

Art Deco mimarlığının kavramsal içeriği

Aydın Hasan POLATKAN*, Filiz ÖZER

İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 34437, Taşkışla, Taksim, İstanbul

Özet

Art Deco modern mimarlığın tarihinde Postmodernizm'in mümkün kıldığı kuramsal değişikliklerle meşrulaşmış bir bilgi alanıdır. 1925 tarihli bir serginin dünyaya tanıttığı popüler, dekoratif bir üslup olarak kabul edilse de, 2. Dünya Savaşı'nın sonuna dek gerçekleşen mimari üretimin birbirinden çok farklı biçimleri günümüzde bu isimle adlandırılabilir. Tez bu doğrultuda, Art Deco mimarlığı olarak kabul edilebilen olgunun içinde, üslup özellikleri değil, biçim verici dinamikleri, motivasyonları, belli başlıklar altında saptamaya yönelik bir denemedir. Yöntem bu dinamikleri modern mimarlığın tarihinin ünlü okul ve isimlerinin yapılarında saptamak, amaçsa modern mimarlığın kuramsal değil, gerçek, popülist içeriğine ulaşmaktır. Bu doğrultuda basit, dekoratif bir üsluptan öte bir motivasyona işaret edildiğinden Deco terimi Art Deco olarak kastedilen estetiğin göstereni olarak önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modern mimarlık, Art Deco, Art Deco estetiği.

The conceptual context of Art Deco architecture

Abstract

Both theoretically and practically, Art Deco is accepted as an architectural field of production, after postmodernism had changed modern architecture. Although it is known as a popular and decorative style, which had been born after the famous 1925 Paris exhibition, contemporary literature accepts a concept of Deco architecture, which has a diversity both in form and composition. The thesis tries to define basic design motivations and dynamics which produced Art Deco. The method followed by the thesis was to analyze the works of famous architects and schools, which created modern paradigm in architecture, in opposition to so called Art Deco. The aim of the thesis was not to point out basic characteristics of Art Deco, as a style, because even architectural avant-garde is accepted as part of Deco ensemble. This is not a conceptual or theoretical belonging, but it should be understood as architectural application, realization and building activity. Theses motivations, which were defined as Classicism, Cubism, Streamlining, were explained as forming dynamics of a populist attitude in design. The result is a concept of modernity in architecture, in which, on one hand, both history and tradition stand side by side with avant-garde and new, while at the other hand, the perception of a fusion, in which modern abstraction of the traditional and the image of the total abstraction intersect. As the concept of Art Deco is accepted as a definitive motivation in architectural design, the term Deco is chosen in order to define more than a decorative style.

Keywords: Modern architecture, Art Deco, the esthetics of Art Deco.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Aydın H. POLATKAN. apolatkan@superonline.com; Tel: (212) 293 13 00 dahili: 2288. Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde tamamlanmış olan "Gerçekçi bir modern mimarlık konvansiyonu olarak Deco Estetiği" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 15.07.2004 tarihinde dergiye ulaşmış, 26.04.2005 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.12.2006 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

Giriş

Bu metnin konusu açık ve basit bir sorudur: Art Deco mimarlığının kavramsal içeriği nedir? Soru oldukça önemli görünmektedir. Zira Art Deco modern mimarlıkta son derece sıkıntı verici bir potansiyel barındırmaktadır. Bu potansiyelin gücü modernliğin değil, modern mimarlığın başlangıcı pek muğlak olan tarihselliğinde derinlik oluşturan sosyoloji, sosyal bilimlerin çeşitli alanları ve bu disiplinlerin diğer bilimlerle ortak paylaştığı bilgi alanlarının içeriklerini boşaltabilmesinden ileri gelmektedir. ‘Art Deco’nun özellikle bu derinlikli bilgi alanlarına yönelmiş sanat tarihçilerinin ilgisini çekmediği ve bunun olası bir sebebinin yapıtları dışında konuşabileceği, söyleyebileceği bir şey olmadığına’ ilişkin bir sav söz konusudur (Tanyeli, 1998). Başka bir deyişle Art Deco yapıt ancak tüketicisinin deneyimi ile anlaşılabilir bir potansiyel barındırmaktadır.

Bu metin Art Deco’nun kavramsal içeriğini görsel malzeme kullanmadan tartışmaktadır. Ortaya konan olgular sadece bir yapıya ait birkaç fotoğraf üzerinde metnin sonunda kısaca örneklenmiştir. Bu girişim aslında zor bir diyalektiği gerektirmektedir. Zira belli bir mekan, coğrafyaya ilişkin estetik üretimin içinde belli motiflerin aranması olarak özetlenebilecek akademik Art Deco çalışmaları dışında, konu üzerine yazılmış betimleyici, tarifleyici ciddi eserler genellikle iki tür yayın oluşturmaktadır. Bazı yayınlar 2. Dünya Savaşı öncesinde Fransız zanaat ürünleri ve günlük kullanım eşyalarının dekoratif nitelikleri ile sınırlıdır. Zira Art Deco Paris’te açılan bir sergi ile doğmuş ve dünyaya yayılmış bir süsleme üslubu olarak kabul edilmektedir. Diğer tür yayınlar ise, mimari alanda 2. Dünya Savaşı’nın sonuna dek süren uluslararası ölçekte gerçekleşmiş ve hayli çeşitlilik gösteren bir tür estetiği yüzyılbaşına tarihlenebilecek öncülerinin yapıtları ile beraber sergileyen, resim kataloğuna benzeyen kitaplardır. Nitekim en ciddi yayınlar Art Deco’nun ancak örnekleme yoluyla anlatılabileceğini söylemekle işe başlamaktadır (Hiller ve Escritt, 1997). Bu metnin örnekleme başvurulmadan yazılı kaynaklardan yapılan alıntılarla ve referanslarla belli bir kuramsal formülasyon denemesi olarak özetlenebilecek

