten sonra **aydınlatma bir tasarım dalı olmuştur**.
- Eiffel Kulesi **o güne kadar yapılan en yüksek yapı** olma özelliği taşımaktadır. Bu yapı demir kullanımının ulaştığı en yüksek noktayı göstermekle kalmaz, aynı zamanda Mühendislik Çağı'nın da sembolüdür (Madran, 2000b, s.62).
- Demir ve camdan fütüristik bir yaklaşımla inşa edilen Makineler Sarayı, **o ana dek geçilen en büyük açıklığa** sahiptir. Eiffel Kulesi ve Makineler Sarayı mimarlık tarihinde çelik strüktürün gelişimi açısından örnek teşkil etmiş olan iki önemli yapıdır.
- Bu sergiden sonra ülkeler tarafından kurulan küçük pavyonlar Dünya Fuarlarının karakteristiği haline gelmiştir.
- İlk benzinli araba, bisiklet, saatte 9000 kesekağıdı yapan bir makine, Edison'un akkor lambası sergide ilk kez tanıtılan yeniliklerdir.



a. Joseph Bouvard Tasarımı Merkez Bina



b. Ana Sergi Sarayı İç Görünüm



c. Serginin Sembolü Eiffel Kulesi



d. Esplanade des Invalides Adlı Sokakta
Sömürge Ülkeler Sergisi



g. Makineler Galerisi



e. Rusya Evi (Pavyonu)



f. Siam Evi (Pavyonu)



h. Kahire Sokağı

TABLO 3.3- 1889 Paris Evrensel Sergisi'nden Görünümler

3.2.7. 1893 COLUMBIA DÜNYA SERGİSİ

OFİS ADI:	World's Columbian Exposition – Columbia Dünya Sergisi
SÜRESİ:	1. Mayıs. 1893 – 30. Ekim. 1893
KURULDUĞU YER:	Jackson Park, Chicago / Amerika Birleşik Devletleri
TOPLAM ALAN:	290 ha.
KATILIMCI SAYISI:	43 eyalet, 19 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	27.529.000
GENEL BÜTÇE:	1.4 milyon \$
ORGANİZATÖRLER:	Thomas W.Palmer, Harlow Higinbotham, Daniel H.Burnham
TEMASI:	Fourth Centennial of the Discovery of America - Kristof Kolomb'un Amerika'yı Keşfinin 400.Yılı'nın Kutlanması
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sergi endüstriyel vurgusundan çok Amerika için kültürel açıdan önemli bir temayı işlemektedir. Amerikan kültürü, yaşam tarzı ve üretimine ilişkin sergilemelerin çokluğu bu Evrensel Sergiyi Amerikan tarzının uluslararası promosyonuna çevirmiştir.
ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:	<p>Sergide en çok ilgi çeken ve serginin simgesi halini alan etkinlik Ferris Wheel- Ferris Tekerleği'dir. Her biri 60 kişilik 36 kabinden oluşan, 18 metre çapındaki bu dev dönme dolabın en yüksek noktasındayken yerden 80 metre yüksekliğe ulaşmaktadır (Madran, 200b, s.65).</p>
GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Daniel Burnham başkanlığında bir Mimarlar Kurulunun tasarladığı sergi alanında, kavramsal olarak farklı bir mimari yaklaşım izlenmiştir. New York, Boston ve Kansas City'den gelen mimarlar, Dünya Fuarlarının mimarisinde artık gelenekselleşmiş olan demir ve cam kullanımı terk etmişler; yapıları sergi sonrasında da hizmet edecek şekilde kalıcı malzemelerden inşa etmek, sergileme alanının kullanımında parkın doğal şeklini bozmamak ve yapıları bu doğal bütüne uydurmak yolunda karar almışlardır (Madran, 2000b, s.64). Göletler, su yolları ve havuzlarla bölünmüş parkta “mantık-uyum-benzerlik” kavramları doğrultusunda 14 ana sergi binası tasarlanmıştır. ▪ “Midway” adı verilen alanda yapılar dışında her türlü eğlence ortamı yaratılmış, buradan elde edilen başarı da, Amerika'nın yaşam tarzının ayrılmaz bir parçası olan ve zaman içinde Avrupa'ya da yayılan çok büyük eğlence parklarının başlangıcı olmuştur (Madran, 200b, s.65). Bu alanda Eiffel Kulesi'nin ve St.Peter Bazilikası'nın maketleri, balonla park turu, Kilauea Volkanı patlamasının canlandırılması, göllerin içine uzanan rıhtımlar, Venedik gondolları, farklı ülkelerden tipik köylerin kopyalanması gibi ilgi çekici bölümlere yer verilmiştir.
MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tamamı klasik tarzda tasarlanmış, ideal bir “Beyaz Kent” oluşturmak adına “stucco” (beyaz taklit mermer) ile kaplanmış 14 ana yapıdan Richard M.Hunt tarafından tasarlanan kubbeli İdare Binası serginin girişini sağlamaktadır. Bu yapıdan ortadaki büyük havuz ve Cumhuriyet Anıtı ile Şeref Avlusu'na ulaşmaktadır. Makine Salonu, Elektrik Sarayı, Güzel Sanatlar Sarayı, Balıkçılık Binası, Kadınlar Binası, Maden ve Madencilik Binası, Konser Salonu, Ormancılık Binası, Gazino, Sütçülük Binası, Adler ve Sullivan'ın Ulaşım Binası, Tarım Binası, Üretim ve Serbest Sanatlar Binası, savaş, devlet, hazine, tarım, posta bölümlerinin sergilemelerini içeren Birleşik Devletler Hükümet Binası serginin diğer yapılarıdır. Bunların dışında ülkelerin ve eyaletlerin pavyonları yer almaktadır.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Japonya'nın Ho-o-Den tarafından tasarlanan sergisinde, 12., 16. ve 18.yüzyıllara ait Japon mimarisi örneklenmiş, Viyana, Cezayir ve Tunus köylerinin, Alman ve İrlanda kalelerinin kopyaları gerçekleştirilmiş, Hindistan pazarları, Fas restoranları ve tiyatroları kurulmuştur. Cairo Sokağı adında bir sokakta Mısır tapınakları, mezarları, Sudan kulübeleri ve tiyatroları yer almaktadır. Genel olarak tüm ülkeler inşa ettikleri yapı gruplarında, restoranlara, kalelere, tiyatrolara, köy canlandırmalarına yer vererek ülkelerinin kültürlerini ve mimarilerini birebir kopyalamalar yaparak sergilemişlerdir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

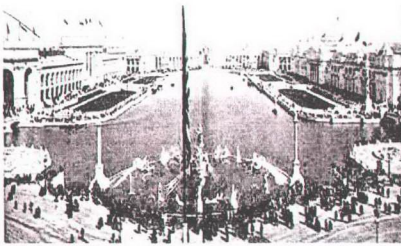
▪ Getirdiği en önemli kavramsal yenilik, eğitim, bilim, mimari, din, edebiyat, müzik gibi konularda düzenlenen toplantılar, buluşmalar, açık oturumlardan oluşan, dünyanın farklı yerlerinden gelen uzmanları buluşturan ve "**Dünya Kongreleri**" olarak adlandırılan **kültürel ve bilimsel konuların etkinliklerde önemli bir yer tutmasıdır** (Madran, 2000b, s.66).

▪ Mimari konseptinin çıkış noktası olan, daha kalıcı ve kullanım anlamında "sürdürülebilir" mekanlar yaratmanın getirdiği mimari tarz, yeni malzeme kullanımlarının da etkisiyle **dönemin mimarisine yansıyan bir neo-klasizm akımını getirmiştir** (Madran, 2000a, s.70). Sergide benimsenen plaster mimarisinin etkileri -süslemeciliği, klasik dönemin sembolik öğelerini yapı cephelelerinde işlevden soyutlayarak yapıştırma- Amerika'nın mimarlığı için dönüm noktası olan, tüm dünya mimarlığında yaygın hale gelen ve uzun süre devam eden bir anlayışı başlatmıştır. Giedion (1976) bu sergiyi "ticari klasisizm"ın başlangıcı olarak nitelendirmektedir.

▪ G.B.Post tarafından tasarlanmış olan Üretim ve Serbest Sanatlar Binası, 237x518 metrelik boyutları ile **dünyanın en büyük binası** olmuştur (Pevsner, 1997, s.250). Orta avlunun üstünü örten girişlemede 1889 Paris Evrensel Sergisi'ndeki Makineler Galerisine göre daha büyük bir açıklık geçilmiştir.

▪ Bu fuarda olduğu gibi bundan sonraki Dünya Fuarlarında da ülkelere pavyonlarını kurma fırsatı verilmiştir. 1893 Columbia Dünya Sergisi ülkelerin kültürlerini mimarileri aracılığıyla yansıtmaya çalıştıklarını örneklemesi açısından önemlidir. Bu örnekleme o dönemde -daha önceki bir çok fuarda yapıldığı gibi- mimariden birebir replikalara yer verilerek yapılmaya çalışılmaktadır.

▪ Uzun akslar, farklı perspektifler ve beyaz klasik anıtsal bir mimari ile ilk defa bu kadar **hüyük ölçekte bir kentsel tasarım gerçekleştirilmiştir** (Celik, 1992, s.81).



FOTOĞRAF 3.3- 1893 Columbia Sergisi'nin Genel Görünümü (www.bie-paris.org).



RESİM 3.16- Sergiden Görünüm (Madran, 2000b, s.64).



a. Midway'dan Bir Görünüm



b. Üretim ve Serbest Sanatlar Binası



c. Vaziyet Planı



d. Makineler Sarayı



g. Berberiler



e. Adler ve Sullivan'ın Ulaşım Binası





f. Japonva Serçisi



h. Javanese Evi

TABLO 3.4- 1893 Columbia Dünya Sergisi'nden Görünümler

3.2.8. 1900 PARIS EVRENSEL SERGİSİ

OFİS ADI:	Exposition Universelle et Internationale de Paris 1900 – Paris Evrensel Sergisi
SÜRESİ:	15. Nisan. 1900 – 12. Kasım. 1900
KURULDUĞU YER:	Champ de Mars, Paris/Fransa
TOPLAM ALAN:	120 ha.
KATILIMCI SAYISI:	58 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	50.861.000
GENEL BÜTÇE:	7.1 milyon FF (18.746.186\$)
ORGANİZATÖRLER:	Alfred Picard, Henri Chardon, M.J.Bouvard, Ferdinand W.Peck
TEMASI:	Evaluation of a Century – Bir Yüzyılın Retroperspektifi
	<ul style="list-style-type: none"> 19.yüzyıldaki deneyimleri özetlemek ve geçen yüzyılın felsefesini araştırmak
ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:	<ul style="list-style-type: none"> Fuar sırasında hizmete açılan Paris Metrosu için Hector Guimard tarafından tasarlanan Art Nouveau stilineki girişler sadece serginin değil, döneminin de en sembolik strüktürel öğeleri olarak kalmışlardır. İçinde binlerce lambanın ve buhar makinelerini çalıştıran dinamolara yer aldığı Elektrik Sarayı bu serginin bir diğer önemli sembolik yapısı olmuştur (Findling, 1990, s.159).
	
FOTOĞRAF 3.4- 1900 Paris Sergisi'nin Genel Görünümü (http://www.bie-paris.org).	RESİM 3.17- Grand Palais (http://www.users.globalnet.co.uk/~aprobert/paris1.htm).
GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:	
<ul style="list-style-type: none"> Champ de Mars'da daha önceki sergilerden geriye kalan Eiffel Kulesi ve Makineler Sarayı'na yeni yapılar eklenmiştir. Art Nouveau akımının organik motiflerinden yola çıkılarak teatral bir tarzda, dev dekorlar şeklinde tasarlanan yapılar, özenle çalışılmış perspektif efektleri, ışık-su oyunları ve dış mekan aydınlatması ile bir "ışık denizi" izlenimi veren peyzaj düzenlemesi fuar alanı masalsi bir havaya sokmuştur (Madran, 2000a, s.70). 	

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Çelik strüktürün, neo-barok ve neo-rokoko stildeki taş cepheler arkasına saklandığı Büyük ve Küçük Sanat Sarayları (Grand Palais ve Petit Palais-des Arts), René Biet tarafından tasarlanan anıtsal bir giriş kapısı, Makineler Sarayı'na eklenen bir toplantı salonu, Elektrik Sarayı ve 29 metre yüksekliğindeki şelalesiyle Paulin'in "Su Köşkü" bu serginin önemli yapılarıdır.

▪ Yapılar Art Nouveau akımının etkilerini ve organik motiflerini taşımaktadırlar. Bu akımın en çok göze çarptığı yapılar, Küçük Sanat Sarayı'nın demir kapıları, Büyük Sanat Sarayı'nın merdivenleri, Bleu Pavyonu ve Hector Guimard tarafından tasarlanan metro girişleridir.

▪ Makine Sarayı'na eklenen ve dev bir sirk çadırını andıran toplantı salonunda vitraylı bir kubbe düzenlemesi kullanılmıştır.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Farklı ülkelerin ve sömürgelerin mimarisi ve toplumsal durumunu ortaya koyan köyler, sokaklar kurulmuştur. Seine Nehri kıyısına kurulan Ortaçağ dönemi Paris'inin canlandırılması, Fransız kolonilerinde bulunan İslam dünyasının tanınmış camilerinden bazılarının modelleri, Japon evleri ve bahçeleri ülkelerin geleneksel çeşitliliğini ve kültürel farklılıklarını vurgulamıştır. Farklı tarzlardaki kubbelerin, kulelerin ve cephelerin yer aldığı yapılarda ulusların tarihi ve yerel stillerinden örnekler sunulmuştur. Eliel Saarinen tarafından tasarlanan ahşap Finlandiya Pavyonu, en bilinen tarihi simgelerle cepheleri donatılmış olan İngiliz ve Almanya pavyonları geleneksel yapı malzemelerini ve mimari stillerini yansıtmaktadırlar (Findling, 1990, s.158). Genel olarak ülke pavyonlarında **yerel kültüre sahip çıkma** olarak tanımlanabilecek bir yaklaşım söz konusudur.



FOTOĞRAF 3.5- Rue Des Nations- Ortaçağ
Paris'inin canlandırılması
(Luckhurst. 1951. s.140).



FOTOĞRAF 3.6- Elektrik Sarayı
(<http://www.users.globalnet.co.uk/~a-probert/paris1.htm>).

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

▪ Bu sergi ile Amerika'daki örneklerin de etkisiyle endüstriyel ve teknolojik temelli sergi kavramı değişmiş, **tarihe ve kültüre göndermeler** yapılmıştır. Dünya uluslarını bir araya getiren bir kültürel etkinlik içinde, geçmişe dayalı kültürel verilerin ortaya çıkarılmasının özellikle mimari ağırlıklı örneklerinin sergilenmesi, Dünya Fuarlarının yeni yüzyılda kültürel etkinlikleri çok paylaşımlı ortamlara taşıyan bir araç olacaklarının göstergesidir.

▪ Sergi **Art Nouveau** akımının doruğa ulaştığı bir dönemde kurulmuş ve bu akımın tüm sanat alanlarında ve mimarlıkta tüm dünyaya yayılmasına sebep olmuştur (Çelik, 1992, s. 8).

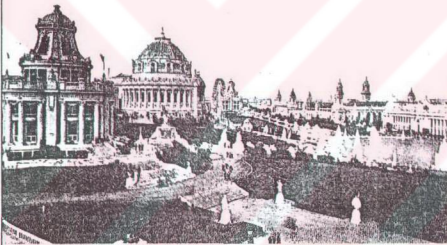
3.2.9. 1904 ST.LOUİS EVRENSEL SERGİSİ

OFİS ADI:	Louisiana Purchase – Louisiana'nın Alınması
SÜRESİ:	30. Nisan. 1904 – 1. Aralık. 1904
KURULDUĞU YER:	Forest Park, Lousiana/Amerika
TOPLAM ALAN:	500 ha.
KATILIMCI SAYISI:	60 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	19.965.000
GENEL BÜTÇE:	31.500.000\$
ORGANİZATÖRLER:	David R.Francis, William H.Thompson, Walter B.Stevens

TEMASI:

Celebration of the Centennial of the Purchase of Louisiana - Lousiana'nın Alınmasının 100.yıldönümü

▪ Sergi Lousiana'nın ABD'ye dahil olmasını simgeleyen Lousiana Anıtı'nın açılışıyla başlamıştır.



FOTOĞRAF 3.7- 1904 St.Louis Sergisi'nden Genel Görünüm (Luckhurst, 1951, s.149).



FOTOĞRAF 3.8- The Pike'dan bir Görünüm (www.tlaupp.com/thepike.html).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

- Tek katlı yüksekliği 20 metreyi geçmeyen yapılardan oluşan sergi binaları, geniş caddeler, büyük meydanlar, su kanalları ve yapay göller ile birbirlerinden ayrılmışlardır.
- Sergi bitiminde sergi yapıları kuruldukları alandan kaldırılacağından geçici ve kolay sökülebilir yapılar inşa edilmiştir.
- Serginin popüler anlamda da ilgi çekmesine yönelik tasarlanan “**The Pike**” adlı eğlence parkında, 1600 kilometre uzunluğunda bir yol ziyaretçileri fantastik yolculuklara taşımaktadır. Alp'lerden geçerek başlayan uzun yolculukta, karlı dağ dorukları, ormanlar, mağaralar aşılacaktır. Yolculuğun içinde ayrıca, 3000 kişinin aynı anda Baviera folk müziklerini dinleyerek bira içebileceği genişlikte, Kral II.Ludwig tarzında dekore edilmiş bir mekan, bir Eskimo Köyü, Mısır Çarşısı, Elhamra Sarayı'nın aslanlı avlusu, İrlanda'nın gizemli şatoları gibi dünyanın değişik köşelerinden manzaralar sunulmaktadır (Madran, 2000c, s.58).

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Serginin baş mimarları olan Skiff ve Masquenay tarafından tasarlanan yapılar o dönemin Amerika'sında baskın tarz olan Neo-Klasik stilde ele alınmıştır (Madran, 2000c, s.58). Binalarda estetik etkileycilik kuleler, revaklar, süslemeli ana girişlerle cepheleri hareketlendirerek yakalanmaya çalışılmıştır. Genel olarak mimari görünümü 1893 Columbia Dünya Fuarı'nı anımsatmaktadır.

▪ Serginin ana yapıları eyalet pavyonları, ülke pavyonları ve tematik pavyonlardır. Grek tarzda kolonların dört tarafını sardığı bir yapay göl içindeki Sosyal Ekonomi ve Eğitim Sarayı'na süslemeli köprülerle ulaşılmaktadır. Çocuk yuvalarından üniversitelere kadar her düzeydeki eğitim birimi bu mekanda tanıtılmaktadır.

▪ Yaygın elektrik kullanımıyla son Dünya Fuarlarında en çok ilgi çeken pavyon halini alan Elektrik Sarayı, köşelerinde bulunan yüksek kuleler ve heykeller ile akşam saatlerinde yanan binlerce ampul altında masalsi bir görüntü yaratmaktadır. Bu pavyonda elektriğin endüstride ve günlük hayattaki kullanımının geldiği son aşamalar uygulamalı olarak sergilenmektedir (Madran, 2000c, s.58).

▪ Parkın merkezindeki buluşma alanını oluşturan, Cass Gilbert tarafından Barok tarzda tasarlanmış olan Festival Salonu ve merkez şelalelerin yer aldığı meydana, serginin sosyal ve kültürel etkinliklerinin gerçekleştiği, dünyanın en büyük orgunu da barındıran 3500 kişilik bir amfiteatro yer almaktadır. Heykellerle süslenmiş yapay şelaleler, dakikada 170 litre su pompalayan bir sistemle gölete akmaktadır.

▪ Theodore Link tarafından tasarlanan Maden ve Metalurji Sarayı, Mısır, Grek ve Asur tarzında mimari öğelerle eklektik bir tarz yansıtmakta, iki dikilitişle belirginleştirilmiş giriş kapısıyla, içinde sergilenen elemanların niteliğinden çok tarihsel mesajlar vermektedir. Yapının içindeki sergileme kapsamına ise dünyadaki madenler, maden mühendisliğindeki gelişmeler ve maden çıkarma teknikleri gösterime sunulmaktadır.

▪ Buhar makinesinin ulaşımında kullanılmaya başlamasının 100.yıldönümünü anmak için hazırlanan 60.000m²'lik dev bir tren istasyonu görünümündeki Ulaşım Sarayı'nda ulaşım tarihini anlatan sergilemenin yanı sıra çağdaş ve teknolojik ulaşım yöntemlerini anlatmak üzere sarayın ortasına, altı kilometre uzunluğunda raylar döşenmiştir.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Ülke pavyonlarında, ülkelerin ünlü mimari yapıtlarından birebir kopyalamalar yapma yoluna gidilmiştir. Fransız Pavyonu, Versailles Sarayı'nın bahçesindeki Grand Trianon Şatosu'nun kopyası, İngiltere Pavyonu Kensington Sarayı'nın bir kopyası şeklinde tasarlanmış, İtalya Pavyonu eski bir Roma Villasına yer vermiştir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

▪ O dönemde dünyada yaygın olan mimari akımlar olan Ekol Beaux-Arts, Neo-Klasisizm gibi eklektik yaklaşımlar serginin genel mimarisinde yoğun olarak göze çarpmaktadır.

▪ 100 otomobil, telsiz, balonla tur, planör, günlük yaşama uygulanan bazı bilimsel teknikler, radyo dalgaları, tamamen elektrikle yemek pişiren fırınlar ve kimyasal sergilemeler tanıtılan yenilikler arasındadır.

3.2.10. 1915 SAN FRANCISCO ULUSLARARASI SERGİSİ

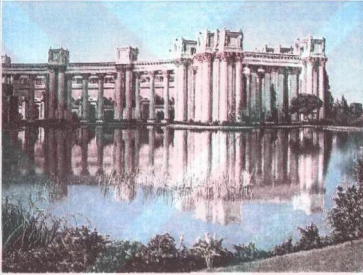
OFİS ADI:	Panama-Pacific International Exposition – Panama-Pacific Uluslararası Sergisi
SÜRESİ:	20. Şubat. 1915 – 4. Aralık. 1915
KURULDUĞU YER:	Balboa Park, San Francisco/Amerika
TOPLAM ALAN:	254 ha.
KATILIMCI SAYISI:	32 Ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	18.876.000
GENEL BÜTÇE:	25.865.914\$
ORGANİZATÖRLER:	Charles C.Moore, William H.Crocker, Reuben B.Hale, I.W.Hellman, M.H. de Young, Leon Sloss, James Roplh
TEMASI:	Inaguration of the Panama Canal and Celebration of the Construction of San Francisco - Panama Kanalı'nın Açılışının ve San Francisco'nun İnşa Edilmesinin Kutlanması <ul style="list-style-type: none"> ▪ Bu sergi aynı zamanda İspanyol kaşif Vasco Nunez de Balboa'nın Pasifik Okyanusu'nu keşfinin 400.yılına denk gelmektedir. ▪ Sergi endüstri ve bilime değerli kültüre ve sanata vurgu yapmaktadır.
ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Serginin sembolü olan, yüzbinlerce renkli cam parçasıyla kaplanmış, 43 katlı Mücevher Kulesi, gündüz Pasifik Okyanusundan yansıyan güneş ile gece de özel elektrik aydınlatmasıyla parlamaktadır.
GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 1906 depremi ve yangını ile neredeyse tamamen yıkılan San Francisco dünya fuarı nedeniyle yeniden inşa edilmiştir. Üç yıllık bir sürede kentsel peyzajdan altyapı hizmetlerine kadar tüm kent düzenlenmiştir. ▪ Yapılar klasik tarzda tasarlanmakla birlikte, renk ve özel aydınlatma kullanımları ile zenginleştirilmişlerdir. Sergi alanında körfezin ortasına yerleştirilen "Scintillator" adlı dev bir sal üzerinden salınan yedi renkli ışık ve bu renklere uyumlu olarak yapılar, 1500 duvar resmi, heykeller, on binlerce bitki ve ağaçlarla bezeli bir park yaratılmıştır.
MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sergi yapılarında genel olarak Fas, İspanyol, Romanesk, İtalyan Rönesansı gibi karışık Ortaçağ stillerinin sentezi hakimdir (Encyclopedia Britannica, 1969, s.961). ▪ Korent tarzındaki kolonları ve orta mekandaki dairesel alanı kaplayan 18 kat yüksekliğindeki kubbesiyle Güzel Sanatlar Sarayında, 120 farklı galeride dünyanın her yanından gelen sanat yapıtları sergilenmiştir. Daha sonra müzeye dönüştürülen bu yapı dışındaki yapıların çoğu sergi sonrasında yıkılacakları için, ahşap temeller üzerine alçı panellerle inşa edilmişler ve "staff" adı verilen mermer görünümlü bir malzeme ile kaplanmışlardır.
MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Savaşa rağmen yapılan oldukça fazla ziyaretçi çeken Dünya Fuarının en büyük önemi, getirdiği ekonomik katkı ile San Francisco kentinin yeniden kurulmasını sağlamasıdır. ▪ Bu sergi hareketli resmin ve uçakla gezintinin ilk kez halka tanıtıldığı yer olma özelliğini taşımaktadır. ▪ Sergi, elektriğin yaygın kullanımı, dönem için yeni olan ışık efektleri, dış mekanların ve yapıların ışıklandırılması ve Mücevher Kulesi'nde kullanılan ışık teknikleri ile akılda kalmıştır.



a. Genel Görünüm



b. Mücevher Kulesi



c. Güzel Sanatlar Sarayı



e. Güzel Sanatlar Sarayının Kubbesi



d. Güzel Sanatlar Sarayı



f. Kulenin Gece Görünümü

TABLO 3.5- 1915 San Francisco Uluslararası Sergisi'nden Görünümler

3.2.11. 1929 BARCELONA ULUSLARARASI SERGİSİ

OFİS ADI:	Exposition Internationale de Barcelona – Barcelona Uluslararası Sergisi
SÜRESİ:	19. Mayıs. 1929 – 15. Temmuz. 1929
KURULDUĞU YER:	Montjuic Dağı ve çevresi
TOPLAM ALAN:	118 ha.
KATILIMCI SAYISI:	
ZİYARETÇİ SAYISI:	
GENEL BÜTÇE:	25.083.921\$
ORGANİZATÖRLER:	Sr.Marques de Foronda, Sr.Don Eduardo Aunos

TEMASI:

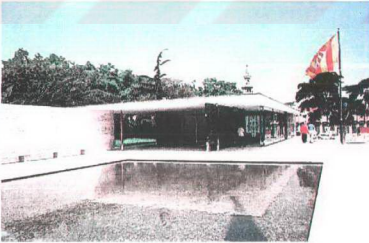
Industry, Arts, Sports - Endüstri, Sanat, Spor

ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:

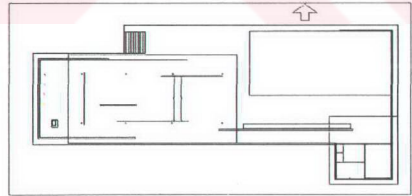
▪ Mies van der Rohe'un Almanya Pavyonu olarak tasarladığı "Barcelona Pavyonu" serginin en önemli mimari sembolü olmasının yanı sıra Bauhaus akımının öncü yapılarındandır.



FOTOĞRAF 3.9- 1929 Barcelona Sergisi'nin Genel Görünümü
(www.archives.gov/.../images/barcelona_exposition_1929.html).



FOTOĞRAF 3.10- Almanya Pavyonu
(www.imagearts.ryerson.ca/arthistory/slidetestimages.htm).



ŞEKİL 3.6- Almanya Pavyonu Planı
(www.ou.edu/class/webstudy/adv/te/awt-europe-modern.htm).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

▪ Bureau Internationale'ın kurulmasından ardından gerçekleşen ve savaş sonrası ilk dünya fuarı olma özelliğini taşıyan 1929 Barcelona Uluslararası Sergisi politik dengelerin hassas olduğu bir dönemde teknikten çok sanatsal yönleriyle dikkat çekmiştir.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

- Dönemin politik eğilimi doğrultusunda kültüre ve ulusun bütünlüğüne adanmış olan Ulusal Saray (Palacio-National) o güne kadar yapılmış olan Dünya Fuarlarında inşa edilen sergi yapılarının en büyüğü olma özelliğini taşımaktadır (Madran, 200c, s.59). Enrique Cata ve Pedro Cendoya tarafından simetrik aksta tasarlanan yapı “Birleşik İspanya”yı simgeleyen üç boyutlu cephelere sahiptir. Ortada modern mühendislik tekniklerinin uygulandığı, 20000 kişilik kubbeli festival salonu dört yanındaki yüksek kulelerle tamamlanmıştır. Yapı Escorial Kalesi’ni ve Santiago de Compostella Katedrali’ni anımsatan mimari öğeleriyle dönemin mimari akımlarından uzak, 19.yüzyıldan kalma akademik eklektisizmi yansıtmaktadır. Sergi Sarayı içinde İspanya’daki bir çok kilise, müze ve özel koleksiyondan toplanmış 5000’den çok sanat yapıtı ve geleneksel sanat ürünü, Velazquez, Goya gibi dünyaca ünlü sanatçıların yapıtları, İspanya tarihini anlatan 32 diorama, arkeolojik yapıtlar, modern sanat yapıtları gibi İspanyol kültürünün öneminin ön plana çıkarıldığı sergilemeler yer almaktadır (Madran, 2000c, s.60).
- 1900 Paris Sergisinde gösterime girmiş olan eski kent dokularının canlandırılması fikri bu sergiye de uyarlanmış, İspanya’dan seçilmiş tipik binaların modelleri 20.000m²’lik bir alan üzerine yerleştirilmiş, dans, kostümler, müzik ve diğer etnografik öğelerle hareketlendirilen bir “İspanyol Köyü” kurulmuştur.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

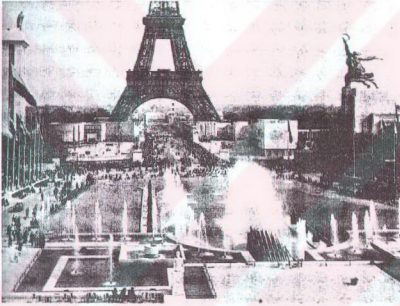
- Genel olarak geleneksel tarzdaki yapılarının arasında Mies van der Rohe’un tasarladığı Alman Pavyonu, geometrik ve asimetrik düzende, çelik taşıyıcı, cam ve taş kullanılarak inşa edilmiştir. 3.10metre yüksekliğindeki tek katlı, dikdörtgen planlı yapının iç mekanında hareketli paneller kullanılarak değişik mekansal düzenlemeler için serbest kullanım olanağı yaratılmış, dış cephede farklı renklerde mermerler kullanılarak yalın bir estetik yakalanmıştır.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

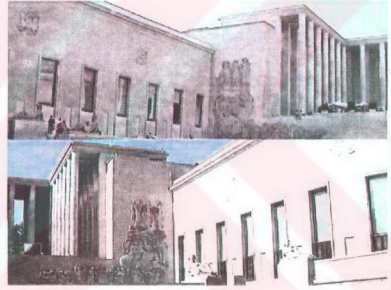
- Mies van der Rohe tarafından tasarlanan ve mimarlık tarihinde “Barcelona Pavyonu” olarak bilinen yapı, geometrik düzenlemesi, yalın hatları, gün ışığını etkin kullanımı ve malzeme seçimleriyle Avrupa’yı saran Bauhaus ve benzeri modern, minimalist akımların öncülerinden biri olmuştur. İşlevsel özelliği geri planda kalan yapı, tekniği, formu ve getirdiği yeni estetik anlayışı ile başlı başına bir sergileme nesnesi olarak algılanmıştır. Yapının iç düzenlemesinde kullanılan mobilyalar da Van der Rohe tarafından tasarlanmış, tasarım tarihinde önemli bir yeri olan çelik-deri malzemeli koltuk da bu tarihten itibaren “Barcelona Sandalyesi” olarak anılmıştır.
- Fuar, şehrin geleceğe dönük planlaması için bir araç olmuştur. Fuar için kente ilk kez metro hattı döşenmiş, hastaneler kurulmuş, köprüler yapılmış, enerji hatları güçlendirilmiştir. Ayrıca fuarın kurulduğu alan sonraki dönemlerde eklenen müzeler, konferans salonları, sergi binaları ile şehrin kültürel ve turistik bir merkezi haline dönüşmüştür. Tüm bu gelişmelerle bağlı olarak Barcelona kenti bu fuar ile bir metropoliten şehir haline gelmiştir.

3.2.12. 1937 PARİS ULUSLARARASI SERGİSİ

OFİS ADI:	Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie Moderne – Modern Sanat ve Teknolojinin Uluslararası Sergisi
SÜRESİ:	24. Mayıs. 1937 – 2. Kasım. 1937
KURULDUĞU YER:	Champ de Mars, Paris/Fransa
TOPLAM ALAN:	105 ha.
KATILIMCI SAYISI:	44 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	31.040.955
GENEL BÜTÇE:	495 milyon FF
ORGANİZATÖRLER:	Edmond Labbé, Paul Leon, Pierre Mortier, Jacques Greber
TEMASI:	Arts and Technics in Modern Life- Modern Hayatta Sanat ve Teknik



FOTOĞRAF 3.11- 1937 Paris Sergisi'nin Genel Görünümü (Luckhurst. 1951. s.153).



FOTOĞRAF 3.12- Modern Sanatlar Müzesi (www.neriscones.org/P3/art4h.html).



RESİM 3.18- Belçika Pavyonu (<http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1937par/belgium.html>).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

- Seine Nehri'nin iki yakasına 8 kilometre boyunca kurulan serginin ana kapısı Concorde meydanına açılmaktadır. Sergi alanında özel otolar, sergi alanını dolaşan trenler ve nehirde gezinti yapan vapurlar bulunmaktadır.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Sergi genel olarak bazı klasik-modern yapılar dışında yalın ve geometrik hatlı, taş-tuğla ya da brüt beton malzemelerle kaplanan, şeffaflıklarla dengelenen yalın cephelere sahip yapılarıyla **modernizm** etkileri taşımaktadır.

▪ Ana sergi yapısı olarak 1878 Paris Evrensel Sergisi için tasarlanmış olan Trocadero Sergi Sarayı mimarları Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau ve Léon Azéma tarafından revize edilmiştir. Orijinal mimari kurgu fazla değiştirilmeden oval kanatların arasındaki ana bina yıkılıp yeni bir merkez salon inşa edilmiştir.

▪ O döneme dek Luxemburg Sarayı'nda saklanan Fransız Ulusal Sanat Koleksiyonu ve Küçük Saray'da bulunan Paris Belediye Koleksiyonu'nun mevcut yapılara sığmaması üzerine sergi hazırlıkları kapsamında bunları barındırmak üzere tasarlanan Modern Sanat Müzesi 1937 Paris Sergisi'nin kente kazandırdığı en önemli mimari öğedir (Madran, 2000c, s.61). Dondel, Aubert, Viard, Dastugue'dan oluşan mimari grubun Neo-Klasik tarzda tasarladığı yapı, yüksek kabartma heykellerle süslenmiş bir havuzun bulunduğu kolonadlı meydana açılan, simetrik aksta iki binadan oluşmaktadır. Penceresiz yüksek yanal duvarlar Alfred Janniot'un toprak ve denizin yüceliğini simgeleyen alçak kabartmalarıyla süslenmiş, cephenin düşey görselliği kolon sıralarını izleyen ince uzun pencerelerle sağlanmıştır. Binanın dış görünüşü klasik Fransız müze mimarisini yansıtmakla birlikte mekan organizasyonu modern tarzın izlerini taşımaktadır.

▪ Alfred Audoul, René Hartwig ve Jack Gérodias tarafından tasarlanan, hava araçlarına ayrılmış olan "Aeronautique Pavyonu"nda bir hava taşıtından esinlenilmiştir. Kesik koni formunda ve saydam bir yaklaşımla tasarlanan yapı, aerodinamik ve hız kavramlarını yansıtmaktadır.

▪ 1900 Paris Evrensel Sergisi için inşa edilmiş olan ve Neo-Barok cephesi ile çağın gerisinde kaldığı düşünülen Grand Palais (Büyük Sarayı)'ın cephesi Madelaine ve Lebout tarafından yenilenmiştir. Yalın bir mimari üslupla tasarlanan yeni cephe, haç şeklindeki planın orta mekanına doğal aydınlatmayı taşıyan ışık pencereleri ile **Art Deco** tarzının en kuvvetli örneklerinden biri olmuştur. Sergide Keşifler Sarayı olarak kullanılan yapı, meteoroloji, nükleer fizik gibi yeni gelişmeye başlayan bilimsel sergilemeler içermektedir.



FOTOĞRAF 3.13- Alman Pavyonu
(faculty-web.at.nwu.edu/art-history/werckmeister/Jan_6_2000/).



FOTOĞRAF 3.14- Sovyet Rusya
Pavyonu
(www.stanford.edu/~gfreidin/courses/147/propart/propart.htm).

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Fransa'da aşırı sağcı oluşumlar, İspanya'da iç savaş rüzgarları, Almanya'da Nazilerin yükselişi, İtalya'da faşizm, borsa krizi gibi dönemin politik olayları ülke pavyonlarına ve sergilemelerine yansımıştır. Bu politik eğilimleri en çok yansıtan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Almanya pavyonları, diktatörlük rejimini anımsatan baskın, sert hatlı ve masif mimari yaklaşımlar sergilemişlerdir. Doğal taş cepheleri, kaideler üzerinde yükselen neredeyse penceresiz masif yapıları, ideolojik alegoriler yansıtan heykelleri ile anıtsal eziciliktedirler.

▪ Albert Speer tarafından tasarlanan Alman Pavyonu girişine Almanya'ya Sovyet akını simgeleyen anıtsal bir heykel yerleştirilmiştir. Bir yanda imparatorluk simgesi kartal, diğer yanda orak ve çekiç politik dışavurumlar olarak yer almışlardır. Dikdörtgen planlı, dar cephesi yine dikdörtgen bir kuleyle belirginleştirilmiş olan pavyonun tasarımında eski tapınaklardan, anıt mezarlardan, kalelerden, değişik dönemlerin kültürlerinden esinlenen eklektik bir yaklaşım sergilenmiştir (Madran, 2000c, s.62).

▪ Sovyet Pavyonu, Sovyet Devrimi'nin 20.yılı kutlamaları için "Çiftçiler ve İşçiler" temalı dev bir heykeli taşıyan devasal büyüklükte bir kaide şeklinde tasarlanan bir anıttır.

▪ İspanya Pavyonu'nda ise 1936'dan beri ülkede var olan iç savaş sergide sunulan kavramsal kurguya da yansımıştır. Bu pavyon mimari özelliklerinden faşizme karşı uyarılar içeren mesajları, Pueblo Picasso'nun Bask bölgesine yapılan Alman hava saldırısı anısına yaptığı büyük duvar resmi "Guernica", ünlü sanatçı Miro'nun yapıtları, folklorik öğeler ve iç savaşın korkunçluğunu yansıtan modern sanat yapıtları ile ilgi çekmiştir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

▪ Serginin temasını yansıtan sergilemelerde kullanılan teknikler, görsel şovlar sonraki Dünya Fuarları için öncü olan eğitici ve öğretici potansiyeli yansıtmaktadır.

▪ Ülkelerin politik yaklaşımlarını, fikirlerini ve rejimlerin mimarlıklarını uluslararası platforma taşıyan fuar bu anlamda Expoların ideolojik mesaj iletme misyonuna önemli bir örnektir.

▪ Anıtsal mimarlık anlayışı (Neo-Klasik üslup) dünyada yaygınlaşmıştır.

▪ Mimarlıkta milliyetçi görüşlerin ağırlık kazanması ile ulusallık vurgusu artmıştır.



RESİM 3.19- Picasso'nun Guernica'sı
(www.european-history.com/picasso.html).

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Sergide hakim olan mimari tarz **modernizmdir**. Bu sadece yapıların mimarisinde değil, endüstriyel tasarım öğelerinde, tema pavyonlarında, iletilmek istenen modernist ideolojide, lanse edilen “modern” dünya fikrinde ve fuar alanı tasarımında da hissedilmektedir.

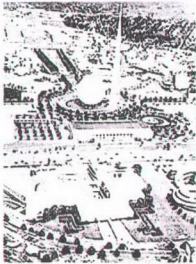
▪ Neredeyse tüm fütüristik, modernist imgeleri içinde taşıyan Trylon ve Perisphere-biçimsel anlamda saf ve kusursuz formlardan oluşmaları, kusursuz renk olan beyaz renkte olmaları, rasyonel olmaları ile- tamamen modernist tasarımlardır. Geleceğin dünyasına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunan Exponun sembolleri, 60 metre çapındaki bir küre olan Perisphere ve 213 metre yüksekliğindeki konik bir kule olan Trylon, “Heliclimb” adı verilen dev bir spiral rampa ile birbirine bağlanmıştır. Ziyaretçi uzun bir yürüyen merdiven ile -o dönem için dünyanın en uzun yürüyen merdiveni-yukarı çıkarak Perisphere’in içindeki iki döner platforma ulaşmaktadır. Buradan kürenin zemininde yer alan Henry Dreyfuss tarafından planlanmış “Democracy” adındaki 2039 yılının ütöpik kentini gösteren diyoramada, etrafında dönen platformun turu boyunca gün doğumundan batımına dek geleceğin kenti izlenmektedir. Turun sonunda canlı müzik seslendiren 1000 kişilik koro üyelerinin gölgeleri çeşitli ışık oyunları ile kürenin iç yüzeyine yansıtılarak büyütülmekte ve izleyiciye giderek yaklaştıkları yanılsaması yaratılmaktadır (Tanju, 2000, s.99).

▪ Fuarın diğer ütöpik sergisi ise General Motors pavyonunda 1960 yılı Amerikas; konutları, kentsel yerleşmeleri, köprüleri, barajları, bunları çevreleyen kırsal alanları ve otoyolları ile öngören hareketli maket “**futurama**”dır. Ziyaretçiler iki kişilik bağımsız kabinlerdeyken, ölçek farklılıkları, yaklaşma/uzaklaşma ve benzeri yanılsamalar yaratılarak, Amerika üzerinde uçuşa simülasyonu gerçekleştirilmekte ve yolculuk farklı kabinlerden farklı perspektiflerde deneyimlenebilmektedir.

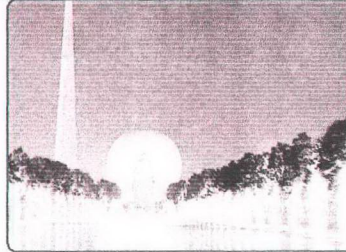
▪ 1939 yılı için sıradan olmayan **otomatik, santralsiz görüşme** AT&T pavyonunda sağlanmıştır. Bir çekiliş sonucunda kazanan ziyaretçi görüşmesini izleyicilerin önünde sahnede gerçekleştirmekte, aynı anda sahne arkasındaki dev bir Amerika haritasından görüşmenin yapıldığı yer ışıkla işaretlenmektedir.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Firma ve tema pavyonlarında modernist ve fütürist eğilimlere gözlenmesine karşın ülke pavyonlarında tarihselci ve klasisist yaklaşımlar hakimdir. Ulusal pavyonların büyük çoğunluğu temadan çok ulusal kültür ve gelenek tanıtımına yönelik sergi, dans, müzik ve beslenme etkinlikleri etrafında biçimlenmektedirler. Döneme hakim olan milliyetçiliğin mimarlık ve diğer kültürel pratikler ile cisimleşmesi temel karakteristiktir.



FOTOĞRAF 3.15- 1939 Fuarı'nın Ger Görünümü (future.newsday.com).



FOTOĞRAF 3.16- Trylon ve Perisphere
(www.pbs.org/wnet/newyork/laic/
episod6f/tonic5/e6_tonic5.htm).

3.2.13. 1939-1940 NEW-YORK DÜNYA FUARI

OFİS ADI:	New York World's Fair 1939-1940 – 1939-1940 New York Dünya Fuarı
SÜRESİ:	30. Nisan. 1939 – 27. Ekim. 1940
KURULDUĞU YER:	Flushing Meadows Çöplüğü, Queens, New York/Amerika
TOPLAM ALAN:	500 ha.
KATILIMCI SAYISI:	60 ülke, 33 eyalet
ZİYARETÇİ SAYISI:	44.933.000
GENEL BÜTÇE:	18.7 milyon \$
ORGANİZATÖRLER:	Grover Whalen, George A.McAneny, Harvey D.Gibson
TEMASI:	<p>Building the World of Tomorrow- Geleceğin Dünyasını Kurmak</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Sergi temasıyla önceki fuarlardan farklı olarak, açıkça kültürel ve küresel anlamda insanlığa ilişkin öğelere yönelişi ortaya koymaktadır. Temanın kavramsal çerçevesi içinde konut ve kentsel tasarım sergisi yer almaktadır. ▪ Serginin açılışı Georhe Washington'un New-York'ta ülkenin ilk başkanı olarak göreve başlamasının 150.yıldönümü ile çakıştırılmıştır.
ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:	<p>Serginin mimari sembolleri 60metre çapındaki bir küre olan Perisphere ve 213 metre yüksekliğindeki konik bir yapı olan Trylon'dur.</p>
GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sergi hem tematik, hem coğrafi anlamda eğlence, iletişim ve çalışma sistemleri, toplumsal ilgi alanları, besin, hükümet, tıp ve toplum sağlığı, bilim ve eğitim, ulaşım olmak üzere 7 bölüme ayrılmış ve beyaz rengi tema merkezinin rengi olarak kabul edilmiştir. Sergide genel olarak geleceğe dönük ütopyik sergilemelere yer verilmiştir. Fuarda ülke pavyonlarının dışında ünlü firmaların pavyonları da sayıca fazladır. ▪ Amerika'daki toplumsal yaşamın temeli olan tüketim toplumunun kurulması, üretimin ve tüketimin standartlaşması, bilimi ve teknolojiyi ön plana çıkartan, geleceği yaratacağı düşünülen sistemin yansıtılması fikirleri doğrultusunda fuar, ideolojik bir gösteri platformu haline çevrilmiştir. ▪ Alınan diğer tasarım kararları ile fuar tasarımı; insanları dönüştüren ve yönlendiren bir makine gibi işleyen, standart tüketiciyi oluşturmak adına her türlü aracı kullanan ve fikirlerini empoze eden bir konseptte gerçekleştirilmiştir. Fuar boyunca gerçekleştirilen didaktik sergilemeler, televizyon yayınları, yeni ürünler, kişiler, fikirler, ilerlemeye, teknolojiye ve bilime olan inancı pekiştiren imge ve ikonlar, filmler, makineler ile ilişki içindeki mutlu insanların canlandırıldığı teatral düzenlemeler hep tüketici oluşturmaya yönelik olarak makineleşmeyi, üretim ve otomasyon süreçlerinin getirdiği olumlulukları lanse etmek üzere tasarlanmışlardır. Pozitivizme, bilime ve bilimsel gelişmeye, teknolojiye olan inanç tüm sergileme alanlarında tekrar tekrar vurgulanmaktadır.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

▪ 1939 New-York Dünya Fuarı'nı ilginç kılan, onu önceki ve sonraki fuarlardan ayıran temasıdır. Tema, 1939 yılında Amerika'da toplumsal yapının en belirleyici faktörü olan, kitlesel seri üretime, ürünün standardizasyonuna ve makineleşmeye dayanan fordizm ve taylorizm ilkeleri etrafında örgütlenen toplumsal sistemi yansıtmaktadır (Tanju, 2000, s.95). Sergi bu bağlamda geleceği kurmak sloganının kurucu öznesi olan "kurumsal Amerika"nın, üretim sistemini, bu sistemin üzerine oturduğu bilimsel ve teknolojik gelişmeleri ve sistemi besleyen büyük sermaye işletmelerini, kamu örgütlenmelerini, kooperatifleri, sendikaları, sivil girişimleri, üniversiteleri ve araştırma kurumlarını içermektedir.

▪ Reklamcılık ve iletişim sektörleri ön plana çıkmış, endüstriyel tasarım yeni bir tasarım tipi olarak belirmiştir. Fuara ağırlığını koyan bu dal, rasyonel tasarım yönteminin sade çizgileri ve yalın biçimleri ile hem fordist üretim tarzı ile hem de fuarın mimarisinde yaygın olarak kullanılan modernizm ile uyum sağlamıştır.

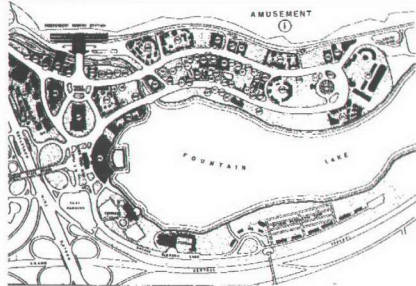
▪ **"Geleceğin dünyasını kurmak"** temalı 1939 New-York Dünya Fuarı ilk olarak geleceğin dünyasına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunan ve temayı uygulayabilmek için döneminin teknolojisinin son olanaklarından faydalanan sergileme yaklaşımlarıyla sonraki Dünya Fuarları için örnek olmuştur. Fuarın temel hedefi, üreticileri temsil etmekten çok fuarı gezen tüketicileri bilinçlendirmektir. Verilmek istenen mesaj geleceğin dünyasının kurtuluşunun ancak demokrasi ilkeleri altında işleyen tüketim toplumu ile mümkün olduğudur (Tanju, 2000, s.98). İlk kez bir dünya fuarı önceden belirlenmiş bir ideoloji üzerine, tüm öğeleriyle tamamen, temasını ve mesajını iletmeye yönelik tasarlanmıştır. Sonraki Dünya Fuarlarında da teknolojinin son olanaklarını kullanan sanal ve ütopya sergilemeler mekan tasarımıyla birleştirilerek kullanılmaya devam etmiş, bu da Dünya Fuarlarının ideolojik mesaj ileten, eğitici ve öğretici karakterlerini kuvvetlendirmiştir.

▪ Küreselleşen şirketlerin de ülkelerden bağımsız olarak bireysel pavyonlarla katılmaya başladıkları ilk Dünya Fuarı olma özelliğini taşımaktadır. 1939 fuarı tanıtılan yeni teknolojiler ve malzemeleri açısından önem taşımaktadır.

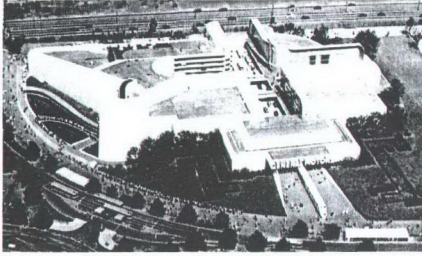
▪ Televizyon, üç boyutlu filmler, pleksiglas, fiberglas, bakalit, florasan lamba, naylon, 5000 yıl sonrasında yeni nesil tarafından bulunmak üzere toprağa gömülen zaman kapsülü gibi yeni keşifler sergilenmiştir (Madran, 2000c, s.62).



FOTOĞRAF 3.17- Trylon ve Perisphere
(xroads.virginia.edu/~1930s/DISPLAY/
39wf/tpmapimage.htm).



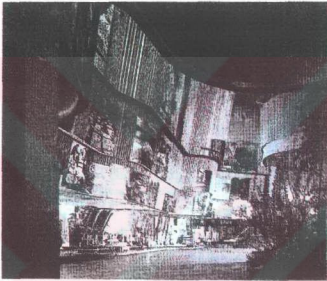
ŞEKİL 3.7- Yerleşim Planı
(www.jimcrowhistory.org/
images/fair3.pdf).



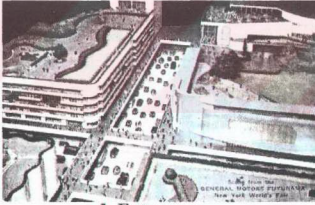
a. General Motors Pavyonu



b. Futurama



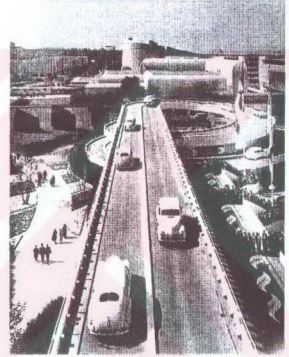
c. Fin Pavyonu



d. Futurama



e. Japonya Pavyonu



f. Ford Firması Pavyonu



g. Democracy

TABLO 3.6- 1939 New York Dünya Fuarı'ndan Görünümler

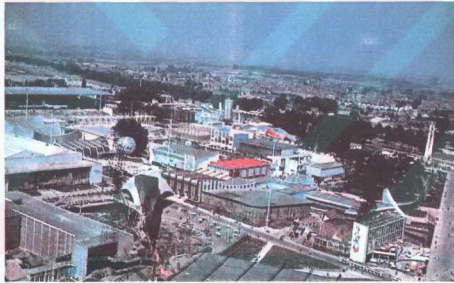
3.2.14. 1958 BRÜKSEL DÜNYA FUARI

OFİS ADI:	Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles – Wereldtentoonstelling Brussel 1958 – Brüksel Evrensel Sergisi
SÜRESİ:	17. Nisan. 1958 – 19. Ekim. 1958
KURULDUĞU YER:	Heysel Park, Brüksel/Belçika
TOPLAM ALAN:	200 ha.
KATILIMCI SAYISI:	51 ülke, Birleşmiş Milletler gibi uluslararası organizasyonlar, özel firmalar
ZİYARETÇİ SAYISI:	41.454.000
GENEL BÜTÇE:	2.530.500.000 FB
ORGANİZATÖRLER:	Grover Whalen, George A.McAneny, Harvey D.Gibson

TEMASI:

Evaluation of the World for a More Human World – Daha İnsani bir Dünya İçin Gelişim

▪ “Atom Çağının Fuarı” olarak anılan fuar, “dünyaya insanlığını geri vermek” teması çerçevesinde yıkıcı etkisiyle bilinen atom enerjisinin, insanlığın yararına kullanılması konusunu ele almış, “gelişim” ve “insanoğlu” anahtar sözcükleri üzerine kurulmuştur. Antropolojik bir bakış açısıyla teknolojik gelişimleri değerlendirmektedir.



FOTOĞRAF 3.18- 1958 Brüksel Fuarı'ndan Genel Görünüm

(http://personal.udri.udayton.edu/klosterm/Guest_Klosterman/GKfair3.JPG).



ŞEKİL 3.8- Vaziyet Planı (<http://geocities.com/expo58/>).

ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:

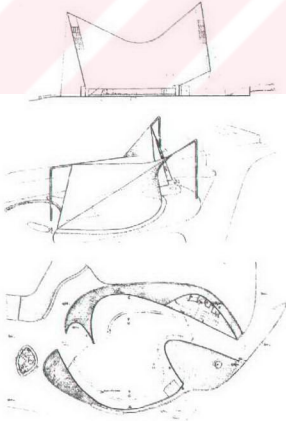
▪ Serginin temasını görselleştiren simge olan “Atomium” 165 milyar kez büyütülmüş bir demir molekülüdür.

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

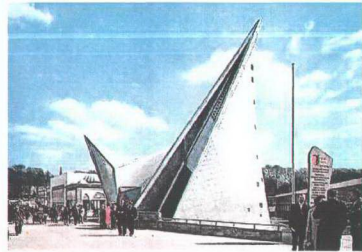
▪ Sergide endüstriyel ürünlerin yanı sıra tiyatro gösterileri, dans resitalleri ve konserler gibi kültürel aktivitelerin çokluğu dikkat çekmektedir.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

- Serginin genel mimarisinde, dönemin **enternasyonal stile** yönelik eğilimlerine paralel olarak parabolik formlar, asma, gerilimli membranlar, asal geometrik formların kullanımı, uçan konsol saçaklar, strüktürün okutulması, çelik strüktür ile camın birlikteliği ve transparanlık ön plandadır. Teknolojinin gelişimiyle, çelik strüktür ve yeni kaplama malzemeleri, kubbesel plaklar yoğun olarak kullanılmaktadır.
- Dupuis ve Bontridder tarafından tasarlanan Büyük Saray'ın(Grand Palais) 60 metre yüksekliğindeki, 150 metre genişliğindeki parabolik giriş alınlığı üzerinde ülke bayraklarına yer verilmiştir.
- Atom enerjisinin barışçıl amaçlarla kullanımına dikkat çekmek isteyen André Waterkeyn tasarımı atomium, atomun dokuz kristalini gösteren, aynı zamanda bazıları sergi salonu olarak kullanılan 9 kürenin birbirine bağlanmasıyla oluşturulmuştur. Ziyaretçiler küreler arası bağlantı görevi gören tüp geçitlerin içindeki yürüyen merdivenlerle bir sergiden diğerine geçebilmektedirler. 5m/sn ile Avrupa'nın en hızlı asansörünün ve satte 3000 kişiyi taşıyabilen Avrupa'nın en uzun yürüyen merdiveninin kurulduğu yapıda nükleer enerjinin barışçıl amaçlarla kullanımına yönelik sergilemeler yer almaktadır.
- Mimar J.Van Doosselaere tarafından tasarlanan Mühendislik Pavyonu, exponun en ilgi çeken ikinci yapısıdır. Küresel bir kabuğa saplanan, 80 metre uzunluğunda ve yerden 60 metre yüksekliğinde, ok şeklindeki beton kabuk ve ona asılan bir köprü, su elemanının üstünden gelen ziyaretçileri girişe taşımaktadır.
- Serginin genel mimarisinde modern akımın bir devamı niteliğinde olan enternasyonel stil hakimdir. Ortak sergilemeler için ayrılan Uluslararası Bilim Salonu ve Uluslararası Sanat Salonu'nda "Modern Sanatın 50 Yılı" ve "İnsan ve Sanat" en çok ilgi gören sergilemeler olmuşlardır.
- Su ve Hava Pavyonu'ndaki tematik sergilemeler sonraki yıllarda gündeme gelecek olan ekolojik sorunlar ve çevresel öngörüler içermektedir.



ŞEKİL 3.9- Philips Pavyonu
Planları
(Madran, 2000c. s.64).



FOTOĞRAF 3.19- Philips Pavyonu
(<http://www.atomium.be/HTML/site/EN/AlbumPhoto>).

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Le Corbusier tarafından tasarlanan Philips pavyonu, Kodak, IBM, Larousse, Hachette, Coca-Cola, Solvay gibi ünlü firmalar özel pavyonlarla katılmışlardır. Ülke pavyonlarında genel olarak enternasyonal stilin etkileri ile şeffaf, yalın strüktürler, beton, çelik ve cam malzemelerin dışavurumu, pilotilerle yerden yükseltilmiş yapılar, strüktürel kabuklar gözlenmektedir. Doğu ülkelerinde dahi geleneksel mimariyi kopyalayan tarihselci yaklaşımlar çok azdır.

▪ Sergide en çok ilgi çeken pavyonlardan biri olan, Le Corbusier tarafından Philips şirketi için tasarlanan hiperbolik paraboloid formundaki Philips Pavyonunda yer alan 8 dakikalık, insanlığın gelişimini dramatik bir öykü biçiminde anlatan “elektronik şiir” adlı sergileme, müzikle ilgili en son gelişmeler ışığında ses ve projeksiyon olanakları yaratan elektronik araçlarla ekranlara yansyan film kurguları ve akustik tekniklerle elektronik bir müzik oluşturulmuştur. İç mekanda üzerine audio-visual, siyah-beyaz film kurgularının yansıtıldığı mekan derisinin iç yüzeyi, elektronik aygıtlarla donatılmıştır. Büyük ekranlarda farklı zamanlarda devreye giren renkli ışıklar imajların siyah bölümlerini renkli göstermekte buna manyetik bir teyp cihazıyla sağlanan elektronik bir müzik eşlik etmektedir. Ziyaretçiler çeşitli ses kaynaklarını ve sesin iniş-çıkışları algılayabilmekte ve eğrisel yüzeylerden müziğin yansmasıyla mekanı küçük ve boğucu ya da bir katedral kadar ferah hissedebilmektedirler. Görsel ve akustik sunumun birbirine uyum içinde devam ettiği gösterimde savaş gösterilerine marş ritminde bir müzik eşlik ederken, “tanrılar” bölümü iç çeken bir insanın sesleriyle başlamaktadır. Kompozisyon bebek resimlerine uğuldayan sirenler ve uçak-savar sesleri eşlik ederek son bulmaktadır. Tüm bu kurgunun tek amacı, kişinin algılama sürecini yoğunlaştıran yalın bir kabuk içinde, mekanı zenginleştirmek.

▪ Sıkça yinelenen bir tema olan “köyler” Brüksel Fuarında da önemli bir yer tutmuş, Ortaçağ ve sonrasına ait önemli Flaman yapılarından oluşan 150 evlik bir köy kurulmuştur.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

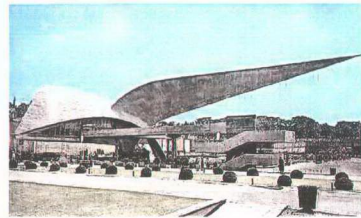
▪ Hümanist bir bakış açısını yansıtan sergi, “enternasyonal stil”i başlatan ve dünya mimarlığına yayılmasını sağlayan fuar olarak kabul edilmektedir (Madran, 2000).

▪ Dünya Fuarlarının temaları bu fuardan sonra kültür ve sanat alanından insana ve dünyanın iyileştirilmesine yönelmiştir.

▪ Corbusier Philips Pavyonunda, kişinin mekansal yaşantısına ses, renk, ritim gibi somut, madde-dışı elemanları da katmış, sadece mekanı örten ve çevreleyen bir kabuk içinde kişinin duyu organları aracılığıyla mekan duygusunu oluşturmasını sağlamış, mekan ve insanın birbirinden bağımsız iki varlık olmadığını yansıtmaya çalışmıştır (Gürel, 1970, s.26). Bu vaklasım mekânın farklı bir kullanım alternatifini sunduğu için önemlidir.

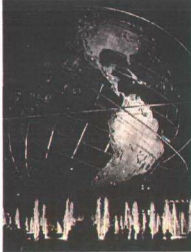
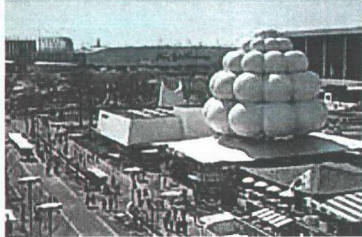


FOTOĞRAF 3.20- Atomium
(Madran, 2000c, s.63).



FOTOĞRAF 3.21- Mühendislik Pavyonu
(<http://www.atomium.be/HTML/site/EN/AlbumPhoto>).

3.2.15. 1964-1965 NEW-YORK DÜNYA FUARI

OFİS ADI:	BIE tarafından bazı formaliteleri yerine getirmediği için kabul edilmeyen fuar, literatürde 1964 New-York World's Fair – 1964 New York Dünya Fuarı olarak adlandırılmaktadır.
SÜRESİ:	22. Nisan. 1964 – 17. Ekim. 1965
KURULDUĞU YER:	Flushing Meadows-Corona Park
TOPLAM ALAN:	260ha.
KATILIMCI SAYISI:	28 ülke, 24 eyalet
ZİYARETÇİ SAYISI:	51.607.000
GENEL BÜTÇE:	21 milyon \$
ORGANİZATÖRLER:	Robert Moses, William E.Potter, William Whipple, Thomas J.Deegan, Charles F.Preusse
TEMASI:	<p>Man in a Shrinking Globe in an Expanding Universe – Genişleyen Evrendeki Daralan Dünyada İnsan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Tematik sergilemelerde “bin yıllık süreç” alt başlığında bilim ve teknolojinin insanlığa getirdikleri sergilenmektedir. Aynı zamanda İngiliz kuvvetlerinin Hollandalılar’ı kontrol altına almasının 300.yılına denk getirilmiştir.
ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:	<p>Üzerine çelik levhalardan yapılan kıta parçalarının kaplandığı çelik strüktürden oluşturulmuş bir küre formunda,42 metre yüksekliğinde, Gilmore Clarke tarafından tasarlanan Unisphere, uzay çağına girilen dönemde ilk yapay uyduya adanmıştır.</p>
GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fuarda, tema pavyonları bulunmamaktadır. AncakABD’nin büyük firmaları olan General Motors, Ford, Chrysler, IBM ve The Bell System gibi şirketlerin pavyonlarında geleceğe dair öngörüler, bilim ve teknolojinin desteği ile insanın diğer insanlar için yarattığı daha iyi hayat koşulları ve çevre kurma çabaları yer almaktadır (Aru, 1970, s.32). 27 metre yükseklikten giden ve fuar alanının algılanmasını sağlayan elektrikli bir ray (“monorail”) kurulmuştur.
	
FOTOĞRAF 3.22- Unisphere Gece Görünümü (http://www.cgsd.com).	FOTOĞRAF 3.23- Genel Görünüm (http://www.cgsd.com/r1atham/NYWorldFair/DavTour.htm).

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Sergi yapılarının mimarisine bir kaos hakimdir. Yumuşak ya da sert hatları olan, ağırbaşlı ya da çılgın, fütüristik ya da pop-art gibi farklı stillerde yapılar yer almıştır (<http://naid.spsr.ucla.edu/ny64fair/map-docs/buildingfair.htm>).

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Özel şirketlere ait pavyonlar modern tarzdaki tasarımları ve iç mekanlarındaki sergilemeleriyle dikkat çekmişlerdir.

▪ Coca-Cola Pavyonu, Disneyland benzeri tasarımıyla çocukların oldukça ilgisini çekmiştir. Pavyon, yeni uluslar arası birleşmeleri kutlamaya yönelik, “burası küçük bir dünya-Unicef’e merhaba” teması doğrultusunda tamamen çocuklara yönelik hazırlanmıştır.

▪ Eero Saarinen tasarımı yumurta şeklindeki IBM pavyonu, Charles Eames’in 14dia, film makinesi, özel ses ve ışık efektleri kullanarak hazırladığı 12dakikalık insan beyninin sorunları nasıl çözüldüğüne soyutlayan gösterimini içermektedir.

▪ Walt Disney tarafından tasarlanan “rotond” görünümündeki 22 katlı Ford pavyonunun çevresinde son teknolojileri deneme olanağı sağlayan bir otomobil alanı yer almaktadır. Dairesel plana oturan cam yapının etrafını 65 adet dev kolon çevrelemektedir.

▪ General Motors, 1939 Dünya Fuarı’ndaki sergilemesinin devamı niteliğinde gerçekleştirdiği “Futurama”da geleceğin kenti; sualtına yönelen yaşam, çöllerin değerlendirilmesi gibi bilimsel mesajlar da veren canlandırmalarla, dev gökdelenler, yürüten yollar, şehir içi havalimanları, hızlı trenler gibi modern yaşamın teknolojik yönelimleriyle ifade etmiştir (Madran, 2000c, s.64). Aynı pavyon içinde yer alan “Gelişim yolu” isimli sergilemede yeni plastik ve metal kullanım alanları, otomobil teknolojisindeki son gelişmeler sergilenmiş, bant halinde hareket eden otomobillere binen seyirciler geleceğin büyük kentlerini büyük maketlerde, ışık oyunları arasında seyretmişlerdir.

▪ Vatikan Pavyonu’nda Michelangelo’nun Pieta’sı ve İspanyol Pavyonu’nda Goya ve Velazquez’in başyapıtlarının yer aldığı sergilemeler yer almaktadır.

▪ 19.yüzyıl Belçika Köyü bir kent merkezi, 15.yüzyıl kilisesi, 100 konut, bir kanal ve bir köprü, dükkanlar, caddelerde dans eden folk dansçıları ile canlandırılmıştır.

▪ General Electric tarafından hazırlanan pavyonun teması “elektrik gücü ile gelişme” ve “atom enerjisinin yararları”dır. Bir kubbenin iç yüzeyinde yer alan ekranda elektriğin gücü, fırtınalar ve güneş enerjisinin elektrik üretiminde kullanımı, elektriğin geçmiş ve geleceği hakkında filmler gösterilmektedir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

▪ Ülke ya da özel şirket pavyonlarında, kendileri tarafından belirlenen alt temaları, teknolojinin son olanaklarının kullanılarak canlandırmalar ve soyutlamalarla yaratılan sergilemeler ve bunun mekansal kurgu ile birleştirilmesi sonraki Dünya Fuarlarına öncül olmuştur.

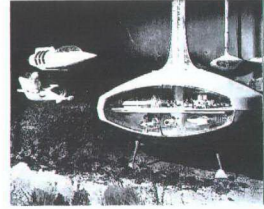
▪ O döneme kadar kurulan Dünya Fuarlarının alan boyutu olarak en büyüğüdür.

▪ Bilgi çağında bilgisayarlar, uzay araştırmaları, nükleer enerjinin gücü gibi yeni çağın özelliklerini vurgulayan sergilemelerde verilen mesaj çevresel ve sosyolojik mesajlarda biraz daha uzak, halkı eğitmeye ve başlayan yeni çağa bağlı olarak bilgilendirmeye yöneliktir.

▪ 1939 Dünya Fuarının idealist ve fütüristik kurgusuna koşut olarak 1964 Dünya Fuarı, teknoloji ve bilim ile insanlığın geldiği noktaya saygılı bir bakış sunmaktadır.



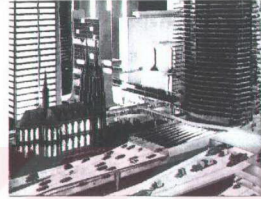
a. IBM Pavyonu



b. Futurama



c. General Electric Pavyonu



f. Futurama



d. General Motors Pavyonu



g. Chrysler Pavyonu




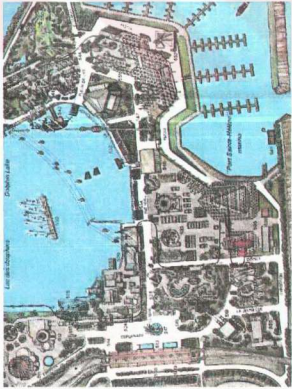
e. Ford Pavyonu



h. Belçika Köyü

TABLO 3.7- 1964 New York Dünya Fuarı'ndan Görünümler

3.2.16. 1967 MONTREAL EXPOSU

OFİS ADI:	Canadien World Exhibition – Kanada Dünya Sergisi
SÜRESİ:	28. Nisan. 1967 – 29. Ekim. 1967
KURULDUĞU YER:	Ile Saint-Helene Island ve Ile Notre Dame Island, Montreal/Kanada
TOPLAM ALAN:	408 ha.
KATILIMCI SAYISI:	61 Ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	54.992.000
GENEL BÜTÇE:	274 milyon C\$
ORGANİZATÖRLER:	H.E.Pierre Dupuy, Robert F.Shaw, Jean Drapeau
TEMASI:	<p>“Man and His World Land” – “İnsan ve Dünyası”</p> <ul style="list-style-type: none"> İnsanı konu alan teması ile, “Daha iyi bir dünya yaratabiliriz” başlığı altında iyimserlik mesajları veren bir expodur. Ülkeler tema çerçevesinde geçmiş zamanların ve geleceğin uygarlıklarını canlandırmaya, insanlığın geleceğe yönelik ümitlerini ve ideallerini ifade etmeye çalışmışlardır. Aynı zamanda Kanada'nın konfederasyon olmasının 100.yıldönümüne denk gelmektedir.
ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:	<ul style="list-style-type: none"> Serginin en akılda kalan yapıları, mimarlık tarihi için de önemli örnekler olan, Fuller'in jeodezik kubbesi, Otto'nun gerilimli çadır örtüsü ve Safdie'nin bir toplu konut denemesi olan “Habitat”tır.
<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div>	
<p style="text-align: center;">FOTOĞRAF 3.24- 1967 Exposun'un Genel Görünümü (www.stefford.com/iimsr/montreal.htm).</p> <p style="text-align: right;">ŞEKİL 3.10- Vaziyet Planı (www.lib.umd.edu/.../galleries/1967mon/laronde.html).</p>	

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

▪ St.Laurent nehri üzerindeki iki yapay adanın üzerine kurulmuştur. Teması ile bağlantılı olarak “Kentte İnsan”, “İnsan ve Sağlık”, “İnsan Evreni Sorguluyor”, “İnsanın Yaratıcı Dehası”, “Eserini Yaratın İnsan”, “İnsan ve Tarım” adında tema pavyonları bulunmaktadır. Tema Pavyonlarında verilmek istenen mesaj, “İnsan olmak, taşını koyarken dünyanın kurulmasına katıldığını hissetmektir”.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Tema pavyonlarında belirli senaryolar dahilinde insanın kendisini daha iyi tanımasına yönelik sergilemeler yer almaktadır. İnsan beyninin nasıl çalıştığı, dünya kabuğu ve jeolojik olanaklardan insanın nasıl yararlandığı, astronomik gelişimler, akvaryumlardan oluşan bir sergileme içinde denizler, cam köprüler üzerinde gezilerek dolaşan kutup bölgeleri, bilimsel ve endüstriyel gelişimlerin yansıtıldığı dev perdeler, teknolojik makinelerin çalışırken görülebileceği mekanlar, insan organlarının küçük maketlerinin bulunduğu pavyonlar gibi sergileme bölgeleri içinde dolaşan ziyaretçiler ışık, mekan, ses ve teknolojinin de yardımıyla evren ve insan hakkında bilgilenmektedirler. Bu sergilemelerde soyut kavramlar ya da bilimsel ve teknolojik olaylar insanın daha net bir biçimde anlayabilmesi için mekansal tasarım ile bütünleştirilerek canlandırılmaya çalışılmıştır.

▪ Daha çok mekanı daha az malzeme kullanarak kapatmak ilkesi Exponun mimarisine hakim olmuştur. Daha sonraları dünya mimarlığına da yayılan bu anlayış ile birlikte mimarlar estetik bir mimari yaratma arzusuyla ilginç denemelerde de bulunmuşlardır. Alüminyum, plastik gibi malzemeler ve kompleks teknikler kullanarak “space-frame” konseptinde esnek mekanlar tasarlamışlardır.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

▪ Bazı İskandinav ve Afrika ülkeleri haricinde tüm ülkeler kendi pavyonlarını kurmuşlardır.

▪ Uzun yıllardan beri Buckminster Fuller’in üzerinde çalıştığı alüminyum ve pleksiglastan oluşan jeodezik kubbe bu teknolojinin son noktası olarak A.B.D pavyonunda ilk kez daha büyük boyutlarda ve daha az malzeme ile gerçekleştirilmiştir. İç yüzde altıgen, dış yüzde üçgenlerden oluşan tabakalı kabuk, güneş ışınlarının dengeli bir biçimde dağılmasını sağlayan bir sistem içermektedir.

▪ Frei Otto’nun Almanya Pavyonu olarak tasarladığı sınırlı ölçülerini aşan gerilimli çadır örtüsü, 8 tübüler basınç direği üzerine oturmaktadır.

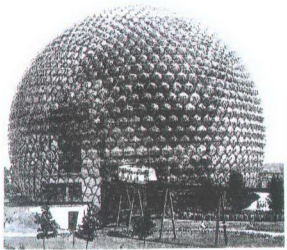
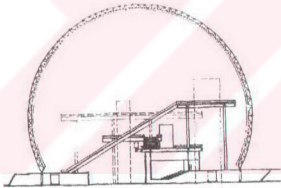
▪ 1967 Exponun en hatırlanır sunumlarından biri ise Moshie Saffie tasarımı olan “Habitat”tır. Deneysel bir yaklaşımla tasarlanan konut bütünü, betonarme prefabrik modüllerden oluşmaktadır. Bir odalı yaşam birimlerinden, dört odalı, balkonlu, bahçeli tasarımlara kadar 15 farklı uygulama planı dahilinde 354 adet betonarme yapı modülü kullanılarak biraraya getirilmiştir. Exponda 158 dairesel bir uygulaması yer alan ve bahçeli konut birimlerinden oluşan bu tasarım kentsel yerleşimde olmasına rağmen özel mülkiyet, temiz hava, gün ışığı ve kent dışı mekanın bulunduğu bir yaşantı sunmakta ve Exponun “daha iyi bir dünya yaratabiliriz” temasıyla da uyum sağlamaktadır.

▪ Sovyetler Birliği’nin “uzay ve nükleer enerji” adlı sergisi, “Laterna Magica” adlı film gösterimiyle Çekoslovakya Pavyonu, ahşap bloklardan yapılmış zigguratı anımsatan çatısı ile Japonya Pavyonu oldukça ilgi çeken pavyonlardır.

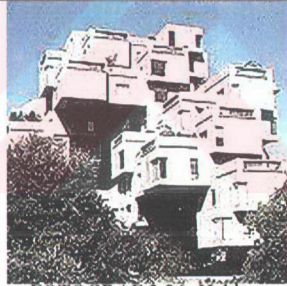
▪ Fransa Pavyonu’nda Ortaçağ döneminden o güne uzanan perspektifteki sanat yapıtları sergilenmiş, La Ronde olarak adlandırılan geniş bir eğlence parkı kurulmuştur.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- İnsanı konu alan temasıyla Dünya Fuarlarının çıkış noktası olan teknoloji ve sanayi odaklı sergilemelerden insanlara ve doğaya yönelen ilgi alanını her etkinliğiyle somutlaştırmıştır.
- Geleceğe yönelik teknolojilerin sunumunun televizyon, ışıklandırma, filmler, projeksiyon gösterileri gibi simgesel yollarla ifade edilmesi Expoların karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir.
- B.Fuller'in jeodezik kubbesi ve F.Otto'nun gerilimli çadır örtüsü uzun yıllardan beri kuramlanan, teknisyen ekiplerince araştırılan sistemlerin malzeme ve hesaplama yönünden ulaştıkları en son sınırı somutlaştırmaktadırlar. İki tasarımda da temel hedef en basit, ekonomik ve en fazla uygulama alanı sağlayabilecek strüktürel sistemlerin geliştirilmesidir (Gürel, 1970, s.28). Daha önce denenmiş strüktürler olmakla birlikte bu iki yapı Expoda yer aldıktan sonra **mimari ve strüktürel birer prototip oluşturmuşlardır**.
- M.Safdie'nin Habitat'ı, prefabrike ve kolay uygulanabilir sistemine rağmen, farklı plan şemaları sağlayan ve monotonlaşmayan mimari tasarımı ile teknoloji ve insanı bir araya getiren yaklaşımları simgelemektedir.
- Expoda yer alan bu yapılar, **Expoların teknolojik gelişimlere ivme kazandıran, deneme ve uygulama olanağı yaratan mekanlar olduklarını kanıtlayan örneklerdir**.
- Dünya Fuarları bu fuardan sonra "**Expo**" adı ile çağırılmaya başlamışlardır.
- İlk defa birbirinin devamı niteliğinde alt başlıklara ayrılmış tema pavyonlarından oluşan tematik alan tasarlanmıştır. Bu yaklaşım sonraki Expolarda da devam etmiştir.



FOTOĞRAF 3.25- ABD Pavyonu
(Madran, 2000c, s.66).



FOTOĞRAF 3.26- Habitat
(http://www.greatbuildings.com/buildings/Habitat_67.html).



FOTOĞRAF 3.27- Almanya Pavyonu
(www.flair-twl.de/studienarbeit.htm).

3.2.17. 1970 OSAKA EXPOSU

OFİS ADI:	Japan World Exposition Expo'70 – Japon Dünya Fuarı
SÜRESİ:	15. Mart. 1970 – 13. Eylül. 1970
KURULDUĞU YER:	Senri Hills, Osaka/Japonya
TOPLAM ALAN:	330 ha.
KATILIMCI SAYISI:	77 ülke, 4 uluslararası organizasyon
ZİYARETÇİ SAYISI:	64.219.000
GENEL BÜTÇE:	52.400 milyon yen (146 milyon \$)
ORGANİZATÖRLER:	H.R.H. Crown Prince Akihito, Eisaku Sato, Toru

TEMASI:

“Progress and Harmony for Mankind”– “İnsanlık İçin İlerleme ve Uyum”

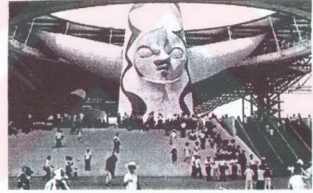
- Alt temalar : “yaşamdan daha fazla zevk alma”, “doğanın daha iyi kullanımı”, “yaşamın daha iyi düzenlenmesi”, “karşılıklı anlayışın artması” olarak belirlenmiştir.
- Japonya'nın dünya ekonomisi ve teknolojisinde gittikçe artan önemini yansıtan expo, insanın teknolojiye uyum zorlukları ve teknolojinin yıkıcı etkilerini de vurgulamaktadır.

ÖNEMLİ SEMBOLLERİ:

Serginin sembolik yapısı içinde 120 metre yüksekliğindeki Expo Kulesi ve Güneş Kulesi'nide barındıran Festival Plaza'dır.



FOTOĞRAF 3.28- 1970 Festival Plaza
(homepage1.nifty.com/im/ r3/p61/indexe.html).



