



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Anabilim Dalı

**XX.YÜZYILIN İLK YARISINDA MODERN SANAT
AKIMLARININ TAKİ TASARIMINA
YANSIMALARI**

Mert HATİPOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU

İstanbul, 2023

XX.YÜZYILIN İLK YARISINDA MODERN SANAT AKIMLARININ TAKİ TASARIMINA YANSIMALARI

Mert HATİPOĞLU

Plastik Sanatlar Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2023

Mert HATİPOĞLU tarafından hazırlanmış ve 19/04/2023 tarihinde sunulmuş XX. YÜZYILIN İLK YARISINDA MODERN SANAT AKIMLARININ TAKI TASARIMINA YANSIMALARI başlıklı tez Plastik Sanatlar Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU
Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU

Kuyumculuk ve Mücevher
Tasarımı Bölümü,
Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Leyla ULUSMAN

Takı Tasarımı,
Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Sibel KILIÇ

Kuyumculuk ve Mücevher
Tasarımı Bölümü,
Marmara Üniversitesi

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

Tezin Lisansüstü Eğitim Enstitüsüne teslim tarihi: ____ / ____ / ____

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.

Mert HATİPOĞLU

İmzası

İTHAF

annem Gülbahar KARACA'ya...



ÖNSÖZ

Yazmış olduğum bu metinde yaşadığım tüm süreçlerimde benimle birlikte olan, bana yol gösteren, akademik yaşantımda çalışkanlığıyla ve duruşuyla örnek aldığım hocalarımdan olan, çok değerli danışmanım Sayın Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU'ya, beni Çimen Hocam gibi harika bir insanla tanıştıran ve birlikte çalışmaktan gurur duyduğum sevgili bölüm başkanım Dr. Leyla ULUSMAN Hocama, öğrencilik yıllarımdan beri kendisinden çok şey öğrendiğim ve aynı fakültede çalışmaktan dolayı kendimi şanslı hissettiğim değerli dekanım Prof. Dr. Nurcan Perdahçı Hocama, sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Sizlerin değerli destekleri ve bana olan bitmeyen güvenleriniz olmasaydı, bu metni içime bu denli sinecek şekilde yazamazdım.

Tez yazım sürecimin başlangıcından itibaren konuyu araştırma, kaynak toplama ve literatür tarama süreçlerim dahilinde seçtiğim konu özelinde öğrendiğim detaylar, konunun derinliği, var olan materyallerin sayısı gibi etmenler sonucunda akademik ve entelektüel anlamda kendime yaptığım katkı beni mutlu etmekte. Kendimi bildim bileli yapmak istediğim iş alanı olan mücevher sektörünün tarihini keşfetmek, hakkını vererek detaylarını benimsemek şahsi olarak kendimi eksik gördüğüm konulardan biriydi ve tez yazacağımı kesinleştirdiğimden beri uzmanlaşmak ve öğrenmek için bir fırsat olarak görmeye başladım.

Konum olan, “XX. Yüzyılın İlk Yarısında Modern Sanat Akımlarının Takı Tasarımına Yansımaları” ile ilgili, başlangıçta zihnimde çok detaylı bir yol haritası mevcut değildi. Süreç içerisinde öğrendiğim detaylar, çeşitli dönemlerin, tekniklerin, kuyumcu ustaları ve sanatçıları tanıdıkça ve önüme tekrar tekrar çıkanlarını ayırt ettikçe, yol kendiliğinden belirdi.

Tez yazımım sürecinde danışman hocam Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU ile detaylıca çalışmaya başladım ve bu süreçte akademi ve tez yazımı ile ilgili kendimi geliştirdiğine inandığım pek çok detayı öğrendiğimi belirtmek isterim. Daha önce yazma deneyimini yaşamış biri olarak, akademik bir metin yazmak, başka bir duygu olarak karşıma çıktı ve özünde tamamen başka bir zihin yapısı gerektirdiğini yazmaya başladıktan kısa süre sonra fark ettim. Bugün, uzaktan baktığımda bile, Çimen Hocam ile çalışmanın kolaylığını ve ortaklaşa bir metin üzerinde konuşmanın verdiği mutluluğu özleyeceğimi şimdiden düşünmekteyim.

Umuyorum ki okumaya başlayacağınız bu yüksek lisans tezi sizlere merak ettiğiniz bazı konular hakkında bilgilendirir ve böylece amacına ulaşır.



ÖZET

XX. YÜZYILIN İLK YARISINDA MODERN SANAT AKIMLARININ TAKİ TASARIMINA YANSIMALARI

HATİPOĞLU, Mert

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU

Tarih: Nisan / 2023

Sayfa: 201

Fransızca “Yeni Sanat” anlamına gelen Art Nouveau, On Dokuzuncu Yüzyılın sonları ve Yirminci Yüzyılın başlarında başta Avrupa olmak üzere tüm dünyayı etkilemiş, önemli bir sanat akımıdır. Art Nouveau yapısı ve ortaya çıkışı dekoratif sanatlarla iç içedir. Bu anlamda Art Nouveau, kendisini illüstrasyonlarla birlikte en iyi mücevherlerde göstermiştir. Dönemin mücevherleri şaşırtıcı formlarıyla geçmişten gelen akımlara karşı bir başkaldırı ve protesto niteliği taşımakla birlikte içerik olarak görkemli, fantastik ve ütöpik bir gerçeklikten gelmişçesine özgündürler. Başta kamçı formu olmak üzere organik formlar Art Nouveau’nun alamet-i farikalarından kabul edilmektedir. Değerli taşların ve metaller salt maddi gücünü yadsıyan görselliğin şekil ve etkinin önem kazandığı bu dönemde gelen yeni yüzyılın önceki yüzyıllardan daha farklı olacağına dair ip uçlarını taşımıştır. 1900 Paris Uluslararası Fuar’ında en görkemli zamanlarını yaşayan akımın mücevher tasarımı ve üretimi anlamında temsilcileri René Lalique, Henri Vever, Cartier, Boucheron gibi ustalar ve onların devamları olan şirketleri olmuşlardır.

