

XX. YÜZYILDA HEYKEL VE TAKI TASARIMI İLİŞKİSİ

Özcan
ANAYURT

Plastik Sanatlar

Yüksek Lisans
Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2021



T.C.
ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Plastik Sanatlar ABD/ Takı Tasarımı Programı

XX. YÜZYILDA HEYKEL VE TAKI TASARIMI İLİŞKİSİ

Özcan ANAYURT

Yüksek Lisans Tezi

Danışman
Öğretim Görevlisi, Dr. Meliha SÖZERİ

İstanbul/2021

“Özcan ANAYURT” tarafından hazırlanmış ve 29.06.2021 tarihinde sunulmuş “XX. YÜZYIL HEYKEL VE TAKI TASARIMI İLİŞKİSİ” başlıklı tez Plastik sanatlar Anabilim Dalı/ Taki Tasarımı (Tezli Türkçe) / Sanat Tasarım (Tezli Türkçe) Programı Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Dr. Öğretim Görevlisi Meliha
SÖZERİ ÖZATALAY

Akademik Ünvan Adı SOYADI

Danışman

Eş Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI (Asil
Üye)

Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi

Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğretim üyesi Ayla AKSUNGUR
(Asil Üye)

Güzel Sanatlar
Fakültesi

Mimar Sinan
Üniversitesi

Dr. Öğretim Görevlisi Meliha SÖZERİ
ÖZATALAY (Asil Üye)

Güzel Sanatlar
Fakültesi

İstanbul Teknik
Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi Fırat ARAPOĞLU
(Yedek Üye)

İktisadi, İdari ve
Sosyal Bilimler
Fakültesi

Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi Hünkar YILMAZ
(Yedek Üye)

Güzel Sanatlar
Fakültesi

Kocaeli Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığımı beyan ederim.

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü kabul tarihi:

29 / 06 / 2021



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Özcan ANAYURT



İTHAF

Tez çalışma sürecinde göstermiş olduğu desteklerinden dolayı tez danışmanım Dr. Öğr. Gör. Meliha SÖZERİ ÖZATALAY'a teşekkürlerimi sunarım. Olumlu yaklaşımları ve eleştirileriyle Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI ve Dr. Öğretim Üyesi Ayla AKSUNGUR hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Tez süresi boyunca desteklerini esirgemeyen sevgili aileme, arkadaşlarıma ve değerli abim Durmuş KARAÇAM'a teşekkür ederim.



ÖZET

XX. YÜZYILDA HEYKEL VE TAKI TASARIMI İLİŞKİSİ

ANAYURT Özcan

Yüksek Lisans, plastik sanatlar Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğr. Gör. Meliha SÖZERİ ÖZATALAY

Tarih: 06/2021

Sayfa:141

Heykel ve Takı Tasarımı disiplinleri geçmişten günümüze kadar ilişki içerisinde olmuştur. Bu tez kapsamında, Takı tasarımının heykel alanı ile kurduğu ilişki çerçevesinde, iki disiplini; form, malzeme ve beden kavramı olarak birbirinin ortak özellikleri alınarak incelenmiştir. Tezin tarihsel sınırlandırılması üzerinden bakılacak olursa modernizm, postmodernizm ve çağdaş sanat olarak takı tasarımı ve heykelin 20. Yüzyıl' dan günümüze kadar tarihsel olarak dönüşümü ele alınmıştır. Modernizmin ortaya çıkışı 20. Yüzyıl'da yaşanan değişimler ile birlikte oluşmaya başlamıştır. 20. Yüzyıl ile birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlerden sanatçılar da etkilenmeye başlamışlardır. Sanatçılar doğayı taklit etmekten vazgeçip doğayı malzeme, form ve biçimsel olarak kendi imgelem görüşleri ile ele almışlardır. Bir başkaldırı olarak Modernizm endüstri döneminden sonra teknolojiye bağlı ilerleme kaydetmiştir. Bu ilerleme ile birlikte hızla gelişen dünyada, sanatçıların üretimlerinde değişime uğramıştır. Bu değişimlerden Heykel ve Takı Tasarımı' da etkilenmiştir. Değişime uğrayan heykel ve Takı Tasarımı disiplinleri arasındaki benzerlik, teknolojinin ilerlemesi ile birlikte daha fazla artmıştır.

Postmodernizm ile, 20. Yüzyıl ikinci yarısında teknolojinin gelişmesiyle birlikte sanatçılarda farklı arayışlar içerisine girmişlerdir. Sanatçılar eserlerinde hazır nesne kullanımına başlayıp sanat anlayışını farklı bakış açısı ile ele almışlardır. Bu değişimden etkilenen Heykel ve Takı Tasarımı sanatçıları modernizm'in temel ilkelerinin eleştirilmesi sonucunda sanatı ve bireyi birleştirmeyi hedeflemişlerdir.

Çağdaş Sanat'ın tarihi belirsiz olmakla birlikte günümüz teknolojik gelişmelerle, çağdaş sanat nedir sorusu ortaya çıkmıştır. Sanatçılar farklı arayışlar içerisinde çalışmalarda yeni düşüncelere, bilime, teknolojiye ve deneysel farklı malzeme ve tekniklere önem vermişlerdir. Çağdaş sanatın günümüzde devam etmesi sanatçıların ve bilim insanlarının etkileşimini arttırmıştır. Eserler modernizm ve postmodernizmden farklı olarak hızlı tüketim nesnesi haline gelmeye başlamıştır. Heykel ve Takı Tasarımı dönemsel geçişlerde birbirilerini malzeme, form ve beden kavramı üzerinden etkileyerek farklı disiplinler arası sanatçıların da üretim yapmasını sağlamışlardır. Takı Tasarımını bir sanat üretimi olarak ele aldığımızda tasarım yaklaşımlarına da baktığımızda Takı Tasarımı üreten heykeltıraşlar ve disiplinlerarası sanatçılarında etkisiyle Takı tasarımı sanat alanında yerini edinmiştir.

Anahtar Kelimeler: Takı Tasarımı, Heykel, Modernizm

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN SCULPTURE AND JEWELRY DESIGN IN THE XX.TH CENTURY

ANAYURT Özcan

Master, Plastic arts Department, Altınbaş University

Supervisor: Dr. Öğr. Gör. Meliha SÖZERİ ÖZATALAY

Date: 06/2021

Sayfa:141

Sculpture and jewelry design have been related to each other since the early times.

Within the scope of this thesis, two disciplines were examined by taking the common features of each other into account in terms of form, material and body concept within the framework of the relationship between jewelry design and sculpture.

The historical frame of the thesis is based on modernism, post-modernism, and as contemporary art and historical transformation of jewelry design and sculpture from the 20th century until present.

The changes that occurred in the 20th century have lead modernism to emerge. The artists also have been affected by social, economic, and cultural changes. They started not to imitate nature as it is but used nature as part of their imagination in terms of material, form and style. After the industrial era, Modernism, as a rebellion, developed itself depending on the advancements in technology. The production of artists has also changed in this rapidly developing world. Sculpture and jewelry design were affected by these changes as well. The similarity between changing sculpture and jewelry design disciplines has drastically increased with the development in technology.

By post-modernism, especially in the second half of the 20th century, artists were in search of different works. They started to use ready-made objects and looked at the understanding of art from a different perspective. The jewelry design and sculpture artists who were affected by this change, as a result of criticism to the principles of modernism, aimed to unite the art and individual.

In addition to the uncertainty of contemporary art's history, with today's technological developments, the question ' What is called contemporary art? ' has emerged.

The artists have been in search of new thoughts and have given more importance to science, technology, and different experimental materials and technics. The continuity of contemporary art today has lead scientists and artists to interact more. The pieces have become more of fast consumption goods different than modernism and post-modernism. Sculpture and jewelry design, in terms of material, form, and size, have affected one another from time to time which leads to the occurrence of some interdisciplinary works. Handling the jewelry design as art production, especially with the influence of the interdisciplinary artists and the way the sculptors' design jewelry, it can be concluded that Jewelry design has been a part of ' the art field ' ,

Keywords: Jewelery Design, Sculpture, Modernism

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VII
ŞEKİL LİSTESİ	XI
1.GİRİŞ.....	1
2. XX. YÜZYIL'DA HEYKEL VE TAKI TASARIMI ALANINDA TARİHSEL SÜREÇ.....	4
2.1 MODERNİZM.....	4
2.1.1 Heykel	12
2.1.2 Takı Tasarımı.....	20
2.2. POSTMODERNİZM.....	46
2.2.1 Heykel	50
2.2.2 Takı Tasarımı.....	60
2.3 ÇAĞDAŞ SANAT.....	69
2.3.1 Heykel	70
2.3.2 Takı Tasarımı.....	76
3. HEYKEL VE TAKI TASARIMI İLİŞKİSİ	82
3.1 HEYKEL	82
3.1.1 Form.....	82
3.1.2 Malzeme.....	84
3.1.3 Beden Kavramı	89
3.2 TAKI TASARIMI	91
3.2.1 Form.....	91
3.2.2 Malzeme.....	92
3.2.3 Beden Kavramı	93
4.TAKI TASARIMI ÜRETEN SANATÇILAR	95
4.1. TAKI TASARIMI ÜRETEN HEYKELTRAŞLAR.....	95
4.1.1 Jean Arp	95
4.1.2 Harry Bertoia.....	96
4.1.3 Alexander Calder.....	98
4.1.4 Arnaldo Pomodoro	100

4.1.5 Friedrich Beaker.....	102
4.2 DİSİPLİNLER ARASI TAKI TASARIMI ÜRETEN SANATÇILAR.....	105
4.2.1 Pablo Picasso.....	105
4.2.2 Zaha Hadid.....	107
4.2.3 Salvador Dali.....	110
4.2.4 Philip Morton.....	112
4.2.5 Paul Lobel.....	115
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA.....	123



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. 1: Gustave Courbet “Gerçek Bir Alegori Sanatçının Atölyesi” 1855.....	5
Şekil 1. 2: Pablo Picasso Avignonlu Kızlar 1907.....	7
Şekil 1. 3: : Marcel Duchamp “Çeşme”, 1917.....	10
Şekil 1. 4: Meret Oppenheim “Tüylü Kahvaltı”, 1936.....	11
Şekil 1. 5: Auguste Rodin “Yürüyen Adam”, 1907.....	13
Şekil 1. 6: Ernst Barlach “Dilenci”, 1919.....	14
Şekil 1. 7: Pablo Picasso “Kemanlı Ölüdoğa”, 1912.....	15
Şekil 1. 8: Giacoma Balla, “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi”1912.....	16
Şekil 1. 9: Viladimir Tatlin “Tatlin Kulesi”, 1920.....	17
Şekil 1. 10: Kurt Schwitters “Merzbau”, 1930.....	18
Şekil 1. 11: Alberto Giacometti, “Asılı Top”, 1930-1931.....	19
Şekil 1. 12: Carl Andre “Eşdeğer VIII”, 1966.....	20
Şekil 1. 13: Herakles Düğümü, Altın, Helenistik Dönem.....	22
Şekil 1. 14: Hayvan Başlı Zincir Ucu.....	22
Şekil 1. 15: William ve Jane Morris tarafından Duvara asılan Papatya Kelmscott Malikanesi 1860.....	29
Şekil 1. 16: Marcus and Co. “Plique-à-jour emaye, kabuklu inci, elmas, platin ve onsekiz karat altın”, 1900.....	30
Şekil 1. 17: Elizabeth Bonte, French Art Nouveau “Hornet” brooch, carved horn c. 1900.....	30
Şekil 1. 18: Georg Jensen, Ametist Kolye Tasarımı, 1930.....	31
Şekil 1. 19: Carl Fabergé ‘Eggs’, 1930.....	32
Şekil 1. 20: Raymond Templier; Art Deco, Broş, 1930.....	33
Şekil 1. 21: Bauhaus atölyelerinin bulunduğu okul.....	35
Şekil 1. 22: Sanat ve zanaat okulu Bauhaus tasarım atölyesi.....	37
Şekil 1. 23: Naum Slutzky “Necklace”, 1930.....	38
Şekil 1. 24: Naum Slutzky “Necklace”, Şekil 1. 25: Naum Slutzky “Necklace”,1920,.....	38
Şekil 1. 26: Naum Slutzky, “gold pebble ring”,1990.....	39
Şekil 1. 27: : Laszlo Moholy-Nagy: ‘Model from the film The Shape of Things to Come’ 1936.....	40
Şekil 1. 28: Margaret De Patta the transcendent jewelry, 1941.....	41
Şekil 1. 29: Margaret De Patta ‘Jewelry, ring’ 1954.....	42
Şekil 1. 30: Jan Yager (Hair Ornaments).....	43
Şekil 1. 31: Sam Kramer, (pendant, sterling silver, moonstone).....	44
Şekil 1. 32: Robert Ebendorf “Necklace”, 1996.....	45
Şekil 1. 33: Dan Flavin, “Monuments for V. Tatlin”, 1964-1981.....	47
Şekil 1. 34: Joseph Beuys “Infiltration homogene pour piano a queue”, 1966.....	49
Şekil 1. 35: Carl Andre (Same Old Stuff).....	51
Şekil 1. 36: Carl Andre “Lynda Benglis”, 1970.....	52
Şekil 1. 37: Tony Cragg “İngiltere Kuzeyden Görüldü”, 1981.....	53
Şekil 1. 38: Anish Kapoor (Bulut Kapı).....	54
Şekil 1. 39: Antony Gormley “Bed -Bread, Wax”, 1981.....	55
Şekil 1. 40: Joseph Kosuth “”Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	56
Şekil 1. 41: Josept Beuys “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır!”, 1965.....	57
Şekil 1. 42: Alan Kaprow, “Avlu” “The Courtyard”, 1962.....	58
Şekil 1. 43: Dennis Oppenheim “İkinci Derece Yanık İçin Okuma”, 1970.....	59
Şekil 1. 44: : Robert Smithson, “Sarmal Dalkıran”, 1970; Büyük Tuz Gölü; ABD.....	60
Şekil 1. 45: Mental üzerine emay tekniği ‘Flower Pover-Çiçek Gücü’ yaka iğneleri, 1960.....	61
Şekil 1. 46: “ The Good Guys” Pandantif J. Fred Woel, 1966, Ceviz ağacı, bakır ve altın varak.....	62
Şekil 1. 47: Op art plastik küpe modeli Şekil 1. 48: Allison Wiffen tasarımı, seramik kolye.....	63
Şekil 1. 49: Scholtz & Lamel Op Art pandantif, broş ve küpeler, 1960.....	63
Şekil 1. 50: John Donald “Altın, turkuaz ve incilerden yapılmış bileklik ve kolye”, 1970.....	64
Şekil 1. 51: John Donald, “Rutilated kuvars ile 18 ayar sarı altın broş”, 1967.....	64
Şekil 1. 52: Gerda Flockinger inci, elmas ve dokulu 18 ayar altın yüzükler.....	65
Şekil 1. 53: Gijis Baker, “Large Collar”, 1967.....	66
Şekil 1. 54: Emmy Van Leersum, 1967, “Giyilebilir Heykeller” sergisi alüminyum boyun ve omuz takısı.....	67
Şekil 1. 55: Suzannah Heron, 1970.....	68
Şekil 1. 56: Siggurd Persson, “Kule Yüzükler”, 1960.....	68
Şekil 1. 57: Sigurd Persson, 1960 “Ring, 18K gold, green tourmalines”.....	69

Şekil 1. 58: Maurizio Cattelan, “Novecento, 20. Yüzyıl”, 1997	72
Şekil 1. 59: Damien Hirst, “Bin Yıl”, 1990.....	73
Şekil 1. 60: : Duane Hanson, “Living in Amrika”	74
Şekil 1. 61: Duane Hanson, Woman Eating, 1971	75
Şekil 1. 62: : Holocaust, George Segal, 1982.....	76
Şekil 1. 63: Jean Schlumberger “Jewellery”,1960.....	80
Şekil 1. 64: Duke of Verdura “Jewellery”	81
Şekil 2. 1: Vladimir Tatlin “Spassky Gate”, 1914.....	86
Şekil 2. 2: Naum Gabo, “Head No.2”, 1916.....	87
Şekil 2. 3: Carl Andre,”Lever”, 1966	88
Şekil 2. 4: Anish Kapoor, “Bulut Kapısı”, 2006.....	88
Şekil 3. 1: Jean (Hans) Arp, “Broş”, 1963.....	95
Şekil 3. 2: Jean (Hans) Arp, “Kolye”, 1966	96
Şekil 3. 3: Harry Bertoia “Necklace”, 1940.....	97
Şekil 3. 4: Harry Bertoia “Broş”, 1943	97
Şekil 3. 5: Alexander Calder “Circus”, 1926-1931	98
Şekil 3. 6: Alexander Calder “Circus ring”, 1940	99
Şekil 3. 7: Alexander Calder “Necklace”, 1941	100
Şekil 3. 8: Arnaldo Pomodoro “Altın- Gümüş- Broş”, 1960.....	101
Şekil 3. 9: Arnaldo Pomodoro “Altın- Yakut- Broş”.....	102
Şekil 3. 10: Arnaldo Pomodoro “Altın- Kol Düğmeleri”, 1958	102
Şekil 3. 11: Friedrich Beaker “İki Yönlü Yüzük”, 1956	103
Şekil 3. 12: Friedrich Beaker “Kinetik Mücevher”, 196	104
Şekil 3. 13: Friedrich Beaker “Paslanmaz çelik ve Sentetik Taşlar”, 1987	104
Şekil 3. 14: Pablo Picasso “Mürekkep ve Renkli Karakalem Çerçeve Şeklinde Kolye”, 1936.....	105
Şekil 3. 15: Pablo Picasso “Dora Maar'ın Juvénia saatinin krom kaplama metal halkaya yerleştirilmiş pirinç plakasına kazınmış portresi”, 1936-1939	106
Şekil 3. 16: Pablo Picasso “23 ayar altından broşlar”, 1973.....	107
Şekil 3. 17: Zaha Hadid “Lamellae Collection”, 2016	108
Şekil 3. 18: Zaha Hadid “Siyah altın üzerine monte edilmiş Skein yüzük”	108
Şekil 3. 19: Zaha Hadid “Pırlantalı sarı altın üzerine monte edilmiş Skein yüzük”	109
Şekil 3. 20: Zaha Hadid “B. Zero1 Design legend four-band ring”.....	109
Şekil 3. 21: Salvador Dali “Vintage Broşlar”, 1949	110
Şekil 3. 22: Salvador Dali “Hafızanın Kalıcılığı, erime saati”, 1949	111
Şekil 3. 23: Salvador Dali “Kalp Broş”, 1949	111
Şekil 3. 24: Salvador Dali “The Eye of Time Broş”, 1949.....	112
Şekil 3. 25: Philip MORTON - Deldi Broş – Sterling – 1950.....	113
Şekil 3. 26: Philip MORTON- Sterling yıldız şeklinde tel küpe	114
Şekil 3. 27: Philip MORTON- Contemporary Jewelry A Studio Handbook – 1970.....	115
Şekil 3. 28: Paul LOBEL, Horse, Gümüş Modernist Broş	116
Şekil 3. 29: Paul LOBEL, Gümüş Boğa, Broş 1950.....	117
Şekil 3. 30: Paul LOBEL, Yaka Kolye, Saf Gümüş.....	118
Şekil 3. 31: Paul LOBEL, Yüzen Yaprak Motifli- Saf Gümüş- Broş, Küpe - 1950.....	119

1.GİRİŞ

Takı Tasarımı alanındaki heykelsi biçimleri ele alan bu tezde 20. Yüzyıldan başlayıp günümüze kadar olan süreçte aralarındaki benzerliklerini ve ayrıldığı noktaları sanatsal ve teknolojinin gelişimi doğrultusunda incelenmektedir. Heykel ve Takı Tasarımı arasındaki ilişki; heykel, resim ve/veya mimarlık alanlarının takı tasarımı üretmeleri disiplinlerarası alanların üretim yapmaları ile ele alınmıştır. Sanayi devriminin etkisiyle başlayan ve 20. Yüzyıl'da hızlı bir değişimden geçen sanatın takı tasarımında da etkisi görülmüştür. 20. Yüzyıl ve 21. Yüzyıl'da takı tasarımı alanında disiplinlerarası üretimler ve bu üretimleri yapan sanatçılar yer almaktadır. Farklı disiplinlerden Takı Tasarımı üreten sanatçılar tarzlarını ve izleyiciye vermek istedikleri mesajı tasarımda hem biçimsel farklılık hem de kavramsal ifade biçimleri ile takıyı bir sanat nesnesi olarak algılatmaya başlamışlardır. "Takı" eski çağlarda bir tılsım olarak görülürken "Heykel" ise insanların dini açıdan tapındıkları bir obje olarak toplumsal yaşamlarında yer edinmiştir. İnsanların, bilimin ve teknolojinin gelişmesiyle Heykel ve Takı Tasarımı günümüzdeki insan hayatına dahil olmaya başlamıştır. Heykelin 19. Yüzyıl'ın sonlarına doğru akademiye başkaldırmasıyla birlikte heykelin kendi özerkliğini inşa etmesi modernizm ile birlikte geçirdiği form, malzeme ve figüratif yaklaşımı ve Takı Tasarımı alanı ile sınırlarının ortadan kalkması bu tezin başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Çalışmada yer alan Takı Tasarımı ve Heykel sanatının birbiri ile ilişkisini şu şekilde sıralayabiliriz.

Birinci Bölümde; Heykel ve Takı Tasarımı alanındaki tarihsel süreci Modernizm, Postmodernizm, ve Çağdaş Sanat akımlarının altında geçirdiği dönüşümleri örnekler ile birlikte incelenmiştir. Heykel sanatçıları 20. Yüzyıl'da sanayi devriminin de etkisiyle klasik tarzdan koparak kendi anlayışlarını ortaya koymaya başlamışlardır. Heykel modernizm döneminde değişime Auguste Rodin ile birlikte kaidesinden ve alışılmış anlayıştan koparak ilerleme kaydetmiştir.

Postmodern dönemde ise sanatçılar sosyal, kültürel, ekonomik değişimlerden etkilenecek üretimlerinde farklı malzeme arayışı ve hazır nesne kullanımına yönelmişlerdir. Postmodern dönemde malzeme ve hazır nesne kullanımındaki en etkili sanatçı Marcel Duchamp'tır.

Duchamp hazır nesne olarak kullandığı pisuvar ile bir kırılma yaşatmıştır. Sanatçılar bu kırılmadan sonra eserlerinde hazır nesneyi kullanarak sanatı ve sanatçıyı malzeme arayışından kurtararak kavramsal yaklaşımda bulunmuşlardır. Postmodernizm için “Her Şey Olur” sloganı ile modern sanatın bütün anlayışlarına sırt çevirerek eklektik ve kavramsal bir sanat anlayışı ortaya koymuşlardır.

Çağdaş Sanat; heykel ve takı tasarımının sınırlarının ortadan kalktığı sanatçının modernist ve postmodern anlayışının son bulduğu bir görüştür. Çağdaş sanatçılar deneysel üretim şekilleri ile teknolojinin iç içe geçtiği bir süreç olarak devam etmektedir. Sanatçılar özgür ifade biçimini benimseyerek sanatta malzeme ve teknikte farklı bir boyut kazandırmışlardır. Mekanın kendisini ve izleyiciyi sanatın içine dahil ederek izleyici ve sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmışlardır. Çağdaş sanatta estetik algıyı tersyüz eden sanatçılardan en önemlilerinden birisi Maurizio Cattelan’dır.

İkinci bölümde ise ; Heykel ve Takı Tasarımı ilişkisini ortak form, malzeme ve beden kavramı üzerindeki arayışını endüstri döneminin malzeme çeşitliliğini teknolojinin gelişimi ile birlikte ortadan kaldırmıştır. Form kavramı olarak her iki disiplinde kare, üçgen ve daireyi kullanmışlardır. Form kavramı heykelde kütleli bir hacim kazanırken takı tasarımında ise kütle yerini minimal geometrik formlara yer vermiştir. “Takı Tasarımı” form olarak heykelden çok etkilenecek aralarındaki ilişkiyi güçlendirmiştir. Heykel bir kaide üzerinde kullanılırken takı tasarımının kaidesi insan bedeni olmaya başlamıştır. Beden kavramı Heykel ve Takı Tasarımı’nda 20. Yüzyıl’a kadar farklılık gösterse dahi 20. Yüzyıl sonlarında aralarındaki sınır ortadan kalkmaya başlanmıştır. Beden Heykel sanatında kütleli olarak görülürken Takı Tasarımında bu görüş bedeni saran bir nesne olmaya başlamıştır.

Üçüncü bölümde ise Takı Tasarımı üreten sanatçılar başlığı altında; Takı Tasarımı üreten heykeltıraşlar ve disiplinlerarası Takı Tasarımı üreten sanatçılar ele alınarak aralarındaki ilişkiyi sanatçıların eserlerinden örnekler verilmiştir. Takı Tasarımının sanat nesnesi olarak görülmeye başlandığı dönemlerde heykeltıraşların ve disiplinlerarası sanatçıların üretimlerinde de sanat nesnesi olarak görülmeye başlanmıştır. Takı Tasarımı sanatçıların, heykeltıraşların, disiplinlerarası sanatçıların aynı kültürel mirastan ve doğadan beslenirken aynı malzemeleri kullanarak modern Takı Tasarımları ile heykellerin ortaya çıktığı görülmektedir.

Bu tez; 20. Yüzyıl Heykel ve Takı Tasarımı arasındaki ilişki dönemsel olarak incelenerek aralarındaki malzeme, form ve beden kavramı üzerinden devam ederek Takı Tasarımı üreten sanatçılar ile birlikte ele alınarak sonlandırılmıştır.



2. XX. YÜZYIL'DA HEYKEL VE TAKI TASARIMI ALANINDA TARİHSEL SÜREÇ

2.1 MODERNİZM

Modernizm, yeni bir dünya görüşü olup kültürel bir gelişmeyi, yeni bir yaşam tarzını belirtmektedir. Bu görüş aslen Ortaçağ'ın düşünüş tarzı ve yaşam kalıplarına bir tepkinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Önceliği olarak akılcılık, insanın özerkliği ve bilginin evrenselliği ilkelerini benimsemiş bir akımdır.

Modernizm filozoflar ve düşünürlerin birlik olup bir fikri geliştirmesi ile başlamış; Sanatçılar eserleriyle halka uzanmış, teknolojiyi geliştiren bilimciler ve üreten halkın el ele verdiği tarihte görülmemiş bir direniştir. Bu akım 19.Yüzyıl sonlarında başlamış 20.Yüzyılda devam etmiştir. Modernizm'in sonunun olup olmadığı belirsizdir. Bazı düşünürlere göre modernizm'in sonu hiç gerçekleşmemiş, bazılarına göre ise modernizm'in sonu gerçekleşmiştir. Modernizm sözcüğünün başına post eki getirilip modernizm'in sonunun geldiğini ve Postmodernizm'in başladığını duyurmuşlardır.

19. Yüzyılda endüstri devrimi ile modern sanat adeta bütünleşmiştir.

Yeni Dünya'nın tasviri değişikçe sanatta da yetkinliğini göstermeye başlamıştır. Kilise yetkin kimliğini kaybettikçe halk özgürleşmiş teknolojik gelişme ile ticaret hukukunun gelişmesi sanayi de yatırımlar artmıştır. Kapitalizmin gelişmesi, ekonomik ve ticari haklar ile özel mülkiyetin güvence altına alınması ile sanatçılar özgürleşmiş bilimsel araştırmalarda yetkinlik kazanarak taklitçiliği geride bırakıp kendi özgür düşünceleri ile var olmaya başlamışlardır. İzleyiciyi pasiflikten kurtarıp aktif düşünme ve yorumlamaya davet etmişlerdir.

