

**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**TÜRKİYE MİMARLIK PRATIĞİNDE GOOGLE ETKİSİ:  
ULUSLARARASI FUAR KATILIMLARINDA RAGIP  
BULUÇ'UN ROLÜ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**SİNEM ACAR**

**İSTANBUL, 2020**



**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
İÇ MEKAN TASARIMI**

**TÜRKİYE MİMARLIK PRATIĞİNDE GOOGLE  
ETKİSİ: ULUSLARARASI FUAR  
KATILIMLARINDA RAGİP BULUÇ'UN ROLÜ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**SİNEM ACAR**

**Tez Danışmanı: DR. ÖĞR. ÜYESİ HANDE TULUM OKUR**

**İSTANBUL, 2020**

**T.C.**  
**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**İÇ MEKAN TASARIMI**

Tezin Adı: Türkiye Mimarlık Pratiğinde Google Etkisi: Uluslararası Fuarlar ve Ragıp Buluç

Öğrencinin Adı Soyadı: Sinem Acar

Tez Savunma Tarihi: 07 Ocak 2020

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN  
Enstitü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Ali Devrim IŞIKKAYA  
Program Koordinatörü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Tez Danışmanı  
Dr. Öğr. Üyesi Hande TULUM OKUR

Üye  
Dr. Öğr. Üyesi Efsun EKENYAZICI GÜNEY

Üye  
Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN

## ÖNSÖZ

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulunduran engin bilgisi ve değerli yorumlarıyla tez çalışmamın oluşumunda katkıda bulunan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Hande Tulum Okur'a değerli zamanını bana ayırdığı için teşekkür ederim.

Eğitim ve öğretim hayatım boyunca yoluma ışık tutan diğer hocalarıma bana hayatım boyunca kazandırdıkları her şey için teker teker teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca verdiği değerli bilgiler için Mimar Ragıp Buluç'a teşekkür ederim.

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

İstanbul, 2020

Sinem ACAR  
(İç Mimar)

## ÖZET

### TÜRKİYE MİMARLIK PRATIĞİNDE GOOGİE ETKİSİ: ULUSLARARASI FUARLAR VE RAGİP BULUÇ

Sinem ACAR

İç Mekân Tasarımı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hande TULUM OKUR

Ocak 2020, 98 sayfa

II. Dünya Savaşı sonrasında tasarım ve sanatın her alanında karşılaşılabilen Amerikan Modernizmi, zamanla yerini, Amerika ve Rusya arasında başlayan soğuk savaş rekabeti ile öne çıkan “uzay yarışı”nın bir sonucu olarak ortaya çıkan ve Modern Mimarlık etkilerinin de görüldüğü uzay çağı estetiğine bırakır. Bu noktada, Modern Mimarlık ve uzay çağı estetiğinin birlikte ele alındığı fütüristik formları ve mimarlık yaklaşımıyla öne çıkan Google mimarlık anlayışı önem kazanır.

Google tasarım yaklaşımını oluşturan temel unsurlardan olan gelecek kurgusunu sembolize eden formlar, Google’yi şekillendiren en önemli etmenlerdendir. Bu dönemde mimarlık tarihinde ilk defa Avrupa merkezli mimarlık anlayışı yerini Amerika merkezli bir anlayışa bırakır. Türkiye de bu yaklaşımı takip ederek Amerika ile sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamda yakın ilişkiler kurar ve Amerika modernizmi odaklı bir modernleşme süreci içerisine girer. Bu modernizasyon süreci içerisinde, Türkiye’nin yüzyıllar içerisinde oluş(turul)muş Şarklı imajını kırabilme isteği ve “küçük Amerika” olma arzusu dikkat çeker. Bu arzuların mimarlık pratiğine yansıtılması için ise pek çok ülkenin düzenli katılım gerçekleştirdiği Uluslararası Fuarların oldukça ideal bir platform olduğu düşünülebilir.

II. Dünya Savaşı sonrasında Uluslararası Fuarlar, her ülke için güçlerinin, gelişmişliklerinin, teknoloji, mimarlık ve sanat anlayışlarının gösterilmesi için ele alınan oluşumlardır. Ülkelerin bir anlamda mimarlık anlayışlarını, uluslararası trendleri ne kadar takip ettiklerini ispat ettikleri fuarlarda, ütöpik strüktürler ve teknolojinin sınırlarını zorlayan, geleceğe göndermeler yapan mimari unsurlar dikkat çekmektedir.

Türkiye’nin savaş sonrası katıldığı Uluslararası Fuarlardaki Türkiye Pavyonlarının -bu modernizasyon sürecinde- kendi içinde kimi çelişkiler barındırdığı gözlemlenmektedir. Doğu’nun oryantalist bakış açısının izlerini taşıyan pavyonlar, dünyayı etkisi altına alan modernist ve fütürist yaklaşımları, uzay çağı estetiğini takip etmeye başlar ve böylece

Ragıp Buluç'un tasarımı olan Tsukuba pavyonu gibi yapılar ile modernizasyon süreci başlar. Bu bağlamda, mimarın Tsukuba Pavyonundan sonra uzay ağı estetiğı ile modern anlayışı bir araya getirerek oluşturduğu Postmodern anlayış ile tasarlamış olduğu ilk yapı olan Atakule yapısı oldukça önemlidir. Bu örnekte, Türkiye'nin küçük Amerika olma yolunda ele aldığı mimarlık yaklaşımı ve Googie yaklaşımının benzer yönleri karşımıza çıkar. Bu çalışma kapsamında, Türkiye'nin uluslararası fuarlardaki pavyonları ve Atakule yapısı, mimari kurgu ve iç mekan organizasyonu bağlamında ele alınır ve uzay ağı estetiğinin, özellikle Googie yaklaşımının bu hususlara etkisi araştırılır.

**Anahtar Kelimeler:** Googie, Uzay ağı, Uluslararası Dünya Fuarı, Ragıp Buluç, İkinci Dünya Savaşı Modernizm.



## ABSTRACT

### GOOGIE EFFECT IN TURKISH ARCHITECTURAL PRACTICE: INTERNATIONAL FAIRS AND RAGIP BULUÇ

Sinem ACAR

Interior Design

Thesis Supervisor: Assist. Prof. Dr. Hande TULUM OKUR

January 2020, 98 pages

American modernism that reflected on design and art in mid-century, gives place to space age aesthetics that has influences from modernist architecture which had come to the fore due to the cold war between United States and Russia in time. At this point, Googie architectural approach which is a combination of modern architecture and space age aesthetics becomes important with its futurist compositions.

The forms which symbolize the fiction of the future that is one of the basic elements of the Googie design approach, are the most important elements that shape Googie approach. In this era, -for the first time- in architecture history, Europe centered architectural approach gives place to Amerikan centered approach. Turkey follows this approach and bounds with United States in social, cultural and economic context. Also, a new Amerikan centered modernization process starts in Turkey. In the process, Turkey wants to revise its identity which was previously based on an easterner representation and wants to be “little America”. Therefore, the international expos/fairs are assumed as an ideal platform with many international participants in order to represent the desires of Turkey to architectural practice.

In this era, international fairs are the platforms as the showcases of power, improvement, technology, architecture and art. In the fairs in which the countries show how they follow architectural approaches and popular waves, utopic, structural and innovative compositions are noteworthy.

It is observed that Turkish Pavillions in the fairs in the postwar period –during the modernization process- follow very different architectural approaches. The pavillions that previously followed an Orientalist perspective, start to follow modernist, futuristic approaches and space age aesthetics. Afterwards, a new modernization process with many examples such as Tsubaka Pavillion that is designed by a prominent architect; Ragıp Buluç starts. In this context, Atakule case in which Buluç combined space age aesthetics and modern architecture and created a post modernist architectural attitude is



very important. In this case, the similarities between Turkey's post war architectural approach and Googie architecture arise. In this study, Turkish pavillions in the international fairs and Atakule case are examined in the context of architectural composition and interior spatial organization and th impact of space age aesthetics, especially Googie approach on the cases are analyzed.

**Keywords:** Googie, Space Age, İnternational World Fair, Ragıp Buluç, Post War modernism



## İÇİNDEKİLER

TABLolar.....	X
ŞEKİLLER.....	Xİ
KISALTMALAR .....	XİV
1. GİRİŞ.....	2
1.1 ÇALIŞMANIN AMACI VE KAPSAMI .....	5
1.2 YÖNTEM.....	7
2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ULUSLARARASI MİMARLIK PRATIĞİNDE GOOGİE’NİN İZİ.....	8
2.1 II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI TÜRKİYE’DE MİMARLIK .....	13
2.2 ULUSLARARASI ARENA’DA “SPACE AGE” (UZAY ÇAĞI).....	18
3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI BİR TASARIM ANLAYIŞI; GOOGİE.....	23
3.1 TERMİNOLOJİDE GOOGİE VE KARŞILIKLARI .....	25
3.2 GOOGİE TASARIM YAKLAŞIMININ DOĞUŞU .....	26
3.2.1 <i>Googie Tasarım Yaklaşımını Değerlendirme Yöntemleri</i> .....	29
3.3 GOOGİE’NİN ULUSLARARASI FUARLARDAKİ ETKİSİ.....	45
3.3.1. <i>1958 Brüksel Dünya Fuarı</i> .....	50
3.3.2 <i>1962 Seattle: Space Needle Dünya Fuarı</i> .....	54
3.3.3 <i>1970 Osaka Dünya Fuarı</i> .....	57
3.4 GOOGİE TASARIM YAKLAŞIMININ ÇÖZÜNME SÜRECİ .....	61
4. TÜRKİYE’DE, II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI MİMARLIK.....	63
PRATIĞİNDE GOOGİE’NİN ROLÜ .....	63
4.1 TÜRKİYE’NİN SAVAŞ SONRASI ULUSLARARASI FUAR KATILIMLARI .....	70
4.1.1 <i>1958 Brüksel Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu</i> .....	71
4.1.2 <i>1970 Osaka Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu</i> .....	75
4.1.3 <i>1985 Tsukuba Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu</i> .....	79
4.1.4 <i>1992 Sevilla Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu</i> .....	82

<b>4.2 RAGIP BULUÇ VE MİMARLIK PRATİĞİNDE GOOGİE’NİN ROLÜ:</b>	
<b>ATAKULE .....</b>	<b>87</b>
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>97</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>99</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>110</b>
<b>Ek A.1 MİMAR RAGIP BULUÇ RÖPORTAJI .....</b>	<b>111</b>



## TABLULAR

Tablo 1.1: Yöntem Şeması.....	7
Tablo 2.7: Rusya ve Amerika arasında yaşanan Uzay Yarışı zaman çizelgesi.....	20
Tablo 3.18: Tasarım akımları zaman çizelgesi.....	42



## ŞEKİLLER

Şekil 2.1: Savaş Sonrası Yıkım: Varşova'daki Old Town'un yeniden inşası, yıkım çalışmaları, 1951.....	8
Şekil 2.2: Savaş sonrası dönemin monoblok yapı fikrini yansıtan projeler ve karikatür.....	9
Şekil 2.3: “Yarının Evi” sloganının ve gelecekçi önerilerin yansımalarından (sırasıyla 1957 ve 1949 yılına ait çizim ve afiş)....	9
Şekil 2.4: Le Corbusier’in savaş öncesi ve sonrası dönemlerini temsil eden yapılar, sırasıyla 1931 Pavillon Suisse ve 1955 Notre Dame Du Haut, Fransa.....	10
Şekil 2.5: II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da Populuxe etkisi ile yayınlanan reklam afişleri.....	11
Şekil 2.6: İstanbul Hilton Oteli, 1952, Sedat Hakkı Eldem ve SOM.....	15
Şekil 2.8: Sırasıyla Ford Gyron konsept otomobili, 1961 ve William Pereira ve Charles Luckman, Los Angeles Ulusal Havaalanı, 196.....	21
Şekil 2.9: Peter ve Alison Smithson, Geleceğin Evi, 1956.....	22
Şekil 3.1: Aşağı Modernizm algısına ilişkin bir karikatür.....	23
Şekil 3.2: Jetsons'da geleceğin Google'den ilham alınan evi (aslen yayınlanan “Millionaire Astro”: 3 Ocak 1963) (The Jetsons).....	24
Şekil 3.3 Google's Coffee Shop, 1949, Los Angeles, Güney Kaliforniya.....	28
Şekil 3.4: Santa Monica, Kaliforniya'daki Huddle's Cloverfield'in İç Tasarımı.....	28
Şekil 3.5: Kona Lanes Bowling Salonu, 1958, Powers, Daly, & DeRosa.....	30
Şekil 3.6: Johnie'nin Kahve Dükkanı, 1956, Los Angeles , California, ABD.....	30
Şekil 3.7: Pann'ın Kahve Dükkanı, 1958, Los Angeles , California, ABD.....	31
Şekil 3.8: Corky Restoranı, 1958, Kaliforniya, ABD.....	32
Şekil 3.9: Sırasıyla Anaheim Kongre Merkezi, 1967 & Cinerama Dome , 1963.....	33
Şekil 3.10: Biff'in Kahve Dükkanı, 1963, ABD.....	34
Şekil 3.11: TWA Flight Center, 1962, New York, ABD.....	35
Şekil 3.12: Los Angeles Uluslararası Havaalanı(LAX), 1961, California, ABD.....	35
Şekil 3.13: Stardust Yapısı, 1958, Las Vegas, ABD.....	36
Şekil 3.14: Beach lin araba yıkama, California, ABD.....	36
Şekil 3.15: Space Needle (Uzay İğnesi), 1961, Washington, ABD.....	37

Şekil 3.16: The walking city (Yürüyen Şehir), Ron Herron, 1964.....	38
Şekil 3.17: Archigram Çalışmaları, 1963.....	39
Şekil 3.18: Peter ve Alison Smithson, Geleceğin Evi, 1956.....	41
Şekil 3.19: Tasarım akımları zaman çizelgesi .....	42
Şekil 3.20: Dönemin plastik kullanılarak tasarlanan mobilyaları.....	42
Şekil 3.21: Dönemin kendi kendini taşıyabilen süngerden, köpükten ya da hava üflenerek üretilen mobilyaları.....	43
Şekil 3.22: Daniels'ın Kentucky Fried Chicken (KFS) binası, 1989, Hollywood.....	44
Şekil 3.23: Paul Essick'in Auto Chek Merkezi.....	45
Şekil 3.24: 1939 New-York Dünya Fuarı, Trylon ve Perisphere, Wallace Harrison ve J. Andre Fouilhoux.....	48
Şekil 3.25: 1939 New-York Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, Sedat Hakkı Eldem.....	50
Şekil 3.26: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Atomium, André Waterkeyn, Brüksel/Belçika.....	51
Şekil 3.27: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Philips Pavyonu, Le Corbusier, Brüksel/Belçika.....	53
Şekil 3.28: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu.....	54
Şekil 3.29: 1962 Seattle Fuarı, Monoray, Seattle /ABD.....	56
Şekil 3.30: Space Needle, Edward Carlson, Washington/ABD 1963.....	56
Şekil 3.31: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Symbol Zone ve Space of the Sun.....	58
Şekil 3.32: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Japonya .....	59
Şekil 3.33: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Avusturalya Pavyonu.....	59
Şekil 3.34: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Takara Beutilion Pavyonu, .....	60
Şekil 3.35: Bob Hope Residence, 1979, Walstrom House, 1969.....	62
Şekil 4.1: 1960 İzmir Fuarı'nda Buckminster Fuller Jeodezik kubbe.....	63
Şekil 4.2: Nebioğlu Turistik Tesisleri, Ziya Nebioğlu (1967-69) .....	64
Şekil 4.3: 1978, Vakko binası, İzmir, Abdurrahman Hancı.....	65
Şekil 4.4: 1977, Osmanlı Bankası, Taksim, Abdurrahman Hancı.....	66
Şekil 4.5: Kafe İhsan, Mustafa Bedran, 1973.....	67
Şekil 4.6: 1976, Butik Ultra, İstanbul, Kaya Tecimen.....	68

Şekil 4.7: Bakırköy’de bir Akaryakıt Satış İstasyonu, Ruşen Dora, 1972.....	69
Şekil 4.8: 1958 Dünya Fuarı Bülteni, İç Kapak.....	71
Şekil 4.9: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu.....	72
Şekil 4.10: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, Mozaik Duvar, Bedri Rahmi Eyüpoğlu.....	73
Şekil 4.11: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, İç Mekan.....	73
Şekil 4.12: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, Perspektif Çizim.....	74
Şekil 4.13: 1970 Osaka Dünya Fuarı, RCD Pavyonu ve RCD Pulu.....	76
Şekil 4.14: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Genel Planı.....	77
Şekil 4.15: 1970 Osaka Dünya Fuarı, RCD Pavyonu.....	78
Şekil 4.16: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu.....	78
Şekil 4.17: 1985 Tsukuba Dünya Fuarı, Fuyo Pavyonu.....	79
Şekil 4.18: 1985 Tsukuba Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu.....	80
Şekil 4.19: 1985 Tsukuba Dünya Fuarı, Türkiye ‘nin içinde yer aldığı yapı ve Fiperoptik Kubbenin Planı.....	81
Şekil 4.20: 1992 Sevilla Dünya Fuarı, kıyıdan görünüm.....	82
Şekil 4.21: Sırasıyla, 1992 Sevilla Dünya Fuarı, Keşifler Pavyonu ve 15. Yüzyıl pavyonu iç mekan.....	83
Şekil 4.22: 1992 Sevilla Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, Maket Fotoğraflar.....	84
Şekil 4.23: 1992 Sevilla Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu.....	85
Şekil 4.24: Abdi İpekçi Spor Salonu _Ragıp Buluç, Ziya Tanalı, Ercan Yener, 1975, İstanbul.....	88
Şekil 4.25: Atakule, 1985, Ragıp Buluç, Ankara.....	89
Şekil 4.26: Atakule, 1985, Ragıp Buluç, Ankara.....	90
Şekil 4.27: Atakule, 1985, Restoran Kulesi ve Çarşı bölümü.....	91
Şekil 4.28: Sırasıyla Atakule, Doğu Görünüşü ve Dönen Restoran Bölümü.....	92
Şekil 4.29: Biyosfer Montreal (Biosphere), 1967 Dünya Fuarı, Montreal, Buckminster Fuller.....	93
Şekil 4.30: Sırasıyla Edirne Kule Tasarımı, Bozcaada ve Armutlu Trafik Gözetleme İstasyonu, Ragıp Buluç.....	94
Şekil 4.31: Sırasıyla, Gazeteciler Cemiyeti, Basın Evi ve Sheats Evi, John Lautner, 1963.....	95

## KISALTMALAR

ABD	:	Amerika Birleşik Devletleri
ABS	:	Acrilonitrile Butadiene Styrene (Akrilonitril Bütadien Stiren)
FBE	:	Fen Bilimler Enstitüsü
İTU	:	İstanbul Teknik Üniversitesi
KFS	:	Daniels'ın Kentucky Fried Chicken
NASA	:	National Aeronautics and Space Administration (Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi)
NATO	:	North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)
ODTÜ	:	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
SSCB	:	Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Birliği
UFO	:	Unidentified Flying Object (Tanımlanamayan Uçan Nesne)



## 1. GİRİŞ

II. Dünya Savaşı ve bu savaşıla ilişkili olarak tüm dünya ülkeleri üzerinde, sosyo-kültürel, politik ve ekonomik değişimler yaşanmıştır. Savaş sonrasındaki yıkım, ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir rasyonalite içinde gelişen kent planları, yapılaşmalar ve yeni endüstrileşme kurgularının yarattığı sorunlar, alternatif arayışları yeniden gündeme taşımıştır. Tüm dünyada radikal değişikliklerin meydana geldiği bu dönemde yeni bir mimarlık pratiği eş zamanlı olarak dünyanın her yerinde, yayılmaya başlar. Böylece II. Dünya Savaşı sonrası bu dönemde, “Yüksek modernizm” (*high modernism*) hareketi zirveye ulaşır. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde “Yüksek Modernizm” (High Modernism) hareketinin zirvesine ulaştığı sıralarda, Sibel Bozdoğan’a göre, Modern Hareket’in tikel estetik kanonu savaş sonrasında yerini çoğunlukla farklı, daha organik ve daha anıtsal kompozisyonlara bırakmaya başlamıştır. Avrupa’da ortaya çıktığı haliyle modern mimari, her şeyden önce, mimarideki hâkim akademik anlayışlara ve yerleşik kurallara meydan okumuş olan eleştirel bir söylemdi. Modernlik, nasıl yüksek modernizmin büyük siyasi projesine indirgenemiyorsa, aynı şekilde modern mimarlık da resmi bir üsluba ya da programa indirgenemeyen eleştirel, üslup-karşıtı ve kendini sürekli dönüştüren bir sanat ve mimari yaklaşım arama fikrinden yola çıkıyordu (Bozdoğan 2001). Yüksek modernizmin zirveye ulaştığı bu dönemde dünyanın en büyük gücü olma düsturu ile hareket eden Amerika’nın en önemli rakibi; uzun zamandır dünyadaki majör güçlerden biri olan Rusya olur. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika ve Rusya arasında başlayan soğuk savaş rekabeti kendini en çok 1960’lı yıllarda öne çıkan “uzay çağı ve uzay çağı estetiği” alanında gösterir ve kısa zamanda bu alandaki yenilikler gündelik hayata etki etmeye başlar. Bu çağ, savaş sonrası yaşanan buhran döneminden sonra halkın ilgisini çeken aynı zamanda değişimi çağrıştıran, daha iyi bir gelecek ihtimaline duyulan güven ile şekillenen popüler bir dönemdir (Şumnu & Dorkip 2015).

Dönemin gelecek ve gelecek fikriyle ilgili Robert Havemann’ın açıklaması oldukça önemlidir. Havemann, yirminci yüzyılda yaşanan bilimsel ve teknik gelişmelerin en öne çıkanlarını şöyle vurgular.

“Bu yüzyıl, atom enerjisinin ve aya yolculuğun yüzyılıydı. 1957 yılında Sovyetler Birliği'nin, Sputnik-1 uydusunu fırlatarak ve dünya çevresinde yörüngede tutmayı başararak uzay çağını başlattığı kabul edilir. Bu gelişme bütün insanlık tarafından hayret ve heyecanla karşılanmıştır. Ardından Vostok-1 uzay aracı ile uzaya gönderilen ilk insan dolayısıyla farklı bir coşku yaşanmaya başlanır. 12 Temmuz 1969 tarihinde aya ilk defa insan ayağı basmasıyla coşku doruğa çıkar. Bu çalışmaların yarattığı heyecanlar mimarlık açısından şu noktada yoğunlaşıyordu: İnsanlık, doğup büyüdüğü gezegenden sonra uzayda yeni mekânlar aramaya başlamıştı. Uzayda uzun süreli araştırmaların yürütüleceği uzay istasyonları ve bu istasyonların özgün mimarileri, mimarların tasarım ufuklarını genişletti” (Havemann 1982).

1960'lı yıllarda, yukarıdaki gelişmelerin ışığında, sanat ve mimarlık ortamı içerisindeki birçok etkili figür yeni bir arayışın içerisine girer. Değişen aile ve toplum yapısı, ileri teknolojinin hatta “uzay teknolojisinin” günlük yaşamın içine girmesi özellikle entelektüel kesim olmak üzere tüm dünyada yepyeni bir heyecana neden olur. Sanat ve mimarlık adeta; atmosferi aşıp geçen bilim adamları gibi bir misyon üstlenmiştir: “var olan tüm fikirlerin ve durumların sınırları zorlanmalı, hatta tüm sınırların üzerine basılıp geçilmeliydi” (Civelek 2015).

Bu dönemde Uzay çağı estetiğinin pek çok alanda epeyce etkili olduğu yadsınamayacak bir gerçektir. Uzay çağı estetiğinin etkileyip şekillendirdiği tasarım yaklaşımlarından biri de Googie anlayışıdır. Googie yaklaşımı her ne kadar 1950'lerin başında ortaya çıksa da popüler olduğu dönemde, yani 1950'lerin ortasında ve 1960'larda uzay çağı estetiğinden ve bu estetiğin oluşturduğu formlardan beslenir.

Neo-Ekspresyonist, Ultramodern, Bumerang Modern, Çatı - Kabuk Mimarlığı isimleriyle de anılan Googie mimarlık yaklaşımının, çoğu zaman organik, soyut ve parabolik formlar üzerine odaklandığı söylenebilir. Ayrıca yer çekimine meydan okuduğu, Modern Mimarlık ve inşa yöntemlerini özgürleştirdiği, pek çok farklı yapı sistemini birbirine entegre edebildiği ve böylece kendi estetik kanonlarını yarattığı iddia edilir (Haskell 1952).

Bu akımın ortaya çıktığı dönemde, ülkeler, kendi ekonomik, teknolojik ve sanayi gelişmelerini sergileme, üretim fazlası malları için pazar arama ve kendisinin dünyaya savaştan kalkınarak çıkabildiğini kanıtlama gibi amaçlar için bir araç olarak fuarları kullanmaya başlar. Ülkeler burada bir nevi mimarlık seviyelerini ispat eder. Bununla birlikte, “gelecek”, “yenilik” ve “ilk” sözcüklerinin fuarların kurgusunda hep var olduğunun da altı çizilmelidir. Yeni kavramlar ve fikirler -çoğunlukla- ilk kez fuarlarda tanıtılmış, ilk kez ortaya konan fikirler dünyaya hâkim olan bir bakış açısının yayılmasına sebep olmuş, insanlar yeni teknolojileri, yeni buluşları bu fuarlarda öğrenmiş, gezi ve eğlencenin yanı sıra çeşitli kültürleri bir arada görme fırsatı bulmuşlardır. Fuarlarda, her alanda yeni teknikler denenmiş, yeni mimari stiller ve yapım sistemleri hakkında geliştirilen teoriler pratiğe uygulanmış, sergilemelerde geleceğin teknolojisine, mimarisine, sanatına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunulmuştur. Akyol Altun’a göre; Fuarlar düzenledikleri dönemi yansıtmakla kalmayıp geleceğin dünyasını yaratan ve ona ait görsel şovları sunan mekânsal organizasyonlar olmuşlardır (Akyol Altun 2003).

Geçici organizasyonlar olmaları sebebiyle serbest bir deneme ortamı yaratan fuarlar, ülkelerin varlıklarını ortaya koyma çabaları içerisinde, teknoloji ve mimarinin birlikteliğini, tasarımcıların ütopyik strüktürler denemeye ve teknolojinin sınırlarını zorlamaya yöneltilmiştir. Fuarlarda geleceğe göndermeler yapan kurgular mimariyle bütünleştirilmiş, yapılar, mimari kurguları ve birbirleriyle olan ilişkileri ile fuar alanlarında gelecekteki kentlerin bir prototipi olarak tasarlanmıştır.

Mimarlık tarihçilerine göre, fuarlar yeni mimari formların ve kompozisyonların oluşumu için bir laboratuvar niteliğindedirler. Mimarlıkta değişen trendleri yansıtmakla birlikte, farklı ülkelerin kültürel durumları da ortaya koymaktadırlar. Sigfried Giedion da “Space, Time&Architecture: The Growth of a New tradition (1967)” ve “Building in France, Build in Iron, Building in Ferro-Concrete (1995)” adlı kitabında 19. yüzyılda Dünya Fuarlarının sanayileşmeyle birlikte nasıl ortaya çıktığına değinmiş bu deneysel mimari yapılar, yapı teknolojisi ve strüktürel alandaki gelişmelerin birer kanıtı niteliğinde yer vermiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasında, iktidara gelen partilerin modernleşme sürecine girmesi ile beraber Amerika, Rusya komünizmini uygulayabileceğini düşündüğü ülkelere, hatta coğrafi konum nedeniyle bu ülkelerden birisi olarak gördüğü Türkiye'ye odaklanır. Böylece, Amerika'nın modernizasyon projesinin örneklerinden biri haline gelen Türkiye, Marshall Yardımı'ndan yararlanır. Bu yardım ve Türkiye'nin NATO'ya kabulü, Türkiye ve Amerika arasında yakın ilişkiler kurulmasına neden olurken Türkiye'nin yeni politikalar benimsemesine neden olacaktır. Bu politikalardan biri de Türkiye'nin "küçük Amerika" olma isteğidir. Küçük Amerika olma arzusu ilk olarak, 1949 yılında, Cumhuriyet Halk Parti'li Nihat Erim tarafından dile getirilmiştir Celal Bayar da "küçük Amerika" benzetmesini, 1957 seçim kampanyasında kullanmıştır (Üsküplü 2016).

Bu dönemde, -1950'lerde- Türkiye'nin Amerika ile yakın ilişkiler kurmaya başlaması ve Türkiye'nin "Küçük Amerika" olma isteğinin bir sonucu olarak ülkemiz, Amerikan hayatını, kültürünü, Amerikan odaklı mimarlık ve sanat anlayışını benimsemeye başlar. Türkiye, mimarlık pratiğini, 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren, Batı ülkelerinden ve Amerika'dan kimi zaman fazlaca esinlenerek, kimi zamansa geleneksel unsurlara odaklanarak Türkleştirmeyi amaçlamıştır (Tanyeli 1998).

Tüm bu gelişmeler ışığında, bu çalışmada II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada mimari ürün bazında oldukça zengin bir birikime sahip olan Uluslararası Fuarları ve bu fuarlara katılan Türk pavyonlarının, dünya genelinde yaşanan Yüksek Modernizm Hareketi ile "Uzay Çağı Estetiği" ile doğan Googie tasarım yaklaşımlarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda uzay çağı estetiğinin temsil fırsatı bulduğu fuarların, Türkiye mimarlık ortamı üzerinde yarattığı etkileşim, değişim ve dönüşüm gibi unsurlar ile birlikte incelenecektir. Türkiye'nin katıldığı çoğu fuarda pavyon tasarımlarında görev alan mimar Ragıp Buluç'un, tasarladığı pavyon yapıları ve Türkiye'de Amerika kaynaklı "tüketim toplumu" modelinin mekânsal bir tezahürü olan Atakule yapısının bu modernizasyon süreci içindeki etkileri araştırılmıştır.

## 1.1 ÇALIŞMANIN AMACI VE KAPSAMI

II. Dünya Savaşı ve sonrasında Amerika'daki gelişmeler sebebiyle mimarlık tarihinde ilk defa Avrupa Amerika'nın liderliğini takip eder. Savaş sonrası yaygınlaşan umut ve demokratik ideallere olan inanç tasarım ve her alanda Amerikan Modernizmi'nin benimsenmesini sağlar. Bu dönemde, Amerika ve Rusya arasında başlayan soğuk savaş rekabeti ile öne çıkan "uzay çağı estetiği" bu modernist anlayışın fütüristik üslup ile birleşmesiyle Googie tasarım anlayışı kendini gösterir.

Googie mimari tasarım anlayışı, gelecek kurgusu ve uzay çağı estetiği ile yeni yaşam biçimi, daha iyi bir gelecek ihtimalleri, eşitlik, dinamizm, teknoloji, bilim ve umut vermekteydi. 1950'lerde hızlanan ulaşım, televizyon ve film sektörünün gelişimi sayesinde Amerikan Modernizmi tüm dünyaya yayılmıştır. Bu dönemde, Amerika'da inşa edilen ve tasarlanan yapılar ve iç mekânların organik formları göze çarpmaktadır. Modernizm akımını benimseyen birçok mimarın savaş sonrasında daha organik formlara kaydığı gözlemlenmiştir.

II. Dünya Savaşından sonra, Türkiye'nin Amerika ile yakın ilişkiler kurması ve Türkiye'nin "Küçük Amerika" olma isteği ile değişime uğrayan mimarlık ve sanat anlayışı ile birlikte Türkiye'de yaşanan Amerikan Modernizmi'nin mimari üslup üzerindeki yansımaları incelenecektir.

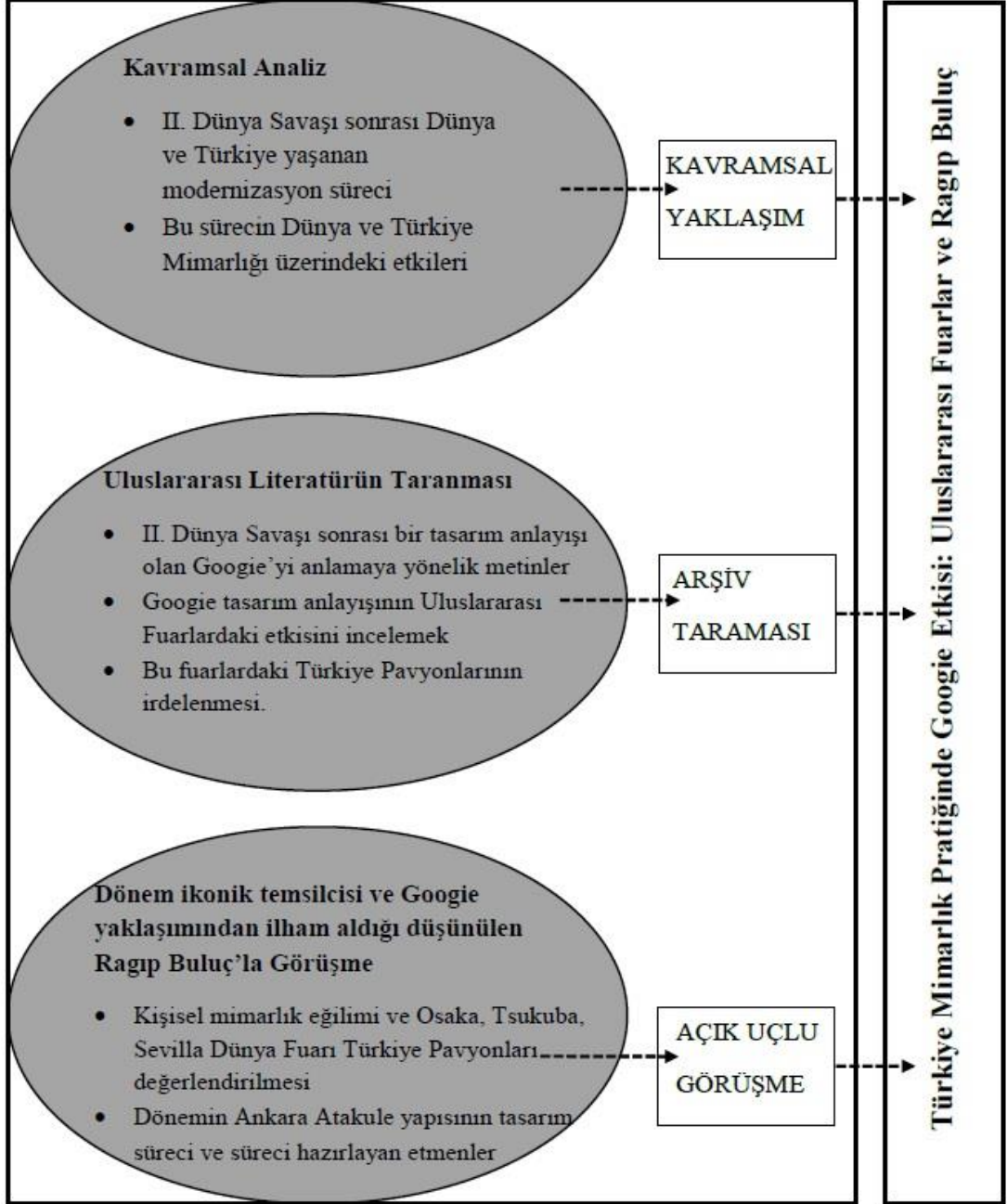
Tüm bu gelişmeler ışığında, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası güç ve prestij göstergesi olarak kabul edilen, mimari ürün bazında ilklerin ve yeniliklerin yaşandığı Uluslararası Fuarlar incelenecektir. Geleceğe yönelik mesajlar veren bu fuarlarda Modern Mimarlık'ın türevlerinden biri olarak kabul edilen Googie mimarisinin tasarım yaklaşımlarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu dönemde, tüm dünyada etkisini gösteren bu tasarım anlayışı Türkiye Amerika ilişkileri üzerinden Türkiye'nin modernleşme süreci ve Doğu imajını kırabilmek için iyi bir platform olarak düşünülen Uluslararası Fuarlar'daki yapılar irdelenerek Türkiye'nin bu fuarlardaki mimari üslubu ve geçirdiği değişim, dönüşüm süreci anlaşılmalı çalışılacaktır.

