

T.C.  
ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT NESNESİ OLARAK TAKI

Eda AYDIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, 2019



**ALTINBAŞ**  
UNİVERSİTESİ

**ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

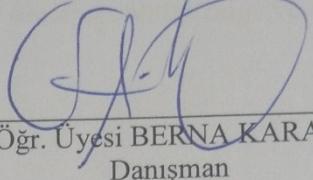
**SANAT NESNESİ OLARAK TAKI**

**Eda AYDIN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Tez Danışmanı:  
**Dr. Öğr. Üyesi Berna KARAÇALI**

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

  
Dr. Öğr. Üyesi BERNA KARAÇALI  
Danışman

Komite Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Prof. Vedat SOMAY

Güzel Sanatlar ve Tasarım  
Fakültesi, Altınbaş Üniversitesi

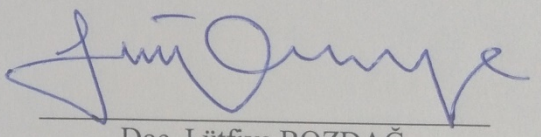
Dr. Öğr. Üyesi Berna  
KARAÇALI

Güzel Sanatlar ve Tasarım  
Fakültesi, Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Sıdıka  
RODOP

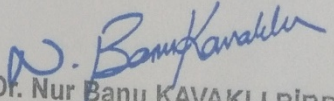
Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Marmara Üniversitesi

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

  
Doç. Lutfiye BOZDAĞ  
Anabilim Dalı Başkanı

Sosyal Bilimler Enstitüsü onayı:

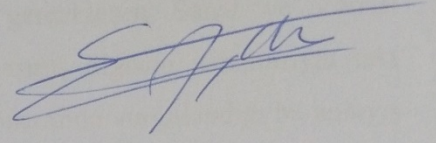


  
Doç. Dr. Nur Banu KAVAKLI BİRDAL  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Unvan Ad SOYAD  
Enstitü Müdürü

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağlı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve özgün olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Eda Aydın



## ÖZET

### SANAT NESNESİ OLARAK TAKI

Eda AYDIN

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Altınbaş Üniversitesi,

Dr. Öğr. Üyesi Berna KARAÇALI

Mayıs 2019

19.yy'ın sonlarında William Morris öncülüğünde gerçekleşen Sanat ve Zanaat hareketinin takı alanına yansması ve takının kalıplaşmış algısını sarsmasıyla takı alanında bir dönüşüm süreci yaşanmıştır. El sanatının öneminin vurgulandığı bu anlayış takı alanında uzun süre hâkim olmuştur. Bu süreç Bauhaus ekolüne doğru evrilmiş tasarım ve tekniğin bir arada yürütüldüğü atölyeler kurulmuş ve takıda form yönünden büyük dönüşümler yaşanmıştır. Bauhaus'un eğitim sürecinden geçmiş birçok sanatçı ve tasarımcının Amerika'ya yerleşmesi ile modern takının temelleri atılmıştır, takı artık galeri ve sergi mekanlarında yer edinmeye başlamıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde takının malzemesinde çok büyük değişimler yaşanmış, takı kavramı, takının ergonomisi ve formu sorgulanmış ve yeni bir takı anlayışının temelleri atılmıştır. Resim, heykel gibi farklı disiplinlerden gelen sanatçıların takı alanında üretimleri vermeleri, bu yeni anlayışın sorgulanmasına ve sanat nesnesine dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Yeni takı kavramı galeriler ve öncü sanat okulları aracılığıyla etki alanını genişletmiştir. Sanatçıların takı alanındaki üretimlerinin yansıra takı alanında bireysel, deneysel ve beden takı ilişkisini kuran sanatçılar ortaya çıkmış takı ve sanat arasındaki bariyerleri yıkmışlardır. Heykel, enstalasyon, performans, sanatı, fotoğraf gibi farklı disiplinlerle etkileşimi önemseyen bu takı sanatçıları takının sanatsal yönünü ön plana almışlardır. Günümüzde 'sanat takısı' kavramının başlığı altında toplanılabilecek işler üreten takı sanatçılarının çalışmaları bijuteri, mücevher, moda aksesuarı gibi tanımlamalardan form ve kavramsal algılanış yönüyle ayrılmıştır. Bu bağlamda eski çağlarda olduğu gibi takı ve sanat birleşirken günümüzde geleneksel kalıplar yıkılmış veya form değiştirerek yeni bir kimliği nitelendirmiş, takı sanat nesnesine doğru evrilmiştir.

Anahtar kelimeler: Nesne, Sanat Nesnesi, Takı, Sanat Takısı, Yeni Takı Kavramı

## **ABSTRACT**

### **JEWELRY AS ART OBJECT**

Eda Aydın

MA, Art and Design Programme, Altınbaş University,

Asst. Prof. Berna Karaçalı

May 2019

The transformation of the art and craft movement, which was led by William Morris at the end of the 19th century, to the jewelry field and the stereotypical perception of the craft led to a transformation process in the jewelry field. This understanding, in which the importance of handicraft is emphasized, has long prevailed in the field of jewelry. This process was carried out in the direction of Bauhaus school. With many artists and designers who have undergone the Bauhaus education, the foundation of modern jewelry has been laid, and jewelry has now become a place for the gallery's space. In the 1960s, the material of the jewelry was changed, the concept of jewelry, the ergonomics and form of the jewelry were questioned and the foundations of a new jewelry concept were laid. The artists from different disciplines such as painting and sculpture produced their products in the field of jewelry, and paved the way for questioning the new understanding of the jewelry and transforming it into an object of art. The new concept of jewelry has expanded its scope through galleries and pioneering art schools. The artists who established the relationship between individual, experimental and body jewelry in the field of jewelry and production of the artists destroyed the barriers between art and jewelry. These jewelry artists, who cared about the interaction with different disciplines such as sculpture, installation, performance and art, put the artistic aspect of the jewelry to the forefront. Today, the works of jewelry artists who produce works that can be gathered under the title of art jewelry, are distinguished from form and conceptual perceptions from definitions such as bijouterie, jewelry and fashion accessories. In this context, when the jewelry and art were united, the traditional patterns had been demolished or changed as in ancient times the form to define a new identity and the jewelry became an art object.

Key words: Object, Art Object, Jewelry, Art Jewelry, New Jewelry

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
RESİM LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: NESNE KAVRAMI.....	3
1.1.Mevcut ve Maddi Nesne.....	7
1.2.Sanatçı Öznenin Nesnesi (Ereksel Nesne).....	8
1.2.1.Sanatçı Özne.....	9
1.2.2.Alımlayıcı Özne.....	10
1.3.Sanat Yapıtının Değişen Algısı .....	11
2.BÖLÜM: TAKI KAVRAMI VE DÖNÜŞÜMÜ.....	15
2.1. Takı Kavramı.....	15
2.2. Tarihsel Gelişim.....	20
2.2.1.Arts’Craft Hareketi ve Takı.....	21
2.2.2.Arts’ Nouveau Takıları.....	23
2.2.3.Art Deco Takıları.....	31

2.2.4. Bauhaus ve Takı.....	32
2.2.5. Takıda Modern Etkiler.....	36
2.2.5.1. Stüdyo Zanaatleri Hareketi ve Takı.....	38
2.2.5.1.1. Malzeme.....	40
2.2.5.1.1.1. Taşlar.....	41
2.2.5.1.1.2. Mine.....	45
2.2.5.1.1.3. Plastik.....	47
2.2.5.1.1.4. Cam.....	49
2.2.5.1.2. Teknik.....	50
2.2.5.1.2.1. Döküm.....	50
2.2.5.1.2.2. Tarihi Tekniklerin Kullanımı.....	52
2.2.5.1.3. Üretim Yöntemi Sorunsalı.....	54
2.2.6. Çağdaş Takı Kavramı.....	57
2.2.6.1. Teknik.....	59
2.2.6.2. Malzeme.....	60
3. BÖLÜM: YENİ TAKI ANLAYIŞINA GEÇİŞ.....	62
3.1. Kavramsal Sanat ve Takı.....	62
3.2. Ergonomi Kalıplarının Yıkılışı.....	63



3.3.Yeni Takı Anlayışına Geçişte Kurumlar.....	64
3.3.1.Galeri ve Sergileri.....	64
3.3.2.Eğitim Kurumları.....	67
4.BÖLÜM: TAKININ SANATSAL İFADESİ.....	69
4.1.Sanat Takısı Kavramı.....	69
4.2.Sanatçıların Takı Alanındaki Üretimleri.....	73
4.2.1.Gian Carlo Montebello ile Çalışan Sanatçılar.....	75
4.2.1.1.Arnoldo ve Gio Pomodoro.....	77
4.2.1.2.Man Ray.....	80
4.2.1.3.Lucio Fontana.....	88
4.2.1.4.Meret Oppenheim.....	89
4.2.2.Alexander Calder.....	91
4.2.3.Salvador Dali.....	97
4.2.4.Pablo Picasso.....	100
4.2.5.Alberto Giacometti.....	103
4.2.6.Cesar.....	103
4.2.7.Max Ernst.....	105
4.2.8.Anish Kapoor.....	106
4.3. Takı Sanatçıları.....	108

4.3.1.Sam Kramer.....	108
4.3.2.Art Smith.....	112
4.4. Beden Takı İlişisini Sorgulayan Takı Sanatçıları.....	115
4.4.1. Gjis Bakker ve Emy Van Leersum.....	115
4.4.2.David Watkins ve Wendy Ramshaw .....	119
4.5. Deneysel Takı Sanatçıları.....	122
4.5.1.Otto Kunzli.....	122
4.5.2.Artur Hash.....	125
4.5.3.Ted Noten.....	126
4.5.4.Christoph Zellweger.....	129
SONUÇ.....	133
KAYNAKÇA.....	135

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Takı Mandalası.....	17
Şekil 2: Takı Mandalası Özet Versiyonu.....	19



## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1: Charles Robert Ashbee, 1900-1905.....21
- Resim 2: Edward Everett Oakes, Yüzük, 20.yy. başları, 2.1x 2.4x1.3 cm, 18 ayar altın.....22
- Resim 3: James Winn, Broş, 20.yy başları, 7.4x1.4 cm, altın ve ametist taşlar.....23
- Resim 4: Rene Lalique, pembe karanfillerden oluşan kolye ucu ve broş.....24
- Resim 5: Alphonso Mucha, çizimleri, 1900, Ulusal Müze, Prag,  
(<https://lostinjewels.com/>),  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 15:07) .....24
- Resim 6: Marcus&Co, Gündüz sefası broş ve kolye ucu, 1900, 10.2x 7.6 cm, altın, plique-a ajur mine tekniği.....26
- Resim 7: Elizabeth Bonte, "Hornet"(Eşekarısı) broş, boynuz,  
<http://historicaldesign.com>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 15:43) .....27
- Resim 8: Rene Lalique, Kadın figürlü broş, 1903, 3.8x6.9x1 cm, altın, mine, pırlanta, safir.....27
- Resim 9: Josef Hoffman, broş ve kolye ucu tasarımı, 1910, 5.6 cm, gümüş.....28
- Resim 10: Mogens Ballin, kemer tokası, 9x7.5 cm, gümüş, malakit taşı.....29

Resim 11: Georg Jensen, Mehtap çiçeği broş, 1904-1910, 6x6 cm, gümüş.....	30
Resim 12: Luis Masriera, kolye ucu, 1935, fildişi, mine, altın, platin, pırlanta, safir, <a href="http://www.artnet.com/artists/luis-masriera">http://www.artnet.com/artists/luis-masriera</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 16:31) .....	30
Resim 13: Gerard Sandoz, broş, yumurta kabuğu, <a href="https://www.aguttes.com/html/fiche.jsp?id=2643268">https://www.aguttes.com/html/fiche.jsp?id=2643268</a> (Erişim Tarihi ve Saati: 20.03.2019/ 14:48) .....	31
Resim 14: Naum Slutzky, kolye, 1929, krom ile kaplanmış pirinç şarnel, <a href="https://collections.vam.ac.uk/item/O73634/necklace-slutzky-naum/">https://collections.vam.ac.uk/item/O73634/necklace-slutzky-naum/</a> (Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 19:41) .....	34
Resim 15: Naum Slutzky, kolye, 1930, krom ile kaplanmış pirinç <a href="http://collections.vam.ac.uk/item/O122603/necklace-slutzky-naum/">http://collections.vam.ac.uk/item/O122603/necklace-slutzky-naum/</a> (Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 20:12) .....	35
Resim 16: Laszlo Moholy Nagy, 'Lightplay: Black/White/Gray', 1926, <a href="https://www.moma.org/collection/works/50131">https://www.moma.org/collection/works/50131</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 21.00) .....	37
Resim 17: Margeret De Patta, broş, 1956, <a href="https://craftcouncil.org/post/groundbreaking-jeweler-margaret-de-patta">https://craftcouncil.org/post/groundbreaking-jeweler-margaret-de-patta</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 21.18) .....	37

- Resim 18: Sam Kramer, ‘Taxidermy Eyes’, küpe, 1948,  
<http://thejewelryloupe.com/art-smith-sam-kramer-heyday-of-modernist-jewelry/>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 21.34) .....39
- Resim 19: Margeret de Patta, kolye ucu, 1959,  
<https://genevaanderson.wordpress.com/2012/03/24/margaret-de-patta>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 21.52) .....41
- Resim 20: Margeret de Patta, kolye ucu ve broş, 1964, 89x41x16 mm, gümüş, plaj taşları  
<https://artjewelryforum.org/articles/transcendent-jewelry-margaret-de-patta>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 22.09) .....42
- Resim 21: Margeret De Patta, yüzük, 1949, beyaz altın, rutilli kuvars, 22x10x25 mm,  
<https://artjewelryforum.org/articles/transcendent-jewelry-margaret-de-patta>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 22.17) .....42
- Resim 22: Allan Adler, yüzük, 1948, akuamarin taş,  
<https://www.ragoarts.com/auctions/2016/12/04/jewelry/2337>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 22.23) .....43
- Resim 23: Sam Kramer, küpe, 1950  
<https://www.stellarubinantiqes.com/items/1372557/Sam-Kramer-Silver-Earrings-Moonstones-Circa-1950>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 23.03) .....43

Resim 24: Earl Pardon, kolye, gümüş, agat, cam boncuklar.....	44
Resim 25: Art Smith, yüzük, gümüş, turkuaz, ametist, pembe kuvars.....	44
Resim 26: Milton Cavagnaro, kolye ucu, gümüş, abanoz.....	45
Resim 27: Karl Drerup, broş, ‘Cubist Portrait (Kübist Portre)’, 1940, <a href="http://historicaldesign.com/silverartjewelry/product/karl-drerup-enamel">http://historicaldesign.com/silverartjewelry/product/karl-drerup-enamel</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 13.03.2019/ 00.50) .....	46
Resim 28: Dorris Hall, bileklik, küpe, yüzük.....	46
Resim 29: Earl Pardon, broş ve bileklik, gümüş, 14 ayar altın, mine, yarı değerli taşlar..	47
Resim 30: Lily Ascher, Winfield’lar için üretilmiş broş, akrilik malzeme içinde kırmızı boncuk ve tel.....	48
Resim 31: Zahara Schatz, kolye ucu, pleksi, pirinç, bakır tel, çelik tel.....	49
Resim 32: Frances Higgins, kolye, cam, pirinç .....	50
Resim 33: Bob Winston, broş, gümüş, inci.....	51
Resim 34: Olaf Skoogfors, kemer tokası, bronz ve gümüş.....	51
Resim 35: Svetozar (Toza) Radakovich, bilezik, altın, turkuaz.....	52
Resim 36: John Paul Miller, kolye ucu ve broş, ‘Plant Form’, 1960, oksitlenmiş altın.....	53
Resim 37: Margaret Craver Withers, kolye ucu, mine, 18 ayar ve 22 ayar altın.....	54
Resim 38: Peter Macchiarini, broş, gümüş, pirinç ve bakır.....	55
Resim 39: Idella La Vista, yüzük, gümüş, inci.....	56

Resim 40: Ronald Hayes Pearson, kolye, gümüş, agat.....	56
Resim 41: Karl Fritsch, yüzük, 2007, 3.5x3.5x2 cm, gümüş, yakut.....	60
Resim 42: Sussanna Heron, kolye, akrilik, polyester ve reçine, 1977, <a href="http://susannaheron.com/archive-1970-83/jewellery">http://susannaheron.com/archive-1970-83/jewellery</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 13:46) .....	63
Resim 43: Hanna Lommi, “Stamp” (Damga), 2000, abanoz, kemik.....	72
Resim 44: Rodolfo Arico, el takısı, 1967, <a href="http://www.artnet.com/artists/rodolfo-arico/bracelet-bague-1967">http://www.artnet.com/artists/rodolfo-arico/bracelet-bague-1967</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 17:03) .....	77
Resim 45: Arnaldo Pomodoro, kolye, 1975, 7.5x6 cm <a href="https://onlineonly.christies.com/s/art-jewellery/necklace-3/27647">https://onlineonly.christies.com/s/art-jewellery/necklace-3/27647</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 17:20) .....	78
Resim 46: Gio Pomodoro, kolye, 1956, 18 ayar altın, zümrüt, yakut, <a href="https://artjewelryforum.org/node/7017">https://artjewelryforum.org/node/7017</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 17:13) .....	79
Resim 47: Man Ray, Rayograph, 1923, 29.4 x 23.5 cm, <a href="https://www.moma.org/collection/works/46483">https://www.moma.org/collection/works/46483</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 17:36) .....	80
Resim 48: Man Ray, termometre küpe, 1920.....	81



Resim 49: Man Ray, kemer tokası, 1947, 6.5x 8.1 cm, bakır üzerine mine.....82

Resim 50: Man Ray, Tete de Venus, 1937,

<https://hedendaagsesieraden.nl/2017/08/10/man-ray/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 18:06) .....82

Resim 51: Man Ray, The Lovers, 1932-1934, tual üzeri yağlıboya,

<https://arthistoryproject.com/artists/man-ray/observatory-time-the-lovers/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 18:25) .....83

Resim 52: Man Ray, Les Amoureux (Aşıklar), 1975, 2.5x9.5 cm, 18 ayar altın,

<https://www.louisaguinnessgallery.com/exhibitions/40/works/image638/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 18:29) .....83

Resim 53: Man Ray, Objet indestructible (Yıkılmaz Nesne), 1923.....84

Resim 54: Man Ray, La Jolie (Güzel), 1971, 9.5x 10.5,

<https://onlineonly.christies.com/s/art-jewellery/la-jolie-29/27673>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 18:56) .....85

Resim 55: Man Ray, Optic-Topic, maske, 1974, altın,

<http://thejewelryloupe.com/man-rays-jewelry-by-gem-montebello/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 19.00) .....85

Resim 56: Man Ray, küpe, 1975, 18 ayar altın,

<http://thejewelryloupe.com/man-rays-jewelry-by-gem-montebello/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 19.04) .....86

Resim 57: Man Ray, Letrou, yüzük, 24 ayar altın ve platin,

<http://thejewelryloupe.com/man-rays-jewelry-by-gem-montebello/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 19.07) .....87

Resim 58: Lucio Fontana, Elise Concetto Spaziale, bilezik, 1967, gümüş, siyah lake,

<https://www.louisaguinnessgallery.com/exhibitions/35/works/image505/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 19.17) .....88

Resim 59: Lucio Fontana, bilezik, altın, 1967,

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lucio-fontana>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 19.33) .....89

Resim 60: Meret Oppenheim, Bilezik, 1935, krk, metal,

<https://artdecision.eu/medusa-and-other-uncanny-images-in-jewelry>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 19.41) .....90

Resim 61: Meret Oppenheim, yüzük, altın, şeker, 1930'lar,

<https://theartgorgeous.com/surreal-jewellery-pieces-by-meret-oppenheim/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 19.53) .....91

Resim 62: Alexander Calder, eşi için üretilmiş takılar,

<https://www.thejewelrystory.com/en/the-playfulness-of-alexander-calder/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 20:23) .....92

- Resim 63: Alexander Calder, Calder's Cique, 1926-1931,  
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/alexander-calder>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 20:42) .....94
- Resim 64: Alexander Calder, kolye, pirinç tel,  
<http://www.calder.org/work/by-category/jewelry>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 20:33) .....95
- Resim 65: Alexander Calder, küpe, 1950,  
<https://edition.cnn.com/style/article/peggy-guggenheim-art-addict>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 20:49) .....96
- Resim 66: Salvador Dali, "The Eye of Time", broş,1949, platin, pırlanta, yakut,  
[https://arthive.com/publications/2612~Salvador\\_Dali](https://arthive.com/publications/2612~Salvador_Dali),  
(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 20:58) .....98
- Resim 67: Salvador Dali, "Mae West's come-hither smile", broş  
[https://arthive.com/publications/2612~Salvador\\_Dali](https://arthive.com/publications/2612~Salvador_Dali),  
(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 21:05) .....98
- Resim 68: Picasso, oval yüzük, Dora Maar'ın Portresi ,1936-1939,  
<https://news.artnet.com/market/dramatic-token-picassos>,  
(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 21:14) .....100
- Resim 69: Pablo Picasso, seramik kolye,

<a href="https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books">https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 21:20) .....	101
Resim 70: Pablo Picasso, madalyon, 1956, 22 ayar altın, 4.9 cm, <a href="https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/news/g932/a-picasso">https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/news/g932/a-picasso</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 21:31) .....	102
Resim 71: Alberto Giacometti, bilezik, 1935, <a href="https://www.barnebys.fr/blog/bijoux-dartistes-une-tendance-du-marche">https://www.barnebys.fr/blog/bijoux-dartistes-une-tendance-du-marche</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 21:37) .....	103
Resim 72: Cesar Baldaccini, 'Compression', kolye uçları, <a href="https://www.thefrenchjewelrypost.com/en/saviez-vous/cesars-compression-pendants">https://www.thefrenchjewelrypost.com/en/saviez-vous/cesars-compression-pendants</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 21:55) .....	104
Resim 73: Max Ernst, kolye ucu, 1971, <a href="https://www.louisaguinnessgallery.com/artists/39-max-ernst/overview/">https://www.louisaguinnessgallery.com/artists/39-max-ernst/overview/</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 22.04) .....	105
Resim 74: Anish Kapoor, kolye, 2014, <a href="https://www.louisaguinnessgallery.com/artists/27-anish-kapoor/overview/">https://www.louisaguinnessgallery.com/artists/27-anish-kapoor/overview/</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 22.14) .....	107
Resim 75: Anish Kapoor, yüzük, 2004, 4.0 x 4.0 x 1.4 cm, 24 ayar altın, koyu yeşil mine <a href="https://www.louisaguinnessgallery.com/artists/27-anish-kapoor/works/15">https://www.louisaguinnessgallery.com/artists/27-anish-kapoor/works/15</a> ,	

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 22.18) .....107

Resim 76: Sam Kramer, yüzük,1950, garnet, turmalin, gümüş,

<https://www.skinnerinc.com/auctions/3015B/lots/8>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 22.48) .....111

Resim 77: Sam Kramer, kolye ucu, 1958, gümüş, 14 ayar altın, turmaline, fildişi, mercan turmalin, garnet,

<https://artjewelryforum.org/articles/people-who-are-slightly-mad-american-modernist-jewelry>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 22.55) .....112

Resim 78: Art Smith, bileklik, 1948, bakır, pirinç,

<http://thejewelryloupe.com/art-smith-sam-kramer-heyday-of-modernist-jewelry>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 23.02) .....114

Resim 79: Gijs Bakker, boyun takısı, 1967,

<http://www.gijsbakker.com/project/shoulder-piece-haskraag-49>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 23.24) .....116

Resim 80: Emy Van Leersum ve Gjis Bakker, ‘Colthing Suggestions’, 1970,

<https://artjewelryforum.org/boxed-nakedness-export-versus-bakker>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 23.36) .....117

Resim 81: Gijs Bakker, ‘Shadow Jewellery’ (Gölge takı), 1973,

<a href="http://www.gijsbakker.com/project/shadow-jewelry-schaduwsieraad-113">http://www.gijsbakker.com/project/shadow-jewelry-schaduwsieraad-113</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 23.36) .....	118
Resim 82: Gijs Bakker, ‘Shadow Jewellery’ (Gölge takı), 1973, <a href="https://www.preziosa.org/2018/06/24/visibility-invisibility-and-non-visibility-of-the-ornament">https://www.preziosa.org/2018/06/24/visibility-invisibility-and-non-visibility-of-the-ornament</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 23.36) .....	118
Resim 83: David Watkins, boyun takısı, <a href="https://www.dezeen.com/2010/02/22/artist-in-jewellery-by-david-watkins">https://www.dezeen.com/2010/02/22/artist-in-jewellery-by-david-watkins</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 00:20) .....	120
Resim 84: Wendy Ramshaw, kolye, 1982, <a href="https://collections.vam.ac.uk/item/O143739/neckpiece-ramshaw-wendy/">https://collections.vam.ac.uk/item/O143739/neckpiece-ramshaw-wendy/</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 00:35) .....	121
Resim 85: Otto Kunzli, ‘Gold Makes you Blind’, Bilezik,1980, siyah kauçuk, 18 ayar altın, <a href="http://www.harbourfrontcentre.com/craft/lecture-otto-kunzli/">http://www.harbourfrontcentre.com/craft/lecture-otto-kunzli/</a> (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 00:44) .....	123
Resim 86: Otto Künzli, Güzellik Galerisi, 1984, <a href="https://www.vontobel-art.com/en/Kuenzli_Otto">https://www.vontobel-art.com/en/Kuenzli_Otto</a> , (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 00:52) .....	123

Resim 87: Otto Künzli, ‘Cozticteocuitlatl’,  <a href="https://mudac.ch/en/exhibitions/otto-kunzli-lexposition">https://mudac.ch/en/exhibitions/otto-kunzli-lexposition</a> ,  (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 00:58) .....	125
Resim 88: Arthur Hash, ‘Silhouettes pins’, Enstalasyon,  <a href="https://coolhunting.com/style/arthur-hash-jew/">https://coolhunting.com/style/arthur-hash-jew/</a>  (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:09) .....	126
Resim 89: Ted Noten, Princess,  <a href="http://www.tednoten.com/">http://www.tednoten.com/</a> ,  (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:09) .....	126
Resim 90: Ted Noten, ‘Mercedes Benz Car’,  <a href="http://www.tednoten.com/">http://www.tednoten.com/</a> ,  (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:21) .....	127
Resim 91: Ted Noten,, ‘Chew Your Own Brooch’  <a href="http://www.tednoten.com/">http://www.tednoten.com/</a> ,  (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:21) .....	127
Resim 92: Ted Noten, ‘Wanna Swap Yor Ring?’ ,1  <a href="http://www.tednoten.com/">http://www.tednoten.com/</a> ,  (Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:21) .....	128
Resim 93: Ted Noten, ‘Wanna Swap Yor Ring?’ ,2	

<http://www.tednoten.com/>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:21) .....129

Resim 94: Christoph Zellweger, ‘Body Pieces’,

<https://www.christophzellweger.com/arc/body>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:45) .....130

Resim 95: Christoph Zellweger, ‘Foreign Objects’,

<https://www.christophzellweger.com/arc/body>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:45) .....131

Resim 96: Christoph Zellweger, ‘26 Dikiş’, 2010, 140x 60x 40 mm,

<https://artjewelryforum.org/christoph-zellweger>,

(Erişim Tarihi ve Saati: 14.03.2019/ 01:45) .....132



## GİRİŞ

İnsanlığın varoluşundan beri bedeni süsleme isteği takı kavramının gündeme gelişine sebep olmuş, insanlar toplum içindeki kimliklerini, inançlarını bu yolla aktarmış, bazen de takı bireyin sosyal ortamdaki statüsünü belirler nitelikte olmuştur.

Günümüzde takının sınıflandırılması zorlaşmış, takının sanat ile birleştiği noktanın araştırılmaması ve bu nitelikteki sanatçıların çalışmalarının yeterince sorgulanmaması takının sanatsal varlığına gölge düşürmüştür. Bu gölgeyi kaldırmak adına takının sanat nesnesine dönüşüm süreci ve bu bağlamdaki adımlar incelenmiştir.

“Sanat Nesnesi Olarak Takı” konulu araştırma takı alanında kırılmanın yaşandığı ‘Art Nouveau’ hareketinden itibaren takının sanat nesnesine dönüşüm sürecini inceleme, ‘sanat takısı’ kavramını sorgulama, bu alanda yapılmış çalışmalarını sunma amacıyla yazılmıştır. Bu bağlamda nesnenin felsefi niteliği, sanatla bütünleşme süreci ve tüm bunların sonucunda takıya atfettiği değer incelenmiş ve çalışmaya eklenmiştir. Çalışma bağlamında; nesne kavramının tanımlanması yapıldıktan ve takı kavramının ayrıntılı sınıflandırılması sunulduktan sonra takı formunun değişimi ve yeni takıya geçiş süreci dört temel etki üzerinden incelenmiştir.

Takının geleneksel ve endüstriyel anlamda algısının değişiminin ilk adımı sanat alanında etkisini gösteren Arts’ and Craft (Sanat ve Zanaat) hareketinin takı alanında ‘Art Nouveau’ akımı etkisinde şekillenmesi olmuş, sanat takısı kavramının temelleri bu dönemde atılmıştır. Daha çok endüstriyel üretilenlerin topluma yansımalarına karşı duruş geliştiren bu anlayış tüm etkilerini takı alanında da göstermiştir.

Sanat ve Zanaat anlayışının temellerini yapısında barındıran ‘Art Nouveau’ hareketinin takı alanındaki hakimiyetinden sonra, ikinci adım Bauhaus ekolü ile gündeme gelmiş ve

takının geleneksel çizgisi bir kez daha sorgulanmıştır. Bauhaus'un teknik ve tasarımı bir arada yürüten yaratım süreci anlayışı ile takının formunda dönüşümler yaşanmış, malzeme dönüşümü de bu sürece eşlik etmiştir. Bauhaus takılarının teknik ve yaratıcı bilgisi Almanya'da savaştan kaçmak durumunda kalan sanatçı ve tasarımcılar aracılığıyla Amerika'ya kaymış ve modern takının gelişimine zemin hazırlamıştır.

Üçüncü adımda Amerika'da Stüdyo Zanaatları hareketi sonucunda birçok tasarımcı güncel sanat ortamından da etkilenecek tasarımlarını oluşturmuş, birçok bireysel takı tasarımcı ve sanatçısı ortaya çıkmıştır. Malzeme çeşitlenmeye başlamış, deneysel uygulamalarla takılarda yerini almıştır. Stüdyo takısının estetik niteliği ve tasarım felsefesi ilkeleri doğrultusunda sanat takısıyla iletişimi kurulamasa da üreticileri ve üretim yöntemi açısından sanatla ilişkilendirilmiş, stüdyo takı sanatçısı teknik olarak asistanlarından destek alsa da takının hem tasarımcısı hem de üreticisi konumunda olmuştur. Takı artık sergi alanlarında, galerilerde yer bulmuş, kullanıcı yerini izleyiciye, tasarımcı yerini sanatçıya devretmeye başlamıştır.

Takıda geleneksel süreçten çağdaş alana geçiş yapıldığında ergonomi kriterlerinin aşıldığı, malzeme çeşitliliğinin arttığı gözlemlenmiş, takının kavramsal yönü ortaya çıkmaya başlamıştır. İzleyici yeni bir takı anlayışıyla yüzleşmiştir. Dördüncü adım olarak nitelendirilen bu yeni anlayış takıyı sanatsal bir forma dönüştürmüştür. Sanatçıların takı alanında üretimler vermeleri de takının bir sanat nesnesi olarak algılanmasına zemin hazırlamış, farklı disiplinlerde çalışmalar üreten sanatçıların takı alanındaki yaratıcılık yönleri izleyiciyi etkilemiştir. Birçok sergide sanatçılar ve tasarımcılar yan yana yer almış işlerini izleyiciyle buluşturmuştur. Birçok öncü eğitim kurumu takının sanatsal yönüne katkı sağlamış, bu alanda yeni pencerelerin açılmasına sebep olmuştur.

Sanatçıların üretimleri tek başına yeterli olmamış ve uzmanlığı takı alanında olan yeni sanatçılar türemiştir. Bunlar stüdyoda çalışan bireysel takı sanatçıları, beden takı ilişkisini kuran sanatçılar ve deneysel takı sanatçıları olmuştur. Takının kalıplaşmış algısının aşılması adına radikalleşen çalışmalar izleyiciye sunulmuş, ‘takı takılmalı mıdır?’ sorusu sanatçılar tarafından defalarca sorgulanmıştır.