FOTOĞRAF 3.29- Güneş Kulesi
(http://alamo.nmsu.edu/~nbrewer/brewpic1.html).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

- **Asya'daki ilk dünya fuarı** olan Osaka exposunda estetik yeniliklerden çok robot teknolojisi,ay taşları gibi teknolojik yeniliklere yer verilmiş, 21.yy ütopyalarına yaklaşan sergilemeleriyle dikkat çekmiştir (Madran, 2000b, s.72).
- Exponun genel planlaması ülke pavyonları, idari binalar, peyzaj düzenlemeleri olmak üzere dört ana gruba ayrılmıştır. Yerleşim düzeninin ağırlık merkezini, Tematik Alan ve uzay kafes giriş örtüsü ve Expo Kulesi oluşturmaktadır. Bu merkezden birer dal gibi dağılan hareketli yaya tüpleri, monoray trenleri, yürüyen merdivenler ile ziyaretçiler pavyonlara ulaştırılmaktadır. Tematik alan ayrıca, gelecekte yükselecek olan bir kentin merkezi olarak tasarlanmaktadır.
- Amblemine paralel olarak plansal kurgusu beş kıtayı ifade eden beş yuvarlak (ortadaki yuvarlak Japon bayrağını temsil etmekte) ve yuvarlakların dışa bakan kenarlarındaki boşluklarla tüm amblem Japonya'nın ulusal amblemi olan kiraz çiçeğini hatırlatmaktadır.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

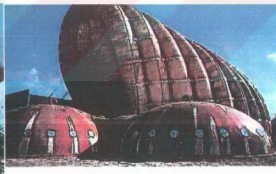
▪ Mimari yapılarda gerilimli membran, şişme, uzay kafes kiriş, jeodezik kubbe gibi çok farklı strüktürlerin son örnekleri bir arada yer almaktadır. İçlerinde kitsch düzeyine varan mimari denemeler yer almakla birlikte, yapıların bir çoğu geleceğe dönük düşünce ve yapı teknolojisi açısından öncü olmuşlardır.

▪ Kenzo Tange tarafından tasarlanan tema pavyonu ve festival alanının üstünü bir uzay kafes kirişin üstündeki çift tabakalı şişme yastıklar örtmektedir. Uzay strüktür ilk kez “örtme” fonksiyonunun dışında, boşluklarında, aydınlatma, ısıtma, akustik aygıtlar, plastik yaşama kapsülleri gibi teknik ya da sergilemeye ait elemanları barındırma görevini de yüklenmiştir. Televizyon kayıtları, ışıklandırma ve diğer bazı hizmetleri denetleyen, kendi kendine hareket edebilen dev robotlar, geleceğe yönelik teknolojileri simgelemektedir. Yüksek bir uzay kafes strüktürden oluşan ve bir hayat ağacını simgeleyen Expo kulesi tematik alanı tamamlamakta ve asansörler ile ziyaretçileri seyir platformlarına, sergi kapsüllerine ulaştırmaktadır.

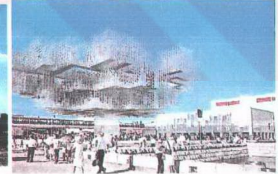
▪ Teması “insanlık için ilerleme ve uyum” olan Japonya Exposunda tema alanında düzenlenen sergilemenin amacı, insanın dünyaya gelişindeki başlangıcını göstererek ve varoluş nedenini ortaya koyarak iç dünyasındaki huzuru yakalamasını sağlamaktır. Zemin kattaki “Geçmişin Dünyası; insan neslinin ve kültürünün öyküsü” başlıklı sergilemede dünyanın başlangıcı ve hayatın kökeni, karanlık bir ortamda ışık efektleri ve film gösterileri ile anlatılmıştır. Karanlık ortamda çeşitli aydınlatma teknikleri ve ses teknolojileri kullanılarak molekülleri ve atomları simgeleyen inorganik damlaların tavandan asılı olduğu ve dalgalandığı izlenimi verilmekte, gök gürlemesi ve şimşek çakmalarıyla dünyanın başlangıcındaki ortam ve yaşamın bu ortamda nasıl oluştuğu canlandırılmaktadır. Aynı ortamda 35 küresel ekrandan oluşan kürenin içinde ziyaretçiler insanın ve diğer canlıların yaşam biçimlerini renkli projeksiyonlar sayesinde izlemektedirler. İkinci katta, “Bugünün Dünyası; insan dinamikmi ve uyum”, son katta ise “Geleceğin Dünyası” fütüristik mimari ve makinelerle ifade edilmiştir.



Sumitomo Pavyonu



Fuji Group Pavyonu



İsviçre Pavyonu



Gas Pavyonu



Takara Beutilion Pavyonu



Telekomünikasyon Pavyonu

FOTOĞRAF 3.30- Bazı Pavyonlardan Görünümü

(<http://www.arch.nus.edu.sg>).

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

- Pavyonların boyut ve yükseklikleri BIE tarafından tanımlanmayınca **kitsch** düzeyine varabilen yapılar görülmüştür. Mitsui Group'un dev bir elektrikli süpürgeyi andıran binası, Fuji'nin parabol kemerli, kahve makinesini çağrıştıran yapısı en çarpıcı örneklerdendir. Ülke pavyonlarında ise, iç içe geçmiş üç kubbeden oluşan Fransız pavyonu, küresel kubbeli Alman Pavyonu'nda olduğu gibi "kubbe" modası hakimdir. Pavyonların iç kurgularında sinema yoğun olarak başvurulan bir araçtır.
- Oldukça büyük bir alan kaplayan A.B.D. Pavyonu mimari açıdan önemli teknolojik yenilikler sunmaktadır. Çatıyı kaplayan fiberglas tabaka, havanın basınç gücü ve kablolardaki gerilimler sayesinde sabitlenmektedir. Mekan kabuğunun en az madde sınırlarına ulaştığı bu yapıda, tek tabakalı membran gün ışığını kontrollü olarak içeri almaktadır (Gürel, 1970, s.28). Sergilemelerinde ise ay taşları, uzay kapsülleri, beyzbol tarihi gibi konular yer almaktadır.
- Avustralya Pavyonu, çelik çerçeveli konsol bir çengele kablo ağları sayesinde asılan kubbe formundaki çatının altında 360 derecelik bir sinema perdesi barındırmaktadır. İçinde hızı ziyaretçi sayısına göre ayarlanabilen bir yürüyen rampa bulunan zemin altındaki uzay tüneli, Avustralya ile ilgili hayat şekli, endüstrisi, şehir planlaması gibi konulara ayrılmış sergilemeleri içermektedir.
- Bu pavyonların dışında çelik strüktür olarak inşa edilen ve aydınlatma elemanları yerleştirilerek aydınlatılan, ağaç formundaki İsviçre Pavyonu ve çelik direklere kablolarla asılı kübik bir yapı olan İngiltere Pavyonu diğer dikkat çekici pavyonlardır.
- Japonya Pavyonu, uyumun simgesi olarak kiraz çiçekli dal şeklinde tasarlanmıştır. Tomurcuk dallarını oluşturan bes bölümü bes kütayı simgelemektedir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- Fuji Group Pavyonunda ve ABD Pavyonunda farklı şekillerde kullanılan **hava destekli çatı örtüsü sistemi**, mimari ve yapı teknolojisi açısından getirilen önemli bir yeniliktir.
- **Teknoloji** vurgusunun yeniden ön planda hissedildiği, sanatın ve mimarinin daha geri planda kaldığı bir Expodur. Tematik alandaki sergilemelerde, iç mekanda son teknolojik olanaklar insanları etkileyici gösterimler yapmak üzere kullanılmış, temayı anlatmak üzere insanların gezmesi için robot ve bilgisayar teknolojisinin de desteğiyle sanal ortamlar yaratılmıştır. Ülke pavyonlarında ise yeni mimari denemeler, estetik anlamdan çok strüktürel anlamda yapılmıştır.
- Hareketli yaya kaldırımları ve telsiz telefon sergide gösterilen yeniliklerdir.



FOTOĞRAF 3.31- Avustralya Pavyonu
(<http://www.arch.nus.edu.sg>).



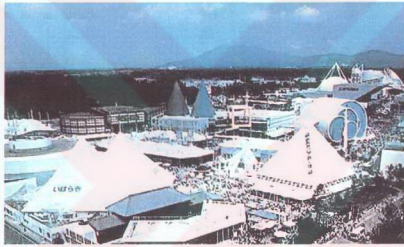
FOTOĞRAF 3.32- ABD Pavyonu
(<http://www.arch.nus.edu.sg>).

3.2.18. 1985 TSUKUBA EXPOSU

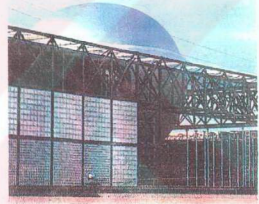
OFİS ADI:	1985 Tsukuba International Exposition – 1985 Tsukuba Uluslararası Sergisi
SÜRESİ:	17. Mart. 1985 – 16. Eylül. 1985
KURULDUĞU YER:	Tsukuba Science City/Japonya
TOPLAM ALAN:	100 ha.
KATILIMCI SAYISI:	47 ülke, 37 uluslararası organizasyon, 29 özel firma
ZİYARETÇİ SAYISI:	20.335.000
GENEL BÜTÇE:	
ORGANİZATÖRLER:	Katsuichi Ikawa, Toshiwo Doko

TEMASI:

“Dwellings and Surroundings, Science and Technology for Man at Home” – “Konut ve Çevresi, Evdeki İnsan İçin Bilim ve Teknoloji”



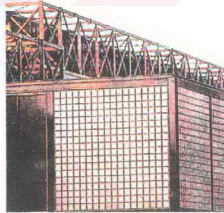
FOTOĞRAF 3.33- Genel Görünüm
(www.pref.ibaraki.jp/.../en/profile/history/1985_1.htm).



FOTOĞRAF 3.34- Kanada Pavyonu
(Takahashi et al., 1985).



FOTOĞRAF 3.35-Sumitomo Pavyonu
(Takahashi et al., 1985)



FOTOĞRAF 3.36- Çin Pavyonu
(Takahashi et al., 1985).



FOTOĞRAF 3.37- Mitsui Su Tiyatrosu
(Takahashi et al., 1985).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

▪ Tematik alan, Expo Plaza, Tema Pavyonu, Tarih Pavyonu, Çocuk Pavyonu, Expo Center'dan oluşmaktadır. Tema pavyonlarında bilim ve teknolojinin sunacağı 21.yüzyıla dair yenilikler “Alice Harikalar Diyarında” başlığı altında, Alice'in geleceğe yaptığı bir yolculuk şeklinde anlatılmaktadır. Ziyaretçilere sanal bir kahramanın eşlik etmesi yaklaşımı daha sonraki Dünya Fuarlarında da devam etmiştir.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

- Bu sergide heyecan verici mimari yapıtlar pek yoktur. Bir yanda en üstün teknoloji, bilgisayarlar, robotlar; diğer yanda dondurmacılar, satıcılar, dönmedolapla bir panayır havası yaratılmıştır. Konusu insan olan bir sergi için mimari ve sanat çok geri plandadır.
- Yoğun olarak plastik malzemelerle kaplı ya da membran, kubbesel strüktürler ve iç mekanda küre yüzeylerin ekran olarak kullanılması yer almaktadır.
- İki adet uzun ve cam galeriden oluşan Tema Pavyonunda video gösterimleri, dialar ve robotlarla tema yansıtılmaktadır. Ana konu bilim ve teknolojinin insanlığın rüyalarını ve ümitlerini nasıl gerçekleştireceğidir. Expo Plaza, havada süzülen, eğrisel, etkileyici bir strüktürdür. Bu mekanda Expo boyunca konferanslar, gösteriler, konserler düzenlenmektedir.
- Expo merkezi, içinde dünyanın en büyük planetariumunu barındıran bir küreden oluşmaktadır. Ziyaretçiler gelişmiş bir televizyon sisteminin kullandığı dev ekrandan dünya, uzay ve gezegenler hakkında görüntüler izlemektedirler.
- Elektrik pavyonunda lazer oyunları, bilgisayar grafikleri, optik yansımalar ve gelişmiş tekniklerle izleyici farklı enerji türleri hakkında geçmişten geleceğe bir yolculuğa çıkarılmaktadır.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

- Her pavyonun film gösterilen büyük salonları vardır. Ayrıca her ülkeye ait restoranlara, barlara ve çarşılarına yer verilmiştir. Ülkelerin bir kısmı kendi pavyonlarını kurmakla birlikte bazı ülkeler, kendi aralarında gruplanarak, kendilerine verilen kabuklar içerisinde sergilemelerini gerçekleştirmişlerdir.
- Bu Expodaki pavyonlarda yer alan sergilemelerde film ve multivizyon gösterileri oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Ülke pavyonlarında ülkeleri tanıtan filmler, firma ve tema pavyonlarında ise çeşitli senaryolar üzerine kurulu şovlar, multivizyon gösterileri ve aydınlatma teknikleri ile sergilenmektedir.
- **Hitachi** tarafından düzenlenen pavyonda dönen bir tiyatrodan izleyici lazer ışıkları, stereo müzikleri ve animasyon gösterileri ile desteklenen, dünyanın görüntüleri bilgisayar ile yaratılan ilk üç boyutlu renkli gösterisini izler.
- İnsan beyninin bir milyon kez büyütülmüş bir imajını ziyaretçilere sunan **Kodansha Pavyonunda** ise zemine yerleştirilen ekranlardan insanın farklı duyguları yaşadığında beyinde neler olduğu izlenebilmektedir. Ayrıca tiyatrosunda grafikler, fotoğraflar ve animasyonlar kullanılarak hazırlanan filmde insan beyninin içinde bir yolculuğa çıkılmaktadır.
- Bunların dışında **Mitsui Su Pavyonunda** dünyanın ilk şelale ekranı yaratılmıştır. Suyun akışıyla sahneleri değişen ekranda doğa ve teknoloji ile ilgili bir film gösterilmektedir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- İnsanın çevreye verdiği zararları, doğanın yerine konulamayacağını, korunması gerekliliğini vurgulayan sergilemeler yoğun olarak gözlenmektedir. Bununla birlikte teknoloji ve bilimin sayesinde insanlığın elde ettiği olumlu gelişmelere ve teknoloji gösterimi devam etmektedir.

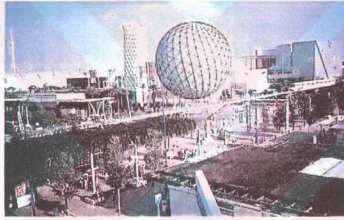
3.2.19. 1992 SEVİLLA EXPOSU

OFİS ADI:	1992 Seville Universal Exposititon – 1992 Seville Evrensel Sergisi
SÜRESİ:	20. Nisan. 1992 – 12. Ekim. 1992
KURULDUĞU YER:	La Cartuja Adası, Seville/İspanya
TOPLAM ALAN:	215 ha.
KATILIMCI SAYISI:	110 ülke, 23 Uluslararası Organizasyon, bir çok özel firma
ZİYARETÇİ SAYISI:	20.335.000
GENEL BÜTÇE:	960.000 milyon peseta
ORGANİZATÖRLER:	Katsuichi Ikawa, Toshiwo Doko
TEMASI:	

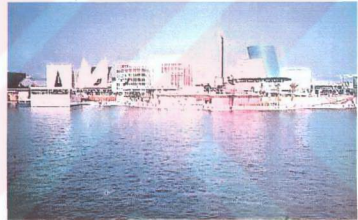
“The Age of Discoveries” – “Keşifler Çağı, Yeni bir Çağın Doğuşu”

▪ Temanın hedefi, 15.yüzyıldan günümüze ve geleceğe doğru ülkelerin ve kültürlerin keşifler yoluyla gösterdikleri gelişme ve çağdaş dünyada kültür ve teknolojinin nasıl ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiş olduğunu yansıtmaktır.

▪ Kristof Kolomb’un Amerika’yı keşfinin 500.yılı ile çakıştırılmış, Kolomb’un keşif yolculuğuna çıktığı kent olarak Seville seçilmiştir.



FOTOĞRAF 3.38- 1992 Expo’sundan Genel Görünüm (<http://perso.club-internet.fr/eb92/photo.htm>).



FOTOĞRAF 3.39- Kıyından Görünüm (<http://perso.club-internet.fr/eb92/photo.htm>).



FOTOĞRAF 3.40- Keşifler Pavyonu (<http://www.solo-photography.com/portugal.htm>)



FOTOĞRAF 3.41-15.Yüzyıl Pavyonu

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

▪ Orta büyüklükte bir kent olan Seville’in böyle bir organizasyonu ağırlayabilmesi için öncelikle alt yapı düzenlemeleri yapılmış, ulaşım yolları, havaalanları, meydanlar, dinlenme alanları düzenlenerek kent sergiye hazırlanmıştır. Keşifler yolu olarak adlandırılan ana dağılım aksı etrafında sıralanan 4 tema pavyonu (Keşif, 15.Yüzyıl, Bugün, Yarın)ziyaretçileri 15.yy’dan geleceğe doğru bir yolculuğa çıkarır.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

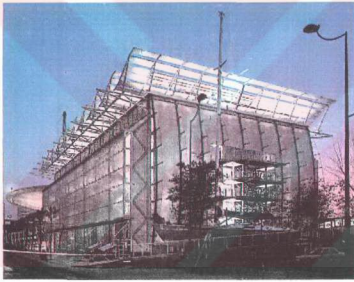
- Son 10 yılın moda akımları olan postmodernizm ve dekonstrüktivizmden ziyade, **modern mimarlığın** ve onun türevlerinden biri olarak kabul edilebilecek **High-Tech** mimarinin yoğun olarak hissedildiği Expo diğerleri gibi geleceğe yönelik mesajlar vermektedir
- Keşifler pavyonu, son beşyüz yıldır gerçekleştirilmiş büyük buluşları sergilerken insanların bilimsel deneyleri yapabilmelerine ve teknolojik uygulamaları deneyimleyebilmelerine olanak tanımaktadır. 15.yy pavyonunda geçmişten geleceğe doğru yapılan yolculukta özel etkiler, animasyon teknikleri, konuşan robotların, ışık ve ses elemanları anlatılan zamanın dünyasını canlandırır. Gemicilik pavyonunda, coğrafi keşifler, bilimsel eserler, deniz araçları ve denizcilik buluşları sergilenmektedir.
- Gelecek pavyonunda ise enerji, astronomi, iletişim, uzay çalışmaları alanlarındaki son gelişmeler yer almaktadır. Bindikleri bir uzay gemisinde, zamanda ve uzayda yapılan bir yolculukla ziyaretçiler, yepyeni bilgi alanlarını keşfetmekte, bilimin getirdiği ilerlemeleri görmekte, galaksilerin ve moleküllerin yapısını incelemekte, yapay zeka ile karşılaşmakta, ancak gelecek yüzyılda tamamen gelişecek olan yeni sistem ve teknikleri deneyebilmekte ve sanatsal yaratıcılığın çağlar boyu nasıl geliştiğini izlemektedirler.
- Fuar içi ulaşımı tek raylı tren, teleferik ve otobüslerle sağlanmaktadır. Fuar alanı, ana pavyonlar dışında eğlence yerleri, restoranları, bar ve kafeteryaları, dükkanlarıyla kendi kendine yetebilen küçük bir kent gibi düzenlenmiştir.
- Sevilla'nın iklimatik iklimsel özellikleri nedeniyle gölge, serinlik ve nem yaratılması mimari çalışmalarda ön planda tutulmuştur. Bu nedenle şelaleler, gölge veren ağaçlar, kalın pergolalar kurgulanmıştır.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

- Kültür ve teknolojinin bir arada yorumlandığı ülke pavyonlarında her ülke geçmişini, bugününü, kültürünü, dünya medeniyetine katkıda bulunan keşif ve buluşlarını ve gelecekte beklentilerini sergilemiştir.
- Arata Isozaki'nin tasarladığı dünyanın en geniş ahşap binası olan Japon Pavyonunun verdiği mesaj evrenseldir. Dev bir ahşap mabedi andıran yapıya, geçmişle gelecek, Doğu ile Batı arasında Japon kültürünü tanıtan bir köprü ile girilmektedir. **Dünyanın en geniş ahşap yapısı** olarak anılan yapının sadece temeli fiber katkılı betondan yapılmış, kalanı tamamen geleneksel Japon mimarisi teknikleri kullanılarak inşa edilmiştir. İç mekanda ise robotlar ve kameralar yerine, kağıttan evler, bonsai, çiçek aranjmanları gibi el sanatlarına ağırlık vermeyi tercih etmişlerdir.
- Nicholas Grimshaw tarafından çelik ve camdan tasarlanan İngiltere Pavyonu'nun teması "sürdürülebilirlik" tir. Sevilla'nın sıcak ikliminin olumsuz etkisini avantaja çeviren yapı, tepesinde yer alan enerji panelleriyle topladığı enerjiyi 18 metre yüksekliğindeki Doğu cephesinde su duvarı oluşturmak için gerekli devir-daimde kullanmaktadır. Anafiki geçici bir yapı olması mantığı üzerine kurulan, fuar sonrası yeniden parçalanarak kullanılabilir şekilde tasarlanan yapı high-tech mimariye örnek teşkil etmektedir.
- Şili Pavyonu'nda ülkenin doğasını temsil eden bir buzdağı Seville'e taşınmıştır. Pavyonun mimarisinde ise ahşap duvarlı, düz bakır damlı üst kaplamanın yanı sıra günışığını süzmeye yarayan paneller kullanılmıştır.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- Nicholas Grimshaw tarafından tasarlanan İngiltere Pavyonu mimarlık alanı için önemli bir örnektir. Ayarlanabilir panellerle gün ışığını bina içine yönlendirmesi, mimaride gün ışığının etkin kullanımına getirilmiş yeni bir çözümdür. High-tech mimarisi dünya mimarlığını etkilemiş, demonte edilebilme özelliği ve getirdiği **sürdürülebilirlik**, **enerji tasarrufu** gibi kavramlar dünya gündeminde **ekolojik mimari** gibi yeni bir kavramın oluşmasına öncülük etmiştir.
- Expo genel olarak evrensellik mesajları vermekle birlikte, yerel değerlerin önem kazandığı da gözlenmektedir. Dünyada küreselleşmenin yaşandığı bir dönemde ulusal değerler önem kazanmış ve ülkeler, kültürel birikimlerini, geçmiş ve gelecek hedeflerini kültür ve teknolojinin birlikteliği içinde, evrensel değerler olan bilim ve teknolojinin desteğiyle sergilemişlerdir (Öztürk, 1992, s.70).
- Bu Expo ile Seville kentinin kimliği, kent kültürünü anlatarak (Kolomb'un keşif yolculuğuna bu kentten çıktığı, kentin pek çok bilim adamı ve kaşifi barındırdığı, önemli bir liman olduğu gibi) yeniden kurgulanmıştır.
- Expolar bu dönemden itibaren kendi kendine yetebilen küçük birer kent gibi düzenlenen, kurulu kaldıkları süre boyunca konserler, konferanslar, sinemalar, boş vakit değerlendirme alanları gibi farklı etkinlikler sunan daha kapsamlı etkinlikler haline gelmişlerdir.



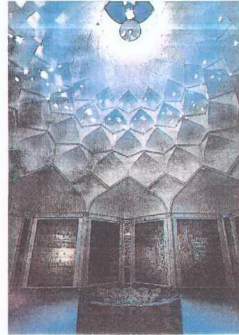
FOTOĞRAF 3.42- İngiltere Pavyonu
(<http://courses.arch.hku.hk/bss/01-02/students/British%20Pavilion/>).



FOTOĞRAF 3.43- Japonya Pavyonu
(<http://www.archiweb.cz/builds/vystavy/japan92.htm>).



RESİM 3.20- Suudi Arabistan Pavyonu
(Öztürk, 1992, s.70).



FOTOĞRAF 3.44- İran Pavyonu
(Anon, 1985c, s.205).

3.2.20. 1998 LİSBON EXPOSU

OFİS ADI:	Expo'98 Lisboa- 1998 Lisbon Expo
SÜRESİ:	22. Mayıs, 1998 – 30. Eylül, 1998
KURULDUĞU YER:	Tejo Irmağı'nın yanında Park Naçoes
TOPLAM ALAN:	340 ha.
KATILIMCI SAYISI:	140 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	8.500.000
GENEL BÜTÇE:	
ORGANİZATÖRLER:	
TEMASI:	

“Oceans” – “Okyanuslar : Geleceğe Bir Miras”

▪ Okyanusların ve denizciliğin ön planda olduğu Expoda çevre, bilim ve kültür gibi diğer konulara da yer verilmiştir.



FOTOĞRAF 3.45- 1998

Exposu'ndan Genel Bir Görünüm
(<http://www.malhatlantica.pt/antoniosilva/expo.htm>).



FOTOĞRAF 3.46- Gelecek Pavyonu
(Gür, 1998, s.91).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

▪ Özel temalı fuar olduğundan BIE tarafından ikinci kategoride (Recognised Expo) kabul edilen sergideki yapıların %70'i kalıcı olarak düşünülmüştür. Fuar tasarımında parçalı mimari biçimlendense, tüm ulusları tematik örtüler altında toplayarak evrensellik kavramı vurgulanmıştır. Bu dönemde tüm ülkeler bilim kurgusal dış efektlere sahip, silindirik kesitli, metalik gümüş renkli, ayakları yerden kesilmiş, uçmaya hazır bir apronu andıran bir yapı içinde yer almışlardır.

▪ Ayrıca Deniz Bilimleri Pavyonu, Ütopya Pavyonu, Gelecek Pavyonu, Okyanus Pavyonu gibi tema pavyonları ve ziyaretçileri Expo alanına taşıyan Orient İstasyonu yer almaktadır.

▪ Genel olarak tüm alanda “Okyanuslar” temasını yansıtmak adına su elemanları, denizi, gemiciliği ve keşifleri çağrıştıran formlar ve su rengi camlar hakimdir. Gemi yelkenlerine atıfta bulunan bayrak direkleri, alışveriş merkezinin gemi güvertesini andıran galerileri, korkulukları ve oturma elemanları, çelik gövdeli yapıların gergi strüktürlerle ve membranlarla desteklenmesi hep aynı tema anlayışı çerçevesinde şekillendirilmiştir.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

- Deneysel mimarlık örnekleri ile kent için modern bir kimlik sunan Expo alanı farklı mimarlar tarafından tasarlanan anıtsal nitelikteki yapıların ve kentsel tasarım objelerinin yanı sıra, çeşitli Portekiz sanatçıları tarafından tasarlanan heykeller, resimler ve yer kaplamaları ile alan; sanatın, mimarlığın ve teknolojinin estetik birlikteliğini yansıtmaktadır.
- Vasco de Gama Alışveriş Merkezi, Vasco de Gama Kulesi ve Köprüsü, Alvaro Siza tarafından tasarlanan Portekiz Pavyonu, Calatrava'nın tasarladığı Orient Tren İstasyonu, Oceanarium Akvaryumu, Atlantik Pavyonunu içermektedir.
- Şehrin eski merkezini yeni alana bağlayan ve konut alanıyla endüstriyel alan arasında bir sınır niteliği taşıyan Orient Tren İstasyonu, Calatrava tarafından Expo zamanı gelen ziyaretçileri karşılamak üzere tasarlanmıştır. Hızlı trenlerin, normal trenlerin, bölgesel otobüs hatlarının ve yer altı metro ağlarının birleşme noktası olan istasyonun en üst kotunda, çelik çubuklardan örülüşü, hafif ve algılanması zor bir strüktür bulunmaktadır.
- Deniz Bilimleri Pavyonuna çeşitli ses efektleri ile girilmekte, takip edilen koridorda okyanus araştırmaları hakkında bilgi veren, süyün ve karanın yakın ilişkilerini ifade eden ekranlar izlenmektedir.
- İstasyondan iki köprüyle geçilen Vasco de Gama Alışveriş Merkezi'nde gemiciliği çağrıştıran hedefi, eğrisel ve oval formlar ile dış cepheden iç mekandaki oturma elemanlarına kadar sürdürülmüştür.
- Avrupa'nın en büyük akvaryumu olma özelliği taşıyan ve içinde 350 farklı türden 10.000 canlıyı barındıran Oceanarium, denizin içine doğru yerleştirilmiş, kare bir plana sahiptir. Merkeзде iki kat yüksekliğindeki büyük tankta okyanus yaşamındaki balıklar sergilenmektedir. İkinci kattan girip ana tankın etrafında dönerken yanlarda, farklı habitatlara ait canlılar izlenebilmektedir. Planda karenin dört köşesinden her birinde, kutup bölgesi ve penguenler, yağmur ormanları ve tropikal kuşlar, nehir balıkları ve şelaleler gibi farklı ekosistemlerdeki yaşam tarzlarına ait ortamlar canlandırılmış, kütlede bu mekanlar cam kutular içinde vurgulanmıştır.
- Mimar Regino Cruz tarafından tasarlanan Ütopya Pavyonun da formlar açısından bir deniz kabuğuna ya da deniz anasının başına benzemekle birlikte, aslında eski Portekizlilerin keşif için kullandıkları deniz gemilerine atıfta bulunan eğrisel ahşap kaburgalardan oluşturulmuştur. Oldukça büyük kesitli lamine ahşap kaburgalar tarafından taşınan ve çeliklerle desteklenen form, içinde 17.500 kişilik bir salonunu barındırmaktadır. Günde 5 kez tekrarlanan multimedia şovları ile, okyanusları bir tür hayal ve fantezi mekanı olarak kurgulayarak izleyicilere sunmaktadır.
- Gelecek Pavyonu, ilkel yaşamı, su altı kolonilerinin içine dalarak üç boyutlu gözlüklerle izlenebildiği, kirlilik ve sonuçlarını düşündürmeyi hedefleyen bir sergilemeyi içermektedir. Yalın ve dıştan açıkça algılanan bir strüktürün, deniz ve dalgayı anımsatan plastik bir kabuk ile örtüldüğü pavyonun iç mekanında ahşap bir silindir, camdan üç kat yüksekliğinde dev bir huniyi barındırmaktadır. Atlas Odası adlı bu strüktür, yerin biyolojik ve jeolojik oluşumunu geçmişten günümüze getirerek, çevresel dengenin kritik durumunu vurgulamaktadır. Tehdit altındaki okyanus üç boyutlu bir lazer şov ile beş duyuyu harekete geçirerek (kokan atıklar, küresel ısınma, ozon deliği, toksik ürünler) izletilmektedir.

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLASIMLAR:

- Portekiz pavyonunun dışında tüm ülkeler belirli yapıların içinde konumlanmışlardır. Alvaro Siza tarafından tasarlanan ve Exponun ulaşım akslarının kesiştiği bulvarda inşa edilen Portekiz Pavyonu, okyanusların keşfine Portekiz'in katkısı olduğu teması etrafında tasarlanmıştır. Tasarım minimum malzeme ve yalın hatlar ile maksimum etki sağlamayı amaçlamaktadır. Yapıya anıtsal niteliğini kazandıran eğrisel beton üst örtü deniz ile kara arasındaki ilişkiyi cerceve icine alarak vurgulamaktadır.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- Aydınlanma felsefesinin, rasyonalizmin ve akılcılığın hakim olduğu expoda, özgün kültürlerin simgelerine özellikle yer verilmeyerek, geleceğin küresel kültür, küresel dil, küresel kurum ütopyasını vurgulanmak istenmiştir. Kültürler arası farklardan çok benzerliklerin altı çizilmiştir.
- Rasyonelliğin paralelinde kullanılan modern mimari dil, denizi anımsatan dalgalı biçimler, çelik strüktürler, parlak, metalik gümüş renkli metalik kaplamalar ile ifade edilmiştir. Geleneksel yapıım malzemeleri olan taş ve tuğla kullanılmamıştır.
- Expo öncesinde şehrin terk edilmiş liman tesislerinin, köhne depolarının, barakalarının, çöp dökme alanlarının bulunduğu bir bölge olan expo alanı, konut, otel, rekreasyon, istasyon gibi hizmetlerle beslenerek yeni bir yerleşim alanı yaratılmış, sadece bölge kültürel bir merkez olmakla kalmamış, Lisbon kentinin sosyo-ekonomik, kültürel ve turistik gelişimini sağlamıştır.



Ocearium



Portekiz Pavyonu



Avrupa Ülkelerinin Yer Aldığı
Yapı



Orient İstasyonu



Atlantik Pavyonu



Vasco de Gama Kulesi

FOTOĞRAF 3.47-Yapılardan Görünümler
(Didem Akvol arşivinden)

3.2.21. 2000 HANNOVER EXPOSU

OFİS ADI:	Universal Exhibition Hannover 2000- 2000 Hannover Evrensel Sergisi
SÜRESİ:	01. Haziran. 2000 – 31. Ekim. 2000
KURULDUĞU YER:	
TOPLAM ALAN:	160 ha.
KATILIMCI SAYISI:	155 ülke
ZİYARETÇİ SAYISI:	18.000.000
GENEL BÜTÇE:	10,2 milyar DM.
ORGANİZATÖRLER:	

TEMASI:

- “İnsan-Doğa-Teknoloji : Yeni Bir Dünya Oluşuyor”



FOTOĞRAF 3.48- Expo 2000'den Genel Görünüm(<http://machno.hdm-stuttgart.de/%7Epiranja/expo.html>).



FOTOĞRAF 3.49- Balina-Umut Pavyonu (<http://www.monika->



FOTOĞRAF 3.50- Expo Çatıları (<http://expomuseum.com>).



FOTOĞRAF 3.51- Çevre Düzenlemelerinden bir Görüntü (<http://www.expo-photo-album.de>).

GENEL GÖRÜNÜMÜ VE KURGUSU:

- Expo 2000 Hannover Fuarı yeni bin yılın ve Almanya'nın ilk Dünya Fuarıdır. Daha önceki fuarlarda genel olarak verilen mesaj “daha iyi bir dünya yaratabiliriz” idi. 21.yy'ın mesajı ise “elimizdeki dünyaya daha iyi davranmalıyız” olmuştur.
- 5 ana tema pavyonunda; hareket, enerji, besin, çevre, görüntüler gezegeni, bilgi, insanoğlu, 21.yy, insan, temel gereksinimler, sağlıklı gelecekle, çalışmanın geleceği olmak üzere tematik sergilemeler yer almıştır. Teknoloji her alanda maksimumda kullanılarak, görüntü, ses ve maket gibi bir çok öğeden yararlanılmıştır.

MİMARİ TASARIM ÖZELLİKLERİ:

▪ Sergilemelerde, bugünün insanının bilgisayar teknolojisi ile istediği her bilgiye anında ulaşabildiği düşünülerek ziyaretçilere ancak o anda ve o yerde yaşanabilecek, akılda kalıcı duygusal etkileşimlerle ulaşmak hedeflenmiştir.

▪ **“Vizyonlar gezegeni”** kökten farklı ve daha iyi bir dünya düşünüyü anlatmaya çalışmaktadır. Üç boyutlu bir sergileme tekniği ile; geçmiş yüzyılların büyük ütopyalarının 140 metre uzunluğundaki dev bir panoraması, bir göl üzerindeki köprüden geçerken suya yansımaları vuran tavana asılı cennet bahçesi, tarihi yazmaların mesajlarını modern dilde açığa vurulan el yazmaları ve Babil kulesi, yüzyıllar boyu düşlerin, ütopyaların günümüzün gerçekliğini nasıl şekillendirdiğini ve geleceğini nasıl biçimlendireceğini anlatan sergilemenin ana öğeleridir. Giderek gerçeklik duygusunun yitirdiği mekan insanı sanal bir dünyaya taşımaktadır.

▪ Vizyonlar gezegeninin devamı olan ve geleceğin yaşanmış bir geçmiş gibi gösterildiği **“21.yüzyıl”** sergisinde ziyaretçiler, 110 yaşındaki sanal bir gazeteci ile beraber 2100 yılından günümüze doğru yolculuğa başlarlar. Bu süreç içinde 4 gerçek kentin 2100, 2070, 2030 ve 2000 yıllarındaki halleri görülür ve gazeteci 10 yaşına gelir. Ziyaretçi yolculuk boyunca mobil ve aktiftir.

▪ **“Bilgi”** adlı serginin senaryosu gereğince ziyaretçiler, gelecekteki bir kılavuzun rolünü üstlenirler. Sonsuzluktaymış hissi veren mavi mekanda ilerlerken hareketli bilgi kapsülleri ziyaretçilere doğru harekete geçerler, belli gruplar oluştururlar ve ziyaretçilere zar benzeri dış kabuklarında yansıyan görüntülerden dünyanın medya aracılığıyla dönüşümünün hikayesini anlatmaya çalışırlar. Bu sergi için özel olarak geliştirilen yarım yumurta biçimindeki kapsüller kartezyen bir satranç tahtasına benzetilebilecek bir sistemle idare edilen 72 robotun oluşturduğu bir ağ sistemi meydana getirirler. Robotların her biri bulunduğu noktayı radyo sinyalleriyle merkez bilgisayara bildirip diğerlerinin konumu ile ilgili bilgi alabilir. Senaryo, aynı sistem üzerinde başka katılımcılarla etkileşim halinde çalışmayı, bilgi üretimini ve paylaşımını simgeler.

▪ **“Sağlık”** pavyonunda 250 projektörden oluşturulmuş multimedya şovu ziyaretçileri gelecekte bir yolculuğa çıkartır. Bir göl imajının yaratıldığı ekranın etrafına yarım daire biçiminde yerleştirilen rahat koltuklarda ziyaretçiler, bir resimler denizine dönmüş duvarları, döşemeleri ve gölü izlerler. İnsan vücudunun içini, büyük bir kentin kalabalık telaşını



FOTOĞRAF 3.52- Genel Bir Görünüm
















(http://www.expo-photo-album.com/en/lish/index_en/lish.html)

ÜLKE PAVYONLARINDA İZLENEN YAKLAŞIMLAR:

- Ülke pavyonları ülkelerin bir kartviziti gibidir. 21.yy için daha sürdürülebilir daha akılcı, daha insancıl parametreler önerme yaklaşımıyla hazırlanmışlardır.(Enerji kaynaklarının korunması,doğal dengelerin bozulmaması gibi...)
- Exponun ana temasında var olan doğa,doğanın korunması ve geri dönüşebilirlik en net biçimde Japonya Pavyonunda somutlaşmıştır. Shigeru Ban tarafından tasarlanan yapı sistemi geri dönüşümle elde edilen kağıt borulardan oluşturulmuştur. Geleneksel Japon mimarisinde özel bir yere sahip olan kağıt ve ahşabın kullanılması Japon kültürünün yansıtılması açısından önem taşıırken Japonların sahip olduğu teknolojik gücü de kanıtlamıştır.
- Ülke pavyonları genel olarak 21.yy için. enerji kaynaklarının korunması, doğal dengelerin bozulmaması gibi daha sürdürülebilir daha akılcı, daha insancıl parametreler önerme yaklaşımıyla hazırlanmışlardır. Sergide oldukça ilgi gören pavyonlar, hava, su, ormanlar, kumullar, gel-git olayı, çiçekler ve mağaralar gibi temalarla doğaya sembolik anlamlar yükleyerek ülkeyi anlatmaya çalışan Hollanda pavyonu; Exponun temasında olan doğanın korunması, geri dönüşebilirlik ve sürdürülebilirlik temalarını net olarak görülebildiği pavyonlardan biri olan, geri dönüşümle elde edilen kağıt borularla inşa edilen Japon pavyonu ve ahşap kütüklerden yapılan İsviçre pavyonudur.
- Teknolojiye ve doğa birlikteliğini yorumlayan, sergide oldukça ilgi gören pavyonlardan biri olan 6 katlı Hollanda pavyonuna giren ziyaretçiler asansörle en üst kata çıkmaktadırlar. Konusu hava ve su olan bu katta terasın kenarlarında gökyüzü ile birleşen su ufku çok uzaklara taşımaktadır. Teras katında yeldegirmenleri ve içi restoran olarak kullanılan bir ada yer almaktadır. Bir alt katta teras katından suların süzüldeği çelik perde ile çevrelenmiş, iki ayrı film odasında Hollanda tanıtılmaktadır. Bunun alt katında ise doğayı simgeleyen bir orman yer almaktadır. Ağaç köklerine ayrılmış, ağaç saksılarından oluşan alt kat ise mağaraları simgelemektedir. Bu katın da altında, küçük saksılarda sergilenen yüzlerce çiçek, Hollanda'nın tarım ve bahçecilikle ilgili bilimsel çalışmalarını yansıtmaktadır. "Gelecek için mekan" olarak adlandırılan en alt kat ise Hollanda'nın gelgitlerle bir ortaya çıkıp bir yok olan kumullarını simgelemektedir.

MİMARİYE ETKİSİ, KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

- Teması ile bağlantılı olarak doğal dengelerin korunması, sürdürülebilir yapılar, ahşaba dönüş, yeniden kullanılabilen malzemeler gibi konular yansıtılmış ve dünya gündemini etkilemiştir.
- Yapı tasarımı açısından farklı yaklaşımlar hakimdir. Batılı ülkelerin pavyonlarında temsiliyet ve simgesellik, yapı kabuğu boyutunda soyut ele alınmış, iç mekanda ise projeksiyon gösterileri ve ülkedeki yaşamın birebir mekana taşınması ile temsiliyet somutlaştırılmıştır.
- Ülke pavyonlarında tema ile bütünleşmiş sergilemelere yer verilmiş, teknoloji gösterimi daha mimari boyutlarda ve doğaya uyumu vurgulayacak şekilde kullanılmıştır. Bilgisayar çağının olanakları ile, Expoların tek iletişim mekanı olmaktan çıkmasıyla, ziyaretçilerin sadece o anda ve o yerde deneyimleyebileceği senaryolara ihtiyaç duyulmuştur. Yine teknoloji destekli olan bu düzenlemeler, Expolara eğitici bir karakter kazandırmıştır.
- Tema Pavyonlarında doğa konusu farklı başlıklar altında işlenmiş, ziyaretçiler için sanal mekanlar yaratılmış, görsel ve dokunsal şovlarla desteklenmiş, iç ve dış mekanlar çeşitli rekreatif faaliyetlerle canlandırılmıştır.

 <p>a. Almanya</p>	 <p>b. Japonya</p>	 <p>c. Estonva</p>
 <p>d. Hollanda</p>	 <p>e. Macaristan</p>	 <p>f. Finlandiya</p>
 <p>g. Venezuela</p>	 <p>h. İsvicre</p>	 <p>i. Norvec</p>
 <p>j. Yemen</p>	 <p>k. Ürdün</p>	 <p>l. Birlesik Aran Emirlikleri</p>
 <p>m. Hindistan</p>	 <p>n. Bhutan</p>	 <p>o. Thailand</p>

TABLO 3.8- 2000 Hanover Expo'su Ülke Pavyonlarından Görünümler



a.



b.



c.

a,b,c- Vizyonlar Gezegeni



d.



e.



f.

d,e,f- Sağlık



g.

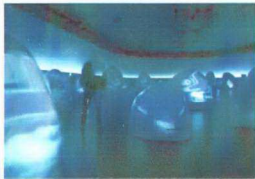


h.

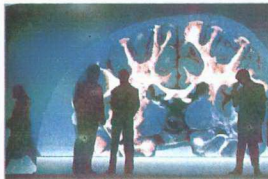


i.

g,h,i- 21.Yüzyıl



j.



k.



l.

j,k,l- Bilgi

TABLO 3.9- 2000 Hanover Expo'su Tema Pavyonlarından Görünümler

3.3. DÜNYA FUARLARININ TARİHSEL SÜRECİNİN GENEL OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ VE EXPO TANIMI

18.yüzyıldan başlayan bir devrimler zincirinin, toplumun sosyal, politik, ekonomik alanlarındaki köklü değişimin dışavurumu olan Dünya Fuarları; İngiltere odaklı başlayan sanayi devriminin ve teknolojik ilerlemelerin getirilerinin, geniş kitlelere gösterilmesi amacı ile başlamıştır. Farklı bir fuar tipi olarak ortaya çıkan Expolar, küreselleşen bir üretim anlayışının ivmesiyle, zanaatten sanayiye geçiş döneminin çok paylaşımlı ortamlara taşınmasının simgesi olmuşlar, bütün dünya ülkelerini biraraya getirerek ülkelerin kültürden ve üretimden kaynaklanan politik güçlerini sergiledikleri bir etkinliğe dönüşmüşlerdir. Expolarda sergilenenler; yeni geliştirilen ürünlerin ve teknolojilerin yanı sıra yeni düşünceler, anlayışlar ve bakış açılarıdır.

Expolar tüm dünya kültürlerinin buluştuğu bir odak noktası olarak, dünyadaki gelişmeleri birebir yansıtan bir **vitrine** benzetilebilecekleri gibi, yeni kavramların, yeni fikirlerin dünyaya ilk kez tanıtıldığı bir **yayılma noktası** olarak da değerlendirilebilirler. Düzenledikleri 1,5 yüzyıllık süreç boyunca, dünyadaki gelişmelerin, teknolojinin, sanatın, mimarinin, sosyal ve kültürel yapının, ekonomik yaşamın aşamalarının birebir izlenebildiği mekanlar olmuşlardır. Bununla birlikte, “gelecek”, “yenilik” ve “ilk” sözcükleri Expoların kurgusunda hep varolmuştur. Yeni kavramlar ve fikirler ilk kez Expolarda tanıtılmış, ilk kez ortaya konan fikirler dünyaya hakim olan yeni bir bakış açısının yayılmasına sebep olmuş, insanlar yeni teknolojileri, yeni buluşları bu fuarlarda öğrenmiş, gezi ve eğlencenin yanı sıra çeşitli kültürleri bir arada görme fırsatını bulmuşlardır. Expolarda, her alanda yeni teknikler denenmiş, yeni mimari stiller ve yapıım sistemleri hakkında geliştirilen teoriler pratiğe uygulanmış, sergilemelerde geleceğin teknolojisine, mimarisine, sanatına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunulmuştur. Böylece **Expolar düzenledikleri dönemi yansıtmakla kalmayıp geleceğin dünyasını yaratan ve ona ait görsel şovlar sunan mekansal organizasyonlar olmuşlardır.**

1851'de Londra'da başlayan Dünya Fuarlarının düzenlendikleri 1,5 yüzyıllık süreç içinde genel kurgularında bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişiklikler genel olarak hedeflerinde ve buna bağlı olarak temalarındaki değişimler, genel görünümlemlerinde ve sergileme biçimlemlerindeki değişimler, mimari kurgularındaki değişimler olarak sıralanabilir.

Tema başlangıçta ön planda olmamakla birlikte zaman içerisinde Expolarda vurgu noktası haline gelmiştir. İngiltere'nin, ürünlerini pazarlama ve kendini dünyaya kabul ettirme amaçları yolunda sahip olduğu teknolojiyi araç olarak seçmesi sonucu, çıkış noktası olarak sanayi ürünlerinin pazarlanması ve teknoloji tanıtımından yola çıkan ilk Dünya Fuarları bir süre bu çerçevede devam etmiştir. Sanayileşmenin Avrupa'ya aşama aşama yayılmasıyla, sanayileşen her ülke öncelikle kendini tanıtmak amacıyla bir Expoya ev sahipliği yapmak istemiş, gittikçe sayıları artan Dünya Fuarlarında sanayi ve teknoloji ön planda olmuştur. Düzenlendikleri dönemde insanlar ve toplumlar için yeni buluşları, teknolojileri ve uluslararası gelişmeleri öğrenmenin tek yolu olan bu fuarlar dünyaya yeniliklerin ilk kez tanıtıldığı mekanlar olmuşlardır. 1867 Paris Evrensel Sergisi'nden sonra tema kavramı önem kazanmış, zamanla sanayi devriminin getirdiği olumsuz etkilerin farkına varılması ve insan temelli yaşam felsefesinin gelişmesiyle kültürel ve sanatsal temalar yoğunluk kazanmıştır. 20.yüzyılda savaşların patlak vermesiyle temaları hümanist bir bakış açısıyla insana ve insanlığın durumuna yönelen Expolarda teknolojinin yeri ilk dönemdeki fuarlar oranla daha soyuttur. Bu dönemde Expolar, verdikleri ideolojik mesajlarla dünya gündemini yönlendiren anlayışların öncüleri olmuşlardır. 20.yüzyılın sonuna doğru insanın çevreye verdiği zararlar gündeme gelmiş, sürdürülebilirlik, enerji tasarrufu gibi başlıklar çerçevesinde Dünya Fuarları doğayı, doğa-insan ilişkisini konu alan ekolojik ve küresel barışa yönelik temalarda düzenlenmişlerdir.

Expolar, **genel kurguları** açısından önceleri somut nesnelere gösteriminden ibarettirler. Farklı kültürler ve toplumlar kendilerini dünyaya; ürünleri, hammaddeleri ve el sanatları ya da sanayi ürünleri, teknolojileri, bilimsel buluşları ve yeni makineleri aracılığı ile tanıtmışlardır. Bu sebeple bir süre, Expolar sadece yeni

sanayi ve teknoloji ürünlerinin tanıtıldığı, sergileme elemanlarının yalnızca makineler ve buluşlar olduğu organizasyonlar şeklinde devam etmiştir. 19.yüzyılın sonuna kadar Batı-dışı ülkelerin ve kolonilerin, egzotik Doğu'nun mimarisini, yaşam tarzını sergi alanlarına taşımak, her sergide farklı kültürlerin yer aldığı bir mikrovren yaratmak önemli bir hedef olmuştur. Bir yanda iddialı strüktürler endüstri çağının gelişini simgelerken, onların çevresine yerleştirilmiş park ve bahçelerde serpiştirilmiş yer alan minyatür yapılar ve replikalar Batı/Batı-dışı arasındaki kontrastı vurgulamaktadır. 20.yüzyılda ise seyahatlerin kolaylaşmasıyla, Dünya Fuarları diğer kültürler hakkında bilgilenmenin tek yolu olmaktan çıkmış, tematik düzenlemeler, farklı mimari denemeler, rekreatif fonksiyonlar ön plana çıkmıştır. Zamanla eğlence ve bilgilendirme gibi yan fonksiyonların eklenmesiyle sergilemelerde çeşitli teknikler kullanılmıştır. Gerek tematik alanlarda gerekse ülke pavyonlarında teknolojinin son olanakları kullanılmış, teknoloji ana sergi öğesi olmamakla birlikte, şaşırtıcı strüktürlere sahip pavyonların mimarilerinde, tema pavyonlarındaki ilginç sergilemelerde vazgeçilmez bir rol oynamıştır. Özellikle 20.yüzyılın ortalarına doğru Dünya Fuarlarında, görsel ve dokunsal şovlarla desteklenen, teknolojinin sınırlarını zorlayan, tema ile bütünleşmiş sergilemeler düzenlenmiş, iç ve dış mekanlar çeşitli rekreatif faaliyetlerle canlandırılmıştır. Son dönemde ise, iletişim ve ulaşım olanaklarının artışı, insanların istedikleri bilgiye kolayca ulaşabilmeleri ile Expolar farklı kültürleri tanımanın ya da teknolojik gelişmeleri takip etmenin tek yolu olmaktan çıkmıştır. Bu sebeple Expolarda bireysel deneyimi ön plana çıkartan sergilemelere, ziyaretçilerin sadece o anda ve o yerde deneyimleyebileceği senaryolara ihtiyaç duyulmuştur. Yine teknoloji destekli bu düzenlemeler, Expolara eğitici bir karakter kazandırmıştır.

Görüldüğü gibi Expoların genel olarak geçirdikleri dönüşümler içinde **teknoloji**, vazgeçilmez bir bileşendir. İlerleyen süreç içinde başlangıçtaki gibi ana gösterim nesnesi olmamakla birlikte, sadece boyut değiştirmiş, sergilemelerde, mimari öğelerde ve fuar tasarımının her aşamasında vurgusu hissedilen bir öğe olmuştur. İngiltere, başlangıçta ürünlerini pazarlama ve kendini dünyaya kabul ettirme amaçları yolunda sahip olduğu teknolojiyi araç olarak seçmiştir. Tüm ulusların davetli olduğu bu büyük sergi önemli dönüşümler getirmiş, tüm dünya ülkelerini

kendi güçlerini ispat etme konusunda teşvik etmiştir. Expolarda farklı toplumlar ve farklı kültürler daha önce hiç olmadığı şekilde bir araya gelmiş, zamanla tüm dünya ülkeleri kimliklerini ve kültürlerini sergilemek, kendilerini dünyaya kanıtlamak adına Expoları bir fırsat olarak görmüşlerdir. Böyle uluslararası bir rekabet ortamında insanları çekmek adına önkoşul olarak kabul edilen estetik kaygılar ön plana çıkmış, **kimlik** kavramı önem kazanmıştır. Ülkeler varlıklarını kanıtlamak için öncelikle gücün sembolü olan teknolojiyi ve buna bağlı olarak kültürel kimliğin kalıcı bir taşıyıcısı olan mimarlığı iletim araçları olarak kullanmışlardır. Böylece, **mimarlık**, Dünya Fuarlarının önemli ve değişmez bir diğer öğesi olmuştur.

Expoların mimari kurguları başlangıçta tek hacimli sergi binalarından, ayrılmış ülkeler ve pavyonlar sistemine göre bir değişim göstermiştir. Sergilerin sosyo-kültürel ve ticari rolleri gereği önem kazanmaları ve kapsamalarının artmasıyla farklı sergi mekanları gereksinimi doğmuştur. Önceleri tek sergi binası ve peyzaj düzenlemesinden ibaret iken, rekreatif fonksiyonların artmasına paralel olarak peyzaj düzenlemeleri önem kazanmış, ana sergi binası dışında yan binalar kurulmaya başlamıştır. Önceleri tek olan sergi binası, sadece düzenleyici ülkenin gövde gösterisi iken, ilerleyen dönemlerde farklı ülkelerin mimarilerine de yer verilmiş, Expoların artan önemine paralel olarak yalnızca sergilenen ürünler değil, sergi yapılarının mimarisi de önem kazanmıştır. Alman sanat eleştirmeni Friedrich Naumann,1900 yılında Dünya Fuarlarının mimari önemi konusundaki fikirlerini şöyle açıklamıştır (Volkart, 1959, s.71):

“Sergi binaları, yalnız içerlerine yerleştirilen sergi eşyasını teşhire yarayan binalar olarak kabul edilmemelidir. Bunlar, zamanlarındaki diğer binalara nazaran, devirlerinin “inşa etme arzusu”nu pervasızca, cesurca ve tertemiz tecrübeye yarayan kitlelerdir.”

Başlangıçta çok büyük holler şeklinde inşa edilen ve geçmişe ait imgeler içeren cepheler giydirilmiş sergi yapıları, zamanla sergi amacına hizmet edecek şekilde tasarlanmaya başlamışlardır. Sergi yapılarının mimarisi, sergilemenin fonksiyonel gereklerine hizmet eden, iç mekanda serbest düzenlemeler olanak sağlayan, sergilerin kurulma hazırlıklarının kısıtlı sürelerde olması nedeniyle çabuk yapılabilir,

çok fazla insan barındıracağından sağlam ancak geçici olmaları nedeniyle çabuk sökülebilir ve taşınabilir, sergi sonrasında yeniden kullanılmak üzere dönüştürülebilir ve kavramsal açıdan en önemlisi, kendisi de bir sergi ögesi olabilecek nitelikte estetik nitelik taşıyan, ziyaretçileri etkileyen, çeken, içindekileri görmeye yönlendiren özellikte tasarlanmışlardır. Bu karakteristikler çerçevesinde tasarlanan yapılar, devirlerinin stilini yansıtan aynalar olmakla birlikte, geleceğe doğru bir bakış şeklinde görülmemiş olanı göstermişlerdir. Geçici organizasyonlar olmaları sebebiyle serbest bir deneme ortamı yaratan Expolarda, ülkelerin varlıklarını ortaya koyma çabaları çerçevesinde, teknoloji ve mimarinin birlikteliği, tasarımcıları ütopyik yapılar denemeye ve teknolojinin sınırlarını zorlamaya yöneltmiştir. Expolarda geleceğe göndermeler yapan kurgular mimariyle bütünleştirilmiş, yapılar, mimari kurguları ve birbirleriyle olan ilişkileri ile Expo alanlarında gelecekteki kentlerin bir prototipi olarak tasarlanmışlardır. Bu amaçla yeni teknolojiler, malzemeler, yapılar ve mimari formlar geleceğe dair imge ve mesajlar veren bir mimari yaratmakta kullanılmışlardır.

Temelde Avrupa odaklı başlayan ve devam eden Dünya Fuarlarında, geleceğe dönük mimari yaklaşımlar ve teknoloji birlikteliği ev sahibi ülke ya da ekonomik ve sanayi açıdan ona denk ülkeler çerçevesinde gözlenmektedir. Bunun dışında henüz yeni gelişmekte olan ülkeler, kültürlerini ve bunun mimari yansımalarını farklı yaklaşımlarla sergilemişlerdir. Teknoloji bileşeninin eksik olduğu, bilimsel ve endüstriyel alanlarda birikimi olmayan bu ülkelerin, kültürel kimliklerini mimari yapılarla aktarımı, sanayileşmiş toplumlardan farklı olmuştur.

Expolar düzenledikleri dönem içinde dünya tarihine farklı alanlarda katkıda bulunmuşlar, önemli etkiler getirmişlerdir. Birçok yeni fikir ve buluş geniş kitlelere ilk kez Expolarda tanıtılmıştır. 1855'de dikiş makinesi, Mc Cormick'in biçerdöveri, 1862'de hesap makinesi, 1876'da Alexander Graham Bell'in telefonu, Thomas Edison'un phonograph'ı, Underwood daktilosu, 1900'da hareketli film, 1904'te kablosuz telgraf, 1939'da televizyon, renkli ve üç boyutlu filmler, floresan lamba, neon tüpleri, pleksişiglas, fiberglas, bakalit ve naylon gibi malzemeler, 1958'de atomik enerji, 1970'de ay taşları, uzay kapsülleri, robot teknolojileri, lazer ve X ışınları

insanoğlunun gelişimlerinin bir kanıtı olarak sergilenmişlerdir (Madran, 2000b, s.56). Geleceğin dünyasının bilim ve teknolojisi hakkında fikirler sunan bu sergilemeler; yeni buluşların araştırılmasını teşvik etmiş ve yeni malzemelerin kullanımının dünyaya yayılmasını sağlamıştır.

Tüm alanlarda etkileri görülmele birlikte, diğer fuarlarda olmadığı şekilde kentsel planlama ve mimarlığın ön plana çıktığı Expoların en önemli etkileri mimarlık tarihi üzerinedir. Yeni teknolojilerin, malzemelerin, strüktürlerin ve mimari formların geleceğe dair imge ve mesajlar veren bir mimari yaratmakta kullanıldığı Expolarla, ütöpik tasarımlar uygulanabilir hale dönüştürülmüş, yeni mimari tarzlar ve akımlar doğmuş, ilk kez Expolarla denenilen strüktürel sistemler, yapı malzemeleri ve mimari formlar geleceğin mimarisi için önemli bir kaynak oluşturmuştur.

1851 Londra Uluslararası Sergisi için Hyde Park'ta kurulan Crystal Palace, mimari açıdan bir çok ilk sunmuştur. Cam ve demir malzemeyi ilke defa bu kadar büyük boyutlarda bir araya getiren, prefabrikasyon tekniğinin ilk olarak kullanıldığı; cam-demir birlikteliği, yalınlık, transparanlık, gün ışığının mekansal kullanımı gibi kavramları mimariye ilk kez sokan ve modern akıma öncü olan bir yapıdır. 1855 yılında Endüstri Sarayı'nda, 1867 Paris Sergisi'nde sergi yapısının oval çatısında, 1889 Paris Sergisi'nde Makineler Galerisi'nde dönemin en büyük açıklıkları geçilmiş, 1893 Columbia Sergisi'nin Üretim ve Serbest Sanatlar Binası, dünyanın en büyük yapısı, 1873 Viyana Sergisi'nde yapılan Rotunda, dünyanın en büyük kubbesi olarak kayda geçmiştir. 1889 Paris Sergisi'nun sembolü Eiffel Kulesi; dünyanın o dönem için en yüksek yapısı olarak demir kullanımının geldiği son noktayı göstermekle birlikte Paris kentini tamamlayan anıtsal bir yapı olmuştur. Tüm süreç boyunca avant-garde akımlardan, modern çizgilere ulaşan mekansal gösterimlerden, "Dünya Fuarı" terimine yakışacak özellikte devasa boyutlarda anıtsal yapılardan vazgeçilmemiştir (Madran, 2000a, s.67). Expolar için tasarlanan bir çok yapı uygulandığı dönemde ses getirmiş ve önemli mimari akımların öncüsü olmuşlardır. 1867 Paris Evrensel Sergisi ile Oryantalizm akımı, 1900 Paris Sergisi ile Art-Nouveau akımının organik motifleri, 1893 Columbia Sergisi ile neo-klasisizm akımı dünyaya yayılmıştır. 1929 Barcelona Exposunda Mies van der Rohe tarafından

tasarlanan Alman Pavyonu, yalın hatları, ışık ve malzeme kullanımıyla Avrupa'yı ve dünyayı saran rasyonalist bir mimarinin ve Bauhaus akımının, 1992 Sevilla sergisi high-tech mimarinin öncüsü olmuşlardır. 1904 St.Louis Evrensel Sergisi'ndeki "The Pike" adlı eğlence parkı, 1937 Paris Sergisi'nde Alvar Aalto'nun Fin Pavyonu, 1939-40 New-York Sergisi'nin sembolleri Trylon ve Perisphere, aynı sergideki "futurama" adlı sergi, 1958 Brüksel Sergisi'nde atomium ve Le Corbusier tarafından tasarlanan hiperbolik paraboloid formundaki Philips Pavyonu, 1967 Montreal Exposu'nda Fuller'in jeodezik kubbesi, Otto'nun membran örtüsü, Safdie'nin Habitat'ı, 1970 Osaka Exposu'nda Kenzo Tange tasarımı tematik alan, önemli teknolojik yenilikler sunan ABD Pavyonu ve Avustralya Pavyonu, 1992 Sevilla Exposu'nda Arata Isozaki'nin tasarladığı ahşap Japonya Pavyonu, Nicholas Grimshaw tarafından tasarlanan İngiltere Pavyonu, 1998 Lisbon Exposu'nda Alvaro Siza tarafından tasarlanan Portekiz Pavyonu, Calatrava'nın tasarladığı Orient Tren İstasyonu, Oceanarium akvaryumu ve Atlantik Pavyonu, 2000 Hannover Exposu'nda tematik alanda her şekilde teknolojiyi kullanarak düzenlenen sanal sergilemeler, Hollanda, İsviçre ve Japonya Pavyonları gibi yapılar ve mekansal düzenlemeler, geçici olmalarına rağmen, hem mimari açıdan hem de iç mekan düzenlemeleri açısından dünya tarihinde önemli izler bırakmışlar ve mimarlık tarihinde hatırlanan öğeler olmuşlardır. Ayrıca çocuk oyun alanları, kafeteryalar, eğlence alanları gibi aktivite bölgeleri ilk defa Dünya Fuarlarında kullanılmış, aydınlatma, peyzaj mimarlığı, endüstriyel tasarım iç mekan tasarımı gibi mimarlığın alt uygulama alanları Expolarla önem kazanmıştır.

Tüm bu süreç içinde dünyadaki gelişmeleri, dönemin sosyal ve ekonomik durumunu, toplumsal yönelimlerini, akımlarını ve modalarını yansıtan Expoların görevi, kimliklerimizi, bilgisel birikimlerimizi, estetik anlayışımızı geleceğe taşımak olmuştur.

Bu genel değerlendirmeden yola çıkılarak Expoların karakteristik özellikleri belirlenerek, literatürde eksik olan bir "Expo tanımı" yapılabilir.

3.3.1. Expoların Özellikleri ve Expo Tanımı

Expolar ülkelerin, kendileri hakkında mesajlar vermek, imajlarını dünyaya tanıtmak, çeşitli kültürlerden insanları bir araya getirmek, yeni ürünleri, teknolojileri ve fikirleri sergilemek amacıyla gerçekleştirdikleri organizasyonlardır. Tüm uluslararası fuarlarda aynı amaç varolmakla birlikte Expolar sahip oldukları bazı belirgin özelliklerle diğer uluslararası fuarlardan ayrılırlar. Expo olgusunun tanımlanmasına da yardımcı olacak bu özellikler:

1. Expolar, eşya sergisi ve satışının ağırlıklı olmadığı, **ticari nitelikte olmayan (non-commercial)** fuarlardır. Expolarıda sergilenenler; yeni geliştirilen ürünlerin ve teknolojilerin yanı sıra sosyal yaşantıya dair her alanda yeni düşünceler, anlayışlar ve bakış açılarıdır.
2. **Expolar geçici fuarlardır.** Kurulu kaldıkları süre normal fuarlara göre daha uzundur.En az 6 hafta süreyle olmak üzere genellikle 3-6 ay sürerler. Fakat tarihte 2 yıl boyunca kurulu kalanlara rastlamak da mümkündür. Bazı sembolik yapılar ya da önceden yıkılmaması kararlaştırılarak tasarlanmış binalar dışında tüm binalar, parklar ve yollar fuar bitiminde yıkılırlar.
3. **Her defasında farklı bir ülke tarafından resmi olarak organize edilirler.** Davet edilen birçok yabancı ülke kendi adına düzenlediği pavyonu/standı ile katılır. Tüm dünya ülkelerine açık olması ve her ülkeden insanın gezebilmesine olanak vermesi sebebiyle tamamen **evrensel niteliktedirler.**
4. **Her Exponun bir teması vardır.** Düzenledikleri yılların gündemine uygun bir tema seçilebileceği gibi, genel, simgesel ya da soyut bir konuya da yer verdiği görülür. Çoğu zaman da dünyaya hakim olan bir anlayışın öncüsü olmaktadır. Bu sebeple Expolar insanları çeşitli konulara özendirir, düşünmeye sevk eden ve dünyanın bakış açısını yönlendiren bir konumdadırlar.
5. Expolar, düzenledikleri farklı dönemlerin, ülkelerin, toplumsal ve siyasi hayatını, ekonomik ve kültürel yapısını yansıtır. Yeni bir çağın başladığını gösteren ipuçları ilk kez Expolarıda sunulmuş, kısacası expolar **çağlarının tanıkları olmuşlardır.**
6. **Çok büyük kentsel alanlarda kuruluurlar.** Organizasyonu için gerekli ulaşım ağının ve kentsel bağlantıların kurulabilmesi için yapılan düzenlemeler sonucu serginin düzenlendiği ülkede büyük gelişmeler olur. Bir çok kentin kimliğini oluşturan sembolik yapılar Expolarıda oluşmuştur. Bu nedenle **Expolar kendilerine ev sahipliği yapan toplumları değiştirir niteliktedirler.**

7. **Tüm dünya ülkeleri için kimliklerini sergilemek ve dünyaya kanıtlamak için bir fırsattırlar.** İlk Dünya Fuarı da aynı amaçla düzenlenmiş, zamanla bu çaba ülkeler arasında bir yarışa dönüşmüştür. Ülkeler mimarileri, sergilerinin orijinallığı, sahip oldukları sanat eserleri, sanatçıları ve bilim adamları ile birbirleriyle yarışır.
8. **Expolar iletişimi sağlayan forumlardır.** Ülkeler arasındaki yarışa rağmen Dünya Fuarları düzenledikleri bir buçuk yüzyıllık süre boyunca ülkeleri bir araya getirmiş, küresel anlamda iletişimi ve ilişkiyi güçlendirmiş, kültürleri birbirine yaklaştırmış ve insanları barışa, dostluğa davet etmişlerdir.
9. **Sergileme tekniği açısından bireysel deneyim ön plandadır.** İnsanlar bu alanlara sadece ticaret için değil, eğlence ve bilgilenme için de gitmektedirler. Expolarda sergilemenin yanında eğlence, kültürel ve rekreatif faaliyetler, bilgilenme ve seyir gibi yan fonksiyonlar da oldukça önem kazanmıştır. Görsel ve dokunsal şovlarla desteklenerek, teknolojinin sınırlarını zorlayan sergilemeler, tematik kurgularla düzenlenmiş pavyonlar, iç ve dış mekanlar Expolara eğlence ve seyir özelliklerinin yanında **eğitici bir karakter** de kazandırmıştır.
10. **Yeni fikirlerin ve buluşların geniş kitlelere tanıtıldığı platformlardır.** İnsanlar yeni teknolojileri, yeni buluşları bu fuarlarda öğrenmişler, gezi ve eğlencenin yanı sıra çeşitli kültürleri bir arada görme fırsatını bulmuşlardır.
11. Tüm tasarım alanlarının detaylandırılmasında ve gelecek deneyimler için altyapı oluşturulmasında yardımcı olmuşlardır. Birçok alandaki yenilik Expolarda ilk kez kullanılmış ve sergilenmiştir. Peyzaja ve rekreasyona yönelik değişik fikirler ortaya atılmış (açık kafeteryalar ve eğlence alanları, çocuk oyun alanları gibi), çeşitli sanatsal ve görsel şovlar, yeni sergileme teknikleri ilk kez Expolarda denenmiştir. Geçici olmaları sebebiyle **özellikle mimarlık alanında ve strüktürel anlamda serbest ve tehlikesiz bir deneme alanı yarattıklarından**, strüktürel sistemler hakkındaki teorileri deneyebilmek ve pratiğe uygulayabilmek için büyük bir fırsat olmuşlardır. Bu sebeple Expoların mimarileri oldukça cesurdur. Ütopik strüktürler Expolar sayesinde mimariye uygulanabilir hale dönüştürülmüştür.
12. **Geleceğin dünyasına dair fikirler barındırırlar.** Yapıldıkları zamanlarda geleceği yakalamaya çalışmışlar, geleceğin teknolojisine, mimarisine, sanatına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunmuşlardır. **Expolarda diğer fuarlarda olmadığı şekilde mimari ve kentsel planlama ön plana çıkmıştır.** Sergileme sadece ürün bazında kalmayıp bina ölçeğine kadar gitmektedir. Yapılar, mimari kurguları ve birbirleriyle olan ilişkileri ile Expo alanlarında gelecekteki kentlerin bir prototipi olarak tasarlanmışlardır. Bu nedenle Expolar **geleceğin mimarisini şekillendirir niteliktedirler.** Çağının tanığı olmak ve zamanının yapı tarzını yansıtmakla birlikte, yeni malzemelerin, strüktürlerin ve mimari formların kullanılmasıyla geleceğe dair imge ve mesajlar veren bir mimari sergilerler. Birçok mimari stil Expolarda denenmiş ve dünyaya yayılmıştır.

Yukarıdaki özelliklere dayanarak **Expolar**; belirli periyotlarla uzun süreler için düzenlenen, ticari kaygılar taşımayan, farklı alanlardaki temalarıyla ideolojik mesajlar vererek dünyanın gündemini yönlendiren, toplumsal, ekonomik, kültürel, teknolojik, mimari ve sanatsal alanlardaki yeni anlayışların ve bakış açılarının sergilendiği, ülkelerin kendi kimlikleri hakkında mesajlar verdiği, teknolojiyi ve onun farklı alanlardaki gösterimini kullanarak eğitici bir rol üstlenen, dünyadaki gelişimleri yansıtan ancak her alandaki geleceğe dönük kurgularıyla geleceğin dünyasını şekillendiren, uluslararası fuarlar olarak tanımlanabilir.



BÖLÜM 4

EXPOLAR'DA TÜRK PAVYONLARI

III.Bölümde sanayi devriminin getirdiği ekonomik, kültürel ve teknolojik dönüşümler sonucunda ortaya çıkan Dünya Fuarı/Expo kavramı ve bu fuarların karakteristik özellikleri incelenmiş, dünya tarihindeki dönüştürücü etkilerinin yanı sıra dünya toplumlarının sosyal, toplumsal, kültürel gelişimlerini ve mimarilerini yansıtan organizasyonlar oldukları üzerinde durulmuştur. 1851 yılından günümüze kadar olan tarihsel gelişim süreci içinde Expo örnekleri incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu bölümde ise temel amaç Expolardaki Türk Pavyonlarının mimari değerlendirmesini yapmaktır. Expolardaki Türk Pavyonları genel olarak, Türk mimarlığının geçirdiği evrelerin kısa bir özeti olarak değerlendirilebilirler. Türkiye, Expolara 1851 yılında Osmanlı İmparatorluğu döneminde katılmaya başlamıştır. 1851-2000 yılları arasında Türk mimarlık gündeminin ekseninde hep var olan “ulusal kimlik” sorunu Expolardaki Türk pavyonlarına da yansımıştır. Bu bağlamda Türk pavyonlarının mimari irdelenmesine kavramsal bir çerçeve oluşturması amacıyla öncelikle, 19.yüzyılın ortalarında, Batıda başlayan ve Çevre ülkelere yayılan Modern Hareketin Batı-dışı toplumlarda neden olduğu “kimlik sorunu” ve Expolara kimlik-mimarlık ilişkisinin ne şekilde yansıdığı incelenecektir. Böylelikle Batı-dışı ülkelerden biri olan Türkiye’deki mimarlık ortamını direkt olarak etkileyen siyasi, ekonomik, toplumsal, kültürel dönüşümler ve “ulusal kimlik” fikrinin geçirdiği değişimleri incelemek mümkün olacaktır. Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma hareketleri ile başlayan ve günümüz Cumhuriyet Türkiye’si’ne kadar uzanan süreç içindeki mimari gelişmeler, toplumsal yapı, sosyo-politik ve ekonomik değişimlerin etkileri de göz önünde bulundurularak beş ana dönemde incelenecektir. Sonuç olarak oluşturulan kavramsal çerçevede Dünya Fuarlarında Türk pavyonlarının mimarisi dönemin mimarlık ortamına paralel olarak

“kimlik ve mimari temsiliyet” bağlamında direkt olarak mimari ürün üzerinden ele alınacaktır.

4.1. EXPOLARDA BATI-DIŞI TOPLUMLARIN KÜLTÜREL KİMLİK VE MİMARİ TEMSİLİYET SORUNU

Expolar modernleşme sürecinde sanayileşmenin ve kapitalist düzenin bir sonuç ürünü olan ortaya çıkan ve Batı-dışı toplumlarda kimlik sorununun mimari ifadesini somutlaştıran organizasyonlar olmuşlardır. Söz konusu süreçte Türk mimarlık ortamındaki değişimleri anlayabilmek için öncelikle, Batı-dışı toplumlarda kültürel kimlik sorununun oluşum sürecine ve farklı kültürleri biraraya getiren, kültürler arası farklılıkların altını çizen Expolardaki yansımalarına bakmak gerekmektedir. Böylelikle 1851-2000 yılları arasında Türkiye’deki mimarlık ortamını direkt olarak etkileyen siyasi, ekonomik, toplumsal, kültürel dönüşümler ve “ulusal kimlik” fikrinin geçirdiği değişimleri incelemek mümkün olacaktır.

4.1.1. Batılı Olmayan Toplumlarda Modernleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu : Expolarda Mimarlık-Kültürel Kimlik İlişkisi

17.yüzyıldan itibaren Avrupa’da oluşmaya başlayan “modernite” dünyada daha önceki dönemlerde görülmeyen büyüklükte bir dönüşüme yol açmıştır. Bu dönüşüm yapısal olarak bazı gerilimleri içinde barındırmaktadır. Modernitenin eleştirel, özgürleştirici ve devrimsel niteliklerinin yanı sıra, sanayi kapitalizminin ulus-devlet sınırlarına sığamayışı, tüm dünyaya yayılma eğilimi taşıması ve evrensel bir kültür kurma iddiası, dünya toplumları üzerinde dönüştürücü etkiler yaratmış, 19.yüzyılda dünya için eskisinden farklı bir anlayış, zaman, mekan ve varoluş biçimi ortaya çıkarmıştır.

19.yüzyılın ortalarında özellikle İngiliz ekonomi ve sanayiinin aşırı güçlenmesi, kapitalistlerin ülkede satamadıkları ya da kullanamadıkları mal ve sermayeleri için yabancı pazarlar ve dış yatırım olanakları peşine düşmeleri ile modernleşmenin yayılmacı etkileri ivme kazanmış ve merkez olarak tanımlanan Batı Avrupa sınırlarını aşarak Çevre ülkelere ulaşmıştır. Batılı olmayan bu toplumlar kapitalist

düzenle girdikleri ekonomik ilişkiler sonucu Batı'ya çevreselleşerek eklemellenmiş ve "modernleşme süreci"ne dahil olmuşlardır. Kapitalizmin girişi bu toplumların eski sosyal, ekonomik ve siyasal yapılarında köklü değişimlere sebep olmuştur (Sayar, 1998, s.).

Modernitenin dünyayı dönüştürme biçimi yeryüzünün değişik yörelerinde, o yerin koşullarına, olanaklarına göre farklı olarak gerçekleşmiş, özgüllükler yaratmıştır. Her toplum kendi düzeninden isteyerek vazgeçmeyeceğinden, kendi düzenini yeniden üretmeye çalışmış, modernitenin etkilerine direnme ve/veya Batı modeline yetişme çabaları kendini farklı coğrafyalarda değişik siyasal düşünceler, reform/batılılaşma/modernleşme projeleri şeklinde ifade etmiştir. Kısacası Batı'nın coğrafyası, tarihi ve kültürüyle tanım kazanmış "modernlik" Batılı olmayan toplumlarda yeniden uyarlanmış, kendine özgü bir biçimde yerel boyutta yeniden üretilmiş ve farklı şekiller almıştır. M.Türköne'nin de belirttiği gibi;

"Modernleşme dönemi bir toplumun kendi tarihi değildir. Modernite adını verdiğimiz dış dinamikle harekete geçen toplumlar aldıkları bu kumaştan kendilerine elbise dikmeye çalışırlar. Modernleşme yoluna giren her toplumun kendine has bir tarzı vardır. Neticede her toplumun modernleşmesi "kendine göre"dir"(Doğan, <http://www.dicle.edu.tr/dictur/suryayin/khuka/cmk.htm>)

Görüldüğü gibi, modernleşme süreci Batılı olmayan toplumlarda Batı'da olduğundan farklı bir bağlamda gelişmiştir. Batı'da aşama aşama yaşanan modernleşme sürecini oluşturan bileşenlerin, Batılı olmayan toplumlarda yokluğu toplumların modernleşmesi arasındaki farklılığın temel nedenini oluşturmaktadır. Bu temel eksiklikler, modernliğin itici gücünü oluşturan **burjuva hareketi**¹⁹, coğrafi keşifler, ticaretin gelişmesi ve sömürge imparatorluklarının kurulması, Rönesans ve Aydınlanma Devrimi ile bilimsel ve felsefi alanlarda yeni fikirler üreten **bilim ve düşün adamlarının varlığı**, Sanayi Devrimi ile gelen **gelişmiş teknoloji, sanayi ve**

¹⁹ Batı'da modernliğin temel taşıyıcı gücü olan burjuva sınıfı, 15.yüzyılın sonlarından itibaren gelişmeye başlamış, yönetsel erke sahip olan Katolik kilisesinin ekonomik olanaklarını kendi inisiyatifleri doğrultusunda kullanma arzusu ile dinde reformu gerçekleştirmiş ve önerdiği yeni sosyo-ekonomik düzen ile, henüz çok erken bir dönemde kapitalizmin temellerini atmıştır (Kona, 1996, s. 6).

üretim sistemleri, tüm bu gelişmelerin doğal bir sonucu şeklinde ortaya çıkan **kapitalist üretim tarzı ve modern toplumu oluşturan genel sosyal, ekonomik ve kültürel düzendir** (Kona, 1996, s.). Bu eksikliklerin yanı sıra altı çizilmesi gereken temel farklılık ise, Batılı olmayan toplumlarda Batı'nın geçirdiği temel altyapısal süreçlerin yokluğu nedeniyle, modernleşmenin toplumun kendi iç dinamikleri doğrultusunda geliştiremediği, Batı'dan ithal edilerek yaşanan, **dış etkenlerin itici gücü etrafında ortaya çıkan**, çok daha kısa bir zaman dilimi içerisinde işleyen **hızlı bir süreç** olduğudur. Batı-dışı toplumlarda, kapitalizmin işleyişinin yarattığı yayılmacı etkiler ile Batı'nın üstünlüğü ve yeni düşüncelerinin etkisi altında kalan bürokratik elitler, kurumsal reformist düzenlemeler yoluna giderek bu sürece dahil olmuşlardır (Tekeli, 1995, s.51). Bu noktada, geleneksel toplumun sivil bir itici güç olarak ortaya çıkması söz konusu olmadığından bürokratik çevreler, yabancı aristokratik bir seçkinler grubu ya da Batılı modern kültürün düşünsel araçlarıyla donanmış yerli bir aydınlar grubu modernleşme hareketlerinin taşıyıcı gücünü oluşturmuşlardır. Böylece Batı'da ekonomik temelde gerçekleşen dönüşümlerle başlayan, toplumsal alanda kendi dinamikleri ile seyreden, devlet tarafından kurumlaştırılan ve taşıyıcı gücün burjuva sınıfı olduğu modernleşme biçiminden farklı olarak, modernleşmenin bir devlet politikası olarak algılandığı Çevre ülkelerinde, **siyasi ve kültürel ağırlıklı bir modernleşme biçimi** söz konusu olmuştur (Sayar, 1998, s.5).