Art Nouveau’nun Birinci Dünya Savaşı ile hızlı bir şekilde gözden düşmesi sonucunda yerine iyice günlük hayatın içine işlemiş olan sanayi üretimi ürünler ve peşinden gelen

makine estetiğinden ilham almış, köklerini başta Mısır olmak üzere çeşitli antik uygarlıklardan alan Art Déco hâkim olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal ve politik gelişmeler sonucunda insanlık, yeniden bir düzen oluşturmaya ve tüm kurumlara yeni bir gözle bakmaya başlamıştır. Bu bakış kendini sanatta da göstermiş, çeşitli sanat akımları ortaya çıkmıştır. Mücevher alanı da kendini bu anlamda uzakta tutmamış ve çeşitli sanatçıların eserleri ve kuyumcuların dönemin gerçekliğine uygun tasarımlarıyla birlikte Amerika’da Amerikan Stüdyo Hareketi ve Retro hareketi ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, Art Déco, Retro, Amerikan Stüdyo Hareketi, Mücevher Tarihi.

ABSTRACT

THE REFLECTIONS OF MODERN ART TRENDS ON JEWELRY DESIGN IN THE FIRST HALF OF THE XX. CENTURY

HATİPOĞLU, Mert

M.A, Plastic Arts Department, Altınbaş University,

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Çimen BAYBURTLU

Date: April / 2023

Pages: 201

Art Nouveau, which means “New Art” in French, is an important art movement that influenced the whole world, especially Europe, at the end of the Nineteenth Century and the beginning of the Twentieth Century. Art Nouveau is intertwined with decorative arts due to its structure and emergence. In this sense, Art Nouveau showed itself in the best with jewelery and illustrations. The jewels of the period, with their surprising forms, are a rebellion and protest against the currents from the past, and they are original as if they came from a magnificent, fantastic and utopian reality in content. Organic forms, especially the whip forms, are accepted as hallmarks of Art Nouveau. Precious stones and metals carried clues that the coming new century will be different from the previous centuries, in this period when the visuality and visual effect, which denies its purely economic importance. At the 1900 Paris International Fair, the representatives of the trend in jewelery design and production were masters such as René Lalique, Henri Vever, Cartier, Boucheron and their successor companies.

As a result of the rapid decline of Art Nouveau with the First World War, Art Déco, which took its roots from various ancient civilizations, especially Egypt, was dominated by

industrial production products that had penetrated into daily life and the machine aesthetics that followed.

As a result of the social and political developments experienced after the Second World War, humanity started to re-establish an order and look at all institutions with a new eye. This view has also shown itself in art, and various art movements have emerged. The jewelery field did not stay away in this sense, and the American Studio Movement and the retro movement emerged in America with the works of various artists and the designs of jewelers in accordance with the reality of the period.

Keywords: Art Nouveau, Art Déco, Retro, American Studio Movement, History of Jewelry.



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
1. GİRİŞ	1
2. TAKİ TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ	4
2.1 İLK TAKILAR	4
2.2 ANTİK ÇAĞ TAKILARI.....	9
2.1.1 Mezopotamya Takıları	10
2.2.2 Mısır Takıları	12
2.2.3 Hint Takıları.....	13
2.2.4 Yunan Takıları	16
2.2.5 Helenistik Dönem	17
2.2.6 Etrüks Takıları	18
2.2.7 Roma Dönemi Takıları	20
2.2.8 Bizans Dönemi Takıları	22
2.3 ORTA ÇAĞ TAKILARI	23
2.4 RÖNESANS TAKILARI	26
2.5 ON YEDİNCİ YÜZYIL TAKILARI	38
2.6 ON SEKİZİNCİ YÜZYIL TAKILARI	42
2.7 AYDINLANMA DÖNEMİ TAKILARI	42
2.8 ON DOKUZUNCU YÜZYIL TAKILARI.....	45
2.9 VİKTORYA DÖNEMİ TAKILARI.....	49
3. ART NOUVEAU VE TAKİ.....	55
3.1 ART NOUVEAU STİLİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE ADINI ALIŞI	55
3.2 ART NOUVEAU AKIMININ OLUŞMASINDA ÖNEM TAŞIYAN KAVRAMLAR.....	60
3.3 ART NOUVEAU’NUN ÇEŞİTLİ SANAT AKIMLARI İLE İLİŞKİSİ	65
3.4 ART NOUVEAU’NUN, DOĞU VE UZAKDOĞU KÜLTÜRLERİ İLE İLİŞKİSİ	70