Günümüzde takının geldiği noktada birçok ayırım bulunmasına rağmen sanat takısı kavramı ile sanatçının çalışma prensibi diğer sanat alanlarından farklı olmamaktadır. Öyle ki izleyici takı sanatçısının çalışmasına dahil edilip, üretimin bir parçası olarak nitelendirilebilmektedir. Bir sanat formu olarak adlandırılan takı bu niteliğini kazanırken yıktığı kısıtlarla bazen heykele yaklaşmış, bazen deneysel çalışmalarla irdelenmiş bazen de bir enstalasyona dönüşmüştür. Takının günümüzde sanatla birlikte yürüyen, birbirinden bağımsız düşünülmesi imkansızlaşan ‘sanat takısı’, ‘takı sanatçısı’ gibi kavramları net olarak ortaya koyan bu yeni anlayış; sanat tarihçilerine, eleştirmenlere, galeri ve izleyicilere yeni bir alan yaratmıştır. Bu bağlamda takı sanatçısı bireylerin zihnindeki takı algısını kökten sorgulayıp yıkarak yerine izleyicinin de etkileşimini eser sürecine dahil eden bir mecra yaratmıştır. Bu mecrada takı bijuteri, mücevher, moda aksesuarı gibi niteliklerinden tamamen sıyrılmış, kendi başına bir anlam ifade eden disiplinlerarası etkileşimden çekinmeyen bir ifade aracı olmuştur. Sanat ile takının bulunduğu bu noktada takının temellenmiş kökleri olan bilgi ve algısından bazen tamamen arındığı, bazen de dönüşerek yeni bir kimliğe büründüğü gözlemlenmiş, takı sanat nesnesine doğru evrilmiştir. Bu araştırmada takının sanat nesnesine dönüşüm süreci incelenirken, takı tasarımcı ve sanatçıların bu doğrultuda karşılaştığı süreçler, yıktığı kalıplar ortaya konan işler üzerinden aktarılmıştır. Bu bağlamda radikal örnekler dikkate alınırken, takının geleneğin etkilerinden arınma süreci özetlenmiştir.

## 1.BÖLÜM NESNE KAVRAMI

Nesne'nin sözlük tanımı 'belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık ve obje' şeklindedir (TDK,2019).

Nesnenin tanımı felsefe alanında da farklı bakış açılarıyla konumlandırılmıştır. Filozofların varlığı değerlendirme yönelimlerine göre nesneye farklı anlamlar yüklenmiştir. Herakleitos, evrenin sürekli değiştiği savından hareketle nesnenin tanımlanamayacağını ifade etmiştir. (Tunalı, 2008:202).

Platon ise bir nesneyi tanımlayabilmenin duyularla algılanan gölge evrenin idesi (öz) olan idealar evrenindeki o nesnenin özünü hatırlama yoluyla olabileceğini ifade eder (Tunalı, 2008:202). Platon'a göre duyu yoluyla algılanan dünya gerçek değildir. Algılanan nesnelere boyut değiştirebilir dolayısıyla bu nesnelere hayaldir ((Sesigür, 2011:6).

Aristo hocası Platon'un aksine ideyi (öz); form(biçim) ismiyle varlıkla birleştirir. Platon gölge evrende özün var olamayacağını ifade ederken Aristo öz bu evrende maddenin görünüşünde barındırdığını dile getirmiştir (Alpman,1993:8).

Hegel varlığı ide (öz) olarak değerlendirir. İde'nin görünümü ve oluşumu varlığı oluşturur. Hegel' de ide (öz) hayal değildir. Çünkü ide (öz) öz diyalektik aracılığıyla doğanın ve ruhun içinden doğal olarak çıkar. İde (öz) hakikattir, hayal olmayan her şey gerçekliğini ide (öz) ile kanıtlar ve evrensel nitelik taşır. (Sesigür, 2011:6). Hegel'e göre, "İde; özne ile nesnenin, sonlu ile sonsuzun, ruh ve beden birliğidir. O, kendisinde zıtlıkları taşır. Böylelikle diyalektik olarak, yani zıtların çatışması için tez, anti-tez, sentez şeklinde oluş meydana gelir" (Sesigür, 2011:6).

Marx düşüncesinin maddeden sonra sıralanacağını savunur ve materyalist yaklaşımıyla ikisinin de değişiminin sürekliliğine vurgu yapar (Alpman,1993:20).

Modern görüngübilim kurucusu Husserl varlığın bilinçle belirlenebileceğini, onun yer ve zamandan bağımsız olduğunu vurgulamıştır ve bir nesneden rengini ve formunu attığımızda o nesnenin özüne ulaşılacağını bu özün ise varlıkla özdeşleşeceğini ifade etmiştir. Husserl nesnenin özüne inmenin nesnenin tüm teorik etkilerden ve yaşanmışlıklardan soyutlanması gerektiğini savunurken, doğal tavır alma eylemiyle öznenin kendini nesneden ayırması önceliğini vurgular (Sözer, 1973:10-50).

Doğal tavır alma ile ilgili nesneden yargı çekilimi uygulanır, varlığı niteleyici tüm ögelerden varlık arındırılır (Altuğ, 1989:12). Bu eylemin öncesinde birey kendini nesnelere incelerken, onların kendi pratikleri doğrultusunda konumlandırır. Doğal tavır alma ile nesnelere varlık alanındaki mutlak tezi işlemez duruma gelir. Nesnelere birey bilincindeki görünüşleriyle ilgili bir farklılık olmaz (Denkel,2008: 1).

Bir nesnenin bilinebilmesi için o nesneyi düşünmek bir araç olamayabilir. Bu sebeple nesne kavram yoluyla algılanır ve sezgi aracılığı ile adlandırılır. Sezgi bu noktada her kavramın karşısında durur. Duyusal olarak deneyimlenen nesnelere bilincimizin tanımlayışı bize kavramları algılatır; böylece bilginin oluşum sürecine sadece sezgi değil aynı zaman da kavramlar da kaynak oluşturur. Bir nesnenin bilinebilmesi amacıyla sezgi ve kavram kol kola yürür. Sezgi aracılığıyla alınan nesnelere kavram aracılığıyla düşünülür (Petek Boyacı, 2005: 17).

Bilgi aslında iki özelliği taşır: bunlardan ilki kavramdır, onunla genel nesne fikir süzgecinden geçirilir; ikincisi sezgidir, onunla da nesne alınır. Düşünülen kavramın karşılığında sezgi olmasaydı, o yalnızca biçim açısından bir fikir olarak kalırdı

(Denkel,2008: 17). Kant da nesnenin sezgi ve deneyim aracılığıyla varlığının söz konusu olacağını vurgular.

İnsan dış dünyayı algıladığı gibi değil ona kendi iç dünyasını yansıtarak nesneye yaklaşır. Nesne artık bireyin kendi özünü içermeye başlar. İnsanın bu yaklaşımda bulunurken özgür bir biçimde kendi iç dünyasındaki gerçekliklerle yüzleşir, dış dünyadaki duygusuzluğu yok etmeye çalışır (Bozkurt, 2005: 166)

*Her bilinç yaşantısında en genel anlamıyla belli bir nesneyi (maddesel nesne, anımsanan-şey, fantezi ürünü bir imge v.s.) içerir, hem de kendi kendisinden içerir. Başka bir deyişle biz bir bilinç yaşantısının konusu olan nesneyi, o yaşantının dışında bilinmeyen bir yerde aramak zorunda değildir. Husserl'a göre; o yaşantı verildiğinde, nesnesi ve yaşantının özsel kuruluşunun bir gereği olarak, birlikte verilecektir (Sözer,1973: 23).*

Nesnenin zihin ile ilişkisi öncelikle biçimdir. Bu noktada nesnenin günlük yaşamdaki anlamı ve işlevselliği dışarıda tutulur. Söz konusu nesnenin varlığı biçiminin kavranması yoluyla kanıtlanır. Bireyin nesnenin özünü sorulama süreci baş gösterir ve nesnenin varlığı kapladığı alan gibi dış faktörlere olan bağımlılığından arınır, özneye bağımlı hale gelir. Öznenin kendi varlığını nesne üzerinden sorgulamaya başladığı bu süreçte nesnenin biçimi ve özü ayrıca özne tarafından yorumlanır.

Nesne kavramı gündelik anlamından sıyrılarak öznenin bireysel kavramına dönüşür. Sanat nesnesinin oluşum süreci aslında bu noktada başlar. Sanatçı özne mevcut nesneyi gözlemler, ideal nesneyi sezgisel olarak kavrar ve iki nesne arasındaki farklılıklarla soyut nesnenin oluşumuna öncülük eder. Bu noktada üzerinde durulması gereken sanatçının ideal nesneyi sezebileceği ancak denetleyemeyeceği ve tasarlayamayacağı gerçeğidir.

İdeal nesne yerine denetlenebilen, tasarlanabilen mevcut nesnenin sanatçı bireyin yaratı sürecinden geçişi sanat nesnesini ortaya çıkarır (Kaplanoğlu,2008:8-23).

### **1.1 MEVCUT NESNE VE MADDİ NESNE**

Mevcut nesne dışarıdan gözlemlenebilen gerçek ve gerçeğin altında gizlenmiş özden oluşur. Sanatçı bireyin mevcut nesnesi gerçeğin dış görünüşü veya gerçeğin içinde saklanan duyular, hisler ve düşünceler olabilir. Kâinata bulunan her şey olarak nitelenen nesnelere yaratıcı sanatçı bireyin yaratım sürecinde yer aldığında, nesne özne ile buluştuğunda mevcut nesne sanatçının nesnesine dönüşmüş olur (Kaplanoğlu,2008:8-23). Mevcut nesne sanatçının yaşam sürecini de yansıtmaktadır. Sanatçı bireyin yaratım döneminin ilk sürecinde karşılaştığı nesne sadece maddi olarak dünyada bulunan her şeydir. Sanatçı özne nesne ile buluştuğunda nesne bu maddi anlamını aşmaya yönelir. Maddi nesne öznenin bağımsızdır, öznenin gerekliliklerini taşımaz ve bilincinden ayrıktır. Mevcut nesne ise biçim anlamı maddi nesneye dahil olur. Mevcut nesne sanatçı bireyin nesnesi haline dönüştüğünde nesneye biçime ek olarak özde anlam katmaya başlar böylece mevcut nesne estetik anlamı içinde barındıran bir nesneye dönüşür. (Sesigür, 2011:8)

Yetişken'e göre nesne ve özne ancak birbiriyle anlam kazanır. Özne nesnenin faydalanırsa o nesne değer kazanır aynı şekilde nesneye insanın bir değer atfetmesiyle ilgili nesne değer kazanır. Bu mutualist ilişki atlanmamalıdır. Her türlü soyut somut varlık sanatçı için nesne olabilir. Sanatçı bireyin doğaya bağlı, duyularıyla ve duygularıyla hareket ettiği düşünülüşünde; farklı bağlamlarda nesneye her zaman ilişki içinde olacaktır denilebilir (Yetişken, 1991: 40,41).

*‘İnsanın kontak kurabileceği her varlık veya kavram nesne olma özelliği taşıması bağlamında düşünülürse, sanatçının hiçbir dönemde nesnesiz bir faaliyet gerçekleştiremeyeceği realitesi ortaya çıkar’. (Kaya, 2015:117)*

## **1.2 SANATÇI ÖZHENİN NESNESİ (EREKSEL NESNE)**

Nesneyi kişinin anlamlandırmasıyla ereksel nesne ortaya çıkar. Ereksel nesne sanatçı bireyin zihninde fikri olarak var olan, kavrayışa açık, duyularla algılanabilen ve biçimlendirilendir. Ereksel nesne şekli varlığıyla birlikte, öznenin zihninde nesneyi içselleştirdiği tüm anlamları niteler. Dış gözlemlerle sanatçı birey nesneyi içselleştirir ve ereksel nesne bu yolla şekillenir. Konuyu bir yazar ve yapıtı üzerinden örneklemek gerekirse, yazar yapıtında kahramanlarının duygusal durumunu işlerken, kendi duygularını işin içine dahil etmez. Kendi konumunu nesnelleştirerek bir nesne üzerinden gerçekleştiren yazar, kendisini incelenecek veya yansıtacak bir deneyim nesnesi olarak ortaya koymaz. Bu süreçte yazar yaratımı sonucu olan yapıtını gözlemler, yaratım süreci ise konunun dışında kalır. Sanatçı bireyler nesnelere ve nesnelere kendilerini deneyimleyebilirler fakat kendi deneyimleme süreçlerini deneyimleyemezler (Bahtin, 2005: 19). Yirminci yüzyılda nesnenin konumlandırılışı değişmiştir böylece yaratım nesnesi dışında yaratım süreci de izlenebilmiş hatta deneyimlenebilmiştir.

*‘Sanatçı özne, bilgi birikimiyle nesneyi, bilgi nesnesi olmaktan çıkarır ve sanat nesnesi haline getirir. Bunu yaparken kendi yaşantısıyla ilişkisini nesne üzerinden sorgulayarak mevcut nesneyi yeniden üretir. Lenin’in belirttiği gibi, insan bilincinden yola çıkan bilimsel maddeci estetik gerçekliğin yansıtılması ile gerçekliğin yansıtılması ile gerçekçiliğin yaratıcı yönde dönüşüme uğratılmasının birbiri üzerindeki karşılıklı diyalektik etkinliğinin özgünlüğünü açığa çıkar’ (Sesigür, 2011: 9).*



Öncelikli olarak sanatçı birey mevcut nesneye temkinli yaklaşır fakat mevcut nesne olmadan sanatsal nesneye ulaşamaz. Sanatçı birey aynı zamanda nesnenin iç varlığına ve dış varlığına gereksinim duyar. Bu diyalektik yaklaşımla nesne yeniden oluşur. Ereksel nesnenin temsiliyeti yeniden oluşan nesnenin etkisiyle olur (Sesigür, 2011: 9-10).

### **1.2.1 Sanatçı Özne**

Sanatçı özne sanat yapıtını oluşturma sürecinde kendi bireysel düşüncelerinden, duyuşsal algılamalarından ve kararlarından faydalanır. Sanatçı öznenin hayatta yaşadığı duygu birikimleri, deneyimleri ve bunlar karşısındaki ruh hali çeşitli işitsel, görsel, yazınsal gibi yollarla sanat yapıtına dönüşür. Sanatçı özne üretimlerinde süreklilik, ilerleme gösterir ve yer yer öznel yer yer nesnel değerlendirmelerle izleyiciye sunar. İzleyiciye sunduğu çalışmalarını kimi zaman ulusal ayrımlar oluştururken kimi zaman evrensel ayrımlar doğurur. Sanatçı bireyin yapıtı üzerindeki nesnel ya da öznel yorumu, sanatçının nesnel gerçeklik karşısındaki konumunu ve kendinin temsiliyet durumunu netliğe kavuşturmada bir araç olur (Kaplıanoğlu, 2008: 10).

Ayla Ersoy tarafından öznel görüş bireyselliğe ve kişiliğe verilen değer olarak nitelendirilir ve özne nesne beraberliğinin sanat yapıtının bütünselliği için önemi vurgulanır (Ersoy: 1995: 13). Bu noktada öznelliğin bireyin geçmiş deneyimlerinden etkilendiği gerçeği ortaya çıkar. Sanatçı bireyin öznel görüşü ortamın toplumsal, siyasal kültürel, ekonomik şartlarıyla şekillenir. Sanatçı öznenin her öznel bakış açısında nesnel bakış açısının katkısı bulunur.

Bir birey olarak sanatçı, öznel bakış açısına dayanarak ürettiği yapıtında doğaya ve toplumla olan etkileşimlerini kendi öznelliği içerisine yedirir ve uzmanlaşır. Bunun sonucunda kendi kişiliğiyle birleştirir ve kişiliğini dönüştürür, zenginleştirir (Ersoy:

1995: 14). Artık bu birey düşünen, duygulanan, dünyada kendi patikasını çizebilen, yeteneğini, enerjisini, heyecanlarını anlatabilen ve uygulayabilen sanatçı yaratıcı özneyi bizlere sunar (Kaplanoğlu, 2008: 10).

Tolstoy sanat yapıtını yeni bir yapıt sunmak olarak nitelendirir ve sanat tarihindeki sanatçı özneyi yaratıcı özelliğiyle tanımlar (Tolstoy, 2007: 13). Ayrıca yeni bir sanat yapıtı sunabilmek için, yeni görüşlerin sürekliliği ve gelişiminin önemi üzerine vurgu yapar. Özne, hayatı ve yaşadığı çağı anlayabilme yetisine sahip olabilirse, deneyimlediği nesnelere çözümleyebilir ve yeni bir eser üretir.

Yaratıcı özne kendi tekil dünyamız dışında öteki çoğul dünyaları görmemize aracılık eder. Denilebilir ki, bir toplumun özgün yaratıcı sanatçı bireyi ne kadarsa o kadar dünyaya sahiptir (Kaplanoğlu, 2008: 11).

### **1.2.2 Alımlayıcı Özne**

Alımlayıcı özne sanatçı nesnenin ürettiği yaratıcı yapıtı izleyen, eleştiren ve maddi karşılığını belirleyen bireydir. Sanat yapıtının her aşamasında aktif olarak yer alan, düşünen, tasarlayan uygulayan sanatçı birey nesneyle etkin bir iletişim kurarken, alımlayıcı özne bu ilişkiyi kurmaz edilgendir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken alımlayıcı bireyin sanat nesnesine yaklaşımının tüketim amaçlı olduğu yanılığısıdır. Alımlayıcı öznenin sanat nesnesiyle ilişkisi, sanatçı özneye yapıtı hakkında ve yapıtının etkisiyle ilgili geri dönüş sağlar.

Yaratıcı özne işlerini nesnel olarak üretirken alımlayıcı öznenin etkilenir. Çünkü söz konusu alımlayıcı birey sanatçı öznenin yapıtını uygularken yararlandığı siyasal, kültürel, ekonomik altyapıya katkısı olan özneler topluluğunun bir parçasıdır (Kaplanoğlu: 2008: 11).

### 1.3 SANAT YAPITININ DEĞİŞEN ALGISI

Marx özne ve nesnenin birbiri olmadan var olamayacağını vurgular. Kendini sanatçı olarak nitelendiren ve ortaya bir iş üreten her özne sanatçı olarak ele alınır. Günümüzde sanatın ne olduğunu ve sanatçının kim olduğunu anlatmak zorlaşmıştır. Söz konusu zorluklar sanatçı medya ve sanat eleştirmenleri üçlüsünden kaynaklanır. Sanata ve izleyiciye yön veren bu üçlüdür. Sanatın ve sanatçının tanımı bu etmenler içerisinde yapılır.

*'Sanat, özne-nesne ilişkisinden ibarettir. Sanatçı özne, nesnel gerçeklikle olan ilişkisini, öznel yorumunu yapıtı aracılığıyla nesnelleştirerek alımlayıcı öznelere sunmaktadır ve sanatsal etkinlik bir sonraki sefere değin ertelenmektedir. Bu tanımlama tarihsel, toplumsal süreç içerisinde değişkenlikler gösteren sanatçı, sanat yapıtı ve sanat alımlayıcısını dışarıda bırakır. Sanatçı özne olana, sanat yapıtının bir sanat nesnesi olarak algılanmasına değin binlerce yıl geçmiştir.'* (Kaplanoğlu, 2008 :23).

*'Bugün artık "sanat yapıtı" yerine "sanat nesnesi" ifadesini tartışıyorsak, bunun nedeni, sanat nesnesinin öteki nesnelere paylaştığı özellikleri olduğunu kavramamızdır. Tercihin bir başka boyutu da sanatsal şeylere "nesne" adını verdiğimiz anda o şeyleri kendiliğinden bir bilgi taşır ve bilinmeye direnir. "Yapıt" ifadesi ise, ucu bir yapana dayanan, kaynağını bir insanda bulan ve bilinmesi ancak o insan hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin yitik olduğu ölçüde sorun teşkil eden, temsiliyete dayanan bir kavrayışa işaret eder. Nesne ise bizi, karşımızda duran, tekil ve tam da orada o durduğu için onu yapmış olanın yokluğunu bağırarak bir şeye yöneltir.'* (Şengel, 1993)

Sanat yapıtı özne nesne ilişkisi bağlamında nesnel gerçeğin sanatçı birey tarafından yorumuyla şekillenir. Nesnenin yorumundaki tarihsel dönüşümler sanat nesnesinin algılanışını da dönüştürür. Rönesans öncesinde mevcut nesne özne açısından nasıl görünüyorsa öyle algılanır ve zihnin en saf biçimiyle izleyiciye sunulur. İlkel toplumlarda mevcut nesne kültürel etkilerle sembol diline dönüşür. Rönesans döneminde sanatçı bireyin mevcut nesnesi ve ereksel nesnesi arasında fark mevcuttur. Ereksel nesne idealize olana uyumlanırken mevcut nesneye mesafe alır. İzleyiciye mevcut nesneye yakın fakat idealleştirilmiş yapıtlar sunulur. Romantizm akımıyla nesne ereksel nesne ile aradaki farkı halkın gerçeği konumuna geçerek kapatır (Kaplıanoğlu, 2008 :23-25). Bu dönemde ereksel nesne mevcut nesneyle birleşir ve sanatsal yaratı nesnesi toplumsal gerçeklik ile özdeşleşir. İzleyici için yaratı nesnesinin şekli gerçekçi olmakla beraber, konusu itibariyle de toplumsal gerçeklik içerir. Romantizmin siyasi tavrından sıyrılan nesnenin natüralist dönemde mevcut görüntüsü ve ereksel algılanışı arasında fark yoktur en yalın haliyle izleyiciyle buluşur. Bu yolla izleyici ve sanat nesnesi arasındaki iletişim güçlenir fakat alımlayıcı birey yaratı nesnesi karşısındaki pasif duruşunu kaybetmez. Nesne izleyiciyi harekete geçirecek, görünenin ötesini sorgulayacak etkiyi yaratmaz. Yirminci yüzyılda izleyici artık aktif hale geçer, alımlayıcı özne ile sanat nesnesi arasındaki ilişki azalır. Fütürizm ve Dada ile ereksel nesneye sorular yöneltilir ve Gerçeküstücülük akımı ile bireysellik ön plana çıkar, sanatçı birey ve nesne ilişkisinde önemli olan bireyin zihinsel algısı ve tasarımı olur ve izleyici neredeyse yok sayılır. Sanatçı bireyin varoluş felsefesinden etkilenmesiyle benliğin baskınlığı yapıtın temelini oluşturur. (Kaplıanoğlu, 2008 :23-25).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında mevcut nesne, ereksel nesne, izleyici nesnesinin tümü birleşir ve sanat nesnesi olarak algılanır. İzleyicinin nesnesinin konumunda da bazı

farklılıklar olur. İzleyici artık galeriler ve eleştirmenlerdir. Kavramsal sanat ile mevcut nesne ve ereksel nesne kavramı zihinsel nesneye dönüşür. Sanatçı birey üretim sürecinde mevcut nesneyi dışlar fakat yine de ona ihtiyacı vardır, özne ve nesnelere dönüştürülemez fakat özne nesne konumlandırmaları değişebilir. Bu durum farklı sanat nesnelere ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Nesne ve özne arasındaki ilişki sanatta iki yönlü bir bilgiyle tanımlanır; bir açıdan nesnenin özneyle olan ilişkisi açıklanır, varlık değerlendirilir, diğer açıdan öznenin nesneyle olan iletişimi tartışılır, toplumun bilincinde oluşan birikimin sanatçının bilincine etkisi incelenir. Bu ikili biliş sistemi, dünyanın sanatçı tarafından algılanışı ve sanatçı bireyin kendi bilgisi olarak ifade edilir (Sesigür, 2011: 11). Söz konusu sistem sanatçı özneyi yaratıcı sürece sürükler.

Kendi iç dünyasını ve dış dünyayı algılama hedefinde olan sanatçı birey ilk bilgiyle yeni bir nesne üretir. Kendi iç dünyasına ulaşımını, dışarıyı değiştirerek sağlamak ister. İnsanın ruhsal tarafı sanatçı öznenin nesnelere şekliyle oynamaya yönelir. Sanatçı sanat nesnesi aracılığıyla varlığını yeniden nesne yaratma ediminiyle arar.

Sanat bilgisinin alanı içinde yer bulan nesne kendinden var olan değil, toplumda var olan manevi, duygusal alanları kapsayan bir değerdir. Bu değer sanatsal bilginin nesnesi olur ve sanatçı bireyin dünyayı kavrayışı, algılayışı duyumsayışı o nesnenin sınırlarını zorlar böylece bireyin içinde körü körüne bağlı olduğu kendi nesnel içeriği bir yandan var olur (Sesigür, 2011:12). Özdeşleşim aracılığı ile sanatçının kendi varlığını ve nesnenin sınırlarını sorgulayışı çakışır.

“Öznenin duygularını nesne üzerinden yaşaması özdeşlik kurması anlamına gelir. Nesnelere bu şekilde özdeşlik ilgisi kurmaya özdeşleşim olayı denir. Özdeşlik kurulan

nesne aracılığı ile ereksel nesne yaratılır. Mevcut nesne aracılığı ile kendinden bir nesne yaratmış olur sanatçı. Sanatçının yeniden yarattığı nesne tinsel bir canlılık kazanmış olur” (Sesigür 2011: 12).



## 2.BÖLÜM TAKI KAVRAMI VE DÖNÜŞÜMÜ

### 2.1 TAKI KAVRAMI

Takı kavramı sözlükte, metal ile değerli taşlardan oluşan veya sanatsal nitelik taşıyan ya da üstün işçilik içeren organik malzemedен yapılmış, bireyin yalnızca kişisel zevki ve maddi faydası için değil aynı zamanda işlevselliği için kullandığı, süslenme amaçlı kişi üzerine giyilmesi, taşınması, daha geniş anlamıyla kullanılması özelliğini barındıran dekoratif şey olarak tanımlanmıştır. Kavramın tanımı antik dönem, primitif takılar veya modern takıları da kapsarken, imitasyon takıları ve bijuteri takıları kapsamaz. Fransa'da takı kavramı üç ayrı başlık altında tanımlanır. Bunlar bijuteri, takı ve kuyumculuk şeklinde ayrılır (Newman, 1981:172-173).

Unger'e göre takı bireyler tarafından bedende sembolik veya dekoratif amaçlı taşınan bir ayırık nesnedir. Dövme veya diğer vücut süsleme sanatlarından ayrışır çünkü bu çalışmalar aynı motivasyonla üretilmemişlerdir. Bireylerarası aktarılamadıkları gibi değişim değerleri yoktur. Takıyı taşımanın temel sebepleri estetik, sembolik ve pratik amaçlıdır denilebilir. Takının süslenme amacı ile taşınması etkisi, içinde anlamca sembolik istek de barındırır. Aslında bu iki kavram takı için konuşulduğunda iç içe geçmiş gibidir.

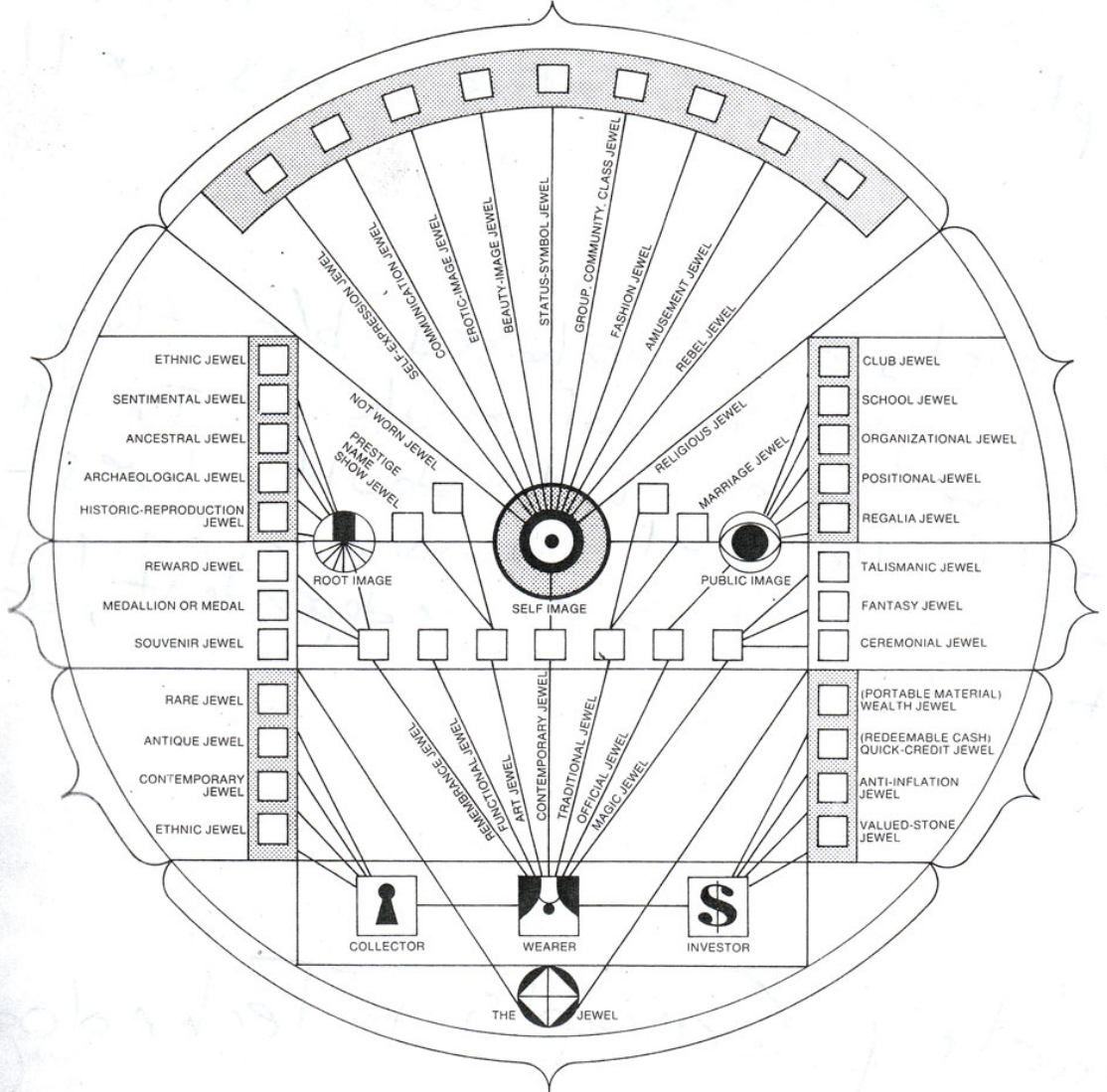
Etimolojik kökenine bakıldığında takı 'jewel' kelimesi Latince jest, oyun veya eğlenilen şey anlamına gelen 'iocus' kelimesiyle eşleşir. Bir mücevherat parçası, izleyicisine zevk veren bir şeydir, bu konudaki pek çok eleştirmenin bireyin takıyla olan etkileşimini, takıdan keyif almak üzerinden aktardığı görülür. Bu durumda değerli metallerin, taşların farklı malzemelerin işlenmesi pazarlanması gibi uygulamaların sadece bireyin zevki üzerinden tanımlanması eksik bir yaklaşım olur.

Takıyı üzerinde taşıyan kişinin motivasyonu bireysel temellere dayanır. Takı bireysel bir kimlik göstergesi olabilirken, kişinin diğerleriyle olan ilişkisinde de bir araç haline gelir. Takı yüzyıllar boyunca bireyin toplumdaki konumunu, sosyal ve kültürel algısını, kişilerarası benzerlikleri veya ayrımları toplumdaki kültürel değişim ve dönüşümleri aktarmada bir araç olmuştur. Takıyı üreten kesim kendi yaratıcılığını ürettiği işine aktarır. Bu aktarımı yaparken takının nasıl taşınması gerektiğini de belirtir fakat çoğu zaman takıyı kullanan birey üreten kişinin takıya yüklediği anlamları atlar. Birey için takının kıyafetiyle uyumu, diğerleri tarafından beğenisi gibi konular önceliklidir. (Leeuwen ve Unger, 2017:55-57). Takıyı daha iyi anlamak takıyı satın alanlar açısından konumunu incelemek gerekir.

Mandalada da gözlenebildiği üzere takı kavramı daha çok kullanıcı üzerinden sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda gruplandırmayı; ana işlevi hatıra amaçlı olan takılar, giyim parçalarını bir arada tutmak gibi gerçek bir işlevsel amaca hizmet eden takılar, sanatsal ifadeyi temsil etmek için yapılan takılar, çağdaş takılar, geleneksel takılar, hiyerarşik, yapılandırılmış, toplumun doğasını ifade eden resmi kullanım için yapılmış takılar ve bir bireyin sembolik amaçlı kullandığı takılar şeklinde yapmak mümkün olmuştur. Bu kullanım alanlarının tümü benlik imajı, kökensele imaj ve kamusal imaj gibi insanın temel istek ve ihtiyaçlarını yansıtmıştır. Kendi kendini imgelemek, her bireyin kendi bilinçli ve bilinçaltı kişiliğinin bütünleşmiş olduğu; başkalarına yansıtmayı arzu ettiği görüntüdür. Öncelikli olması nedeniyle ve öz tanımlamanın kökeni olduğu için, mandalanın orta eksenine yerleştirilmiştir. Kişinin kendini ifade etmek için takı kullanmasına yönelten sebepler tek olabildiği gibi ortak nedenleri de içinde barındırabilmiştir.