amacı, bu formülasyonu tamamlayan ve görsel malzemeye dayanan tez çalışması ile beraber düşünüldüğünde, konu üzerinde bütüncül bir söylem elde edilmesi yönündedir. Metnin alındığı tez çalışmasının temel etiği mimari yapıtın plastik ve mekânsal bir gerçeklik olarak irdelemesi, kuramsal veya sosyolojik bir ‘göstere-ne’ indirgenmemesidir. Toplumsal gösterge olarak derinlik eksikliği gösteren tarihsel mimari bir edime bugünden bakarken, eleştirmenlerin ifadesinden yola çıkmanın toplumsal derinliğin görselelikten, bedensel deneyimden uzak araçlarla, yöntemlerle ve sosyal bilimlerin indirgemeci yaklaşımı ile elde edildiği bu çağda, modern mimarlıkta salt deneyime yönelik araçlarla girişilecek büyük ve aydınlatıcı olacağı kesin bir çalışmaya başlangıç oluşturması hedeflenmiştir.

Art Deco’nun biçimci motivasyonları

Art Deco mimari bir bilgi alanı olarak elbette sıradan değildir. Mimarlıktan zanaat ürünlerine, doku tasarımdan mobilyaya, gündelik kullanım ve süs eşyalarından grafik sanatlara, resime ve heykele, hatta giysi tasarımına dek uzanan bir alanda Art Deco’dan üslup olarak bahsedilebileceği kabul edilir. Bugün çağdaş mimarlığın bilgi alanı Art Deco’yu sentetik bir üslup olarak görür. Başlangıç tarihi olarak ise, 1925 yılında Paris’te açılan ‘Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisini’ gösterir (Messler, 1996). Aslında sadece sözcüğün tınısı bile, Art Deco’ya öncesindeki Art Nouveau üslubu ile dilbilimsel bir bağ kurdurtur. A. Duncan bu doğrultuda şunları yazar:

“Art Deco pahada gerçekten yüksek son üsluptu. Uygulamalı sanatların tarihinde düzenli ve hayli verimli bir bölümdü. Bununla beraber, ‘Art Deco’ teriminin tam anlamı ile işaretlediği anlamın içeriği arasında devam eden bir tartışma söz konusudur. Art Deco Canlandırıcılığı yaklaşık 1960’lı yıllarda başladığında, Art Nouveau’nun antitezi olduğuna dair temel bir inanış oluşmuştu. Art Deco 1920’lerde doğmuş ve 1900’lerdeki öncülerin sonunu getirmişti (Art Nouveau kastedilir). Ne mutlu ki, tarih bu iyi beğeniye karşı olan kısa süreli öncüye tükenişi layık görmüştü (Art Nouveau kastedilir). Bugünse bu kuram hatalı addedilir: Art Deco, sa-

dece Art Nouveau'nun tam karşıtı olarak görülmez, ama birçok yönden onun uzantısı olarak görülür. Özellikle serbest süsleme, yüksek kalitede işçilik ve ince malzeme kullanımı açısından..." (Duncan, 1997).

Thames ve Hudson serisinden çıkan 20.Yüzyıl Mimarlık Sözlüğü'nde yer alan ilgili maddeye göre Art Deco öyle bir edimdir ki, Pürizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Kübizm, Flaman Ekspresyonizm'i de denilen Amsterdam Okulu, F. L. Wright ve Avrupa'da mevcut mimari geleneklerle içiçe girmiştir. A.B.D.'de, Milletlerarası Üslup, gökdelen Gotiği, yöresel gelenekler ve Beaux-Arts Okulu'nun üretimleri ile kaynaşır (Messler, 1996). Kişi bu çerçeveye bakar ve geriye ne kaldığını sorar. Çağdaş mimari bilginin Art Deco'ya ilişkin bu muğlak değerlendirmesi aslında çok şey ifade etmektedir.

Bu iki değerlendirmeden yola çıkıldığında bir süsleme anlayışı, iç mekân düzenlemesinde dekoratif bir biçim verme çabası olarak Art Deco Art Nouveau'nun zıddıdır. B. Hillier ve S. Escritt'e göre 1925 sergisinin bir anlamı "20'li yılların lüks dekoratif sanatlarının en yüksek noktasını oluşturmak", bir diğeri ise "belli bir üslubun ortaya çıkışıdır" (Hillier ve Escritt,1997). Bununla beraber, tasarım alanında Art Deco'nun başka bir anlamı daha bulunmakta, yukarıda bahsi geçen çok çeşitli üslup ve okulları kapsayabilecek bir mimariyi işaretlemektedir. Bu mimarlığa biçim veren itici unsurları, ana bileşenleri saptamak da mümkün görünmektedir.

Yazarlar aynı döneme ait çeşitli kaynaklardan topladıkları sergi betimlemelerine referansla bir dizi unsuru şöyle sıralarlar:

"Büyük cam çeşmeler, birebir kübist ağaçlar, dev kuleler, beklenmedik biçim ve dekorasyon anlayışında mobilyalar, hayal edilecek her şekilde duvar, zemin ve tavanlar, anarşi, ağır eğrisel biçimler, stilize örgüler, vernikli ahşap yüzeyler, zig-zag örgüler, keskin açılı mobilyalar, Rus Balalarının egzotizmi..." (Hillier ve Escritt, 1997).

Yazarlar ayrıca sergideki estetik içeriğe etki eden önemli bir unsur olarak güzel sanatlardaki

Kübizm akımından bahsederler. Ancak "bu etkiyi güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar arasında karşılıklı bir etkileşim bağlamında görmek gerekir" (Hillier ve Escritt, 1997). Başka bir deyişle kübist sanat yapıtları dekoratif ürünler için bir biçim dili oluşturur. Felsefi veya kuramsal içeriklerinin bu iletişimde yeri yoktur. Art Nouveau'nun aynı türden önceki görünümün Rokoko çağında söz konusu olduğu kıvrımlı, eğrisel estetiği, plastiği yerini köşeli sert açılı, geometrikleştirilmiş, kübist plastik ve tasarımlara bırakır.