Bu modernizasyon süreci içerisinde Türkiye Pavyon tasarımlarında önemli rol oynayan mimar Ragıp Buluç'un tasarladığı Pavyon tasarımları üzerinden Türkiye'nin mimari modernleşme süreci irdelenenektir. Bu pavyonlar ile birlikte mimarın tasarlamış olduğu diğer yapılar ve Amerikan tüketim toplumunun tezahürü kabul edilen Atakule yapısı, mimari kurgu ve iç mekan organizasyonu bağlamında ele alınarak uzay çağı estetiğinin, özellikle Googie yaklaşımının bu hususlara etkisi araştırılacaktır. Türk literatürü incelendiğinde bir dönem oldukça popüler olan ve Türkiye'de de etkilerine rastlanan Googie tasarım yaklaşımını konu alan herhangi bir tez araştırmasının yapılmadığı görülmektedir. Aynı zamanda bu araştırma ile literatüre katkı sağlanması da amaçlanmıştır.



## 1.2 YÖNTEM

Şekil 1.1: Yöntem Şeması



## 2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ULUSLARARASI MİMARLIK PRATIĞİ'NDE GOOGİE'NİN İZİ

1950 ve sonrasında, tüm dünyada, tüm ülkeler, sosyo-kültürel, politik ve ekonomik değişimler yaşamışlardır. Bunun sonucunda, ülkeler, savaş sonrası tüm politikalarını, özellikle sosyal ve kültürel politikalarını değiştirerek modernizasyon sürecini değişik bir biçimde yorumlamıştır. Bu değişimler ile birlikte mimarlık konusunda da oldukça ilginç ve aynı zamanda kaotik sayılabilecek gelişmeler yaşanmıştır. Bu noktada, İkinci Dünya Savaşı ve bu savaşla ilişkili olarak kentlerde yaşanan hızlı ve plansız büyümenin yakın gelecekte kentleri yaşanmaz hale getireceği fikrinin, yeni projelerin ortaya konmasında önemli rol oynadığının altı çizilmelidir. Hızla artan nüfusa bağlı olarak popülerleşen kentlerin daha da kalabalıklaşması ve bunun sonucunda ortaya çıkabilecek sorunlar, öngörülebilirdi (Sevinç 2005).

**Şekil 2.1: Savaş Sonrası Yıkım: Varşova'daki Old Town'un yeniden inşası, yıkım çalışmaları, 1951**



*Kaynak:*<https://culture.pl/en/article/building-blocks-polands-most-popular>

Savaş sonrasındaki yıkım, ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir rasyonalite içinde gelişen kent yapıları ve yeni endüstrileşme kurgularının yarattığı sorunlar, alternatif arayışları yeniden gündeme taşımıştır. Bu sorunlardan biri de savaş sonrası yıkım süreci sonucu ortaya çıkan seri yapılaşma ihtiyacı ile çok sayıda monoblok (Şekil 2.2) ve birbirine çok benzer yapının inşa edilmesidir. Bu süreç, Modern Mimarlık pratiğinin “standart” olarak değerlendirilmesine neden olmuştur (Erkol 2009).



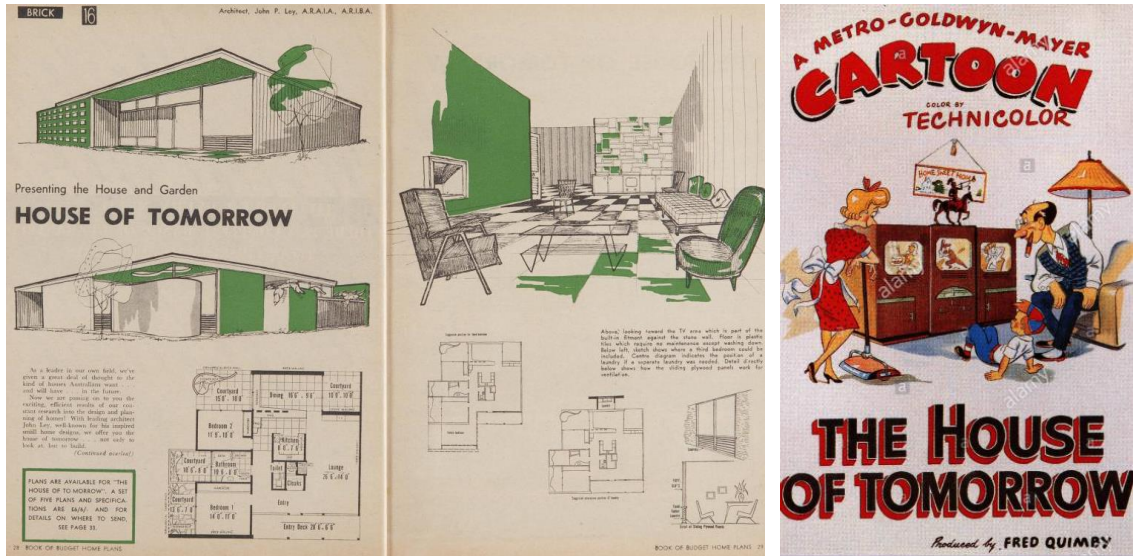
## Şekil 2.2: Savaş sonrası dönemin monoblok yapı fikrini yansıtan projeler ve karikatür



Kaynak: <https://culture.pl/en/article/building-blocks-polands-most-popular-homes>

Bunun sonucunda, kimi mimarlar ve hatta sanatçılar bu standartlaşma ve dolayısıyla ortaya çıkan kimlik sorunu için mimarlık-sanat sentezi gibi alternatif çözümler üretmiştir (Tulum 2018). Bunun dışında modernizm, mimarlıkta, çeşitli figürler tarafından özgünleşmek arzusuyla farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Hatta mimarlık tarihi yazıcılarının bu dönem konusundaki yorumları, bu evredeki geleceği önerilerin duyarlıkla ve teknolojiye yaslanarak mevcut pratiği sarstıkları yönündedir (Frampton, 1994).

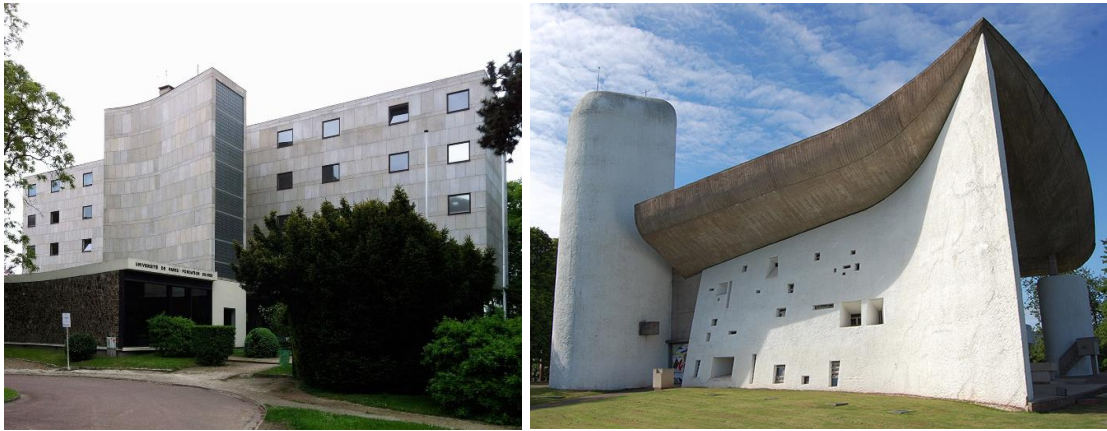
## Şekil 2.3: “Yarının Evi” sloganının ve geleceği önerilerin yansımalarından (sırasıyla 1957 ve 1949 yılına ait çizim ve afiş)



Kaynak: <https://sydneylivingmuseums.com.au/post-war-sydney-home-plans-1945-1959>  
<https://www.imdb.com/title/tt0041488/>

II. Dünya Savaşı sonrası dönemde “Yüksek modernizm” (*high modernism*) hareketinin zirvesine ulaştığı sıralarda, Sibel Bozdoğan’a göre, Modern Hareket’in tikel estetik kanonu savaş sonrasında yerini çoğunlukla farklı, daha organik ve daha anıtsal kompozisyonlara bırakmaya başlamıştır. Marshall Berman başta olmak üzere, çoğu modernizm çalışan kuramcı ve mimara göre, (Berman 2004, s. 224) mimari ve şehircilik alanındaki yüksek modernist bakış açısını benimseyen Le Corbusier, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası dönemde zirveye ulaşan Yüksek Modernizm Hareketi’nin bakış açısının beyniydi, ayrıca çağdaşlarının çoğu onu "örnek devrimci mimar" olarak görüyordu. Le Corbusier, giderek ağırlaşan yaşamsal sorunlarının çözümünün ancak yepyeni bir mimarlık anlayışı ile mümkün olabileceğine inanır ve bu bağlamda, alternatif mimarlık yöntemleri olarak “dikeylik”, “makine estetiği” gibi pek çok düsturu ortaya atar ve dener (Şahin Yeşil 2019). Le Corbusier’in mimarlık pratiği incelendiğinde, mimarın savaş sonrasında tasarladığı yapıtların, savaş öncesi mimarlık üslubu ile tamamen farklı olduğu sonucu karşımıza çıkar (Şekil 2.4) (Bozdoğan 2001). Le Corbusier’in bu tutumu, Modern Mimarlık yorumlamalarındaki değişimin de işaretidir. Nitekim bu değişim, İlker Fatih Özorhon, Türkan Ulusu Uraz tarafından “Modern Mimarlık’tan önce mimarlar için üsluplar içinde kalmak önemli iken sonrasında bu yaklaşımın özgünlüğü sınırladığı hatta önemsemediği için değiştirildiği” şeklinde yorumlanır (Özorhon & Ulusu Uraz 2009).

**Şekil 2.4: Le Corbusier’in savaş öncesi ve sonrası dönemlerini temsil eden yapılar (sırasıyla 1931 Pavillon Suisse ve 1955 Notre Dame Du Haut), Fransa**



Kaynak: <https://books.google.com.tr/books/le+corbusier+notre+dame+du+haut+und+Pavillon>

II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle 1930'lu yıllarda Avrupa kentlerinde merkezlenen mimarlık, sanat ve tasarım üretimi, Amerika kıtasına kaymış, bu süreçte savaş yüzünden Avrupa'dan Amerika'ya kaçan Theodor Adorno, Bertolt Brecht, Aldous Huxley, Thomas Mann, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Duchamp, Salvador Dali gibi birçok Avrupa'lı modern sanatçı, mimar ve tasarımcının da sürece desteğiyle Amerika'da Orta-yüzyıl Moderni (*Mid-century Modern*) olarak adlandırılan bir dönem başlamıştır. Bu dönemin sanat ve tasarım üretimleri, dönemin çeşitli politikalarından ve önerilen toplumsal düzenden fazlasıyla etkilenir. Bu dönemde, 1930'lardan farklı olarak tasarım ve sanat üretimlerinde kitle kültürünün ve toplumsalcılığın etkisinin yerini, tüketim kültürüyle şekillenen ve bireyseliği ön plana çıkaran bir anlayış almaya başlar (Şumnu & Dorkip 2015).

### Şekil 2.5: II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da Populuxe etkisi ile yayınlanan reklam afişleri



Kaynak: <https://www.nuttyhistory.com/1950s.html>

II. Dünya Savaşı sonrasında, Amerika ve Avrupa kentleri arasında bir karşılaştırılma yapıldığında, Amerika'nın daha az bir hasarla ve çok güçlü bir teknolojik ve ekonomik birikimle yapılanmayı başardığı anlaşılır. Amerika, bu dönemde kurulacak yeni ve küresel dünyanın en büyük gücü haline gelmeye başlamasıyla birlikte gücünü, sadece siyasal, ekonomik ve toplumsal anlamda değil, sanat, mimarlık ve tasarım anlamında da göstermeye başlar (Şumnu & Dorkip 2015).

1960'lı yıllara gelindiğinde, sanat ve mimarlık ortamı içerisindeki birçok figür yeni bir arayışın içerisine girer. Değişen aile ve toplum yapısı, ileri teknolojinin -hatta "uzay teknolojisinin"- günlük yaşamın içine girmesi özellikle entelektüel kesim olmak üzere



tüm dünyada yepyeni bir heyecana neden olur. Sanat ve mimarlık adeta; atmosferi aşır geçiren bilim adamları gibi bir misyon üstlenmiştir: “var olan tüm fikirlerin ve durumların sınırları zorlanmalı, hatta tüm sınırların üzerine basılıp geçilmeliydi”. Böylece “teknoloji” içselleştirilmiş, zorunlu bir “fütürizm” doğmuştur. Aslında fütürizm, mimarlık anlamında ilk defa bu dönemde kendisini göstermez; fütürizm, mimarlıkta, 20. yüzyılın başında, Sant’Elia’nın gerçek ve gerçeğin temsili arasında kaldığı çizimler üzerinden ilk kez okunur (Civelek 2015). Sant’Elia, 1914’te yazdığı manifestoda, mobil, dinamik, dev bir makine olması gerektiğine inandığı şehrin eliptik, eğik çizgilerle, keskin açılarla ve baskın bir renk şemasıyla kurgulanmasını önerir ve bu durumu, geometrik tasarımı vurgulayan çizimleriyle destekler. Farhan Asim ve Venu Shree, bu manifestodan hareketle, fütüristik mimarlığın bir sonraki aşaması olarak bahsi geçen özellikleri taşıdığı söylenebilecek Art Deco ve Bauhaus’u işaret eder. Yazarlar, Bauhaus sonrasında ise *Space Age*’i (özellikle Googie akımını) fütüristik bir tavır olarak vurgular (Asim & Shree 2015).

Yine aynı dönemde, 1960’lı yılların aktörleri, yeni doğan bir çocuk saflığıyla gördüğü her şeyi -ilk defa karşılaşmış gibi- kurmaya, kafasında tasarlamaya başlamıştır. Savaş sonrası tüm dünyada radikal değişikliklerin meydana geldiği bu dönemde yeni bir mimarlık pratiği eşzamanlı olarak dünyanın her yerinde, yayılmaya başlar (Özkuş 2006). Her ne kadar Amerika, dünyanın en büyük gücü olma düsturu ile hareket etse de, rakibi Rusya olur. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika ve Rusya arasında başlayan soğuk savaş rekabeti kendini en çok 1960’lı yıllarında öne çıkan “uzay çağı estetiği” alanında gösterir ve çok kısa sürede bu alandaki yenilikler gündelik hayata etki etmeye başlar. Bu çağ, savaş sonrası yaşanan buhran döneminden sonra halkın ilgisini çeken aynı zamanda değişimi çağrıştıran popüler bir dönemdir. Uzay çağı, uzay uçuşunun bilim kurgudan bilimsel gerçekliğe geçişine işaret eder (Şumnu & Dorkip 2015).

Uzay çağı etkisinin mimarlık ve tasarım alanındaki yansımalarının bir sonucu olarak, 1960’lı yıllarda fütüristik bir tasarım stili benimsenerek, genellikle pastel renkler, sentetik malzemeler ve paslanmaz çelik kullanarak lüks tüketime ve geleceğe vurgu yapılmıştır. Bunun nedeni ise daha iyi bir gelecek ihtimaline duyulan güvendir. Savaş sonrası aşırı renklilik ve hızla artan tüketim kültürü ile sıradan nesnelere olağanüstü bir

hale dönüşerek heyecan verici ve egzotik bir hal almış hızlı bir şekilde üreilmeye başlamıştır. 1950'ler ve 60'lar teknolojiyi ve hayal edilen geleceği kutlamanın zamanı olarak tanımlanmaktadır (Populuxe & Googie, Design History, Waterfall College Design Notes).

1960'lı yıllara ilişkin örnekler değerlendirildiğinde, pek çok yapıda ve iç mekânda görülen, uzay çağı estetiğini sembolize eden pek çok unsur bulunmaya başladığı anlaşılabilir. Bu durum, Uluslararası Üslup'un simgesel anlatımlara karşı tutumunun bir yana itildiğini ve yeni ekspresyonist bir dönemin başladığının habercisi olacaktır. Bununla birlikte, Uluslararası Üslup da içinde pek çok yaklaşımın yer aldığı çeşitli eğilimleri barındırmaktadır. Bu eğilimler bağlamında, yapı ekonomisi, teknolojisinde ve yapı mühendisliğinde önemli denemeler yapılmış, ilk uydu kent ve sosyal konut tasarımları gerçekleştirilmiş, betonarme kabuklar, katlanmış plaklar, öngerilimli betonarme, uzay kirişler, jeodezik kubbeler gibi yeni strüktüel olanaklar geliştirilmiştir.

## **2.1 II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI TÜRKİYE'DE MİMARLIK**

Uluslararası mimarlık arenasının çok sesliliği, bir süredir içe dönük bir kültürel ortam içinde bulunan Türkiye'yi etkilemiş ve yeni eğilimleri deneme isteği uyandırmıştır (Altun 2003). Bu isteğin uyanmasında dönemin politik, ekonomik ve sosyal arka planı oldukça önemlidir.

II. Dünya Savaşı sonrasında, Demokrat Parti'nin iktidar oluşu ve düzenlenen Yalta Konferansı ve konferans sonucunda oldukça güçlenen Amerika'nın "komünizm" tehdidine karşı oluşturduğu politika (Yasa Yaman 1998) bu arka plandaki majör etkenlerdendir. Bu etkenlerden ilki olan ve 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin yıllarca uyguladığı kültürel ve sanatsal politikaları terk ederek modernleşme sürecine ekonomi / tarım üzerine vurgu yapan bir politika benimser (Yasa Yaman 1998). İkinci etken ise uluslararası bağlamdadır. Amerika Rusya'nın komünizm önerisini uygulayabileceğini düşündüğü ülkelere, hatta coğrafi konum nedeniyle bu ülkelerden birisi olarak gördüğü Türkiye'ye odaklanır. Böylece, Amerika'nın modernizasyon projesinin örneklerinden biri haline gelen Türkiye, "evde

ve dışarıda” yeni bir ekonomik düzen öneren (Hogan 1987) Marshall Yardımı’ndan yararlanır (Kahraman 2010). Bu yardım ve Türkiye’nin NATO’ya kabulü, Türkiye ve Amerika arasında yakın ilişkiler kurulmasına neden olurken Türkiye’nin yeni politikalar benimsemesine neden olacaktır. Bu politikalardan biri de Türkiye’nin “küçük Amerika” olma isteğidir (Kahraman 2010).

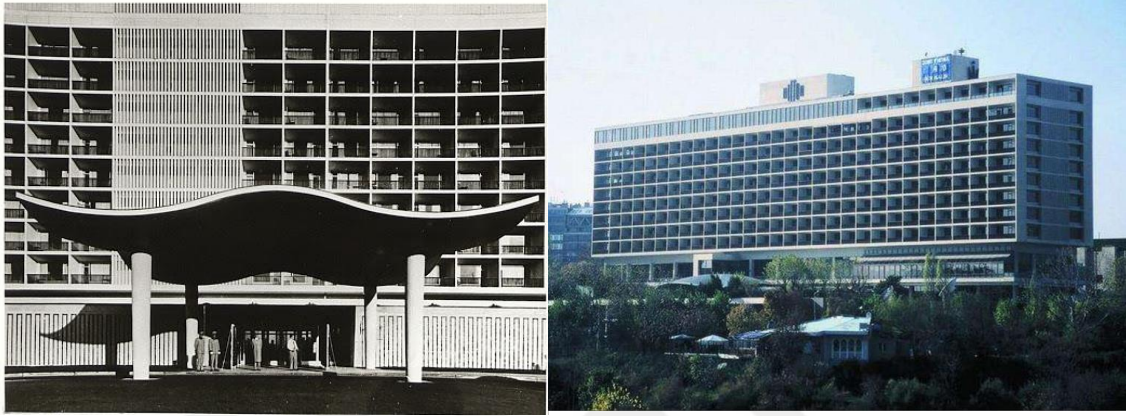
“Küçük Amerika” olma niyetini taşıyan Türkiye, 1950’lerde, Amerikan hayatını, kültürünü, Amerikan odaklı mimarlık ve sanat anlayışını da benimsemeye başlar. U. Tanyeli Türkiye’nin düşünsel olarak zayıf olduğu ve Amerika’ya yakınlık duyduğu bir dönemde enternasyonal stili rahatlıkla kabul ettiği, yaklaşık on yıllık bir dönem için kendini Batı’nın bir parçası saydığı ve aksinin akla getiren bir “kimlik sorunu” nun Batı’da ya da Türkiye’de yaşanmadığını belirtmektedir (Tanyeli 1998). Böylece Türkiye’deki 1930’ların Avrupa merkezli modernist mimarlık algısı yerini 1950’lerin Amerika odaklı Uluslararası modernist mimarlık algısına bırakır. Türkiye’de bu dönemde yapılan yapılar, önceki dönemin planlama disiplinlerini yalın ayrıntılarla uygulayan “çekingen bir modernizme” sahiptir (Yasa Yaman 1998).

Bu yeni mimarlık anlayışının en önemli örneklerinden olan Hilton Oteli (1952-55), İstanbul, Türkiye’deki Amerikanizasyon dalgasının ilk ve popüler ürünlerinden biridir. Otel, Sedad H. Eldem ve SOM işbirliğinin sonucudur ve dönemin uluslararası mimarlık ve iç mekân tasarımının temsilinin yansıtılması açısından oldukça önemlidir. Hatta otel, Aydan Balamir’in ifadesine göre, “Bir zamanlar Avrupa’nın hasta adamı olarak anılan Türkiye’nin uluslararası ailenin sağlıklı, varlıklı ve çok ziyaret edilen bir üyesi olma umudunun simgesidir” (Balamir 2003).

Türkiye’de Amerika’nın teknolojik ilerlemenin ve rahat yaşamın sembolü olarak kurgulandığı yıllarda mimari çağrışımlar, dönemin jenerik yapısı Hilton Otel (Şekil 2.6) ve “Hiltonculuk” akımının ürünleri olan Tarabya Otel, Çınar Otel gibi yapılarla ofis, otel, hastane blokları ve tüketimi simgeleyen konut içi fonksiyonel araçlar olarak kendini gösterir (Vanlı 1958). Ancak Amerikanizasyon dalgası ve mimarlık ürünleri, beraberinde bir sorun da getirir; özgünlük arayışı. Tasarımcılar, 1950 ve 1960 yılları arasında, formüle edilmiş, rasyonel mekânlarda ve kabukta özgünlük arar ancak kısmen

başarılı olurlar. Elbette, dönemin modernist ve rasyonalist estetik kanonlarını izleyen pek çok yapıda (Anadolu Kulübü, Manifaturacılar Çarşısı gibi) özgünlük görülür. Dönemin bu kanonları izlemeyen ikonik yapıları olan Türk Tarih Kurumu, Karatepe Saçakları gibi yapılarda ise tasarımcılar baskın olan modernizm hareketini yorumlamış ve özgün bir kimlik üretmeye çalışmıştır (Özorhon & Ulusu Uraz 2009).

### Şekil 2.6: İstanbul Hilton Oteli, 1952, Sedat Hakkı Eldem ve SOM



Kaynak: <https://docplayer.biz.tr>

1950'ler ve sonrasında, 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 başlar (Tanyeli 1998).

1950-60 yılları arası Türk mimarlarının Batı'daki akımları sindirmeye çalıştıkları, kimi zaman sadece biçimsel taklitlerle sınırlı kalan bir dönemdir. Metin Sözen' e göre bu dönemde "Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendiği bir devredir. 1960'lı yıllar ve sonrasında, 1950'li yıllarda eleştiri konusu olan noktalar ağır ağır gündeme gelmeye başlamıştır. Bunun en belirgin nedenlerinden birisi, siyasal ve toplumsal alandaki değişikliklerdir. 1960 yılı 27 Mayıs'da yapılan devrim, Türkiye'de yeni bir dönem başlatmış, mimarlar toplumsal konular üstünde çalışmalar yapmaya başlamış, artık her alanda geniş bir tartışma ortamı doğmuş, bununla birlikte mimarlar ve şehirciler daha önce altı çizilmemiş sorunları gündeme getirebilmişlerdir" (Sözen 1996).

1950 sonrası dönemde üç ana mimarlık yaklaşımı dikkat çeker. Bunlardan ilki gelişmiş ülkelerdeki mimarlık yaklaşımlarını benimsemektir. Avrupa'da yeni yüzyıl için tarihin bütün bağlardan kurtulmuş yeni bir mimarlık isteğinin ve siyasi ve ekonomik pek çok olayın sonucu olarak meydana çıkmış olan rasyonalist anlayış, Türkiye'de de benzer ihtiyaç ve isteklerin bir sonucu olarak benimsenmiştir. 1930'lu yıllarda Avrupa'dan 20 sene kadar gecikmeli olarak da olsa üretilen ve uygulanan bu mimarlık yaklaşımı, Türkiye'nin Batı'dan aynen kopyalamadığı, özgünleştirdiği/benimsediği mimari anlayışlardan biridir. 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren, Batı'dan kimi zaman aynen kopyalanan, kimi zamansa geleneksel unsurlarla birleştirilerek Türkleştirilmesi amaçlanan mimari akımlar, günümüze dek bir arada uygulanmıştır. Bu yaklaşımdaki en büyük sorun ise bu eğilimlerin hiçbirinin üzerine yeterince düşünüp anlamaya çalışmadan alınması ve uygulanmasıdır.

Türkiye'de benimsenen ilk yaklaşım olan Rasyonalizm, Yumuşamış Rasyonalizm ve Brütalizm Batı kaynaklı akımlardan esinlenilerek oluşmuştur (Özorhon 2008). 1930-40 yılları arasında, Batı'da Rasyonalizm anlayışının en yaygın ve hâkim olduğu dönemde, Türkiye'de de Rasyonalizm geçerlilik kazanmaya başlamıştır. 1950'li yıllarda Batı'daki anlamda teknik yeterliğe ve malzeme kaynağına sahip olunmamasına rağmen, dönemin kısıtlı şartlarıyla Türkiye'ye uyarlanmış bir Rasyonalizm uygulanmıştır (Özorhon 2008).

1950'li yılların sonunda bir yandan Le Corbusier'in, öte yandan Peter ve Alison Smithson'ın çalışmalarıyla beliren Brütalizm'in, Türkiye'de 1960 sonrasında yaygınlaştığı görülmektedir. Brütalizm'in, Avrupa'daki uygulamaları ile Türkiye'deki uygulamalarının eş zamanlı olması da önemlidir (Elmalı Şen ve Midilli Sarı ve Sağsöz ve Al 2014). Bu dönemde modern eylemin sınırları içinde kalmakla beraber, yöresel bir içerik de taşıyan çağdaş Japon mimarlığının etkileri de görülmeye başlamıştır. Kenzo Tange, Kunio Maekawa, Junzo Sakakura gibi, kısa sürede tüm dünyanın tanıdığı Japon mimarlar, Brütalizm'e ulusal bir yorum getirmişlerdir. Türkiye, bir yandan hem evrensel hem de o ülkeye özgü bir tasarımın mümkün olduğunu Japon yaklaşımından izlemiş, öte yandan da bu ülkenin ürettiği biçim dilini kullanmayı denemiştir. Bu açıdan Japon örneğinin Türk mimarlığına olumlu ve olumsuz etkileri olmuştur. Türkiye'ye



özgü olduğu kadar çağdaş da sayılabilecek bir mimarlığı sergileyen olumlu örneklerden biri, Turgut Cansever ve Ertur Yener'in Ankara Türk Tarih Kurumu binasıdır (Özorhon 2008).

Özer'e göre; "1950 sonrasında Türkiye'de görülen ikinci ana mimari yaklaşım, tarihin her döneminde sıklıkla rastladığımız, Historisist (tarihçi) yaklaşımdır. Bu tutum 1950 sonrasında da Anadolu'daki yerel ve İslami kaynaklara yönelerek tarihi ürünlerin kopyalanması şeklinde uygulama bulmuştur. Vasfi Egeli'nin 1945-53 yıllarında yapmış olduğu Şişli Camii, ikinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın önemli bir ürünü olarak kabul edilmiştir. Ulusal mimarlığı yeniden canlandırma çabası içerisinde ele alınmış olan bu camide betonarme, malzeme gibi çağdaş bir yaklaşımla geleneksel cami mimarisi aynen kopya edilmiştir" (Özer 1982).

1950 sonrası ülkemizde etkili olan üçüncü mimari yaklaşım ise, mimarlığın evrensel gelişimiyle ülkemizin özgün koşullarını birlikte ele alarak kalıcı değerler üretmeyi amaçlayan anlayıştır. Özellikle 1950'li yıllarda Türkiye mimari yaklaşımı, özellikle Amerika'dan epeyce etkilenmiştir ve bu etki günümüze kadar da devam etmektedir. Bu duruma ilk tepkiler 1960'lı yıllarda ülke koşullarına uygun mimarlığın aranması şeklinde gündeme gelmiştir. O güne kadar "estetik" içeriği toplumsal içeriğinden çok daha ağır basan mimarlık ürünü, artık diğer boyutlarıyla da tartışılmaya başlanmış, bu yeni düşünsel çerçeve içinde, bir yandan konut sorunu -o döneme kadar görülmemiş bir yoğunlukla- ana ilgi alanını oluşturur duruma gelmiş, öte yandan Türkiye'ye özgü bir mimarlığın biçimsel araştırmaları belirlemeye başlamıştır. (Özorhon 2008).

1960 sonrası yerel/bölgesel arayışları, 1950 öncesinin Ulusal Mimarlığından çok daha değişik bir kimlikle karşımıza çıkar. Her şeyden önce, yeni dönem ne yeni teknikleri ne de yeni gelişmeleri göz ardı etmektedir. Nimet Elmas'a göre; "Gelenekselin yeniden değerlendirilmesi açısından en önemli mimarlardan biri Sedat Hakkı Eldem'dir. 1930'ların başından beri sürdürdüğü ve 1940'larda büyük bir ağırlık kazanan uygulamalarıyla, daha başlangıçtan beri hep "Türkiye'ye özgüyü" aramıştır. 1950 sonrasında da tutumunu gözden geçirmekle beraber, çabasını ve etkisini sürdürmüştür. İkinci Milli Mimarlık dönemini bitiren, dönüm noktası oluşturan yapısı

Adalet Sarayı bile, bir ölçüde de olsa (örneğin saçakları ve oranlandırmasıyla) geleneksel konut mimarlığımızla ilişkilidir.” 1960 sonrasında yeni bir atılım yaptığı söylenebilir. Özellikle ayrıntı ve motiflerde geçmişle tüm ilişkisini kopartan mimar, daha arınmış ve gelenekselin özüne inen bir tutum geliştirmeye yönelmiştir (Elmas 2005).

1970’li yıllarda, Batı’da modernist görüşe karşı bir tepki olarak ortaya çıkan ve etkili olmaya başlayan “Postmodernizm”, aynı yıllarda Türkiye’de de tanınmaya ve tartışılmaya başlanmışsa da Postmodern düşüncenin “Modernist ilkeleri reddetmekten” ibaret olduğunun zannedilmesinden dolayı, günümüze dek yapılmış uygulamalarda, çoğunlukla Batı’daki uygulamalardaki felsefik altyapı eksik kalmıştır. Batı’da 1980’li yıllardan itibaren etkili olmaya başlayan Dekonstrüktivizm akımı, Türkiye’de gerekli mimari düşünsel altyapıyı ve uygulama alanı bulamamıştır. Günümüzde, 1950 sonrasında getirdiği çoğulcu mimari eğilimler uygulanmaya devam edilmektedir.

## **2.2 ULUSLARARASI ARENA’DA “SPACE AGE” (UZAY ÇAĞI) VE TASARIMDAKİ ROLÜ**

Uzay Çağının, tarihsel bir dönem olan Soğuk Savaş ile aynı zamana denk gelmesi bir tesadüf değildir. 1945’te Amerika Birleşik Devletleri, II. Dünya Savaşı’nın son günlerinde Japonya’nın Hiroşima şehrine atom bombası ile saldırmıştır. Dünya, 1960 ve 1990 arasında nükleer savaşın gölgesinde yaşarken, nükleer güce sahip ülkeler; ABD ve Sovyetler Birliği, birbirlerine “doğrudan” savaş açma cesaretini gösteremediği “Soğuk Savaş” dönemine girmiştir (Millbrooke 2009).

Böylece iki kıta devleti arasında her alanda rekabet hızlanır. Ülkeler arasındaki bu yarışta ilk olarak, Amerika Birleşik Devletleri’nin pek çok denemesi başarısız olur. 4 Ekim 1957’de Sovyetler *Sputnik I* adlı uyduyu yörüngenin dışına fırlatmayı başarır. Bu durum SSCB için ne kadar övünç kaynağı olduysa, ABD için o kadar travmatik bir durum yaratır. Bu durum, ABD’ye göre hem teknoloji yarışında yenik düşmek hem de Sovyetlerin Amerika’ya nükleer silah, füze gönderme ihtimali demektir. 3 Kasım 1957’de SSCB’nin, *Sputnik II* ile bir köpeği uzaya göndermesi, uzay yarışındaki

üstünlüğünü perçinler (Gözaydın 2007). ABD, Sovyetlerin hemen ardından 6 Aralık 1957'de Florida Cape Canaveral üssünden bir roket göndermeye çalışmış, fakat roket daha havalanmadan patlamıştır (Bulduk 2006).

31 Ocak 1958' de Explorer 1 uydusunu uzaya başarılı şekilde gönderilmeyi başarmıştır. Bu uydu, soğuk savaş dönemi uzay yarışında ABD.'nin ilk başarısı olma özelliğine sahiptir. Daha sonra Amerika uzay çalışmalarını daha sistematik bir biçimde yürütebilmek için Temmuz 1958'de NASA'yı (*National Aeronautics and Space Administration*) kurmuştur. Bu girişimlerde en önemli nokta ise uzayı kontrolü, daha doğrusu dünyanın uzaydan kontrolüdür. ABD başkanlarından Jhonson'ın "uzayı kontrol etmek, dünyayı kontrol etmek demektir" şeklindeki ifadesi olayın siyasi-askeri önemini, özlü bir biçimde vurgulamaktadır (Heppenheimer 1992).

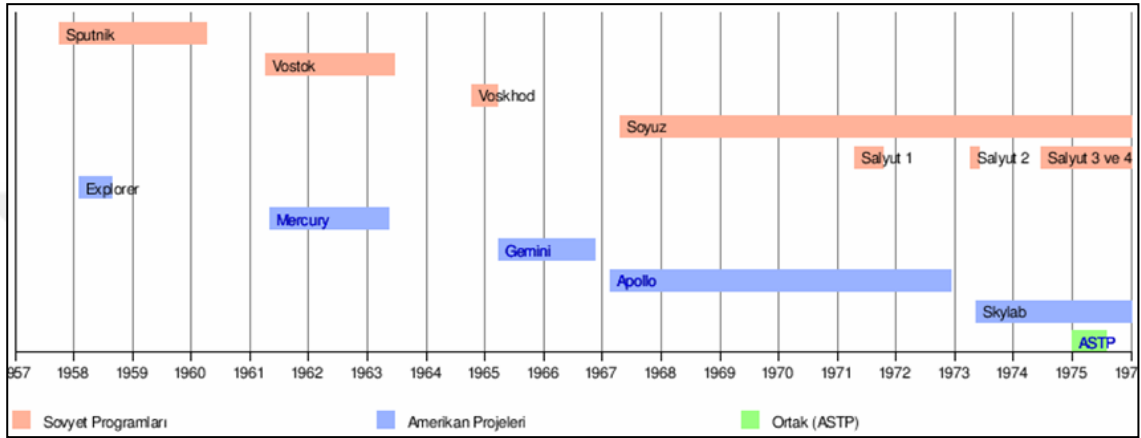
1961 yılında, Sovyetler Birliği, kozmonot Yuri Gagarin'in uzaya çıkan ve dünyanın çevresini turlayan ilk insan olmasıyla, üstünlüğünü vurgular. 1963 yılında ise, Sovyetler Birliği, "sıradan bir Rus kadını" (Valentina Tereshkova) uzaya gönderip tüm dünyaya Sovyetler'in kadına bakışını göstermek ister ve bu bağlamda Tereshkova'yı bir temsil aracı olarak kullanır (Bayhan 2008).