## THE JEWEL MANDALA



1-33

Şekil 1: Takı Mandalası, (Untracht, 1985:10)

Bireysel imaj, bir takımın sahiplenilerek bireyin tatmin edebileceği evrensel motivasyonları ifade etmektedir. Bu noktada birey kendini ifade etme niyetindedir ve birey entelektüel, duygusal yönlerini ego ve ruhunu da tatmin ederek ortaya koymaktadır. Bu temel amaç doğrultusunda takıyı üreten yaratım sürecinde, alıcı da alım sürecinde bu duyguları seçimlerine yansıtırlar. Seçimler topluma genel bir izlenim iletmek, hatta

'geleneksel biriyim' veya 'dışa dönük biriyim' gibi kullanıcı hakkında belirli bilgiler sağlamak amacıyla yapılabilir. Sosyal statü arzusu, kişisel önem duygusunu destekleme aracı olarak hareket eder ve takı seçiminde güçlü ve yaygın bir nedendir. Durum bir takımın içsel değeri ile doğrudan bağlantılı olabilir veya olmayabilir, ancak kesinlikle bireyin ve bireyin ait olduğu grup veya toplum tarafından neyin önemli olduğunun düşünülmesine dayanır. Belirli bir grup, topluluk veya sınıfla özdeşleşme arzusu, burada takıya yönelmede birincil nedendir. Kendini eğlendirmek için bir dürtüyü tatmin eden takılar, diğerlerini etkilemek için bir araca dönüşür.

Takı ayrıca, estetik tutumları, hatta sosyal veya politik koşulları da içeren isyanı ilan eden bir mesaj içerebilir. Bu beyan içten mahkumiyetin bir sonucu olabilir veya basitçe başkalarını şok edip dikkat çekmek için bir istek olabilir.

Dini sembolize eden mücevherler ya da evlilik mücevherleri gibi geleneksel takılar, kişiyle ilgili özel durumları niteler. Tılsımlar, gizli bir fanteziyi ifade eden takılar olabilir veya bir başarıyı simgeleyen madalyonlar bu sınıfın içinde yer alabilir. Sanat takıları sanatçılar tarafından yaratılırlar ve burada kullanıcıya iki yönlü prestij sağlarlar. Bunlar sergilenen bir nesneye sahip olma ve bedenleri süslemedir.

Kökensel imaj, bir takımın kökeni ile iletişim kurmak anlamına gelir. Etnik takılar bu anlamdaki takılara iyi bir örnektir. Reprodüksiyon takılar orijinaler ile bağlantı içerebilir.

Kamusal imaj temel olarak resmi ya da kurumsal öneme sahip takıların kullanımı ile ilgilidir. Bir kulübü temsil eden, ortak grupların kullandığı takılar kamusal imajı özetler niteliktedirler. (Untracht, 1985: 9-10)

<b>TAKI MANDALASI</b>		
<b>TAKININ KONUMLANDIRILIŞI</b>		
<b>KOLEKSİYONER</b>	<b>TAKIYI TAŞIYAN BİREY</b>	<b>YATIRIMCILAR</b>
Nadir Mücevher	Hatıra Amaçlı Takılar	Değerli Taşlı Takılar
Antik Takılar	Fonksiyonel Takılar	Nakte Çevrilebilen Takılar
Çağdaş Takı	Sanat Takıları	Malzemesi Değerli Takılar
Etnik Takılar	Çağdaş Takı	
	Geleneksel Takı	
	Simgesel Takılar	
	Resmi Takılar	
<b>TAKININ KULLANIM AMAÇLARI</b>		
<b>KÖKENSEL İMAJ</b>	<b>BİREYSEL İMAJ</b>	<b>KAMUSAL İMAJ</b>
<b>HATIRA AMAÇLI TAKILAR</b>	<b>ÇAĞDAŞ TAKILAR</b>	<b>RESMİ TAKILAR</b>
Ödül Takıları	Kişiyeye Özel Takılar	Kulüp Takıları
Madalya	İletişim Amaçlı Takılar	Okul Takıları
Etnik Takılar	Erotik İmgeli Takılar	Organizasyon Takıları
Arkeolojik Takılar	Statü Sembolü Takılar	Rütbe Belirten Takılar
Aile Yادigarı Takılar	Estetik Amaçlı Kullanılan Takılar	Kurumsal Takılar
	Grup Aidiyetini Simgeleyen Takılar	
	Moda Takıları	
	Eğlence Amaçlı Takılar	

**Şekil 2:** Takı Mandalası Özet Versiyonu, (Untracht, 1985:10)

Takı antik dönemden günümüze ulaşmış bir sanat formudur, fakat sanat takısı kavramı bağlamında düşünüldüğünde bireyin sanat görüşünün takıyla buluşması modern döneme dayanır.19 yy'ın başlarında endüstriyellemenin hızlandığı dönemlerde sanatçılar zanaatin sosyal, politik ve ekonomik açıdan önemini hatırlatıyorlardı. Zanaat ve güzel objelerin üretimiyle, fabrikalarda çalışmanın insan üzerindeki yıkıcı etkisini azaltarak, ruhsal ve fiziksel olarak daha sağlıklı çalışacaklarını savunuyorlardı. Sanat takısı kavramının ortaya çıkışı makineleşmenin insanların hayatına yerleşmeye başladığı ve buna bağlı olarak bireysel tepkiselliğin arttığı bu dönemlere dayanır. Birey artık kendini

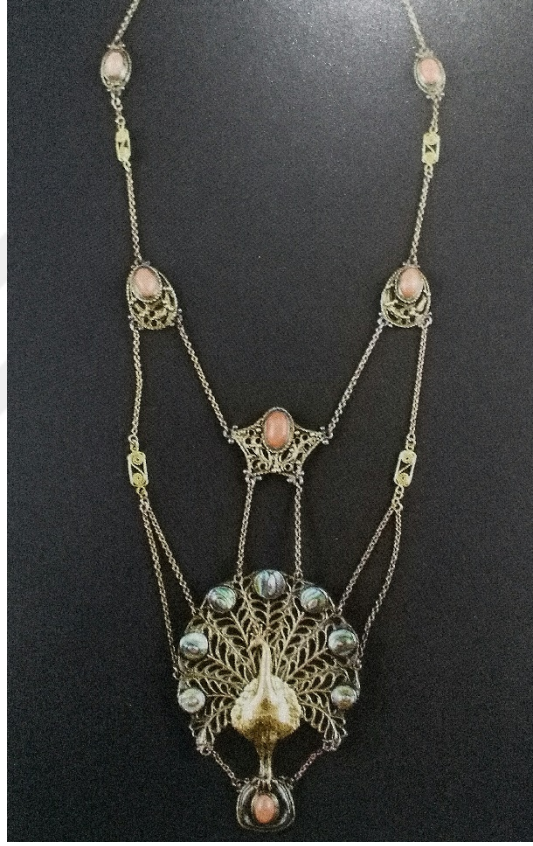
anlatma çabasıdadır. Takıda bir ayırım oluşmaya başlamış popüler kültür için ticari amaçlı üretilen ve taşınan takılar bu özelliklerinden arınmaya başlamıştır. Birçok sanat takısı sınırlı sayıda bireye özel, bir galeri için veya bir müzede sergi için üretilmeye başlanmıştır. Estetik değeriyle ve değişen konseptleriyle takı, döneminde sanat ve tasarım dünyasında yerini almıştır. (Finamore, L'ecuyer, Markowitz, Ward, 2005:17).

## **2.2 TARİHSEL DEĞİŞİMİ**

### **2.2.1 Arts'Craft Hareketi ve Takı**

1870 yılının başlarında John Ruskin ve William Morris fabrikalaşma ve makineleşmeyi, bu yolla üretimi reddederek yerine idealize edilmiş, nostaljik bakış açısı taşıyan el işçiliği ile üretilmiş çalışmaların sunumunu desteklemişlerdir. Tasarım ve zanaatı tek bir çalışmada toplamaya çalışmışlar ve zanaatın estetik değerini ürettikleri çalışmalarına yansıtma eğiliminde olmuşlardır. Hiyerarşiyi reddetmiş ve sanatı günlük yaşamda sıradan insanın parçası haline getirmeyi amaçlamışlardır. Morris toplumun bütün bireylerinin paylaşamadığı, herkese ulaşmayan sanatla ilgilenmediklerini ifade etmiştir. Morris'in düşüncesinin pratikteki yansımaları tartışılır niteliktedir. Sanat ve Zanaat hareketinin idealleri bir takım ekonomik gerçeklerle uyuşmasa da birçok sanatçıyı, sanat eleştirmenini, sanat eğiticilerini ve endüstrileşmiş toplumları etkilemiştir. (Finamore vd., 2005:17).

Alan Crawford 1986'da yayınlanan yazısında mimar ve tasarımcı Charles Robert Ashbee'den bahsetmiş ve Sanat ve Zanaat hareketinin çizgisinde takı üreten kişilerden biri olduğunu vurgulamıştır. Ashbee, Ruskin'in resim, heykel, mimarlık ve dekoratif sanatların buldukları toplumun sosyal durumunun yansıtılması gerektiği görüşünden etkilenmiştir. Ashbee, El Sanatları Loncasını ve okulunu kurarak takı yapımını, metalle çalışmayı ve mobilya yapımını öğretmeyi amaçlar.



Resim 1: Charles Robert Ashbee, tavus kuşu kolye. (Skinner, 2013:87)

1900 yılında El Sanatları Loncası ve Ashbee tarafından üretilmiş malzemesi gümüş, altın, mercan ve sedef olan kolye bu dönem işlerine güzel bir örnektir.

Bu çalışma klasik anlamda mücevher niteliğini taşımamaktadır fakat metal işçiliğindeki ustalık dikkate alınmalıdır. Ashbee ve hareketin diğer tasarımcıları endüstriyellemeye

karşıydılar ve bu çalışmada olduğu gibi el yapımı takıyı destekliyorlardı. (Skinner, 2013: 87-88).

Sanat ve Zanaat hareketiyle birlikte takıda kullanılan malzemeler çeşitlenmeye başlamıştır. Mine, yarı değerli taşlar boynuz gibi maddi anlamda daha uygun fiyatlı malzemelere yönelim artmıştır (Soytogay, 2006:60).

Sanat ve Zanaat hareketinin tasarımcıları tasarımın rengine ve dokusuna maddi değerinden daha fazla değer vermişlerdir. Temel malzeme olarak düşük ayar gümüşü tercih etmişlerdir. Gümüşün temel malzeme olarak dönemin tasarımcıları tarafından seçilmiş olması çekiç izinin planlanmamış olarak bıraktığı o elişi izini alıcıya aktarabilir bir metal olmasıdır. (Skinner, 2013:89-90). Bu dönemdeki takılarda genellikle kabaşon denilen pürüzsüz ve dairesel yüzeyden oluşan kesim şekli ile planlanmış yarı değerli taşlar kullanılmıştır. (Newman, 1981:54)



Resim 2: Edward Everett Oakes, yüzük. (Skinner, 2013: 90)

Amerikalı bir grup kuyumcu malzeme olarak altını da tercih etmişlerdir. Altın ve değerli taşları alım gücü olan müşteriye hitap etmeye çalışmış yalnızca Sanat ve Zanaat hareketinin tasarım çizgisini benimsemişlerdir. (Skinner, 2013:89-90).



Resim 3: James Winn, broş. (Skinner: 2013:90)

### 2.2.2 Art Nouveau Akımı ve Takı

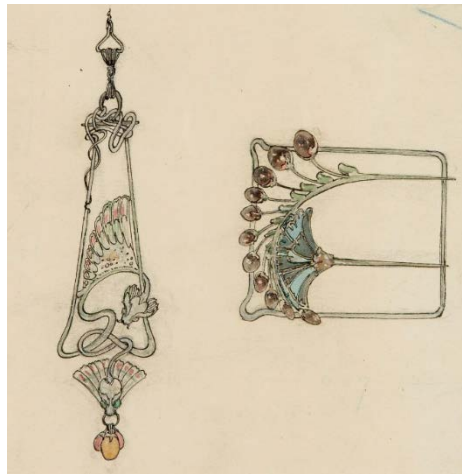
Almanya’da Jugendstil (genç stil) Avusturya’da “Secession”, İtalya’da da o sırada Londra’da açılan Liberty&Co mağazasının ithafen “Liberty stili”, Belçika’da “Art Nouveau” , Fransa’da ise Belle epaue” adlandırılan Art Nouveau akımı 1895 ve 1919 yılları arasında etkisini sürdürmüştür. Art Nouveau (yeni sanat) akımının tasarımcı ve sanatçıları doğadaki bitkilerden etkilenmiş, kadın figürlerinden yararlanmıştır. Dönemin sanatçı ve tasarımcıları dekorasyonu temel alırken modern bir Avrupa stili yaratma hedefinde olmuşlardır ve akım Kuzey Amerika’yı dahi etkilemiştir. Akımın temel değeri olan zarif güzellik anlayışı mimari eserlerde ticari ürünlerin paketlenmesinde dahi kullanılmıştır. Kadının hayali zerafetini yansıtan figürler, asimetrik kıvrımlarla temellenmiş natüralist veya stilize bezemelere her alanda rastlamak doğal hale gelmiştir.

Art Nouveau akımının sanatçı ve tasarımcıları İslam dünyası, Japon ve Hint kültürlerinin sanat geleneklerinden yararlanmışlar ve çalışmalarını oluştururken İngiltere, Fransa’nın sanat geleneğiyle de harmanlamışlardır. (Soytogay, 2006:63-65)

Art Nouveau takıları Fransa ve Belçika' da farklı bir alıcı kitlesi oluşturmuşlardır. Bu kitle maddi gücü olan fakat sanat farkındalığı da bulunan toplumun bireylerindedir. Oyuncu Sarah Bernhardt'ında, içinde bulunduğu bu topluluk toplumun diğer kadınları tarafından avantgarde bulunarak kullanılmak istenmeyen Rene Lalique Alphonsa Mucha gibi isimlerin ürettiği Art Nouveau takılarını kullanmış ve yayılmasına öncülük etmişlerdir. (Skinner, 2013:89-90).



Resim 4: Rene Lalique, pembe karanfillerden oluşan kolye ucu ve broş, (Finamore vd., 23)



Resim 5: Alphonso Mucha çizimleri



Yeni Sanat akımı Sanat ve Zanaat hareketiyle aynı entelektüel tabanı paylaşmaktadır. El yapımı objeleri, estetik etkileri yüksek organik malzemenin kullanımını amaçlamışlardır. Fakat Yeni Sanat akımının hedefleri arasında toplumun sosyal yapısını düzenleme veya endüstriyel dönem öncesi işçilik kalitesini canlandırma yoktu, aksine; modern çağın duygularını görsel kültürle ortaya çıkarma isteği vardı. Yeni Sanat akımındaki kıvrımlı hatlar takıya da yansımış metal malzeme; cam, mine ve renkli taşlarla birleşerek resim ve heykel sanatlarının etkisini takıda hissettirmiştir. Özgün tasarımlarıyla, tasarımdaki kaliteli işçilikle, malzeme kullanımındaki çeşitlilikle hem Sanat ve Zanaat hareketi hem de Yeni Sanat akımı takı alanında 20.yy sonlarında karşımıza çıkacak olan stüdyo takıları hareketinin zeminini oluşturmuşlardır. (Finamore vd., 2005:23).

Art Nouveau takılarının çatısını rokoko döneminin çoğunlukla sadece tasarımcısı tarafından anlamlandırılabilen sembolist etkileri oluşturmuştur. Bu etkiler mimari ve dekoratif sanatlarda kıvrımlı formlarla desteklenmiştir. Ayrıca, Lalique takılarında rastladığımız William Morris'in tekstil ürünlerinde gözlemlenen kıvrımlı hatlar da rokoko stiline gönderme yapmıştır. Tasarımlar sarsıcı güzelliği, hayal gücünü, duygusallığı şehveti ve bazen korkuyu içinde barındırmıştır. Simetrik olmayan bu tasarımlar Sanat ve Zanaat hareketinin durağan çizgisinden ayrılır, daha çok Rönesans mücevherlerine yaklaşır.

Yeni Sanat akımı takıları bazı malzemelerin kullanımını yönünden de Sanat ve Zanaat hareketinden ayrışır. Akımın Fransız temsilcileri değerli metal ve taşları kullanmış, bazen de boynuz gibi çok kullanılmayan malzemeleri tasarımlarına eklemişlerdir. Alıcılar ise maddi durumu yüksek fakat sanat farkındalığı da olan bireylerden oluşmuştur. Takılarda "plique a jour" denilen mine tekniği kullanılmıştır. (Skinner, 2013:91)



Resim 6: Marcus&Co, Gündüz sefası broş ve kolye ucu, (Skinner, 2013:97)

“Plique a jour” mine havzasının arkasının boş olması nedeniyle vitray etkisi yaratan bir mine tekniğidir. Bu teknik iki yolla uygulanabilir; bazen minenin içine bağlayıcı bir malzeme aktarılır dolayısıyla minenin uygulanacağı alanda minenin tutunması sağlanır, bazen de minenin yapılacağı alanın arkasına bakır folyo yerleştirilir. Bu teknik genelde altın malzeme ile uygulansa da porselen örneklerine de rastlanır. 15.yy’da bulunan teknik Benvenuto Cellini ve çağdaşları tarafından kullanılmış, Fransa’da 1900 yılında yeniden kullanılmaya başlanmıştır. ((Newman, 1981:242) Art Nouveau takılarına bu teknikle üretilmiş takılardan verilebilecek en etkili örneklerden biri Amerikalı Marcus&Co şirketi tarafından üretilmiş broştur. (Skinner, 2013:97)

Bu tekniğin yanı sıra Art Nouveau takılarında, örneğine çok rastlanılmayan bir teknik olan kabaşon taş etkisi veren mine tekniği de kullanılmıştır.

Fransa’da Yeni Sanat akımı takılarında, dönemin erkek tasarımcılarının kadına bakış açısının yönünü gözlemlemek mümkündür. Bilinen tek kadın tasarımcı Elizabeth

Bonte'nin aksine diğerk tasarımcılar kadın erotizmine tasarımlarında yer vermiştir. Ponte daha çok boynuzdan işlenmiş, böcek tasarımları üzerinde çalışmıştır.



Resim 7: Elizabeth Bonte, 'Hornet (Eşekarısı)' broş

Erkeklerin takı illüstrasyonlarındaki bu fantezinin 'kadını yücelttikleri için mi? yoksa kadının toplumdaki değışen rolünden korktukları için mi?' dışa vurulduğu netleşememiştir. Art Nouveau takılarında kadını her formda görmek mümkündür.



Resim 8: Rene Lalique, Kadın figürlü broş, (Skinner, 2013: 92)

Lalique tarafından üretilmiş broş kadın erotizminin bu dönemde konu alınışına güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Kadın figürü Art Nouveau takılarında yer yer fantastik biçimde de betimlenmiş, bedeni yarım kullanılmış yarı böcek yarı insan dediğimiz melez tasarımlarda yer bulmuştur. İnsan bedenlerinin yer yer hayvan kanatlarıyla, yılanlarla birleştiğine de rastlanmıştır. Art Nouveau takılarının Amerika'daki yansıması farklı olmuş, Amerikan toplumu Fransa'daki yeni takı algısını sıcak karşılamamıştır (Skinner, 2013:92-93).

Avrupa'nın her yerinde Art Nouveau takılarının etkileri yayılmaya başlamıştır. Yeni Sanat takı anlayışının Avusturya'daki yansıması Fransa'dakine oranla daha soyut olmuştur.



Resim 9: Josef Hoffmann, broş ve kolye ucu tasarımı, (Skinner, 2013: 94)

Viyana Atölyesi'nin sanatçıları İngiltere'deki El Sanatları Loncasının benzerini Viyana'da kurmuşlar ve kolektif çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Kolektifin kurucularından mimar Josef Hoffmann ve Kolomon Moser takıya tasarım odaklı yaklaşmışlar ve tasarımı malzemenin önüne geçiren bir yaklaşım tarzını

benimsemişlerdir. Gümüşü ana malzeme olarak daha çok tercih etmiş, yer yer tek malzeme olarak kullanmış, yer yer yarı değerli taşlarla birleştirmişlerdir. Hoffman tarafından tasarlanmış, kakma tekniğinin kullanıldığı gümüş broş soyut tasarımıyla örnek gösterilebilir işlerdendir. Temelinde çiçek desenine dayanan tasarımı stilize edilerek soyutlanmıştır.

İskandinavya ülkelerinde de Art Nouveau takılarının etkileri görülmüştür. Fransa'da resim eğitimi alan, Morris ve Ruskin'in idealleri doğrultusunda bir metal atölyesi kuran Danimarkalı sembolist ressam Mogens Ballin'in öğrencisi George Jensen'in çalışmaları heykel sanatının takıya yansımalarının örneklerindedir.



Resim 10: Mogens Ballin, kemer tokası, (Skinner, 2013: 95)

Danimarkalı tasarımcılar çalışmalarını üretirken bazen makineden de faydalanmışlardır. Mine tekniğini tasarımlarına çok yansıtmayan tasarımcılar, İskandinav taşlarından ise çalışmalarını üç boyuta aktarmak için sıkça faydalanmışlardır. Art Nouveau, Sanat ve Zanaat hareketinin tasarımlarıyla kıyaslandığında çok daha soyut işler üretmişlerdir.

Georg Jensen'in ilk dönem gümüş çalışmasında Art Nouveau etkisine rastlamak mümkündür.



Resim 11: Georg Jensen, Mehtap çiçeği broş, (Skinner, 2013:95)

İspanya'da Yeni sanat anlayışı "modernisme" olarak yankı bulmuştur. Luis Masriera günümüze kadar da ulaşan Art Nouveau çizgisini takip etmiştir.



Resim 12: Luis Masriera, kolye ucu

Rus mücevher firmalarının önde gelen markalarından biri olan Faberge de bir dönem Art Nouveau takılarının stilinden etkilense de, sonraki üretimleriyle lüks mücevher alanında ilerlemiştir.

### 2.2.3 Art Deco Takıları

1920'ler ve 30'larda ortaya çıkan yeni ulaşım araçları, modada hâkim olan yeni stiller, ilk gökdelenler takıya sanatın etkisini dahil etmek isteyen düşünceyi gölgelemeye başlamışlardır. Bu dönemde ortaya çıkan Gerard Sandoz ve Raymond Templier Art Deco stili takılarında yumurta kabuğu gibi farklı malzemeler kullanarak bu amacı devam ettirmeye çalışmışlardır. Art deco stilindeki geometrik, soyut yaklaşımı takıya aktarmaya çalışmışlardır. (Skinner: 2013 94-97)



Resim 13: Gerard Sandoz, broş

Art Deco döneminde takılarda çelik krom gibi bazı yeni malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Plastik, Art Deco takı üslubunu yansıtan önemli materyallerdendir. (Soytogay, 2006: 46)

#### 2.2.4 Bauhaus ve Takı

Bauhaus bir akım ya da stilden çok bir tavır bütünlüğü olarak algılanmaktadır. Sanat ve tasarımda farklı fikirlerin buluşmasını savunan bir okul olmuştur. Savaş sonrası Almanya'da ortaya çıkmıştır.

Bauhaus 1919 ve 1933 yılları arasında hüküm sürmüş ve modern tasarım alanının önemli taşlarından biri olmuştur. Bauhaus okuluyla üç boyutlu tasarımın yapısı, malzeme kullanımı ve renk seçiminin alıcı ile ilişkisi sorgulanmaya başlanmıştır. Modern mimarinin öncüsü olan Bauhaus, günümüzde kullandığımız her nesneye tasarım gözüyle bakmamıza yol açmıştır. 19. ve 20.yy sanat akımlarında olduğu üzere Bauhaus'un temelleri de Sanayi Devrimine karşı tepki olarak doğan; Henry Cole, William Morris ve John Ruskin'in öncülüğünde başlayan Sanat ve Zanaat hareketinden gelmektedir.

Walter Gropius tarafından 1919 yılında bir manifesto yayınlanmış ve Alman Güzel Sanatlar Fakültesi, Bauhaus okulu bu manifestonun ilkeleri doğrultusunda şekillenmiştir. Gropius, geniş çapta projeleri üretmenin şartının güzel sanatlar mimari ve uygulamalı sanatların birleşmesi olduğunu vurgulamıştır. Yaratıcı düşüncenin kaynağının zanaat olduğunu savunmuş, sanat ve zanaat arasındaki sınırı kaldırarak iş birliğinin kurulmasını desteklemiştir.

Okulun hedeflerinden ilki sanatların hepsinin öz kimliklerinin keşfinin sağlanıp, sonrasında geleceğin sanatçı ve zanaatçıların ortak bir projede buluşturularak iki yönlü üretimlerinin desteklenmesidir. İkinci hedef ise geleneksel sanatların güzel sanatlar doğrultusunda yükselmesi olmuşken, ülkedeki zanaat ve sanayi liderleri ile iletişim üçüncü amaç olmuştur. Bauhaus okulunun maddi bağımsızlığı ve devamlılığı açısından projelerde üretilen tasarım ve sanat çıktılarının satılması da önem arz etmiştir. Bu yolla



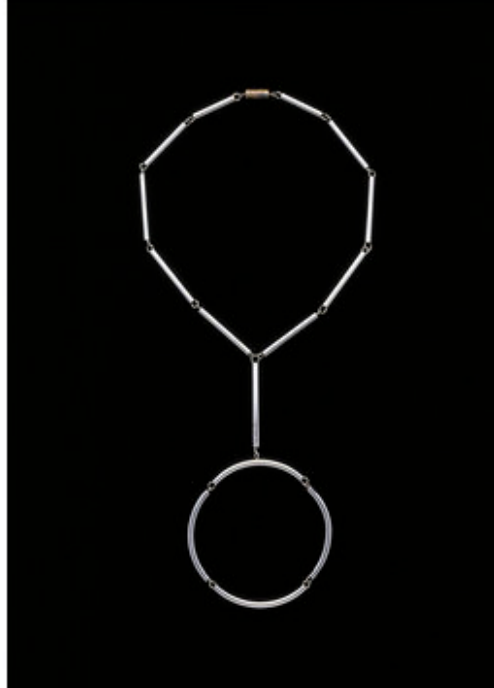
kamusal destek alınmayacak, özgür üretime ket vurulamayacaktır. Sanayi liderleri ile kurulacak bağlantılar, okul öğrencilerinin eğitimi sonrasında ticari dünyada hareketlerini kolaylaştıracaktır. Hedefler doğrultusunda Gropius öğrenciler için zanaatkar ve akademisyen iki ayrı ustadan öğrenim görebilecekleri ikili bir sistem oluşturmuştur. Bauhaus tasarımlarda fonksiyon arayışı içerisinde olmuş, görkemli ve süslü formları kabul etmemiştir. Gropius bir makalede okulun amacının moda yaratmak olmadığını okulda bulunan zanaatçı ve sanatçıların tasarım araştırmaları yapma üzerine odaklandıklarını vurgulamıştır.

Nazi iktidarı bu okulun karşısında durmuş, özellikle Kandinsky, Mies Van der Rohe ve Josef Albers'i hedef almışlardır. Hitler iktidarının kanunları Bauhaus okulunu yaptığı anlaşmayı bozarak finansal destek alımını negatif yönde etkilemiştir. Bu durumda ekonomik kaynak bakımından yoksunlaşan Bauhaus okulunun yıkımının temelleri atılmıştır ve bir süre sonra okul kapatılmıştır. Bauhaus okulu akademisyen, zanaatkar ve öğrencileri dünyanın farklı yerlerine yerleşmişler ve okulun ilkeleri Macaristan, Estonya, Hollanda, İsviçre ve Türkiye gibi ülkelere ulaşmıştır.

Bauhaus atölyeleri kullanılan malzemeye göre kendi içinde ayrılmıştır. Taş'ın işlendiği heykel atölyesi, ahşap malzemenin kullanıldığı marangozluk atölyesi, metal atölyesi, seramik atölyesi, cam malzemeyle şekillenen vitray atölyesi, kumaşın yön verdiği giyim atölyesi Bauhaus okulunda bulunan atölyelerdir. Metal atölyesinin içerisinde bir bölümünde kuyumculuk da yer almaktadır. Metal işçiliği bölümü 1921 ve 1922 yılında Alfred Kopka liderliğinde Johannes Itten ve Oscar Schlemers'in ustalığında faaliyet göstermiştir.

Kuyumculuk bölümünün yöneticiliğini 1923-1928 yılları arasında Laszlo Moholy-Nagy yapmıştır. Nagy ile metal işleri ve piyasası ile ilişkiler iyileştirilmiştir. Atölyenin sorumluluğu ise Henry Van Velde ile çalışmış olan Christian Dell'dedir. Bu süreçte figüratif ve geometrik temelli çalışmalar üretilmiştir.

Bauhaus okulu dönemi incelendiğinde ilk kurulduğu dönemde takı üretimine çok önem verilmemiştir ancak Naum Slutzky içine dahil olduğunda kuyumculuk dalı Bauhaus okulunda atölyesiyle birlikte anlam kazanmıştır. Ukrayna'da dünyaya gelen Slutzky Weiner akademisinde takı üzerine eğitim görmüştür. 1921'li yılların başlarında ürettiği çalışmaları düz ve yuvarlak hatlara sahiptir ve ortalarına birer taş bulunmaktadır. Yalın ve dairesel formlarda birçok kolye ucu işleri arasında yer almaktadır. Slutzky, takıda tasarımı ön planda tutmak amacındadır ve malzemenin maddi değerini önemsememiştir, bu sebeple değersiz malzemeden takı üretmek amacıyla olmuştur. Bazı çalışmalarında zincir yerine kurdeleler kullanmıştır.



Resim 14: Naum Slutzky, kolye

Bauhaus'un son dönemlerinde takı tasarımında deneysellik ön plana çıkmıştır. Basit geometrik formlar yaygınlaşırken tasarımların ortasında süs olarak nitelendirilebilecek parçalar azalmıştır. Geleneksel renk ve malzemeden arınmış bu tasarımlarda taşlar özel olarak seçilmiş ve mihlanmıştır.

1920'lerde tasarımların kolay taşınması açısından gerdanlık ve kolye uçları hafif üretilmeye başlanmıştır. 1930'larda Slutzky krom kaplı gümüş, paslanmaz çelik gibi malzemeler kullanmıştır.

1933 yılında Bauhaus kapatılınca Slutzky İngiltere'de yaşamaya başlamıştır Slutzky'nin Bauhaus kuyumculuk atölyesinde yaptığı çalışmalar ve kavramlar modern takı tasarımlarında etkisini sürdürmüştür. (Soytogay, 2006:84-87)



Resim 15: Naum Slutzky, kolye

### 2.2.5 Takıda Modern Etkiler

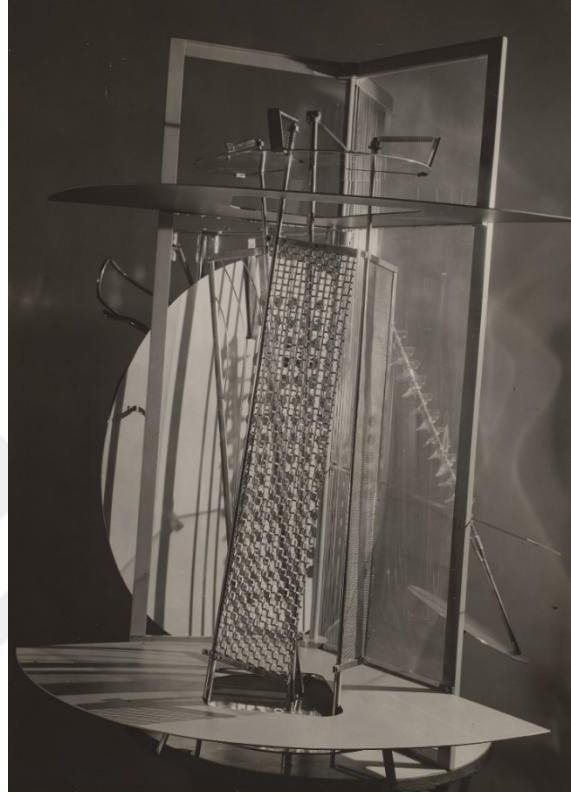
2. Dünya Savaşı sanat tarihçileri açısından önemli bir dönüm noktası olmuş, yaşam şekli tamamıyla değişmiştir. 1945 yılı, tüm toplumlar gibi Amerika'yı da sosyal, kültürel, sosyolojik açıdan sarsmıştır.