Modern sanatın temelleri atılırken sanatçıların kendi tarzlarını ortaya koyarak klasik anlayışa başkaldıran çalışmalar ön plana çıkmıştır. Realizm sanat akımı hem klasizme hem de romantizme başkaldırıcıdır. Bu akım 19. Yüzyıl Avrupa da görülen toplumsal ve ekonomik

değişimlerden etkilenmiştir. Sanatçılar dönemin yaşanan ve halkın durumunu yok saymayı reddetmiş kendine has çeşitli yollardan fikirlerini eserlerine yansıtmışlardır. Bu akımın ilklerinden biri olan Gustave Courbet resimlerinde dönemine ait sıradan, gündelik hayatı ele alarak tuvallerine yansıtmaya başlaması, yeni bir sanat anlayışına öncülük etmesine de neden olmuştur. Bu yeni sanat anlayışının ismi “Gerçekçilik” olarak anılmıştır. Courbet konularını gündelik hayattan seçerek yaşadığı dönemin düşüncelerini ve çevresini gözlemleyip tuvaline olduğu gibi yansıtmaktadır. 1850 yılında yayınlamış olduğu “Gerçekçilik” manifestosu ile sanatı “Yaşayan Sanat” olarak ifade ederek görüşünü duyurmuştur. Courbet’in 1855 tarihinde yaptığı “Sanatçının Atölyesi Gerçek Bir Alegori” adlı eserinde “Yaşayan Sanat” kavramını örneklendiren en önemli yapıtlarından birisi olmuştur. Resmin bir tarafında dönemin bohem insanları bulunurken diğer tarafında ise gündelik hayattan insanlar yer alır. Aynı zamanda Courbet çıplak bir modele arkasını dönerek dönemin akademik sanat anlayışına ve onun getirdiği idealist tavra arkasını dönerek tepkisini göstermiştir.



Şekil 1. 1: Gustave Courbet “Gerçek Bir Alegori Sanatçının Atölyesi” 1855

1850 yılında sanatçılar atölye ortamından kendilerini dışarı atıp güneşin eşsiz renklerini anlak resmetmeye başlamışlardır. İzlenimci sanatçılar için boyanın tüplerde kullanılması bir

avantaj olmuştur. Bu dönemde izlenimci sanatçıların üç bin eseri sergi salonlarından geri çevrilmiştir. Sergi salonlarından geri çevrilen eserler III. Napolyon'un desteği ile "Reddedilenler Salonu" başlığı adı altında alternatif bir salon sergisi açılmıştır. Reddedilenler olarak tarihe isimlerini yazdırmış sanatçıların başında Edouard Manet'nin "Kırda Kahvaltı" isimli tablosu cinsellik teması ve üslubu yüzünden büyük bir sansasyon yaratmıştır. Bu salon sergisi modern sanatın başlangıcı olarak bilinmeye başlanmıştır. İzlenimci sanatçıların dünyayı gördüğü ve duyduğu şekilde resmetmeleri klasik sanat anlayışının dışında yeni bir kavram haline getirmiştir.

İzlenimci olarak bilinen sanatçılar; Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cezanne gibi sanatçılardır. İzlenimcilerin açtığı sergilere katılmamasına rağmen izlenimci olarak anılan Edouard Manet de bu grup içerisinde. Cezanne ise izlenimci sonrası dönemde ismini daha çok duyurmasına rağmen izlenimci olarak da tanınır.

İzlenimcilerin diğer bir önemli olayları ise hareketi tuvallerine gözün gördüğü gibi resmedip ışığın kapalı alandaki yapay halini değil güneşin gün içindeki gerçek parıltısı ile renkleri yakalamak istemeleridir. Gölgeyi vermek için siyahı değil; mavi ve mor renklerini paletlerine yerleştirmeleri göze çarpmaktadır.

XX. Yüzyıl başlarında izlenen gelişmeler sonucunda "Dışavurumculuk" teriminin "Primitif" kavramı ile birlikte kullanılmaya başlandığı görülür. Almanya'da 1905 yılında kurulan "Die Brücke" topluluğu geçmiş ile şimdi arasında köprü kurulacak yeni artistik biçimler aramaktadır. "Der Blave Reiter" grubunun üyeleri Kandinsky'nin "Son Karar" adlı eserinin sergiye kabul edilmemesi sonucunda bir araya gelerek grubu kurmaya karar vermişlerdir. Bu iki gruba dâhil olmayan sanatçılar arasında Munch ve Belçikalı James Ensor bulunmaktadır. Bu sanatçıların ortak özellikleri ise ifadeci yaklaşımlarıdır. Sanatçılar

canlı parlak renk kullanımı ve biçim bozmaları ile birbirlerini tamamlayıp ifadeciliği pekiştirmişlerdir. Seçtikleri konular birbirlerine çok yakın olmalarına rağmen bir grubun daha çok şehir hayatını ve içinde buldukları ortamı sorgulayan tarzda davrandıkları görülür. Diğer grubun ise içinde buldukları kaotik ortamdan kaçıp daha çok doğa resimlerine yöneldikleri görülmektedir.



Şekil 1. 2: Pablo Picasso Avignonlu Kızlar 1907

Kübizme giden yolda Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" yapıtı Modern sanat tarihinde önemli rol oynamıştır. Kübizm 1908 yılında Picasso ve Braque'ın öncülüğünde ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Kübizm ismi eleştirmen Louis Vauxcelles'in kaleme aldığı bir yazı sonucu insanlar tarafından duyulmaya başlanmıştır. Kübistlerin hedefi nesnelere geometrik şekiller ile aktarmaktır. Resimlerinde insanın dış görünüşlerini değil içsel duygularını da aktarmaya çalışmışlardır. Cezanne'ın doğadaki nesnelere geometrik bir algı ile yapması Braque ve Picasso'yu etkileyerek kübizm akımının temellerini atmaya başlamışlardır. Cezanne'dan etkilenen Picasso 1907'de tamamladığı "Avignonlu Kızlar" resmi ile temelini attığı ilk resmini izleyiciye sunmuştur. Picasso o yıllarda tanınmış bir

sanatçı olmasına rağmen bu resmi yakın çevresi tarafından dahi yadırganmıştı. Avignonlu Kızlar resminin özelliği pek çok etkiler taşır. Sert bir üslup değişikliğini işaret ediyor. Kübizmin ve empresyonizmin ışığına, atmosferine ilişkin eğilimlerine 19. Yüzyıl sonlarındaki art nouveau üslubunun rüküş tezyini ligine nasıl karşı olduğunu göstermesi ile estetiği alışlagelmiş bir biçimde ele alması ve güzel ile çirkin arasındaki köprüyü kurmasıdır. Örnek olarak; Maleviç kübizm sanat akımının etkisini taşıyan eserlerinin ardından saf soyut sanata yönelmiştir.

Soyut Sanat 20.Yüzyıl modernizm tarihinde izlenimcilik akımından başlayarak bütün akımların gelişimden etkilenecek ortaya çıkan bir akımdır. Soyut sanat “Sanat için Sanat” anlayışı üzerine doğmuştur. Soyut sanatın öncüleri Kazimir Maleviç, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg olarak bilinir. Sanat ve doğayı birbirinden ayıran, sanatında doğa gibi kendi gerçekliğini bulmasını savunan Kandinsky’ye göre sanat artık doğayı taklit etmeyi bırakmış tamamen kendini soyutlamıştır.

Fütüristler marinetti’nin önderliğinde 20 Şubat 1909 yılında Fransa’nın en çok okunan gazetesi olan Le Figaro’da fütürizm manifestosu yayınlanarak Fütürizm sanat akımını başlatmışlardır. Fütüristlerin başlangıçta geçmişteki sanat anlayışını tamamen yok etmek isterlerken yerine ne koyacakları hakkında çok fikirleri olmadığını sadece denemeler yaptıkları görülür. Kübizm sanat akımındaki perspektif algısını kendilerine ilham alarak hız, enerji, mekanik hareket, ses ve titreşim gibi kavramlar üzerinde durmaya karar vermişlerdir. Fütüristler Boccioni’nin manifestosunda yazdığı “Her şey hareket eder” algısını resimlerine ve heykellerine taşımışlardır. Dönem sanatçıları için ilham kaynakları genellikle ritim ve hareketin yoğun olduğu kalabalık ortamlar ve tren istasyonları olmuştur.

Picasso’nun bir taşı ya da ağacı yontmak yerine eline geçirdiği çeşitli hazır malzemeleri bir araya getirerek heykel yapma düşüncesi konstrüktivizm sanat akımının başlangıcı olarak

sayılmaktadır. Konstrüktivizm sanatının görsel olarak şekillenmesinde en önemli isimlerden birisi Vladimir Tatlin olmuştur. Tatlin kullandığı malzemeye ve dönemin sorunlarına önem vermiştir. Dünya savaşı, devrimin yarattığı güçlüklerle ve savaşın yol açtığı düşmanlıkları ortadan kaldırmak için bir anıt tasarlamıştır. Üçüncü Enternasyonal'e bir anıt olarak "Tatlin Kulesi" siparişini alan Vladimir Tatlin anıtı Eyfel Kulesi'ne karşı olarak tasarlamıştır. Yüksekliği 400 metre olan Tatlin Kulesi Eyfel kulesin'den daha büyük bir yapıt olacaktı. Tatlin Kulesi'nin bir modelini yapıp 1920'de Moskova ve Petrograd' da sergiledi. Sergilendiği dönemde büyük ses getiren Tatlin Kulesi'nin inşası gerçekleştirilememiştir. 1920'li yıllarda Almanya'da Bauhaus akımı etkili olmuştur. Bauhaus ve Konstrüktivizm sanatçıları yeni bir dünya yaratma sürecine girerek sanatı işlevsel hale getirip alışlagelmiş bir tasarım anlayışı doğmuştur. Bu sanat anlayışı için en önemli etki işlevsel olmasıdır.

1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde ortaya çıkan Dada sanat akımı kendisini sıfır noktası olarak ifade etmiştir. Ahu Antmen'e göre Dada manifestosu'nu kaleme alan Tristan Tzara, Dada, " Bir prostetodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur." (Antmen, 2016;122) Dada sanat akımı gücünü ortaya çıktığı dönemde dünya savaşından almıştır. Dada sanat akımı bütün sanat akımlarını yıkıp kendi anlayışları üzerinde yeni teknikler ortaya çıkarmışlardır. Dada sanat akımını yıkımın estetiği olarak ifade edebiliriz. Marcel Duchamp hazır nesne kullanımı ile Dada sanat akımına etki eden önemli sanatçılar arasındadır.

Duchamp günlük hayattan alınan bir kesiti eserin içine entegre etmemiş kesitin kendisini sanat nesnesi olarak izleyiciye sunmuştur. Kolaj ve assemblaj tekniklerine yer veren Dada'cı sanatçılar yaşam ve sanat arasındaki sınırları yok ederek sanat karşıtı bir tavır sergilemişlerdir.



Şekil 1. 3: : Marcel Duchamp “Çeşme”, 1917

Dada sanat akımının yıkımı gerçekleşmiş. Kendi söylemlerini doğrularcasına dadaya karşı dada hareketi dadayı yok etmiş dada görüşlerini daha elle tutulur bir akım olan gerçeküstücülüğe bırakmıştır. Andre Breton 1924 yılında yayımladığı ilk gerçeküstücülük manifestosunu yayımlayarak yeni bir akımın ortaya çıktığını duyurmuştur. Gerçeküstücülük de Dada gibi burjuva toplumuna ve anlayışlarına karşı çıkmıştır. Gerçeküstücüler sanatı bilinçaltında aramaya başlamışlardır. Sigmund Freud’ un psikanaliz kuramından etkilenerek hayallerin, rüyaların, görünen gerçekliğin görünmeyen yüzünü aklın ötesine geçerek bilinçaltındaki sanatı ortaya koymuşlardır. Gerçeküstücülere göre bilincin ötesine keşif yaparak asıl gerçekliği somutlaştırarak sanatın kaynağının bilinçaltı olduğunu göstermişlerdir. Gerçeküstü sanatçılar arasında Salvador Dali, De Chirico, Rene Magrite, Meret Oppenheim ve sonradan katılan Max Ernst vardır. Gerçeküstücülerin unutulmaz eserleri arasında Salvador Dali’nin “ İstakoz Telefonuyla” Meret Oppenheim’in “ Tüylü Kahvaltı” eseri yer almaktadır.



Şekil 1. 4: Meret Oppenheim “ Tüylü Kahvaltı”, 1936

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu dünya savaşı sırasında Avrupa’dan Amerika’ya göç eden sanatçıların etkisiyle ortaya çıkmıştır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna Gerçeküstücü Andre Mason ve Max Ernst gibi sanatçılar önemli rol oynamışlardır. Antmen’e göre Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı Ad Reinhart’ın (1913-67) deyimiyle, “Gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırları birbirinden kesin olarak ayırdığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. (Antmen,2016;146)

Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçılar Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still gibi sanatçıların yaptığı eserlerde fazla bir uyum olmamasına rağmen çalışmalarına devam etmişlerdir. Gerçeküstücülerin sanatının etkilerini zamanla bırakıp yeni bir nitelik kazanmaya başlamışlardır.

Amerikan soyut dışavurumların derin öznelliğine karşılık minimalistler nesnel bir sessizliği tercih etmişlerdir. Dışavurumculara karşılık olarak simetriyi, düzeni ve yalınlığı benimsemişlerdir. Minimalizm 1960 yıllarında bir sanat akımı olarak gündeme gelmiştir. Minimalizm herhangi bir şeyi temsil etmemektedir. Minimalistler için sanat ne görüyorsan

odur; ötesi yoktur şeklinde ifade bulmuştur. Minimalist sanatta parçalar arası bütünlük değil anlık göze çarpan düzen ve yalınlık önemlidir. Minimalist sanatçıların kullandığı malzeme diğer sanat akımlarından daha farklıdır. Malzeme olarak tuğla, kontrplak, çelik, alüminyum, sunta, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler genellikle endüstriyel teknikler ile sanatlarını icra etmek için kullanılan malzeme ve tekniktir. Minimalist sanatçılar kendilerini resim ve heykel gibi kategorilerde kısıtlamamışlardır. Minimal sanatın içerisinde yer alan sanatçılar; Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, ve Frank Stella vardır. Minimal sanat 1970'lere kadar süren zamanda özellikle ABD'de pek çok sanatçının ortak nesnesi haline gelmiştir. Modernizm sınırlarının 1970'lerde Postmodernizm ile değiştiği düşünülürse; tarihsel olarak postmodernizm ile devam edilecektir.

2.1.1 Heykel

Resim ve heykel genel tarihleri boyunca birbirini etkilemiş, değişim süreçlerinde biri diğerine ışık tutmuştur. Geleneksel ya da çağdaş tüm üretim biçimlerinde şaşmayan bir ilişkidir. Heykel yapısına ilişkin değişimlere 20. yüzyıla kadar pek açık olmamış ve resim kadar her değişime ayak uydurmamış, kendi içine dönük, katı hareketsiz bir kütleyle, ağır başlı ya da umursamaz bir yapıya sahip olmuşsa da, bu etkilenme halinin etkileyen tarafı olmuştur.

Heykel sanatı Modernizm ve önceki dönemlerde resim sanatından sonra ikinci sırada yer almaktaydı. Modernizm dönemindeki gelişmeler teknolojik ve gelişmelerin bir sonucu değil kendi kendini ortaya çıkaran bir gelişme olarak bilinir. Modernizm döneminde heykel kendisini farklı zeminde konumlandırmıştır. Kendisini bireyden uzaklaştırıp simgesellikten ve güzellik anlayışından arındırıp, kaidelerini ortadan kaldırıp kendi ayakları üzerinde

durabilen bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Modern heykelin ortaya çıkışındaki en önemli sanatçı Auguste Rodin olarak bilinir. Heykel 19. Yüzyılda güzeli ve gerçekliği temsil ederken 20.Yüzyılda ise anlık görüntüleri modellemeye başlayarak bütün klasik anlayışını kırarak yeni bir anlayışı ortaya çıkmasını sağlamıştır. Rodin modern heykel anlayışına getirdiği yenilikler sayesinde modern heykel sanatın öncüsü olarak bilinir. Rodin'in heykel anlayışında bütünün kendisi kadar parçalarında önemli olmasından ve biçimin kendisinde ele alınmasından dolayı eserlerinin bazıları Romantizm bazıları Realist ve İzlenimci olarak sınıflandırılmıştır. Bitmemiş heykellerinden olan yürüyen adam heykeli anlık görüntüsü ve ışığı olduğu gibi yansıtmamasından dolayı izlenimci sanat akımına örnek olmuştur. İzlenimci sanat akımının bir diğer önemli ismi olan Medardo Rosso'nun çalışmaları anlık yürüme, koşma, eğilme ve anlık yapabildiğimiz birçok hareketi ele alarak yaptığı heykeller ile izlenimci sanat akımına etkisi Rodin kadar önemli olmuştur. Malzeme olarak mermer ya da yontularak yapılan malzemeler değil daha çabuk şekil alabilecek balmumu gibi malzemeleri tercih etmiştir.



Şekil 1. 5: Auguste Rodin “Yürüyen Adam”, 1907

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) 1905-1920 yılları arasında görülen sanat akımıdır. Dışavurumculuk heykel sanatında sanatçılar kendi iç dünyalarını yansıtmaya çalışmışlardır.

Eserlerde denge ve güzellik kavramlarında uzaklaşarak biçim bozma tekniklerini kullanmaya başlamışlardır. Ernst Barlach'ın dilenci adlı eserinde duyguların dışa yansıtılması ve heykelin güzellikten çok izleyiciye vermek istediği mesaj ön planda olmuştur. Dışavurumculuk sanat akımından öncede sanatçılar duygularını dışa vurma eylemi göstermişlerdir fakat Dışavurumculuk sanat akımının çıkış tarihi ve çıktığı dönemdeki dünya savaşında etkisi ile çalışmalarda daha çok yıkım, kayıp ve ıstırap çeken figürler ortaya çıkmaktadır. Dönemin önemli sanatçıları Ernst Barlach, Zadkine, Archipenko dur.

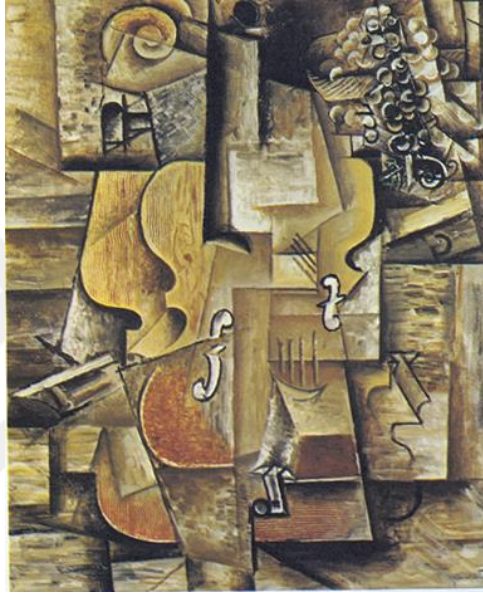


Şekil 1. 6: Ernst Barlach "Dilenci", 1919

Kübizm heykel sanatı erken kübizm, analitik kübizm, sentetik küzim olarak üçe ayrılmaktadır. Erken kübizm sanat akımında dünya savaşının etkilerinden dolayı parçalara ayrılmış nesnenin tekrar bütünleşmesi söz konusudur. Analitik Kübizm ise doğadaki biçimleri ele alarak önce parçalara ayırıp daha sonra yeni bir yorumla birleştirmesidir. Huntürk'e göre Heykeltıraşlar, analitik kübizm çalışmalarında, figürü tümünden kaldırmayı değil, yeniden kurmayı amaçlar. (Huntürk, 2016;225)

Analitik kübizm sanatçılarına örnek olarak Pablo Picasso, Otto Gutfreund, William Wauer, Jacques Lipchitz ve Alexander Archipenko gibi isimlerdir. Sentetik kübizm ise doğa ile bağlantısını koparmış daha çok hazır nesnelere ele alarak yeni kalıplar oluşturma eğiliminde

bulunmuşlardır. Sentetik kübizmin en önemli ismi Pablo Picasso olmuştur. Pablo Picasso var olan geometrik nesnelere; kağıt, karton, metal, plaka ya da tel gibi malzemeler ile yeni bir yapı oluşturmuştur. Pablo Picasso'nun "Kemanlı Ölüdoğa" adlı yapıtında farklı hazır nesnelere ile bütün oluşturup ortaya yeni bir eser çıkarması sentetik Kübizme bir örnektir. Sentetik Kübizm sanatçılar arasında Vladimir Baranoff-Rossine, Henry Laurens ve Braque vardır.



Şekil 1. 7: Pablo Picasso "Kemanlı Ölüdoğa", 1912

Fütürizm savaş öncesi sanat akımların arasında en saldırgan akım olmuştur. Fütürizm için önemli olan hız ve harekettir. Fütüristler dünya savaşını sanatı yüceltecek bir güç olarak görmüşlerdir. Fütürist sanatçılar geçmişe ait her şeyi bırakıp yeni bir dünya yaratmayı amaçlar. Eserlerinde yeni bir dünya düzeni içerisinde, yeni bir sanat anlayışı yaratmak olmuş ve bu yeni sanatın ne olacağına tam bir açıklık getirmemişlerdir, sadece geçmişten kurtulmak ve yenilenmektir asıl hedeflenen. En çok ilgilerini çeken kavramlar; hız, dinamizm ve teknolojidir. Giacoma Balla'nın "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" eserinde dinamiğin ve eşzamanlılığın aynı yapının içerisinde yer almasının farklı bir ifade biçimidir. Eser günlük hayattan alınmış, çok olağan bir karedir; bir kadın köpeğini gezintiye çıkarmıştır. Ancak

amaç figürlerin bedenlerini tüm detaylarıyla göstermek değil sadece onların hareketlerine odaklamaktır. Köpeğin patileri, kuyruğu, kadının ayakları, tasmanın zinciri ve bu nesnelerin hareket halindeki konumları tek bir karede yer alır. Tarihte hareketliliği bu şekilde ele almak bir ilk olmuş, bu yüzden yapılan bu deneysel çalışmalar bir çığır açmıştır. Boşlukta süreklilik eserinde nesnenin birden fazla görünümünün yanı sıra Fütürizm, zaman dilimini ve mekanı aynı anda betimleyerek esere dördüncü boyut fikrini ortaya koymuştur.



Şekil 1. 8: Giacomo Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi"1912

Yapısalcılık yeni bir toplum inşa etmek amacıyla kurulan bir akımdır. Burjuva toplumuna karşı yaptıkları sanat bütün toplum yararına olacaktır. Heykel ile endüstrinin geciken buluşmasını Konstrüktivizm gerçekleştirmiştir. Döneminde yer alan taş, metal, ahşap gibi malzemeleri değiştirip yerine cam, plastik gibi sanayi malzemeleri getirmişlerdir. Daha önce hiçbir heykel sanatı mekan- heykel ilişkisi içerisinde olmamıştı. Heykel sanatı artık tamamen doğadan uzaklaşıp kullanılabilir heykel olarak tanınmaya başlanmıştır. Akımın en önemli temsilcileri Viladimir Tatlin ve Naum Gabo ve Antoine Pevsner'dir. Eserlerinde uzay, zaman, mekan, kütle ve hacim kavramlarına yer verilerek dokunma ve hava yoluyla etkileşim halinde olan çalışmalara yönelmişlerdir. Elektrik ile çalıştırılan çalışmalar dokununca ses çıkaran, ışık yansıtan heykel-makine ikilisi mekanı sarmalayan çalışmalar Konstrüktivizm akımını yansıtmıştır. Endüstriyel uygulamalar Bauhaus ekolünün farklı

disiplinlerin bir arada yapmaya çalıştığı başlangıç noktası olarak sayılabilir. Sanatın seri üretime dönüşmesi ve tasarımın gündelik hayatın içerisine dahil edilmesi bakımından Bauhaus ekolü önemli bir rol oynamaktadır.

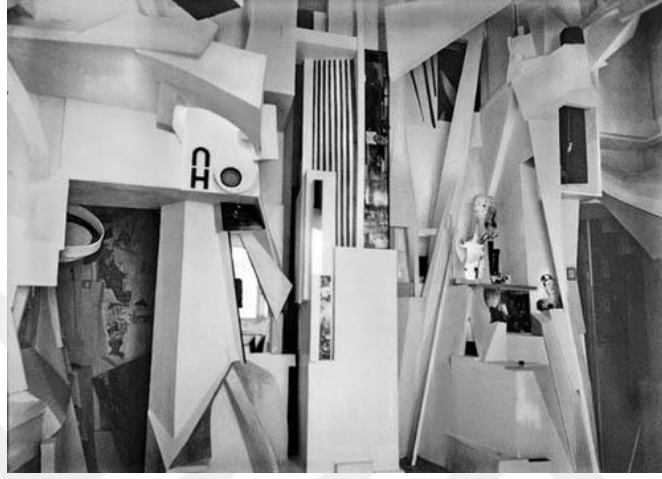


Şekil 1. 9: Viladimir Tatlin “Tatlin Kulesi”, 1920

Dada sanat akımı savaştan çok daha önce ortaya çıkmış olmasına rağmen gücünü savaş olgusundan almaya başlayarak bir patlama yaşamıştır. Dada sanatçıları geleneksel malzeme ve hazır nesnelere arasındaki duvarı kaldırmaya çalışıp hazır nesne kullanımını üzerine tartışma başlatmışlardır. Dada akımı için malzeme ayrımı olmaksızın hazır olan bütün malzemeleri birleştirerek yaptıkları eserleri izleyiciye sunmuşlardır. Dada sanat akımı yıkım sanatı olarak bilinmektedir. Heykel sanatında hazır nesnenin kullanımı büyük bir yıkım ve başkaldırı olarak görülmüştür. Heykel sanatı için el işi olmayan hazır nesne sanat eseri olabilir mi sorusunu gündeme getirmiştir. Duchamp’ın pisuarı bir sanat nesnesi olarak izleyiciye sunması heykel sanatının dönüm noktası olmuştur. Duchamp’ı izleyen sanatçılar zaman içinde her türlü malzemeyi kullanarak bir sanat nesnesi üretme girişiminde bulunarak sanatın önündeki engelleri kaldırmışlardır. Daha önce asil olmayan sıradan insanların heykellerinin

yapılması nasıl heyecan verici olmuşsa, sıradan nesnelerin de sanat eseri olmaya hak kazanması heyecan verici olur. (Huntürk;2016,253)

Kurt Schwitters'ın Merzbau adlı eseri mimari-resim-heykel arasındaki ilişkiyi tamamen yok edip, mekanın kendisini sanat olarak algılatmaya başlatmıştır.



Şekil 1. 10: Kurt Schwitters "Merzbau", 1930

Gerçeküstü sanatçıları Freud'un Psikanalitik yaklaşımından etkilenerek insanın bilinçaltında yatan semboller ve duygular üzerinden eserler yapmaya başlamışlardır. Sürrealist sanat akımının altında rüyalar, içgüdüler, tutkular, arzular ve değişiklik gösteren ruh halleri sanatı oluşturan etken olmuştur. Gerçeküstü sanatçıları önceki dönemdeki Kübizm, Fütürizm ve Dada gibi sanat akımlarından etkilenmişlerdir. Gerçeküstü heykel sanatının önemli isimleri Max Ernst ve Alberto Giacometti'dir. Max Ernst eserlerine tinsel bir yaklaşım getirmiştir. Alberto Giacometti ise kendi gerçeklik anlayışına eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Giacometti sürrealist eserler verdikten sonra bilinçaltından vazgeçip gördüklerini yapmaya başlamıştır. Giacomettinin Sürrealist döneminde verdiği önemli eserlerinden birisi "Asılı Top" tur. Asılı Top isimli eseri heykele hareket ve zaman kavramını katmıştır. Sanatına hareketi katması açık formlar kullanarak boşluk ve doluluk kavramlarını eserine dâhil ederek

zıtlık yaratacak şekilde eserlerine farklı anlamlar katması sanatçının eserlerini önemli hale getirmiştir.