3.5 ART NOUVEAU’NUN ORTAYA ÇIKIŞINDA SANAYİ DEVRİMİ’İNİN VE TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN ETKİSİ	78
3.6 ART NOUVEAU, AFİŞ VE POSTERLERİN ÖNEM KAZANMASI VE ALPHONSE MUCHA.....	80
3.7 ART NOUVEAU VE ARTS & CRAFTS AKIMI.....	87
3.8 ART NOUVEAU MÜCEVHERLERİNDE RENK, TEKNİK VE MATERYAL TERCİHLERİ	90
3.9 ART NOUVEAU VE ÜNLÜ KUYUMCU RENÉ LALIQUE.....	94
3.10 ART NOUVEAU VE KUYUMCULUK MARKALARI	103
3.11 ART NOUVEAU ETKİSİNİN GÖRÜLDÜĞÜ ÜLKELER VE MÜCEVHER TASARIMINA YANSIMALARI	107
3.11.1 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Almanya	107
3.11.2 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: İspanya	109
3.11.3 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Belçika.....	111
3.11.4 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Avusturya	113
3.11.5 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Danimarka	115
3.11.6 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Rusya.....	116
3.11.7 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Amerika.....	117
3.11.8 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Avusturalya	120
3.12 ART NOUVEAU’NUN YERİNİ ART DÉCO’YA BIRAKMASI.....	121
4. ART DÉCO ve TAKI	123
4.1 ART DÉCO STİLİNİN ORTAYA ÇIKIŞI	123
4.1.1 1925 ULUSLARARASI MODERN DEKORATİF VE ENDÜSTRİYEL SANATLAR SERGİSİ VE ART DÉCO	132
4.1.2.Scheherezade Balesi ve Art Déco’ya Etkisi.....	135
4.2 ART DÉCO VE EĞLENCE KÜLTÜRÜ İLİŞKİSİ.....	136
4.3 ART DÉCO, KADIN VE MODA İLİŞKİSİ	138
4.4 ART DÉCO TAKILARININ GENEL ÖZELLİKLERİ.....	146
4.5 ART DÉCO TAKILARINDA DOĞU VE UZAKDOĞU KÜLTÜRLERİ ETKİLEŞİMİ	152
4.6 ART DÉCO MÜCEVHERLERİNDE RENK, TEKNİK VE MATERYAL TERCİHLERİ	155

4.7 ART DÉCO ETKİSİNİN GÖRÜLDÜĞÜ ÜLKELER VE MÜCEVHER TASARIMINA YANSIMALARI	158
4.7.1 Art Déco'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Fransa	158
4.7.2 Art Déco'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Almanya	169
4.7.3 Art Déco'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Danimarka	171
4.7.4 Art Déco'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Amerika	172
4.8 İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI ART DÉCO'NUN YERİNİ RETRO AKIMINA BIRAKMASI	174
5. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA TAKI.....	176
5.1 RETRO TAKI.....	177
5.2 AMERİKAN STÜDYO TAKI HAREKETİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ	182
5.3 AMERİKAN STÜDYO TAKI HAREKETİNİN EN ÜNLÜ KUYUMCULARI..	188
6. SONUÇ	195
REFERANSLAR	198

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: 75.000 Yıllık Kabuk Boncuklar Blombos Mağarası, Güney Afrika.....	5
Şekil 2.2: Denisova İnsanları Tarafından Üretildiği Düşünülen Takıların İllüstrasyonu.....	5
Şekil 2.3: Enkapune Ya Muto İsimli Mağarada Bulunmuş Devekuşu Yumurta Kabuğu Boncuklarının Çizimleri.	6
Şekil 2.4: Hohle Fels Heykelciği.....	6
Şekil 2.5: Soluk İşlemeleri Gösteren Star Carr Kolyesi.....	7
Şekil 2.6: Turkuaz Kakma Altından Yapılmış Mixtec Göğüs Zırhı. Yanhuatlán (Meksika). Mixtec Kültürü, Klasik Sonrası Dönem (SS. X-XVI). Mexico City MNA Koleksiyonu.....	8
Şekil 2.7: Sepet Şekilli Altın Saç Süsü (British Müzesi).	11
Şekil 2.8: Yarı Değerli Taşlardan Yapılmış Takı.....	12
Şekil 2.9: Antik İndus Takıları Boncuklardan Oluşan Kuşak, İki ya da Üç Telli Dar Yakalar, Boncuklu Kolyeler.....	14
Şekil 2.10: Mohenjo-Daro’da Bulunan “Dans Eden Kız” Adlı Heykelcik M.Ö. 2300–1750.	15
Şekil 2.11: Köpekleri Betimleyen Altın Taç, Minos, Mochlos Mezarlığı, MÖ 2600-2100 Herakleion Arkeoloji Müzesi.	17
Şekil 2.12: Ganymede Kúpeleri, Helenistik Dönem, 330-300 BC, Metropolitan Sanat Müzesi: New York, 2019.....	18
Şekil 2.13: Etrüsk Takılarından Oluşan Bir Koleksiyon.	19
Şekil 2.14: MS. 1. Yüzyıl Dolaylarına Tarihlendirilen Roma Dönemine Ait, Mısır Tarzı Yılan Bilezik.....	20