1945 öncesinde bazı sanatçılar Avrupa'dan Amerika'ya göç etmişlerdir. Amerikalı tasarımcılar Avrupalı yenilikçi sanatçıların sanat ve tasarım çizgisinden epeyce etkilenmişlerdir. Böylece yenilikçi sanatçılar kendilerinde var olan Bauhaus'un fikirleriyle Amerika'da modern tasarımın temellerini atmışlardır. Avrupalı sanatçıların düşünceleri akademi programlarına nüfuz etmeye başlamış, metal sanatlarında büyük gelişmeler ortaya çıkmıştır. Takıda modern temelli tasarımlar 1930 sonrasında ortaya çıkmaya başlarken, 2. Dünya Savaşı sonrasında yayılmaya başlamıştır (Ertan, 2011: 11-12).

Bauhaus'un eğitimcilerinin farklı ülkelere dağıldığı dönemlerde Gropius, Mies Van der Rohe ve Moholy Nagy Amerika'ya yerleştiler ve okulun modern tasarımdaki yaklaşımını bir bakıma ülkeye aktarmış oldular. (Schon, 2004:12)

Bauhaus'un önemli eğitimcilerinden Laszlo Moholy Nagy'nin 1937 yılında Chicago'da iş adamı Walter Papcke tarafından "Yeni Bauhaus" adı altında Bauhaus'un ilkelerini benimseyen bir okul kuruldu fakat okul ekonomik sıkıntılar sebebiyle 1 yıl sonra kapatıldı. Nagy 1940'lı yıllarda yeni bir tasarım okulu kurdu. Bu okul birçok modern çizgide takı üreten tasarımcının eğitilmesine aracı olmuştur. Margaret de Patta bu öğrencilerden biridir.

Moholy Nagy fotoğrafçı geçmişinin de etkisiyle ışığın iletimiyle ilgili bilgiye sahiptir. Patta bu bilginin temelinde ışığı yarı geçiren taşlar aracılığıyla bir tasarım elemanı olarak kullanmak istemiştir. (Schon, 2008:10)



Resim 16: Laszlo Moholy Nagy 'Lightplay: Black/White/Gray'



Resim 17: Margeret De Patta, broş

### 2.2.5.1 Stüdyo zanaatleri hareketi ve takı

Sanat takısı kavramının alanlarından biri olarak ifade edilen stüdyo takısı 20.yy'ın ortalarında Amerika ve Avrupa'da Studio crafts (Stüdyo Zanaatleri) hareketi çerçevesinde tanımlanır. Stüdyo takısının estetik değeri ve tasarım felsefesi açısından sanat takısıyla iletişimi kurulamasa da üreticileri ve üretim yöntemi açısından sanatla ilişkilendirilir. Stüdyo takısı tasarımcıları seçtiği malzemelerle sınırlı sayıda veya tek parça üretim yaparlar ve takı alanını temel çalışma alanı olarak görürler. Stüdyo takı sanatçısı teknik olarak asistanlarından destek alsa da takının hem tasarımcısı hem de üreticisi konumundadır. Tasarımının üretildiği yer fabrika değil, kendi stüdyosu veya atölyesidir. Stüdyo takı sanatçısı çalışmasını tasarlar ve üretirken kendi duygularını, tasarımın özgünlüğünü, geçmiş takı stillerinin yeniden yorumlanışını dikkate alır.

Birçok stüdyo takı sanatçısının eğitimi disiplinlerarası yaklaşımla ilişkilendirilebilir. 1940'lı yıllarda birçok stüdyo takı sanatçısının mimari, resim veya heykel gibi sanat alanlarında eğitim aldığı gözlemlenmektedir. Özellikle Amerika'da 20.yy'ın ortalarında hareketin birçok tasarımcısının eğitim alanlarının farklı olduğu fakat metali işlemeyi atölyelerde, kısa dönem kurslarda veya kitaplardan öğrendiği bilinmektedir. Hareketin etkileri yayılmaya başlayınca Amerika'da okullar kurulmuş bunun sonucunda sadece takı alanına yoğunlaşan tasarımcılar ortaya çıkmıştır. Sam Kramer, Robert Ebendorf, Jan Yager Amerikan stüdyo takı sanatçılığını başvurdıkları kavram, malzeme ve teknikle şekillendirmişlerdir. Avrupa'da ise birey olarak tasarımcının üretiminde teknik yöntemlerin çözümlenebilmesi açısından geleneksel zanaat ve tasarım okulları etkili olmuştur (Finamore vd, 2005:17-19).



Resim 18: Sam Kramer, 'Taxidermy Eyes', küpe

Amerikalı stüdyo takı sanatçıları Bauhaus etkilerinin yanı sıra Sürrealizm, Kübizm, Konstrüktivizm gibi akımların da etkilerini taşıyan işler üretmişlerdir. Art Deco ve Art Nouveau gibi akımların dekoratif yapısını kabul etmemişler, Sanat ve Zanaat hareketinin çekiç izlerini çalışmaların üzerinde taşıması gerektiği görüşünü ise desteklemişlerdir. Malzeme seçiminde ender bulunma ya da görsellik fikrinden uzaklaşmış; doku, renk, ışığı geçirme ve yansıtma gibi özelliklere önem vermişlerdir. (Ertan, 2011:15)

Stüdyo takısı, ticari bir takıdan hitap ettiği alıcı kitlesi açısından ayrışır, modayı takip etmekten öte sanat alanı içinde var olmaya çalışır. Sanatçı çalışmasını direk alıcıya veya galeriye sunar. Diğer sanat alanlarında olduğu gibi takı sanatçısı da çalışmalarını bazen koleksiyonerler aracılığıyla, bazen kendi atölyeleri aracılığıyla veya galerilerin sergilerinde alıcıyla buluştururlar. Özellikle hareketin ilk dönemlerinde büyük galeriler takıyı sergileme eğiliminde olmamışlardır dolayısıyla stüdyo takı sanatçısı küçük butiklerde çalışmasını alıcıyla buluşturma hedefinde olmuştur. Sonraki dönemlerde takı

odaklı galeriler artmaya başlamış ve stüdyo takı sanatçıların alıcıyla buluşma imkânı artmıştır.

Birçok stüdyo takı tasarımcısının disiplinlerarası yaklaşımının güçlü oluşu çalışmalarını teknik ve teorik açıdan diğer alanlarla ilişkilendirme potansiyelini artırır. Takı alanını resim, tekstil, heykel, mimari, fotoğraf, seramik, grafik tasarımı ve dijital medya araçları ile birleştirirler. Bazı heykel sanatçıları takı üretimine temel alanları olarak odaklanırlar. Bazen de stüdyo takı tasarımcıları endüstriyel tasarıma ve resme yönelebilir. Bu alanlararası geçiş imkânı ile stüdyo takısı 20.yy'ın sanat hareketlerinden biri olmuştur ve günümüze kadar ulaşmıştır.

Stüdyo takı tasarımcısı kavramına ek olarak bu hareketin sanatçıları kendilerini farklı isimlerle de nitelmişlerdir. 1940 ve 60'li yıllar arasında mobilya, seramik ve fonksiyonel objeler üreten Amerikalı tasarımcılar “tasarımcı-usta” olarak tanımlanmıştır. 1953'te Amerika'da bir sergi kataloğunda tasarımcı-usta terimi yer almış ve yaratıcı tasarımı üreten aynı zamanda teknik bilgiye de hâkim olan birey için kullanılmıştır. Bazı tasarımcılar ise kullandıkları malzemelere göre tanımlanmışlardır. Metal eşya üreticisi anlamındaki “metalsmith” ve gümüş eşya üreticisi anlamındaki “silversmith” sıkça duyulmuş tabirlerdendir. Avrupa'da ise tasarımcı ve zanaatçı ayrımı uzun süre devam etmiş, stüdyo zanaatları hareketi daha geç yaygınlaşmıştır.

#### ***2.2.5.1.1 Malzeme***

Margaret de Patta, geçmişin kalıplaşmış anlayışından sıyrılması gerektiğine inanıyordu. Malzeme tasarım açısından kendinin özgürlük alanını artırıyor ve tasarımın gereklerinin karşılıyorsa, o malzemeyi kullanmaktan çekinmiyordu ve sonuçta tasarımın daha etkili olacağını savunuyordu.



### 2.2.5.1.1.1 Taşlar

Margaret de Patta'nın takı tasarımına en önemli katkısı transparan taşlar kullanarak tasarladığı çalışmalarıdır. Hocası Nagy'nin etkileri ve San Fransico'da beraber çalıştığı Lapidari (taş işlemeciliği) ustası Francis Sperisen'in taş kesimleri yardımıyla transparan özgün taşlarla etkili işler üretmiştir. Yüzyıllar boyunca taşların faset kesim yardımıyla parlaklığı artırılmıştı, fakat De Patta'nın transparan taşları arkasında malzemenin, rengin veya dokunun görünebileceği bir alan açıyorlardı. Patta bazen transparan ve yarı transparan olan diğer malzemeleri de dokuyu eklemek amacıyla taşın üzerine veya arkasına ekliyor böylece tasarımda büyütme veya çarpıtma etkisi uyandırıyor. Tek bir parçada ışık, gölge, saydamlık, yarı saydamlık, büyütme, çarpıtma kavramlarını işleyebiliyordu.



Resim 19: Margeret de Patta, kolye ucu

Patta taşlarını bir yuvayla ve tırnaklarla sınırlamamış, serbest bırakmıştır. Önden görünemeyen bir birleştirme tekniğiyle taşları özgür kalmıştır.



Resim 20: Margeret de Patta, kolye ucu ve broş

Pırlantayı prestij veya maddi değeri dışında yansıtma özelliği ve rengi için kullanan ilk tasarımcılardan biri olan Patta, yarı değerli taşlar ve kristal malzemeyi kullanarak rutilli kuvarsın özünde olan modern etkiyi de ortaya çıkarmıştır.



Resim 21: Margeret De Patta, yüzük

Patta'nın taşlarındaki optik, büyüme, çarpıtma etkileri taşların takıda kullanımı alanında devrim etkisi yaratmış, tasarımcının taşın fonksiyonelliğini ortaya çıkarmaktaki hayal gücü herkesi etkilemiştir.

Yarı değerli taşları çalışmalarında kullanan bir diğer isim Alan Adler'dir. Adler, lapiderist George Huston'un düzensiz şekilde kestiği taşlara serbest form adını vermiştir.



Resim 22: Allan Adler, yüzük

Sam Kramer de biomorphic takı tasarımlarında tasarım elemanı olarak rengi yansıtma amacıyla taşları kullanmıştır.



Resim 23: Sam Kramer, küpe

Soyut kompozisyonlu takı çalışmasında Earl Pardon ise yarı değerli taşları küçük cam parçalarıyla birleştirmiştir.



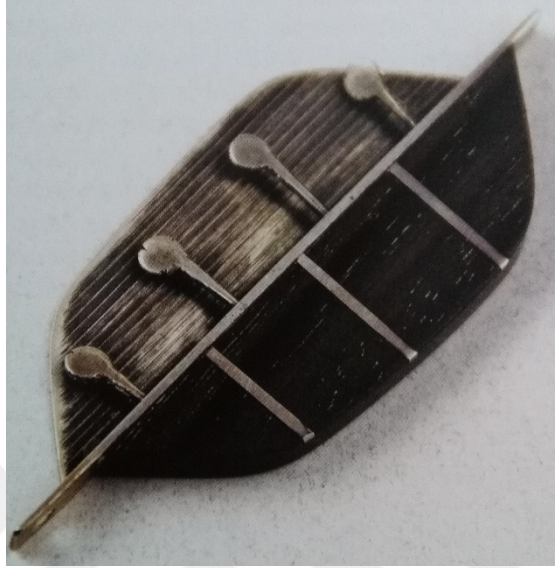
Resim 24: Earl Pardon, kolye, (Schon, 2008:83)

Art Smith'in el dekorasyonları şeklinde tanımlandığı üç bölümden oluşan yüzüklerinde genellikle yarı değerli taşlar kullanmıştır ve aile olarak nitelendirdiği taşlardan tek bir yüzüğe veya çalışmasına eklemiştir.



Resim 25: Art Smith, yüzük, (Schon, 2008:84)

Milton Cavagnaro ahşap, kemik, deniz kabuğu gibi doğal malzemelerle gümüşü birleştirerek takılarını üretmiştir. Cavagnaro abanozu damarlı yüzey dokusundan dolayı sıkça kullanmış, tasarımıyla birleştirmiştir.



Resim 26: Milton Cavagnaro, kolye ucu, (Schon, 2008:85)

#### **2.2.5.1.1.2 Mine**

Mine tekniği önceleri altın üzerine uygulanırken, modern takı tasarımcıları farklı metaller ile mineyi birleştirerek minyatür soyut kompozisyonlar yaratmışlardır. Mine de taşlar gibi tasarımın görsel elemanı olan rengi takıya aktarmada araç olarak kullanılmıştır.

Karl Dreup mineyi ustaca kullanarak resim etkisini takılarına yansıtmıştır. Dreup'un çalışmalarını tasarlarken genelde doğadan yararlınsa da mineyi uygulayış stili kübizmi çağrıştırır.



Resim 27: Karl Drerup, broş

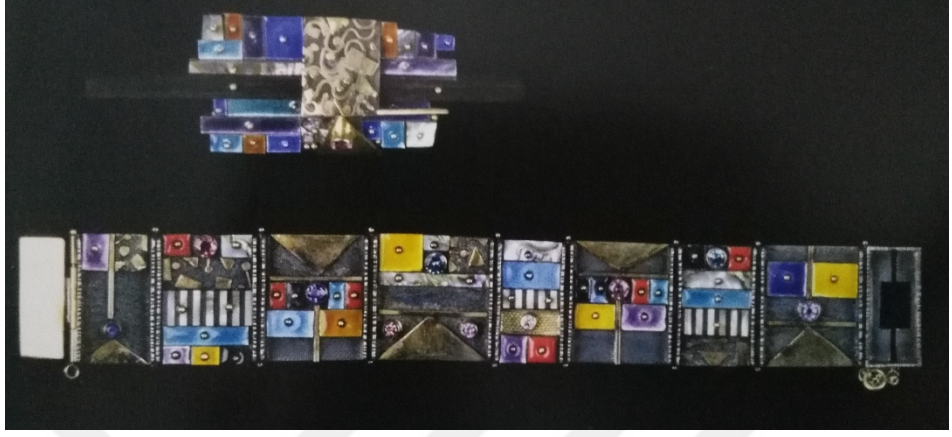
Dorris Hall Klimt'in görsel dilini andıran mineli çalışmalarında figürü soyutlamış, serbest formlardan faydalanmıştır.



Resim 28: Dorris Hall, bileklik, küpe, yüzük, (Schon, 2008:89)

Bazı takı tasarımcıları cloisssonne mine tekniğini de çalışmalarında kullanmıştır. Cloisssonne mine altın, gümüş, bakır veya pirinç metali üzerine uygulanır ve tel yardımıyla bordürler üretilerek oluşturulan hücrelere mine uygulanır. Bordürleri oluşturan metal teller ince olduğu için mineler arasında bir ağ izlenimi yaratırlar.

Earl Pardon da hem cloissonne mine tekniğini gümüş, bronz, bakır gibi metaller üzerinde uygulamış, kakma veya fabrikasyon üretim yöntemleriyle birleştirmiştir.



Resim 29: Earl Pardon, broş ve bileklik, (Schon, 2008: 91)

#### **2.2.5.1.1.3 Plastik**

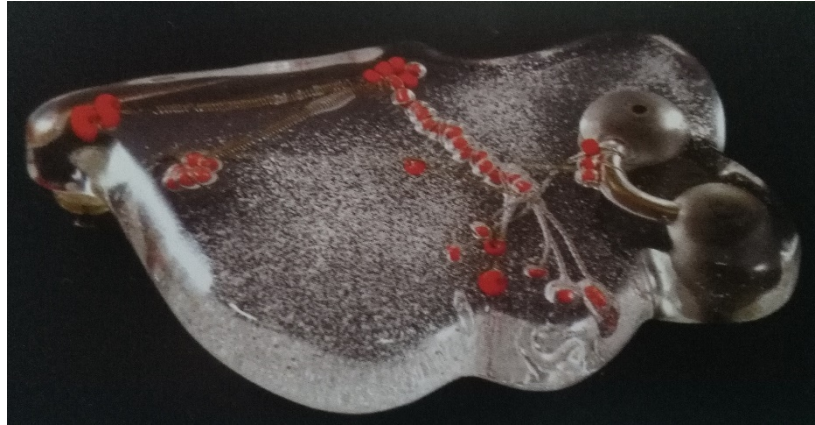
Margaret de Patta, günümüz takı dünyasında malzemenin kullanımının çeşitliliğini vurgulamıştır. Takıda sıkça ahşap, kemik, kristal, deri, değerli metaller, çelik, alüminyum, çeşitli alaşımlı metallerin veya plastik malzemelerin kullanıldığını öne süren Patta, tasarımcının başarısının malzemenin karakterini ortaya çıkarma gücüne bağlamıştır. Günümüz dünyasında plastik malzemenin çok kullanımı özellikle çevreciler tarafından yıkım olarak görülse de 20.yy'da plastik yeni yaygınlaşmaya başlamış, sanatçılar ve endüstriyel alanda sıkça kullanılmıştır.

1940'lı yıllarda plastiğin kullanımı henüz çok yeniydi ve sanatçılar tarafından deneysel olarak kullanılıyordu. Plastiğin yapısı tasarımcılar açısından bazı problemlere yol açmıştır. Doğal bir dokusu veya formu olmadığından, sadece rengi, saydamlığı, yansıtma özelliği, ısıtılıp kolay şekil verilebilme ölçütü dolayısıyla kullanılmıştır.

Plastik alanındaki tasarımları ile bilinen Arman Winfield akrilikle ilk çalışmasını 1945 yılında yapmıştır ve sanat öğrencisi olan abisi Rodney Winfield, okulun diğer öğrencileri ve öğretmenlerinin yaptığı minyatürleri akrilik içine yerleştirmiştir. Biten parçalar takı veya dayanıklı birer sanat objesi olmuştur.

Winfieldler, 1946 yılında Rokoko Gallery’de takılarını izleyiciye sunmuş sonrasında kendi mağazalarında alıcıyla buluşturmışlardır. Sadece plastik malzeme kullanılmamış, saf altın, taşlar ve gümüş ile de tasarımlar yapılmıştır. Bazen değerli metallere oluşan buluntu aksesuarlar da tasarımlara eklenmiştir.

Winfield, tasarım sürecinde kırık cam ve ayna parçalarının, renkli mumların, kumun, tütün, renklendirilmiş kâğıt gibi birçok malzemenin kullanıldığını ifade etmiş, bazı tasarımların resim, bazılarının heykel etkisi yarattıklarını vurgulamıştır. Rodney ve Armand’ın akrilik üstüne tasarladıkları projeye aktif katılan birçok Cooper Union öğrencisi ressam, heykeltıraş veya tasarımcı olarak hayatlarına devam etmiştir.



Resim 30: Lily Ascher, Winfield’lar için üretilmiş broş, (Schon, 2008:93)

Son olarak; İsraili yerel tasarımcı Zahara Schatz’ın 1940 ve 1950 yılları arasında tasarladığı bilezikleri ve kolye uçlarının malzemesi de pleksidir.





Resim 31: Zahara Schatz, kolye ucu, (Schon, 2008:94)

#### **2.2.5.1.1.4 Cam**

Saydam etkiyiyaratma da araç olarak cam malzeme de takı tasarımında kullanılmıştır. Donald Brain Johnson Modernizm dergisinde yer alan bir yazısında tasarımcı Frances Higgins'ten bahsetmiş ve cam malzemeyle ilişkisini anlatmıştır. Higgins'in görsel hafızasındaki çiçek manzaralarını çalışmalarına yansıttığını ifade etmiştir.

Higgins birçok cam iş üretmiştir, bunların içinde cam takılar da bulunmaktadır. Higgins'in çalışmalarında öne çıkan etki sıradan camları antik dönemlerde uygulanan füzyon tekniği ile kullanması olmuştur.



Resim 32: Frances Higgins, kolye, (Schon, 2008:94)

#### **2.2.5.1.2 Teknik**

##### **2.2.5.1.2.1 Döküm**

Birçok takı tasarımcısı formlarını keskin hatlarla sunabilmek için döküm tekniğini kullanmıştır.

Bob Winston kayıp mum tekniğini santüfjü dökümle uygulayan takı tasarımcılarından biri olmuştur. 1942 yılında Kaliforniya Sanat ve Zanaat Kolejinde eğitim vermeye başlamış ve programının bir parçası olarak döküm tekniğini de öğretmiştir. İlk kez bir kurumda eğitimi verilen kayıp mum tekniği ile dikkat çekmiştir. Kurs programının temel hedefi sadece kayıp mum tekniği ile üretilebilecek çalışmaları tasarlamak olmuştur.

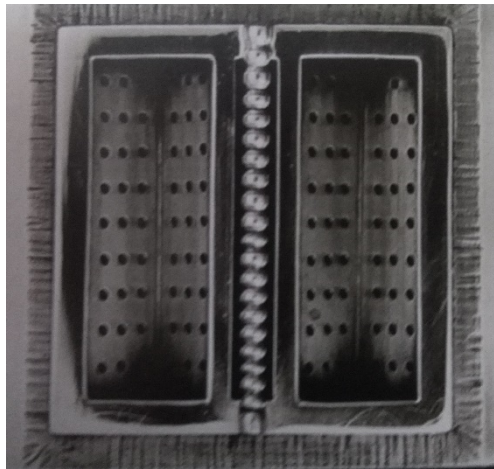
Robert Dhamers, Bob Winston'a heykel etkisi yaratan üç boyutlu formlarının üretiminde yardımcı olmuştur. Dhamers negatif alçı kalıpta ürettiği çalışmaların pozitif mum kalıbını alarak mum ile üretmiş, dökümden önce pürüzsüz bir yüzey elde etmiştir.

Pirinç, bakır, çelik, çeşitli renklerde altın kullanmış, üretimlerinde dökümde zarar görmemesi açısından sentetik taşı tercih etmiştir.



Resim 33: Bob Winston, broş, (Schon, 2008:95)

Olaf Skoogfors Ruth ve Svetozar Radakovich aracılığıyla tanıdığı kayıp mum tekniğini çalışmalarında kullanmış bazen de kakma tekniğini bu teknikle birleştirmiştir. Natüralizm'in etkisi olan soyut üretimleri bulunan tasarımcı yüzeye doku vererek tasarımının görsel etkisini arttırmaya çalışmıştır.



Resim 34: Olaf Skoogfors, kemer tokası

Svetozar ve Ruth Radokovich tasarımlarını üç boyuta dönüştürürken çekiçle döverek oluşturdukları metalleri döküm parçalarıyla harmanlamışlardır. Ruth döküm parça üzerinde, dökümden önceki aşamadan daha çok çalıştığını ifade etmiştir. Radokovich'lerin yaklaşımı kendinden sonra gelen ve heykel formunda çalışmak isteyen genç takı sanatçıları etkilemiştir.



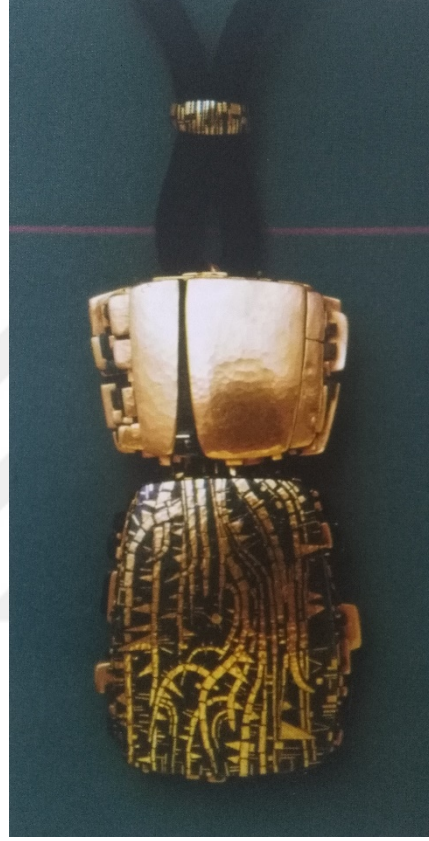
Resim 35: Svetozar (Toza) Radokovich, bilezik, (Schon, 2008:96)

#### ***2.2.5.1.2.2 Tarihi Tekniklerin Kullanımı***

Tasarımcılar 1950'lerin sonu 1960'ların başında tarihe özgü çok eski birçok tekniği kullanmıştır. Philip Fike savat tekniği ve fibula formunu, Margret Craver “resille” mine tekniğini kullanmıştır.

Philp Fike, 1965 yılında Etrusk'lerin fibula adını verdikleri antik broş formunu kullanarak üretimler yapmaya başlamıştır. Fibulanın sadece bir kültürü temsil etmediğini, mekanik olarak bir sorunu çözen, tutturma işlevselliği olan bir heykel formu olduğunu iddia etmiştir. Fike aynı zamanda savat tekniğini de deneyimlemiş tasarımcılardandır.

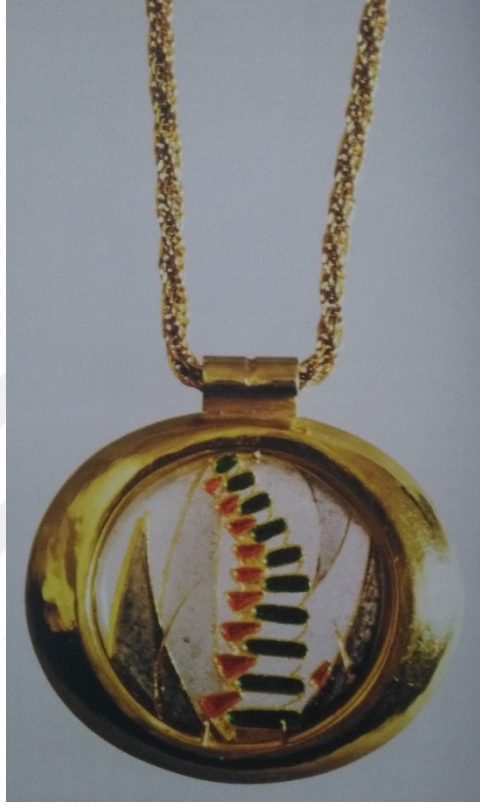
Öğrencilik döneminde Henry Wilson'ın "Gümüş ve Mücevher" isimli kitabından savat tekniğinin kükürt alaşımıyla bakır gümüş veya kurşunun birleştirilmesi sonucu metal üzerinde bıraktığı siyah-mavi etki olduğunu öğrenmiştir ve çalışmalarında uygulamaya başlamıştır.



Resim 36: John Paul Miller, kolye ucu ve broş, (Schon, 2008:99)

John Paul Miller, granülasyon tekniğini üretimlerinde sıkça kullanmış bir tasarımcıdır. Tarihte Roma imparatorluğu tarafından kullanılmış teknik altın yüzeye küçük altın granüllerin ısıtılarak tutturulmasıdır. Miller çokça denemeden sonra altın granüllerini altın yüzeye yapıştırmayı başarmıştır. Bakırın granül parçacıklı yüzeyde okside olmasını sağlamış, altını ısıtmıştır. Böylece altın daha düşük sıcaklıkta erimiş, bakırın varlığıyla granül parçacıkları yüzeye yapışmıştır.

1950 yılında Margret Craver, 16 yy. Fransa'sına ait "resille" mine tekniğini kullanarak işler üretmiştir. "Resille" mine tekniğinde boşluklar altın folyo ile çevrelenmiş, kesilmiş cam parçaları ve mine ile doldurularak fırınlanmıştır. Craver bu tarihi tekniği kullanarak modern işler üretmeye çalışmıştır.



Resim 37: Margaret Craver Withers, kolye ucu, (Schon, 2008:100)

### ***2.2.5.1.3 Üretim Yöntemi Sorunsalı***

1950'lerin başında San Fransisco Metal ve El Sanatları Loncası üyeleri olan Margaret de Patta ve Peter Macchiari'nin seri üretim konusunda farklı düşünceleri olmuştur. Birçok metal sanatları okulu gibi Margaret de Patta da seri üretimin çalışmalarını etkilemediğini vurgulamıştır. Patta, sadece lüks tüketim parçaları üretip, tek bir kitleye ulaşma fikrinin karşısında durmuş, üretim yöntemiyle toplumsal bakış açısının çeliştiğini gözlemlemiştir.

Çalışmalarıyla daha çok kişiye ulaşmanın tasarımın en güzel ve önemli yanı olduğunu vurgulamıştır.

Peter Macchiarini, Margaret de Patta'nın tam tersi bir görüşe sahip olmuş, bir sanatçının seri üretime yönelmesinin ve işlerini makine ile üretmesinin çalışmanın sanatsal niteliğine zarar vereceğini dile getirmiştir. Peter takıyı taşıyan bireyin de takıyı bedeninde sergileme amaçlı satın aldığını, duygularını, estetik görüşünü ifade etmede bir araç olarak kullandığını dolayısıyla seri üretim bir takının sanatçı-alıcı arasındaki iletişimi zedeleyeceğini savunmuştur. Tasarımda zarar görenin sadece sanatçı-tasarımcı birey ve izleyici-alıcı birey olmayacağını aynı zamanda tasarımdaki teknik, üretim sürecindeki rastlantısal etkinin ve yaratıcı sürecin de zarar göreceğini sözlerine eklemiştir.



Resim 38: Peter Macchiarini, broş, (Schon, 2008: 102)

Tasarımcı Idella del Vista da Peter ile aynı görüşü paylaşmış, tasarımcı-zanaatçı bireyin tasarımının tek, güzel ve işlevsel olması gerektiğini savunmuş, ruhunu tasarıma kendi özgün dokunuşunu aktarabilmesi için malzemeye iletişim kurması ve zaman ayırarak kendini zorlaması gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre seri üretim bir çalışmanın üretiminde bu süreçler eksik kalır.



Resim 39: Idella La Vista, yüzük, (Schon, 2008:104)



Resim 40: Ronald Hayes Pearson, kolye, (Schon, 2008:105)



Ronald Hayes, Perason ticari başarının takı alanı için negatif bir etken olmadığını söylemiş, ticari üretimdeki ekonomik getiri gerçeğinin tasarımda var olduğunu vurgulamıştır (Schon, 2008: 84-106).

### **2.2.6 Çağdaş Takı Kavramı**

Sanat tarihçisi Liesbeth den Besten takıyı altı farklı kategoride tanımlamıştır. Ona göre bu sınıflandırma çağdaş takı, stüdyo takısı, sanat takısı, araştırma takıları, tasarım takılar, yaratıcı takılar şeklindedir. Bu kavramları anlamlandırmak birbiriyle ilişkileri ve ait oldukları tarihsel dönem itibariyle karmaşık olmaktadır. Bazıları kronolojik açıdan incelenmesi gerekirken ya da tek bir ülkeden çıkmışken; diğerleri güzel sanatlar ile ilişkilendirilmeyi gerektirmekte veya görsel kültürle birlikte hareket etmektedir. Besten, çağdaş kavramını açıklarken şu anki zaman dilimini temele yerleştirmiş, 70 yıl içerisinde üretilmiş ve çarpıcı değişikliklere sebep olmuş çalışmaları da bu kavramla ilişkilendirmiştir. Stüdyo teriminin anlam çerçevesinin kısıtlı kaldığını, vurgu alanının sadece işin nerede? nasıl? ve neden? üretildiği üzerinde durduğunu ifade etmiştir. Sanat kelimesini takı bağlamında tanımlarken, takının güzel sanat alanından farklı olan tarihsel geçmişinin yanı sıra, sanat alanı tarafından kabul görmüş çalışmaları ön planda tutmaya çalışmıştır. Kavramın sanatsal bir süreç taşıdığını fakat İtalya ile kısıtlı kaldığını söylemiştir. Besten'e göre kavram ve el emeği odaklı olmak üzere tasarım bu iki süreç arasında Hollanda'da ayırım yaratmıştır. Yaratıcı teriminin ise işi üreten bireye soyutlanma hissi yüklediğini ve üretilen çalışmayı sınırladığını, dolayısıyla kavramsal sürecin gözden kaçırılmasına sebep olduğunu vurgulamıştır. Besten, tüm bu kavramları tanımlamaya çalışırken çağdaş takı, sanat takısı ve yaratıcı takı arasında bağ olduğunu vurgulamıştır.

Sanat tarihçisi Monica Gaspar geleneksel takının yaratımında sonsuzluğun, nesillerarası geçişin hedeflendiğini, çağdaş takının ise odak noktasının günümüz ve şu an olduğunu vurgulamıştır. Gaspar, çağdaş takı kavramının zamansal boyutunu farklı adlandırmalarda gözlemleyebileceğimizi ayrıca ifade etmiştir. Ona göre; radikal çizgide fikirler içeren Avangard Takı, kendi zamanının ruhunu yansıtan modern takılar, sanatçı bireyin kendi atölyesinde üretimini hedefleyen stüdyo takıları, geçmişe olan ironik yaklaşımıyla yeni takı, inovatif düşüncenin altyapısıyla bireyin görsel dilini ve galerileri, müzeleri, koleksiyoner gibi sanat kuruluşlarının bağlantısını kurmaya çalışan çağdaş takı bu adlandırmalardan bazılarıdır. Gaspar 1970’li yıllardan beri kullanılan Çağdaş takı kavramının kapsayıcı ve günü yakalayıcı niteliği onu ön plana çıkarmıştır.