Şekil 1. 11: Alberto Giacometti, “Asılı Top”, 1930-1931

Soyut Dışavurumculuk ikinci dünya savaşının devam eden yıllarda Amerika’da ortaya çıkmıştır. Akımın gelişiminde dünya savaşı sırasında Amerika’ya göç eden sanatçıların katkısı fazla olmuştur. Amerikalı Soyut Dışavurumcu David Roland Smith eserlerini yaparken bir tuval kullanır gibi çalışmıştır. David Smith eserlerinde Kübizm, Konstrüktivizm ve gerçeküstücülüğü içselleştirerek kendine özgü tarzını ortaya koymuştur. Kenneth Armitage eserlerinde savaş dönemini yansıtarak; savaşın bilinçaltından gitmediğini anlatmak istemiştir. Seçmiş olduğu biçimlerle savaş yıllarındaki tanklardan, uçaklardan ve insanların yaşamış olduğu acılardan beslendiği görünmektedir.

Minimalist’ler için sanat ne görüyorsan o sanat nesnesidir bakış açısından yola çıkarak her şeyi reddettikleri ve alışagelmış ifadeden çok farklı ifade biçimi arama yoluna girmişlerdir. Minimalistler malzeme ve yöntem kullanımının yanında kompozisyon anlayışını her şeyden arındırarak en sade biçimde inşa etmeye başlamışlardır. Sanatçılar hazır nesne kullanımına önem verdikleri için heykel yapımında bütün geleneksel malzeme ve teknikten arındırmaya çalışmışlardır. Heykel hazır nesne kullanımı ve birbirini tekrar eden birimler olarak yapılmaya başlamışlardır. İzleyicinin heykeli mekandan ayırması dahi güç hale gelmiştir.

Minimalist heykel sanatçıları Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd ve Frank Stella'dır. Sanatçıların heykel anlayışı heykel-mekan ve heykel-yapı olarak görülmektedir. Minimalizm akımı enstalasyon gibi çeşitli sanatsal çalışmalarda etkili olmuştur.



Şekil 1. 12: Carl Andre "Eşdeğer VIII", 1966

2.1.2 Takı Tasarımı

Takının ilk çağlardan günümüze insanların yaşadığı toplumsal statü ve özel simgesellik barındıran mesajlar vererek bazen bedeni süsleyen bazen de inancı simgeleyen bir form olarak görülmüştür. İlk takı kalıntılarına günümüzden 30.000 yıl öncesine dayanan Paleolitik Döneminde mağara resimleri, doğurganlığı ve bereketi temsil eden küçük kadın yontularındır. Döneme ait takılar genellikle doğal biçimde kullanılmış taşlar, boynuz, kemik, deniz kabukları ve fildişi gibi kolay işlenen malzemeler ile üretilen ürünler bulunur. Sonraki dönemlere ait takılarda ise ilerleme görülüp sert bir cisim yardımı ile kazıma ve sürtme yöntemi ile asimetrik ve geometrik desenleri andıran takılar bulunmuştur. Yerleşik düzene geçilmesi ile tarım ve hayvancılık dönemi olan Neolitik devirdir. Bu dönemin bir diğer özelliği çömlekçiliğin yanı sıra birbirine sürtme yöntemi ile parlatılan taş aletleridir. (1-Altan Türe Kuyumculuğun Doğuşu-Goldaş Kültür Yayınları)

Buluntularda kolye, bilezik ve spiral tarzında süs iğnelere rastlanmaktadır. Bu eserler İç Anadolu'dan etkilenen Ege adalarının kültürünü yansıtmaktadır.

Mısırlılar tarihlerinin her döneminde mücevhere büyük bir ilgi ve tutku ile bağlı kalmışlardır. Mısırlıları takıyı ister süs eşyası ister toplum içerisinde statü göstergesi, ister muska veya tılsım objesi olarak kullanmaları Mısırlıların takı kullanmasını ne kadar çok sevdiğinin bir göstergesidir. Mısırlılardan günümüze ulaşan takı örneklerine baktığımızda taşları ve metali işleyiş şekillerinin ne kadar farklı olduğu görülmektedir. Mısırlılar mumyalandıkları sırada taktıkları takılarında sahibi ile birlikte gömüldüğü bilinmektedir. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkan mısır takılarının estetik olgusu ve karmaşık tekniklerinin üstün işçilikle buluşması günümüz takı tasarımını da etkilemiştir.

Tarihte ilk kez Mezopotamya'da gözlenmiş olan sandal şeklinde küpeler yaklaşık aynı zaman dilimlerine ait Truvada'da rastlanmıştır. Bulgularda sandal şekli küpeler Ay Tanrıçası'na atfedilmiş bir form olduğu düşünülmektedir. Sandal biçimli küpeler, günümüzde de sık sık kullanılmakta olup Anadolu geleneğini sürdürmektedir. Bu eserler sayesinde Truvalı sanatkarların altın zincir tekniğinde nasıl ustalaştıklarını gözlemleyebiliyoruz. (Pelin Demirtaş 1996)

Yunanlılarda az sayıda takı örnekleri günümüze ulaşmıştır. Helenistik dönemle birlikte takılarda değerli taşlar da kullanılmaya başlamıştır. Bu dönemde yeni motifler kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bunların en yaygınları Herakles düğümü, eros, güvercin, mersin ağacı, nar, ayva gibi motiflerdir. Bulunan örneklerden biri de dünyanın yedi harikasından biri olan Artemis Tapınağı'nın altında bulunan mezarlarda ölülerin yanında tanrıçaya sunulmuş olan takılardır. Bulunan takılar da filigran ve mine tekniği fazla kullanıldığı dikkat çekmektedir. İlk defa bu çağda figürlü küpeler ortaya çıkmıştır. Helenistik Dönem 'de altın kullanımı

yaygınlaşmış, dönemin göz alıcı üslubu ve zarafeti takılara da yansımıştır. Bu dönemde en sık kullanılan bir özellik ise ‘‘Herakles Düğümü’’ adı verilen motiftir.



Şekil 1. 13: Herakles Düğümü, Altın, Helenistik Dönem

Herakles düğümü gücün sembolü olmuş, motif güç ve zekâyı ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Bu dönemde insan ve hayvan figürleri çok fazla kullanılmıştır. Helenistik dönemin bir diğer önemli özelliği kuyumculuğa renk ve süs taşlarının girmiş olmasıdır. Renkli taşların, cam ve minelerin kullanılması ile takılar daha göz alıcı bir görünüm kazanmıştır. Bu dönemde yaygın takılan zincirlerin uçlarında hayvan motifleri de dikkat çekmektedir.



Şekil 1. 14: Hayvan Başlı Zincir Ucu

Romalıların kuyumculuğa yenilik olarak iki farklı teknik kazandırdıkları görülmektedir. Bu tekniklerden biri oyma ve dövme işlemlerinin birleştirilmesi ile ortaya çıkan Ajur tekniğidir. İlk örnekler basit ve kaba görünümlü olup M.Ö.11. Yüzyılda ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu teknik daha sonra ilk olarak Bizanslılar tarafından kullanılan telkâri tekniğinin temelini oluşturur. Bir diğer teknik savat tekniği, metalik sülfürden oluşan savat, metal yüzeyde açılan kanallar üzerinde eritilip boşluklara doldurularak parlak siyah bir form elde edilmiştir. Bu tekniğin örneklerine M.Ö.15. Yüzyılda özellikle silah süslemelerinde rastlanmıştır. Savat tekniğini ilk uygulayan Romalılar olmuştur.

Ayrıca M.S. 2. Yüzyıldan itibaren savat tekniği İmparatorlukların sikke ve madalyonlarından esinlenilmiş olup kolye, bilezik, küpe, broş gibi takılarda kullanılmıştır. (Türe A.- Savaşçın Y. 1986)

Bizans Döneminde takılar, sade ve dekoratif formdadırlar. Belirli takıların ise gösterişi fazla ve ağır oldukları göze çarpmaktadır.

Bu dönemin dikkat çeken diğer özelliği dinsel amaçla yapılmış takılardır. En çok kullanılan takının küpe olduğu ağırlıklı askı tipi küpeler ve hilal tipi küpelerin tercih edildiği görülmektedir. Ancak halk arasında kullanılan takılar sade ve basit modeller ön plana çıkmaktadır. Cam bilezikler ucuz olması nedeniyle halkın çokça tercih ettiği takılar arasında yer alır. Roma dönemi kuyumculuk malzemeleri ve formları bakımından Bizans dönemi ile neredeyse aynıdır.

Türkler, Anadolu'ya yerleşmeden önce Roma, Bizans gibi pek ok uygarlıktan etkilenerek kendilerine özgü takılar üretmiş ve bu takılara dinsel, kültürel ve yapısal fonksiyonlar yüklemişlerdir. Selçuklu takılarının çok az miktarda günümüze ulaşmasının nedeni, çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dine geçmelerinin büyük bir etkisi vardır. Ölülerin takılar ile mezara gömülme geleneğinin ortadan kalkması bununla birlikte, ekonomik kriz

dönemlerinde, hazine dairesindeki kıymetli eşyaların, takıların ve altınların satılması Anadolu'daki Türk Dönemlerine dair takı tarihinin yazılamamasındaki en büyük etkenlerdir. Orta Asya'da farklı ülkelerde yaşayan, Türk boylarının, günümüzde de ürettikleri ve kullandıkları takılar, binlerce yıldır değişmeyen bir kültürün ürünü olarak Selçuklu ve Osmanlı öncesinden günümüze gelene kadar 'halk takısı' olgusu hakkında geçmişe ışık tutar.

Osmanlı imparatorluğu döneminde takılar değerli taşlar ile bezenmiş altın ve gümüşten oluşmuştur. Hatta ipek giysiler üzerine altın süslemeler işlenmiş, kaftanlar üzerine değerli taşlardan bezemeler yapılmış ve altın düğmeler kullanılmıştır. Takı olarak özellikle yüzük, kolye, broş ve taç çok fazla yer almaktadır. (Türe A.- Savaşçın Y. 1986)

Rönesans döneminde güzel sanatlar ile mücevherler ve altın işlemeciliği artistik düzeye ulaşmıştır. Albrecht Dürer, Hans Holbein ve Giulio Romano gibi usta sanatçılar kraliyet ailesi tarafından ödüllendirilmiştir. Sanatçıları o güne kadarki geleneksel becerilerini, üretilenden daha üst düzeyde klasik sanattan yaratılan yeni modeller üretmek için teşvik etmişlerdir. Klasik sanatta tasarlanan yeni motifler, yeniden yorumlanan Ortaçağ'ın dini ve duygusal temaları ile birleştirilmiştir.

Bu yeniliklerin temelleri İtalya'da başlamıştır. 15. Yüzyılın zarif fakat konservatif modelleri Benvenuto Cellini (1502-72) ile coşkulu heykel modellerine dönüşmüştür.

Altın modellenmiş minelerle parlaklaştırılmış, renkli taşlar ve pırlantalarla döşenmiş mücevherler Rönesans stilini temsil etmektedir. 16. Yüzyıl sonunda heykel tarihi stil olarak değişmiştir.(Türe A.- Savaşçın Y. 1986: 14)

Yakın tarihte takı burjuvaya ait zenginliği temsil etmiş aynı zamanda kırıllıklar için üstünlük ve gücü temsil eden değerli madenlerden taşlar ve değerli taşlarla süslü tahtlar dikkat çekmiştir.

20.Yüzyıl başlarında ise takı kavramı sadece bedende süs eşyası olmaktan çıkarak zihinlerde form ve teknik bakımından eski ve yeni karışımı sanatsal bakış açısı ile evrenselleşmiştir. Bu dönemde sanayi devriminin, savaşların, bilim ve teknolojinin gelişimi ve insanların sosyal kültürel farklılıkların ortaya çıkmasından kaynaklı değişimler ortaya çıkmış dönemin takı imalatçıları büyük miktarda üretim için makineler tasarlamışlardır. Üretim hızlanmış ve rekabet büyük ölçüde artmıştır.

Bununla birlikte Endüstri Devrimi becerikli zanaatkarların dünyasına hızla nüfuz ederken, İtalya'da antik kültüre yönelen ilgi yeni bir oluşum yaratıp kuyumculuğu etkilemiş ve kuyumcular tasarımın geleneksel şeklinin dışına çıkarak onu bilgi ve düşünce hazinesi olarak kullanmış geçmişteki deneyimlerini birleştirerek çığır açan eserler üretmişlerdir. Bireysel özgürlüğün ön planda olduğunu varsayılması üzerine takı estetiği açısından bir devrim niteliği taşımaktadır. Bu devrimin temellerinde sanat akımlarının mimaride ve heykelde güçlenmiş zamanla bu etki takı tasarımı alanında da artmıştır. Takılar değerli taşlar ve malzemeler ile klasik bir form ve tasarım anlayışını sürdürmekteydi.

Almanya'da Jugendstil (Genç Stil) Avusturya'da "Secession", İtalya'da da o sırada Londra'da açılan Liberty&Co mağazasına ithafen "Liberty stili", Belçika'da "Art Nouveau" , Fransa'da ise Belle epaue" olarak adlandırılan Art

Nouveau akımı 1895 ve 1919 yılları arasında etkisini sürdürmüştür. Art Nouveau (Yeni Sanat) akımının tasarımcı ve sanatçıları doğadaki bitkilerden ve kadın figürlerinden yararlanılmıştır. Dönemin sanatçı ve tasarımcıları dekorasyonu temel alırken modern bir Avrupa stili yaratma hedefinde olmuşlardır ve akım Kuzey Amerika'yı dahi etkilemiştir. Bu akımın temel değeri olan zarif güzellik anlayışı mimari eserlerde ticari ürünlerin paketlenmesinde dahi kullanılmıştır. Takı tasarımı 20.Yüzyılda hızlı bir değişimden geçen

sanatın yanında etkisini göstermeye başlaması Sanat akımlarında yaşanan gelişmeler sonucunda heykel ve takı tasarımı kavramları kendilerine ait anlayışı değiştirmeye başlayarak aralarında malzeme, teknik ve form olarak benzerlikler göstermiştir.

Takı sanatçıları ve heykeltıraşlar aynı kültürel mirastan beslenirler ve imalat aşamasında benzer malzemeleri kullanmaları dikkat çekmektedir. Bu dönemde her iki ürünün yapım aşamasında, geleneksel teknik ve malzemelerin dışına çıkıldığı görülmektedir. Sanatsal takılara bakıldığında, anlatılmak istenen düşüncenin nesnel uygulamasında da, modern heykel unsurları gözlenmektedir. Geleneksel ile güncel malzeme teknikleri yer yer kombine edilmiştir. Heykel eserlerinde olduğu gibi türünün tek örneği olarak üretilen sanatsal takılarda kısıtlamalar ortadan kalkmıştır. Kullanılan malzeme ve üretim yöntemleri takı ve heykel alanlarını birbirlerine yaklaştırmıştır.

Sanat akımlarının klasik anlayışa başkaldırması takı tasarımının da etkilenmesine ve kendisine ait akımları ortaya çıkarmasında etkili olmuştur. Takı tasarımı sanayi devriminden ve savaşlardan etkilenecek teknik ve malzeme bakımından göstermiş olduğu yenilikler ile insanların kullanım çerçevesini genişletmiştir.

Modernist sanatçıların takı alanında başlattıkları form ve heykelsi biçimler takı tasarımında alternatif malzeme ve teknik kullanımında etkili olmuştur.

Heykelin yapım aşamasında karşılaştığı pek çok sorun takı yapımında da karşılaşılmaktadır. Örneğin: 'formun dengeli kullanımı' ve 'kütlenin boşlukta kapladığı alan' gibi kavramlar, aslen heykel sanatına ait olmuş kaygılar, takının heykelsi yönünü ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde ve sonrasında yaratılan sanatsal takıların, form açısından oldukça dengeli oldukları görülmektedir. Bunlar 'heykelsi takılar' olarak da tanımlanır. 1960 yıllarında ortaya çıkan yeni takı anlayışı yalnız bir moda aksesuarı değil, bir sanat formu olan takı, küçük ölçekli

heykel olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda yaratılan bazı takıların, bedenden bağımsız olarak heykel gibi bir obje olarak var olmaları dikkat çekmektedir.

Zarafeti yansıtan figürler ve asimetrik kıvrımlarla temellenmiş natüralist veya stilize bezemelere 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.

Art Nouveau takıları Fransa ve Belçika' da farklı bir alıcı kitlesi oluşturmuştur. Bu kitle maddi gücü olan aynı zamanda sanat farkındalığı da bulunan toplumun bireylerindedir. Oyuncu Sarah Bernhardt'ında, içinde bulunduğu bu topluluk, toplumun diğer kadınları tarafından avangard bulunarak kullanılmak istenmeyen Rene Lalique, Alphonsa Mucha gibi isimlerin ürettiği Art Nouveau takılarını kullanmış ve yayılmasına öncülük etmişlerdir.

Rene Lalique Art Nouveau döneminin en önemli sanatçılarından. Lalique eserlerinde daha önce kullanılmamış farklı malzemeleri kullanarak sanat mücevherlerinin oluşmasına öncülük etmiştir. Malzeme olarak boynuzu takıya uyarlayan ilk sanatçıdır. Eserlerinde doğadan, kadın figürlerinden ve egzotik çiçeklerden esinlenmiştir. Malzeme olarak değerli malzeme kullanımını reddederek farklı malzemeler ile kaliteli işçiliği birleştirerek takıda devrim yaratmıştır. Eserlerinde doğadan esinlenerek ürpertici ve gerilim dolu konuları birleştirmiştir. Kadın figürlerini ve doğadan esinlendiği çiçekleri yaparken ideal bir malzeme olarak "cam" ı tercih etmiştir.

Yeni Sanat akımında sanat ve zanaatın iç içe olması ile aynı entelektüel tabanı paylaşmaktadır. El yapımı objeleri, estetik algısı 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 takı sanatına da yansımıştır. Kullanılan malzemelerde metal, cam, mine ve renkli taşlarla birleşerek resim ve heykel sanatlarının etkisini takıda hissettirmiştir. Takının sanat ile bütünleşmesi her yeni çıkan ürünün formundaki dönüşüm, takıyı yepyeni bir noktaya taşımıştır. Özgün tasarımlarıyla, tasarımdaki kaliteli işçilikle, malzeme kullanımındaki çeşitlilikle hem sanat ve zanaat hareketi hem de Yeni Sanat akımı takı alanında 20.Yüzyıl sonlarında karşımıza çıkacak olan stüdyo takıları hareketinin zeminini oluşturmuşlardır. Sahne ve stüdyo takılarında imitasyon malzemelerin kullanılmasıyla başlayan süreç; form ve malzeme arayışında olan yeni nesil var olan sanat eğitimi almış takı tasarımcılarının gündeme getirdiği sayısız deneysellik arayışı takı sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Günümüzde estetik anlayışının yeniden sorgulanmasına ve araştırmalar ile deneyimlerin sonucunda ortaya çıkan çalışmaların takıya ait olabileceği düşünülmeyen malzemelerin denenmesine kadar varmaktadır. 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 rokoko stiline gönderme yapmıştır.



Şekil 1. 15: William ve Jane Morris tarafından Duvara asılan Papatya Kelmscott Malikanesi 1860

Tasarımların 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 ayırır. Akımın Fransız temsilcileri değerli metal ve taşları kullanmış, bazen de boynuz gibi çok kullanılmayan malzemeleri tasarımlarına eklemişlerdir. Takılarda “plique a jour” denilen mine tekniği kullanılmıştır. “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, bu teknik daha sonra Fransa’da 1900 yılında yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Art Nouveau takılarına bu teknikle üretilmiş takılardan verilebilecek en etkili örneklerden biri Amerikalı Marcus&Co şirketi tarafından üretilmiş broştur.



Şekil 1. 16: Marcus and Co. “Plique-à-jour emaye, kabuklu inci, elmas, platin ve onsekiz karat altın”, 1900
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 imgesel bakış açısının yönünü gözlemek mümkündür. Bilinen tek kadın tasarımcı Elizabeth Bonte’nin aksine diğer tasarımcılar kadın erotizmine tasarımlarında yer vermiştir. Bonte daha çok boynuzdan işlenmiş, böcek tasarımları üzerinde çalışmıştır.



Şekil 1. 17: Elizabeth Bonte, French Art Nouveau “Hornet” brooch, carved horn c. 1900

Erkeklerin takı illüstrasyonlarında ki bu fantezinin Kadını yücelttikleri için mi? yoksa kadının toplumdaki değişen rolünden korktukları için mi?’ dışa vurulduğu netleşmemiştir. Art Nouveau takılarında kadın imgesini her formda görmek mümkündür. 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.

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 birleştirmiştir.

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 Georg Jensen'in çalışmaları heykel sanatının takıya yansımalarının örneklerindedir.



Şekil 1. 18: Georg Jensen, Ametist Kolye Tasarımı, 1930

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

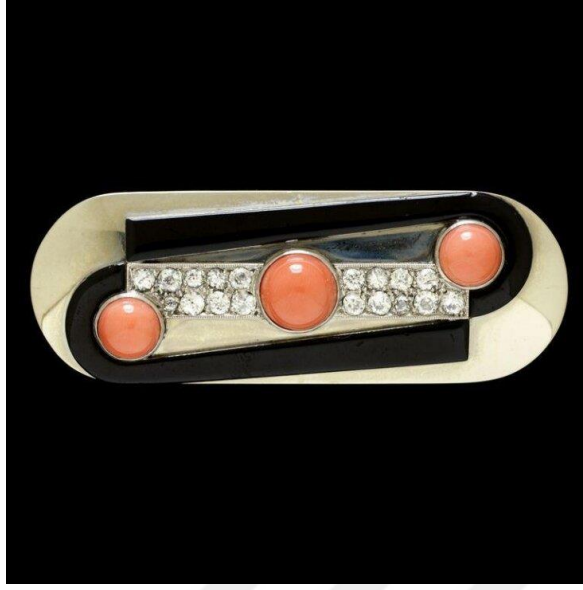
İspanya'da Yeni Sanat anlayışı "Modernism" olarak yankı bulmuştur. Luis Masriera günümüze kadar da ulaşan Art Nouveau çizgisini takip etmiştir.

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



Şekil 1. 19: Carl Fabergé 'Eggs', 1930

Art Deco Takıları 1920'ler ve 30'larda ortaya çıkan yeni ulaşım araçları, modada hâkim olan yeni stiller, ilk gökdelenler takıya sanatın etkisini dâhil etmek isteyen düşünceyi gölgelemeye başlamıştır. 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 stilineki geometrik, soyut yaklaşımı takıya aktarmaya çalışmışlardır. (Skinner, 2013: 94-97)



Şekil 1. 20: Raymond Templier; Art Deco, Broş, 1930

Art Deco döneminde takılarda çelik krom gibi yeni malzemeler kullanılmaya başlanmıştır.

Art Deco takı üslubunu yansıtan önemli materyal; plastiktir. (Soytogay, 2006: 46)

20. Yüzyılın başlarında kültür ve sanat alanında yaşanan gelişmeler, pek çok sanat dalında olduğu gibi, çağdaş takı, heykel, ve diğer üç boyutlu sanat formlarını büyük ölçüde şekillendirmiştir; Takıyı tasarım olarak adlandırmamıza ve sanatın alanına dahil olması ile sınırlarını genişletmiştir. 20. Yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran biçimsel kaygılar, günümüz sanatının şekillenmesindeki rolü büyüktür. (Lewin, 1994: 59)

Amerika da sanat oluşumu, savaş nedeni ile Avrupa'dan Amerika'ya göç ederek Bauhaus etkilerini ülkelerine taşıyan yüzlerce sanatçı ve kuyumcularının etkisi altında kalmıştır. 20. yüzyıl endüstri alanında ve sosyal hayatta yaşanan gelişmelerle birlikte makineleşme karşısında zanaat kavramının irdelendiği bir dönem olmuştur.

Fikir ve düşünce alanlarındaki çeşitlilik sonucunda kendi alanlarından farklı alanlarda da eser vermeye başlayan sanatçılar ve tasarımcılar tasarım ve üretim kavramlarının sanat ve zanaat kavramlarından ayrışmasına neden olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da ortaya çıkan ve sanat eğitiminin temellerini değiştirmeyi amaçlayan, sanat ve tasarımda farklı görüşlerin buluşmasını savunan bir eğitim kurumu oluşmuştur. 1919'da bir okul olarak kurulan Bauhaus, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki engeli ortadan kaldırmış, her iki alanın aralarında etkileşmesine uygun bir ortam hazırlamıştır.(Erkmen, 2009 S:17)

Bauhaus bir akım ya da stilden çok bir davranış bütünlüğü olarak kabul edilmiştir. Bu ekol modern tasarım alanının yapı taşlarından biri olmuştur. Bauhaus ekolü ile 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. Atölye sistemi sayesinde kişinin kendi becerilerini bulması ve geliştirmesi hedeflenmiş, zanaat alanları öğrencilerin zihinsel, psikomotor ve duyuşsal yeteneklerini güçlendirecekleri etkinlik alanları olarak düzenlenmiştir.

19. Yüzyıl ve 20.Yüzyıl sanat akımlarında olduğu üzere Bauhaus'un temelleri de Sanayi Devrimine karşı tepki olarak; Henry Cole, William Morris ve John Ruskin'in öncülüğünde başlamış 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.



Şekil 1. 21: Bauhaus atölyelerinin bulunduğu okul

Gropius' un öncelikli hedefi usta zanaatçılar yetiştirmek değil, tasarımcı ve mimarların eğitiminde sanatı, zanaatı ve teknolojiyi bir araya getirmektir. Gropius, projelerin üretilmesinde güzel sanatlar mimari ve uygulamalı sanatların birleşmesi olduğunu vurgulamıştır. Yaratıcı düşüncenin kaynağının deneysellik zanaat olduğunu savunmuş, sanat ve zanaat arasındaki sınırı kaldırarak iş birliğinin kurulmasını sağlamıştır. Okulun ilk hedefi sanatların öz kimliklerinin keşfinin sağlanıp, sonrasında geleceğin sanatçı ve zanaatçıların ortak bir projede buluşturularak çift yönlü üretimlerinin desteklenmesidir. İkinci hedef ise geleneksel sanatların güzel sanatlar doğrultusunda yükselmesi olmuştur. Ülkedeki zanaat ve sanayi liderleri ile iletişim üçüncü amaç olmuştur.

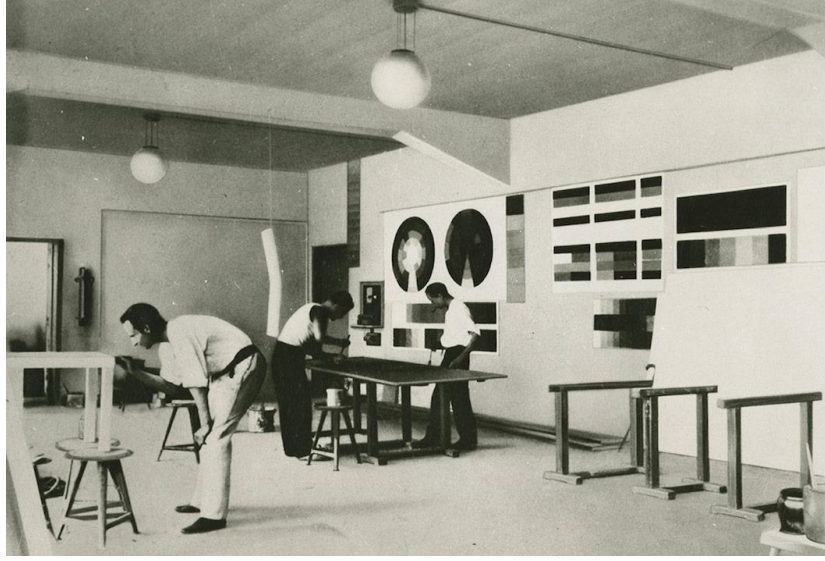
Bauhaus okulunun projelerde üretilen tasarım ve sanat çıktılarının satılması da maddi bağımsızlığı ve devamlılığı açısından vurgulanmıştır. Bu yolla kamusal destek alınmayacak, özgür üretime ket vurulamayacaktır.

Hedefler doğrultusunda Gropius öğrenciler için zanaatkâr ve akademisyen iki ayrı ustadan öğrenim görebilecekleri ikili bir sistem oluşturmuştur.