Şekil 2.15: MS. 1. Yüzyıl Dolaylarına Tarihendirilen Roma Dönemine Ait, Mısır Tarzı Yılan Bilezik.....	20
Şekil 2.16: Bizans Döneminde Üretilmiş Bilezik, n.d.....	22
Şekil 2.17: Bilezik, Erken Bizans Dönemi, Altın, Gümüş, İnci, Ametist, Safir, Opal, Cam, Kuvars ve Zümrüt, The Metropolitan Sanat Müzesi.	23
Şekil 2.18: Sutton Hoo’da Bulunan Omuz Tokasının hem açık hem kapalı görünümü British Müzesi.....	24
Şekil 2.19: William of Wykeham’ın Mücevherleri 1404.	26
Şekil 2.20: Petrus Christus, Aziz Eligius’ Atölye, 1449, cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	28
Şekil 2.21: Albrecht Dürer, Kutsal Roma Germen İmparatorluğu Tacı.....	29
Şekil 2.22: Hans Holbein Tarafından Tasarlanan Kolyeler.....	29
Şekil 2.23: Vaftizci Yahya, 1460-1480 Antonio Pollaiuolo, Metropolitan Müzesi.	33
Şekil 2.24: Giovanna Tornabuoni’nin Tablosu Domenico Ghirlandaio 1489-1490	34
Şekil 2.25: Ghirlandaio’nun Giovanna Tornabuoni’nin Portresi İsimli Tablosunda Bulunan Takı.....	34
Şekil 2.26: Moreelse, P. (1615-1625). Genç Bir Hanımın Portresi, Yağlı Boya Tablo,	37
Şekil 2.27: Napolyon I İmparatorluk Tahtında [Detay] Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1806.	40
Şekil 2.28: La Belle Ferronnière (Detay),1490–1496 Louvre Müzesi, Paris.....	41
Şekil 2.29: Mine tekniğiyle yapılmış gümüş Rönesans tarzı bileklik, François Désiré Froment Meurice, Paris, yaklaşık 1845 Sotheby’s.	43
Şekil 2.30: Kolye, Bir Kadının Sağ Gözünün Portresi, 1800, Philadelphia Sanat Müzesi.	44
Şekil 2.31: Portakal Çiçeğinden Bir Çift Broş Altın, Beyaz Porselen, 1839.	45

Şekil 2.32: Queen Victoria İsimli Cameo Broş 1851 Lebas, Paul, Dafrique, Félix.	46
Şekil 2.33: Mücevher Kutusu, Layard Özgürlük, Alfred Brown/Hunt & Roskell, 1852-1853. British Müzesi.....	47
Şekil 2.34: Yas Rozeti, 1862, The Metropolitan Sanat Müzesi	48
Şekil 2.35: Kolye, Platin, Elmas, Boucheron.	51
Şekil 2.36: Rusya'nın Saint Petersburg Kentindeki Fabergé Müzesi'nde On Beşinci Yıldönümü Yumurtası, 1911.	52
Şekil 2.37: Art Nouveau Stilinde “Guilloché”, Emaye Broş, Pendant, Fabergé, 1908-1917 Yılları Arası, Yuvarlak Kesimli Elmaslar, Yakutlar ve Kabaşon Ayaşısı, 14 Ayar Pembe ve Sarı Altın.....	53
Şekil 3.1: Abbesses İstasyonu'na Giriş, Paris Metrosu, Hector Guimard, 1900.	56
Şekil 3.2: The Maison de l'Art Nouveau, 1895.....	57
Şekil 3.3: Masriera Kardeşler Tarafından Kaplumbağa Kabuğu, Altın ve Mine Kullanılarak Üretilmiş Art Nouveau Dönemine Ait Bir Tarak, 1890-1914.....	59
Şekil 3.4: Loie Fuller'ın Bir Fotoğrafı, 1902.....	61
Şekil 3.5: Folies Bergère İsimli Müzikholde Sahne Alacak Loie Fuller İçin Hazırlanmış Poster, 1897.	61
Şekil 3.6: René Lalique, Yusufçuk, Korsaj Süsü, 1897.	63
Şekil 3.7: Kadın Başlı ve Sfenksli Kolye, Emmanuel-Jules- Joseph [Joë] Descomps, Altın, Mine, Elmas ve İnci, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Yaklaşık 1900.....	63
Şekil 3.8: Broş, Altın, Mine, Krisopraz, Kalsedon, Ayaşısı ve Elmaslardan Yapılmış Yusufçuk, 1897–1898.....	65
Şekil 3.9: Gallé'nin Tasarladığı ve Ürettiği Cameo Cam Masa Lambası, Fransa.....	72
Şekil 3.10: Pirlanta, Safir ve Zümrüt Uçlu Küpe Çifti, Cartier.	73

Şekil 3.11: Katsushika Hokusai, Fuji Dağı'nın Otuz Altı Manzarası (serisinden Büyük Dalga 1830–32.....	74
Şekil 3.12: Henri ve Paul Vever Tarafından Tasarlanan Saat, 1889.	76
Şekil 3.13: Philippe Wolfers, Vazo, 1900.	76
Şekil 3.14: Georges Fouquet, Yüzük, 1900.....	76
Şekil 3.15: Art Furniture Dergisinin Kapağı, Goodwin'in evinin illüstrasyonu olduğu düşünüyor, 2. Edisyon, 1878.	77
Şekil 3.16: Alphonse Mucha, Bira Reklam Afişi, 1897.	81
Şekil 3.17: Alphonse Mucha, Bisküvi Reklam Afişi, 1897.....	81
Şekil 3.18: Savaş Bağlantılı Poster.....	83
Şekil 3.19: Alphonse Mucha Paris'teki Stüdyosunda, 1899.	83
Şekil 3.20: Gismonda Aphonse Mucha, 1894.	84
Şekil 3.21: Dört Mevsim, Alphonse Mucha, Yaklaşık 1897.....	85
Şekil 3.22: Alphonse Mucha ve Georges Fouquet, Medea bileziği Sarah Bernhardt İçin Üretilmiştir.....	86
Şekil 3.23: Broş, Carlo ve Arthur Giuliano Tarafından Üretilmiştir, 1903.....	88
Şekil 3.24: Guilloche Düğme Pimi, Mine ve Elmas Kullanılarak Üretilmiş, Fabergé, 1900	88
Şekil 3.25: Verneuil'in Yöntemi ile Sentetik Şekilde Üretilmiş Bir Yakut	91
Şekil 3.26: Broş, Oniks ve Elmas. 1910-1915.....	93
Şekil 3.27: René Lalique.	94
Şekil 3.28: René Lalique, Kolye.....	95
Şekil 3.29: René Lalique'in Kullandığı "RL" Damgası.	96