Kısaca Batı'da sanayileşme, kapitalizm, milliyetçilik gibi kavramlar ile düşünsel ve kültürel alandaki gelişmelerin eş zamanlı olarak gelişmesi, buna karşılık bu dönüşümlerin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan modernleşmenin Çevre ülkelerde, süreci oluşturan bileşenlerin yokluğuna ek olarak, devlet tarafından yürütülen siyasi bir projenin ürünü olması, Çevre ülkelerinde farklı toplumsal ve kültürel sonuçlara neden olmuştur. Batı'da modernite bireyi ve sınıfları kendi kimliklerinde eğiten bir süreç olarak işlerken, Batılı olmayan toplumlar ancak bu eğitimin kuramsal altyapısını oluşturan "modernizasyon" ile eklemlenebilmişlerdir (Çiğdem, 2002, p.68).

Bu noktada, geleneksel toplum yapısının yıkıldığı, yeni ve modern bir topluma doğru dönüşüm sürecinin başladığı **18.yüzyıl Avrupa'sında modernleşme hareketinin dünya toplumlarının "kültürel kimlik" problemlerinin oluşumuyla yakından ilişkili olduğu görülür. Kimlik, insan varlığının "kendini belirleme" iradesi bağlamında, başkalarının karşısında "ne" olduğudur (Şengün, 1999, p.8).** Ancak kimlik, kişiye, topluluğa özgü çok özel bir durum olmakla birlikte, aslında varlığın özünden çok "diğerleri"yle etkileşiminden doğan, "diğerleri"ne kıyasla tariflenebilen bir durumdur (Balamir, 1996, p.25). İnsan varlığı, kendisi ile "ötekiler" arasında farklar arayarak bir fark edilmeye çabası ortaya koymakta ve tekilliğini ifade etme yönünde eğilimler taşımaktadır. Bununla birlikte psikolojik güven sağlaması, riskleri azaltması ve sosyal alanda ödüllendirici ve meşrulaştırıcı işlevleri nedeniyle sosyal grup ve kategorilere ait olma ve bütünleşme ihtiyacı içindedir. Fakat gruplar, bireyler üzerinde onların tutum ve davranışlarını şekillendirici, düşünce ve yeteneklerini yönlendirici etkilerde bulunurlar. Görüldüğü gibi bütünleşme bir gereklilik olmakla birlikte, orijinalliği ve tekilliği yok eden bir süreç olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda insan varlığı; bir yandan "**çevre ile bütünleşme**", öte yandan "**farklılığını koruma ve kurma**" gereksinmesi içinde varoluşsal bir açmazla karşı karşıyadır. Her iki durumda da insan, kendisi ile dış dünya arasındaki mesafeyi yok etmek, yaşamın dışında veya kenarında değil, içinde yer almak, ona katılmak isteği ile "kolektif bir kimliğe" ait olarak yaşamak eğilimindedir. Bireylerin "varlıklarını kanıtlama", "farklılıklarını kurma ve koruma" yönündeki eğilimleri, toplumlara ve devletlere genellenerek, **toplumların kültürel/toplumsal kimliklerini tanımlama isteğinde oldukları** söylenebilir. "Kültürel kimlik"i tanımlayan öğeler; din, dil, ırk, kültür, tarihsel ve etnik köken, yaşam alanı, maddi koşullar gibi paylaşılan ortak özelliklerin yanı sıra, toplum tarafından yaşanmış ve içselleştirilmiş deneylerin, bilinçli olan ya da olmayan anıların bütünü, topluluğun ortak geçmişinden kalanı ve süregelen kapsayan, topluluğun "belleği"dir (Şengün, 1999, p.10).

Modernleşme hareketi, Batı'nın kendi iç dinamikleri sayesinde kendiliğinden gelişen bir süreç olduğundan, Batı'ya kendi özgül koşullarından doğan bir kimlik sağlamıştır. Kendini tarihin oluşumunda merkezde gören ve diğerlerini çevreye yerleştiren bir kavrayışla Avrupa, kendi kültürel kimliğini Avrupalı olmayana yani

“ötekine” göre tanımlamıştır. Bu tanımlamada, Batı Doğu’yu kendisi için, kendi kimliğinin olumlu betimlemesini sağlayan bir karşıt imge olarak, dönemin bilimsel araştırmaları, seyyahların ve elçilerin bilgileri aracılığıyla, zamanla Doğu Bilimi olarak adlandırılan bir çerçevede kurgulamıştır. Kendini tanımlarken ötekilerin değerlerinden, özelliklerinden ve yaşam tarzlarından ayırt eden Avrupa, araççıl aklın ve bilimin yeterince gelişmediği, kaotik ve akıl dışı yöntemleri olan, Avrupa dışındaki dünyadaki “geri kalmış” ya da “gelişmemiş” olarak tanımladığı toplumları uygarlaştırmayı kendine bir misyon olarak yüklemiş, bu da modernite modelinin 19.yüzyıldan sonra Batı Avrupa’nın sınırlarını aşarak çevre ülkelere yayılmasını desteklemiştir (Larrain, 1993, p.195).

Bu aşamada tezin çalışma konusu olan Dünya Fuarlarının / Expoların 19.yüzyılın ortalarında yeni ekonomik düzen ve endüstrileşmeyle direkt ilişkili olarak ortaya çıkışıyla, farklı toplumlar ve farklı kültürler daha önce hiç olmadığı şekilde bir araya gelmiştir. Dönemin rekabete dayalı toplumsal yapısı göz önünde bulundurulduğunda, Expolar barışçıl kültürel platformlar olarak lanse edilmelerine rağmen 19.yüzyıl dünyasının güç ilişkilerine dayanan hiyerarşik yapısını ortaya koymaktadırlar. Dünya Fuarları 2.bölümde de belirtildiği gibi özellikle ilk olarak güçlenen İngiltere’nin ekonomi ve sanayisini sergileme, üretim fazlası malları ve sermayeleri için pazar arama ve kendini dünyaya kanıtlama amaçları için bir araç niteliğinde ortaya çıkmışlardır. Buna ek olarak, modernitenin dışa yayılımı ve kolonyalizmin doğuşu ile Batı’nın endüstrileşmeyi ihraç etmeye başlaması, zengin hammadde kaynakları ve pazar olanakları olan Batı dışındaki dünyayı kapitalist düzenin bir parçası haline getirmek isteği, bu toplumlar hakkında daha fazla bilgi sahibi olmasını gerektirmiştir. Batı ülkeleri Expolarda, izlediği Batılılaştırma ve sömürgeleştirme politikaları doğrultusunda, diğer kültürler kendine bir otorite olarak kabul ettirmek isteğiyle teknolojik ve bilimsel dünyasını sunmuştur. Kendi “gelişmiş dünya”sını sunan Batı karşısında diğer ülkeler ise yerel kültürlerinin bir özeti şeklinde ellerinde var olanları sergilemişlerdir (Çelik, 1992, s.1). Bu bağlamda, kültürler arası karşılaşmada, çelişkili ve eşitsiz bir karşı karşıya gelişin varoluşu, özellikle bir kültürün daha gelişmiş ekonomik ve politik temellere sahip olarak kendi kimliğini baskın olarak tanımlayışı, Batı-dışı ülkelerde “kültürel kimlik” konusunun ortaya çıkmasına

sebepl olmuştur. Batı'nın kendi yerelliğini evrenselleştirmeye çalışması üzerine diğer kültürler, kültürel tekdüzeleşmeye karşı kendi kolektif kimliklerini yansıtmaya çalışmışlardır (Akcan, 1996, s.114).

Batı'nın kapitalist toplumlarıyla rekabet etme mecburiyeti, Çevre ülkelerin geleneksel toplum yapılarının yeni koşullara uyumlandırılmasını bir tür zorunluluk şeklinde dayatmıştır. Batılı olmayan toplumlar modernitenin Batı sınırları dışına yayılmasıyla, Batı'yı kendilerine model alarak onun çevresinde bir modernleşme süreci yaşamaya başlamışlardır. Süreç içinde, kültürler arası farklılık, merkez ülkelerin kimliklerinin baskın oluşu, ve bu sınırın Expolarda çok net bir şekilde ortaya konuşu, Batılı olmayan toplumların az gelişmiş ve/veya geri kalmış olarak nitelendirilmelerine²⁰ ve kültürel kimliklerini yeniden değerlendirmelerine yol açmıştır. Batılı olmayan toplumlar kendilerini Batılı toplumlarla karşılaştırmaya başlamışlar; bunun gündeme getirdiği "ben kimim, ne olmalıyım" soruları, dünya ile bütünleşme fakat kendi kültürünü, kimliğini koruma ve farklılığını ortaya koyma çelişkisi, Batı'ya çevreselleşen ülkelerde kültürel kimliğin ve onun alt açılımı olarak "ulusal kimliğin" ne olduğu sorusunu ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte Z.Çelik (1992), bir çok Batı-dışı toplumun Batı'nın üstünlüğünü kabul ederek, kendi kurum ve kuruluşlarını Batı örneklerine göre yeniden düzenleme yoluna gittiklerini, modernleşme politikaları içinde yer alan kültürel kimlik araştırmalarını da, Dünya Fuarlarında bilimsel ve teknolojik gücünü sunarak kendini diğer kültürlerle bir otorite olarak kabul ettiren Batı'nın paradigmalarına göre şekillendirdiklerini belirtir.

Çevre ülkelerin modernleşme süreçlerinde taşıyıcı gücün öncelikli hedefi, modernleşmenin yerleşmesine izin verecek öğelerden yoksun bir kültürü radikal bir şekilde değiştirerek modern bir toplum kurmaktır. Bu bağlamda Batılı olmayan toplumlarda Batı'nın modernleşmesini sağlayan temel altyapısal süreçlere bakılmaksızın, bu süreçler sonucunda ortaya çıkan modern toplumun siyasi örgütlenme biçimi olan **ulus devleti inşa etme** yoluna gidilmiştir. Batı'da

²⁰ "Çevre Ülkeleri / Batı-Dışı Toplumlar / Batılı Olmayan (Non-Western) Toplumlar/az gelişmiş ya da gelişmekte olan toplumlar" terimleri Batı dışında yer alan ülkeleri tanımlamak üzere kullanılan, Modernleşme Kuramı, Bağımlılık Eksenli Merkez-Çevre Kuramı gibi farklı teorilere ait terminolojilerdir.

sanayileşmenin ve kapitalistleşmenin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan ulus-devletin ve bu yapının temelini oluşturan, burjuva sınıfı tarafından yapıcı ve birleştirici bir ideoloji olarak öne sürülen milliyetçi ideolojinin, Çevre ülkelerinde modernleşmeyi gerçekleştirmek adına ithal edilmesi, ulus-devletin meşrulaştırıcı temelini oluşturacak **“ulusal kültür ve kimliğin”** inşa edilmesi sorununu ön plana çıkarmıştır. Çoğu eski imparatorlukların farklı etnik ve dini kökenlerden gelen nüfuslarını devralan bu toplumlar, ulus-devletin varolabilmesi için gerekli **“millet”** olgusundan yoksundurlar. İlerlemenin ölçütü olarak belirlenen standartlar yabancı bir kültürden gelmekte ve ulusu istenen standartlara taşımak için gerekli altyapısal donanım bulunmamaktadır. Bu nedenlerle ulus fikrinin ortaya çıkışıyla uluslaşma sürecine giren Çevre ülkeleri, ulusu bir arada tutacak, ulusun bütünlüğünü simgeleyip pekiştirecek olan **“ulusal bir kimlik”** aramaya yönelmişlerdir. Batı’da kimlik sorunu, modernliğin Batı’ya kendi özgül koşullarından doğan bir kimlik sağlayışı, evrensellik konusunda ise bir endişesinin olmayışı nedenleriyle, modernliği ithal eden ülkelerde olduğu kadar gündemi işgal etmemiştir (Balamir et al., 1991, s.76). Dolayısıyla, Batılı olmayan toplumlarda ortaya çıkan istikrarsızlık ve bunalım dönemi, toplumların eski kültürel yapıları için tehdit oluşturduğundan; kurulu yaşam tarzına yönelik bir tehdit yokken sürekli, kalıcı ve bütünleştirici özellikleri ile sorgusuz kabul edilen kimliğin tartışma konusu olmasına neden olmuştur. Kobena Mercer bunu şu şekilde açıklar: **“Kimlik; sadece bunalıma girildiğinde, değişmez, uyumlu ve istikrarlı olanın yerini kuşku ve belirsizlik aldığı tartışma konusu olur”** (Larrain, 1993, p.197). Bu bağlamda, dünya ülkelerini ortak bir platformda buluşturan ve farklılıkların altını çizen Dünya Fuarları, bu dönüşümleri yansıtan mekanlar olmakla birlikte, onları başlatan ve geliştiren bir ortam olarak da değerlendirilebilir.

Batı-dışı toplumlarda bu bağlamda ortaya çıkan **“kimlik sorunu”** siyasi ve sosyo-ekonomik alanları olduğu kadar, kültürel alanları ve mimarlık alanını da etkilemiştir. Çevre ülkelerin modernleşme süreçlerinin yukarıda da belirtildiği gibi siyasi bir bağlamda ortaya çıkması, devletin sadece siyasi ve iktisadi alanları değil, tüm toplumsal ve kültürel alanları denetim altına almasına neden olmuştur. Devletin meşrulaştırıcı temelini oluşturacak **“ulusal kimliğin”** inşa edilmesi sürecinde tüm

etkinlik alanları ve özellikle kültürel kimliğin kalıcı taşıyıcılarından biri olan mimarlık disiplini araçsallaştırılmış ve devletin arka plandaki siyasal tercihlerinin somutlaştığı politik bir ifade aracı olma işlevini yüklenmiştir (Sayar, 1998, s.31). Çevre ülkelerin mimari pratiklerinde; kapitalist üretim sürecinin yokluğu, sanayileşmenin, teknolojinin ve yapı üretim sistemlerinin yetersizliği gibi eksikliklere rağmen, her alanda Batı'ya yetişme ve onunla yarışma çabası, "mimarlık alanında ülkenin kültürel kimliğini yansıtacak arayışlar" şeklinde ortaya çıkmıştır. Ulus olma fikri ile mimarlıkta başlayan üslup tartışmaları ve ulusal kimlik arayışları modernist-gelenekçi, evrenselci-ulusalci, ilerlemeci-tutucu, küresel-yerel gibi farklı dönemlerde isimleri değişen karşıtlıklar içinde, ulusal kimliği en iyi temsil edecek imajların seçimiyle sürüp gitmiştir (Balamir et al., 1991, s. 76). Özellikle İran, Japon, Türk, Rus toplumları gibi geniş ve köklü tarihsel birikimler taşıyan toplumlar, Batı ile rekabet edebilecek bir "biz" tahayyülüyle hareket ettiklerinden, Batılılaşmayı kendi varoluşlarını destekleyecek ve olumlu yönde geliştirecek bir "araç" olarak görmüşlerdir. Batı "ilmi", "teknolojisi", "sanayisi" ile; "Batı zihniyeti/Batılı dünya görüşünü" birbirinden ayırt etme bilinciyle bu toplumlarda, "Batı'nın standartları ile kendi kültürel değerlerini bir araya getirme problemi" bağlamında ortaya çıkan "ulusal kimlik" sorunu, diğer sömürgeleşen Batı-dışı toplumlara göre mimarlık gündemini daha fazla işgal eden çatışmalı ve sorunlu bir süreci kapsamaktadır (Çiğdem, 2002, s.69). Bu ülkelerde, milliyetçiliğin modernleşmeci ve ulusalcı karakterinin Batılı olmayan bir bağlamda ortaya çıkardığı çelişkiler ile **"evrensel ve ulusal kültürel değerlerin Batılı olmayan bir bağlamda nasıl bir araya getirileceği, milli kimliğin nasıl tanımlanacağı"** sorusu kültürel alanın üretim sürecini ve özellikle mimarlık alanını yönlendiren temel problem olmuştur. Özetle geç modernleşmeye özgü bir problem olan "ulusal kimlik" arayışları, tarihsel süreç boyunca değişik biçimler almakla birlikte, Batılı olmayan toplumların mimarlık gündemlerinin daima ana ekseninde yer almıştır.

Kültürel kimliğin toplumlar için bu denli önem kazandığı bir dönemde, yoğun bir rekabet ortamının var olduğu Expolarda; ürünler kadar sergi binalarının tasarımı da ayrı bir önem kazanmıştır. Dünya Fuarları, kültürlerin elişleri, hammaddeler, sanat ve özellikle mimarlık aracılığıyla görsel olarak özetlenebilecekleri ideal platformlar

olmuşlardır. Mimarinin her fuarda temel unsur oluşu, tüm dünyadan mimari örneklerin biraraya gelmesi, Expoları dünyanın görsel illüzyonlarla tasvir edildiği bir yolculuğa çevirmiş, pavyonların kendileri birer sergileme nesnesi haline dönüşmüştür. Bu mikroevren içinde Batı toplumlarının gücüne göre sıralanan bir düzenlemeyle Batı dışı toplumlar kendilerini Batı'nın değer yargılarıyla tanımlamışlar ve kültürlerini mimariyi kullanarak masalsi bir anlatımla sunmuşlardır (Çelik, 1992, s.2). Özellikle Batı-dışı toplumların modernleşme politikaları çerçevesinde siyasi iradenin mimarlığa yüklediği görev sergi pavyonlarında **mimarlığın bir ileti ögesi şeklinde kullanılması** sonucunu doğurmuştur.

Dünya Fuarlarında mimari temsiliyet kadar ön plana çıkan bir diğer unsur ise “teknoloji”dir. Batılı olmayan toplumlarda modernleşme süreci, kapitalist birikimle, Batının maddi ve kültürel pratikleriyle desteklenen bir süreç olmadığından Expolara bu ülkelerin mimarlık disiplini açısından bakıldığında **teknoloji** (yapı üretim teknolojileri) ve **kimlik** konularına odaklanan bir sorunun varlığı göze çarpmaktadır. Batı ülkeleri, sergi binalarının tasarımında, sanayi üretiminin getirdiği teknolojik devrimin üretimi olan yeni yapı teknolojileri ve bu teknolojilerle gerçekleştirilen mimari ürünlerini sergilerken, Batılı olmayan toplumlar geleneksel mimarlıklarını – çoğu zaman da geleneksel mimarlıklarının Avrupalı algılanışını- yansıtmışlardır. Batılı ülkelerin bir güç gösterisi niteliğinde sergiledikleri teknolojik olanakları karşısında, Çevre ülkelerinin sergileyebilecekleri bir teknolojileri olmayışı, bu ülkelerin sergilemelerinde **“ulusal kimlik”** konusunun altının çizilmesine neden olmuş, ve mimarlığın ulusal kimliği yansıtmak üzere araçsallaştırılmasıyla **“mimari temsiliyet”** önem kazanmıştır. Antropolog B.Benedict dünya fuarlarında sergilemelerin, **19.yüzyılın bilimsel yaklaşımı ve Darwin teorisinin yorumuyla, ulusal ve ırksal hiyerarşiye göre organize edildiğini ve sınıflandırmaya vurgu yapıldığını** belirtmektedir. Bu sınıflandırmada makineler, bilim ve teknik güç sadece gelişmiş ülkelere aittir. Batı-dışı toplumlar ise Oryantalist kavrayışla teknoloji ile ilişkilendirilmeyen, az gelişmiş, sanatkar, tuhaf, bilimsel araştırma konusu olabilecek tavırlar sergileyen toplumlar olarak nitelendirilmişlerdir (Çelik, 1992, s.20).

Batı-dışı toplumların kendi kültürel kimlikleri için mücadele etmelerine karşın, Expolarda Avrupa'nın kendi siyasi, teknolojik ve kültürel otoritesini kabul ettirmiş oluşu bir çelişkiyi ortaya koymaktadır. Z.Çelik (1992), bir çok Batı-dışı toplumun Batı'nın üstünlüğünü kabul ederek, kendi kurum ve kuruluşlarını Batı örneklerine göre yeniden düzenleme yoluna gittiklerini, modernleşme politikaları içinde yer alan kültürel kimlik araştırmalarını da, Dünya Fuarlarında bilimsel ve teknolojik gücünü sunarak kendini diğer kültürlerle bir otorite olarak kabul ettiren Batı'nın paradigmalarına göre şekillendirdiklerini belirtir. Bu bağlamda Batı-dışı ülkeler Expolarda ulusal kimliklerini ve onun mimari ifadesini Batı'nın Doğu'yu algıladığı şekliyle temsil etmeye çalışmışlar²¹, Doğu'nun egzotik ve mistik havasını yansıtan, otantik yerleşimler ve mimari arayışlar, otantik kostümler ve aktiviteler sergilemişlerdir (Çelik, 1992, s.10). Bu da Batı'nın şekillendirmeye çalıştığı "Doğu" imajını, bu ülkelerin geri kalmış, başka bir çağa ait, yabancı ve tuhaf oldukları vurgusunu kuvvetlendirmiştir.

Kısaca özetlersek, başlangıçta pazar arama, ticareti geliştirme, güç gösterisi, teknolojinin sergilenmesi gibi amaçlara hizmet eden Expolar, zamanla katılımcı toplumlar tarafından ulusal kimliklerini tanıtmak adına fırsat olarak görüldüklerinden mimarlığın ön plana çıktığı organizasyonlar olmuşlardır. Expolardaki mimarlık ürünleri, farklı kültürler arasında iletişimi sağlamışlar, Batılı toplumların modern tavrı ile Batılı olmayan toplumların sanat kavramlarını somut ve evrensel bir platformda ortaya koymuşlar, bu sayede 20.yüzyılın sanatının ve mimarlığının geçirdiği süreçte önemli rol oynamışlardır. Tüm bu çerçeve içinde, modernite modelinin merkezi aşip çevre ülkelere yayılarak Batılı olmayan toplumlarda bir modernleşme/batılılaşma sürecini başlatması, bu süreç içinde toplumların kendi durumlarını ve ulusal kimliklerini yeniden değerlendirmeleri, uluslaşma sürecine giren bir toplumun kendi ulusunun bütünlüğünü simgeleyip pekiştirecek bir kimlik aramaya yönelişi gibi etkenler sonucunda, kültürel kimlik arayışları kültürel üretim ve kimliğin en kalıcı taşıyıcılarından biri olan mimarlık disiplininde de gündeme gelmiştir. Kültürleri ortak bir platformda bir araya getiren Expolar ise bu oluşumların

²¹ Batının Doğuyu tanımlayışından yola çıkarak şekillenen Oryantalizm eğilimlerinin Doğu ülkelerinde de benimsenmesiyle oluşan ve Batı-dışı toplumların Expolardaki mimari ifadelerine de yansıyan bu çelişkiden Bölüm 4.2.1'de ayrıntılı olarak bahsedilecektir.

ve kimlik tartışmalarının yansıdığı mekanlar olarak, Çevre ülkeler tarafından kültürlerini Batı'ya anlatmanın, kendilerini kanıtlamanın fırsatı olarak görülmüşlerdir.

Bu anlatılanların ışığında, Batı'nın ve ona eklenen Çevre ülkelerinin modernleşme süreçleri, kültürel alanın ve mimarlık disiplininin geçirdiği dönüşümler, ve bu bağlamdaki kimlik tartışmaları Expolara yansımıştır. Bir Çevre ülkesi olarak Türkiye'nin de modernleşme süreci ve mimarlık alanında meydana gelen dönüşümler Expolardaki Türkiye' pavyonlarından net olarak gözlemlenebilir. Bu pavyonları incelemek ve Türk mimarlığının 1851-2000 yılları arasında izlediği çizgiyi saptayabilmek için öncelikle, genel olarak Osmanlı döneminde Batılılaşma hareketleri ile başlayan Türk modernleşme sürecini, arka planındaki siyasi, toplumsal, ekonomik yapıyla birlikte kavramak ve bu yapının kültürel alanı nasıl etkilediğini anlamak gerekmektedir.

4.1.2. 1851-2000 YILLARI ARASINDA OSMANLI-TÜRK TOPLUMUNUN SİYASİ, SOSYO-EKONOMİK VE KÜLTÜREL YAPISININ DÖNÜŞÜMÜ

Batı'da gelişen modernite projesinin 19.yüzyılın ortalarında Çevre ülkelere yayılmaya başlamasıyla farklı kültürler farklı toplumsal değişimlere uğramışlardır. Batı-dışı toplumlardan biri olan Osmanlı İmparatorluğu da, Batı'ya çevreselleşerek eklenen diğer ülkeler gibi Batı'nın siyasal yapısını ithal etmeye çalışmış, bu da bir kültürel kimlik sorununu beraberinde getirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan ve günümüze kadar da Türk mimarlık gündemini sürekli işgal eden "ulusal kimliğin tanımlanması" sorunu 1851-2000 yılları arasında düzenlenen Dünya Fuarlarında yer alan Türk pavyonlarına da yansımıştır. Bu süreç içinde yaşanan toplumsal değişimler mimarlık ortamını etkilemiş ve ulusal kimliğin farklı dönemlerde, farklı şekillerde tanımlanmasına neden olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma hareketleri ile başlayan ve günümüz Cumhuriyet Türkiye'si'ne kadar uzanan süreci beş ana dönemde incelemek mümkündür. İ.Tekeli (1998) bu dönemleri aşağıdaki şekilde gruplandırmaktadır: Birinci dönem, Osmanlı İmparatorluğunun dünya kapitalizmine eklenildiği

19.yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen, 1851-1923 yılları arasını kapsayan "sıkılğan modernite dönemi"dir. İkinci dönem, Cumhuriyet'in başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar tek partili siyasal rejim içinde köktenci bir modernite projesinin yaşama geçirilmeye çalışıldığı 1923-1950 yılları arasını kapsamaktadır. Üçüncü dönem, İkinci Dünya Savaşı'ndan 1960'a kadar olan popülist bir modernite projesinin uygulandığı yılları; dördüncü dönem, planlı bir ekonomi arayışının içine girildiği 1960-1980 yılları arasını kapsamaktadır. Beşinci dönemi ise, 1980 sonrasında modernite projesinin aşınmaya başladığı yıllar oluşturmaktadır (Tekeli, 1998, s.1-2). Fiziki çevredeki ve mimarlık alanındaki değişimlerin, gereksinme ve beğenilerdeki değişimleri dışlaştıran, bir başka deyişle siyasi, kültürel ve toplumsal değişimleri somutlaştıran olgulardan biri olduğu göz önüne alırsa, bu dönemlerin Türk siyasi ve ekonomik tarihinin bölümlenmeleri olduğu kadar Türk mimarlık tarihinin de kırılma noktalarını oluşturduğu kabul edilebilir.

• 1851-1923 Dönemi Osmanlı İmparatorluğunda Siyasi, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapı

Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa'nın 17.yüzyılda Doğuya ilgisinin artması ve bu ülkeleri Batılılaştırma politikası izlemeye başlamasıyla Batılılaşma sürecine girmiş, ancak bu süreçte varlığını sürdürmek için yaptığı reformlarla bağımsızlığını kaybetmeden kendine özgü bir modernleşme yaşamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu modernite ve sanayileşme öncesi imparatorluklarının en gelişmiş örneklerinden biridir. Çok büyük bir coğrafyada, farklı dinsel inanışları olan, çok sayıdaki kavmi bir düzen altında tutabilen ve bu büyük alanda kurduğu Osmanlı Barışı'nın sağladığı olanaklarla imparatorlukta yaşayanlara refah sağlayabilen bir örgütlenmeye sahiptir (Tekeli, 2002, s.21).Yönetici tabaka siyasal açıdan meşruiyetini din ile sağlamakta, örgütlenmesini ve kurumsallaşmasını sanayi öncesi dönemin üretim, ulaşım ve haberleşme teknolojisinin sınırları içinde gerçekleştirmiş bulunmaktadır. Modernite projesinin bu niteliklere sahip bir imparatorlukla ilişkiye girmesi ve onu dönüştürmesi uzun bir süreç içinde, küçük

değişimlerin birikimleriyle, imparatorluğun modernite projesinin sonuçlarından etkilenmesi ve ona uyum sağlamasıyla gerçekleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğu Batı ile girdiği ekonomik ve diplomatik ilişkiler esnasında coğrafi konumu, pazar olanakları ve zengin hammadde kaynakları ile kendi çıkarları için mücadele eden sanayileşmiş ülkelerin dikkatini çekmiştir. A.Batur (1992), 17.yüzyılda genişleyen üretim ve ticaret hacminin gereksindiği yeni pazar arayışları nedeniyle Avrupa'nın Doğu'ya ilgisinin arttığını ve bu bölgeyi Batılılaştırmaya yönelik bir politika izlemeye başladığını belirtir. İmparatorluk topraklarına gelen tüccarlar, gezginler ve elçiler aracılığıyla Batı'da –yalnız Osmanlılarla sınırlı olmayan- kültürel alanda bir Doğu'yu tanıma, öğrenme, anlama ve tanıma çabası başlamıştır²². Bununla birlikte, 18.yüzyıla doğru ardarda gelen yenilgi ve toprak kayıplarıyla siyasal ve askeri gücünün azalmasıyla yönetici kadrolarda Batı'ya karşı ilgi uyanmıştır. Devleti kurtarmanın yolunu Batı dünyasında aramaya başlayan Osmanlı İmparatorluğu, kapitülasyonlarla ve bazı ticari anlaşmalarla ekonomik ödümler vermiş, kapitalist düzene siyasal ve iktisadi yönden dahil olmaya başlamıştır. Batı'ya açılma sürecinin başlaması ile birlikte toplumsal yapıda değişiklikler ve çözümler görülmeye başlamıştır. Bunun üzerine yönetim çeşitli reformlarla devleti iyileştirme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda başlayan Osmanlı Batılılaşması, **diğer çevre ülkelerindeki gibi direkt kolonyalizmin etkisi ile değil, kolonyalizme karşı devleti güçlendirme çabalarıyla, zorunluluklar sonucu alınan iç kararlarla, devlet bünyesinde başlatılmış ve yürütülmüştür** (Sayar, 1998, s.34).

Yönetici kadroların Fransa ile kurulan diplomatik ilişkiler kanalıyla Avrupa kültürüne duyduğu ilgi 18.yüzyılda Lale Devrinde, kültürel alanda somut ürünlerini vermeye başlamıştır. Ancak Osmanlı devleti için sistemli modernleşme klasik olarak, III.Selim (hük.1761-1808) ve II.Mahmut (hük. 1808-1839) döneminde yapılan reformlarla başlatılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşmanın bu erken döneminde sorunu varolan düzenin bozulmuş olmasında görmüş, çözümünü eski düzenin iyileştirilmesinde aramış, tüm alanlardaki yenileşme girişimlerini, bulunan bir modeli, Batı modelini, örnek alarak uygulamaya başlamıştır (Tekeli, 2002, s.22).

²² Batı tarafından Doğu Bilimi olarak adlandırılan bu ilgi, denetleme ve egemen olmanın da aracı olmaya açık tavırlar, algılama biçimleri, zamanla Oryantalizm olarak adlandırılan ve mimarlık ortamını da etkileyen bir söylemin gelişmesine neden olmuştur.

Bir sonraki aşama olan Tanzimat döneminde ana hedef, daha gelişmiş bir orduya ve sanayiye sahip olma yolu ile “devleti merkezileştirerek kurtarmak ve güçlendirmek” olsa da Batı’ya kapıların açılmasını ve durdurulamayacak bir süreci başlatmış, Cumhuriyete devredilen “modernleşme” ideali de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Sultan Abdülaziz’in Batılılaşma yanlısı politikasının sonucunda, teknoloji ve kuramsal model transferi ile başlayan Batılılaşma, tüm alanlarda Batı modelinin ithal edildiği ve kolayca yayıldığı bir şekilde gelişmiştir. Tüm devlet kurumlarında yenileme, yeniden örgütlenme, hukuki yapının düzeltilmesi, çağdaşlaşması ve kurumlaşması, mülkiyetin güvence altına alınması, ticaret ve üretim üzerindeki sınırlamaların kaldırılması, modern eğitim kurumlarının yaygınlaşması ile modernitenin bilgi, hukuk ve sanat anlayışları, müzik, tiyatro, bale gibi sanatsal etkinlikler topluma girmeye başlamıştır. Tüm alanlarda gerçekleştirilen reformlar mimarlık alanına da yansımış, yeni örgütlenme modelleri ve yasal düzenlemeler getirilmiştir. Özgürlük, birlik, ilerleme, laiklik ve aydınlanma ideolojilerinin etkisi altında, kendini modernitenin yayıcı aktörleri olarak gören ve kendilerine “Genç Osmanlılar” diyen bir aydın sınıfı ortaya çıkmış ve kültürel alanda yönlendirici olmuşlardır (Tekeli, 2002, s.23).

II.Abdülhamit döneminde ise Batı’ya belli bir şüphe ile yaklaşılmış ve muhafazakar taktikler izlenmiştir. II.Meşrutiyet döneminde Tanzimat aydını Jön Türkler olarak ortaya çıkmış, “ülkenin çeşitli etnik ve dini grupları arasında federasyon ve eşitlik” hedefiyle, devleti dıştan kurtarma çabalarına gitmiştir. Ancak yapılan tüm reformlara rağmen modernleştirme hareketleri, Osmanlı toplumunu siyasal ve sosyal yönlerden köklü bir değişime uğratabilecek nitelikte olamamıştır (Kona, 1997, s.91). Osmanlı’da devlet tarafından reformlarla kurumlaştırılarak devam eden modernleşme süreci, Balkan Savaşlarının çıkardığı milliyetçi ayrılık hareketleri ile Osmanlı İmparatorluğunun barındırdığı farklı etnik grupların ayaklanması ve İmparatorluğun I.Dünya savaşı esnasında parçalanmasıyla kesintiye uğramıştır. Bu dönemde devletin ekonomik ve sınai duruma bakıldığında, modernleştirme çabaları erken sanayileşen ülkelerdeki gibi iş gücünü mobilize eden sınai sektör üzerinde değil, mal ve parayı mobilize eden ticaret ve finans sektörü üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir (Bilgin, 1998, s.474). İngiltere ile yapılan Balta

Limanı Antlaşması, devletin uyguladığı yanlış ekonomi politikaları ve sermaye yetersizliği nedenleriyle 1850’li yıllarda Osmanlı sanayisi oldukça zayıf bir duruma düşmüştür. Dış borçlar artmış, ticaret geniş çapta yabancı tüccarların eline geçmiştir. Askerlik uğraşına daha çok önem veren Osmanlı sanayiye azınlıkların eline bırakmıştır. İç kısımlarda halkın ihtiyacını karşılayan yerli sanayi yaşamakla birlikte, bu kesimin ekonomik devrim için gerekli olan sanayi burjuvazisini oluşturması mümkün değildir. Sınırlı sayıdaki sınai işletmeler dokumacılık, ipekçilik, halıcılık, dericilik, ağaç işlemeciliği, bakır, demircilik, ayakkabıcılık, kuyumculuk, silah imalatçılığı ve terzilik dallarındadır.’ 1840’li yıllardan sonra Batının üretim yöntemlerinin ve teknolojisinin üstünlüğünün farkına varılmış, Tanzimat’ın ilanı ile birlikte yenileşme modeline uygun olarak özellikle dokuma ve deri sektöründe fabrikalar kurulmuş ve Batıdan getirilen modern makinelerle donatılmıştır. Ancak bu kuruluşlar, devlet tarafından ordunun ve sarayın gereksinmelerini karşılamak için kurulmuş, kamu işletmesi olarak faaliyet göstermiş ve ticari amaçlara yönelmemiştir (Tokgöz, 1976, s.44).

Osmanlıda Batı’ya açılmayla başlayan modernleşme sürecinde, Avrupa’nın farklı toplumsal, ekonomik, teknolojik koşullarında üretilmiş kültürel ürünlerin imparatorluğa girişi ile yaşam biçimlerinde ve alışkanlıklarda da değişim başlamıştır. Bu kültürel etkileşim sürecinde mimarlık alanı çeşitli düzeylerde etkilenmiştir. Başlangıçta, gerek sosyal yaşamda ve kültürel alanda gerekse mimarlık alanında, Avrupa’daki çeşitli eğilimlerin ve düşünce akımlarının kolayca benimsendiği bir dönem yaşanmıştır. Ancak zamanla özgürlük ve bağımsızlık kavramlarının da etkileriyle çelişkiler, düşünce ortamında “kültürel kimlik” konusunun belirmesine neden olmuştur. Eskiden sadece devletin adı olan Osmanlı, Batılılaşma döneminde bir kimlik haline dönüşmüştür. 1865’e doğru biçimlenen Genç Osmanlı hareketi “**kültürel aidiyet ve kimlik**” konusunu ilk kez gündeme getirmiştir (Batur, 2001, s.42). Osmanlılık ve Osmanlı vatan bilinci, dönemin koşulları içinde “Osmanlı devletinin özerkliğini ve coğrafi bütünlüğünü koruyarak, İmparatorluğun parçalanmasını durdurmak” için tek tutarlı ve kurtarıcı yol olarak görülmüş, Tanzimat aydını bu ideolojiyi kültürel alanda temellendirmek için çaba göstermiştir (Ortaylı, 1999, s.78). Müslüman ve gayri-müslim Osmanlı tebası “Osmanlılık”

lks etrafında birleştirilmiş, millet kavramından çok “vatan” ve “vatanseverlik” kavramları üzerinde durulmuş, “Osmanlı kimliği” ortak payda olarak benimsemiştir. Tarihçi Albert Hourani 1860’larda Genç Osmanlıların İşlami fikirleri, Avrupa modeline göre şekillenen modernleşmeyi ve kurumsal reformları meşru hale getirmek amacıyla kullandıklarını, Batılılaşmanın “İşlamin asıl ruhuna dönüş” anlamına gelen bir süreç olduğuna vurgu yaptıklarını belirtmektedir. Sonuç olarak bu dönemde **Osmanlıda “milli kimlik” kavramı dinsel bir bağlamda tanımlanmıştır ve dinsel nitelikte olan bir semboller sistemini ve aidiyeti simgelemektedir.**

Meşrutiyet sonrası dönemde ise, Jn Türkler olarak ortaya çıkan aydın sınıf, Tanzimat aydınları gibi “Osmanlı Kimliği”ni ortak payda olarak benimsemiştir. Ancak İmparatorluğun çok unsurlu, çok uluslu yapısı gereği değişik din ve dilden gelen Osmanlı vatandaşları Osmanlı milletini benimsemekte güçlük çekmişler, alt kimlikler giderek ağır basmıştır. 19.yüzyılın sonunda Osmanlı aydını Batı’dan ülkeye giren milliyetçi akımların güçlenmesi, etnik unsurların bağımsızlığa yönelmesiyle, “Osmanlılık” ülküsünden vazgeçmiştir. Tanzimat’ın ardından gelen İttihat ve Terakki Partisi döneminde “**Türk kimliği**” gündeme gelmiş ve vatanın kurtuluşu milliyetçi ideoloji çerçevesinde aranmıştır. Avrupa’da milliyetçilik, modernleşmenin temellerini oluşturan kavramlara bağlı olarak etkidiğinden “ortak bir Hıristiyan geçmiş ve onun getirdiği semboller repertuarına sahip” Avrupa lkelerinde –ulusun kültürel ve etnik bağlamda tanımlandığı Almanya ve İtalya da dahil- “milli kimlik” tanımlanması problem yaratmamış ve “modern mimarlık” da bu yeni kimliğin mimarlık disiplinindeki karşılığı olmuştur. Ancak Batı’ya özgü tarihsel süreçlerin dışındaki, modernleşmenin Batı’nın kurumsal, davranışsal, sembolik ve estetik ifadelerinin ithali yoluyla gerçekleştirildiği ortamlarda “ulusal kimliğin kurgulanması” kültürel alanın ve mimarlık ortamının temel problemi olmuştur (Sayar, 1998, s.70).

Türk milliyetçi hareketinin ilk evresinde bu kimlik sorunu, Tanzimat aydınlarından Ziya Gökalp’in sentezci modernleşme görüşleri doğrultusunda aşılmaya çalışılmıştır. Bu görüşler bağlamında, medeniyet ve kültür sentezlenmeye

çalışılmış, Batı'nın iyi yanlarının taklit, kötü yanlarının tenkit edilmesi uygun görülmüştür. Batı'nın üstünlüğünü sağlayan bilim, teknoloji ve üretim yöntemleri alınabilecek, fakat ülkeye özgü olan kültürel değerler değişmeden korunacaktır. Bu durum, evrensel ve ulusal değerlerin Batılı olmayan bir bağlamda nasıl bir araya geleceği sorusunun ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Osmanlı Batılılaşması, kendini göstermek, Batı'ya karşı çıkmak, kendi varlığını, ayırıcı özelliklerini korumak ihtiyacı ile Osmanlı olarak kalmayı vaat ederken; aynı zamanda kendisini dışlanmış hissettiğinden Avrupa'nın parlak uygarlığına öykünmek, onu benimsemek istemiş, onu aynı zamanda hem red hem de kabul etmiştir (Çiğdem, 2002, s.69).

İmparatorluğun parçalanmasından sonra İmparatorluğun varlığı nedeniyle geciken bir kimlik olarak Türklük ortaya çıkmıştır. Osmanlılık bilinci ile yetişen aydın grubunun savunduğu Osmanlı kimliği zaten Türklüğün ağır bastığı bir müslümanlıktır ve Türk kimliğine kolayca dönüşmüştür (Ortaylı, 1999, ss.81-85). Bu aşamada Cumhuriyet döneminin hemen öncesinde Türk milliyetçiliğine dair tartışmalar ivme kazanmış, milliyetçi ideolojinin güçlenmesiyle "Türk" vurgusu "İslam" vurgusunun önüne geçmiş, ancak Kurtuluş Savaşının yaklaşmasıyla millet kavramının nasıl tanımlanacağı kesinlik kazanmamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı Expolarıda, mimarlığa yüklenen görev pavyonlarda dönemin kimlik tanımı bağlamında kendini göstermiştir. Siyasi iradenin mimarlığa yüklediği görev sergi pavyonlarında daha spesifik bir görev üstlenerek **mimarlığın bir ileti ögesi şeklinde kullanılması** sonucunu doğurmuştur.

• 1923-1950 Dönemi Türkiye Cumhuriyetinde Siyasi, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapı

Cumhuriyet öncesi Osmanlı İmparatorluğu, kapitalist merkezle girdiği ekonomik bütünleşme sonucunda, Fransa ve İngiltere'nin açık pazarı haline gelmiş, bir nevi yarı-sömürgeleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde ekonomik ve toplumsal dönüşümler sonucunda ortaya çıkan gayri-müslim burjuva sınıfı

mübadeleler nedeniyle ülkenin dışında kalmıştır. Sanayi kuruluşları, üretim tesisleri az sayıdadır ve çoğunluğu yabancıların elinde bulunmaktadır. Bu nedenle ekonomik ağırlıklı süren modernleşmenin toplumdan gelmesini mümkün kılacak burjuva sınıfı önemli ölçüde zayıflamıştır. Batı modernleşmesinin gelişmesinde ve yeni toplumsal düzenin kuruluşunda önemli bir rol oynan, devletin dışında gelişen burjuva sınıfına karşılık; Cumhuriyet döneminde devletin izlediği ekonomi politikasına bağlı olarak devlet eliyle geliştirilen burjuvazi, devletten bağımsız bir nitelik kazanamamıştır. Bu nedenle modernleşmenin taşıyıcı gücü devlet/devlet seçkinleri olmuş, Cumhuriyet'in yönetici-aydın sınıfı ulus-devleti kurmak amacıyla siyasal ve kültürel ağırlıklı bir modernleşme biçimini benimsemiştir (Sayar, 1998, p.37). Bu bağlamda özellikle 1930'lu yıllara doğru dünyada kapitalist ekonominin girdiği krize uyum arayışları içinde, iktisadi yönüyle ortaya atılmış olan "devletçilik" ilkesi Türkiye'de 30'lu yılların şekillenmesinde belirleyici olmuştur. L.Köker (1995) devletçiliğin yalnızca bir kalkınma stratejisi olmayıp iktisadi, kültürel ve siyasal ilişki alanlarında toplumda varolan üstün bir otoriteye bağlanma düşüncesinin ve devlet gücünün tüm bu alanları denetleyebildiği bir toplumsal örgütlenme tipinin ifadesi olarak tanımlanabileceğini belirtir. Bu bağlamda Kemalist ideoloji iktisadi, kültürel ve siyasi yönleriyle bir bütün olarak Batı uygarlığının standartlarına göre "muassır" medeniyeti "devlet" eliyle gerçekleştirmeye yönelmiştir.

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen modernleşme projesi, hem imparatorluk ideolojisinden kopuşu hem de Osmanlı aydınlarının düzen ve ilerleme ilkeleri bağlamında inşa etmeye çalıştıkları modern topluma yönelik düşünsel anlayışları ulus-devletin kuruluşu için devralması nedeniyle sürekliliği birlikte içermektedir. Tanzimat dönemi aydınlarının milliyetçi felsefesi Cumhuriyet döneminde ulus devleti kurma yolunda kullanılmış, ancak bir önceki dönemden farklı olarak **geleneksel Osmanlı/İslam toplumundan modern ve laik bir topluma geçişi amaçlayan Kemalist modernleşme projesi, topyekun ve köktenci olmuştur** (Sayar, 1998, p.41). Önceki dönemin seçici yaklaşımlarının yerini tam bir Batıya yönelme almıştır. İkinci aşamada ise **halkı bu yeni model devlete hazırlamak ve onunla bütünleşmesini sağlamak amacıyla ortak bir ulusal kültür ve kimlik tanımlanma yoluna gidilmiştir.**

Yönetici aydın kesim, Osmanlı aydınlarının ürettiği milliyetçi anlayışı ulus-devleti kurma yolunda kullanmıştır. Fakat Cumhuriyet seçkinlerinin kuramsal boyutta hedeflediği “imparatorluk ideolojisinden ve geleneklerden tam bir kopuş”; modernite projesinin içeriğinin değişmesine ve bir önceki dönemin sentezci yaklaşımından tamamen Batıya yönelen bütüncül bir yaklaşıma geçilmesine neden olmuştur. Geç Osmanlı döneminde dinsel özellikleriyle tanımlanan millet kavramı “Laiklik” ilkesinin bir sonucu olarak dinsel özelliklerinden arındırılarak tanımlanmıştır. Yeni modernleşme sürecinde Cumhuriyet aydını öncelikle ulus-devleti kurmayı, ardından da “ulusal kimliği” oluşturmak ve topluma benimsetmek görevini üstlenmiştir. Bu dönemde Türk milli kimliğinin kurgulanmasında “Türkler kimdir?” yerine, “Türkler kim olmalıdır?” sorusu sorulması inşa edici zihniyeti vurgulamaktadır (Kadıoğlu, 1997). Türklük insanlığın ve medeniyetin bir parçası olarak gösterilmiş, en eski kültür ve medeniyet sahiplerinin Türkler olduğu vurgulanmıştır. Çünkü Kemalist rejim yeni **“Türk milli kimliği” tanımını dinsel özelliklerinden tamamen arınmış “seküler” bir bağlamda** oluşturmaya çalışmaktadır. Osmanlı’da dinsel bağlamda tanımlanan milli kimlik, Osmanlı İmparatorluğu’ndan kopuş isteğiyle, 1930’larda Batılılık kimliğini de içererek, seküler karakteri biraz da baskıcı bir şekilde vurgulanarak kurulmuş, özellikle kültürel alanda tartışma konusu olmuştur (Sayar, 1998, s.52).

Cumhuriyet’in ilanının on beşinci yılında, Atatürk’ün ölümüyle Türkiye’nin tarihinde bir dönem kapanmıştır. II.Dünya Savaşı’nın başlaması ile farklı siyasi, ekonomik ve ideolojik boyutlar Türkiye’yi savaşa katılmamasına rağmen etkilemiş, 1950’lere kadar sürecek durgunluk dönemini başlatmış, ülkeyi sıkı yönetim ve savaş ekonomisine götürmüştür. Cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü, ülkeyi eskisi gibi yönetebilmek, savaş süresince Türkiye’nin tarafsızlığını korumak amaçlarıyla toplumsal, siyasi ve hukuksal denetimleri sıkılaştırmıştır (Mesut, 2000, s.42). Savaş Türk ekonomisinin büyüme eğilimini durgunluğa sokmuş, ekonomik sıkıntılar başlatmıştır. İktisadi gelişmeleri, tüm sanayi ve üretim sektörlerini etkileyen durgunluk yapı sektörünü de etkilemiş, kendine özgü bir mimari anlayış oluşmasına neden olmuştur. Almanya ile olan sıkı ilişkiler ve bu ülkenin dünya devletleri

arasında ekonomik ve teknolojik açıdan güçlenmesi, Türkiye’de savaşın Almanya tarafından kazanacağı fikrini uyandırmış ve Almanya fikren desteklenmiştir. Almanya’ya duyulan bu yakınlık, nasyonal sosyalizmin etkileriyle Türkiye’de de çeşitli alanlarda milliyetçilik akımının yayılmasına neden olmuştur.

• 1950-1960 Döneminde Siyasi, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapı

1950’li yıllar Cumhuriyet tarihi için önemli bir **kırılma noktası** oluşturmaktadır. Türkiye savaşın son yıllarında müttefik devletlerle işbirliğine girdikten sonra kendisini Batı dünyasının bir parçası olarak görmeye başlamıştır. Marshall Planı’ndan destek alınması ve NATO’ya girilmesi, ülkenin Batı’nın yeni stratejik ve ekonomik yapısı içinde yer alma isteğinin politik adımlarıdır (Akcan, 2001, s.112). Savaş sonrası yeniden oluşturulan Batı dünyasının uluslararası ekonomik düzeninin bir parçası haline gelen Türkiye’de **ekonomik politika liberal bir düzene sokulmaya çalışılmış, devlet ağırlıklı bir ekonomi politikası yerine özel girişimlere öncelik veren bir politika benimsenmiştir**. Bu dönemde iktisadi açıdan korumacı, dış dengelelere dayanan, içe dönük iktisat politikaları esnekleşmiş, ithalat serbestleşerek artmış, dış pazara dönük, tarıma, madencilığe, altyapı yatırımlarına ve inşaat sektörüne öncelik veren, dış kredi ve yabancı sermayelerin arttırılmasıyla dinamik bir ekonomik yapı gelişmeye başlamıştır. Bu bağlamda 1945-1950 dönemi bir taraftan savaş ekonomisinden barış ekonomisine, diğer taraftan siyasi ve ekonomik rejim açısından özel girişimlere dayanan piyasa ekonomisine açılış, koyu devletçiliği terk ediş dönemi olmuştur. Bu değişiklikler siyasi rejimin yapısında çok partili hayata geçişi teşvik etmiş, savaş döneminde gelişen Türk burjuvazisi 1946 yılında, müttefik ülkelerin de ekonomik sistemlerinin Türkiye’de uygulanması yönündeki baskıları sonucunda çok partili rejime geçiş girişimlerinde bulunmuştur (Mesut, 2000, s.45). Yeni kurulan Demokrat Parti seçimleri kazanmış ve yeni ekonomi modeli doğrultusunda girişimlerde bulunmuştur.

Bu dönemde model Amerika’dır. Türkiye’de Amerika hem teknolojik ilerleme ve randıman, hem de bolluk ve rahat yaşamın sembolü olarak kurgulanmıştır. 1950’lere kadar tarım ağırlıklı bir karakter gösteren ekonomik yapı değişmiş, tarımın

makineleşmesi ve sanayileşmenin artmasıyla kırsal nüfusun kentlere göçünü zorlamıştır. Bu şekilde, kentlerin mevcut dokusu değişime uğramış, ilk gecekondular görülmeye başlamış, kentleşme sorunları hızlanmıştır. Gecekondular halkı, kendilerine özgü bir “arabesk kültür” geliştirmişlerdir. Hızlı kentleşmenin ve yeni ekonomik politikanın getirileriyle, insan ilişkileri farklı bir yön kazanmış, kazanma hırsı ve buna bağlı olarak tüm alanlarda tüketicinin talebini yaratan çabalarla bir “tüketimcilik” akımı doğmuş ve gelişmiştir (Mesut, 2000, s.59).

Özetle, 1950-1960 yılları arasındaki dönemde “Amerikan Yardımı” adı altında alınan borçlar ve Amerika ile girilen yakın ilişkiler sonucu Türkiye üzerinde A.B.D. etkisi artmış, ekonomik sorunların, baskı rejiminin ve terörün halk kitlelerini etkisi altına aldığı bir dönem olarak 1960 hareketi ile noktalanmıştır. İzlenen hükümet politikalarının sonuçları, kapsamlı genel aflar, suç oranlarında artış, basın-yayın organları üzerindeki denetimlerin sıklaşması, ekonomik sıkıntılar 1960 yılında askeri darbe ile sonuçlanmıştır.

• 1960-1980 Döneminde Siyasi, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapı

27 Mayıs 1960’da Türk Silahlı Kuvvetleri’nin hükümete el koymasıyla ve 1961 anayasasının kabulüyle toplumsal konulara ve ekonomik sorunlara ilginin odaklandığı, demokratikleşme çalışmalarının ağırlık kazandığı bir dönem başlamıştır. “Planlı Dönem” olarak değerlendirilen 1960-1980 yıllarında çeşitli devlet programları ile kalkınmaya önem verilmiş, yeni kurulan örgütler ve kurumlarla devlet sisteminde, ekonomik, toplumsal ve kültürel hayatta köklü değişiklikler meydana getirilmiştir. On yıllık kaotik bir liberalizmden sonra tekrar planlı döneme geçilmiştir.

1961 Anayasası düşüncelere serbestlik getirmiş, Batı dünyası ile karşılıklı ilişkiler geliştirilmiş, demokratikleşme süreci hızlanmıştır. Özel girişimler desteklenmiş, işçi sınıfının gelişmesi devlet eliyle desteklenmiştir. Oluşan liberal siyasi ortam sayesinde, sanat ve mimarlıkta da daha yaratıcı ve eleştirilere açık bir dönem başlamış, Batı ile yapılan kültürel ve ticari alışveriş, çeşitli akımların ve Batının

çoğulcu dünya görüşünün Türkiye’de uygun ortam bularak yayılmasına yardımcı olmuştur.

Batı gelişmişliğinin seviyesine ulaşmada endüstrileşmenin önemi fark edilmiş, Batı’daki toplumsal gelişim ve kurumlaşmanın özüne yönelik girişimlerde bulunulmuştur. Fabrika sayıları artmış, özellikle inşaat sektöründe yerli malzeme üretimine başlanmış ayrıca prefabrike konut üretimine geçilmiş, gelişen endüstri, yeni yapım teknikleri ve programlarla birlikte 70’li yıllardan itibaren sayıları gittikçe artan tatil köyleri, tatil konutları ve turizm tesisleri gibi yeni bir uygulama alanı doğurmuştur.

Ancak, artan hızlı kentleşme aynı zamanda hızlı bir kültürel değişime sebep olmuş, yeterli altyapı ve eğitime sahip olmayan kent nüfusu, Batı toplumunun yaşantısını taklide yönelmiştir. Bu dönemde, Batı’yla ticaretin artmasıyla Batılı tüketim mallarına, çeşitli yabancı malzeme ve eşyalara bağımlılık başlamıştır. Kentleşme beraberinde işsizlik problemini de getirmiş, endüstrideki gelişmelere ve iş hacmindeki büyümeye rağmen artan nüfusun iş talebi karşılanamamıştır.

Değişen toplumsal-ekonomik yapı içinde güçlü bir işçi sınıfı ve siyasal bakımdan bilinçlenmiş bir gecekondulu halkı oluşmuş, çeşitli sınıf ve gruplar arasındaki ayrılıklar da büyümüştür. 1960’ların sonunda oluşan sol ve sağ şiddet grupları, boykotlar ve işgaller ile terörün, ekonomik sıkıntıların, enflasyonun, siyasal istikrarsızlığın arttığı, cinayetlerin, soygunların ve kitlesel katliamların yoğunlaştığı bir noktada **12 Eylül 1980’de ordu müdahalesi** gerçekleşmiştir (Mesut, 2000, s.74).

• 1980 Sonrası Dönemde Siyasi, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapı

1980 sonrası değişen dünya dengesi o yılların en temel niteliğidir (Şener, 1991, s.120). II.Dünya Savaşı’nın ardından çok milliyetli, ticari entegrasyonlarda uluslararası işbirliğini öngören bir dünya, endüstriyel alanda sıçrama, üretimde artış, iletişimde gelişmeler ve bilgisayar devrimi yaşanmıştır. Demokrasi alanındaki

gelişmelerin yol açtığı çökseslilik ve hoşgörü ortamı, Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin kalkınma hamleleri, iletişim olanaklarının artmasıyla yoğunlaşan kültür alışverişi ve modern yaşama duyulan tepkiler sonucunda 80'lerde dünyaya hakim olan "postmodern" söylem ortaya çıkmıştır. Her alanda moderne alternatif arayışları, yalnız mimarlık alanında değil tüm sanatlarda yansımaya açık olan kültürel ve ekonomik bir durumu tanımlamaktadır. Resimde pop-art arayışları, müzikte rock grupları belli bir dönüşümü ve farklılaşmayı temsil etmeye çalışmışlar, sosyal, kültürel, ekonomik hatta politik çevrelerde postmodernizm tartışılmıştır.

Dünyadaki köklü değişimlere paralel olarak Türkiye'de de önemli ideolojik ve politik değişimler görülmeye başlamıştır. Türkiye'de 1980'deki en önemli olay yönetim değişikliğidir. Darbe sonrası hükümet tavrını kapitalizmden ve burjuvaziden yana koymuş, ekonomide Cumhuriyet rejiminin ideolojisi terk edilerek ekonomik tabular yıkılmıştır. Ekonomi önceki dönemlere göre çok daha liberal bir ortam içinde kapitalist düzene açılmış, ekonomik büyüme tüm toplumu ve kültürel alanı etkileyen temel unsur haline gelmiştir (Şener, 1991, s.121). Bununla birlikte gelişen iletişim tekniklerine bağlı olarak dünyada meydana gelen gelişmelerin kısa sürede ülkeye yansması ve Batı'daki dönüşümlerden etkilenmelerle, gündelik yaşamın kültürü olan "görsel alıntı kültürü" ya da "popüler kültür" denen bir kültür yaygınlaşmıştır. **Batı'daki gelişmelerin yüzeysel ve görsel boyutu ile ithal edilmesi sonucu farklı yaklaşımları barındıran çokluğu ve çeşitliği barındıran bir ortam oluşmuştur.**

Yerel yönetimler önceki dönemlere göre çok daha geniş imar yetkilerine ve finansman gücüne sahip bir duruma gelmişler, kentlerin kimliğini önemli ölçüde etkileyen birer mekanizma haline dönüşmüşlerdir (Kahvecioğlu, 1991, s.122). Devletin inşaat sektörünü canlandırmaya yönelik politikası ile inşaat sektörü güçlenmiş, pazardan pay kapma endişesi yatırımcıların kısa süre içinde büyük yatırımlara girişmesi, yapıların fizik ve estetik kalitelerini etkilemiştir. Bu da ülkenin farklı iklimsel ve kültürel özelliklere sahip kentlerinin tümünde görülebilecek olan önemli bir "kimlik sorunu" na neden olmuştur. Özellikle turizm alanında, devletin turizm politikasına bağlı olarak turizm yapılarında artış görülmüştür. Devletin dış ticaret politikasındaki değişiklikler çerçevesinde ithalat imkanlarının genişlemesi ile

önceleri sınırlı alanlarda kullanılabilen dış kaynaklı yapı malzeme ve teknolojileri geniş alanlarda kullanım bulmuştur.

1980 sonrası dönemde sadece Türkiye’de değil tüm dünyada “sürdürülebilirlik”, “ekoloji” , “küreselleşme” gibi sayıları gün geçtikçe artan farklı dönemlerde moda olan ve modaları geçen bir çok kavramın varlığı gözlenmektedir. Bilgi devrimi, hızla gelişen bilgisayar teknolojilerine paralel olarak her alanda yaşanan değişimler, toplumsal yaşamın her boyutuna yansıyan popüler kültürün bir ürünü olan bir “medya ve tüketim toplumu” oluşturmuştur. Güncellik, yeni olmak ve moda, her şeyde olduğu gibi mimarlıkta da belirleyici kavramlar olmaya başlamıştır.



4.2. EXPOLARDA TÜRK PAVYONLARININ MİMARİ DEĞERLENDİRMESİ

Bölüm 4.1’de Türk toplumunda 1851-2000 yılları arasında, modernleşme hareketleriyle başlayan; siyasi, ekonomik ve kültürel yapıdaki dönüşümlere paralel olarak “ulusal kimliğe” bakış açısının geçirdiği değişimler incelenmiştir. Bu bölümde elde edilen bilgilere dayanarak, dönemlerin değişen sosyo-ekonomik karakterlerinin mimarlık ideolojisi ve pratiği üzerindeki etkileri ve Türk mimarlığına özgü çağdaş kimlik çizgisini arayış sürecinde “milli kimlik” tanımının geçirdiği bağlamsal ve biçimsel dönüşümler Türkiye’nin katıldığı Expolardaki Türk pavyonları aracılığıyla irdelenecektir. Sergi yapılarının mimarisinin ön planda olduğu ve dünya ülkeleri - özellikle Batı-dışı toplumlar- açısından kimliklerini ifade etmek adına önemli platformlar olan Expolarda, Osmanlı-Türk sergi binalarının işlevsel değerlerinden çok simgesel-anlamsal değerleri ile ön plana çıktıkları söylenebilir. Sergi binaları üzerinden yapılacak olan değerlendirmede farklı dönemlerin “kimlik” tanımlamalarını ifade eden anlayışları dönem mimarlığına paralel olarak temsil eden, görsel ve mekansal kodlarının belirlenmesine çalışılmıştır. Pavyonların mimari irdelemesi 4.1.2. no’lu bölümde belirtilmiş olan dönemleme paralelinde yapılacaktır.

4.2.1. 1851-1923 Dönemi Mimarlık Ortamı

Batılılaşma sürecinin etkileriyle Avrupa’nın farklı toplumsal, ekonomik, teknolojik koşullarında üretilmiş kültürel ürünlerin İmparatorluğa girişi, yaşam biçimlerinde ve alışkanlıklarda olduğu kadar mimarlık alanında da değişime yol açmıştır. Osmanlı mimarlığının Batı’ya açılması Lale Devri’nde Fransa ile olan diplomatik ilişkiler sırasında saray çevrelerine Frenk davranışlarının, Fransız bahçelerinin ve rokoko dekorasyon anlayışının girmesiyle başlamıştır (Yavuz et al., 1984, s.1078). Bu etkilenmeler, Fransız yapılarının neo-klasik tarzından mimari biçimlerinin ithaline, kent kavramının değişmesine, dış mekan ve peyzaj düzenlemelerinde arayışlara, kentsel mekanda yapıların çevreleri ve birbirleriyle olan ilişkilerinde farklılaşmalara neden olmuştur.

18.yüzyılda önceleri süslemeyle giren Barok motifler ve biçimler, zamanla yapıya ekleme olmaktan çıkıp mimari tasarıma bağımlı olarak kullanılmaya başlamış, yeni üslubun Türk geleneği içindeki yorumu ile zaman içinde özgün bir nitelik kazanan yeni bir **“Osmanlı Barok Üslubu”** oluşmuştur (Batur, 1984a, s.1044). Avrupa’dan getirilen biçimlerin etkisiyle geliştirilen yeni mimari dilin ilk örnekleri, Üsküdar’daki III.Ahmet Çeşmesi, dalgalı ve hareketli çizgilere sahip korniş, pencere, kemer, süsleme düzenleriyle Nuruosmaniye Camisi’dir. III.Selim döneminde (1761-1808) bir çok alanda öngörülen düzen değişikliğine paralel olarak yeni yapı talepleri doğmuş; kışlalar, askeri fabrikalar, yönetim binaları, okullar gibi farklı yapı tipleri ve plan şemaları ortaya çıkmıştır. Mimarlıkta asıl değişimler, yeni gereksinmelerin zorladığı yapı tiplerinde olmakla birlikte, cami, çeşme, saray ve köşklere Batı biçimlerinin etkisi görülmüştür. Boğaziçi bu dönemde kendine özgü yerleşim biçimi ve mimarisıyla, **“Büyülü Doğu”** ile **“Gösterişli Batı”**yı yansıtan bir dekor olarak görülmüş, imgelem yüklü bir **“pittoresque”** şeklinde yazılmış ve resimlenmiştir (Batur, 1984a, s.1046). II.Mahmut döneminde (1808-1839) ise yapı tiplerinde ve üsluplarda çeşitlilik görünmektedir. Osmanlı Barok Üslubuna ek olarak Ampir Üslup, Neo- Klasisizm ve Rokoko gibi farklı üslupların toplandığı yapılar 19.yy seçmeciliğinde Osmanlı örneği denebilecek bir yaklaşım sergilemektedirler (Denel,1982, s.30).

Tanzimat döneminde Batılılaşma politikasının bir göstergesi olarak önceki dönemlere göre yapı tiplerindeki çeşitlilik artmış, yeni yasal düzenlemeler ve örgütlenme modelleri getirilmiştir. Aydınların etkinliğiyle, özellikle İstanbul’da Avrupa kent dokusuna benzer şekilde görünümü etkileyecek boyutta büyük binaların yapımı ve açık alanların düzenlenmesine önem verilmiştir. Kent düzeninde de değişiklikler başlamış, İstanbul’un kıvrılan dar sokaklarının, bunların açıldıkları küçük meydanların, bu meydanlarda ya da tepelerde yer alan kamu yapılarının oluşturduğu kentsel yapı, kent dokusuna alışılmamış ölçekler getiren anıtsal ölçekteki yapılara doğru değişim göstermiştir (Yavuz et al., 1984, s.1079). Bu dönemde mimarlık özellikle çoğu yabancı ya da gayri Müslim olan mimarlarının etkinliğiyle, tarihselciliğin abartılı yaklaşımlarıyla, **çinde Roman, Rönesans, Gotik, Barok ve yerel şekil ve biçimlerin karışık olarak yer aldığı yeni bir neo-klasik**

üslup olarak gelişmiş, farklı üsluplarda yapılan yapılarla Batılı seçmeci mimarının olduğu gibi uygulanmasına dönüşmüştür (Denel,1982, s.34). Dolmabahçe Sarayı, Malta Köşkü gibi yapılar dönemin önemli mimari eserleri arasındadır.

19.yüzyılın ilk yarısı boyunca hakim olan, genel olarak Balyan ailesi, Fossatiler, Melling ve Smith gibi mimarların biçimlendirdiği klasisist eğilimler 19.yüzyılın ikinci yarısında yerini çoğul bir çeşitliliğe bırakmıştır. 19.yüzyılın ikinci yarısında genel tavır olan eklektisizmin içinde çeşitli mimari eğilimler arasında 1860'lardan başlayarak ağırlıklı olarak **Oryantalizm** benimsenmiştir. Avrupa'da doğup biçimlenen bir söylem olan Oryantalizm, Batı'nın Doğu denilen coğrafyada yer alan ülkelerin doğasına, insanına, kültür ve düzenine duyulan ilgisi ve merakı sonucu gelişen, tüm sanatlarda, resimde, mimaride, özellikle edebiyatta ve tiyatrodaki bir dönem esprisi olarak benimsenen, 1860'lı yıllarda Batı dünyasında doruğa ulaşan bir akımdır. E.Said Oryantalizmi sömürgeciliği besleyen ve haklı gösteren, İslam dünyasının aşağı ve geri kalmış olduğunu kanıtlamaya ve belgelemeye çalışan çok özel bir tavır olarak değerlendirmektedir (Duben, 1987, s.28). Erken dönemlerde Doğu'yu büyü, masalsi ve dinsel önyargılarla gerçek dışı bir zeminde ve karşıt imgeler aracılığıyla betimleyen Batı, bu yolla Doğu'yu kendisi için, kendi kimliğinin olumlu betimlenmesini sağlayan bir karşıt imge olarak yeniden kurgulamış, uzak, gizemli ve yabansı görünen Doğu'nun yakınlaştırılmasını ve romantik bir paket içinde Batı'nın kullanımına sunulmasını sağlamıştır (Batur, 1992, s.85). Batı'nın kendi norm ve değerleriyle belirlenen bu tanımda Doğu, geç-aydınlanmış toplumlar olarak nitelendirilen, güç, cinsiyet, din ve zorbalık gibi kavramlarla karakterize edilen negatif bir imaja sahiptir (Çelik, 1992, s.10). Batur (1992) 18.yüzyılda Batı'da, İngiltere'de Çin ve Hindistan kökenli başlayan bir egzotizmin, mobilya, dekorasyon ve bahçe düzenlemelerinde görüldüğünü, 19.yüzyılda ise İslam öğelerinin öne geçtiğini belirtir:

"18.yüzyılın Oryantalist fantezileri arasında Türk usulü bahçe çok revaçta idi. Bahçede cami motifi ise tasarımın en gerekli ögesi sayılıyordu. Camiler genellikle hayli naif tasarımlardı. Hatta, kimi kez yalnızca bir çift minare camiyi anımsatan bir gösterge oluyordu."

Cami dışında, “Cafe Turc” adı altında bahçe içinde pavyon görünümündeki Türk kahvehanesi ve hamamı Doğu’dan işlevleriyle birlikte aktarılıp kullanılan yapı tipleridir. 1867 Paris Uluslararası Sergisi’nin de görselleştirdiği Oryantalizm Osmanlı İmparatorluğu’nun da içinde bulunduğu uluslararası bir kabul görmüş, Doğu’yu ötekileştiren bir söylem paradoksal bir şekilde Doğu dünyasında da görülmeye başlamıştır. Ekonomik ve politik güç kazanan Avrupa’nın kültür sanat düzleminde de kendini kabul ettirme avantajını ele geçirmiş olmasıyla Osmanlı İmparatorluğu’nun -ve diğer bazı Doğu ülkelerinin- Batılılaşma anlayışları içinde Oryantalizm, Arap, Mağribi, Fatimi, Çin öğelerle dönem mimarlığında yerini bulmuştur. Çoğunluğu yabancı ya da yabancı ülkelerde eğitim görmüş gayri-müslim mimarlar tarafından tasarlanan yapıların büyük bir bölümü Doğu romantizmi içinde, özellikle cephelerinde bir yandan İslam-Türk dünyasının, diğer yandan neo-roman, neo-gotik, neo-rönesans, neo-barok akımlarının, belirgin biçim kalıpları kullanılarak tasarlanmıştır. Bununla birlikte Batur (2001), Oryantalizmin Osmanlı’da hemen sahiplenilmesinin ve yaygın bir konsepte dönüşmesinin ardında, önemli bir gereksinmeyi karşıladığı ve kendine ait bir teorik arka planı olduğunu belirtmektedir.

Görüldüğü gibi, 19.yüzyılın ikinci yarısına kadar süren Batılılaşma döneminin başlangıç evresinde, diğer alanlarda olduğu gibi mimarlık alanında da kültürel kimlik konusu gündeme gelmemiştir. Mimarlık ortamı çeşitli motif ve formların, biçim ve biçim düzenlerinin, yeni yapı türlerinin, tipolojik karakterlerin, plan şemalarının, örgütlenme modellerinin ve yasal düzenlemelerin Batı’dan ithali ve adaptasyonu niteliğinde kalmıştır. Bu süreç içinde Batılı kalıpların geleneksel yaklaşımlarla yorumlandığı bir Osmanlı-Barok üslup geliştirilmesine rağmen, yabancı mimarların etkileriyle, önce klasisist sonra da eklektik yaklaşımlar mimari alanda etkin olmuştur. Geleneksel planimetri ve mekan düzeninde köklü bir değişim görülmemiş, değişiklikler büyük oranda yapıların dış ifadesinde ve iç mekan süslemelerinde olmuştur. U.Tanyeli (1998c) bu dönemin Osmanlı mimarlığının, düşünsel arka planında görsel açıdan Batı’ya benzemekten başka kaygı taşımadığını ve Batı’dan yeni yapı türleri, teknik ve stil ithal etmenin ötesine geçemediğini belirtmektedir. Batı’ya benzeme kaygısı ile bir “Üslupsal Batılılaşma”nın yaşandığı, ancak düşünsel

alandaki bir katkının olmadığı bu durumun nedenleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaştırma politikasında önceliği siyasi ve ideoloji problemlerin formülasyonuna vermesi ve buna bağlı olarak aydın sınıfın sanat ve mimarlık alanında düşünsel bir arka plan oluşturamamış olması²³, İmparatorluğun sömürgeleşmemesine rağmen kültürel alanda Batı'nın "Doğu politikası"ndan etkilenmiş olmasıdır.

Bununla birlikte, 19.yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasette, kültürde ve edebiyatta çeşitli düşünce akımlarının imparatorluğa girmesiyle Tanzimat aydınları olarak ortaya çıkan Genç Osmanlılar, kültürel aidiyet ve kimlik konusunu ilk kez gündeme getirmişlerdir. Bu noktada Batur'un belirttiği ideolojik arka plan oluşmuş, içerdiği tarihsellik ve Doğu/İslam referansları ile Batılılaşmayı meşru hale getirmek için İslam'a vurgu yapmak isteyen Tanzimat aydınının dinsel bağlamda tanımladığı **"Osmanlı Kimliği"** ile örtüşen ve **Osmanlı'yı dönemin beklentilerine uygun olarak hem Osmanlı hem Avrupalı temsil etme potansiyeline sahip görünen Oryantalizm**, Sultan Abdülaziz'in (hük.1871-1876) kişisel tercihlerinin de etkisiyle dönemin mimarlığında kolayca benimsenmiştir. Bu tarihten itibaren siyasi irade tarafından, reformlarının bir parçası olarak tüm yeni yapılara bu yeni kimliği kazandırmak için mimarlığa yüklenen **"ulusal bilincin ve kimliğin oluşturulması, bu bilincin görsel/mekansal kodların aracılığıyla desteklenmesi"** görevi kendini dönemin tüm resmi ve kamu yapılarında, saray ve köşklerinde göstermiş ve **Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı uluslararası sergi pavyonlarında daha spesifik bir görev üstlenerek mimarlık bir ileti ögesi şeklinde kullanılmıştır.**

Bu dönemden itibaren Osmanlı mimarisinde yeni revival bir mimari arayışları başlamıştır. Bu arayışlar 20.yüzyılın başlarında şekillenecek olan I.Ulusal Mimari üsluba kadar çeşitli iç ve dış girdilerin etkileriyle, farklı yaklaşımların ortaya konduğu dalgalı bir çizgi izlemiştir. Bu dönemin mimarisinde özellikle yabancı mimarların etkin olması, devletin gittikçe zayıflaması, sosyo-ekonomik durumdaki değişiklikler, siyasi iradenin mimarlık üzerindeki kontrolünün tam olmaması gibi

²³ Osmanlı aydınının mimarlık alanına ilgisizliğinin nedeni o dönemde mimarlığın henüz bir meslek olarak kendini kabul ettirmemiş olması ve dolayısıyla siyasi-toplumsal bir role sahip olmamasıdır (Sayar, 2000, s.63).

etkenler mimariyi serbest bırakmış, dönemin kargaşa ve istikrarsızlığı çeşitli üsluplara ve her türlü etkiye açık bir mimari ortam yaratmıştır. Bu mimarlık ortamı içinde mimari eğilimler mimarların farklı bakış açılarına göre değişiklikler göstermiş, kimi zaman Osmanlı'nın tarihi dönemlerine referanslar arayan ve yabancı öğelerin arındırıldığı ürünler verilirken, kimi zaman ise Batı eğilimli bir perspektifte değerlendirilen, Batı modelini aynen ithal etmemekle birlikte onu tamamen reddetmeyen, ancak İslam dünyasına da tamamen yabancı olmayan farklı stillerin ve bölgelerin mimari özelliklerini, biçimlerini ve biçim düzenlerini -özellikle İslami öğeleri- aynı strüktürde bir araya getiren bir çerçevede kalmıştır. Genel olarak mimari yaklaşımlarındaki bu çeşitlenmeler dönemin istikrarsızlığını yansıtmaktadır.

Oryantalizmin ilk örneklerinde Mısır ve Mağrip kökenli çizgiler ağırlıklı olarak kullanılmış, zamanla 19.yüzyılın ilk yarısındaki Klasisist birikimle eklemlenen arayışlar başlamıştır (Batur, 2000, s.69). Osmanlı mimari motiflerinin eklenmesiyle kimlik sorununa çözüm getireceği düşünülen Oryantalist eğilim, o dönemde gerçekleştirilen Çırağan Sarayı ve Beylerbeyi Sarayı'nın iç mekan düzenlemelerinde kendini göstermiştir. Beylerbeyi Sarayı'nı "Hint ve Arap etkileriyle karışmış İtalyan zevkinde bir yapı" olarak tanımlayan Lamartine'in izlenimleri, 19.yüzyılın karışık mimari görünümü tanımlamaktadır. Osmanlı tarafından Batı tarzını yansıttığı düşünülen bu yapı, Batılı gözlemciye Doğulu gibi görünmektedir (Denel,1982, s.32).

1851'de Londra, 1853'de New-York, 1855'de Paris ve 1862'de Londra sergilerine katılan Osmanlı İmparatorluğu, 1863 yılında ülkede üretilen malların kalite, çeşit ve fiyatlarını görmek, üreticinin sorunlarını saptamak ve çözüm aramak, uluslararası pazara açılma isteğini ve modernleşme için gösterdiği çabaları kanıtlamak amaçlarıyla, sonradan yurtdışından katılımcıların da yer aldığı ulusal bir sanayi sergisi düzenlemiştir. Fransız mimarlar V. Bourgeois ve L.Parville tarafından tasarlanan sergi yapısı, klasik plan şemasında, cephelerde renkli taş ve tuğla örgülü kemerler, mukarnaslı saçak kornişleri, giriş holünü kaplayan basık kubbe gibi Osmanlı mimari öğelerine yer verilmesiyle, Oryantalist söylemin dönemin kimlik arayışları çerçevesinde yorumlanarak Neo-Ottoman tarzda uygulandığı bir ilk deneme teşkil etmiştir (Batur, 2001, s.43).

İslam ve Osmanlı kimliğinin vurgulandığı ve Batıya daha tereddütlü yaklaşılan bir dönem olan II. Abdülhamit (hük.1876-1909) döneminde Vallaury ve D'Aronco tarafından, Osmanlı Barok dönemin biçim kaynaklarına başvurarak gerçekleştirilen, Oryantalist ancak özgün yorumlara sahip yapılar, daha sonra milliyetçilik akımlarının etkisi altında Osmanlı mimarisinde başlayacak olan milli mimari arayışlarının erken örnekleridir (Batur, 1992, s.91). Vallaury 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinden aldığı eğrisel alınlık veya kıvrık ve çıkıntılı geniş çatılar, ojival pencere çerçeveleri, çift halde bulunan yarım kolonlar, kuleler, soğan biçiminde kubbeler gibi öğelerle özgülleştirdiği, ölçülü bir sadeliği olan zaman zaman Osmanlı-Türk geleneksel mimarisine atıflarda bulunan, ancak planimetri ve iç düzende genellikle Avrupa'ya ait işlevsel modelleri kullanan yeni bir **Neo-Ottoman Mimari** gerçekleştirmiştir (Barillari et al., 1997, s.46). Osmanlı Bankası yapıları, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, Düyun-u Umumiye Binası, Abdülmecid Efendi Köşkü, Afif Paşa Yalısı gibi yapılarda gözlenen mimari, Ulusal Mimari Üslup olarak kabul görmüştür. Bu yapılardaki arayışlar **önceki dönemden farklı olarak, farklı stillere, dönemlere ve bölgelere ait İslami öğelerin ya da Batılı modellerin yapıya eklenmesi değil, Osmanlı Mimarisinin geleneksel birikimini özgün bir biçimde yorumlayarak Batı'nın modelleriyle entegre edilmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.**

II.Meşrutiyet dönemine gelindiğinde, Batı'dan ülkeye giren milliyetçi akımların etkileriyle Jön Türkler olarak ortaya çıkan aydın sınıf "Osmanlılık" ülküsünden vazgeçerek "Türk Kimliği"ni benimsemiş ve vatanın kurtuluşunu milliyetçi ideoloji çerçevesinde şekillendirmeye çalışmıştır. Bu noktada "ulusal/milli kimliğin" tanımlanması sorusu Türklük çerçevesinde yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Her alanda yoğun bir ulusçuluk temasının hakim olduğu Meşrutiyet döneminin sosyal ortamında, mimarlık alanında da kimlik sorunu ve "özgün kültürel değerlerle evrensel değerlerin nasıl bir araya getirileceği" konusu Ziya Gökalp'in düşünceleri çerçevesinde aşılmaya çalışılmıştır. Batının teknolojisinin alınıp, özgün kültürel değerlerin korunması şeklinde çizilen yeni kimlik çerçevesi, bu dönemin mimarlık ortamında etkin olan Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Beyler tarafından şekillendirilmiştir. Bu iki mimar ayrı ayrı kişiselleştirerek yarattıkları revivalist

konsept ile, 1920'lerin sonlarına kadar sürecek olan I.Ulusal Mimarlık Üslubunu tanımlamışlardır. Bu dönemin mimari özellikleri, büyük ve çok katlı yapılar, kitle ve mekanlardaki ölçü, oranlar ve kompozisyon kuralları bakımından Avrupa Neo Klasisizmine paralel bir yapı gösteren simetrik ve aksiyel kitle düzenlemeleri, dekoratif motiflerde ve cephe düzenlemelerinde Selçuklu, Osmanlı ve İslam mimarlığından seçilmiş strüktürel ve strüktürel olmayan mimari öğeler - kolon, kolon başlığı, kemerler, parmaklıklar, pencereler, kapılar-, yeni yapım yöntemlerinin ve malzemelerinin (betonarme vb.) kullanılmasına rağmen kesme taş ile kaplı dış yüzeyler olarak sıralanabilir (Batur, 2001, s.43). İstanbul'daki Büyük Postahane, Defter-i Hakani, Kamer Hatun Camii, Bebek Camii devletin hedeflediği yeni ilkelerin mimari alandaki görsel ifadesini oluşturmuştur. Tanyeli'nin (1990) de belirttiği gibi, I.Ulusal Mimarlık döneminde Batı'dan ithal edilen şey eklektisist bir mimari biçim malzemesi değil, doğrudan doğruya eklektisizmin kendisi olmuş, düşünsel açıdan Batılılaşma ve çağdaşlaşma yaşanmış, Osmanlı çizgisinden çok farklı bir mimarlık düşüncesi oluşmaya başlamıştır. Ancak, yapılarda yakalanmaya çalışılan "Türk ruhu" yapıların öğelerinde değil, bu öğelerin ilişkilerinde aransa da, tüm bu çabalara rağmen I.Ulusal Mimarlık arayışları, biçimsel ilkeler dizgesine indirgenmekten kurtulamamıştır (Sayar, 1998, s.72).