Çağdaş takı özünü ve zamanının koşullarını yansıtan bir görsel dile sahiptir. Çağdaş takı tasarımcıları tarihin takı üretim pratiklerine ve süsleme anlayışına eleştirel gözle yaklaşır. Çağdaş takının diğer beden süslemelerinden ayrımı bu noktada başlar. Bu yaklaşım yalnızca üretim pratiklerine özgü bir eleştiri niteliği bulundurmaz, aynı zamanda takının bedenle ilişkisi ve taşıma biçiminin de kritiği çağdaş takıyla birlikte yapılır. Çağdaş takılar, içinde buldukları ortama göre şekillenir, çağdaş takı tasarımcıları ise çalışmalarının izlendiği galeriler, müzeler gibi çeşitli platformlarla ilişki kurar, ilgili yayınları katalogları takip eder. Bazı tasarımcılar üretirken, ürettikleri nesnenin bu mecralarda bulunmasının önemini ve nesne mekân ilişkisinin farkındalığıyla hareket eder.

Çağdaş takı kavramı kendi içinde modern takı kavramının yaklaşımını barındırır da modern takı özünü ve çağını yansıtıcı nitelik barındırmaz. Modern takı tasarımcıları takıyı kısıtlayıcı bazı öğelerden arındırma hedefinde olmuş, takının değeri tasarımda kullanılan malzemeyle saptanmışsa da tasarımlardaki formlar sanatsal bir ifadeyi yansıtır

niteliktedir. Modern takıdaki yenilikçi yaklaşım modern sanattaki çizginin etkilerini taşıırken; çağdaş takıdaki yenilikçi yaklaşım takının geleneği, fonksiyonu ve tarihi ile ilişki halindedir. Sanat tarihçisi Maribel Königer çağdaş takının diğer takılardan ayrımının kavramsal altyapısı olduğunu vurgulamıştır. Königer çağdaş takı için “okunabilir” sözcüğünü kullanarak bu vurguyu pekiştirir.

Çağdaş takı kavramı stüdyo zanaatleri hareketiyle de şekillenmiştir. Küratör Kelly Heys L’ecueyer stüdyo takısının tek ya da kısıtlı üretim pratiğini vurgulamıştır. Ona göre; çağdaş takı stüdyo takısının bu temelleri üzerinde yükselirken, takının üretim sürecinde sanatsal ifadeye ve malzemeye gerek izleyici, alıcı gerekse üretici açısından öncelik verilmiştir. (Skinner, 2013:7-14)

#### **2.2.6.1 Teknik**

1990'lı yıllarda teknik yetiye dayalı zanaat tanımının değişimi ve gerekliliğinin sorgulanışı, otuz yıl önce geleneksel bir mücevherde olması beklenen değer tartışmasının devamına yol açmıştır. Mesele, çağdaş zanaatın, bir zamanlar onu tanımlayan üretimi uzun zaman alan tekniklerden uzaklaşması olmuştur. Teknik yeti bakımından zayıf veya hiç teknik yeti içermeyen çalışmalar üretmek, sanatsal beceri tanımını genişletmek ve yeni olanı takıya adapte etmek için geleneksel formlar ile geleneksel olmayan yöntemler arasında denge kurmak adına adeta bir kaldıraç olmuştur. Karl Fritsch tarafından üretilmiş çalışmada teknik olarak gelenekle tutarlık yakalanmışsa da formundaki radikal etki ve geleneğe tepki dikkat çekmiştir.

Teknoloji alandaki gelişmeler takıda teknik yetiye olan ihtiyacı azaltmış, çağdaş takı tasarımcıları için uzun bir aradan sonra reddettikleriyle tekrar bağlantı kurma fırsatı doğurmuştur. Bu gelişmeler bir öğrencinin okula gitmesine sebep olmadan teknolojik

bilgiyle üretim yetisine ulaşabilmesine yol açmıştır. Çağdaş takı tasarımcısının buradaki yaklaşımı projesini gerçekleştirme boyutundadır protest tavrı değişmemektedir. (Skinner, 2013:32)



Resim 41: Karl Fritsch, yüzük, (Schon, 2008:32)

#### **2.2.6.2 Malzeme**

Kavramsal anlayış çağdaş takıda etkisini göstermeye başladığında malzeme konusu önem kazanmıştır. Çağdaş takının malzeme odaklı yaklaşımı takının sanatsal yönünü ortaya çıkarır niteliktedir.

Takı üretimindeki ustalığın değeri malzemeyi teknik yetilerle harmanlama becerisiyle tanımlanır. Geleneksel anlamda mücevher veya takı tasarımcısı, üretim sürecinde bir malzeme hiyerarşisine sadık kalır. Değerli malzemeler ve taşlar genellikle tasarım ve üretim sürecinde ön plandadır ve belli bir düzen içindedir. Sanat eleştirmeni Peter Fuller, bu düzenin doğada saklı olduğunu ifade eder. Fakat Karl Marx bu durumu toplumun sosyal yapısıyla ilişkilendirmiş ve altın, değerli taşlar gibi malzemelerin değerini nadirliklerine bağlamıştır yani söz konusu malzemeler nadir göreliliğe sahiptir. Çağdaş takının değeri ise malzeme göreliliği ile ölçülür. Altın gümüş gibi malzemeler saf estetik nitelikleriyle geleneksel takı çalışmalarında malzeme olarak kullanılmış ve bu durum

akrilik, alüminyum gibi farklı malzemelerin kullanımını kısıtlamıştır. Geleneksel takıdaki bu hiyerarşik yaklaşım malzemeye de yansımış, bazı malzemeler çöp olarak algılanmıştır. Modern ve çağdaş dünyada ise ucuz dediğimiz bu malzemelerin kullanımı politik bir yaklaşımı içinde barındırır.

Malzemelerin tasarımcılar ve sanatçılar tarafından hiyerarşik kullanımının ötesinde bir dili yansıtırma durumu da vardır. Malzemenin rengi, doğayla ilişkisi, yapısı, yerelliği görsel bir dil oluşturur dolayısıyla çağdaş takıda ilk soru, üretilen nesnede hangi? malzemenin kullanıldığıdır. Bu durum malzemeyi kavramın önüne çıkardığı için kavramsal sanatla çelişir. Son zamanlarda, malzemeci yaklaşım, nesnelerin sanatsal ifadelerden veya malzeme araştırmalarının örnekleri olarak tek başına durmaktan ziyade izleyici ve tasarımcıyı birbirine bağlamak amacıyla olan takı anlayışı ile de karşı karşıya kalmıştır. (Skinner, 2013:31)

### 3. BÖLÜM YENİ TAKI ANLAYIŞINA GEÇİŞ

Takı kavramı algısı 1960'lı yıllarda dönüşmeye başlamıştır. Takının biçimine yönelik sorular yöneltilmeye başlanmış ve takının alışlagelmiş kalıpları yıkılmıştır. Sosyal olaylara yönelik duyarlılığın gelişimi takıyı da etkilemiş, sanatın etkisi takıda da karşılığını bulmuş, Gjis Baker gibi sanatçıların protest düşünceleri takının alanını geliştirmiştir. Sosyal mesaj verme isteği ile takı alanı sanatçı ve tasarımcılar tarafından yaratıcı bir araç olarak değerlendirilmiştir.

Takıda deneyselliğin önemini vurgulayan pek çok takı sanatçısı ve tasarımcısı Avrupa ve Amerika'da bulunan sanat okullarında ders vermişlerdir. Hedefleri, geleneği parçalamak, yenilikçi bakış açılarını deneysellikle bütünleyerek öğretmek olmuştur. Avangard takı sanatçılarının çalışmalarını gözlemlemeleri ve onlardan eğitim alarak elde ettikleri birikimleri yeni nesil tasarımcılara aktarmış ve yeni bir vizyon oluşturmalarına katkı sağlamışlardır. Bu durum takının gelişim sürecini destekler niteliktedir. (Ertan, 2011: 24)

#### 3.1 KAVRAMSAL SANAT VE TAKI

1960'larda sanatta zihinsel süreçlerin önem kazanmasıyla birlikte kavramsal boyut ön plana çıkmıştır. Artık çalışmaların estetik etkisinden öte kavramsal boyutta nesnenin kendisinin söylediği söze itibar edilir hale gelmiştir. Takının algılanışında devrimsel olarak en büyük kırılma yine bu dönemde yaşanmıştır. Bu yıllarda takının disiplinlerarası konumu sorgulanmış; heykele, giysiye, performans sanatına yaklaştığı durumlar gözlemlenmiştir. Takı sanatsal denemelerin ortamını oluşturmuş ve süslenme aracı kimliğini yitirmeye başlamıştır.

Gjis Baker ve Emmy Van Leersum gibi takı tasarımcılarının üretimleri "yeni takı" kavramının kapsamına girmiştir. Geleneksel üretim teknikleri ile ilgili bilgiye de sahip

olan söz konusu tasarımcılar takı üretimlerinde deneysellik ögesini birincil tutarak, basit formlarda üretim yapmışlardır.

### 3.2 ERGONOMİ KALIPLARININ YIKILIŞI

Geleneksel takı kriterleri üretim süreci boyunca takılabilirlik ve ergonomi kavramlarını içinde barındırır. Kullanıcı ve takı arasında fiziksel bağ mevcuttur ve birey takıyı taşır. Bireyin bedeni takı için bir sergi alanı olarak nitelendirilmiş, beden adeta bir galeri olarak yorumlanmıştır. Takı ile beden arasında iki yönlü bir etkileşim söz konusudur. Yeni takılar bedenin hareketine etki ederken, takı da bedenin hareketinden etkilenir. Bu sebeple takı geleneksel kriterlere göre tasarlanmalı ve bedene has ölçülere dikkat edilmelidir. Takı ve takıyı taşıyan arasındaki ilişki tasarımın temelini oluşturur.

Ergonomi kalıplarının yıkılışı ve takılabilirliğin sınırlarının esnetilmesi konusu İngiliz takı sanatçısı Suzannah Heron'un üretimleriyle sorgulanmış ve dönemin takı sanatçılarına ilham olmuştur. Heron'un üretimleri "happening" olarak da yorumlanmıştır.



Resim 42: Sussanna Heron, kolye

Takı kavramı kök anlamıyla kitlelerde fonksiyon beklentisi oluşturmuştur. Mimar Sullivan tasarımda ve sanatta önce fonksiyonun sonra biçimin geleceğini savunur. Sullivan'ın düşüncesi takı bazına indirildiğinde yüzük örneği durumu açıklar niteliktedir. Bir yüzüğün parmakta duruşu biçiminde bir delik taşımaya bağlıdır. Fonksiyon bu noktada devreye girerken, heykelle bağlantılı takılarda fonksiyona bağlılık azalır. Fonksiyonellik sanatsal ifade aracı olarak üretilmiş takılarda ikinci planda kalmıştır, formda bütünselliğin izleyiciye sunumu temeli oluşturur. (Ayata, 2015: 94)

### **3.3 YENİ TAKI ANLAYIŞINA GEÇİŞTE KURUMLAR**

Yeni takı kavramının ortaya çıkışında eğitim kurumlarının ve sergilerin etkisi büyük olmuştur. Takının sanatsal bir ifade aracına dönüşümünde ve sanat takısı kavramının ortaya çıkışında kurumların etkisi azımsanamayacak niteliktedir.

#### **3.3.1 Galeri ve Sergileri**

Takının klasik tanımından uzaklaşması ve dönüşmesi özellikle 2.Dünya Savaşı sonrasında olmuştur. Atölyelerde üretilen stüdyo takıları bireysel anlatım gücüyle takının sanatsal yönünü ortaya çıkarmada ilk adım olmuştur. Bu adım yeni takının müze ve galerilerde sergilenmeye başlamasına sebep olmuş, takı adına sanatsal anlamda yeni bir ifade alanı doğmuştur.

Takının sanatsal bir ifade aracı olarak nitelendirilmesi Museum of Modern Arts (MOMA) ve Walker Art Center gibi önemli müzelerin düzenledikleri sergilere dayandığı kaynaklarda ifade edilmiştir. Bu anlamda önemli kilometre taşlarından biri Museum of Modern Arts'da sergilenen "Modern Handmade Jewelry" (Modern El yapımı Takı Sergisi) başlıklı çalışmalar olmuştur. Sergide yalnızca takı sanatçı ve tasarımcılarının çalışmaları yer almıyor, sergi, aynı zamanda sergi döneminin önemli sanatçıları da



barındırıyordu. Alexander Calder, Harry Bertoia ve Jacques Lipchitz sergiye katılan ressam ve heykeltıraşları oluştururken, Sam Kramer ve Paul Lobel gibi takı tasarımcıları da sergide yer almaktadır. Bugün “takı sanatçısı” kavramından bahsediyorsak; bu sergi kavramın ortaya çıkışı açısından en önemli adım olmuştur. (Ertan, 2011:50)

1948 yılından itibaren Walker Art Center Minneapolis’te “Modern Jewelry Under \$50” (50 Dolardan Ucuz Modern Takılar) başlığıyla sergiler düzenlemiştir. Sergi 2 yıl boyunca ülke içi ve dışında gezerek sesini duyurmuş ve güncel takının niteliğinin tartışılmasına zemin hazırlamıştır. 282 parçadan oluşan sergi 32 yenilikçi takı sanatçı ve tasarımcılarının çalışmalarını içermiştir ve ilk aydan 60’ın üzerinde çalışma izleyici tarafından satın alınmıştır.

1955 yılına gelindiğinde Walker Art Center, “Kağıt Üzerinde Çağdaş Takı Sergisi” adı altında dergisinde dönemin önde gelen takı tasarımcılarının çalışmalarının fotoğraflarına yer vermiştir. “Kağıt Üzerinde İkinci Çağdaş Takı Sergisi” adıyla serginin ikinci serisi 1959 yılında dergide yer almıştır. (Ertan, 2011:51)

Londra’da Goldsmiths Hall (Worsipful Company of Goldsmiths), 1961’de 1000 kadar 28 farklı ülkeden teslim aldığı sergi çalışmalarına takının bu yeni anlayışla üretilmiş parçalarını da dahil etmiştir. Bu sergi literatürde yeni takı kavramının ve anlayışının yansıdığı ilk büyük etkinlik olarak geçmiştir (Phillips, 1996:196). Andrew Grima, John Donald, David Thomas, Wendy Ramshaw, Gerda Flöckinger, Jacqueline Mina gibi takı sanatçılarıyla birlikte Kayo Saito, Will Evans, Kate Smith gibi önu açık isimler bu sergiye çalışmalarlarıyla katılmışlardır (Ertan, 2011:52). Sergi sanatsal ifadenin çalışmalara yansımada modern takının gücünü ön plana atmış olmasıyla da ayrıca önem arz etmiştir. (Bayer, Becker, Craven, Hinks, Lightbrown, Ogden, Scarisbrick, 1989:164)

Takının dönüşüm sürecinde gerçekleşen bir başka sergi de 1966 ve 1967 yılları olmuştur. “Sculpture to Wear” (Giyilebilir Heykeller) başlıklı sergi Emmy Van Leersum, Gijs Bakker gibi tasarımcıların sanat yaşamında önemli rol oynamış. Gezici nitelikteki sergi Amsterdam’dan Londra’ya taşınmış, İngiltere ve Hollanda takı sanatında bir paylaşımın doğuşuna sebep olmuştur. (Lambert, 2002:153)

1973 yılına gelindiğinde The Institute of Contemporary Art (ICA) bünyesinde Boston’da “Jewelry as Sculpture as Jewelry” başlıklı sergi görücüye çıkmıştır. Sergide, sadece akrilik ve polyester reçine malzemeleri çalışmalarıyla birleştirmesiyle isim yapmış Cara Lee Croniger yer almamış, Pablo Picasso, Georges Braque, Roy Lichenstein ve Man Ray gibi sanatçılar da takı tasarımlarıyla sergiye katkıda bulunmuşlardır. Serginin yankısının karşılığı 1946 yılında MOMA tarafından düzenlenen ressam, zanaatkar, heykeltıraş buluşmasıyla benzer olmuştur. (Lewin, 1994:51)

Viyana’da 1981 yılında gerçekleşen “International Jewelry Exhibition” (Uluslararası Mücevher Sergisi) başlıklı sergi takı alanına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Avrupa ve Amerikalı tasarımcı ve sanatçıların çalışmalarının yer aldığı sergide sanatçının bireysel felsefi görüşü, dünyayı algılayışı, modayı yorumlayışı tasarım sürecinin önüne geçmiştir. (Özay, 1998: 180)

1989 yılında Almanya’da “Ornamenta 1” başlıklı sanatsal içerikli takı fuarı kataloğunda önemli bir noktaya değinilmiş, form fonksiyon malzeme ve değer gibi nesilden nesile aktarılan kısıtlar delindiğinde takının “diğerleri gibi bir sanat” olarak kabulünün mümkün olacağına dile getirildiği kaynaklarda yer almıştır. (Lewin, 1994:28)

### 3.3.2 Eğitim Kurumları

Takı sanatçılarının 1970 ile 1980 yılları arasındaki çabaları sonucunda takıyla ilgili mutlak kalıplar yıkılmış ve bu durum takı alanında yeni bir bakış açısı oluşmasına yol açmıştır. Avrupa takı sanatçıları dönemlerinde takı alanına büyük etki bırakmış, dünya çağdaş takının gidişatını büyük ölçüde etkilemişlerdir, öğrencileri ise 1990 yılı ve sonrasında ön plana çıkmaya başlamışlardır. Sonraki neslin takı sanatçıları olarak nitelendirilebilecek öğrencilerin eğitim süreçleri kapsamlı olmuş ve sadece takı alanına değil disiplinlerarası çalışmalara da dikkatlerini vermişlerdir. (Ertan, 2011:25)

Eğitim ve beceri kazanma konularında yeni imkanları keşfetme sürecinde olan genç sanatçılar büyük ölçüde dönüşmeye başlamıştır ve eğitimle birlikte sadece sanat alanını değil günün sosyal politik konularını da sorgular hale gelmişlerdir. Amerika ve Avrupa’da bazı sanat okulları geleneksel kuyumculuk ve takı üretim eğitimini bünyesinde barındırmaktadır. Eğitimcilerin kararlı tutumuyla genç sanat öğrencileri yalnızca takı alanında halihazırda bulunan biçimsel ve estetik olanakları araştırmak ve kullanabilmek için değil aynı zamanda farklı sanat alanları arasındaki iletişim boşluklarını görebilmek, çözüm sunabilmek adına eğitilmişlerdir. Takı tasarımcı ve sanatçısının el üretimine ve zanaat bilgisine duyulan saygı geleneksel kalıplar içerisinde olmamış bu durum takıda yeni anlayışın oluşmasına olanak hazırlayan temellerden biri olmuştur. (Lambert, 2002:150)

Takı alanında bazı merkezler oluşmuş ve eğitimciler bu merkezler ve okullarla özdeşleşmişlerdir. Münih’te modern takı alanında önemli isimlerden biri olan Otto Künzli’nin hocası Hermann Jünger eğitim verirken, Friedrich Becker Düsseldorf’ta eğitim vermiştir. Takı için önemli bir yer olan Pforzheim’da Reinhold Reiling öğrenciler

yetiştirirken, Mario Pinton Padova’da ve Max Fröhlich Zürih’te eğitici rolünü üstlenmişlerdir.

Batı Almanya eğitim konusunda mücevherin ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Sanat eğitimi konusunda Orta Avrupa’nın önemli ülkelerinden biri olan Almanya’da eğitim programları gerek teknik ve malzeme kullanımı açısından, gerekse tasarım yönünden bilgiler içermektedir. Herman Jünger ve Friedrich Becker Münich Güzel Sanatlar Akademisinde “kuyumculuk profesörü” ünvanıyla çalışmışlardır. Almanya’daki mücevher sektörünün temelini oluşturan Pforzheim’deki sanat okulunda Reinhold Reiling eğitim vermiştir. Bu önemli isimlerin öğrencileri Avrupa, Amerika, Avusturalya’da üretimlerine devam etmektedirler. (Özay, 1998:182)

Bu alanda yetişen öğrenci ve eğiticilerin dünyayı dolaşmaları nedeniyle ,sanatsal bir ifade aracı olarak takıda ortak bir dili oluşturmuştur. Takı sanatı uluslararası hale gelmiştir. Avrupa’da bulunan Pforzheim, Münich, Londra, Amsterdam gibi takının kilit şehirlerine eğitici ve öğrenciler yerleşmişler ve Avrupa’da yeni kilit şehirler türemiştir. Yeni kurulan sanat, takı okulları ve eski kuruluşlar uluslararası kimliğe ulaşmışlardır. 1970’li yıllarda takı sanatında yerel kimlikler dikkat çekerken, günümüz takısında bu durum farklılaşmıştır. Tasarımcı ya da sanatçı bireyin çizgisiyle kimliğinin ayırımına varılabilmektedir fakat üretilmiş bir takı çalışmasının ulusal aitliği bilinmemektedir. (Ertan, 2011:35)

## 4.BÖLÜM: TAKININ SANATSAL İFADESİ

### 4.1 SANAT TAKISI KAVRAMI

Çağımızda sanatsal takı ile endüstriyel veya tasarım takılar arasında keskin bir ayrılık söz konusudur. Yeni takının formu takı alanında uzmanlığını kanıtlamış zanaatkarların, takı tasarımcılarının, endüstriyel tasarımcıların, görsel sanatçıların dikkatini çekmiştir. (Ertan, 2011:36)

Takı sanatı bağlamında üretilmiş çalışmalar, diğer sanat disiplinleriyle ya da enstalasyon gibi uygulamalarla iletişim halindedir. Sanat ve takı arasında bu anlamda oluşan çift yönlü alışveriş takıyı taşıyan ve galeride, sergide izleyen konumundaki bireyi düşündürerek sürece dahil etme yoluyla gerçekleşmektedir. (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005:6)

Çalışmaları takı alanından ayrılarak tekstile ve enstalasyona evrilmiş İngiliz çağdaş sanatçılarından Caroline Broadhead takıyı taşıyan ve izleyen arasındaki diyalogu harekete geçiren bir nesne olarak ifade etmiştir ve takının beden üzerinde en özel bölgelerde dahi kullanıldığını dile getirmiştir. (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005:6)

Sanatsal yönüyle takı; geçmişteki geleneksel altyapısından, süslenme aracı olarak kullanımından, malzeme geleneğinden bağımsız düşünülemezdi. Çağdaş dünyaya çalışmalarını sunan takı sanatçıları, yalnızca takının zanaat yönünün sıkı kurallarıyla eğitilmemiş, kendilerini 1960 ve 70'li yıllarda takı kavramını kökten değişikliğe uğratan stüdyo zanaatkarlarına emanet etmişlerdir. Gerek yenilikçi malzeme anlayışları ve heykel takı ilişkisini ortaya koyuşları gerekse takının formuna modern çizgideki yaklaşımlarıyla, takıda bulunan burjuvazi kültürüne, statüsüne karşı duruş geliştirmişlerdir. (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005:19)

Yenilik ve deneyselliğin hâkim olduğu ülkeler İngiltere, Hollanda, Almanya, İsviçre ve Avusturya'dır. Takı bu deney sürecinde farklı kimliklere bürünebilmektedir. Bireysel düşünce ve duyguyu ifade etmede bir araç, seri üretim nesnesi, heykelle iç içe geçmiş bir form, aksesuar, giysiyi tamamlayıcı bir öge, moda ve heykelin harmanlandığı giyilen bir nesne gibi takıyla ilişkilendirilen tanımlamalar bunlardan bazılarıdır. Takının bu yolculuğunda disiplinlerarası çalışma zorunluluğu kadar farklılığa ve yeniye ulaşma hedefi de var olmuştur. (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005:12)

1960'lı ve 70'li yıllarda bir çalışmanın satılabilmesi önceliği yaratıcılık yönünün gerisinde kalmıştır. Karşıt durumlar da yaşanmış, takıya seri ürün olarak yaklaşan tasarımcılar farklı endüstriyel ürün pazarlarına yönelmişlerdir. Moda alanı da hız ve ekip koordinasyonu gerektirdiğinden, bireysel eğitimle donatılmış takı tasarımcıları bu alanda yer bulamamışlardır. Dönemin politik, ekonomik ve sosyal koşullarının da etkisiyle takının yönelimi, seyri değişmeye, dönüşmeye başlamıştır.

Takının formu böyle bir süreçte sanatsal etkiyle harmanlanmıştır. Yeni oluşan takı, takının tanımından tamamen sıyrılmış ve takı kavramının içinde daha önce yer almayan formlar gündeme gelmiştir. Bu süreçte talep edilecek yeni bir ihtiyaç yaratılmıştır. Bilim alanına benzeyen bu süreç çeşitli deneysellikleri, araştırmaları içinde barındırmış, teknik okul ve üniversitelerin dahil olduğu yeni sonuçlar ve oluşumlar doğurmuştur. Teknik okul ve üniversitelerin bünyesinde kurulan bölümlerin çoğu uygulamalı sanat okulları ve kurslarıdır ve tasarım ile moda ilişkileri zayıftır. Yenilikçi fikirlere açık olan nadir eğitim kurumlarından biri Londra'da bulunan Royal College of Art'tır. Okul yeni fikri yeni teknolojiyle harmanlama gayretindedir. Farklı aksesuarlarda tasarım teknoloji ve pazarlamanın birleşmesini hedefleyen bir eğitim kurumudur. (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005:13)

Sanatsal anlamda takının izleyiciye bir düşünce aktarım sağlaması gerekmektedir ve bu yönü sanatsal bir ifade aracına dönüşmüş olan takıyı bireyi temsil eden bir çalışma olmaktan öteye geçirmektedir (Astfalck, Broadhead, Derrez, 2005:20). Titizlikle düzenlenmiş bir sunum altyapısı burada devreye girmek durumundadır. Bu durum takı sanatçıları için yeni sunum biçimleri ve sergi olanaklarını takip etmeleri anlamına gelmektedir. Bu tip olanakların arayışı sonucu fotoğraf, video, enstalasyon, performans gibi alanlarda sanatçılar iş birliği içerisinde olmuşlardır. Bu iş birliği ışığında ortaya çıkan çalışmalar, dünyanın farklı ülkelerinde sanat eseri statüsünde galeriler de izleyiciyle buluşturulmaktadır (Özay, 1998:182).

*“Aynı zamanda, “mağaza” ve “galeri” kavramlarının farkı günümüzde daha da belirginleşmiş, sunum anlayışı ürünün kalitesi ve değerini belirler olmuştur. Kısaca, mağazanın iyi bir işçilik sunabileceği düşüncesi ile, galerinin iyi bir değerlendirme görevi üstlendiği düşüncesi doğmuştur”* (Özay, 1998:182).

Sanat tarihçisi Harri Kalha günümüz takı sanatının üç ana başlık altında incelenebileceğini ve üç bölümünden birbirleriyle bazı noktalarda ilişki içinde olduğunu ifade etmiştir. Takı’da modern yaklaşımı ön plana çıkaran ilk bölümde takı, heykel takı ve beden ilişkisini vurgulamaktan öte bağımsız bir sanat çalışması olarak nitelendirilmektedir. Modern sanattan esinlenen fakat küçük boyutta üretilmiş sanatsal nitelikli çalışmalar, form ve malzemeyi temel alır. Kitsch estetik olarak algılanan 2. sınıflandırmada takılar post modern yaklaşımla ilişki kurar ve takı bedende zevk aracı veya dekoratif bir öge olarak taşınır. Bu yaklaşımda bazen takı bir stres oyuncacı ya da maddesel varlığı ön plana geçmiş işlevsiz bir obje kimliğine bürünebilmektedir.

Yeni takı sanatının kavramsal boyutunu ortaya koyan 3. başlıkla ilişkilendirilebilen çalışmalarda, takı maddesel bütünlüğünden arınır, mesaj kaygısını üretiminde barındırır. Çağdaş Güzel Sanatlar alanı ile doğrudan etkileşim sağlayan bu 3. boyuttur. İzleyici deneyime birebir katılır, takı maddi olarak ortadan kalkar. Bizzat bu durumu özetleyen çalışmayı genç nesil takı sanatçılarından Hanna Lommi izleyiciye sunmuştur. Lommi 1973 yılında Gijs Baker tarafından yapılan ve tel bileziğin bedende meydana getirdiği iz ile fotoğrafını birlikte sergilediği işine benzer nitelikte bir çalışma üretmiştir. Ahşap malzemeye işlenmiş bir ıstampayla insan bedenine “jewels” kelimesi basmış ve bedende kalan izin fotoğrafını çekerek izleyiciye sunmuştur. Takı maddesel olarak yok olurken, bir belge niteliği taşıyan fotoğrafta varlığını ispat etmektedir. (Ertan, 2011:59)



Resim 43: Hanna Lommi, 'Stamp' (Ertan, 2011:59)

Takı antik bir sanat formudur, fakat sanat takısı kavramı modern dönemde ortaya çıkmıştır. Sanat takısı bağlamında takı alanı, bireyin düşüncesini sanatsal anlamda sunduğu bir mecraya dönüşür.



Endüstriyel çağın başında sanat takısının doğuşu makineleşmeye karşıt duruş olarak başlamıştır ve bu duruş el yapımı üretimlerin sanatsal yönünün keşfedilmesi yoluyla gerçekleşmiştir.

Sanat takısının modern dönemdeki karşılığı üreten kişiye odaklanır. Burada takıyı üreten birey sanatçı konumuna evrilir. Sanat takısı kavramı bireysel üreten veya sanatçı, tasarımcı, zanaatkar topluluklarının ürettiği çalışmaları kapsayıcı niteliktedir. Bu geniş kategori içinde dört temel grubu saymak mümkündür. Zanaatkarlar tarafından üretilen fakat sanatçı tasarımcıların başında buldukları küçük atölyelerin veya sanat stüdyolarının takıları, sanatçılar tarafından tasarlanan ve farklı alanlarda üreten sanatçıların fikirlerinin alanında uzman metal üreticileri tarafından üretilmiş çalışmaları, birincil olarak farklı alanda üreten sanatçıların bizzat kendilerinin ürettiği takılar ve birincil alanı takı olan bireylerin bağımsız atölyelerinde ürettikleri stüdyo takıları sanat takıları kapsamına girmektedir. (Finamore vd., 2005:17).

Sanat takısı terimi birçok konuyu içinde barındırır niteliktedir. Bu kavramın kapsamında üretilen takılar çoğunlukla el yapımı, sınırlı sayıda veya tek parça halinde olmaktadır. Bir sanatçı tarafından hediye amaçlı veya galeri de sergilenmek üzere üretilmektedirler. Bu kapsamda sanat takılarının ticari takılar gibi perakende sektöründe satışı bulunmamaktadır. (Guinness, 2018:11)

#### **4.2 SANATÇILARIN TAKI ALANINDAKİ ÜRETİMLERİ**

Sosyal dönüşümler ve sanat alanındaki değişimler takıda yenilikçi anlayışın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yeni takı anlayışının doğuşunda disiplinlerarası iletişim, takı kavramı ve işlevi ile ilgili sorular sorulması, birincil alanları heykel, resim, grafik olan sanatçıların takı tasarımı veya üretimine yönelmesi gibi etmenler de önem arz etmiştir.

1950'li yıllarda bazı ressam ve heykel sanatçılarının takı yapımına yönlendikleri gözlemlenmiştir. (Ayata, 2015: 91-99)

Bazen sanatçıların takı üretmeleri konusunda bazı haksız yargılar ortaya çıkmıştır. Bir sanatçının takı üretmesine gerek var mıdır? Yoksa bir sanatçı kendi alanıyla kısıtlı mı kalmalıdır? Profesyonel mücevher, takı üreticileri ve tasarımcıları bazı zamanlarda bu gerekliliğin olup olmadığı hakkında tartışmışlardır. Sanatçılar bu noktada profesyonellerle yarışma amacını gütmemişlerdir. Yaratım sürecindeki düşünce sistemleri birbirlerinden farklıdır ve sonuçları da birbirlerine zıttır. Sanatçı geleneksel takının kısıtlarını dikkate almaz, kullanıcıyı zorlar ve üretimi doğrultusunda bir mesaj verme amacı güder. İlk hedefi güzellik, estetik veya taşın görseelliği olmaz. Böylece kavramsal yönü güçlü, açıklamaya ihtiyaç duyulan, mesaj kaygısı güden işler üretmişlerdir. Dolayısıyla sanatçının ürettiği takı bir sanat çalışmasında olduğu gibi üzerinde düşünülmesi gereken bir parçaya dönüşmüştür. (Guinness, 2018:11)

Sanatçı takıları yaygın olarak bilinen bir konu değildir çünkü bu alandaki üretimlere nadiren rastlanır. Birçok parça belli kişilerin koleksiyonunda veya hediye, miras olarak bazı ailelerin mülkiyetindedir. Bu takıları, bazen bir müzayede aracılığıyla, bazen de fuarlar vesilesiyle görebiliriz.