Uzay aracı iki kişiyi taşıyacak kadar büyüdükçe, Uluslar hızlı bir şekilde uzay yürüyüşü için deneyler yapmaya başlamışlardır. 1965'in başlarında Rus astronotu Alexei Leonov, Voskhod kapsülüne bağlı ilk uzay yürüyüşünü gerçekleştirmiştir. Bu olayın ardından Amerikalı astronot Edward H. White, üç ay sonra geminin kapsülüne bağlı olarak ilk defa uzayda yürümeyi başarmıştır. Her ne kadar başlangıçta, Sovyetler Uzay Yarışı'nda öne çıksa da zamanla Amerika da bu yarıştaki varlığını göstermiştir. Hatta John F. Kennedy "Hedefimiz, önümüzde ki on yıl bitmeden, aya bir adam gönderip onu güvenli bir şekilde Dünya'ya geri getirmeyi başarmaktır." şeklindeki ifadesiyle uzayda lider olma planını açıklamıştır (Heppenheimer 1992).

Bu liderlik yarışında, SSCB'nin Sovyet roket mühendisi Sergey Pavloviç Korolyov'un üzerinde yaptığı baskılara rağmen, ABD bu yarışta öne geçerek aya ilk ayak basan adamlar olan Neil Armstrong ve Edwin Aldrin'i aya göndermeyi başarmıştır (Şekil 2.7).

Böylelikle Millbrooke 'a göre Amerikalılar Uzay Yarışı'nda liderlik elde etmişlerdi (Millbrooke 2009). İki ülke arasındaki rekabet o kadar güçlüdür ki uluslararası temsil sağlayan herhangi bir ortam, ülkeler için motivasyon kaynağına dönüşür. Fuar katılımları ve dolayısıyla pavyon tasarımları bu nedenle çok önemli bir hal alır (Durgun 2018).

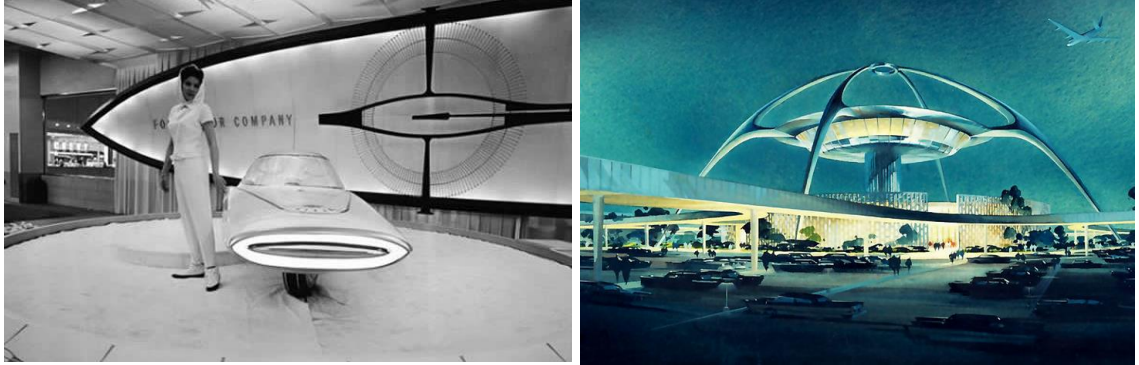
**Şekil 2.7: Rusya ve Amerika arasında yaşanan Uzay Yarışı zaman çizelgesi**



Kaynak: tr.wikipedia.org

Öte yandan uzay çağı estetiği üzerine odaklanan tüm bu atmosfer pek çok alana yayılır; örneğin filmlere. *Star Wars*, *Star Trek* ve *2001 A Space Odyssey* gibi filmler, bu bağlamdaki uzay temalı filmlerdendir. Hatta bu filmler, bir süre sonra "Space Opera" olarak adlandırılacaktır. Bilim kurgu teması, televizyon ve sinema dışında dönemin tasarımları üzerinde de etkili olur. Örneğin Ford firmasının tasarladığı (1961) Gyrone otomobil bu tasarımlardandır. Uzay çağı estetiği, ayrıca mimarlık, iç mekân tasarımı ve ürün tasarımı da derinden etkilemiştir (Şumnu ve Dorkip 2015). 1961 yılında William Pereira ve Charles Luckman'ın tasarladığı Los Angeles Ulusal Havaalanı bu estetiğin yansıdığı yapılardandır (Şekil 2.8). Yeni bir strüktürel arayışı simgeleyen bu yapıların temsil ettiği tasarım yaklaşımına ise Google adı verilecektir (Sakarya 2018).

**Şekil 2.8: Sırasıyla Ford Gyron konsept otomobili, 1961 ve William Pereira ve Charles Luckman'ın tarafından tasarlanan Los Angeles Ulusal Havaalanı, 1961**



Kaynak: <http://www.nigelblackwell.com> www.flickr.com/photos

Bu dönemde, dikkat çeken hususlardan biri de yoğun plastik kullanımıdır. Maliyeti, sağlamlığı ve kolay şekillendirilebilmesi, bu malzemeyi, kullan-at kültürünün ve seri üretim mantığının popüler bir unsuru haline getirir (Şumnu 2019). Disneyland'in içine kurulan 1957-1967 yılları arasında sergilenen "Geleceğin Evi" (*House of the Future*) (Şekil 2.9) plastik ve diğer yeni malzemelerin kullanıldığı, gelecekte yaşantının nasıl olacağını gösteren o yıllara ait en uç örneklerden birisidir. Banliyö evi ve plastik inşaatın bir melezeleştirilmesi olarak tanımlanan tasarım dönemin popüler hayal gücüne hitap etmiş, yeni biçimler ve teknolojik ilerlemelerin günlük yaşama dahil olma potansiyelini özetlemiştir. Ziyaretçiler görüntülü telefonlar, yüksekliği ayarlanabilir lavabolar, ultrasonik dalgalarla yıkanan bulaşıklar ve atomik yiyecek koruma gibi özelliklere sahip bu plastik strüktürde futuristik yaşamı bir an için görebilmiştir. Bu evde, her detay plastik kullanılarak yapılmış ve uzay çağı estetiği izlenmiştir. Bir başka, plastik malzeme kullanımının ve uzay çağı estetiğinin öne çıktığı önemli tasarım ise Joe Colombo'nun *Total Furnishing Unit* tasarımıdır (Sakarya 2018).

## Şekil 2.9: Geleceğin Evi, 1957, Marvin Goody ve Richard Hamilton



Kaynak: <https://trendland.com/future-perfect-the-tale-of-tomorrow/>

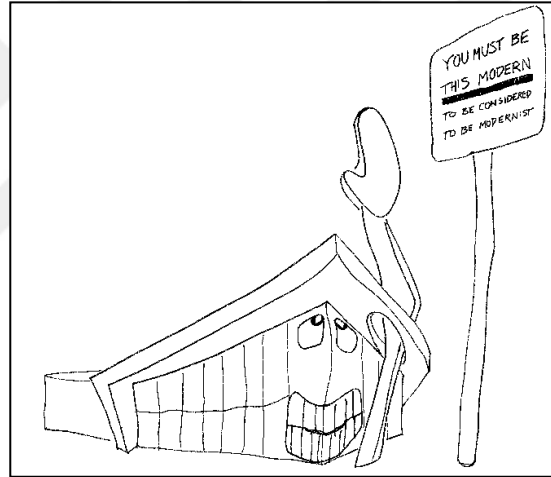
Tasarımdaki bu yaklaşımlar, bu dönemde, kolay değiştirilebilir, kalıcı olmayan, kullan-at mantığı güdülen malzeme ve tutumların gözde olduğuna işaret eder. Bu dönemde ve hatta 1970'lerde rasyonel ve fonksiyonel tasarıma inanan tasarımcılara karşı tepkiler doğmaya başladığı için çeşitli sentetik malzemelerle uzay çağı tasarımları geliştirilerek devam eder. ABS (Akrilonitril Bütadien Stiren), fiberglas katkılı polyester, polipropilen, poliüretan köpük, vb. gibi kalıplanan plastik malzemeler, yoğunluklu olarak obje tasarımlarında ve kapsül şeklindeki iç mekânlarda kullanılır. Bu durum 1973'teki Petrol Krizi'ne dek sürer. Bu kriz, malzeme değişikliği ile birlikte onu takip eden mimarlık ve iç mekân tasarım anlayışlarının da değişmeye başlaması demektir (Bedük 2005).

Uzay çağı estetiğinin pek çok alanda epeyce etkili olduğu yadsınamayacak bir gerçek. Etkileyip şekillendirdiği tasarım yaklaşımlarından biri de Googie anlayışıdır. Googie her ne kadar 1950'lerin başında ortaya çıksa da aktif olduğu dönemde, yani 1950lerin ortasında ve 1960'larda uzay çağı estetiğinden beslenir.

### 3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI BİR TASARIM ANLAYIŞI; GOOGİE

Güney Kaliforniya’da ortaya çıkan ve yaklaşık 1960’ların ortalarına doğru devam eden ve kahveler, zincir lokantalar, bowling salonları, moteller ve benzin istasyonları gibi ticari birim tasarımlarında popüler olan Googie yaklaşımı, dünya literatüründe, bu popüleritenin de etkisiyle sıklıkla eleştirilen ve “Aşağı Modernizm (*Low Modernism*)” olarak görülen bir tasarım anlayışına dönüşür (Şekil 3.1). Hatta James Black, “Aşağı Modernizmler (*Lower Modernisms*)” yazısında, bu durumu eleştirel bir şekilde ele alır ve Googie kavramını, Aşağı Modernizm kavramına eşitler (Black 2011).

**Şekil 3.1: Aşağı Modernizm algısına ilişkin bir karikatür**



Kaynak: <http://lomo.architectureburger.com>

Googie tasarım yaklaşımına atfedilen alaycı eleştiriler neticesinde, mimarlık literatüründe çoğu zaman görmezden gelinen Googie, Alan Hess ve John Lautner gibi az sayıda popüler mimar (ve yazar) tarafından ele alınır. Bu görmezden gelme durumu, Googie’yi projelerinde yansıtan mimarlar için de geçerlidir. Bu nedenle, bu yaklaşımı benimseyen, Stanley Clark Meston, William Lee Gates, Armet ve Davis, Paul Clayton, Gin Wong gibi pek çok isim, “Aşağı Modernizm”i benimsedikleri için (!) mimarlık literatüründe de ihmal edilir. Ancak Googie ismiyle anılan projeler incelendiğinde, bu projelerdeki tasarım anlayışının, benimsenen modernist ilkelerin ve estetik kanonların, Modern Mimarlık’a uygun olduğu anlaşılır (Barragan 2018).



Googie yaklaşımı tarihsel açıdan incelendiğinde ise, özellikle 1950'li yıllarda ve 1960'ların başında etkili olduğu anlaşılır. Bu yaklaşımı detaylı bir biçimde inceleyen iki yazardan biri olan Alan Hess'e göre, Googie, "zenginler için tasarlanan konutlar için değildi... Günlük yaşamın sıklıkla kullanılan yapıları içindi. Kahveler, benzin istasyonları, araba yıkamalar ve bankalar için..." (Barragan 2018).

Kısaca otoyol kenarlarında konumlanan tesisleri ve alışveriş merkezlerini daha dikkat çekici hale getirmek amacıyla üretilen bir "ticari mimarlık" fikri olan bu anlayış, Kaliforniya'nın "yeni otomobil kültürü" nü ve hayallerini süslemeye başlayan, fütürist bir algı olan "Uzay Çağı'na o kadar uygun düşer ki, birdenbire bir reklam aracı olmaktan çıkarak tasarım stili olarak benimsenmeye başlanır (Jepsen 2000). Googie anlayışını ele alan bir diğer yazar Douglas Haskell, 1958 yılında kaleme aldığı, "Mimarlık ve Popüler Zevk (*Architecture and Popular Taste*)" makalesinde, bu yaklaşımı, yeni (modern) Barok olarak tanımlar. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere, Googie, sembolist ifadesi ve kontrast vurgusu güçlü bir mimarlık anlayışı olarak ele alınmaktadır (Haskell 1952).

**Şekil 3.2: Jetsons'da geleceğin Googie'den ilham alınan evi (aslen yayınlanan "Millionaire Astro": 3 Ocak 1963) (The Jetsons)**



Kaynak: <http://v3.arkitera.com/h41740-bir-zamanlar-googie.html>

Yeni malzeme ve yeni teknolojilerin fütürist bir kurguyla gösterişli bir imge yaratma fikriyle ortaya çıkan Googie yaklaşımı incelendiğinde, başat özellikler gözlemlenir. Yaygın görülen bu özellikler; soyutlanmış geometrik formlar ve açılar ve Uzay Çağı'na ilişkin popüler formlar ve referanslardır (yıldız patlamaları gibi) (Hess 2004). Araba



kültürünün, uzay rekabetinin, atom çağının ve fütürizminin ön plana gelmesiyle ortaya çıkan, Google yaklaşımında, teknolojik unsurlar, plastik ve metal malzeme, neon renk kullanımı oldukça yoğundur. Tasarladıkları yapılarda, iç mekânda ve volümetrik kompozisyonda oluşturmak istedikleri atmosfere odaklanan mimarlar, tasarım yaklaşımının doğası gereği, gelecek kurgusuna odaklanırlar. Bu nedenle, tasarlanan bowling salonları geleceği konu alan fantastik film stüdyolarını andırır, kahve dükkânları ise Jetgiller'in kentinden fırlamış gibidir (Asim ve Shree 2015).

### 3.1 TERMİNOLOJİDE GOOGİE VE KARŞILIKLARI

Uzay Çağı'nı vurgulayan tasarım yaklaşımı her ne kadar "Googie" ismiyle tariflense de pek çok farklı terimle de anılır. Bunlar, "*Populuxe, Doo-wop, Jetsonian Age* ve *Space Age*"dir. Daha sonraları ise, uzay çağından esinlenerek büyük bir endüstriyel tasarım hareketinin bir parçası haline gelen yaklaşım "*Coffee Shop Modern*" olarak anılacaktır. Terimler tek tek ele alındığında, ilk iki terim olan *Populuxe* ve *Doo-wop*'un daha çok kullanıldığı görülür. *Doo-wop*'un 1950'li yıllarda etkin bir müzik türü olduğu ve restoranlarda kullanılan popüler ve fütürist bir tema olduğu anlaşılmaktadır. Terimi önerenler, tasarım yaklaşımını akılda kalıcı kılmak için özellikle terimin müzikle ilişkisini esas almış ve *Doo-wop*'u geniş bir perspektifte dönemi anlatmak üzere kullanmışlardır (Genovese 2003). Diğer yaygın terim olan *Populuxe* ise, yazar Thomas Hine tarafından kullanılmıştır. Hines, popülerite ve lüks kelimelerinin birleşiminden bu terimi yaratır ve 1954-1964 yılları arasında Amerika'da izlenen bir mimarlık yaklaşımı olarak ele alır. Yazar, özellikle savaş sonrası varlıklı bir hale gelmeye başlayan orta sınıfın "sahip oldukları" ile övünme arzusunun yansıması olarak gördüğü *populuxe*'ün evlerde, arabalarda, iç mekân kurgusunda önemli rol oynamaya başladığını vurgular (Kakutani 1986). Hine, *populuxe*'ü, küçük, iki katlı ancak gösterişli tabelalı zincir motellerle ilişkilendirir. Bu noktada, Googie'yi vurgulayan tüm terimler gibi, *populuxe*'ün de ticari birimlerle ilişkisi vurgulanmalıdır. Terimi ele alan bir başka yazar Richard Poulin ise, *Populuxe*'ün, 1946-1961 arasına tarihlendiğini belirtir. Bu noktada, Poulin'in varsayımı, tasarım yaklaşımı için daha uzun bir dönem belirttiği için daha uygun kabul edilebilir çünkü anlayış, farklı isimlerle anıldığı için kısa ve net bir dönem belirtmek doğru olmayabilir (Poulin 2012).

Sonraki terim ise (*Jetsonian Age*) 1962 yılında yayımlanmaya başlanan fütürist bir çizgi diziden ilham alınarak kullanılmıştır. Dizide, günlük hayat ve mimarlığa dair detaylar, dönemin mimarlık yaklaşımıyla kolaylıkla ilişkilendirilebilmiş ve Googie terminolojisine yerleşmiştir. Son terim olan *Space Age* ise daha genel bir çerçeve çizer ve uzayla ilişkilenebilecek tüm simgesel anlatımları ele alır.

Terimlerin literatürdeki kullanımları incelendiğinde, özellikle *populuxe* kelimesinin problematik olduğu anlaşılabilir. Bu terim, kimi yazarlar tarafından Googie süresince var olan, ona benzer ve paralel başka bir tasarım anlayışı olarak ele alınmıştır (Populuxe ve Googie, Design History, Waterfall College Design Notes). Bu noktada, iki tasarım yaklaşımının da özellikleri irdelendiğinde, fütürist atmosferin, uzay çağı imgesinin, metal gibi çeşitli malzemelere odaklanmanın aynı olduğu görülür. Bu noktada, Googie ve *Populuxe*'ün bir arada ele alınmasının son derece olağan olduğu iddia edilebilir. İki terimin farklılığı ise forma odaklılık seviyesidir. *Populuxe*, tasarım yaklaşımına ilişkin çok katı kurallar koymaz iken Googie, formun ve strüktürel unsurların ifadesine ilişkin katı bir tutum takınır. Nitekim Chester H. Liebs, bu tasarım yaklaşımı için “abartılmış modern” diyecek ve formun, strüktürün, malzemenin ve hatta modernizmin bile burada aşırı olduğuna vurgu yapacaktır (Stager ve Carver 2006).

### 3.2 GOOGİE TASARIM YAKLAŞIMININ DOĞUŞU

Çok sayıda konut tasarımında ortaya koyduğu, teknoloji ile yakından ilişkili yenilikçi tavrıyla bilinen mimar John Lautner, 1949 yılında, Los Angeles'taki Sunset Bulvarı'nda, Googie mimarlık yaklaşımının ilk ürünü olarak tanımlanan (*Googie's Coffee Shop*) (Şekil 3.3) bir kahve-kafe tasarlar. Sonraları mimar, benimsediği Googie yaklaşımı ile Modern Mimarlık'ın bir “karikatürünü” yaratmakla suçlanacaktır (Karabaş 2009).

John Lautner, Frank L. Wright'ın öğrencisi olarak onun kimi tasarım ilkelerini benimsese de kimi zaman Wright'a göre daha dinamik bir tutum benimsemesi onun mimarlık anlayışını epeyce özgün bir hale getirmiştir (Lautner 2010). Lautner, bu tutumunda, heykelsi bir geometri ve organik bir mimarlık anlayışı benimsemiştir. Öyle

ki mimar, yazar Alan Hess'e göre "genel algının çok dışında, herkesin anlayamayacağı" bir mimarlık tavrına sahiptir. Muhtemelen, heykelsi mimarlık yaklaşımıyla tanınan Frank Gehry'nin, Lautner'm mimarlığından etkilenmesi de bu yüzdendir. Gehry, Lautner'a olan hayranlığını şu sözlerle ifade etmiştir: "Wright asla bu kadar cesur davranamazdı" (Hess 2004).

Gehry'nin bu ifadesine rağmen, Lautner mimarlığında, pek çok Wright etkisi görülür. Özellikle 1949 yılında tasarladığı Orijinal Googie olarak nitelendirilen kafenin (*Googie's Coffee Shop*) kompozisyonunda görülen Art Deco tasarım yaklaşımının etkilerini bu doğrultuda okumak mümkündür. Wright'ın tasarımlarında Art Deco'ya sıkça yer vermesi, Wisconsin ve Arizona'da yıllarca Wright ile birlikte çalışan Lautner'm Art Deco'dan esinlenmesine neden olmuştur (Lautner 2010).

Art Deco etkilerinin yanı sıra, yapıda pek çok farklı unsur görmek de mümkündür. "*Fifties Coffee Shop Architecture*" (Şekil 3.4) kitabının yazarı da olan Alan Hess 1952'de kaleme aldığı bir makalede, Lautner için bu yapı özelinde, mimarın "kullandığı kemerlerin, cam duvarların ve açılımların, sıra dışı mekân konseptlerine uygun olarak biçimlendirildiğinden" bahseder. Bu biçimlendirmedeki kuvvetli unsurlar, savaş sonrası alternatif bir mimarlık tutumu olan rasyonalize edilmiş organik bir yaklaşımdan ve 1930'ların hâkim mimarlık dili Uluslararası Üslup'un makineleşmiş dilinin yumuşatılmış versiyonundan ibarettir (Karabaş 2009).

Bu yaklaşımın isimlendirilmesi ise tahmin edilenin aksine, bu yaklaşımı mimarlık pratiğine tanıtan Lautner tarafından yapılmamıştır. Bu isim, mimarlık eleştirmeni ve editör Douglas Haskell ile mimarlık fotoğrafçısı Julius Shulman'ın *Googie Coffee Shop*'ın önünden otomobille geçtiği gün verilmiştir. Haskell, 1952'de *House and Home Magazine*'de yer alan bir yazısında, bu tasarım anlayışı için "Googie" sözcüğünü kullanır ve böylece "Googie Mimarlığı", mimarlık literatürüne yerleşmiş olur (Jepsen 2000).

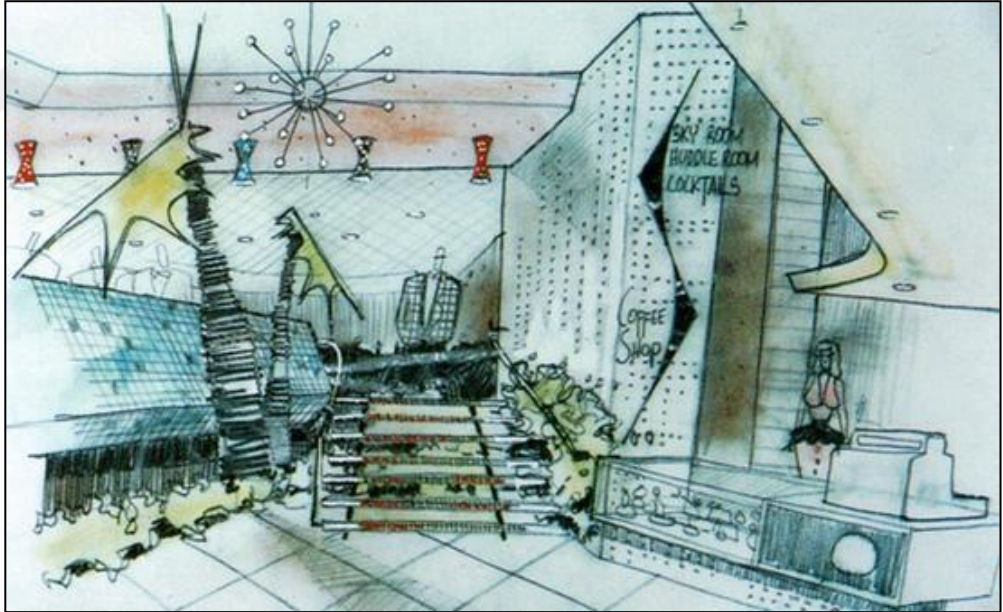
Şekil 3.3 Googie's Coffee Shop, 1949, Los Angeles, Güney Kaliforniya



Kaynak: <https://www.flickr.com/photos>



Şekil 3.4: Santa Monica, Kaliforniya'daki Huddle's Cloverfield'in İç Tasarımı



Kaynak: <https://www.smithsonianmag.com/history/googie-architecture>

### 3.2.1 Google Tasarım Yaklaşımını Değerlendirme Yöntemleri

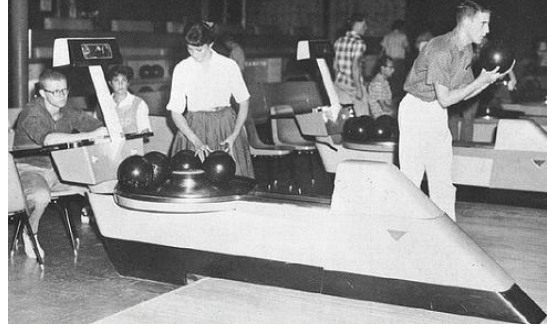
Google'nin ortaya çıktığı yer olan Güney Kaliforniya, mimari yaklaşım çeşitliliği açısından oldukça zengindir. Bunlardan belki de en popülerleri ise pek çok farklı isimle de anılan Google mimarlık yaklaşımıdır. Google tasarım anlayışının benimsendiği yapılar, pek çok farklı özellik barındırması nedeni ile ayrıştırıcı özelliklerinin anlaşılabilir ortaya konulması bağlamında oldukça zorlayıcı olmuştur (Barragan 2018).

Neo-Ekspresyonist, Ultramodern, Bumerang Modern, Çatı ya da Kabuk Mimarlığı olarak da anılan Google mimari yaklaşımı, çoğu zaman organik, soyut ve parabolik formlar üzerine odaklanır. Ayrıca yer çekimine meydan okuduğu, Modern Mimarlık ve inşaat yöntemlerini özgürleştirdiği, pek çok farklı yapı sistemini birbirine entegre edebildiği ve böylece kendi estetik kanonlarını yarattığı iddia edilir (Haskell 1952).

Bunların yanı sıra dönemin mimarlık eleştirmeni Douglas Haskell, stilin oldukça net kuralları olduğundan bahseder. Haskell'e göre, akımın tipik özelliklerinden bazıları ise şöyle sıralanabilir: Kıvrımlı çatılar, dev kubbeler, atom modeli gibi. Aslında tüm bu özellikler yapıda hareket/dinamizm ve uzay çağı estetiği yaratma arzusu ile ilişkilidir. Kıvrımlı çatılar, yapıya uçacakmış hissi vermesi için düşünülmüşken atom modeller uzayın ve ona ilişkin hayallerin gerçek olabileceğine işaret etmek için kurgulanmıştır. Ayrıca bu akımda, canlı renkler, büyük tabelalar ve arabalardan görünür olmak adına caddeye yakın konumlanmış gibi hususlar da oldukça önemlidir (Chokhachian 2014).

1958'de açılan Kona Lanes Bowling Salonu (Şekil 3.5), amip biçimindeki çatısı ile dikkat çeken, fütüristik tasarımı ile dönemin diğer Google binaları gibi yol kenarında inşa edilmişti. Yapı, amip formunda ki abartılı çatısı ve neon ışıklı tabela ve işaretleri ile Google mimarisinin en önemli örneklerinden biriydi ([wikipedia.org/wiki/Kona\\_Lanes](http://wikipedia.org/wiki/Kona_Lanes)).

**Şekil 3.5: Kona Lanes Bowling Salonu, 1958, Powers, Daly, & DeRosa**



Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kona\\_Lanes](https://en.wikipedia.org/wiki/Kona_Lanes)

Bu ve benzer hususlar kısa sürede pek çok yapıda karşılık bulur. Sonraları Johnie's (Şekil 3.6) ismiyle anılacak olan Armet ve Davis tasarımı olan *Romeo's Times Square* Kahve Dükkânı (1956) ve Pann's Kahve Dükkânı (1958) (Şekil 3.7) gibi örnekler, akımın özelliklerinin hem kabukta hem de iç mekânda görüldüğü yapılardandır. Yapıların kabuğunda, Googie'ye dair daha çok forma ait veriler görülebilirken, iç mekânlarda ise kabukla ilişkili renk şemaları, görece daha makul açılı formlar ve malzeme çeşitliliği göze çarpar (Lautner 2009).

**Şekil 3.6: Johnie'nin Kahve Dükkanı, 1956, Los Angeles, California, ABD**



Kaynak: <http://www.synthetrix.com/cool/JHB/source/dscn0131.htm>



**Şekil 3.7: Pann'ın Kahve Dükkanı, 1958, Los Angeles , California, ABD**



*Kaynak:* <https://www.flickr.com/photos/wallyg/14832956935>

Çeşitlilik üretme hedefli Googie tasarım anlayışı, bu durumu farklı malzemeler ve yapısal özellikler gibi unsurlarla gerçekleştirmiştir. Burada, neon, cam levhalar, asbest, kontrplak ve plastik gibi malzemeler oldukça önemlidir çünkü mimarlara yapım aşamasında yeni imkânlar sunar. Ayrıca çelik ve çimentonun bir arada kullanılabileceği yeni yöntemler geliştirilir ve plastik malzeme ile uzay çağı estetiğini de vurgulayacak pek çok farklı iç mekân yaratılır. Bu bağlamda, bu dönem için mimarların ve tasarımcıların kimi hayallerini gerçeğe dönüştürebildiği bir dönem olduğu söylenebilir (Jepsen 2000). Tüm bunların yanı sıra, insanlar tarafından sevilmesi ve beğenilmesine rağmen birçok tasarımcı tarafından ciddiye alınmamış olan Googie'nin kısa bir hikâyesi vardır. Bu hikâyeye göre: "Mağaradan çıkan ve gelişmeye başlayan insanoğlu, zekâsı ve yetenekleri sayesinde hayret verici modern bir dünya inşa etmeyi başarır. Gelecek yıllarda karşılaşacağı her problemi de diğerleri gibi çözecek ve bir gün tüm galaksiyi yaşanır hale getirecektir. Ancak bilim ne kadar ilerlerse ilerlesin, asla köklerinden ve doğadan kopmayacaktır" (Jepsen 2000).

Bu hikâyede, ilk çağlarda yaşamış olan ilkel insanlardan esinlenen Eski Batı ve Güney Pasifik iç mekân kurgusunu oluşturan tasarım üslubu sonraki dönemlerde insanların yaşayış tarzına ve mekân algısına yansır. Bunda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Güney Pasifik'ten ülkelerine dönen misyonerlerin de katkısı oldukça büyüktür. İnsanın asla bağını koparamayacağı doğa ise, kullanılan gerçek ve yapay kayalar, abartılı bitkilendirme elemanları, kapalı bahçeler ile iç ve dış mekân arasındaki alışlagelmiş sınırları yıkan uçsuz bucaksız levha camlar ile doğa bileşenleri tasarımlarda yerini alır.

Biri taştan, diğer üç duvarı ise camdan yapılmış ve asma çatısındaki açıklıktan bir palmiye gövdesi çıkan UFO biçimli bir yapı görmek, pek çok mimari unsuru bir araya getirmeyi başarabilmiş Googie dünyasında alışıl gelmiş bir durumdur (Karabaş 2009).

Googie yaklaşımda en belirgin özellikler araştırıldığında karşımıza irdelenmesi gereken kıvrımlı konsol çatılar, dev kubbeler, büyük cam pencereler, bumerang ve amip biçimleri, atom modelleri, yıldız patlamaları, görünür çelik kirişler ve ufo çıkar. Bunlardan belki de en popüler olan kıvrımlı konsol çatı formu özellikle Googie'nin ilk örneği sayılabilecek kahve dükkânlarında ve "Corky's" (1958) (Şekil 3.8) gibi lokantalarda göze çarpar. Bu form, yapıların ön cephesinde oluşturduğu açıklık sayesinde büyük pencereler yapma imkânı verir. Bazı binalarda bu çatıların, giriş bölümünde bumerang biçiminde bir saçağa dönüştüğü de görülür. Bu çatılar, binaya "birazdan havalanacakmış" izlenimi vererek, yerçekimine meydan okuyor gibi görünür (Chokhachian 2014).

**Şekil 3.8: Corky Restoranı, 1958, Kaliforniya, ABD**



Kaynak: [www.wikipedia.org/wiki/Corky](http://www.wikipedia.org/wiki/Corky)

İkinci bir özellik ise çoğunlukla betondan oluşan dev kubbedir. Kubbe Googie'nin yanı sıra, aynı zamanda inşaat alanında yaşanan teknolojik gelişmelerin de bir sonucudur. Uzay istasyonlarında ve bilimkurgu yayınlarının kapaklarında resmedilen dış Dünya'daki uzay kentlerini anımsatan bu kubbelerin bazıları da Uzay Gemilerini anımsatır. Cinerama Dome sinema salonu (1963) ve Anaheim Kongre Merkezi (1967) (Şekil 3.9) en tipik kubbe örnekleri arasında gösterilebilir.



Cinerama Dome'un dikkat çeken formu ve tasarım anlayışı Welton Becket ve Associates mimarlık firmasında baş tasarımcı Fransız mimar Pierre Cabrol tarafından önerilmiştir. Mimar, MIT' deki çalışmaları sırasında R. Buckminster Fuller ile birlikte çalışma fırsatı bulmuş ve Cinerama Dome' un tasarımında R. Buckminster Fuller tarafından geliştirilen jeodezik kubbe biçimini kullanmıştır (wikipedia.org/wiki/Cinerama\_Dome).

### Şekil 3.9: Sırasıyla Anaheim Kongre Merkezi, 1967 & Cinerama Dome, 1963



Kaynak: <https://www.flickr.com/photos>

Dev kubbe tasarım ve inşası bir dalga halinde sürer. 1967 Dünya Fuar'ı için, tasarımlarının çoğunda jeodezik kubbeye odaklanan fütürist tasarımcı Buckminster Fuller tarafından tasarlanan Montreal, Kanada'da inşa edilen Biyosfer Montreal (*Biosphere*) yapısı Jeodezik biçimiyle Googie'nin örnek yapılarından olan Cinerama Dome ile benzerdir. Bir diğer önemli özellik ise büyük cam / levha pencerelerdir. Özellikle, yapıların ön cephesinde yerini alan büyük cam levhalı pencereler kullanılmasının, farklı sebepleri vardır. Örneğin, geniş camdan oluşan ön cephe ile iç mekân sergileniyordu, yani iç mekân "canlı bir billboard"a dönüşüyordu. Dönemin Amerika'sında, otomobille seyahate yönelik neredeyse özel bir ticaret sektörü olduğu göz önünde bulundurulduğunda bunun oldukça mantıklı bir tasarım kararı olduğu sonucuna varmak mümkündür. Aynı zamanda, sergileme kurgusu, içeriden dışarıya olduğu kadar, dışarıdan içeriye de işliyordu. Googie mimarisinin önemli örneklerinden *Biff's Coffee Shop*'da (Şekil 3.10) kullanılan geniş pencereler sayesinde gün ışığı olduğu gibi iç mekâna aktarılarak, müşterilerin daha aydınlık ve ferah bir ortamda bulunmasını sağlar. Cam levhalar, genellikle oldukça ince, fakat dayanıklı çelik strüktür destek elemanlarıyla birlikte kullanılıyor, bu da çatılara havada duruyormuş izlenimini kazandırmada yardımcı oluyordu (Jepsen 2000).