Görüldüğü gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma politikası çerçevesinde dönemin siyasi ve toplumsal gelişmelerine paralel olarak ortaya çıkan "kimlik sorunu" mimarlık alanının temel problemi olmuş, kimlik ve onun mimari ifadesi siyasi iradeye bağımlı hale gelmiştir. Bu durum özellikle 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı Uluslararası Sergilerde belirgin bir görünüm kazanmıştır. Dönemlere göre farklılaşan kimlik arayışları, mimari ifadesini Expolardaki sergi pavyonlarında görsel/mekansal kodlar aracılığıyla desteklenerek bulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu, 1851 Londra Uluslararası Sergisi, 1855 Paris Evrensel Sergisi, 1862 Londra Evrensel Sergisi, 1867 Paris Evrensel Sergisi, 1873 Viyana Dünya Sergisi, 1893 Columbia Dünya Sergisi ve 1900 Paris Evrensel Sergisi'ne katılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı dönemlerde değişen, siyasi ve toplumsal yapısına bağlı olarak ortaya çıkan kimlik arayışları, Dünya Fuarlarının karakteristik özellikleri ve siyasi iradenin mimarlığa yüklediği

görev bağlamında, sergi pavyonlarında **mimarlığın bir ileti ögesi şeklinde kullanılması** sonucunu doğurmuş ve mimarlıktaki arayışlar sergi pavyonlarına yansımıştır.



4.2.1.1. 1851 LONDRA ULUSLARARASI SERGİSİ OSMANLI PAVYONU

1851 yılında açılan Londra Uluslararası Sergisi dünya tarihinde yepyeni bir dönemin açılışını yapmıştır. 1851 Sergisi ile başlayan dönem aynı zamanda yapım alanındaki büyük atılımlar ve yapı teknolojilerindeki devrimci uygulamalarla özdeşleşmiştir. Sergi yapısı olan Crystal Palace, yapım tekniği ve organizasyonu, malzemeleri, strüktürü ve mekansal konsepti açısından mimarlık alanında büyük bir açılımın simgesi olmuştur (Batur, 2000, s.67). Mekansal strüktüründen içinde sergilenen makinelere kadar tüm düzenlemeler “teknoloji” üzerine ve başta İngiltere olmak üzere Batılı ülkelerin sanayileşmiş, gelişmiş seviyelerine vurgu yapmaktadır.

İngiltere'nin sanayi ve teknoloji alanındaki gücünü ortaya koymak ve üretim fazlası mallarına pazar aramak amaçlarıyla düzenlediği sergi, sanayi ürünlerinin pazarlanmasını ve teknoloji gösterimini tema olarak almıştır. Crystal Palace adı verilen büyük tek bir hacim içine yerleştirilen standlardan oluşan sergi binası endüstrileşmenin çok net bir ifadesi olan strüktürü ile sanayileşme çağını sembolize etmektedir. Bununla birlikte bu sergi, dünya toplumlarını ilk kez biraraya getirip farklı ülkelerin toplumsal yaşamlarını sergileyerek, kültürler arası farklılıkların altını çizmiştir.

1851 Londra Uluslararası Sergisinde, ülke pavyonlarına yer verilmediğinden ve henüz ilk Dünya Fuarı olmasından dolayı mimarlık ön planda değildir. Sadece Crystal Palace'da mimarlık, İngiliz teknolojisinin ve sanayileşmesinin bir sembolü olarak kullanılmıştır. İngiltere'nin kendini Batı'da bir güç olarak ortaya koyuşunu yanısıra diğer Batılı ülkelerde kendi gelişimlerini “teknoloji” vurgusuyla sergilemişlerdir. Crystal Palace'ın çatısı altında toplanan standlarda gelişmiş ülkeler sanayi çağına uygun olarak tarihsel birikimlerini, keşif ve buluşlarını, endüstriyel makinelerini, teknolojilerini sergilerken, Batı dışı, az-gelişmiş ve henüz sanayileşmemiş olan toplumlar sergileyebilecekleri bir teknolojileri ve sanayileri olmadığından, geleneksel el sanatları ürünlerini, tarım ürünlerini ve hammaddelerini sergilemekle yetinmişlerdir.

▪ Osmanlı Pavyonu

Osmanlı İmparatorluğu, 1850'li yıllarda sanayisi oldukça zayıf bir durumda olmakla birlikte, Tanzimat'ın ilanı ile sanayileşme girişimleri başlamış, reformlara bağlı olarak sınıai alanda yenilenme gereksiniminin kuvvetle hissedildiği 1840'lı yıllardan başlayarak bir çok sanayi kuruluşu gerçekleştirilmiştir. Bunlar, çeşit bakımından olduğu kadar sayı, planlama ve yatırım açısından da önceki çabaların çerçevesini aşmış, Osmanlı sanayileşmesinin ana umudunu oluşturmuşlardır (Batur, 2000, s.67). Bu bağlamda Osmanlı, 1851 Londra Sergisi'ne bu umudun doruğunda olduğu bir zamanda, ülkede tarım ve sanayi alanında yapılan hamleleri Batılı toplumlara göstermek ve ekonomik sorunlarına çözümler bulmak amacıyla katılmıştır. 1851 exposuna katılmanın amacı *Ceride-i Havadis* gazetesinde; "*Ülke topraklarının verimliliğini göstermek, Osmanlı tebaasının tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki kabiliyetini kanıtlamak, padişahın ülkenin gelişmesi yolunda sarf ettiği çabayı ortaya koymak*" şeklinde tanımlanmıştır (Batur,2000, p.67). Bununla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nu sergiye katılmaya yönelten diğer etken Tanzimat'tan sonra gelişen Türk-İngiliz dostluğudur (Germaner, 1991, p.33). 1838 yılında imzalanan Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşması paralelinde Osmanlı ekonomisinin dış ticarete açılmasının kolaylaşacağı düşünülmekte ve bu sergi bir fırsat olarak görülmektedir. Buna paralel olarak, Osmanlı İmparatorluğu tarafından gönderilen mallar tarım ve tahıl hammaddeleri, deri, kumaşlar ve el işlemleri, madenler, gıda ürünleri, el sanatı ürünleri almaktadır. Bunların dışında herhangi bir sanat yapıtına yer verilmemiştir.

Osmanlılara ayrılan stand, Crystal Palace'ın giriş aksı üzerinde, transeptin orta nefle kesişme köşelerinden birinde bulunmaktadır. Kompartımanın düzenlenmesiyle elçilikte konsolos olan M.Zohrab ve M.Major görevlendirilmiştir.

Batı ülkelerinin yeni icatlarına ve makineyle imal edilmiş ürünlerine karşılık, Osmanlıların ancak geleneksel ürünlerinden ve el sanatlarından oluşan bir liste sunabilmeleri Osmanlı İmparatorluğunun durumunu ortaya koymuştur. Osmanlı sergi heyeti diğer ülkelerin standlarında sanat yapıtlarının yer aldığını fark etmiş ve

ilerideki katılımlarında bu eksikliğini gidermeye çalışmıştır. Bu sebeple 1851 Sergisi, yeni Batılılaşmaya başlayan, sadece tarım ürünlerinin ve el sanatlarının sergileyen Osmanlı İmparatorluğu için diğer ülkelerin standlarında sergiledikleri sanat yapıtlarını, keşif ve buluşlarını, teknoloji ve sanayileşme seviyelerini görüp dünya ülkeleri arasındaki yerini ve eksikliklerini anlaması açısından önem taşımaktadır.



RESİM 4.1- 1851 Londra Sergisi'nde Osmanlı'ya ayrılan kompartıman (Batur, 2000, s.68).

Osmanlı İmparatorluğu, bu tarihten sonra düzenlenen 1855 Paris ve 1862 Londra Sergilerine de katılmıştır. 1855 yılında Paris'de tarım-endüstri ve güzel sanatlar olmak üzere iki alanda düzenlenen Exponun getirdiği yenilik, sadece teknolojik gelişimlerin değil aynı zamanda resim ve heykelin de kültürel bir yaklaşımla sergilenmesidir. Batılılaşma sürecinin etkileriyle sanat alanında yaşanan gelişmeler ve 1851 sergisindeki eksikliklerin farkedilmesiyle, Osmanlı İmparatorluğu bu Expoya geleneksel tarım ürünleri, yeni kurulan fabrikaların ürünleri ve el sanatı ürünlerinin yanısıra İstanbul'da yaşayan heykeltıraş Pascal Artin tarafından Kırım Savaşı'nda Osmanlı-İngiliz-Fransız ittifakını simgeleyen bir anıt projesi ile katılmış ve ödül almıştır. Bununla birlikte Batı'da Doğu ülkelerine karşı artan ilgi paralelinde

Osmanlı geleneksel el sanatı ürünleri, dönemin Oryantalist sanatçılarının oldukça ilgisini çekmiştir (Germaner, 1991, p.34).

1862 Londra Uluslararası Sergisinde, Osmanlı İmparatorluğu sanat alanına ağırlık vermiş ve geleneksel el sanatları ürünleri dışında güzel sanatlar pavyonunda baskı sanatı dalında İstanbul'dan M.Mühendisyan'ın düzenlediği bir tabloyu sergilemiştir. Bu tablo Türk ve Ermeni kaligraflerinin değişik türlerini gösteren tipografi ve gravür örneklerini içermektedir (Germaner, 1991, p.35). Bunun dışında geleneksel el sanatı ürünleri ve tarım ürünleri köşk biçimli küçük pavyonlarda sergilenmiştir.



4.2.1.1. 1867 PARİS EVRENSEL SERGİSİ OSMANLI PAVYONU

1867 Paris Evrensel Sergisi ile sergi alanı tasarımına yaklaşım değişmiş, Crystal Palace geleneğinin devamı niteliğinde bir ana sergi yapısı bulunmakla birlikte, dış mekan tasarımı geliştirilerek, ana yapının etrafında çeşitli öğelerden- havuzlar, özel tasarımlı, bahçeler, heykeller, pavyonlar, çadırlar, kafeler vb.- oluşan bir peyzaj düzenlemesi ve serpiştirilmiş yapılar şeklinde **ülke pavyonlarına ilk kez yer verilmiştir**. Sergide açık alan düzenlemesi farklı kültürlerin mimarilerinin ve eğlence öğelerinin yer aldığı rekreatif kurguda minyatür bir dünya sunmuştur.

Plan organizasyonu ülkelerin güçlerine göre sınıflandırmalarıyla hiyerarşik bir biçimde düzenlenmiştir. Merkezde ev sahibi ülke, onun etrafında gelişmiş/endüstrileşmiş ülkeler, en dışta ise az gelişmiş/Batı-dışı toplumlar ve koloni ülkeler konumlandırılmıştır (Çelik, 1992, s.). Bu yerleşim, Batı'nın Doğu'yu sömürgecilik politikası çerçevesinde "öteki" olarak, kendi değerlerine göre tanımlaması, kendi kimliğinin olumlu betimlemesini sağlayan karşıt bir imge olarak kurgulaması olan Oryantalist söylem çerçevesinde, gelişmiş/geri-kalmış ülkeler zıtlığını vurgulamaktadır.

Ana sergi yapısını çevreleyen açık alandaki düzenlemede ülke pavyonlarına yer verilerek tüm ülkelere kendilerini mimarileri aracılığıyla temsil etme fırsatı sunulmuş, bu bağlamda mimari ifade ön plana çıkmaya ve kimlik-mimarlık ilişkisi önem kazanmaya başlamıştır. Genellikle Batı-dışı ülkelerin ve kolonilerin mimarilerinden örnekler sunan düzenlemeler için Alfred Norman, ana yapıyı çevreleyen bahçedeki pavyonlarda, eşitsizliğin hakim olduğu bir tablo gördüğünü belirtmektedir (Çelik, 1992, s.34). Bununla birlikte Batı-dışı ülkelerle aynı peyzaj içinde, bazı gelişmiş ülkeler geçmiş dönemlerine ait mimari yapıların prototiplerini inşa etmişlerdir.

Dünya Fuarlarında henüz bu dönemde temanın ön planda tutulmadığı görülmektedir. Fransa ana sergi sarayının bir bölümünde "Çalışmanın Tarihi" konulu tematik bir sergileme organize etmiştir. Amerika -ve bazı diğer gelişmiş ülkeler-

özgür eğitimin yansıtıldığı tek katlı kırsal okul yapılarını sergileyerek temayı sembolize etmektedirler.

Sergi, 1860'lı yılların gözde eğilimi olan **Oryantalist konseptin egemen olduğu**, İran, Osmanlı ve Fas'ın yan yana yer aldığı, zengin bir çeşitlilikle Doğu ülkelerinin ve de sömürgelerinin mimarisinin ve egzotizminin görüntülediği bir uygulamalar bütünüdür (Batur, 2000, p.70). Pek çok yapı ve pavyonda, Doğu mimarlığının çeşitli öğeleri ve dekorasyon motifleri, stil ve köken ayrımı gözetilmeden biraraya getirilmiş, egzotik ve bilinmeyen ülkelere ait otantik manzaralar sunulmuştur. Oryantalist söylemin etkisiyle sergi yapılarının betimlenmesinde dahi bu söyleme ait kavramlar –Doğu gizemi, Doğu renkleri, Doğu görkemi- kullanılmıştır. Oryantalist eğilimler ekonomik ve politik güce sahip Avrupa'nın kültür-sanat alanında da kendini kabul ettirme avantajını ele geçirmiş olması nedeniyle, Doğu dünyasına da yayılmış ve Doğu ülkelerinin mimarisinde yer edinmiştir. Bu bağlamda 1867 Sergisinde Batı toplumlarının pavyonlarının yanı sıra Batı-dışı toplumların pavyonları da Oryantalist konseptte şekillendirilmiştir.

Batı-dışı ülkeler Doğu'nun gizemini ve egzotizmini, karışık süslemeler, ahşap kafes pencereler, dekoratif duvar resimleri ile detaylandırılmış mimarileri, otantik kostümleri, geleneksel müzikleri ve dansları, yöresel yemekleri, kokularıyla yansıtmışlardır. Her ülkenin geleneksel giysiler giymiş garsonların servis yaptığı, geleneksel müziklerin çaldığı, yemeklerinin tanıtıldığı ulusal bir restoranı bulunmaktadır. Farklı dönemlerin ve bölgelerin mimarilerini tek bir strüktürde toplayan yapılar, “geçmiş dönemlere ait olma, donmuş bir mimari, tarihsizlik ve zamansızlık” gibi hisleri vurgulayarak, Batı'nın şekillendirmeye çalıştığı “Doğu” imajında yer alan, bu kültürlerin az gelişmişliği, başka bir çağa aitliği, tuhaflığı, durağanlığı ve gelişmesinin imkansızlığı söylemlerini desteklemektedirler (Çelik, 1992, s.56).

▪ Osmanlı Pavyonu

Sultan Abdülaziz'in Batı yanlısı politikası ve Avrupa kültürel yaşamına katılma isteği nedeniyle, hükümet 1867 Paris Evrensel Sergisi'ne ayrıca önem vermiş, Osmanlı yapılarının tasarımına ve konstrüksiyonuna özen gösterilmiştir. Sultan Abdülaziz İmparatorluğun itibarını sergilemenin yanı sıra Batı modelini izleyen reformlaşma sürecini göstererek, Avrupa gücüne, modernleşmesine olan bağlılığını kanıtlamak ve böylece Avrupa sisteminin bir parçası olmak niyetindedir (Çelik, 1992, s.35). Sergi Komisyonu üyesi Salaheddin Bey de Osmanlı pavyonlarını tanıttığı "La Turquie a L'Exposition Universelle de 1867" adlı kitabında Osmanlı İmparatorluğu'nu modern, gelişmiş, Avrupa'nın bir parçası olarak tanımlamak adına Batı rasyonalist mimarisine ait terimleri kullanmış ve Osmanlı mimarisini bilimsel prensiplere dayandırmaya çalışmıştır. Bu amaçlarla Osmanlı İmparatorluğu **simgesel birer obje niteliğinde tasarlanan binalarla kendi kimliğini Avrupalı bakış açısıyla yeniden yorumlayarak** temsil etmeye çalışmıştır.

Ziyaretçiler Mısır bölgesine ait bir caddeden Osmanlı meydanına girmektedirler. Caddenin yapısı İstanbul'un dolambaçlı, çıkmaz sokak dokusuna atıfta bulunmaktadır. Bu noktada 1860'lı yıllarda Batılılaşmayla birlikte İstanbul kent dokusunun yeniden şekillendirmesi yolundaki girişimlere rağmen –Baron Haussmann'ın Paris'i yeniden inşasına benzer şekilde, geniş meydanlar, anıtsal sokaklar ve perspektifler yaratılması- sergideki yerleşim düzeninin geçmiş dönemlere ait oluşu bir çelişkiyi ortaya koymaktadır (Çelik, 1992, s.57). Ana kurgu Osmanlı'nın o günkü kültürel ve sosyal yaşantısını sergilemek üzerine kurulmuştur. Fransız mimar Léon Parvillée tarafından İtalyan mimar Barborini ile birlikte tasarlanan ve **Türk Mahallesi olarak adlandırılan Osmanlı bölgesi yapıları; bir cami, bir İstanbul köşkü (Boğaziçi Pavyonu) ve bir hamamdan oluşmaktadır** (Çelik, 1992, s.60). Simetrik cephelere sahip yapılar açık alanda, merkezinde bir çeşmenin yer aldığı bir meydan etrafında, düzensiz bir şekilde konumlandırılarak, otantik ve pitoresk bir görüntü yaratılmak istenmiştir. Yapıların cephelerinde Bursa kemerleri, sivri kemerler, minareler, kubbeler, geniş saçaklar, süslemeler, çiniler ve dekoratif öğeler kullanılmıştır. Bunlara ek olarak Sultan Abdülaziz'in ziyareti

nedeniyle Osmanlı bölgesine girişi temsil eden bir taç kapı inşa edilmiştir. Taçkapı Topkapı Sarayı'nın farklı avluların kapılarına ve padişahın tuğrasına referans vererek, imparatorluğun varlığını temsil etmektedir. Cami dini karakteri; köşk imparatorluğun siyasi yönünü, gücünü ve yaşam tarzını; hamam, sosyal ve kültürel alışkanlıkları; çeşme ise halkı temsil etmektedir (Çelik, 1992, s.61).

Caminin plan şeması iki dikdörtgen formun birbirine birleştirilmesiyle elde edilmiştir. Ön cephedeki küçük dikdörtgen bölüm abdest holü, ayakkabıların koyulabildiği giriş holü ve saatler salonu olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Arkadaki büyük dikdörtgen ise L.Parvilleé tarafından "Salle du Mihrab" olarak adlandırılan ana salondur. Ana sergi holünde Osmanlı tarımı, sanayisi ve sanatsal ürünleri yer almaktadır. İlk kez bu sergide Osmanlı İmparatorluğu mobilya, silah, halı, giysi, el sanatları, tarım ve sanayi ürünlerinin yanı sıra mimari çizim, Osman Hamdi ve diğer ressamın yağlıboya resimleri, fotoğraf, yontu, doğal tarih koleksiyonları ve arkeoloji gibi yeni alanlarda ürünlere yer verilmiştir. Ayrıca, bilimsel çalışmalara da yer verilmiş, Montani'nin müzik kuramı ve fizik alanındaki çalışmalar sergilenmiştir. Abdest çeşmesi, büyük bir kubbe altında yer alan giriş holü ve caminin mekan organizasyonu, 14.-15.yüzyıl Bursa camilerinden alınan örneklerdir. Ancak, Yeşil Cami'nin oransal olarak yaklaşık bir buçuk kat küçültülerek uygulandığı söylenen cami, orijinalinden farklı bazı eklere sahiptir. Kare planlı caminin iki tarafına yerleştirilen simetrik verandalardan bir tanesi Barok bir sebil formunda şekillendirilmiş, diğerine ise namaz vakitlerini gösteren saatler yerleştirilmiştir (Çelik, 1992, s.100). Batur'a göre (1992), farklı tarih dilimlerine ait iki yapı tipini -18.yüzyıla ait bir Barok sebil ile, 15.yüzyıla ait bir camiye- yan yana getirmek, ve bunları özgün işlevlerinden soyutlayarak, Osmanlı kimliğini anlatmak üzere sembolik bir işlev vermek tam da Oryantalist söyleme uygun bir yaklaşımdır. Mimar farklı dönemlere ait bu elemanları camiye entegre ederek Osmanlı formlarını yeni, simetrik bir Beaux-Arts plan şeması yaratmak adına kullanmıştır. Simetriyi bozan tek eleman, minaredir. Tarihçi Baudot, Parvillée'in dekorasyonda mavi zemin üzerinde sarı, yeşil, beyaz ve mavi seramikler kullanarak, orijinal geometrik çeşitlilikler içeren kombinasyonlar yarattığını belirtmiştir (Çelik, 1992, s.100).

Boğaziçi Pavyonu olarak adlandırılan ve Çinili Köşk'ün revağını model alan İstanbul Köşkü, dikdörtgen formlarda, yan yana getirilmiş bir ana hol ve giriş holünden oluşmaktadır. Terasa açılan giriş holünün iki yanına, her birinde renkli kumaşlarla kaplı sedirlerin olduğu birer servis odası yerleştirilmiştir. Ana holün ortasındaki havuza yasemin çiçekleri yerleştirilmiş, kokularıyla otantik bir mekan yaratılmak istenmiştir. Baudot, dıştan oranları dengeli fakat basit görünümlü yapının, iç mekanda renkleri ve ışığıyla oldukça ilginç olduğunu belirtir. Gün ışığı üç yönden iki seviyede, pencerelerdeki renkli camlardan süzülerek içeriye alınmaktadır. İç duvarların alt bölümleri pencereler ve basit ahşap işçiliği olan panolarla, üst kısımları ise detaylı olarak işlenmiş dekoratif ahşap panellerle kaplanmıştır. İç mekandaki ana renkler, yeşil, mavi, kırmızı ve beyazdır. Germaner (1991), o gün için bile ancak birkaç örneği kalmış olan eski boğaz köşklerinden esinlenerek yapılmış İstanbul köşkünün iç bezemelerinin, tümüyle Türk sanatının izlerini taşıdığını belirtmektedir.

Türk Hamamı; giyinme odası, soğukluk ve banklarla çevrili ana salon olmak üzere üç odadan oluşmaktadır. Her odanın merkezine birer havuz yerleştirilmiştir. Ana salonun üstünü örten kubbede Osmanlı gül tarzında küçük fenerler açılmıştır. Dış cephede simetri giyinme odasının üstünün de bir kubbeyle örtülmesi yoluyla sağlanmıştır. Baudot'a göre, bu yapı geleneksel Osmanlı bina tarzının güçlü bir temsilcisidir. Baudot, pavyonların mimarisinden ve dekorasyonundan, Osmanlı mimarlığının uyum, birliktelik ve ifadenin netliğindeki başarı gibi, dönemin Batı mimarlığındaki ana amaçları temsil eden anahtar sözcüklerin okunabildiğini, bu bağlamda Osmanlı mimarisinin incelemeye değer olduğunu belirtmiştir (Çelik, 1992, s.104).

Osmanlı bölgesi yapıları 2 Mart 1867 tarihli Illustration'da şöyle tanımlanmaktadır (Batur, 2000, p.70):

"...çarpıcı bir yanılısama sunuluyor bize. Roma'dan Constantinople'a geçmek için bir adım yeterli. Haç ve türban burada birbirine çok yakın. Bu adımı atıp Türkiye'ye girelim...Türk Parkı, merkezinin çevresine eşit uzaklıkta yerleştirilmiş üç yapı ile çevrilmiş bir meydandan oluşuyor. Bir cami, bir İstanbul köşkü ve bir hamam. Cami,

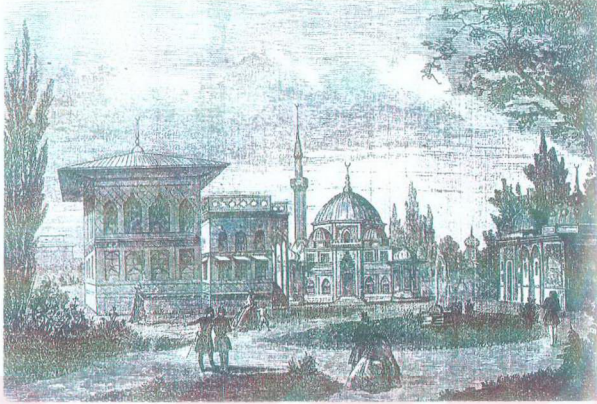
küçük Asya'nın o güzel Müslüman yapılarının kurallarına göre yapılmış. Adeta bursa Camisi'nin çok hassas bir minyatürü...Bir Boğaziçi tarzındaki özel yapıım olan köşkün az bulunur büyüklükte renkli camlarla bezeli muhteşem bir salonu var. Çevresi divanlarla çevrili bu salonun ortasında çevreye serinlik vermek üzere içine fiskiyeler yerleştirilmiş bir havuz bulunuyor. Çok küçük ölçekli hamama gelince, ülkedeki o mükemmel örneklere göre, ama yalnızca bu yapı tipi hakkında bir fikir vermek üzere yapılmış.”

14.-17.yüzyıl Bursa yapılarının restorasyonları ve belgelenmeleri üzerinde çalışmış bir mimar olan Parvillée, Bursa'daki yapıların oranlarından yola çıkarak Osmanlı Mimarlığının bazı kompozisyonel prensiplerini keşfettiği görüşündedir. Bu dönemde Fransa'da mimari tasarımda geometri tartışmaları bağlamında İslam ve Osmanlı Mimarisi'nin geometrik prensiplerinin de ele alındığı bir tartışma ortamı mevcuttur²⁴. Yapılan araştırmalarda üçgen formundaki geometrik öğelerin üstünlüğüne dayanan ve oransal olarak sistematik kurallara sahip Klasik Osmanlı Mimarisinin, kendine özgü geometrik özellikleri ve rasyonalist yönleri ile Fransız mimarlığının rasyonalizminin birçok ortak noktaya sahip olduğu iddia edilmiştir. Parvillée'in çalışmaları ve pavyonlarının mimarisi her ne kadar Fransız eleştirel ortamında olumlu olarak algılanmış ise de Z.Çelik (1992), bu yapıları somut olarak Fransız akademizminin kurallarının, Osmanlı mimari formlarıyla “beceriksizce” yan yana gelişinden ibaret olarak değerlendirmektedir.

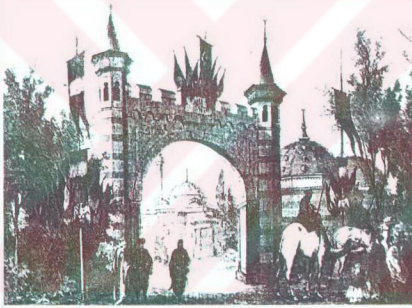
Serginin düzenlendiği yıllar, Batur'un (1992) da belirttiği gibi 1860'ların başında Oryantalist söylem üzerinden yeni bir Osmanlı mimarisi arayışlarının başladığı döneme denk düşmektedir. Z.Çelik (1992) ise, dönemin düşünce sisteminin paralelinde, Batı tarafından tanımlanmış değerler sistemi baz alınarak üretilmiş 1867 Sergisi'nin yapılarının, Osmanlı mimarlığında bir kırılma noktasını belirttiklerini söylemektedir (Çelik, 1992, s.96). Bu dönemde 1860'lardan sonra şekillenen Genç Osmanlılar hareketinin çizdiği “kimlik tanımı” çerçevesinde mimarlık alanında değişimler başlamış, kültürel aidiyet ve kimlik konusu gündeme gelmiştir. İçerdiği

²⁴ Bu tartışmalar Parvillée'in “Architecture et décoration turques” kitabında, takipçisi olduğunu söylediği Viollet-le-Duc ve mimarlık kuramcısı César Daly'nin, tarihçi Baudot'un yazılarında yer almıştır (Çelik, 1992).

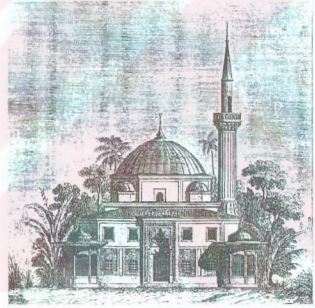
tarihsellik ve Doğu/İslam referansları ile, İslam'a vurgu yapmak isteyen Tanzimat aydınının, dinsel bağlamda tanımladığı “Osmanlı Kimliği” ile örtüşen ve Osmanlı’yı dönemin beklentilerine uygun olarak hem “Osmanlı” hem de “Avrupalı” olarak temsil etme potansiyeline sahip görüldüğü için benimsenen Oryantalizm’e Osmanlı mimari motiflerinin eklenmesiyle kimlik sorununa çözüm getirileceği düşünülmüştür. Oryantalist konsept çerçevesinde, Osmanlı mimarisinin bazı anıtsal öğeleri, bağlı oldukları işlevlerden soyutlanarak, ait oldukları kültüre ilişkin bir mesaj vermek amacıyla bir simge, bir ileti aracı olarak kullanılmışlardır. Sergi yapılarında, otantik ve pitoresk bir görüntü yaratılmak istenmesi, Oryantalizmin benimsenmesi, yerleşim düzeninde dahi eski kent dokusuna referans veren düzensiz yolların yapılması Batı’nın otoritesinin kabullenildiğinin ve bunun mimariyi de etkilediğinin göstergesidir. Bu yaklaşım o dönemde sadece Osmanlı sergi yapılarında değil, Batının kendi tanımladığı ve görmek istediği şekilde güdümlendiği tüm Batı-dışı toplumların pavyonlarında mevcuttur. Ancak o dönemde bağımsız bir imparatorluk olan Osmanlı İmparatorluğu’nun mimarlığında, 1867 sergi yapılarından da gözlendiği gibi, Avrupa’nın belirlediği temel paradigmalardan biri olan Oryantalizm basitçe alınmamış, belirli bir süzgeçten geçirildikten sonra Osmanlı’nın kendi görüşleri ve bakış açısı bağlamında yeniden kurgulanarak şekillendirilmiştir (Çelik, 1992, s.11). Özetle 1867 Paris Evrensel Sergisinin Osmanlı pavyonları yoğun olarak Oryantalist konseptin uygulandığı ve bu anlamda farklı stillere, dönemlere ve bölgelere ait İslami öğelerin aynı strüktürde olduğu, Batı -özellikle Fransız- mimarlığından izler taşıyan, ancak Osmanlı mimarlığına ait tarihi referanslara başvuru yapıları olarak değerlendirilebilirler. Bu bağlamda, dönemin yeni bir mimari kimlik arayışları 1867 Sergisi Pavyonları’nda karşılığını “Batı kökenli bir akım olan Oryantalizmin Osmanlı Mimarlığı’nın prensipleriyle yeniden yorumlanması” şeklinde bulmuştur.



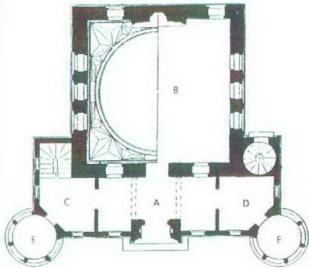
a. Türk Mahallesi Genel Görünüm



b. Türk Mahallesi'ne Giriş Kapısı

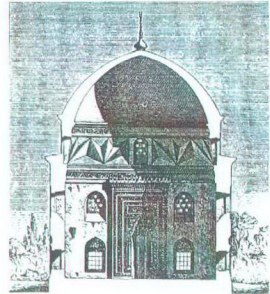


c. Cami



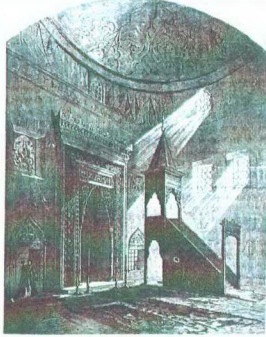
- A Entrance lobby
- B Salle du mirhab
- C Salle des hariges
- D Ablution hall
- E Veranda

d. Cami'nin Planı

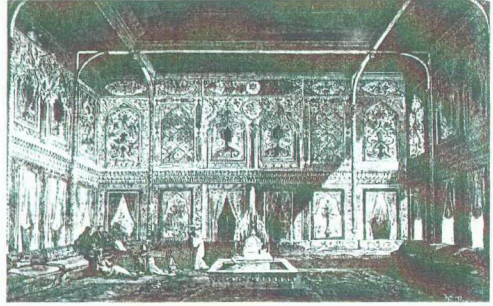


e. Cami'nin Kesiti

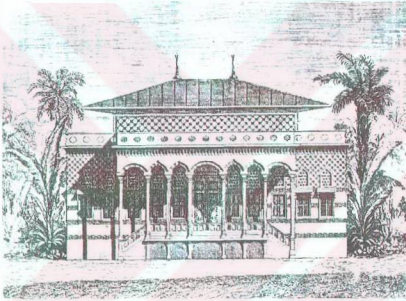
TABLO 4.1.a- 1867 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-I



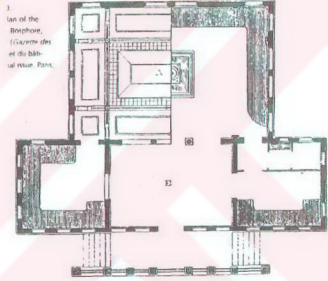
a. Cami'nin İçinden Görünüm



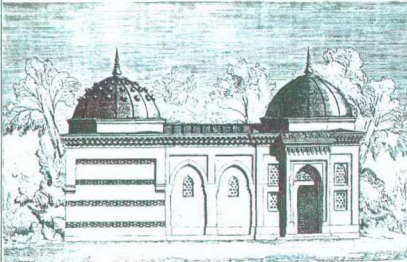
b. Boğaziçi Pavyonu'nun İçinden Görünüm



c. Boğaziçi Pavyonu'nun Cephesi



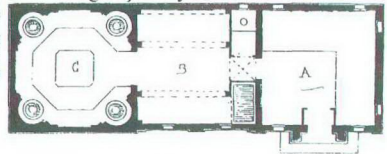
d. Boğaziçi Pavyonu'nun Planı



e. Türk Hamam'ının Cephesi



f. Boğaziçi Pavyonu'nun Kesiti



g. Türk Hamam'ının Planı

4.2.1.3. 1873 VİYANA DÜNYA SERGİSİ OSMANLI PAVYONU

1873 Viyana Dünya Sergisinde katılımcı ülkeler, merkezinde bir kubbe yer alan lineer Endüstri Sarayı'nın, birbirinden geniş avlularla ayrılmış olan çeşitli uluslara ait pavyonlarına coğrafi konumlarına göre yerleştirilmişlerdir. Sergi alanında Endüstri Sarayı'nın dışında, yapının etrafını saran peyzaj içinde de bazı ülke pavyonları ve bir Güzel Sanatlar Sarayı yer almaktadır. Batı'da Oryantalist eğilimler gerilemeye başlamasına rağmen, 1867 Paris Evrensel Sergisi kadar olmasa da pitoresk bahçe düzenlemelerine ve Doğu ülkelerinden otantik mimari yerleşimlere yer verilmiştir. Tarihsel stillere referans veren bir mimari kurgu ve gösterişli süslemeleri ile Viyana Sergisi'nde görsel çekiciliğe ve fuar strüktürünün estetik yapısına diğer fuarlara oranla önem verilmiştir.

▪ Osmanlı Pavyonu

Osmanlı İmparatorluğu için, parkın güney tarafındaki büyük salon ile doğudaki salonların bir kısmı ayrılmış ve Endüstri Sarayı'nın önünde, bahçede ayrı pavyonlar da yapılmıştır. Osmanlı Bölgesi yapıları daha önce uygulanan geleneksel programa ek yapılarak, III.Ahmet Çeşmesi'nin 1/1 ölçeğindeki replikası olan ana pavyon, Sultan'ın Hazinele Pavyonu, Türk Kahvesi, bir Osmanlı evi, bir Boğaziçi yalısı, bir hamam, Türk Çarşısı olmak üzere yedi küçük binadan ve çevre düzenlemelerinden oluşmaktadır. Güzel Sanatlar Sarayı'nda da Osman Hamdi Bey'in ve Halil Paşa'nın tabloları sergilenmiştir.

Yapıların mimari düzenlemesi ile İtalyan mimar Montani Efendi görevlendirilmiştir (Germaner, 1991, s.38). Sergide yapıların yöresel gelenekleri tercüme edecek şekilde tamamen "Osmanlı biçiminde" olması, bununla birlikte "gerçekçi" bir hava yaratılması istenmiştir (Çelik, 1992, s.106). Osmanlı mimarisinde o dönemde var olan yeni bir revival mimari arayışları 1867 sergisinde Oryantalizm'de karşılık bulurken, 1873 Viyana Sergisi'nde Osmanlı'nın tarihsel önemi olan anıtlarının ve ticari strüktürlerinin birebir sergiye aktarılması yolu seçilmiştir.

Topkapı Sarayı'nın Bab-ı Hümayun Kapsısı'nın önündeki **III.Ahmet Çeşmesi'nin bir kopyası** Endüstri Sarayı'nın doğu girişi ile Güzel Sanatlar Pavyonu'nun arasına yerleştirilmiştir. Pavyonun dört köşesindeki sebillerden halka su ve şerbet servisi yapılmaktadır. İncelikle işlenmiş eğrisel cepheler ve yuvarlatılmış köşeler 18.yüzyıl İstanbul'unda hakim olan Osmanlı-Barok tarzını yansıtmaktadır. Bu yapının inşa edilme sebepleri, yakın geçmişe ait ünlü bir yapı oluşu nedeniyle Osmanlı Mimarlığı'ndan bir örnek sunduğunun düşünülmesi, Avrupa etkileri altındaki mimari formlara taze bir yorum getirmesi, ölçeğinin bir sergi yapısına uygunluğu ve eğlenceli bir strüktür olmasıdır. "Gerçekçi" görüntüyü yakalamak amacıyla Osmanlı sanatçıları yapının ahşap panellerinin detaylarını birebir yerinde işlemişler, tüm malzemeler Türkiye'den getirilmiştir.

Osmanlı evi, Papas oğlu Yorgi kalfa tarafından İstanbul konaklarına benzer şekilde, tavanı ve kapı saçakları bezemeli olarak tasarlanmıştır (Germaner, 1991, s.38). Tamamen Osmanlı'ya aitliği vurgulamak için iç mekanında kullanılacak ocaklara kadar malzemelerin İstanbul'dan gönderildiği bu ev şu şekilde tanımlanmıştır: "*Dersaadet'te inşa ettirilen konaklardan daha ala ve güzeldir. Kadınlara mahsus olan büyük salonun, ..., müzeyyen tavanı ... yerli nakkaüler marifetiyle gerçekleştirilmiştir. Saray Kitaplığı'ndaki bir minyatürden alınan eski bir zodiak deseninin uygulamasıyla elde edilmiştir*"(Batur, 2000, s.71).

1867 Sergisi'nde olduğu gibi **hamam**, ana mekanı iki kurnalı ve mermer bölmeli, yandaki odaları çini kaplı olarak yapılmıştır (Batur, 2000, s.71). Bunun yanı sıra iki katlı küçük bir yapı olan **Türk Çarşısı'nın**, alt katında dükkanlar üst katında ise pansiyon daireleri yer almaktadır.

Sultanın Hazinesi Pavyonu, Osmanlı Hazinesi'nin sergilenmesi için geleneksel program dışında Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle inşa edilen özgül işlevli bir yapıdır. Bu köşk, yüksek bir bodrum kat (~3.00m) üzerinde dökme demir strüktüre sahip, kare planlı ve dört çıkmalı ve yangına korumalı olarak tasarlanmıştır.

Tasarımı Seselder'e¹ ait olan köşkte, biri giriş diğeri çıkış olmak üzere iki taraftan mermer merdivenler ile ulaşılan arkadlı bir verandadan hazine dairesine girilmektedir. Batur (2000), lüks detaylarla bezenmiş bu yapının dekorasyonunun "saf Türk stilinde" olduğunu söylemektedir (Batur, 2000, s.71). Z.Çelik (1992) ise, üzeri yüksek bir kubbe ile örtülü merkezi plan şemasına sahip yapının, sultan türbelerine referans veren bir strüktür olmakla birlikte Osmanlı tarzını yansıtmaktan uzak olduğunu belirtmektedir.

Ayrıca yine Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle Mısır Pavyonu'nun görkemiyle yarışacak boyutta bir "Daire-i Şarkiyye" inşa edilmesine karar verilmiştir (Batur, 2000, s.72). 19 metre yüksekliğinde, Osmanlı, Çin ve Arap tarzında olmak üzere üç kubbeli olarak tasarlanan yapının uygulanıp uygulanmadığı bilinmemektedir. Batur (2000), Oryantalizmin tipik yaklaşımını sergileyen yapının eğer yapıldı ise, Osmanlı kimliği hakkında, konak/çeşme/hamam üçlüsünün anlam tutarlılığından dahi yoksun, kararsız ve bulanık bir mesaj vermiş olduğunu söylemektedir.

Bunların dışında sergide, Seselder tarafından tasarlanıp Prof.Straub tarafından gerçekleştirilen, 14 metre uzunluğunda ve 4 metre genişliğinde, üzerinde tepeler, köyler, kamu yapıları, ağaçlar, ormanlar işlenmiş ve boyanmış olan, Boğaziçi'nin alçıdan 1/2000 ölçeğinde maketi yer almaktadır. Ayrıca askeri mühendisler tarafından nehir kıyısında düzenlemeler yapılarak, Osmanlılara ayrılmış liman biçiminde bir havuz yapıldığı ve içine kayıkhaneye kurulduğu, eski tarz çini takımlarının yapımını gösteren bir fırın inşa edildiği Sergi Komisyonu üyelerinden M.Baltacı'nın raporlarında belirtilmektedir (Batur, 2000, s.71). Bununla birlikte özel firmaların, örneğin M.Baltacı'nın da P.Montani tarafından tasarlanan bir pavyonu bulunmaktadır.

Sergi için önceden, Usul-ü Mimari-i Osmani (L'Architecture Ottomane) adında tanıtıcı nitelikte hazırlanan kitap, bu dönemde yavaş yavaş şekillenmeye başlayan Milli Mimari konseptinin kaynak ve başvuru kitabı olmuştur (Batur, 2001, s.43). Bu kitapta Osmanlı mimarlığı Batı rasyonalizmine dayandırılmaya çalışılmaktadır.

¹ Batur(2000), Seselder ya da Scefelder olabileceğini belirtmektedir.

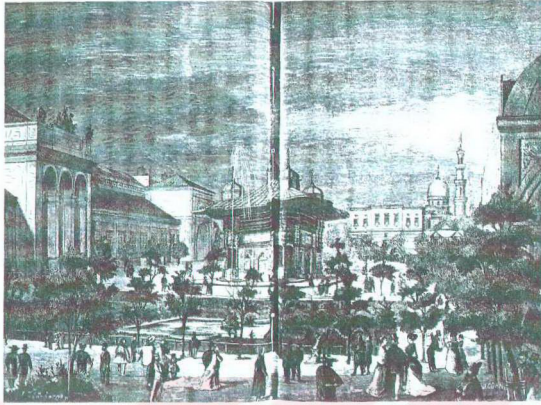
Osmanlı Bölgesi pavyonlarında, yeni bir ulusal üslubun doğuşunu desteklemek amacıyla, Batılı üsluptaki eklemelerden arındırılmış saf bir Osmanlı mimarisi sentezi sunulmaya çalışılmıştır. Ancak Avrupa’da Oryantalist eğilimlerinin gerilemeye başladığı bu dönemde, hala Batı eğilimli bir perspektifle değerlendirilen Osmanlı pavyonlarında çok özgün bir yaklaşımın sergilendiği ya da tamamen Osmanlı Mimarisini yansıtan yapılara yer verildiği söylenemez. “Osmanlılık” ve İslam kökenli biçimsel öğeler, Osmanlı Mimarisinin özünü yansıtmaya isteği ve bu yönde arayışlar olmakla birlikte, Oryantalist anlayışa yer verilmiş, farklı stillerin öğeleri bir arada kullanılmıştır. Farklı dönemlere ait Osmanlı mimarisinin, geçmişteki ve o günkü anıtsal yapılarının kendilerinin ya da öğelerinin birebir kopyalarının gerçekleştirilmesinin, aynı strüktürde farklı üslupları barındıran yapılara yer verilmesinin, üzerinde çok düşünülmemiş, karmaşık bir imaj sunduğu söylenebilir. Buna rağmen, sergi yapılarında “Osmanlıyı Batılı olarak değil Osmanlı mimarisinin kendi olduğu şekliyle, “Osmanlı biçiminde” ortaya koymaya isteği, Osmanlı revivalizminin ve yeni bir mimari arayışının varlığını göstermektedir. Bu arayışların dönem mimarlığına paralel olarak Batı’dan gelen modellerle uyumlu, onları tamamen reddetmeyen ancak İslam dünyasından da izler taşıyan mimari özellikler çerçevesinde olduğu ve Osmanlı Mimarlığı’nın -özellikle L’Architecture Ottomane kitabında- Batı rasyonalizmine dayandırılmaya çalışıldığı görülmektedir.

1889 yılında Paris’te yapılan serginin Fransız Devriminin kutlaması olması nedeniyle, içinde Osmanlı İmparatorluğu’nun da bulunduğu bazı ülkeler devrimin ideallerine protesto niteliğinde sergiye katılmayacaklarını açıklamışlardır. Osmanlı İmparatorluğu’nun sergideki tek varlığı Ahmed Mithat Efendi tarafından “şirin kulübe” olarak tanımlanan bir Tütün Pavyonu’dur. O dönemde Vallaury’nin Batı’ya ait işlevsel modellerin üzerine Osmanlı-Türk geleneksel mimarisine ait öğelerin oturtulmasıyla gerçekleştirdiği yeni bir stil olan **Neo-Ottoman Mimarisi**; 1889 Paris Evrensel Sergisi için tasarladığı Türk Tütün Pavyonu’nda ilk örneğini sunmuştur (Barillari et al., 1997, s.46). Z.Çelik (1992), yine III.Ahmet Çeşmesi’nin bir benzeri şeklindeki inşa edilen yapının, saçaklı çatısı, oransal olarak üç parçaya ayrılmış

cepheleri, yuvarlatılmış köşeleri, açıkça vurgulanan yatay hatları ile tamamen Osmanlı mimarisini temsil ettiğini belirtmektedir.



RESİM 4.2.- 1889 Paris Sergisi Türk Tütün Pavyonu
Çelik, 1992, s.107



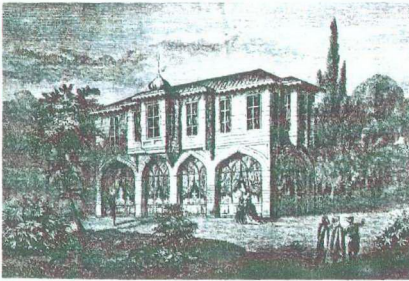
a. Osmanlı Bölgesi Yanıları Genel Görünüm



b. Sultan'ın Hazineseleri Pavyonu



c. Türk Kahvesi



d. Türk Pazarı



e. III.Ahmet Çeşmesi'nin Kopyası Olan Türk Çeşmesi

TABLO 4.2- 1873 Viyana Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler

4.2.1.4. 1893 COLUMBİA DÜNYA SERGİSİ OSMANLI PAVYONU

1893 Columbia Dünya Sergisinde, sergi yapılarında gelenekselleşmiş, cam ve metal kullanımı terk edilmiş, binaların kalıcı malzemeden yapıp sergi sonrasında da hizmet edecek şekilde inşa edilmesi yönünde karar alınmıştır. Amerikan mimarisi için bir dönüm noktası olan sergi, getirdiği neo-klasik yaklaşım ile dünya mimarlığını da etkileyen bir anlayış başlatmıştır.

Beyaz taklit mermerin cephe kaplaması olarak kullanıldığı, su kenarına yerleştirilmiş klasik tarzdaki ana yapıların çevresine Midway adı verilen bir sokak üzerinde, farklı kültürlerin mimarilerine yer verilmiştir. Genel olarak ülkeler inşa ettikleri yapı gruplarında, restoranlara, kalelere, tiyatrolara, köy canlandırılmalarına yer vererek kültürlerini ve mimarilerini birebir kopyalamalar yaparak sergilemişlerdir. “Beyaz Şehir” temalı ana sergi yapılarının mimarisi ile farklı ulusların mimarilerini içeren bu kaotik düzenin tamamen kontrast şekilde yan yana geliş öneki sergilere oranla sınırları çok daha fazla vurgulamaktadır (Çelik, 1992, s.80). Midway Caddesi’nde Japon, Viyana, Cezayir, Tunus köylerinin, Alman ve İrlanda kalelerinin kopyaları, Hint pazarları, Fas restoranları ve tiyatroları, Cairo Sokağı adlı bir sokakta Mısır tapınağı, mezarları, Sudan kulübeleri kurulmuştur.

▪ Osmanlı Pavyonu

Sergide Osmanlı İmparatorluğu tarafından diğer Batı-dışı ülkeler gibi, Midway üzerinde kurulan, “Türk Köyü”nde; bir cami, halı, kumaş, çini, mobilya, silah ve diğer çeşitli el sanatları ile bina ve gemi maketlerinin sergilendiği bir pavyon, İstanbul’daki Mısır Çarşısı’nın benzeri 40-50 dükkanlık bir kapalı çarşı, bir restoran, bir Türk tiyatrosu ve büro olarak kullanılan 10-15 ev, sokak başlarında satış yapan küçük köşkler yer almaktadır (Germaner, 1991, s.39). Ayrıca bir obelisk ve önünde falcı çadırı bulunmakta, sergilemede yangın söndürme makinesi olarak tulumba makinesi tanıtılmaktadır. Güzel Sanatlar Sarayı’nda da Osman Hamdi Bey’in tabloları sergilenmiştir.

Cami, Midway'in üzerinde yüksek kubbesi ve minaresi ile Türk Köyü'ne girişi tanımlayan bir sembol şeklindedir. Alan İstanbul'daki Bizans Hipodromu'nu anımsatacak şekilde tasarlanmıştır. Hipodrom sadece kültürel bir sembol değildir, at yarışı pistlerini de içermekte ve Arap atlarının yarışlarının izlenebildiği bir eğlence merkezi olarak hizmet vermektedir. Mısır, Tunus ve Cezayir pavyonlarında çok eski çağlara ait tarihsel öğelere yer verilmesinden etkilenilerek İstanbul'da yer alan bir Mısır obeliskinin ahşap replikası yapılmıştır. Bu, İstanbul'un Bizans geçmişine Osmanlı kültüründe yer veren ilk sergidir. Köyün merkezinde kübik formlarda, çıkıntılı saçakları, küçük bir kubbesi ve üç bölümlü cepheleri olan bir **Türk Restoranı** yer almaktadır.

Bir Osmanlı aydını tarafından "görmek ve ihtişamın dönüm noktası" olarak tanımlanan III.Ahmet Çeşmesi, Osmanlı için kültürünü ve kimliğini yansıtan önemli mimari anıtlardan biri olarak görülmektedir. 1893 Columbia Sergisi'nde de **ana sergi pavyonu** daha önceki sergilerdeki gibi III.Ahmet Çeşmesi'ne referans vermektedir. Ancak bu sefer önceki sergilerden farklı olarak, bilinçli bir yaklaşımla, birebir bir kopyalama yapılmamış, Osmanlı pavyonu bir sergi binası niteliğinde tasarlanmıştır. Orjinaline göre daha büyük ölçekte yapılan pavyon, bazı yeni düzenlemelere sahip olmakla birlikte (yuvarlatılmış köşe sebilleri, ana girişe yönlendiren geniş merdivenler) tarihi strüktürün formal ve dekoratif prensiplerini yansıtmaktadır (Çelik, 1992, s.108). Her ne kadar saçaklı çatıları, kubbeleri, kapı ve pencere üzerindeki ojival kemerleri, orjinal çeşmeden alınmış olsa da Z.Çelik (1992), dikkörtgen prizmatik strüktürü, yatay hatları daha çok vurgulayan saçaklı çatıları ve yalın cepheleriyle "**modern**" bir yapı olduğunu belirtmektedir. Taş çeşmenin dış cephelerindeki dekoratif ahşap panelleri, eğrisel çiçekli ve kafesli süslemeleriyle Damascus'da yerli ustalar tarafından üretilmiş ve gemi ile Chicago'ya getirilmiştir. Bazı kaynaklarda yapının İmparatorluk sergi komisyonunun belirttiği bir şema üzerine Chicago'lu mimar J.A.Thain tarafından tasarlandığını belirtilmektedir (Çelik, 1992, s.109).

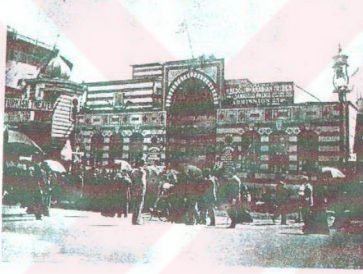
İslam ve Osmanlı kimliğinin vurgulandığı ve Batı'ya daha tereddütlü yaklaşılan bir dönem olan II. Abdülhamit döneminde düzenlenen sergi pavyonlarında önceki

dönemlere oranla bir sadeleşme gözlenmektedir. Yapıları Batı'dan alınan taklit öğelerden arındırma, tarihsel birikimin biçimsel ve dekoratif prensiplerini yorumlayarak yansıtma ve Osmanlı kültürünü vurgulama isteği gözlenmektedir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasi iradenin zayıflamaya başladığı ve yapıların bir Amerikalı mimar tarafından gerçekleştirildiği düşünülürse, modern ve yalın eğilimler taşıyan bu yaklaşımın Osmanlı mimarisinde kalıcı olacak bir tarzı yansıtmadığı söylenebilir.





a. Türk Kövü'ne Giriş



b. Damascus Sarayı



c. Türk Kahvesi



d. Cami

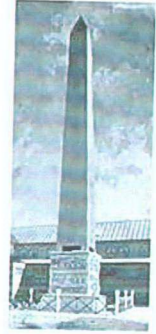


e. Cami'nin İç Görünümü

TABLO 4.3.a-1893 Columbia Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-I



a. Ana Sergi Pavyonu



b. Obelisk



c. Ana Sergi Pavyonu



d. Türk Pazarı



e. Sereilemenin İcinden Görünüm



f. Türk Ofisi'nin İc Görünümü

TABLO 4.3.b-1893 Columbia Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-II

4.2.1.5. 1900 PARİS EVRENSEL SERGİSİ OSMANLI PAVYONU

“Bir Yüzyılın Retroperspektifi” temalı 1900 Paris Evrensel Sergisinde, ülke pavyonlarına ayrılmış Rue des Nations adında bir sokak bulunmaktadır. Batı-dışı ülkeler buraya hiyerarşik bir sınıflandırmayla yerleştirilmişlerdir. Osmanlı, İran gibi bağımsız ülkeler hem caddeye hem de nehre cephesi olan kendi pavyonlarına sahiptirler. Koloniler ve daha az politik öneme sahip ülkeler ise arka tarafta, parkın içinde küçük pavyonlarda yer almışlardır. Sergi Art Nouveau akımının doruğa ulaştığı biçimleriyle sanat alanını ve mimarlığı etkilemiştir.

Sergide, farklı ülkelerin ve sömürgelerin mimarisini yansıtan köyler, sokaklar kurulmuştur. Bunların arasında bulunan Ortaçağ dönemi Paris’inin canlandırılması, Fransız kolonilerinde bulunan İslam dünyasının tanınmış camilerin modelleri, Japon evleri ve bahçeleri, farklı kültürlere ait kulübeler, kuleler, tema ile bağlantılı olarak tarihe ve kültüre göndermeler yapan, yerel kültüre sahip çıkma olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşım söz konusudur.

▪ Osmanlı Pavyonu

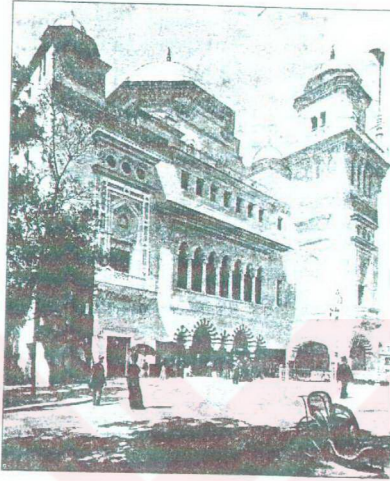
Sergide politik olarak önemli görülen Osmanlı İmparatorluğu, rıhtımın karşısında, İtalya ve Amerika arasındaki alanda tek bir pavyon gerçekleştirmiştir. Fransız mimar Adrien René Dubuisson tarafından tasarlanan yapının büyük bir verandası ve nehir manzarasına açılan geniş, iki kat yüksekliğinde kemerli bir kapısı bulunmaktadır. Zemin katta bir çarşı, bir kafe ve sanatçı atölyeleri; birinci katta endüstri ürünleri sergisi; ikinci katta ise Aya İrini kilisesindeki müzeden esinlenmiş bir askeri müze ve Türk yaşantısını yansıtan operaların gösterildiği bir tiyatro bulunmaktadır (Çelik, 1992, s.110). Ayrıca güzel sanatlar pavyonunda da Osmanlı resim sanatının örnekleri bulunmaktadır. Tiyatroda Türk günlük yaşantısı, kıyafetleriyle, İtalyan ezgileri eşliğinde Ermeni tiyatrocular tarafından sunulmuştur.

Yapı yıldızlı saçak altları, vitraylı pencereleri, delikli alçı panolarla bezeli duvarları, renkli temel taşları, çinileri ile o dönemde farklı yorumlar almıştır. Fransız

bir yazar, mimarın Türk stilinin doruk noktası olan Süleymaniye Camii'nden etkilendiğini söylemektedir. Bir başka gözlemci ise Süleymaniye, Beyazid, IV.Murad, Ayasofya Camiileri ve Tophane Çeşmelerinden mimari formlar barındıran bir strüktür olduğunu belirtmiştir. Bir başka yorum ise şöyledir (Çelik, 1992, s.110):

“Oryantalizm bahanesi altında biz Oksidentalistlere hep Arap sanatı -gerçek ya da sahte- sunulmuştu. Ama Mösyö Dubuisson bize ilk kez saf Osmanlı sanatını gösterdi... Burada Osmanlı sanatının sentezini yapan seçkin bir mimar var. Zekice tasarlanmış bir görüntü, saf Türk stiline en güzel anıtların gerçek detaylarını yansıtıyor.”

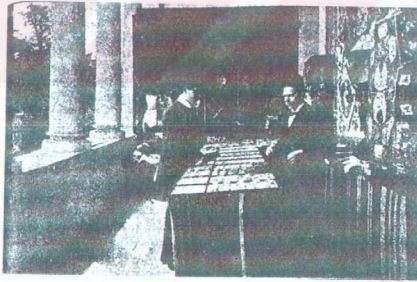
1900 Paris Sergisi Osmanlı pavyonunda, daha önceki sergi pavyonlarından farklı olarak geleneksel mimari anıtların direkt kopyalarına yer verilmemiş, yeni bir **Neo-İslamic stil yaratılmaya çalışılmıştır** (Çelik, 1992, s.110). Dönemin kimlik arayışları çerçevesinde değerlendirildiğinde Vallaury ve D'Aronco'nun yapılarındaki özgün arayışlardan uzak, Osmanlı'yı değil, farklı dönem ve bölgelerin İslam mimarisine ait öğelerden kurulu bir potbori sunan, eklektik bir tarzı yansıtmaktadır. Z.Çelik (1992), mimar Jasmund'un Sirkeci Garı'nda, Memlük, Fas ve Osmanlı tarzında cephelerle, teknolojik olarak gelişmiş bir strüktürü bir araya getirmesinde de benzeri bir yaklaşımın varolduğunu belirtmektedir. Osmanlı mimarisindeki revivalizm arayışlarına mimar Dubuisson tarafından getirilen yorum, kökünde yine Oryantalist eğilimler taşıyan, “cami” teması üzerine kurulu, Osmanlı mimarlığına farklı bölgelere ait İslami öğelerle referans veren bir eklektisizmdir.



a. Osmanlı Pavyonu



b. Osmanlı Pavyonunun Bir Diğer Görünümü



c. Pavvonun Birinci Katındaki Pazar

TABLO 4.4.- 1900 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Pavyonundan Görünümler

4.2.2. 1923-1950 Dönemi Mimarlık Ortamı

Cumhuriyetin ilk yıllarında ulus-devletin kurumsal ve ideolojik yapılanmasını gerçekleştirmek için siyasi ve sosyal yapı değişiklikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Mimarlık ortamındaki gelişmeler ise, siyasi ve sosyal yapı değişiklikleriyle eş zamanlı olmamıştır. Bu nedenle yeni rejimi temsil edecek bir mimarlık anlayışının oluşturulması yuvarlak bir tarihlendirmeyle 1928 yılına kadar gündemdeki birincil sorun olmamış, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin yapıları I.Ulusal Mimarlık Üslubu'nda tasarlanmışlardır. Milli mimari üslubundan çözüme, Osmanlı milliyetçiliğinden Cumhuriyetin ulus kavramına açılırken başlamıştır. Bu dönemde, Türkiye'de önemli bir yapı endüstrisinden söz etmek mümkün olmadığı gibi, yapı teknolojisi alanında Batı ile aramızda büyük bir fark bulunmaktadır. Yapı malzemeleri üretim tesisleri az sayıda, üretim kapasiteleri yetersiz ve çoğunluğu yabancıların elindedir. İnşaatlar hala geleneksel duvar işçiliğine dayanmakta, modern malzemenin çoğu ithal edilmekte, yerinde dökülen betonarme malzeme lüks sayılmaktadır.

Bir **“ulus bilinci”** oluşturmanın ve bu ulusu bir arada tutacak **“ortak bir ulusal kültür ve kimlik”** inşa etmenin zorunluluğu anlaşıldığında, Osmanlı/İslam geçmişinden tam anlamıyla koparak, bütünüyle Batılılaşmış, modern ve laik bir topluma geçişi hedefleyen Kemalist modernleşme politikası çerçevesinde **“ulusal kimlik”** yeniden değerlendirilmiştir. Bir önceki dönemde **“mimarlık disiplinine yüklenen araçsal rol”** devam etmiş, **“kültürel kimlik”** devlet eliyle yönlendirilmiş, kültürel alanı yeniden kuracak olan tüm etkinlik alanları da (özellikle sanat ve mimarlık) devletin politik ifade aracı olma işlevi yüklenmiştir. **“Kimlik”** arayışlarında, Türklüğün vurgulanması ve **“seküler bir Türk kimliğinin ne olduğu”** sorusu mimarlık ortamının temel ideolojik problemini oluşturmuştur. Kemalist rejim yeni **“Türk milli kimliği”** tanımını dinsel özelliklerinden tamamen arınımış **“seküler” bir bağlamda** oluşturmaya çalışmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopuş ve seküler karakteri vurgulamak isteğiyle, Osmanlı'da dinsel bağlamda tanımlanan milli kimlik, Batılılık kimliğini de içererek hatta Batılılığı da kendine özgüleyerek kurulmuştur (Sayar, 1998, s.114).

Bu bağlamda, **Osmanlıya ait dini semboller sistemi ve Osmanlı kültürünün görsel kodlarını oluşturan I.Mimarlık Üslubu terk edilerek yerini Modern Mimarlık Hareketi'ne bırakmıştır.** Modern mimarlık evrenselliği, akılcılığı, her zaman ve her yerde uygulanabilir olması, işlevselcilik-rasyonalizm ilkelerine dayalı bilimsellik iddiaları, tarihsel referanslardan arınmış eskiyi reddeden tavrı ile, devrimci devletin sosyo-kültürel programına uygun düşmüş ve Cumhuriyet aydınları tarafından ulusun kültürel kimliğini inşa etmek adına ithal edilmiştir. Modern mimarlığa yönelme, çağdaş olmanın gereği, İslam/Doğu kökenli kültürden Batı kültür sistemine geçmenin tamamlayıcı öğelerinden biri olarak algılanmış, politik radikalizmi yansıtacak bir simge olarak değerlendirilmiştir.

Batı ülkelerinde milli kimlik tanımlaması problem olmadan karşılığını "modern mimarlık hareketi"nde bulmuş, ancak Batı'da pozitivist rasyonel düşüncenin etkisiyle kapitalist üretim ve sanayi teknolojisi içinde şekillenen, üretim,dolaşım ve tüketim alanlarında meydana gelen yeni değişikliklere yanıt olan bir dönüşümün ürünü olan Modern Mimarlık Hareketi; Türkiye'de mimarlık disiplininin içeriden geçirdiği bir dönüşümün ürünü olmayıp, model olarak "siyasi bir modernleşme politikası" çerçevesinde ithal edilmiştir. Gelişmesinde rol oynayan maddi koşullar ve tarihsel koşulların yokluğu, Türkiye'de modern mimarlığın eleştirel derinliği olmayan, biçimsel yönünün ön planda olduğu bir şekilde uygulanmasına neden olmuştur (Sayar, 1998, s.78). Kısaca, modernleşmenin endüstrileşmiş Batı ülkelerinde olduğu gibi tarihsel ve toplumsal bir sonuç olarak değil, siyasi bir Batılılaşma iradesi bağlamında ortaya çıktığı Türkiye'de, modern mimarlık da milliyetçi-modernleştirici aydınların resmi modernleşme programının mimari bir ifadesi olarak gündeme gelmiş ve Cumhuriyet'in "çağdaş uygarlık seviyesine erişmek" yolundaki başarısının bir göstergesi olarak önem kazanmıştır (Sayar, 1998, s.77).

Bu dönemin modernist çizgisinin özellikleri; fonksiyonalist plan şemaları, birincil geometrik formların asimetrik düzenlemeleri ile elde edilen ortogonal prizmatik biçimler, geniş cam yüzeyler, yatay bant pencereler, köşe pencereleri, kesintisiz

derinlik çizgileri, silindirik kütle kullanımı, düşey kulelerle dengelenmiş yatay kütleler, geniş teras ve çıkmalar, sürekli pencere denizlikleri ve balkonlar, teras çatı ya da gizli çatılar ve betonarme strüktür kullanımı olarak sıralanabilir. (Sayar, 1998, s.118)

Bu dönemde genellikle I.Ulusal Mimarlık anlayışı doğrultusunda türünler veren, Batıdaki bilimsel ve teknolojik gelişmelerden tam anlamıyla haberdar olmayan Türk mimarları arka plana itilmişler, yeni rejimin başarılarını simgeselleştirecek görsel ve mekansal kodların oluşturulması görevi bürokrasi tarafından yabancı mimarlara verilmiştir. Bu dönemin önemli yabancı mimarları ve yapıtları; Theodor Post, Sağlık Bakanlığı Binası; Holzmeister, Ankara Genelkurmay Başkanlığı Binası, İçişleri Bakanlığı Binası, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Bayındırlık bakanlığı, Merkez bankası; Ernst Egli, Musiki Muallim Mektebi, Ticaret Lisesi; Bruno Taut, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi olarak sıralanabilir. Bununla birlikte yerli mimarlar büyük bir heves ve özgüvenle Modern Mimari'yi deneyerek, mücadeleleri sonucu önemli bir yapı stoğu oluşturmuşlardır. Dönemin yerli mimarları ve yapılarına örnek olarak Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, Belediyeler Bankası Binası; Şevki Balmumcu Ankara Sergi Evi; Sırrı Arif Bey, Bekir Bey evi; Zeki Sayar, Tarım Bakanlığı Ziraat Haşarat Laboratuvarı verilebilir. A.Batur (1984b), bu dönemin örneklerinin mütevazı boyutlarına rağmen, uluslararası çizginin gerisinde kalmayan iddialı tasarımlar olduklarını söylemektedir. Özellikle dönemin Mimar dergisinde kuramsal boyutta modern mimarlığı Türk devrimiyle özdeşleştiren, yerel Türk mimarlığının özünde sade olduğu, süs kullanmadan kitle sanatı yarattığı yönünde görüşlerle desteklenen, modernizmi içselleştirmeye yönelik çabalar görülmektedir (Sayar, 1998, s.115). Bu bağlamda Türk mimarlar yapılarının, devrimin özündeki modernizmi temsil edecek üç temel niteliğe –modern/yeni, seküler, Türk- sahip olması konusunda çaba göstermişlerdir. Bu şekilde Türk devrimine özgü stil arayışları, modern mimarlığın yerel kullanımının nasıl olabileceği üzerinde durmuş, bu şekilde başlayan bir Modern Türk Mimarlığı arayışı 30'lu yıllar boyunca bir türlü tam olarak çözümlenemeyen bir ideolojik sorun olarak kalmıştır. Bununla birlikte, modern mimarlık, devrimin eskiyi reddeden modernleştirici yanına uygun düşerken, milli kimlik arayışlarıyla da

çelişmektedir. 1930'lu yılların sonlarına doğru farklı etkenlere bağlı olarak "Modern Türk Mimarlığı" söyleminde çözümler başlamıştır.

Batur(1984b) 1937-1938 yıllarında modernizm temel alınarak oluşturulan biçimler repertuarında bir erimeden ve başlangıçtaki dinamizmde geri çekilmenin başladığından bahsetmektedir. Özellikle kamu yapılarında yeni Alman mimarisinin Germen klasisizmine ve anıtsallığına referans veren bir çizgi egemen olmuş, simetrik ve cephede düşey etki veren düzenlemelerine, ince ve iki/üç kat yüksekliğinde kolonlardan oluşan revaklı alanlara yönelik başlamış, saçak ve çatı yeniden repertuara girmiştir. Cumhuriyet'in ilanının on beşinci yılında ise Atatürk'ün ölümüyle bir dönem kapanmış, II.Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntıların yapı sektörünü ve mimarlık alanını da etkilemesiyle yeni bir dönem açılmıştır.

Henüz yeni gelişmekte olan ve büyük ölçüde dış alımlarla beslenen yapı sanayii ve yapı sektörü yavaşlamış, malzeme bulunması güçleşmiş, hemen hemen tüm yapı üretimi durmuştur. Bu durgunluğa bağlı olarak savaş yıllarının yarattığı kendine özgü bir mimarlık anlayışı belirlemiştir. Savaşın yarattığı ekonomik sıkıntı, sosyo-psikolojik baskı ve tehlike ortamı, bir savunma güdüsü olarak ulusal dayanışma ve kendine yetme eğilimlerini yükseltmiştir. Tek partili rejimin uygunlaştırdığı ortamda savaşla güçlenen ve barışın gelişiyi tekrar gerileyecek olan bir yerli ve milli mimari anlayışı egemen eğilim olarak 30'lu yılların modernist eğilimlerinin yerine geçmiştir.

II.Milli Mimarlık Akımı olarak adlandırılan bu anlayış savaşın etkisiyle belirip güçlenmekle birlikte değişik etkenlerin karmaşıklığını da taşımaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi, bu dönemde de Modern mimarlığın radikal anlayışına karşı bir antitez geliştirilmiştir. Bu antitez Modern Mimari'nin geleneksel tarihi çevreden çok farklı olan biçiminin ve biçimlenme ilkelerinin uyumsuzluk yarattığı, Türk kentini değiştirdiği ve büyük ölçüde ithal olan malzeme ve teknolojiye dayandığı olmak üzere iki temel eleştiri üzerine kurulmuştur. Bu antitezle birlikte Avrupa'daki otoriter rejimlerin geliştirdiği anti-modern, anıtsal boyutlu ve klasisizme dönük eğilimlerin ve savaş sırasında Almanya'ya duyulan yakınlık çerçevesinde nasyonal sosyalizmin ve milliyetçilik akımının etkileri de söz

konusudur. Kültürel öz düşüncesine dayanan milliyetçilik ilkesi ile aydınlanmacı ve evrenselci modernist düşüncenin çeliştiği fark edilmiştir. Yeni Milli Mimari Akımı yabancı mimarların Türkiye’de iş yapmalarına karşı çıkma eylemleri ve Güzel Sanatlar Akademisi’nde başlatılan Milli Mimari Seminerleri doğrultusunda filizlenmiş ancak Atatürk’ün ölümüne kadar bir yapı hareketi gözlenmemiştir (Batur, 1984, s.1395).

Mimar Sedad Hakkı Eldem’in adıyla bütünleşmiş olan Milli Mimari Semineri, yerli ve milli bir mimarlık için araştırma açmak amacıyla. Modern mimarinin çağdaşlaşmanın simgesi olarak kabul edildiği bir ortamda yeni bir Milli Mimarinin nasıl olacağı sorusu önem kazanmıştır. Cumhuriyet’in laik kültür politikası içinde, geçmişi canlandıracak bir biçimlendirmeyi savunma olanağı olmadığından İslam’a bağlı geleneği simgeleyecek Osmanlı dini mimarlığı başvuru kaynağı olamamıştır. Yapılar yerli oldukları kadar çağdaş da olmak zorundadırlar. Bu nedenle, mimarlar o zamana kadar bilinmeyen bir başka kaynağa, sivil mimarinin incelenmesine yönelmiştir. Başlangıçta, İstanbul’daki köşk ve yalı incelemeleri ile sınırlı bir elitist girişim iken, giderek Anadolu konut kültürünün de araştırılmasına yönelerek, hem elitist-nostaljik hem de bölgesel-folklorik eğilimlerle beslenmiştir. Aslında II.Ulusal Mimarlık Akımı da bir önceki dönem gibi Türk milletinin ait olma hedefi güttüğü ve bu aidiyeti ispatlamaya çalıştığı “Batılı” olma hedefini taşımaktadır. Bu yaklaşım, Türk ulusal kültürü kurgusunu “Doğulu” imgelerden uzak tutmaktadır.

Bu dönemde ortaya konan “kimlik sorunu” Osmanlı-Türk aydınlarının Tanzimattan bu yana tartıştıkları “milli bir kültür ve kimliğin oluşturulması” çalışmalarından bağımsız değildir. Osmanlı döneminde farklı mimari tarzlarda ifade bulan, bir önceki dönemde ise Türk kimliğini modern mimarlık paradigması içinde ifade eden eğilimler gibi, II.Ulusal Mimarlık Akımı da “Batılı olmayan bir bağlamda evrensel ve ulusal değerlerin nasıl biraraya getirileceği, seküler bir milli kültürün ne olduğu” sorusuna üretilen alternatif bir çözüm olarak değerlendirilmelidir. Özellikle Eldem’in fikirleri ile şekillenen II.Ulusal Mimarlık arayışlarının, yerli mimarlık ve milli mimarlık olgularını aynı bağlamda biraraya getirişi, bu iki olgu arasındaki çelişkinin –milli mimarlığın birleştirici ve bütünleştirici karakteriyle yerli mimarlığın

iklim ve malzeme olanaklarına göre çeşitlenen ayrımcı ve çoğulcu karakter- ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Sayar, 2000, s.129). Buna getirilen çözümde yerel- bölgesel mimarlık elemanları tekrar tekrar üretilerek kullanılmış, birleştirici ve bütünleştirici modeller önerilmiştir. 40'ların başlarında Almanya ve İtalya'daki gelişmelerin de etkisiyle devlet güdümünde milli mimarlık arayışlarına yönelmiş ve devlet yapıları için bir üslup arayışına dönmüştür (Sayar, 1998, s.131). "Cumhuriyet'in büyüklüğünü ve devlet otoritesini yansıtmak, Türk inkılabını gelecek devirlere taşımak" gibi ideolojik amaçlar mimarlığa yüklenmiş, bu dönemin mimarlık ürünleri, işlevsel değerlerinin ötesinde simgesel değerleri ile ön plana çıkmışlardır.

II.Ulusal Mimarlık Akımı'nda, tarihi biçimlerin doğrudan seçilip kullanılması yerine plan şemalarının ölçü, oran ve biçimlerinin analizi yoluyla tasarım ilkelerinin ve ölçütlerin elde edilmesi öngörülmüştür. II.Ulusal Mimarlık Akımı'nı oluşturan yaklaşımlar, simetrik ve aksiyel planlama, ezici ölçek kullanımı, anıtsal ayaklar düzeni, ritmik dikdörtgen pencereler düzeni, anıtsal ölçekli merdivenlerle giriş akslarının belirlenmesi, sembolik süslemeler, kabartmalar ve amblemler, yapı malzemesi olarak taş kullanımı, geleneksel plan şemalarının kullanımı, yatay çatı çizgisi, geniş saçaklar, güneş kırıcıları, çıkmalar, düşey çerçeve içinde pencere düzenlemeleri, basık kemer kullanımı, tuğla süslemeler, kirpi saçaklar olarak sıralanabilir. Anıtkabir (Emin Onat-Orhan Arda, 1941-1953), Devlet Demiryolları Genel Müdürlüğü (Bedri Uçar,1941), Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi (Sedad Hakkı Eldem, 1943-1945), Maliye Okulu (Abidin Mortaş, 1947), Maçka'da Taşlık Şark Kahvesi (Sedad Hakkı Eldem, 1947), Çapa Yahısı (H.Kemali Söylemezoğlu), Ankara Devlet Operası (Paul Bonatz, 1947), Yapı ve Kredi Bankası (Emin Onat, 1948), İstanbul Radyoevi (İsmail Utkular-Doğan Erginbaş, Ömer Günay,1945) bu dönemin belli başlı yapıları arasındadır.

4.2.2.1. 1931 BUDAPEŞTE ULUSLARARASI SERGİSİ TÜRKİYE PAVYONU

1931 yılından önce, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin katıldığı ilk Dünya Fuarı olan 1925 Paris Fuarı'nda Türk Pavyonu yabancı bir mimar tarafından tasarlanmış ve uygulanmıştır. Dönemin Mimar dergisinde 1925 Sergisinde başarılı olunamamasının sebebi Osmanlı'yı anımsatan biçimsel öğeler içeren sergi binası olarak gösterilmiş, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin imajına zarar vereceği düşünülmüştür (Mimar, 1931, s.187). 1925 Paris Sergisindeki Türk Pavyonu Mimar dergisinde şöyle eleştirilmektedir:

“1925 Paris Sergisi'nin muvaffak olamamasının en mühim sebebi(ni) pavyon binası teşkil ediyordu. Bina bir ecnebi tarafından ve dolayısıyla yanlış hissedilmiş bir Türk camii üslubunda yapılmıştı. Bundan dolayı sergide teşhir edilen eşyanın yeni Türkiye hakkında vermesi lazım olan fikre, teşhir tarzı ve binası zarar veriyordu.”

Seküler ve modernleştirici Türkiye devletinin eskiye referans veren bir üslupla, üstelik de bir cami ile temsil edilmesine gösterilen tepkiyi dile getiren bu sözler Budapeşte Sergisi için tasarlanan Türk Pavyonu'nu tanıtan bir yazının çekirdeğini oluşturmaktadır (Yürekli, 1995). Bu sebeple 1931 yılında Budapeşte'de yapılan Exponun Türk Pavyonu, bir Türk mimarı olan Sedad Hakkı Eldem'e yaptırılmış, yapının o günkü Türkiye'yi daha iyi temsil edebilecek bir mimari üslupta olması istenmiştir.