Geleneksel olarak takı, sanatçı takılarının aksine takıyı taşıyan kişiyi güzelleştirme amacıyla üretilir. Sanatçıların takı üretimleri ise, alt yapısında güçlü sembolik anlam barındırır. (Guinness, 2018:22)

Takı veya mücevher tasarımcısı üretim sürecine genellikle bir taş ile başlar ve tasarımını bu koşul üzerinden geliştirir. Sanatçı ise bir konsept ya da kavram ile tasarımını şekillendirir ve tasarımını üç boyutlu hale getirmek için birini bulur veya kendi üretim

sürecinde bizzat aktiftir. Burada bir mesaj veya fikir içeren tasarım güzellik algısı ölçütüyle temellenmez. (Guinness, 2018:25)

#### **4.2.1 Gian Carlo Montebello**

Sanatçı takı tasarımcılarının tarihinde Gian Carlo Montebello ve Teresa Pomodoro en önemli figürler olmuştur. 1967 – 1978 yılları arasında dönemin sanatçılarından da katıldığı yaklaşık elli projenin yöneticisi olmuşlardır. Montebello ve eşi Pomodoro temelde Milano’da aktif işlerini yürütürken Paris ve New York’a sık sık seyahat etmişlerdir.

Montebello mimarlık alanında eğitim almış ve bir süre iç mimarlık yapmıştır. Tasarımdaki görsel algısı ve detaycılığı Montebello’nun farklı alanlardaki sanatçıları bir araya toplayabilmesine ön ayak olmuştur. İşinde en başarılı ustaları takip etmiş ve sanatçıların fikirlerine pozitif yapanlarla birlikte fikirlerini hayata geçirmiştir. Montebello ve Teresa Pomodoro işlerini kurduklarında Pomodoro’nun kardeşleri Gio ve Arnaldo sanat dünyasının kapılarını açmada Montebello’ya destek olmuşlardır. Gio ve Arnaldo başta takı alanında iş üretirken sonraları büyük ölçekli heykeller üretmeye yönelmişlerdir. Montebello ve Teresa başlangıçta her insanın ekonomik açıdan ulaşabilecekleri sanatçıların tasarımlarını üretmeyi hedeflemişlerdir.

1967 yılında GianCarlo ve Teresa sanatçıların çalışmak üzere bir kuyumculuk atölyesi kurmuşlardır. Sonrasında da GEM adında bir şirket kurarak sanatçıların çalışmalarının koleksiyonlarını üretmeye başlamıştır. GEM şirketi dekoratif sanatlar ve güzel sanatların arasındaki sınırları kaldırmada büyük bir adım olmuştur. 20 yy’ın yaratıcı sanatçıları Man Ray, Jesus Rafael Soto ve Niki de Saint Phalle ile çalışmışlardır.

GEM Montebello ve grubun sanatçılarından ürettikleri takılar daha önce üretilenlere hiç benzemiyordu. Başlangıçta malzemenin değeri onlar için önemli olmamış, sanatçıların

üretimlerinin başarısıyla bu durum değişmeye başlamıştır. Mine ve altını çalışmalarında sıkça kullanmaya başlamışlar ve koleksiyonlarındaki üretim sayısı gittikçe düşmeye başlamıştır. Sanatçılar üretim ve tasarım süreçlerinde takıları kendi bakış açılarına göre yorumlamışlardır ve ürettikleri çalışmalarında mutlaka farklı bir nokta bulunmuştur. Birçok sanatçının takısında parçaların arka planında mutlaka bir hikâye bulunmaktadır. Ürettikleri takılarla geleneksel mücevherdeki değerlilik algısına meydan okumuşlardır ve kullanıcıyı yaratım çıktılarının küçük boyutta bir sanat eseri olarak değer gördüğü dünyalarına dahil etme isteği içinde olmuşlardır. Takının dekoratif anlayışına yönelik sorgulamalar, sanatçıları bedende taşınabilen bir sanat formu aracılığıyla yaratıcılığın sınırlarını zorlamaya itmiştir.

Milano şehri GianCarlo ve Teresa'yı oldukça heyecanlandırmıştı ve etrafları heykeltıraş, ressam, şair, yazar ve farklı sanat dallarından gelen birçok sanatçı çevirmişti. Bu çevre onların gelişmesinde son derece etkili olmuştur. Ünlü fotoğrafçı Ugo Mulas ve eşi, Antonia GEM tarafından üretilen takılardan o kadar etkilenmişlerdir ki fotoğraflarını çekmeyi kabul etmişlerdir. Çekimin görselleri Montabello'nun takılarını daha güçlü kılmıştır. Mulas'la çalışmak aynı zamanda Montebello'yu çalışmalarını uzaktan görme ve küçük boyuttaki bu sanat çalışmalarına objektif olarak bakmaya teşvik etmiştir. Sunum şeklinin ticari takılardaki gibi olmaması gerektiğini ve alana ihtiyaç olduğunu sezinlemiştir.

Dönemin koşulları incelendiğinde sanat daha az ticaridir ve takıların zevk ve bireysel tatmin amaçlı üretildiği gözlemlenmektedir. Montabello bazen üretim tamamlanmadan kalıpların çekimi için Mulasla birlikte çalışmıştır. Sanatçılar bazen sadece takıyla ilgili fikirleri için bile ödeme almıştır. Çalışmalar Montabello'nun el emeğini, sanatçıların ise konsept fikirlerini kattığı ortak bir çalışma sonucu doğmuştur.

Montabello tarafından üretilen ilk sanatçı takı tasarımı Rodolfo Arico'ya ait el takısıdır. Bu çalışma döneminde düşünce olarak provokatif olmasının yanı sıra elin ergonomisine uyum sağlayan teknik açıdan güçlü bir üretim olmuştur. Aynı zamanda yüksek üretim maliyeti gerektirmeyen bir çalışma olması açısından da önemlidir.



Resim 44: Rodolfo Arico, el takısı

Montebello Lucio Fontana, Man Ray, Alighiero Boetti, Roy Lichenstein gibi sanatçılarla da birlikte çalışmıştır. (Guinness, 2018:57-62)

#### **4.2.1.1 Arnolde ve Gio Pomodoro**

Özellikle 1950 ve 1960 yılları arası üretilen takılara bakıldığında, Arnolde ve Gio Pomodoro bir kuyumcu olarak eğitim almamalarına rağmen takı üretim sürecinde karşılaşılabilecekleri problemleri gören ve sorunları çözümleyebilen tasarımcılardan olmuşlardır.

İkilinin 1890-1961 yılları arasında Londra'da Goldsmiths Hall'da Modern Takı sergisinde izleyiciye sunulan çalışmaları o dönemde takı alanında üretilen hiçbir çalışmaya benzememiştir.

Arnoldo ve Gio Pomodoro ekip çalışmasını son derece verimli kullanan sanatçı takı tasarımcılarından. Örneğin, Arnoldo'nun üretmeye başladığı bir parçayı Gio bitirmiştir. Bu sebeple ilk çalışmalarında parçaların kime ait olduğunu belirlemek son derece zor olmuştur.

Arnoldo ve Gio Pomodoro başlangıçta takı tasarımcısı olarak tanınmışlar, bu onları biraz hayal kırıklığına uğratmış fakat sonraları takıları andıran büyük boyutta heykeller üretmişlerdir. İkilinin takıları ve heykelleri arasındaki bağ çok net algılanmıştır. Heykelleri pürüzsüz geometrik formlardan oluşmaktadır ve pürüzlü kenarları ve bükülmüş iç yapı yüzeylerini ortaya koymaktadır. Çalışmalarındaki boşluklar ise negatif pozitif kontrastı yaratacak görsel biçimler sunmuş, bazen pürüzsüz çizgilerle bazen de engebeli yüzeylerle biçim desteklenmiştir. Takıları ve heykellerindeki görsel algı eşgüdümlü olmuştur.



Resim 45: Arnoldo Pomodoro, kolye



Resim 46: Gio Pomodoro, kolye

1960'lı ve 1970'li yılların sonunda Arnaldo'nun takılarında uyguladığı dokulu yüzey son derece popüler hale gelmiştir fakat Arnaldo takı üretmeyi bırakmıştır. Gio ise üretken bir takı tasarımcısı olmuştur ve hayatı boyunca düzenli olarak çalışmalar üretmeye devam etmiştir. Gio'nun takı tasarımcısı ve heykeltıraşlık yönü tartışılır niteliktedir. Kullandığı teknik her zaman malzemeci yönünün gerisinde kalmıştır.

Bir kalıbı oluşturmak için eski ve oldukça etkili bir yöntem olan mürekkepbalığı kabuğunu kullanmışlar ve dökümü böylece gerçekleştirmişlerdir. Bu yöntemde dökülecek takı kabuğun yumuşak iç kısmına bastırılmış, takı çıkarıldıktan ve kabuk yeniden yapılandırıldıktan sonra, erimiş metal iç kısmındaki boşluğa dökülmüş ve orijinalin bir defaya mahsus bir kopyası oluşturulmuştur, dolayısıyla kauçuk kalıba ihtiyaç duyulmamıştır. (Guinness, 2018:148-149)

#### 4.2.1.2 Man Ray

Daha çok fotoğrafları ile bilinen, dada ve sürreal çizgide çalışmaları bulunan Man Ray birkaç alanda üretimler yapmıştır. Kadın figürünü çalışmalarında kullanan Ray'in yaratım alanının takıya da kayması hiç şaşırtıcı olmamıştır.

Amerika'da doğan Man Ray sanatsal yeteneği fark edilince mimar olmak amacıyla 1921 yılında Paris'e taşınmıştır. Ray, Fransa Paris'te o dönem yaygın olan avangard, Dadaist ve Sürreal çizgiyi benimsemiştir. Yeni fotoğraf teknikleri geliştirmiş, çektiği fotoğraflar 20.yy'ın ikonik görsellerinin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır.



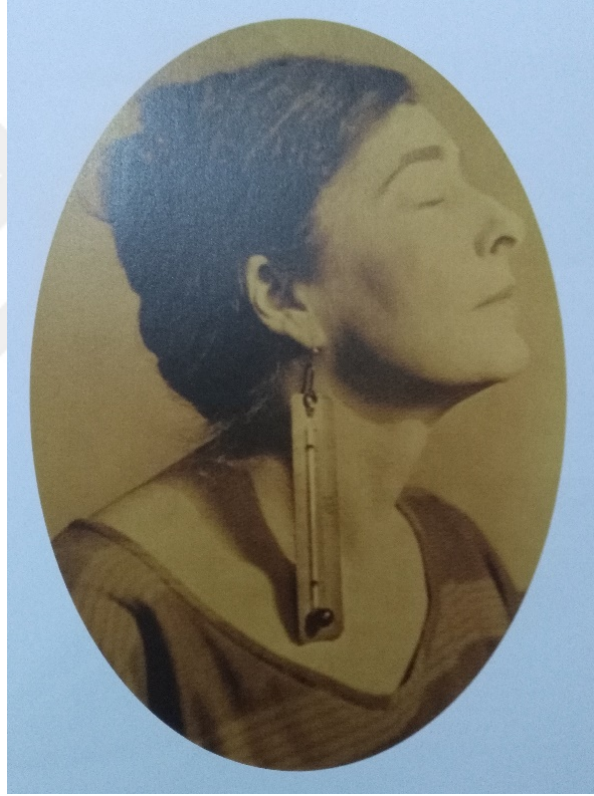
Resim 47: Man Ray, Rayograph

2. Dünya Savaşı sırasında Man Ray Amerika'ya geri dönerek Hollywood'a yerleşmiştir ve eşi Juliet ile tanışmıştır. Man Ray'in hayatındaki kadın figürü sanatına form olarak yansımış ve takılarında da etkisini göstermiştir.



Man Ray takıları tasarlarırken kullanıcıyı her zaman dikkate almış, tasarımları ergonomi açısından asla zorlayıcı olmamıştır. Tasarımdaki farklılığını tasarım diliyle veya formla oynayarak göstermiş, sanatsal yönünü geliştirmek için hep çeşitli alanlarda üretim yapma hedefinde olmuştur.

İtalyan takı tasarımcısı Gian Carlo Montebello ile 1960'lı ve 70'li yıllarda birkaç parça üretmiştir. Ray, Montebello ile tanışmadan önce 1920 yılında termometreden yazar Mina Loy için bir çift küpe yapmıştır.



Resim 48: Man Ray, termometre küpe

1947 yılında da mine işçiliğiyle üretilmiş bir kemer tokası tasarlamıştır. Mine ustasının kim olduğuna dair bilgi bulunmamaktadır.



Resim 49: Man Ray, kemer tokası, (Guinness, 2017:100)

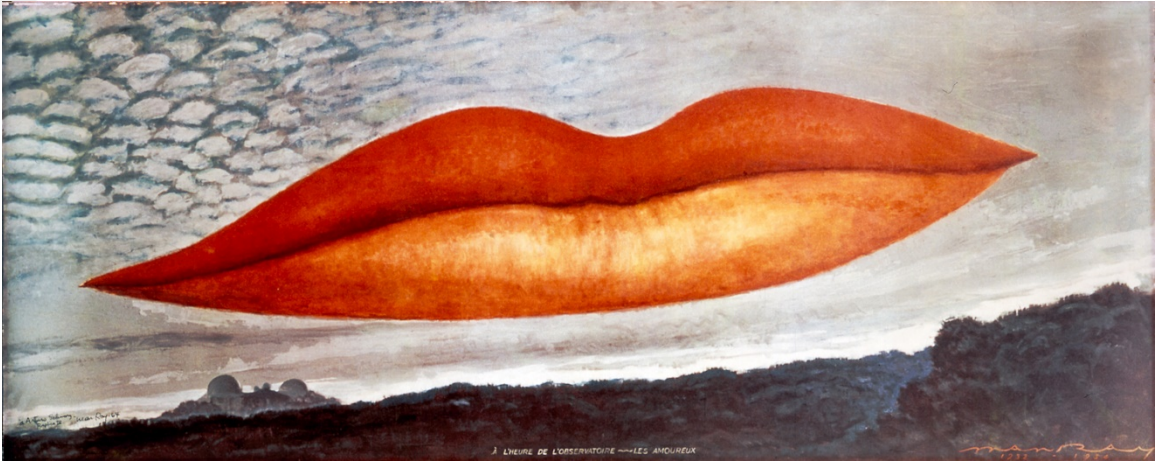
Man Ray'in erken dönem çalışmalarından biri de "Tete de Venüs" (Venüs'ün Başı) isimli kolye ucu olmuştur. Kolye bronzdan yapılmış ve demir malzemeden üretilmiş bir ağ ile buluşturulmuştur ve parça şu anda Hollanda'da Stedelijk Müzesinde yer almaktadır.



Resim 50: Man Ray, "Tete de Venus"

Man Ray'in sanatsal çalışmaları, 1930'lu yıllarda ilişkisi olduğu fotoğrafçı Lee Miller'dan izler taşımaktadır. En şevvetli çalışmaları bu yıllarda ortaya çıkmıştır.

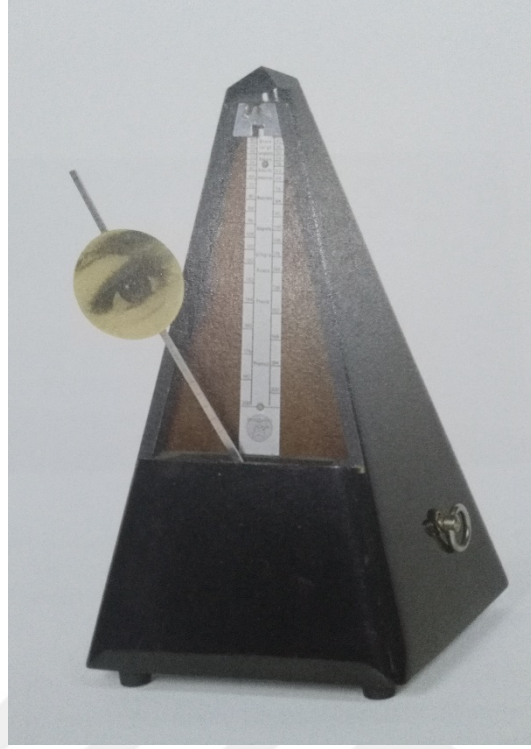
İlişki bitince Miller'ın dudakları Man Ray'in işlerinde tekrarlanan bir görsel öğeye dönüşmüştür. 1975 yılında tasarladığı "Les Amoureux" (Aşıklar) isimli kolyesinde ve 1931 yılında yaptığı "A L'heure de l'observatoire-Les Amoureux" (Gözlemevinden Görünüm-Aşıklar) adlı resminde sevgilisi Miller'ın etkisine rastlanmaktadır. Man Ray iki yıldan fazla bir süre tuval üstüne işler üretmiştir. Man Ray Amerika'ya geri döndüğünde, çalışmalarında kullandığı göz imgesi yine Miller'ın gözlerini hatırlatmıştır. Man Ray'in "Indestructible Object" (Yıkılmaz Nesne) adlı en ünlü sürreal çalışmasında da bu göz imgesine rastlanır.



Resim 51: Man Ray, 'The Lovers'



Resim 52: Man Ray, 'Les Amoureux (Aşıklar)'



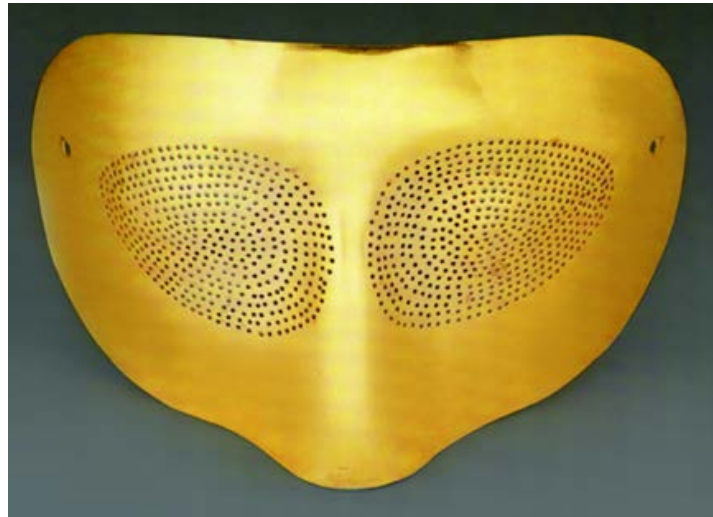
Resim 53: Man Ray, 'Objet indestructible (Yıkılmaz Nesne)' , (Guinness, 2017:104)

1961 yılında Man Ray Londra'da Uluslararası Modern Takı sergisinde "La Jolie" (Güzel) isimli değerli metalden yapılmış olan ilk takısı sergilenmiştir. 1970 yılında Montebello ile tanışınca "La Jolie" adlı takısını tekrar tasarlamıştır ve çalışmanın görseli 12 baskıda yayınlanmıştır. 24 ayar altından üretilen takı eşi Juliet'in profilidir. Büyük lapis lazuli taşından çalıştığı göz de eşi Juliet'in gözlerini çağrıştırmaktadır ve çalışmanın önü ve arkası eşit güzellikte üretilmiştir. Man Ray ve Monetbello'nun buluşması sonucu yedi iş üretilmiştir.



Resim 54: Man Ray, 'La Jolie (Güzel)'

“Optic Topic” adlı maske önceleri “Salt and Pepper” (Tuz ve Karabiber) ismiyle üretilmiştir. Maske önceleri altın renkte yapılmış bir güneş gözlüğüdür ancak gözlükleri kulağa takmak için Man Ray tarafından tasarlanan çok ince bir kola sahiptir. Juliet ilk yapılan güneş gözlüğünü denediğinde yere düşürmüş ve kırmıştır.



Resim 55: Man Ray, 'Optic-Topic maske'

Sonrasında Man Ray siyah bir kumaşı gözlüklerin arkasına yerleştirerek Juliet'ten tutmasını istemiştir ve bir eskiz yaparak Montebello'ya göndermiştir ve tasarım bir maskeye dönüşmüştür.

Man Ray, bir motor tutkunuydu ve bu maske tasarımı bu ilginin bir yansıması niteliğindedir ve ön camın olmaması durumunda, yarış pilotları tarafından giyilen alüminyum maskeleri andırıyordu. GianCarlo Venedik Karnavalı'nda maskeyi giydiği geleneksel Venedik kostümünün tamamlayıcısı olarak takmıştır. Optic Topic maskesini takan rahatça dışarıyı görebilmiştir fakat dışarıdan bakan içeriği görememiştir. Montebello bu düşüncenin tam Dadaist çizgide olduğunu ifade etmiştir.



Resim 56: Man Ray, küpe

Spiral formda 1919 yılında Man Ray tarafından tasarlanan altın küpeler bir abajuru andırmıştır ve sanatçının Dada döneminde sıkça kullandığı formları hatırlatmıştır. Bu küpelerin birkaç versiyonu gümüş malzemedeki Paris'te sanat yayıncısı ve galeri sahibi Zerbib için üretilmiştir. Man Ray, küpenin ağırlığına da bir çözüm bulmuştur.

Tüm kulak boyunca asılı bir halka oluşturarak, ağırlığı yalnızca kulak memesi üzerine çekmekten ziyade eşit şekilde yayacak bir çözüm geliştirmiştir. Bazı versiyonlarda bu teknik uygulanmamışsa da tasarımın orijinalinde ağırlık konusu sanatçı tarafından dikkate alınmıştır.

“Le Trou” (Delik) isimli yüzük tasarımıyla Ray takıyı taşıyan bireyin çevresini algılayışını değiştirmek istemiştir. Kullanıcıyı günün gerçekliğine sürreal gözle bakmaya teşvik etmiştir. Man Ray, Montebello'ya, delikteki eğimli alan da dahil olmak üzere hassas hesaplanmış bir çizim göndermiştir. Kullanıcı delikten baktığında görünüm değişmektedir.



Resim 57: Man Ray, 'Letrou', yüzük

Man Ray'in sanatında sık sık mizaha ve belirsizliklere rastlanmıştır. Bu durum sanatçının takı tasarımlarına da yansımıştır. (Guinness, 2018:99-109)

#### 4.2.1.3. Lucio Fontana

İtalyan ressam, heykeltıraş ve sanat kuramcısı Lucio Fontana boşluğu yaratım sürecinde kullanımıyla tanınmıştır. 1947 yılında Fontana “Spaziale” Manifestosu ile yeni bir hareketi başlatan sanatçı olmuştur. Hareketin katılımcıları arasında Milano’lu genç sanatçılardan Giuseppe Capogrossi, Roberto Crippa, Gianni Dova ve Cesare Peverelli bulunmaktadır.

Sonraki yıllarda tuvali keserek düz dikey çizgiler oluşturmuşlardır. İlgilendikleri konu kesiklerin ve deliklerin yarattığı boşluklardır. Tuval bu hamlelerle adeta canlanmıştır.

1967 yılında Fontana GianCarlo Montebello birlikte çalışmış ve dört tasarım hayata geçmiştir. İki versiyonu ile kesik bilezik bu parçalardandır.



Resim 58: Lucio Fontana, ‘Elise Concetto Spaziale’, bilezik



“Anti-Sofia” bilezik ve kolyesi sanatçının önemli tasarımlarından olmuştur. Dört parçanın da ilk serileri numaralanmamış veya imzalanmamıştı malzeme olarak gümüşten üretilmişlerdir fakat ikinci serilerdeki çalışmalar 18 ayar altından üretilmişlerdir. (Guinness, 2018:114)



Resim 59: Lucio Fontana, bilezik

#### 4.2.1.4 Meret Oppenheim

Almanya doğumlu İsviçreli sanatçı Oppenheim Paris'in 1930'lu yıllardaki yaratıcı çevresinde çalışmıştır. Andre Breton'un onayından geçerek sürrealist erkek grubuna katılabilen nadir kadın sanatçılardan olmuştur.

Elsa Schiaparelli, Alberto Giacometti gibi Oppenheim'ı da takı tasarlaması konusunda cesaretlendirmiştir. Oppenheim birçok takı tasarlamıştır ve tasarımlarından bazıları o öldükten sonra üretilmiştir.

Oppenheim'in ürettiği kürk bilezik ona en bilindik çalışmasını üretmek için zemin hazırlamıştır. Sanatçının 1936 yılında ürettiği, şu an MOMA'nın koleksiyonunda bulunan "Le Déjeuner en fourrure" (Kürkte Kahvaltı) adlı bu çalışması kürkle kaplı bir kahve fincanı ve çay kaşığıdır. 1935 yılında sanatçı tasarladığı ünlü kürk bileziği takarak Paris'te bir kafeye Dora Maar ve Pablo Picasso ile buluşmak üzere gitmiş ve Picasso kürkü bir bilezik olarak taktığına göre her şeyin bu malzemeden yapılabileceğini söylemiştir. Picasso'nun bu sözünden ilham alan Oppenheim "Kürkte Kahvaltı" adlı çalışmasını üretmiştir. Kürk bilezik Andre Breton'un kızına hediye edilmiş, sonrasında sanatçıların takı tasarımlarını koleksiyonuna katan ve son 50 yıldır bu iřle uğraşan Clo Fleiss tarafından satın alınmıştır. Oppenheim tarafından bu stilde yapılan tek bileziktir.



Resim 60: Meret Oppenheim, Bilezik



Resim 61: Meret Oppenheim, yüzük

Bilindiği üzere Oppenheim'ın yaşamı boyunca üç adet takı tasarımı üretilmiştir. Hollanda'da Stedelijk müzesinde olan parçalar sanatçının öldüğü 1985 yılında üretilmiştir. Bu çalışmaların sanatçının ölümünden sonra mı? önce mi? üretildiği kesinleşmemiş, müzenin koleksiyonunda Oppenheim'ın 1937 ve 1940 yılları arasında çizdiği takı eskizlerine rastlanmıştır. (Guinness, 2018:119)

#### 4.2.2 Alexander Calder

Farklı ortamlarda çalışan Calder, büyük boyutta heykeller üretmiştir. Özellikle mobil heykelleri ile ün kazanmıştır. Çok sayıda takı üretmiş ve her parçayı tek, el yapımı olarak çalışmıştır. Birçok kişi Calder'i sanatçı takı tasarımcılarının babası olarak kabul etmiştir. Calder'in heykelleri öncelikli olarak hareketsiz duruyor fakat bir yere asıldığında veya yerleşimi tamamlandığında harekete geçiyordu. Calder'in heykel çalışmalarında ve takı çalışmalarında hareket temel prensip olmuştur.

Calder takı yapımına küçük yaşlarda, kız kardeşinin bebeklerine takı üreterek başlamıştır. Bir süre sonra takı Calder'in hayatının her noktasında yer almaya başlamış, öyle ki;

sanatçı yanında her zaman mutlaka pense takımı ve tel taşır olmuştur. Sonrasında, takı üretimlerini kendi sanatsal çizgisinde arkadaşları ve müşterileri için üretmiştir. Calder tarafından üretilmiş pek çok parça, ayırt edici çekiç izlerini taşır ve el ile yapılmış perçinlenmiş bağlantılar öne çıkar.

Calder'in takı parçalarında kendi guaj resimlerinin ve hareketli heykellerinin izleri gözlemlenirken, Afrika sanatının ve kabilelerinin etkilerine de rastlamak mümkün olmuştur. Fark edilebilir biçimde spiral motifini takı tasarımlarında kullanmıştır.

Calder eşi ile 1929 yılında tanışmış ve Louisa Calder'in birçok parçasını satın almıştır. Uzaktan bakıldığında sanat etkisi yaratacak şekilde bu çalışmalarını duvara yerleştirmiştir. Eşi için çok sayıda broş ve evlilik yüzü tasarlamıştır.



Resim 62: Alexander Calder, eşi için üretilmiş takılar

Calder'in yaratıcılığı, sevdiklerine yaptığı kişiselleştirilmiş eşyaların bazılarında ortaya çıkmıştır. Örneğin, sabah erken saatlerde arkadaşlarıyla kalırken mutfağa gizlice girmiş, daha sonra ev sahibine çatal bıçak takımı çekmecesinin içeriğinden eliyle dövülmüş bir gümüş kolye sunmuştur. Bazen takıyı taşıyacak olan bireyin isminin baş harflerini manipüle ederek, farklı formlarla harmanlamıştır. Bir gemi gezisinde eşinin saçlarından etkilenerek yaptığı Medusa bileziği de önemli çalışmalarındandır.

Calder'in uluslararası sanat alanındaki önemi ona takı alanında özgürce deney yapma imkânı vermiştir ve diğer sanatçılara göre daha fazla iş üretme şansına sahip olmuştur. Hareketle olan etkileşimi ve bedeninin de buna imkân tanıyor oluşu işlerine yansımıştır. Bu hareket adeta ışığın pırlanta üzerindeki verdiği etki gibi olmuştur. Calder'in takıları, bedenle birleştiğinde yani kullanıcı tarafından taşındığında bu etkiyi yaratmıştır.

Calder üretimlerini herhangi bir gruba dahil etmemesine rağmen, takılarının yankısı onu takip eden sanatçılar oluşturmuştur. Tel heykellerinden mobil heykellerine, guaj resimlerinden tekstil çalışmalarına veya oyuncak üretimlerine kadar sanatın her formuna ayrı değer vermiş, Berlin'de Bauhaus hareketine eşzamanlı olarak düşüncelerini ifade etmiştir. Sanat çalışmaları arasındaki hiyerarşiye karşı durmuş, yaratım sürecinde aynı sanatsal etkinin var olduğunu ortaya koymuştur.

Telle çalışmanın bir kalem ve kağıtla çalışmaktan farkı olduğunu vurgulamıştır. Telle üç boyutlu eskiz çalışmaları yapmıştır. 1920'lerde Paris'te tel karikatürleriyle, telden hayvan figürleriyle ünlenmiştir. Bir sirki üç boyutlu olarak çalıştığı Cirque Calder isimli işi bu dönem üretimlerine örnek olur niteliktedir. Tam bu dönemlerde takı üretimine de başlamıştır.



Resim 63: Alexander Calder, '*Calder's Cirque*'

Calder metalleri birleştirirken kaynak kullanmamıştır, genellikle perçinleme tekniğini kullanmıştır. Çalışma tekniği gayet basit olmuş, makas ve pense seti kullanarak broş ve kolyeler yapmıştır. Bu noktada eki veya rs aracılığıyla gümüş veya pirinci döverek ve düzleştirerek tel yüzeyle birleştirmiştir. Bilerek izlediği bu karmaşık üretim sürecinde Calder, değerli metal ve taşları tercih etmemiş, nadiren kullanmıştır. Dada ve Sürrealist akımların etkisiyle kırık cam, çömlek veya taş parçalarını malzeme olarak çalışmalarında kullanmıştır.

Calder'in ilk takı sergisi 1929 yılında New York'ta gerçekleşmiştir. Bu sergide sanatçının resimleri, tahta heykelleri, oyuncakları, tel heykelleri, tekstil ve takı üretimleri beraber izleyiciye sunulmuştur.



Resim 64: Alexander Calder, kolye

Sunulan çalışmalarda takılar tek üretilmiş, maddi olarak kolay ulaşılabilir olmuş ve diğer çalışmalarıyla yan yana sergilenmiştir. Sekiz yıl sonra 1937 yılında Londra'da Freddy Mayor'un galerisinde gerçekleşen sergide Calder'in takıları izleyicinin beğenisine sunulmuştur. Bundan bir yıl sonra Helsinki'de de aynı sergi gerçekleşmiştir. Calder'in New York'ta işlerini satan Pierre Matisse sanatçının takılarını ve oyuncaklarını görücüye çıkarma niyetinde olmamıştır. Yine de sanat simsarı ve New York'taki en önemli galeri sahiplerinden biri olan Marian Willard sanatçının takılarını benimsemiştir. 1940'da ve bir yıl sonrasında iki sergi düzenlemiştir. Calder'i üretimlerini serileştirmesi yönünde uyarmıştır. Fakat Calder durumu reddetmiş ve başka bir fikrin ya da elin tasarımlarına müdahil olmasının yaratım sürecini bozacağı fikrini savunmuştur. Diğer insanların algısına göre üretemeyeceğini ve çalışmaların çoğaltılmasına karşı olduğunu net olarak belirtmiştir.

1940'lı yıllarda Calder'in takıları Amerika'da birçok sergide sergilenmiştir. 1946 yılına gelindiğinde MOMA'nın düzenlediği "Modern El Yapımı Takılar" sergisinde sanatçının takıları da yer almıştır. Bu serginin arka planındaki mesaj o dönemde üretilen takıların artık lükse ve parıltıya ihtiyaç duymadığıdır. Bu görüş Calder'in düşünceleriyle bire bir örtüşmüştür.

Calder'in takıları sanatseverler tarafından koleksiyonlarına alınmıştır. Peggy Guggenheim sanatçının sanatını destekleyen ve takılarını taşıyanlardan biridir. Sanatseverin koleksiyonunda Calder'in ürettiği küpelerin yanı sıra gümüş yatak başlığı da yer almaktadır.