### Şekil 3.10: Biff'in Kahve Dükkanı, 1963, ABD



Kaynak: <https://museumca.org/story/biffs-diner-lost-google-oakland>

Önemli başka bir form ise Bumerang ve Amip Biçimleridir. Bu biçimi 1950'li yıllara ait Amerikan tasarım anlayışını sadece mimari alanda değil, neredeyse her tasarım anlayışına görebilmek mümkündür. Yol üzerindeki kemerlerde, yol işaret levhalarında karşımıza çıkan bumerang formunun, biçimi böbreğe benzeyen ünlü havuzların da fikir kaynağı olduğu iddia edilir (Karabaş 2009). Bu formu, uzay çağı estetiğinin bir sembolü olarak yüksek teknolojiye sahip hava araçlarının bir çeşit yorumu veya ilerlemeyi simgeleyen basit bir sembol olduğu düşünülebilir (Jepsen 2000). Örneğin fütüristik bir tasarım anlayışına sahip Eero Saarinen tasarımı olan TWA Terminali (Şekil 3.11), geniş cam cepheleri, kendi kendini destekleyen ince kabuklu beton yapısı ile bumerang biçiminin önemli örneklerindedir. Yapıyı oluşturan planı, dış strüktür ve iç mekân unsurlarında bumerang ve amip formlarını gözlemlemek mümkündür. Mimar, burada, 'yere iniş yapan bir kartal' figürü yaratmayı amaçlamıştır. Kartalın inişte yere sağlam basan ayakları aslında havayolu ile ulaşımın güvenliliğini yansıtan bir öge olarak düşünülmüştür (wikipedia.org/wiki/TWA\_Flight\_Center). Ayrıca, bu yapıda, uçan bir hayvan metaforunu kullanarak Googie yaklaşımının yansıtmaya çalıştığı hareket ve dinamizm de yaratılmıştır.

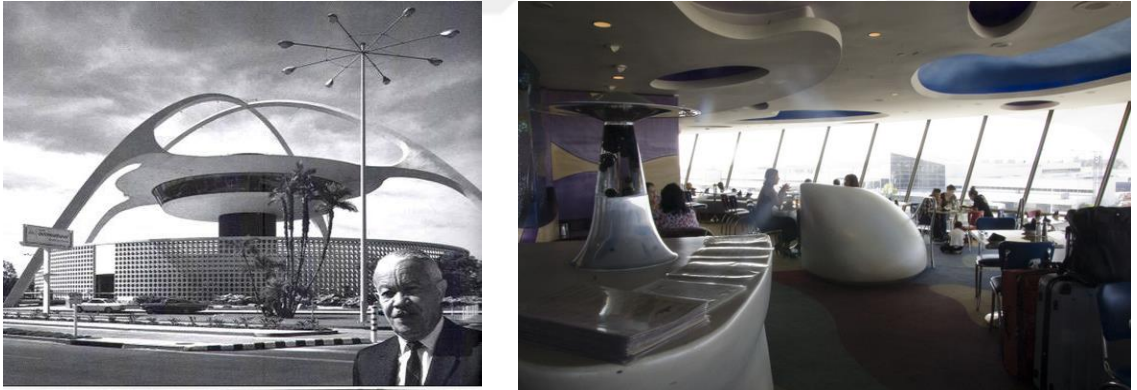
**Şekil 3.11: TWA Flight Center, 1962, New York, ABD**



*Kaynak:* <https://www.flickr.com/photos>

Önemli bir diğer özellik ise atom modelidir. Bu tipik sembolü, heykelden yol işaretlerine, yemek takımlarından ev aletlerine kadar birçok kullanım alanında etkisini görebilmek mümkündür. İç içe geçmiş silindirik halkalardan oluşan basite indirgenmiş atom biçimi, insanın bilimsel yaratıcılığını ve gelecek ütopyalarını gerçeğe dönüştürecek sınırsız gücünün simgesidir (Jepsen 2000).

**Şekil 3.12: Los Angeles Uluslararası Havaalanı(LAX), 1961, California, ABD**



*Kaynak:* <https://untappedcities.com/2013/05/28/inside-lax-airport-theme-building-modernist-icon/>

1961 yılında Paul Williams tarafından tasarlanan Los Angeles Uluslararası Havaalanı (LAX)'nın (Şekil 3.12) Tema Binası, atom modelindeki dört ayağı ile yere iniş yapan bir uçan daireye benzetilmektedir. Yapı, geçmişin gelecek öngörüsüyle geleceğin tasvirlerini yansıtan bir hareket olan Retro-Fütüristik tasarım anlayışı ile inşa edilmiştir ([wikipedia.org/wiki/Lax](http://wikipedia.org/wiki/Lax)). Google mimari tasarım anlayışındaki, atom modeli ve Retro-Fütüristik hareketi 1958'de yapılan Pasifik Okyanusu Parkı'nda da gözlemlemek mümkündür. Ayrıca mimar, yalnızca yapının formunda Google yaklaşımını işaret



etmeyip iç mekân kurgusunda da bu yaklaşıma odaklanmıştır. Bunların yanı sıra, yapının kabuğunun aksine iç mekânda pek çok renk kullanılmış ve Google tasarım anlayışının renkliliği de vurgulanmıştır (Karabaş 2009).

Bu anlayıştaki başka bir popüler husus ise yıldız patlaması formudur. Atom modeli kadar popüler olan hatta daha çok karşımıza çıkan bu form ve figür, dönemde, astronotların alanı olarak kabul edilen "Dış Dünya'nın" bir temsilcisidir (Jepsen 2000). Bu dönem yapılarında, dış dünya ve gezegenleri sembolize eden neon renkli galaksi temalı cepheler ve yol işaretleri çokça kullanılır. Yol kenarında bulunan işaretlerde kozmik neon ve elektrik ampulleri, üç boyutlu gezegen figürleri, parlak neon ışıklar, yıldız patlamaları ile yapılar galaktik bir dünyanın içindeymiş izlenimi verir ve daha çok süsleme niteliği taşır (Şekil 3.13) (Karabaş 2009).

**Şekil 3.13: Stardust Yapısı, 1958, Las Vegas, ABD**



Kaynak: [wikipedia.org/Stardust\\_Resort\\_and\\_Casino](http://wikipedia.org/Stardust_Resort_and_Casino)

**Şekil 3.14: Beach lin araba yıkama, California, ABD**

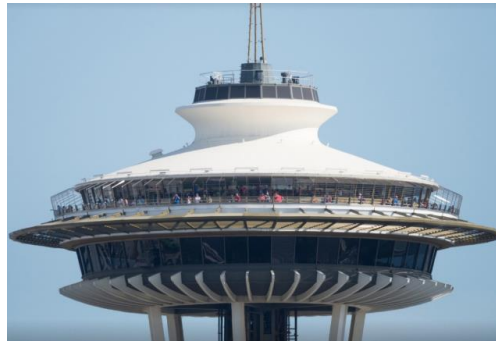


Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/traderchris/2432630689>

Açıkta bırakılmış, görünür çelik kirişler ise işlevden çok görünüme hizmet eder. "I" formundaki boyanmış kirişler, genellikle daha hafif olmaları için tercih edilir ve kirişlerin, roket montaj kulelerine daha çok benzemelerini sağlamak amacıyla üzerinde dairesel delikler açılır (Şekil 3.14) (Jepsen 2000).

Googie akımının son popüler özelliği ise UFO formuna yapılan vurgudur. UFO biçimindeki yapılar, dönemin bilimkurgu filmleri, romanları ve dergilerinden alıntılanan bir görünümü simgelemektedir. Bu akımın en önemli simgelerinden olan Seattle'daki *The Space Needle* (Uzay İğnesi) (Şekil 3.15) yapısı dönemin en tipik bir örneklerinden biridir. 1961 yılında yapımı biten bu yapı, ABD'nin Washington eyaletinde bir gözlem kulesi olarak tasarlanmıştır. Robert Spector'ın aktardığına göre, Uzay İğnesi, *Sputnik* etkisiyledir ki, ana konusu Uzay Çağı olan 1962 Seattle Dünya Sergisi'nin 3 boyutlu belirtisi olarak yükselecektir. Soğuk Savaş rekabetinde, coğrafya ve uzamdan, asıl hedef olan, geleceği sahiplenmek adına yükselen bu yapı, birçok sinema şeridinde sahne almıştır (Özemer 2015). Bu yapı da yine iç mekân kurgusunda daha renkli bir şema izlemiştir. Ancak kabuktaki net form, iç mekânda farklı yorumlanmış ve böylece kabuk öne çıkmıştır.

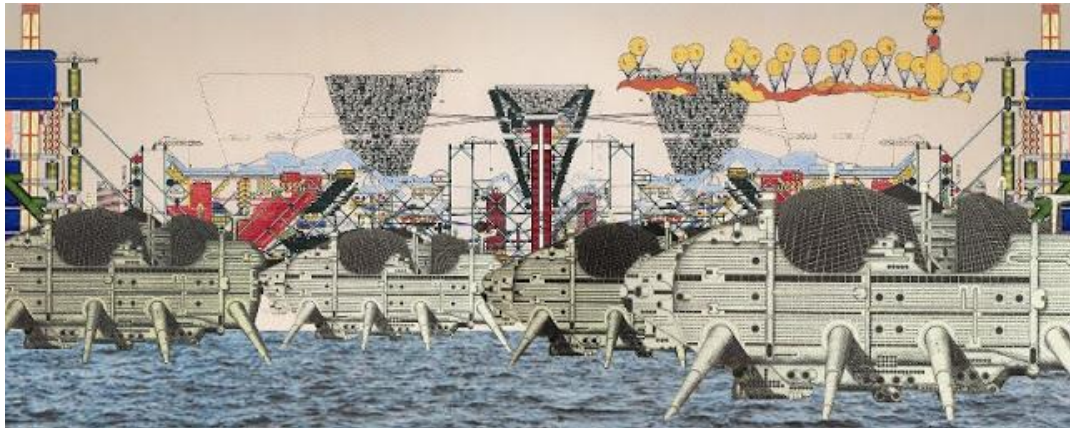
**Şekil 3.15: (Uzay İğnesi), 1961, Washington, ABD**



Kaynak: <https://www.spaceneedle.com/renovation/>

Googie akımının hissedildiği 1950’li yıllardan bu yana hala devam etmekte olan gelecek kurgusu, cesur geometrik şekilleri, eğlenceli renk ve yazı tipleri, cesur neon kullanımı gibi unsurlar farklı biçimlerde evrimleşerek fütürist etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Googie akımının hissedildiği yıllarda ve takip eden dönemde, dönemin toplumsal eğilimleri çoğu zaman ütopyacı, fütürist mimarlık yansımalarının etkisinde kalmıştır. Bu nedenle, toplumda pek çok değişimin yaşandığı bu dönemde, değişimin sürekliliğini odak edinen çalışmalara rastlanır. Bu bağlamda, Googie tasarım yaklaşımında da gözlemlediğimiz hareket, dinamizm ve esneklik kavramları farklı biçimlerde yorumlanır. Aslında Yona Friedman’ın 1958 tarihli Hareket Halinde Mimari isimli manifestosu, tam da bu noktada oldukça önemlidir çünkü Friedman burada, “bir yapının herhangi bir kullanıcı ya da kullanıcı grubunun kullanımına göre esnekleşebileceği” kuramını ortaya atar (Şumnu 2019). Bunlara ek olarak teknolojinin gelişmesiyle de birlikte genç mimarlar farklı bir mimarlık mümkün mü sorusuna cevap aramaya başlar ve bu soruya cevap niteliğinde, İngiltere’de 1960’lı yıllarda *Archigram* mimarlık grubu ortaya çıkar. *Archigram* bu sorgulama sürecindeki mimarların bir araya gelerek kurdukları teknolojiden esinlenen yenilikçi bir gruptur. Grup var olan mimarlık anlayışını varsayımsal ideolojiyi temel alarak yeni bir realiteye dönüştürür (Özkuş 2006).

**Şekil 3.16: The Walking City (Yürüyen Şehir), Ron Herron, 1964**



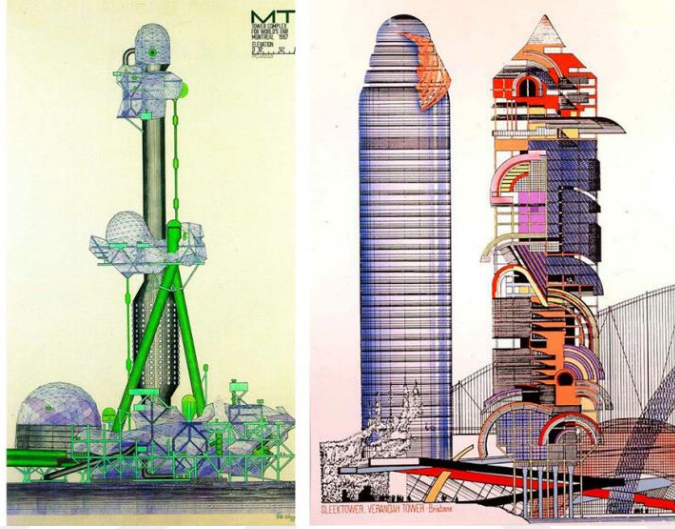
Kaynak: <https://marcelogardinetti.com/2016/12/18/vestigios-del-futuro/>

Mimarlığın “esneklik”, “büyüme”, “dönüşme”, “mobilité” gibi ihtiyaçlarını dikkate alan bu dönem gelecekçileri “Tak-Sök Kent” (*Plug in City*), “Yürüyen Kent” (*Walking City*) (Şekil 3.16), “Yaşama Kapsülü” (*Living Pod*) gibi projeler üretirlerken, olasılıkla



tarihsel olanla yüzleşmelerini bitirdiklerinden, yıkmak yerine çözüm üretmeye odaklanan bir tavır içine girmişlerdir. Bunun pratik hayattaki karşılığı tarihsel ve çağdaş olanlar için birlikte yaşama düşüncesinin yerleşik hale gelecek olmasıdır. Umut Şumnu'ya göre, Modern Mimarlık'a karşı olan bu grup organik ve daha akışkan bir mimarlık yaklaşımı için adeta bir çağrı yapar (Şumnu 2019).

**Şekil 3.17: Archigram Çalışmaları, 1963**



Kaynak: <http://www.sehrinesesver.com>

Yürüyen Kent'in tasarımcısı Ron Herron'un teknolojiye olan hayranlığı insan vücudunun robotlarla birleştirildiği kolajlarda acık bir şekilde görülür. Çizimleri sadece bir fikri çizen ve gerçekte nasıl çalıştığını açıklamak için yapısal ve teknolojik notlar yaratan bir mimardan çok mühendis olarak düşünülebilir. Herron, mekanik nesnenin temsil ettiği sembolik unsurları benimsedi. İnsan görünümünü makineleştirip tasarlaması projeyi ilgi çekici kılmış (Özkuş 2006). Yürüyen Şehir (*The walking city*), 1960'larda yaygın olarak görülen belirsizlik fikirlerinden, özellikle kentin yaşayanların acil ihtiyaçlarına cevap verebilecek değişen bir varlık olarak ortaya çıkan canlı ve yasayan bir sistemdir (Özkuş 2006).

Aslında, 20. yüzyılın -özellikle ilk yarısının- mekâna yönelik en büyük dönüşümü, geleceği de belirleyecek olan Modern Mimarlık'ın gelişmesidir. Hatta geç 19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan zaman diliminde üretilen ve ortak olan bazı mimari karakteristikler, davranışlar/akımlar ile onları var eden düşünsel arka plan çerçevesinde açıklanan

Modern Mimarlık büyük bir çeşitlilik gösterirken, çağın ruhunu yansıtmak, bilimsel-teknolojik gelişmelere temellenmek, rasyonel bir tavrı benimsemek gibi yönelimlerle şekillenir (Adam 1997).

Savaş sonrası yeniden yapılanma ihtiyacı ile birlikte çok sayıda konutun hızlı bir şekilde yapılması gerekiyordu. Bu dönemde yeni evlerin imal edilmesi, ülkenin iyileşmesinde hem sembolik hem de pratik bir rol oynamaktaydı (Turner 2015). Bu bağlamda savaş öncesindeki Bauhaus tarzı, üretim odaklı seri üretim kavramları bir kenara bırakılıp, tüketim odaklı seri üretim anlayışını ortaya çıkmıştır. Bu dönemde mobilya, konut, taşıt, ev aletleri gibi ürünlere duyulan ihtiyaç ve bu ürünlerin hızlı bir şekilde temin edilmesi gerekliliği sonucu seri üretime olan ihtiyaç hızla artmıştır. Mobilya tarihinin en heyecan verici ve en önemli yılları savaşın henüz bittiği yıllara rastlamaktadır (Çobanoğlu 2011). Peter ve Charlotte Fiell'e göre: "Yeni cesur Dünya'yı şekillendirmek isteyen tasarımcılar için başka hiçbir dönem bu kadar yeni materyal ve üretim metodu bir araya gelmemiştir" (Fiell 1999).

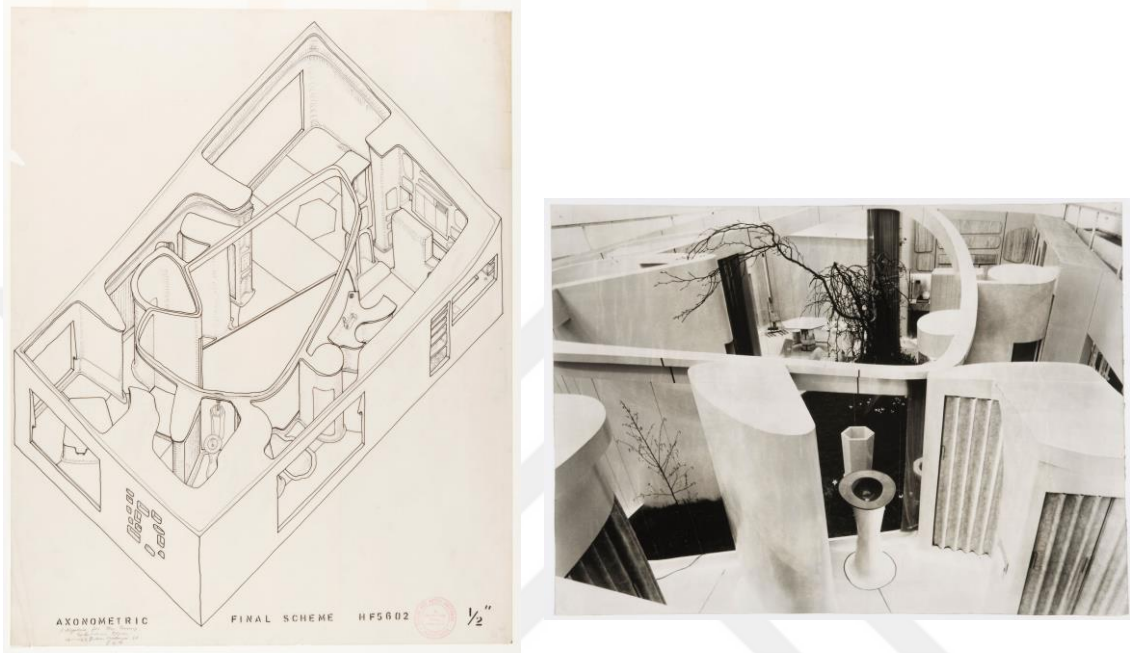
Dönemin ihtiyaçları doğrultusunda ortaya koyduğu hareketlilik, değişkenlik, esneklik ve katılım kavramları dönemin iç mekân mobilyalarında da görülmekteydi. Savaş sonrası dönemin mobilyaları gerek biçim ve malzeme olarak gerekse sunduğu esneklik ve çok işlevlilikle daha önceki dönem mobilyalarından oldukça farklıydı (Şumnu 2019).

1956 yılında Ideal Home sergisi için tasarlanan "Geleceğin Evi"nde (*House of the Future*) (Şekil 3.18) her detayında plastik kullanılarak yapılmış ve uzay çağı estetiği izlenmiştir. Evin üretim metotları araba endüstrisinden alınmıştır ve bunlar standart seri üretim binalardan temel olarak çok farklıdır. Her strüktürel parça ayrı bir birimdir ve farklı biçime sahiptir, bu da yüksek seviyede çeşitliliğe ve esnekliğe izin vermektedir. Geleceğin Evi tasarımcıları Alison ve Peter Smithson (2004), mekanda kullandıkları yapı malzemesinin plastik olmasının gelecek vizyonu kurgusuyla örtüşeceğini savunmuşlardır. İç mekan dönemin gelecek tasvirleriyle uyumlu minimal ve steril bir görüntü vermektedir (Akkaya 2007). Planda organik mekanlar ve mobilyalar göze çarpmaktadır (Şekil 3.18). Mobilyaların birçoğu mimarinin bir parçasıdır, bu nedenle mobilya ve konut arasında bir süreklilik söz konusu olmuştur. Geleceğin Evi



1950'lerdeki yeni teknoloji ve malzemelerin potansiyellerinin bir sunumudur ve gelecekte yaşantının nasıl olacağını gösteren o yıllara ait örneklerden birisidir (Tekin 2007).

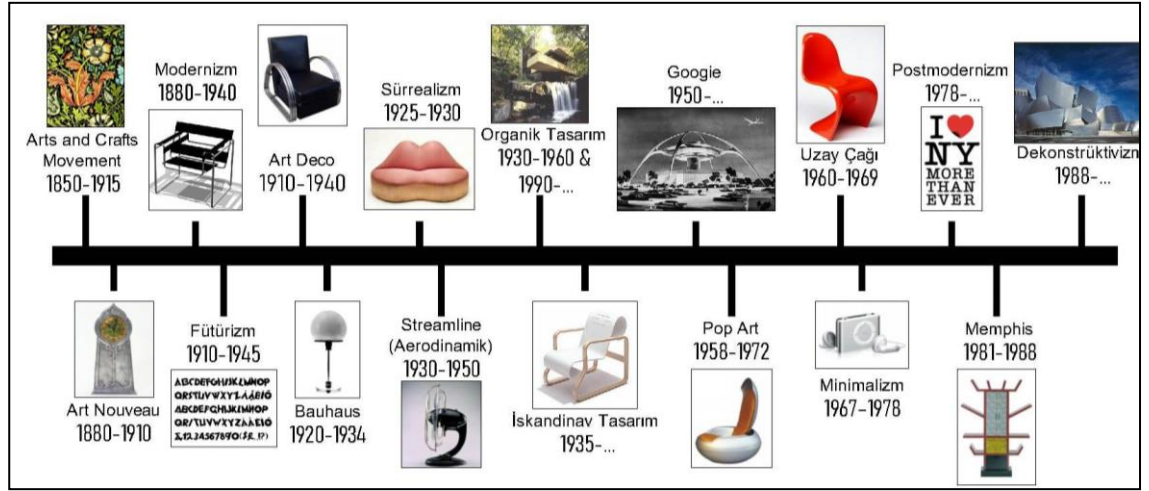
**Şekil 3.18: Peter ve Alison Smithson, Geleceğin Evi, 1956**



Kaynak: <https://www.treehugger.com/interior-design/look-alison-smithsons-1956-house-future.html>

1940 yılında Saarinen ve Eames'in New York Modern Sanatlar Müzesi'nin "Ev Mobilyasında Organik Tasarım Başlıklı yarışmasını kazanan ama uygun üretim teknikleri olmadığı için piyasaya çıkmayan *Organic* sandalyesinden sonra plastik bir mobilya malzemesi olarak iyice yaygınlaşmaya başlar. Bu malzemenin sunduğu, tek parça dökülebilme (kompozit), kendi kendini taşıyabilme, seri üretim kolaylığı, birleşim detaylarının azlığı, renk seçeneği, üretim maliyetinin düşük olması ve en önemlisi ergonomik konfor gibi avantajlarıyla plastik mobilya, 1960'lar mobilyasının önemli ürünlerinden biri haline gelir (Şumnu 2019).

**Şekil 3.19: Tasarım akımları zaman çizelgesi**



1950 ve 1960'larda yaşanan petrol bolluğu nedeniyle, ucuz ve ulaşılabilir bir malzeme durumuna gelen plastik dönemin tasarımcılarına istedikleri formları elde edebilme imkânı sağlamıştır (Çobanoğlu 2011).

**Şekil 3.20: Dönemin plastik kullanılarak tasarlanan mobilyaları**



*Kaynak:* <https://baskent.academia.edu/Umut%C5%9Eumnu/CurriculumVitae>

Dönemin kendini taşıyabilme özeliğine sahip mobilyalarından bir diğeri de köpük, sünger ya da havanın üflenmesiyle oluşturulan mobilyalardır. Tamamı yumuşak yüzeyden oluşan bu mobilyalar, dönemin plastik mobilyalarına benzer şekilde, tek parçadan oluşabilme, seri üretim, detay problemleri, estetik, ekonomi ve ergonomi anlamında büyük avantajlar sağlamıştır. Dönemin iç mekânları 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan anlayışını sürdürmeye devam etmiştir (Şumnu 2010).

**Şekil 3.21: Dönemin kendi kendini taşıyabilen süngerden, köpükten ya da hava üflenerek üretilen mobilyaları**



*Kaynak:* <https://baskent.academia.edu/Umut%20Eumnu/CurriculumVitae>

1960'larda Modernizm tasarım ilkesi, birçok ticari kuruluşun tercih ettiği tarz olarak hüküm sürmeye devam etmiştir. Bu akımın benimsendiği noktada bu üslubun dünyanın yararına olup olmadığına dair şüpheler ortaya çıkmaya başlamıştı. Büyümenin kentsel kalite ve doğal kaynaklar üzerindeki olumsuz etkileri sorgulanmaya başlanmıştı. Birçok mimar Modernizmin sonuna geldiğini hissetti (Hess 2013).

Bu bağlamda 1960'lar ve 1970'lerde Googie'nin ortaya çıktığı yer olan Los Angeles'ın kentsel bozulmalarla karşı karşıya kalmasıyla Modernist ilkelerinin sorgulanması 1970'lere kadar ısrarla devam etti. Bu sırada üç genç mimar, Los Angeles'ın yeniden kurup, canlandırmak amacıyla mimari fikir üreticisi olarak ortaya çıktı. Uluslararası Üsluba alternatifler sunan bu mimarlar: Charles Moore, Cesar Pelli ve Frank Gehry'di (Hess 2013).

Los Angeles'ın bir dünya kenti olarak ortaya çıkmasında tanınmış mimarlar Frank Gehry ve Cesar Pelli'nin büyük etkisi olmuştu. Bu iki mimar Los Angeles'da yerli ve uluslararası projeler hazırlarken, bazı büyük yerel firmalar, bu yeni tasarım merkezi konumundaki yere başka ülkelerden yeni mimarlar getirmişlerdi. Bu modernist yabancı mimarlar ve eserlerinden bazıları ise Arato Isozaki'nin 1986'da Bunker Hill'de Yeni Çağdaş Sanatlar Müzesi ve M. Pei'nin 1989'da Beverly Hills'de Yaratıcı Sanatçılar Ajansı ofisleri örnekler arasında gösterilebilir (Hess 2013).

Bu dönemde Los Angeles mimarisi, minimal alışveriş merkezleri ve gittikçe çoğalan ticari mekânları ile ileri düzeyde büyüme sağlamıştı. Googie mimarisi geleneği, Grinstein'in tasarladığı, *Daniels'in Kentucky Fried Chicken* (KFS) (Şekil 3.22) binasında (1989, Hollywood) yeniden canlanmıştı. Googie unsurları, *Googies Coffee Shop*'un cesur geometrik şekilleri, eğlenceli renk ve yazı tipleri, cesur neon kullanımı ile etkileri 1950'lerden bu yana hala devam etmekteydi. Grinstein son binasında daha çok Gehry'den etkilenmiş olmasına rağmen, KFS yapısında, Googie dokunuşları görülebilir. Paul Essick'in *Auto Chek Smog Centres*'i (Şekil 3.23) yapısı ile strüktürel dışavurumcu (*expresyonist*) tarzı, 1950'lerin oto yıkama merkezleri ve modern teknolojinin modüler unsurlarıyla birleştirerek Googie unsurları yeniden canlanmıştı (Darling 2018).

**Şekil 3.22: Daniels'in Kentucky Fried Chicken (KFS) binası, 1989, Hollywood**



Kaynak: <https://www.lamag.com/citythinkblog/koreatown-kfc>

**Şekil 3.23: Paul Essick'in Auto Chek Merkezi**



Kaynak: <https://www.yellowpages.com/los-angeles>

### 3.3 GOOGİE’NİN ULUSLARARASI FUARLARDAKİ ETKİSİ

18. yüzyılda başlayan devrimler zincirinin, toplumun sosyal, politik, ekonomik alanlardaki köklü değişiminin dışavurumu olan Dünya Fuarları düzenledikleri süreç boyunca, dünyadaki gelişmelerin, ekonomik yaşamın, teknolojinin, sanatın, mimarinin, sosyal ve kültürel yapının aşamalarının birebir izlenebildiği mekânlar olmuştur (Akyol Altun 2003).

Fuar olgusunun gelişiminde Sanayi Devrimi bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. 18. yüzyılda başlayan dönüşümler ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği değişimlerinin bir yansıması şeklinde yeni bir fuar tipi olarak doğan Dünya Fuarları, 19. yüzyılın ortalarında, ilk olarak güçlenen İngiltere'nin ekonomik, teknolojik ve sanayi gelişmelerini sergileme, üretim fazlası malları için pazar arama ve kendini dünyaya kanıtlama amaçları için bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Bu sırada ise özellikle strüktürel çeşitlilik ve gelişen mühendislik ve mimarlık tekniklerine odaklanılır. Bu nedenle, tarihteki her yeni üretilmiş, ortaya çıkarılmış malzeme ve strüktürel tekniğin izlerine uluslararası fuarlarda rastlamak mümkündür (Isaac 2019).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise fuarlar, teknolojinin gelişimi, insanlık yararı güden insan ve çevre odaklı temalar gütmeye başlar (Durhan 2002). Bununla birlikte, “gelecek”, “yenilik” ve “ilk” sözcükleri Uluslararası Fuarların kurgusunda hep var

olmuştur. Yeni kavramlar ve fikirler ilk kez bu fuarlarda tanıtılmış, ilk kez ortaya konan fikirler dünyaya hâkim olan bir bakış açısının yayılmasına sebep olmuş, insanlar yeni teknolojileri, yeni buluşları bu fuarlarda öğrenmiş, gezi ve eğlencenin yanı sıra çeşitli kültürleri bir arada görme fırsatı bulmuşlar. Fuarlarda, her alanda yeni teknikler denenmiş, yeni mimari stiller ve yapım sistemleri hakkında geliştirilen teoriler pratiğe uygulanmış, sergilemelerde geleceğin teknolojisine, mimarisine, sanatına ilişkin ütopyaalar hakkında görsellikler sunulmuştur. Bu noktada, Fuller'in Jeodezik Kubbe tasarımı ve Mies van der Rohe tasarımı Barselona Pavyonu oldukça önemlidir (Durhan 2002). Fuarlar düzenledikleri dönemi yansıtmakla kalmayıp geleceğin dünyasını yaratan ve ona ait görsel şovları sunan mekânsal organizasyonlar olmuşlardır (Akyol Altun 2003).

Isaac Lopez Cesar ise fuarları, etkilerine göre ayırır. İlki, 20. yüzyılın başında dek etkisini gösterecek olan “Devlik” (*Gigantism*) dönemidir. Burada önemli olan, dev bir kompozisyonun teknoloji yardımıyla oluşturulmasıdır. 20. yüzyılın başından 1958 Dünya Fuarı'na kadar olan sürece ise “Sessizlik” adı verilir. Bu süreçte ekonomik kriz yaşanıyor olması, çoğu ülkenin fuar yapılarının küçük ölçekli olmasına neden olmuş ve daha çok dekoratif sanatlara vurgu yapılmasını sağlamıştır. 1958-1992 yılları arasında ise, fuarlar bağlamında, Cesar'a göre, yeni malzemelerin ve teknolojilerin ön planda olması nedeniyle “Strüktürel Yeniden Doğuş” yaşanır. Cesar, 20. yüzyılın fuarlar bağlamında kapanışının ise “Sürdürülebilir Duyarlılık”ın uyanışı ile mümkün olduğunu belirtir (Isaac 2019). Bu sınıflandırma, dönemlere göre, fuarların karakteristik özelliklerinin bulunması ve anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Fuarlar, geçici organizasyonlar olmaları sebebiyle serbest bir deneme ortamı yaratmıştır. Ülkelerin varlıklarını ortaya koyma çabaları içerisinde oldukları fuarda, teknoloji ve mimarinin birlikteliğini kullanarak, tasarımcıları ütöpik strüktürler denemeye ve teknolojinin sınırlarını zorlamaya yöneltmiştir. Fuarlarda geleceğe göndermeler yapan kurgular mimariyle bütünleştirilmiş, yapılar, mimari kurguları ve birbirleriyle olan ilişkileri ile fuar alanlarında gelecekteki kentlerin bir prototipi olarak tasarlanmıştır (Akyol Altun 2003).

Dünya fuarları düzenlendiği ülkelerde bir prestij objesi olarak öne çıkar. Buldukları kentsel alanının ileriye dönük kullanımına ve tüm kentin gelişimine yönelik bir dönüştürme gücü de taşırlar. Dolayısıyla, geçicilik öngörülse de fuarlar kimi zaman uzun bir kronolojik aralığa uzanan bir etki sürekliliği kazanabilirler. Bu küresel paylaşım ortamındaki sunumlarda mimarlık arayıcılığıyla yapılan kimlik görselleştirme girişim ve gösterileri hayati önem taşır (Durhan 2002).

Ülkelerin temsil platformlarından olan fuarlar ve pavyonlar her ne kadar geçicilik fikri üzerinden kurgulansa da büyük bir çeşitlilik sunmayı başarır. Örneğin 1939-40 New-York Fuarı'nın sembolleri olan “*Trylon and Perisphere*” ve aynı fuardaki “futurama” adlı sergi, 1958 Brüksel Fuarı'ndaki Atamium ve Le Corbusier tarafından tasarlanan hiperbolik paraboloid formundaki Philips Pavyonu gibi yapılar, geçici bir mekânsal düzenlemeleri olmasına rağmen hem mimari açıdan hem de iç mekân düzenlemeleri açısından dünya tarihinde önemli izler bırakmıştır (Akyol Altun 2003).

Bu bağlamda, Amerika'da toplumsal yapının en belirleyici faktörü olan, kitlesel seri üretime, ürünün standardizasyonuna ve makineleşmeye duyulan fordizm ve taylorizm ilkeleri etrafında örgütlenen toplumsal sistemi yansıtan 1939 New York Dünya Fuarı'nı önceki ve sonraki fuarlardan farklı kılan bu ilginç temasıdır. (Tanju 2000).

Fuarın teması çerçevesinde tüm dünya, özellikle Amerikalılar yeni bir dünyanın kurulmasına çağrılır. Başkan Grover Whalen'ın basın açıklamasında söyledikleri ilginçtir: “Fuar toplumların, insanların ve ulusların birbirine bağımlılığını sergilemelidir. Bugünün dünyasına yeni bir hayat biçimi önerirken, yarının dünyasını kurmaya angaje olduk. New York Dünya Fuarı dünyanın gelecekte alacağı biçimi öngörmeli hatta dikte etmelidir”. Fuar aynı zamanda, insanlığın geleceği için bilim ve teknolojiye olan inancı da pekiştirmelidir (Tanju 2000).

“Geleceğin dünyasını kurmak” temalı 1939 New York Dünya Fuarı ilk olarak geleceğin dünyasına ilişkin ütopyalar hakkında görsellikler sunan ve temayı uygulayabilmek için dönemin teknolojisinin son olanaklarından faydalanan sergileme yaklaşımlarıyla sonraki Dünya Fuarları için örnek teşkil etmiştir. Sonraki Dünya



Fuarlarında da teknolojinin son olanaklarını kullanan sanal ve ütopyik sergilemeler mekan tasarımıyla birleştirilerek kullanılmaya devam etmiş, bu da Dünya Fuarlarının ideolojik mesaj veren, eğitici ve öğretici karakterlerini kuvvetlendirmiştir (Akyol Altun 2003).

Fuarın sembolü olan ve her yerden görülebilen İkonik *Trylon* ve *Perisphere* (Şekil 3.24) yapısı fuarın sembolleri haline gelmişti. Burada insanlara mutlu bir hayatı ulaşılabilir bir gelecekte (2039'da) sunmayı vaat eden geleceğin demokratik şehri gösterilir. Bu yapı, II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllarda, savaşın neden olduğu buhran döneminde geleceğe dair bir umut sembolü ve yarının dünyasını kurmaya ilişkin ütopyalar mesajının verilmeye çalışıldığı ideolojik gösteri platformunun simgesiydi (Akyol Altun 2003).