Bauhaus tasarımlarda sedeliği ön planda olan işlev arayışı içerisinde olmuş, görkemli ve süslü formları kabul etmemiştir. Gropius bir makalesinde okulun amacının moda yaratmak olmadığını okulda bulunan zanaatçı ve sanatçıların tasarımda yenilik araştırmaları yapma üzerine odaklandıklarını vurgulamıştır. Bauhaus Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu olmasının yanı sıra, sanat ustalarının kendi alanlarında dersler verdiği ve yeni nesil ile bütünleştiği bir kültür merkezidir.

Nazi iktidarı bu okula karşı durmuş, özellikle Kandinsky, Mies Van der Rohe ve Josef Albers'i hedef almışlardır. Hitler iktidarının kanunları Bauhaus okulunu yaptığı anlaşmayı bozması finansal destek alımını negatif yönde etkilemiş bu durum ekonomik yönde yoksunlaşan Bauhaus okulunun yıkımının temelleri atılmıştır ve bir süre sonra okul kapatılmıştır. Bauhaus okulunun akademisyenleri, zanaatkarları ve öğrencileri dünyanın dört bir yöne dağılmış ve okulun ilkeleri İsviçre, Hollanda, Macaristan, Türkiye ve Estonya gibi ülkelere ulaşmıştır.

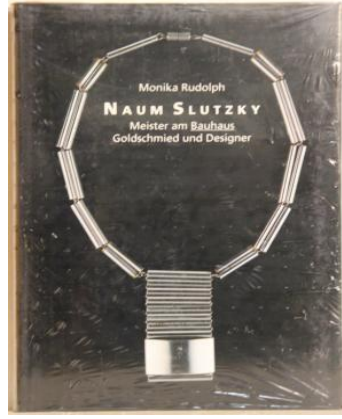
Bauhaus okulunun atölyeleri kullanılan malzemeye göre kendi içinde ayrılmıştır. Bunlar ahşap malzemenin kullanıldığı marangozluk atölyesi, taş'ın işlendiği heykel atölyesi, metal atölyesi, seramik atölyesi, kumaşın yön verdiği giyim atölyesi ve cam malzemeyle şekillenen vitray atölyesi içerisinde bulunan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



Şekil 1. 22: Sanat ve zanaat okulu Bauhaus tasarım atölyesi

Kuyumculuk bölümünün yöneticiliğini 1923-1928 yılları arasında Laszlo Moholy Nagy yapmıştır. Nagy ile metal işleri ve piyasası ile ilişkiler iyileştirilmiş atölyenin başında ise Henry Van Velde ile Christian Dell vardır. Bu süreçte figüratif ve geometrik temelli çalışmalar üretilmiştir. Kuruluş dönemi incelendiğinde takı üretimine çok önem verilmediği görülmektedir.

Ancak Naum Slutzky içine dâhil olduğunda kuyumculuk dalı atölyesiyle birlikte anlam kazanmış ve ilerlemeler kaydedilmiştir. Ukrayna'da dünyaya gelen Slutzky Weiner akademisinde takı ve kuyumculuk üzerine eğitim görmüştür. 1921'li yıllarda ürettiği çalışmaları düz ve yuvarlak hatlar olup ortalarına birer taş bulunmaktadır. Yalın ve dairesel formlara sığınarak birçok kolye ucu eserleri arasında yer almaktadır.



Şekil 1. 23: Naum Slutzky “Necklace”, 1930

Naum Slutzky, takıda tasarımı ön planda tutmaktadır ve tasarımlarında malzemenin maddi değerini önemsememiştir, bu sebeple değersiz malzemeden takı üretmiştir. Bu sayede takıya bambaşka bir görüş ve yenilik getirmiştir.



Şekil 1. 24: Naum Slutzky “Necklace”,



Şekil 1. 25: Naum Slutzky “Necklace”,1920,



Şekil 1. 26: Naum Slutzky, “gold pebble ring”,1990

Bazı çalışmalarda metal yerine deri malzeme kullanmıştır. Basit geometrik formlar yaygınlaşırken tasarımlarda ayrıca zıt renkler kullanılmış parçaların kullanımı zenginleştirilmiştir.

Geleneksel renk ve malzemedan arınmış bu tasarımlarda taşlar özel olarak seçilmiş ve mihlanmıştır. 1920’lerde tasarımların kolay taşınması açısından içi boşaltılarak ve malzeme çeşitliliğine gidilerek 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 başlayan Slutzky’nin Bauhaus kuyumculuk atölyesinde yaptığı çalışmalar ve kavramlar modern takı tasarımlarında etkisini sürdürmüştür. (Soytogay, 2006: 84-87)

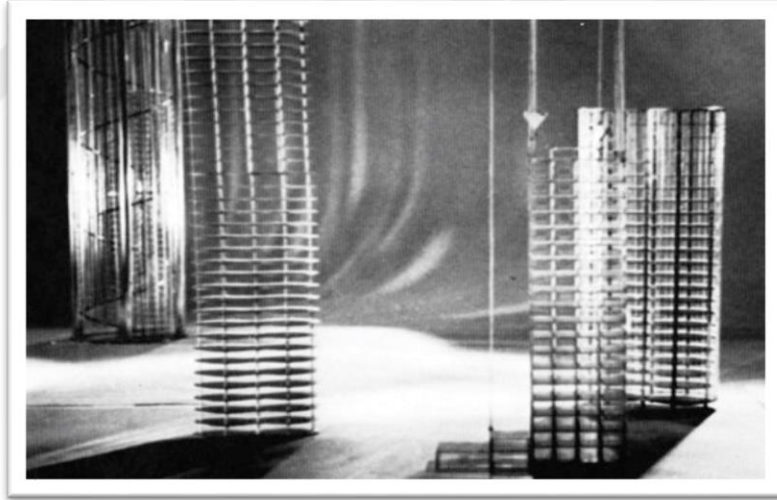
Takı Tasarımda modern etkiler görülmeye başlanmıştır. 2. Dünya Savaşı süreci tüm toplumlar gibi Amerika’yı da sosyal ve kültürel açıdan sarsmış yaşam şeklini tamamıyla değiştirmiştir. 1945 öncesinde bazı sanatçılar Avrupa’dan Amerika’ya göç etmiş Amerikalı tasarımcılar Avrupalı sanatçıların sanat ve tasarım çizgisinin etkisinde kalmışlardır.

Avrupalı yenilikçi sanatçılar Bauhaus ekolünün davranış bütünlüğünün kuralları ile Amerika’da modern tasarımın temellerini atmışlardır. Avrupalı sanatçıların düşünceleri

akademi programlarda kendini göstermiş metal sanatlarında deneysellik ile büyük gelişmeler ortaya çıkmıştır. Takıda modern tasarımlar 1930 sonrasında ortaya çıkmış 2. Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyada yayılmaya başlamıştır. (Ertan, 2011: 11- 12).

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

Bauhaus'un önemli eğitimcilerinden Metal Atölyesi Başkanı Laszlo Moholy Nagy'nin dışavurumcu eğilimlerini ciddi olarak etkilemiş ve Bauhaus, sanatçıların çok yönlülüğü ile tanınmıştır. Moholy Nagy 1940'lı yıllarda Chicago'da bir tasarım okulu kurmuş bu okul birçok modern çizgide takı üreten tasarımcının eğitilmesine de aracı olmuştur. Margaret de Patta bu öğrencilerden biridir.



Şekil 1. 27: : Laszlo Moholy-Nagy:'Model from the film The Shape of Things to Come' 1936

Moholy Nagy fotoğrafçı geçmişinin de etkisiyle ışığın iletimi ile ilgili bilgilerini tasarım ve fotoğraflarında kullanmış ve yaratıcı eserler ortaya çıkarmıştır. Bu bilgilerinin temelinde ışığı yarı geçiren taşlar aracılığıyla bir tasarım elemanı olarak kullanmış ve ilklere imzasını atmıştır. (Schon, 2008:10)

Margaret De Patta takı hareketinde aktif olarak çalışan bir Amerikan takı tasarımcı ve Chicago'daki Tasarım Okulu'nda Laszlo Moholy Nagy'ın öğrencisidir. Bauhaus okulu, yapılandırmacılık ve demokratik ideallerden etkilenmiştir.



Şekil 1. 28: Margaret De Patta the transcendent jewelry, 1941

De Patta Mücevherlerinde taşların tasarımı ile elde ettiği ışık kırılması, görüntü yansımaları ve su damlası gibi görsel efektler yenilikçi kullanımı ile tanınmıştır. De Patta 1940-50 yıllarında takı tasarımı çalışmalarında gümüş parçalardan ışığın geçirgenliği ve şeffaflığı ile kullandığı maddeyi daha çarpıcı bir hale getirmiştir. Ayrıca akik ve süt beyazı şeffaflığına sahip olan kuvars ile çeşitli şeffaf mineralleri kullanarak göz alıcı ve takıda modern üretimler tasarlamıştır.



Şekil 1. 29: Margaret De Patta 'Jewelry, ring' 1954

De Patta'nın keşfettiği yeni malzemelerindeki çeşitli opaklık ve şeffaflık seviyesi ile parçanın yapısında ışık ve alan algısını yaratarak ilginç deneyimler edinmiş ve tasarımlarına özgünlük katmıştır. Stüdyo (Atolye) zanaatları hareketi ve Sanat takısı kavramı olarak ifade edilen stüdyo takısı 20.yy'ın ortalarında Amerika ve Avrupa'da Studio crafts (Stüdyo Zanaatleri) hareketi ile tanımlanır. Stüdyo takısı tasarımcıları seçtiği malzemelerle sınırlı sayıda veya tek parça üretim yaparlar ve takı alanını temel çalışma alanı olarak görülür. Sanatçılar, kendilerini gelenekten bağımsız öncüler olarak nitelendirmişlerdir. Fikir, tasarım ve sanat dünyasında hızla popülerleşerek yaygınlaşmıştır. Bu hareketin estetik değeri ve tasarım felsefesi açısından sanat takısıyla iletişimi kurulamasa da üreticileri ve üretim yöntemi açısından sanatla ilişkilendirilir.

Stüdyo takı sanatçısı teknik olarak asistanlarından destek alsa da takının hem tasarımcısı hem de üreticisi konumundadır. Tek bir kişinin el yapımı olan bir ürünün hem tasarımından hem de üretiminden sorumlu olmasına işaret eden kavram, başta Amerika, Avusturalya ve İngiltere olmak üzere pek çok ülkenin sanat okullarında yer bulur. (Scarisbrick vd, 1989: 165)

Tasarımının üretildiği yer fabrika değil, kendi stüdyosu veya atölyesi olup takı sanatçısı çalışmasını tasarlarken ve üretirken hikâyesini, tasarımın özgünlüğünü, geçmiş takı stillerinin yeniden modern yorumlanışını dikkate alır. Birçok stüdyo takı sanatçısının eğitimi disiplinler arası yaklaşımla ilişkilendirilebilir. 1940'lı yıllarda birçok stüdyo takı sanatçısının mimari, resim veya heykel gibi sanat alanlarında eğitim aldığı gözlemlenir. Özellikle hareketin etkileri yayılmaya başlayınca Amerika'da okullar kurulmuş bunun sonucunda sadece takı alanına yoğunlaşan sanatçılar ortaya çıkmıştır.

Sam Kramer, Robert Ebendorf, Jan Yager Amerikan stüdyo takı sanatçılığını kavram, malzeme ve teknikle şekillendirmişlerdir. Avrupa'da ise birey olarak tasarımcının üretiminde teknik yöntemlerin çözümlenebilmesi deneyselliği açısından geleneksel zanaat ve tasarım okulları etkili olmuştur. (Scarbrick vd, 1989)

Doğadan esinlendiği formları çalışmalarında kullanan Jan Yager estetik açıdan adeta bir devrim yaratmıştır.



Şekil 1. 30: Jan Yager (Hair Ornaments)

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.



Şekil 1. 31: Sam Kramer, (pendant, sterling silver, moonstone)

Sam Kramer malzemelerin seçiminde ender bulunma ya da görsellik fikrinden uzaklaşmış; doku, renk, ışığı geçirme ve yansıtma gibi özelliklere önem vermiştir. Bu gelişme takıya, ifadeci bir sanat formu olarak yeni bir rol kazandırır.(Ertan, 2011: 15)

Stüdyo takısı, ticari takıdan hitap ettiği alıcı kitlesi açısından ayrışır, modayı takip etmekten öte sanat alanı içinde var olmaya çalışır.



Şekil 1. 32: Robert Ebendorf "Necklace", 1996

Sanatçı diğer sanat alanlarında olduğu gibi çalışmalarını bazen koleksiyoner'ler aracılığıyla, bazen kendi atölyeleri aracılığıyla bazen de galerilerin sergilerinde alıcıyla buluştururlar. Hareketin ilk dönemlerinde büyük galeriler takıyı sergileme eğiliminde olmamışlardır bu yüzden stüdyo takı sanatçısı küçük butiklerde çalışmalarını alıcıyla buluşturma hedefinde olmuştur. Sonraki dönemlerde galeriler artmaya başlamış ve stüdyo takı sanatçılarının alıcıyla buluşma imkânı artmıştır.

Takı alanının resim, tekstil, heykel, grafik tasarımı, mimari, seramik, fotoğraf ve dijital medya araçları ile birleşmesi ile bazı heykel sanatçılarının takı üretiminin temel alanlarına odaklanırlar. Bazen de stüdyo hareketinin takı tasarımcıları endüstriyel tasarıma ve resme yönelebilirler.

Alanlar arası geçiş imkânı ile stüdyo takısı 20.yy'ın sanat hareketlerinden biri olmuş ve günümüze kadar ulaşmıştır. 1953'te Amerika'da bir sergi kataloğunda tasarımcı-usta terimi yer almış ve yaratıcı tasarımı üreten ve teknik bilgiye de hâkim olan birey için kullanılan usta terimi kullanılmaya başlanmıştır.

Bazı tasarımcılar ise kullandıkları malzemelere göre tanımlanmış bunlardan metal eşya üreticisi anlamındaki “metalsmith” ve gümüş eşya üreticisi anlamındaki “silversmith” sıkça duyulmuş tabirlerdendir. Avrupa’da tasarımcı ve zanaatçı ayrımı uzun yıllar devam etmiş ve stüdyo zanaatları hareketi daha geç yaygınlaşmıştır.

2.2. POSTMODERNİZM

Postmodernizm 20.Yüzyılın ikinci yarısında minimalizm sanat akımının ortaya çıkması ile başlayan bir akımdır. Postmodernizm modernist sanat akımına tepki olarak 1970 yılında mimari ile birlikte belirmeye başlamıştır. Sanat eylemci bir tavır sergileyerek 1970 ve 1980’lerdeki bireyciliğe temel atmıştır. Asıl çıkış noktası modernizmin sorgulanması, daha ileri adım olarak, modernizmin aşılması düşüncesidir. Bu noktadan sonra sanatta vurgu, biçim, yerine içeriğe yönelmiştir. Çünkü postmodernizm, modernizm temel ilkelerinin sorgulanmasına ve eleştirel bir gözle değerlendirilmesine dayanır. Postmodernizm’in kelime anlamı modern sonrasıdır. Modernizm sanat akımından türemiş olan postmodernizm bireyi ve sanatı tekilleştirmek yerine birleştirmeyi hedeflemiştir. Postmodernizm daha az etik olup ciddiyet anlamında daha hissiz ve çoğulcu bir anlayışa sahiptir. Postmodernizm bir akım olarak değil bir düşünce biçimi olarak ortaya konulmuştur. Modernizm dönemi gücünü makineye bağlı üretimden alırken postmodernizm; gücünü bilgiden ve kavramlardan almaktadır. Dünyanın gerçeklerini savunan Postmodernizm yeni ile eski arasında bir köprü olmuştur. Bu düşünce toplumsal alanda sanayi ve sanayi ötesi toplumu tüketim açısından birlikte ilerletmiştir. Bu dönem bütün katı kuralların yok olup yerine her şeyin serbest olduğu ve bilginin esas alındığı bir dönemdir. Postmodernizmin teorik olarak oluşmasını sağlayan filozof Jean-François-Lyotard, postmodernizimin modern sanatına ait bir parça olduğunu;

fakat modern bir eserin postmodern olduğu sürece modern olacağını savunmuştur.
(Lyotard,1997: 155,156)



Şekil 1. 33: Dan Flavin, “Monuments for V. Tatlin”, 1964-1981

Postmodern ifade, ideoloji, kuram, avant-garde gibi eskiye ait herşeyin son bulunduğunu duyurarak ortaya çıkan bir düşünce biçimidir. Teknolojinin gelişmesiyle sanatçının becerileri kısıtlanmış ve her şeyin hazır nesneye dönüşmesi ile sanatçıyı ve sanatı savurgan bir tavrın içine hapsedmiştir. Minimalist sanatçılardan Dan Flavin’in floresan lambaları ile yaptığı yerleştirmede sanatı esere hiç dokunmadan ve eseri hazır nesnelere ile yapılabileceğini savunarak sanatın farklı bir yüzünü izleyiciye sunmuştur. Sanatçı hiçbir şeyi aldırmaksızın sanatta fikir özgürlüğüne önemini vurgulayarak izleyiciyi ön plana aldıkları Kavramsal sanat, Enstalasyon, Fluxus, Kamu Sanatı gibi akımlar ile eserler vermişlerdir. Postmodernizm “Her şey olur” sloganı ile Modernizmin tüm anlayış ve ideallerine sırt çevirerek görüşlerinin çoğuna karşı tavrı alan postmodernist sanatçılar, modernizmin sanatın metalaşması, sürekli yenilikçilik, geçmişin reddi gibi konularla ilgili eleştirel tavrı geliştirmiş olup serbestlik ve eklektik bir tavrı sergilemiştir.

Kavramsal sanat 1960'lı yıllarda sanatın nesne ile olan ilişkisinin tartışılmaya başlamasıdır. Sanat için düşüncenin öne geçtiği nesnenin yerine belgelerin, fotoğrafların, taslakların aldığı kavramsal sanat tekil nesneyi yok ederek yerine düşünceyi koymayı amaçlamıştır. Kavramsal sanat'ın düşünsel temelleri Marcel Duchamp'ın hazır nesne olgusu ile oluşmuştur. Duchamp herhangi nesneyi yâd eylemi sanat olarak sunması ile sanatta yaratıcılık olgusunu değiştirmiştir.

Sanatın beceri ve yeteneğe bağlı olması konusunda kafada farklı sorular oluşturmaya başlamıştır. Dönemin farklı kültürel söylemlerinden beslenen kavramsal sanat felsefi, politik, sosyolojik ve ekolojik sorunlar ile yakından ilgilenmeye başlayan sanatçılar üretimin ciddi anlamda görünür kılmaya başlamışlardır. İlk kavramsal sanatı benimseyen sanatçılar arasında ABD'de Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Mel Bochner'dir. 1960 sonrasında Uluslararası yaygınlaşmaya başlayan kavramsal sanat kendinden sonra ortaya çıkacak bütün sanat akımlarının yolunu açmaya başlamıştır.

Litvanya asıllı olan Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın yazdığı Fluxus Manifestosu'nda sanatı 'burjuva hastalıklarından' kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak gibi kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşum halinde ortaya çıkmıştır. Fluxus sanat hareketi bir üsluptan çok sanatçıların ortak bir şekilde aldığı tavidir. Flux'un temelinde yatan 'sürekli değişen dünyada sanat yapıtı da sürekli değişim halinde olmalıdır' düşüncesini Beuys'un eserlerinde çok rahat görebiliriz. Bu konuda Beuys şöyle demektedir; "Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlem sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme ve koruma her şey bir değişim durumundadır." (Lynton, 2004: 343-344)



Şekil 1. 34: Jojeph Beuys “Infiltration homogene pour piano a queue”, 1966

Fluxus sanat hareketinin Avangard yapısı itibarıyla Dada ile birçok ortak benzerlikleri bulunmaktadır. Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus, sanatçıların sanat fikrini tümenden yıkmayı başaramadıysa da sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli rol oynamışlardır. Sanat ile hayat arasındaki sınırları yok etmek için sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses performansları ile 1960’lı yılların kaynayan toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin ifade biçimi olmaya başlamıştır. Fluxus sanat hareketinin ilk temsilcileri arasında George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, La Monte Young ve Yoko Ono’dur. Fluxus sanat hareketinin Sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine ve gündelik yaşamın yansıtıklarına odaklanmasına sebep olmuştur. Joseph Beuys sanatın sınırlarını aşmaya çalışan ve fluxus ruhunu elle tutulur hale getiren en önemli sanatçıdır.

2.2.1 Heykel

Postmodernizm modernizm'den sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri betimler. Bu biçimler Robert Venturi ve Philip Johnson'un mimarisini, Warhol ve Rauschenberg'in sanatını, Carl Andre'nin ve Tony Cragg heykel hareketi; Blade Runner ya da Blue Velvet gibi filmleri içerir. (Best ve Kellner, 1998:16-17) Postmodern estetisizm, sanat ve hayal gücü aracılığıyla müzakare etme ihtiyacı ile bu dünyayı rasyonel ve etik olarak analiz etme ihtiyacı arasındaki gerilimi çözüp dağıtarak eşitlik konusunda teorik söylemler geliştirmesine karşı savaş açar. (Best ve Kellner, 1998 :347)

Biçimsel anlamda Rodin ile başlamış olan gelenek değişikliği Kübizim ve Fütürizm ile alışagelmış malzemeye başkaldırı, bunun devamında da malzeme çeşitliliğinin ortaya çıkardığı farklı formlar Tatlin ve Duchamp gibi sanatçılar tarafından bu alanda çığır açan üretimler ortaya çıkarmalarına olanak sağlamıştır. Üç boyutlu üretimde heykel dağarcığının sanatla hayat arasındaki sınırları iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesi 1980'li yıllardaki heykel üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almaktadır. 1980'li yıllarında üç boyutlu sanat yapıtı üretimi kapsamında hazır nesne önemli bir yer tutmuş, ancak geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de dikkat çekmiştir. Birbirleriyle uzak ya da yakından ilişkili tüm üretimler 20. Yüzyılın başında malzeme-teknik-anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yağıtlar ile iç içedir. Picasso'nun 1913 tarihli 'Gitar' isimli çalışması veya Vladimir Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği 1914 tarihli rölyefleri, bu anlamda ilk akla gelen önemli eserlerdendir.

Bu gibi yapıtlar, heykelle özdeşleşen taş, ahşap, metal gibi geleneksel malzemelerden alternatif malzemelere yönelen dönüşüm hızlanırken, Marcel Duchamp'ın aynı tarihte sanat

yapıtı olarak önerdiği hazır nesnelere de bilindiği üzere 1960'lerden sonraki sanatsal üretimde ciddi bir biçimde etkili olmuştur. (Antmen, 2016: 289)

Heykelde malzemeyi en doğal haliyle kullanan önemli sanat hareketi minimalizm'dir.

Minimal sanatın ilk uygulayıcılarından olan Carl Andre'nin çoğunlukla bakır ve çinko plakaları ya da tuğla bloklarını seçen ve eserlerinde kullandığı bu gibi nesnelere yapılarını bozmadan bir araya getiren eserleri, yer düzleminde yatak olarak birleştirilmesi sebebiyle üzerine basılabilirlik veya dolaşabilirlik özeliği ile de minimalist anlayışa farklı bir değer katmıştır. (Döl Avşar, 2013)



Şekil 1. 35: Carl Andre (Same Old Stuff)

Esas olarak endüstriyel malzeme kullanımını esas alan Carl Andre, malzemeye elle müdahalede bulunmaktan ve işlerinin bir sembolik anlam taşımasından özellikle kaçınmıştır. Andre sanatının temel problemi malzemenin, biçimin, mekânın kendi gerçekleriyle var olmalarını sağlamaktır. Farklı metaller kullanımı, izleyicinin işlerin üstünde yürürken çıkan seslerin farklılaşmasıyla malzemenin gerçekliğini almasını sağlar. İşlerinin adları ise herhangi bir teslimiyet ilişkisi oluşturmamak ve sadece malzeme ve biçimin gerçekliğine gönderme yapmak için seçilmişlerdir.



Şekil 1. 36: Carl Andre “Lynda Benglis”, 1970

Sanayi devrimi ve modernizm’in etkilerine bağı olarak ortaya çıkan malzeme çeşitliliğinin sanat hareketlerinde ve sanatçı eserlerinde kendini gösteren bir diğ er unsuru da, bu muazzam çeşitliliğ in heykel formuna ve anlatım biçimine katkıda bulunmasıdır.

Tony Cragg doğ ada uzun yıllar yok olmayan plastik malzemeleri içeren işlerinde sonsuzluk fikrinin altını çizmektedir. Sanatçı çok parçalı heykellerinde bozulmayan işlenmiş endüstri ürünlerine ağırlık verir. Renklerine ve yüzeylerine odaklanıp bir araya getirdiğ i buluntu nesnelere galeri duvarları ve zeminlerinde sergiler.

Sonrasında bir seri atıkla, eğ rilen ve spiral formlarla- kano gibi çok daha dayanıklı parçalar yapar. Cragg’ in 1980’lerde yaptığ ı bu heykeller Platon’un zamansızlık üzerine söylediklerine kafa tutarcasına dayanıklı, yok olmaz ve sonsuz niteliktedir. (Collins 2007: 107)



Şekil 1. 37: Tony Cragg “İngiltere Kuzeyden Görüldü”, 1981

Çalışma küçük detayların birleşmesi ile görüntü oluşturmak için düzenlenmiş birçok ayrı nesneden oluşur. Bu, çalışmasını parçacık fiziğinden türetilen bir fikir olan “parçanın bütüne olan ilişkisi” olarak tanımlanmıştır. Postmodernizm’in önemli sanatçılarından Anish Kapoor ise “Bulut Kapısı” heykelinde tercih ettiği malzemeyle form algısının önemini altını çizmiştir. Sanatçı farklı bir malzeme kullanarak eserin tonlarca ağırlığına rağmen ağırlık ve kütesini ön plana çıkarmamış, parlatılmış çelik plakalardan oluşturulan form ayna niteliği taşıyan yüzeyi ile etrafındaki görüntüleri yansıtmasıyla, esere hafifleyen ve hareket eden bir algı kazandırmıştır. Böylelikle Anish Kapoor’a ait ‘Bulut Kapı’ heykelinde form, üretildiği malzemenin ötesine geçerek algıları ters yüz etmiştir.



Şekil 1. 38: Anish Kapoor (Bulut Kapı)

Fransa'da 1960 yıllarında seri üretilmiş ürünler kullanılırken, İtalya'da yoksul sanat anlamına gelen Art Povera grubundan sanatçılar boy göstermeye başlamıştır. Küratör yazar ve eleştirmen olan Germano kavramı ilk defa 1967 de kullanır, bununla ilgili pek çok kitap ile makale yazar. Gordon Matta Clark doğal malzemeleri ve İtalyan Art povera grubu ilk kez kullananlardır. Bu grup geleneksel sanat metaryallerini kullanmayı ve modernite'ye, teknolojiye, anımsattıkları geçmişe, yerelliğe ve meta kültürünü fikir olarak kullanmayı reddetmişlerdir. Art Povera deneysel ve kavramsal bir sanat akımı olmuş; ucuz, gündelik, gelip geçici, atık malzeme kullanan; güncel hayat ile metaforik ürünler veren; sanat piyasasının ticari çarklarına karşı çıkan bir akımdır. Yoksul sanat, geleneksel sanat tarafından kabul edilmeyen yöntem ve malzemeleri kullanmışlardır. Yoksul sanat akımında alegori olarak genellikle, şeker, et, parlak köpükler, buz, meyve, çiçek, pirinç ve mum gibi bozulabilen maddeler de kullanmışlardır.

1970 sonrasında ise Süreç Sanatı ortaya çıkar. Süreç sanatının amacı, bitmiş bir Sanat eserinin nesne olarak görülmesi yerine çalışma sürecinin sanat eseri görülmesidir. Tuvale boya fırlatma eserleri süreç sanatında öncü olarak gösterilebilir. (Huntürk, 2016:311-313).