Art Deco karşıtı olmakla aynı zamanda Art Nouveau'nun nasıl devamı olabilir? Soru biraz daha geniş bir bakış açısıyla sorulabilir. Tarihsel bir olgu bir diğeri nasıl hem karşıtı, hem de devamcısı olabilir? Elbette ki bir üçüncünün varlığı, belirleyiciliği, paradigmatik söylemi sayesinde. Başka bir deyişle, Art Nouveau ve Art Deco'ya öz açısından karşıtlık içindeki bir gerçekliği aramak gerekmektedir.

Tarihsel paradigmada Art Nouveau ve Art Deco'yu aynı sınıfa sokan belirleyiciliğin ne olduğunu tahmin etmek mümkün görünmektedir: Modern Hareket, Modernizm, Erken Avangard, Nesnel Mimarlık gibi bir dizi isim ve tamlamayla Bauhaus, De Stijl, gibi okulların ürünleri, W. Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe gibi ustaların portfolyolarını beraberce düşünmek, sözü edilen paydanın ne olduğunu anlamak açısından yeterli görünmektedir. İşin ilginç yönü, eğer 'Art Deco' 1925 sergisinin içerikleri ile sınırlanır, serginin K. Melnikov'un Konstruktivizm göstergesi Rus Pavyonu'nu ve Le Corbusier'nin Pürizm göstergesi l'Esprit Nouveau Pavyonu'nu da barındırdığını düşünmek gerekir. Başka bir deyişle sergiyi Art Deco'nun içerikleri için bir kaynak olarak anlasak, Melnikov ve Le Corbusier'in de bu içeriğin içinde olması gerekir. Bu biraz anlaşılması zor bir husustur.

'Art Deco'nun Bauhaus, De Stijl gibi olguları dışlamadığını' düşünen D. Klein şu satırları yazar:

"Modern hareket (Modern Movement) ve Art Deco arasında üstüste örtüşme vardır. Bazen bir

ismin hangisine yakın olduğu belli değildir. Ciddi, kuru geometri ile Rokoko taşkınlığı arasında gidip gelen bir çerçeve içinde kimin nerede durduğunun belli olmadığı adlar ve ürünler söz konusudur”. Hatta Bauhaus popülerleştikçe Art Deco ürünleri de sadeleşir. Tüm bunların merkezinde Kübizm vardır. Çiçeklerden insan bedenine dek her şey açılı bir hale gelir. “Doğal formların, bir dereceye kadar soyutlama ile geometrik stilizasyonu ve akışkan çizgili (streamlined) biçim verme ki bu, öze döndürme yolunda geometrik yontuşun doğal sonucudur. Tümünden soyutlama ve saf geometrik soyutlamayı içermek (Art Deco’da) söz konusu değildir. Art Deco, De Stijl, Bauhaus gibi okulları bu nitelikler basitçe dekoratif amaç için kullanılmadıkça dışlamaz (Klein vd., 1991).

Başka bir deyişle, Art Deco Modern Hareket’i biçimsel olarak kabul eder, ancak onun kuramsal derinliği ile ilgilenmez. Bununla beraber Hillier ve Escritt’in Art Deco’nun özellikle iç mekan anlayışının ötesinde bina plastiği dahil olmak üzere, deneyime yönelik içerikleri arasında başka kaynaklar da bulunur:

“Mısır, Latin Amerika Antikite’sinin sanat ve kültürüne duyulan yoğun ilgi ve bu kültürlerin yapıtları; Maya sanatı, motifleri, mimarlığı; 20.yüzyıl öncesi İngiliz mimarlığına ait üsluplardan, Doğu kaynaklı motif ve ürünlere kadar her türden egzotizm; yeni sinemalar, eğlence mekânları...” (Hillier ve Escritt, 1997).

Avrupa’nın dışında kalan tarihsel kalıtın ya da Latin Amerika ve Mısır kökenli kalıta ait mimari özelliklerin kübik, geometrik, kütleli özellikleri Kübizm alışkanlığı ile doğru orantılı kabul edilse bile, Art Deco’nun diğer tasarım içeriklerinden birisi olan Klasisizm’i sorgulamak sorunlu bir alanla ilişki kurmak anlamına da gelmektedir. Klasisizm’in 20.yüzyıldaki uygulamaları ister istemez Nasyonal Sosyalizm’in, Faşizm’in ve Stalin diktatörlüğünün Almanya, İtalya ve S.S.C.B’deki uygulamalarını anmak demektir. 2. Dünya Savaşı öncesinde bu uygulamaların vitrine çıktığı etkinlikler ise uluslararası sergilerdir.

B. Hillier ve S. Escritt genel anlamda 20’li ve 30’lu yılların politik görünümüne baktıklarında

güçlü göstergelerle ortaya konmasına çalışılan küresel ekonomik bir mücadeleyi fark ederler. Uluslararası sergiler bu mücadelenin açık bir şekilde okunduğu olaylardır. En ünlüleri 1925 sergisinin yanısıra, Fransa açısından ‘Paris 1931 Sömürgeler Sergisi, Paris 1937 Dünya Fuarı, New York 1939 Dünya Fuarı’dır. Yazarlar açısından bu organizasyonlar genel anlamda Art Deco bağlamında ele alınabilecek ürünlerin ortaya çıktığı alanlar olmuştur (Hillier ve Escritt, 1997).