Sergide pavyonun organize edilmesiyle Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti ilgilenmiş, kuruluşun müdürü olan iktisatçı Vedat Nedim Bey sergileme öğeleri olan fotoğraflar, tablolar, grafikler, ihraç ürünleri, broşürleri ve yapıyı tasarlayacak olan mimarı seçmiştir. Yalın bir mimariye sahip olan pavyonda, kübik yatay kütle, altıgen düşey kule ile dengelenmiştir. Geleneksel Türk mekan anlayışını yansıtmaya çalışan planda merkezi bir salon; etrafına sıralanmış standlar, bürolar ve depo kısmı, Atatürk büstü ve çiçekliklerin yer aldığı bölümler tarafından çevrelenmiştir. Strüktür geçici olması sebebiyle ahşap karkas olarak düşünülmüş, cephede yatay bantlar ve ahşap pergoleler kullanılmıştır.

Modern Mimarlığın benimsendiği 1930'lu yıllarda erken bir örnek olan Budapeşte Sergisi Pavyonu'nu, Türkiye Cumhuriyeti devletinin istekleri üzerine, Osmanlı/İslam geçmişinden tam anlamıyla kopan, İslam/Doğu kökenli kültürel öğelerden arındırılmış, bütünüyle Batılılaşmış, modern ve laik bir topluma geçişi simgelemesi ve Cumhuriyet'in "çağdaş uygarlık seviyesine erişmek" yolundaki başarısının bir göstergesi olması yönünde tasarlanmıştır. Pavyon binasının yeni Türkiye'yi temsil etmekteki başarısına göre değerlendirilmesi, 1931 yılında artık mimarlığın resmi propagandaya dahil olduğunu ve Türk kimliğini yansıtacak olan mimarinin "yeni, seküler ve Türk" olmak üzere üç özelliği taşımasının beklendiğini göstermektedir (Tör, 1998, ss.18-19)²⁴:

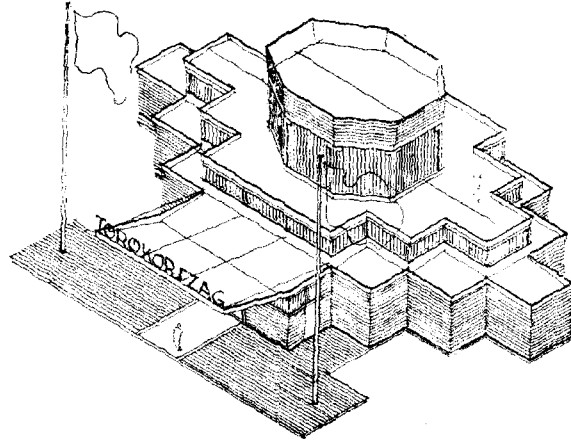
" Türk Pavyonunda ne şark, ne de Kapalıçarşı çeşnisi vardı; mimari, dekor, eşya ve bütün tertipler Avrupalı idi ... Türk Pavyonunun muvaffak olmasının başlıca sebebi, bütün tertip ve tanzim işlerinde modern ve garplı Türk kafasının hakim olmasıdır ... Bu münasebetle İtalya'da ve diğer bir Avrupa memleketinde hususi teşebbüslerin iştirak etmiş olduğu sergilerin bizi nasıl mahcup bıraktığı hakkındaki bir yazımızı hatırlatmak istiyoruz. Budapeşte Sergisi, bizim bu acımızı teselli ettikten başka, bize, Türkiye'nin dışında Türkiye'nin temsiline ait bütün teşebbüslerin devletin bir organı tarafından kontrol edilmesi hakkındaki fikrimizde ısrar etmeğe vesile olmaktadır."

Bu bağlamda yapı, Osmanlı dönemindeki sergi binaları gibi bir çok farklı etkenin birleşmesi sonucunda ortaya çıkmış olan bir ürün değil, Cumhuriyet rejiminin kontrollü işleyişinin ve mimarlık alanındaki otoritesinin göstergesi sonucunda modern anlayış çerçevesinde ortaya konmuş bir yapıdır. Pavyonun, ilk çalışmalarından başlayarak Türkiye'ye özgü bir mimarlık ve kimlik yaratılması gerektiğini savunan ve I.Ulusal Mimarlık akımının eklektisist yaklaşımlarını olduğu kadar modern mimarlığın kübik formlarını da reddeden Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanmış olması bunun en güzel kanıtıdır.

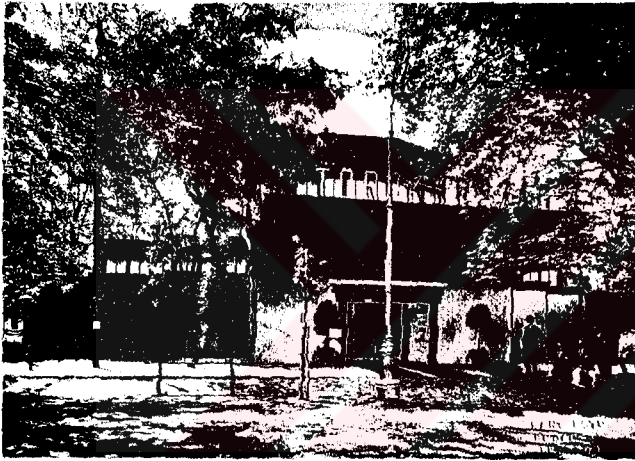
²⁴Budapeşte Sergisi sebebiyle Hakimiyet-i Milliye gazetesinde Falih Rıfki Atay'ın başyazısından bir aktarımdır.

Eldem'in mimarlığı Türkiye'deki gelişmelerle bağlantılı olmakla birlikte, özünde Türk mimarlığının tarihine eğilme çabası olan kişisel arayışlar taşımayı sürdürmüş ve kendi iç evrimleşmesini yaşamıştır (Tanyeli, 1990, s.78). Bu bağlamda 1928-1934 yılları arası Eldem'in hazırlık yıllarıdır ve bu dönemde inşa edilmiş tek ürün olan 1931 Pavyonu, onun mimari arayışları hakkında ipucu vermekten çok, Cumhuriyet rejiminin istekleri doğrultusunda, modernizm ile kurulmak istenen kimliği yansıtmaya çabalarıdır. Tanyeli (1990), Eldem'in döneminin geçerli tüm yaklaşımlarını denediğini, bazen birbiriyle tutum olarak çelişen tasarımlar ürettiğini, ancak en erken dönemde bile düşüncesinin sabit bir bileşeni olan Türk sivil mimarlığıyla kurduğu ilişkiyi koparmadığını, her dış etkiyi onunla uzlaştığı oranda kabul ettiğini belirtmektedir.

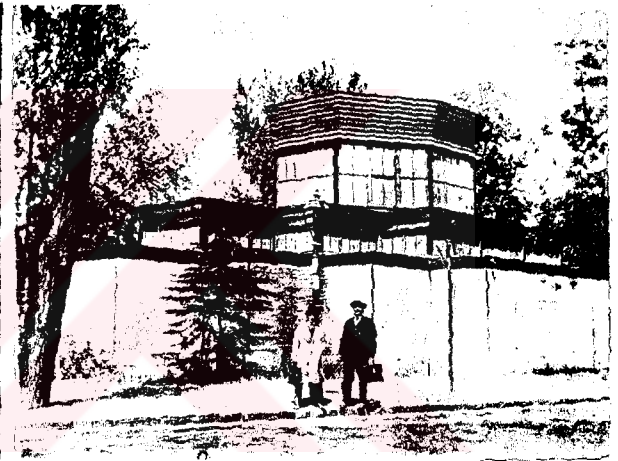
Bu bağlamda, 1931 Pavyonuna dönem mimarlığı çerçevesinde bakıldığında, kurulan yeni Türk devletinin mimarlığa yüklediği bir görev olarak, Türk devrimine özgü yeni, çağdaş ve seküler bir kimlik arayışının varlığı görülür. Bu nedenle, 30'lu yıllarda Türk mimarları arasında kabul görmüş, modernist çizginin izlerini ve modern biçimler repertuarına ait elemanları görmek mümkündür. Fonksiyonel planlama anlayışı içinde dönemin karakteristiği olan ortogonal -altıgen ve köşeli geometrik formlarla elde edilen- prizmatik kitle düzeni ve düz çatı kullanımı görülmektedir. Yalın cephelerde geniş cam yüzeyler, kesintisiz yatay bant pencereler kullanılarak binanın yatay hatları vurgulanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte, Sedat Hakkı Eldem'in kişisel çabalarından kaynaklanan Türk kimliği arayışları, cephelerde ve strüktürde ahşap kullanımı, plan şemasının geleneksel Türk mekan kuruluşlarından esinlenilerek düzenlenmesi de gözlemlenmektedir.



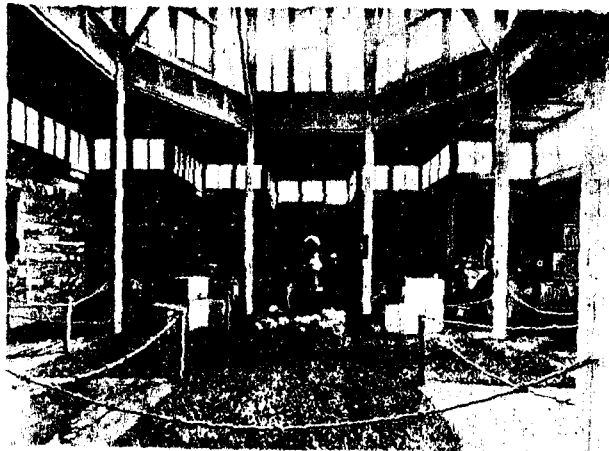
a. Pavvonun Perspektif Görünümü



b. Türk Pavyonu Dış Görünüm

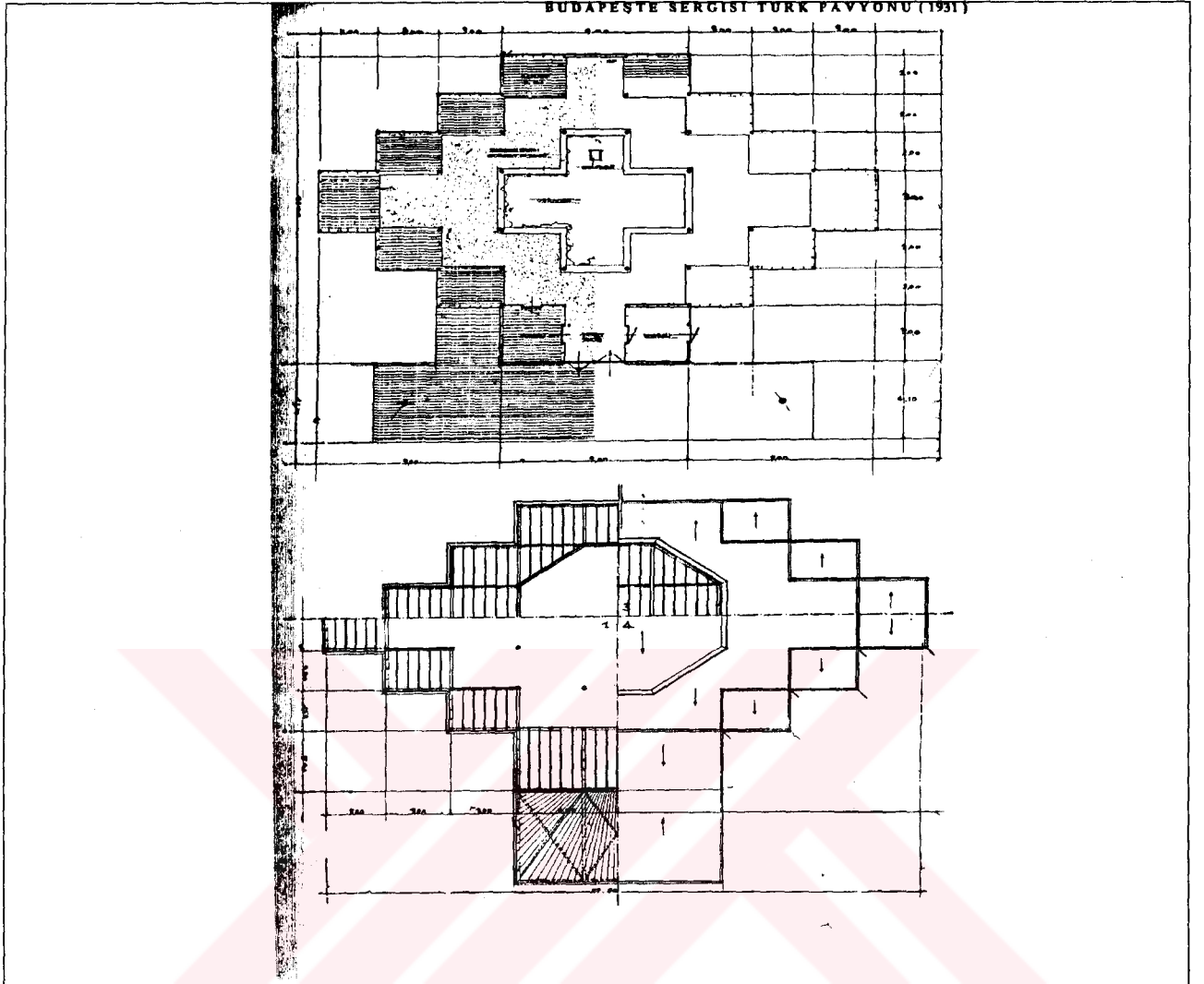


c. Türk Pavyonu Dış Görünüm

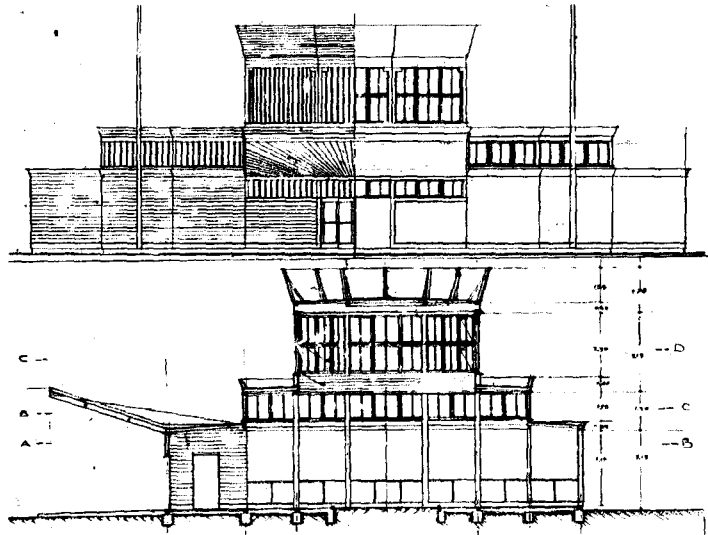


d. Pavvonun İçinden Görünüm

TABLO 4.5.a.-1931 Budapeşte Uluslararası Sergisi Türk Pavyonundan Görünümler-I



a. Pavvonun Planları



b. Pavvonun Kesitleri

TABLO 4.5.b.-1931 Budapeşte Uluslararası Sergisi Türk Pavyonundan Görünümler-II

4.2.2.2. 1939-1940 NEW-YORK DÜNYA FUARI TÜRKİYE PAVYONU

1939 New-York Dünya Fuarı'nın "geleceğin dünyasını kurmak" olan teması, 1939 yılında Amerika'da toplumsal yapının belirleyici faktörü olan, kitlesel seri üretime, ürünün standardizasyonuna ve makineleşmeye dayanan, fordizm ve taylorizm ilkeleri etrafında örgütlenen toplumsal sistemi yansıtmakta ve geleceğin dünyasına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunmaktadır. Fuar bu bağlamda geleceği kurmak sloganının kurucu öznesi olan "kurumsal Amerika"nın, toplumsal yaşamının temeli olan tüketim toplumunun kurulması, üretimin ve tüketime standartlaşması, bilimi ve teknolojiyi ön plana çıkartan, geleceği yaratacağı düşünülen sistemin yansıtılması fikirleri doğrultusunda, ideolojik bir gösteri platformu haline çevrilmiştir.

Serginin hakim mimari dili olan modernizm yoğun olarak, Batılı ülke pavyonlarının mimarisinde, fütüristik ve modernist imgeleri içinde taşıyan tasarım öğelerinde, tema pavyonlarında ve lanse edilen "modern" dünya fikrinde hissedilmektedir. Ulusal pavyonların büyük çoğunluğu temadan çok ulusal kültür ve gelenek tanıtımına yönelik sergi, dans, müzik ve beslenme etkinlikleri etrafında biçimlenmektedirler. Döneme hakim olan milliyetçi ideoloji; tarihselci yaklaşımlar, mimarlık ve diğer kültürel pratikler ile somutlaşmıştır.

▪ Türkiye Pavyonu

Bir proje yarışması sonucunda Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanan yapı grubu, Türk Pavyonu ve Türk Çeşmesi olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Pavyonun sergileme bölümü tek katlı olmakla birlikte, Türk evi çıkışlı iki katlı bir restoran buna eklenmiştir. Yapı dönemin Arkitekt dergisinde geniş altın yaldızlı saçakları, alçı pencereleri, çinileri ile "eski sivil mimarimizin hünkar köşklerinin güzel bir nümunesi" olarak yorumlanmıştır (Arkitekt, 1939, s.153). Yapının zemin katında restoran, kahve, banka servisi ve dükkanlar, ikinci katında ise periyodik yayınların sergilendiği bir kütüphane yer almaktadır. Etrafını altıgen bir galerinin çevrelediği avlunun merkezinde bir havuz yer almaktadır: "*Mimar, binada eski Türk*

mimarisinde olduğu gibi suya hususi bir ehemmiyet vermiştir. Havuzlar, havuz taşları, sebiller ve bunların geceleri projektörlerle ziya oyunları yapması, binanın dekoratif unsurları meyanındadır” (Arkitekt, 1939, s.153). Bu yapının çinilerinin Kütahya’da, tavan göbeklerinin, havuz taşlarının, bronz parmaklıklarının İstanbul’da Türk sanatkarlarına hazırlatıldığı belirtilmiştir.

Dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta ise teması “geleceğin dünyasını kurmak” olan 1939 fuarında Türkiye’nin yaklaşımıdır. Sergi komiseri olarak seçilen Vedat Nedim Tör “Yıllar Böyle Geçti” adlı kitabında, serginin fikir planını temaya bağlantılı olarak hazırladığını anlatmaktadır:

“1939 New York Dünya Sergisi’nin ana fikri “Yarının Dünyası” idi. Biz, Atatürk Türkiye’si 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, haremlî, acaip kıyafetli, hatta renginden bile şüphe edilen Türk toplumunu yeni rejimimizin ışığı altında göstermek için bu sergi büyük bir fırsattı.” (Tör, 1998, s.44).

Sergide yapı diğer ülkeler tarafından oldukça ilgiyle karşılanmıştır. Amerikan başkanı, açılış konuşmasında özellikle Türkiye’nin “Yarının Dünyası” temasını “elle tutulur şekilde” gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Gazetelerde ise övgü dolu yazılar yer almıştır (Tör, 1998, s.45):

“Bilmem siz dergide en çok beğendiğiniz yeri seçtiniz mi? Bana sorarsanız türk pavyonu üzerinde herkesle bahse tutuşmaya hazırım. Çinilerle örtülü cephesi, güzel kemerleri ve fiskiyeli havuzları ile Türk Pavyonu bence serginin en güzel yeridir (World Telegram).”

“İnsanı teşhir edecek bir güzellikte olan Türk pavyonunun bizim için mimarlık bakımından istifade edilmeye layık tarafları vardır. Mesela, mallarını iyi göstermek ve teşhir etmek isteyen ticaret müesseseleri Türk pavyonundan türlü türlü fikirler alabilirler (News Record).”

“Türk Pavyonu uzun asırları dolduran Türk kültürü ile garp dinamizminin ahenkli imtizacını canlı bir şekilde ifade etmektedir (New York Times).”

Genel mimari görünümü açısından “milli kimlik” arayışlarını geçmişe dönük referanslarla tanımlamaya çalışmasına rağmen, iç mekan sergilemesinin kurgusunda Türk modernleşmesinin geleceğe dönük karakteri vurgulanmaktadır. Sergi kitapçığında pavyon şu şekilde anlatılmıştır:

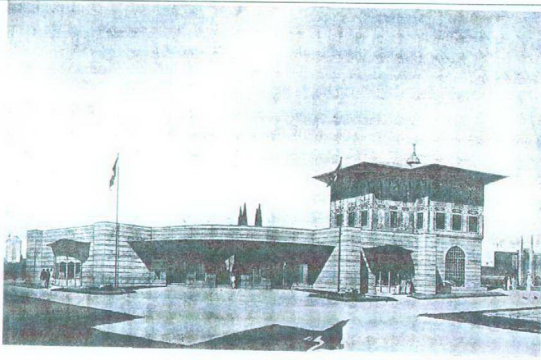
“Türk geleneklerine uygun stiline rağmen, yapı oldukça moderndir. Geniş saçaklı çatıların altından merkezinde havuz bulunan bir avluya girilir. Strüktürün sağ tarafı bir restoran, kafeterya, bar ve kafesli pencerelere sahip kısmı da kütüphane olarak çalışmaktadır. Sergi İstanbul’un tipik dükkanları ve pazarlarından gelen parfümler, tütünlü, meyveler ile doludur...Hititlerden bu yana gelen 5000 yıllık Türk tarihinin sanat yapıtları ve müzelerdeki objeleri kütüphanede bulunabilir...Ulusal Sergi Holü’nde ziyaretçiler Doğu’dan Batı’ya kadar geniş bir tanıtım yelpazesi görebilirler. İçerideki adam heykeli yeni Türkiye’yi ve onun barış ve demokrasiden yana olan tavrını simgelemektedir.”

Çeşitli eğilimleri yansıtan tasarımlar yapan Eldem’in belirleyici çizgisi, özgünlüğü Türk mimari mirasının yeniden değerlendirilmesinde arayan tasarım anlayışı olmuştur. 1934-1952 yılları arası Eldem’in plan düzeni ve dış ifade açısından sürekli Türk evi şemaları üzerinde çeşitlemeler yaptığı bir dönemdir (Tanyeli, 1990, s.82). Bu bağlamda tasarladığı 1939 New-York Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu, Eldem’in fikirleri doğrultusunda şekillenen II.Ulusal Mimarlık Akımının kilit yapılarından biridir (Batur, 1984, s.1397). Geleneksel avlulu plan şemasını kullanan simetrik ve aksiyal planı, geleneksel yapı malzemelerinin kullanımı, geniş saçaklar, yapı malzemesi olarak taşın farklı dokular oluşturacak şekilde kullanımı ile “milli mimarlık” olgusunun yeni görsel ve mekansal kodlarını taşımaktadır.

Bununla birlikte cephelere eklenen, daha çok Osmanlı’yı ve I.Ulusal Mimarlık Akımı’nın biçimlerini anımsatan eğrisel çatılı çıkmalar çelişik bir ifade ortaya koymaktadır. Çelik (1992), yapıyı modernist ve Neo-Ottoman formların karışımı

olarak tanımlamaktadır. “Tarihi biçimlerin doğrudan seçilip kullanılması yerine plan şemalarının ölçü, oran ve biçimlerinin analizi yoluyla tasarım ilkelerinin ve ölçütlerin elde edilmesi” öngörüsünün gerçekleşmesinin zorluğu, bu yapıda açıkça görülmektedir. Neoklasik ve aksiyal bir plan şeması üzerine oturtulmuş yapı A.Batur (1992) tarafından geleneğin yeni bir yorumu değil, Osmanlı revivalizminin yeni bir örneği olarak nitelendirilmiştir. B.Tanju (2000) ise, pavyonun II.Ulusal Mimarlık Akımını oluşturan temel fikirleri barındırmakla birlikte, Osmanlı mimarlığına yapılan göndermelerin Eldem’in özellikle konutlarında görülen soyutlamalara oranla çok daha açık olması ve sonuç ürün olarak Vedat ve Kemalettin Beylerin ürünlerine daha yakın durması nedeniyle yapıyı, Sedad Hakkı Eldem’in mimarlık yaşamında bir geçiş dönemi olarak adlandırmaktadır.

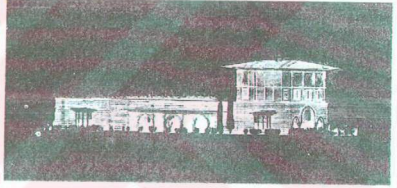
Yapı, konut prototipi çıkışlı oluşu, eski fuarların favori elemanları olan Türk Çeşmesi, renkli çinileri, İstanbul’daki önemli anıtsal mimarlık ürünlerinin maketlerine yer verilmesi gibi yaklaşımları ile Osmanlı dönemi pavyonları ile benzerlikler taşımaktadır. Gelenekselliği ön plana çıkartan dış görünüşüne rağmen, iç mekanda Türk modernleşmesine vurgu yapılmaktadır.



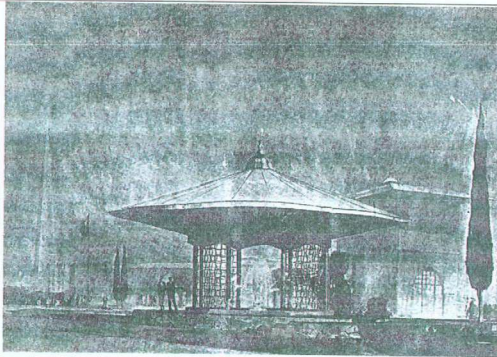
a. Pavvonun Dış Görünümü



b. Pavvonun Görünümüne Ait Bir Resim

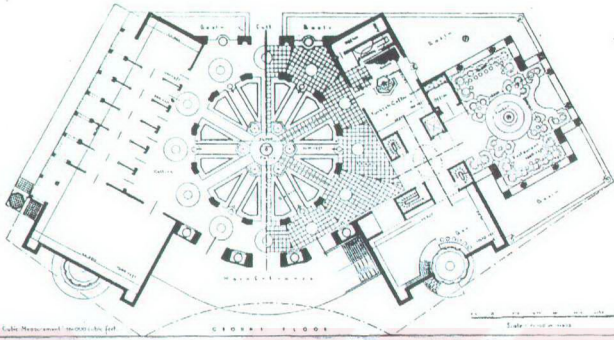


c. Türk Pavyonu Gece Görünümü

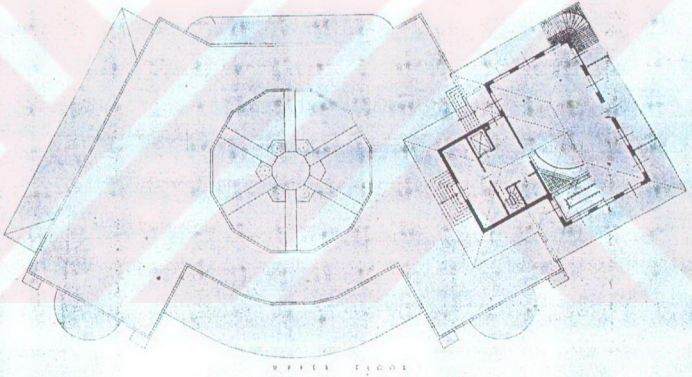


d. Türk Çesmesi

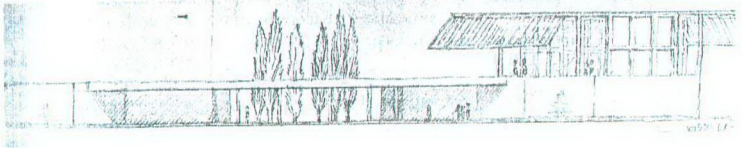
TABLO 4.6.a.-1939-1940 New-York Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-I



a. Zemin Kat Planı



b. İkinci Kat Planı



c. Pavonun Cehesi

TABLO 4.6.b.-1939-1940 New-York Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-II

4.2.3. 1950-1960 Dönemi Türk Mimarlık Ortamı

1950'li yıllarda uluslararası sisteme açılışın ve benimsenen liberal ekonomi modelinin, toplumsal yapıda yol açtığı değişimler Türkiye'de mimarlık geleneklerini de değişime zorlamıştır. Batur'a (1984) göre, o yıllardaki değişiklik biçimsel olmanın ötesinde daha derin ve yapısal izler taşımaktadır. Bunlar kısaca;

- Yapı talebinin kaynaklarında değişiklik olmuştur. Ekonominin özel sektöre tanıdığı öncelikle, yapı talebinin niteliğinin devlet tarafından belirlendiği önceki dönemlere göre büyük ya da küçük iş çevrelerinin istekleri ve değer yargıları egemen olmaya başlamıştır.

- Türk mimarlığının tipolojik programına yeni ekonomik sistemin ve genişleyen iş hacminin gereksindiği yeni yapı tipleri –ofis, büro, market vb.- katılmıştır.

- Kırsal alandan kentlere göçü zorlayan gelişmeler sonucu, kentlerde büyük altyapı sorunları doğmuş, kentlerin mevcut dokularını zorlamaya başlamıştır. Gecekondu olarak adlandırılan yeni bir konut türü oluşmuş, yap-sat usulünün egemenliği ve kat mülkiyetinin yasallaşmasıyla apartmanların yapımı yayılmıştır. Kentsel rantı arttırmaya yönelik girişimler, korumaya yönelik bilinçli müdahalelerin olmaması, mevcut yasa ve yönetmeliklerin de katkısıyla kentlerin kendilerine has görünümünde bozulma başlamıştır.

- Serbest ticaret rejimi yapı malzemelerinin ithalini kolaylaştırmıştır. Türkiye'de yerli sanayi, çimento, tuğla, kiremit ve cam gibi kaba inşaat malzemeleriyle sınırlıdır. O dönemde savaş sonrası üretim artışları ve fiyatlardaki düşüşler, dış yardımlar ile yapı sektöründe hızlı bir canlanma yaşanmış, büyük ölçüde ve lüks yapı malzemesinin ithali gerçekleştirilmiştir. Ancak, yapı malzemelerinin ve yeni yapı tiplerinin ithali, bağlı oldukları kullanım ve biçim kalıplarını ve bunların gerisindeki ideolojileri de beraberinde getirmiştir.

1950'li yıllar, savaş öncesi Avrupa modernist eğilimlerinin, toplumsal-politik içeriğinden soyutlanarak ve ABD gökdelen mimarlığının teknik ve ticari deneyimi ile birleştirilerek, ABD'de yeniden yorumlanmış bir versiyonu olan **Yeni Uluslararası Akımın (Style Interanational)** dünyada etkin olduğu yıllardır (Batur,

1984, s.1402). Savaş öncesinin sosyal ideallerine oturan avantgarde nitelikteki bu eğilim, W.Gropius, Mies Van der Rohe, M.Breuer gibi isimlerin de oluşumuna katıldıkları, dünyanın her yerinde benimsenen bir mimari olmuştur.

Türkiye’de genişleyen ekonomi ve iletişim olanakları savaş yıllarının içe kapanık ortamını ve ideolojilerini çökertmiş, dünya mimarlığı hakkında bilgilenilmesi sonucu mimarlık ortamında, tasarımda kişisel ve özgür davranmaya yönelik fikirler oluşmuştur. **Ulusal mimarinin tasarlama ve biçim kurallarına uyarlanamayışı, kalıplaşmış üslupçuluktan bunalma ve kurtulma isteği** ile ulusal mimarlık anlayışı savaşın bitmesiyle zayıflayıp etkinliğini yitirmiş, dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi ABD damgası taşıyan ancak uluslararası özelliği olan Enternasyonal Stil benimsenmiştir. Çözülme için çabuklaştırılan olay 1948 yılında İstanbul Adliye Sarayı Yarışması’nda S.H.Eldem ve Emin Onat’ın, öncülüğünü yaptıkları II.Ulusal Mimarlığın kalıplarından arınmış, işlevsel planlama ilkelerine oturan sade tasarımlarıdır. Bununla birlikte Tanyeli (1998c) II.Ulusal Akım’dan moderne geçişin yavaş ve heyecansız bir şekilde olduğundan ve 1957 yılına kadar tam anlamıyla modernist bir yaklaşımla inşa edilmiş proje olmadığından bahsetmektedir. Genellikle ilk yapılar önceki dönemin planlama disiplinlerini yalın ayrıntılarla uygulayan “çekingen bir modernizme” sahiptirler. 1952-1955 yılları arasında SOM firması ve S.H.Eldem işbirliğiyle tasarlanıp uygulanan İstanbul Hilton Oteli, bu yeni mimarlık anlayışının en önemli örneklerinden biridir. Türkiye’de Amerika’nın teknolojik ilerlemenin ve rahat yaşamın sembolü olarak kurgulandığı yıllarda mimari çağrışımlar, enternasyonal stilde inşa edilmiş ofis, otel, hastane blokları ve tüketimi simgeleyen konut içi fonksiyonel araçlar olarak kendini göstermiştir. Tanyeli (1998c) bu dönemin, hem bir kopuşu tanımladığından hem de kesintisiz sürecin içindeki olağan bir dönemeçten ibaret olduğundan söz etmektedir. Çevre Ülkeleri’nin büyük bir kesiminde olduğu gibi Türkiye’de de devrimden başlayarak mimarlığın düşünsel arka planı siyasal paradigmalara esas alınarak temellendirilirken, 1950’lerden başlayarak Türk mimarlığı üzerindeki ideolojik baskı yavaş yavaş kalkmaya, mimarlık diğer toplumsal etkinlik ve bilgi alanlarından koparak, onların yanına eklenen kendi özgül yapısını ve tarihini ortaya koyan bir konuma gelmeye başlamıştır (Tanyeli, 1998c, s.235).

Soğuk savaş yıllarında, komünist tehdidi saplantısıyla meşgul olan Batı'da, Türkiye'nin Avrupa'lı ya da Batılı olup olmadığı sorgulanmamakta, Türkiye'nin antikomünist cephenin bir üyesi olduğu bir kimlik verisi olarak görülmektedir. Bu bağlamda Tanyeli (1998c), Türkiye'nin düşünsel olarak da zayıf olduğu ve Amerika'ya yakınlık duyduğu bir dönemde enternasyonal stili rahatlıkla kabul ettiğini, yaklaşık on yıllık bir dönem için kendini Batı'nın bir parçası saydığını ve aksini akla getiren bir "kimlik sorunu"nun Batı'da ya da Türkiye'de yaşanmadığını belirtmektedir. Böylece önceki yılların tutumuna karşı çıkış ve kendini Batı kervanının bir üyesi gibi hissetme arzusu ile -geçmişle tüm bağları koparan, biçimin işlevi izlemesi gerektiğini savunan, akılcı, objektif, bir örnekleştirici, teknolojiye bağımlı niteliklere sahip- Uluslararası Üslup Türk mimarlarının özgürce kullandıkları bir model haline dönüşmüştür.

Bununla birlikte, Uluslararası Üslup da içinde farklı ülkelerin ve farklı mimarların yer aldığı çeşitli eğilimleri barındırmaktadır. Genellikle akıma Le Corbusier, Frank Lloyd Wright gibi ünlü mimarların çalışmaları öncülük etmektedir. Bu yıllarda yapı ekonomisi, teknolojisinde ve yapım mühendisliğinde önemli denemeler yapılmış, ilk uydu kent ve sosyal konut tasarımları gerçekleştirilmiş, betonarme kabuklar, katlanmış plaklar, öngerilimli betonarme, uzay kirişler, jeodezik kubbeler gibi yeni strüktürel olanaklar geliştirilmiştir. Bu **çoksesli ortam** son on yılın içe dönük bir kültür ortamı içinde geçiren, belirli kalıplara sıkışmış Türk mimarlarını etkilemiş, enternasyonal stil fazla anlaşılmadan ve sadece dönemin dergilerinden yüzeysel olarak tanınarak, yeni eğilimleri deneme isteği uyanmıştır. Tanyeli (1998c) de 1950'ler Türkiye'sinin güncel mimarlık gerçekleri karşısında eleştirel bir bakıştan yoksun olduğunu altını çizmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de mimarlık Batı'daki değişik biçim arayışlarının etkilerini çok kısa zamanda Türkiye'ye aktaran esnek bir ideolojiye sahip hale gelmiştir. **Kullanılan modelin Türkiye koşullarına, çevrenin kültür ve fizik yapısına veya teknolojik düzeyine uygun olup olmadığı üzerinde durulmadan enternasyonal eğilimin ilkeleri ve biçimleri konuya uyarlanmıştır** (Batur, 1984, s.1403). Mimarlık, yüzeysel bir bakışla fonksiyona uygun biçim arayışına indirgenmiştir.

Bu dönemde içinde mühendis ve mimarların da yer aldığı bürokratik seçkinler sınıfı güç kazanmış, geniş çaplı kentsel müdahaleler içeren kalkınma planlarına yönelik etkinliklerin uygulanmasında rol oynamışlardır. Bu bağlamda Türk mimarları, henüz yeni tanıştıkları Uluslararası Üslup ile, eski kent ölçeğine ve kimliğine zarar veren, çok katlı betonarme iskeletlerden ve camla kaplı yüzeylerden oluşan pek çok örnek gerçekleştirmişlerdir. Genel olarak dergiler aracılığıyla anlaşılmaya çalışılan enternasyonal mimarlıkta Türk mimarları daha çok Le Corbusier, Mies Van der Rohe, M.Breuer, L.Niemeyer gibi mimarlardan etkilenmişlerdir. Ş.Vanlı bu dönemi Türk mimarlığının, “kimliğini milli özleminde aramaktan vazgeçtiği” ve Batı’ya kesin dönüş yaptığı yıllar olarak değerlendirmektedir. Kimliklilikten kaçış isteğiyle, milli mimariye, kimlik aramaya tepki ile somut bir kimlik arayışı gözlenmemektedir (Vanlı, 1994, s.112). Sonraki dönemlerde de bireysel ve birbirinden farklı yaklaşımlarla yerel mirasa ve kültürel devamlılığa sahip çıkma çabaları mevcut olmakla birlikte ortak bir milli olma cephesi bir daha oluşturulmamıştır.

Bu dönemin karakteristik mimari özellikleri betonarme strüktür, kare yada dikdörtgen gibi asal geometrik formlara sahip, genellikle yatay olarak konumlandırılmış prizmatik kitle ya da kitle grupları, ayrıntılı işlevleri toplayan yapı grupları, betonarme strüktürün –kolon, döşeme, bölme duvarlarının- cephe bölümlenmesine yansıtılması, bölümlenmenin kafes örgü biçimindeki dokusu, ince metal çerçevelere taşıtılan giydirme cephe kullanımı, markasının adı ile anılan cephe malzemesi cam mozaik (BeTeBe) kullanımı, geniş cam yüzeyleri, aksiyal olmayan pencere kayıtları ile saydamlık, hafiflik hislerinin vurgulanmasıdır. Bu dönemin mimari yapıları, Büyükkada Anadolu Kulübü Otel (Turgut Cansever-Abdurrahman Hancı,1953), Ankara Etibank (T.Devres), Elektrik İdaresi Etüd Dairesi Binası (Vedat Dalokay, 1955), Divan Otel (R.Güney, 1956), Manifuracılar Çarşısı (D.Tekeli-S.Sisa), İstanbul Belediye Sarayı (N.Erol), Efes Otel (P.Bonatz, 1959), Türk Standartları Enstitüsü Binası (Vedat Dalokay, 1959) olarak sıralanabilir.

4.2.3.1 1958 BRÜKSEL DÜNYA FUARI TÜRKİYE PAVYONU

Serginin genel mimarisinde dünyada bu dönemde hakim akım olan Enternasyonel Stil hakimdir. Buna paralel olarak parabolik formlar, asma, gerilimli membranlar, asal geometrik formların kullanımı, uçan konsol saçaklar, strüktürün okutulması, çelik strüktür ile camın birlikteliği ve transparanlık ön plandadır. Teknolojinin gelişimiyle, çelik strüktür ve yeni kaplama malzemeleri, kubbesel plaklar yoğun olarak kullanılmaktadır.

Fuarın teması “Daha İnsani Bir Dünya İçin Gelişim”dir. “Atom Çağının Fuarı” olarak anılan fuar, “dünyaya insanlığını geri vermek” teması çerçevesinde yıkıcı etkisiyle bilinen atom enerjisinin, insanlığın yararına kullanılması konusunu ele almış, “gelişim” ve “insanoğlu” anahtar sözcükleri üzerine kurulmuştur. Antropolojik bir bakış açısıyla teknolojik gelişimleri değerlendirmektedir.

▪ Türkiye Pavyonu

1958 Brüksel Dünya Fuarı’nda uygulanan Türk Pavyonu Dış İşleri Bakanlığı tarafından açılan yarışma sonucunda Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, İlhan Türegün ve Hamdi Şensoy tarafından tasarlanmıştır.

Yapı, sergi salonu ve restoran-kahve olmak üzere kare/dikdörtgen planlı, dikdörtgen prizma formundaki iki ayrı kitleden oluşmaktadır. İki kitleyi birleştiren ve ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun gerçekleştirdiği mozaiklerle kaplı 280 m²’lik pano duvar aynı zamanda ön bahçeyi ve arka bahçede yer alan açık sergileme bölümünü de sınırlandırmaktadır. Duvarın önünde “fiskiyeli süs havuzu”, arka bahçede hediyelik satış standları yer almaktadır. Ön cephede İlhan Koman’ın eseri olan metal kule, yapıdaki düşey dengeyi sağlayacak ve pavyonu uzaktan algılayacak bir obje niteliğinde tasarlanmıştır. 24x24 metre boyutlarında ve 8 metre yüksekliğindeki, tek bir hacim olan sergi yapısında sergilenen elemanlar arasında, grafikçi Namık Bayık’ın sehpaları, seramikçi Füreya Koral’ın fincanları ve tepsileri, ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun perdeleri, ressam Sabri Berkel’in panosu ve ilk

defa sembol olarak bu fuarda kullanılan İlhan Koman tarafından gerçekleştirilen büyütülmüş Hitit Güneşi bulunmaktadır (İzgi, 2000, s.76).

Pavyonun yapım sistemi olarak, yapıldığı yıllarda Türkiye için yeni bir sistem olan sökülüp takılabilir prefabrike elemanlardan oluşan hafif strüktür -daha sonra Türkiye’de kurulabilmesi amacı ile- seçilmiştir. Kolon aralıkları 3 metre olan çelik konstrüksiyon, sergi salonunun yer aldığı birinci yapıda cam; alt katı Türk Kahvesi, üst katı restoran olarak düzenlenen ikinci yapıda ise cam panellerin yanı sıra ahşap panellerle örtülmüştür. St.Goben’in ‘camları ve Alüminyum Champbell’in alüminyumları kullanılmış, aydınlatma ise Philips firması tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yapı, kare ve dikdörtgen geometrik formların kullanımı, yatay olarak konumlandırılmış prizmatik kitleler, ince metal çerçevelere taşıtılan giydirme cephe kullanımı, hafiflik hislerinin vurgulanması ile dönem mimarlığında hakim olan **Yeni Uluslararası Üslubun (Style International)** izlerini ve Mies Van der Rohe’un etkilerini taşımaktadır. Bununla birlikte E.Kortan (1971), 1950’li yıllarda eksikliği hissedilen bölgesel ruh ve kişisellik niteliklerinin, bir Dünya Fuarında yer alması gerektiği düşüncesinin ve “ulusallık” endişesinin bu yapıda kendini ahşap kafesler ve dekoratif panolar gibi öğelerin yapıya entegre edilmesi yoluyla gösterdiğini belirtmektedir.

Tanyeli (1998c) 1950’lerde yapıların Enternasyonal Stili benimseyen ancak, önceki dönemin planlama disiplinlerini yalın ayrıntılarla uygulayan çekingen modernizmlerine karşılık, Brüksel Pavyonu’nu –Büyükada Anadolu Kulübü ile birlikte- Türkiye’de **gerçekten modernist bir yaklaşımla ve tavizsiz bir tasarımla inşa edilmiş ilk örneklerden biri** olarak göstermektedir.

Dönemin Türkiye’inde her ne kadar somut bir kimlik arayışı gözlenmemekte ise de bir sergi yapısı olması sebebiyle, bu yapı ana fikrinde Türkiye’nin tanıtımı arzusunu içermektedir. Yapının tasarımcılarından Utarit İzgi, Türkiye’nin kuvvetli yönü olarak gördüğü sanatsal kültürünü ön plana çıkartmak amacıyla, pavyonun

kurgulanmasında “**sanatların sentezi**”ni tema olarak seçtiklerini belirtmiştir (Madran, 2000d, s.):

“...bir devir var ki o devirde delileri döverek tedavi ediyorlar Batı’da. İçindeki şeytani, kötülükleri çıkartmak için dövüyorlar. Aynı tarihte Osmanlı müzikle tedavi yapıyor. Bunu sergiledik. Yani bu kültürel ivmemizi, zenginliğimizi buna ait dökümanları sergiledik...mimarinin ve plastik sanatların sentezini gerçekleştiren çağdaş bir yapı ortaya koyduk.”

Yapının mimarlarından Hamdi Şensoy ise kendi mimari görüşlerini ve tasarıma yansıtmaya çalıştıkları “Türk Kimliği”ni şu şekilde açıklamaktadır:

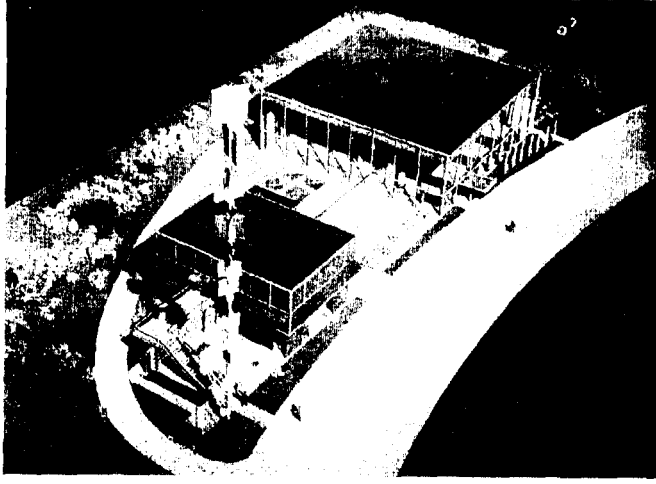
“Türk Kimliği belirli bir ritim mimarisidir, ritmik bir modülasyondur. Bir ritim bütünlüğü vardır... Türk mimarisinde başlı başına bir cephe kurgu sistemi vardır ki o çok önemlidir...Cephelerde bir takım akslar devam eder ve bina ile bütünleşir. 1’e 1,5 oranları açık olarak görülür. Bu binada da o kültür, o oranlar vardır... Türk lokantasında pencereler, açılabilir ahşap kepenkleriyle -Topkapı Sarayı’ndaki bazı köşklere de olduğu gibi- oranlarında bir ritim taşıyorlardı. Cephe panelleri üstte 1 metreye 1,5 metrelik –yani 5/8 altın oranında- düşey dikdörtgenler bunların altında ise 1’e 1’lik kareler yer almaktadır. Bu nedenle zaten Türk kimliğini tanıtmaktaki başarısından dolayı, geleneksel en iyi vurgulayan beş binadan biridir diye bir ödül almıştı.”

Yapının diğer mimarı Muhlis Türkmen ise görüşlerini şöyle bildirmektedir:

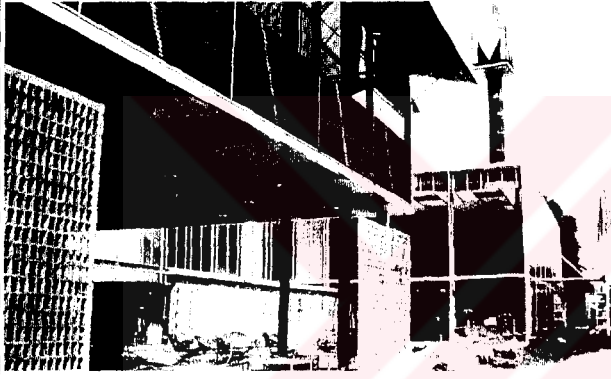
“...mesela Mies Van der Rohe devri var. Bizim pavyon, kahve-restoran yapısı hariç o çizgileri taşır. O bakımdan beynelmilel sergiler, dünya mimarisini son derece etkilemişlerdir. 58’den sonraki mimari hareketi araştırmak suretiyle aynı fikirleri, etkileri başka binalarda da görmek mümkündür.....Pavyonun Türk kimliğini yansıtması hususunu, mimari bakımdan ve dekorasyon bakımından olmak üzere meseleyi ikiye ayırmak lazım. Bina iki kütlede teşekkül eder ve Bedri Rahmi’nin pano duvarı bu iki yapıyı bağlar. Yalnız kahve ve lokanta kısmında, iki katlı kısımda

biraz bu kimliği belirtmek istedik. Yanındaki ana sergi mekanıyla bir uyum içinde bu iki farklı düşünceyi uyumlu bir hale getirmek istedik. Orada bir çalışmamız oldu. Fakat o da zamanın en modern bir şekilde yapılmış, yani bir şark kahvesi ya da Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın bir yorumu gibi düşünmeyin bunu, tamamen değişik bir düşünce. İlhan Koman'ın yaptığı sembolik kule, Sabri Berker'in panosu, mimari çizgisi bir bütün olarak düşünülebilir. Ana fikir olarak her iki anlamda da bir bütünlük aradık. Bunları gayet iyi birleştirdiğimizi tahmin ediyorum.”

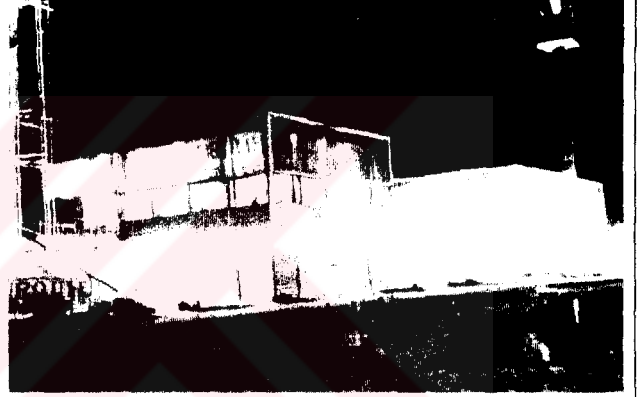
Genel olarak, o dönemde “Türk kimliği”ni, rasyonalist ve sade bir mimarlık anlayışı çerçevesinde, sanatsal elemanların mimari öğeler olarak kullanılması yolu ile Türk sanatını ve kültürünü sergileyerek ifade edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Bu yaklaşım siyasal paradigmalardan bağımsız, mimar grubunun Türk kültürünü bireysel yorumlayış şekilleriyle ve o yıllarda mimarlığa hakim olan Uluslararası Üsluptan etkilenmeleri ile ilgilidir.



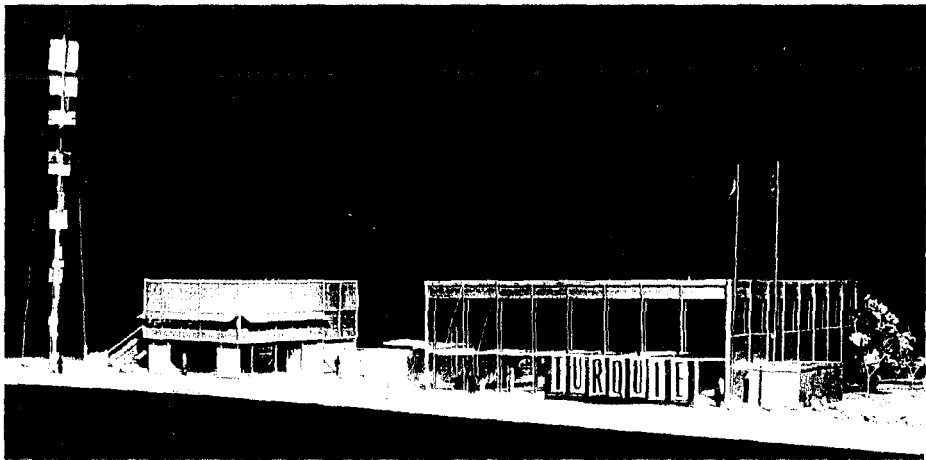
a. Pavyonun Maket Fotoğrafi



b. Dış Görünüm

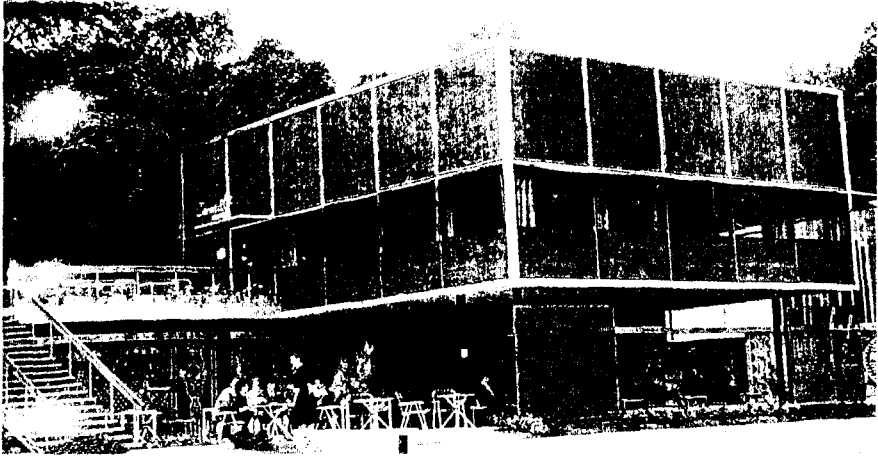


c. Pavyonun Gece Görünümü

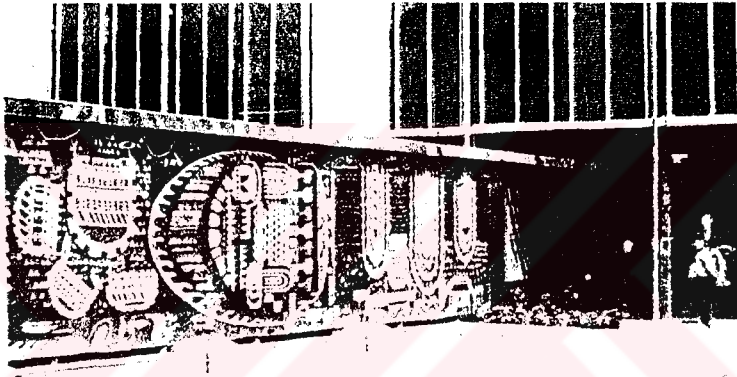


d. Maket Fotoğrafi

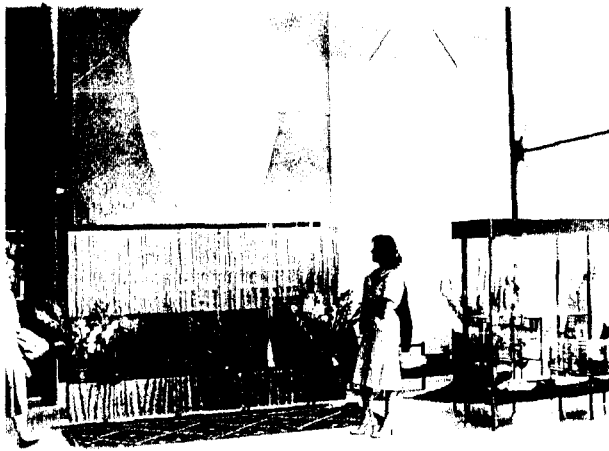
TABLO 4.7.a.-1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-I



a. Restoran Kitlesi



b. İlhan Koman tarafından gerçekleştirilen mozaik duvar



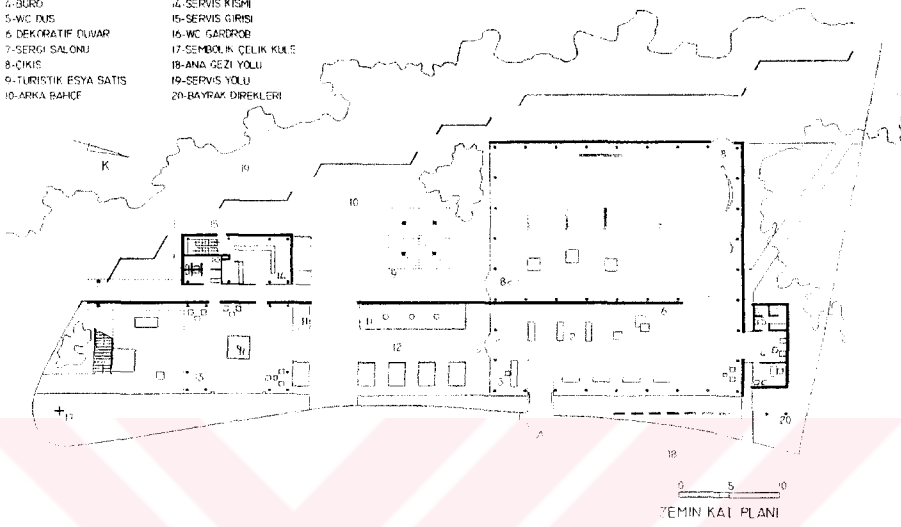
c. İç Mekandan Bir Görünüm

TABLO 4.7.b.-1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavilyonundan Görünümler-II

1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavilyonunun Planları

ZEMİN KAT PLANI

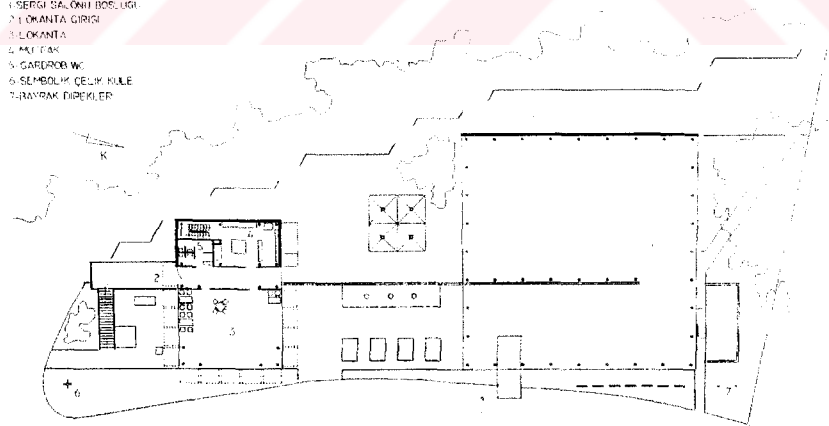
- | | |
|-------------------------|------------------------|
| 1-SERGI VE ÇARŞI GİRİŞİ | 11-HAYUZ |
| 2-ÇARŞI | 12-ÖN BAHÇE |
| 3-DANIRMA | 13-KAHVE |
| 4-BURÇ | 14-SERVİS KİŞİ |
| 5-WC DÜŞ | 15-SERVİS GİRİŞİ |
| 6-DEKORATİF DUVAR | 16-WC GARDROB |
| 7-SERGI SALONU | 17-SEMBOLİK ÇELİK KULE |
| 8-ÇIKIŞ | 18-ANA GEZİ YOLU |
| 9-TURİSTİK EŞYA SATIŞI | 19-SERVİS YOLU |
| 10-ARKA BAHÇE | 20-BAYRAK DİREKLERİ |



0 5 10
ZEMİN KAT PLANI

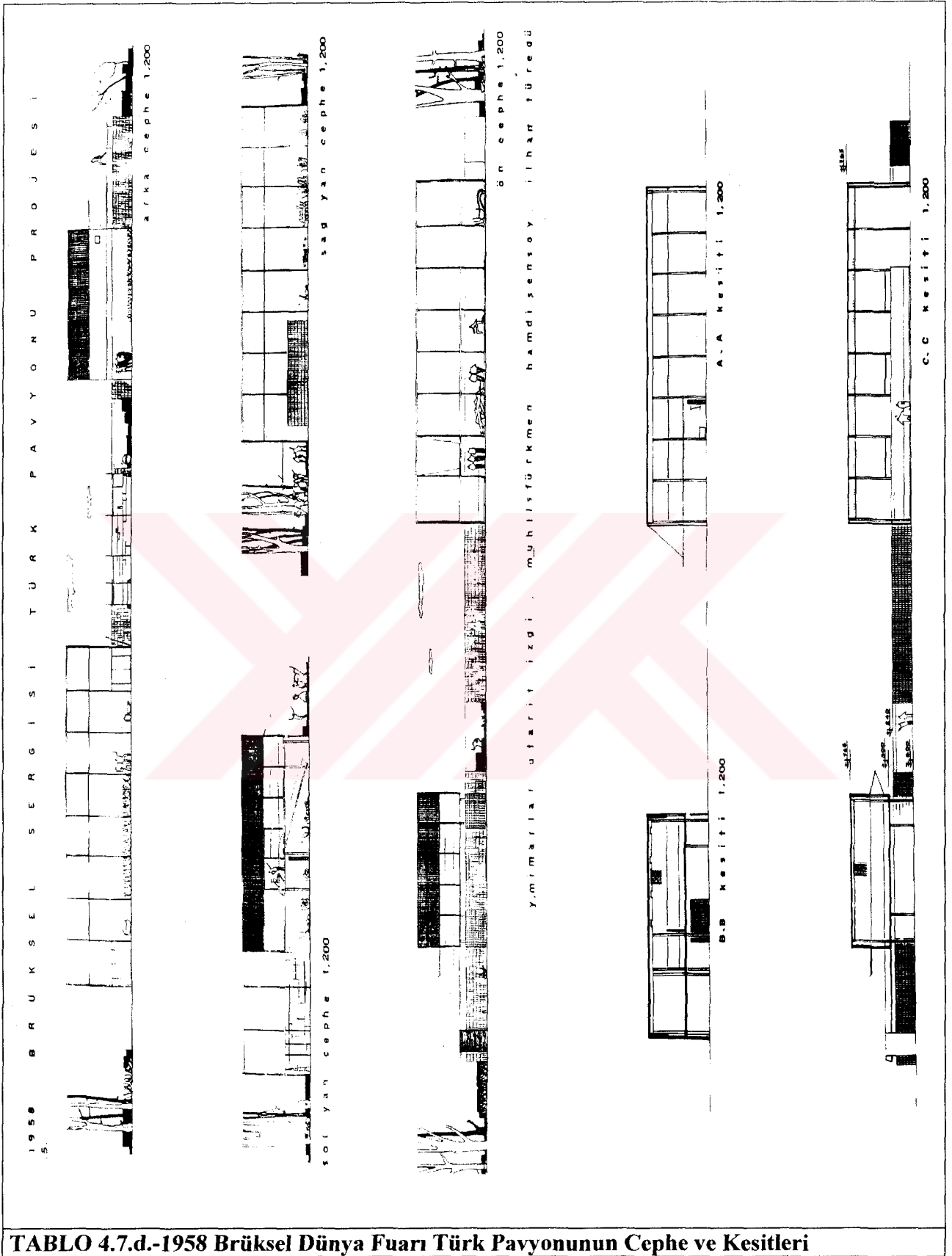
ÜST KAT PLANI

- | |
|---------------------------|
| 1-SERGI SALONU İZOLASYONU |
| 2-LOKANTA GİRİŞİ |
| 3-LOKANTA |
| 4-KATI ÇIKIŞI |
| 5-GARDROB WC |
| 6-SEMBOLİK ÇELİK KULE |
| 7-BAYRAK DİREKLERİ |



0 5 10
ÜST KAT PLANI

TABLO 4.7.c.-1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavilyonunun Planları



TABLO 4.7.d.-1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavyonunun Cephe ve Kesitleri

4.2.4. 1960-1980 Dönemi Türk Mimarlık Ortamı

1950'lerde siyasal söylemlerle ilişkisini koparan mimarlık, 1960-1980 aralığında yeniden siyasal söylemin koşullandırıcı etkileri altında düşünülecektir. Bunun nedeni, mimarların kendilerine biçtikleri siyasal rolün yeniden tanımlanışdır. Osmanlı döneminde itibaren aydınlar siyasal iktidarda önemli pay sahibidirler ve modernleşme programlarını biçimleyip uygulamaktadırlar. 1950'de ise CHP ile bütünleşmiş aydın-seçkinler, iktidarı DP'nin temsil ettiği, bileşimi çok farklı amorf bir güç bileşimine terk etmiştir (Tanyeli ,1998c , s.242). 1960'da ise mimar ve mühendisler sayı olarak çoğalmışlar, 1950'lerde uygulanan büyük ve yoğun bayındırlık programları onların da modernleşme içinde önemli rolleri olduğunu kanıtlamıştır. Bu bağlamda, **modern toplumun inşasının öncelikle mimar-mühendis topluluğunun bilgi birikimiyle olacağına dair genel bir kabul ile, reel mimarlığın gerçekleri üzerinde düşünmek yerine onları da dolaylı olarak çözeceğine inanılan genel siyasal program üzerine kafa yorulmuştur.**

Mimarlık mesleği ve eğitimi de yeniden gözen geçirilmiş, mimarlar artık yaptıkları ürünlerin sadece kendi disiplin sınırları içinde biçimlenmediğinin, yapı üretiminin diğer üretim dalları gibi politik, ekonomik ve sosyal bağlam içindeki ilişkilerle ortaya çıktığının bilincine varmışlardır (Mesut, 2000, s.76). Mesleğin işlevi, mimarların topluma karşı sorumluluğu, planlama gibi konular üzerinde fikir üretmeye başlamışlardır. Bu bilinçle mimarlar farklı bilim dalları ile de ilgilenmeye başlamışlar, oluşan liberal siyasi ortamın da etkisiyle, sanat ve mimarlıkta da daha yaratıcı, tartışmalara ve eleştirilere açık bir dönem başlamıştır. Genişleyen iletişim olanakları, dünyadaki gelişmelerin daha geniş ve yakından izlenebilmesini sağlamış, artık sadece akım, üslup ve biçimler değil, onları yaratan ideoloji ve yaklaşımlar da ilgi çekmeye başlamıştır. Bu dönemde Batı mimarlığı Uluslararası Üslubun evrensel kavramlarına karşı "kimlik", "yer ve grup" bileşenleri, toplumbilim ve ekolojinin getirdiği yeni açınımlar vurgulanmış, yeni öneriler, değişik tasarım eğilimleri ve akımlar ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda mimarlığın gündemine girmeye başlayan Yeni Rejyonalizm, Brütalizm, Organik Mimarlık gibi akımların yarattığı çoğulcu mimarlık ortamı Türkiye'de 60'ların devingen ve liberal ortamında hemen yer bulmuştur

(Batur, 1984, s.1410). Batı ile yapılan kültürel ve ticari alışveriş sonucunda, **çeşitli akımlar ve Batının çoğulcu dünya görüşü Türkiye’de liberal sistemin sağladığı uygun ortam içinde yayılmaya başlamıştır.**

Önceleri iş olanakları ve gelir düzeyleri bakımından oldukça homojen bir topluluk oluşturan mimarlar arasında, 1960’ların sonlarına doğru sınıfsal bir ayrışma hissedilmeye başlamıştır. Böylece çoğulluk ve çeşitlilik ortamında başından beri ortak ideolojik yönelimleri olan mimarlar arasında farklı yönelimler, değişik biçim ve tasarım eğilimleri ortaya çıkmıştır. 1960-1980 dönemine atfedilen çoğulculuk niteliği aslında Tanyeli’nin() de belirttiği gibi, modernist kuramı içselleştirmeye çalışan mimarların, modern kuramın sınırlarının dışına çıkmamak koşuluyla geniş bir biçimlenme tavırları dizisini denemelerinden ibarettir. Bu bağlamda, organımsı mimarlıktan brütalizme uzanan modernist bir bölgede özgürce dolaşmışlardır. A.Batur (1984) da, Batı mimarlık dünyasında Uluslararası Üslubun hakkında yer almaya başlayan eleştirilere paralel olarak, Türkiye’deki mimarlık çevrelerinde 1950’li yılların sonuçları karşısında hoşnutsuzluklar başladığını, ancak bunun antimodernist ya da postmodernist terimlerle henüz beslenmediğini ve enternasyonal stilin olumsuz –homojenleştirici, indirgeyici, yabancılaştırıcı- etkilerini hafifletmek üzere evrenselci-modernist formüllerin sorgulanması yoluna gidildiğini belirtmektedir.

Değişik eğilim ve biçimlerin denediği bu dönemde, görünürdeki çeşitliliğe karşın belirli genelliklere bağlanabilen birkaç eğilim öne çıkmıştır (Batur, 1984, s.1410). E.Kortan Türkiye’de 1960-1970 aralığında Uluslararası Üsluba karşıt bir hareket olarak gelişen manierist tutum içinde; irrasyonel, yeni bölgeselci, organik, ekspresyonist, çok parçalı, brütalist eğilimlerin Türkiye’de de etkili olduğundan bahsetmektedir. Emek İşhanı (1959), İstanbul Sheraton Oteli (AHE, 1959-1972), Büyük Ankara Oteli, Bebek’te Emin Vakfı Korusu’nda apartman (N.Eldem, 1960’ların sonu) dönemin **“organik mimari”** denemeleridir. Biçimlendirmede “organik” bir estetiğe yaslanan bu eğilim, prizmatik kutunun katı geometrisinin getirdiği kalıpların kırılmasına ve yumuşak anlatım denemelerine olanak vermiştir. Çok yaygınlaşmayan bu eğilim dışında, yine prizmatik kütleleri kendi geometrileri

içinde ayırıştırmaya dayanan, ama bunu küçük boyutlarda yineleyerek **çok parçalı bir plan tipolojisine** dönüştüren bir eğilim geliştirilmiştir. Özellikle proje yarışmalarında en çok önerilen model haline gelen bu yaklaşım genellikle kare biçimli plan öğelerinin soyut bir geometrik kompozisyon içinde birleştirilerek yapının işlev şemasına bağlanması, üçüncü boyutta ise küçültülmüş prizmalardan, parçalı ve sürprizli hacim-mekan etkilerinin elde edilmesini amaçlayan bir yöntemle oturmaktadır (Batur, 1984, s.1411). Bu tasarım modeli, blokların birleşimleriyle plastik sonuçlar elde edilmesi, biçim ve mekan zenginliklerine yer verilmesi, yapı programını insan ölçeğine daha uygun, araziye yayılarak daha alçak yapılarla çözümlenmesi, koridorlar yerine iç ve dış avlular kullanılması ile Türk mimarları tarafından yorumlanmıştır. Gülhane Askeri Tıp Akademisi (1962), Milli Eğitim Bakanlığı (1961), Antalya bölge Müzesi (1964), Toprak Mahsulleri Ofisi Genel Müdürlüğü (1962) gibi yapılar bu eğilimle tasarlanmışlardır.

Bir diğer yaklaşım olan felsefi zemini İngiltere’de gelişen, uygulamada malzemenin örtülmeden kullanımı, işlevsel birimlerin ve teknik donanımın kütlede vurgulanması esaslarına dayanan **Brütalizm** ise, L.Kahn, P.Rudolph gibi mimarların çalışmalarıyla Türkiye’de yaygınlık kazanmıştır. Ankara Anadolu Kulübü (E.Yener, 1963-1966), Ankara Stad Oteli (S.Sisa-D.Tekeli-M.Hepgüler, 1964-1970), İstanbul Orduevi, İstanbul Tercüman Gazetesi Binası (G.Çilingiroğlu-M.Tunca, 1966-1969) farklı yaklaşımlardaki brütalist çalışmalardır. **“Ekspresyonizm”** ise dönemin çoğulluğuna katılan ancak sınırlı kalan yaklaşımlardan biridir. Yeni teknoloji ve üstün yapı kalitesinin kullanımı, heykelsi biçimler ve anıtsallık özellikleri taşıyan akımın örnekleri arasında Ankara İş Bankası genel Müdürlüğü, İstanbul Odakule, Adapazarı Lassa Fabrikası sayılabilir.

Bununla birlikte A.Batur(1984), 1960’larda Türkiye’de bir “geçmişe özlem” eğilimi belirlediğini, bölgesel/geleneksel değerlerin tekrar gündeme geldiğini ve mimarlıkta yeniden yerel referanslar başladığını belirtmektedir. Bu bağlamda “Kentsel doku, biçimler ve ölçek” gibi kilit kavramları tarihselliğe ilişkin olan **“Yeni Rejyonalizm”** de ülkeye girmiş, yeniden kurulmuş ve yorumlanmıştır. Ancak milli mimaride olduğu gibi açık ideolojik bağımlılık yerine yerel referanslar denenmiş,

genelden kategorik kopuş gösterecek kadar ayrılan bir ürün olmamıştır. Rejyonelizmin yorumunda, kentsel tarihi çevreye uyumu araştıran “tarihi çevre içinde süreklilik”; mekansal bütünlüğü geleneksel mekan tipolojileriyle ilişkili olarak araştıran “kavramsal süreklilik” ve özellikle tatil köylerinde görülen, yöresel değerlerin biçimsel olarak yapılarda kullanımını araştıran “biçimsel-yöresel değerlerde süreklilik” gibi üç farklı eğilim belirlemiştir (Mesut, 2000, s.91). S.H.Eldem’in Uşaklıgil Evi, Yeniköy’deki yalı, Ankara’da Hindistan ve Hollanda Elçi Konutları; E.Yener ve T.Cansever’in Türk Tarih Kurumu Binası (1960-1966), Datça ve Bodrum Aktur Tatil Köyleri (E.Gürsel-N.Güner-Ö.Ertüzün-M.Çubuk), Kemer Tatil Köyü (Birleşmiş Mimarlar Grubu) modernist kuramın yeniden üretimine katkıda bulunan ancak yerli biçim malzemeleriyle içselleştirilen örneklerdir (Tanyeli, 1998c, s.245).

Özetle Türkiye’nin dış etkiler ve iç dinamikleri doğrultusunda sürekli ve çok yönlü değişen ekonomik ve sosyal yaşantısına paralel olarak, 1960-1980 aralığında dönüşümün niteliği açıklık kazanmış, demokratikleşme hareketlerinde dalgalanmalar yaşanmış, ülke ekonomisi farklılaşmış, yeni ekonomik işlevler ve yeni toplumsal kurumlar oluşmuş, toplumun sınıfsal yapısında değişimler yaşanmıştır. Bu bağlamda 60’ların devingen ve liberal ortamında, tek bir akımın üstünlüğünden söz edilemeyen çoğulcu bir ortama geçilmiş, ancak bu eğilimler modernist bir çerçevede sınırlı kalmıştır. Eş zamanlı olarak Batı mimarlığında da aynı yıllarda Rejyonelizm, Organik mimarlık, Geç Modern ve Modern sonrası gibi akımlar oluşmaya başlamış, bu akımlar 1960’ların liberal Türkiye’sine hemen yansımıştır. (Mesut, 2000, s.85) Organik ve Organimsi yaklaşımlar, koridorlar yerine iç ve dış avlular, araziye yayılan alçak kütleler, prizmanın geometrik ayrıştırılması, çok parçalı plan tipolojisi yaygınlaşmıştır. Bu hem enternasyonal üslubun rasyonalizmini, teknik olanaklarını kullanmaya izin vermiş, hem de kütlelerin parçalanması yolu ile daha estetik çözümlere, biçimsel zenginliklere, enternasyonal üslubun ezici büyük prizmaları yerine insan ölçeği ile uyumlu kütlelere olanak sağlamıştır.

4.2.4.1 1964-1965 NEW YORK DÜNYA FUARI TÜRKİYE PAVYONU

“Genişleyen evren içinde daralan dünyada insan” temalı Expoda Tematik sergilemelerde “bin yıllık süreç” alt başlığında bilim ve teknolojinin insanlığa getirdikleri sergilenmektedir. Sergi yapılarının mimarisine bir kaos hakimdir. Yumuşak ya da katı hatları olan, ağırbaşlı ya da çılgın, fütüristik ya da pop-art gibi farklı stillerde yapılar yer almıştır (<http://naid.spsr.ucla.edu/ny64fair/map-docs/buildingfair.htm>). 19.yüzyıl Belçika Köyü bir kent merkezi, 15.yüzyıl kilisesi, 100 konut, bir kanal ve bir köprü, dükkanlar, caddelerde dans eden folk dansçıları ile canlandırılmıştır. Teknoloji ve bilim ile insanlığın geldiği noktaya saygılı bir bakış sunmaktadır.

▪ Türkiye Pavyonu

1964-1965 New York Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu, bir yarışma projesi sonucunda Ruşen Dora ve Ünal Demiraslan tarafından tasarlanmış, ancak son anda Türkiye'nin katılmaktan vazgeçmesi sebebiyle uygulanamamıştır. Pavyonun konumu daire biçimindeki bir meydanın tam ortasında yer alan ABD pavyonuna açılan ışınal yollardan birinin köşesinde, Amerika Pavyonunun karşısında, Hindistan Pavyonunun yanında yer almaktadır. Proje arsasının köşede yer almasından yararlanılmış, insanların kısa yolu seçme eğilimi göz önüne alınarak diyagonal bir yol düzenlenmiştir. İki taraftan girişi olan bu yol kompleksteki birimlerin (lokanta, karagöz tiyatrosu, sergi, çay içilen yerler, satış birimleri ve restoran) çevrelediği bir meydana açılmaktadır. Yer yer yarıklarla ışığın içeri alındığı çıplak beton plaklardan oluşan çatıda çelik konstrüksiyon kullanılmıştır. Parçalı bir kütle etkisine sahip olan, hafif ve uçan bir strüktürü anımsatan tasarımda, orta mekana “merhaba kapısı”ndan girilmekte ve “güle güle kapısı”ndan çıkılmaktadır. Yapı iki katlı restoran kısmı dışında tek kat yüksekliğindeki hacimlerden oluşmaktadır. Orta avluyu çevreleyen Karagöz projeksiyon salonu, sergi salonu, Türk restoranı, Türk kahvesi ve yarı açık sergi alanı mekanlarının yanısıra “ipek yolu” adında bir sokak, tarihi Türk anıtları, Nuh'un gemisi, Ayasofya maketi, satış standları ve Atatürk'e ayrılmış özel bir bölüm yer almaktadır. Yapı düzenlenen yarışma sonucunda “mimarlık dışında plastik ve

grafik sanatlarımızın bugünkü seviyesini göstermeye en çok imkan veren proje olması, böylece sergimizin önünden geçenlere dahi hem bu alanda hem de sergide sunulan temalar hakkında fikir verebilecek, ilgi çekebilecek olan üstün bir değer taşıması sebebiyle” seçilmiştir.

İç mekandaki sergilemelerin kurgusunda Türklerin geçmişi ile ilgili bir hikaye, “Tarihte Türkler, Atatürk devri ve Yarının Türkiye’si” teması çerçevesinde işlenmiştir. Bu kurgunun yanı sıra tasarım felsefesi **fuvarın insan odaklı temasını** “**Anadolu insanı ve Anadolu yaşam felsefesinde yer alan birlik, bütünlük**” kavramlarını irdeleyerek işlemeye çalışmaktadır.

A.Batur (1984) ve E.Kortan (1974)’ın da belirttikleri gibi pavyon, 1960 döneminin çoğulcu mimari ortamı içinde manierist tavırların etkilerini yansıtır nitelikte **irrasyonel bir yaklaşımla** tasarlanmıştır. Belirtildiği gibi o dönemde özellikle yarışma projelerinde yaygınlaşan çok parçalı plan tipolojisinin özellikleri olan, prizmatik kütleleri kendi geometrileri içinde ayrıştırma, soyut bir geometrik kompozisyon, üçüncü boyutta küçültülmüş prizmalar, parçalı ve sürprizli hacim-mekan etkilerinin elde edilmesi, blokların birleşimleriyle plastik sonuçlar elde edilmesi, insan ölçeğine uyum, araziye yayılım, alçak yapılar, iç ve dış avlu kullanımı bu projede kendini göstermektedir. E.Kortan (1974) bir ülkeyi temsil etme niteliği içeren bir yapının bu tavırda olmasını eleştirmiştir. Ancak yapı, mimari tarzı ve dış biçimlenmesi açısından dönemin mimari eğilimlerine paralel bir yaklaşım göstermekle birlikte, yapıda mimarların kişisel araştırmaları ve eğilimleri doğrultusunda şekillendirilmiş bir felsefe yer aldığı söylenebilir.

Ruşen Dora, mimari anlayışı açısından Enternasyonal Akımın kübik mekanlarına ve cam kaplı cephelerine olduğu kadar, Ulusal Mimarlık arayışlarının eski yapılara referans veren ve onların öğelerini yorumlayarak kullanan tarzına da karşıdır. Bu bağlamda 1964-1965 New-York Pavyonu’nu, dönemin eğilimleri içinde kendi görüşlerine en yakın bulduğu, aynı zamanda Türk kimliği yansıtmak için –yine kendi görüşleri paralelinde- en uygun olan çok parçalı plan tipolojisine göre şekillendirmiştir.

Ruşen Dora Türk evleri geleneği ve yaşam tarzı üzerine kişisel ilgisi olan ve araştırmalar yapmış bir mimardır. Türk geleneklerini, kültürünü ve Türk yaşam felsefesini incelemiştir. Tasarımlarında, özellikle mekan organizasyonunda, bu incelemelerinin yanı sıra, incelemeleri sonucunda sahip olduğu, Türk kültürüne ve Türk kimliğine getirdiği yorumlara ilişkin bir çıkış noktası hissedilmektedir (Anon, 1984, s.107):

"...uygarlığın köklerinde öyle insan saygınlıkları vardı. Komşuya, düşküne yardım dileyene içtenlikle koşmalar, bir kap kalsa da aşı konuğuna, ihtiyacı olana sunmalar, kıyıma uğrayana yan çıkmalar, düşmanına bile acı duyma duyguları taşıyabilenler ve galip gelse de düşmanın bayrağına basmayı yeğlemeyenler kimlerdir? Bunlar at üstündeki Doğu'nun garip yaratıkları mıdır? İşte Türkler dediğimiz bu insanlar günümüzün maddeci yaşamlarında özverilerini dünden aldıkları doğrularla yarına götürmek istemektedirler..."