Şekil 3.30: Paris'teki Uluslararası Sergi'de René Lalique ve Maison Vever'in Pavyonu, 1900.	97
Şekil 3.31: René Lalique “Yılanlar” Buket Süsü, Altın ve Mine. Calouste Gulbenkian Müzesi, 1898-1899.	98
Şekil 3.32: René Lalique Tarafından Tasarlanmış ve Leurs Ames Markası için Üretilmiş parfüm şişesi, 1913.	99
Şekil 3.33: René Lalique (1860-1945). “Elma Ağacı” Tacı, Boynuz, Elmas ve Altın Calouste Gulbenkian Müzesi, Yaklaşık 1901-02.	100
Şekil 3.34: Maison Vever, Tarak, Boynuz, Altın, 1899–1900.	102
Şekil 3.35: Yılan Temalı Yüzük-Bilezik, Fouquet- Alphonse Mucha Ortaklığı 1899.....	103
Şekil 3.36: Boucheron, Art Nouveau Stilinde Broş, Mine, Safir ve Elmas, 1902.....	104
Şekil 3.37: Archibald Knox, Broş, Gümüş, Mine, Liberty&Co Cymric 1903.....	106
Şekil 3.38: Wilhelm Lucas Von Cranach, Broş Ahtapot ve Kelebek Pforzheim Mücevher Müzesi, 1900.	108
Şekil 3.39: Theodor Fahrner, Art Nouveau Broş, Gümüş ve Kalsedon, Yaklaşık 1901...	109
Şekil 3.40: Luis Masriera, Kolye, Altın ve Gümüş, Mine, Pırlanta, Safir.....	110
Şekil 3.41: Luis Masriera, Broş (Isolde), Altın, Fildişi, Mine, Elmas, Safir, İnci, Yaklaşık 1900.	111
Şekil 3.42: Henry Van de Velde, Kolye, Altın, Safir, Zümrüt, Yaklaşık 1900.....	112
Şekil 3.43: Philippe Wolfers, Nikè Broş, Altın, İnci, Elmas ve Ametist, 1902.	113
Şekil 3.44: Josef Hoffmann'ın İmzası.	114
Şekil 3.45: Koloman Moser'in İmzası.....	114
Şekil 3.46: Josef Hoffmann Tarafından Tasarlanmış Pendant Altın, Carnelian, Mercan, Hematit, Jöle Opal, Lapis Lazuli, Aytaşı, Safir, 5,1 X 5,1 X 1,4 Cm, 1911.....	1144

Şekil 3.47: Georg Jensen, Broş, Gümüş, Sarı Kehribar Danimarka, Yaklaşık 1915-30...	116
Şekil 3.48: 14 ayar cilalı, dokulu pembe altın, pembe turmalin, barok inci, Rus demantoidleri, Yükseklik 86 mm (3 4/8 inç) Genişlik 43 mm (1 5/8 inç), 1908-1917...	1166
Şekil 3.49: İris Korsaj Süsü, Tiffany And Company, Montana Safirleri, Elmaslar, Demantoid Garnetler, Topaz, Çelik, Altın Alaşımları, Platin, 24.1 X 6.9 X 3,18 Cm Yaklaşık 1900.....	118
Şekil 3.50: Kalo Dükkânı Önünde Oturan Metalciler, Kuyumcular, Tasarımcılar ve Zanaatkarlar, Yaklaşık 1910.....	120
Şekil 3.51: James W.R. Linton tarafından tasarlanan kolyeler, 1908-1910.....	121
Şekil 4.1: Cartier, Cennet Kuşu Broş, Gül Kesim Pırlanta, Yakut ve Zümrüt, Yaklaşık 1928.....	129
Şekil 4.2: Konsol Sandalye S 533 L, Mies van der Rohe, 1927.....	130
Şekil 4.3: Puiforcat, “Etchea” Çaydanlık, Gümüş Kaplama Metal ve Gül Ağacı, 1928,..	131
Şekil 4.4: Jean Tetard, Kâse, Gümüş, Fransa, Yaklaşık 1920’ler.....	131
Şekil 4.5: Rockefeller Center, 30 Rock Gökdeleni.....	132
Şekil 4.6: Robert Bonfils, 1925 Paris Exposition Des Arts Décoratifs Et Industriels Modernes’in Resmi Afişi, Yükseklik 58,5 cm ve Genişlik 38 cm, 1925.....	133
Şekil 4.7: 1925 Paris’te Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi’ni Gösteren Bir Kartpostal, 1925.....	134
Şekil 4.8: Şehrazat Balesinde Dans Eden Bir Balerin ve Oryantal Bir Biçimde Tasarlanmış Giysisi, 1910.....	135
Şekil 4.9: Art Déco Kokteyl Yüzük, 18 Karat Beyaz Altın, Pırlanta, Yaklaşık 1940.....	137
Şekil 4.10: Delaunay Tarafından Tasarlanan Mayolar, Yaklaşık 1920’ler.....	139
Şekil 4.11: Henri de Montaut, Kadınlar Üzerine Çalışmalar, Metropolitan Sanat Müzesi 51.624,3, 1882–90.....	140