E. Hobsbawm iki büyük dünya savaşı arasındaki dönemi değerlendirdiğinde, 19.yüzyıldan gelen ve 1. Dünya Savaşı ile bozulan dengelerin ve özellikle 1920’li yılların sonunda tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik krizin liberal geleneğin yerleşmediği toplumlarda uç noktada sağ eğilimli totaliter rejimlerin doğmasına yol açtığına dikkat çeker. Bununla beraber, bu geleneğin yerleştiği toplumlarda daha ılımlı sol eğilimlerden bahsedilse de, ‘her iki grupta da estetik üretimin öncelikleri’ benzemektedir (Hobsbawm, 2001). 1930’lu yılların farklı rejimlerinin sanat ve özellikle mimari alandaki üretimlerini değerlendiren iki sergi (23 Ocak-15 Nisan 1997 tarihlerinde, Paris Le musée des Monuments Français’de açılan “Les Années 30: l’Architecture et les Arts de l’Espace Entre Industrie et Nostalgie” ve 26 Ekim 1995- 21 Ocak 1996 tarihlerinde Londra Hayward Gallery’de açılan “Art and Power, Europe under the Dictators 1930-45” adlı sergiler) göstermiştir ki, ortada bir çeşit dil ortaklığı söz konusudur. Şu halde, Art Deco olayını, burjuva kökenli tüketiciyi hedefleyen bir ekonomik gösteri şeklindeki 1925 sergisinin ürünleri, ve bu ürünlerin ortaya koyduğu beğeniden öte bir anlayış olarak görmek yanlış olmayacaktır.

1925 sergisinin ürünlerinin dekoratif unsurlardan bina ölçeğine dek mekansal ve plastik içeriğinin sadece Kübizm’le değil, aynı zamanda Klasisizm’le ilişkili olduğu, S. Tise’in metninde ele aldığı husustur (Tise, 1993). Bunun bir sebebi Fransız estetik kamuoyundaki Art Nouveau bıkkınlığının yarattığı bir motivasyonla ortaya çıkan “düzene dönüş” temasının sergideki iç mekân düzenlemelerine

damgasını vurmasıdır. Louis-Philippe dönemine, Ampir üslubuna yönelik ilginin en önemli sloganı budur. Tise (1993), yazılı kaynaklara referansla ortaya koyduğu bu hususu pavyonları ve sergi alanını gösteren görsel malzeme üzerinde de saptar. Bu saptama neredeyse kentsel bir Klasisizm'le ilişkili gibidir. Başka bir deyişle, serginin Klasisizm'le bağ kuran özü sadece ürünler ve dekoratif özelliklerde değil, pavyonların mimarisinde ve serginin oluşturduğu kentsel modelde de ortaya çıkar (Tise, 1993). Ancak, historisist, Beaux-Arts tarzında klasik ve eklektik ürünlerle dolu Paris'te pavyonlar neden Klasisizm'le ilişkilendirilmektedir?

Böyle bir soruya verilecek mantıklı bir cevap Tise'in klasisist ancak bahsedilen nedenlerden ötürü de kübist kompozisyonlar gösteren bu malzemeye, Modernizm'i yaşamış ve Postmodernizm'e erginlenmiş bir dönem ve gözle bakmasıdır. Nitekim bu doğrultuda Tise'in "Birinci Makine Çağı'nda Postmodernizm" adını verdiği metinde ele aldığı şekilde Art Deco ve Postmodernizm arasında ilginç benzerlikler oluşmaktadır.

Art Nouveau'nun ve türevlerinin gerçekleştirdiği estetiğin reddi bir taraftan bu öncesiz edimin karşıtını üretmek, ancak bir taraftan da geleneksel olanı (bu sefer öncesizliğe karşıt olarak) yeniden alıntılamaı gündeme getirmektedir. Ancak, Klasisizm Batı dünyası için hiç kuşkusuz yüzyıllara yaygın bir tarihselliğin içinde paranteze alınarak incelenecek bir olgu olmanın ötesinde varoluşsal bir gerçeklik olmuştur. Gelenekle o derece içiçe geçmiş olmalıdır ki, geleceği yorumlamak için onun dışına çıkmış olmanın gerekliliği sağlıklı bir değerlendirme yapmayı hep zorlaştırmaktadır. Kaldı ki kübist paradigma geometrikleştirmek demek ise, 'geleneksel olanın' kübist ele alınışı Klasisizm ve Kübizm arasında tam olarak nerede duracaktır? Bu soru aslında Art Deco'nun özündeki muğlâklığın başka bir yönden ifadesidir.

Art Deco'nun Kübizm ve Klasisizm dışındaki kavramsal içeriklerinden birisini de "Streamlining" olarak belirlemek mümkündür. Bu terimin Türkçe karşılığı olarak, 2002 tarihli

bir yayında "Akışkan Çizgiler, Akış Çizgisi" gibi tamlamalar önerilmişse de (Bozdoğan, 2002), özel bir estetik retorikten bahsedilmesi yönünde metin içinde İngilizce terim ve türevleri kullanılacaktır.

Streamline binaların ortaya çıkışı Duncan'a göre 1930'lu yılları işaretlemektedir (Duncan, 1997). Klein'in, Streamlining'i geometrikleştirmenin doğal sonucu olarak değerlendirmesi ilk bakışta ayrı bir kategori olarak ele alınmasının gereksizliğine işaret edebilir. Bununla beraber Streamlining son derece özgün bir biçim verme alışkanlığı olarak da kabul edilebilir. Genel bir tanımla, zanaat ürünlerinden, günlük kullanım eşyalarına, transatlantikten ütüye kadar her türden makinenin tasarımında ve endüstriyel tasarım ürünlerinde eğrisel yüzeyler, köşeler, paralel çizgili doku ile oluşturulan aerodinamik formlardaki hız imgesi Streamlining'in özünü oluşturmaktadır.