**Şekil 3.24: 1939 New-York Dünya Fuarı, Trylon ve Perisphere, Wallace Harrison ve J. Andre Fouilhoux**



Kaynak: <https://www.fikriyat.com/tarih/2018/04/30/tarihin-en-buyuk-fuarinda-buyuleyen-turk-mimarisi>

Fuarda bulunan firma pavyonlarının yabancı ülkelerin pavyonlarından daha fazla olması ve yerleştirmelerinde daha titiz davranılması organizasyon komitesinin milliyetçilikten daha ziyade kapitalizmin insanlığın ilerlemesini sağladığını düşünmelerinin sonucudur. Bu düşünce etkisiyle fuar, standart tüketicinin oluşturulmasını teşvik eden her türlü gösteriye tanık olur (Tanju 2000).

Ülkelerin çoğu pavyonları, fuarın teması ile ilişkilendirilmekten çok kendi tanıtımlarına yönelik faaliyetler ile varlıklarını gösterirler. Ülke pavyonlarında milliyetçilik, fuarda öne çıkan kapitalizmden daha fazla önemsenen bir kavram olarak karşımıza çıkar (Durhan 2002).

1939 New York Fuarı sonuçları hakkında Bülent Tanju (2000) şu görüşleri belirtmektedir. “Yaklaşık 1960’ların ikinci yarısından itibaren Batı dünyası fuarın maddi refah ve teknolojik gelişme anlamında olarak sunduklarının fazlasını, sosyal planlama, sosyal devlet ve tüketim toplumu kavramları ile adım adım gerçekleştirdi. (...) Öte yandan Amerikan gündelik yaşamının mekânlarının biçimlenmesinde olduğu kadar, kamusal, kurumsal ve akademik mimarlık üretiminde de bir üslup olarak “modernizm”in belirleyici olmasının, Philip Johnson ve Miss van der Rohe gibi mimar öncülerden çok, fuar ve fuarın sergilediği ürünler bağlamında gelen endüstri ürünleri tasarımcılarının sağladığı söylenebilir” (Tanju 2000).

Amerika'daki bu fuarda ilk kez dile getirilen daha iyi bir gelecek hayalleri ile değişimi çağrıştıran tema, mimari ve iç mekân alanındaki fütürist bir mimari tavır ile biçimlenen modern Googie mimarisini oluşturan önemli metaforlarından olan ‘gelecek kurgusu’ benzerliği ile karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca *Trylon* ve *Perisphere* adlı tema merkezinde ziyaretçileri, sınırsız imkânlarla ve teknik, endüstriyel ilerlemenin gücüne inandırılmak istenir. Yapım tekniklerindeki strüktürel benzerlik, kullanılan mühendislik teknikleri ve dışının ışıklandırılması ile oluşan yıldız sembolleri ile Googie tasarım yaklaşımı izlerine rastlamak mümkündür.

Bu bağlamda, Googie’yi vurgulayan önemli terimlerden olan *Populuxe* unsurunun kapitalizm anlayışı, bu fuarda öne çıkan ve fazlaca önemsenen bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Türkiye bu fuara, Amerika ile yapılan ticaretin geliştirilmesi için bir şans olarak görüp “Devlet Pavyonu” ve “Türk Sitesi” isimli iki pavyon ile katılır. Sedat Hakkı Eldem’in tasarladığı bu yapılar, fuarın “Yarınım-Geleceğin Dünyası” temasını pek takip etmeyerek, milli bir üslupla öne çıkar. Fuara katılan pavyonlar değerlendirildiğinde,

yalnızca Japonya ve İtalya gibi az sayıda ülkenin yerel ya da milli bir mimarlık vurgusu yaptığı anlaşılır. Türkiye pavyonlarında ise iç mekânda da Sümerbank ürünleri, halılar gibi yerel pek çok unsur sergilenir. Böylece iç mekânda da geleceğe ilişkin bir kurgu vaat etmemiş olur. Aslında bu pavyonlar, Eldem'in "Türk Evi"ni aradığı kendi mimarlık pratiği ile de uyuzmaz. Neredeyse, Vedat Tek ve Kemalettin Bey'in mimarlık pratiklerine öykünülen bir sonuç üründür bu (Şekil 3.25) (Durhan 2002).

**Şekil 3.25: 1939 New York Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, Sedat Hakkı Eldem**



*Kaynak:* <https://www.flickr.com/photos>

### **3.3.1. 1958 Brüksel Dünya Fuarı**

Brüksel Dünya Fuarı 1958 tarihinde Belçika'nın başkenti Brüksel'de gerçekleşmiş ve II. Dünya Savaşı sebebiyle 20 yıllık bir ardan sonra dünya çapında gerçekleşen ilk önemli Dünya Fuarıdır. Savaş sonrası dünya çapında yaşanan kötü olaylar sonrasında geleceğe dair inancı, umudu yerleştirme girişimi amacıyla fuarın teması "Daha İnsani bir Dünya İçin Dünyanın Değerlendirilmesi" olarak belirlenmiştir. (Bancı 2009)

Avrupa'da II. Dünya Savaşı sırasında harap olmuş kentlerin yenilenmesine dönük yapı faaliyetleri sürmekteyken 1958 Brüksel Fuarı, Büyük Savaş'ı geride bırakmış bir Avrupa'nın yükselen değerini ve barış umudunu simgeler. Fuarda, uluslararası barışa

yönelik ilişkin iyimserliği sembolize etmesi amaçlanır. “İlerleme ve İnsan” parolası ile bilimsel ilerlemeye toplumsal açıdan dikkat çekilir (Durhan 2002).

“Atom Çağının Fuarı” olarak da anılan fuar; dünyaya insanlığı geri vermek ve yıkıcı etkisiyle bilenen atom enerjisinin insanlığın yararına kullanılması konusunu ele almış “gelişim” ve “insanoğlu” gibi anahtar sözcükleri üzerine kurulmuştur. Fuarın merkezinde ise bu temaların bir sembolü olarak yapılan “Atomium” (Şekil 3.26) anıt binası, 102 metre yüksekliğinde, dokuz çelik kürenin birleştirilmesi ile oluşur. 165 milyar kez büyütülmüş bir demir molekül biçiminde olan bu yapının geleceği ve evrenselliği sembolize etmektedir. Gece ve gündüz farklı etkiler yaratan alüminyum kaplı kürelerde Amerika, Rusya başta olmak üzere Almanya, İtalya ve Belçika’nın nükleer fiziğin barışçıl kullanımına dair sergiler düzenlenir (Akyol Altun 2003).

**Şekil 3.26: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Atomium,  
André Waterkeyn, Brüksel/Belçika**



*Kaynak:* [https://atomium.be/construction\\_of\\_the\\_atomium](https://atomium.be/construction_of_the_atomium)

Fuarın mimari sorumlusu Marcel von Goethem, yabancı katılımcıları pavyonlarının oluşumunda mutlak özgürlük konusunda temin etmesine rağmen pek çok mimar, hafiflik, hız, şeffaflık, hız, yerçekimine karşı koyma gibi kavramların etkisinde kalır.

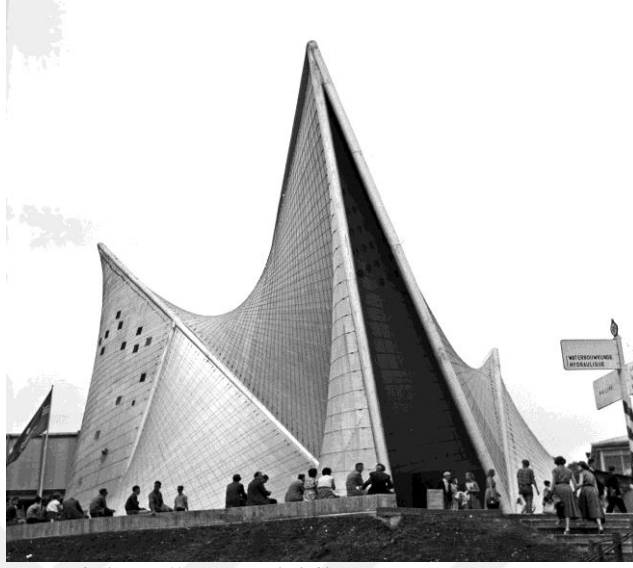
Ortak prensip, çatıların ve taşıyıcı duvarların statik birliğinden ve kuvvetlerin az sayıda noktaya yığılmasından vazgeçilmesidir. Binalar, dışı sınırlayarak içi meydana getirmek yerine, net bir mekân ve strüktür ile birlikte ışıktan yararlanarak iç ve dışı birleştirmelidir. Ülke pavyonları esas olarak tema sergileri için bir kabuk görevi görür. Çatılar prefabrik konstrüksiyonlara asılır cephelere geniş cam yüzeyler giydirilir (Durhan 2002).

Sergide, çok dikkat çeken pavyonlardan biri olan, Le Corbusier tarafından *Philips* şirketi için tasarlanan hiperbolik paraboloid formundaki *Philips* Pavyonuydu. Bu pavyonda, kişinin mekânsal yaşantısına ses, ritim gibi somut, madde-dışı elemanları da katmış, sadece mekânı örten ve çevreleyen bir kabuk içinde kişinin duyu organları aracılığıyla mekân duygusunu yansıtmaya çalışmıştır. Mimari ile birlikte ışık, renk, resim, ritim, ses ile mimarinin koreografisinden oluşan elektronik bir şiir olarak tanıtilen yapı ilk elektronik-mekânsal ortamdır. Pavyonda 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 yansıyan film kurguları ve akustik tekniklerle bir müzik oluşturmuştur. Tüm bu kurgunun tek amacı, kişinin algılama sürecini yoğunlaştıran yalın bir kabuk içinde, mekânı zenginleştirmektir (Akyol Altun 2003).

Şeffaflık, hareketli yüzeyler ve asma konstrüksiyonlar yoluyla ilgi, mimarlığa çekilerek mimarlığın sembolik dili fuarın merkezine taşınır. Fuar, “Atom çağının lunaparkı” nitelemesiyle fuarlar tarihine giderek en çok tartışılan fuarlardan biri haline gelir. Fuarın sembolü *Atomium*’un yanı sıra görkemli multimedya oyunları elektronik çağının başlangıcını kutlar, *Sputnik* maketleri uzay yolculuğuna dikkatleri çeker, asma konstrüksiyonlar yerçekimine karşı koymayı sembolize eder (Durhan 2002).

Brüksel Dünya Fuarı’nda, uzay çağı estetiğinin etkileyip şekillendirdiği tasarım yaklaşımlarından olan Googie anlayışında yaygın görülen, uzay çağına ilişkin popüler formlar ve referanslar karşımıza çıkar.

**Şekil 3.27: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Philips Pavyonu, Le Corbusier, Brüksel/Belçika**



Kaynak: <https://www.archdaily.com>

*Atomium* strüktürü veya *Philips Pavyonu* (Şekil 3.27) gibi çarpıcı yeniliklerin kullanıldığı, yeni malzeme ve yeni teknolojilerin fütüristik bir kurguyla gösterişli bir imge halinde sergilendiği, serginin genel çizgisi ve eğiliminin geleceğe uzanan insanlığın gelişimi gibi unsurlardan oluşmasıyla Google tasarım yaklaşımı ile benzer kavramsal özellikler gözlemlenir.

Türkiye de pek çok ülke gibi kendisini temsil etmek adına bu fuara katılım gerçekleştirir. Dış İşleri Bakanlığı tarafından açılan yarışma sonucunda Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, İlhan Türegün ve Hamdi Şensoy Türkiye'yi temsil etmek için seçilir. Uğur Tanyeli (1998), “1950’lerde yapıların Enternasyonal Stili benimseyen ancak, önceki dönemin planlama disiplinlerini yalın ayrıntılarla uygulayan çekingen modernizmlerine karşılık, Brüksel Pavyonu’nu (Şekil 3.28) Türkiye’de gerçekleşen modernist bir yaklaşımla ve tavizsiz bir tasarımla inşa edilmiş ilk örneklerinden biri olarak” göstermektedir (Tanyeli 1998).

### Şekil 3.28: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu



*Kaynak:* <https://arkitekt.cilt.com.tr/1968-03-331-104-107>

Bu anlamda, bir öndeki fuar katılımından ayrılan Türkiye, bu kez dünyada genel kabul gören anlayış olan Uluslararası Üslup’u takip edebilmiş ve hatta 1950’li yıllarda dünyada görülmeye başlanan “mimarlık-sanat sentezi”ni de konu edinmiş ve fuar komiserliği tarafından sanatlar sentezini en iyi yansıtan ülke olması nedeniyle Türkiye ödül almıştır (Bozdoğan 2001). Ayrıca iç mekân kurgusunda da oldukça ferah bir organizasyon yapılmış ve açık plan anlayışı güdülmüştür. Sergilenenler ise Türk kültürünü yansıtan az sayıdaki eşya, halı ve resim olmuştur. Bu dönemde, tasarım ve tasarımın arka planını oluşturan düşünsel sorunlar önemini kaybeder. Yeni tasarlanan yapılarda, geometrik, yalın biçimler tercih edilir ve serbest biçimler denir, “ulusallık görüntüsü” arayışından vazgeçilir (Durhan 2002).

#### 3.3.2 1962 Seattle: Space Needle Dünya Fuarı

21 Nisan 1962’de ABD’nin Washington eyaletine bağlı Seattle’da açılan Fuar, teknoloji ve geleceğin kutlama temaları üzerine kurulmuş bir fuardı. Bu temalar 1957’de oluşturulan bir komisyon tarafından; modern bilim, uzay araştırmaları ve ilerici bir geleceğe odaklanan “21. Yüzyıl Fuarı” konseptinin de olmasına karar verir. II. Dünya savaşı sonrası düzenlenen bu fuara, ilişkilerin gergin olduğu komünist devletlerin



katılımı sınırlandırılır. Bununla birlikte Sovyetler Birliği katılmayı reddetmiştir ve Çin Halk Cumhuriyeti, Kuzey Vietnam ve Kuzey Kore'de davet edilmemiştir (Boswell ve McConaghy 1996).

Tüm bu serginin genel planını koordine etmek için tasarımcı Paul Thiry, seçildi ve baş mimarı olarak işe alındı. Serginin genel hatlarında, Fütüristik bir üslup belirlenerek, bilimsel ilerleme vizyonu ile birlikte ziyaretçileri heyecanlandırmak amaçlanmıştı. Fuarda katılımcıların keşfetmeleri için beş tematik alan vardı. Bunlar; Bilim, 21. Yüzyıl, Ticaret ve Sanayi, Sanat ve Eğlenceydi (Stein 2011).

Fütürizm duygusunu pekiştirmek ve gelecekteki taşımacılık vizyona yön verebilmek amacıyla geliştirilen, turistleri şehir merkezinden fuar alanlarına ulaştırmak için tasarlanan ultra-modern Monoray (Şekil 29) aracı, fuarın en dikkat çekici unsurlarından biriydi. Sergide gelecek fikri üzerine odaklanarak geliştirilen, geleceğin ofisi, iklim kontrollü bir çiftlik fabrikası, geleceğin okulları için elektronik bilgi depoları gibi geleceği şekillendirmeye yönelik ileri teknolojik unsurlar sergide asıl dikkat çeken unsurlardı (Official Guide Book 1962).

Fuarın merkezinde ise ilk göze çarpan ve Seattle'm bir simgesi olan: Uzay İğnesi (*Space Needle*) inşa edilmişti. Modern zamanın Eiffel Kulesi olarak adlandırılan bu döner restoran kulesi, görkemli boyutları ve muhteşem tasarımı nedeniyle ilk başlarda riskli bir yatırım olarak kabul edilse de yapı daha sonra oldukça popüler hale geldi ve turistler tarafından çok sevildi (Morgan 1963).

**Şekil 3.29: 1962 Seattle Fuarı, Monoray, Seattle /ABD**



Kaynak: <https://seattletransitblog.com>

**Şekil 3.30: Space Needle, Edward Carlson, Seattle, Washington/ABD 1963**



Kaynak: [https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON\\_10\\_4\\_536\\_564.pdf](https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON_10_4_536_564.pdf)

Fuar, uzay yolculuğu endüstrisinin kendini göstereceği ideal bir alan haline gelir. 21. yüzyıl, bilim-kurgu eserlerinde geçen uzay gemisi formundaki *Space Needle* (Şekil 3.30) yapısı ve dünyanın geleceği hakkındaki fikirlerin idealize edildiği diğer unsurlar ile renkli bir karnaval havasına bürünen fuarda tüm bu etkiler bağlamında Googie yaklaşımı ile bağlantısı karşımıza çıkmaktadır. Sergide ABD'nin tüketim toplumu felsefi unsurlarının fazlaca olması ile Googie'nin *Populuxe* ilişkisi bu fuarda da göze çarpan unsurlardandı.

### 3.3.3 1970 Osaka Dünya Fuarı

Asya kıtasında gerçekleşen ilk Dünya Fuarı olan Osaka Dünya Fuarı teması, Doğu felsefesinde yer alan “Wa (uyum)” ruhunun dünyaya sürekli barış getireceği konusundaki inancına dayanarak ve Doğu ile Batı arasında bir uyum doğması ile bir ilerlemenin gerçekleşebileceği düşüncesi doğrultusunda “İnsanlık için ilerleme ve uyum” olarak belirlenir. Fuarda estetik yeniliklerden çok teknolojik yeniliklere yer verilmiştir. Fuar organizasyon komitesine göre, yeni icatlar sadece ekonomik ve politik rekabete yönelik değil, insanların yaşam standartlarını iyileştirmeye ve dünyada barışı sağlamaya yönelik olmalıdır. Fuarın ana planı, geleceğin ideal şehir sembolünü yaratma isteği ile Japon mimar Kenzo Tange tarafından tasarlanmıştır. Japonya Dünya Fuarı’na 77 ülke katılmış ve 64 milyondan fazla ziyaretçi ile büyük ilgi görmüştür (Durhan 2002).

Fuarın plan kurgusu iki temel prensip etrafında biçimlenmiştir. Birincisi, dünyadaki bütün halkların bu yerde bir araya gelip yeni fikirler ortaya çıkaracağı yaratıcı bir alan fikriydi; İkincisi ise önceki fuarlardan farklı olarak, insanların buluşabileceği ve sosyalleşebileceği bir merkez ve birleştirici festival alanı oluşturmaktı. Bu iki düşüncüyü sembolize eden devasa bir uzay çatısı olan “*Symbol Zone*” (Şekil 3.31) adını verdikleri çatı ziyaretçileri ilk karşılayan yapıydı.

Bu çatının oluşturduğu ana kapının merkezinde 70 metre yüksekliğindeki Güneş Kulesi (*Space of the Sun*) bulunuyordu. Asansörle Hayat Ağacı (*Tree Of Life*)’a tırmanan ziyaretçiler, insanın evrimini izler. 3 farklı katmandan oluşan kulenin toprak altı kotunda sırlar dünyası ile “geçmiş”, toprak kotunda bugünün dünyası ile “günümüz” ve toprak üstü kotunda yarının dünyası ile “gelecek” unsurları sembolize ediliyordu. Buradaki ağaç ile verilmek istenen mesaj ise farklı ulusların birbirinden farklı çiçekler gibi olmalarına rağmen, hepsi dallar vasıtasıyla tek bir gövdeye bağlanmaları gerektiği fikriydi. Fuarın merkezindeki bu yapılar, geleceğin, insanlığın ve teknolojinin birleştirileceği bir dünyayı temsil ediyordu (Gardner 2019).

**Şekil 3.31: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Symbol Zone ve Space of the Sun**



*Kaynak: <https://www.archdaily.com/93208/osaka-world-expo-1970>*

Fuar üç ana bölüme ayrılır, bunlardan ilki sosyalleşme amacıyla kurulan Festival alanı, ikincisi Uluslararası pavyonların bulunduğu sergi alanı ve üçüncüsü ise restoranlar ve hediyelik eşya dükkânlarından oluşan Uluslararası çarşı alanıydı. Bu bölgenin güneyinde yer alan “Fuar Kule” si uzay kafes strüktür içinde yer alan büyük ve küçük kapsülleri, gezinti düzlemleri, parabolik antenli platoları, sirkülasyon tüpleri ve merdivenleri ile Fuar tasarımı Kanzo Tange tarafından tamamlanır (Durhan 2002).

Yapıların birçoğu gerilimli membran, şişme, uzay kafes giriş, jeodezik kubbe gibi birçok farklı strüktürlerin ilk örnekleri bir arada yer almaktaydı. Pavyon yapılarının birçoğu geleceğe dönük fikirler içeriyordu ve bu yapılar ileride birçok yapı teknolojisine de öncü olmasıyla bilinmektedir (Akyol Altun 2003).



**Şekil 3.32: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Japonya**



*Kaynak:* <https://www.archdaily.com/93208/osaka-world-expo-1970>

**Şekil 3.33: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Avustralya Pavyonu**



*Kaynak:* <https://bespokedbymark.com.au/?p=639>

Fuarda en çok merak uyandıran pavyonlardan olan Mimar James Maccormick'in tasarımı yaptığı Avustralya Pavyonu (Şekil 3.33), 39 metre yüksekliğinde "Gökyüzü Çengeli" adı verilen çelik çerçeveli bir konsola kablolarla asılı, çelik kafes kirişli basık bir kubbe ile örtülür. Havada yüzen kubbe etkisi ve yürüyen kaldırım uzay tüneli ile

içerisindeki ziyaretçiye sanki Avustralya üzerinden uçuyormuş hissini vermesi amaçlanmıştır (Arkitekt Cilt: 1970 Sayı: 1970-04 (340) Sayfa: 175-183).

**Şekil 3.34: 1970 Osaka Dünya Fuarı,  
Takara Beutilion Pavyonu, Kisho Kurokawa**



Kaynak: <https://www.archdaily.com/93208/osaka>

Savaş sonrası geleceğin toplumu ve kültürü için geleneksel yapılaşma yöntemlerin yetmeyeceğini, mekânın fonksiyonel dönüşümünün gerektiğine inanan Kisho Kurokawa'nın tasarladığı *Takara Beutilion* Pavyonu (Şekil 3.34), fuarda dikkat çeken diğer pavyonlardan biriydi. Bu yapı, yeni bir yaşam tarzını desteklemek ve gittikçe daha dinamik bir kentsel yapı içinde değişimi ve yenilenmeyi kolaylaştırmak amacıyla yapılan deneysel bir projeydi. Geleceğin yerleşimleri ve kentleri ile ilgili fikirleri barındıran, ihtiyaca bağlı olarak yatay ve dikey olarak uzama veya çoğalma potansiyeli olan bir tasarımdı (Gardner 2011).

Teknolojik yeniliklere çokça yer verilen fuarda, tematik alandaki sergilemede, iç mekânda son teknolojik olanaklar insanların gezmesi için robot ve bilgisayar teknolojisinin de desteğiyle sanal ortamlar yaratılmıştır. Hareketli yaya kaldırımları ve telsiz telefon fuarda gösterilen teknolojik yeniliklerdir (Akyol Altun 2003).

### **3.4 GOOGİE TASARIM YAKLAŞIMININ ÇÖZÜNME SÜRECİ**

Geleceğin dünyası, Uzay Çağı, fütürizm gibi pek çok çerçeve üzerinden okunabilecek Googie akımının, dönemin en yeni fikirlerine odaklanan ve bu yönüyle ülkelerin teknolojik gelişmişliğini sunmak isteyen fuarlar üzerindeki etkisi belirgindir. Bunun dışında, pek çok mimar ve tasarım üzerinde de etkili olan anlayış, 1970li yıllarda etkisini kaybetmeye başlar. Bu durumun pek çok olası nedeni vardır. Bunların, ABD Başkanı Kennedy'nin öldürülmesinden Vietnam Savaşı'nın Amerikalılar üzerinde oluşturduğu değişikliklere, II. Dünya Savaşı sonrası neslinin eski değerlere özen göstermemesinden, Amerikalıların "Uzay Çağı" tutkusunun gelişen teknolojiyle bilimselleşerek romantikliğini yitirmesine kadar birçok etken olduğu söylenebilir (Karabaş 2009).

Ancak ne sebeple olursa olsun Googie yaklaşımının sadece kısa bir süre hayalleri süslediği ve gözden düştükten sonra bu tarzda yapıların nadiren inşa edildiğini söylemek gerekli. Mevcut olanlar ise bowling salonu, kilise, ofis, kahve dükkânı, motel ve oto yıkama yeri gibi pek çok farklı işlevle uzun bir süre hizmet vermeye devam eder. Aslında Googie'nin tamamen ortadan kaybolmadığı ve yeni strüktürel, heykelsi bir yaklaşıma evrildiğini söylemek de mümkün olabilir. Hatta bu noktada, dönemde görülen popüler mimarlık yaklaşımları ile de ilişki kurduğu söylenebilir. Örneğin, Googie yaklaşımının önemli aktörlerinden olan John Lautner, 1970'li yıllarla birlikte, malzemenin dokusunun ve strüktürün ön plana çıktığı kısmen brütalist bir anlayış gütmüş ancak Googie'nin organik formlarından da vazgeçmemiştir.



**Şekil 3.35: Bob Hope Residence, 1979, Walstrom House, 1969**



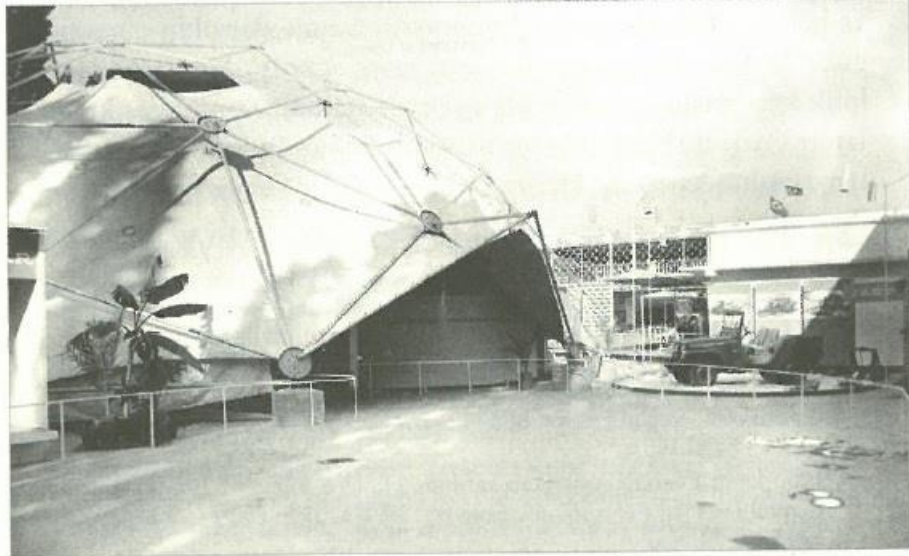
Kaynak: <https://www.claudejobin.com/architect-john-lautner-google-style/>

Böylece Google mimarlık yaklaşımının yavaşça çözüldüğü ve başka yaklaşımlara evrildiği söylenebilir. 1980'lerin sonundaki Google yaklaşımının *Daniels'ın Kentucky Fried Chicken* (KFC) gibi yapılarla anılabiliyor olması da bu yüzdendir. Zaten elbette herhangi bir mimarlık yaklaşımının hiç etki bırakmadan tamamen ortadan kaybolduğu söylenemez. Bu noktada Jepsen'in Google mimarlığı hakkındaki tespiti oldukça yerindedir: "ne modern sayılabilecek kadar yeni ne de tarihi değer biçilebilecek kadar eski", ancak Amerikan toplumsal kültürünün önemli bir parçası ve "Mimarlık" başlığı altında uzunca bir yer tuttuğunu görmezlikten gelmek oldukça zor (Jepsen 2000).

#### 4. TÜRKİYE’DE, II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI MİMARLIK PRATIĞİNDE GOOGİE’NİN ROLÜ

Türkiye’de 1950 ve 1980 seneleri önemli politik, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin yaşandığı kırılmalar olarak kabul edildiğinden, mimarlık alanında da tanımlayıcı oldukları varsayılan bir dönemdir. İkinci Dünya Savaşı’nın sonundan, yani 1940’ların ortasından itibaren çok partili sisteme geçiş ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri ile artan ilişkiler sonucunda Soğuk Savaş döneminde Türkiye’nin Batı ülkelerinin yanında yer alması ile şekillenen, “gelişmeci-modernist” anlayış hâkimdir (Batur 2005).

**Şekil 4.1: 1960 İzmir Fuarı’nda Buckminster Fuller tarafından tasarlanmış Jeodezik kubbe**



*Kaynak: Gönlügür, E., 2015. İzmir Kültürpark’ın anımsa(ma)dıkları,*

Amerika’yla girilen politik, ekonomik ve kültürel ilişkiler bağlamında ve kamusal mimari geleneğinde 1950’lerde yapılan İzmir Enternasyonal Fuarı önemli bir örnektir. Bu fuara katılan Amerika kendi tüketim malları, teknolojik buluşlar, çağdaş endüstriyel tasarım ürünleri ve gündelik hayatı konforlu kılan türlü eşya ve nesnelere oluşan göz alıcı sergiler ile Türkiye’ye Amerikan yaşam tarzını anlatmak hususunda etkin bir işlev görüyordu (Gönlügür 2015).

Amerikan yaşam tarzının sunulmasının yanı sıra fuarda Amerikan teknolojisi, uzay yarışındaki rolü mimarlık üzerinden temsil edilme isteği de ön plandadır. Bu noktada, fütürist tasarımcı Buckminster Fuller tarafından tasarlanan Jeodezik kubbe tasarımı (Şekil 4.1), biçim ve formu ile Türkiye’de uzay çağının, hatta Googie yaklaşımının gözlemlenmeye başlanması bağlamında oldukça önemlidir. Ancak bu yaklaşımın isminin, bu dönemde bilinmediği ve bu nedenle doğrudan bir referansa rastlanmadığı söylenmelidir. Yalnız form ve yaklaşım bağlamında, Googie yaklaşımından referans alan kimi örnekler rastlamak mümkündür. Bu anlamdaki örneklerden ilki, Ziya Nebioğlu’nun Urla’da tasarladığı Nebioğlu Turistik Tesisleri’dir (1967-1969) (Şekil 4.2). Umut Şumnu’nun belirttiği üzere, hakkındaki pek çok yazıda, yapı grubunun, denizkestanesi, oba-çadır ve füze-uçağı formuna odaklandığı belirtilir. (Şumnu 2017). Bu bağlamda, özellikle füze, uçak referansı ile uzay çağına işaret eden yapı, özellikle kubbe formundan oluşan kütle ile Googie yaklaşımı ile de ilişkilendirilebilir. Ancak iç mekân kurgusunda, Googie yaklaşımına ilişkin herhangi bir veriye rastlanmaz, mekân, sade ve modern mobilyalarla düşünülmüş olsa da Googie yaklaşımından oldukça uzaktır.

**Şekil 4.2: Nebioğlu Turistik Tesisleri, Ziya Nebioğlu (1967-69)**



*Kaynak:* [http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/11243024112017\\_\\_9603692889B.pdf](http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/11243024112017__9603692889B.pdf)

Googie yaklaşımına referans olarak gösterilebilecek örneklerden ikisi ise Abdurrahman Hancı’nın tasarlamış olduğu dönemin modern mimarisi olarak adlandırılan az sayıdaki örneklerinden olan İstanbul’daki Osmanlı Bankası (Şekil 4.4) ve İzmir’deki Vakko (Şekil 4.3) yapılarıdır. Genellikle farklı bir dil benimseyen ve iç mekân kurgusu üzerine özellikle yoğunlaşan Hancı, uzun yıllar Fransa’da çalışmalarını sürdürmüş, Türkiye’ye

döndükten sonra ise çoğunlukla yenileme ve iç mekân düzenlemeleriyle ilgilenmiş ve modernist tasarım anlayışı ile çizgisine devam etmiştir. Abdurrahman Hancı işlerinde Türkiye’de sanat-mimarlık birlikteliği uygulamalarına geniş bir yer ayrılmıştır. Meslek yaşamında, modern mimarinin giderek kuşkuyla karşılanması, Post-Modernist yaklaşımın Türkiye’de yaygınlaşması onu etkilememiştir. Başlangıçtaki fikirlerini korumuştur (Erkol 2009).

**Şekil 4.3: 1978, Vakko binası, İzmir, Abdurrahman Hancı**



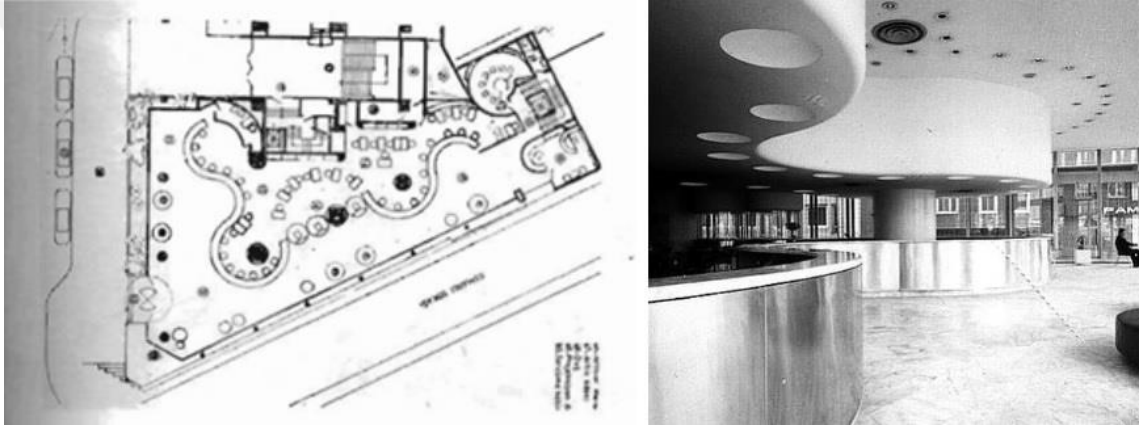
Kaynak: [https://www.journalagent.com/jas/pdfs/JAS\\_7\\_1\\_175\\_195.pdf](https://www.journalagent.com/jas/pdfs/JAS_7_1_175_195.pdf)

Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası dünyada ve Türkiye’de değişen siyasal ve toplumsal ortam, yani “yetinen toplumdan tüketen topluma geçiş”, bu iki yapıda modernist bir biçimde kendini göstermiştir. Bu dönemde Abdurrahman Hancı tarafından tasarlanan Vakko mağazaları (Şekil 4.3), alışveriş merkezi olmanın yanında barındırdığı sanat galerisi, çay salonu, bahçe gibi sosyal mekânlar ve bu mekânlarda düzenlenen etkinliklerle doğrudan kent yaşamının önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda, Vakko markası, sunduğu Batılı ve modern moda tasarımlarının yanında, Türkiye’de modern mağazacılığın oluşmasında ve gelişmesinde de öncü bir rol üstlenir (Şumnu ve Uluyurt 2019). Betonarme strüktür ile tasarlanan Vakko İzmir yapısında, kontrollü aydınlatma sağlamak için büyük sağır cepheler kullanılmış ve bina yüksekliğinde bir galeri boşluğu ile katların karanlıkta kalmaması ve tüm katların birbirini görmesi sağlanmıştır. Tüm mağazalarda yer alan bu galeri boşlukları farklı heykelsi aydınlatma



elemanlarıyla ile desteklenmiştir. Bu mağazada galeri boşluğunun ortasında yer alan, zemin kattaki havuza kadar devam eden ve küre formundaki camlardan yapılmış olan yirmi dört metre boyundaki avize aydınlatma elemanı mağaza içindeki en görkemli unsurdur (Milliyet, 3 Kasım 1978, s.8). Abdurrahman Hancı'nın modern görüş ve anlayış içinde gerçekleştirdiği bu yapıda kullanılan betonarme malzeme, şeffaflık unsuru, galeri boşluğu çerçevesini oluşturan parapet ve döşemede uygulanan ovallık, Googie yaklaşımı ile ilişkilendirilebilir. Fakat dış strüktür kurgusunda, Googie yaklaşımına ilişkin herhangi bir unsura karşılaşılmaz.