Antony Gormley yapmış olduğu neredeyse bütün figürlerinde görünmeyen, yok olmuş veya gizlenmiş detaylar, değerli olan şeyleri saklama isteği, Gormley’de boşluğa kazanmış karanlık ve sert bir kütle olarak herkesin gözü önünde bulunmaktadır. İkinci bir beden algısı gibi veya insanların ikinci bir deri katmanı gibi görmesi, iletişimi figürlerin mimikleriyle değil hareketleriyle kurması, bir kabuk ile çevrelenmiş olmaları, tanımlanacak yüzün olmaması gibi özellikler, Gormley için çok önemli olan izleyici ile iletişim kurmanın gerekliliklerindedir. (Smith, 2010: 91)



Şekil 1. 39: Antony Gormley “Bed -Bread, Wax”, 1981

20. Yüzyılda kavramsal sanat, en ilham verici anlayışlar arasında görülür. Marcel Duchamp gibi öncülerden etkilenen kavramsal sanat, sadece bir kavramında kendi başına eser olacağını desteklemektedir. Duchamp’ın “Çeşme” ismini vererek sergiye yolladığı pisuvar bir sanat eseri olarak kabul edilmez ancak burada sanat eseri olarak kabul edilen sanatçının tavrı ve entellektüel düşüncesidir. Kavramsal Sanatın ilk örneği olarak Kosuth’un “1 ve 3 sandalye” Sandalye isimli eseri, John Cage’in bazı besteleri ve Duchamp’ın çeşme isimli eseri de Kavramsal Sanat anlayışının öncüleri olarak kabul edilir. İzleyici ve geleneksel sanatçı ilişkisini Kavramsal Sanat tekrar tanımlamaya çalışır. Sanatçıların, Sanat

galerilerinin dışına çıkararak bu sistem dışında da aynı zamanda eserler vermesine olanak sunar. (Huntürk, 2016: 316-317)

Kavramsal sanatın öncüsü olan Joseph Kosuth'un eserleri "Bir ve Üç Sandalye" isimli eserinin içeriği, fotoğraf olarak sandalye, gerçek bir sandalye ve yazılı bir biçimde sandalyenin tanımı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır.



Şekil 1. 40: Joseph Kosuth "Bir ve Üç Sandalye", 1965

Fluxus, Litvanyalı ve Amerikalı sanatçı olan George Maciunas tarafından, 1960 da ortaya çıkarılmış uluslararası avangart gruptur. John Cage ve onun çevresinde toplanan sanatçı ve müzisyenler bu grubun kurucu grup üyeleri olarak kabul edilir. Sanatta amaçlarının Bir gelgit ve devrimci su taşkını yaratmak olduğu grup üyeleri tarafından söylenir. (Huntürk, 2016: 321-322)

Beuys'un "Ölü bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır!" ve "Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı" adlı performansları Fluxus'un anlık etkisinin çok ötesinde geleneksel sanatın sahip olduğu kısıtlayan anlayış, alanların göstererek bunun yanında yeni sanat anlayışına

sahip yeni sanatçı kuşağının söylediği doğa, birey ve topluma olan duyarlılığı gösterir. “Sosyal Heykel” kavramını ortaya atan Beuys, yaşanan dünyayı şekillendirme tarzlarının bir heykel olarak algılanıp konuşma ve düşünceyi bir form gibi düşünüleceğini belirtmiştir. Aynı zamanda ‘bu bağlamda herkesin sanatçı olup heykelin sosyal yapı olarak evrimsel süreç olduğunu’ söylemiştir. (Antmen, 2016: 206 207).



Şekil 1. 41: Joseph Beuys “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır!”, 1965

Fluxus’un uluslararası üyeleri, sanat ve yaşamı birleştiren avangart sanatçılardır. Bu sanatçılara örnek olarak, Joseph Beuys, Yoko Ono, Alice Hutchins, Nam June Paik, Dick Higgins, Ben Vautier ve Emmet Williams verilebilir.

Happening sanatının, literatür kaynaklarında performans sanatı (görsel sanat) olarak adlandırıldığı da görülmektedir. Performans Sanatı daha sonra kavramsallaştırılarak geniş bir anlama sahip olmayı başarmıştır. Happening aynı zamanda beden sanatı da kabul edilebilmektedir. Yeni bir etkinlik ve sanat türü olan happening, müzik, dans, şiir, tiyatro ve görsel sanat alanlarının birleşiminden oluşmaktadır. Buna sanatın tiyatro haline gelmesi ya

da bütün sanat dallarını içinde barındıran bütünsel sanat türü de söylenebilir. Happening örneği olarak 1962’de sergilenen Kaprow’un “Avlu Meydan” isimli eseri verilebilir. Eserde avlu içinde yüksek merdiven ile çıkılan enstalasyon vardır ve yavaş daireler çizerek biri bu enstalasyon etrafında bisiklet sürdüğü görülür. Sanatçı burda seyircilerden gelecek değişik tepkilere açıktır ve kimseye bir şey empoze etmeye çalışmaz. Seyirciler birer katılımcı sayılarak ne yapıp anlayacağı da seyirciye bırakılmıştır. (Huntürk, 2016: 322-323).



Şekil 1. 42: Alan Kaprow, “Avlu” “The Courtyard”, 1962

Sanatçıların zaman zaman kavramsal sanat alanında, kendi bedenini tümüyle kullandığı yaklaşıma Beden Sanatı adı verilir. Örneğin, Dennis Oppenheim isimli sanatçı eserinde okumuş olduğu kitabın bedeninde bıraktığı güneş yanığı izlerini sergilemiştir. Yaratılan sanat eseri bu yaklaşımda, üretilen bir nesne olarak değil çoğunlukla sanatçının düşüncesinin kavramsallaşmasıdır.

Bu aynı zamanda eserlerin alınıp satılarak ya da çeşitli yerlerde sergide kullanılıp meta haline getirilmesine de bir tepkidir. 1960’larda Collins’in Amerika Birleşik Devletleri ve Rusya’nın nükleer silahlara sahip olan ülkeler olarak aralarında oluşan gerilim ve

endişelerine neden olmuştur. Sanatçılar üç boyuta yada figüratif heykele ihtiyaç duymadan cinsel eşitsizlik, savaş, küresel hâkimiyetin ve kimlik konularına ilişkin görüşlerini kendi bedenlerini kullanarak anlatmışlardır. (Huntürk,2016: 319).

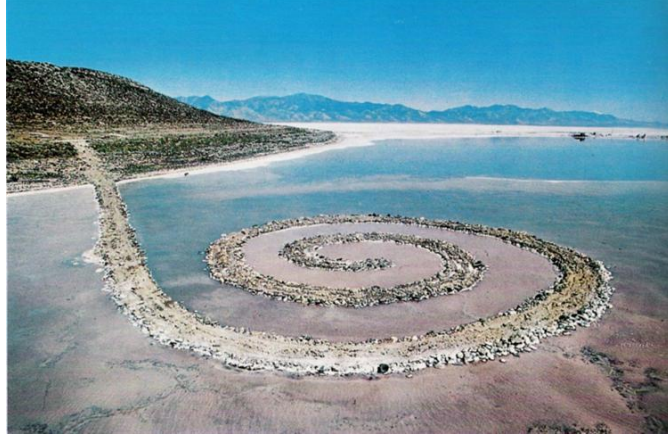


Şekil 1. 43: Dennis Oppenheim “İkinci Derece Yanık İçin Okuma”, 1970

Arazi Sanatı ilk ABD’de 1960ların sonlarında ortaya çıkmıştır. Daha sonra Avrupa ülkelerine yayılmaya başlamıştır. Farklı malzeme ve uygulama biçimlerine sahip olan arazi sanatını sanatçıların bir nevi doğaya müdahale etmesidir. Örneğin; toprağa gömme, hendekler açma ya da mendirek gibi yeni biçimleri doğada yaratma yöntemleri olduğu görülür. Sanatçıların bu yöntemleri kullanması pahalıya mal olmasından dolayı Arazi Sanatı yerine daha uygun maliyetli yeni çalışmalara yönelmişlerdir.

Modern sanat alanında eserleri olan sanatçıların çoğunda heykellerin üslupları değişirken kullandıkları mekânlar ve sergi alanları sabit kalmıştır. Ancak zamanla sanatçılar, mekânın kendisini üç boyutlu hale getirerek sergi alanlarını dönüştürüp değiştirmişlerdir.

Ünlü yeryüzü eseri olarak bilinen Spiral Mendirek, Robert Smithson tarafından 1970’de Utah’da bulunan kayalık alan halindeki Tuz Gölü’nün kıyılarına yaptırılmıştır.



Şekil 1. 44: : Robert Smithson, “Sarmal Dalkıran”, 1970; Büyük Tuz Gölü; ABD

2.2.2 Takı Tasarımı

Postmodernizm takının yükselişinde altmışlarda yaşanan devrimde minimal sanatın büyük bir rolü olmuştur. Minimal sanatın fonksiyonelliği ön plana çıkartan, süslemelerden arınmış yalın çizgisi takı tasarımcılarının çalışmalarına yön vermiştir.

Minimalist anlayışı günümüz takı tasarım estetiğinin şekillenmesinde de önemli birçok rol oynamaktadır. 1910’lu yıllarda, Kazimir Maleviç beyaz zemin üstüne “siyah kare” sini koyarak yaptığı resimle minimalizm’in ilk sinyalini vermiştir. Terim olarak ‘minimalizm’i ilk kullanan 1965’te Richard Wolheim’dir. Minimalizm ile mücevher ve takı sanatında sadelik, huzur, abartısız, kolay algılanabilir, mümkün olduğunca geometrik formlardan referans alınarak tasarlanan ürünler ortaya çıkmıştır. (Altun, 2010: 96)

Pop Art’ın Takı Tasarımına bakılacak olursa; Pop ve Op Art akımlarının cesur geometrik stilleri, altmışlı yıllarda kısa süre içerisinde takı tasarımını etkilemiştir. Plastik, pleksiglas ve vinil gibi yeni malzemeler takı malzemelerinde yaygın olarak kullanılmaya başlamış; bu malzemeler popüler kültürün yeni imajıyla birleştirilip takıya aktarılmıştır. İronik bir biçimde, giysi ve aksesuarlarında doğal malzemeleri tercih eden, moda ve tüketim karşıtı hippilerin sembolü “Çiçek Gücü” popüler kültürün yeni imajlarından biri haline gelip, çiçek

şeklinde takılar rengârenk plastik malzemelerden üretilmiştir. Hemen her kesimden alıcısı olan dönemine ait bir ikon aksesuarına dönüşmüştür. (Altun, 2010: 93)



Şekil 1. 45: Mental üzerine emay tekniği ‘‘Flower Pover-Çiçek Gücü’’ yaka iğneleri, 1960

1960’ların en popüler simgelerinden biri olan ‘Flowers Power- Çiçek Gücü’ aksesuarlarında en çok kullanılan temalardan biri olmuştur. Papatya şeklindeki çiçekler plastikten, emay tekniğiyle renklendirilmiş metallere kadar geniş bir malzeme ve renk yelpazesinde üretilmiş; daha çok canlı ve parlak renkler tercih edilmiştir. Papatya şeklindeki plastik ve metal aksesuarlar giysilere, kemerlere ve şapkalara applike edilmiştir. (Altun, 2010: 93)

Takının gelişim sürecinin devrimsel nitelikte en büyük kırılmanın yaşandığı dönem, 1960’lı yıllar olarak bilinir. Bu yıllarda takının heykele, giysiye ve hatta performans sanatına yaklaştığı sınırlar araştırılmış ve takı, basit bir süs eşyası olmaktan çıkarak sanatsal denemelerin ortamı haline gelmiştir. (Phillips, 1996: 195)

Sanatçı Wendy Ramshaw, bu yıllarda maliyeti ucuz olan ve kullanılıp atılabilir kağıttan takılar yaparak tüketim toplumuna gönderme yapmıştır. Amerikalı takı sanatçısı J. Fred Woell ise, farklı malzemeleri bir arada kullandığı tasarımlarında Superman gibi çizgi roman kahramanlarına da yer vermiştir. (Altun, 2010: 94)



Şekil 1. 46: “ The Good Guys” Pandantif J. Fred Woel, 1966, Ceviz ağacı, bakır ve altın varak.

“Optik Sanat” anlamına gelen Op Art, Kinetik sanat kapsamında optik yanılsamalara dayalı bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Op Art da Pop Art gibi lakin tamamen farklı bir düzeyde, nonfigüratif sanata tepki olarak doğmuştur. Optik yanılsamaları konu alan dönemin Op Art sanatçılarının eserleri, özellikle de İngiliz sanatçı olan Bridget Riley’in siyah beyaz çalışmaları, 1960’larda kumaş desenlerini, aksesuarları önemli ölçüde etkilemiştir. Bu yıllarda, giyisilerle uyumlu olarak, geometrik form ve desenlerde siyah beyaz takılar moda haline gelmiştir. En sık rastlanan örnekler arasında plastik malzeme veya emay tekniği ile renklendirilmiş metal malzeme ile iç içe olan takılardır. Alman takı firması Lamel, 1960’larda Op Art esintilerini taşıyan ve emay tekniği kullanılmış çok sayıda ürünü piyasaya sürmüştür. (Altun, 2010: 95)



Şekil 1. 47: Op art plastik küpe modeli



Şekil 1. 48: Allison Wiffen tasarımı, seramik kolye

Aynı dönemde Dior, Chanel gibi markalar da malzeme yelpazesini geliştirerek, çoğu zaman da plastik ile metali kombine ederek Op Art üretmişlerdir. (Altun, 2010: 94)



Şekil 1. 49: Scholtz & Lamel Op Art pandantif, broş ve küpeler, 1960

Taşizm ve Takı Tasarımındaki etkilere bakılacak olursa; taşizm, Fransızca sözcüğünden türemiş “tache” (leke) resim sanatında düzensiz renk lekeleri ve damlamalarının kullanılmasını temel alan sanat biçimidir. Kübizme tepki olarak doğan taşizm; damla, leke ve ani fırça darbeleri kompozisyonlardan oluşmuştur. 1960’larda mücevher ve takı tasarım alanında taşizm’in etkileri görülmeye başlamış; ünlü Alman mücevher sanatçısı Sepp Schmölzer ile İngiliz mücevher sanatçıları John Donald ve Gerda Flockinger gibi isimler,

tasarımlarında rastlantısallığın yarattığı görsel zenginliği kullanarak, bu alanda devrim niteliğinde yenilikler yapmışlardır.



Şekil 1. 50: John Donald “Altın, turkuaz ve incilerden yapılmış bileklik ve kolye”, 1970

İngiliz Kraliyet Ailesi için de mücevherler tasarlayan John Donald, eritilmiş altını suya damıtma tekniği ile eserlerinin metal yüzeyinde rastlantısal doku ve biçimlerin oluşmasını sağlamıştır.



Şekil 1. 51: John Donald, “Rutiled kuvars ile 18 ayar sarı altın broş”, 1967

Gerda Flockinger ise metal yüzeyleri eriterek, tasarımlarında metalin doğal dokusunu ortaya çıkarmış; altın ve gümüş tellerle metal yüzeyi kaynaştırmıştır.



Şekil 1. 52: Gerda Flockinger inci, elmas ve dokulu 18 ayar altın yüzükler

Patrica Tormey ise, eritilmiş altını, dokulu kömür tabakalarının arasına koyup kapatmış, sonrada mercimek dolu bir tepsiye dökerek rastlantısal ve deneysel dokular elde etmiştir. (Altun, 2010: 98)

Minimalizmin 1960'lardaki etkisi ile sanatta zihinsel süreçlerin önem kazanmış bununla birlikte kavramsal sanat takıda da ön plana çıkmıştır. Artık çalışmaların estetik etkisinden öte kavramsal boyutta nesnenin söylediği söze itibar edilir hale gelmiştir. Takının algılanışında devrimsel olarak en büyük kırılma yine bu dönemde yaşanmıştır. Bu yıllarda takının disiplin konumu sorgulanmış; heykele, giysiye, performans sanatına yaklaştığı görülmektedir. 1960'larda ve 70'lerde, stüdyo tarzı takı tasarımının büyük bir gelişme gösterdiği Hollanda'da iki mücevher sanatçısı Emmy van Leersum ve Gjjjs Barkker konsept teknoloji, malzeme ve takının anlamıyla ilgili yeni fikirler getirmiş ve bu yıllarda takı tasarımına büyük bir canlılık kazandırmışlardır. Karı koca olan iki sanatçı böylece geleneksel kuyumculuk çalışmalarından sonra daha kesin bir estetik kabul görmüştür. (Weber, 2004: 152)

Geleneksel üretim teknikleri ile ilgili bilgiye de sahip olan söz konusu tasarımcılar takı üretimlerinde deneysellik ögesini birincil tutarak, basit formlarda üretim yapmışlardır. Takı sanatsal denemelerin ortamını oluşturmuş ve süslenme aracı kimliğini yitirmeye başlamıştır. Gijs Baker ve Emmy Van Leersum gibi tasarımcılarının üretimleri “yeni takı” kavramının kapsamına girmiştir. Geleneksel takı kriterleri üretim süreci takılabilirlik ve ergonomi kavramlarını içinde barındırır. Kullanıcı ve takı arasında özel bir fiziksel bağ mevcuttur.



Şekil 1. 53: Gijs Baker, “Large Collar”, 1967

Emmy van Leersum ve Gijs Bakker, geleneksel ve pahalı malzemeleri kullanmayı reddederek, takının insanlar için kolay ulaşılabilir ve satın alınabilir olmasını amaçlamışlardır. Bunların yerine tasarımlarında alüminyum ve akrilik gibi yeni ve daha ucuz malzemeleri tercih etmişlerdir. (Altun, 2010: 130)

1960’lı yıllarda ürettikleri ve kullanıcıyı fiziksel olarak kısıtlayan büyük boyun takıları, Avrupa’da ve Amerika’da diğer takı tasarımcılarını etkilemiştir. (Scarbrick, 1989: 166) Bireyin bedeni bir sergi alanı olarak nitelendirilmiş, beden adeta bir galeri; takı ise eser olarak yorumlanmıştır. Takı ile beden arasında iki yönlü bir etkileşim söz konusudur.



Şekil 1. 54: Emmy Van Leersum, 1967, “Giyilebilir Heykeller” sergisi alüminyum boyun ve omuz takısı.

Yeni takılar bedenine hareketine etki ederken, takı da bedenine hareketinden etkilenir. Bu sebeple takı geleneksel ölçülere göre tasarlanmıştır. Bu yıllarda takı malzemeleri için resmen bir keşif olmuştur. Takı ve takıyı taşıyan kişi arasındaki ilişki tasarımın temelini oluşturur. (Aydın, 2019: 62)

Ergonomi kalıplarının yıkılışı ve takılabilirliğin sınırlarının esnetilmesi konusu İngiliz takı sanatçısı Suzannah Heron’un üretimleriyle sorgulanmıştır. Heron’un üretimleri “happening” olarak da yorumlanmıştır.



Şekil 1. 55: Suzannah Heron, 1970

Yeni takı kavramının ortaya çıkışında eğitim kurumlarının ve sergilerin katkısı büyük olmuştur. Takının sanatsal bir ifade aracına dönüşümünde ve sanat takısı kavramının ortaya çıkışında kurumların etkisi azımsanamayacak niteliktedir. (Ayata, 2015: 94-95)

1960 yıllarda, İskandinav takı tasarımında özellikle mimari stilin etkili olduğu görülmektedir. Bu yıllarda Danimarkalı Persson'un oldukça sıra dışı ve çarpıcı tasarımları dikkat çekmektedir. Sigurd Persson'un 1960'larda tasarladığı “ Kule Yüzükler” doğadan esinlenilmiş motifler de barındırmasına karşın, bu mimari stilin gösterişli örnekleri arasındadır.



Şekil 1. 56: Siggurd Persson, “Kule Yüzükler”, 1960

Sanatçı akademide bir süre Franz Rickert tarafından sanat eğitimi almış; tasarımlarında kendini özgür bırakarak tamamen yeni takı formları yaratmıştır. Yeni malzemelerle de ilgilenen sanatçı, arkitektonik stilde yüzük tasarımlarının yanı sıra boyun ve el mücevherlerinde de yeni olasılıklar üzerinde çalışmıştır. (Altun, 2010: 127)



Şekil 1. 57: Sigurd Persson, 1960 “Ring, 18K gold, green tourmalines”

2.3 ÇAĞDAŞ SANAT

Tanımı ve tarihini vermek zor olmakla birlikte çağdaş sanatın olgularının yerleşmesi genellikle, 20. yüzyılın toplumsal ve ekonomik sorunları beraberinde büyük bir çağ değişimini müjdelemiş ve bu değişimin sonunda sanat, iletişime ve finansa evirilerek modernizm ve avangarda son vermiştir. Çağdaş Sanat ile tamamen yeni oluşumlar doğmuştur. Tüm radikal arayışların sonucunda sanatta devam eden arayışlar deneyselliklerin sonucunda yüzyılın en büyük sansasyon’unu yaratmış olan soru günümüzde de devam etmektedir. Çağdaş Sanat nedir? Çağdaş sanatın karakteristiklerini ve dönemini saptamak zor olmakla birlikte uzun süredir devam eden modern sanatın sonuna işaret eden bir kavram olarak görülmüş aynı zamanda modernliğin ölümüne işaret etmiş ve sanatçıları sonu gelmeyen bir arayışa sürüklemiştir. Bu dönemde sanat dinamik bir çalışma alanı olmuş; yeni düşüncelere, bilimsel tartışmalara ve sanatsal deneysellikten ilham almıştır. Bilim çağının etkileri sanatta kendine yer edinmiş ve teknolojiden yararlanma artmıştır. Artık Çağdaş

Sanat çoğu sanatçı için “Gerçek Sanat” özgürlük, delilik, taşkınlık, yenilik, değişim, yaratıcılık, kendinden geçme hali ile sosyal kuralları hiçe sayan, dışarıda olan aynı zamanda aykırı “saf” sanat anlamına geliyordu.

Çağdaş Sanat aslında bir anlamda da güncel olan günümüz sanatı olarak görülüyordu.

Bize yeni yeni hakikatler, kehanetler ifade edecek bambaşka bir başlangıcın sanatı olan Çağdaş Sanat üzerine tartışmalarda, onu yalnızca hegomonik bir teslimiyet ortamı gibi görölmekten kurtararak, çağdaş bir eleştirelliğin, siyasallığın arayışına dönüştürüyor. Büyük bir değişimle sanat, tiyatroya, dansa, sözel niteliklere ve müziğe açılır. Bunlar çağdaş sanatın en önemli anlatım yöntemlerini oluşturur. Fütürist tartışmalar, Dada toplantıları ya da Sürrealist sergiler, bu gösteri anlayışının ilk örnekleri sayılabilir. (Bazyar, 2016: 118-119)

2.3.1 Heykel

Çağdaş heykelin biçimsel niteliklere verilmiş önemin aksine heykelin konusuna, anlattığı şeye önem vermişler ve tasarımsal yöntemlerde belli fiziksel yasalara bağlı kalmışlardır. Çağdaş sanat ile sanatçılar heykelsi değerlerin ve ayrıcalıklığın iyi birer farkında olma halini benimsemiştir. Sanatçılar heykelin geçmişinde kendini tekrarlamamak üzere mekân kavramının açılımı, çağa göre yenilenen malzeme anlayışı gibi unuttuğu noktaların ele alınışı ve heykelin ayrıcalıklı yanlarına bizleri yeniden ikna etmişlerdir. Sanatın tekniğini özümseyen sanatçılar, tasarımsal yöntemlerin maddi yanını incelemiş ve bağlı oldukları fizik yasalarını dikkate almaya başlamışlardır.

Farklı malzemelerin farklı kodlarla sunulduğu bu düşünsel alan, sanatçılar bazında çeşitli bağımsız sistemlerin katmanları üzerine kurulu farklı stillere uzanır. Bu bütünlük, tarihsel

olarak öncesinde yer alan akım ve hareketlerin tümünü içeren ve bazen de tümünden bağımsız hareket eden karmaşık bir çeşitlilik yansıtır.

Yapıtın başlangıç tasarısının teknik öğreniminin yanında uygun sanatsal bir somutluk kazanabilmesi için, insanı hayran bırakıcı teknik bir ustalıktan başka, sanatçı yeteneğine de sahip olmak gerekir. Heykelde; tasarıdan, yapıtta geçişin gerçekleşmesinin güç olduğu çağdaş sanatçılar tarafından vurgulanmıştır. Avrupa'da Sanat 2. Dünya savaşıyla birlikte duraklayıp, sanatın merkezi Amerika'ya kaydığında artık ilkel sanattan güncel taşıyan eklettik ilişkilerden, buluntu ve hazır nesne kullanımına, makine, motor gücüne, heykelin kendini açıp yoğuracağı yeni bir mekân anlayışını fark etmeye kadar yapısal pek çok yeniliğe yelken açmıştır. Amerika'nın ve Avrupa'nın yeni öncüleri de Avrupa ve Rus kökenli heykel sanatçılarından ve etkilerinden beslenmişlerdir. (Foster, 2009: 30-31)

Çağdaş sanat ile figürü terk eden heykel sanatı, malzeme ve mekân bağlamına indirgenen ve bir o kadar da sınırı genişleyen bir yapı kazanmıştır. Soyut sanatla asırlardır doğa taklidine dayanan bakış açısı ve figürün terki gerçekleşmiştir. Yansıtma, sanatın problemi olmaktan çıktığı anda heykel kendi dilsel öğelerinin ve yapısının keşfine başlamıştır. (Antmen, 2009: 84)

Sanatçı tasarladığı yapıtını biçimlendirirken sanatın anlatımsal ve tasarım araçlarından belli yöntemlere başvurur ve sanatçının zekâsı ile bilginliği onu ölümsüz esere götüren temeldir. Tarih boyunca geliştirilip zenginleşmiş ve teknolojinin insan hayatında önemli bir yer edindikçe sanat alanında da söz sahibi olarak sanatın özgün dilini oluşturmuş ve çağdaş sanat ile doruğuna ulaşmıştır. Yüzyıllardır sanatçılar içerik ve biçim bakımından birbirlerinden farklı yapıtlar üretirken sanatın anlatımsal ve tasarımsal yönünden yararlanmışlardır. Eserin hangi malzemeyle oluşturulacağını tasarı belirler ve malzeme bir anlamda sanatçılar için odak noktasıdır. (Ziss, 2009).

Çağdaş Sanat alanında kullandığı malzeme ile izleyiciyi dehşete düşüren sanatçılardan biri “Maurizio Cattelan” olmuştur. Eseri “Novecento (1997)”, izleyicinin estetik uzaklık algısını sarsmak için gevşekçe tavandan sarkan içi doldurulmuş gerçek bir atın afallatma yetisini sömürmektedir. Sanatçı eski bir yarış atının yerçekimine yenik düşmüş ve kaderine isyan etmiş olarak sunulan görüntüsü, İtalyan faşizminin yarattığı korkuyu, toplu bir idam sahnesini hatırlatan yerleştirmesi ile şok edici biçimde eserini sahneler. İzleyici, ölü hayvan bedenlerinde kendi korkularını canlı şekilde hisseder. Seçtiği malzemenin gücü sadece düşüncesini yansıtmaz, düşüncenin içinde dolaştırır ve algıyı sarsar.