Streamlining, J. L. Meikle'ye göre 1930'lu yılların başında ortaya çıkan sosyo-ekonomik durgunluğu aşmaya çalışan endüstri çevresinin farklı tasarım talepleri doğrultusunda ortaya çıkan bir anlayıştır (Meikle, 1993). Bu anlayışın vardığı sonuç yukarıda kısaca tariflenen biçimcilik olmuştur. A. Lourie'de, A.B.D.'de endüstriyel tasarım pratiğinin ortaya çıkışını sözü geçen taleplere ve bunun sonuçlarına bağlar (Lourie, 1997). Bununla beraber, Streamlining'in mimari alanda ortaya çıkan pratiğinin özellikle büyük yolcu gemilerinin yüzey plastiği ve dokusu ile içiçe geçmişliğinden de söz edilmelidir. P. Bayer (1999) adeta bir Art Deco seçkisi olan kitabında bu türden estetiğe sahip örneklerle "nautical Moderne" adını verir. Ancak, geniş güverte alanları, parapetleri, lomboz benzeri dairesel pencereler gibi unsurlarla ilişkisiz başka Streamlining örneklerini "streamline Moderne" olarak da anar.

Bu noktada yukarıda yer alan önermelerin toplamının karmaşık sonuçlar verdiği göz önüne alınmalıdır. Herşeyden öte, Art Deco'nun mimari bir bilgi alanı olarak kabulünün Modern Hareket dahil olmak üzere 20.yüzyılın birçok

okulunun biçimsel içeriklerinin içiçe geçtiği, buna ek olarak Kübizm, Klasisizm ve Streamlining'in asgari plastik konvansiyonlarla bir araya geldiği veya ayrı ayrı ortaya çıktığı görünümüleri gerektiren bir bakış açısını gerektirdiğinden söz edilebilir. Bu bakış açısının tereddütsüz bir şekilde son derece farklı unsurları yanyana anlayabilmesinde sadece bir tek unsur kavramsal açıdan ortaya çıkacaktır: Herhangi bir kompozisyon paradigmasına mahkum olmadan, salt 'okunabilirlik' çerçevesinde gerçekleştirilmiş kolaj estetiği.

Deco estetiğinin formülasyonuna yönelik bir deneme

Bilindiği üzere sinema ve caz müziği özellikle Art Deco ile aynı dönemde popülerleşen iki estetik üretim alanıdır. Burada sinemanın ne olduğu ile ilişkili betimleyici bir bilgiye yer verilmeyecektir. Ancak, konunun en ünlü kuramcılarında birisi olan S. Eisenstein'dan alıntılanan bazı satırlar her iki olgunun fenomenolojik bağlantısı hakkında belli bir bakış açısı oluşturmaya yönelik olarak ele alınacaktır.

Eisenstein makalelerinden oluşan eseri "Film Duyumu" nun "Sözcük ve Görüntü" adlı bölümünde sinemada kurgu sorununa değinir. Buna göre, kurgunun temel erek ve görevi her sanat ürününün temel erek ve görevidir: "Bu temel erek ve görev de izleğin (temanın), gerecin, olay dizisinin (plotun), olgunun, devinimin filmin gerek ayırımında gerekse tümünde bağlantılı ve alması (nöbetleşe) olarak sergilenmesi gereğidir.(...) Filmlerimizin görevi yalnızca mantıklı bir yolda bağlanmış bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda elden geldiğince coşturucu ve uyarıcı güçte bir öykü anlatmak olduğu için, bu çaba daha da gereklidir" (Eisenstein, 1984).

Eisenstein'ın bu ifadesinde, doğal olarak paradigmatik bir yön bulunmaktadır: Filmin bir öykü anlatması, hatta 'mantıklı bir şekilde kotalanmış coşturucu bir öykü' anlatması gerekliliği. Hiç kuşkusuz böylesi bir paradigma yani sanat yapının bir öykü anlatması gerekliliği diğer estetik üretim alanları bağlamında da düşünülebilir. Örneğin, bir tual üzerinde gerçekleştirilmiş

resim bir öykü anlatmalıdır ya da bir heykel kompozisyonu bir öykü anlatmalıdır. Bu anlayışın Romantizm ile ilişkili olduğu bilinen bir gerçektir.

Aynı husus mimarlığa uyarlandığında, mimari bilgi ve Romantizm'in kesişen tarihsel geçmişindeki bilinen unsurlardan, 18 ve 19.yüzyılın İngiliz bahçe geleneği, canlandırmacı usulünün pratiği ve 19.yüzyıl Eklektisizm'inden farklı bir bakış açısına işaret etmek de mümkündür. Mimari bir tasarımın usul seçimi ve temaşalık öncelikleri dışında belli bir mimari dilin paradigmasında şekillendirilmiş, dolayısıyla 'konuşan, bir şeyler söyleyen' bir olgu olması gerektiği ile ilgili bir görüş filmin bir öykü anlatması gerektiği ile ilgili düşüncenin paraleline konabilir. Filmin anlattığı öykünün tarihsel\mitik çerçevesinin dışında olduğu kadar, 'mimari dil' olgusu ile kastedilen Romantizm'in sosyo-kültürel içeriğinden farklı bir boyutu işaret etmektedir. Plastikten, mekânsal özelliklerine, barındırdığı nesne dünyasından, beş duyuyu uyaran özelliklerine kadar bu dilin sınırları içinde 'anlaşılır', en önemlisi 'okunabilir' olan bir mimari kurgu sinema filmindeki öykü anlatımı sorunsalı ile genel olarak mitik referansları ve şiirselliği konu alan Romantizm'in tarihsel öykücülüğünden de farklı bir tür paralellik kurabilir.