#### Şekil 4.4: 1977, Osmanlı Bankası, Taksim, Abdurrahman Hancı

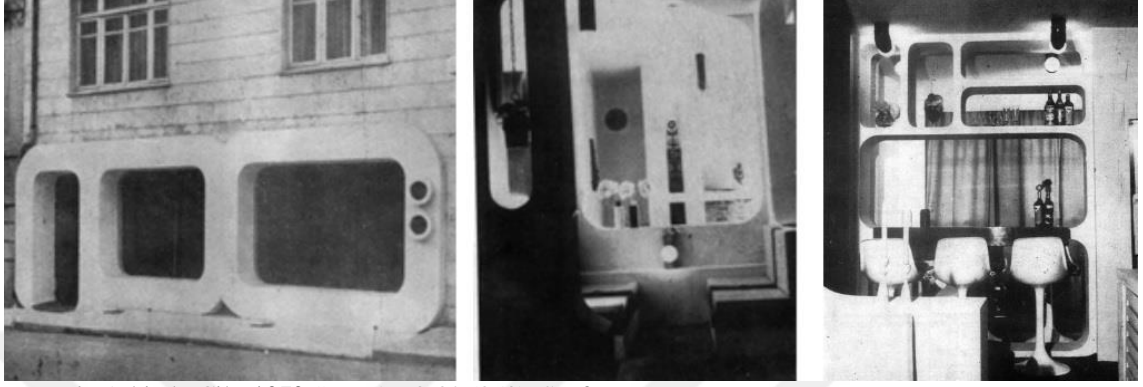


Kaynak: [http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi\\_id=16&makale\\_id=8745](http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi_id=16&makale_id=8745)

Abdurrahman Hancı'nın tasarlamış olduğu Osmanlı Bankası'nın (Şekil 4.4) keskin akslarını yumuşak çizgilere bağlamak istenmiştir. Yaratılan plastik etki ile çalışanlar ve müşterilerin ilişkilerinde samimiyet sağlanması amaçlanmış böylece mekân bütünlüğü yaratılmıştır. Bu etki, taşıyıcı ve bölücü unsurların bu yumuşaklık içine eklenmesi ve beyaz rengin kullanılmasıyla gücendirilmiştir. Hizmet bölümündeki döşemenin ise turuncu bir halıyla kaplanması ile gerekli olan konfor ve sıcaklık sağlanmıştır. Banko alını paslanmaz çelik ile kaplı olup iç ve dış bükeyler sayesinde çeşitli yansımalar çevredeki renk ve canlılığı mimariye aktarmaktadır (Arkitekt Dergisi 1977, ss.8-10). Osmanlı Bankası yapısının iç mekân unsurlarında ise yeni materyal ve üretim metodu ile biçim ve malzeme olarak dönem mobilyalarından oldukça farklı görünmektedir. Burada tek parça halinde bumerang biçimli bir banko ve onun izdüşümü şeklinde oluşturulan tavan elemanları ve yine aynı aks yönünde konumlandırılmış aydınlatma

elemanları ile Google yaklaşımında sıklıkla kullanılan cesur geometrik formlar benzerlik gözlemlenmektedir.

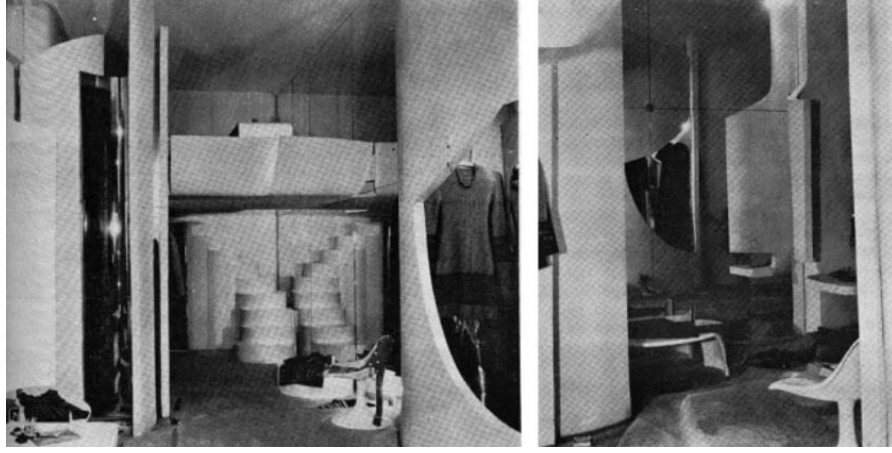
#### Şekil 4.5: Kafe İhsan, Mustafa Bedran, 1973



*Kaynak: Arkitekt Cilt: 1973 Sayı: 1973-02 (350) Sayfa: 66-67*

Kafe İhsan (Şekil 4.5), 50 kişilik oturma kapasitesi, kasası, vestiyeri, telefon kabini, kadın erkek WC'leri ve mutfacı ile planlanmış, sadece dekore edilmiş olmayıp, mimariyi ve fonksiyonu da bünyesinde barındırmış ve 1970'lerin modern dekorasyon anlayışını tüm hatlarıyla yansıtır. Projede baştan sona bütünlük, hareketlilik ve yumuşaklık göze çarpmaktadır. Malzemelerin seçimi, birbirleri ile olan ilişkileri tam bir uyum içerisindedir. Özellikle mimarinin ana unsuru olan beton, heykelsi bir biçimde şekillendirilmiştir. Ana renk olarak beyazın hakim olduğu tüm hacimlerde rahatlıkla hissedilebilen bir sıcaklık göze çarpmaktadır. Kafe İhsan yapısının iç mekân ve dış mekân unsurlarında kullanılan, dönemin modern ve yeni sayılabilecek beton malzemesi, uygulama biçimi ve üretim metodu ile dönemin modern çizgilerini yansıtır ayrıca, mekânın tümünde kullanılan yumuşak hatlar ve geçişler ile Google tasarım yaklaşımının izlerine rastlamak mümkündür.

**Şekil 4.6: 1976, Butik Ultra, İstanbul, Kaya Tecimen**

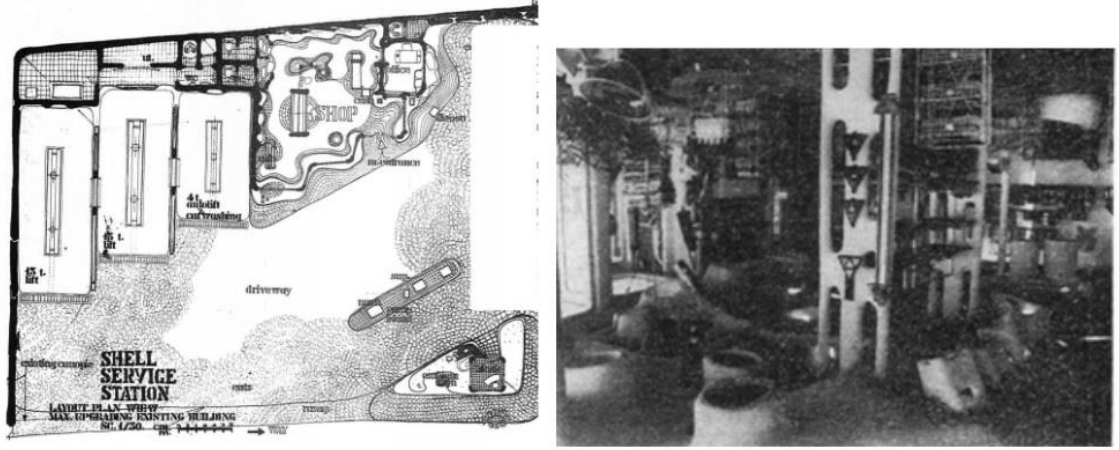


*Kaynak: Arkitekt Cilt: 1976 Sayı: 1976-02 (362) Sayfa: 50*

Şişli Caddesi üzerinde bir tam ve bir asma kattan oluşan Butik Ultra'da (Şekil 4.6), giyim ve aksesuarların renkliliğine dikkat çekilmesi amacıyla dekorasyon elemanlarında beyaz renk kullanılmıştır. Cephesi diğer dükkânlara oranla dar olan bu mekânı daha geniş göstermek amacıyla duvarlar büyük kristal aynalarla kaplanmıştır. Ürün teşhir panoları ve bölücü duvarlar kavisli formda çelik konstrüksiyondan yapılmış ve üzerinde beton uygulanmıştır. Zemin beyaz renkte halı ile döşenmiş, dükkân girişi ise beyaz mermer ile kaplanmıştır. Modern görüş ve anlayış içinde tasarlanan ve bu yapının iç strüktür formunu oluşturan betonarme malzeme ile duvarlarda, panolarda oluşturulan kavisli formlar Googie yaklaşımı ile ilişkilendirilebilir. Kullanılan tüm dekorasyon elemanları ve mobilyalar form ve renk çerçevesinde uzay çağı estetiğinin, strükürel anlayış benzerliklerini görebilmek mümkündür.



Şekil 4.7: Bakırköy’de bir Akaryakıt Satış İstasyonu, Ruşen Dora, 1972



Kaynak: Arkitekt Cilt: 1972 Sayı: 1972-04 (348) Sayfa: 160-161

1959-1960 yıllarına tarihlenen bu benzin istasyonu, Veliefendi hipodromunu sahile bağlayan yoldadır. Satış bölümü ilk yapıldığı zamanlarda müşterilerin görünmeyeceği şekilde mekânla ilişkilendirilmişti. Yapılan çalışmalarda, Türkiye yaşamına uyum sağlayabilecek, Anadolu Pazar'ı yaşamını bugünün anlayışı ile bağdaştırarak ve buna göre her satış bölümünün yeniden ışıklandırılması ve yeni bir görünüme kavuşturması amaçlanmıştır. Örneğin, bazı kısımlardaki şekillerde Ürgüp bacalarını olduğu gibi hatırlatmak değil, 'boutique bazaar' düzeninin tenteli görünümü ile modernize edilmesi amaçlanmıştır (Şekil 4.7). İstasyonun kalbi olan satış odası, konumu itibarıyla herkesin geçmek durumunda olduğu yere konumlandırılarak daha çok ürün müşteriye tanıtmak istenmiştir. Satış odasının iç, dış duvarları ve tavanları serpmeye sıvadır. İç ve dış mekanda hakim renk ise beyazdır. Bu sayede, satın alınan ürün ve aksesuarlardaki çeşitli renkler ön plana çıkmıştır. Yapının iç mekân unsurlarında hareket/dinamizm yaratma arzusu ile amip biçimli formlar kullanılmıştır. Peri bacalarından esinlenen bu formlar ve Gogie yaklaşımının, arabalardan görünür olmak adına caddeye yakın konumlanması, ürün satmaya yönelik tüketime teşvik eden felsefesi gibi hususlar bakımından da akım ile benzer yönleri bulunmaktadır. Yapı kabuğunda, iç mekân ile ilişkisi renk bağlamında benzerlik gösterirken duvar ve pencere köşelerinin kıvrımlı formları ve iç mekânda kullanılan malzemenin dış mekânda da tekrarlanması ile sağlanan bütünlük Gogie mimari unsurlarını barındırmaktadır.

Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de ekonominin gelişmesi, yapım tekniklerinin ortaya çıkması ve yeni Dünya mimarlığı hakkında bilgilenilmesi sonucu mimarlık ortamında, tasarımda kişisel ve özgür davranmaya yönelik fikirler oluşmuştur. Bu dönemde fuarlar, ülkelerin kendini sergilediği, güç gösterisi, pazar arama, teknolojinin sergilenmesi, ticareti geliştirme amaçlarına hizmet eden platformlar haline dönüşmüşlerdi. Bu hususta 20. yüzyıl sanatının ve mimarlığının geçirdiği süreçte önemli rol oynayan Uluslararası Fuarların Türkiye katılımlarını incelemek önemlidir.

#### **4.1 TÜRKİYE'NİN SAVAŞ SONRASI ULUSLARARASI FUAR KATILIMLARI**

1950'li yıllar, savaş öncesi Avrupa modernist eğilimlerin, toplumsal-politik içeriğinden soyutlanarak ve ABD gökdelen mimarlığının teknik ve ticari deneyimi ile birleştirilerek, ABD'de yeniden yorumlanmış versiyonu olan Yeni Uluslararası Akımın (*Style International*) dünyada etkin olduğu yıllarıdır (Akyol Altun 2003).

Türkiye ekonomisinin genişlemesi ve iletişim olanaklarının artması ile savaş yıllarının içe kapanık ortamı ve ideolojilerini geride bırakarak, dünya mimarlığı hakkında bilgilenilmesi sonucu mimarlık ortamında, özgün ve özgür fikirleri tasarımda yansıtılma olanağı bulmuştur.

Batı coğrafyası, tarihi ve kültürüyle tanım kazanmış “modernlik” Batılı olmayan toplumlarda yeniden uyarlanmış, kendine özgü bir biçimde yerel boyutta yeniden üretilmiş ve farklı şekiller almıştır. Mümtaz'er 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” (Türköne, 1992).

#### 4.1.1 1958 Brüksel Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu

1958 Dünya Fuarı'nın resmi bülteninde yayımlanan yazıda, Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün'ün tasarladığı Türkiye Pavyonunun mütevazılığına dikkat çekerek ve oranlarındaki bu uyumun Türk mimarisini karakterize eden çizgilerden kaynaklandığını öne sürüyordu. Büyük uygarlıkların, Doğu ile Batı'nın buluşma noktası olarak betimlenen Türkiye'nin hem geçmişini hem de bugünü tanıtmak amacıyla bu fuarda yer aldığından bahsediyordu. Bu yazının başlığı, "Türkiye: Avrupa'nın Doğu'daki Kapısı" olarak seçilmişti. (Şekil 4.8) Burada Türkiye sadece olağanüstü coğrafi konumuyla değil tarihi ve kültürüyle de bir köprü olarak tanımlanıyordu. Medeniyetler beşiği Türkiye'nin 4000 yıllık tarihin bir sentezi, saygıdeğer bir geçmişin temelleri üzerine modern bir ulusun nasıl kurulabileceğini göstermesi açısından da bir örnek olarak nitelendirilmekteydi (Bancı 2009).

**Şekil 4.8: 1958 Dünya Fuarı Bülteni,  
İç Kapak**



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle>

Türkiye'nin kendini sunmadaki yaklaşımı o dönem için Türkiye'nin nasıl görüldüğüyle de oldukça paraleldi. Türkiye Batılı ülkeler kadar eski ve köklü aynı zamanda bir Doğu uygarlığı olmasına rağmen modern ve çağdaştı. Bu nedenle bu uluslararası atmosfer içinde hem farklılıklarını hem benzer yönlerini aynı anda fuar alanına taşımak istiyordu. Bu bağlamda Türkiye Pavyonu hem fuardaki diğer Doğu ülkelerinin pavyonlarından hem de Türkiye'nin daha önce katılmış olduğu Dünya Fuarlarındaki pavyonlarından oldukça farklı görünmekteydi.

Mimarların pavyon için verilen arsayı büyük bulmasıyla birlikte, arsanın bir köşesine yerleşen küçük bir yapı yerine iki ayrı yapı tasarlanarak Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun gerçekleştirdiği bir mozaik duvar ile yapılar birbirine bağlanmıştır (Şekil 4.10). İki bloktan oluşan yapının yatay etkisini dengelemek amacıyla da bir kule eklenmiştir (Bancı 2009).

**Şekil 4.9: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu**



*Kaynak:* <https://archives.saltresearch.org/handle>

**Şekil 4.10: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu,  
Mozaik Duvar, Bedri Rahmi Eyüpoğlu**



*Kaynak:* <https://archives.saltresearch.org/handle>

**Şekil 4.11: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, İç Mekan**



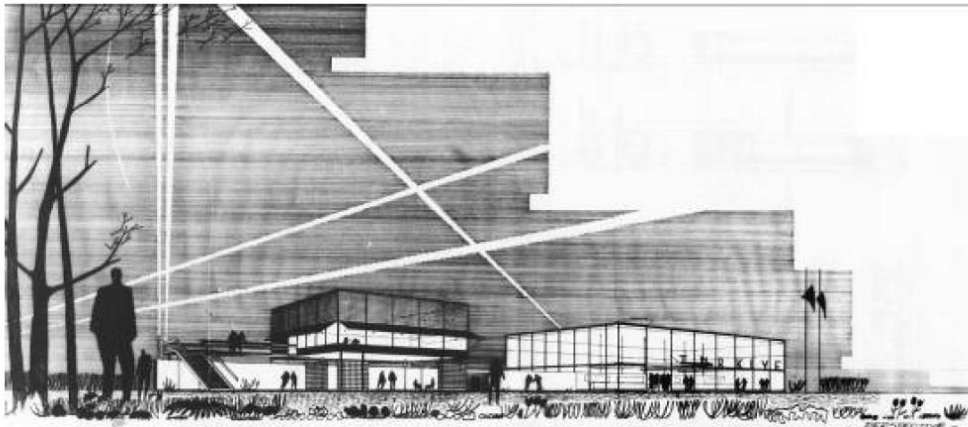
*Kaynak:* <https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/image>

Pavyonun yapım sistemi olarak, Türkiye daha sonra tekrar yapılabilmesi için Avrupa’da bile yeni bir sistem olan sökülüp takılabilir prefabrike elemanlardan oluşan hafif bir çelik strüktür sistemi seçilmiştir. Kolon aralıkları 3 metre olan Pavyon binasında cam;

alt katı Türk Kahvesi, üst katı restoran olarak düzenlenen diğer yapıda ise pavyon yapısının aksine ahşap panellerle örülmüştür (Akyol Altun 2003).

İç mekânda, alüminyum sandviç panolar, cam, ayna ve ahşap panolar kullanılır. Pavyonda, büyük boyutlu bir Atatürk büstü ve özdeyişleri, ülkenin kültürel zenginliğini, tarihi eserlerini vurgulayan müzelerden getirilmiş eserler, ekonomik kalkınmayı gösteren grafikler, el sanatları ürünleri sergilenir (Şekil 4.11). Bunların arasında, Osmanlı'nın müzikle tedavi yöntemi geliştirip uyguladığını vurgulayan dokümanlar da bulunur. 6 Mayıs 1958 tarihli Milliyet gazetesinde sergilenenlere ilişkin bilgi veren “En fazla ilgi çeken köşelerden biri Türkiye'nin ‘medeniyetler kavşağı’ olduğunu belirten ve Hititlerden itibaren 5000 yıllık çeşitli medeniyetleri, bir zincirin halkaları şeklinde fotoğraf ve vesikalıklarla canlandıran büyük panodur” satırları yayımlanır. Ziyaretçilere yardımcı olması için milli kıyafetli Türk hostesleri görev yapar (Bancı 2002).

#### Şekil 4.12: 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, Perspektif Çizim



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle>

Sanatlar sentezini en iyi gerçekleştiren ülke olmasından dolayı, fuar komiserliği tarafından ödül alan bu yapıyı oluşturan iki ayrı blok kendi içinde Türkiye'yi anlamlandıran bir tasavvur içindeydi. Bir tarafta Türkiye'nin ve dönemin sembolü modern ve aydınlık bir sergi salonu, diğer tarafta ise Doğu'nun geçmişin timsali Osmanlı Türk evi ve bu iki bloğu birbirine bağlayan mozaik duvar ise geçmişle bugünü, Avrupa'yla Asya'yı ve hatta Ankara ile İstanbul'u birbirine bağlayan bir köprü olarak adlandırılmaktaydı (Bancı 2009).

Yapının mimarlarından Muhlis Türkmen ise bu sentezi tasarıma yansıtmaya çalıştıklarını şu şekilde açıklamaktadır:

“...İlk yıllar Modern Mimari’yi, o geçmişi reddedişine rağmen tüm katılımı ile kabullendik. Sonraları kendi kültürümüzden gelen mimari öğelerin özüne inerek Modern Mimari ile bir senteze gitmeyi denedik. Buna en yakın örnek 1957 Brüksel Sergisi’nde uyguladığımız Türk Pavyonu’dur. Bu proje tetkik edildiğinde sergi salonunun Mies van der Rohe anlayışıyla çelik malzeme ile uygulanmış bir dikdörtgen mekân olduğu cephe oranlarının ise Osmanlı-Türk Mimarisi oranları taşıdığı görülür. Kahve ve lokanta bloğunda ise gelenekselin o yumuşak ve insana rahatlık veren mekânlarından bir esinti görülebilir. Akılcı, sağlam, sıhhatli, dengeli, modern, çağdaş, ilerici mimarinin prensiplerini taşıyan bir yapı olmasına rağmen gelenekselin özünü hissettiren duygulu bir yanını da görebilirsiniz” (Türkmen 1997).

#### **4.1.2 1970 Osaka Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu**

Türkiye, Osaka dünya Fuarına, Bölgesel işbirliği ülkeleri (RCD) adı altında İran ve Pakistan ile birlikte yer aldığı ortak bir pavyonla katılır. Bu karar gereğince Bayındırlık Bakanlığı tarafından pavyon binasının tasarımı Ünal Demiraslan’a verilir. Tasarımda her üç ülkeye eşit sergi alanı ayrılması ve bina mimarisinin, üç ülkeden birinin simgeleyecek bir unsur kullanılmadan tasarlanması istenir. Demiraslan, tasarım ilkesini şu sözlerle açıklar: “Tasarımda geleneksel mimarimizin çağdaş bir yorumunu istedim. Ancak kemer kubbe gibi biçimsel hatırlatmalarla değil, sokak, cadde, avlu gibi mekânsal hatırlatmalar ile tasarladım”(Durhan 2002).



**Şekil 4.13: 1970 Osaka Dünya Fuarı, RCD Pavyonu ve RCD Pulu**



*Kaynak: <https://www.expo70-park.jp/cause/expo/rcd/>*

Bu ortak sergi alanı, geçit özelliği taşıyan kısmen üstü örtülü orta avlunun her iki tarafında yer alan binalardan oluşur. Avlunun bir tarafında, her üç ülkenin ayrı sergi salonları, giriş kısmında RCD'yi temsil eden ortak bir hol, VIP salonu, konferans salonu, sergi komiserlerinin odaları ile avluya bakan satış birimlerinden oluşan ana bölüm yer alır. Avlunun diğer tarafında kalan binada ise periyodik sergi salonu, alt katı Türk Kahvesi ve İran Havyar Salonu, üst katı ise Pakistan Lokantası olarak düzenlenmiştir. Periyodik sergi salonunda üç ülkenin sanatçıların eserlerinin sergilendiği kama sergiler düzenlenir. Pavyonun duvarları, nemden korunması amacıyla içinde Kraft borularının bulunduğu, 40 cm. genişliğinde brüt beton duvardır. Yapı, dış cephe ve iç mekân duvarlarının beton görünümünde olmasıyla çok sayıda geçici yapının bulunduğu fuar alanında kalıcı ve sağlam bir izlenim uyandırır. Çatı çelik konstrüksiyon, alınlar bakır, doğramalar ise alüminyumdur.

**Şekil 4.14: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Genel Planı**

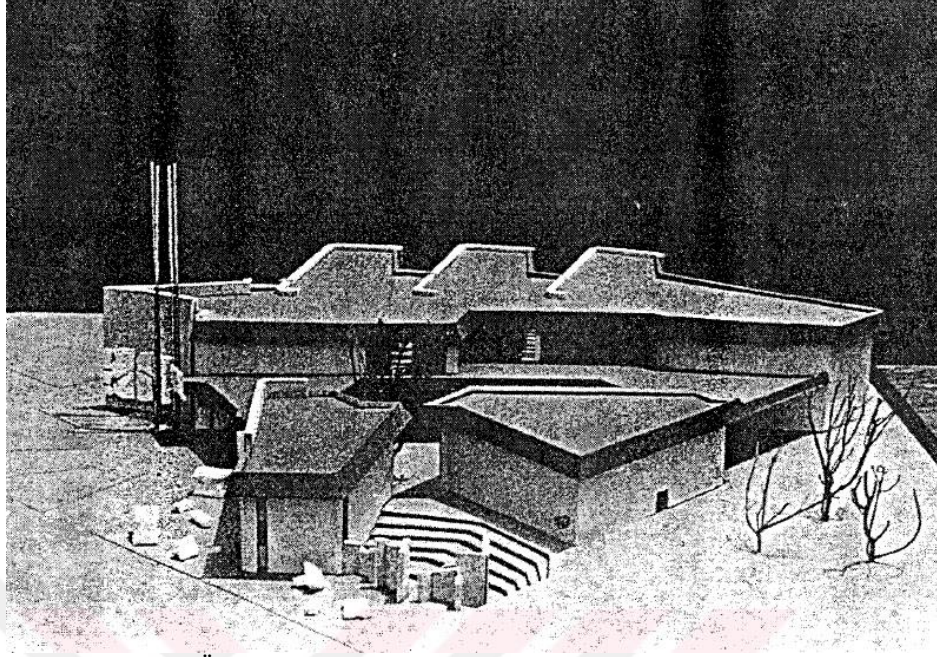


*Kaynak: <https://www.expo70-park.jp/cause/expo/rcd/>*

Bayındırlık Bakanlığı tarafından daha önce çizdirilmiş olan projenin iç mekân düzenlemesi için açılan tasarım yarışmasında mimar Ragıp Buluç ve ressam Orhan Peker'in birlikte tasarımı yaptıği proje birincilik ödülünü alır. “Uygurliklar Beşigi Türkiye, Doğu ile Batı Arasındaki Köprü” teması Türkiye Pavyonu’na işlenir.

Ragıp Buluç Fuar teması ile ilgili olarak; “Bu dönemlerde Fuarların gizli bir amacı vardı, Japonya’nın artık ben savaştan çıkmış, kalkınmış, teknolojiyi kullanan bir ülkeyim deme şekliydi. Ülkeler burada bir nevi mimarlık seviyelerini ispat ediyorlardı. Diğer tüm Pavyonların olduğu gibi Türkiye’nin de böyle bir amacı vardı. Türkiye bu fuarda, biz kıyıda köşede kalmış bir ülke gibi gözükebiliriz ama medeniyetler beşigiyiz diyordu” (R. Buluç, sözlü görüşme). Work Dergisi’ ndeki bir yazıda RCD pavyonu için “modern gelenekçiler” tanımıyla, Türkiye’nin Batı’nın gözünde Batılaşmaya çalışan bir Doğulu olduğunun vurgulandığı düşünülebilir (Durhan 2002).

**Şekil 4.15: 1970 Osaka Dünya Fuarı, RCD Pavyonu**



*Kaynak: Durhan, Ö.S., 2002*

Ragıp Buluç (13 Eylül 2019) sergi konsepti ile ilgili olarak, Türkiye pavyonunda, Sadi Cindoruk'un yaptığı tarihteki ilk anlaşma metni olma özelliği olan Kadeş Anlaşması tabletinin bakırdan büyütülmüş bir replikasının ve Arkeoloji Müzesi'nden birçok eserin getirildiğini belirtir (R. Buluç, sözlü görüşme).

**Şekil 4.16: 1970 Osaka Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu**



*Kaynak: <https://www.asahi.com/special/expo70/pavilion2.html>*



Work Dergisi'nde yer alan bir yazıda, Osaka'da sergilenen pavyonlar, form ve konstrüksiyonları açısından bazı gruplara ayrılır. Derginin, eski gelenekçiler, modern gelenekçiler, konstrüktivistler, Fuller'in ardılları, teknik allegoristler başlıklı gruplara ayrıldığı pavyonlarda RCD pavyonu, modern gelenekçiler başlığı altında yer alır. Dergide RCD pavyonu için ortaya atılan "modern gelekçiler" tanımıyla, Batı'nın gözünde Türkiye'nin Batı'laşmaya çalışan bir Doğulu olduğunun vurgulandığı düşünülebilir (Durhan 2002).

#### 4.1.3 1985 Tsukuba Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu

Japonya 1985 tarihinde Tsukuba Dünya Fuarı ile üçüncü kez uluslararası dünya fuarına ev sahipliği yapar. Tokyo'nun kuzeydoğusunda yer alan pek çok bilim ve teknolojinin simgesi haline gelmiş Tsukuba bilim şehrinde düzenlenen fuarın teması "Konut ve Çevresi- Evdeki İnsan için Bilim ve Teknoloji" olarak belirlenmiştir. Dört adet ana blok ile yabancı ülkelerin pavyon tasarımlarını Fuhimiko Maki, Kiyonori Kikutake, Kisho Kurukawa ve Masato Otaka tarafından yapılır (Durhan 2002).

**Şekil 4.17: 1985 Tsukuba Dünya Fuarı, Fuyo Pavyonu**



*Kaynak:* <https://www.wikipedia.org>

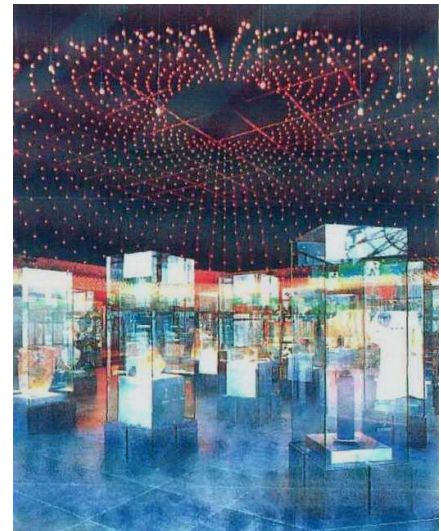
Kisho Kurukowa' ya göre; "Tsukuba Dünya Fuarı'nda merkezi olmayan bir toplum ve şehir düşüncesi ile merkez anlayışının elimine edildiği, tüm etkinliklerin bir merkez

etrafından ziyade bir çevrede gerçekleştiği bu fuarın, bu özelliği ile Osaka Dünya Fuarı'ndan ayrılır, Tsukuba geleceğin şehirlerinin nasıl şekilleneceği hakkında bizlere pek çok şey söylemiştir.”

Bu sergide, yoğun olarak plastik malzemelerle kaplı ya da membran, kubbesel strüktürler ve iç mekânda küre yüzeylerin ekran olarak kullanılması yer almaktadır. Tema pavyonunda, video gösterimleri, dialar ve robotlarla tema yansıtılmaktadır. Konferans ve gösterilerin düzenlendiği Fuar plazası, havada süzülen, eğrisel, etkileyici bir strüktür olarak tasarlanmıştır. Fuar merkezi içinde dünyanın en büyük planetariumunu olarak tasarlanan devasa kürede, gelişmiş bir televizyon sistemi kullanılarak dev ekrandan uzay ve gezegenler hakkında görüntüler izlenmektedir.

Türkiye Pavyonu projesi, daha önce Osaka Dünya Fuarının iç mekân düzenlemesini yapmış olan Ragıp Buluç ve Orhan Peker'e verilir. Bayındırlık Bakanlığı tarafından onaylanan proje, fuar alanında mevcut bir yapı içerisine entegre edilmiş bir düzlemden oluşmaktadır. Buluç, bu mevcut yapı içine yapmış olduğu ışıktan bir kubbe tasarımını Malatya Ulu Camisi'nde bulunan bir tuğla sırasından esinlenerek gerçekleştirdiğini dile getirmiştir. Mekânın içerisine 16 adet cam dikdörtgen prizmadan oluşan vitrinler eklenir ve burada çeşitli eserler sergilenir (Şekil 4.8) (R. Buluç, sözlü görüşme).

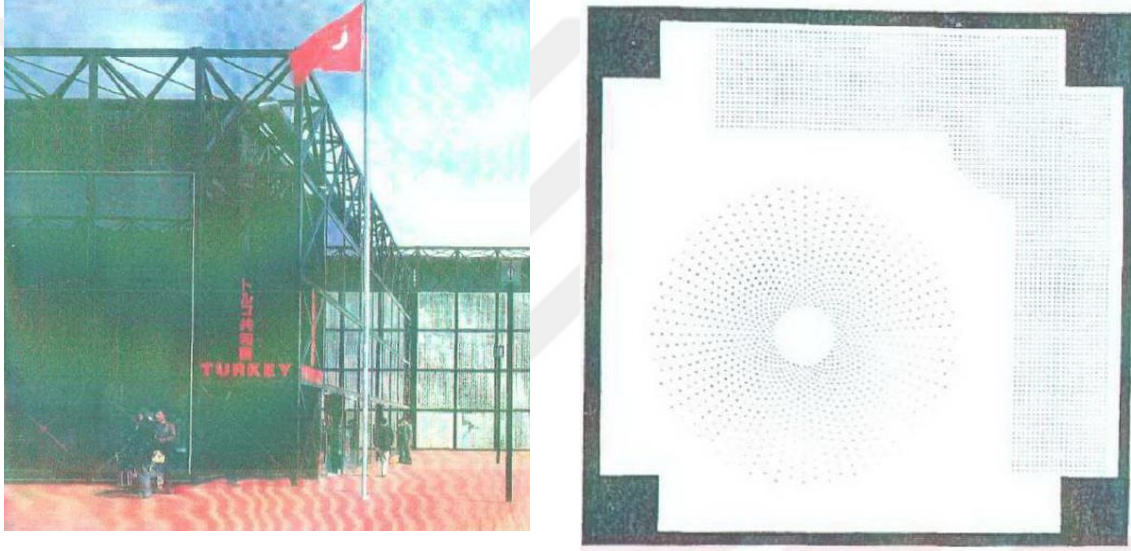
#### **Şekil 4.18: 1985 Tsukuba Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu**



*Kaynak: (Akyol Altun 2003)*

Buluç, tasarımda bugünün çağdaş Türkiye'si ile birlikte Anadolu ve insanlık tarihini de anlatmayı amaçladığını ifade eder. Bu bağlamda Buluç ve Peker'in fuar için birlikte tasarladığı logoda bir Osmanlı mezarından bulunan bir güneş motifi ve Hitit güneşi birleştirilmiştir. Güneşin imparatorluğu olarak anılan Japonya, daha önce böyle bir güneş görmedikleri için logo oldukça ilgilerini çekmiştir. Tüm bu unsurlar bağlamında Buluç Türkiye tarihinin ne kadar güçlü ve derin olduğunu belirtir (R. Buluç, sözlü görüşme).

#### **Şekil 4.19: 1985 Tsukuba Dünya Fuarı, Türkiye'nin içinde yer aldığı yapı ve Fiberoptik Kubbenin Planı**



*Kaynak: (Akyol Altun 2003)*

The Japan Architect dergisinde Kurukowa (1985), Türkiye Pavyonu hakkında şu ifadeler yer verir: “Fuarın geri kalanı bilimi vurgularken bir sanat müzesi olan Türkiye Pavyonu'nun geçerliliği soruluyor. Ancak, Türk mimar sanatın teknoloji olduğunu gösterdi. Bizler bunu unutmaya meyilliyiz ve iki kavramı birbirinden ayırıyoruz.” Ayrıca The Japan Times (17 Mart 1985) ve Daily News (7 Mart 1985) gazetelerinde Türkiye pavyonu hakkında şu satırlara yer verir: “Türkiye'nin heykelsi pavyonu ve Avustralya'nın zengin geometrik mekânı yabancı pavyonlar içinde görsel açıdan en etkileyici pavyonlardandır. Türkiye Pavyonu mimarı Ragıp Buluç, basit, çağdaş, aynı zamanda geleneksel olan projeyi alçakgönüllü bir tasarım anlayışı ile yapmaya çalıştığını söyledi” (Durhan 2002).