Resim 65: Alexander Calder, Peggy Guggenheim için üretilmiş küpe

Calder'in takılarını taşıyan kadınların kesinlikle cesaretini takdir etmek gerekir. Çalışmalarındaki sanatsal zeka ve özgünlük bugün dahi fark edilmektedir.



Calder Vakfı'nın başkanı Sandy Rower günümüzde dahi bir etkinlikte Calder'in takılarını taşıyan kadınların birbirlerine gülümsediklerini, Calder takılarının gizli bir topluluk oluşturduğunu söylemiştir. (Guinness, 2018:75-87)

### **4.2.3 Salvador Dali**

Salvador Dali takı tasarımlarında malzeme olarak altını kullanmayı seçmiştir. Farklı formlarda çalışmayı sevmiştir ve takı yapmaya davet edildiğinde zorluklara karşı meydan okumuştur.

Birkaç yıldan fazla bir süre boyunca parçalar üzerinde denemeler yapmıştır ve ikonik takılar yaratmıştır.

Dali'nin takı üretimine yönelmesi eriyen saatleri ve sürreal gözleri düşünüldüğünde şaşırtıcı olmamıştır. Salvador Dali Vakfı'ndan alınan bilgiye göre Dali 1941 yılının başlarında 22 parça takının detaylı çizimleri ve tasarımlarını yapmıştır.

Başlangıçta Coco Chanel için mücevher tasarımları yapan Fulco di Verdura ile çalışan Dali, sonraları savaş sebebiyle New York'a taşınmış ve tasarımlarına burada devam etmiştir. Dali Amerika'da Carlos Alemany ile tanışmış bu durum Dali'nin takılarının üretimini finanse edecek olan Eric Ertman ile tanışmasını sağlamıştır. Böylelikle Dali'nin sürreal algısı değerli malzeme ve taşlarla buluşmuştur.

1949 yılında Amerikalı milyoner Cummins Catherwood ve eşi tarafından Dali takıları satın alınmış, sonrasında el değiştirerek Owen Cheatham Vakfına 1958 yılında geçmiştir. Vakıf birkaç yerde çalışmalarını sergilemiştir. Koleksiyon birçok kez el değiştirmiş, en sonunda Dali Vakfı tarafından satın alınarak, Katalonya Figueres tasarım galerisinde sürekli sergilenmektedir. (Guinness, 2018:89)

Dali'nin çalışmalarının hepsi "Avida Dollars" olarak imzalanmıştı. Her parça tektir ve Dali her bir parça için ayrıca vakit ayırmış ve derinlemesine dşnmştr. Ele sarılan ve her bir kolu yüzük işlevi görerek elde durmasını sağladığı denizyıldızı tasarımı Dali'nin farklı konseptlerde tasarım yapabildiğinin kanıtlarından biri olmuştur. 1949 yılında tasarladığı "Mae West's come-hither smile" (Mae West'in şimdiye dek gülüşü) isimli broş ve platin, pırlanta, mavi mine ve yakut ile üretilen "The Eye of Time" (Zamanın gözü) adlı broş Dali'nin bu yetisinin diğer örneklerindedir. Bu tasarımlarının yanı sıra Dali 1949 yılında eşi Gala için 39 mücevher koleksiyonu tasarlamıştır.



Resim 66: Salvador Dalı, 'The Eye of Time', broş



Resim 67: Salvador Dalı, 'Mae West's come-hither smile', broş

Mücevher koleksiyonu 1958 yılında Catherwoods'dan Owen Cheatham Vakfı'na satıldığında Catherwood, Dali'nin Zamanın Gözü adıyla ürettiği broştan ayrılmak istememiş, Dali'den bir adet daha yapmasını istemiştir ve Dali durumu kabul etmiştir. Şu anda bu iğneden 4 adet olduğu savunulmaktadır.

Dali, mücevher ve takılarında altın, değerli taşlar, inciler, mercanlar gibi pahalı malzemeleri kullanmaktan çekinmemiştir. Malzemelerle tasarımlarını harmanlarken, kalpten, gözlerden, bitki ve hayvan formlarından, dini ve mitolojik sembollerden, insan biçimindeki formlardan yararlanmıştır.

Dali aynı dönemde takı üretimi yapan Calder'in bakış açısına tamamen zıt bir şekilde tasarım yapmıştır. Calder sıradan malzemeleri yaratım sürecinde kullanırken hiçbir çekince duymamıştır fakat Dali için parlak taşlar, değerli metaller her zaman daha çekici olmuştur. Dali, bir keresinde kendi tasarım nesnelерinin takının gerçek sanat yönünü ifade ettiğini savunmuş, Rönesans döneminde olduğu gibi değerli malzemelerle tasarım ve el ustalığının gücünü birleştirdiğini ifade etmiştir.

“Kaston” adıyla damgalanmış Dali'nin adını taşıyan bazı eserlerin koleksiyonlarda yer aldığı görülmüştür. Bu durumun Dali'nin, 1993 yılında Carlos Alemany'nin ölümünden sonra Henryk Kaston'a bazı mücevher ve takı parçaları yapmaya devam etmesine izin vermesiyle alakalı olduğuna inanılmıştır.

Dali'nin takılarıyla ilgili çok fazla kafa karışıklığı bulunmaktadır ve orijinallik sorunu devam etmektedir. Bu sebeple sanatçıların takı tasarımlarını toplamaya çalışan Joan Sonnabend Dalininkilerden uzak durmuştur. Dünyanın sahte Dali takılarıyla dolu olduğunu savunmuştur. Sonradan, birçok Salvador Dali takısı kopyalanmış ve kopyalarda

değerli malzemeler kullanılmamış, parçaların satışı ise uygun fiyattan olmuştur. (Guinness, 2018:91)

#### 4.2.4 Pablo Picasso

1998 yılında İspanyol sanatçı Picasso'nun Malaga'da doğumundan bir yüzyıl sonra sanatçının eski sevgilisi Dora Maar'ın evinin satışında bir takı hazinesi ortaya çıkmıştır. Picasso tarafından Maar'a bırakılan hatıratlar arasında pişmiş toprakla yapılmış muskalar, oyulmuş çakıl taşları, bir broş, bir madalyonun içine yerleştirilmiş minik resimlerden oluşan bir dizi "hazır nesne" kolye ve Maar'ın portresi'nin çizilmiş olduğu bir saat yüzük bulunmuştur. Bu yüzük 1936-1939 yılları arasında yapılmıştır ve hazır nesne olan bir çerçevenin içine küçük bir kâğıda çizilmiş Maar'ın portresi yerleştirilmiştir.



Resim 68: Picasso, oval yüzük

Sanat tarihçisi James Lord'un kaydettiği bir hikâyede, Maar ve Picasso, sanatçının yakut bir yüzük için bir sanat eserini sattıktan sonra tartıştıklarını ve Maar'ın yakut yüzüğü nehre attığını ifade etmiştir.

Sonraları Picasso sevgilisi Françoise Gilot için cam düğmelerin portre ile birleştiği bir kolye yapmıştır. Ve daha sonra, Picasso karısı Jacqueline için tekli seramik kolye uçlarını ve bir dizi oyulmuş kolye uçlarını iplerle bağlayarak kolye üretmiştir.



Resim 69: Pablo Picasso, seramik kolye

1950 yıllarında, Fransız Rivierası'nı ziyaret eden Picasso altın ve gümüşle çalışmaya başlamıştır. Kullandığı malzemedeki bu değişimin sanatçının diş doktoru Chatagnier'e altın dişi ile ilgili ziyaretinin neden olduğu görüşü hâkim olmuştur. Picasso, gümüş ve altınla doktorunu minyatür dental kalıplama ekipmanını kullanarak sonraki çalışmalarını yapmıştır. Doktorundan özellikle Lazerme ailesi için ürettiği boğa kemikleri zinciri ile birbirine bağlanmış boğa maskeleri kolyesinin oluşturulmasında yardım istemiştir. (Guinness, 2018:94)

Picassonun 1950'lerde ürettiği doktor Chatagnier takılarından bazıları 2014 yılında Skinner müzayede evinde Boston'da satışa sunulmuştur. Bu dönem çalışmalarının

çoğunu sevgilisi Gilot, oğlu Claude ve kızı Paloma için üretmiştir. 10 kadar parça içeren bu takıların çoğu ticari amaçla değil hediye veya anı amacıyla sanatçı tarafından üretilmiştir ve her biri tektir. Gilot parçaların tümünü Claude'un eşine hediye etmiş ve eşi tarafından satılana kadar muhafaza edilmiştir.

1940 ve 1950'li yıllarda Ramie ailesi tarafından işletilen Madoura Çömlekçiliğini ziyaret etmiştir ve bu aile için takı ve çömlek üretmiştir. Bazı kolye uçları seri olarak üretilmiştir. Sonrasında bu takılar izinsiz olarak çoğaltılmıştır.

Picasso'nun ailesi ve arkadaşları için ürettiği takılar bir süre sonra onun takı yapımında ustalaşmasına yol açmıştır. 1955'te François Hugo aracılığıyla sanat eleştirmeni ve koleksiyoner Douglas Cooper ile tanışmıştır. Hugo ve Picasso gümüş veya altın plakalar üzerine bir antik dönem tekniği olan kakma uygulayarak çekiç ile kabartmalar yapmışlardır. Plakaların üzerine soyut portreler, dokular, boğalar, dansçılar ve Jacqueline'in silüeti işlenmiştir. Bu seri yaklaşık 20 parça altın madalyonu içermiş ve iki sanatçı tarafından çalışılmıştır. Birlikte geçen 10 yıllık çalışma sürecinden sonra 1967 yılında Hugo tarafından satılmıştır ve çalışmalar iki sanatçının imzasını taşımıştır. (Guinness, 2018:96)



Resim 70: Pablo Picasso, madalyon

#### 4.2.5 Alberto Giacometti

İsviçreli heykeltıraş Alberto Giacometti'yi giysiler için düğme üretmek üzere ikna eden İtalyan moda tasarımcısı Elisa Schiaparelli olmuştur. Aynı dönemde Giacometti Fransız dekoratör Jean Michel Frak ile de çalışmaktadır. Giacometti mitolojik öğelerden veya hayvan figürlerinden etkilenererek çekmece kolu, broşlar, bilezikler ve düğmeler üretmiştir. 1935 yılında ürettiği bileziğin kabartması lambalara da uygulamış olduğu kalıptan alınmıştır. Mitolojik bir peri figürü olan Naiadler'i temsil eden uzun saçlı bir portre bileziğin orta kısmında yer almıştır ve köylülerin aile veya kişisel servet sahibi olmayan kızlar için çeyiz olarak paralarını eritebilecekleri ve döküm yapacakları bir geleneğe dayanan kayıp mum tekniği kullanarak üretilmiştir. Giacometti'nin takı tasarımlarının çok azı günümüze ulaşabilmiştir. (Guinness, 2018:129)



Resim 71: Alberto Giacometti, bilezik

#### 4.2.6 Cesar Baldaccini

Fransız heykeltıraş, Cesar ürettiği sıkıştırma heykelleriyle tanınır. Çalışmalarını üretirken otomobillerden atılan metallere ve çöplere kadar geniş bir yelpazedeki malzemeleri kullanmıştır.

Cesar sıklıkla bir teneke içinde atılmış tel malzemeleri şekillendirerek çalışmıştır. Biraz ilerledikten sonra değerli metalleri veya arkadaş çevresinin koleksiyonlarından edindiği eski kullanılmayan mücevherleri sıkıştırarak, dikdörtgen prizma haline getirerek kullanılabilir kılmıştır.



Resim 72: Cesar Baldaccini, 'Compression', kolye uçları

Üretilen yeni takıda yüzükler ve altın zincir halkaları ezilerek katı bir sütun şeklinde birleştirilmiştir.

Yeni ortaya çıkan takı artık yeni bir form oluşturmuş ama ezilen parçalardan dolayı eski hikayeleri de içerisinde barındırmıştır. Artık üretilen her bir parça yeni bir form ve yeni bir hikâyeyi temsil etmektedir.

Cesar buluntu nesnelerin malzeme olarak kullanıldığı çalışmalar da üretmiştir. Sıklıkla nesnelerin ölçekleriyle oynamıştır. Bu durum takılarına da yansımıştır. Örneğin bir kadın göğsünü veya başparmağını küçülterek bir kolye ucu ya da iğne haline getirmiştir. (Guinness, 2018:152)



#### 4.2.7 Max Ernst

Max Ernst tarafından üretilen takılar genellikle soyutlanmış çalışmalardır. Yüzü soyutlayarak birçok iş üretmiştir. Ernst ve takı ustası Franis Hugo Andre Breton tarafından organize edilen bir sergide Paris'te 1922 yılında tanışmış ve uzun süren bir arkadaşlıkları olmuştur. 2.Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra Ernst Hugo ile altın çalışmalar üretmeye başlamıştır. Fakat bu süreçte çarpıcı bir iş üretememişlerdir ve 1950'nin sonlarına kadar bir arada çalışmamışlardır.

Hugo'nun kakma tekniğini kullanarak, hafif ve dokusu etkileyici işler üretmeye başlamışlardır. 22 ve 24 ayar altın malzeme ile üretilen takılar Hugo'nun koleksiyonunun en dikkat çekici çalışmaları olmuştur. Hepsi kolye ucu olarak tasarlanmış ve 15 cm'yi geçmeyen takılar olmasına rağmen, narin, kolay zarar görebilecek nitelikte üretilmemiş adeta zırh sertliğinde yapılmıştır.



Resim 73: Max Ernst, kolye ucu

Ernst, Dada ve Sürreal hareketi yakından takip eden isimlerden biri olmuştur. Ernst için bir çalışmasının izleyici tarafından taşınacak olması fikri her daim ilgi çekici olmuştur.

Her açıdan Ernst'in takıları 3 boyutlu olmuştur, burnu çıkıntı olarak betimlerken, gözler çukurda kamıştır. Bir profili hatırlatan işlerde, yüz hatları net olmamıştır. Boyutları ve saf altından üretilmiş oluşu parçaları çekici kılmış, vurgulanan dokulu yüzeyler ise Max Ernst'ın bazı resimlerini andırmıştır. Resimlerde olduğu gibi Ernst soyutlanmış görsellik ile gerçeği harmanlamıştır. (Guinness, 2018:156)

#### **4.2.8 Anish Kapoor**

Anish Kapoor açık alanlardaki cesur formda heykelleri ile bilinir. Çalışmalarının boyutları değişkendir, bazen dev boyutta heykelleri gündemde olurken bazen de küçük boyutta heykel ve takılarıyla adından söz ettirmiştir. Kapoor yaratım sürecinde boşluk, doluluk, pozitif negatif gibi kavramlarla sıkça oynamıştır.

Kapoor, 1954 yılında doğmuş ve döneminin en önemli heykel sanatçılarından biri olmuştur. Bireyin çevresi ile ilişkisi onun sanatının temelini oluşturmuştur. New York'ta Rockefeller Center'da yer alan "Gökyüzü Aynası" ve Şikago'da bulunan "Bulut Geçidi" isimli heykellerinde basit ama çarpıcı bir uyumsuzluk yaratmak için yansıtılmış yüzeyler kullanmıştır. Gökyüzü Aynası heykeli izleyiciye hem New York'un koşuşturmacasını hem de gökyüzünü yansıtmıştır. 'Bulut Geçidi'nde' ise yansıyan yüzeyde yatay bir ufuk çizgisi üzerinde gökyüzü ve izleyiciyi buluşur.

Kapoor, takı üretimini düşündüğünde onun için en büyük problem boyut olmuştur. Yaratmak istediği etkiden emin olmuş fakat nasıl başaracağı konusunda soru işaretleri taşımıştır. Üç boyutu düşünmedeki ustalığı cilalı malzemenin yaratacağı farklı sonuçları birleştirmek ve küçük ölçekte doğru etkiyi ortaya koymak için birkaç prototip üretmesi gerekmiştir.



Resim 74: Anish Kapoor, kolye

Kapoor'un özellikle üzerinde durduğu iç bükely formlar olmuştur. Eğer izleyici, küpe veya kolye boşluğuna bakarken baş aşağı görünmediyse, takı başarısız olmuş demektir.



Resim 75: Anish Kapoor, yüzük

Louisa Guinness Galerisi için takı üreten sanatçılardan ilki Anish Kapoor olmuştur ve farklı bir alanda iş üretmek onu çok heyecanlandırmıştır. Sanatçının “Large Water Ring” (Su Yüzüğü) adlı ilk takısı beyaz ve sarı altın olmak üzere iki versiyonda üretilmiştir ve

2003 yılında galerinin çağdaş takı sanatçıları için düzenlediği sergide izleyiciye sunulmuştur. Sergiden bir yıl sonra sanatçının yuvarlak ve damla şeklindeki yüzük üretiminden sonra kare, üçgen ve hilal şeklindeki yüzükler de izleyiciye sunulmuştur.

Sonrasında takı alanında attığı temeller üzerine yeni çalışmalar inşa etmeye başlamış, heykellerinde yaptığına benzer bir şekilde boşluğun oranıyla, malzemenin cilasının ona kazandırdığı yansımayla, renklerle oynamıştır. İzleyicinin gözünde boşluklar suyla veya taşla kaplanmış bir metal gibidir.

Loisa Guinness Galerisi Bulgari ile anlaşınca Kapoor marka için ticari bir yüzük tasarlamıştır fakat sanatçı diğer sanatçı takı tasarımcıları ile aynı görüşü paylaştığı için seri üretime yönelik çalışmalar tasarlamamıştır. Sanatçı takı üretmenin beden üzerinde taşınacak heykeller üretmek gibi olduğunu ifade etmiştir. (Guinness, 2018:192-197)

### **4.3 TAKI SANATÇILARI**

*'Farklı disiplinlerden gelen takı tasarım ve üretimiyle uğraşan sanatçıların bireysel sanat anlayışları seyirciye ürettikleri takılar aracılığıyla yansımıştır. Böylece sanatçılar, takının hem biçimsel hem de kavramsal olarak ifade ettiği değerlere farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Dolayısıyla bu çalışmaların, takının bir sanat nesnesi olarak değerlendirilmeye başlanmasına katkısı büyüktür.'* (Ayata, 2011:95-99)

#### **4.3.1 Sam Kramer**

20.yy'ın ortalarında iş üreten Sam Kramer, ilgi çeken karışık ve renkli takılarıyla Amerikalı stüdyo sanatçılarının en önemlilerinden biri olmuştur.

Sam Kramer'in 1964 yılında ölümünden sonra takı tasarımcısı Ed Weiner Kramer'in yeni takı anlayışı geleneğinin efsane sanatçılarından biri olduğunu vurgulamış; sanatçının

sürrealizm akımından etkilenen yaklaşımıyla, takıda beklenen uyumluluğu yıktığını, yenilikçi yaklaşımıyla da takı alanındaki yerinin önemini sözlerine eklemiştir.

1913 yılında doğan Sam Kramer lise yıllarında takı derslerinin de olduğu bir okulda okumuş, 17 yaşına geldiğinde Pitt Üniversitesine başlamıştır. Abisinin sağlık sorunu nedeniyle Kuzey Kaliforniya'da Üniversite eğitimine devam etmiştir.

Başlangıçta Modern resimler yapan, avangard kitaplar okuyarak öğrenciliğini geçiren Kramer, bu yıllarda yazar olmayı hedeflemiş, fakat seramik hocası Glen Luckens'in takı derslerine katılmış ve üretimler yapmaya başlamıştır. Bu döneme ait çalışmalarında iz bırakan tasarımı bulunmamaktadır. Abisinin sağlık durumu düzelince Pittsburg'a geri dönen Sam, bir mücevher üretim markası olan David Heller ile çalışmaya başlamıştır. 3 ay boyunca burada kalmış ve birçok teknik öğrenmiştir. Sonrasında David'e gümüş ile çalışmak ve platinle çalışan işçileri izlemek istediğini böylece temel teknikleri kavrayabileceğini ifade etmiştir.

İşten ayrılarak Pittsburg'da bir atölye açmış fakat seri üretime yenik düşmüştür, 1938 yılında cebinde birçok taş ve antik paralar ile Pittsburg'u terk etmiş, New York'a taşınmıştır. (Schon: 2004: 29-30)

Bir showroom arayışındayken arazi sahibi Papa Strunsky tarafından desteklenmiş ve bir işyeri açmıştır bu sırada eşi Carol ile tanışmıştır. Carol ve Sam 'Jumble Shop' adında bir işyeri açmışlardır. Sam'in Greenwich Village'da bulunan stüdyosu bir dergide; penceresinden kırmızı bir gözün sokaktan geçen insanlara baktığı, hücreye benzer bir figürün plastik kalıbının rafta durduğu, içerisinde cam gözler, geyik dişlerinin ve eski kemiklerin yer aldığı, geceleri yanıp sönen ışıklarla donatılmış yapı şeklinde anlatılmıştır.

Hatta sanatçının ürettiği takıların birçok kadını korkuttuğu, bazıları tarafından ise sevildiği dergide yazılanlar arasında olmuştur.

Sanatçı çok sayıda malzemeyle deneyler yapmıştır. Gül ağacı, abanoz, Afrika fetiş boncukları, minyatür fildişi kafatasları ve taşlaşmış kemikler bunlardan bazılarıdır. (Schon: 2004: 31)

Takı sanatçısı Sam Kramer aynı zamanda asamblaj heykel ve resim tekniğini kullanan sanatçılardan etkilenmiş ve buluntu nesnelere takılarına eklemiş veya yeni çalışmalar yaratmıştır. Böylece disiplinlerarası bariyerler çölmeye başlamıştır. Takı heykel sanatına yaklaşmıştır. (Ayata, 2015: 91-99)

Sam Kramer'in kendini ve işini tanıtmaya biçimi de son derece ilginç olmuştur, geceleri Greenwich Village sokaklarında el ilanları dağıtmak için tenlerini yeşile boyattığı siyah taytlı dansçıları işe almış ve onlara Uzay Kızları adını vermiştir.

Takılarında kullandığı sürrealist göz imgesi sanatçının imzası olmuştur. Kramer kendi çalışmalarını ifade ederken “modern” ve “soyut” kelimelerini kullanmıştır. Amerikan El Sanatları Konseyi için doldurulmuş bir formda gümüş, altın, değerli taşlar, buluntu nesnelere veya farklı birçok malzemeyi kullandığını söylemiştir. Çalışmalarının soyut, bireysel ve bazen deneysel olduğunu ifade etmiştir. Sanatçının bu yönelimi doğrultusunda çalışmaları tasarımdan çok sanat alanı ile ilişkilendirilmiş, üretimlerini kendi eliyle atölyesinde gerçekleştirmiştir. Ayrıca Sam, heykel olarak nitelendirilebilecek boyutta çalışmalar ürettiğini dile getirmiştir.

1959 yılında Walker Sanat Merkezi'nin üç ayda bir yayımlanan dergisinde Kramer, zıtlıkları, karışık formları ve dokuları çalışmalarında kullanmayı sevdiğini, ilk bakışta çalışmalarının izleyiciyi itici görünebileceğini fakat derinlemesine incelendiğinde

takılarının doğal ve güzel etki yaratacağını söylemiştir. Kramer başlangıçta yalnızca kendi ifade biçimiyle ilgileniyor gibi görünmesine rağmen, fikirlerinin ve üretimlerinin takının bir sanat formu olarak kabul edilmesinde bir rol oynamasını istemiştir.

Kramer taşlarla çok ilgilenmiş ve takılarında sıkça kullanmıştır. Taşların sembolik anlamları her zaman Kramer'in ilgisini çekmiştir. Koleksiyonunda yeşim taşı, pembe kuvars, florit, malakit gibi yarı değerli taşların yanı sıra doksan farklı mineral de bulunmaktadır.



Resim 76: Sam Kramer, yüzük

Kramer primitif sanat ve antik dönem sanat ve zanaatinden etkilenmiştir. Amerikan El Sanatları Konseyi'nin bilgi bankasında yer alan Kramer'in özgeçmişinde sanatçının; 1937 yılında Navajo ve Hint takıları etkiyle çalışmalar ürettiği, 1940'larda Meksika'ya dört kez seyahat ettiği ve Meksika sanatı, arkeolojisi ve takıları üzerine çalıştığı, 1952 yılında ise İtalya'ya ve Fransa'ya gittiği, buralardaki tarihi takılar üzerine incelemeler yaptığı belirtilmiştir.

Afrika ve Amerika'nın yerel sanatçıları gibi Kramer izleyicide duyuşsal bir tepki uyandırmak amacıyla takılarında malzeme olarak deniz kabukları, fildişleri, tüyler, doğal taşlar kullanmıştır.



Resim 77: Sam Kramer, Kolye ucu

Kramer yerele yönelik bu tür çalışmalar üretmenin kimileri tarafından rahatsız edici olarak algılanabileceğini fakat yeni takı ortamının sanatçıya sunduğu ifade ortamının gücüne bu noktada vurgu yapmıştır. (Schon, 2004:29-33)

#### 4.3.2 Art Smith

Art Smith hakkında birçok makale, kitap yazılmış bir sanatçıdır. Smith'in sanata ilgisi lise yıllarında başlamış, siyahi olduğu için üniversite eğitimine "Copper Union" sanat okulunda devam etmiştir. Burada uzmanlaşmak istediği alan olarak mimariyi seçmiş, bir yarışma sonucu tasarımı New York Times'da yayınlanmıştır. Smith ayrımcılıkla karşılaşma ihtimalinden dolayı Üniversite Dekanı tarafından mühendislik alanına yönlendirilmiş, fakat Smith bu yolu reddetmiştir.

Copper'ın takı ile ilk ilişkisi Union'da eğitim aldığı sırada olmamıştır. Copper, Harlem'de Çocuklara Yardım Merkezi'nde yarı zamanlı çalıştığı ve el sanatları eğitimi verdiği dönemde Winifred Mason ile tanışmıştır. Mason aynı merkezde sanat eğitimi vermektedir, atölyesinde bakır takı üretimi yaparak arkadaş çevresine satmaktadır ve asıl



isteği bir ortak bularak bir iş yeri açmaktır. Smith ve Winfred dört yıl boyunca takı alanında ortak işler üretmeye Greenwich Village'daki atölyelerinde devam etmişlerdir. Smith bu dönemde Paul Lobel, Sam Kramer, Arthur King gibi birçok takı sanatçısıyla tanışmış ve onların çalışmalarından da etkilenmiştir. Sonraki röportajlarında Bauhaus'un küçük versiyonunu yaşadıklarını, yaratım sürecindeki rekabetin ve iletişimin çok keyifli olduğunu ifade etmiştir.

Smith, ikinci işyerini Cornelia Caddesi'nde açmıştır fakat hem sanatçı oluşu hem de ırkçılık sebebiyle baskı ve önyargı ile karşılaşmıştır. El Sanatları alanında eşitlik için mücadele veren bir derneğe katılmış ve derneğin başkanı olmuştur. Böylece başka bir cadde de 1948 yılında yeni bir işyeri açabilmiştir. Aynı yıl Minneapolis'teki "Modern Jewelry Under Fifty Dollars" (50 dolar altı modern takılar) adlı sergiye katılmış ve rüştünü ispat etmiştir.

Smith, birçok modern takı sanatçısından farklı olarak insan formunu süslemeyi amaç edinmiştir. Primitif sanata gönderme yapan biomorfik yapıdaki takıları ancak insan bedeni ile bütünleştiğinde anlam kazanmıştır. Takılarının çizgisi son derece cesur olmuş, Calder'in takılarındaki primitif dilin ve tek başına bir sanat formu etkisinin aksine Smith'in takıları bedenle bütünleşince heykele dönüşmüştür. Smith'e göre; bir takı bedenle bütünleşince sanat ve tasarımın çizgi, form, renk gibi tüm ilkeleri beden malzemesiyle yeni bir iş oluşturur.

20 yy'ın başlarında birçok sanatçı Afrika sanatını andıran primitif veya kübist formda modern sanat çalışmaları üretmiştir. 1940'lı ve 50'li yıllarda bu formlar takı sanatçı ve üreticilerinin işlerine yansımıştır. Smith sanatının ırksal olarak etiketlenmesini asla istememiş, bir sanatçının din, ulus, ırk gibi kalıpların içine sıkışmaması gerektiğini

savunmuştur. Bu sebeple Africa nesnelерinden izlere Smith'in takılarında rastlamak mümkün olmuştur. Örneğin kelepçe bileziği Africa el piyanosu "Mbira'yı" andırmış, büyük boyutlu kolye çalışması ve küpeleri de Afrika'dan izler taşımaktadır.



Resim 78: Art Smith, bileklik

Calder gibi Art Smith de gümüş, bakır, prinç malzemeyi ve telleri takılarında kullanmıştır. İki sanatçı da biomorfik şekillere, burgulara ve çekiçle dövülmüş tellere takılarında sıkça yer vermiştir. Smith kaynağı sıkça takılarında kullanmış, tellerin keşişmesi, burulması ve eklenen üç boyutlu görsel elemanlar ile çalışmalarını oluşturmuştur. Smith, negatif boşlukları da takılarında görsel malzeme olarak kullanmıştır. alışmalarındaki biomorfik katmanlar Miro'nun işlerini andırsa da Smith'in çizgisi daha içgüdüsel olmuş ve bazen dansla bazen doğa hareketlerle ilişkilendirilmiştir.

Art Smith, takılarını Telley Beaty ve Pel Primus dans toplulukları için tasarlamıştır. İhtiyaç dahilinde bu takılar büyük boyutta fakat hafif üretilmiştir.

Taşınması, değiştirilmesi kolay olurken, özel kostümlerle birlikte takılmaya uygun olmuştur. Küpelerin boyu omuzlara kadar uzanırken, yüzükler birkaç parmağa takılabilecek boyuttadır ve görkemiyle izleyiciyi etkilemiştir.

Smith'in el dekorasyonları şeklinde tanımladığı yüzükler el ile uyumu düşünülerek tasarlanmıştır, kullanımı son derece rahattır. Yüzüklerinde bazen yarı değerli taşları bir arada kullanarak renklerin etkisini artırmayı amaçlamıştır. Değerli taşları ise diğer modern takı sanatçıları gibi çok nadir kullanmıştır.

Art Smith takı çalışmalarıyla döneminde birçok müze ve okula davet edilmiş, çalışmalarını sergilemesi istenmiş ve bu yolla ülkesinde tanınmıştır. Takının yaratım süreci onun için bir işyerini idare etmekten her zaman daha önemli olmuştur. (Schon, 2004: 69-76)

#### **4.4. BEDEN TAKI İLİŞKİSİNİ SORGULAYAN TAKI SANATÇILARI**

Beden ve takı arasında çok yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bir bilezik veya yüzük bedenin formuna yakın üretilirken bir kolye, kolye ucu veya küpe bedene asılacağı için onunla ilişkisi daha uzaktır. Özellikle 1960'ların sonundan 1980'lere kadar yapılan takıların çoğu vücuda ekstra bir tabaka olarak eklenen yapılar gibi olmuştur. (Besten, 2012: 126)

##### **4.4.1 Gjis Bakker ve Emy Van Leersum**

Gijs Bakker 1942 yılında Hollanda'da doğmuş, Amsterdam Sanat Akademisinde eğitimini tamamlamıştır. Gijs Bakker protest bakış açısı ve bu tavrını takıya yansıtışıyla, 1960'lı yıllarda takının dönüşüm sürecine katkıda bulunan önemli sanatçılardan biri olmuştur. Bakker'ın eşi Emy Van Leersum takı alanında ürettiği radikal çalışmaları ile önde gelen takı sanatçılarından biri kabul edilmiştir. (Ertan 2011:120- 122)



Resim 79: Gijis Bakker, boyun takısı

Aslında geleneksel bir eğitim sürecinden geçen Gijis Bakker ve Emmy van Leersum, formları dönüştürerek takının kavramını sorgulamışlar, takıyı alışlagelmiş kalıplarından çıkarıp giysiye ya da beden takısına yaklaştırmışlardır. Takının ergonomi ilkesine uygun hareket etmemişler, kullanıcıya fiziksel zorluklar sunabilecek devasa boyun takıları üretmişlerdir. (Bayer vd., 1989:166)

1960'lı yılların sonunda Hollanda'da bazı tasarımcılar ve takı üreticilerinin yer aldığı Gijis Bakker ve eşi Emy Van Leersum'un lider olduğu bir grup takıda süslemeci anlayışı reddetmiş; takının zenginlik, sosyal statü gibi kavramları destekleyici algısına karşı çıkmışlardır. Bu anlamda malzemenin takıya atfettiği değeri sorgulamış, alüminyum, çelik, lastik, plastik, kâğıt gibi maddi değeri olmayan malzemelerle üretilmiş yeni takılar ortaya koymuşlardır. İkilinin Minimal altyapısı olan fakat gösterişli çalışmaları takı ile heykel sanatının arasındaki çizgiyi kırar nitelikte olmuştur. (Ilse-Neuman, 2009:12)

Jane Pavitt'in "Fear And Fashion in the Cold War" isimli katalogda Gijis Bakker ve Emmy Van Leersum'un "Clothing Suggestions"(Giyim Önerileri) başlığında toplanan çalışmalarının beden zırhlanmasına ilişkin bir endişe olarak doğduğunu ve beden

neye karşı korunması gerektiğine dair bir soru sorduğunu ifade etmiştir. Pavitt' göre çalışmaların sorguladığı sorunun cevabı ise Soğuk Savaş'ın toplumda yarattığı korkuda aranmalıdır. İkilinin takıları da aynı sorunun cevabını arar nitelikte üretilmiştir. Ayrıca uzay çağının gündemde olduğu bir ortamda üretim yapan sanatçıların dönemin etkisini taşıdığı görülmüştür. Siberetik fenomenin (Yapayzeka) de etkilerini taşıyan Emy Van Leersum ve Gjis Bakker'ın takıları endüstriyel malzemeler kullanılarak üretilmiştir. (Besten, 2014:126-127)



Resim 80: Emy Van Leersum ve Gjis Bakker, 'Clothing Suggestions'

1967 yıllarında gündeme gelen Body Art (Vücut Sanatı) ile takının direk ilişkisi yoktur fakat Gjis Bakker ve Peter Skubic; Fluxus, Kavramsal Sanat ve Body Art ile takının ilişkisini kuran anti-takı düşüncesinin öncüsü olmuşlardır. Böylece çalışmalarıyla bedeni bir özne olarak ele almışlar, fotoğraf veya videoda belgelenen materyalin artık var olmadığı belgelendirme yöntemiyle de işlerini sonuçlandırmışlardır. Sanatçı, bu noktada kendi bedeni ya da başka bir bireyin bedeni üzerinde çalışılacak tarafsız bir malzeme olduğunu algılamış bir heykeltıraş gibi davranır.