Bir heykel kompozisyonun tümü bir defada algılanabilir, bir tual veya fotoğraf ise çerçevesinin sınırları içinde anlaşılabilir özelliktedir. Oysa film doğası gereği birçok çekimin, montajın ürünüdür. Bu süreçte çoğunlukla film sonunda izleyicinin imgeleminde kalan bütünü şekillendiren, belli empatileri amaçlayan montajların doğası hakkında farklı durumlar da söz konusu olabilir. Eisenstein bu konuda şunları yazar:

"Kurgunun solcularıysa bunun tam karşı ucunda yer alırlar: Bunlar film parçalarıyla oynarlarken kendilerini yıllarca etkisinden kuratamadıkları bazı özellikleri bulmuşlardı. Bu özellik de şuydu: Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirilmeden doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar. Bu, yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki olayı, iki

nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır. Birbirinden ayrı iki nesne önümüzde yan yana getirildiğinde, bundan belirli ve açık bir genellemeye hemen hemen kendiliğinden denecek yolda gitmeğe alışmışızdır” (Eisenstein, 1984).

Doğal olarak özellikle deneysel sinemada montajın sözü geçen doğası hem öykünün kotarılması, hem de öykünün açık uçlu, bitmemiş, tam anlaşılamayan ve içeriği seyircinin kendi kurgusunu yapmasına olanak sağlayacak şekilde bırakılması babında kullanılmıştır. Sinemanın tarihi doğrudan öykünün ne olduğunun bir esrara dönüştüğü filmlerle doludur. 20.yüzyılın avangard sanatı her zaman Eisenstein'in paradigmasının dışına çıkmayı da hedeflemiştir. Bu durumun izlendiği alanlardan birisi de görünüşe göre Sürrealizm'dir. Burada, Sürrealizm'in ontolojisine girilmeyecek, ancak W. Benjamin'e ait olup aşağıda yer alan alıntıda onun sosyal içeriği boşalmış, sadece deneyime yaslanan doğasına dik kat çekilecektir:

“Uyku ile uyanıklık arasındaki eşik gidip gelen imge yığınlarının adımlarıyla herkeste aşındığında, hayat sanki ancak o zaman yaşanmaya değer olacaktı. Sesle imge, imgeyle ses anlam denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otantik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil o zaman kendi olacaktı” (Benjamin 1995).

Benjamin'in kendi yapıtlarında da üzerinde durduğu husus doğrudan deneyimdir. ‘Anlam denen olgunun önemsenmediği’ bir ‘sessizlikle’ kabul edilmiş ancak ‘yaşanan’ retoriğin mimari alanda nereye varacağı açıktır. Mimari yapıtta, oluşturulan kompozisyonun elemanları arasında kurulan izafi bir ilişkide, herhangi bir mimari dilin paradigmasına başvurmadan gerçekleştirilen ister iki boyutlu düzlem anlamında, ister üç boyutlu doku veya kütle anlamında olsun parçabütün ilişkisinde ‘sessizliğin ve izafiliğin oluşturduğu saf deneyime’ dayanan tasarım için bir belirleme herhalde yapılabilir: Modern Hareketin saf formlar, soyut geometrik kütleler, ister açıklık, ister kütleli olsun düzlemlerin, temel formların diyalektik ilişkisinden doğan retoriği

içinde mekânın insan bedenleri ve en yakın en uzak geçmişten gelen tüm nesnelere, bağlamlarından tamamen kopartması ve bir çeşit sürrealist malzemeye dönüştürmesi.

Bununla beraber, Benjamin'in kastettiğini sanatsal veya edebi alanda değil, mimari alanda ‘anlamsız biçim üretimiyle’ karıştırmamak gerekir. Le Corbusier'nin kariyerinin erken döneminde, L'Esprit Nouveau dergisindeki ortağı kuramcı-ressam A. Ozenfant'ın “saf form ile herhangi bir formun yokluğunun aynı şey olmadığı” sözü belirtilen duruma en güzel açıklamayı getirmektedir (Ozenfant, 1952). Bu durumu J. L. Collier caz müziği üzerine yazdığı satırlarda bir başka şekilde ifade etmektedir. Collier 20.yüzyılın son çeyreğinde gelişen ve asgari düzeyde melodik ve ritmik yapının arka planda olduğu doğaçlamanın içinde göverdiği anlayışın bile dışında, doğaçlamada tam bir serbestlik öngören ‘free-jazz’ türünü eleştirirken şöyle yazar:

“Kaos sanat oluşturmaz. Hatırlamalıyız ki, sanat geniş anlamda ilişkiler demektir. Bu özellikle eski flütlerdeki eski ahşap notalar veya piyanolardaki düz kalıplar (train boogie) bir tarafa bırakıldığında, edebi içeriği olmayan müzik için geçerlidir. Bu tamamıyla soyuttur; ve olabilecek tek şey ilişkilerdir. Bu bir notanın anlamının diğerleri ile ilişkisine bağlı olduğu anlamına gelir. Bu nota daha ince midir, kalın mıdır, uzun aralıklı mıdır, kısa aralıklı mıdır, bu tema diğerinin türevi midir, yoksa ona kontrast mıdır? (...) Tüm bunlar ilişki sorunlarıdır ve başlangıçtan bu yana müzik kuramı nota veya nota gruplarının ilişkilerini düzenleyen kurallarla ilgilendi”(Collier, 1981).

Collier'ın caz müziği ile ilgili olarak ortaya koyduğu sorunlu husus ile Eisenstein'in sinemada eleştirdiği konuların ortak bir yönü bulunmaktadır. Müzikte edebiliğin veya genel anlamda müzikte anlatımın alışılmış duyuma yönelik vurgular ve armonik kalıplarla ortaya çıktığı düşünüldüğünde, cazı bu olgunun tam tersi olacak şekilde hiçbir anlatım altyapısı olmayan doğaçlamaya döndürmenin eleştirildiği görülür. Aynı biçimde Eisenstein da sinemada tamamen deneysel ve bir öyküsellik olmayan montaja

karşıdır. Bununla beraber, hemen herkes kabul edecektir ki, ne sinema, ne de caz müziği geleneksel estetik sanatsal üretimlerdir. Tam tersine, her iki olgu da E. Hobsbawm'ın 20.yüzyılın toplumsal, kültürel ve politik anatomisini ortaya koymaya çalıştığı eserinde ele aldığı gibi modernlik adına 20.yüzyıla ait en temel göstergelerden kabul edilebilir.