Rasyonalizm ve fonksiyonalizm tasarım anlayışını benimseyen mimar, Türk kültürünün sanatsal yönünü ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. 1985 yılında Tsukuba Türk Pavyonunda 500 metrekare olarak verilen alanı, yeni sembolizm denilen akımı kullanarak tasarladığını belirtmektedir. Buluç, iç mekân kurgusuna, M.Ö 25 yılında Afyonkarahisar’da bulunan bir ayak iziyle başlamış, sonrasında pavyonun tepesine ışıktan bir kubbe yaparak biçimsel öğelere simgesel düzeyde yer vermiştir. Ayrıca çağdaş sanatçı Melike Abasıyanık’ın seramiklerinin kültürel örneklemelerinin de sergilendiği ve ertesi gün çıkan gazetelerde en çok beğenilen pavyon olduğunu vurgulayan mimar, bu denemelerden aldığı cesaretle Ankara Atakule yapısının, ilk defa Postmodernist düşünceyle tasarladığı yapısı olduğunu açıklamaktadır (R. Buluç, sözlü görüşme).

#### 4.1.4 1992 Sevilla Dünya Fuarı Türkiye Pavyonu

1992 Sevilla Fuarı, Amerika keşfinin 500. yıldönümü nedeniyle, Avrupa Konseyi’nin desteği ile “Yeni Bir Dünyanın Doğusu” teması çerçevesinde Avrupa Birliği’ne üye olduktan sonra kalkınma hızını arttıran İspanya’nın Sevilla şehrinde düzenlenir. Fuarda, tüm dünya ülkelerinin, 15. yüzyıldan itibaren her alandaki keşif ve buluşları, kültürel, felsefi, bilimsel, teknik, sosyopolitik ve ekonomik gelişmelerinin, günümüzü ve geleceği kapsayacak şekilde sergilenmesi amaçlanır (Durhan 2002).

#### Şekil 4.20: 1992 Sevilla Dünya Fuarı, kıyıda görünüm



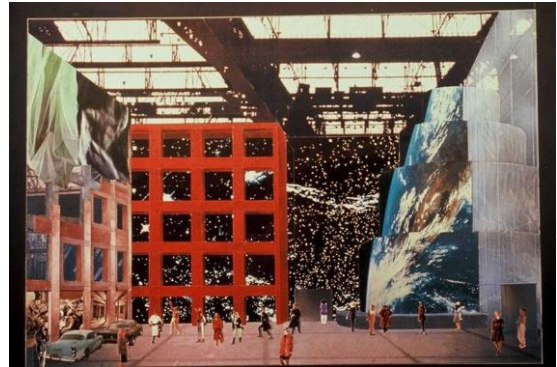
Kaynak: [https://www.wikiwand.com/en/Seville\\_Expo\\_%2792](https://www.wikiwand.com/en/Seville_Expo_%2792)



Son 10 yılın trend akımları olan Postmodernizm ve Dekonstrüktivizmden ziyade, Modern Mimarlık'ın ve onun türevlerinden biri olarak kabul edilebilecek High-Tech mimarinin yoğun olarak hissedildiği fuarda diğerleri gibi geleceğe yönelik mesajlar vermektedir (Akyol Altun 2003).

Pavyonların yanı sıra çok sayıda etkinlik alanı bulunmaktadır. Bu alanda yaya dolaşımı, iki ana yol ve bunları bağlayan beş kıtayı sembolize eden beş caddeden oluşur. “Keşif Yolu” olarak adlandırılan ve fuarı boydan boya çevreleyen aks üzerinde dört adet tema pavyonu ile ziyaretçiler 15. yüzyıldan geleceğe doğru bir yolculuğa çıkarılır. 15. yüzyıl Pavyonu (Şekil 4.21), çeşitli özel efektler, animasyon teknikleri, konuşan robotlar, ışık ve ses elemanları ile o günün dünyasını canlandırır. Keşif Pavyonu ise (Şekil 4.21), son 500 yıldır gerçekleşmiş pek çok büyük buluşu sergiler ve ziyaretçiler çeşitli bilimsel deneyler yapabilmeye, teknolojik uygulamaları deneme olanakları sağlar. Gemicilik Pavyonu'nda, ilk ahşap teknelerden en gelişmiş transatlantiklere kadar çeşitli deniz araçları ve coğrafi keşiflere yardımcı olmuş denizcilik buluşları sergilenir. Gelecek Pavyonu, enerji, astronomi, iletişim ve uzay çalışmaları alanlarındaki en son gelişmeleri içerir (Öztürk 1992).

**Şekil 4.21: Sırasıyla, 1992 Sevilla Dünya Fuarı, Keşifler Pavyonu ve 15. Yüzyıl pavyonu iç mekan**



Kaynak: <http://www.solo-photography.com/>

1992 Sevilla Fuarı Türk Pavyonu (Şekil 4.22) için Devlet Bakanlığı tarafından düzenlenen ve rekor sayıda bir katılımın gerçekleştiği yarışmada birinci olan proje C. İlder Tokcan, İ. Hulusi Gönül mimarlar grubu tarafından hazırlanmıştır. Yarışmada birinci olarak seçilen ve uygulanan proje, “dönemsel akımların dışında kalarak,

geçmişten bugüne ağırbaşlı bakışı, geleceğe uzanan sağlıklı iletilere sahip olması yönünden” başarılı bulunmuştur (Durhan 2002).

Projede 600 metrekarelik bir alanda, “yeşil mimari” konseptinde kalıcı olmak için tasarlanan pavyon, farklı kotlarda yer alan açık, yarı açık ve kapalı mekânların kompozisyonlarından oluşmaktadır. Sevilla’nın Akdeniz iklimine sahip olması nedeniyle kapalı mekânlar bahçenin altında düşünülmüştür. En düşük kotta bulunan giriş bölümünde, çok amaçlı salon (tema alanı), ön salon (hazırlık ve sergileme), restoran alanları öngörülmüştür. Geçici ve kalıcı sergiler ve kafeterya gibi mekânlar ise üst kotlarda yer alır. Teras alanları klasik Türk Bahçesi’nin elemanları olan çeşme, fiskiyeli havuz, kameriye gibi unsurlar eklenerek parka dönüştürülmüş ve taşınabilir ağaçlar, bodur tip bitkiler, mevsimlik çiçekler, su öğeleri ile donatılmıştır. İç mekanda Türkiye’nin turistik bölgelerini tanıtan bir bilgilendirme standı, iç mekan duvarlarında Türkiye’nin o gününe ilişkin fotoğraflar, Türkiye’nin genel panoramasını tanıtan bir video projeksiyon duvarı yer almaktadır (Akyol Altun 2003).

**Şekil 4.22: 1992 Sevilla Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu, Maket Fotoğrafları**



*Kaynak: <http://www.gelismimarlik.com.tr/>*

Durhan'a göre: "Türkiye'deki otellerin yerleri ve fiyatlarının elektronik ekranlar ile ziyaretçilere sunulması Türkiye'yi tanıtan multivizyon gösterileri, Sevilla Dünya Fuarı'nın turizm fuarına indirildiğinin açık göstergesidir. Türk hamamı, Türk evi maketleri, geleneksel Türk odası gibi sergi konuları yabancıların görmek istediği Türkiye imajına yöneliktir. Türkiye'nin imaj tasarımı yapılmak istenildiğinde çeşitli zorluklarla karşılaşması, sorunların, sadece ülkenin nasıl temsil edilmesi gerektiği konusundaki kararsızlık ve karışıklıktan kaynaklanmadığını ortaya koyar" (Durhan 2002).

#### Şekil 4.23: 1992 Sevilla Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu



Kaynak: <http://www.gelisimmimarlik.com.tr/>

Ragıp Buluç (13 Eylül 2019) projeyi şu sözlerle ifade eder, "1992 yılındaki Sevilla projesi iki katlı, zemin kattan aşağıya inilen çok katmanlı bir yapıydı. Bu projenin danışmanı olmamı istediler, kabul ettim fakat projenin sadece gününde açılmasını sağlayabilirim dedim ve gününde de açıldı. Fuarın kurulu olduğu 6 aylık süre içerisinde Sevilla'nın aşırı sıcak, yağmursuz ikliminde işlevselliğini yitirmişti. Projenin genel kurgusunda ağırlıklı olarak yeşil doku kullanılmış, aslında bu biraz göz boyamacılığa giriyor. Türkiye'nin kendi üretebildiği bir teknolojisi olmaması nedeniyle bu konsept seçilmiş. Zaten altı ay açık kalacak bir projeyi son gün yetiştiriyorsan o şekilde

yeşillendirmene imkân da yok. Sonrasında, sergi komisyonundan, büyük bir para ayrılarak yeşillendirilmesini rica ettim. Pavyona, küçük fidanlar getirilerek yeşillendirilmeye çalışıldı ama yetersiz kaldı. Türkiye, pavyonu da dahil çok merak edilen bir yer değil, o yüzden giriş çıkışlarda kot farklılıkları olduğu zaman kimse girmek istemez. Mümkün olduğu kadar düzayak, kolay girilir, kolay çıkılır bir yer yapmaya mecbursun.” (R. Buluç, sözlü görüşme).

Arredamento Dekorasyon dergisinde fuar izlenimlerinin aktarıldığı bir yazıda, Türkiye'nin katılımı hakkında; “(...) Bir akşamüzeri mehter takımı pavyonun önünde gösteri yaptı. (...)Ertesi günkü Fuar gazetesinde alaycı bir yazı; “Mehter takımı monoray kadar ilgi toplayamadı”. Yazı şöyle devam eder; “Hele yanında gabariyi tam kullanan bir *Rank Xeroks* pavyonunun yanında sadece bodrumdan oluşan tavrı ile yapı kaybolup gitmişti. Oysa yarışmada, bunun bir bahçe düzenlemesi olup, ‘çevreci bir mesaj oluşturduğu’ öne sürülmüştü. Fuar 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. (...) 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. (...) Platform üzerinde, yani pres tuğlalı bölümün içinde birkaç değerli obje ve elbise sergilenmekte. Ancak bu bölümün, girişi olan ayrı bir mekân olduğu algılanmadığından ziyaretçisi yok gibi. Çok koyu renkli camlar kullanıldığından bazı kişiler bu bölümün, ‘bodruma ışık veren bir yarım tonoz’ olarak algılandığını söyledi” (Durhan 2002).

Özetlemek gerekirse bu pavyon, mimari çözümleri açısından birçok olumsuz yönler taşımakla birlikte, mimari temsilinin ön planda olduğu, tüm ülkelerin mimarileriyle ve teknolojileriyle yarıştığı fuarda, mimari strükture önem vermemiş, kendi üretmediği teknolojiyi sergilemekten yana olamayan tavrı ile diğer pavyonlar yanında etkisiz kalmış ve kendini gösterememiştir.

## 4.2 RAGIP BULUÇ VE MİMARLIK PRATIĞİNDE GOOGİE’NİN ROLÜ: ATAKULE

Erken Cumhuriyet döneminden bu yana “muasır medeniyet” projesi ve onun uzantıları olan “çağdaşlık” ya da “Türkiye’yi 21. yüzyıla taşıma” söylemleri ve devletin mimarlık temsiliyeti etrafında şekillenen mimarlık pratiği öznel söze sahip bir mimar kimliğine olanak sağlamıştır (Tanyeli ve Kazmaoğlu 1986). Bu bağlamda Türkiye’nin çağdaşlaşma sürecince, tasarladığı yapılar ile 1980’lerin Postmodern tasarım anlayışının ikonik temsilcilerinden olan Ragıp Buluç’un tasarım yaklaşımını irdelemek önemlidir.

1964 yılında ODTÜ üniversitesinde mimarlık eğitimi alan mimar 1972 yılına kadar Devlet Planlama Teşkilatı’nda görev yaptıktan sonra mimarlık pratiğini ofis açarak gerçekleştirmeye başlar. Ragıp Buluç ilk olarak Rasyonalizm ve Fonksiyonalizm etkisinde kaldığını daha sonra da Türkiye’de 1980’lerde hissedilmeye başlanan Postmodern arayışından etkilendiğini belirtir. Modern üslup ile tasarlamış olduğu en son yapının Abdi İpekçi Spor Solunu (Şekil 4.24) olduğunu belirten mimar, Modern Mimarlık’ın temellerinin Rasyonalizm (Akılcılık) ve Fonksiyonalizme dayandığını belirtir. Modern Mimarlık’ın sağladığı en önemli faydanın, eskiden zar zor geçilen açıklıkları betonarme malzemenin sağladığı kolaylık sayesinde tek seferde geçebilmesi olduğunu açıklamıştır. Buluç, 1970’li yıllarda Rasyonalizm anlayışı ile İngiltere’de ortaya çıkan Archigram gibi grupların standartlaşma düşünceleri ile ‘3 tip araba var ise 3 tip de ev olsun’ görüşlerinin yanlış olduğunu belirtmiştir. Türkiye’de akılcılık ile tasarlanan Hilton otelinde, odaların yerleşim planlarının standardizasyona bağlanmış olduğunu ve İstanbul Çınar Hotel, Ankara Dedeman otelinde aynı üslubun benimsendiğini dile getirmiştir (R. Buluç, sözlü görüşme).



**Şekil 4.24: Abdi İpekçi Spor Salonu, Ragıp Buluç, Ziya Tanalı, Ercan Yener, 1975, İstanbul**



*Kaynak: Ragıp Buluç Arşivi*

1970’li yıllarda tüm dünyada rasyonalizme verilen değer ve inanılan bilim sorgulanmaya başlanmasıyla Postmodernizm anlayışı ortaya çıkmıştır. Türkiye’de 1980’lerde hissedilen bu anlayış ilk olarak, 1985 Tsukuba Türk Pavyonu’nda bir mimari kabukla beraber iç mekân kurgusunun arka planında varlığı hissettirmiştir. Ancak bu söylem tasarımda mimarın kişisel fikirleri doğrultusunda şekillendirilmiş, biçimsel öğelere simgesel düzeyde yer verilmiştir. Bu bağlamda Türk kimliği, teknolojiden de yararlanılarak, geleneksel Türk kültürünün sanatsal yönünü ön plana çıkararak tanımlamaya çalışılmıştır (R. Buluç, sözlü görüşme).

Kültürel vasıfların yeniden düşünülmesi ile tasarlanan Tsukuba da Pavyonu ile alakalı Jale Nejdet Erzen (1990), bir yazısında, “Buluç yapılarında önceden belirlenmiş doğramalara, 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 özgün 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 belirlenir ve onlardaki karşıtlıklar 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 mekânın insan psikolojisi ile yakınlığı bu iç ve dış dönüşümünde tekrar vurgulanmaktadır” sözleriyle mimarın tasarım yaklaşımını açıklamaktadır (R. Buluç, sözlü görüşme).

Şekil 4.25: Atakule, 1985, Ragıp Buluç, Ankara

Ankara'nın yeni simgesi DÖNER KULE ve süper ALIŞVERİŞ MERKEZİ'nin İSİMLERİNİ SİZ BULUN/



**TEPESİ KURSA :**  
 Sayın,  
 Seren ÖZAL  
 Çuk Atakule, Ödüşevine  
 ve Kartıncı Isıtı Dairesi  
 Sayın,  
 M. Tezci YİZZ  
 Otör ve İstisna Dairesi  
 Sayın,  
 Süleyh ARHAN BEOÜK  
 Ankara İskele  
 Sayın,  
 Mehmet ALTINCIY  
 Ankara Büroşapı  
 Ankara İskele  
 Sayın,  
 İsmet AYVER  
 Tandoz Bölgesi 1 Ad.  
 06000 Kartıncı  
 Sayın,  
 İsmet GÖZE  
 Ankara Nispetiye A.Ş.  
 06500 Nişli  
 Sayın,  
 Akıncı Buluç  
 Nişli Isıtıcı, Nişli Isıtıcı

**DÖNER KULE ve ALIŞVERİŞ MERKEZİ'ne en güzel isimler yo da isimler bulacak kişiler arasında gelilecek liste sonunu DÖNER KULE ismi için ÖDÜL: 3.000.000.-TL. ALIŞVERİŞ MERKEZİ ismi için ÖDÜL: 3.000.000.- TL dir.**

Katılmak istiyenlerin aşağıdaki kuponu doldurarak en geç 10 Mart 1985 Cuma öğleden sonra P.K. 344 Üstü Ankara adresine göndermeleri gerekmektedir.

Bu yarışmada ANITSAL A.Ş. ve KİTAPÇI BİLİKLİ A.Ş. yarışmada ve yarışma kuralları.

**T**ümülü yeni bir ortam, yeni yeni bir hayat tarzı sunacak, müneccim bir eser. Her ne de başkalarının en güzel eserleri. Ankara'yı dışkarmaz ölmü, gelececek, pazarmak çarşısına, çök ve kızıllık yeni nesli, restoran ve kütüphane olan **DÖNER KULE**, 2 kelli garaj, köşkenli, yüksek mademsel, "iki ölünçüler" içinde, süs-ek gösterileri, mark ve orantı karakter, enizi merkezi, degen boyutunda sekin müneccim le müneccim, tamamı ismi olacak süper **ALIŞVERİŞ MERKEZİ**. Çok yüksek namatı açılacak olan.

**ANKITSAL**

Adres: \_\_\_\_\_  
 Adresi: \_\_\_\_\_  
 Tel: \_\_\_\_\_  
 Döner Kule öd: \_\_\_\_\_  
 Alışveriş Merkezi öd: \_\_\_\_\_

**Yükselmek İçin**  
 2000 yılı'nın Ankara'sında yerinizi şimdiden alın



Ankara'ya bir başka bakın  
 Ankara'nın yeni simgesi DÖNER KULE ve süper ALIŞVERİŞ MERKEZİ'nin İSİMLERİNİ SİZ BULUN/

**Çankaya'da sadece mağaza sahibi olmayacaksınız.**  
 Ankara'nın yeni simgesi DÖNER KULE ve süper ALIŞVERİŞ MERKEZİ'nin İSİMLERİNİ SİZ BULUN/

**Burada sadece bazı tathililer yer alabilecekler**  
 Ankara'nın yeni simgesi DÖNER KULE ve süper ALIŞVERİŞ MERKEZİ'nin İSİMLERİNİ SİZ BULUN/

**Müşterinizin çoğalsın**  
**Çirözünüz büyülsün**  
**Kârınız artsın**

**Çankaya Süper Alışveriş Merkezi**  
 31 Aralık 1985'de açılıyor

Türkiye'nin En Büyük Çarşısı ve Şirazlıları

**ANKITSAL**

Kaynak: Milliyet Gazetesi ve Cem Dedekargınoğlu arşivleri

Buluç'un Tsukuba Pavyonu tasarımından aldığı cesaretle tasarladığını belirttiği ve Türkiye'de Amerika kaynaklı “tüketim toplumu” modelinin mekânsal bir tezahürü olan Atakule (Şekil 4.25) yapısı, 1985 yılında projelendirilmiş 125 metre yüksekliğinde bir kule ile kuleyi çevreleyen yatay bir çarşı kütlesinden oluşmaktadır. Kule, dönemin yayınlarda tam sayfa ilanlarla vurgulanan “süper alışveriş merkezi” nitelemesiyle dönemin iktidarının da söylemlerinde yer alan “süper”liğini; yani Can Kozanoğlu'dan alıntıyla “öncü, en yukarıda, 1 numara olmak” kavramını bir “yükselen değer” olarak kendisinde cisimleştirmiş olarak varlığını meşrulaştırmaktaydı” (Kozanoğlu 1992).



**Şekil 4.26: Atakule, 1985, Ragıp Buluç, Ankara**



Kaynak: <https://www.yenisafak.com/foto-galeri>, Ragıp Buluç Arşivi

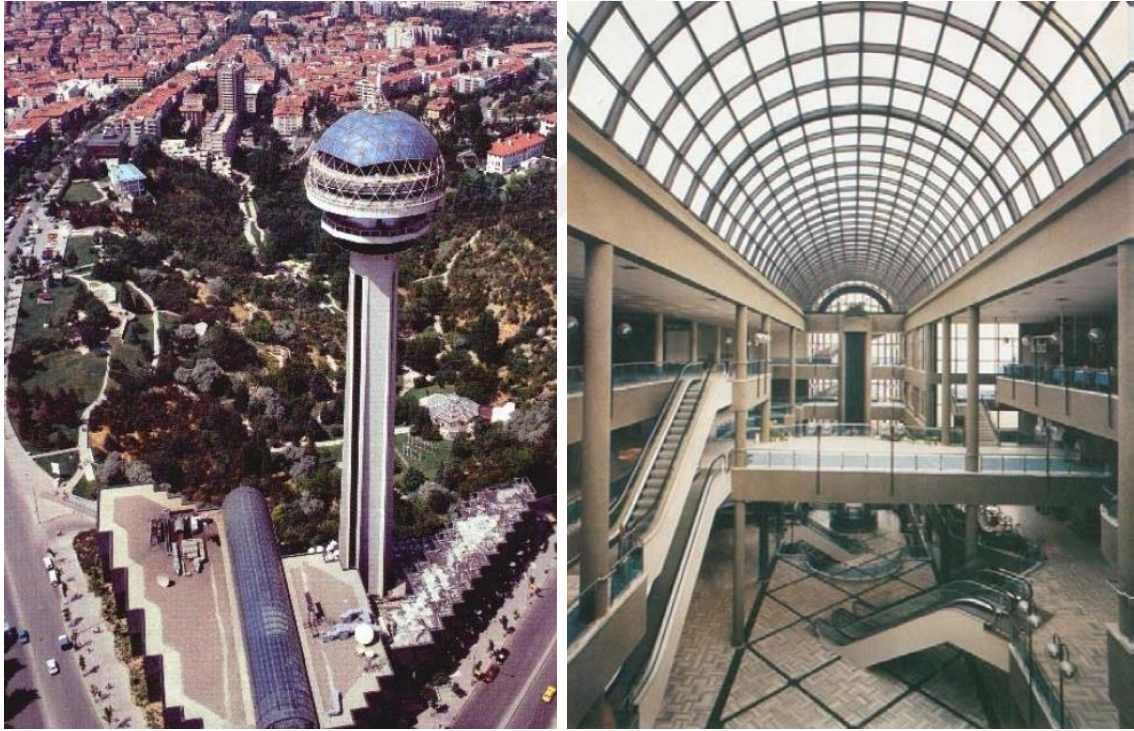
Bu dönemde modernizmin tartışılıp eleştirildiği, Postmodern söylemlerin yaygınlaştığı yıllardır. Türkiye'de 1960-1980 yıllarında değişik akımlar ve bunların yan ürünleriyle çeşitlilik kazanan mimarlık ortamı, 1980 sonrasında Geç Modernizm ve Modern-Sonrası'nın (*Postmodernism*) katılmasıyla daha da genişleyen bir çoğulluk edinmiştir. Bu yıllarda Postmodernizm, tarihsel biçimleri doğrudan veya post-endüstriyel bir fanteziyle yorumlayan, marjinal grupların beğeni ve tüketim normlarına yanıt arayan, çağdaş bilgilerin tümünden etkilenip, yararlanan alternatif ve yeni bir akım olarak değerlendirilmektedir (Akyol Altun 2003).

Atakule yapısı, Ankara için tüketim kültüründeki değişimi göstermesi ve Ankara'da inşa edilen ilk alışveriş merkezi olması açısından önemlidir. Postmodernizm etkisiyle tasarlanan ve çağının modasına uygun bir tasarım olarak öngörülen yapı, 1980'lerde Türkiye'nin dünyadaki küreselleşme sürecinden etkilenecek yeni ve dış pazara açık bir liberal ekonomik sistemi izlediği yıllarda tüketim kültürünün sembolü haline gelmiştir. Bu yeni ekonomik sistem, toplumun yaşam şeklini değiştirirken, kültürel ve sosyal değişimlerin yaşanmasına neden olmaktadır. Ekonomideki bu yapısal değişim ile dış

pazardaki gelişim stratejileri artmış, büyük yatırımlar ve artan tüketici istekleri doğrultusunda alışveriş merkezleri popüler mekânlar haline gelmiştir (Kömürcü 2007).

Ragıp Buluç Ankara’da ilk defa Postmodernist düşünceyle tasarladığını belirttiği ve şuan var olmayan Atakule’nin çarşı bölümünde, bilinen Türk mimarisinde var olan ritimleri bozarak, kolon atlayarak, minör mekânlardan majör mekânlara geçişi hazırlamak gibi unsurları kullanarak tasarladığını belirtmiştir. Mimar, çarşı bölümünü İstanbul’daki kapalı çarşının da negatifi olarak tasarlamayı amaçlamış, taş duvarlar yerine cam duvarlar kullanarak, eski ile yeni olanı Postmodern yaklaşım içerisinde çağdaş bir biçimde harmanlamayı amaçladığını belirtmiştir. (R. Buluç, sözlü görüşme).

#### Şekil 4.27: Atakule, 1985, Restoran Kulesi ve Çarşı bölümü, Ragıp Buluç, Ankara

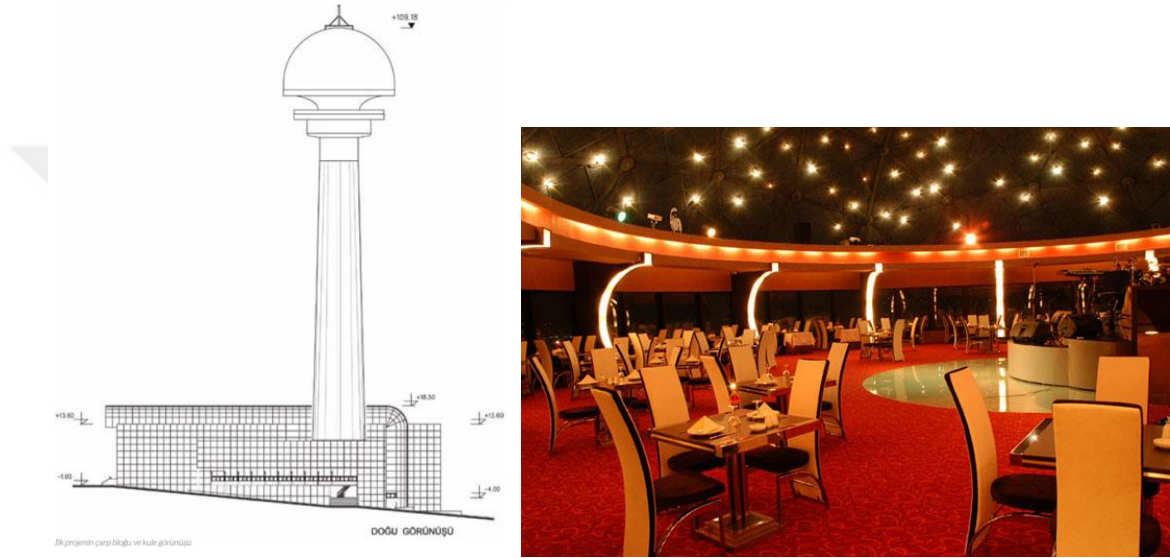


Kaynak: Akşehir, T., Ş., 2003. A study on architectural elements of space identity: Atakule.

Buluç, Atakule’yi kentliye önce uzaktan gösterip yanına gelindiğinde ise adeta yapının kaybolduğu hissini uyandırmasını istemektedir. Bu amaçla restoran kulesi, teknolojinin vurgulanması ve yapının uzak noktalardan fark edilebilip merak uyandırması amacıyla konumlandırılmıştır. Çarşı bölümü ise yakına gelinince kaybolmuş hissi uyandırarak insanları keşfe sürüklemesi amacıyla aynadan bir cephe ile kaplanmıştır. Dış

cephesindeki aynalı yüzeyleri, dışarıdaki kenti iterek içine giren insanın bulunduğu çevreden kopmasına yardımcı olarak kendini tamamen bu mekanın tüketici atmosferine bırakmasına yardımcı olmaktadır. Böylelikle, kendini dışa kapatarak içe dönük bir mekân algısı yaratmaktadır. Aynı zamanda bu tavır yapının bulunduğu çevreden farklılaşması da sağlanmıştır (Kömürcü 2007).

#### Şekil 4.28: Sırasıyla Atakule, Doğu Görünüşü ve Dönen Restoran Bölümü



Kaynak: <http://www.tsmc.org.tr>, <http://www.barrestorancafe.com/atakule-kubbe-restaurant>

Türkiye'nin ilk döner platformlu kule olma özelliğine sahip olan Atakule, Ankara ilinin anıtsal ve simgesel bir sembolü olarak günümüzde hala varlığını sürdürmektedir. Yerli inşaat firması, mimar ve mühendisler tarafından yüksek teknoloji kullanılarak tasarlanan kule, restoranı, kokteyl salonu ve seyir terası ile 1989 yılında hizmete girmiştir. Bu döner restoran kulesinin iç mekân kurgusunda kullanılan mobilyalar ve genel mekân, sade ve modern tarzda düşünülmüş olup tavanda bulunan kubbenin strüktürel biçimini oluşturan üçgen kafesler iç mekânda da kullanılarak ışıklandırıp görünür hale getirilmiştir.

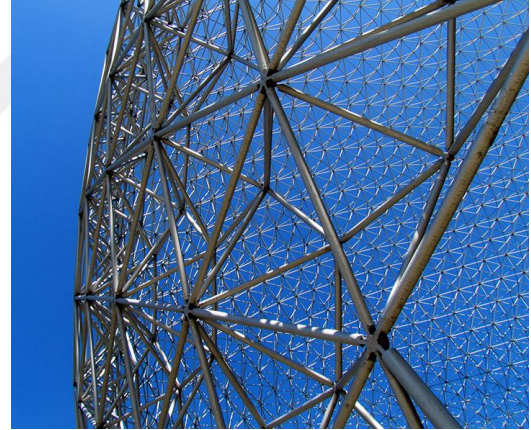
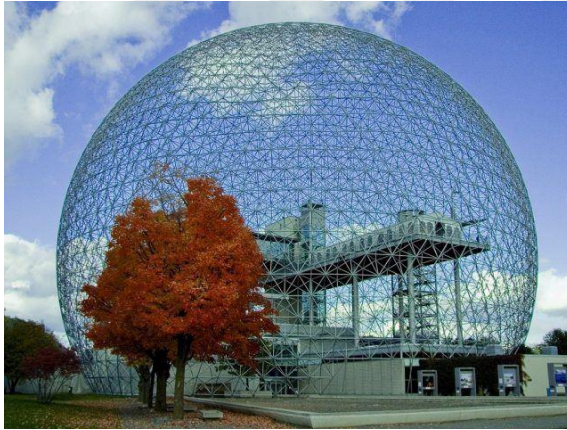
Dönemin gazetelerinde Atakule restoran kulesi ile ilgili yazılar görülmektedir: "Türkiye'nin en büyük döner kulesi olan Atakule dün hizmete girdi... Proje çalışmaları 1987'de başlayan ve inşaatı iki yılda biten binanın özellikleri şöyle; yüksekliği 125 metre, panoramik asansörü saniyede 2,5 m hız yapıyor, kuleden Ankara'nın her tarafı



seyredilebiliyor... Bina içinde yaz kış 20 dereceye ayarlı. Aydınlatma ısıtma ve yangın söndürme sistemi en son teknoloji ile yapılmış” (13 Ekim 1989 tarihli Hürriyet Gazetesi).

"Başkent, kulenin ışıkları ile selamladı bizi. Ben de Ragıp Buluç'a bir selam çaktım. Işığı ile gökyüzüne uzanır gibi, yıldızlarla kucaklaşır gibi yükseliyor Ata Kule... Onca çirkinliğe, beton yığınlarına karşın güzel bir yapıt görmenin özlemiyle, değerli mimara duyduğum güven ve saygıyla... Başkentte yeni bir yapıt insana sevinç veriyor. Eskimişlikten, çağ dışılıktan yorulan gözlere bir dinlence gibi..." (Hekimoğlu, 6 Ekim 1989 tarihli Cumhuriyet Gazetesi).

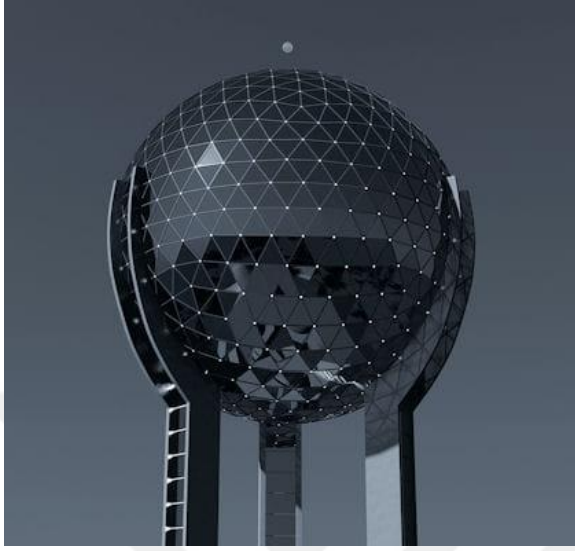
**Şekil 4.29: Biyosfer Montreal (Biosphere), 1967 Dünya Fuarı, Montreal, Buckminster Fuller**



Kaynak: <https://www.arkitektuel.com/biyosfer-montreal/>

Kulenin kubbe kısmında kullanılan Jeodezik kubbe biçimi, 1967 Dünya Fuar'ı için Amerikalı mimar Buckminster Fuller tarafından tasarlanan Biyosfer Montreal (*Biosphere*) yapısının strüktürel biçimi ile benzerlik göstermektedir. Üçgenlerin birleşmesiyle oluşan Jeodezik kabuk sisteminin en az yüzeyle en fazla hacim kaplamanın yanında iç basınca karşı en dayanıklı olabilme gibi yapısal avantajları bulunmaktadır. Mimarın diğer birçok yapısında bu üçgen kafesleri kullandığı gözlemlenmektedir. Bunlardan en dikkat çekenleri Edirne için tasarlanan fakat projelendirme aşamasında kalarak inşa edilemeyen kule tasarımı ve Bozcaada ve Armutlu Trafik Gözetleme İstasyonlarıdır.

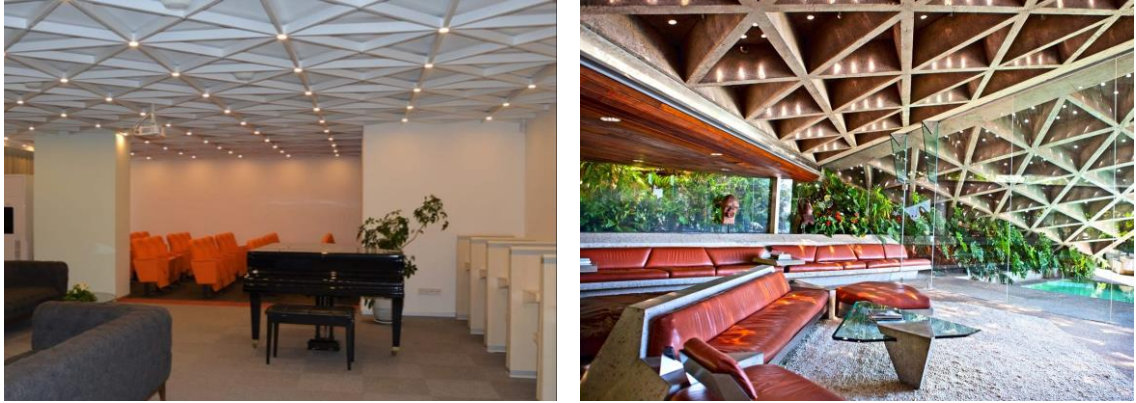
**Şekil 4.30: Sırasıyla Edirne Kule Tasarımı, Bozcaada ve Armutlu Trafik Gözetleme İstasyonu, Ragıp Buluç**



*Kaynak: Ragıp Buluç Arşivi*

Buluç'un Gazeteciler Cemiyeti için Ankara'da tasarlamış olduğu basın evinin tavanında da bu üçgen kafeslere rastlamak mümkündür. Yapısal bir taşıyıcılık özelliği bulunmayan, birbirini takip ederek bir bütün oluşturan üçgen kafesler aydınlatma elemanı olarak kullanılmıştır. Google yaklaşımının önemli aktörlerinden olan John Lautner'ın tasarladığı Sheats Evi (Şekil 4.31), iç mekan tavanında kullandığı bu form, fikir ve strüktür benzerliği ile Gazeteciler Cemiyeti (Şekil 4.31) tavan tasarımında karşımıza çıkar. Bunların yanı sıra yapının diğer iç mekan öğelerinde, Google yaklaşımına ilişkin herhangi bir veriye rastlanmaz, mekân, sade ve modern mobilyalarla düşünülmüş olsa da Google yaklaşımından oldukça uzaktır.