Şekil 4.12: Jarse Elbise, Coco Chanel, Yaklaşık 1924.....	141
Şekil 4.13: Art DécoSautoir Kolye, Van Cleef & Arpels, Baget Kesim, Kare Kesim Elmaslar, Platinyum, 1928.....	141
Şekil 4.14: Art Déco Küpe Çifti, Cartier, Zümrüt, Pırlanta Küpeler, 1929.....	142
Şekil 4.15: Cartier, Art DécoPırlanta Bileklik, Platin ve elmas, Paris Fransa, 1925.....	142
Şekil 4.16: Art Déco Klipsli Broş, Safir ve Pırlanta, Paris, Fransa, 1930.	143
Şekil 4.17: Cartier, Tank Solo Büyük Model Saat, Kuvars Mekanizma, Çelik, Deri, 1918.	144
Şekil 4.18: Revival Jewels, Art DécoCartier Saati, 1920.....	145
Şekil 4.19: Georg Jensen ve Harald Nielsen, Art Déco Asma Tasarımı Menteşeli Bileklik, Gümüş, 55,2 Gr, 175 Mm 20 Mm, 1945.	147
Şekil 4.20: Scarab Böceği Broş, Cartier, Platin, Mısır Fayansı Dumanlı Kuvars, Elmas, Zümrüt, Mine; 13×5×2cm; Cartier Koleksiyonu, Env. No. CL32A24, 1924.	153
Şekil 4.21: Broş Sekhmet, Cartier, Paris; Altın, Platin, Mısır Fayansı, Elmas, Zümrüt, Yakut, Oniks, Mine, Sotheby's.	153
Şekil 4.22: Art Déco dönemi, elmas, yakut, zümrüt, safir ve platin set siyah oniksten yapılmış, tekrar eden Mısır sfenksi ve piramit motifli 1925 dolaylarında Janesich tarafından yapılmıştır.....	154
Şekil 4.23: Çiçek Motifli, Altın İşlemeli ve Kenarlı Siyah Bakalit Meşale ve Tokalı İğne, Yaklaşık 1930'lar.	157
Şekil 4.24: Jean Dunand İmzalı, Kırmızı ve Siyah Geometrik Süslemeli Bilezik, Gümüş ve Mine Bileklik, Yaklaşık 1920'ler.	157
Şekil 4.25: Chimera Bileklik, Cartier, Pırlanta ve Platin, 1924.....	160
Şekil 4.26: Jean Fouquet, iki düz ebonit halkaya yerleştirilmiş, krom metalden bir dizi vidalı ara parçadan oluşan bileklik, 1931.	161

Şekil 4.27: Boucheron, Pırlanta ve Zümrütlerle Bezeli Pandantif Saati, Kadran Boucheron Brevete İmzalı, Yaklaşık 1920'ler.....	162
Şekil 4.28: Suzanne Belperron çalışırken.....	163
Şekil 4.29: René Lalique, Dahlias Buzlu Cam Bileklik, 1927.	164
Şekil 4.30: Raymond Templier Tarafından Tasarlanmış Art Déco Broş, Altın ve Pırlantalar.....	165
Şekil 4.31: Jean Després, Yıldızlı, Kısmen Dövme Bezemeli Gümüş Modernist Yüzük, Yükseklik 2,1 cm; Ağırlık: 17,7 gr.....	166
Şekil 4.32: Paul Brandt, Art Déco Mine Kol Düğmeleri, Yeşil, Beyaz ve Siyah Mine, 18 Ayar Altın, Brüt Ağırlık: 9,66 gr, Yaklaşık 1930.....	167
Şekil 4.33: Gérard Sandoz, Art Déco Onyx ve Aventurine Kolye Ucu, Yaklaşık 1929... 168	
Şekil 4.34: Jean Dunand, Üç Halkalı 'Zürafa' Kolye ve Üç 'Zürafa' Bileziği, Fransa, 1927.	169
Şekil 4.35: Theodor Fahrner İmzalı Kolye, Mercan Kırmızısı ve Siyah Mine, Gümüş, Yaklaşık 1930.....	170
Şekil 4.36: Arno Malinowski, Kare Formlu Gümüş Ajur Broş, 1 1/2 İnç (4 cm) Genişliğinde, Yaklaşık 1930'lar.	172
Şekil 5.1: Katharine Hepburn, "Holiday" isimli filmde, Flato, Hollywood Jewels, 1938. 179	
Şekil 5.2: Çelenk Desenli Mücevher, Harry Winston, 1985.	180
Şekil 5.3: Cartier, Kafesteki Kuş Broşu, Safir, 18 Ayar Altın, Christie's, 1942.	181
Şekil 5.4: Cartier, "Özgürlük Kuş" Broşu, Mavi Mine, Kırmızı Mercan, Safir, 18 Ayar Altın Cartier, Yaklaşık 1945 Sonrası.....	181
Şekil 5.5: Salvador Dalí, Belleğin Azmi, Yağlıboya Tablo, 24.1 x 33 cm, MoMA, 5. Kat 51, 1931.	186