İzleyicinin kendi tarihi, korkuları bir şekilde zihnini ele geçirir ve sorgulanması sağlanır. (Fineberg, 2014: 470)



Şekil 1. 58: Maurizio Cattelan, “Novecento, 20. Yüzyıl”, 1997

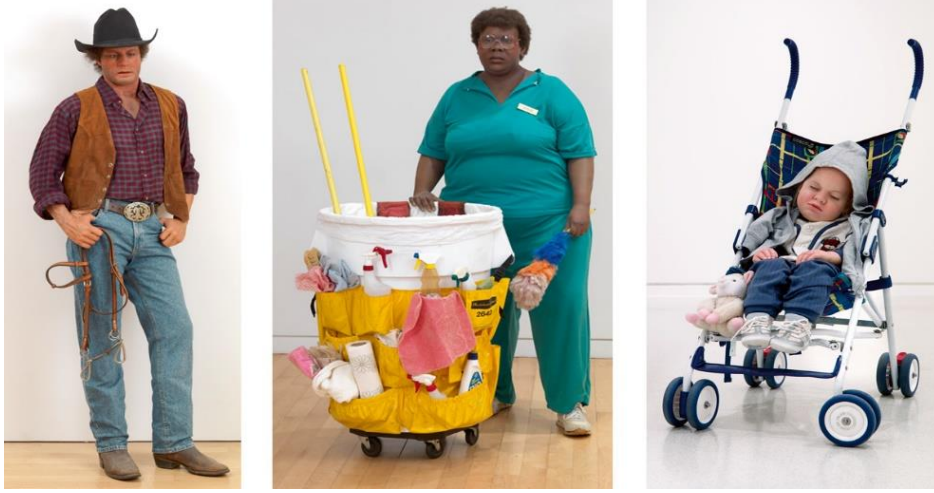
Sanatçı her malzemenin plastik özelliklerini dikkate almak zorundadır. Mermerin, bronzun, camın, metal ve ahşap malzemenin sınırsız tasarım olanakları vardır. Malzeme seçimi teknik görüşlerden çok sanatsal değere ve eserin verdiği fikri yansıtmaya bağlıdır. Sanatçının kullandığı tasarımsal yöntemler sanatta ancak, sanatsal bir anlatım gücü kazandırdıkları ve

sanatsal bir imge yaratımına ulaştıkları zaman eser gerçekten somutlaşır. Çağdaş Sanatın malzemeyle kurduğu ilişkiyi sınır ötesi bir noktaya taşıyan İngiliz sanatçı Damien Hirst, Bin Yıl adlı eseri ile büyük bir cam kasada yer alan çürüyen bir ineğin kafasının sinekler tarafından yenilmesi için dikdörtgen bir camın içine yerleştirmiş ve tüm bir yaşam döngüsünü cam bir kasaya sığdırmıştır. Beyaz bir küpün içinde kurtçuklar sineklere olgunlaşır ve sonunda dairesel deliklerden kaçır. Daha sonra, zeminde bulunan marshmallowların kâselerinden beslenen vitrin içinde vızıldarken, vitrinin diğer tarafında yapının tepesine asılı bir seçmen-otorite, içinden uçan böcekleri öldürür. Yerde, kesilmiş bir inek başı bir su birikintisinde ve ölü sineklerde yatar.



Şekil 1. 59: Damien Hirst, "Bin Yıl", 1990

Sanatçı tasarımsal ve anlatımsal yöntemleri kullanarak tekniğini geliştirir. Sanatta ustalığın önemli bir yanı olan teknik, ne denli yetkin olursa olsun, sanatın kendisi değildir. Malzeme burada bir çeşit aygıttır. Teknik ne kadar kusursuz olursa yaratım süreci o kadar kolaylaşır.



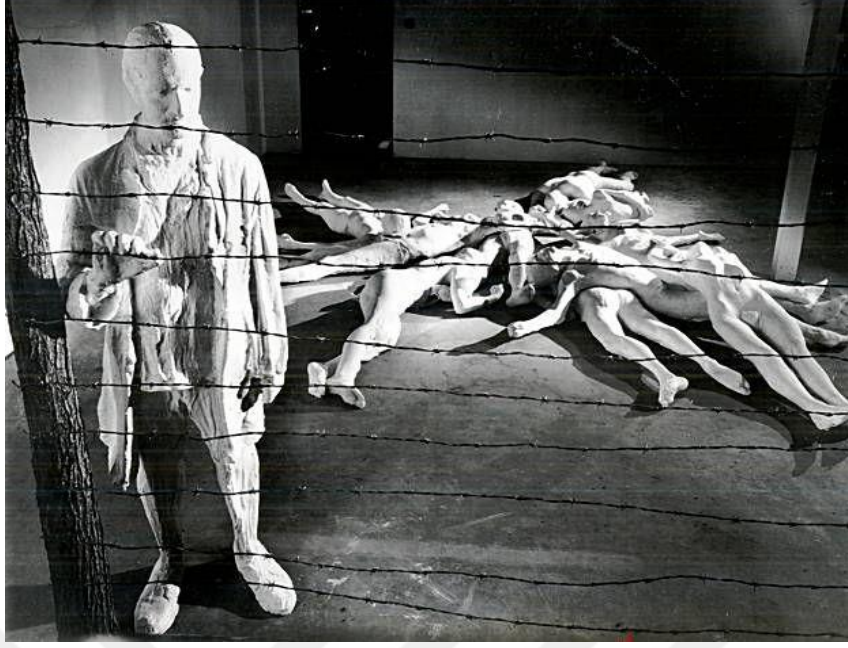
Şekil 1. 60: : Duane Hanson, “Living in Amrika”

Duane Hanson 1967’den itibaren hiper-gerçekçi sanki yaşayan heykeller yapmıştır. Sanatçı vücutların dokularındaki gerçekçiliğe dikkat eder yaralar, varis damarları, kollar veya bacaklardaki kıllarda bu gerçeklik görülmektedir. Eserleri bakan galeri ziyaretçilerinden, ayırt edilmesi neredeyse olanaksız, sinir bozucu ölçüde gerçeğe benzer, gerçek boyutlu, heykeller yapmıştır. Gezinler, alışveriş yapanlar, inşaat işçileri, çocuklar, orta sınıf Amerika çalışanları eserin ana özneleridir. Canlı modellerden kalıp alır, kalıba polyester, bronz ve ya reçine döktükten sonra bayamaktadır. Daha sonra da ayakkabı veya giysi gibi gerçek aksesuarlar eklenmiştir. Amacının, sıradan olanı ve sıradanlıkla yaşayanları sanata dönüştürerek yüceltmek olduğunu belirtmektedir. (Cumming, 2008).



Şekil 1. 61: Duane Hanson, Woman Eating, 1971

Heykellerinde bronz kullanan George Segal, çağın karmaşıklığını anlatmak için direk olarak tüketicinin psikolojisi üzerine odaklanan heykeller üretmiştir. Hiç başlamayacak bir sahnedeki aktörler gibi duran heykellerini önceleri alçı sargı kullanarak yapmış daha sonra bronz dökerek beyaza boyamış ve istediği dokuyu daha sağlam bir yapıda elde etmiştir. Onun heykelleri endüstri devrimi ile gelen hızlı tüketici, dünyanın içindeki fonksiyonumuzu daha iyi görebilmemiz için o dünyanın dışına çıkma fırsatı verir.



Şekil 1. 62: : Holocaust, George Segal, 1982

Çağdaş sanat öncesi mermer, bronz ve ahşap başlıkları altında toplanan heykelin geleneksel malzemelerinin, 1960'lardan günümüze değişen doğasına bakıldığında, üzerine en çok durulan doğal olana yönelme arzusu yeni formlara ve mekânlara kavuştuğu görülür. Bu formlar geçmişten günümüze her dönemin kendine özgü sanat anlayışı plastik kuralların egemenliğini yıkmıştır.

2.3.2 Takı Tasarımı

Çağdaş Takı Sanatı doğası gereği, döneminin bir dışa dönüklük sanatıdır. Bu dönemde takı sanatçılarının amacı bir zenginlik ya da statü göstergesi sağlamak değil daha çok kişisel ilgi ve görüşlerini eserleri ile aktarmaktır. Sanatçı 'yaratıcı eserinde' tutkularını, tercihlerini, inançlarını, politik görüşlerini kısaca hayata bakışını vurgular. Bu süreçte takı sanatçıları eserlerinde, sosyal, kültürel ve sanatsal mesajlarını kendilerine özgü ifadelerle ortaya koyan sanatsal yaratıcılıklarını izleyicilere sunmuşlardır.

Çağdaş Sanat anlayışı, yeni estetik arayışları ve çağın getirdiği olanaklarla birlikte takı tasarımında her malzeme kullanılır hale gelmiştir. Ancak Le Van'a göre ise; 20. Yüzyılın başlarından bu yana takıya dâhil edilmeye çalışılan sentetik malzemeler çoğu zaman değersiz bir zanaat malzemesi algısının oluşmasına ve bu platformda en büyük tartışma alanının yaratılmasına neden olmuştur.(Erbilen, 2014: 303) Tamda bu noktada takı sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Geçmişten günümüze takı, kişinin kendini ifade etmek için kullandığı en iyi yollardan biri olarak görülmüştür. Sanatsal takıların paylaştıkları en önemli nokta; sanatçıların özgün formları farklı tekniklerle birleştirerek yarattıkları eserlerde istedikleri sosyal, kültürel ve sanatsal mesajları ortaya koymalarıdır. (Dikmen, 2014: 25) Takıyı sanata dönüştüren sanatçı Alexander Calder en iyi örneklerdendir. Mobil ve stabil heykelleri ile tanınan sanatçının değersiz ve atık malzemelerden yapılmış yüzlerce takısı dikkat çekmektedir. Çalışmalarında genellikle çelik, prinç ve seramik parçaları kullanmıştır. Tüm bu basit malzemeler onun öz bilincinde olduğu sıra dışı muhteşem takılara dönüşmüştür. Calder için eserinde kullandığı malzeme hiçbir şey ifade etmez asıl olan tasarımın kendisidir. (Yeşilmen, 2014: 281)

Çağdaş takı özünü ve zamanının koşullarını yansıtan bir görsel dile sahiptir. Aynı zamanda sergilenmesi açısından önem taşır. Çağdaş takı sanatçıları tarihin takı üretim pratiklerine ve süsleme anlayışına eleştirel gözle yaklaşırlar. Çağdaş takımın diğer beden süslemelerinden ayırımı bu noktada başlar. Bu yaklaşım yalnızca üretim pratiklerine özgü bir eleştiri niteliği bulundurmaz, aynı zamanda takımın bedenle ilişkisi ve taşıma biçiminin de kritiği çağdaş takıyla birlikte farklı bir bakış açısı getirir. Çağdaş takılar, içinde buldukları ortama göre şekillenir, tasarımcıları ise çalışmalarının izlendiği galeriler, müzeler gibi çeşitli platformlarla ilişki kurar, ilgili yayınları katalogları takip ederler. Bazı tasarımcılar eserlerini

üretirken, ürettikleri eserin bu mecralarda sergilenmesinin öneminin ve nesne mekân ilişkisinin farkındalığıyla hareket eder.

Çağdaş takı sanatı kavramı aslında kendi içinde modern takı kavramının yaklaşımını barındırır da modern takı özünü ve çağını yansıtan nitelikleri içerisinde barındırmaz. Modern takı tasarımcıları takıyı kısıtlayıcı bazı öğelerden arındırma hedefinde olmuş, takının değeri tasarımda kullanılan malzemeyle saptanmışsa da tasarımlardaki formlara getirilen bakış açısı sanatsal bir ifadeyi yansıtır niteliktedir. Modern takıdaki yenilikçi yaklaşımı ile 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 en önemli özelliğinin kavramsal altyapısı olduğunu vurgulamıştır. Tarihçi çağdaş takı için “okunabilir” sözcüğünü kullanarak bu vurguyu destekler. Çağdaş takı kavramı stüdyo zanaatları hareketiyle destekleyerek zenginleştirilmiştir. Küratör Kelly Heys L’ecueyer stüdyo takısının tek ya da kısıtlı üretim pratiğinin önemini 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)

Geçmişten günümüze takının sanatsal ifadesinin alışılmış bir anlamı vardır. Lakin bugüne bakıldığında alışılanın dışında, oldukça farklı uygulamalarında yer verilen disiplinlerarası bir ifade biçimine bürünmüştür. Takı bir olgu olarak sosyal değişimler ve gelişimler içerisinde zamanla mücevher, süs takılar ve alternatif malzeme kullanılan moda aksesuarları gibi farklı başlıklar altında yer almıştır. Günümüzde takı tasarımcıların ve sanatçıların atölyelerinde tasarlayıp yeni malzemeleri ve teknikleri üretmeye başladıkları bir takı grubu mevcuttur. Eserlerinde farklı malzeme ve tekniklerle birlikte malzemenin, biçiminin ve takıların aşırılığa sahip olduğu görülmektedir. Bu ürünler deneysel ve yeni tekniklerle

malzemeleri kullanarak üretilen ve sanatsal değere sahip özgün parçalardır. Ürünü üreten sanatçı ve tasarımcılar kendi sosyal duruşunu, sanatsal bakış açısını ürettikleri ürünlere yansıtmaktadırlar. (Ertan, 2011)

Zaman içerisinde gelişen teknoloji ile yorumlar ve takı üretimini gerçekleştiren ya da formu tasarlayan sanatçı tipini de değiştirmiş, yeni özelliklerle bezenmiştir. Artık, takının tanımına bir çerçeve çizmek, her geçen gün daha da güçleşmektedir (Özay, 1998: 49).

Çağdaş mücevherin kökeni ortaçağ döneminden atölyelerde uygulanan zanaat temeline dayanır. Fakat çağdaş sanatçıları tasarımlarda geleneksellikten çıkarak temiz hatlar, geometrik, simetrik desenler ile stillerde farklılığa önem verdikleri görülmüştür. Bu dönemde malzeme kullanımında, plastik ve yapay taşlar da dâhil olmak üzere aynı zamanda yaratılmış ve üretilmekte olan yeni malzemelerin ortaya çıkması nedeniyle, kişisel süslemeden giyilebilir sanata taşınmıştır. Takılar artık, zanaatkârların ürettiği süsleme objeleri olma misyonu'nun yanında Çağdaş Sanat ile dünya üzerindeki etkilerini anlatan, yaşatan ve sanatsal değerler taşıyan objeler niteliğindedir. Ek olarak, paslanmaz çelik ve bakır gibi metaller daha ucuz ve ilginç olmasından dolayı geleneksel altın ve gümüş yerine kullanılması farklı deneyselliklere kapı açmıştır. Çağdaş takı sadece kültür ve estetik temalar, ekonomi, eğitim, sanat, tasarım, sosyoloji ve kullanılan malzemelerin olduğu bir yaklaşım değil, çağdaş takı sanatçılarının karmaşık sistemlerden, görünür ve görünmezden özellikle ekonomik, siyasal, çevresel, sanatsal, geleneksel, mistik, sembolik değerlerin açılımının, bu yolculuktaki bakış açısının kavranmasında önemli bir rolü vardır. Son yıllarda takı tasarımcıların yeniden canlanması, teknoloji olanaklarının gelişmesi ve yaratıcı tasarımın daha çok önem taşımasıyla çağdaş mücevher hiç olmadığı kadar ekonomik hale gelmiştir. 1970 sonrası mücevher tasarımında ün kazanmış sanatçılardan biri Jean Schlumberger'dir. Schlumberger'in tasarımı ile dikkat çeken değerli mücevheri yanında

mine tekniğini gündeme getirip yeniden kullanmasıyla tanınır. Amerika’da Tiffany firmasına girdikten sonra müşterileri için kişiye özel tasarımlar tasarlamış ve eserleri yüzyılın ortalarındaki zarafetin özü olarak tanımlanmıştır. Tiffany firmasına hazırladığı ‘Yapraklar’ ve ‘ Dikenli Deniz Kuşu’ adlı mücevher tasarımları en güzel örneklerdendir. Melekler, deniz canlıları, çiçekler çoğunlukla tasarımlarında yer verdiği formalarıdır. Schlumberger bir konuşmasında “ Bu muhteşem oyuncakları yaratırken neredeyse bir psikanalizci oldum. Yeni bir müşteri için tasarım yaparken onun zevkini, yaşam tarzını, hoşlanıp hoşlanmadığı şeyleri, batıl inançlarını, fiziksel özelliklerini ve kendi görüşünü nasıl algıladığını belirlemem gerekir. Gördüğünüz gibi mücevherimin içinde yaşayacağı fiziksel ortamı bilmek zorundayım” der. (Şaman-Duru, 2015: 105)



Şekil 1. 63: Jean Schlumberger “Jewellery”,1960

Duke of Verdura Sicilya’da soylu bir aileden gelir. Coco Chanel için tekstil desinatörü olarak İtalya’da çalışmaya başlamıştır. Dikkat çeken ve beğeni gören çalışmalarından sonra Chanel’in mücevher tasarımcısı oldu. Chanel’den ayrıldıktan sonra Amerika Birleşik Devletleri’ne yerleşerek kendi firmasını kurdu. Onun tasarımlarının özelliği natüralist anlatımlı karakteristik yapıda olmasıdır. Mücevherlerini, takan kişinin değerini arttırıcı

olması ve onu gölgelememesini de amaçlamıştır. Eserlerini yuvarlak hatlar, örgü ve halat biçimli modelleri elmaslarla süslenmiştir. Daha çok form olarak tüyler, kanatlar ve yapraklar kullanmıştır. Bu dönemde yarattığı özgün çizgisi onun ekonomik krizde yaşanan bir ortamda ekonomik olarak etkilenmemesini sağlamıştır.



Şekil 1. 64: Duke of Verdura “Jewellery”

Çağdaş takıda 1990’lardan günümüze bakacak olursak; kuyumcu firmaları ve tasarımcılar için, genel olarak eskinin tekrarı olmaya başlamıştır. Teknolojinin ilerlemesi ile insanoğlunun her an her istediğine hemen ulaşabiliyor olmasına teknolojik anlamda gelişmiş olsa da artık düşünsel anlamda gerilemesine neden olmuştur. Teknolojiyle gelişen takı sektörü artık standartlaşmaya başlamıştır. Tasarımlar; sürekli geçmişi tekrar eden, bir iki değişikle üretime geçip endüstriyel ürünlerin bir parçası olmuş. Sanat unsuru olarak; birbirini tekrar eden tasarımlara yerini bırakmıştır. Tasarımda sanat sanat için kavramı bir açıdan yok olmaya yüz tutmuştur.

3. HEYKEL VE TAKI TASARIMI İLİŞKİSİ

3.1 HEYKEL

3.1.1 Form

Sanatın en önemli yapı taşlarından olan form uzayda üç boyutlu nesneyi çağırıştırır. Heykel Sanat'ında 'Form' genel olarak ele alındığında nesnelere; üç boyutlu veya iki boyutlu ifade edilmiş biçimdir. Heykel Sanatçıları eserini oluşturan nesnelere maddi öğelerini ele aldığı anda izleyicide uyandırabileceği tüm duyu ve düşüncelerden bağımsız bir biçimde eserin nasıl bir araya geldiğini, en küçük yapısını nitelendirilmesi ve eserin fiziksel doğasının tanımlanmasında kullanılır.

Form kavramını araştırırken tezin bağlamı kapsamında da bize yön göstermesi açısından üç temel geometrik formdan başlamak gerekir. Bunlar kare, üçgen ve daire olarak ele almak ilk çözümlenmelerde önemlidir. Karakteristik özellik yönünden kare, dikey ve yatay düzlemden oluşur. Üçgen de ise, birbirini kesen diyagonal doğrulardan doğan hareketlilik görülür. Son olarak daire dönen ve devamlı hareketlilik sağlayan bir özelliğe sahiptir. Öncelikle bu üç ana formu değişik düzenlemelerde ve yapılarda değişen özelliklerinin uygulamalarla denenmesi, bu formları anlamayı daha da kolaylaştıracaktır. (Savaş, 1978: 57)

Sanatçılar 19. Yüzyıla kadar doğadan esinlenir ve eserlerini oluştururken belirli kalıplardan çıkamazlardı. Ancak bu yüzyıl boyunca hareketlenmeler başlamış ve yavaş yavaş kalıpların dışına çıkmışlardır. 19. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde Modernizm akımı gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kurarak otoriteye karşı savaş açmıştır. Bu arayışlar içerisinde heykel sanatı ilk savaşını temel yapısı olan form kendi içerisinde parçalayarak ayırmış ve

‘Kapalı Form ve Açık Form’ kavramları ortaya çıkarmıştır. Bu tarihten itibaren heykel yapımı ve teknik kullanımı gibi temel kavramlar, değişime uğrayarak çeşitlenmiş ve sınıflara ayrılması sebebiyle önemi daha da artmıştır. Bu değişim heykel sanatında genel algıyı tamamen değiştirmiş, endüstriyel gelişmeler ile skala genişlemiş ve günümüzde hala genişlemeye devam etmektedir. Kapalı Form, genel anlamda eskiyi temsil etmektedir. Özelliği geleneksel kavram olarak temel yapı taşını hedef almış olmasıdır. Form içerisinde boşluklar olsa da içe evrilir ve sınırları ile var olur. Örneğin; heykelin kendine özgü mekân ile sınırlı kalması, toplumda belirli bir kesime hitap etmesi ve malzeme tabuları gibi nedenlerden dolayı uzay ortamından izole olup içe dönük bir şekle hapsolmuştur. Bu içe dönüklüğü form ve malzemelerde tekrara düşmesine neden olmuştur. 1900’lerin ortalarında teknolojinin gelişmesi ile heykele yeni bir bakış açısı gelmiş ve form teknolojiden beslenerek yeni ivmeler kazanmıştır. Bu kazanımlar Açık Form adı altında toplanmış, yenilikçi ve soyut anlatımı sayesinde heykel sanatına adeta devrim niteliği katmıştır. Açık form dışa dönüklüğü esas alarak şeffaf ve açık yapısı ile çok geniş bir çevre alanına kavuşmuş ve dinamik hareketler sayesinde özgürleşmiştir. Negatif alan, Açık Form bir heykelin ana bileşenidir ve harekete geçiren gücüdür. Bu formun en köklü değişimi kapalı formda kaideli kütleli kavramının yıkılmasıdır. Yeni biçimi ile form yapıldığı malzemenin yükünden ve mekan bağımlılığından sıyrılmıştır. Sanatçılar nesne tutkusunu ve mekan anlayışını öne çıkarmışlardır, soyut anlatım ile destekledikleri eserler, fikirlerini dolaylı olarak anlatmak ve ifade özgürlüğünü hayatlarının yaşam standardı haline getirmeleri eserlere üçüncü bir boyut katmıştır. Eserlerinde yeni malzemeler, yeni mekânlar ve teknolojiyi dâhil etmekten çekinmemişler, heykele yepyeni formlar kazandırarak günümüze iz bırakmışlardır. Minimalizm sayesinde heykel soyut anlam taşıyabilir, doğadan esinlenebilir, farklı nesnelere bir araya getirilebilir, kinetik olabilir hatta zamanla değişip ışık veya hologram

gibi alışılmadık malzemelerden de oluşabilir. Heykeltıraş doğaya araştırmacı bir sanatçı gözüyle baktığında, doğanın zengin bir form hazinesi olduğunu gözleyebilir. Pablo Picasso'nun “aramıyorum buluyorum” sözcüğü doğada var olanların amaç için değerlendirilmesi gerektiğini bizlere vurgular. Açık form heykeller yaratan sanatçılardan Pablo Picasso, Alexander Calder'in tel ve diğer malzemelerden yapılmış eserleri en güzel örneklerdendir.(Yağcı, 2017: 79)

3.1.2 Malzeme

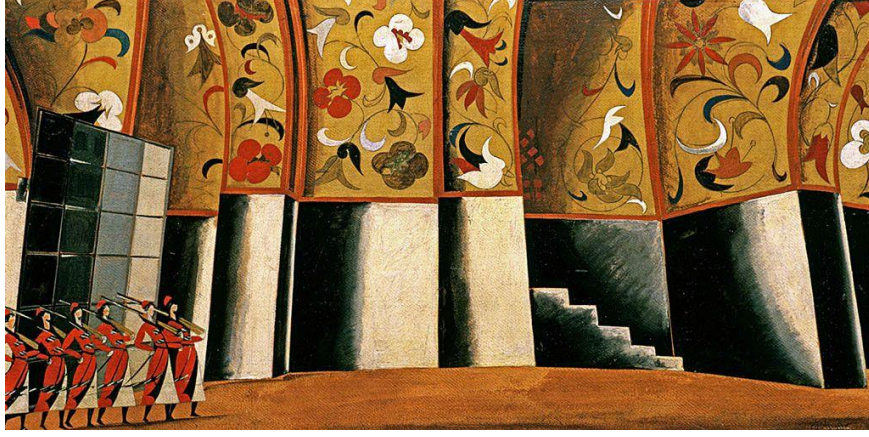
Antik Yunan Heykel Sanatı evrensel ve ideal bir güzellik arayışı ile iç içedir. Zaman içerisinde malzemedeki arayış, sanatta geçicilik olgusunu dışlarken heykeltıraşların eserlerinde zamana karşı dirençli, sağlam ve sert malzemelerin kullanımına yönelmesine sebep olmuştur. Bu büyük değişim ilk olarak Modernizm malzemelerinde göze çarpar. Geleneksel malzemeye başkaldırma fütürizm ile başladığı söylenebilir. Fütürizm akımının heykeldeki öncüsü Boccini 1912 yılında kaleme aldığı “Fütürist Heykelin Teknik Manifestosunda “Mermer ve bronz heykellerin edebi ve geleneksel huzurunu yıkınız” demiştir. Form olarak gelenekselliği reddeden Boccini, malzemelerini zenginleştirmiş içerik olarak cam, karton, demir kullanmış ek olarak beton, at tüyü, deri bez, ayna, elektrik, ışık vb. malzemelerin girmesini de önermiştir. Bu süreçte sanatçı “Boşlukta İlerleyen Sürekli Biçimleri” adlı en bilinen çalışmasını alçı kalıp halinde bırakmış, 1916 yılında hayatını kaybeden sanatçının bu eseri 1931 yılında ilk kez bronz malzeme ile dökülmüştür. (Ateşli, 2017)

Geleneksel malzemeye başkaldıran bir diğer sanatçı ve eseri Picasso'nun eyer ve bir bisikletin direksiyon kollarından yaptığı ‘Boğa Başı’ olarak bilinen yapıtı en iyi örneklerdendir.

Gelenekselliğe başkaldırı ile sanat eserleri, malzemeleri sayesinde eserleri anlam olarak birbirinden ayıran en büyük özellik oluyordu. Zamanla sanatçılar başta demir olmak üzere endüstriyel metalleri eserlerinde kullanmışlar ve heykelde resmen bu devrimi taçlandırmışlardır. Picasso'nun metal levha ve kablo ile yaptığı çalışma kübist heykeli desteklemiş ve heykel sanatı üzerinde radikal bir etki yaratmıştır.

Pablo Picasso gitar çalışması ile bir anda heykel sanatının tüm doğasını değiştirmiştir. Bu çalışmanın en önemli yanı malzeme olarak kendinden önceki heykel eserlerinin taş ve ağaca yontulmuş veya kille modellenip bronz ve çeşitli metallerle dökülmüş olmasından farklı olmasıydı. Picasso'nun eserleri malzeme zenginliği ile göze çarpar geleneksel malzemeler, teknikler, ağaç, teneke, kâğıt, mukavva, tel gibi hatta bazen hazır malzemelerde kullanılmaktan çekinmemiş ve bu bakış açısı sanatına yeni bir entelektüel konum kazanmıştır. Bu bakış sayesinde nesnelere temsil ettikleri için Kübistlerin aradığı özgürlüğe ulaştırmıştır. Form ve biçim anlamında Rodin ile başlayan gelenekselliğe başkaldırı Kübizm ve Fütürizm ile malzeme çeşitliliğinin ve bu arayışın getirdiği farklı formlar Tatlin ve Duchamp gibi sanatçılar tarafından heykelde çığır açan üretimler yapmalarına olanak sağlamıştır.

Endüstri çağı'nın etkisi ile malzemenin arayışı sayesinde sanat büyük bir değişime uğramıştır. Malzemelerin çeşitlenmesi 1980'li yıllardaki heykel üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almıştır. Bu süreçte yol ayrımı ile 1980'lerin üç boyutlu sanat yapıtı üretimi kapsamında hazır nesne önemli bir yer tutmuş, ama geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de dikkat çekmiştir. Birbiriyle uzak ya da yakından ilişkili tüm bu üretimler 20.yüzyılın başında malzeme, teknik ve anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapıtlarla bir diyalog içindedir. Picasso'nun 1913 tarihli 'gitar' isimli çalışması veya Vladimir Tatlin'in malzemelerle gerçekleştirdiği 1914 tarihli rölyef eserleri, bu anlamda akla getirilecek önemli örneklerdendir.