Eğer siz siz olabilirsiniz, o zaman sizin yoğurdunuzu da, ayranınızı da severler; sizin sözünüze de bakarlar; fikrinizi de benimserler. Ama siz siz olmadığınız zaman, kopyaysanız, kopyayı ne yapsın kimse, aslı varken? Eğer siz aslı olduğunuza inanıyorsanız, o zaman karşınızdakine de inandığınız şeyi götürüyorsunuz. O zaman sizi beğeniyor, kabul ediyorlar...Çok kültür birikimimiz var. Bunları doğru yakalarsak ve doğruyu bütün yalınlığı, çıplaklığıyla yansıtırsak o zaman bize bakıyor bakan. Aksi halde kopyaya bakmak istemiyor.

Eğer geçmişle övünerek onun çizgileri içerisinde kalırsanız o zaman kendiniz kopyalısınız. Yani Anadolu kültürünün benzeri, eski Türk evinin benzeri, konağın saçağı gibi saçakları aynen yapıp aynı oranlardaki pencereyi aynen getirip oraya koyduğunuz zaman onu kopyalısınız. Onun içinde yaşayan ruhu değil onun dışındaki zarfı ortaya koymaya çalışıyorsunuz...ben mimar olarak bir bina yapmanın altında yaşam felsefesi yatmadığı sürece hangardan öteye gitmediğine ve bir takım oyuncaklar olduğuna inanıyorum. Cephelere camlar kaplamak filan. Bunların hepsi bir oyun, masal, uyuşturucu, tembelleştirici şeyler."

Mimar, sergi yapısında da aynı birikimlerle hareket etmiş, geleneksel Türk kültürü ve yaşam felsefesinden yola çıkmıştır. Yaptığı araştırmalarda özellikle “**orta mekan**” olgusuna dikkat çeken mimarın fikirlerinin izleri 1964 Pavyonunda da açıkça görülmektedir (Anon.,1984, s.106):

“...Türk evinin en önemli yeri olan divanhanesidir. Asya, Anadolu, Mezopotamya üçgenindeki ev kuruluşlarında **merkezi oturumlar** çok önemlidir. Mezopotamya'nın kalabalık aileli, iç avlulu tek evi ve Arap evinin orta mekanı Kaa'sı çevreye kapalı içe dönük ve ortası havuzlu tepe pencereci üç yanı oturmalı karanlık bir iç mekan, divanhanesidir...Tüm yerleşim ve yapılanmalarda Türk toplumlarının önemli ortak kabulleri **orta'yı** hep saygınlık yeri varsaymalarındadır. Onlarca **orta Tanrı yeri gibidir**. Tanrı vekili hükümdar bile orta yerine bir kenarda durmayı yeğler. Ortanın yanları erkanın rütbelerine göre toplanabilecek, oturabilecekleri birkaç basamak yüksekçe yerlerdir. Üç yanı oturumlu bu meclise tek karşı yönden girilebilirdi. Bu mekanın ortası Tanrıya özdeş saflığın simgesi su-havuz ile bütünleştirilirdi. Tanrı ise bu ortanın daha da yukarılarında yedi kat gök kubbede varsayılırdı. Bu anımsatmaya uyan ortadaki saygınlık alanının üzeri ya açık veya yükseltilmiş bir örtü, çatı kullanılırdı. Binlerce yıldır yaşayarak bugünlere gelebilen Türk evinin Divanhanesi işte böyle bir olgu içindedir...

Burada Asya'daki orta mekan felsefesi var...Ahlat, Anadolu, Balkanlar vb. Türk mezar taşlarındaki Tanrı motifleri, ortası noktali iç içe halkalar, gene aynı daireler içinde iki ters üçgen, hayat ağacı gibi semboller, sofrası ve meclislerdeki oturumlar, savaşlardaki böyle dizilimler, evler, şehirler, bahçeler hep bu tür saygılı noktalarda buluşmalar...Bunlar el ele tutuşulduğu zaman halkalar sıklaştığı zaman onun ortasındaki geometrik noktanın tek olduğunu gösteriyor. Trilyonlarca nokta iki doğrunun kesiştiği yer...Tanrı'nın anlatımı da bu. Eni boyu olmayan ama var olan, her yerde sevgiyle çevrelenen tek nokta Tanrı tanımı gibi değil mi?Çevresinde sevgiyle buluşan insanlar, omuz omuza buraya toplandıklarında onun geometrik ortası bu noktayı anlatıyor. İşte bu orta mekan felsefesindeki buluşma noktası.”

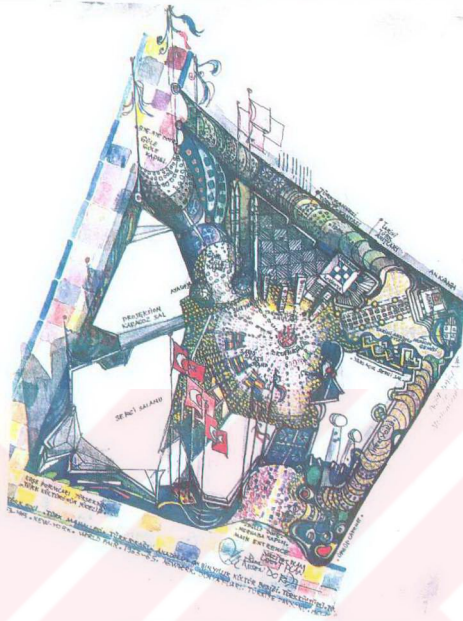
Görüldüğü gibi mimari temsiliyette biçimsel öğelere, mimari stillere başvurmak yerine Türk yaşamını ve kültürünü yansıtmak gerektiğine inanan mimar, bu bağlamda projede anafikir olarak **“eski Türk sokağı, Anadolu sokağı, ‘orta mekan’ı, mahallesi ve ev geleneği felsefesini yansıtmayı”** amaçlamıştır. Bina yapmak yerine, eklemli bir sistem içinde, her parçasında “belirli bir yaşam felsefesinin tadının yakalandığı” bir kurgu yaratmak istemiştir. Bu çerçevede “orta mekan”ı saran öğeler birlikteliği, mimarın deyimiyle Türk halkının “omuz omuza olmasını” ve orta mekanda yüceltilen Tanrı’yı simgelemekte, tüm yapı kompleksi ise bu fikirlerle şekillendirilmiş olan “canlı bir organizma” gibi Türk yaşam felsefesini ortaya koymaktadır (Maro, 2000a, s.76):

“Biz bu tasarımı yaparken, bina yapmaktan, binada hüneler sergilemekten, ya da fındık-fıstık standları düzenlemekten değil, tümüyle geleneklerden, kültürümüzde, bizi biz yapan unsurlardan hareket edip çağdaş bir yapılanmaya gittik. Yani burada tek başına bir bina yoktu, amacımızda tek başına bir kütle yapmak değildi zaten. Burada bir kompleks var. Bu kompleks bir canlının organları gibi, kolu, ayağı, gözü, ciğeri örneği uyumlu bir şekilde bir araya geliyorlar. Belli bir işlevi tamamlıyorlar. İşte bu işlevin tamamlanmasındaki ortak ana tema, Türk kültürü, Türk mahallesi, Türk Evi'nin sofası gibi hatta köyümüzdeki meydan gibi. Herşey oraya toplanıyor. Restorani, Karagöz projeksiyonu, sergi mekanları... Burada amaç dışarıya vitrin yapmak değil, birlikte olmaktı. Burada bütün formlar birbiri üzerine eğilen, el ele, omuz omuza veren ve “herşey içeride” diyen bir yapılanmaydı. Bu orta mekan girince her yöne açılım vardı. Kim nereye isterse oraya doğru gitsin. Zorunlu olarak bir koridor üzerinde yürüyüp koridor üzerinde herşeyi seyretmesin insanlar istedim.

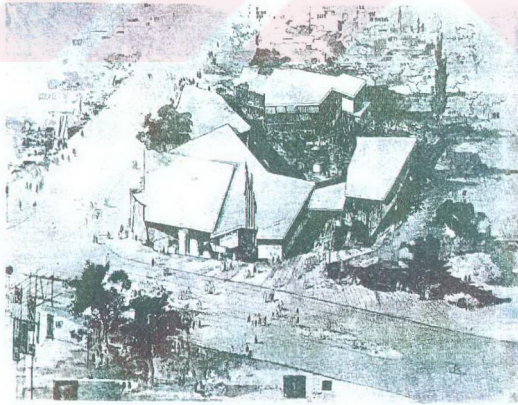
Yapı detaylarına kadar aynı mantık çerçevesinde tasarlanmıştır. Köşe formları “Türk kültürünün yücelişi”ni simgelemek adına yükseltilmiştir. Giriş cephesinde gittikçe yükselen bir silüet halinde yerleştirilmiş büyüklü küçüklü Türk bayrakları – mimarın “gelincik tarlasına” benzettiği- Gelibolu’da bayrak adanan ‘Bayraklı Dede’ adındaki yatıra atıfta bulunmaktadır. Giriş kapısı, özel olarak düşük tutularak Türk kültüründe var olan yüksek “taç kapı” sembolize edilmiştir (Maro, 2000a, s.80):

“...burada yüksekliği özel olarak düşük tutulmuş kapı, eşik imajı var. Türk kültüründe koskoca taç kapılar yapılıyor, içine insan boyundan biraz düşük, basık kapılar yapılıyor. Bu basık kapıdan insanlar eğilerek giriyorlar, ve onun felsefesi de biraz eğilerek girilmesi, saygılıymış gibi...Saygısız demek yerine “saygıda kusurlu” olan varsa bu basık geçitten eğilerek gelsin de saygılı imiş gibi görünsün...”

Görüldüğü gibi yapının planı, dönemin çok parçalı plan tipolojisine uygun olarak tasarlanmakla birlikte, mimari kurgu ve mekan organizasyonu Ruşen Dora'nın Türk Evi üzerindeki araştırmaları ve bunlardan özümlediği yorumlar üzerinde temellendirilmiştir. “Orta mekan” Türk kültürünü yansıtan bir öge olarak görülmüş, yapı mimari anlamda bir “bina” olmaktan çok Türk insanının yaşantısının birebir ortaya konduğu “canlı bir kompleks” olarak ele alınmıştır. **Bu bağlamda tasarım, dönemin irrasyonel etkilerini taşımakla birlikte bölgesel/geleneksel değerleri ön plana çıkartan bir kurgudur.**



a. Pavyonun Perspektif Görünümü



b. Genel Görünümü

TABLO 4.8.a.-1964-1965 New-York Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-I

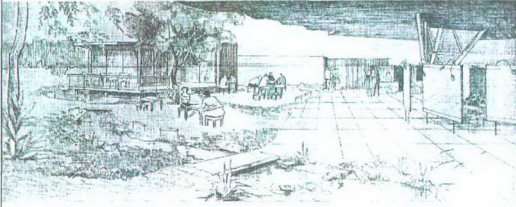


a. Vaziyet Planı

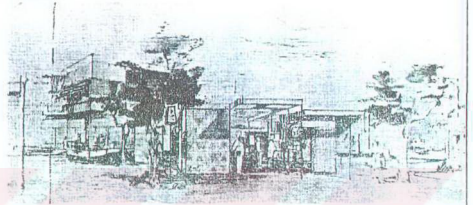


b. Pavyonun Planı

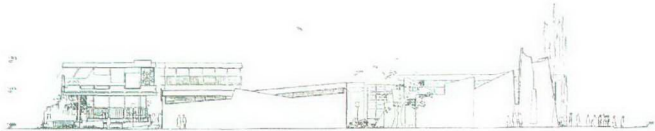
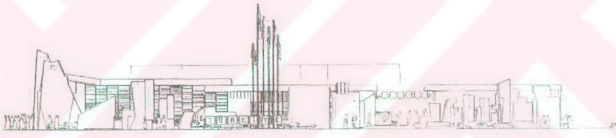
TABLO 4.8.b.-1964-1965 New-York Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-II



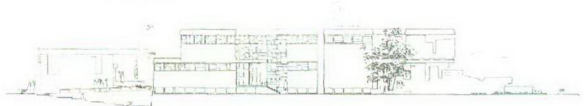
a. Bir Görünüş



b. Diğer Bir Görünüş



Yan cephesi



Çatı cephesi

c. Cepheler

TABLO 4.8.c.-1964-1965 New-York Dünya Fuarı Türk Pavilyonundan Görünümler-III

4.2.4.2 1970 OSAKA EXPOSU TÜRKİYE PAVYONU

Asya'daki ilk Dünya Fuarı olan, "İnsanlık için ilerleme ve uyum" temalı Expoda estetik yeniliklerden çok teknolojik yeniliklere yer verilmiştir. Mimari yapılarda gerilimli membran, şişme, uzay kafes kiriş, jeodezik kubbe gibi çok farklı strüktürlerin son örnekleri bir arada yer almaktadır. İçlerinde "kitsch" düzeyine varan mimari denemeler yer almakla birlikte, yapıların bir çoğu geleceğe dönük düşünce ve yapı teknolojisi açısından öncü olmuşlardır. Ülke pavyonlarında, "kubbe" modası hakimdir.

Oldukça büyük bir alanı membranla geçen A.B.D. Pavyonu, çelik kablo ağlarıyla asılı bir kubbenin yer aldığı Avustralya Pavyonu, ağaç formundaki İsviçre Pavyonu, çelik direklere kablolarla asılan İngiltere Pavyonu gibi Batı ülkeleri gelişmiş yapı tekniklerini sergilemişlerdir.

Türkiye bu Expoya Türkiye-İran-Pakistan Bölgesel Kalkınma Teşkilatı pavyonunda yer alan bir iç mekan düzenlemesiyle katılmıştır. Bir yarışma sonucunda elde edilen iç mekan tasarımı Ragıp Buluç ve Orhan Peker tarafından gerçekleştirilmiştir.

Türkiye'nin bir kültürel merkez olduğunu ifade etmeye çalışan ve hakkında sınırlı bilgi bulunan projede, orta mekanın üstünü örten bir kubbe bulunmaktadır. Kubbenin altındaki alanda ahşap yükselti üzerindeki cam dolaplar içinde savaş giysileri ve İskender'in başı gibi ilginç sergilemelere yer verilmiştir. Ayrıca Atatürk'e ve İstanbul boğazına ait resimler sergilenmektedir (Bektaş, 1970, s.39).

4.2.5. 1980 Sonrası Türk Mimarlık Ortamı

1960-1980 aralığı Türkiye’de modernist söylemin gecikmiş içselleştirme çabalarıyla geçmiş, bu dönemde karşı modernist söylemler ortaya konmamıştır. 80’lerde ise mimarlığın siyasi ideolojilerle olan organik bağı kopmuş, aydın-seçkinlerin modern toplumu kendi belirledikleri amaçlar ve yöntemlerle biçimlendirmeyi öngören bakış açısı işlerliğini yitirmiştir (Tanyeli , ,s.245). Bu bağlamda mimarlık kendi disiplininin sınırları içine çekilerek siyasi ve politik paradigmalardan bağımsız hale gelmiştir.

1980-1990 arası dünyada modernizmin tartışılıp eleştirildiği, postmodern söylemin yaygınlaştığı yıllardır. Türkiye’de ise 1960-1980 yıllarında değişik akımlar ve bunların yan ürünleriyle çeşitlilik kazanan mimarlık ortamı, 1980 sonrasında **Geç Modernizm ve Modern-Sonrası’nın (Postmodernism) katılımıyla daha da genişleyen bir çoğulluk edinmiştir.** Ortak bir yaklaşım altında toplanması imkansız olan postmodernist akım, ortak paydası modernizme karşıtlık olan bir dizi eğilimi ve bakışı barındırmaktadır. A.Batur (1984) postmodernizmi tarihsel biçimleri doğrudan veya post-endüstriyel bir fanteziyle kullanan, yenileyen veya ütopyaya yönelen, marjinal grupların beğeni ve tüketim normlarına yanıt arayan, çağdaş bilgilerin tümünden etkilenip yararlanan alternatif ve yeni bir akım olarak değerlendirmektedir. Postmodern akım var olan mimarlık akımlarının oldukça karmaşık bir düşünsel temele oturan yapısına karşılık “halkın anladığı bir mimarlık” ülküsünü gerçekleştirebilecek bir alternatif olarak görülmüştür (Tanyeli & Kazmaoğlu, 1986, s.41).

Bu dönemde mimarlık daha populist ve daha az dogmatik olmuş, ideoloji ile uygulama arasında kopukluk yaşanmış, postmodern akım tartışmasız kabullenilmiştir (Şener, 1991, s.121). Tanyeli (1998b) özellikle 1985’ten başlayarak yaşanan değişimde, söylemsel arka plan ile reel mimarlık arasındaki ilişkinin koptuğunu, **reel mimarlığı, geniş bir görüntü çeşitliliği, davranış çoğulluğu, ve çoğulluk beklentisi yönlendirirken, görünür çoğulluğun rejyonalist-bağlamsalcı bir söylemi savunduğunu belirtmektedir.** Modernizmin çevredeki tüm

olumsuzlukların kaynağıymış gibi görülmeye başlamasıyla, modernizme yoğun eleştiriler getiren postmodernizm, dönemin aceleci ve kolay birikim beklentileriyle beslenen liberal ortamında yer bulmuş, her türlü geçmişe yönelik araştırmanın “ilginç” karşılandığı, çoğunlukla rüktüş ve değersiz ürünlerin verildiği bir mimarlık fırtınasına dönüşmüştür. Bu bağlamda Türk mimarlık ortamında genel olarak benimsenen postmodernizm tartışmaları çerçevesinde, tarihsel, yerel ya da geleneksel bağlam arayışları üzerine oturtulan düşünsel yapılar, farklı tasarımcıların görüşleriyle farklı mimari ifadeler bulmuştur. Tanyeli ve Kazmaoğlu(1986) Türkiye’deki Postmodernizm uygulamalarını, tasarım anlayışlarındaki ayrımlara göre “tarihsel biçimlere doğrudan yönelme, tarihsel yorum denemeleri, serbest biçim denemeleri” olmak üzere üç grupta toplamaktadırlar. Eski üslup ya da dönemlere özgü biçimleri çok az değiştirerek ya da hiç değiştirmeden kullanan, ancak çağdaş yapımların teknikleri ve öngörülen işlevlerle bağdaştırılmadığından çoğunlukla “cephe mimarisi”nden öteye gidemeyen ilk yaklaşıma örnek olarak Şişli’deki Atalar Mağazası, Nail Çakırhan’ın tasarladığı Muğla Akyaka’daki ev, Datça Perili Köşk Oteli verilebilir. Geçmiş biçimleri aynen almak yerine çağdaşlaştırmayı deneyen ikinci yaklaşım ise Turgut Cansever, Haydar Karabey, Cengiz Bektaş gibi mimarların yapılarında gözlenebilmektedir. Serbest biçim denemelerinde ise mimar tarihsel biçimleri , kendi yarattığı biçimleri kullanabilmekte, geçmiş çağ ve üsluplardan aldığı biçimleri istediği gibi değiştirip özgürce yorumlayabilmektedir. Altuğ ve Behruz Çinici’nin Bodrum Güllük’teki Yüksel Tatil Kenti, Sami Sisa-Doğan Tekeli’nin Ankara Halk Bankası Genel Müdürlüğü, Birleşmiş Mimarlar Grubu’nun Kemer Çamyuva Tatil Köyü vb. örnek olarak verilebilir.

Bu dönemde yüksek teknolojinin ithali yoluyla tasarlanan modern yapılar ya da tarihi miras ve sürekliliği dışlayan –dekonstrüktivizmi benimsemek gibi- tavırlar da olmakla birlikte rejyonalizm genel toplumsal onay kazanmış, rejyonalist olmayan söylemler meşrulaşma olanağını çok zor bulmuşlardır. Bu nedenle, doğrulanmayı bekleyen her girişim kendini bu söylemin kılıfına bürünmek zorunda hissetmiş, açık biçimde dile getirilirse kabul edilmeyeceği ya da hoş görülmeyeceği varsayılan gerçekler rejyonalizmin ardına saklanmışlardır. Tanyeli (1998b) buna örnek olarak Amerikanvari olan, ancak girişimcileri tarafından İstanbul mahallesinin zamanötesi

kültürel değerleri üzerine inşa edildiği iddia edilen Kemer Country Konutları'nı vermektedir. Bu yaklaşımın diğer örnekleri ise turizm mimarisinde ortaya çıkmıştır. Batılı müşterinin kültürel yapısından kaynaklanan sözde yerel imaj beklentileri öne sürülerek, turistlerin imaj beklentisi tatmin edilmekte ve mimara bu tatminin dekorunu hazırlamak görevi verilmektedir (Tanyeli, 1998c, s.249). Batur (2000) 1980'lerde geleneksel referansların biçimler bağlamında, özellikle turizm yapılarının yere özgünlükten çok bir fantazyaya gösterimine araç olmaya başladıklarını, turizmin egzotizm beklentisini karşılamak için yerel ve geleneksel motiflerin kaygısızca tüketime sunulduğunu ve "kitsch" sınırlarında dolaşan projelerin çoğunluğu oluşturduğunu belirtmektedir. Tanyeli'nin (1998b) de belirttiği gibi hiçbir normun kapsamına girmeyen değişiklik kitsch'in ta kendisidir (Usta, 1995, s.89).

Sonuç olarak belirli çözümlerin, motif ve kalıpların tekrarlandığı, popüler zevke hitap eden, Batı'daki gelişmelerin yüzeysel ve görsel boyutu ile ithal edilmesi ve popüler kültürün yaygınlaşması sonucu farklı yaklaşımlar içeren, çokluğu ve çeşitliği barındıran bir mimari ortam oluşmuştur. Dönem Türkiye'si "mimari açıdan dileyenin dilediğini yapabildiği", "kentlerin köyleşip, tatil köylerinin şehirleştiği", "düşünerek bulmak yerine bulunanın ve görülenin benimsendiği", "görsel boyutun öne geçtiği" karmaşık bir görüntüye sahiptir (Kahvecioğlu, 1991, s.123). Bunlara dayanarak 1980'lerin Türk mimarlığı bir çok üslup çeşitlenmesinin yer aldığı çoğulcu bir ortam olarak değerlendirilebilir. Tanyeli ve Kazmaoğlu (1986) 80'li yılların çok parçalı mimari görünümünü şu şekilde sınıflandırmaktadırlar: İleri teknolojilerin, yeni malzemelerin kullanıldığı ve belli imajinal değerler yüklenmeye çalışılan, yönetim binaları, villalar, tatil köyleri ve endüstriyel tesislerde gözlenen *prestij mimarisi*; mimarın rolünü asgariye indiren, en belirgin örneklerini apartmanların oluşturduğu *yeni vernaküler mimari*; müşterisinin devlet olduğu, toplu konutlar, resmi yapılar, lojmanlar, okullar, üniversite yapılarında görülen *resmi mimari*; tasarım-projelendirme-uygulama süreçlerinin bir bütün olduğu, geçekondularda örneklenebilecek *marjinal mimari*; sadece camileri içeren dini mimari; eski anıtların, yapıların restorasyonu ve yeniden işlevlendirilmelerini kapsayan *tarihsel mimari*, kırsal alanda, tipolojik kökenleriyle ilişkisini koparmamış, ancak yeni tekniklere de karşı çıkmayan *yeni kırsal mimari*.

1990'dan sonra ise Batı'da postmodernizm sorgulanmaya başlamış, modernizm akımı, gelen eleştiriler doğrultusunda yenilenme ve yeniden yorumlanma dönemine girmiş, high-tech, dekonstrüktivizm gibi modern söylemi devam ettiren akımlar gündeme gelmiştir. Batı'daki bu gelişmeler Türkiye'ye 2000'li yıllara doğru malzeme ve teknoloji olanaklarının artışı ile yansımış ve Gökhan Avcıoğlu, Murat Tabanlıoğlu, Emre Arolat gibi genç kuşak mimarlar tarafından uygulanmaya başlamıştır. Genel olarak günümüzün mimarlık ortamında, mimarlar benzer mekan sorunlarına farklı çözüm önerileri getiren, önerilerini kendilerine özgü gerçeklerle somutlaştıran, bireysel tavırları ile birbirlerinden farklılaşan toplumsal özneler haline gelmişlerdir. Erken Cumhuriyet döneminden bu yana "muassır medeniyet" projesi ve onun uzantıları olan "çağdaşlık" ya da "Türkiye'yi 21.yüzyıla taşıma" söylemleri ve devletin mimarlıkta temsiliyeti etrafında şekillenen mimarlık pratiği öznel söze sahip bir mimar kimliğine olanak tanımamıştır. Bu anlamda, 80'li yıllardan itibaren yaşanan dönüşümlerle, kavramsal bir çerçeve içinde ortak nitelikte ürünler veren mimarların yerini, öznel sözlere sahip olmaları dışında ortak noktaları olmayan, her biri kendi pratiğinin öznesi olan mimarlar almıştır. Tanju (2001), bu durumu mimarlığın toplumsal zorunluluk olarak tanımlanan bir takım görevleri yerine getirmekten kurtulduğu, bir anlamda hafiflediği ve modernliğin mimarlık pratiğini özgürleştirdiği şeklinde yorumlamaktadır. Kişisel değer yargılarının ön plana çıktığı bu ortamda A.Yücel (2000), birkaç başat eğilimin varlığından söz etmektedir. Bunlardan ilkinin ürünleri ne olursa olsun güncel kılmaya, ileri teknolojiyi yeniden üreterek yetkinlikle kullanmaya çalışan, modernizmin ve rasyonalizmin ilkelerini benimseyen; ikincisini ise yerel duyarlılıkları barındıran, daha klasik mimari ilkeleri ön plana çıkaran, kalıcılığı, yere bağlılığı, ölçeği, algılanabilir arkitektonik öğeleri, malzemeyi, ışığı, dış doğadaki değişimleri algılayabilmeyi, tarihsel ve bağlamsal kültürel ilişkilerle diyalogu öncelikli sayan bir mimari eğilim olarak açıklamaktadır.

Kapitalizmin toplumsal sistemin varlığını sürdürebilmesi için kaçınılmaz bir gereklilik olan mal ve hizmetlerin hızlı tüketilebilirliği ile ortaya çıkan tüketim toplumu kültürü, kolay anlaşılabilir, tüketilebilir ürünlerin, mekanların ve tüketim alışkanlıklarının hızla yaygınlık kazanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda çeşitli

yaşam tarzları, kültürel ürünler, ülke ve sınır tanımaksızın global ölçekte yaygınlık kazanmaya başlamış ve bu mimarlık ürünlerinin de etkileyerek yerden ve kimlikten bağımsız hale gelmelerine neden olmuştur. Küreselleşme olarak adlandırılan bu değişimin etkileriyle mimarlık ürünleri de bir tüketim aracı haline gelmiş, yapılar özgün tasarım süreçleri yerine, çoğu zaman imaja indirgenmiş etiketlenmiş eğilimler çerçevesinde oluşturulmuştur (Güzer, 1996, s.48). Popüler kültür ve tüketim değerlerinin öncelik kazandığı ve mimari etkinlikleri etkileme gücüne ulaştığı günümüzde, çoğunluğu temsil eden mimarlık üretimi “arabesk” ve “kitsch” donanımlı, öncül örneklere referans veren, arka planında yeterince düşünülmemiş, bağlamlarından bağımsız bir şekilde birer pazarlama nesnesine dönüştürülen ürünleri barındırmaktadır.



4.2.5.1 1985 TSUKUBA EXPOSU TÜRKİYE PAVYONU

Teması “Konut ve Çevresi: Evdeki İnsan İçin Bilim ve Teknoloji” olan teknoloji ağırlıklı Expoda mimari ve sanat geri planda kalmıştır. Genel olarak bütün Expoda ülke pavyonlarının mimarisi arka plana itilmiştir. Her pavyonun film gösterilen büyük salonları vardır. Ayrıca her ülkeye ait restoranlara, barlara ve çarşılaraya yer verilmiştir. Ülkelerin bir kısmı kendi pavyonlarını kurmakla birlikte bazı ülkeler, kendi aralarında gruplanarak, kendilerine verilen kabuklar içerisinde sergilemelerini gerçekleştirmişlerdir. Bu sergide heyecan verici mimari yapıtlar pek yoktur. Bir yanda en üstün teknoloji, bilgisayarlar, robotlar; diğer yanda dondurmacılar, satıcılar, dönmedolapla bir panayır havası yaratılmıştır.

▪ Türkiye Pavyonu

1985 Tsukuba Exposu’nda Türkiye Pavyonu, Dış İşleri Bakanlığı’nın çağrısı üzerine Ragıp Buluç tarafından mevcut bir sergi yapısı içinde düzenlenmiştir. Bununla birlikte, yapının örtüsü değiştirilmeden cephelerinde mimarın isteği doğrultusunda değişiklikler yapılmıştır (Şenyapılı, 1988):

“Geleneksel mekan örtüsüdür kubbe. Expo’da Türkiye’ye özgülünen yer belirlenmiş bir mekandı. Bütün ülkelere önceden belirlenmiş mekanlar özgülünenmişti. Kimi değişiklikleri yapmak istedim, “yapamazsın” denildi. Japonlar, Expo 85’in genel tasarımını yapan mimarın izni olmaksızın herhangi bir değişiklik yapılamayacağını söylediler. Mimarla görüşeyim dedim. Bir değişikliğe izin vereceğine inanmadılar ama, Kurokawa’yla görüşürdüler beni. Kurokawa iki saat boyunca tasarımımla ilgili açıklamalarımı dinledi. ‘İstedığınız değişiklikleri yapabilirsiniz’ dedi. Aynı kültürlerden de olsak mimar mimarın dilinden anlar.”

Ragıp Buluç, söz konusu kubbeyi verilen yapının iç mekanında gerçekleştirmiştir. Yaptığı “ışık kubbe” ile geleneksel mekan örtüsünü yeniden yorumlamıştır: *“Geçmişini aynen kopya etseydim, klasik bir kubbe yapsaydım, bu hiç kimsenin ilgisini çekmezdi. Oysa, kubbeyi yeni bir yorumla, bugünün malzemesiyle gerçekleştirdim”*

bugünün malı oldu. Özgünlüğü dolayısıyla ilgi gördü.” (Şenyapılı, 1988). Siyah renkli alüminyum borularla siyah tavandan sarkan 1188 ampulün oluşturduğu kubbeyi Erzen “saf kübik bir kütlede, yıldızları andıran ışık birimleri ile vurgulanan, Elhamra Sarayı'nın sefirler odasındaki binlerce mukarnasın üzerindeki ışık oyununun modern teknoloji ile tekrardan çağdaş bir düşünce alemine aktarılması” şeklinde değerlendirmektedir. Yapının etrafında taşıyıcı olduğu kadar saydam bir perde oluşturan mekan çerçevesi, Türk mimarisinde önemi büyük olan kubbe-küp ilişkisine ve merkezi mekanı destekleyen ikincil saydam strüktüre atıfta bulunmakta, ancak bir aktarma olarak değil, geleneksel, kültürel bir özün anlamını çağdaş şartlar ve teknolojiler ile dönüştürülmüş olarak yer almaktadır (Erzen, 1990, s.57).

Mimar tasarım anlayışı olarak, geçmişin izlerine simgesel olarak yer vermekle birlikte, günün anlayışı ve teknolojisinin gereklerine göre, günün yaşama biçimleri ve koşullarına yanıt olabilecek mekanlar tasarlamaya çalışmaktadır. R.Buluç Türk kültürü ve kimliği ile onun mimarideki temsiliyeti hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır (Buluç, 2001, kişisel görüşme):

“...çok beğendiğim bir söz var. Bir Fransız milletvekili diğerine şöyle diyor: ‘Siz geçmişin külleriyle uğraşırken, biz onun ateşini çoktan aldık bile’...1985 Tsukuba pavyonunu gezenlerin çoğu ‘evet, burası Türk pavyonudur’ dediler ama, ‘Türk’ olması için geçmişin belleklere yerleşmiş ‘mimarlık motifleri’ni kopya etmek yoluna gitmedim. Hiçbirşey eskinin kopyası değildi. Her şey ‘yeni’ idi. ‘Çağdaş’ı ‘geleneksel’in üstüne oturtmak yanlış anlaşıldı. Diyelim, bir kafesi aldılar, yeni yapılan bir yapıya eski ölçüğünde yamadılar, böylece, yapının ‘Türk’ olduğunu savundular, sandılar. Oysa, ölmüş değerlere sığınmamak gerek. Bugüne taşınması gereken, geçmişteki Türk mimarisinin ‘mekan anlayışı’dır. Geçmişteki Türk mimarisinin hiç mi hiç gözardı etmediği ‘insana saygı’sıdır. Bu saygıdan kaynaklanan ölçüleri, insani ölçüleri bugüne taşıdığınız zaman, o ölçüğü bugünün malzemeleriyle gerçekleştirdiğiniz yapıya uyguladığınız zaman, ortaya çıkan hem bugünün malı olur, hem ‘Türk’ olur...Geçmişin izleri yalnızca ‘biçimsel’ olarak değil ‘kavramsal’ olarak da tasarıma yön veriyor. Giderek ‘kavramsal’ ilkeler ‘iz’ olarak değil, ‘öz’ olarak ağırlık taşıyor. Geleneksel Türk mimarlığının özü, ‘devasa’

mekanlarda bile 'insan'ın ezilmesini önlemesidir. Benim için bu 'öz'ü bugüne taşımak herşeyden daha önemli...Bugünün malzemesiyle bir yapı gerçekleştiriliyorsa, bu malzemenin verdiği olanakları kullanmamak söz konusu olamaz. Gelenekselden çıkış, gelenekseli yaşatmak, bugünün malzemesiyle bugünün teknolojisiyle geçmiştekini kopya etmek demek değildir. Geçmiş yaşam biçimini bugüne taşıyamayacağımıza göre, işlevsellik açısından da bugünün gereksinimlerine yanıt verecek mekanlar yaratmak gerekiyor.”

J.N.Erzen (1990) Ragıp Buluç mimarlığı hakkındaki yazısında mimarın tasarım yaklaşımını 1985 Tsukuba Pavyonu ile ilişkili olarak şöyle açıklamaktadır:

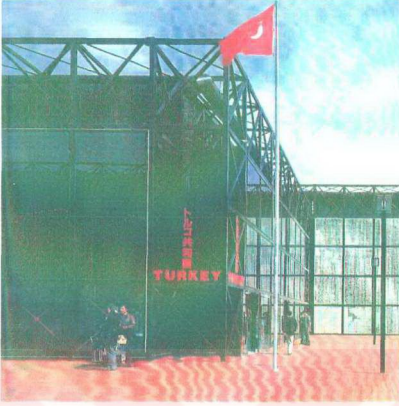
“Buluç yapılarında önceden belirlenmiş dogmalara, üslupsal tercihlere öncelik tanımadan mimari yaklaşımını her yapının özgün kimliğine mahsus bir şekilde belirler...Buluç hiçbir yapısında geçmişi olduğu gibi kullanmamıştır, zaten hiçbir sanat buna izin vermez. Görünüşlerin altında, devam eden bir özün yeni bir teknik ve strüktür kavramı ile yeniden yaşam ve biçime dönüşmesi, Buluç'un modern diline köklülük vermektedir. Konstrüksiyon, yani işlev, biçim ve malzemenin teknoloji ile entegrasyonu, Buluç'un tüm yapılarının en çarpıcı yönü olarak belirir ve onlardaki karşılıklar oyununu tüme ulaştırır. Adorno'nun ileri sürdüğü gibi, ruh ve ifadeyi teknolojiden ayırmak diyalektik bir probleme yol açar. Buluç'un mimarisinde, Walter Benjamin'in "aura" diye tanımladığı ruh, teknolojinin ileri uygulamasıyla yaratılmakta. Türk pavyonunda kubbenin içe uygulanması, taşıyıcı strüktürün duvardan koparılıp dışa aktarılması, temel ilkelerin yeni şartlar ve strüktürel kavramlara göre yeni bir yaşam kazanmasını sağlamaktadır. Mimari mekanın insan psikolojisi ile yakınlığı bu iç/dış dönüşümünde tekrar vurgulanmaktadır.”

A.Güzer (1994) ise “1985 Japonya sergisindeki Türk Pavyonu'nda ışıkla yeniden yaratılan kubbe, tasarımın kendisidir. Burada altı çizilmesi gereken Buluç'un biçim seçiminde tarihin ve kültürün kendiliğinden getirdiği imgelerle sınırlı kalmaması, bunları malzeme, teknoloji ve kişisellik boyutunda bir dönüşüme açık tutmasıdır.” şeklinde mimarın yaklaşımını ortaya koymaktadır.

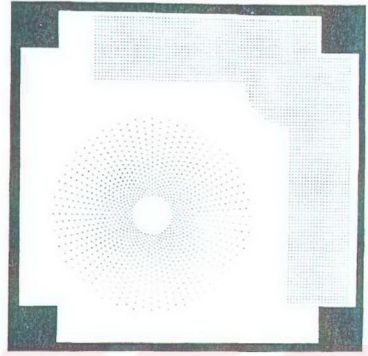
Türk pavyonunun teması, “Asya ile Avrupa, geçmişle gelecek arasında bir köprü kurmak” olarak belirlenmiştir. Ayrıca Cumhuriyet döneminden itibaren tüm Türk pavyonlarında var olan “övünülecek geçmiş, yaşanabilir bugün ve ümitli gelecek” teması işlenmiştir. İç mekanda sanat ürünleri ve turizme dair dialar saz eşliğinde sergilenmiştir. Ayrıca pavyonun hemen karşısında Türk yemeklerini tanıtan Divan Lokantası yer almaktadır. Türkiye Pavyonu aşırı teknolojik yapıların, karmaşık bir dokunun var olduğu ve sanatın geri plana itildiği bir sergide sanat ile teknolojiyi birleştirmesi, ikisinin de orijinde bir bütün olduğunu göstermesiyle oldukça ilgi çekmiş ve beğeni toplamıştır. The Japan Times gazetesinde Avustralya Pavyonu ile birlikte en çok beğenilen iki pavyondan biri olmuştur (The Japan Times, 17 Mart 1985) Kisho Kurokawa ise Türk pavyonu hakkındaki görüşlerini şöyle belirtmiştir (1985, Japan Architect):

“Bazıları bilime vurgu yapan bir expoda bir sanat müzesi gibi tasarlanan Türk pavyonunun doğruluğunu sorguluyorlar. Ancak burada Türk mimar sanatın ve teknolojinin aynı kökenden geldiğine dikkat çekmek istemiştir. Sanat ve teknolojinin arasına mesafe koyan bizler bunu unutmuş gibi görünüyoruz. Bu bizim mimarlığı gördüğümüz somut şeyler olarak yorumlamamızla ilgili.”

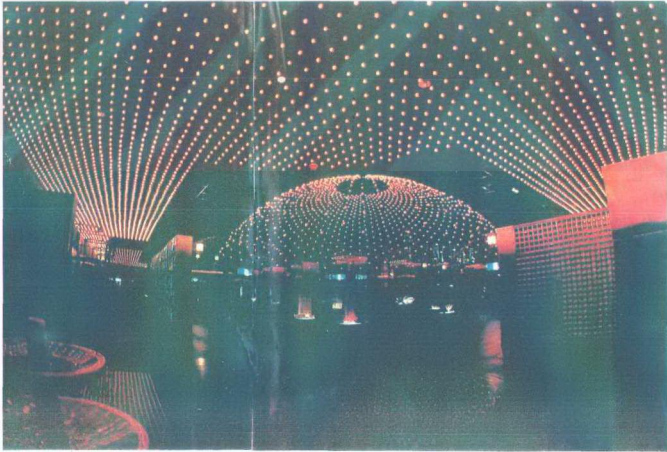
Rasyonalizm ve fonksiyonalizm eğitimi alan mimar söyleşilerinde fonksiyonalizmin dışına çıkan örnekler verdiğinden ve 80’lerin postmodern arayışlarından etkilendiğini belirtmektedir. 1985 Tsukuba Türk Pavyonu da bir mimari kabuk olmamakla birlikte, iç mekan kurgusunun arka planında 1980 sonrasında yaygınlaşan postmodern ve rejyonalist-bağlamsalcı bir söylemin varlığı gözlenmektedir. Ancak bu söylem tasarımı mimarın kişisel fikirleri doğrultusunda şekillendirilmiş, biçimsel öğelere simgesel düzeyde yer verilmiş, iç mekan günün anlayışı ve teknolojisinden yararlanılarak düzenlenmiştir. Bu bağlamda Türk kimliği, teknolojiden de yararlanılarak, geleneksel Türk kültürünün sanatsal yönünü ön plana çıkararak tanımlanmaya çalışılmıştır.



a. Türkiye'nin İçinde Yer Aldığı Yarı

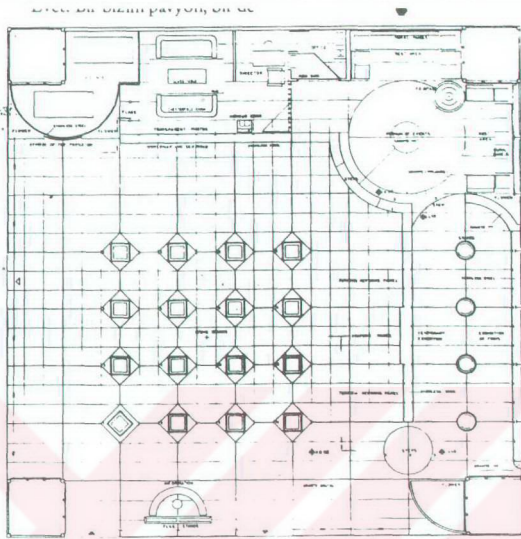


b. Fiberontik Kubbenin Planı

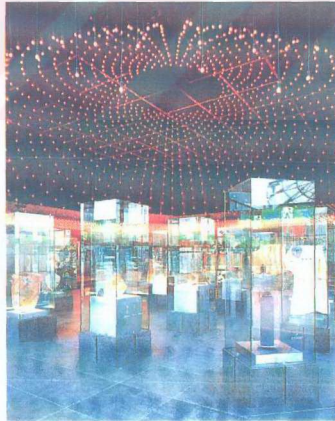


c. Fiberontik Kubbenin Görünümü

TABLO 4.9.a.-1985 Tsukuba Expo'su Türk Pavilyonundan Görünümler-I



a. Pavyonun Planı



b. Serginin İçinden Görünüm

TABLO 4.9.b.-1985 Tsukuba Expo'su Türk Pavyonundan Görünümler-II

4.2.5.2 1992 SEVİLLA EXPOSU TÜRKİYE PAVYONU

Teması “keşifler çağı”, “yeni bir dünyanın doğuşu” olarak belirlenen Expoda Keşifler Yolu olarak adlandırılan ana dağılım aksı etrafında tema pavyonları sıralanmıştır. Kültür ve teknolojinin bir arada yorumlandığı ülke pavyonlarında her ülke geçmişini, bugününü, kültürünü, dünya medeniyetine katkıda bulunan keşif ve buluşlarını, gelecekte beklenenlerini sergilemiştir. Son 10 yılın moda akımları olan postmodernizm ve dekonstrüktivizme oranla modernizmin ve high-tech mimari hakimdir.

Sevilla'nın hava sıcaklığı yüksek olduğundan gölge, serinlik ve nem yaratılması mimari çalışmalarda ön planda tutulmuştur. Bu nedenle şelaleler, gölge veren ağaçlar, kalın pergolalar kurgulanmıştır. Kültür ve teknolojinin bir arada yorumlandığı ülke pavyonlarında her ülke geçmişini, bugününü, kültürünü, dünya medeniyetine katkıda bulunan keşif ve buluşlarını ve gelecekte beklenenlerini sergilemiştir. Ülkeler “sürdürülebilirlik”, “ekolojik tasarım”, “enerji tasarrufu” ve “doğaya uyum” gibi kavramlara önem verdiklerini ifade eden tasarım yaklaşımları sergilemişlerdir.

▪ Türkiye Pavyonu

1992 Sevilla Exposu Türk Pavyonu için Devlet Bakanlığı tarafından açılan yarışmada “*Tarihteki son 500 yıllık gelişmelerin, insanlığın, her daldaki keşiflerini, geçmişi açıklayan, bugünü tanımlayan, geleceğe dönük bir projeksiyonu*” istenmiştir (Anon., 2000a, s.87). Yarışma sonucunda birinci olan proje C.İlder Tokcan, Öner Tokcan, İ.Hulusi Gönül mimarlar grubuna aittir. Proje 600 metre karelik bir alanda, “yeşil mimari” konseptinde tasarlanmıştır. Kalıcı olmak üzere tasarlanan pavyon, farklı kotlarda yer alan açık, yarı-açık, kapalı mekanların kompozisyonlarından oluşmaktadır. Sevilla'nın çok sıcak olması nedeniyle kapalı mekanlar bahçenin altında düşünülmüştür. -1.05 kotunda, ayrılabılır ve istendiğinde tekrar birleştirilebilir şekilde planlanan çok amaçlı salon (tema alanı), ön salon (hazırlık ve sergileme), restoran öngörülmüştür. Geçici ve kalıcı sergiler ise +0.80, +2.95 ve +3.95 kotlarında teraslı olmak üzere düşünülmüştür. Bu teras alanlarının klasik

Türk Bahçesi'nin elemanları –çeşme, fiskiyeli havuz, kameriye- ile parka dönüştürülmesi ve taşınabilir nitelikteki ağaç, bodur tip bitkiler, mevsimlik çiçekler, su öğeleri ile donatılması amaçlanmıştır. Ayrıca yine üst kotta ağaçlandırılmış bir terası olan bir Türk kahvesi planlanmıştır. Tüm kotlara merdiven ve rampalarla ulaşılabilmektedir. İç mekanda Türkiye'nin turistik bölgelerini tanıtan bir enformasyon standı, iç mekan duvarlarında Türkiye'nin bugününe ilişkin fotoğraflar, Türkiye'nin genel panoramasını tanıtan bir video projeksiyon duvarı yer almaktadır. Görsel malzemeler, günün son teknolojisine ait slayt, projeksiyon, video, interaktif video gibi bilgisayar destekli ekipmanlar aracılığıyla sunulmuştur. Bunların dışında uzak mesafelerden algılanabilecek yüksek bir tanıtım panosu yerleştirilmiştir.

Projelendirmede esas olan kriterler proje müellifleri tarafından *“ülkemin sergilemede diğer ülkelere neler iletebileceği, Akdeniz iklim koşulları, projenin sergileme bittikten sonra da kalıcılığının sağlanması, arsanın köşe konumu ve seyir treni ile görsel ilişkisi”* şeklinde açıklanmış ve projelendirmede *“doğa”*nın yaklaşım aracı olduğu belirtilmiştir.

Jüri raporuna göre;

“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 saygılı iletilere sahip olması yönlerinden, mimarlık literatürüne katkı düzeyinde bulunmuştur. Pavyonun tümünde, kalıcı özelliğe sahip öğelerin değerlendirildiği; mimaride zaman, mekan ve doğa öğelerinin dengeli biçimde kaynaştırıldığı düzeyli bir yorum gözlenmiştir. Ayrıca, proje mekan kararlarındaki kararlılığın yanı sıra gerek verilerin eksikliğinde gerekse de programdan gelen birtakım aksaklıkları aşabilecek bir gelişmeye açıklık, değiştirilebilirlik, uyarlanabilirlik potansiyeli taşımaktadır. Özetle, çağlar boyunca akıp gelen ve Cumhuriyet Dönemi'ne de her

yönden damgasını vuran hümanizmaya dönük bir içerik taşıması ve serginin genel amacına ve çağa ileri bir ileti sunması açısından bu proje takdirle karşılanmıştır.”

Yapı genel tasarım yaklaşımı açısından insan ölçeğine saygılı ve çevreye uyumlu, hümanist tutumuyla beğenilmiş ve birinci olarak seçilmiştir. Ancak plan tasarımındaki denge ve mekan akışkanlığı, tasarlanan bazı öğelerin eksikliği nedeniyle üçüncü boyuta yansımamıştır. Üçüncü boyutta yer alması öngörülen bahçeler yetersiz kalmış, Exponun genel kurgusunda ağırlıklı olarak kullanılan su öğesi ve yeşil doku içinde Türk Pavyonü yoğun olarak betonarme kütlesi ve masif görünümü ile dikkat çekmiştir. Sevilla'nın aşırı sıcak ikliminde açık teraslar işlevselliğini yitirmiştir. Yarışma kollogyumunda da bazı karşı fikirler ve jüriden gelen olumsuz düşünceler bulunmaktadır. Kollogyumda jüri başkanı Maruf Önal projenin açık alanlarının çokluğu, kültür birikimimizi vurgulaması ve Türkiye'nin kendi üretebildiği bir teknoloji ile gerçekleştirilmiş olması nedeniyle seçildiğini belirtmiştir. Ancak tamamen kapalı mekan kurguları üzerine tasarlanmış diğer projeler yanında jürinin açık mekan ve “mütevazi teknoloji” tercihinin şartnamede belirtilmemiş olması, “Türkiye’de teknoloji yoktur” kompleksi ile davranılması, jüri üyesi olan Ragıp Buluç’un İspanya’da bulunduğu bir dönemde jürinin erteleme yapmadan toplanmış olması eleştirilmiştir. Erdoğan Elmas –yarışmada ikinci ödül sahibi- fikirlerini şöyle belirtmiştir:

“bir müzik eleştirisi tek tek enstürmanların hatasını açıklayarak yapılırsa somut bir eleştiri olur. Birinci projeye de böyle yaklaşıldığında 1200 metrekarelik bir alanda 80 metrekarelik sergi alanı olduğu görülür. Bunun da genişliğinin üç buçuk metre olduğu saptamınca tuhaf bir oransızlık ortaya çıkar...Muhteşem Süleyman Sergisi’ni düşünün. Oradaki objelerin hiçbirisi bu pavyonda sergilenemez. Proje sanki bu amaca uyan yandaki pavyonlara bir açık alan, bir park yapmayı amaçlamış...Birinci proje bu hali ile yapılmamalı. Geliştirilmeli. Geliştirme ana temanın geliştirilmesi ile olur. Ama burada bir ana tema boşluğu var. Birinci projenin diğerlerinden bu kadar ayrılıyor olmasını hiçbir şeye bağlayamıyorum.”

Projeyi büyük bir rekreasyon alanı içinde İspanya'ya hediye edilmiş bir park ya da fuarlarda makarna fabrikalarının promosyon yaptıkları mekanlara benzetenler dahi çıkmıştır. Ayrıca çevreci, iletişimci, etkin, kültürel tanıtımı hedefleyen Expo anlayışının jüri tarafından da yeterince belirtilemediği ve projenin bu açıdan zayıf kaldığı söylenmiştir. Ragıp Buluç şartnamenin iyi hazırlandığını ancak jürinin değerlendirmeyi iyi yapamadığını, kararsız kaldığını belirtmekle birlikte, projenin çeşitli medyalarla, aktivitelerle birleştirilerek, bazı noktalarda somutlaştırılarak geliştirilebileceği konusuna olumlu bakmaktadır. Jüri üyelerinden Mustafa Yücesan ise birinci projenin seçiliş nedenlerini şöyle açıklamıştır:

“teknoloji mekanın asıl elemanı olamaz. Ancak mekanı yaratır. Biz bir yanlı yapıyor ve hacmi mekan olarak kabul ediyoruz. Kristiyan Norsen “Gökkubbe altında herşey olabilir” diyor. Bu mimarın varabileceği sınırların sonsuzluğunu gösterir. Bu sonsuzluk birinci projeye yansımıştır. Mekan bu projede biçim, form ve teknolojinin önüne geçmiştir. Mekan kapalı çevrili yer değildir. İnsanların eylem oluşturdukları, birbirlerini gördükleri yerdir. İletişim kurdukları yerdir. Efes Antik Tiyatrosu'na hayat veren şey Moskova Devlet Balesi'dir, Livaneli'dir. Mekana hayat veren gösterinin insanlarla iletişimidir. Bu proje inanyorum mimarları mekan sınırları konusunda ilk defa tartışmaya başlatan bir projedir. Projenin bina olup olmaması ile mimari olup olmaması ayrı şeylerdir. Expo altı ay sürecektir. Daha sonra bu bölge Sevilla'nın ticaret merkezi olacaktır. Ve bu proje kırk yıl orada kalacaktır...”

Jüri üyelerinden Şevki Vanlı ise “yanlış proje birinci seçilmiştir” şeklinde bir karşı rapor vererek projeyi reddetmiştir:

“sergi son 500 yılın dünyadaki gelişmelerini sergileyeceği bir Expodur. Sanatımız ve kültürümüz içinde en canlı, en büyük parça mimarlığımızdır. Bizim simgemiz mimari, bir de devlet kurma olur herhalde. Tarihimizin de en başarılı insanı Sinan'dır. Bu nedenle anti mimarlık tavırları içinde bile bizim mimarlık yapmamız gerekir. İlkel teknolojiye prim verilmesine, Ağa Han Ödülleri'nin sürekli kerpiç yapılara verilmesine karşıyım. Jüri başkanına katılmıyorum...Biz jüri başkanımızın

dediği gibi “mütevazi” olmamalıyız. Kendimize güvenelim. Korkak olmayalım. Süratli değerlendirmeden dolayı hata yapıldığını kabul etmiyorum. Fonksiyonlar bir hastanedeki kadar karmaşık değildi...

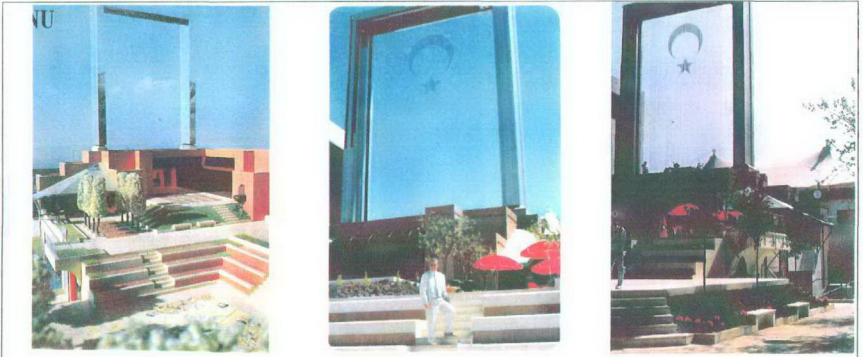
Seçilen proje, fuarda “bu dünyada ben de varım” yarışıyla yüzlerce pavyonun yaratacağı kargaşa (potpuri) içinde, huzuru ve insani değerleri aramayı seçmiş, çekingen, utangaç, elinde bir demet kır çiçeğiyle korku içinde kaldırımda dolaşan kimsesiz bir kız çocuğudur. Son beş yüz yıllık gelişmelerin dünya 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 değerler” den 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 mimarileriyle 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 yarattığı bahçenin başına çok büyük bir ışıklı yazı panosu dikmiştir. Gündüzleri ne idüğü belirsiz bu panoda, geceleri ihracat mallarının reklamları, jürinin “insancıl değerlerini” çok güzel yansıttığını düşünüyorum...Jürinin büyük olasılıkla 25 metre gabarili pavyonlar arasında birkaç metre yüksekliğindeki duvarcıklarla Türk mimarisinden esintiler aramasını, raporda “Türk bahçesi”nden söz edilmesini, Sevil güneşinin o, “Türk bahçesi”nde nasıl yansıyacağını düşünüyorum..”

Expo sonrasında Expoyu gezmiş olan Ş.Kocagöz (1992) yapı hakkındaki izlenimlerini şöyle anlatmaktadır:

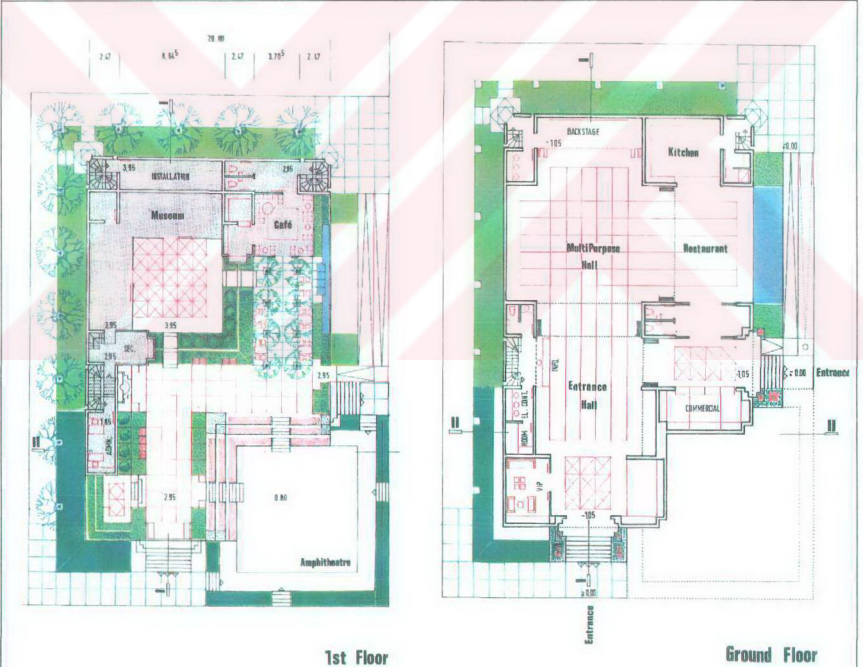
“bütün grup ve konuştuğumuz kişiler pavyonumuzdan mutlu değil...Bu pavyonu öneren jüri “güneşin altındaki herşeyin mekan olabileceği” benzeri bir savla, mekanı mekan yapanın içindeki etkinlik olduğunu ve bu projenin etkinliğe en büyük olanağı tanıdığı için seçildiğini kollogyumda belirtmişti. Ne var ki İspanyollar etkinlikler için büyük bir mekan tasarlamışlar. Ahmet Özhan konseri de Türkiye pavyonunda değil bu mekanda oldu...Hele yanında gabariyi tam kullanan bir Rank Xeroks Pavyonunun yanında sadece “bodrum”dan oluşan tavrı ile yapı kaybolup gitmişti. Oysa yarışmada bunun bir de bahçe düzenlemesi olup, “çevreci bir mesaj oluşturduğu” öne sürülmüştü. Expo içinde doğal düzenlemeler, su düzenlemeleri o kadar çok ki; bizimki ise %70’i sert kaplama olan bir platform durumunda. Bu platonun üzerindeki hacimler ise pres tuğla ile ele alınmış. İşçilik ve motifleri İspanyol mimarisini doğrudan çağrıştırdığı için ilk bakışta bir İspanyol tasarımı etkisini de (istenmediği halde egemen konuma gelen bu tutumu ile) çağrıştırıyor. 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.(Expo bu gösterimin enflasyonu idi) 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...Expo’nun bir “dış görünüm Exposu”, bir “mimari gösterim Exposu” olduğunu anlatmaya çalıştım. Eski deyimle “zarf önemli değil, mazruf önemli” sözü tersine dönmüş “içerik değil kabuk önemli” bu Expoda...”

Özetle yapı projeye yaklaşımı ve mimari çözümleri açısından olumlu yönler taşımakla birlikte, yarışma şartnamesinden kaynaklanan eksikliklerle de “mimari temsiliyet”in ön planda olduğu, tüm ülkelerin mimarileriyle yarıştıkları Expolarda, mimari kabuğun tasarımından çok iç mekanda sergilenecek öğelere vurgu yapmıştır. Yapının mimarisi Expodaki diğer pavyonlar yanında etkisiz kalmış, kendini gösterememiştir.





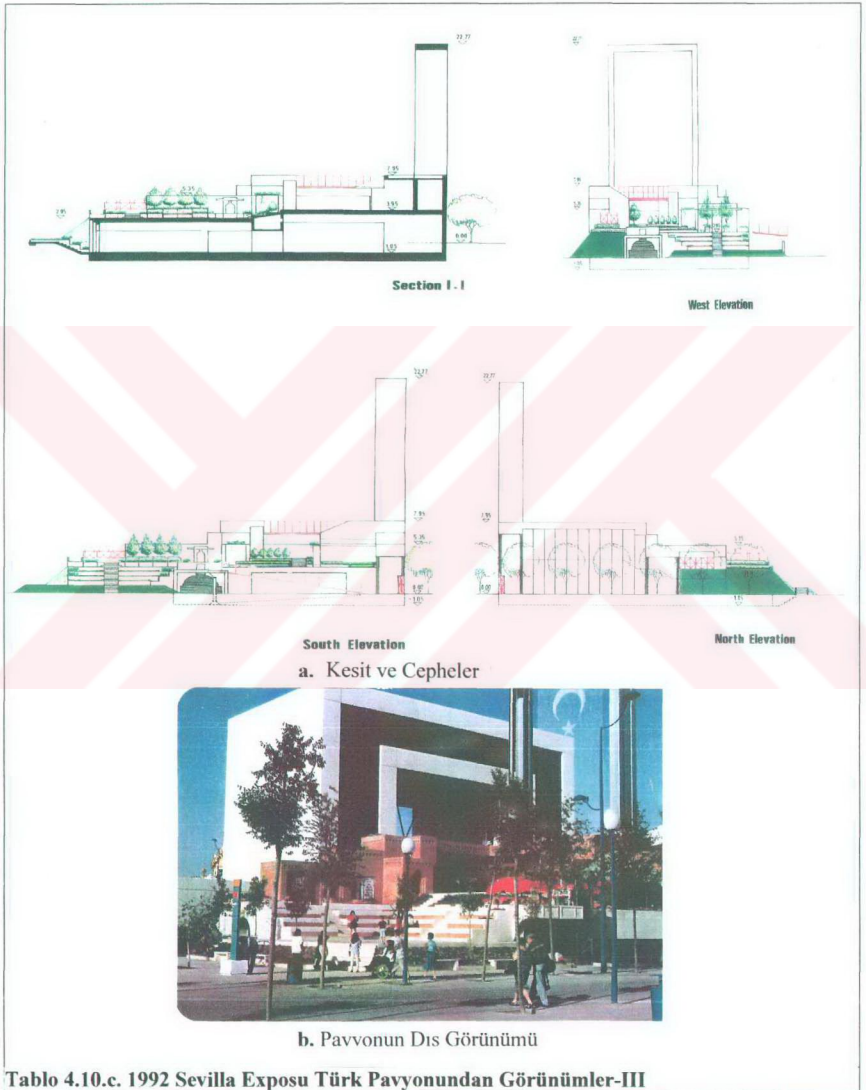
a. Pavvondan Genel Görünümler



b. Üst Kat Planı

c. Alt Kat Planı

Tablo 4.10.b. 1992 Sevilla Expo'su Türk Pavvondan Görünümler-II



4.2.5.3 1998 LİSBON EXPOSU TÜRKİYE PAVYONU

“Okyanuslar: Geleceğe Bir Miras” temalı sergideki yapıların %70’i kalıcı olarak düşünülmüştür. Tek örtülü mimari biçimlerden çok örtülü bütünlere doğru evrim gösteren fuar anlayışı Expo 98’ de tüm ulusları tematik örtüler altında dünya ulusu olmaya çağırılmaktadır. Bu dönemde Avrupa ülkeleri (Türkiye de dahil) bilim-kurgusal dış efektlere sahip, silindirik kesitli, metalik gümüş renkli, ayakları yerden kesilmiş, uçmaya hazır bir apronu andıran yapılar içinde sergilenmiştir (Öymen Gür, 1998, s.93). Aydınlanma felsefesinin, rasyonalizmin ve akılcılığın hakim olduğu Exponun, kültürler arası farklardan çok benzerliklerin altı çizilmiştir. Genel olarak tüm alanda Expo 98 “okyanuslar” temasını yansıtmak adına su elemanları, denizi, gemiciliği ve keşifleri çağrıştıran formlar ve su rengi camlar hakimdir. Gemi yelkenlerine atıfta bulunan bayrak direkleri, alışveriş merkezinin gemi güvertesini andıran galerileri, korkulukları ve oturma elemanları, çelik gövdeli yapıların gergi strüktürlerle ve membranlarla desteklenmesi hep aynı tema anlayışı çerçevesinde şekillendirilmiştir. Tasarımının minimum malzeme ve yalın hatlar ile gerçekleştirildiği Portekiz pavyonunun dışında tüm ülkeler belirli yapıların içinde konumlanmışlardır. Deneysel mimarlık örnekleri ile kent için modern bir kimlik sunan expo alanı farklı mimarlar tarafından tasarlanan anıtsal nitelikteki yapıların ve kentsel tasarım objelerinin yanı sıra, çeşitli Portekiz sanatçıları tarafından tasarlanan heykeller, resimler ve yer kaplamaları ile alan; sanatın, mimarlığın ve teknolojinin estetik birlikteliğini yansıtmaktadır.

▪ Türkiye Pavyonu

1998 Lisbon Exposundaki Türkiye Pavyonu belirtildiği gibi mevcut bir yapının içinde Ragıp Buluç tarafından 1300 metrekairelik bir alanda düzenlenmiştir. Daha önceleri olduğu gibi geçmiş, bugün ve gelecek temalarını barındıran pavyonun ana fikri Türkiye’nin son derece geniş kültüre sahip bir Avrupa ülkesi olduğudur. Türkiye’ye ayrılan alan AB ülkelerinin yer aldığı “kuzey uluslar arası” bölümde yer almaktadır.

Kıvrımlı bir seramik duvarın giriş ve çıkışları sağladığı pavyonda serbest bir dolaşım öngörülmüştür. L biçimindeki mekanın kesişim noktasında merdivenle çıkılan dairesel bir platform yer almaktadır. Keskin hatlara sahip ana mekanın içinde dairesel hatlara sahip bir kurgu geliştirilmiştir. Fiberoptik kubbe altında Sultan Abdülazizin 24 metre uzunluğunda altın varak işlemeli yüzyıllık saltanat kayığı, Piri Reis'in 1526 yılına ait gerçeğe en yakın dünya haritasını içeren "Kitab-ı Bahriyye" adlı el yazmalı eseri, çeşitli denizcilik kitapları, teşhir vitrinleri içinde Osmanlı donanmasına ve Anadolu medeniyetlerine ait objeler, Bodrum müzesinden getirilen su altı arkeolojik kalıntıları, amphoralar, gemi çapaları, heykelcikler boğaz görüntülerinin yer aldığı geniş projeksiyon perdesi ve yerden tavana uzanan cam bir vitrin içinde III.Selim'e ait saf ipek, altın işlemeli, ikiyüz yıllık donanma sancağı sergilenmektedir. İç mekanda Çanakkale Seramik firması tarafından özel olarak üretilen seramik kaplamalar kullanılırken, platformların strüktüründe ahşaba yer verilmiştir. Ekranlarda Nesli Çölgeçen tarafından çevrilen çağdaş Türkiye'nin güzelliklerini, denizlerin Osmanlı döneminden itibaren nasıl kullanıldıklarını, tarihi ve turistik bölgeleri ve GAP projesini anlatan film neyin gizemli müziği eşliğinde mistik bir ortamda gösterilmiştir. "Zaman ve mekanın üstüste çakıştığı" hissini vurgulamak amacıyla, pavyonun duvarları, tavanı ve zemini siyah parlak granit ve koyu mavi reflekte camlarla kaplanmış, loş mekanda aydınlatma objeler üzerine odaklanmış, dialar ve projeksiyon görüntüleri birbirleri üzerine yansıtılarak, iç içe geçirilmiş, mekanı oluşturan yüzeylerin ana hatlarının belirginliğini yitirmesi sağlanmıştır (Tasarım, 1994, s.71). Bunların dışında 30 Ağustos'a denk gelen gün, Türkiye'den farklı müziklerin –semah gösterileri, Balık Ayhan ekibi, İstanbul Klasik Sanat Topluluğu, Tasavvuf ekibi, halk dansları ekibi ile çok sesli müzik mozağinin-yansıtıldığı bir konser ile Türk günü kutlaması yapılmıştır.

Fiberoptik kubbe, Malatya Ulu Camiinin kubbesinde tuğlayla yapılmış olan helezonlarının baz alınıp mimar tarafından yorumlanması sonucu oluşmuş özgün bir tasarımıdır. Ragıp Buluç, geçmişle gelecek arasında simbiyotik bir beraberlik aradığından söz etmektedir(Buluç, 2001, kişisel görüşme):

“Kültürün özellikle mimarinin elle tutulabilir değerleri çok önemli gibi gösteriliyor. Ben de her zaman dokunulamaz değerlerinden yaklaşmak istiyorum kültüre, Türk kültürüne. Türk kültürünün dokunulabilen bir çok değeri var, kafes gibi, halı gibi. Ama dokunulamaz değerlerinin arasında insana, insanlığa verilen değer var.”

Türkiye'nin okyanuslarla doğrudan bir ilişkisi olmamasına rağmen, üç tarafı denizlerle çevrili bir ülke olduğu, denizlerle ilişkisi, denizlerin geçmişte ve bugün nasıl kullanıldığı anlatılmaya çalışılmıştır. Mekanı bir bütün olarak, objelerin ise daha farklı düzlemlerde algılamaya olanak tanıyan dairesel platform aracılığıyla gemi güvertesi analogisi kurulması, sergileme öğeleri olarak saltanat kayığı ve donanma sancağına yer verilmesi exponun “Okyanuslar” temasını yansıtmayı amaçlamaktadır (Buluç, 2001, kişisel görüşme):

“Vasco de Gama'nın Hindistan'ı keşfetmesinin 500.yılı anısına yapılan expoda konu denizler, okyanuslardı. O dönem, Osmanlılarda II.Bayezid dönemine rastlıyor. Donanmayı kurduğu dönem, Osmanlıların güçlü dönemi...Dünya fuarları ülkelerin kendilerini gösterdiği bir yer. Bölgesel malzemelerini, ürettiklerini...Çok güzel parçalar bulduk..15.5 metreye 5.5 metre III.Selim'in donanmaya hediye ettiği lal rengi ipek üzerine işlenmiş, inanılmaz bir grafik...ve bir de saltanat kayığı...tabi o kurduğum geometri içinde, o sert geometri içinde kayığın yumuşak hatları biraz daha ortaya çıktı.”

Uygulandığı dönemde sergileme elemanları nedeniyle Osmanlı'ya dair imgeler barındırdığı yönünde eleştiriler alan pavyonda mimar Türk kültürünü yansıtmaya çalıştığını ve amacının Osmanlı'ya ait bir donanma sancağını değil o dokumayı yaratan Türk kültürünü sergilemek olduğunu belirtmiştir (Buluç, 2001, kişisel görüşme):

“..sadece kayık orada duruyor ama bizim yaptığımız pavyon içinde çok daha farklı bir yere geldi. Osmanlı'nın zerafeti ortaya çıktı. Nedim'in bir şiirinde vardır

“nezaket gibi rafine bir kavramı bile tekrar rafine eden kültürün çocuklarıyız biz”. Bana orada sordular bu bayrağı niye getirdin diye kendilerini yenilikçi zanneden insanlar. Bu bayrak diye değil güzel bir şey diye getirdim. Sen sanatı bayrağa sokan başka bir millet biliyormusun? Hem belki bunu yapan senin büyük teyzen, benim büyük amcam. Sen niye bu kadar reddediyorsun bunu. Bence kültürler arası bağlantıyı koparmamak lazım...Orada Osmanlı'nın gerçekten görkemi ve zerafeti vardı. Orada seni bağınaz, yabani zanneden insanlar bayrağı görünce şaşırıldı kaldı. Bayrağı buysa gemisi nedir acaba diye düşündüler. Ben mazi tutkunu bir insan değilim, geçmişte yaşayan bir insan da değilim. Ama geçmişimizde yapılan güzel bir şey varsa ben bunu yok saymam.”

Mimar iç mekandaki öğeleri sadece birer mimari unsur olarak değerlendirdiğini, ne oldukları ve niteliğinden öte bir araya gelişlerini önemseydiğini söylemektedir. Kendisi, binanın ve mekanın içindeki öğeleriyle birlikte bir bütün olarak algılanan, hissedilen bir “aura”nın, yani manyetik alanının olduğun inanmakta ve tasarımlarında bunu yakalamaya çalışmaktadır.

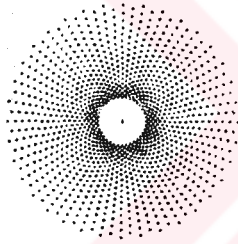
O dönemde Ticaret Bakanlığı tarafından organize edilen bu Expo pavyonu için, önceki pavyonlar gibi ticari mantıkla değil, tanıtım amacıyla yola çıktığı belirtilmiştir. Portekiz basınında Almanya ve İspanya pavyonlarının yanında en güzel üç pavyondan biri olarak gösterilmiş, London Times gibi gazetelerde yer almış, 32.260 ziyaretçi ile en çok gezilen pavyon olmuştur (Hürriyet, 1998). Fuar kitapçığında pavyonun İran, Roma, Bizans, Osmanlı gibi farklı toplumların kültürel miraslarını barındıran bir ülkenin tarihsel sürecinden sunulan bir panorama olduğu belirtilmektedir. En çok ilgi çeken öğe ise Sultan Abdülaziz'in saltanat kayığıdır. Expo gazetesinde *“Türk pavyonu Expo'nun birincisi. Pavyona girildiğinde dalgaların sesini duyabilir ve sultanın 19.yüzyıldan kalma 25 metrelik altın kaplamalı enfes mavnasını görebilirsiniz. Siyah parlak kaplamalı yerlerdeki yansımalar ve mavnanın arka planında oynayan iki film mavnanın yüzdüğü ve küreklerin çekildiği hissini veriyor. Geniş kırmızı ve altın bayrak tavandan yansıyor.”* şeklinde tanıtılırken Portekiz Televizyonu RTP 1'in haber yorumunda Türk Pavyonu *“Şimdilerde saltanat kayığı ile gezmek imkansız ama, Türk pavyonunu*

görünce, Doğu ile Batı'nın birleştiği bu ülkeye gitmek isteyeceksiniz.” Olarak yer almıştır.

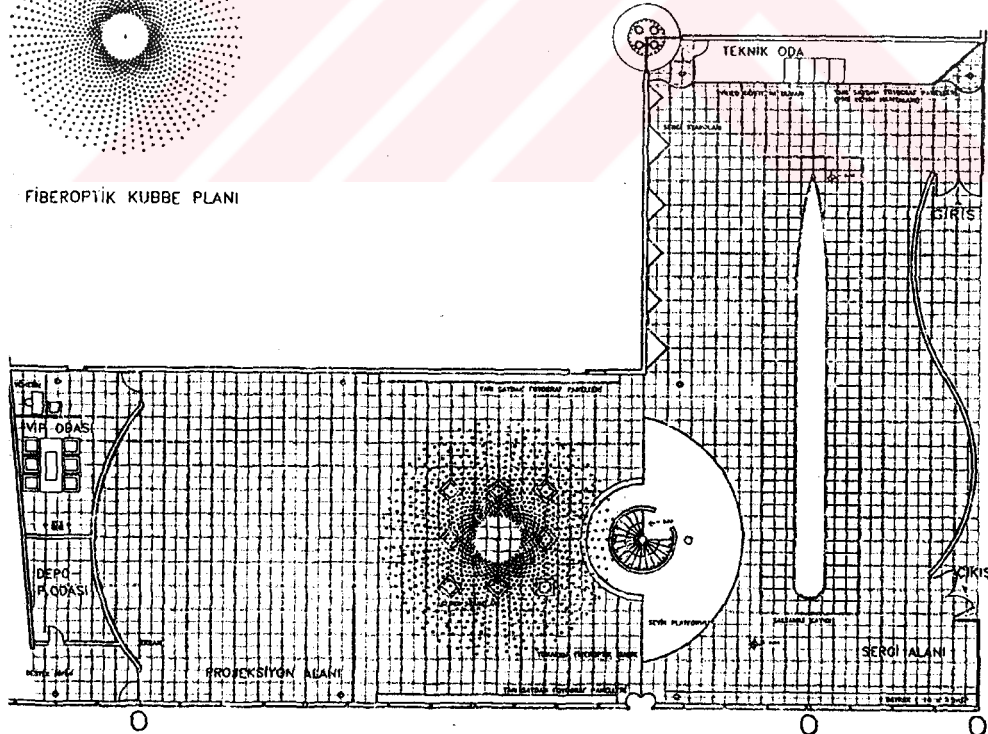
Görüldüğü gibi Ragıp Buluç'un Türk kültürünü kişisel yorumlama şekline bağlı olarak oluşturduğu bir mimari dili vardır. “Geçmişe ait mimari biçimleri aynen kopyalamadan, Türk kültürüne ait simgesel öğeleri günün teknolojisi ile yeniden yorumlama; geleneksel mimarinin mekan anlayışını –kendi deyimiyle “öz”ünü- ve Türk yaşantısında var olan “dokunulamaz” yönleri kurguladığı mekanlara aktarma ve üslupsal tercihlere öncelik tanımak yerine her yapının özgün kimliğine göre mimari anlayışını şekillendirme, yapıya özgü bir “ruh” yakalama çabası gibi genel sözcüklerle ifade edilebilecek bu dil 1970 Osaka, 1985 Tsukuba Expolarında olduğu gibi 1998 Lisbon Exposunun kurgusunda da kendini göstermektedir. Mimar kendi mimarlık anlayışı çerçevesinde rasyonalizmin eleştirisini yapmış ve bunun doğrultusunda yaklaştığı sembolizm özellikle Türk kültürünün götürülmeye çalışıldığı Dünya Fuarlarında daha fazla ön plana çıkmıştır. Çağdaş teknoloji göz ardı edilmeden kurgulanan simgesel fiberoptik kubbe, iç mekan kurgusunda sergileme öğelerini mimari objeler niteliğinde kullanarak bir bütünlük yakalamak ve oluşturulmaya çalıştığı atmosfer sayesinde mesajını iletmek gibi tekrarlayan fikirler aynı mimari dilin gittikçe gelişen ifadeleridir. Ulaşılmak istenen hedef, Türk kimliğini, teknolojiden yararlanılarak ve günün çağdaş şartlarını reddetmeden yansıtmak ve geleneksel Türk kültürünü sembolik bir mekan algısı oluşturarak soyut bir yaklaşımla ortaya koymaktır.



a. Pavvonun İc Görünümü

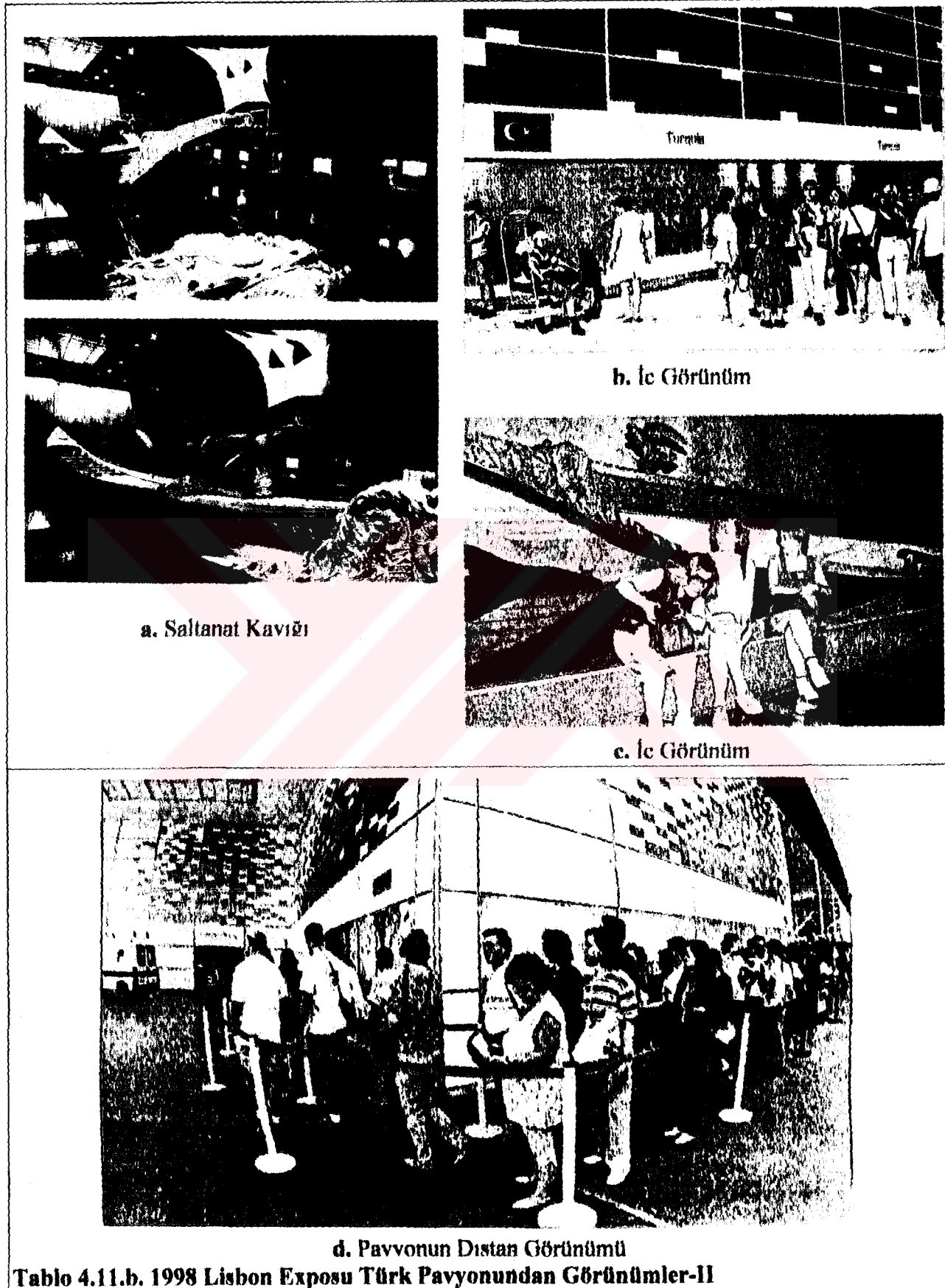


FİBEROPTİK KUBBE PLANI



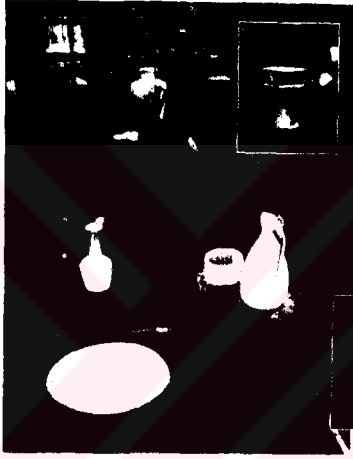
b. Pavyonun Planı

Tablo 4.11.a. 1998 Lisbon Expo'su Türk Pavyonundan Görünümler-I

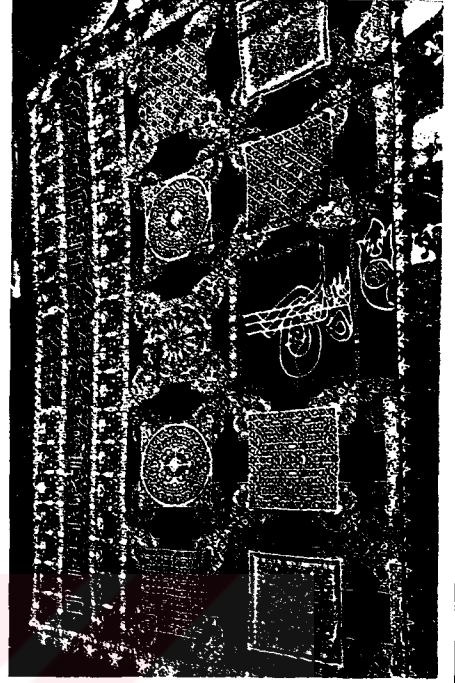




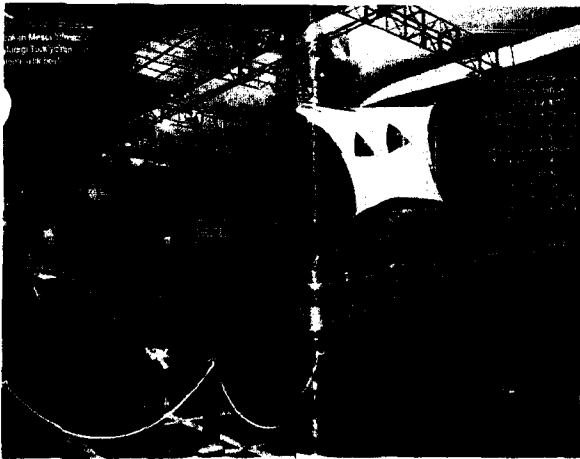
a. Saltanat Kavığı



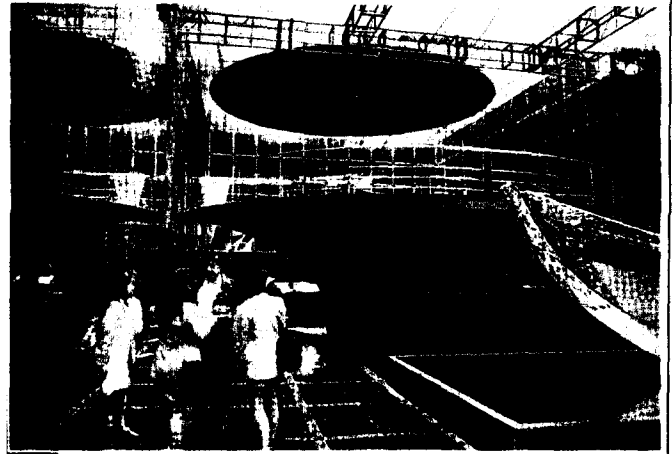
b. Sergilemelerden Bir Görünüm



c. 15,5 metre
Uzunluğundaki Donanma
Sancağının Bir Parçası



d. İ Görünüm



e. Dairesel Platform

Tablo 4.11.c. 1998 Lisbon Expo su Türk Pavyonundan Görünümler-III

4.2.5.4. 2000 HANOVER EXPOSU TÜRKİYE PAVYONU

“İnsan-doğa-teknoloji: yeni bir dünya oluşuyor” temalı Expoda insan odaklı fuar anlayışı belirgin olarak gözlenmektedir. Daha önceki Expolarda genel olarak verilen mesaj “daha iyi bir dünya yaratabiliriz” iken, 21.yüzyılın mesajı “elimizdeki dünyaya daha iyi davranmalıyız” olmuştur. Geleceği güvence altına alabilmek için yapılan hataların tartışıldığı, günün sorunlarının irdelendiği fuarda bu bağlamda ana motif “sürdürülebilirlik”tir. Uygarlıkların değişimindeki yeni sorunları, değişen değerleri, düşünceleri, küreselleşme sürecini ve geleceğe yönelik yeni öneri ve çözümleri yaşatarak hissettirmeye çalışan sergilemelerde ortak nokta insan, doğa ve teknik arasındaki ilişkiler bütünüdür. Özellikle tematik alandaki sergilemelerde “katılmak” temel ilke olarak görülmektedir. Tüm Expo yapılarının her biri mimari karakterleri ve strüktürel yaklaşımları ile oldukları kadar teknolojinin dijital ortamla örtüştüğü iç mekan tasarımları ile de araştırma konusu olabilecek niteliktedirler.