Şekil 5.6: Salvador Dalí, “Belleğin Azmi” Broşu, Üretim 1950-1960, 6 x 6 x 1,9 cm, Liliane and David M. Stewart Collection, inv. D89.109.1, 1949-1950.....	186
Şekil 5.7: Yves Tanquy, HJ Company Ltd, Soyut biçimli altın yüzük, Gülağacı, 1937... 187	
Şekil 5.8: Yves Tanquy, Işık ve Gölge, Yağlıboya Tablo, 61.2 x 50 cm BBVA Collection İspanya,.....	187
Şekil 5.9: Şeker Yüzük, Gümüş, Altın Kaplama, Şeker, 1936.....	188
Şekil 5.10: Sam Kramer, Tango Broş, Som Gümüş ve Yarı Değerli Taşlar, New York, 1948.	189
Şekil 5.11: 1940’lardan Bir Fotoğrafta Kramer. Saul Dash’in Fotoğrafı, John (Chico) Kramer ve Carol Jane Kramer’in İzniyle, Yaklaşık 1940.	190
Şekil 5.12: Art Smith, Galaksi Kolye, Gümüş, 7 1/8 X 9 X 2 1/2 İnç (18,1 X 22,9 X 6,4 Cm), Brooklyn Müzesi, Charles L. Russell’in Hediyesi, 1962.	191
Şekil 5.14: Naum Slutzky, Krom Kaplama Pirinç Kolye, Almanya, Hamburg, 1930.....	193
Şekil 5.15: Grande Tête Pendentif Kolye, 23 Ayar Altın Madalyon, 0.8 X 14.0 X 14.1 Cm, 164- 168 G, 1971.....	194

1. GİRİŞ

Takı, yüzyıllardır insan süslemesinin ve kendini ifade etmenin önemli bir yöntemi olmuştur. Takı, insanlığın en temel özelliklerinden bazılarında atıfta bulunan, bu haliyle çok temel ve geçmişte çok öncelere giden bir konsepttir. Modern arkeolojinin, tarih öncesi dönemleri araştırırken, aradıkları çeşitli aletler ve kemik parçaları gibi nesnelerin yanında takıları aramaları ve bulmaları şaşırtıcı değildir. Takı, yapısı itibariye insanlığın doğada ortaya çıkışından beri kendisiyle var olmuştur. Statü belirteci olarak, saygınlık ve hiyerarşi göstergeci olarak kullanılabilen takı, aynı zamanda saf güzelliği bir adım öteye taşımak isteyen insanoğlu tarafından da kullanılmıştır. Takı, insanın kendini doğadan ayırma çabasının en önemli örneklerinden biridir. Takı aynı zamanda üretilme şekilleri ve formları itibariyle tarih öncesi toplulukları sembolik bir bağlamda bir arada tutabilmesi de ihtimal dahilindedir.

İnsanın tarih sahnesine çıktığı ilk anlardan beri var olan sanat yapma ihtiyacı, tıpkı takı yapma ve takma ihtiyacı gibidir. İnsanlığın tarih boyunca bir parçası olmuş ve hem anda hem de geniş zamanda yaşanan dönemi çok önemli bir şekilde kalıcılaştırmıştır. Tarihin çeşitli dönemlerinde takı üretmek ve sanat yapmak, özellikle de Şekil sanatlar ve diğer dekoratif sanatlar iç içe geçmiş, birbirlerini teknik ve estetik yönden geliştirmiştir. Tıpkı Rönesans döneminde olduğu gibi çeşitli ressamlar ve diğer sanat dallarında eserler üreten sanatçılar gibi çoğu sanatçı, kuyumcu ustalarıyla çalışmış ve kabiliyetlerini, dünya görüşlerini ve vizyonlarını bu kadim geleneğin sınırları içerisinde göstermişlerdir. Takı ve sanat ilişkisi kadimdir ve takı genellikle giyilebilir sanat olarak hizmet eder. Antik çağlardan günümüze takı, yaratıcılığı ve güzelliği süslemek ve ifade etmek için kullanılmıştır. Takı yapımında yer alan sanat ve zanaatkarlık, onu başlı başına bir sanat biçimi haline getirmiştir.

Yirminci yüzyılın hemen öncesinde yaşanan bazı gelişmeler, bu yüzyılın diğerlerinden daha farklı ve daha hızlı yaşanacağına dair emareler içermiştir. Bu anlamda insan hayatı genel anlamda değişmiş ve bu değişim birkaç nesle yayılabilecek kadar büyük olmasına rağmen oldukça kısa zamanlarda gerçekleşmiştir. Hız önem kazanmış ve üretim kalitesinin makineleşmesi, sosyal ve politik değişimler, dünya savaşları gibi yaşanan gelişmeler sonucunda zamanın ruhu defalarca kez değişerek insan yaşamını yeninden ve yeniden tanımlamıştır. Bu değişimler insanların giyimlerine ve mücevherlerine yansımıştır.

Yirminci yüzyıl, zamanın sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerinden etkilenen çok sayıda mücevher stiline ortaya çıkışına tanık olmuştur. Art Nouveau ve Art Déco hareketlerinden yeni malzemelerin tanıtımına kadar, yirminci yüzyılın ilk yarısı mücevher dünyasında bir yenilik ve yaratıcılık dönemi idi. Art Nouveau takı tasarımında baskın akımdır. Akıcı, organik formları ve doğal motifleriyle karakterize edilen bu stil, Viktorya döneminin katı simetri ve biçimciliğinin bir reddiydi. Zamanın takı tasarımcıları, kreasyonlarına çiçek, bitki ve hayvan formlarını dahil ederek doğadan ilham aldılar. Art Nouveau takıları genellikle altın, gümüş ve emaye gibi değerli malzemelerle yapılır ve değerli taşlar ve inciler içerirdi.