Şekil 2. 1: Vladimir Tatlin “Spassky Gate”, 1914

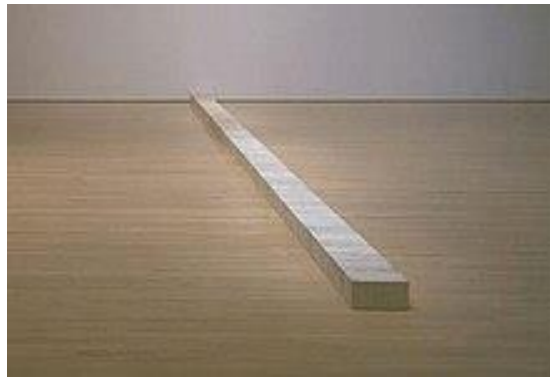
Bu gibi yapıtlar, heykelle özdeşleşen taş, ahşap, metal gibi geleneksel malzemelerden alternatif malzemelere yönelen dönüşümü hızlandırırken, Marcel Duchamp’ın aynı tarihten itibaren sanat yapıtı olarak önerdiği hazır- nesnelere de bilindiği gibi 1960’lardan sonraki sanatsal üretimde etkili olmuştur. (Antmen, 2016: 289)

Konstrüktivizm 1900’lerin başında malzeme zenginliği çerçevesinde büyük bir gelişme kaydeden sanat hareketlerinden biridir. Bu sanat anlayışı mekân ve heykel arasındaki ilişki kurarak geleneksel heykeldeki form ile mekân arasındaki ilişkiyi farklı bir algıya taşımıştır. Form ve heykeli yerleştireceği alanla ilişkiyi sadece formla değil malzeme ile de ilişkilendirmiş ve mekân bir bütün olarak kullanmıştır. Konstrüktivistler yeni malzeme arayışı içinde olup malzemenin mekânı vurgulaması gerektiğini ve bu çerçeve içerisinde değerlendirmişlerdir. Gabo ve Rodchenko gibi heykel sanatçıları geleneksel heykelin durağan ve ağır hissini ortadan kaldırmak için kullandıkları yeni malzemelerin hafif ve hareketli özelliklerini ön plana çıkarmışlardır.



Şekil 2. 2: Naum Gabo, "Head No.2", 1916

Bu özellikleri ile cam ve plastik gibi şeffaf malzemeler daha sık tercih edilmiştir. Malzemeyi en doğal haliyle kullanan bir diğer önemli sanat hareketi Minimalizmdir. Bu sanatı ilk uygulayıcılarından olan Carl Andre'nin genellikle bakır ve çinko plakları ya da tuğla bloklarını tercih etmiş ve eserlerinde kullandığı nesnelere yapılarını bozmadan bir araya getirmiştir. Eserleri yer düzleminde yatay olarak birleştirmesi ile üzerine basılabilir ve rahat dolaşma özelliğinden dolayı Minimalist anlayışına farklı bir özellik katmıştır. (Döl Avşar, 2013)



Şekil 2. 3: Carl Andre, "Lever", 1966

Carl Andre malzemeye elle müdahale etmekten özellikle kaçınmış ve sembolik anlam yüklememeye özen göstermiştir. Bu yüzden sanatının temel problemi malzemenin, biçimin ve mekânın kendi gerçekleri ile var olmalarını sağlar. Farklı malzemelerin kullanımı sayesinde izleyicilerin, işlerin üstünde yürürken çıkan seslerin farklılaşmasıyla malzemenin gerçekliğinin algılanmasını sağlar. Sanayi devrimin ve modernizm'in etkileri ile ortaya çıkan malzeme çeşitliliği sayesinde sanat hareketlerinde ve sanatçıların eserlerinde büyük bir çeşitliliğe ulaşılmıştır. Malzeme çeşitliliği sadece formda olağan yapıya değil aynı zamanda anlatım biçimine de katkıda bulunmuştur. Malzemeyi en çok ön plana alan sanatçılardan biri Anish Kapoor'dır; "Bulut Kapı" heykelinde tercih ettiği malzemeyle form algısına resmen bir çığır açar.



Şekil 2. 4: Anish Kapoor, "Bulut Kapısı", 2006

Eserinde farklı bir malzeme kullanarak eserin ağırlığını ve kütlesini yerle bir edercesine parlatılmış çelik plakalardan oluşturulan formun tonlarca ağırlığına rağmen, malzemenin ayna niteliğini taşıyan yüzeyi kullanarak etrafındaki görüntüleri yansıtması ile esere hafif ve

hareketli bir ivme kazandırmıştır. Bu kullanım sayesinde Anish Kapoor'un eserinde Form, üretildiği malzemenin ötesine geçerek yepyeni bir algı yaratmıştır.

3.1.3 Beden Kavramı

İnsanlık tarihinde heykel sanatı da bedensel kavram penceresinden baktığımızda farklı dinsel inanç sistemleri ile evrilmiştir. İnsanlar tanrıları betimlerken kendi bedenlerinden yola çıkmış ve doğüstü olaylar ile bütünleştirerek heykel etkin bir araç olarak kullanılmıştır.

20. yüzyıla kadar geçen süreçte bedene yüklenen anlamlar bireysel olmasının çok ötesinde olup topluma dayanan dinsel niteliklerdedir. Bedeni bir sanat ürününe dönüştüren asıl etken, bedenini sanat eseri olarak inşası olarak yapılanma değil daha çok bu kavramları temsil eden ilahi bir varlık olarak görülmesidir. Bu pencereden bakıldığında insan kendi bedenini bir nesne eğilimi ilkel insanlara kadar uzandığı görülmektedir. Bu eserler estetik haz veya bir sanat dalı için üretilmemiş tamamen ilkel insanların doğa karşısında aldığı tavrıdır. Doğanın herhangi bir gücünü çevresindeki bir olay veya canlı ile özdeşleştirip insan bedenini bütünleştirip küçük tanrı heykelciklerini üretmesi ile başlar. Sonraki çağlar incelendiğinde heykeller görünüm olarak insan, fakat oran ve orantıdaki kusursuzlukları bakımından tanrıdır. Doğada ideal oranlara sahip insan bedeni yoktur. Özellikle Yunan sanatçıları bunun böyle olduğunu bilir ancak bir tanrı imgesini oluşturduğunu ve kusursuz bir bedene sahip olması gerektiğini düşünür. Sanatçıların amacı içinde yaşadığı boşluğu daraltmak, ona bir anlam kazandırmak, nesnel dünyayı kendisi için tanımlı hale getirmektir. İnsanın bu durumu, ilkel sanatta bir sığınma ihtiyacına, Mısır sanatında öte dünya tasarımının ölümsüzlüğüne, son olarak Yunan sanatında kendini tam anlamıyla yüceltmeye ve idealleştirmeye denk düşer. Bu üç evrede ortak kavram bu ilişkilerin yanlısına oluşu ve insan çözüme giderken kendi bedenini nesnelleştirmek yoluyla ulaşmak istemesidir. Ancak Rönesans ile başlayan

yeni süreç; yaşamın her alanında insanın doğaya uyumlu olma çabasının yerini doğayı kendine uydurma çabasına bırakmıştır. Figüratif biçimleme ve bu gelişmelerin heykel sanatına yansması süreç olarak bu çizgide devam etmektedir. Figür tüm bu gelişmelere karşın dine bağlılığını sürdürmektedir. (Şahin, 2010)

20. yüzyıl başlarında heykel sanatı bilim, sanayi ve teknolojinin gelişiminden etkilenerek yeniden evrilmeye ve sanatçıların bedene yönelik ilgileri devrim niteliğinde olmuştur. Figür bu süreçte bambaşka bir boyut kazanarak bir varlık tarzına ulaşmıştır. Yaşamın her alanına nüfus eden bu değişimler dönemin genel karakterini belirlemiş bunun yanı sıra, yeni bir sanatçı tipine ve yeni beden algısına zemin hazırlamıştır. Sanatçının açısı değişmiş doğanın ve onu oluşturan nesnelere karşı bakışı köklü değişimlere uğramıştır. Heykel sanatçıları ürünün yapısına katılan nesneyi salt bir malzeme olarak değil kendine içerisinde özel bir gerçekliğe sahip olan bilgi objesi olarak kavramaya başlamışlardır. Sanatçılar malzemenin saf kendi varlığını korumuş, soyut olarak anlamlar yüklemesi anlatım olanaklarını artırmış ve malzeme yönünden zenginleşmişlerdir. Eseri yaratımı aşamasında figürlerin farklı parçalardan birleştirilmesi yoluyla oluşturulmaya başlaması bu dönemin en önemli gelişmelerindendir. Bir diğer dalgalandırma yaratan gelişme figür açısından bakıldığında, insan bedeninin sanat ürününün yapısına katılış tarzıdır. Bu yüzyılda figüratif heykel tanımlamalarının tamamının değiştiği ancak figürün hala kullanılması dikkat çekmektedir. Bu dönemde üretilen eserin kime ait olduğu, toplumsal statüsü ve sanat eserinin niteliği önemsizleşmiş, figürün bir kişiliği yansıtması değil, sanatçının önerilerini dile getirdiği sınırlarını oluşturan bir mekân haline gelmiştir.

3.2 TAKI TASARIMI

3.2.1 Form

20. yüzyıl başlarında teknoloji ile sanat alanında köklü değişimler başlamış ve hızla bu takı tasarımında da kendini göstermeye başlamıştır.

Form en küçük birimi olarak takı alanında da giderek artan yansımalar bulmuş ve önceden tamamlanmış olanaklar ve geleneksel kalıplar yıkıma uğramış, yerini yepyeni bir noktaya bıraktırmıştır. Heykel sanatının tipik öğeleri olan kütle, denge ve biçim kavramları sadece heykel sanatına değil takı sanatına da indirgenerek takıyı bambaşka yeniliklere taşımıştır. Nesne olarak takının üç boyutlu doğası ve modern formların heykel sanatından beslenmesi ile disiplinler arasında ortak paydada buluşturmuştur.

Heykel sanatında form alanındaki yenilikler geleneksel yapının kırılması aynı doğrultuda takıyı etkilemiş ve kapalı formlar yıkılarak yeni olan açık formlar eserlerde kendini göstermiştir. Biçim, renk, doku, duyuşsal etki, konsepte birleşerek açık form adı altında ivme kazanmıştır. Formun dengeli kullanımı ve kütlenin parçalanarak boşlukta yeni formu oluşturması takıyı geleneksellikten uzaklaştırmış ve değerli madenlerin yerini modern malzeme ve kavramlara yönlendirmiştir. Kavramsal olarak nesnenin kendisi bir anlam ifade etmektedir, estetik ikinci plana bırakılmıştır. Avangart tavır ve bireysel ifadenin harmanlanması ile yenilikler ortaya çıkmıştır. Özellikle 1960'larda sanatsal yaklaşımlar çok daha öteye taşınmış, evrensel, rasyonel, yalın olan minimal formların ve minimal heykel tıraşların etkisi takı sanatının değişimine büyük ölçüde etki etmiştir.(Lewin, 1994)

Sadece bir moda aksesuarı değil, sanat formu haline gelen takı arkasındaki anlam bütünlüğü sayesinde bir heykel olarak da yorumlanmaya başlanmıştır. Takı ergonomik yapıdaki değişimler ile vücudun bağımlılığından kurtularak heykel gibi bir obje olarak sergilenmeye

başlanmıştır. Sahne takılarında imitasyon kullanımlarının artması ile takıya bakış açısı değişmiş radikal boyutlara ulaşmıştır.

3.2.2 Malzeme

Malzeme, sanatçının yapıtındaki amacını, konusunu, düşüncelerini ve kişisel ifadesini ortaya koymak için kullandığı bir araçtır. Tasarımcı eserini oluştururken etrafında gördüğü doğal olan veya olmayan nesnelere bazen revize ederek bazen de direkt kullanarak ürününü ortaya koyar. Yaklaşım olarak malzeme kullanımı her tasarımcıya göre değişir. Sanatçı eserinde kullandığı malzemeyi seçerken deneyimlediği yollardan giderek kendine has ürünler ortaya çıkarır ve ortaya çıkan eserde malzemenin rolü yadsınamaz derecede önemlidir. Takı tasarımında malzeme seçimi çok önemlidir. Çünkü vücuda birebir temasından dolayı rahatsız etmemesi, vücudu çizmemesi ve maden olarak zararsız olması dikkat edilmesi gereken en önemli özelliklerdir. Takı tasarımı herhangi bir hareket halinde batmaması, acıtmaması ve kullanım işlevi açısından insan bedeninin ergonomik yapısına uyumlu olmalıdır. Ancak 20. Yüzyıl ile birlikte bu bakış açısı kırılmış takının kavramsal anlam olarak değişime uğramasıyla malzemede de büyük ölçüde değişiklikler başlamıştır. Tasarlanan takı açısından malzeme, tasarımsal yaratıcılığı tanımlamayı, tasarımcı tarafından üretilmiş yeniden düzenlenme, kavramsal ve tasarımsal ifadeler sorgulanmaya başlanmıştır. Bu yüzyılda tasarımcılar doğal malzemelerin kullanımına değer vermiş ve doğayı hissettirdiğini savunmuşlardır. Takı tasarımında geleneksel malzemeler yerine, yeni ve daha önce kullanılmamış malzemeleri denemek ya da üretim teknolojisiyle malzemeyi farklılaştırmak konstrüktivizm anlayışının yaratımları içerisinde yer almaktadır. Bu ifade biçiminde ürün doğrudan bedene takılmak yerine, bedenin bir parçası olduğu görüşü aktarmaktadır.

Bu dönemde takı tasarımı büyük gelişmeler kaydetmiştir. Sanatçılar alışılmış malzemeler ile birlikte alışılmamış malzemeleri kullanmaları sansasyon yaratmış, teknolojinin katkısı ile değerli olmayan madenleri kullanmaları takıyı başka bir boyuta taşımıştır. Özellikle heykel sanatçılarının takı üretmeleri takı sanatını heykel ile harmanlamış aynı malzemeler revize edilip küçültülüp takı tasarımı sanatına adapte edilmesi yeni bir bakış açısı getirmiştir. Kullanılan malzeme, estetiği, madeni ve işlevselliği açısından önemini geride bırakarak asıl önemli olana yani izleyicilere sunduğu kavram bütünü değer kazanmıştır. Takı revizeye uğrayarak malzeme açısından büyük bir yelpazeye sahip olmuş ve malzemenin kattığı anlam önemli bir değere sahip olmuştur.

3.2.3 Beden Kavramı

Takı, geçmişten günümüze insan bedeni üzerinde tarihte ilk zamanlar koruma amaçlı sonrasında süs eşyası olarak sergilenerek kullanılmıştır. Takının asıl kullanım alanı insan bedeni olduğu için beden kavramı en önemli alanlardan biridir. Geçmişte takılar daha çok inanç kapsamında değerlendirilmiş ve koruma maksatlı bedende taşınmıştır. Ancak daha sonraları güç temsili olmuş iktidarlar tarafından kullanılmaya başlanmış ve güç göstergesi olarak hayatta yerini almaya başlamıştır. Beden kavramı olarak ele aldığımızda takıyı baş, boyun, el, kol, bilek olarak sınıflara ayırabiliriz. 20. Yüzyılda özellikle takı süs eşyası olarak yerini almış ve ergonomik yapısı teknolojinin ilerlemesi ile orantılı bir şekilde ilerleme kaydetmiştir. Beden 20. Yüzyıldan itibaren batı sanatının sık sık başvurulan bilinçli aracı haline gelmiştir. Gelenekler, sosyal görenekler, toplumsal cinsiyet tanımları ve toplum standartları ekseninde var olan anlaşmazlıklar içerisinde beden ana konu haline gelmiş ve her alanda olduğu gibi takı alanında da evrilmeye başlamıştır. Bu çağda statü sembolü olan

ve herkese gösterilmek için kullanılan değerli taş ve madenler yerine değersiz madenler ve taşlar kullanılmıştır. Geleneksel düşüncede süs nesnesi olarak bedende sergilenen takı tasarımı bu süreçte tersyüz olmuş ve sanat nesnesi olarak ele alınarak beden ile bütünleşerek özel ivme kazanmıştır.

Asıl önemli olan değerli taş ve madenler değil arkasındaki düşünce ve sanat eseri olduğu vurgulanmış, ayrıca sanat yapınının beden ile kurduğu ilişki çerçevesinde beden takının mekânı olarak değerlendirilmiştir. Takı bir heykel olarak kabul görülmüş ve sergileyen beden mekân halini alarak bir birleri ile bütünü oluşturmuştur. Yaşam sürecinde geçmiş birikimler, deneyimler ve çevrenin etkileri sayesinde bedende sergilenenler bir anlama bürünerek bedene bakış açısını tamamen tersyüz etmiştir. 20. Yüzyılda tasarım beden bir iletişim mekânına dönüşmüş ve takının ana merkezi olduğu için takı sanatçıları derinden etkilemiştir.

4.TAKI TASARIMI ÜRETEN SANATÇILAR

4.1. TAKI TASARIMI ÜRETEN HEYKELTRAŞLAR

4.1.1 Jean Arp

Zürih Dadacıları arasında yer alan ve enternasyonal bir kimliğe sahip heykeltıraş Jean Arp sanat hayatına 1904'te yayınladığı bir şiirle başlamıştır. Daha sonra eşi ile kumaş ve kâğıt kullanarak yaptıkları kompozisyon deneylerini “ Ruhsal bir arınma süreci” olarak adlandırmışlar ve bu süreçte ‘saf resmi’ keşfettiklerini anlatmışlardır.

Sanatçı kolajı rastlantısal kompozisyon ve hazır – nesne gibi yöntemlerle birleştirmiş ve “ İnsan Benciliğinin Reddi” diye tarif ettiği eserleri, kendisini Dada hareketi içinde öncü bir figür haline getirmiştir.



Şekil 3. 1: Jean (Hans) Arp, “Broş”, 1963

Sanatçı'nın çalışmaları ilk olarak 1913'te Berlin'de Sturm dergisinde yayınlanmıştır. Bu eser dalgalı çizgilerden oluşan insan desenleridir. İlk soyut eseri ise köşeli çizgilerden oluşan

eseridir. 1917’den sonra geometrik yalınlığa önem vermiş kolajlar ve tahta kabartma dizileri oluşturmasıyla Arp heykel yaklaşmaya başlamıştır.



Şekil 3. 2: Jean (Hans) Arp, “Kolye”, 1966

Daha sonra giyilebilir sanat adı altında takı tasarımları yapmaya başlamıştır. Gümüşle süslenmiş tek bir taştan oluşan broş ve gümüş bir yumurta akı içerisine kakma tekniği ile yerleştirdiği iki çakıl taşı olan kolyesi giyilebilir sanatta en ses getiren eserlerindedir.

Sanatçının geleneksellikten kopma aşamasında takı sanatına büyük etkileri olmuş, ürettiği takılar soyut kavram olarak kolaj niteliğindedir.

4.1.2 Harry Bertoia

1930’ları sonlarında mücevher üretmeye başlayan İtalyan doğumlu bir Amerikalı heykeltıraş ve tasarımcıdır. Mobilya ve heykel eserleri ile tanınan sanatçı mücevherde modern stüdyo ‘Giyilebilir Heykel’ hareketi’nin öncülerindedir



Şekil 3. 3: Harry Bertoia "Necklace", 1940

Heykel sanatçısı takı tasarımına getirdiği yeni metotlar sayesinde metali işleyerek, soğuk ve sıcak etkisi ile başka bir metale girebileceğini kanıtlamış ve geliştirdiği mücevher formları net bir biçimde heykel tarzını andırıyordu.

Eserlerinde metalin yansımaya özelliğini kullanmış ışık gölge oyunu yapmış ve genellikle kemik benzeri doğal formlarda çalışmıştır. Sanatçı'nın tasarımlarında narin bitkilerden esinlendiği kolyeler ve broşları eserleri içerisinde en göz alıcı parçalardır.



Şekil 3. 4: Harry Bertoia "Broş", 1943

1933'ten sonra mücevher tasarımlarına ağırlık vermiş ve 1934'te New York'taki Nierendorf Galerisinde tek kişilik bir sergi açarak gümüş, pirinç ve altın olan eserlerini burada sergilemiştir.

4.1.3 Alexander Calder

Amerikan modernist mücevhercilerinin gerçek bir "kurucu babası" yoktur, ancak en eski heykeltıraş ve kuyumculardan biri Alexander Calder'dir.

1898'de Philadelphia'da doğan Alexander Calder aslında eğitim kariyerine mühendislik fakültesinde makine bölümünde başlamıştır. Sanatçı bir ailesi olmasına rağmen sanatta para kazanmak zor olduğu için ailesi bu alana yönelmesini istememiştir.

Sanatçı Stevens teknoloji Enstitüsü'nde makine mühendislik eğitimi almış, bitirdikten sonra birçok alanda çalışmış ancak, sanatçı kişiliği ağır bastığı için ressam olmaya karar vermiştir. İlk mücevherlerinin sekiz yaşında kız kardeşinin bebekleri için telden yaptığını itiraf etmesine rağmen aslında heykeldeki en eski deneyleri 1925'te yapılan tel figürler ve oyuncaklar olduğu görülmektedir. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 5: Alexander Calder "Circus", 1926-1931

Sanatçının çalıştığı malzemeleri oyun aracı haline getirerek çağın ötesinde yelken açan eserler ortaya koymuştur. Calder hayatı boyunca tellerden ve plakalardan yüzlerce yaratım ortaya koymuştur. Çalıştığı her malzemeyi tanımak ve dinamik bir eser haline getirmek için bir ömür harcamış sayılı sanatçılardandır.



Şekil 3. 6: Alexander Calder “Circus ring”, 1940

Çalışmalarında kesintisiz tek çizgiyle hareket duygusu yaratmış, özellikle sirklerden ilham alarak hayvanlar, akrobatlar ve palyaçoları işlediği çalışmalarında dikkat çeker. Paris’te iken, 1926-1931 yılları arasında, küçük bir halka etrafında dönen akrobatlar, palyaçolar ve dansçılardan oluşan minyatür bir tel sirki oluşturmuştur. Dönemin tanınmış modernist sanatçıları bu sirki görmeye gelmiştir. Sanatçının yapıtları, soyut sanat akımı içerisinde mobil ve stabil gelişmeleri yepyeni bir özellik gösterir. Yapıtlarını metal plakalardan oluşturan sanatçı, Konstrüktivistler gibi volümlle ilgilenmemiş, eserlerinde yalnız planlar ve planların ilişkileri düşünülmüştür. (Şavaş, 1977: 67)



Şekil 3. 7: Alexander Calder "Necklace", 1941

Başlangıçta, desenlerden yola çıkarak tel heykeller ve devinen oyuncaklar üreten sanatçı, daha sonra mobil adı verilen elle ya da motorla hareket eden heykeller üretmiştir. Çoğu insanın modern sanatının gelişimine en önemli katkısını düşündüğü Calder'in renkli cep telefonlarıdır. Heykellerinde önemli bir unsur olan tel, mücevher için de tercih edilen malzeme olmuştur. Eserlerinde çoğunlukla gümüş veya pirinç metallere basit ve ilkel metotlarda çalışmış lehim kullanmadan bükme veya sıkıştırma metotları kullanmıştır. Sanatçı hayatı boyunca binlerce eser üretmiştir. Eserlerini asla seri üretmemiş ve çoğu hediye olarak tasarlamıştır.

4.1.4 Arnaldo Pomodoro

İtalya asıllı 1926 doğumlu sanatçı Arnaldo pomodoro ilk olarak heykel, tiyatro, edebiyat dallarında tanınmıştır. Sanatçı ilk olarak heykeltıraş olarak tanınmıştır. Çalışmalarında oluşturduğu formlar, kullandığı biçimler ile disiplinler arası çalışmış ve kendine has bir sanat

dili oluşturmuştur. Ancak eserlerinde en çok ses getiren dallardan biri takı tasarımıdır. Çok eski bir teknik olan mürekkep balığı kemiği döküm tekniğini geliştirerek üretim yöntemi olarak kullanmıştır. Savaş sonrası oluşan sanat anlayışında tasarımcının olduğu kadar kullanıcının karakterini ifade eden sanat formu “giyilebilir sanat” olarak kabul edilmesi sanatçıları geleneksel mücevher kurallarından arındırarak yeni sanat akımları ile zenginleştirmiştir. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 8: Arnaldo Pomodoro “Altın- Gümüş- Broş”, 1960

Bu dönemde takı tasarımı sanatçıları özgürleşmiş ve heykel kalitesinde üretimler yapmaya başlamışlardır. Bu akımın öncüsü olan Arnaldo Pomodoro tasarımlarını heykel pratiği ile birleştirmiş küçük ölçekte üretimlerini iki boyutlu olarak uyarlamıştır. Sanatçının 1950’lerde tasarlamış olduğu altın, gümüş madenindeki broşları soyut yaklaşımın en güzel örneklerindedir.



Şekil 3. 9: Arnaldo Pomodoro “Altın- Yakut- Broş”

Getirdiği modelleme ve döküm tekniği takı sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Tasarladığı kol düğmeleri mekanik olarak heykel form anlayışında olup tasarım prensiplerini ilişkilendirerek bütünlüğü sağlamış bir şekilde uyguladığı görülmektedir.



Şekil 3. 10: Arnaldo Pomodoro “Altın- Kol Düğmeleri”, 1958

4.1.5 Friedrich Beaker

Friedrich Beaker alman asıllı heykeltıraş, mühendis ve mücevher sanatçısıdır. Altın ve gümüş ustası olan sanatçı teknoloji ve sanatı büyüleyici bir şekilde birleştirmesi ile ünlüdür. Zanaatında hayal gücü, yenilikçilik ve teknik becerileri ile takı sanatında devrim etkisi yaratmıştır. Büyük ölçekli kinetik heykel ve nesnelere yanı sıra mücevher alanında yaptığı

yenilikler ile büyük ün kazanmıştır. Tasarımları ve Düsseldorf'ta Polytechnic College'daki çalışmaları ve öğretmenliği sayesinde uluslararası takı tasarımında ve yenilik açısından önemli bir etkiye sahiptir. Yaşamı boyunca, sanatçı ödüller almış ve dünya çapında tanınan biri olmuştur. Londra'da Goldsmiths 'Hall' da kişisel sergi açan ilk alman sanatçısı olmuş ve Royal Collage of Art tarafından ilk kez mücevher sanatçısı olarak fahri doktora onuru verilmiştir.

Sanatçı eserlerine değişkenlik katmış, takıldığında sürekli hareket eden kinetik ürünler yaratmıştır. Sanatçı mühendislik bilgisinden dolayı takı tasarımına yeni formlar kazandırmış ve hayatı boyunca yeni kavramlar denemekten korkmadığı için eserleri stil olarak her zaman dinamik kalmıştır. İlk çalışmalarından olan ve büyük ses getiren 'iki yönlü yüzük' tasarımıdır. Bu yüzük iki yönden takılarak kullanım olarak yeni bir stil taşımaktadır.



Şekil 3. 11: Friedrich Beaker "İki Yönlü Yüzük", 1956

Sanatçının bir diğer çalışması 'Kinetik Mücevher' takımın değişken olması üzerinde çalışmalarının duayenidir. Takı tasarımında kinetik nesnelere hassas bir teknoloji haline getirmiş ve bunları birleştirip yüksek işçilikle ortaya çıkardığı ürünler yapmaya başlamıştır. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 12: Friedrich Beaker “Kinetik Mücevher”, 196

Tasarımları her zaman hareket halinde olmuş ve takı tasarımı sanatına değerli olmayan taşları da eklemesi izleyicileri etkileyerek yeni bir bakış açısı getirmiştir. Artık takı tasarımı sadece değerli taşlar ve madenler açısından değil bir sanat nesnesi olarak yer almaya başlamıştır. Bunun en güzel örnekleri paslanmaz çelik ve sentetik taşlar ile yaptığı eserleridir. Bu malzemelerin takı sanatına dâhil olması ile birçok sanatçı ilham almış ve geliştirilerek günümüzde seri üretime esin kaynağı olmuştur.