Bakker'ın 1973 yılında ürettiği Organik Takı isimli çalışmasında aynı süreç yaşanmıştır. Bedenin kol, bacak bel gibi bölümleri bir tel aracılığıyla sıkıştırılmış ve bıraktığı iz fotoğraf yoluyla belgelenmiştir.



Resim 81: Gijs Bakker, *'Shadow Jewellery' (Gölge takı)*



Resim 82: Gijs Bakker, *'Shadow Jewellery' (Gölge takı)*

Emmy Van Leersum'un silindir şeklindeki bilezik çalışmasıyla takı beden ile daha yakın temas kurmuştur. Bu ilişkiyi özetleyen bir başka örnek de Gjis Bakker'ın 1967 yılında ürettiği küpe olmuştur. (Besten, 2014:128)

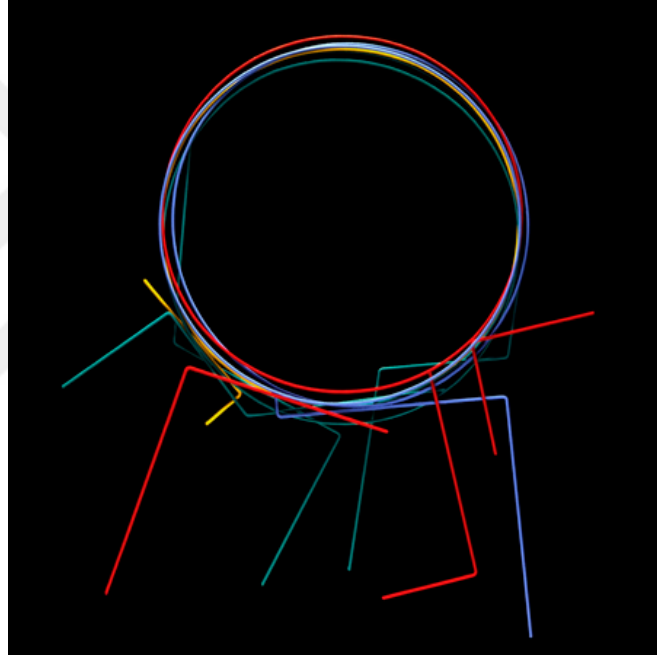
#### **4.4.2 David Watkins ve Wendy Ramshaw**

David Watkins takı alanında kullandığı kusursuz ve yalın formlarla tanınmış İngiliz heykel ve takı sanatçısıdır. Takı alanında verdiği üretimlerle dikkat çekmiştir. (Phillips, 2000:127)

20. yy'ın sonlarına doğru takı alanı takı sanatçılarının çalışmalarıyla çeşitli dönüşümler geçirmiştir. David Watkins bu ortamdaki dönüşüme ilişkin açıklamasında; sadece sanatçıların veya takı üreticilerinin değil, koleksiyonerlerin veya takıyı kullananların da sürece dahil olduğunu vurgulamıştır. Watkins'e göre yeni takı anlayışı yeni kitlesini de maceraya sürüklemiştir. Bu anlayışla çağdaş takıya bir stil kazandırılmış ve böylece gelişimi desteklenmiştir. Takı artık form, malzeme ve kavram üçlüsü içinde değerlendirilmeye başlanmış, takının geleneksel yönü ise bazen sorgulanmış, bazen sınırları genişletilmiş, bazen de yeniden yorumlanarak izleyici ve kullanıcıyla buluşmuştur. (Ertan, 2011:32-33)

Takı gelişim sürecinde hem kendi kökleri hem de diğer görsel alanlarla iletişim halinde olmuştur. Bu durum takıyı tarz, yönelim, kavram doğrultusunda sınıflandırma, gruplandırma ihtiyacını yaratmıştır. 20.yy'ın sonlarına gelindiğinde bireyci ifade takıda hâkim olmuş sanatsal düşünce bu şekilde izleyiciye iletmeye çalışılmıştır dolayısıyla günümüzde sınıflandırma zorlaşmış İngiliz takı sanatçısı Watkins, her sanatçının kendi çalışma disiplini ve kavramını bireysel olarak ortaya koyduğunu ve herhangi bir başlık altında takının toplanmasının zor olduğunu ifade etmiştir. (Ertan, 2011: 129)

Baker ve Leersum'un takı alanında 1960 yıllarındaki öncü denemelerinden sonra Minimal anlayış ve geometrik çizgi Avrupa'lı takı sanatçıları arasında yayılmıştır. David Watkins de endüstriyel malzemeyi, geometrik formları ve minimal sanattaki bu çizgiyi bedenle birleştirerek işler üretmiştir. Heykel alanında Sol Le Witt etkisinde çalışmalar üreten sanatçı 1970'li yıllara gelindiğinde ana alanı olarak takıya yönelmiş ve minimal formları yeni teknoloji ve alüminyum, çelik ve akrilik gibi endüstriyel malzemelerle bütünleştirmiştir.



Resim 83: David Watkins, boyun takısı

Beden heykelleri hareketiyle de etkileşim halinde olan sanatçı, bedeninin etrafındaki boşluğu çerçeveleyen sert, geometrik nesnelere yaratmış ve insan formunun yumuşak çizgisini böylece ön plana çıkartmıştır. (Finamore vd., 2010: 129)



*‘İngiliz takı sanatçıları arasında esin kaynağı olan Wendy Ramshaw, 1970’lerde eser vermiş en başarılı çağdaş takı sanatçılarından. Çalışmalarında, moda ve yeniliği kombine etmeyi başarmıştır ve ödül kazanan tasarımları, onları satın alanlar arasında oldukça popüler olmuştur. Değerli metalleri ağırlıkta ve ustalıkla kullanmış olmasına rağmen; kâğıt, cam, porselen gibi malzemelerle denemeler de yapmış ve hatta “performans sanatı” parçaları da geliştirmiştir’.* (Ertan, 2011:66)

Ramshaw , eşi Watkins gibi makine ve teknolojiye yararlanmaktan çekinmemiş ve net geometrik formda takı çalışmaları ortaya koymuştur. 1960 yılında takı alanında deneyler yapmaya başlamış endüstriyel tasarımı çağın üretim teknolojisi ve el sanatıyla bütünleştirmiştir. Takılarında belli bir ritimde birbirini takip eden geometrik görsel elemanları harmanlamış ve ödül almıştır. 1982 yılında birlikte çalışmaya başladığı bir seramik firması olan Wedgwood için torna tezgahında da çalışarak, porselen takılar üretmiştir. (Finamore vd., 2010: 129-133)



Resim 84: Wendy Ramshaw, kolye

## 4.5 DENEYSEL TAKI SANATÇILARI

### 4.5.1 Otto Künzli

*‘Radikal takı sanatçıları arasında yer alan İsviçre doğumlu Otto Künzli, Herman Jünger’in öğrencisidir ve çalışmalarıyla en çok tartişma yaratan isimlerden biri olmuştur. 1980’lerin başında duvar kağıdıyla kaplanmış büyük köpük bloklardan yaptığı broşlar, takının beklenen form ve fonksiyonundan ne kadar uzaklaşabileceğini göstermiş ve ürettiği bu takıların, ‘hala takı olarak tanımlanabileceği’ konusunun tartişılmasına neden olmuştur.’ (Ayata, 2015:97)*

*‘Takının amacı, onu kullanma ve ona sahip olma deneyimi ve materyalizm, hala üzerinde tartişılan konulardır ancak, tüm bu tartişmaların bir kenara bırakılarak üzerinde yorum yapılmasını sağlayacak takı nadirdir. Bunu başaran takılar üreten İsviçre doğumlu tasarımcı Otto Künzli; takının anlamı konusunda yerleşmiş gelenekleri reddeden yorumlarıyla  ne çıkmıştır.’ (Ayata, 2011:71)*

Çağdaş takı alanında isim yapmış ve Münih’te Güzel Sanatlar Akademisi’nde ders veren Otto Künzli’nin çalışmaları  ağdaş takının kavramsal eğilimini malzeme ve teknik ile ortaya koymuştur. Özellikle   çalışmasında bu ayrıntıyı yakalamak mümkündür.

“Gold Makes You Blind (Altın Sizi K r Eder)” isimli takısında altın gibi değerli bir malzemeyi kauçuk gibi maddi değeri düşük olan bir malzeme ile kaplamıştır. Künzli burada öncelikli olarak kullanıcı ya da alıcının altını görerek değil, varlığına inanarak satın almasını beklemiştir  nk  yalnızca kauçuk normal kullanım sırasında yıprandığında görünür hale gelmektedir. Çalışmanın sonucunda Künzli’nin iki adet değeri kullanıcıya, alıcıya aktardığı gözlemlenmiştir.

Bunlar geleneksel anlayışın takıya kattığı değer algısı ve sanatsal ifadenin, sanatçının kavramsal fikriyle buluşmasının yarattığı çağdaş takının değer algısıdır.



Resim 85: Otto Kunzli, 'Gold Makes you Blind', Bilezik



Resim 86: Otto Künzli, 'Güzellik Galerisi'

Künzli'nin 1984 yılında ürettiği 'Beauty Gallery series (Güzellik Galerisi Serisi)' adlı çalışmasında insanların boyunlarına çerçeveler asılmış ve fotoğrafı çekilmiştir.

Kıymetlilik veya değerlilik kavramını işaret eden düşünce güzel sanatlar alanından takı alanına kaydığında ve bu kayma içerisinde yaratıcı bir fonksiyonellik sorgulaması bulundurduğunda artık bu işaret anlamını yitirir. Ancak, güzellik galerisi dizisi başka bir nedenden ötürü de dikkat çekicidir, çalışmadaki kolye fotoğrafa dönüşmüş, görüntü dünyası içerisinde yer almıştır.

Fotoğraf bu noktada sanat çalışmasının kendisine dönüşmüş, takı takan insanların imgeleri ikinci plana düşmüştür. Bu noktada izleyicinin gözlemediği imgenin dışında var olan şey bir takı değil bir çerçeve veya insan olmuştur. Künzli Çağdaş Takının deneysel yaratım sürecinin takı kavramını yalnızca bedende taşınan veya üç boyutlu bir nesne olarak var olma özelliklerinden çıkardığını vurgulamıştır. Otto Künzli'nin 1995-1998 yılları arasında ürettiği 'Cozticteocuitlatl' adlı çalışması farklı boyutlarda gümüş ve altın kolye uçlarının kombinasyonundan oluşmuştur. Aztek kültüründe Cozticteocuitlatl kelimesi sarı dışkı anlamına gelmektedir. Künzli böylece birçok insanın altına atfettiği anlamı kültürel ve efsanevi değeri bir kez daha sorgulamıştır. Sanatçının kolye ucu çalışmaları 'Altın Sizi Kör Eder' isimli yüzük ile aynı çizgidedir yani, çağdaş takıyı görsel temsil sisteminin bir parçası olarak araştırırken işaretler, motifler ve görüntülerden destek alır.

Bu noktada merak uyandıran ve işleri bu kadar dinamik yapan, işaretlerin kolayca yorumlanamaması olmuştur. Arkeolojik temelleri olduğu düşünülen bu sembol veya işaretlerin sanatçı tarafından Mezoamerika sanatından çağdaş sanata transfer edildiği düşünülmüştür. Fakat sonradan fark edilen Mickey Mouse silueti olayın seyrini değiştirmiştir. Sanatçı popüler kültürü ve antik sanat formlarıyla harmanlayarak melez bir sonuç elde etmiştir. Dolayısıyla çağdaş takı toplumundaki görüntünün doğasını yorumlayarak, bir görsel sanat olma özelliğini ortaya koyar. (Skinner, 2013:7-8)



Resim 87: Otto Künzli, 'Cozticteocuilatl'

#### 4.5.2 Artur Hash

1976 yılında Panama'da doğan ve şu an Virginia'da yaşayan Hash lisansını güzel sanatlar alanında tamamlamış ve lisansüstü eğitimini takı, altın ve gümüş işçiliği üzerine almıştır.

Lazer kesim tekniği ve üç boyutlu tasarım tekniklerini de içeren günümüz teknolojisini geleneksel üretim yöntemleri ile harmanlayarak çalışmalarını üretmiştir. Amerika'da birçok sergiye katılan Hash New York State Üniversitesi metal programında profesör olarak çalışmaktadır. (Arroyo, 2012:84)

Hafif çelik malzemeden üretilen ve bir enstalasyon olan 'Silhouettes pins (Silüet broşları)' adlı broşları son derece dikkat çekmiştir.



Resim 88: Arthur Hash, *'Silhouettes pins'*

#### 4.5.3 Ted Noten

Ted Noten kendisinin sanat yönünü geç keşfettiği için takı alanında kariyerine araştırmacı olarak başlamıştır. Noten takının etki alanını genişletmeyi hedeflemiştir. 1994 yılında akrilik malzemeyi kullanarak üretimler yapmış ve ilk olarak değerli taşlar, bilgisayar parçalarını şeffaf akrilik içine alan takılar üretmiştir. Bu çizgideki bir diğer çalışması *'Princess (prenses)'* adlı inci kolye takan ölü bir farenin akrilik malzeme içinde yer aldığı kolye ucu olmuştur.



Resim 89: Ted Noten, *'Princess'*

'Mercedes Benz Car' isimli Mercedes parçalarının broş haline dönüştürüldüğü çalışması seri işlerinden biri olmuştur.



Resim 90: Ted Noten, 'Mercedes Benz Car'

Noten bir şovmen, organizatör ve hikâye anlatıcısı gibi çalışmış ve her şeyi büyük ölçekte planlamıştır. Bu süreçte makineler kiralamaktan veya insanları bir galeride oyna kazan alanı yaratarak eğlendirmekten çekinmemiştir. Noten, izleyici ile sanatçı arasındaki duvarları kırmış, tasarım ve modada olduğu gibi sanat alanında da bilinen nadir takı sanatçılarından biri olmuştur. Çalışmaları birçok dergi ve gazetede yayımlanmıştır.

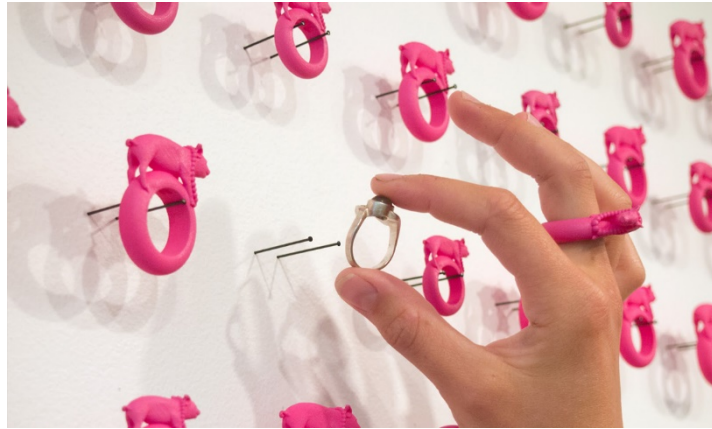
1998 yılında ürettiği 'Chew Your Own Brooch (Kendi Broşunu Çiğne)' adlı çalışması son derece önemli olmuştur.



Resim 91: Ted Noten, 'Chew Your Own Brooch'

Bu fikir, 1998 yılında insanların bir iade kutulu özel olarak paketlenmiş sakız parçasını satın alabilmeleriyle başlamıştır. İzleyici çiğnediği sakız formunu kutuya koyup sanatçıya göndermiş (izleyici böylece yaratım sürecine dahil olmuştur), Ted gümüş malzemeye döküm sürecinden geçen bu formu altın ile kaplayıp ve broşa dönüştürerek izleyiciye geri yollamıştır. Bu çok yönlü proje insanları yaratıcı olmaya davet etme, değersiz bir malzemeyi altına dönüştürme ve izleyicinin de sürece katılımını sağlamayı amaçlamıştır. Ted bir video sanatçısı ile iş birliği içinde çalışmış, broş çiğneyen bir kadının kısa bir filmini çekerek yüzlerce insanı projeye dahil etmiştir.

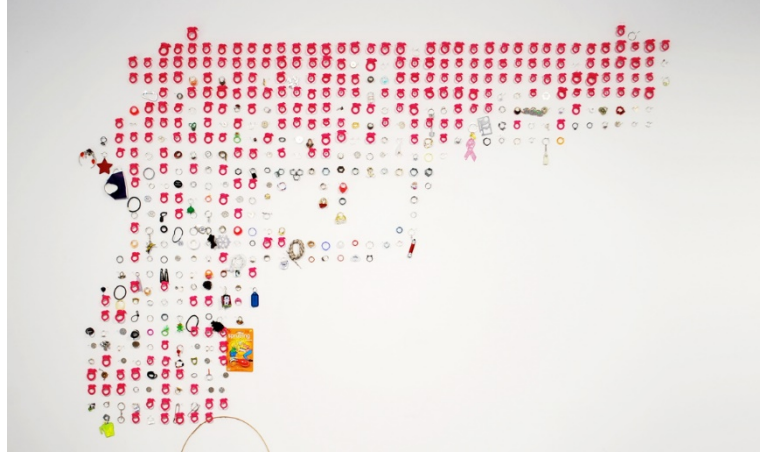
2010 yılında Tokyo Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde sergilenen ve 500 adet dişi pembe domuzcuk yüzüğün birleşerek bir silahı oluşturduğu çalışması için üç boyutlu üretim tekniği kullanılmıştır. Sanatçının üretimi mülkiyet fikriyle oynayan riskli, açık uçlu bir sanat çalışmasıdır.



Resim 92: Ted Noten, 'Wanna Swap Yor Ring?'

Ted Noten kavramsal takı alanında üretim yapmış, 1990'ların yeni jenerasyon takı sanatçısı olarak anılan, çalışmalarını sanatsal güçlü arka plan ile birleştiren ve dijital teknolojiden faydalanan bir sanatçı olmuştur. (Besten, 2012:111-112)





Resim 93: Ted Noten, 'Wanna Swap Your Ring?'

#### 4.5.4 Christoph Zellweger

1980'lerin sonunda ve 1990'larda yaratılan ve kamusal alanda kullanılan takılarda beden kavramının anlamı dönüşmüş, takıda yeni bir rol oynamaya başlamıştır. Takı tasarımcı ve sanatçıları için artık beden takının bir konsepti olarak araştırılmaya başlanmıştır; bedenin ne anlama geldiği, bir insanın bedenini nasıl deneyimlediği ve bedenin kamusal alanda nasıl var olduğu konuları sanatçılar tarafından sorgulanmıştır. Dolayısıyla beden sanatçıların sorgu alanına sadece öznel bir konu olarak değil; aynı zamanda biyolojik, tıbbi ve sosyal bir nesne ve kavram olarak da girmiştir.

İsviçreli deneysel sanatçı ve Profesör Christoph Zellweger de yapay ve doğal, sahte ve gerçek arasındaki insan bedeninin bu geçişle ilgilenmiştir. İnsan bedeni yüzyıllar boyunca bilimsel araştırmaların, bireyin bedenine müdahalesinin arttığı yirminci yüzyılda ise manipülasyon fikrinin gerçek bir hedefi haline gelmiştir. 'Beden tasarımı' adı altında toplanan bu müdahaleler çeşitli vücut düzeltmeleri, yaşlanma karşıtı tedaviler, kozmetik cerrahi, liposuction, cinsiyet dönüşümü, yapay tohumlama ve organ nakli gibi işlemleri beraberinde taşımıştır.

Zellweger, bu konu hakkında ahlaki bir yargıda bulunmamış, teknoloji yardımıyla izleyiciye sunmuştur. Çalışmaları aracılığıyla teknolojinin insana ait olduğunu ve bireyin ihtiyaçlarını karşıladığını deneyimlememizi istemiştir. Zellweger'in ilk çalışmalarında teknoloji kavramı sanatçının tek başına ele aldığı bir kavram olmuştur. Çalışmalardan bazıları gümüş, polistiren (ısı ile yumuşayan şeffaf madde) ve yarı ayrılmış endüstriyel arkeolojik buluntular gibi görünen paslı çelik takılardır.

1990'ların ortalarında, dikkati yavaş yavaş insan bedenine geçmiştir. Polistiren insanın iç kemik yapısına benzeyen hücresel bir yapıya sahip oluşuyla iyi bir malzeme gibi görünmüş, bedenle bütünleşince farklı bir karşıtlık yaratmıştır. 'Body Pieces (Beden parçaları)' adlı çalışmalarında Zellweger tüketici toplumu bedene bir nesne olarak bağlamış, yani nesnelere zihinsel bir boyutta protezler olarak görmüştür. Bununla birlikte, bu nesnelere aynı zamanda tıbbi araçlar ve organik formlar arasındaki iletişim alanı olduğunu belirtmek istemiştir.



Resim 94: Christoph Zellweger, 'Body Pieces'

1996'da bir dersinde, Zellweger 'homo ipsi faber' (kendini yaratan birey) kavramını tanıtmış, bireyin içsel ve dışsal faktörlerden etkilenerek türettiği kimliğinin günümüzde bir mesele haline geldiğini ve cerrahi müdahalelerle kendini istediği şekle sokabileceğini ifade etmiştir.

Zellweger, takıyı bir dış protez olarak görmüştür. Ona göre bir iletişim aracı olan takı cep telefonları, iPhone'lar ve hatta implantlar gibi kullanıcıyla bütünleşir. Zellweger'in 'Body Pieces (Beden Parçaları) ve Foreign Objects (Yabancı Cisimler)' adlı çalışmaları bu düşüncenin dışavurumu gibi olmuştur. Cerrahi çelikten yapılmışlar ve hayali vücut uzantıları olarak izleyiciye sunulmuşlardır. Bazen protez benzeri takılar deri kemerlerle birleştirilmiştir çünkü bu takılar genel olarak boynun etrafına takılamadığından ve kullanıcının elbisesine tutturulamadığından, bütün bedeni kapsayan bir şekilde bedene tutturulmuştur.

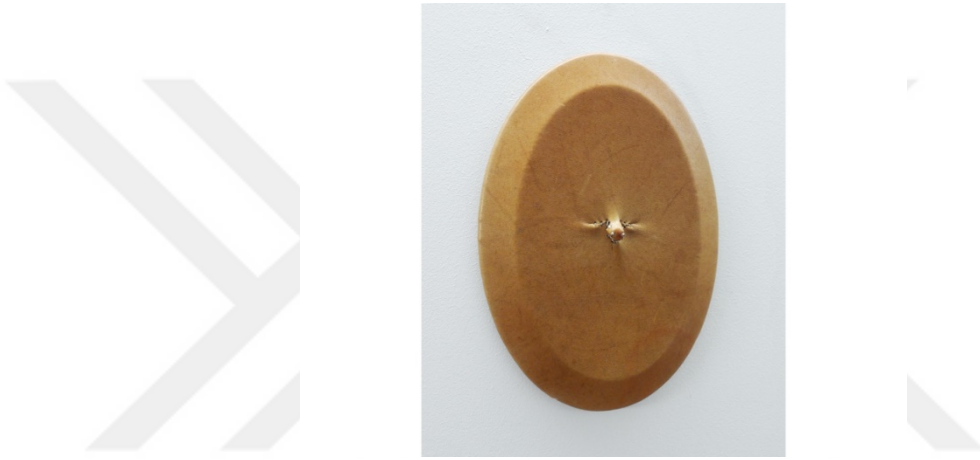


Resim 95: Christoph Zellweger, 'Foreign Objects'

Günümüze yakın bir süreçte Zellweger beden takısından uzaklaşmış ve 2010 yılında porselen ve kauçuk kaplamalı kayar döküm nesnelere oluşan 'Incredibles (İnanılmaz)' ve deri üzerine dikiş olan duvar objelerini içeren, meme ameliyatını tasvir eden, '26 Stitches (26 Dikiş)' adlı çalışmaları sergilenmiştir.

Zellweger'in bu çalışması sanatçının bilimle olan bağıını kanıtlar nitelikte olmuştur. Sanatçı yaratım süreci içerisinde rekonstrüktif cerrahi ile ilgili kitaplara güvenmek yerine cerrahlardan ve deneyimlerini cömertçe paylaşan hastalardan bilgi almıştır.

'26 Stitches (26 dikiş)' adlı çalışmasıyla Zellweger mastektomi (memenin tamamen alınması ameliyatı) sonrası kadınlara uygulanabilecek olan meme ucu rekonstrüksiyonuna atıfta bulunmuştur.



Resim 96: Christoph Zellweger, '26 Dikiş'

Bu operasyon, bu kadınların kendi imajlarını geliştirmeyi amaçlıyor, ancak aynı zamanda, iyileşmenin gerçekte ne? olduğu veya neyin? doğal olarak ne? anlama geldiğiyle ilgili temel soruları da gündeme getiriyor. 26 Dikiş cerrahın zanaatının taklit gücünü ortaya çıkarırken cerrahın ustaca dikişleri bir duvar heykeli veya dev bir madalyon takı olarak nitelendirilen bu iş ile sanatçı tarafından kopyalanmıştır. (Besten, 2012:111-112)

## SONUÇ

Takı Kavramı	Gelenek Kısıtı	Teknik Kısıtı	Ergonomi Kısıtı	Malzeme Kısıtı	Disiplinler Arası Kısıt	Kavramsal Düşünce Kısıtı	Tasarım Sanat Yakınlığı
Art Nouveau Takıları	3	5	5	5	3	2	%26,6
Bauhaus Takıları	1	5	4	1	1	2	%53,3
Stüdyo Takıları	2	3	2	2	4	2	%50
Modern Takı	1	2	3	2	3	3	%50
Çağdaş Takı	0	2	3	0	0	2	%76,6
Sanatçı Takı Tasarımcıları	2	3	2	1	0	0	%73,3
Beden Takısı	0	0	0	0	0	1	%96,6
Deneysel Takı	0	0	0	0	0	0	%100

\*Konunun daha net anlaşılabilmesi için araştırmada yazarın öznel bakış açısına göre bir tablo hazırlanmış ve söz konusu olan takılara göre kısıtlar belirlenerek 1'den 5'e kadar puanlanmış, toplanarak tasarım sanat ilişkisine göre yüzdesi hesaplanmıştır.

Tabloda ifade edildiği üzere takımın bir sanat nesnesi olarak algılanması çok farklı süreçlerden geçmiştir. Bu süreç, takımın geleneksel kriterlerden sıyrılmasından, kavramsal düşüncenin hakimiyetine kadar uzanmıştır. Takı döneminin sanat ortamından etkilenmiş, sanat ve tasarım arasındaki bariyer günden güne yıkılmıştır.

Art Nouveau takıları ile başlayan geleneksel algının yıkılması olgusu, deneysel takı sanatçılarına kadar evrilmiştir. Bu bağlamda takının geçirdiği süreç teknik, ergonomi, malzeme kısıtları; disiplinlerarası düşünce ve kavramsal düşünce kısıtı bakımından değerlendirilmiş, takı sanatı ve takı tasarımının bariyerinin kırılmasıyla takının sanatsal yönü ifade edilmiştir. Bu noktada, sanat takısı kavramı ortaya çıkmıştır. Sanat takısı; teknik, ergonomik, malzeme kısıtlarını delerken disiplinlerarası alanla ve kavramsal düşünceyle iç içe geçmiştir. Devasa vücut takıları izleyicide heykel etkisi yaratmış, deneysel anlamda takı bağlamında sanatçı izleyicisiyle interaktif çalışmış, takıyı yaratım sürecine dahil etmiştir. Takıda söz konusu kısıtlar tamamen ortadan kalkmış, takı sanat nesnesine doğru evrilmiştir.

## KAYNAKÇA

Alpman, M. (1993). Plastik Sanatlarda Estetik Yaklaşımlar ve Analitik Değerlendirmede Yapısalçılık. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Arroyo, M. N. (2012). The Sourcebook of Contemporary Jewelry Design. Spain: maomao publications.

Astfalck J., Broadhead C., Derrez P. (2005). New Directions in Jewellery. Londra: Black Dog Publishing.

Ayata, N. (2015). 20.Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi, Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi. S.14/91-99.

Bahtin, M. (2005). Sanat ve Sorumluluk (Çeviren: Cem Çaydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayer P., Becker V., Craven H., Hinks P., Lightbrown R., Ogden, J. Scarisbrick D. (1989). Jewellery Makers, Motifs, History, Techniques. Londra: Thames and Hudson Ltd

Bozkurt, N. (2005). Hegel (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları

Den Besten, E. (2012). On Jewellery. Germany:Arnoldsche Art Publishers.

Denkel, A.(2008). Nesne ve Öznellik. (Çeviren: Celal A. Kanat). İstanbul: Ufuk Matbaası

Ersoy, A.(1995). Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul: Yorum Sanatevi Yayıncılık

Ertan, N. (2011). Çağdaş Takıda Aşırılık: Eğilim ve Uygulamalar. Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

Finamore M., L'ecuyer K, Markowitz Y., Ward G. (2010). Jewelry by Artists. Boston: MFA Publications.

Guinness, L. (2017). Art As Jewellry From Calder to Kapoor. New York/Londra: Calder Foundation

Ilse-Neuman, U. (2009).Inspired Jewelry. Singapur: Page One Publishing Pte. Ltd.

Kaplanoğlu, L.(2008). Özne Nesne İlişki Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada. Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Kaya, Y. (2016). Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu, İdil Sanat ve Dil Dergisi. C.5 S.20/115-130

Lambert, S. (2002). The Ring. Singapur: Eagle Editions Ltd.

Leuween S.V. ve Unger M. (2017). Jewelry Matters, Hollanda: Nai010 Books

Lewin, G. S. (1994). One Of A Kind, American Art Jewelry Today. New York: Harry N. Abrams Inc.

Newman, H. (1981). An Illustrated Dictionary of Jewelry. London: Thames and Hudson

Özay, S. (1998). 20. yy. Takıları ve Yeni Takı Kavramı Üzerine, Antik Dekor. S.49

Petek, B. N. (2005). Kant'ın Estetik Anlayışı. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli

Phillips, C. (1996). Jewelry From Antiquity to the Present. İtalya: Thames and Hudson Ltd.

Phillips, C. (2000). Jewels And Jewellery. Londra:V&A Publications



- Schon, M. (2004). *Modernist Jewelry 1930-1960*. China: Shiffer Publishing.
- Schon, M. (2008). *Form&Function American Modernist Jewelry 1940- 1970*. China: Shiffer Publishing.
- Sesigür, A. (2011). *Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya
- Skinner, D. (2013). *Contemporary Jewelry in Perspective*. New York: Lark Jewelry&Beading
- Soytogay, D. (2006). *Endüstri Devriminden Günümüze Takı Tasarımında Biçime Etki Eden Faktörler*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sözer, Ö. (1973). *Edmund Husserl’de Duyusallık ve Kendinde Nesne Sorunu*. Doktora Tezi, İstanbul
- Şengel, D. (1993). Önsöz, “Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji”. İstanbul: Unesco / AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayını
- TDK, Büyük Türkçe Sözlük, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>
- Tunalı, İsmail (2008). *Estetik* (11. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Untracht, O. (1985). *Jewelry Concepts and Technology*. America: Doubleday&Company.Inc.
- Yetişken, H. (1991). *Estetiğin Abc’si*. İstanbul: Simavi Yayınları.