▪ Türkiye Pavyonu

2000 Hannover Exposundaki Türk Pavyonu Turizm Bakanlığı'nın çağrısı üzerine Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından tasarlanmıştır. Bina kalıcı olması ve Expo sonrasında Türkiye'nin çok amaçlı bir salon olarak kullanabilmesi için Alman yapı yönetmeliklerine uygun hazırlanmıştır. Çelik ve camdan oluşan hafif ve saydam bir konstrüksiyonun üstü, doğal bir malzeme olan ahşap kafes ile kaplanmıştır. Emprenye çam ağacından yapılan ahşap kafes, estetik işlevinin yanısıra doğal ışık kontrolünü de sağlamaktadır. Çelik taşıyıcılı cam-alüminyum giydirme cephe sistemi üzerindeki hareketli mekanizmalar doğal havalandırma sisteminin diğer parçalarıdır. Çatıda yer alan cam piramitler hareketli mekanizmaları sayesinde doğal ışık, doğal havalandırma ve duman kapakları işlevlerini yerine getirmektedirler. Yapının saydamlığı günbatımına kadar doğal ışıkla iç mekanın aydınlatılmasına olanak tanımakta, günbatımından sonra ise yapının iç aydınlatmasının tamamen dışarıdan algılanmasını sağlayarak yapının içindeki hayatı dışarıya taşımaktadır.

Yapının strüktüründe kullanılan teknoloji ile hafiflik ve saydamlık etkisi vurgulanmak istenmiştir. Proje müelliflerinin Expo için hazırlanan özel kitapçıkta da belirttikleri gibi ahşap kafes, Türk evindeki kafeslemelere atıfta bulunmakta; yapının üç tarafını çevreleyen su, Türkiye'nin üç tarafı denizlerle çevrili bir yarımada olduğunu, ahşap köprü ise Türkiye'nin Doğu ile Batı'yı bağlayan bir köprü olduğunu simgelemektedir. Ayrıca köprü sokağın bir parçası gibi, ziyaretçilerin kuyruk oluşturduklarında beklemlerine, gerekirse içine girmeden şeffaf yapının içini seyrederek devam edebilmelerine olanak tanımaktadır.

İç mekanda yapının taşıyıcı sisteminden bağımsız üç farklı kotta (+1.50, +3.00, +4.10) düzenlenmiş ve yine ahşap merdivenlerle birbirine bağlanmış, 11x11m kare formu ahşap platformlar yerleştirilmiştir. 3.00 kotundaki platform girişi tanımlamaktadır. Aynı platformun üzerinde yer alan 6 metre uzunluğunda ve 60 santimetre genişliğindeki tek parça camdan ve ahşap ayaklardan oluşan karşılama bankosunun altında cam saksıda 600 kırmızı lale, arkasında ise Nemrut Dağı kabartmalarının 1/1 ölçeğindeki kopyaları sergilenmektedir. 1.50 platformunda 8 adet cam panelden oluşan simgesel hayat ağacı ve zeminde İznik çinileri, iki yanda cam saksılar içinde turuncgiller yer almaktadır. Sergilenen zeytin, muz, turuncgiller ağaçları, çeşitli sazlar ve su bitkileri Türkiye'nin zengin florasını temsil etmektedirler. 4.10 kotunda yer alan platform "evren" adlı küreyi ikiye böler gibi görünmektedir. Çelik uzay kafes sisteminden oluşan 7,5 metre çapındaki küre, metalik pleksiglas panellerle örtülüdür. Kürenin dışı Neolitik Çağ'dan bugüne mesaj taşıyan figürlerle doludur. İçine ise M.Ö.62 yılında gerçekleşen astronomik bir olayın kaydı olan Nemrut'taki "Aslanlı Horoskop" yerleştirilmiştir. Yere yatırılmış olan horoskoptan çıkan lazer ışınları, kürenin tavanında "Aslan Tkımyıldızı"ni oluşturmaktadır. Bu astronomik olay, doğa ile insanoğlu arasındaki uyumun sürdürülmesi kaydıyla 25 bin yılda bir tekrarlanacaktır. Bu platformun altında -İznik çinileri, takılar ve kitap satılan- "pazar" yeri ve kişisel olarak internet erişimi sağlayan "work station"lar yer almaktadır. Bu işlevleri birbirine bağlayan koridor üzerinde düz ekran monitörler yerleştirilmiştir. 16 metre uzunluğunda tekne formundaki restoran, ziyaretçilerin geleneksel Türk usulleri uyarınca birlikteliği ve yakınlığı vurgulayan 50 kişilik tek bir sofrayı paylaşmaları amacıyla, İznik

çinilerinin modern soyutlamalarının yer aldığı bir duvarın önünde konumlandırılmıştır. Yapının çıkışında İznik çinileri ile bezenmiş bir havuzun içinde İlhan Koman'ın Akdeniz Heykeli yer almaktadır (Tanju, 2000b).

İç mekanda yer alan sergi konsepti Expo teması ile ilişkili olarak “doğa ile insanın, doğu ile batının el sıkıştığı ülke Türkiye” fikri çerçevesinde Dekillendirilmiştir. Amaç, Nemrut Dağı efsanesi ile Anadolu insanının doğa ile uyumu vurgulamaktır. Kral Antiokhos'un Helen ve Pers tanrılarıyla el sıkışma figürlerinde, doğa güçlerini simgeleyen Tanrı ile, insanoğlunu simgeleyen kralın el sıkışması, uygarlığın devamlılığı için gerekli olan, “insanoğlu ile doğa arasındaki uyumu” simgelemektedir:

“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. “İnsan” eksenini, aşk, coşku, tutku, kader, sonsuzluk, kutsallık vb. kavramlarla kurulan kozmogonik ve mitolojik bir evren içinde, tüm sergi düzleminde algılanabilir hale gelecektir. tüm pavyon, bir anlamda Anadolu insanının zihinsel ve duygusal evrenin kavramsal haritası olarak kurgulanmıştır.

Serginin kavramsal çerçevesi 2000 yıl önce varolan Nemrut Kutsal Alanı'nın mitolojik, kozmogonik, tarihsel ve kültürel evreninin stilize ve sembolik ifadesiyle çizilmiştir. Işığın özel bir önem taşıdığı bu evren, taşın saydamlaştığı camda, gücün pürüzsüz ifadesi çelikte, yansıtıcı geometrik düzeneklerle, silikon sistemler ve camın bilginin yansıtıcısı olduğu LCD ekranlarla, fiberoptikten lazere gizemli ışıklarla anlatımını bulacak; bu kutsal alanın yaratıcısı, üretimiyle kendini tanrılar katına koyarak (Theos) “Kutsal” adını alan Antiokhos I, “insan” ekseninin bir ucundan, izleyiciyle el sıkışacaktır. Sergide konumlanacak evren, üretimiyle tanrılar katına yükselen insana duyulan Anadolu inancını, tanrılarla yapılan anlaşma dolayısıyla, güçlü, yalın, kıraç, ürkütücü doğa ile kurulan barışçıl konseptini yansıtmaktadır. Pavyonun içindeki sergi platformlarında yer alan figür ve objeler, bir yanı sıra doğrudan Anadolu Uygarlıklarına ve Nemrut evrenine referansta bulunurken,

kullanılan malzemenin (cam, pleksiglas, polyester ve çelik) ve üslubun (ışık oyunları, mekansal kullanım özellikleri vb.) nitelikleri dolayısıyla da çağdaşlığa ve geleceğe doğru uzanan bir enerji sürekliliği boyutunu içerecektir. Her bir figür, plazma ekranlardan akan enformasyon ve görüntülerle izleyiciye açıklanacaktır. Bu enfo birimleri, özel olarak tasarlanacak ve Türkiye logosuyla branding'i yapılacaktır. Serginin, konsepti malzeme bağlamında değerlendirilen bir alt öyküsü de vardır: "Kumdan Cama Ateşin, Işığın ve Aşkın Öyküsü". Bu öykü gerek serginin tümüne yayılan kum, taş, cam, ekran, ışık, koku, ses birlikteliği, gerekse platformlardan birinde yer alan ekranlardan akacak bir gösterimle işlenecektir. Serginin, metinsel ve görsel bağlayıcı mekanizmalarında kullanılan ve "çeşitliliğin kucaklanması" genel tanıtım konsepti ekseninde yer alan görsel ve simgesel unsurlarla, Türkiye'nin bugününü keyifli ve renkli bir serüven içinde yansıtan insani çeşitliliğin de tüm bina içinde algılanabilir olmasına özen gösterilmiştir."

Pavyon hakkında görüşler genellikle Türkiye'nin çağdaş yüzünü gösterdiği ve Türkiye'yi önekilere göre farklı bir şekilde temsil ettiği yönündedir:

"Expo 2000'i betimlemekte yetersiz kalan sözcüklerden biri de "yapı". Türkçe'de çoğunlukla bina ile eş anlamlı kullandığımız bu sözcüğün anlamı, Expoda tamamen dönüşmüş. Bu dönüşümün amaçlarından biri, iç mekan-dış mekan ilişkisi, diğeri ise ölçek...Türk Pavyonu, bu dönüşüm içinde geleneksel anlamda başarılı bir "Avrupa" yapısı. Dış mekanı içe akıtmanın araçları olan geçirgenlik ve şeffaflık gibi kavramlar yeniden üretilirken yüzyıl başı modernizminin izini taşıyan rampayla desteklenen akışkanlık, iç mekandaki yalın düzenlemeyle bütünleşmiş."(Savaş, 2000, s.137).

"Tam 150 yıl oldu. Nerede bir fuar varsa koştuk. Kendimizi anlatmaya, ülkemizi tanıtmaya çalıştık...Kimi zaman el sanatlarımızı sergiledik...Bu defa durum farklı. Expo 2000'de ürünümüz yok. İlk defa bu yıl farklı bir metot denedik. Hanover'a fikir götürdük...Bu defa Türk Pavyonu'nda Anadolu'nun bütün insanlığa 'evrensel barış' mesajı var!..Hanover'a 'selam' götürdük. İnsan, doğa ve teknoloji 'uygarlık' demektir. Ama bu uygarlık sürdürülebilir olmalıydı. İnsanoğlu hep doğaya hakim olmaya çalışmamalıydı. İnsan-doğa ilişkisi egemenlik boyutlarından çıkıp karşılıklı

bir alış-veriş haline dönüşmeliydi. Çözümü Nemrut Dağı'nda bulduk. Sıkıntıyı aşmanın formülü bizdeydi. Yeryüzünün ilk el sıkışma figürünü sırtladık. Hanover'a taşıdık. Türk Pavyonu'nun girişine figürler yerleştirdik. Figürler, 2000 yıl öncesine ait...Bu yıl Dünya Fuarı'nda vizyonumuzla temsil ediliyoruz. İnsanları düşündürüyoruz. Evrensel 'barış mesajları' gönderiyoruz. Üstelik pavyonumuza gösterilen ilgi son derece sevindirici. Dileriz verdiğimiz mesaj da doğru anlaşılır. Nemrut'un tepesindeki el sıkışma figürleri, evrene yayılır ve sürüp gider..." (Pazarıcı, 2000).

"...övgü alan bu yapı üç aydan kısa bir süre içinde gerçekleştirilmiş olmasına karşın kalıcı olduğunu vurgulayan olgun bir yapı. Soyut varlığında belirgin bir 'Türk Modernizm'i duyumsaması var ki, bu bir bakıma özümlemiş bir dışavurum. Genç mimarların kısa sürede ve herkesin dillendirdiği kısıtlamalar çerçevesinde eriştikleri bu olgunluğun hakkını vermek gerek...Yapının iki aşamalı çeperle (kafes sonra cam) sunduğu iletim, çok soyut ama modern bir 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 Hıristiyanlık 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. Gerçekten de Türk Pavyonu'nun önünde yüzlerce insan, uzun süreler, Borsa Lokantası'nın tadım harikası yiyeceklerinin ötesinde, Anadolu'nun Ayasofya-Selimiye uç gerilim noktalarının ötesinde varolan derinliği izlemek için sırada bekliyorlar. 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, heybe, kilim, çorap, sübük, peyke, oya, yemeni, peştamal vb. ile simgelenen Anadolu kültürüne yeni bir sunuş getiriyor. Bu özellikle Almanya'da çalışan BMW, Mercedes, Airbus, Siemens üreten ve artık çağdaş topluma mal olmuş soydaşlarımızın kimliği için, bizim kaygılarımızdan daha önemli. Öznel izlenimim, sergilemeyi izleyenlerin Almanya'daki gastarbeiterler değil de, çoğunlukla Türkiye'yi tanımak isteyen

yabancılar olduğu yönünde. Expo 2000'de kültürümüzü kendimize değil, çağdaş evrene sergiliyorduk. Bu sunuşun amacına eriştiğine inanıyorum.”(Özkan, 2000, ss.54-55).

“Köprü, geçmiş 9000 yıllık geçmişindeki farklı kültürlerin arkasında yatan zengin kültürün sembolize etmektedir. Türkiye'nin tarihini, kültürünü ve tarım zenginliklerini tanıtan sergilemelerin yanı sıra, bilgisayar teknolojileri ve büyük ekranlardaki projeksiyon gösterileri ile Türkiye'nin modern yüzü suyun yüzeyinden yükselmektedir. Işıklar bize Türkiye'nin güneyindeki gün ışığını hatırlatmakta, ve binlerce bitki pavyonun atmosferi içinde yaşamı ve canlılığı hissettirmektedir. Müzikal performans ve mistik kokular ile sergileme beş duyuya da hitap etmektedir.” (Expo kitapçığı, 2000).

Ayrıca yapı Exponun ön plana çıkan alt teması “sürdürülebilirlik” kavramı ile kalıcı olarak tasarlanması, doğaya uyumu her özelliğiyle vurgulaması- de yakın bir ilişki kurmaktadır. Türkiye, tarihinde ilk defa tema ile bu kadar yakından ilişkilendirilmiş, özellikle 2000 Exposunda öne çıkan, ülkenin kültürüne ait ikincil bir alt tema/öykü üzerine oturtulmuş iç mekan sergilemesi kurgulanmıştır. (Yapı 225, 2000: s.) Teknolojinin dijital ortamla örtüştüğü Expoda Türkiye Batı toplumlarına yakın bir seviyede kendini sergilemiş ve teknolojik açıdan geride kalmamıştır.

Yapı 90 sonrası Türkiye'sinde genç kuşak mimarlardan oluşan Murat Tabanlıoğlu genel tasarım anlayışı çerçevesinde şekillendirilmiştir. Murat Tabanlıoğlu'nun mimarlık anlayışı, geçici değerler, moda uymak, gündemde kalmak için çözümler üretmek yerine Modernizm'in kalıcı değerlerini koruyarak, işlevsel, süsleme gerektirmeyen, teknolojiyi en uygun dışavurumları sağlamak üzere kullanan ve teknolojiden, çağdaşıktan, “tasarımcı mimar” olmaktan ödün vermeyen bir çerçeveye oturmaktadır (Özkan, 2002, s.52). Bu anlayış Türk Pavyonunun tasarımında da gözlemlenmektedir:

“Temel tasarım kavramı, ülkenin geçmiş kültür zenginlikleri üzerine her geçen gün geliştirdiği teknoloji ve çağdaş yaşam anlayışını, pavyonu kısıtlı bir süre içinde

ziyaret edenlere, çeşitli ve etkili mesajlarla aktarabilmektir. Günümüz hakim küresel mimarlık eğilimi hafif ve saydam yapımların teknikleri, doğal malzeme ve yüksek teknolojinin birlikte kullanımı ve işlevsel dönüşüm yeteneği ile tanımlanmaktadır. Türkiye Pavyonunun ana tasarım ilkelerini de bu kavramlar oluşturmaktadır. Sırdam, teknolojik bir örtü olan yapı, zengin Anadolu kültürünün sürekliliğini, bir anlamda gelenekselden teknolojiye dönüşümünü simgelemektedir.”

Murat Tabanlıoğlu mimari görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir(Tabanlıoğlu, 2001, kişisel görüşme):

“Bu binanın bugünkü Türkiye diye bir iddiası yok. Neticede bu cam bir bina, dışında ahşap kafesleri var. Öyle bir şey de yok esasında bu İsveç’in binası da olabilir. Ama birtakım simgeler de var. Burada bir “halle” var ve onun içindeki simge önemli. Zaten ben biraz mimar olarak da karşıyım. Bugün eskiye bakıp illa da kubbeli veya S.H.Eldem’in yaptığı gibi bir bina yapmak zorunda değilsin. Tabi ki bir şehrin içindeysen, eski bir yapının yanındaysan onlara uyacaksın. Ama ben yepyeni bir yapı yapıyorsam Osmanlı’nın yaptığı binayı bugüne niye zorlayayım? Siz Osmanlı gibi misiniz? Onların yaşadığı gibi mi yaşıyor sunuz? Farklı yaşıyorsunuz. Bence bu tip şeyler evrensel mimari şeyler.”

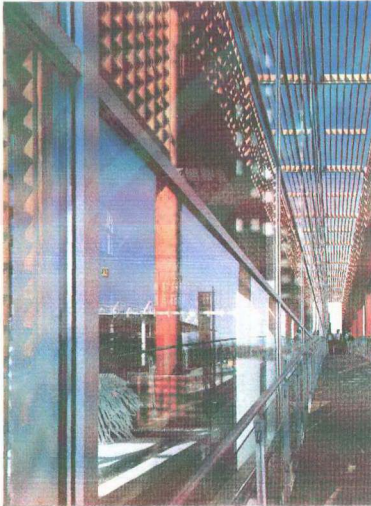
Görüldüğü gibi yapının strüktüründe ve dış kabuğunda kullanılan sistemlerde olduğu kadar sergilemede de teknoloji kullanımı ön plandadır. Yapının kabuğu 2000’li yıllara doğru dünya mimarlığında yaygınlaşan bir söylem olan “evrensel/küresel mimarlık” çizgisini izlemektedir. Sırdamlığın, şeffaflığın ve teknolojinin vurgulandığı yalın bir kabuk içinde Türk kültürüne ve sanatına ilişkin soyutlamalara (simgesel hayat ağacı, lale bahçesi, İznik çinileri gibi) yer verilmiş, Türk kimliği sade bir kabuk içinde yine teknolojiyle desteklenen görsel elemanlar aracılığıyla ifade edilmeye çalışılmıştır. Pavyon Türkiye’nin eski kültür zenginlikleri üzerine her geçen gün geliştirdiği teknoloji anlayışı ve çağdaş yaşam felsefesini çeşitli ve etkili mesajlarla ziyaretçilere sunmayı, zengin Anadolu kültürünün çağdaş anlayışla devamını simgelemeyi amaçlamaktadır (Tabanlıoğlu, 2000). Bina sırdam

ve hafif strüktürü ile modern bir çizgide olmakla birlikte mimarlıktaki yeni dönemin anahtar sözcükleri olan “şeffaflık”, “saydamlık”, “teknoloji”, “sürdürülebilirlik”, “doğal aydınlatma”, “doğal vantilasyon” gibi kullanımları ön plana çıkaran kendine ve mimarına özgü bir dile sahiptir. Genel hatları ile 1958 sergisindeki Türk Pavyonunu anımsattığı söylenmektedir (Domus, 2000). 2000 Hannover Türk Pavyonu da diğer Türk pavyonlarında olduğu gibi, Expolarda Türk kimliğinin diğer toplumlara mimarlık aracılığıyla anlatımına yanıt aramaktadır. Bu cevap Tabanlıoğlu tarafından geleneksel Türk mimarisine simgesel bağlantılar kuran (ahşap dış kafes), ancak çağdaş teknolojilerin kullanıldığı modern ve yalın bir dış kabuk içinde Türk kültürünün yoğun bir biçimde yaşatıldığı iç mekan anlayışı ile aranmıştır.

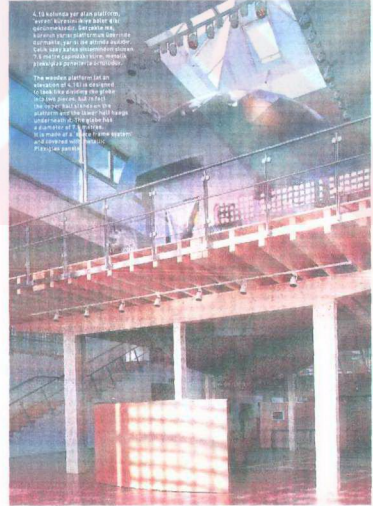




a. Pavyonun Genel Görünüsü

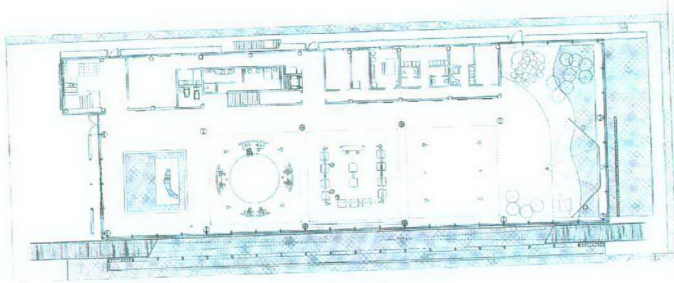


b. Ahsas Köprüsünün Görünümü

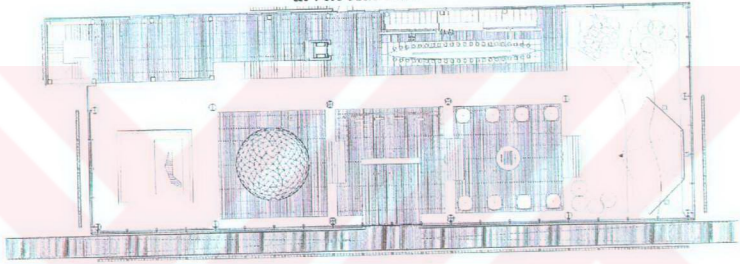


c. İç Mekandaki Küre

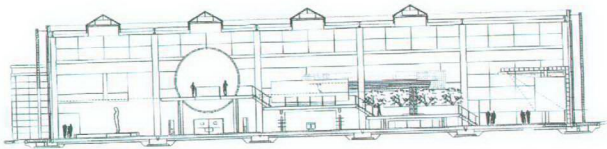
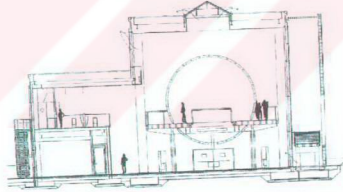
TABLO 4.12.a.-2000 Hanover Expo'su Türk Pavyonundan Görünümler-I



a. Alt Kat Planı



b. Üst Kat Planı

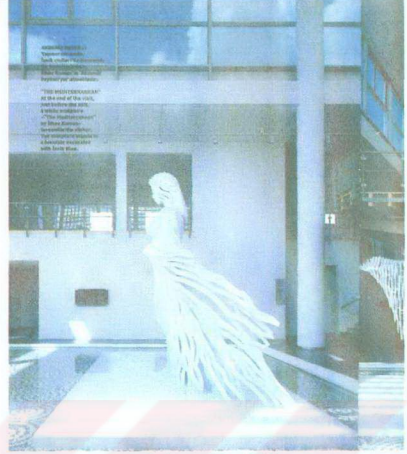


c. Kesitler

TABLO 4.12.b.-2000 Hanover Expo'su Türk Pavyonundan Görünümler-II



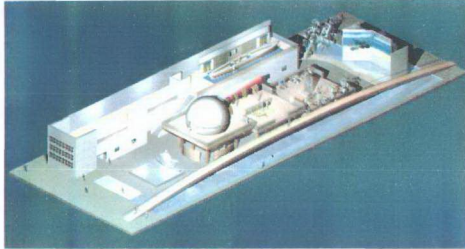
a. Asma Kata Çıkan Merdiven ve Tekne formundaki Restoran



b. Akdeniz Heykeli



c. Giriste. İnsanlarla Nemrut'taki Tanrıların El Sıkışmasını Betimleyen Kalıntılar

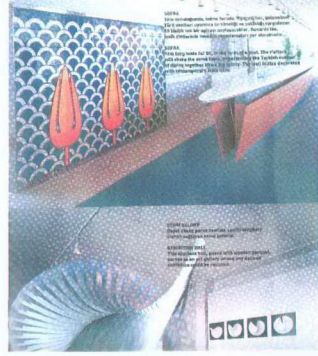


d. İc Perspektif

TABLO 4.12.c.-2000 Hanover Expo'su Türk Pavilyonundan Görünümler-III



a. Yabının Distan Görünümü



b. Kayık Formundaki Restoran ve Sergiden Görünümler



c. Yabının Gece Görünümü



d. Yabının İcinden Görünüm

TABLO 4.12.d.-2000 Hanover Expo'su Türk Pavilyonundan Görünümler-IV

BÖLÜM 5

SONUÇ

5.1. DÜNYA FUARLARININ/EXPOLARIN ÖNEMİ VE MİMARLIK TARİHİNE KATKILARI

Fuarlar tarih öncesi devirlerden itibaren düzenlenen organizasyonlardır. Başlangıçta ürün tanıtma, sergileme ve satış amaçlarıyla yani ticari kaygılarla kurulan fuarlar toplumun sosyal, kültürel, ekonomik yapısının değişimi ve ticaretin gelişimi sonucunda anlamsal ve biçimsel değişimlere uğramışlar, toplumsal yaşantı ile paralel gelişerek çeşitli nitelikler kazanmışlardır. Önceleri büyük pazarlar niteliğinde kurulan fuarlar, tarihsel süreç içinde pazarlardan fuarlara doğru bir dönüşüm geçirmişlerdir.

Erken dönemlerde insan hayatının bir parçası olarak ortaya çıkan fuarlar, eski tarihlerden itibaren ticari ilişkiler nedeniyle düzenlenen organizasyonlar olmalarına rağmen zamanla bu çerçeveyi aşarak, kültürel alışverişin ve iletişimin sürdürdüğü mekanlar olmuşlardır. 17.yüzyılın sonunda şehirlerin gelişmesine paralel olarak fuarların önemi azalmış, ancak aynı dönemde oluşmaya başlayan Sanayi Devriminin etkileriyle fuar organizasyonlarında biçimsel bir dönüşüm meydana gelmiştir. Bu bağlamda fuar olgusunun gelişiminde Sanayi Devrimi bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir.

18.yüzyılda Batı Avrupa'da Aydınlanma düşüncesinde temellenen modernite, sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki bilgi sistemlerinin geleneksel normatif yapısının yıkılmasına neden olmuş, Batı'da modern toplumu oluşturan ve yaklaşık olarak üç

yüzyıllık bir dönemi kapsayan bir süreci başlatmıştır. Sanayi Devrimi öncesi dönemde başlayan bu değişimlere Sanayi Devrimi'nin etkilerinin eklenmesi, tüm dünyada daha önce görülmemiş büyüklükte dönüşümlere yol açmıştır. İlk çağlardan itibaren kentleşme olgusu ile eşzamanlı bir eylem olan sergileme etkinliği; kentleşmenin kapsamının artması, yerel pazar ile sınırlı kalan ekonomik yapının büyümesi, makineyle kitlesel üretimin gerçekleştirilmesi gibi etkenlerle değişime uğramış, en son olarak Sanayi Devriminin getirdiği değişimlerin etkisiyle sergileme anlayışında da değişiklikler olmuş, fuarların uluslararası boyutlara taşınması gereksinimi doğmuştur. Bu bağlamda 18.yüzyılda başlayan dönüşümler ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği değişimlerin bir yansıması şeklinde yeni bir fuar tipi olarak doğan **Dünya Fuarları/Expolar, 19.yüzyılın ortalarında ilk olarak güçlenen İngiltere'nin ekonomik, teknolojik ve sınai gelişmelerini sergileme, üretim fazlası malları için pazar arama ve kendini dünyaya kanıtlama amaçları için bir araç olarak ortaya çıkmışlardır.**

18.yüzyıldan başlayan bir devrimler zincirinin, toplumun sosyal, politik, ekonomik alanlarındaki köklü değişimin dışavurumu ve bu bağlamda modernleşmenin bir alt ürünü olan Dünya Fuarları; küreselleşen bir üretim anlayışının ivmesiyle, zanaatten sanayiye geçiş döneminin çok paylaşımlı ortamlara taşınmasının simgesi olmuşlar, bütün dünya ülkelerini biraraya getirerek ülkelerin kültürden ve üretimden kaynaklanan politik güçlerini sergiledikleri bir etkinliğe dönüşmüşlerdir. İlk olarak 1851 yılında Londra'da düzenlenen uluslararası serginin ardından günümüze kadar farklı büyüklükte bir çok Dünya Fuarı düzenlenmiştir. Tüm diğer fuarlardan bir takım karakteristik özellikleri ile ayrılan Dünya Fuarları/Expolar incelendiğinde farklı alanlarda zengin bir birikime sahip olan ve **dünya tarihini etkileyen önemli organizasyonlar oldukları** görülmektedir.

Düzenlendikleri 1,5 yüzyıllık süreç boyunca, dünyadaki gelişmelerin, teknolojinin, sanatın, mimarinin, sosyal ve kültürel yapının, ekonomik yaşamın aşamalarının birebir yansıdığı, izlenebildiği mekanlar olmuşlardır. Bununla birlikte yeni kavramların ve buluşların ilk kez tanıtıldığı, ilk kez ortaya konan fikirlerin dünyaya hakim olan yeni bir bakış açısının yayılmasına sebep olduğu, her alanda

yeni tekniklerin denendiği, sergilemelerde geleceğe dönük fikirlerin, arayışların yer aldığı Expolar aynı zamanda geleceğin dünyasını yaratan ve ona ait görsel şovlar sunan mekansal organizasyonlar olmuşlardır. Bu bağlamda Expolar tüm dünya kültürlerinin bulunduğu bir odak noktası olarak, dünyadaki gelişmeleri birebir yansıtan bir **vitrine** benzetilebilecekleri gibi, yeni kavramların, yeni fikirlerin dünyaya ilk kez tanıtıldığı bir **yayılma noktası** olarak da değerlendirilebilirler.

Tüm bu süreç içinde düzenlenen Expolar incelendiğinde onları diğer fuarlardan ayıran ve bir bakıma Expoların dünya tarihi için önemini de içinde barındıran “karakteristik özellikleri” kısaca şu şekilde okunmuştur:

- Ticari nitelikte olmamaları
- Geçici fuarlar olmaları
- Her defasında farklı bir ülke tarafından resmi olarak organize edildiklerinden evrensel nitelikte olmaları
- Önceden belirlenmiş ve genellikle dünyanın bakış açısını yönlendiren bir tema üzerine kurulmaları
- Çok büyük kentsel alanlarda kurulmaları
- Kendilerine ev sahipliği yapan toplumları kalkındırmaları
- Tüm dünya ülkeleri için kimliklerini sergilemek ve dünyaya kanıtlamak için fırsat sunmaları
- Toplumlar ve kültürler arasında iletişimi sağlayan forumlar olmaları
- Bireysel deneyimi ve eğitici karakteri ön planda tutan, teknoloji ile desteklenmiş görsel ve dokunsal sergilemeler sunmaları
- Yeni fikirlerin ve buluşların geniş kitlelere tanıtıldığı platformlar olmaları,
- Dönemlerini yansıttıklarından çağlarının tanıkları olmakla birlikte geleceğin dünyasına dair fikirler barındırmaları,
- Tüm tasarım alanlarının detaylandırılmasında ve gelecek deneyimler için altyapı oluşturulmasında rol oynamaları,
- Mimari ve kentsel planlamanın ön plana çıktığı, sergi binalarının kendileri birer sergileme nesnesi haline dönüştüğü fuarlar olmaları,

-Geçici olmaları sebebiyle özellikle mimarlık alanında ve strüktürel anlamda serbest ve tehlikesiz bir deneme alanı, strüktürel sistemler hakkındaki teorileri deneyebilmek ve pratiğe uygulayabilmek için fırsat sunmaları ve bu anlamda geleceğin mimarisini şekillendirir nitelikte olmaları

Bu bağlamda Expolar; belirli periyotlarla uzun süreler için düzenlenen, ticari kaygılar taşımayan, farklı alanlardaki temalarıyla ideolojik mesajlar vererek dünyanın gündemini yönlendiren, toplumsal, ekonomik, kültürel, teknolojik, mimari ve sanatsal alanlardaki yeni anlayışların ve bakış açılarının sergilendiği, ülkelerin kendi kimlikleri hakkında mesajlar verdiği, teknolojiyi ve onun farklı alanlardaki gösterimini kullanarak eğitici bir rol üstlenen, dünyadaki gelişimleri yansıtan ancak her alandaki geleceğe dönük kurgularıyla geleceğin dünyasını şekillendiren, uluslararası fuarlar olarak tanımlanabilir.

Expoların dünya tarihi üzerindeki etkileri çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Expolar dünyanın ekonomik, ticari, toplumsal, kültürel tarihini olduğu kadar sanat ve mimarlık tarihini de ilgilendiren önemli bir etkinlikler paketidir. Bu bağlamda **teknoloji, mimarlık ve kültürel kimlik**, Expoların süreci içinde ön plana çıkan vazgeçilmez bileşenler olmuşlardır. İngiltere, başlangıçta ürünlerini pazarlama ve kendini dünyaya kabul ettirme amaçları yolunda sahip olduğu teknolojiyi araç olarak seçmiştir. Tüm ulusların davetli olduğu bu büyük sergi önemli dönüşümler getirmiş, tüm dünya ülkelerini kendi güçlerini ispat etme konusunda teşvik etmiştir. Bu dönemde kültürler arası iletişimin kısıtlı oluşu, farklı toplumların ve farklı kültürlerin daha önce hiç olmadığı şekilde bir araya geldiği evrensel bir ortam olan bu organizasyonları önemli kılmış, zamanla tüm dünya ülkeleri kimliklerini ve kültürlerini sergilemek, başarılarını ve gelecek hakkındaki fikirlerini yansıtmak, kendilerini dünyaya kanıtlamak için dünya fuarlarını bir fırsat olarak görmüşlerdir. Böyle uluslararası bir rekabet ortamında insanları çekmek adına önkoşul olarak kabul edilen estetik kaygılar ön plana çıkmış, “kimlik” kavramı önem kazanmıştır. Ülkeler varlıklarını kanıtlamak için öncelikle gücün sembolü olan “teknoloji”yi ve buna bağlı olarak “kültürel kimliğin” kalıcı bir taşıyıcısı olan mimarlığı iletim araçları olarak kullanmışlardır. Böylece, “mimarlık”, dünya fuarlarının önemli ve değişmez bir

diğer ögesi olmuştur. Bu nedenle, insanlığın geleceğe ve geçmişe yönelik bakış açılarını içeren, toplumun isteklerini, umutlarını, korkularını yansıtan ve kültürel birikimin kayıtları olan mimarlık ve kentsel tasarım hakkında, Dünya Fuarları oldukça zengin bir birikim sunmaktadır.

Başlangıçta tek bir yapıdan ibaret olan Dünya Fuarları 19.yüzyılın sonlarında geniş bir kentsel alanda organize edilen, bir çok farklı mimarinin yan yana olduğu ve rekreatif peyzaj düzenlemeleri ile çevrili alanlar haline gelmişlerdir. 20.yüzyılda seyahatlerin kolaylaşması, diğer kültürler hakkında bilgilenmenin tek yolunun Dünya Fuarları olmaktan çıkmasıyla ülkelerin mimarilerini birebir Expoya taşımak yerine tematik düzenlemeler, eğlence ve bilgilendirmeyi birarada sunmaya olanak tanıyan mimari ve mekansal düzenlemeler önem kazanmıştır. Bu noktada teknolojinin her alanda getirdiği son olanaklardan yararlanılmış, teknolojinin mimari kabuk ve mekan ile birlikteliğinde ziyaretçilere özellikle görselliğe dayanan sergilemeler sunulmuştur. 20.yüzyılın sonlarına doğru hızla gelişen bilgisayar teknolojisinin ve iletişim olanaklarının etkileriyle, insanlar istedikleri bilgiye kolayca ulaşabildiklerinden expolar farklı kültürleri tanımanın ya da teknolojik gelişmeleri takip etmenin tek yolu olmaktan çıkmıştır. Yenilikleri görmek ya da bir toplumun kültürü ve mimarisi hakkında bilgi edinmek için sürekli düzenlenen ihtisas fuarları, internet, televizyon ve diğer medya araçları yeterli olmaktadır. Bu bağlamda Dünya Fuarları günümüzde ve gelecekte bireysel deneyime yer veren, ziyaretçilerin sadece o anda ve o yerde deneyimleyebileceği, bireylerle birebir ilişkiye giren mekanlar yaratan, düşündürebilen tartışma platformları sunan, eğitici ve eğlendirici, ülke pavyonlarının içerik ve kabuk olarak tek bir mesaj verdiği, yeni bakış açıları sunduğu organizasyonlar olmaları halinde önemlerini yitirmeden devam edebileceklerdir.

5.2. EXPOLARDA TÜRK PAVYONLARININ MİMARİ DEĞERLENDİRİLMESİ

17.yüzyıldan itibaren Avrupa'da oluşmaya başlayan "modernite" dünya toplumları üzerinde dönüştürücü etkiler yaratmış, dünya için eskisinden farklı bir anlayış, zaman, mekan ve varoluş biçimi ortaya çıkarmıştır. 19.yüzyılın ortalarında

modernleşmenin yayılmacı etkileri ivme kazanmış ve merkez olarak tanımlanan Batı Avrupa sınırlarını aşarak Çevre ülkelere ulaşmıştır. Batılı olmayan bu toplumlar kapitalist düzenle girdikleri ekonomik ilişkiler sonucu Batı'ya çevreselleşerek eklemlenmiş ve “modernleşme süreci”ne dahil olmuşlardır. Modernleşme süreci Batılı olmayan toplumlarda Batı'da olduğundan farklı bir bağlamda gelişmiş, Batı'nın geçirdiği temel altyapısal süreçlerin yokluğu nedeniyle, Batı'dan ithal edilerek yaşanan hızlı bir süreç olarak işlemiştir. Batı'daki modernleşme biçiminden farklı olarak Çevre ülkelerinde, siyasi ve kültürel ağırlıklı bir modernleşme biçimi söz konusu olmuş, bu da farklı toplumsal ve kültürel sonuçlar doğurmuştur.

Bu noktada, geleneksel toplum yapısının yıkıldığı, yeni ve modern bir topluma doğru dönüşüm sürecinin başladığı **18.yüzyıl Avrupa'sında modernleşme hareketinin dünya toplumlarının “kültürel kimlik” problemlerinin oluşumuyla yakından ilişkili olduğu** görülmektedir. Batı'nın kapitalist toplumlarıyla rekabet etme mecburiyeti, Çevre ülkelerin geleneksel toplum yapılarının yeni koşullara uyumlandırılmasını bir tür zorunluluk şeklinde dayatmıştır. Batılı olmayan toplumlar modernitenin Batı sınırları dışına yayılmasıyla, Batı'yı kendilerine model olarak çevresinde bir modernleşme süreci yaşamaya başlamışlardır. Bu aşamada Dünya Fuarlarının/Expoların 19.yüzyılın ortalarında yeni ekonomik düzen ve endüstrileşmeyle direkt ilişkili olarak ortaya çıkışı ve farklı toplumları ve farklı kültürleri daha önce hiç olmadığı şekilde bir araya getirmesi “kültürel kimlik” konusunu gündeme getirmiştir. Kùltürler arası karşılaşmada, çelişkili ve eşitsiz bir karşı karşıya gelişin varoluşu, özellikle bir kültürün daha gelişmiş ekonomik ve politik temellere sahip olarak kendi kimliğini baskın olarak tanımlayışı, Batı-dışı ülkelerde “**kültürel kimlik**” sorununun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunun yanı sıra Batılı olmayan toplumların modernleşme politikaları gereği modern toplumun siyasi örgütlenme biçimi olan **ulus devletinin ithali**, ulus-devletin meşrulaştırıcı temelini oluşturacak “**ulusal kültür ve kimliğin**” inşa edilmesi sorununu ön plana çıkarmıştır. Dünya ülkelerini ortak bir platformda buluşturan ve farklılıkların altını çizen Dünya Fuarları, bu dönüşümleri yansıtan mekanlar olmakla birlikte, onları başlatan ve geliştiren bir ortam olarak da değerlendirilebilirler.

Batı-dışı toplumlarda ortaya çıkan “kimlik sorunu” siyasi ve sosyo-ekonomik alanları olduğu kadar, kültürel alanları ve mimarlık alanını da etkilemiştir. Kültürel kimliğin kalıcı taşıyıcılarından biri olan mimarlık disiplini “**kültürel kimliği**” temsil edecek bir ifade aracı olma işlevini yüklenmiştir. Geç modernleşmeye özgü bir problem olan ulusal kimlik arayışları “**evrensel ve ulusal kültürel değerlerin Batılı olmayan bir bağlamda nasıl bir araya getirileceği, milli kimliğin nasıl tanımlanacağı**” sorusu çerçevesinde tarihsel süreç boyunca değişik biçimler almakla birlikte, Batılı olmayan toplumların mimarlık gündemlerinin daima ana ekseninde yer almıştır.

Kültürel kimliğin toplumlar için bu denli önem kazandığı bir dönemde, yoğun bir rekabet ortamının var olduğu Expolarda; ürünler kadar sergi binalarının mimari tasarımı da ayrı bir önem kazanmıştır. Dünya Fuarları, gerek Batılı olmayan toplumların gerekse Batı toplumlarının kültürlerini özellikle mimarlık aracılığıyla ifade etmeye çalıştıkları platformlar olmuşlar, bu bağlamda pavyonların kendileri birer sergileme nesnesi haline dönüşmüştür. Expolardaki mimarlık ürünleri, farklı kültürler arasında iletişimi sağlamışlar, Batılı toplumların modern tavrı ile Batılı olmayan toplumların sanat kavramlarını somut ve evrensel bir platformda ortaya koymuşlar, bu sayede 20.yüzyılın sanatının ve mimarlığının geçirdiği süreçte önemli rol oynamışlardır. Mimarlık disiplininin toplumlar tarafından bir ileti aracı olarak kullanıldığı Expolar incelendiğinde Batı dışı toplumlarla Batılı toplumlar arasındaki farklılıkların özellikle **teknoloji** (yapı üretim teknolojileri), **kimlik** ve **mimari temsiliyet** kavramları aracılığıyla kendini gösterdiği görülmektedir.

Batı ülkeleri, sergi binalarının tasarımında, sanayi üretiminin getirdiği teknolojik devrimin üretimi olan yeni yapı teknolojileri ve bu teknolojilerle gerçekleştirilen mimari ürünlerini sergilerken, Batılı olmayan toplumlar geleneksel mimarlıklarını – çoğu zaman da geleneksel mimarlıklarının Avrupalı algılanışını- yansıtmışlardır. Batılı ülkelerin bir güç gösterisi niteliğinde sergiledikleri teknolojik olanakları karşısında, Çevre ülkelerinin sergileyebilecekleri bir teknolojileri olmayışı, bu ülkelerin sergilemelerinde “**kimlik**” konusunun daha çok altının çizilmesine neden olmuş, ve mimarlık ulusal kimliği yansıtmak adına önem kazanmıştır.

Batı zengin hammadde kaynakları ve pazar olanakları olan Batı dışındaki dünyayı kapitalist düzenin bir parçası haline getirmek, bu toplumlar hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak isteğindedir. Buna ek olarak Avrupa'da şekillenen Oryantalist eğilimler çerçevesinde Batı Doğu'yu kendine göre tanımlamış ve izlediği sömürgeleştirme politikaları doğrultusunda Expolarda diğer kültürlerle kendini bir otorite olarak kabul ettirmek isteğiyle teknolojik ve bilimsel dünyasını sunmuştur. Kendi "gelişmiş dünya"sını sunan Batı karşısında diğer ülkeler ise yerel kültürlerinin bir özeti şeklinde ellerinde var olanları sergilemişlerdir. Bu nedenle Expolarda, Batı toplumlarının gücüne göre sıralanan bir düzenlemeyle, bir çok Batı-dışı toplum – özellikle sömürge toplumlar- Batı'nın üstünlüğünü kabul etmiş, modernleşme politikaları içinde yer alan kültürel kimlik arayışlarını Batının değer yargılarına göre şekillendirmiştir. Bu bağlamda Batı-dışı ülkeler Expolarda ulusal kimliklerini ve onun mimari ifadesini Batı'nın Doğu'yu algıladığı şekliyle temsil etmeye çalışmışlar, tarihlerinde var olan ünlü mimari anıtların birebir kopyalarına yer vermişler, Doğu'nun egzotik ve mistik havasını yansıtan otantik yerleşimler, kostümler ve aktiviteler sergilemişlerdir.

Batı-dışı toplumlar pavyonlarında farklı yaklaşımlar izlemişlerdir. Bazı ülkeler **Batı teknolojilerini eski kültürel formlarına entegre etmişler**, bazıları ise **Batılı formları bölgesel kültürlerine birebir yapııştırarak eski ve yeni arasında bir kopuş sergilemişlerdir**. Bazı ülkeler de **Batının bakış açısına göre kendi kimliklerini değerlendirerek yeniden tanımlamaya çalışmışlardır**. Z.Çelik (1992), Mısır ve Osmanlı toplumlarını son gruba dahil etmektedir. Ayrıca Batı dışı ülkelerin kendi kimliklerini yeniden tanımlamaya çalıştıkları süreç içinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun yaklaşımının diğer Müslüman ülkeler için kılavuz rolü oynadığını belirtmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu sömürgeleşmemiş bir toplum olması nedeniyle, Batının değer yargılarını ve Oryantalist kavrayışını olduğu gibi kabul etmemiştir. Kendini daima Batı'nın bir parçası ve onunla rekabet edebilecek bir güç olarak tanımlamış, kendini Doğu ile Batı arasında bir köprü olarak sunmuş, Osmanlı kültürünün

modernleşme sürecine katılımının altını çizmiş, Osmanlı mimarisinin evrensel kalitesini ve çağdaş mimarlık repertuarında önemli bir yeri olduğunu vurgulamıştır. Bu nedenle sergi yapılarında Batı'nın normlarını birebir almak yerine kendi tarihsel birikimi içinde yorumlayarak kültürel kimliğini tanımlamaya çalışmıştır. 19. yüzyıldaki Dünya Fuarlarının sergi yapılarında, otantik ve pitoresk bir görüntü yaratılmak istenmesi, Oryantalizmin benimsenmesi, sadece Osmanlı sergi yapılarında değil, Batı'nın kendi tanımladığı ve görmek istediği şekilde güdümlendiği tüm Batı-dışı toplumların pavyonlarında mevcuttur. Kahire sokakları, Fas caddeleri gibi mimari kurgular ile Batı özellikle üzerinde denetim sağlayabildiği Doğu ülkelerini kendi çizdiği imajı orada ortaya koymaları için yönlendirmektedir. Osmanlı İmparatorluğu ise güçlü tarihsel birikimi ve sömürge bit toplum olmaması nedenleriyle Batı'nın değer yargılarını kendi süzgecinden geçirmeye çalışmış ancak Batı'nın bir parçası olma arzusuyla ortaya koyduğu mimari ürünlerde etkin bir yaklaşım sergileyememiştir. Bununla birlikte Osmanlı'nın Dünya Fuarlarına katılımı dünyadaki konumunun farkına varması ve kültürel alışveriş yoluyla elde ettiği bilgiler aracılığıyla kimliğini tanımlamaya çalıştığı kültürel bir değişim dönemine girmesi açısından önem taşımaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sergi yapılarında aydın sınıfın ortaya koyduğu "Osmanlılık" ülküsü temelde hep varolmakla birlikte çok farklı çizgilerde mimari ürünler ortaya konmuştur. Bu farklı yaklaşımları dönemin sürekli dalgalanan kaotik yapısına ve yabancı mimarların kişisel etkilerine bağlamak mümkündür. Osmanlı'nın sergi yapılarındaki genel yaklaşımı, geçmişteki ve o günkü önemli anıtsal yapıların birebir kopyalarına yer vermektir. 1867 Paris Evrensel Sergisi'ndeki yapı grubu ve 1873 Viyana Sergisi'ndeki yapılar, Oryentalist konsepte oturmaları ve Osmanlı'yı ve İstanbul'u anımsatan anıtsal kentsel imgelere yer vermeleri nedeniyle temelde benzemektedirler. Ancak 1867'de Batı'nın normları göz önüne alınan bir tasarım varken 1873'te Osmanlı kimliğini ön plana çıkarmak ana hedeftir. 1893 Columbia Sergisi'nde ise yine bir anıta referans vermek çıkış noktası olarak alınmakla birlikte oldukça rasyonalize edilmiş bir yorum yer almaktadır. Ancak bundan sonra yapılan 1900 Paris Evrensel Sergisi'ndeki farklı bölgelere ait üsluplara referans veren yapı

tekrar Oryantalizmin ve Batıdan alınan farklı üsluplara ait formların etkilerini taşımaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonra katılan 1931 Budapeşte Sergisi'ndeki Türk pavyonu, yeni rejimin mimarlık alanındaki kimlik arayışlarını, Osmanlı dönemindeki sergi binaları gibi kontrolsüz, bir çok farklı etkenin birleşmesi sonucunda ortaya çıkmış mimari ürünler yerine Cumhuriyet rejiminin kontrollü işleyişinin ve mimarlık alanındaki otoritesini ortaya koymaktadır. Bunun ardından yapılan 1939 New-York Pavyonu ise II.Ulusal Mimarlık Akımı'nın başlaması ve S.H.Eldem'in kişisel yorumları sonucunda Osmanlı pavyonları ile benzerlikler taşımaktadır.

1950'lere gelindiğinde Amerika'nın Türk toplumu üzerindeki etkilerine paralel olarak mimarlık ortamında yaygınlaşan Uluslararası Üslup, karşılığını 1958 Brüksel Pavyonu'nda da bulmuştur. 1960 sonrasında ise artan iletişim olanakları, dönemin liberal yapısı, mimarlık alanının siyasi paradigmalardan kopmaya başlaması, mimar sayısındaki çoğalma ve her mimarın kendi kişisel görüşleri doğrultusunda hareket etme eğilimleri sonucunda 1964 New-York Pavyonu ve 1970 Osaka Pavyonu mimarların Türk kimliği hakkındaki özgün yorumları çerçevesinde şekillenmiştir. Bu iki pavyon da dönemleri paralelinde, -kısmen de olsa- devletin ideolojik beklentileri sonucu, ek olarak birer sergi yapısı olmaları nedeniyle, işlevsel değerlerinin ötesinde simgesel değerleri ile ön plana çıkmışlardır.

Bu dönemden sonra 1980 sonrasında da farklı yaklaşımların olduğu çoğulcu bir ortam mevcuttur. 1985 Tsukuba Pavyonu Batıdan ülkeye giren postmodern eğilimlerden etkilenmekle birlikte daha çok mimarının kendi özgün tasarım anlayışını yansıtmaktadır. 1992 Sevilla Pavyonu ise dış kabuğu açısından mimari temsiliyet etkisinden uzak, içe dönük bir yaklaşım sergilerken, 1998 Lisbon Pavyonu iç mekan düzenlemesinde Türk tarihine ve sanatına ait yapıtları Exponun teması çerçevesinde mekanla bütünleştirmeye çalışmıştır. 2000 Hanover Pavyonu ise genç kuşak mimarlardan olan Tabanlıoğlu'nun mimari anlayışı çerçevesinde teknolojiyi ön plana çıkartan, yalın ve modern dış kabuk, Türk kültürünü yansıtan zengin iç

mekan kurgusunda şekillendirilmiştir. Tüm bu sonuçlar Tablo 5.1'deki gibi özetlenebilir.



YILI	SERGININ ADI	MIMAR	TEMAYA UYUMU	SERGI İÇİNDEKİ KONUMU	MİMARİ KURGUSU	KİMLİK KONUSUNA YAKLAŞIMI
1851	LONDRA ULUSLARARASI SERGİSİ			Tarihsel birikimlerini, keşif ve buluşlarını, endüstriyel makinelerini sergileyen Batı toplumları karşısında Osmanlı geleneksel el sanatları ürünlerini, tarım ürünlerini ve hammaddelerini sergilemekle yetinmiştir.	Mevcut yapı içinde düzenleme yapıldığından münarı bir kurgu söz konusu değildir.	Osmanlı İmparatorluğu bu dönemde Batıya reformlarını ve saraylarının gelişmekte olduğunu göstermek amaçlıdır. Bunun dışında kendini önceden bekleme bir çerçevede dahilinde tanıtma endişesine sahip değildir.
1867	PARİS EVRENSEL SERGİSİ	Fransız mimar Léon Parvillée ve İtalyan mimar Barbordini		Osmanlı Bölgesi Yapıları, Oryantalistim hakim olduğu genel sergi kurgusu içinde, Oryantalist konseptte tasarlanmış yapılar grubudur.	* Türk mahallesi adı altındaki Osmanlı Bölgesi yapıları, bir cami, bir İstanbul köşkü (Boğaziçi Pavyonu) ve bir hanımandan oluşmaktadır. * Ana kurgu Osmanlı'nın o günkü kültürel ve sosyal yaşantısını sergilemek üzerine kurulmuştur.	* Osmanlı mimarisinin önemli anıtlarının kullanıldığı, Oryantalist konseptte tasarlanan yapılar farklı stillere, dönemlere ve bölgelere ait tarihi referanslar içermektedir. * Dinsel bağlamda tanımlanan "Osmanlı Kimliği" ile örtüştüğü düşünülür, Bah kökenli bir akım olan Oryantalistim benimsenmiştir, simgesel birer obje niteliğindeki yapılar Osmanlı'yı tanıtmak adına mimari anlamda birer İletki ögesi niteliğinde kullanılmıştır. * Avrupa'nın normları ile şekillenen bir akım olan Oryantalistim basitçe alınmış Osmanlı Mimariği'nin prensipleriyle yeniden şekillendirilmiştir.
1873	VİYANA ULUSLARARASI SERGİSİ	İtalyan mimar Montani Efendi		Oryantalist yaklaşımlar, sergi içinde az yoğunlukta olmasına rağmen mevcuttur. Osmanlı yapıları ise temelde Oryantalist konseptte oluşturulmuş ancak daha çok "Osmanlılık" öne çıkarılmaya çalışılmıştır.	* Osmanlı yapıları, III. Ahmet Çeşmesi'nin 1/1 ölçeğindeki replikası olan ana pavyonu, Sultan'ın Hazineyi Pavyonu, Türk Kahvesi, bir Osmanlı evi, bir Boğaziçi yalı, bir hanımın, Türk Çarşısı olarak üzere yedi küçük bina ve çevre düzenlemelerinden oluşmaktadır. * Amaç yöresel gelenekleri tercüme edecek şekilde tamamen "Osmanlı biçiminde" ve "gerçekçi" görünümüne sahip yapılar inşa etmektir. * Daha önce olduğu gibi Osmanlı'nın tarihsel önemi olan anıtların birebir kopyalanması gerçekleştirilmiş, ancak bu sefer ticari struktürlere ve sivil mimari örneklerine de yer verilmiştir.	* Genel konsept Oryantalist çerçevede olmakla birlikte, Batı'dan gelen modellerle uyumlu, onları tamamen reddetmeyen ancak İslam dünyasından izler taşıyan bir mimari sergilenmiştir. * Dönemin yeni revival mimari anlayışının çerçevesinde Batılı tuluftaki eklenmelerden arındırılmış saf bir Osmanlı mimarisine sentezi sunma, Osmanlı'ya aitliği, Osmanlılığı vurgulama, Osmanlı mimarisinin kendi olduğu şekliyle, "Osmanlı biçiminde" ortaya koyma isteği görülmektedir. * Batı eğitilmiş bir perspektifte değerlendirilen, Oryantalist çerçevede şekillendirildiğinden farklı stillerin öğelerine sahip olan pavyonlarda Osmanlı mimarisini yansıtan çok özgün bir yaklaşım gözlenmektedir.
1893	COLUMBIA DÜNYA FUARI	Chicago'lu mimar J.A.Tham olduğu zannedilmekte		Tamamen neo-klasik tarzda yapıların yer aldığı bir sergide Türk Köyü'nün içindeki Osmanlı ana sergi pavyonu, modern sayılabilecek rasyonelleştirilmiş bir yapıdır.	* Sergi pavyonlarının mimarisinde önceki dönemlere göre bir sadeleşme gözlenmektedir. * Kurulan Türk Köyü içinde, bir cami, bir pavyon, Mısır Çarşısı benzeri bir kapalı çarşı, bir restoran, bir Türk tiyatrosu ve büro olarak kullanılan evler yer almaktadır.	*Yapılar Batı'dan alınan taklit öğelerden arındırılmış, tarihsel birikimin biçimsel ve dekoratif prensipleri yorumlanarak yapılmıştır. Bu bağlamda Osmanlı kültürünü vurgulamaya isteği gözlenmektedir.
1900	PARİS EVRENSEL SERGİSİ	Fransız mimar Adrien René Dubuisson		Farklı ülkelerin ve sömürgelerin mimarisini yansıtan köylerin ve sokakların kurulduğu, yerel kültürleri yansıtan ülke pavyonlarının yer aldığı sergide Osmanlı Pavyonu elektirik bir mimari tarza sahiptir.	* Tek bir pavyon gerçekleştirilmiştir. * Daha önceki sergi pavyonlarından farklı olarak geleneksel mimari anıtların direkt kopyalarına yer verilmemiş, yeni bir Neo-İslamic stil yaratılmaya çalışılmıştır.	*Kökende yine Oryantalist eğilimler taşıyan, "camii" teması üzerine kurulu, Osmanlı'yı değil, farklı dönem ve bölgelerin İslam mimarisine ait öğelerden kurulu bir potboni sunan elektirik tarzı yapılmıştır.
1931	BUDAPEŞTE ULUSLARARASI SERGİSİ	Sedad Hakkı Eldem			* Pavyon, 30'lu yıllarda Türk mimarları arasında kabul görmüş, -yalın bir mimari, fonksiyonel planlama anlayışı içinde dönemin karakteristiği olan ortogonal -ağın ve köşeli geometrik formlarla elde edilen-prizmatik kütle düzeni ve düz çatı kullanımı,yalın cephelerde geniş cam yüzeyler, kesintisiz yatay bant pencereler gibi- modernist çizgilerin izlerini ve modern biçimler repertuarına ait elemanları taşımaktadır.	*Türkiye Cumhuriyeti devletinin istekleri üzerine, Osmanlı/İslam geçmişinden tam anlamıyla kopan, İslam/Doğu kökenli kültürel öğelerden arındırılmış, Cumhuriyet'in "çağdaş uygarlık seviyesine erişmek" yolundaki başarısının göstergesi olması yönünde tasarlanmıştır. *Kurulan yeni Türk devletinin mimarlığa yüklediği bir görev olarak, Türk devrimini yansıtmak için, çağdaş ve seküler bir kimlik arayışının varlığı, modernizm ile kurulmak istene kimliği yansıtmaya cabaları görülmektedir. *Osmanlı dönemindeki sergi binaları gibi bir çok farklı etkenin birleşmesi sonucunda ortaya çıkmış olan bir ürün değil, Cumhuriyet rejiminin kontrollü işleyişinin ve mimarlık alanındaki otoritesinin göstergesi sonucunda modern anlayış çerçevesinde ortaya konmuş bir yapıdır.
1939-1940	NEW-YORK DÜNYA FUARI	Sedad Hakkı Eldem	Dış görünüş açısından tersine geçmişe dönük referanslar taşımakla birlikte, iç mekan kurgusunda Türk modernleşmesinin geleceğe dönük yapısı vurgulanmıştır.	"Geleceğin dünyasını kurmak" temalı, tüm ülkelerin geleceğe dönük, modern mimariyi ağırlıklı, futuristik yaklaşımlar ve yeni struktürlere denediği sergide Türk Pavyonu geçmişe referans veren bir mimariye sahiptir.	* Türk pavyonu ve Türk çeşmesi olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. * Pavyon, Eldem'in fikirleri doğrultusunda şekillenen II.Uluslararası Akımların kilit yapılarından biridir. Geleneksel avlulu plan şeması, geniş saçakları, geleneksel yapı malzemelerinin kullanımı ile millî mimarisinin yeni görsel ve mekânsal kodlarını taşımaktadır. *Konut prototipi kabul ettiği, eski şuarların İsvofedi elemanları olan Türk Çeşmesi, renkli çinileri, İstanbul'daki önemli anıtsal mimarlık ürünlerinin maketlerine yer verilmesi gibi yaklaşımları ile Osmanlı dönemi pavyonları ile benzerlikler taşımaktadır.	*Genel mimari görünümü açısından "mülli kimlik" arayışlarını, II.Uluslararası Akımı bağlamında ancak geçmişe dönük referanslarla tanımlanmaya çalışılmasına rağmen, iç mekan sergilemesinin kurgusunda Türk modernleşmesinin geleceğe dönük karakteri vurgulanmaktadır.
1958	BRÜKSEL DÜNYA FUARI	Utat İzgi, Muhlis Türkmen, İhan Türeğin ve Hamdi Şensoy		Enternasyonal Stil'in hakim olduğu sergide yapının mimarisi de aynı tarzdaır	* Pavyon, sergi salonu ve restoran-kahve olmak üzere, dikdörtgen prizma formundaki iki ayrı kitleden oluşmaktadır. * Yapım sistemi olarak, yapıldığı yıllarda Türkiye için yeni bir sistem olan söküklüp takılabilir prefabrike çelik elemanlardan oluşan bir struktür seçilmiştir. * Kare ve dikdörtgen geometrik formların kullanımı, yatay olarak konumlandırılmış prizmatik kütleler, ince metal çerçevelere taşınan giydürme cephe kullanımı, hafiflik hislerinin vurgulanması ile dönem mimarlığında hakim olan Yeni Uluslararası Üslubun izlerini ve Mies Van der Rohe'un etkilerini taşımaktadır. * Pavyonun kurgusunda "Sanatların Sentezi" tema olarak seçilmiştir.	* Dönemin Türkiye'sinde her ne kadar somut bir kimlik arayışı gözlenmemekte ise de sergi yapısı olması nedeniyle Türkiye'nin tanıtma arzusunun göstergesidir. Aşşap kafesler ve dekoratif panolar gibi öğelerin yapıya entegre edilmesi "kimlik" endişesini göstermektedir. **"Türk kimliği", rasyonalist ve sade bir mimarlık anlayışı çerçevesinde, sanatsal elemanların mimari öğeler olarak kullanılması yolu ile Türk sanatını ve kültürünü sergileyerek ifade edilmişe çalışılmıştır. *Mimarlık yaklaşımını siyasal paradigmatlardan bağımsız, mimar grubunun Türk kültürünü bireysel yorumlayış şekilleriyle ve o yıllarda mimarlığa hakim olan Uluslararası Üsluptan etkilenmeleri ile ilgilidir.
1964-1965	NEW-YORK DÜNYA FUARI	Ruşen Dora ve Ünal Demiraslan	Tasarım felsefesi fişarın insan odaklı temasını "Anadolu insanı ve Anadolu yaşam felsefesinde yer alan birlik, bütünlük" kavramlarını irdeleyerek işlemeye çalışılmıştır.	Pavyon son anda Türkiye'nin kabimaktan vazgeçmesi nedeniyle uygulanamamıştır.	* Pavyon,Bir meydanı çevreleyen farklı birimlerin oluşturduğu parçalı bir kütle etkisine sahip, hafif ve uçan bir struktürün arınsatan bir kompleksir. *1960 döneminin çoğuluca mimari ortamı içinde marxist tavırların etkilerini yansıtır nitelikte irasyonel bir yaklaşımla tasarlanmıştır. * yapıda dönem in çesitli mimari eğilimlerinden biri olan çok parçalı plan tipolojisinin özellikleri olan, prizmatik kütleler kendi geometriğinde ayırntı, soyut bir geometrik kompozisyon, üçüncü boyutta kılıçılmış prizmalar, parçalı ve süprizli hacim-mekan etkilerinin elde edilmesi, blokların birleşimleriyle plastik sonuçlar elde edilmesi, insan ölçeğine uyum, araziye yayılım, alçak yapılar, iç ve dış avlu kullanımı gözlenmektedir. *Proje için arafikri mimarı kişisel görüşleri nedeniyle "eski Türk sokakı, Anadolu sokakı", "orta mekân", mahallesi ve ev geleneği felsefesini yansıtmak" üzerine kurılmaya çalışılmıştır.	*Mimar temsil yette biçimsel öğelere, mimari stillere basırmak yerine Türk yaşamını ve kültürünü yansıtmak gerektiğine inanan mimarı, Türk kimliğini kendi yorumladığı şekliyle mimari olarak ifade etme arzusu ve kişisel görüşleri yapının şekillenmesindeki temel etkidir. **"Orta mekân" Türk kültürünü yansıtan bir öge olarak görülmüş, yapı mimari anlamda bir "bina" olmaktan çok Türk insanının yaşantısının birer ortaya konduğu "canlı bir kompleks" olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda tasarımı, dönemin irasyonel etkilerini taşımakla birlikte bölgesel/geleneksel değerleri ön plana çıkaran bir kurgudur.
1970	OSAKA EXPOSU	Ragıp Buluç ve Ressam Orhan Peker		Türkiye-İran-Pakistan Bölgesel Kalkınma Teşkilatı pavyonunda yer alan bir iç mekân düzenlemesi	*Türkiye'nin bir kültürel merkez olduğunun ifade etmeye çalışan ve hakkında sınırlı bilgi bulunan projede, orta mekânın üstünü örtün bir kubbe bulunmaktadır.	
1985	TSUKUBA EXPOSU	Ragıp Buluç	Teması "Konut ve Çevresi: Eyedeki İnsan için Bütüm ve Teknoloji" olan aşın teknolojik yapıları, karmaşık bir dokümanı var olduğu ve sanatın geri plana itildiği bir sergide "Asya ile Avrupa, geçmişle gelecek arasında bir köprü kurmak" temalı pavyon sanat ile teknolojiyi birleştirme, ikisinin de orijinde bir bütüm olduğunu göstermeye çalışılmıştır.	Mevcut bir sergi yapısı içinde iç mekân düzenlemesi	* Pavyon bir mimari kabuk olmamakta birlikte, iç mekân kurgusunun arka planında 1980 sonrasında yaygınlaşan postmodern ve rejonalist-bağlamsal bir söylemin varlığı gözlenmektedir. Ancak bu söylem tasarımı mimarı kişisel fikirleri doğrultusunda şekillendirilmiş, biçimsel öğelere simgesel düzeyde yer verilmiş, iç mekân günün anlayışı ve teknolojisinden yararlanılarak düzenlenmiştir.	*Türk kimliği, teknolojiden de yararlanılarak, geleneksel Türk kültürünün sanatsal yönünü ön plana çıkararak tanımlanmaya çalışılmıştır.
1992	SEVİLLA EXPOSU	C.İlder Tokcan, Ömer Tokcan, I.Hulusi Gönül		Yüksek hava sıcaklığı nedeniyle gölgeli, serin ve nem içeren mekânlar yaratmanın ön planda tutulduğu, bu nedenle su elemanı, yeşillendirme ve gölge veren formlara sık sık yer verilen Expoda pavyon yoğun olarak betonarme kütleli ile masif görünümü ile dikkat çekmiştir.	* "Yeşil mimari" konseptinde tasarlanmıştır. * Farklı kotalarda yer alan açık, yarı-açık, kapalı mekânların kompozisyonlarından oluşmaktadır. Kapalı mekânlar bahçenin altında diktirilmiştir. * Genel tasarım yaklaşımı açısından insan ölçeğine saygılı ve çevreye uyumlu, hümanist tutumda ancak plan tasarımındaki denge ve mekân akışkanlığı üçüncü boyutta yansıtmamıştır.	* Türk kimliği mimarı kabuğun tasarımıdan çok iç mekânı sergileyecek öğelerde vurgulanmaya çalışılmış, bu nedenle diğer pavyonlar yanında etkisiz kalımı ve kendini gösterememiştir.
1998	LİSBOA EXPOSU	Ragıp Buluç	"Okyanuslar: Geleceğe Bir Miras" temalı sergide "Türkiye'nin son derece geniş kültüre sahip bir Avrupa ülkesi olduğu" teması işlenmiş, Türkiye'nin okyanuslarla doğrudan bir ilişkisi olmasına rağmen, üç tarafı denizlerle çevrili bir ülke olduğu, denizlerle ilişkisi, denizlerin geçmişte ve bugün nasıl kullanıldığı anlatılmaya çalışılmıştır.	Mevcut bir sergi yapısı içinde iç mekân düzenlemesi	* Keskin hatlara sahip ana mekânın içinde dairesel hatlara sahip bir kurgu geliştirilmiştir. * İç mekân, fiberoptik kubbe, duvar, tavan ve zemin kaplamaları, projeksiyon ve film gösterileri, yansımalar ve aydınlatma ile aynı mesajı vermeye çalışan bir bütüm olarak tasarlanmıştır. * İç mekândaki öğeler mimarı tarafından birer mimari unsur olarak değerlendirilmiş, ne oldukları ve niteliğinden öte bir araya gelmeleri önemsermiştir.	* Mimar, Türk kimliğini, teknolojiden yararlanılarak ve günün çağdaş şartlarını reddetmeden yansıtmaya ve geleneksel Türk kültürünü sembolik bir mekân algısı oluşturarak soyut bir yaklaşımla ortaya koymaya çalışmıştır.
2000	HANOVER EXPOSU	Murat Tabanlıoğlu	"İnsan-doğa-teknoloji: yeni bir dünya oluşturuyor" temalı Expoda pavyonun iç mekânında yer alan sergi konsepti Expo teması ile ilişkili olarak "doğa ile insanın, doğu ile batının el sıkıştığı ülke Türkiye" fikri çerçevesinde şekillendirilmiştir. Bu bağlamda Nemrut Dağı efsanesi çerçevesinde kurulan bir iç sergileme mevcuttur.	* Pavyon, ülkelerin kendilerini farklı yaklaşımlarla sergilediği Expo içinde kendi özgün yorumunu, teknolojiyi ve çağdaşlığı ön plana çıkaran, modern ve yalın bir dille sahiptir. * Teknolojinin dijital ortamla örtüşüğü Expoda Türkiye Bah toplamlarına yakın bir seviyede kendini sergilemiş ve teknolojik açıdan geride kalmamıştır.	* Çelik ve camdan oluşan hafif ve saydam bir konstrüksiyonun üstü, doğal bir malzeme olan aşşap kafes ile kaplanmıştır. *Pavyon Türkiye'nin eski kültür zenginlikleri üzerine her geçen gün geliştirdiği teknoloji anlayışı ve çağdaş yaşam felsefesini çeşitli ve etkili mesajlarla ziyaretçilere sunmayı, zengin Anadolu kültürünün çağdaş anlayışla devamını simgilemeyi amaçlamaktadır. * Bina saydam ve hafif struktürü ile modern bir çizimde olmakla birlikte mimarlıkta yeni dönemin araştırmacı sözcükleri olan "şeffaflık", "saydamlık", "teknoloji", "sürdürülebilirlik", "doğal aydınlatma", "doğal vantilyasyon" gibi kullanılan ön plana çıkaran kendine ve mimarına özgü bir dille sahiptir.	*Yapının kabuğu 2000'li yıllara doğru dünya mimarlığında yaygınlaşan bir söylem olan "evrensel/küresel mimarlık" çizgisini izlemektedir. Dış kabukta aşşap kafes, Türk evindeki kafeslemelere atıfta bulunmakta; yapıtı üç tarafını çevreleyen su, Türkiye'nin üç tarafı denizlerle çevrili bir yarımada olduğunu, aşşap köprü ise Türkiye'nin Doğu ile Batı'yı bağlayan bir köprü olduğunu simgilemektedir. Bu referanslara rağmen sade, saydamlık, şeffaflığın ve teknolojinin vurgulandığı yalın dış kabuğun içinde, Türk kültürüne ve sanata ilişkin soyutlamaları (simgesel hayat ağacı, lüle bahçesi, İznik çinileri gibi) yer verilmiş, Türk kimliği sade bir kabuk içinde yine teknolojiyle desteklenen görsel elemanlar aracılığıyla ifade edilmişe çalışılmıştır. *Türk kimliğinin mimarlık aracılığıyla nasıl anlatılacağına yaratıcı mimar tarafından geleneksel Türk mimarisine simgesel bağlantılar kurulan (aşşap dış kafes), ancak çağdaş teknolojilerin kullanıldığı modern ve yalın bir dış kabuk içinde Türk kültürünün yoğun bir biçimde yaşatıldığı iç mekân anlayışı ile aranmıştır.

Genel olarak bakıldığında tüm Türk Pavyonları düzenledikleri dönemin siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel yaklaşımlarıyla yakından ilişkilidir ve mimari ortamında var olan eğilimleriyle birebir örtüşmektedir. Türk mimarlık tarihi üzerinde yapılacak olan araştırmalarda, farklı dönemlerin mimari ortamlarının, toplumsal ve politik arka planlarına bağlı olarak incelenmesinde ya da dönem kıyaslamalarında, Expolardaki Türk Pavyonları göz ardı edilmemesi gereken örneklerdir. Bu bağlamda Türk Pavyonları Türk mimarlık tarihi üzerindeki incelemelerde, farklı dönemlerin mimarlık ortamlarının detaylı araştırmalarında tekrar konu olabilirler. Bunların dışında Expolar içerdikleri zengin mimari birikimle bir çok açıdan araştırma konusu olmaya açıktır. Genel tasarım ilkeleri, kentsel tasarımdaki rolleri, çevre düzenlemeleri, mimari aydınlatmalar ve peyzaj tasarımları, bugüne kadar inşa edilmiş yapıların strüktürel gelişimleri, malzeme kullanımı, tema alanlarının ve pavyonlarının mimarisi, ülke pavyonlarında izlenen farklı yaklaşımlar ve tasarım kriterleri gibi konular potansiyel araştırma alanlarıdır.