Sözü edilen 'ilişkilerin' ne olduğunu kavramak için de gerek film, gerekse müzik açısından, her iki pratiğin insan algısına sunulan özellikleri yapısal açıdan analiz edilmelidir. Bu noktada konu dışına çıkmamak adına böyle bir girişimde bulunulmayacak, ancak sözü edilen yapısal bakış açısının mimarlıktaki karşılığının doğrudan bahsedilen mimari dil sorunu ile ilişkili olduğunu vurgulanacaktır.

Modern Hareket'in saf biçimler ve soyut geometriye indirgediği kütsel ve mekansal üretimin mekanın içerdiği yaşam nesnelere insan bedenlerine dek gerçeküstü unsurlara dönüştürmesi, mimari üretimin imge ve belli belirsiz hatırlatma anlamında bile geçmişle bir bağ kurmaması, içinde yer aldığı kentin karmaşasına veya düzenine, peyzajına aldırılmaması bunlara sırtını çevirirken Rasyonalizm, Fonksiyonalizm gibi mimari üretimin ontolojisi adına yetersiz paradigmalara dayanması, soyut geometrinin suskunluğu içinde plastik açıdan sessiz bir gösteriye dönüşmesi...Tüm bu sayılanlar ve Art Deco arasında fark olduğu gayet açıktır. Çünkü geometrik, kübist, klasisist, streamline kütle ve yüzey üretimi, Modern Hareket'i kendisinin 'ütöpic bir olgu olarak değil, diğer tasarım edimleri ile birlikteliği içinde' kabul eden, Flaman ve Alman Ekspresyonizm'i, 30 yıllık Amerikan gökdelen üretimi F. L. Wright 19.yüzyıl Historisizm'ini bir arada anlayan bir kolaj estetiğinden bahsedilmektedir. Ağdalı veya mitik bir öykü anlatmasa da belli bir deneyimi hedefleyen yönetmen, doğaçlama yumağında hiç olmazsa bir ritm ve temel kadansı duyuran müzisyen ve en yakın geçmişle belli belirsiz ilişkiyi koruyup, her türden fantazmagoriyi kabul edilebilir eklemeyle üretebilen mimarlık yani Art Deco arasında bir 'öz benzerliği' olmalıdır.

Bununla beraber, Art Deco üzerine düşünmenin başka bir avantajı daha bulunmaktadır. Bu husus 'mimarlıkta dil' olarak adlandırılabilir. Aslında bu terimi eserinin başlığında kullanan J. Summerson'ın, "Mimarlığın Klasik Dili" adlı eserinin ilk kez 1963 yılında yayınlanması, Art Deco'nun bir üslup olarak adını alması ve yeniden keşfinin, 1971 yılında C. Jencks'in kısmen yeni bir tür Historisizm'i de kapsayan Postmodernizm'i ilan etmesinin çağdaş olması rastlantı değildir. Çünkü, Modern Hareket'in ütopyacı amaçlarından ve niteliklerinden sıyrılıp, seri üretimi olan Milletlerarası Üslubunun tekelinin kırılması, hem Art Deco'nun 'keşfedilmesine', hem Postmodernizm'in doğuşuna, hem de modernliğin özüne dair başka tariflerin yapılmasına yol açmışa benzemektedir. Belki de bu yönde Art Deco'nun içeriklerinin geniş zaman ve ürün çeşitlemesine bakarak, 1925 sergisi ile kurulan paradigmatic bağın kopartılması ve tamlamanın derinliksiz, popülist gösterenine uygun olarak 'Deco' teriminin seçilmesi daha uygun olacaktır.

Mimarlıkta dil olgusu olarak tariflenenin Collier'ın sözünü ettiği 'algı içeriklerinin ilişkisinden' doğan gerçeklik üzerinde yapılandırılabilir bir konu olduğu açıktır. Elbette ki, mimari alanda bu içeriklerin kapsamı saltık işitsel olanlarla yetinen müzik alanındakilerin ötesindedir. Dikkat çekici olan husus bu türden bir önermenin çağdaş dilbilim kuramları ile benzerliğidir. İnsan bedenini paydaya alan işitsel, yazınsal ve sözel bir olgu olan dil ile yüzey ve kütle okuması, bu okuma yeteneği sayesinde ortaya çıkan tasarım, tasarımın uygulamaya dönüşümü ve uygulamanın yeniden başka okumalara olanak vermesi, tüm bu süreçlerin mekan ve zaman içinde karmaşıklaşması olan mimari dilin ortak fenomenolojisinin bu metnin sınırlarını aşkın bir derinlik gerektirdiği açıktır.

Bu bölümde son olarak bahsi geçen bazı unsurların örneklenmesi adına A.B.D.'de Cincinnati, Hamilton County'de, Cincinnati Union Terminal adıyla bilinen istasyon binasına ait dört imge kullanılacaktır.

Fotoğraflar ve yapı 1933 yılına tarihlenmekte olup yapı, P. P. Cret ve R. A. Wank tarafından

Fellheimer ve Wagner firması adına tasarlanmış, inşa edilmiştir (Şekil 1).