Şekil 3. 13: Friedrich Beaker “Paslanmaz çelik ve Sentetik Taşlar”, 1987

4.2 DİSİPLİNLER ARASI TAKI TASARIMI ÜRETEN SANATÇILAR

4.2.1 Pablo Picasso

İspanyol asıllı sanatçı 1881’de yaratıcı bir ailede doğmuştur. Babası bir ressam olan sanatçı on bir yaşında sanat ile ilgilenmeye başlamıştır. Sanat kariyerine ilk olarak Barselona’da resim tualleri ile başlamıştır. Kübizm ve sürrealizm dâhil olmak üzere birçok sanat akımlarına katkıda bulunan resim, heykel, seramik, çizim, kolajlar üreterek devrim niteliğindeki yaklaşımlarıyla 20. Yüzyılın en etkili sanatçılarından biridir.

İspanyol sanatçının Magla’da doğduktan bir asır sonra 1998’ de eski sevgilisi Dora Maar’ın emlak satışında bir mücevher hazinesi ortaya çıkmıştır. Eserlerin tamamının Picasso tarafından Dora’ya hediye olarak yapıldığı bilinmektedir. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 14: Pablo Picasso “Mürekkep ve Renkli Karakalem Çerçeve Şeklinde Kolye”, 1936

Eserlerin arasında oyulmuş çakıl taşları, deniz kabuğu kolye, muskalar, broş ve bir madalyon bulunmaktadır. Dora sanatçı için bu alanda en eski ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir.

Sanatçı daha sonra sevgilisi Françoise Gilot için cam düğmelerden bir kolye yapmıştır.
(Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 15: Pablo Picasso “Dora Maar'ın Juvénia saatinin krom kaplama metal halkaya yerleştirilmiş pirinç plakasına kazınmış portresi”, 1936-1939

Karısı Jacqueline için seramikte işlediği tekli kolye uçlarını bir ipte birleştirdiği kolye tasarlamıştır. Zamanla altın ve gümüş madenleri ile çalışmış, bu değişimin asıl etkeni diş doktoru altın diş ile ziyareti esin kaynağı olmuştur. Sanatçı ürünlerini diş malzemelerini kullanarak üretmiştir. Françoise Hugo ile 1955'te gümüş ve altın plakalar üzerine antik dönem tekniği olan kakma tekniğini uygulayarak kabartmalar yapmışlardır.



Şekil 3. 16: Pablo Picasso “23 ayar altından broşlar”, 1973

Plakalar yaklaşık 20 adet olup üzerine soyut dokular, portreler, boğalar ve dansçılar işlenmiştir. Takı eserleri iki sanatçının da imzasını taşımaktadır. Pablo Picasso için mücevher, kendini ifade etmenin en kişisel yolu. Genellikle kendine en yakın kişiler için üretti görülmektedir. Eserlerini takı sanatı ile taşınabilir kılmış ve armağan olarak görmüştür.

4.2.2 Zaha Hadid

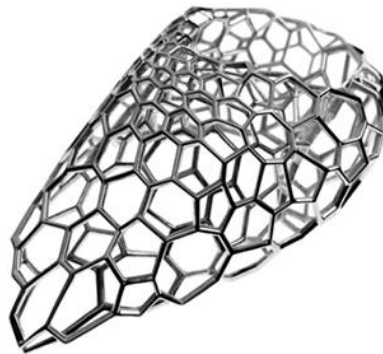
Irak asıllı olan İngiliz sanatçı 1950 yılında Bağdat'ta doğmuştur. Bir mimar olarak kariyerine başlamış ve çeşitli sanat dallarında eserler üretmiştir. Mimari alanda ürettiği projeleriyle birçok yarışma kazanmış ve 2004'te Pritzker Mimarlık Ödülü'nü alan ilk kadın sanatçı olarak tarihe geçmiştir. Zaha Hadid akışkan tasarım dilini yalnız binalara değil, vazo, ayakkabı ve mücevherlere yansıtmıştır. Ortaya çıkardığı her eser daima fark yaratmış ve sanat dünyasında üzerine tartışılmıştır. Pek çok firmaya tasarımlar üretmiştir. Zaha Hadid eserlerinde manta ışını benzeri kıvrımları, ışık ve gölge algısıyla oynayan çizgili dalga boylarıyla adeta dans eder. Mücevher tasarımları adeta minyatür binaları andırır ve her biri

giyilebilir tasarımlardır. Pekin’de bir akşam yemeğinde Georg Jensen’in yaratıcı yönetmeni David Chu tarafından takıları fark edilmiş ve ‘Lamellae’ koleksiyonun ortaklığı için iş birliği yapmaya teşvik edilmiştir. Bu koleksiyon tasarımı büyük yankı uyandırmış ve malzeme olarak gümüş, siyah rodyum veya pırlantalı altından yapılmış sekiz tasarımdan oluşmaktadır.



Şekil 3. 17: Zaha Hadid “Lamellae Collection”, 2016

Yenilikçi tasarım ve teknolojinin dorukta olduğu özel işçiliğe sahip olan parçalar sanatçının mimari alanda verdiği eserlerini çağrıştırır.



Şekil 3. 18: Zaha Hadid “Siyah altın üzerine monte edilmiş Skein yüzük”

Mimari eserlerinde Konstrüktivizm etkilerinin görüldüğü, dekonstrüktivist tarzda çalışan Zaha Hadid'in mücevherlerinde de doğanın izlerine rastlamaktayız.



Şekil 3. 19: Zaha Hadid “Pırlantalı sarı altın üzerine monte edilmiş Skein yüzük”

Zaha Hadid'in tasarladığı B Zero1 halkası, Bvlgari'nin cesur, geometrik tarzını akıcı tasarım dili sayesinde evirmiş, bu yeni versiyon' da merkezi bandı kaldırarak yerine hassas telkâri tarzında sarmallar kullanmıştır.



Şekil 3. 20: Zaha Hadid “B. Zero1 Design legend four-band ring”

4.2.3 Salvador Dali

İspanya 1904 doğumlu olan Salvador Dali gerçeküstü stili ve eserlerindeki tuhaf bir o kadar çarpıcı imgelerle ünlü sanatçıdır. Sürrealist akımının öncü destekçisi olan ve biçimlerle adeta dans eden sanatçı 1941’de takı tasarlamaya başlamıştır. İlk olarak kendi kendine denemeler yapmış detaylı çizimler ile alt yapıyı oluşturmuş ve ağırlıklı olarak altın çalışmıştır. Kendine has yaklaşımıyla takı tasarımlarını geleneksel nesnelere ve giyilebilir sanata uygulamıştır.



Şekil 3. 21: Salvador Dali “Vintage Boroşlar”, 1949

Dali, İtalyan Rönesans ustaları gibi disiplinler arası bir sanatçı olarak görülmüştür. 1941 ile 1970 yılları arasında Dali tarafından yaklaşık kırk mücevher yapılmıştır.



Şekil 3. 22: Salvador Dali “Hafızanın Kalcılığı, erime saati”, 1949

Koleksiyonunun her bir parçası için derinlemesine düşünülmüş ve her biri tek olarak tasarlanmıştır. Bu koleksiyonunda değerli taşları kullanmaktan çekinmemiş tasarım aşamasında kalp, göz motiflerinden yararlanılmış, dini semboller ve doğadan esinlenmiştir. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 23: Salvador Dali “Kalp Broş”, 1949

1949 yılında tasarladığı “The Eye of Time” (Zamanın Gözü) adlı broş platin, pırlanta, mine ve yakut ile üretilmiş en nadide parçalarındandır. Sanatçı bu eserin altına ‘ İnsan

kaçamaz veya zamanını değiştiremez. Göz, bugünü ve geleceği görür.’ Notu düşmüştür. Bu koleksiyonunu sergilerken yaşadığı zamanın mücevhere bakış açısını eleştirerek her esrinin altına çarpıcı notlar düşmüştür.



Şekil 3. 24: Salvador Dali “The Eye of Time Broş”, 1949

Sanatçı koleksiyonun üretim aşamalarının tümünde yoğun bir şekilde yer almış ve taşları kişisel olarak seçmiştir.

Ancak hayata geçiren Arjantin doğumlu kuyumcu Carlos Alemany'dir. Dali'nin mücevherleri de resim ve heykellerinde olduğu gibi eksantrik ve hırslı yaratıcılığının bir yansımasıdır.

4.2.4 Philip Morton

Sanatçı aslen psikoloji ve sosyoloji alanlarında iktisas görmüş daha sonraları mücevher alanına ilgi duymasıyla mücevher sanatçısı olmuştur. 1911 yılında Utah'ta doğan ve öğrenimini Utah Üniversitesinde sosyoloji - psikoloji üzerine görmüştür. İkinci Dünya Savaşı sırasında ailesini Berkeley, Kaliforniya'ya taşımış ve burada bitki ustabaşı olarak çalışmıştır. Bu dönemde bodrum katında bir atölye açarak ilk mücevherlerini yapmaya başlamıştır. Çağdaş sanat akımları üzerine yaptığı çalışmaları kendi başına üretmiştir.

Sanatçının mücevherleri San Fransisko'nun önde gelen mağazalarının çoğunda başarılı bir şekilde satılmış ve 1946'da kendi modern gümüş ürünlerini üretmiştir. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 25: Philip MORTON - Deldi Broş – Sterling – 1950

Bir metal ustası ve tasarımcı olarak başarılarından dolayı 1947'de Alfred Üniversitesi'nde Amerikan Ustaları Okulunda tasarım öğreticiliği için davet almıştır. Bir yıl sonra Minnesota Üniversitesi'nde yeni kurulan sanat bölümünde heykel, üç boyutlu tasarım ve mücevher yapımı konularında derslere girmiştir. 1951'de Amerikan Üniversitesi Sanat programında ilk Bronz dökümhanesi kurmuştur. Eserleri, 1951'de İsveç dergisi formunda, 1954'te aloi'nin "Esempi di Decorazione Moderni in Tutto il Mondo" adlı İtalyan yayınında ve Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'nde düzenlenen ilk "Modern mücevher 1890-1961 Uluslararası sergisinde" sergilendi ve uluslararası ilgi gördü.



Şekil 3. 26: Philip MORTON- Sterling yıldız şeklinde tel küpe

Eserlerinde basitliğe, malzemelerin ve araçların dürüst kullanım şekline dayandırmış, çalışmalarını “ rasyonel mod” olarak adlandırmıştır. Sanatçı “ Sadelik, her zaman en basit, en doğrudan, en etkili ve en ekonomik formları arayan rasyonelleştirilmiş bir ortamın doğasını ifade eder... Tüm işlevsel olmayan unsurları ortadan kaldırır.” sözleriyle eserlerini ifade eder. (Schon- Modernist Jewelry - S: 105 - 1930-1960). Bu fikri Bauhaus inancına çok yakındı, ancak kredi bulamamıştır. Güzel sanatlarda Sürealizm ve Dadaizm ile doğal, tesadüfi olayları kutlayan organik mücevher ve Heykel ‘ Rasyonel olmayan modu’(estetik ifadeler, insan durumunun tamamen entelektüel değerlendirmesine ve saf nesnellik üzerine kompulsif insidansına güvenerek) birleştirmiştir.



Şekil 3. 27: Philip MORTON- Contemporary Jewelry A Studio Handbook – 1970

Morton 1956'da Carl Jung'un eserlerini incelemeye başladı. Sanatçı bu süreçte Contemporary Jewellery adında bir kitap yazmış ve Utah Üniversitesi'nde sanat eğitimleri vermiştir. 1970'den 1974'e kadar Bowling Green, Ohio'da metal işleri ve mücevherlerde 'ap - Prenticeship programı açmıştır. (Schon, 1930-1960: 106).

4.2.5 Paul Lobel

20. yüzyılın ortalarında modernist kuyumcuların en ünlülerinden biri olan Romen doğumlu sanatçı, aynı zamanda başarılı bir ressam, karikatürist, heykeltıraş, cam, mobilya ve gümüş oyan eşya tasarımcısıydı. Manhattan' daki Aşağı Doğu Yakası'nda mütevazı bir başlangıçtan itibaren Lobel, 1925'te Pariste tek kişilik bir gösteri, 1937'de Paris'teki Uluslararası dekoratif Sanatlar Sergisi'nde iki ödül ve New York'taki Amerikan Sanat Müzesi ve Modern Sanat Müzesi'nde iki sergi elde ederek yükseldi.



Şekil 3. 28: Paul LOBEL, Horse, Gümüş Modernist Broş

Lobel'in endüstriyel sanat alanına ilk girişimi, bir çift sert calla zambakıyla süslediği düzleştirilmiş bir tütün (veya sardalya) tenekesinden yapılmış asılı bir kibrit tutucuydu. 1929'dan İkinci Dünya Savaşı'na kadarki sürece kadar Endüstri'nin çeşitli alanlarında çalışan Lobel sonrasında New York'taki Pratt Enstitüsü'nde ticari bir sanat kursuna kaydoldu ve karikatürist, ressam ve illüstrasyon okudu. New York Times'ın kitap inceleme bölümünün editörü Brooks Atkinson'a çizimler yapmaya başladı. Daha sonra kitaplar için siyah-beyaz çizimler yaparak hayatını idame ettirmiştir. Üç boyutlu sanat alanından ilk deneyimleri metali işlemesi ile başladı. Minyatür bir boğa güreşi ilk projelerinden biriydi. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 29: Paul LOBEL, Gümüş Boğa, Broş 1950

Paris'teki Grande Librairie Universelle'de tek kişilik bir şovda çizimler, gravürler, resimler, metal işleri ve heykel de dâhil olmak üzere otuz beş eser sergiledi. Lobelin en ünlü keşiflerinden biri olan Benduro hattı, çeşitli renklerde üretilen “doğranmış” veya “nervürlü” desenli dokulu cam, 1935-1943 yılları arasında yapmıştır. Bu ürünler gayri resmi, iyi tasarlanmış şamdanlar, kül tablaları, kokteyl karıştırıcıları, masalar, dergi rafları, kâseler, tabaklar, kutular, aynalar, çöp sepetleri ve makyaj malzemelerini içeriyordu. Bu eserler sanatçıya Paris'teki “ dekoratif sanatların uluslararası sergisi” Ev Eşyaları Gümüş Madalyası, seramik ve kristal olan eserleri Bronz Madalyası'nı getirmiştir. (Schon, 1930-1960)



Şekil 3. 30: Paul LOBEL, Yaka Kolye, Saf Gümüş

Gümüş nesnelere yaratmaya devam eden Lobel, 1937’de Brooklyn Müzesi’nde “ Çağdaş Sanayi ve El Yapımı Gümüş” sergisinde eserlerini sergilemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Lobel, Greenwich Village’da stüdyo/mağaza açan ilk kişilerden biriydi (Sam Kramer veya Art Smith’den önce). Lobel’in eserleri Modernist formda olsa da, mücevherlerinin bazen stilize temaları daha önceki Art Deco tasarımlarını andırıyor ve zaman zaman 1930’ların Amerikan Bölgeselci sanatının etkilerini yansıtıyordu.



Şekil 3. 31: Paul LOBEL, Yüzen Yaprak Motifli- Saf Gümüş- Broş, Küpe - 1950

Soyutlanmış müzik aletleri (broşlar ve kolyeler) Picasso ve Braque çalışmalarında görülen kübist motiflerin türevleridir. Sanatçı ayrıca çiçek ve hayvan motiflerine de sık sık yer vermiş, kolyeler, bilezikler, küpeler, broşlar vb. nesnel olmayan ab-strections yansıtmıştır. Sanatçının eserleri genellikle basit ve süssüz tasarımlardır. 1950'lerin sonlarında Lobel, Greenwich Village dükkânını kapatmış endüstriyel tasarıma geri dönmüştür. Paul Lobel 1983 yılında öldü. Dekoratif sanatlar ve takı tasarımının sayısız yönüne yaptığı katkıları günümüzde de etkilidir. “Giyilebilir Sanat” hareketini yaratan ve koruyucularından biri olarak tarihte yer edinmiştir. (Schon, 1930-1960)57,58)

SONUÇ

20. Yüzyıl'dan günümüze kadar Heykel ve Takı Tasarımı alanını ele alan bu tezde; modernizm, post modernizm ve çağdaş sanat olarak tarihsel süreçler üzerinden incelemeler yapılmıştır.

Heykel ve Takı Tasarımı arasındaki ilişki; form, malzeme ve beden kavramı üzerinden ele alınarak takı tasarımı üreten heykel sanatçıları ve disiplinlerarası yaklaşım ile takı tasarımı üreten sanatçıların çalışmaları incelenmiştir.

Takı Tasarımı insanoğlunun varoluşundan başlayarak tarihsel bir süreç içerisinde gelişimini sağlamıştır. Kültürlerarası takı ilk başlarda bireyin ve toplumun statüsünü belirlerken bazen dini bir sembol olarak kullanılmıştır. Takı toplumların kültürel ve teknolojik gelişimleriyle doğru orantılı olarak farklı fonksiyonelliklerini göstermeye başlamıştır. 20. Yüzyıl'a gelindiğinde ise sanayi devriminden sonra Takı Tasarımı alanında yapılan sanatsal çalışmalar da değişime uğramıştır. Kullanılan malzeme, teknik ve sanatçıların kavramsal yaklaşımları Takı Tasarımı alanında yapılan çalışmaların da sanat nesnesi olarak görülmeye başlanmasına neden olmuştur. Heykel sanatçılarının 20. Yüzyıl'da akademiye ve kendinden önceki sanat anlayışına başkaldırması ile birlikte takı tasarımı alanında yapılan çalışmalar form, malzeme ve biçimsel olarak değişim göstermiştir. Heykel sanatçılarının çalışmaları da bu süreç içerisinde yeni bir dil kazanmıştır. Filozof ve düşünürler ile birlikte fikir çatışmaları doğrultusunda heykel sanatına farklı bakış açıları getirme isteği oluşmuştur. Sanatçıların eserleri halka ulaşmış ve eser ve izleyici arasında bir bağ oluşumuna neden olmuştur. Heykel artık geleneksel sanat anlayışından ayrılıp kendisine farklı bir zemin arayışına girmiştir. Heykel sanatı, kendinin temsili olan bir zeminde yeniden inşa edilerek; 20. Yüzyıl'ın sanat akımları içerisinde yeniden inşa edilmiştir. Malzeme ve teknik açısından sınırları yok ederek, her türlü malzeme ve teknikleri kullanarak sanatta devrim yaratmışlardır. Modernizm döneminde Heykel sanatının malzeme ve form kullanım biçimlerinin Takı Tasarımı disiplini içerisinde yapılan üretilere yansımaları görülmektedir. Takı Tasarımı gelişim sürecinde Heykel sanatından etkilenerek aralarında bir bağ oluşmasına neden olmuştur. Heykel sanatına tarihsel olarak baktığımızda Empresyonizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Sanat ve Minimalizm olarak ilerleme göstermiş. Bu sanat akımları içerisinde Takı Tasarımı üretim pratiğinde farklılıklar göstermiş olsa dahi aralarındaki yapım aşamalarındaki karşılaştıkları sorunlar ve çözümler aradaki sınırı ortadan kaldırmıştır. Sınırların ortadan kalkması ile Heykel'in Takı Tasarımı'ndan etkilenmiş veya

Takı Tasarımı'nın Heykel'den etkilenmiş sorusu sanatsal açıdan incelendiğinde Takı Tasarımı'nın Heykel alanından etkilendiği sonucuna ulaşılmıştır. Takı; ilk çağlarda kullanılmaya başlanmasına rağmen sanatsal açıdan bakıldığında heykeltıraşların ve disiplinlerarası sanatçıların etkisiyle 20. Yüzyıl'da farklı yaklaşım biçimleri açısından "tasarım" ilkeleri doğrultusunda Heykel'in Takı Tasarımı'na etkisi daha fazla olmuştur.

Postmodernizm döneminde Heykel ve Takı Tasarımı ilişkisi hazır nesne kullanımı açısından ve kavramsal yaklaşım olarak birbirlerini etkilemeye devam etmiştir. Heykel, postmodern dönemde farklı metaller kullanımı ve malzeme açısından sanatçıların çalışma alanını genişleterek izleyiciyi ve sanat eseri arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmıştır. Postmodern dönemde sanatçılar kullandığı farklı metal ve malzeme ile hazır nesne kullanımını genişleterek sanat ve hayat arasındaki sınırları yok etmek için insanların yıkıcı ruh halleri, sanatçıların ifade biçimi haline gelmiştir. Takı Tasarımı'nda da Heykel sanatında olduğu gibi hazır nesne ve farklı malzeme kullanımları yaygınlaşarak popüler kültürün yeni imajıyla tasarımlara aktarılmaya başlanmıştır. Takı Tasarımı'nın gelişim sürecinde post modern dönemde büyük kırılma yaşanarak Heykel ile arasındaki ilişki sanatsal açıdan ilerleme kaydetmiştir. Form ve beden kavramı olarak Takı Tasarımında heykelsi biçimler daha çok kullanılarak beden kavramı yapılan çalışmanın sergileme mekanı haline gelmiştir. Beden artık bir sergileme alanı, takı ise eser haline gelerek Heykel ve Takı Tasarımı ilişkisi daha da güçlenmiştir. Takı Tasarımı ve Heykel arasındaki ilişki formun ve beden kavramının temelini oluşturmuştur. Postmodern dönemde Takı Tasarımı alanında ergonominin kalıpları yıkılmış heykel olarak algılanmaya başlanmıştır.

Çağdaş sanat modernizm ve postmodern dönemlerdeki sanatsal bakış açılarına karşı olarak malzeme, form ve beden kavramını ileriye taşıyarak Takı Tasarımı içerisinde yer alan anlayışı çağın getirdiği yenilik ve her türlü malzemeyi kullanımına olanak sağlamıştır. Çağdaş takı tasarımında sanatçılar okunabilirlik kavramı üzerinde ilerleme kaydetmişlerdir. Takı Tasarımı çağdaş sanat ile birlikte sınırlarını ortadan kaldırarak her geçen gün güçlenmeye devam etmiştir. Heykel ile ilişkisi teknolojinin ilerlemesiyle birlikte estetik bakış açısı ortadan kalkmış Takı Tasarımı ve Heykel giyilebilir sanat haline gelmiştir. Beden kavramı bu doğrultuda incelenerek giyilebilir Heykel ile giyilebilir Takı kavramını birbirinden ayırt edilemez hale gelip çağdaş sanatta heykel ve takı tasarımı alanındaki ilişkinin gelişimi incelenmiştir. Tezin içerisinde de baktığımız örnekler ve sanatçılar üzerinden bakılacak olursa seri üretim olan Takı Tasarımı mantığı ile şu an tüketim nesnesi

olarak kullanılan takılarla sanatçı üretimi olan Takı Tasarımları Heykel ve Takı Tasarımı açısından birbirinden ayrılması gerekir. Takı Tasarımı kendi içerisinde sanatsal takı ve seri üretim olarak ayrışarak disiplinlerarası sanatçılarındaki üretimleriyle birbirinden ayrılarak iki farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Tezin oluşumunda seri üretim mantığında üretilen takı, sanatsal takı tasarımını daha net anlamak için bahsedilmiştir. Seri üretim Takı Tasarımı farklı bir başlık altında incelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamlar üzerinden düşünüldüğünde “Takı Tasarımı” ve “Heykel”; üretim pratikleri, malzeme ve form yaklaşımları ile sürekli ilişki içerisinde olan iki disiplindir.



KAYNAKÇA

- Türe, A. – Savaşçın, Y. (2002). Anadolu Antik Takıları. İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları
- Türe, A. – Savaşçın, Y. (1986). Roma Takıları. Antika Dergisi. İstanbul: Mısırlı Yayınları. Sayı 14.
- Türe, A. – Savaşçın, Y. (2000). Kuyumculuğun Doğuşu. İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları.
- Altun, M. S.(2010). 1960'ların Moda Devrimi Ve Batıda Takı Tasarımına Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İzmir.
- Antmen, A. (2009). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık. Sanat kitapları. 1-2. Baskı,
- Antmen, A. (2016). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ateşli, E. (2017). Günümüz Heykel Sanatında Geleneksel Malzeme ve Yeni Arayışlar. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Heykel Ana Sanat Dalı. Ankara.
- Ayata, E. N. (2015). 20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi. Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi. Summer2015. Sayı:14.
- Aydın. E. (2019). Sanat Nesnesi Olarak Takı. Altınbaş Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı. Takı Tasarımı. İstanbul.
- Bayzar. K. C. (2016). Mitoloji ve Çağdaş Sanat. Makale. Dergi Pak. Aralık.
- Best-Kellner. S.D.(1998). Pstmodern Teori Eleştirel Soruşturmaları. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Collins. J. (2007). Sculpture Today. Phaidon Press Inc. ABD.

Cumming. R. (2008). Görsel Rehberler. (Çev. Ayşe Işın Önal, Aslı Çetinkaya). İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Demirtaş. P. (1996). Takı Kültürü ve Tasarımı Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Uygulamalı Sanatlar Eğitimi. Tekstil Ana Sanat Dalı. İzmir.

Dikmen. D. P.(2014). Değişen Kavram ve Gelişen Yorumlar ile Lif Sanatında Tekstil Takılar. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi. Bildiri Kitabı. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi. İzmir.

Döl. A. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. İdil Dergisi. Cild-2. Sayı 10

Erbilen. Y. (2014). Takı Tasarımında Kavram Değişimi. Sentetik Malzemelerinin Kullanımı. Uluslar Arası Sanat ve Tasarım Kongresi. Bildiri Kitabı. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi. İzmir.

Erkmen. N. (2009). “Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi” Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. İletişim Yayınları. İstanbul.

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

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

Fineberg. J. (2014). 1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri. (Çev.S. Atay Eskier ve G.E.Yılmaz,) Karakalem Kitabevi Yayınları. İzmir.

Foster. H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard. (Çev: Esin Hoşsucu). Sanat ve Kuram Dizisi. İstanbul: 21 Mart Matbaacılık Sanatları.

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

Huntürk. Ö. (2016). Heykel ve Sanat Kurumları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Leuween. S.V.& 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.

Lynton. N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev: S.Ö. Cevat Çapan). Çin. Remzi Kitabevi.

Lyotard. J. F. (1997). Postmodern Durum. (Çev. Çiğdem A.). Ankara: Vadi Yayınları.

Özay. S. (1998). 20. Yy. Takıları ve Yeni Takı Kavramı Üzerine. Antik Dekor.

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

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

Savaş. R. (1977) .Modelaj. Ankara: Yaygın Eğitim Yayınları.

Savaş. R. (1978). Form ve İnşa. Ankara: Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları.

Scarbrick. D. O. I. Lightbown.R.H., P. Bayer, P. Becker, V. Craven, H.(1989). Jewellery. Makers. Motifs. History. Techniques. London: Times and Hudson Limited.

Schon. M. (2004). Modernist Jewelry 1930-1960. China: Shiffer Publishing.

Schon. M. (2008). *From&Function American Modernist Jewelry 1940-1970*. China: Shiffer Publishing.

Skinner. D. (2013). *Contemporary Jewelry in Perspective*. New York: Lark Jewelry&Beading.

Smith. M. C. (2010). **Antony** Gomley. London: Tate Publishing.

Soytogay. D. (2006). *Endüstri Devriminden Günümüze Takı Tasarımında Biçime Etki Eden Faktörler*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Şahin. Ö. (2010). *Figüratif Heykel Sanatında İnsan Bedenini Kurgusal Dönüşümünün Kişisel Yaklaşımlar Üzerinden Değerlendirilmesi*. T.C. Çukurova Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim İş Eğitim Ana Bilim Dalı. Adana.

Şaman. N.& M. Nafiz. D. (2015). 20. Yüzyıldan Günümüze Takı. *ABMYO Dergisi*. İstanbul: Dergi Pak. Makale.

Untracht. O. (1985). *Jewelry Concepts and Tecnology*. Amerika: Doubleday&Company. Inc.

Weber. C. (2004). *Schnellkurs Schmuck*. Köln: Dumont.

Yağcı. N. (2017). *1960'tan Günümüze Malzeme – Form – İfade Bağlamında Türk Heykel Sanatında Figüratif Uygulamalar*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Ana Bilim Dalı. Gazi Üniversitesi. Ankara.

Yeşilmen. N. (2014). *Özgün Tasarım Örneği Olarak Alexander Calder'in Takılabilir Heykelleri*. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi. Bildiri Kitabı. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi. İzmir.

Ziss. A. (2009). Estetik. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