KAYNAKLAR

- Adam, M. (1984). Modern Mimarlık Üstüne Marmara Adası Tartışmaları. Mimarlık, 1984/11, ss.20-23.
- Akcan, E. (1996), Kimlik Meşruiyet Etik. Ankara: TMMOB. Mimarlığımızda Kimlik-Yer İlişkisi ve İçerik Sorunu
- Alsaç, Ü. (1991), İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi. Arkitekt, 10, ss.42-47.
- Arguner, Ş. (2000), 11 Tema Gelecek Öngörüsü. Domus, 6, ss.97- 101.
- Aru, K.A. (1970). Expo 64-65 New York Expo 67 Montreal Expo 70 Osaka'nın Dünyanın Geleceği İçin Düşündürdükleri. Mimarlık, 84, ss.32-36.
- Asatekin G. & Balamir, A. (1991). Ulusal Kimlik Sorusu Üzerine Karşıt Düşünceler ve Konut Mimarisi. ODTÜ MDF, ss.73-84.
- Auerbach, J.A. (1999). The Great Exhibition of 1851: A Nation On Display. Londra: Yale Univesity.
- Balamir, A. & Asatekin G. (1991). Ulusal Kimlik Sorusu Üzerine Karşıt Düşünceler ve Konut Mimarisi. ODTÜ MDF, ss.73-84.
- Balkan, E. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayınları.
- Barillari, D. & Godoli, E. (1997). İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları. İstanbul: Yem Yayınları.

- Barker, R. & Beckman, R. (Eds.). (1939). New Yrok World's Fair Official Guide Book. New York: Exposition Publications.
- Batur, A. (1984a). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi. Cilt:4. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, A. (1984b). Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Cilt:4. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, A. (1990). 75 Yılda Kent ve Mimarlık. Y.Sey (Ed.), 1925 Dönemi Türk Mimarlığı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. ss.84-91.
- Batur, A. (1992). Batı'nın Yarattığı Doğu: Oryantalizm. Arradamento Dekorasyon, 1992/9, ss.84-91.
- Batur, A. (2000). 19.Yüzyıl Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Yapıları, Yapı, 225, ss.67-70.
- Batur, A. (2001). Milli Olarak Adlandırılan Mimari Eğilimler. Mimarlık, 298, ss.42-46.
- Beckman, R.& Barker, R. (Eds.). (1939). New York World's Fair Official Guide Book. New York: Exposition Publications.
- Bektaş, C. (1970). Expo 70'den Bir İki İzlenim. Mimarlık, 84, ss.37-41.
- Belge, M. (1984). Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Cilt:1. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benevelo, L. (1981). Modern Mimarlığın Tarihi. Birinci Cilt. İstanbul: Çevre Yayınları. (Orijinal baskı 1960).

Bilgin, İ. (1998). Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme.

Blanc, A.& Mc Evoy, M. & Plank, R.(Eds.). (1993). Architecture and Construction in Steel. Great Britain: University Press Cambridge.

Bozdoğan, S. & Yenal, E. & Özkan, S. (Eds). (1987), Sedad Hakkı Eldem, Architect in Turkey, Singapore: Cocept Media.

Bozdoğan, S. (2002). Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür. (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Braithwaite, D. (1968). Fairground Architecture. London: Frederick A. Praeger Publishers.

Buluç, R. (2001, Eylül). (Kişisel Görüşme).

Çam, K.N. (2000a). Expo 2000 Hanover. Yapı, 225, ss.73-86.

Çam, K.N. (2000b). Expo 2000 Hanover Dünya Fuarı. Yapı, 226, ss.69-73.

Çelik, Z. (1992). Displaying The Orient, Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.

Çiğdem, A. (2002). Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık. Cilt:3. U. Kocabaşoğlu (Ed.), "Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkaldığı- Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon. İstanbul: İletişim Yayınları, ss.68-81.

Çimen, B. (2000). Expo 2000 Hanover Dünya Fuarı. Mimarlık, 295, ss.67-68.

Deren, S. (2002). Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık. Cilt:3. U. Kocabaşoğlu (Ed.), Kültürel Batılılaşma. İstanbul: İletişim Yayınları, ss.382-402.

Doğan, <http://www.dicle.edu.tr/dictur/suryayin/khuka/cmkm.htm>.

Duben, İ.A. (1987). Osman Hamdi ve Orientalism. Tarih ve Toplum, ss.283-290.

Erdoğan, M. A. (1999). Ondokuzuncu Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Hafta Pazarları ve Panayırılar. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Erzen, J.N.(1990). Fonksiyonun Estetik Tanımı Amaçlayan Bir Mimari ve Ragıp Buluç. Mimarlık Dekorasyon, 1990/5, ss.46-63.

Erzen, J.N.(1994, Aralık). Ragıp Buluç: Yapı ve Sanat. Arredamento Mimarlık, 65., ss.69-71.

Expo Guide- the Country Pavilions. (1998). The Portuguese Review. s.12

Findley, C.V. (1999). Ahmed Mithat Efendi Avrupa'da.(Çev: A. Anadol). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (Orjinal basım:1998).

Findling, J.E. (1990). Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions 1851-1988. New York: Greenwood Press.

Fowler, A. (1991). World's Fairs and Expos. Chicago: Childrens Press.

Germaner, S. (1991).Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları. Tarih ve Toplum, 289, ss.33-40.

Giedion, S. (1967). Space, Time&Architecture- The Growth of a New Tradition. Cambridge: Harward University Press.

Giedion, S. (1995). Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete. Canada: The Getty Center for The History of Art and The Humanities.

- Godoli, E. & Barillari, D. (1997). İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları. İstanbul: Yem Yayınları.
- Göle, N. (1998, Şubat, Mart, Nisan). Batı-Dışı modernlik Üzerine Bir İlk Desen. Doğu-Batı, 2, ss.57-64.
- Göle, N. (2002). Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık. Cilt:3. U. Kocabaşoğlu (Ed.), Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine. İstanbul: İletişim yayınları, ss.68-81.
- Gönül, H. (2001, Eylül). (Kişisel Görüşme).
- Greenhalgh, P. (1988). Ephemeral Vistas The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939. Manchester: Manchester University Press.
- Günyol, V. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Cilt:1. İstanbul: İletişim Yayınları.-Batılılaşma-
- Gür, Ş.Ö. (1998). Güzel Olisipo ya da Expo’98. Yapı, 203, ss.87-96.
- Gürel, S. (1970). Geleceği Amaçlayan Mimari ve Uluslararası Sergi Organizasyonları. Mimarlık, 84, ss.25-31.
- Güzer A. (1994), Fildişi Kuleden Atakule’ye “mitos”. Arredamento Mimarlık., 65, 1994/12, ss.72-73.
- Güzer, A. (1996), Türkiye Mimarlar Haritası. Mimarlık, 272, ss.44-47.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Hasol, D. (1985). Expo 85 ve Japonya’dan İzlenimler. Yapı,45, ss.25

- Hasol, D. (1998). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü (7th ed.). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Heller, A. (1999). World's Fairs And The End Of Progress: An Insider's View. California: Worlds Fair Publisher.
- İlyasoğlu, E. (2000). Sanayi Devrimi, Amerika'nın Uyanışı. <http://www.netyorum.com>.
- Jeanniere, A. (1993). Modernite Nedir?. Birikim, 1993/8, ss.79-83.
- Kadioğlu, A. (1997). Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik. N.Bilgin (Ed.), Cumhuriyet'in Kuruluş Yıllarında Türk Milliyetçiliğinin Çelişkisi ve Seçkinlerin Tavrı
- Kahvecioğlu, H.L. (1991). 1980 Sonrası 2000 Öncesi Türk Mimarlığı Üzerine. Mimarlık Dekorasyon, 9, ss.122.123.
- Kaya, N. (1995). A Design Proposal For Izmir Universal Exposition Project In The Context Of Urban Design. İzmir: Fen Bilimleri Enstitüsü. (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi).
- Kazmaoğlu, M. & Tanyeli, U. (1986). 1980'li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış. Mimarlık, 1986/2, ss.31-48.
- Kızılelma, C. (1992), Expo'92: Bir Dünya Fuarının Mimari Anatomisi. Arradamento Dekorasyon, 39, 1992/7-8, ss.90-96.
- Kocagöz, Ş. (1992). Expo'92, Sevilla'nın Ardından. Mimarlık, 250, ss.71-72.
- Kona, G.G. (1997). Batı'da Aydınlanma Doğu'da Batılılaşma. Ankara: Yansıma Yayınları.

- Kortan, E. (1971). Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1950-1960 : XX. Yüzyılın Başından 1950'ye Kadar Olan Sürede Modern Mimarlığın Dünyadaki ve Türkiye'deki Gelişmesiyle Birlikte. Ankara: Odtü Yayınları.
- Kortan, E. (1974). Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-1970. Ankara: Odtü Yayınları.
- Köker, L. (1995). Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurtoğlu, F. (1992). Türk Bayrağı ve Ayyıldız. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Larrain, J. (1993). İdeoloji ve Kültürel Kimlik. (Çev: Neşe Nur Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Luckhurst, K.W. (1951). The Story Of Exhibitions. Londra: The Studio Publications.
- Madran, B. (2000a, Ağustos). Bir Küresel İletişim Ortamı Olarak Dünya Fuarları. Domus, 6, ss.68-73.
- Madran, B. (2000b, Ağustos). 19.Yüzyılda Evrensel Sergiler. Yapı, 225, ss.56-66.
- Madran, B. (2000c, Eylül). 20.Yüzyılda Evrensel Sergiler. Yapı, 226, ss.57-68.
- Madran, B. (2000d). "Expo'58 Pavyonu Sanatların Senteziydi". (Utarit İzgi ile söyleşi). Domus, 6, ss.75-77.
- Maro, İ. (2000a). "1964'te Kaçan Fırsat". (Ruşen Dora ile söyleşi). Domus, 6, ss.78-81.

- Maro, İ. (2000b). “Kendi Kültürümüzün Mimarisini Yaratmalıyız”. (Ragıp Buluç ile söyleşi). Domus, 6, ss.82-86.
- Mattie, E. (1998). World’s Fairs. USA: Princeton Architectural Press
- Mc Evoy, M. & Blanc, A.& Plank, R.(Eds.). (1993). Architecture and Construction in Steel. Great Britain: University Press Cambridge.
- Mesut, S. (2000). 1923-1980 Yılları Arasında Türk Mimarlığının Gelişimi. İzmir: Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Ortaylı, İ. (1984). Batılılaşma Sorunu, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi. Cilt:1. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1999). “Osmanlı Kimliği”. Cogito, 19, ss.77-85.
- Özbay, H., Korucuoğlu, T. (1992). Expo’92 Dünya Sergisi Türkiye Pavyonu Mimari Proje Yarışması. Mimarlık, 1989/5, ss.70-80.
- Özer, D.N. (2000). Expo 2000 Tematik Sergiler. Yapı, 226, ss.76-87.
- Özkan, S. & Yenal, E. & Bozdoğan, S. (Eds.). (1987), Sedad Hakkı Eldem, Architect in Turkey, Singapore: Cocept Media.
- Özkan, S. (2001). Hanover 2000 Expo Bitti Mi?. Arradamento Mimarlık, 2001/01, ss.52-57.
- Özkan, S. (2002), Yeni Çağdaşlık ve Murat Tabanlıoğlu. Arradamento Mimarlık, 151, ss.51-53.
- Öztürk, A.O. (1992). Yüzyılın “Fiesta”sı: Expo’92 Sevilla. Yapı, 125, ss. 70-81.

- Pevsner, N. (1997). A History of Building Types. USA: Princeton University Press.
- Plank, R. & Blanc, A.& Mc Evoy, M. (Eds.). (1993). Architecture and Construction in Steel. Great Britain: University Press Cambridge.
- Roth, M. (2000). Gelecek, Fikirlerden Oluşur. Yapı, 226, ss.74-75.
- Rydell, W.R. (1993). World Of fairs The Century-of-Progress Expositions. Chicago: The University of Chicago Press.
- Savaş, A. (2000). Expo 2000 Hanover. XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 3, ss.124-147.
- Sayar, Y. (1998). The Impact of Architectural Design Competitions In Evaluation Of Architectural Design Trends For a Secular Identity 1933-1950. İzmir: Fen Bilimleri Enstitüsü. (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi).
- Sümer, F. (1985). Yabanlu Pazarı-Selçuklular Devrinde Milletlerarası Büyük Bir Fuar. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Şen, Ö. (1996). Osmanlı Panayırları (18.-19.yüzyıl). İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Şener, E. (1971, Ağustos). Fuarların Tarihi ve İzmir fuarı. Hayat Tarih Mecmuası, 7, ss. 54-59.
- Şener, M.S. (1991). 1990-2090. Mimarlık Dekorasyon, 9, ss.120-121.
- Şengün, H.T. (1999). Çağdaş Türk Mimarlığında Aidiyet Sorunu. İstanbul: Fen Bilimleri Enstitüsü. (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi).
- Şenyapılı (1988, Ocak). Çağdaş Gelenekçi. Gökkuşaklı, ..., ss.12-13. (Ragıp Buluç kişisel arşivindedir).

Tabanlıoğlu Mimarlık ve Danışmanlık. (2000). Hanover Expo 2000 Türkiye Pavyonu. Yapı, 225, ss. 87-94.

Tabanlıoğlu Mimarlık ve Danışmanlık. (2000). İnsanlık İçin Evrensel Bir Cümle. Domus, 6, ss. 117-125.

Tabanlıoğlu, M. (2001, Eylül). (Kişisel Görüşme).

Takahashi, M., Yasumura, H., Wada, M. (eds.). (1985). Tsukuba Expo'85 Official Guide Book. Tsukuba

Tanju, B. (2000a). 1939 New York Dünya Fuarı Üzerine Notlar. Arredamento Mimarlık, 2000/10, ss.94-105.

Tanju, B. (2000b). Hanover Expo 2000 Türkiye Pavyonu. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Tanyeli, U. & Kazmaoğlu, M. (1986). 1980'li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış. Mimarlık, 1986/2, ss.31-48.

Tanyeli, U. (1990). Soluklu Bir Usta Üzerine. Arredamento Dekorasyon, ss.78-83.

Tanyeli, U. (1997). Modernizm'in Serüveni. E.Batur. Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık. İstanbul: YKY Yayınları.

Tanyeli, U. (1998a). Türkiye'de Mimari Modernleşmenin Büyük Dönemeci 1900-1930. Arredamento Mimarlık, 107, ss.64-66.

Tanyeli, U. (1998b). 1990'lar Türkiyesi'nde Mimari-Entelektüel Ortam. Mimarlık, 280, ss.41-66.

Tanyeli, U. (1998c). 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık. Y.Sey. (Ed.), 1950'lerden Bu yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve "Reel" Mimarlık. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. ss. 235-255.

- Tekeli, İ. (1995). Bir Modernite Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması. Ege Mimarlık, 16, ss.51-54.
- Tekeli, İ. (1998). Atatürk Türkiye’sinde kentsel Gelişme ve Kent Planlaması. Arradamento Mimarlık, 107, ss.61-63.
- Tekeli, İ. (2002). Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık. Cilt:3. U. Kocabaşoğlu (Ed.), Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı. İstanbul: İletişim yayınları, ss.19-42.
- Tok, G. (2000, Mayıs). Uygarlığın Doğduğu Dönem Neolitik Çağ. Bilim ve Teknik Dergisi, 390, ss.98-103.
- Tokgöz, E. (1976). Sanayileşmede Bölgesel Dengesizlikler ve Türkiye. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Tör, V.N. (1998), Yıllar Böyle Geçti Yaşantı. İstanbul: YKY Yayınları. (Orjinal Basım:1976).
- Türeñç, T. (1998, Eylül). Bu Türkiye Avrupa’ya Yakışır. Hürriyet, s.6.
- Türker, T. (1998), Yüzyılın son Expo’sunda Türk Pavyonu Büyüledi!. Nokta, 6, ss.64-65.
- Türkmen, M. (2001, Eylül). (Kişisel Görüşme).
- Usta, A., Usta, G.K. (1995). Türkiye’de Popüler Kültür ve Mimari Eğilimlerin Toplumsal Bağlamı. Mimarlık, 1995/10, ss.84-90.
- Vanlı, Ş. (1996). 1980’ler Türkiye’sinde Mimarlık. Arradamento Mimarlık, 82, ss.102-109.

Volkart, H. (1959). Sergi Binaları. Arkitekt, 1959/2, ss.71-73.

Walford, C. (1968). Fairs Past&Present A Chapter In The History Of Commerce. (2th ed.). New York: Augustus M.Kelley. (Orjinal Basım: 1883).

Yavuz E. &(1984). Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yenal, E. & Özkan, S. & Bozdoğan, S. (Eds). (1987), Sedad Hakkı Eldem, Architect in Turkey, Singapore: Cocept Media.

Yurtman, L.K. (1996). 1933-1950 Yıllarında (İ.E.F) İzmir Enternasyonal Fuarı. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü. (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi).

Yücel, A. (1989, Şubat). Son On Yılda Mimarlığımız Farklı "mimarlık"lar, Mimarlık, 234, ss.30-31

Yürekli, Z. (1995). Modernleştirici Devrimlerde Geçici Mimarlık ve 1930'larda Türkiye Örneği. İstanbul: Fen Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Anonim Çalışmalar

1964-1965 New York Dünya Fuarında İnşa Edilecek Türkiye Pavyonu Proje Yarışması. (1962). Arkitekt, 308, ss.101-109

Cultural Journey through Turkey Past and Present. (1998c). Daily Newspaper of the Lisbon World Exposititon, ss.5-6. (Ragıp Buluç kişisel arşivindedir).

Expo'85 Tsukuba. (1985a, Mart). Mainichi Daily News. (Ragıp Buluç kişisel arşivindedir).

Expo'92 Sevilla. (1992). Tasarım, 21 (1992/2), ss.48-67.

Expo'98 Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu ve Restoranı Lizbon-Portekiz. (1999). Tasarım, 94, ss.71-74.

Fuarda Türkiye Pavyonu "İlk Üç"e Girdi. (1998b, Temmuz). Focus, 7, ss.53-65.

G Block Foreign Pavilion. (1985c, Mayıs). Newton Graphic Science Magazine, 5, ss.200-205. (Ragıp Buluç kişisel arşivindedir).

Geçmişe Ağırbaşlı Bakış Geleceğe Sağlıklı Mesaj. (2000a). Domus, 6, s.87.

Kisho Kurokawa ile Söyleşi. (1985d, Mart). The Japan Architect, 338, ss.15-19. (Ragıp Buluç kişisel arşivindedir).

Lisbon Show Offers Lessons For The Dome. (1998a, Haziran). The Times Saturday. (Ragıp Buluç kişisel arşivindedir).

Mimari Tasarımı Resim Çalışmalarıyla Şiirleştiren R.Ruşen Dora ve Türk Evleri Geleneği. (1984). Tasarım, 55, ss.104-107.

Most Expo Pavilions Ready by Today. (1985b, Mart). The Japan Times. (Ragıp Buluç kişisel arşivindedir).

The Battle of Peace and Industry. (2000b, Eylül). Architectural Review, 1243, ss.42-45.

Utarit İzgi İle Söyleşi (1990). Tasarım, 54, ss.20-27.

Yurt İçinde Fuar Düzenlenmesine Dair Yönetmelik. (2000). Sanayi ve Ticaret Bakanlığı. <http://66.111.64.54/mevzuat/karar-yonet-tebl/2000/haziran-2000/27-06yurtici.htm>

Diğer Kaynaklar

Exhibitions and Fairs. (1969). Encyclopedia Britannica. USA: William Benton Publisher Unievristy of Chicago.

Fuar. (1973). Hayat Ansiklopedisi. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Fuar. (1984). Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat Tic. Ve Sanayi A.Ş.

Fuar. (1986). Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş.

Fuar. (1991). Büyük Ansiklopedi. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Fuar. (1992). Meydan Larousse. İstanbul: Sabah Yayınları.

Sanayi. (1984). Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat Tic. Ve Sanayi A.Ş.

Sergi. (1992). Meydan Larousse. İstanbul: Sabah Yayınları.

<http://future.newsday.com/century/4cov426a.htm>

<http://www.heritage-images.com>

<http://www.bie-paris.org>

<http://bucatarih.sitemynet.com/dunya/avrupa/sanayidevrimi.html>

<http://charon.sfsu.edu/pef/PEFINTRO.html>

<http://naid.spsr.ucla.edu/ny64fair/map-docs/buildingfair.htm>

<http://www.cgsd.com/rlatham/NYWorldFair/NightScenes.htm>

<http://www.geocities.com/arkeoloji2000/asur.htm>

http://www.italyaonline.com/Italya/tarih/sanat_&_mimari_s.htm

<http://www.louvre.fr/img/photos/palais/salonca.jpg>

<http://www.crwflags.com/fotw/int-fair.html>

<http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1873vie.html>

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1876fair.html

<http://expomuseum.com>

TABLOLARA AİT RESİM KAYNAKÇASI

Tablo 3.2. 1851 Londra Uluslararası Sergisi'nden Görünümler

- a. Kat Planı.....Giedion, 1967, s.250
 b. Kesit.....Blanc et al., 1993, s.27
 c. İç Mekandan Genel Görünüm..... www.heritage-images.com
 d. Paxton'un İlk Eskizleri..... Luckhurst, 1951, s.89
 e. Ana Nefin Transeptle Kesişimi..... www.heritage-images.com
 f. Makineler Salonu..... www.heritage-images.com
 g. İngiltere'nin Standı..... www.heritage-images.com
 h. Amerika'nın Standı..... www.heritage-images.com
 i. Hindistan'nın Standı.....www.heritage-images.com

Tablo 3.3. 1889 Paris Evrensel Sergisi'nden Görünümler

- a. Joseph Bouvard
 Tasarımı Merkez Bina.....www.nga.gov/resources/dpa/1889/02champmar.htm
 b. Ana Sergi Sarayı İç Görünüm.....Pevsner, 1997, s.248
 c. Serginin Sembolü Eiffel Kulesi.....www.loc.gov/rr/print/ 250 _paris.html
 d. Esplanade des Invalides Adlı Sokakta
 Sömürge Ülkeler Sergisi.....Luckhurst, 1951, s.128
 e. Rusya Evi.....www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/ galleries/1889par.html
 f. Siam Evi.....www.loc.gov/rr/print/ 250 _paris.html
 g. Makineler Galerisi.....Luckhurst, 1951, s.128
 h. Kahire Sokağı.....Findley, 1999, s.37

Tablo 3.4. 1893 Columbia Dünya Sergisi'nden Görünümler

- a. Midway'dan Bir
 Görünüm..... www.uchicago.edu/docs/mp-site/ plaisanceplan/2revive.html

b. Üretim ve Serbest

Sanatlar Binası..... <http://xroads.virginia.edu/~MA96/WCE/tour.html>

c. Vaziyet Planı..... www.kuhistory.com/proto/may01-02.htm

d. Makineler Sarayı..... www.crawforddirect.com/chicago.html

e. Adler ve Sullivan'ın Ulaşım Binası..... www.crawforddirect.com/chicago.html

f. Japonya Sergisi..... <http://www.nbm.org/blueprints/90s/winter93/page2/page2.htm>

g. Berberiler..... www.uchicago.edu/docs/mp-site/plaisanceplan/2revive.html

h. Javanese Evi..... www.fmnh.org/exhibits/exhibit_sites/javamask/WCE.htm

Tablo 3.5. 1915 San Francisco Uluslararası Sergisi'nden Görünümler**a. Genel**

Görünüm.... <http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1915sfr/southgardens.html>

b. Mücevher

Kulesi..... <http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1915sfr/jewels.html>

c. Güzel Sanatlar

Sarayı..... <http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1915sfr/colonna del.html>

d. Güzel Sanatlar

Sarayı... <http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1915sfr/colonnade3.html>

e. Güzel Sanatlar Sarayı'nın

Kubbesi..... <http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1915sfr/finearts.html>

f. Kulenin Gece Görünümü..... <http://www.sfmuseum.net/hist9/ppietxt1.html>

Tablo 3.6. 1939-1940 New York Dünya Fuarı'ndan Görünümler

a. General Motors Pavyonu..... www.theo.tu-cottbus.de/expo/nyc1939/auto/gm.htm

b. Futurama..... www.escapeartist.com/unique_lifestyles/for_a_new_nation.htm

- c. Fin Pavyonu..... Madran, 2000c, s.62
d. Futurama.....www.cc.gla.ac.uk/courses/ science/if/iflr.htm
e. Japonya Pavyonu.....http://pmphoto.to/WorldsFair/Gallery-04.htm
f. Ford Firması Pavyonu.....Madran, 2000c, s.63
g. Democracy.....http://ndm.si.edu/dfi/space/ democracy.htm

Tablo 3.7. 1964-1965 New York Dünya Fuarı'ndan Görünümler

- a. IBM Pavyonu.....http://www.nywf64.com
b. Futurama.....naid.spsr.ucla.edu/ny64fair/ map-docs/technology.htm
c. General Electric Pavyonu.....http://www.nywf64.com
d. General Motors Pavyonu.....http://www.nywf64.com
e. Ford Pavyonu.....http://www.nywf64.com
f. Futurama.....naid.spsr.ucla.edu/ny64fair/ map-docs/technology.htm
g. Chrysler Pavyonu.....http://naid.spsr.ucla.edu/ny64fair/map-docs/bestoffair.htm
h. Belçika Köyü.....http://naid.spsr.ucla.edu/ny64fair/map-docs/bestoffair.htm

Tablo 3.8. 2000 Hanover Exposu Ülke Pavyonlarından Görünümler

- a. Almanya Pavyonu.....http://www.luszc.de/expo2000/pics/deupv17m.jpg
b. Japonya Pavyonu.....Bidagentur, 2000
c. Estonya
Pavyonu..... http://www.expo-photo-album.com/english/index_english.html
d. Hollanda Pavyonu..... http://www.luszc.de/expo2000/pics/nlpav01m.jpg
e. Macaristan
Pavyonu.....http://www.expo-photo-album.com/english/index_english.html
f. Finlandiya
Pavyonu.....http://www.fboller.de/expo2000/divers/_q_s_tb.htm
g. Venezuela Pavyonu.....http://www.fboller.de/expo2000/divers/_v_z_tb.htm
h. İsviçre Pavyonu..... Klangkörper,2000,s.83
i. Norveç Pavyonu.....http://www.fboller.de/expo2000/divers/_n_tb.htm

- j. Yemen Pavyonu.....http://www.fboller.de/expo2000/divers/_q_s_tb.htm
k. Ürdün Pavyonu.....http://www.fboller.de/expo2000/divers/yem_a3.htm
l. Birleşik Arap Emirlikleri
Pavyonu.....http://www.expo-photo-album.com/english/index_english.html
m. Hindistan Pavyonu.....http://www.fboller.de/expo2000/divers/_q_s_tb.htm
n. Bhutan Pavyonu..... http://www.fboller.de/expo2000/divers/_q_s_tb.htm
o. Thailand Pavyonu..... http://www.fboller.de/expo2000/divers/_q_s_tb.htm

Tablo 3.8. 2000 Hanover Exposu Tema Pavyonlarından Görünümler

- a. Vizyonlar Gezegeni.....Schuiten,2000,s.133
b. Vizyonlar Gezegeni.....Schuiten,2000,s.133
c. Vizyonlar Gezegeni.....Schuiten,2000,s.133
d. Sağlık.....<http://www.expo2000.de/englisch/themenpark>
e. Sağlık.....<http://www.expo2000.de/englisch/themenpark>
f. Sağlık.....<http://www.expo2000.de/englisch/themenpark>
g. 21. Yüzyıl.....<http://www.expo2000.de/englisch/themenpark>
h. 21. Yüzyıl.....<http://www.expo2000.de/englisch/themenpark>
i. 21. Yüzyıl..... Robert, 2000, s.141
j. Bilgi..... <http://www.expo2000.de/englisch/themenpark>
k. Bilgi..... <http://www.expo2000.de/englisch/themenpark>
l. Bilgi.....http://www.fboller.de/expo2000/divers/_q_s_tb.htm

Tablo 4.1.a. 1867 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-I

- a. Türk Mahallesi Genel Görünüm.....Batur, 2000, 70
b. Türk Mahallesi'ne Giriş Kapısı.....Çelik, 1992, s.61
c. Cami..... Çelik, 1992, s.99
d. Caminin Planı.....Çelik, 1992, s.98
e. Caminin Kesiti.....Çelik, 1992, s.100

Tablo 4.1.b. 1867 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-II

a. Caminin İçinden Görünüm.....	Çelik, 1992, s.101
b. Boğaziçi Pavyonu'nun İçinden Görünüm.....	Batur, 2000, s.71
c. Boğaziçi Pavyonu'nun Cephesi.....	Çelik, 1992, s.102
d. Boğaziçi Pavyonu'nun Planı.....	Çelik, 1992, s.102
e. Türk Hamam'ının Cephesi.....	Çelik, 1992, s.105
f. Boğaziçi Pavyonu'nun Kesiti.....	Çelik, 1992, s.103
g. Türk Hamam'ının Planı.....	Çelik, 1992, s.105

Tablo 4.2. 1873 Viyana Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler

a. Osmanlı Bölgesi Yapıları Genel Görünüm.....	Çelik, 1992, s.65
b. Sultanın Hazineleeri Pavyonu.....	Çelik, 1992, s.66
c. Türk Kahvesi.....	Çelik, 1992, s.66
d. Türk Pazarı.....	Çelik, 1992, s.66
e. III.Ahmet Çeşmesi'nin Kopyası Olan Türk Çeşmesi.....	Batur, 2000, s.72

Tablo 4.3.a. 1893 Columbia Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-I

a. Türk Köyü'ne Giriş.....	Çelik, 1992,s.86
b. Damascus Sarayı.....	Çelik, 1992, s.87
c. Türk Kahvesi.....	http://www.chicagohs.org/history/expo/turk.html
d. Cami.....	http://www.chicagohs.org/history/expo/ex2.html
e. Caminin İç Görünümü.....	http://www.chicagohs.org/history/expo/ex2.html

Tablo 4.3.b. 1893 Columbia Dünya Sergisi Osmanlı Bölgesi Yapılarından Görünümler-II

- a. Ana Sergi Pavyonu.....www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893fair.html
b. Obelisk.....<http://columbus.gl.iit.edu/bookfair/>
c. Ana Sergi Pavyonu.....Çelik,1992, s.108
d. Türk Pazarı.....<http://columbus.gl.iit.edu/bookfair/>
e. Sergilemenin İçinden Görünüm.....<http://columbus.gl.iit.edu/bookfair/>
f. Türk Ofisi'nin İç Görünümü.....<http://columbus.gl.iit.edu/bookfair/>

Tablo 4.4. 1900 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı Pavyonundan Görünümler

- a. Osmanlı Pavyonu..... Menemencioğlu, 1984, s.77
b. Osmanlı Pavyonu'nun Bir Diğer Görünümü..... Çelik, 1992, s.109
c. Pavyonun Birinci Katındaki Pazar..... Menemencioğlu, 1984, s.77

Tablo 4.5.a. 1931 Budapeşte Uluslararası Sergisi Türk Pavyonundan Görünümler-I

- a. Pavyonun Perspektif Görünümü..... Mimar, 1931, s.188
b. Türk Pavyonu Dış Görünüm..... Mimar, 1931, s.189
c. Türk Pavyonu Dış Görünüm..... Mimar, 1931, s.187
d. Pavyonun İçinden Görünüm..... Mimar, 1931, s.191

Tablo 4.5.b. 1931 Budapeşte Uluslararası Sergisi Türk Pavyonundan Görünümler-II

- a. Pavyonun Planları.....Bozdoğan et al., 1987, s.33
b. Pavyonun Kesitleri..... Mimar, 1931, s.192

Tablo 4.6.a. 1939 New York Dünya Fuarı Türk Pavilyonundan Görünümler-I

- a. Pavilyonun Dış Görünümü.....Arkitekt, 1939, s.153
 b. Pavilyonun Görünümüne Ait Bir Resim.....<http://www.mcny.org/wf.htm>
 c. Türk Pavilyonu Gece Görünümü.....Arkitekt, 1939, s.154
 d. Türk Çeşmesi.....Arkitekt, 1939, s.154

Tablo 4.6.b. 1939 New York Dünya Fuarı Türk Pavilyonundan Görünümler-II

- a. Zemin Kat Planı..... Arkitekt, 1939, s.154
 b. İkinci kat Planı..... Arkitekt, 1939, s.154
 c. Pavilyonun Cephesi.....Bozdoğan et al., 1987, s.67

Tablo 4.7.a. 1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavilyonundan Görünümler-I

- a. Pavilyonun Maket Fotoğrafı.....Hulusi Gönül'ün kişisel arşivinden
 b. Dış Görünüm.....Maro, 2000a, s.75
 c. Pavilyonun Gece Görünümü..... Maro, 2000a, s.76
 d. Maket Fotoğrafı.....Hulusi Gönül'ün kişisel arşivinden

Tablo 4.7.b. 1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavilyonundan Görünümler-II

- a. Restoran Kitleşi..... Anon, 1990, s.20
 b. İlhan Koman tarafından gerçekleştirilen mozaik duvar..... Anon, 1990, s.20
 c. İç Mekandan Bir görünüm.....Hulusi Gönül'ün kişisel arşivinden

Tablo 4.7.c. 1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavyonunun Planları.....Hulusi Gönül'ün kişisel arşivinden

Tablo 4.7.d. 1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavyonunun Cephe ve Kesitleri.....Hulusi Gönül'ün kişisel arşivinden

Tablo 4.8.a. 1964-1965 New York Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-I

- a. Pavyonun Perspektif Görünümü.....Maro, 2000b, s.80
b. Genel Görünümü..... Anon., 1962, s.101

Tablo 4.8.b. 1964-1965 New York Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-II

- a. Vaziyet Planı.....Maro, 2000b, s.80
b. Pavyonun Planı.....Anon., 1962, s.102

Tablo 4.8.c. 1964-1965 New York Dünya Fuarı Türk Pavyonundan Görünümler-III

- a. Bir Görünüş.....Anon., 1962, ss.102-103
b. Diğer Bir Görünüş..... Anon., 1962, ss.102-103
c. Cepheler..... Anon., 1962, ss.102-103

Tablo 4.9.a. 1985 Tsukuba Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-I

- a. Türkiye'nin İçinde Yer Aldığı Yapı..... Anon., 1985c, s.200
b. Fiberoptik Kubbenin Planı..... Ragıp Buluç'un kişisel arşivinden
c. Fiberoptik Kubbenin Görünümü..... Ragıp Buluç'un kişisel arşivinden

Tablo 4.9.b. 1985 Tsukuba Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-II

- a. Pavyonun Planı..... Ragıp Buluç'un kişisel arşivinden
 b. Serginin İçinden Görünüm.....Anon., 1985c, s.205

Tablo 4.10.a. 1992 Sevilla Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-I

- a. Pavyonun Kullanım Planı.....İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden
 b. Vaziyet Fotoğrafı..... İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden
 c. Pavyonun Perspektif Görünümü..... İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden
 d. Pavyonun Maket Fotoğrafları..... İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden

Tablo 4.10.b. 1992 Sevilla Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-II

- a. Pavyondan Genel Görünümler.....İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden
 b. Üst Kat Planı..... İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden
 c. Alt Kat Planı..... İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden

Tablo 4.10.c. 1992 Sevilla Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-III

- a. Pavyonun Kesit ve Cepheleri.....İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden
 b. Pavyonun Dış Görünümü..... İlder Tokcan'ın kişisel arşivinden

Tablo 4.11.a. 1998 Lisbon Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-I

- a. Pavyonun İç Görünümü.....Maro, 2000b, ss.82-83
 b. Pavyonun Planı..... Anon., 1999, s.71

Tablo 4.11.b. 1998 Lisbon Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-II

- a. Saltanat Kayığı..... Maro, 2000b, s.84
 b. İç Görünüm.....Ragıp Buluç'un kişisel arşivinden
 c. İç Görünüm.....Ragıp Buluç'un kişisel arşivinden
 d. Pavyonun Dıştan Görünümü..... Türeç,1998, s.6

Tablo 4.11.c. 1998 Lisbon Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-III

- a. Saltanat Kayığı..... Maro, 2000b, s.84
 b. Sergilemelerden Bir Görünüm..... Anon. ,1998b, s.54
 c. 15,5 metre Uzunluğundaki Donanma
 Sancağının Bir Parçası Kurtoğlu, 1992, s.87
 d. İç Görünüm..... Anon. ,1998b, ss.53-54
 e. Dairesel Platform.....Anon. ,1998b, ss.53

Tablo 4.12.a. 2000 Hanover Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-I

- a. Saltanat Kayığı.....Tanju,2000
 b. İç Görünüm..... Tanju,2000
 c. İç Görünüm..... Tanju,2000

Tablo 4.12.b. 2000 Hanover Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-II

- a. Alt Kat Planı..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.125
 b. Üst Kat Planı..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.125
 c. Kesitler..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.120

Tablo 4.12.c. 2000 Hanover Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-III

a. Asma Kata Çıkan Merdiven ve

Tekne Formundaki Restoran..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.88

b. Akdeniz Heykeli..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.88

c. Girişte İnsanlarla Nemruttaki Tanrıların El Sıkışmasını Betimleyen

Kalıntılar..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.88

d. İç Perspektif..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.88

Tablo 4.12.d. 2000 Hanover Exposu Türk Pavyonundan Görünümler-IV

a. Yapının Dıştan Görünüm.....Tanju,2000

b. Kayık formundaki Restoran ve Sergiden Görünümler.....Tanju,2000

c. Yapının Gece Görünümü..... Tabanlıoğlu Mimarlık, 2000b, s.89

d. Yapının İçinden Görünüm.....Tanju, 2000

EK-1

B.I.E'YE AİT BELGELER

(<http://www.bie-paris.org>)

- DÜNYA FUARLARININ DÜZENLENMESİNE YÖNELİK PROTOKOL (1928 Protokolü ve Yapılan Değişiklikler)
- ÜLKELERİN DÜNYA FUARI DÜZENLENMESİNE AİT PROSEDÜRLER
- BIE'YE ÜYE ÜLKELERİN LİSTESİ

PROTOCOL - CONVENTION

CONVENTION RELATING TO INTERNATIONAL EXHIBITIONS
SIGNED AT PARIS ON 22ND NOVEMBER 1928,
AND SUPPLEMENTED BY THE PROTOCOLS OF 10TH MAY 1948,
16TH NOVEMBER 1966, 30TH NOVEMBER 1972
AND THE AMENDMENT OF 24TH JUNE 1982
AND THE AMENDMENT OF 31ST MAY 1988

SUMMARY

Definitions and Objectives (Art.1-Art.2)
General Conditions governing the Organisation of International Exhibitions (Art.3-
Art.5)
Registration (Art.6-Art.9)
Obligations of Organisers of Registered Exhibitions and of Participating States
(Art.10-Art.24)
Institutional arrangements (Art.25-Art.37)

Definitions and Objectives.

ARTICLE 1

1. An exhibition is a display which, whatever its title, has as its principal purpose the education of the public : it may exhibit the means at man's disposal for meeting the needs of civilisation, or demonstrate the progress achieved in one or more branches of human endeavour, or show prospects for the future.
2. An exhibition is international when more than one State takes part in it.
3. Participants in an international exhibition comprise on the one hand exhibitors of States which are officially represented grouped into national sections, on the other hand international organisations or exhibitors from countries which are not officially represented and lastly those who are authorised in accordance with the regulations of the exhibition to carry on some other activity, in particular those granted concessions.

ARTICLE 2

This Convention applies to all international exhibitions except :

- a) exhibitions lasting less than three weeks ;
- b) fine Arts exhibitions ;
- c) exhibitions of an essentially commercial nature.

"Whatever title may be given to an exhibition by its organizers, this Convention recognizes a distinction between registered exhibitions and recognized exhibitions."

General Conditions governing the Organisation of International Exhibitions

ARTICLE 3

International exhibitions presenting the following features shall be eligible for registration by the International Exhibitions Bureau referred to in Article 25 below :

- A) Their duration may not be less than six weeks nor more than six months ;
- B) The rules governing the exhibition buildings used by the participating States shall be laid down in the general regulations of the exhibition. If a tax is chargeable on property under the legislation of the inviting State, the organizers shall be responsible

due to be held in the interval between two registered exhibitions.

ARTICLE 5

The opening and closing dates of an exhibition and its general features shall be laid down at the time of registration or recognition and may be changed only with the agreement of the B.I.E.

Registration

ARTICLE 6

1. The Government of a Contracting Party in whose territory an exhibition coming within the scope of the Convention is planned (hereinafter referred to as "the inviting Government") shall send to the Bureau an application for registration or recognition indicating the laws, regulations or financial measures it proposes to make for the exhibition. The Government of a non-contracting State wishing to obtain registration or recognition of an exhibition may apply to the Bureau in the same way provided that it undertakes to comply with the provisions of the Convention set out in Parts I, II, III and IV and the regulations made for their implementation.
2. The application for registration or recognition shall be made by the Government responsible for the international relations of the place in which the exhibition is planned to be held (hereinafter referred to as "the inviting Government") even if this Government is not the organiser of the exhibition.
3. The Bureau shall in its compulsory regulations determine the maximum period for which a date for an exhibition may be reserved and the minimum period for receipt of an application for registration or recognition; it shall also specify the documents which must accompany such an application. It shall also fix by compulsory regulation the amount of the contribution to be paid for the costs of examination of the application.
4. Registration or recognition shall be granted only if the exhibition fulfils the conditions of this Convention and of the regulations laid down by the Bureau.

or paying it. Only services actually rendered in accordance with the regulations approved by the Bureau shall qualify for reimbursement ;

C) From 1 January 1995 the interval between two registered exhibitions shall be at least five years ; the first exhibition may be held in 1995. The International Exhibitions Bureau may nevertheless accept a date not more than one year earlier than the date resulting from the above provision, to allow celebration of a special event of international importance, without however altering the five-year interval laid down in the original calendar.

ARTICLE 4

A. International exhibitions presenting the following features shall be eligible for recognition by the International Exhibitions Bureau :

1. their duration may not be less than three weeks nor more than three months ;
2. they must illustrate a definite theme ;
3. their total surface area must not exceed 25 ha ;
4. they must allocate to the participating States premises constructed by the organiser, free of all rents, charges, taxes and expenses other than those representing services rendered ; the largest space allocated to a State must not exceed 1.000 m². The International Exhibitions Bureau may however authorise a derogation from the requirement that premises be allocated free of charge if the economic and financial situation of the organising State justifies it ;

5. only one recognised exhibition, pursuant to this paragraph A, may be held between two registered exhibitions ;
6. only one registered exhibition or exhibition recognised pursuant to this paragraph A, may be held in the same year.

B. The International Exhibitions Bureau may also grant recognition to :

1. the Milan Triennale Exhibition of Decorative Arts and Modern Architecture, on grounds of historical precedence, provided that it retains its original features ;
2. All horticultural exhibitions approved by the International Association of Horticultural Producers, provided that there is an interval of at least two years between such exhibitions in different countries and at least ten years between events held in the same country ;

ARTICLE 7

1. When two or more countries compete for the registration or recognition of an exhibition and cannot reach agreement they shall ask the General Assembly of the Bureau to arbitrate. In arriving at its decision the General Assembly shall take into account the considerations put forward and, in particular, any special reasons of an historical or ethical nature, the period which has elapsed since the last exhibition, and the number of displays already organised by the competing countries.
2. Except in exceptional circumstances the Bureau shall give preference to an exhibition organised in the territory of a Contracting Party.

ARTICLE 8

A State which has been granted the registration or recognition of an exhibition shall lose all rights arising from the registration or recognition if it changes the date reserved for the exhibition except in the circumstances provided for in paragraph 2 of Article 5. If it wishes to organise the exhibition at another date, the Government concerned shall make a fresh application, and if necessary, submit to the procedure laid down in Article 7 for resolving competing claims.

ARTICLE 9

1. In the case of any exhibition which has not been registered or recognized, Contracting Parties shall refuse their participation and their patronage as well as any Government subsidy.
2. Contracting Parties are quite free not to take part in an exhibition which has been registered or recognised.
3. Each Contracting Government shall use whatever means it considers most appropriate under its own legislation to act against the organisers of false exhibitions or exhibitions to which participants might be fraudulently attracted by false promises, notices or advertisements.

Obligations of Organisers of Registered Exhibitions and of Participating States.

ARTICLE 10

1. The inviting Government shall ensure that the provisions of this Convention and of the regulations made for its implementation are observed.
2. If the said Government does not itself organise the exhibition it shall officially recognise the organisers for this purpose and it shall guarantee the fulfilment of the obligations of the organisers.

ARTICLE 11

1. All invitations to participate in an exhibition, whether they are addressed to member States or to non-member States, shall be sent through diplomatic channels by the Government of the organising country to the Government of the country invited for that country and for the other parties in that country to be invited. The replies shall be forwarded to the inviting Government by the same channel, as well as any requests by non-invited parties to participate. The invitations shall observe the intervals prescribed by the Bureau and shall state that the exhibition in question has been registered. Invitations to international organisations shall be sent to them direct.
2. No Contracting Party may organise or sponsor participation in an international exhibition if the above-mentioned invitations have not been sent in accordance with the provisions of this Convention.
3. Contracting Parties undertake neither to address nor accept any invitation to participate in an exhibition, whether on the territory of a Contracting Party, or of a non-member State, in case where such invitation does not cite a registration or recognition approved according to the provision of this Convention.
4. Any Contracting Party may require the organisers not to send invitations to addressees in its territory other than itself. It may also refrain from forwarding invitations or requests to participate from parties who have not been invited.

ARTICLE 12

The inviting Government shall appoint a Commissioner-General of the Exhibition in the case of a registered exhibition or a Commissioner of the Exhibition in the case of a recognized exhibition who shall be authorised to represent the Government for all purposes in connection with the Convention and in all matters concerning the exhibition.

ARTICLE 13

The Government of any country participating in an exhibition shall appoint a Section Commissioner-General in the case of a registered exhibition or a Section Commissioner in the case of a recognized exhibition to represent it with the inviting Government. The Section Commissioner-General or the Section Commissioner shall have sole responsibility for the organisation of his country's exhibit. He shall inform the Commissioner-General of the Exhibition or the Commissioner of the Exhibition of the content of this exhibit and shall see that the rights and obligations of exhibitors are respected.

ARTICLE 14 (abrogated)**ARTICLE 15 (abrogated)****ARTICLE 16**

The Customs regulations for international exhibitions shall be those set out in the Annex, which forms an integral part of this Convention.

ARTICLE 17

At an exhibition only the sections constituted under the authority of Commissioners-General or Commissioners appointed in accordance with Article 13 by the Governments of the participating countries shall be considered as national and consequently be entitled to bear this name. A national section comprises all the exhibitors of the country in question but not the concession-holders.

ARTICLE 18

1. At an exhibition a participant or a group of participants may use a geographical title relating to a participating Party only with the authorisation of the Section Commissioner-General or the Section Commissioner of the Government of the Party concerned.
2. If a Contracting Party is not participating in an exhibition, the Commissioner-General or the Commissioner of the exhibition shall prohibit such usage as envisaged in the preceding paragraph, on behalf of the Contracting Party.

ARTICLE 19

1. Anything exhibited in a national section must have a close connection with the country exhibiting it (for example, articles having their origin in the territory of the participating Government, or articles created by nationals of the country).
2. With the authorisation of the Commissioners-General or Commissioners of the other States concerned, other articles or products may be presented provided they serve only to complete the exhibit.
3. In case of dispute between participating Governments concerning paragraphs 1 and 2 above, the matter shall be referred to the college of Section Commissioners-General or Commissioners who shall decide by a simple majority of those present. Their decision is final.

ARTICLE 20

1. Unless there are provisions to the contrary in the laws of the organising country, no monopoly of any kind shall be granted at an exhibition. However, a monopoly for a common service may be authorised by the Bureau at the time of registration or recognition. In that case the following conditions shall be observed by the organisers:
 - a) the existence of such monopoly or monopolies shall be indicated in the regulations of the exhibition and in the participation contract ;
 - b) the services subject to monopoly shall be made available to exhibitors under the conditions normally existing in the State ;

- c) the powers of the Commissioners-General or Commissioners in their respective sections shall not in any case be subjected to any limitation.
2. The Commissioner-General or Commissioner of the exhibition shall take all steps to ensure that the charges made to participating Governments are not higher than those made to the organisers of the exhibition or in any case than the normal local charges.

ARTICLE 21

The Commissioner-General or Commissioner of the Exhibition shall do everything in his power to ensure the proper and efficient functioning of the public utility services inside the exhibition area.

ARTICLE 22

The inviting Government shall make every effort to facilitate the participation of Governments and of their nationals, especially as regards transport charges and conditions of admission of persons and things.

ARTICLE 23

1. The general regulations of an exhibition shall state whether or not prizes are to be awarded to the participants irrespective of the certificates of participation which may always be granted. If prizes are to be given their allocation may be limited to certain categories.
2. If participants do not wish to compete for prizes they shall make a declaration to this effect before the opening of the exhibition.

ARTICLE 24

The International Exhibitions Bureau as defined in the following Article, shall draw up regulations to determine the general conditions for the composition and functioning of juries and to decide how prizes shall be awarded.

Institutional Arrangements

ARTICLE 25

1. The International Exhibitions Bureau was established to supervise and ensure the application of this Convention. Its members shall be the Governments of the Contracting Parties. The headquarters of the Bureau shall be in Paris.
2. The Bureau shall have legal personality. In particular, it shall have the capacity to contract, acquire and dispose of movable and immovable property and to participate in legal proceedings.
3. The Bureau shall be entitled to conclude with States and International Organisations agreements relating to such Privileges and Immunities as are necessary for the exercise of the functions entrusted to it by this Convention.
4. The Bureau shall comprise a General Assembly, a President, an Executive Committee, specialised committees, as many Vice-Presidents as there are committees and a Secretariat under the authority of a Secretary-General.

ARTICLE 26

The General Assembly of the Bureau shall be composed of delegates appointed by the Contracting Parties on the scale of from one to three delegates per country.

ARTICLE 27

The General Assembly shall hold regular meetings and may also hold extraordinary meetings. It shall decide all questions which under this Convention come within the competence of the Bureau of which it is the highest authority. In particular the General Assembly shall :

- a) discuss, adopt and publish regulations relating to the registration or recognition, classification and organisation of international exhibitions, and to the proper functioning of the Bureau. Within the limits of the provisions of this Convention the General Assembly may lay down compulsory regulations to be observed by the organisers of exhibitions who wish to enjoy the advantages of registration by the Bureau and also model regulations to serve as a guide to such organisers ;
- b) draw up the budget, check and approve the Bureau's accounts ;
- c) approve the reports of the Secretary General ;

- d) establish committees as necessary, and appoint members of the Executive Committee and of the other committees ;
- e) approve any international agreements entered into in accordance with Article 25 (3) hereof;
- f) adopt draft amendments in accordance with Article 33 ;
- g) appoint the Secretary General.

ARTICLE 28

1. The Government of each Contracting Party, whatever the number of its delegates, shall have one vote in the General Assembly. This voting right shall be suspended if the sum of the subscriptions owed by a Contracting Government under Article 32 of this Convention exceeds the sum of the subscriptions due by it for the current year and the previous year.
2. The General Assembly shall be qualified to exercise its functions when the number of member States represented is at least two-thirds of the number of member States entitled to vote. If this quorum is not reached, the General Assembly shall be convened again with the same agenda after an interval of at least a month. In that case the quorum required shall be reduced to half the number of Contracting Parties entitled to vote.
3. Decisions shall be by a majority of the delegations present voting for or against, except that a majority of two-thirds shall be required in the following cases :
 - a) the adoption of proposals for amendments to this Convention ;
 - b) the drawing up and amendment of the regulations ;
 - c) the adoption of the budget and approval of the amount of the annual subscriptions of the Contracting Parties ;
 - d) the authorisation for a change of opening or closing dates of an exhibition in accordance with Article 5 above ;
 - e) the registration or recognition of an exhibition in the territory of a non-member State which is in competition with an exhibition in the territory of a Contracting Party ;
 - f) the reduction of the intervals stipulated in Article 3 of the present Convention ;

g) the acceptance of reservations to an amendment presented by a Contracting Party ;

such amendment being adopted in accordance with Article 33, by a four-fifths majority, or unanimously as the case may be ;

h) the approval of any draft international agreement ;

i) the appointment of the Secretary General.

ARTICLE 29

1. The President shall be elected by secret ballot of the General Assembly for a period of two years from among the delegates of the Governments of the Contracting Parties. He may not represent the State to which he belongs during his period of office. He may be re-elected.

2. The President shall call and conduct meetings of the General Assembly and ensure the proper functioning of the Bureau. In the President's absence his functions shall be exercised by the Vice-President in charge of the Executive Committee or, in the event of his incapacity, by one of the other Vice-Presidents in the order of their election.

3. The Vice-Presidents shall be elected from among the delegates of the Contracting Parties by the General Assembly which shall determine the nature and duration of their office and in particular the Committees of which they shall be given charge.

ARTICLE 30

1. The Executive Committee shall consist of delegates of twelve Contracting Parties, each nominating one representative.

2. The Executive Committee :

a) shall establish and keep up-to-date a classification of human endeavour as it may be portrayed in an exhibition ;

b) shall examine all application for the registration or recognition of an exhibition and submit them with advice for the approval of the General Assembly ;

c) shall discharge such tasks as are given to it by the General Assembly ;

d) may seek the opinion of other Committees.

ARTICLE 31

1. The Secretary General, who shall be appointed in accordance with the provisions of Article 28 of this Convention, shall be a national of the country of one of the Contracting Parties.
2. The Secretary General shall be responsible for attending to the current business of the Bureau in accordance with the instructions of the General Assembly and of the Executive Committee. He shall draw up a draft budget, present accounts and submit reports on his activities to the General Assembly. He shall represent the Bureau, especially in legal matters.
3. The General Assembly shall decide the other duties and responsibilities of the Secretary General as well as his terms of service.

ARTICLE 32

The annual budget of the Bureau shall be adopted by the General Assembly in accordance with the provisions of paragraph 3 of Article 28. The budget shall take account of the financial reserves of the Bureau, of revenue of all kinds, and also of the debit and credit balances carried forward from previous financial years. The expenses of the Bureau shall be met from these sources and from the subscriptions of Contracting Parties calculated on the basis of the number of parts falling to each Party according to the decisions of the General Assembly.

ARTICLE 33

1. Any Contracting Government may make a proposal for amendment of the Convention. The text of the said proposal and the reasons for it shall be communicated to the Secretary General who shall transmit them as soon as possible to the other Contracting Governments.
2. The proposal for amendment shall be included in the agenda of an ordinary session or of an extraordinary session of the General Assembly to be held at least three months after the date of its despatch by the Secretary General.
3. Every proposal for amendment adopted by the General Assembly in accordance with the provisions of the previous paragraph and of Article 28 shall be submitted by the Government of the French Republic for the acceptance of all the

Governments Parties to this Convention. It shall come into force with regard to all Parties on the date on which four-fifths of them have notified their acceptance to the Government of the French Republic, except that a proposal for amendment of the present paragraph, of Article 16, or of the Annex referred to in that Article shall not come into force until all Parties have notified their acceptance to the Government of the French Republic.

4. Any Government which wishes to enter a reservation to its acceptance of an amendment shall inform the Bureau of the terms of this proposed reservation. The General Assembly shall give a decision concerning the admissibility of this reservation. It shall allow reservations which are conducive to the protection of established positions with regard to international exhibitions and reject those which would have the effect of creating privileged positions. If the reservation is accepted, the Party which had submitted it shall be included among those which are counted as having accepted the amendments for the purpose of calculating the above-mentioned four-fifths majority. If it is rejected, the Government which had submitted it shall choose between refusal to accept the amendment and its acceptance without reservation.
5. When the amendment comes into force, in the circumstances envisaged in the third paragraph of the present article, any Contracting Party which had refused to accept it may, if it sees fit, avail itself of the provisions of Article 37 below.

ARTICLE 34

1. Any dispute between two or more Contracting Governments concerning the application or the interpretation of this Convention, which cannot be settled by the authorities invested with powers of decision in pursuance of the provisions of this Convention, shall form the subject of negotiations between the Parties in dispute.
2. If these negotiations do not within a short space of time lead to an agreement, any Party shall refer the matter to the President of the Bureau and shall request him to nominate a conciliator. If the conciliator is unable to obtain the agreement of the Parties in dispute on a solution, he shall take note of and define the nature and the extent of the dispute in his report to the President.

3. Once a lack of agreement is thus notified the dispute shall become the subject of arbitration. To this end any Party shall, within an interval of two months from the date on which the report was communicated to the Parties in dispute, refer to the Secretary General of the Bureau a request for arbitration, naming the arbitrator chosen by that Party. The other Party or Parties to the dispute must each nominate, within an interval of two months, their respective arbitrators. Failing this, any Party shall notify the President of the International Court of Justice, requesting him to nominate the arbitrator or arbitrators. When several Parties act in unison for purposes outlined in the preceding paragraph, they shall count as one entity. In case of doubt, the decision lies with the Secretary General. The arbitrators shall in their turn nominate an additional arbitrator. If the arbitrators cannot agree on this choice within a space of two months, the President of the International Court of Justice, having been notified by any one Party, shall be responsible for nominating the additional arbitrator.
4. The arbitrating body shall give its decision by the majority of its members, the additional arbitrator having the casting vote in the event of the arbitrators' votes being equally divided. This decision shall be binding on all the Parties in dispute, finally and without the right of appeal.
5. Any State may, at the time of signing or ratifying this Convention, or acceding to it, declare itself not bound by the provisions of the above paragraphs 3 and 4. Other Contracting Parties will not be bound as regards those provisions towards any State which has so reserved its positions.
6. Any Contracting Party which has reserved its position in accordance with the provisions of the above paragraph, may at any time rescind its reservations by a notification to the depositary Government.

ARTICLE 35

This Convention shall be open for accession by any State which is a member of the United Nations, or any State which is not a member of the United Nations but which is a Party to the Statute of the International Court of Justice or any State which is a member of one of the specialised agencies of the United Nations or the International Atomic Energy Agency and also by any State whose application for accession is

approved by a two-thirds majority of the Contracting Parties which have the right to vote in the General Assembly of the Bureau. Instruments of accession shall be deposited with the Government of the French Republic and shall become effective on the date they are so deposited.

ARTICLE 36

The Government of the French Republic shall inform signatory and acceding Governments and also the International Exhibitions Bureau of :

- a) the entry into force of amendments in accordance with Article 33 ;
- b) accessions in accordance with Article 35 ;
- c) denunciations in accordance with Article 37 ;
- d) reservations filed in accordance with Article 34 paragraph 5 ;
- e) the termination of the Convention, should this arise.

ARTICLE 37

1. Any Contracting Government may denounce this Convention by notifying the Government of the French Republic in writing.
2. Such a denunciation shall take effect one year after the date of receipt of such notification.
3. This Convention shall terminate if, as the result of denunciations, the number of Contracting Governments is reduced to less than seven. Subject to any agreement which may be concluded between the Contracting Governments concerning the dissolution of the Bureau, the Secretary General shall be responsible for questions regarding liquidation. Unless the General Assembly decides otherwise, the assets shall be divided among the Contracting Governments in proportion to the subscriptions paid since they have been Parties of this Convention. If there are liabilities, these shall be taken over by the same Governments in proportion to the subscriptions fixed for the current financial year.

DONE at Paris, the 30th of November, 1972

Paris, 21st June 2001

REGULATIONS

RELATING TO PROCEDURES AND DEADLINES FOR REGISTRATION OF AN EXHIBITION BY THE INTERNATIONAL BUREAU OF EXHIBITIONS

In accordance with article 6, paragraph 3 of the Appendix to the Protocol of November 30, 1972 to amend the Convention signed at Paris on November 22, 1928 relating to international exhibitions, amended on the 31st of May 1988, the General Assembly of the International Bureau of Exhibitions (BIE) has laid down the following compulsory regulations for the governments of states wishing to organise exhibitions, in order to facilitate the organisation of international exhibitions.

PART I-APPROVAL OF THE DATE OF A REGISTERED EXHIBITION

1. BIE PRELIMINARY INQUIRY

- a) The government of a state wishing to organise an international registered exhibition shall notify the International Exhibitions Bureau.

The interval between the closing date of the last international exhibition and the opening date of another international exhibition held in the same country should be at least fifteen years (15 years) ¹.

The notification shall mention the theme planned for the exhibition, the proposed date, the duration, which may not exceed six months (6 months), the legal status of the organisers and, in the event that the said Government does not itself organise the exhibition, it shall officially recognise the organisers for this purpose

¹ This recommendation does not apply to the Horticultural Exhibitions and the Milan Triennial.

and it shall guarantee the fulfilment of the obligations of the organisers, in accordance with Article 10, paragraph 2 of the Convention.

The Bureau shall advise the governments of all member states of this application, informing them that they have six months, beginning on the date of this notification, to state their intention to compete with the requesting government for the registered exhibition.

- b) The Bureau will not take cognisance of the intention to organise a registered exhibition unless the application is submitted a maximum of nine years and a minimum of five years before the opening date of the exhibition.
- c) At the end of the six months period following the submission of the initial application, the Chairman of the Executive Committee, on the advice of the Secretary General, shall organise one or more enquiries to ensure that the proposal(s) is (are) feasible. Except under special circumstances each enquiry shall be conducted by a Vice-President of the BIE assisted by one or more delegates or experts and by the Secretary General. The President of the BIE may join the enquiry team. All costs shall be born by the organisers of the exposition. The working programme and the organisation of the enquiry mission, as well as the modalities for the financing thereof, will be prepared by the organiser of the exhibition in agreement with the BIE.

The inquiry(ies) will focus on :

- the theme of the exhibition ;
- its definition / its contents ;
- date and duration ;
- location ;

- area (total area and maximum and minimum space allocated to each participant) ;
 - the number of visitors expected ;
 - the measures proposed to ensure financial feasibility and the financial guaranties stipulated in Article 10 of the Convention ;
 - indicators which will make it possible to calculate the cost of participation and the financial and material dispositions considered by the organiser to the benefit of the participants, in view of minimising the cost of their participation.
 - the attitude of responsible authorities and interested parties.
- d) The Executive Committee shall review the results of the inquiry(ies) and forward the matter with advice to the General Assembly which will then decide by secret ballot which proposals the BIE will further investigate.

This decision shall be communicated to the requesting government(s) if it is (they are) not a member of the International Bureau of Exhibitions.

2. ALLOCATION OF THE DATE

- a) At the following meeting of the General Assembly a date will be allocated.
- b) If there are several competing proposals the choice will be made by secret ballot using the following procedure :
- if on the first vote a proposal receives a 2/3 majority, the date will be allocated to that proposal ;

- if on the first vote no proposal receives a 2/3 majority, a second vote will be held. The proposal which received the least amount of votes during the first ballot will not be

included in the second round of voting. If one of the proposals remaining in competition then receives a 2/3 majority it will be allocated the date.

- The above procedure shall be followed until there are no more than two proposals in competition. The date shall then be allocated to the proposal which receives the greater number of votes.

PART II - REGISTRATION

1. APPLICATION FOR REGISTRATION

A. The application for registration of an exhibition shall be submitted to the Bureau at the latest five years before the opening date.

The application for registration must indicate :

a) the pertinent legislative and financial measures and the legal status of the organisers ;

b) the title ² and preliminary plan relating to the theme (choice, definition, development,

applications) and to the congresses and symposiums contributing to their diffusion, as well as whether it is intended to associate these activities with a wider international campaign having the support, for instance, of the United Nations or its specialised agencies ;

² For promotional and information purposes, the term "International Exposition" or "International Exhibition" + "name of location" + "year" will be used for the recognised exhibitions category. After recognition, the name of the exhibition cannot be changed.

- c) the Exhibition's duration ;
 - d) the classification summarising exhibition activities ;
 - e) the site area of the exhibition showing if appropriate any off-site zoning proposals for the location of parking facilities, entertainment areas and the like associated with the exposition.
 - f) the financial program ;
 - g) a preliminary promotional program for the exhibition at both national and international level ²;
 - h) the preliminary program for the site's re-utilisation ;
 - i) the preliminary commercialisation program.
- B. The application must be accompanied by the general regulations of the exhibition and the participation contract, the documents establishing and guaranteeing compensation in the case of cancellation and any special regulations regarding the financial conditions for participation.

What is more, the basic preliminary conditions laid down to participants concerning the registration conditions should be specified, as set out in Resolution N° 3 agreed by the General Assembly of 8th June 1994, as well as preliminary indications with regards to developing countries who would eventually be called

² For promotional and information purposes, the term "International Exposition" or "International Exhibition" + "name of location" + "year" will be used for the recognised exhibitions category. After recognition, the name of the exhibition cannot be changed.

upon to participate in the exhibition and the means of assistance they may expect from the organiser.

2. REGISTRATION FEES

When the application for registration is received, the Bureau shall collect a contribution toward administrative costs from the requesting government. The amount of the contribution is set by a compulsory regulation adopted by the General Assembly of the International Bureau of Exhibitions.

3. FORFEITURE

If the requesting government does not observe the stipulations of this article, it shall forfeit the right to organise an exhibition on the previously approved date.

PART III - SPECIAL REGULATIONS

The inviting government shall submit for approval by the Bureau any draft special regulations. These regulations shall cover in particular :

- 1) definition of the exhibitions theme and the means of its implementation by the organiser and the participants ;
- 2) conditions of participation of states, international organisations and private exhibitors ;
- 3) conditions which must be satisfied by buildings and installations and fire prevention measures ;
- 4) conditions relating to the installation and operation of equipment and facilities of all types ;

- 5) transportation, customs and handling conditions and rates ;
- 6) & 7) conditions of sale of articles by participants and exhibitors ; the operation of commercial concessions ;
- 8) patents, copyrights and intellectual property rights ;
- 9) insurance ;
- 10) public utilities and services :
 - hygiene and sanitation,
 - distribution and supply of water, gas, electricity, heating and air conditioning,
 - telecommunications,
 - security arrangements ;
- 11) admission fees ;
- 12) if appropriate, conditions for giving prizes and awards.
- 13) the measures taken to improve the information (information about the number of visitors...etc)

Special regulations on items 1 through 8 above, with the exception of the provisions in paragraph B of article 1, part II, concerning the financial conditions of participation, shall be submitted at least three years before the opening date.

Special regulations on items 9 through 13 above shall be submitted at the latest eighteen months (18 months) before the opening date.

PART IV - SPECIAL CONSULTATION

After the application for registration has been submitted, the requesting government may send a questionnaire on any matter related to the planned exhibition to all member states through the International Bureau of Exhibitions.



REGULATIONS

RELATING TO THE GENERAL CLASSIFICATION OF INTERNATIONAL EXHIBITIONS

In deciding whether an exhibition subject to the provisions of the Convention is registered or recognised, the General Assembly of the International Bureau of Exhibitions (BIE), which has sole authority for the decision, will take account of the opinion of the Executive Committee which has unlimited discretionary powers and which must be consulted in each case in accordance with article 30 of the Appendix to the Protocol of November 1972.

For example, the following themes can be considered subjects of recognised exhibitions:

Ecology	Atomic energy
Meteorology	Chemical industry
The sea	Land transportation
Mountains	Freight
The forest	Data processing
Hunting	Urban planning
Fishing	Habitat
Cereals	Recreation
Animal husbandry	Archaeology
Pisciculture	Medicine

The Executive Committee shall recommend that the General Assembly accept or reject the theme of a recognised exhibition or limit its scope.

REGULATIONS
CONCERNING THE USE
OF THE INTERNATIONAL EXHIBITIONS' FLAG

Created by decision of the General Assembly on 29 November 1968

1. During the meeting of the General Assembly at which the registration of an exhibition is announced, the President of the International Bureau of Exhibitions shall deliver the BIE flag to the organisers.

2. At the opening ceremony of the exhibition, either the President or the Secretary General, or in their absence and acting on the authority of the President, a Vice-President of the BIE shall deliver the flag officially to the Commissioner General of the exhibition.

At the closure of the exhibition the Commissioner General shall return the flag either to the President or the Secretary General, or in their absence and acting on the authority of the President, to a Vice-President of the BIE.

Should one or more registered exhibitions be scheduled to take place shortly after the current exhibition, either the President or the Secretary General or the Vice-President above-mentioned, may then symbolically transfer the exhibitions pennon to the Commissioner General of the said exhibition(s) accompanied by a formal declaration. This disposition will be reviewed when the amendment of 31 May 1988 comes into force.

The Commissioner General of the exhibition will submit to the Secretary General of the BIE, at least one month in advance, the part of the programme for the *opening and closing ceremonies concerning the flag.*

3. The state organising the exhibition shall fly the flag.

Member states of the BIE participating in the exhibition are invited to fly the flag at their pavilions.

National, regional and municipal exhibitors are also authorised to fly the flag.

4. During an international exhibition, any firm wishing to use the flag symbol for publicity or manufacturing purposes shall apply to the Commissioner General of the exhibition.

The Commissioner General shall inform the International Bureau of Exhibitions of all applications received and the proposed conditions of use. The price of assigning the right to use the symbol, and royalties from the profits arising from the use of the symbol shall be shared at a rate to be determined by mutual agreement between the exhibition organisers and the International Bureau of Exhibitions.

The International Bureau of Exhibitions, the sole owner of the symbol, reserves the right to prohibit any commercial use of the international exhibitions' symbol that would detract from its dignity.

Paris, 12th March 1999

LIST OF THE MEMBER STATES OF THE INTERNATIONAL EXHIBITIONS BUREAU
--

89 Member States, 18th November 2002

ALGERIA	GRENADA	PERU
ANTIGUA AND BARBUDA	GUYANA	PHILIPPINES
ARGENTINA	HAITI	POLAND
AUSTRALIA	HUNGARY	PORTUGAL
AUSTRIA	ICELAND	QATAR
BAHAMAS	INDONESIA	RUMANIA
BANGLADESH	ISRAEL	RUSSIA
BARBADOS	ITALY	ST. KITTS AND NEVIS
BELARUS	JAPAN	ST. LUCIA
BELGIUM	KAZAKHSTAN	ST. VINCENT AND THE
BELIZE	KIRGHIZISTAN	SEYCHELLES
BRAZIL	KOREA	SLOVAK REPUBLIC
BULGARIA	LAOS	SOUTH AFRICA
CAMBODIA	LEBANON	SPAIN
CANADA	MADAGASCAR	SURINAM
CHINA	MALAYSIA	SWEDEN
COLOMBIA	MALTA	SWITZERLAND
COSTA-RICA	MEXICO	TANZANIA
CUBA	MONACO	THAILAND
CYPRUS	MONGOLIA	TOGO
CZECH REPUBLIC	MOROCCO	TRINIDAD AND
DENMARK	NAMIBIA	TUNISIA
DOMINICA	NAURU	UGANDA
EL SALVADOR	NETHERLANDS	UKRAINE
FINLAND	NICARAGUA	UNITED ARAB
FRANCE	NIGERIA	URUGUAY
GERMANY	NORWAY	UZBEKISTAN
GREAT BRITAIN	OMAN	VENEZUELA
GREECE	PALAU	YEMEN

EK-2

FUAR İSTATİSTİKLERİ (Findling, 1990, ss.376-381)

- Bu tablo 1851-1988 yılları arasındaki dünya fuarlarının açılış-kapanış tarihlerini, kuruldukları alanların boyutlarını, bütçeye ait kar ve zararları göstermektedir.

Site/Year	Open Date	Close Date	Size (acres)	Attendance (+000)		Profit/(Loss)
				Paid	Total	
London 1851	May 1,1851	Oct. 15,1851	19	6,039		£186,437
Dublin 1853	May 12, 1853	Oct. 29,1853	2.5	956	1,156	£19,000
New-York 1853-1854	July 14, 1853	Nov. 1,1854	4		1,150	(\$300,000)
Paris 1855	May 15, 1855	Nov. 15,1855	29	5,162		(FF8.3million)
London 1862	May 1,1862	Nov. 15,1862	23.5		6,211	broke even
Dublin 1865	May 9, 1865	Nov. 10,1865	17	956		£10,074
Paris 1867	Aprill,1867	Oct. 1, 1867	215	9,063		FF2.9million
London 1871-1874	May 1, 1871	Sept.30,1871	100		1,142	£17,671
	May 1, 1872	Oct. 19, 1872	100		647	(£5, 780)
	April 14, 1873	Oct. 31,1873	100		498	(£12,126)
	April6, 1874	Oct. 31,1874	100		467	(£ 17 ,821)
Vienna 1873	May 1, 1873	Nov. 1, 1873	280	5,058	7,250	(15 million gldn.)
Philadelphia 1876	May 10, 1876	Nov. 10,1876	285	8,004	9,789	(\$4.5 million)
Paris 1878	May I, 1878	Nov. 10,1878	185	13,000	16,032	(FF31 million)
Sydney 1879-1880	Sept. 17, 1879	April 20,1880	24	850	1,117	(£ 103,615)
Melbourne 1880-1881	Oct. 1, 1880	April 30,1881	21		1,459	(£ 277,292)
Atlanta 1881	Oct. 5, 1881	Dec. 31,1881	19	196	290	Loss
Amsterdam 1883	May 1, 1883	Oct. 31,1883	62		1,439	
Boston 1883-1884	Sept. 3, 1883	Jan. 12, 1884	3		300	(\$25,000)
Calcutta 1883-1884	Dec. 4, 1883	March 10,1884	22		1,000	profit?
Louisville 1883-1887	Aug. 1, 1883	Nov.10,1883	45	770	971	
New Orleans 1884-1885	Dec. 16,1884	June.1,1885	249		1,159	(\$470,000+)
Antwerp 1885	May 2, 1885	Nov. 2, 1885	54.3		3,500	Broke even
Edinburgh 1886	Mny 6, 1886	Oct. 30, 1886	25		2,770	f5,555
London 1886	May 4, 1886	Nov. 10, 1886	24		5,551	04,642
Adelaide 1887-1888	June21,1887	Jan. 7, 1888	18		767	
Barcelona 1888	May 20, 1888	Dec. 9, 1888	115		-2,240	\$1,737
Glasgow 1888	May 8, 1888	Nov. 10, 1888	70		5,748	HI,000
Melbourne 1888-1889	Aug. 1, 1888	Jan.31, 1889	35		2,200	(£238,000)
Paris 1889	May 6, 1889,	Nov. 6, 1889	228	27,722	32,350	\$600,000
Dunedin 1889-1890	Nov. 26, 1889	April 19, 1890	12.5		625	£579
Kingston 1891	Jan. 27,1891	May 2, 1891	23		303	(£4,500)
Chicago 1893	May 1, 1893	Oct. 30, 1893	686	21,477	27,529	\$1.4 million
Antwerp 1894	May 5,1894	Nov. 5, 1894	86.5		3,000	profit
San Francisco 1894	Jan. 27, 1894	June 30, 1894	160		1,356	\$66,851
Bobart 1894-1895	Nov. 15, 1894	May 15, 1895	11		290	lass
Adanta 1895	Sept. 18, 1895	Dec. 31, 1895	189	780		(\$25,000)
Brussels 1897	May 10, 1897	Nov. 8, 1897	148		6,000	
Guatemala City 1897	March 15,1897	June 30, 1897	800			loss
Nashville 1897	May 1, 1897	Oct. 31,1897	200	1,167		\$39
Stockholm 1897	May 1,1897	Oct. 3, 1897	514			

Site/Year	Open Date	Close Date	Size (acres)	Attendance (+000)		Profit/(Loss)
				Paid	Total	
Omaha 1898	June 1, 1898	Oct. 31, 1898	200	1,778	2,614	
Paris 1900	April 15, 1900	Nov. 12, 1900	553	39,027	50,861	FF7.1 million
Buffalo 1901	May 1, 1901	Nov. 2, 1901	350	5,307	8,120	(\$3 million)
Glasgow 1901	May 2, 1901	Nov. 9, 1901	75		11,560	£35,216
Charleston 1901-1902	Dec. 1, 1901	June 1, 1902	160			
Hanoi 1902-1903	Nov. 16, 1902	Feb. 15, 1903	41			
St. Louis 1904	April 30, 1904	Dec. 1, 1904	1,271.8	12,804	19,695	\$1.02 million
Liege 1905	Apr 127, 1905	Nov. 6, 1905	52		7,000	BF75,117
Portland 1905	June 1, 1905	Oct. 15, 1905	400	1,588	2,554	\$84,840
Milan 1906	April 28, 1906	Oct. 31, 1906	250		5,500	
Christchurch 1906-1907	Nov. 1, 1906	April 15, 1907	14		1,968	(£81,430)
Dublin 1907	May 4, 1907	Nov. 9, 1907	52		2,750	(£03,345)
Jamestown 1907	April 26, 1907	Nov. 30, 1907	400	1,481	2,851	(\$2.5 million)
London 1908	May 14, 1908	Oct. 31, 1908	140		8,400	profit
Seattle 1909	June 1, 1909	Oct. 16, 1909	250	2,766	3,741	\$63,676
Brussels 1910	April 23, 1910	Nov. 1910	220		13,000	(BF 10,000)
Nanking 1910	June 5, 1910		90-100			
London 1911	May 12, 1911	Oct. 28, 1911	200+			loss
Ghent 1913	April 26, 1913	Dec. 1913	309		11,000	
San Francisco 1915	Feb. 20, 1915	Dec. 4, 1915	635	13,128	18,876	\$2.4 million
San Diego 1915-1916	Jan. 1, 1915	Dec. 31, 1916	400		2,050 (1915) 1,698 (1916)	profit
New York 1918	July 29, 1918		25			
Rio de Janeiro 1922-1923	Sept. 7, 1922	July 31, 1923	62	3,626		
Wembley 1924-1925	April 23, 1924	Nov. 1, 1924	216	15,081	17,403	
	May 9, 1925	Oct. 31, 1925	216	7,590	9,699	(£ 1,6 million)
Paris 1925	April 30, 1925	Oct. 15, 1925	72		14,000	
Dunedin 1925-1926	Nov. 17, 1925	May 1, 1926	65		3,200	
Philadelphia 1926	May 31, 1926	Nov. 30, 1926	1,000	5,853	6,408	(£ 16,217)
Long Beach 1928	July 27, 1928	Sept. 3, 1928	63		1,100	Broke even
Barcelona 1929-1930	May 19, 1929	Jan. 15, 1930	291.5			
Seville 1929-1930	May 9, 1929	June 21, 1930	494		1,500	
Antwerp 1930	April 26, 1930	Nov. 5, 1930	170.5	468		(BF 7 million)
Liege 1930	May 3, 1930	Nov. 3, 1930	165			BF15 million
Paris 1931	May 6, 1931	Nov. 16, 1931	148	32,000	33,489	FF 29,000
Chicago 1933-1934	May 27, 1933	Nov. 12, 1933	427	22,566	27,703	
	May 26, 1934	Oct. 31, 1934	427	16,486	21,066	\$ 160,000
Brussels 1935	April 27, 1935	Nov. 6, 1935	250	20,000	26,000	BF 45 million
San Diego 1935-1936	May 29, 1935	Nov. 11, 1935	185		4,785	
	Feb. 12, 1936	Sept. 9, 1936	185		2,004	\$ 44,000
Johannesburg 1936-1937	Sept. 15, 1936	Jan. 15, 1937	100		1,500	(£ 70,000)

Site/Year	Open Date	Close Date	Size (acres)	Attendance (+000)		Profit/(Loss)
				Paid	Total	
Paris 1937	May 24, 1937	Nov. 2, 1937	259	31,412	34,000	(FF495 million)
Olasgow 1938	May 3, 1938	Oct. 29, 1938	175		12,593	(£ 18,691)
New York 1939-1940	April 30, 1939	Oct. 31, 1939	1,216.5		25,817	
San Francisco 1939-1940	May 11, 1940	Oct. 27, 1940	1,216.5		19,116	(\$18.7 million)
	Feb. 18, 1939	Oct. 29, 1939	400			
	May 25, 1940	Sepl. 29, 1940	400		17,042	(\$559,423)
Wellington 1939-1940	Nov. 8, 1939		55		2,641	
Lisbon 1940	June 2, 1940	Dec. 2, 1940				
Port-au-Prince 1949-1950	Dec. 8, 1949	June 8, 1950	65		250+	
Brussels 1958	April 17, 1958	Oct. 19, 1958	500		41,454	(BF3 billion)
Seattle 1962	April 21, 1962	Oct. 21, 1962	74		9,640	
New York 1964-1965	April 22, 1964 -	Oct. 18, 1964	646		27,148	
	April 21, 1965	Oct. 17, 1965	646		24,459	(\$21 million)
Montréal 1967	April 28, 1967	Oct. 29, 1967	988.7	50,306	54,992	(C\$274 million)
San Antonio 1968	April 6, 1968	Oct. 6, 1968	92.6		6,384	(\$5.5 million)
Osaka 1970	March 15, 1970	Sept. 13, 1970	815		64,219	\$146 million
Spokane 1974	May 4, 1974	Nov. 3, 1974	100		5,600	\$47 million +
Okinawa 1975-1976	July 17, 1975	Jan. 18, 1976	247.1		3,480	
Knoxville 1982	May 1, 1982	Oct. 31, 1982	72		11,150	loss
New Orleans 1984	May 12, 1984	Nov. 11, 1984	81.4		7,300	(\$121 million)
Tsukuba 1985	March 17, 1985	Sept. 16, 1985	250		20,335	
Vancouver 1986	May 2, 1986	Oct. 13, 1986	175		22,000	(C\$336 million +)
Brisbane 1988	April 30, 1988	Oct. 30, 1988	98		15,760	
Glasgow 1988	April 29, 1988	Sept. 28, 1988	120		4,346	