**Şekil 4.31: Sırasıyla, Gazeteciler Cemiyeti, Basın Evi ve Sheats Evi, John Lautner, 1963**



Kaynak: Ragıp Buluç Arşivi, <https://www.arkitektuel.com/sheats-evi/>

Tüm bu bilgiler ışığında Atakule dönen restoran kulesi, uzay çağına işaret eden formu ve Jeodezik kubbe biçimden oluşan kütlesi, yapım tekniklerindeki strüktürel benzerlik, kullanılan mühendislik teknikleri yenilikçi malzeme kullanımı ve *Space Needle* (Şekil 3.30) gözlem kulesine olan benzerliği ile Google tasarım yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Çarşı bölümünün dış cepesinde kullanılan ve insanlarda merak uyandırarak içeriye çekmeyi amaçlayan büyük cam levhaları ve Türkiye’de Amerikan kaynaklı “tüketim toplumu” anlayışının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapitalizmin ve toplumsal sisteminin varlığını sürdürebilmesi için kaçınılmaz bir gereksinim olan mal ve hizmetlerin hızlı tüketilebilirliği ile ortaya çıkan bu tip alışveriş alanları, tüketim odaklı Google yaklaşımı ile bağdaştırılabilir.

Bu dönen restoran kulesinin iç mekân kurgusunda kullanılan mobilyalar ve genel mekân, sade ve modern tarzda düşünülmüş olup Google yaklaşımında uzak olsa da tavanda bulunan Jeodezik kubbenin biçimi ve dışından ve içinden ışıklandırılmasıyla oluşan galaktik unsurları sembolize eden formları Google tasarım yaklaşımı ile ilişkilendirilebilir (Şekil 4.28). Yapıldığı dönemde büyük heyecan uyandıran, hala Ankara’yı temsil eden tüm resim ve kartpostallarda karşımıza çıkan bu Postmodern yapının, Türkiye’nin Batı’laşmaya çalışan bir Doğu’lu olma yolunda önemli bir adım olduğu söylenebilir.

Buluç'un Osmanlı'nın kültürel vasıflarını yeniden düşünerek günümüz modern dünyasına uygun olarak tasarladığını belirttiği Atakule yapısı, Gökhan Ersan'a göre; "Kubbe formu, Neo-İslamik bir yaklaşım olarak değerlendirir ve bu form Selçuklu ve Osmanlı mimarlığına da işaret eder" (Ersan 2007). Bu bağlamda Atakule'yi, Googie ya da Space Age dışındaki yaklaşımlarla da okumak mümkündür.





## 5. SONUÇ

II. Dünya Savaşı sonrasında, sanat ve tasarımın her alanında karşılaşılan Amerikan modernizmi ve bu dönemde Amerika ve Rusya arasında başlayan soğuk savaş rekabeti ile öne çıkan “uzay çağı estetiği” formlarının birleşmesiyle oluşan, fütüristik bakış açısıyla kendini gösteren Googie tasarım anlayışı ortaya çıkar.

Googie mimari tasarım anlayışını oluşturan temel unsurlardan olan gelecek kurgusu, dönemim tüm yayın araçlarında kendini gösterir. Geleceğin uzay ve teknoloji ile tasvir edildiği dönemde, kavisli formları, uzay gemisini andıran yapıları, galaktik unsurları sembolize eden formları ve neon ışıkları ile Googie mimari yaklaşımı bulunduğu dönemde oldukça ilgi çekmiştir. Googie etkisi ile bu dönemde Amerika’da inşa edilen ve tasarlanan yapılar ve iç mekânların organik formları göze çarpmaktadır. Savaş öncesinde daha keskin ve düz hatlar kullanan birçok modernist mimarın savaş sonrasında daha organik formları tercih ettiği gözlemlenmektedir. Tüm bu gelişmeler ışığında, mimarlık tarihinde ilk defa Avrupa Amerika’nın liderliğini takip eder. Bu dönemde Türkiye’de Amerika ile yakın ilişkiler kurulmasıyla birlikte modernleşme süreci başlar. Kendine yeni politikalar belirleyen Türkiye’nin “küçük Amerika” olma isteği ve yüzyıllar içerisinde oluşturulmuş Doğu imajını kırabilmek için Uluslararası Fuarlar’ın iyi bir platform olduğu düşünülür.

19. yüzyılda katıldığı fuarlarda Doğu imajını kabullenilerek esin kaynağı, Türk camisi, Türk çeşmesi olan pavyon tasarımlarıyla Osmanlı Devleti temsil edilmiştir. Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde durum değişir. Bu süreçte Türkiye hem Doğu imajını kırmak istemekte hem de Doğu ülkesini çağrıştıracak sergi elemanları, motifler gibi öğelere başvurarak Osmanlı en verimli kaynak olarak kullanılmaktadır. Bu durum bugün bile hala yaşanmakta olan bir çelişkiyi yansıtır. Kendi başına birer iletişim, tanıtım ve ülkelerin mimarlık seviyelerini ispatı olan fuarlar, tasarımcıları ütopyik strüktürler denemeye ve teknolojinin sınırlarını zorlamaya yöneltmiştir. Fuarlarda geleceğe göndermeler yapan kurgular mimariyle bütünleştirilmiş, yapıların mimari kurguları ve birbirleriyle olan ilişkileri ile fuar alanları gelecekteki kentlerin bir prototipi olarak tasarlanmıştır.

Yapılan çalışmaların analizleri neticesinde görülmektedir ki Türkiye Pavyonları içerik ve dış kabuk olarak ayrı mesajlar vermektedir. Doğu hakkındaki bilinçli ve maksatlı üretilen imgeler Türk Pavyonlarının zerine fazla düşünülmeden kullanılır. 1958 Brüksel Fuarı ile başlayan Türkiye pavyonlarının modernleşme süreci Osaka Fuarı ile devam eder. Ragıp Buluç'un tasarladığı Türkiye pavyonlarında öncesinde fazlaca kullanılan oryantalist bakış açısını Postmodernizm slup ile modernize ederek kullandığı görülmektedir.

Modern mimarlık eğitimi alan Ragıp Buluç'un Osaka Pavyonu İle başlayan fuar tasarımları incelendiğinde Modern anlayışa daha yakın bir çizgiyi yansıttığını görmekteyiz. Sonrasında Buluç 1985'de Tsukuba pavyonunda Türk kültüründeki unsurları modernize ederek Postmodern slubu ilk defa burada kullanır. Mimarın postmodernist bakış açısını benimsemesinde Tsukuba Dünya Fuar'ının etkisini olduğunu söylenebilir. Mimar, Tsukuba pavyonundan aldığı cesaretle Türkiye'de Postmodern anlayış ile tasarlanmış ilk yapı olma özelliğini taşıyan Atakule yapısını tasarlar. Bu kulede, Amerikan kaynaklı tüketimin unsurları ve Googie anlayışında yaygın görülen, uzay çağına ilişkin popüler formlarının ve referansları karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Dünya'da Googie yaklaşımının önemli yapıları ve mimari üslupları incelendiğinde benzer strüktürel biçimler mimarın diğer yapılarında da karşımıza çıkar.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

Adam, M., 1997. Gelecekçilik, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: *Yapı Endüstri Merkezi Yayınları*, ss.664-666.

Batur, A., 2005. A Concise History: Architecture in Turkey During the 20th Century. Ankara: *Mimarlar Odası Yayınları*.

Bozboğan, S., 2001. Modernizm ve ulusun inşası, Erken cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür. *Metis yayınları*, ss.15-20.

Genovese, P., 2003. The Jersey Shore Uncovered: A Revealing Season on the Beac. New Jersey: Rutgers University Press, pp.92-122.

Gönlügür, E., 2015. *İzmir Kültürpark'ın anımsa(ma)dıkları*, İstanbul: İletişim Yayınları, ss.102-103.

Hess, A., 1986. Googie, Fifties Coffee Shop Architecture. San Francisco: *Chronicle Book*, ss.72-111.

Hess, A., 2004. Googie Redux: Ultramodern Roadside Architecture. San Francisco: *Chronicle Books*, ss.66-69.

Kahraman, H., B., 2010. Türk Siyasetinin Yapısal Analizi - II (1920-1960). İstanbul: *Agora Kitaplığı*, s.192.

Kozanoğlu, C., 1992. Cilalı İmaj Devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları. İstanbul: *İletişim Yayınları*.

Official Guide Book. 1962. Seattle World's Fair 1962, Seattle: Acme Publications.

Öztürk, A., O., 1992. Yüzyılın 'Fiesta'sı: Expo '92 Sevilla'. *Yapı*, **125** (12), ss.70-81.

Stager, C., & Carver, M., 2006. Looking Beyond the Highway: Dixie Roads and Culture. ABD: *University of Tennessee Press*.

Sözen, M., 1996. Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi. Ankara: *İş Bankası Kültür Yayınları*.

Tanyeli, U., 1998. 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık. İstanbul: *Vakıf Yayınları*, ss.235-255.



### ***Sürekli Yayınlar***

- Asim, F., & Shree, V., 2015. A Century of Futurist Architecture: from Theory to Reality. *Journal of Civil Engineering and Environmental Technology*, **5**(6), pp.338-343.
- Berman, M., 2004. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları, s:224
- Bulduk, S., 2006. Sputnik Sendromu. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, **3**(12), ss 61-69.
- Civelek, Y., 2015. Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi?. *Megaron Dergisi*, **10**(4), s. 524.
- Durgun, S., 2018. Kültürpark: Soğuk Savaş'ın Mikrokozmetik Kültürel Belleği. İzmir: *Akdeniz Akademisi Dergisi*, (4), ss.69 -76.
- Elmalı Şen, D. & Midilli Sarı, R. & Sağsöz, A. & Al, S., 2014. 1960-80 Cumhuriyet dönemi Türk mimarlığı. Ankara: *Turkish Studies*, **9**(10), ss.542-555.
- Elmas, N., (2005). *An Analyses of the Conservation of the Twentieth Century Architectural Heritage in Turkey*, Ankara: ODTÜ, ss:36-68.
- Ersan, G., 2007. Secularism, Islamism, Emblemata: The Visual Discourse of Progress in Turkey. *The MIT Press*, **23**(2), pp. 66-82.  
<https://www.jstor.org/stable/25224108?seq=1> [erişim tarihi 12 Aralık 2019]
- Gardner, W., O., 2019. Review of Japanese Culture and Society, Expo '70 and Japanese Art. *Dissonant Voices*, (23), pp. 26-43.
- Heppenhaimer, T.A., 1992. Lost in space, What went wron with NASA. *Amerikan Herritage*, **43**(7).
- Hess, A., 2013. Everyday modernisms: diversity, creativity and ideas in l.a. architecture, 1940-1990. Los Angeles: *Los Angeles Conservancy*. pp. 7-15.

- Özemir, S., 2015. 1962'den Günümüze Değın Görüntüleme Uygulaymları, Görsel Ekin ve Mimarlık. *Megaron Dergisi* 10(4), ss.536-564
- Şumnu, U., & Uluyurt, B., 2019. Ankara'nın Kentsel Yaşamına İz Bırmış Bir Mekân: Vakko Kızılay Mağazası. *Ankara Araştırmaları Dergisi* 7 (1), ss.186-193.
- Tanju, B., 2000. New York Dünya Fuarı Üzerine Notlar, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 100(29), ss.94-105.
- Tanyeli, U. & Kazmaoğlu, M., 1986. 1980'li yılların Türk mimarlık dünyasına bir bakış. *Mimarlık Dergisi*, 86(2), ss.31-48
- Türkmen, S., M., 1997. Barbaros Sağdıç ve Barış İncesu, "Bir Mimar, Bir Yaşam..." *Mimarlık& Dekorasyon*, s.60.
- Türköne, M., 1992. Tanzimat'ın Sonu. *Türkiye Günlüğü*, (20), s.40
- Vanlı, Ş., 1958. Hiltonculuk. *Kim Haftalık Haber Dergisi* (21), s.2.
- Yasa Yaman, Z., 1998. 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu. *Toplum Bilim Dergisi*, (79), ss.94-131

### ***Diğer Yayınlar***

Akyol Altun, D., T., 2003. *Dünya fuarlarının / Expolarının mimari değerlendirilmesi, Türk pavyonları*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık bölümü.

Akkaya, Ç., 2007. *1950ler ve 1960lar Modern Batı Toplumunda Kurgulanmış Gelecek Zaman Vizyonunun Konut Tasarımına Yansımaları*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, FBE.

*Arkitekt Dergisi*. 1970. **04** (340), ss.175-183,  
<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/215/2921.pdf> [erişim tarihi 20 Ekim 2019]

*Arkitekt Dergisi*. 1972. **04**(348), ss.160-161  
<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/273/sayi273.pdf> [erişim tarihi 22 Ekim 2019]

*Arkitekt Dergisi*. 1973. **02**(350), ss.66-67  
<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/280/3905.pdf> [erişim tarihi 21 Ekim 2019]

*Arkitekt Dergisi*. 1976. **02**(362), ss.50  
<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/179/sayi179.pdf> [erişim tarihi 22 Ekim 2019]

*Arkitekt Dergisi*. 1977. **01**(365), ss.8-10,  
[http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi\\_id=16&makale\\_id=8745](http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi_id=16&makale_id=8745) [erişim tarihi 22 Ekim 2019]

Balamir, A., 2003. *Mimarlık ve Kimlik Temrinleri- I: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili*, Ankara: ODTÜ. Mimarlık Bölümü.

Bancı, S., 2009. *Turkish pavilion in the brussels expo '58:a study on architectural modernization in turkey during the 1950s*, Ankara: The graduate school of social sciences of middle east technical university.



- Barragan, B., 2018. *An introduction to Googie, SoCal's signature architectural style*.  
<https://la.curbed.com/2017/9/29/16384732/googie-southern-california-architecture>  
[erişim tarihi 17 Ekim 2019]
- Bayhan, S., 2008. *Uzayda Bir Martı: Valentina Tereshkova (1937-)*, İstanbul:  
<http://bianet.org/biamag/print/107955-uzayda-bir-marti-valentina-tereshkova-1937>. [erişim tarihi 07 Mart 2019]
- Becker, P., & Stein, A., J., 2011. *The Future Remembered: The 1962 Seattle World's Fair and Its Legacy*, Seattle: Seattle Center Foundation,  
<https://historylink.org/File/9844> [erişim tarihi 08 Kasım 2019]
- Bedük, D., 2004. Bilgi/iletişim Çağı'nda iç mekân estetiği. *Yapı Malzemesi Kongresi*, 2004 İstanbul: İTÜ.
- Black, J., 2011. 005. *Alan Hess, Champion of the Googie. Introducing: The Patron Saints of the Lower Modernisms*. <http://lomo.architectureburger.com/?p=129>  
[erişim tarihi 29 Eylül 2019]
- Boswell, S., & McConaghy, L., 1996. A model for the future, *The Seattle Times*, 22 September. <http://old.seattletimes.com/special/centennial/september/future.html>  
[erişim tarihi 10 Eylül 2019]
- Chokhachian, A., 2014. *Critical attitude toward the footstep of googie architecture on parametric architecture*, North Cyprus: Eastern Mediterranean University, Eastern Mediterranean University, Architecture Department.
- City of Riverside: Modernism Context Statement*. 2009.  
<https://riversideca.gov/historic/pdf/Modernism.pdf> [erişim tarihi 02 Ekim 2019]
- Darling M., 2018. For Nearly 30 Years, This Koreatown KFC Has Been a Misunderstood L.A. Landmark. 19 October, 2018. *Los Angeles magazine*.  
<https://www.lamag.com/citythinkblog/koreatown-kfc/> [erişim tarihi 05 Kasım 2019]

- Durhan, Ö.S., 2002. *Türkiye Cumhuriyeti'nin Uluslararası Dünya Fuarlarına katılımı (1930-200)*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, FBE, Mimarlık anabilim dalı.
- Erkol, İ., (2009). Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: İTÜ, FBE.
- Fiell, C. & Fiell, P., 1999. Design of the 20th Century. Köln: *Taschen Press*.  
<https://www.laconservancy.org/sites/default/files/files/documents/Modernism-Alan-Hess-Full.pdf> [erişim tarihi 14 Kasım 2019]
- Gardner, W., O., 2011. *The 1970 Osaka Expo And/As Science Fiction*, Japanese: Swarthmore College Works, Japanese Faculty Works.
- Gözaydın, A., S., 2007. *Soğuk savaş sonrası uluslararası alanda tehdit algılamaları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler ve Küreselleşme Bilim Dalı.
- Haskell, D., 1952. Googie Architecture. *House & Home Magazine*, pp. 86-88.  
<http://dh101.humanities.ucla.edu/DH101Fall12Lab2/archive/files/7c39d2dcb428971b0123b174d8319448.pdf> [erişim tarihi 02 Mayıs 2019]
- Hogan, M., J., 1987. The Marshall Plan: America, Britain and the Reconstruction of Western Europe, 1947-1952. Cambridge: *Cambridge Üniversitesi Yayınları*.
- Isaac, L.C., 2019. *World Expos and architectonic structures. An intimate relationship*. Fransa: Specialist in Design and Calculation of Building Structures at the University of A Coruña.
- Jepsen C., 2000, *Introduction to Googie*. California: A Genealogy of Los Angeles Futures,  
<http://dh101.humanities.ucla.edu/DH101Fall12Lab2/archive/files/42fd98845ee94b4b18683c485aee7c21.pdf> [erişim tarihi 19 Nisan 2019]

Kakutani, M., 1986. Books of the times: Populuxe. By Thomas Hine. *The New York Times*, 29 Oct. p.22. <https://www.nytimes.com/1986/10/29/books/books-of-the-times-547986.html> [erişim tarihi 19 Şubat 2019]

Karabaş, B., 2009. *Bir Zamanlar Googie*. <http://v3.arkitera.com/h41740-bir-zamanlar-googie.html> [erişim tarihi 22 Ocak 2019]

Kömürcü, B., 2007. *Değişen tüketim kültürü ve serbest zaman etkinliklerinin yeni kamusal mekanı: Ankara Atakule ve Ankamall alışveriş merkezleri örneği*, Ankara: Ankara Gazi Üniversitesi, FBE, Mimarlık Bölümü.

Millbrooke, A., 2009. *Handbook of Space Engineering*, London: American Military University.

Morgan, M., 1963. *Century 21: The Story of the Seattle World's Fair, 1962*, Seattle: Seattle, Acme Press; distributed by University of Washington Press, <https://guides.lib.uw.edu/research/Century21/books/theses> [erişim tarihi 12 Kasım 2019]

Özer, F., 1982. *Çağdaş Mimarî Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi*, İstanbul: T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi Kütüphanesi, sayı 1211, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.

Özkuş, B., Y., 2006. *Archigram: tekno-topya*, İstanbul: İTÜ, FBE, Mimarlık anabilimdalı.

Özorhon, İ., F., 2008. *Mimarlıkta Özgünlük Arayışları: 1950–60 arası Türkiye Modernliği*, İstanbul: İTÜ, FBE, Mimarlık Ana Bilim Dalı.

Özorhon İ., F., & Ulusu, Uraz, T., 2009. *1950-60 arası Türkiye Mimarlığı 'nda özgünlük arayışları*. İstanbul: İTÜ, FBE, Mimari Tasarım Programı.

Poulin, R., 2012. *Graphic Design and Architecture: A 20th Century History*, Rockport Publishers.

- Sakarya, E., 2018. Bilim kurgu filmlerinde kent ve iç mekan olgusunun zaman içindeki değişimi: metropolis, 2001: a space odyssey, blade runner ve minority report örnekleri. Ankara: Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.
- Sanders, J., 2016. The Comics of Hergé: When the Lines Are Not So Clear. Mississippi: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Sevinç, A., 2005. *İkinci dünya savaşı sonrası mimarlık hayalleri: ütopya eskizleri*, İstanbul: İTÜ, FBE.
- Şahin, Yeşil, S., 2019. Gökdelen'in beton duvarları altında modernist mimari ütopyanın çöküşü. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi.
- Şumnu, U., & Dorkip, F., 2015. *Zamanın Odası Projesi*, Ankara: Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü.
- Şumnu, U., 2017. *Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri: Sivri Akıllılar Filmi ve Nebioğlu Tatil Köyü*, Ankara: Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü.
- Şumnu, U., 2019. *Sohbet Çukurları (Conversation Pits): 1960'larda Tasarım ve Bir Sosyal Devrim Aracı Olarak Mobilya, Sanat Yazıları*. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Tekin, A., B., 2007. *Alternatif Yaşam Modelleri ve Geleceğin Konutu: Konutun Kavramsal Değişimi ve Dönüşümü*, İstanbul Teknik Üniversitesi, FBE.
- The John Lautner Foundation, 2010. *Biography of John Lautner*.  
<http://www.johnlautner.org/wp/?p=33>. [erişim tarihi 29 Ocak 2019]
- Tulum, H., (2018). Art and architecture synthesis in Turkey: from 1950s to 1970s, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, FBE.
- Üsküplü, S., 2016. *Küçük Amerika Süreci'nin 70 yılı*, Teori.

<http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=99>

<http://docplayer.biz.tr/15038813-1962-den-gunumuze-degin-goruntuleme-uygulayimlari-gorsel-ekin-ve-mimarlik.html>

<http://doczz.biz.tr/doc/27084/sayi41---i%C3%A7mimari--tasar%C4%B1m-veya%C5%9Fam-k%C3%BClt%C3%BCr%C3%BC-dergisi>

<http://incinerama.com/ctdome.htm>

<https://la.curbed.com/2017/9/29/16384732/google-southern-california-architecture>

<http://onbir1111.blogcu.com/1950-sonrasi-dunya-daki-mimari-egilimler/145752>

<https://v3.arkitera.com/h64381-komsum-uzayli.html>

[https://wikipedia.org/wiki/Buckminster\\_Fuller](https://wikipedia.org/wiki/Buckminster_Fuller)

[https://wikipedia.org/wiki/Cinerama\\_Dome](https://wikipedia.org/wiki/Cinerama_Dome)

[wikipedia.org/wiki/Kona\\_Lanes](wikipedia.org/wiki/Kona_Lanes)

<https://www.flickr.com/photos/94207108@N02/14283975978/in/photostream/>

<https://www.latimes.com/local/la-me-eldon-davis-20110426-story.html>

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=287&RecID=1632>

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=362&RecID=2114>

<http://www.mimdap.org/?p=19681>

<http://www.moblogankara.org/mimarlardan/2014/12/16/atakulenin-yks-nereden-kt-bu-sperler->

<https://www.seattle.gov/cityarchives/exhibits-and-education/digital-document-libraries/century-21-worlds-fair>

<http://www.voicesofeastanglia.com/2013/06/googie-oogie-oogie.html>





## EKLER



## Ek A.1 MİMAR RAGİP BULUÇ RÖPORTAJI

**GÖRÜŞME TARİHİ: 13.09.2019**

**SA:** Projelerinizde Modern Mimarlık çizgisini takip ettiğinizi gözlemledim. Peki, sizi Modern Mimarlık'a yönelten nedenler nelerdir?

**R. BULUÇ:** Çünkü Ben ODTÜ üniversitede Modern Mimarlık eğitimi gördüm. En son yaptığım modern bina İstanbul Abdi İpekçi'dir. Modern Mimarlık'ın temeli Rasyonalizme (Akılcılık) ve fonksiyonalizme dayanır. 74'dan yılından itibaren Akılcılık ile Archigram gibi gruplar çıktı İngiltere'de ve onlara göre 3 tip araba var ise 3 tipte ev olsun görüşündelerdi. Daha sonra özür dileyerek bu düşüncelerinin yanlış olduğunu belittiler. Tipik bir Hilton otelini düşünün, odaları ilk girince sağda vestiyer solda banyo yatak odası önünde balkon, bu tipteki diğer oteller İstanbul Çınar Hotel, Ankara'daki Dedeman bu şeklideydi. Akılcılık artık standardizasyon bağlanarak bir nevi hap haline geldi. 74 yılında başlayan bir sorgulama var, bu sorgulamanın nedeni ise bilime, rasyonalizme verdiğimiz aşırı değer acaba doğru mu? İnanığımız bu bilim Hiroşima ile 3000 kişinin ölmesine neden oldu. Robert Venturi, Arata Isozaki gibi birçok mimar sorgulamaya başladı. Postmodernizm Türkiye'de saçma sapan anlamında kullanılıyor fakat Postmodernizm son derece önemli bir akımdır. Bu akımın içinde edebiyatçılar, ressamlar gibi tüm sanat akımlarını etkilemiş ve yön vermiştir. Mimarlığın 3 boyutu vardır, en, boy, yükseklik ve 4. de zaman diyelim ama mimarının de bir de bence 5. Boyut olan ve yakalaması çok olan ve günümüzde unutulmuş Aura boyutu vardır. Bu Aura saatler dakikalarla ve içerisine giren insanlarla dahi değişebilen bir kavramdır. İstedığınız kadar güzel bir mekân yapın alt kültürden insanlar girdiğinde bambaşka bir mekâna dönüşebilir. Bütün bunlarla birlikte kültürel boyut girmeye başladı. Bu bizim gibi kenarda kalmış toplumlar içinde büyük fayda sağladı. Kültürel vasıflarında yeniden düşünülmesini sağladı. Ben bu ilk örneği 1985 yılında Tsukuba'da yaptığım Pavyonda denedim. 500 m2 olarak verilen alanı Yeni Sembolizm denilen akımı kullanarak tasarladım. M.Ö 25 yılında Afyonkarahisar'da bulunan bir ayak iziyle başladım, tepesine ışıktan bir kubbe yaptım, çağdaş sanatçı Melike Abasıyanık'ın seramikleri ile kültürel örneklemeyle ertesi gün çıkan gazetelerde en çok beğenilen Pavyon oldu. Bu

denemeden aldığım cesaretle Atakule Ankara’da yaptığım ilk Postmodernist düşünceyle yapılan yapıdır. Bu yapıda bilinen Türk mimarisinde var olan ritimleri bozmak, kolon atlamak, minör mekânlardan majör mekânlara geçişi hazırlamak gibi unsurları da kullanarak ilerledim. Atakule, yaptığım ve yıkılmış olan yapı İstanbul’daki kapalı çarşının da negatiftir. Günümüzde kültürün yozlaştığı bir dönemden geçmekteyiz. Bugünün örnek alınan şehirleri Dubai’de ne yapıldıysa İstanbul’da, İzmir’de, Ankara’da da aynısı yapılmak isteniyor. Hâlbuki kendi özümüze bir parça dönsek sadece Türk kültürüne değil Doğu kültürüne bir yaşam biçimi olarak bakıyorum içinde sanat, yemek, yaşayış biçimi gibi kültürü de var. Batı kültürleri ‘personality’ kişiliğe önem verir, orada yapılan ürün yapının adıyla anılır. Bizim kültürde ‘hospitality’ yani misafirperverlik ve insanlık dayanır. Kültürün elle tutulan değerleri olduğu kadar elle tutulamayan değerlerine daha çok önem veren bir insanım. Türklerin elle tutulmayan değerlerinden biri ‘insanlık öldü mü?’ sözüyle açıklayayım. Somut bir olay üzerinden anlatayım, Kore’de Amerikalı yaralı bir askeri 30 km sırtında taşıyan Türk askeri hastaneye götürüyor. Ona soruyorlar neden getirdin dediklerinde oda İnsanlık öldü mü? diyor. Bu durumu Türk anlar ama Amerikalı anlamaz. Çok kişisel bir örnek olarak görebilir. Bunlar Doğu kültürünün pozitif tarafları ama ikisinin de iyi ve kötü yanları da var. Belki insanlığı kurtaracak olan yeni sentez bu iki kültürün birleşmesiyle orta çıkacak. Bizde de halıları dokuyan hiçbir hanımın, manilerin yazarlarının adı belli değildir, türkülerin çoğu anonimdir. Türk toplumu isme değil sığata önem verir, isimden nefret eder, isim olamaya başladıktan sonra kıskançlıklar ve baltalamalar başlar.

Modern Mimarlık’ın en sevdiğim yanlarından biri eskiden zar zor geçtiğim açıklıkları betonarme malzemenin sağladığı kolaylık sayesinde tek seferde geçebilmemdi. Fakat bu durum çok çabuk yozlaşmaya neden oldu. Apartmanda yaşama modası ortaya çıktı. Kültürel birikim düzeyi düşük olan insanların birden çok zengin olmasıyla birlikte şehirlerin canına okundu. Günümüzde beni en korkutan örnek alınan dünya, Arap dünyasıdır, Dubai’dir, Doha’dır. Orada yapılanları marifet zannetmektir.

**SA:** Ankara’nın tipik sembollerinden biri haline gelen Atakule yapısını tasarlarken motivasyonunuz neydi, bir esin kaynağınız var mıydı?

**R. BULUÇ:** Atakule'yi tasarlamadan önce Singapur'dan başlayan Tokyo, Amerika Avrupa ülkelerini gezerek bir dünya turuna çıktım. Daha önce 2 kez dünya turu yapmışım fakat çarşılarına alıcı gözle baktığım söylenemez. Geldiğimde yaptığım şey kapalı çarşının negatiftir. Orada taş duvarlar yerine cam duvarlar kullandım. Osmanlı mimarisinde zarafet üzerine kurulmuş camileri, yalıları kanalları ve daha birçok yapısında bunu görebiliriz. Bugün İstanbul'a herhangi bir yere yapılmış bir binayı yapamazsın. Gökdelenler zarif olmaz diye bir şey yok Hong Kong'daki 'im pei' yapısı İstanbul'a ne kadar yakıştır. Ülkemizde Postmodernizm'in getirdiği özgürlüğü yanlış kullanan birçok yapı var.

“ Türk milleti öl dersen ölür, düşün dersen yine ölmeyi tercih eder”.

**SA:** 1970 Osaka Japonya Dünya Fuarı, Türkiye Pavyonu” nun, sonrasındaki mimarlık pratiğiniz üzerinde etkileri oldu mu?

**R. BULUÇ:** Yarışmayı kazandığımda 29 yaşındaydım. Fuarda Kisho Kurokawa'nın çok beğendiğim bir pavyon vardı, Beutilion Pavyonu. Fuarda bir türlü tanışamadım fakat 85 yılında birlikte iş yapma fırsatımız oldu. Diğer beğendiğim pavyonlar ise Çekoslovakya ve Kanada pavyonuydu. Bu pavyonların dışından bakıp içine girdiğinizde sizi başka bir dünyanın içine sokuyor. Mimarlığı ben şöyle tarif ederim, nasıl mutsuz anında beğendiğin şairin bir şiirini okur mutlu olursun, mimarlıkta sana yaşam gücü verecek, iyi ki yaşıyorum, iyi ki varım diyebileceğin ve sana güç veren bir ortam olmalı, nasıl ki Nazım'ın bir şiiri sana kamçı gibi geliyorsa iyi bir mimarlıkta öyle olmalıdır. Bu da Aura dediğimiz kavram ile önem kazanır.

**SA:** 1970 Osaka Dünya Fuarı'nda 'İnsanlık için ilerleme ve uyum' teması belirlenmiş. Siz Türkiye Pavyonu'nu tasarlarken bu temayı projenizde nasıl yansıtmıştınız?

**R. BULUÇ:** Arkadaşım olan ressam Orhan Peker elinde bir afişle geldi elinde ufak bir ilan, gazeteden kesmiş, Fuar yarışmasına tüm mimarlar ve sanatçılar girebilir diye bir ilan. Girelim mi dedi ve macera böyle başladı. Birinci olduk, yarışmada ikincilik ve üçüncülük verilmedi. O zaman ki başbakan Süleyman Demirel'in isteği üzerine

Türkiye, İran, Pakistan ile RCB olarak girelim bu fuara dediler. Biz bayındırlık bakanlığı tarafında daha önce çizdirilmiş bir projenin iç mimarisinin Türkiye bölümünü yaptık. En sade ve en sakın bizimkiydi. Osaka'ya gitmek benim dünyamı oldukça değiştirdi. 1970'lerde fuarların gizli bir amacı vardı, Japonya artık ben savaştan çıktım ve kalkınmış bir ülkeyim, teknolojiyi kullanan bir ülkeyim deme şekliydi. Ülkeler burada bir nevi mimarlık seviyelerini ispat ediyorlardı. Diğer tüm Pavyonların olduğu gibi Türkiye'nin de böyle bir amacı vardı. Türkiye bu fuarda, biz kıyıda köşede kalmış bir ülke gibi gözüküyoruz ama medeniyetler beşiğiyiz diyordu. Orada Sadi Cindoruk'un yaptığı Kadeş anlaşmasının tabletinin bakırdan büyütülmüş bir replikası vardı. Tsukuba Fuarında, Orhan Peker ve ben bir logo tasarladık. Logoda Orhan'ın mezar taşından bulunduğu bir Osmanlı güneşin ve benim bulduğum bir Hitit güneşini birleştirdik. Güneşin imparatorluğu olan Japonlar daha önce böyle bir güneş görmedikleri için logoya hayran kaldılar. Tüm bunlar senin tarihinin ne kadar güçlü olduğunun göstergesi aslında.

Fuarın her ne kadar bir teması olsa da aslında burada gizli bir amaç vardı. Ben katıldığım 3 fuarda da hep yarımı anlatmayı amaçladım. Türkiye'de dünü anlatmak çok kolay, güzel bir kaftan bulup bunun üzerinden anlatabilirsin, bugünü anlatmak ise Atatürk'le kabil, onun devrimleri, çalışan kadınları gibi devrimleri üzerinden anlatabilirsin ama yarımı anlatmak çok zor...

92 yılındaki Seviila Fuar projesi benim karşı çıkmama rağmen yarışmaya çıktı. Türkiye'deki anlayışa göre yarışma yapılırken en iyi projeyi elde ettiğini zannediyorlar. Proje iki katlı, zemin kattan aşağıya iniliyor, proje olmamış. Danışmanı ol dediler oldum fakat sadece gününde açılmasını sağladım dedim, çünkü Sevilla Fuarı'ndan önceki ve 2000 yılındaki fuarlarda da 6 ay açıksa, Türkiye açılış gününden 3 ay sonra bitirebiliyordu pavyonu. Gününde açılması da iyi bir organizasyon gerektirir, ben sadece onunla meşgul olurum dedim. Çünkü projenin elle tutulacak tarafı yoktu. Proje, bayındırlık bakanlığı normlarına göre yapılmış, mesela pavyonda 16 tane yağmur oluğu vardı. 6 ayda tahmin ediyorum bir kere bile yağmur yağmamıştır. Sonrasında danışmanlığımı yaptığım proje gününde açıldı. Ama iyi bir pavyon olduğu söylenemez, herkes de olumsuz yorumlarını söyledi zaten. Proje yemyeşil bir proje, aslında bu biraz

göz boyamacılığa giriyor. 6 ay açık kalacak bir projeyi son gün yetiştiriyorsan o şekilde yeşillendirmene imkan yok. Ben sergi komisyonundan rica ettim, büyük bir para ayırın gidip yeşillendirsinler diye. Küçük küçük fidanlar alıp getirdiler pavyona. Sonrasında, orası yeşil de olmadı.

Türkiye, pavyonu da dahil çok merak edilen bir yer değil, o yüzden giriş çıkışlarda zorluk çıkardığın zaman kimse girmez pavyona. Mümkün olduğu kadar düzayak yapacaksın, kolay girilir, kolay çıkılır bir yer yapmaya mecbursun. Çünkü iki basamak dahi yapsan kimse girmez. Birde fuarlar, dondurma yalayarak gezilen müzeler gibidir, bir laubali tarafı da vardır ve işin hoş tarafı da budur aslında. Pavyonların dokunulmaz, mabet gibi bir halleri yoktur, daha insanidir, hostesler hizmet eder.