Yapı, yukarıda söz edilen unsurların pek çoğuna dair nitelikler göstermektedir. Genel düzenlemede klasisist tavır simetrik ve anıtsal kurguda daha ilk planda kendini belli etmektedir. Kademeli yükselen iki kütleinin ardında, yine kademeli bir kütle ve yarım dairesel kemerden oluşan kompozisyon, her iki yanda iki kol halinde yatayda dairesel şekilde geriye çekilen kütle kompozisyonunda yapıya yönelen izleyicinin algıladığı ilk görüntüdür. Bu plastiğin temel geometrik formlarla Latin Amerika Antikite'sinden gelen piramidal kütle anlayışının kolajı olduğu, dikine eklememeli görüntünün adeta teatral, Barok bir etki peşinde gerçekleştirildiği, organik bir uygulama olmadığı, güney kanadının kısmî görünüşünü gösteren fotoğrafta açıkça belli olmaktadır.

Gerek cephede üç sıra halindeki soyut silmelerde, gerek kafeterya duvarındaki alüminyum bantlarda, gerekse gişelerin üzerinde, soyut sütunların üzerinde lambri kaplı eğrisel profilli soyut silmelerde ne kadar Klasisizm'in soyut ve modern yorumundan, ne kadar streamline etkiden, ne kadar soyutlamanın gereği olarak Kübizm'den bahsedebileceğini belirlemek pek de mümkün görünmemektedir. Bununla beraber, yapı bu görünümü ile hem bir çeşit fantezist dışavurumcu bir etki göstermekte, hem tarihle, gelenekle ilişkisini imge düzeyinde belli belirsiz bir anımsatma şeklinde kurmakta, hem de hız beklentisindeki çağdaş dünyanın görmek istediği çizgileri sergileyebilmektedir. Başka bir deyişle, metnin başında anıldığı üzere Deco estetiğinin kavramsal muğlaklığının varolmak, anlaşılmak adına ihtiyaç duyduğu deneyimi gereksemektedir.

Sonuç

Art Deco hakkında irdelenen hususlar yeniden ele alındığında, kuramı olmayan, ütöpik olmayan, estetik üretimde ne bütünüyle yüzünü geçmişe, ne de geleceğe dönen, sosyal derinliği olan birçok modern mimarlık retorüğünü de popülerleştiren bir edimi tariflemek gerekir. Böylece



Şekil 1. Cincinnati Union Terminal, 1933, giriş cephesi, güney kanadından kısmî olarak, ana salon bilet gişeleri ve kafeteryadan görünüşler

bir edimin somut ürünleri dışında söyleyeceği birşey olmaması son derece doğaldır. Bu sebeptendir ki, aslında Deco üzerine yapılan entelektüel bir meditasyonun getirisi, görünüşe göre Deco'nun kendisinden daha büyük avantajlar sağlamaktadır. Bu avantajlardan birincisi mimarlıkta modernlik olarak adlandırılan kavramsallığın ütöpik avangard yok edip baştan inşacı araçlarının dışında kalan, gerçek bir imara dönüşen ürünlerini anlamak ve adlandırmaktır. İkincisi Modern hareketin 2. Dünya Savaşı öncesinde Deco estetiğinin içinde eriyen gerçekleşmiş ürünlerinin değil, aslen mekana dayalı gerçek ütöpik motivasyonunu anlamamanın Deco üzerine düşünmenin sonucu olabilmesidir. Üçüncüsü ise, Deco'nun aslında bilinçli ve masa başında gerçekleşmiş bir üretim olmadığı, aksine hiçbir zaman diğer sanat dalları gibi küçük ölçekli ve 'ucuz' bir üretim alanı olmayan mimarlığın kapsamında en yakın geçmişle hayal edilen en yakın geleceğin içiçe geçmişliğini anlamak doğrultusunda adeta doğal bir gelişim olduğuna vakıf olmaktır. Mimarlıkta modernliğin belki de en güzel ifadelerinden birisi de bu olabilir.

Kaynaklar

- Bayer, P., (1999). *Art Deco Architecture*, 224 sf., Thames & Hudson, London.
- Benjamin, W., (1995). Gerçeküstücülük: Avrupalı aydının son fotoğrafı, *Son Bakışta Aşk içinde*, 115-168, Metis Yay., İstanbul.
- Bozdoğan, S., (2002). *Modernizm ve ulusun inşası, erken Cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür*, 367, Metis Yay., İstanbul.

- Collier, J., L., (1981). *The making of jazz A comprehensive history*, 543, Papermac, London.
- Duncan, A., (1997). *Art Deco*, 216, Thames & Hudson, London.
- Eisenstein, S., M., (1984). *Film duyumu*, 278, Payel Yayınevi, İstanbul
- Hillier, B., Escritt, S., (1997). *Art Deco Style*, 239, Phaidon, London.
- Hobsbawm, E., (2001). *Kısa 20.Yüzyıl 1914-1991 Aşırıklar Çağı*, 703, Sarmal Yayıncılık, İstanbul.
- Klein, D., McClelland, N., A., Haslam, M., (1991). *In the Deco Style*, 288, Thames & Hudson, London.
- Lourie, A., (1997). *L'invention de l'industrial designer aux Etats-Unies, dans Cohen, J., L., dir., Les Années 1930 L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, 232-239 sf., éditions du patrimoine, Paris.
- Meikle, J., L., *Streamlining 1930-1955*, in Noblet, J., ed., *Industrial Design Reflections of a Century*, 182-192 sf., Flammarion/ APCI, Paris.
- Messler, N., (1996). *Art Deco*, in Lampugnani, V., M., ed., *Dictionary of 20th Century Architecture*, Thames & Hudson, London.
- Ozenfant, A., (1952). *Foundations of Modern Art*, 348, Dover Publications Inc., New York.
- Tanyeli, U., (1998). Toplumsal bilinçaltı ve Art Deco, *Çağdaş Mimarlık Yazıları içinde*, 79-90, Boyut, İstanbul.
- Tise, S., 1993. *Art Deco Nostalgia and Post-Modernism During the First Machine Age*, in Noblet, J., ed., *Industrial Design Reflections of a Century*, 132-143, Flammarion/ APCI, Paris.