1920'lerde ortaya çıkan Art Déco hareketi, Art Nouveau'nun eğrisel, organik biçimlerinden bir ayrılmaya işaret ediyordu. Art Déco takı, geometrik şekilleri, cesur renkleri ve Bakalit, selüloit ve krom gibi yeni malzemelerin kullanımıyla karakterize edildi. Bu tarz, Makine Çağı'ndan ve seri üretime artan ilgiden etkilenmiştir. Art Déco takılarında genellikle, gücü ve dayanıklılığı nedeniyle tercih edilen bir metal olan platine yerleştirilmiş elmaslar ve diğer değerli taşlar bulunurdu.

Savaşlar arası dönemde, Art Déco döneminde popüler hale gelen zümrüt kesim de dahil olmak üzere yeni değerli taş kesimlerinin tanıtımına da tanık oldu. Bu kesim, değerli taşın doğal rengini ve parlaklığını vurgulayan dikdörtgen şekil ile netlik ve simetriyi vurguladı.

1930'lar, ekonomik bunalımın etkisi altına girmesiyle mücevher tasarımında bir değişikliğe neden oldu. Takılar, daha ucuz malzemelerden yapılmış daha küçük, daha basit parçalarla daha hafif hale geldi. 1940'ların Hollywood cazibesi, renkli değerli taşlar ve değerli metaller içeren büyük, cesur parçalarla daha gösterişli tasarımlara dönüşü beraberinde getirdi.

Değerli metaller ve askeri kullanım için kullanılması sebebiyle II. Dünya Savaşı, mücevher tasarımı üzerinde önemli bir etkiye sahipti. 1920'lerde popülerlik kazanan kostüm takıları, sonuç olarak daha yaygın hale geldi. Bu parçalar cam, plastik ve adi metaller gibi değerli olmayan malzemelerden yapılmıştır ve genellikle kaliteli mücevherlerin görünümünü taklit edecek şekilde tasarlanmıştır.

Sonuç olarak, 20. yüzyılın ilk yarısı kuyumculuk dünyasında bir yenilik ve değişim dönemi idi. Art Nouveau'nun organik formlarından Art Déco'nun geometrik şekillerine, 1940'ların Hollywood ihtişamına kadar dönemin stilleri, dönemin sosyal ve kültürel değişimlerini yansıtıyordu. İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle birlikte yeni malzemelerin ve

değerli taş kesimlerinin tanıtılması, yirminci yüzyılın ilk yarısında mücevher tasarımının gelişimine katkıda bulundu.

Bu çalışma, insanlık tarihinin en eski kavramlarından sanat ve takının yirminci yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen gelişmeler ışığında birbirlerini etkilemelerini incelemiştir.



2. TAKI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Bilinen insanlık tarihinin başlangıcından önce dahi var olmuş, insana dair ve insan olmazsa olmayacak nadir gerçeklerden biri de insanın takı takma arzusudur. Bu arzu öylesine eski, öylesine köklü ve öylesine insana dairdir ki, bilinen en eski takı kalıntılarının atalarımız olan Homo Sapiens'te değil, diğer bir insansı türü olan Neandertal'lerde dahi görülmesi takının evrenselliğini ve sosyal bir gerçek olarak maddesel dünyada bir bedene sahip olan her bireyin bir şekilde ilişki kurabileceği bir olgu olarak var olduğunu göstermektedir. Bu olgu, insanın sosyalleşmesi ve kendini fark etmesinin hemen ardından gelen iletişim dürtüsünün insan bedeni üzerindeki karşılığıdır.

Takı takmak iletişim kurmaktır. İnsan bedeni üzerinde, takılan takılar aracılığıyla kişinin kendine ya da diğerlerine bir şeyler söylemesidir. Takı bazen sosyal hiyerarşi belirteci olarak, bazen dini amaçlarla ve ritüellerde aracı olarak, bazen sadece saf güzellik arzusunun nesnesi olarak bin yıllardır takılmaktadır.

Bu bölüm, insanlık tarihinin bilinen en eski dönemlerinden On Dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar kıymetli metallerin ilk işlenişinden, Helenistik döneme, Rönesans döneminden, on sekizinci yüzyıla tarih boyunca ve Aydınlanma Çağ'ına kadar olan takı tarihinin bir özetini içermektedir.

2.1 İLK TAKILAR

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren takı, insan yaşamının ve insan yaratıcılığının bir parçası olmuştur. Bilinen ilk takı örnekleri şaşırtıcı şekilde 130,000 yıl öncesinde modern insanların atalarından değil, Neandertal'lerden gelmektedir. Söz konusu Neandertal'lerin Hırvatistan'ın Krapina isimli kasabının yakınlarında bulunan ak kuyruklu kartal (Haliaëtus albicilla) pençelerinden takılar yaptıkları bilinmektedir (Radovčić ve diğerleri, 2015: 2-3). Altının bilinen ilk kullanımı, 42.000 yıl önce Doğu Avrupa'da ortaya çıkmış ve bilinmeyen bir uygarlık tarafından dekoratif amaçlarla kullanılmıştır. Bu amaçla çıkarılan ilk altınların Transilvanya Alpler'inden ya da veya Yunanistan'da bulunan Pangaion Dağlarından çıkartıldığı düşünülmektedir (Anonim_a, https://www.nma.org/pdf/gold/gold_history.pdf).



Şekil 2.1: 75.000 Yıllık Kabuk Boncuklar Blombos Mağarası, Güney Afrika.

[<https://news.artnet.com/style/8-discoveries-about-jewelry-worlds-oldest-art-form-2072796>].

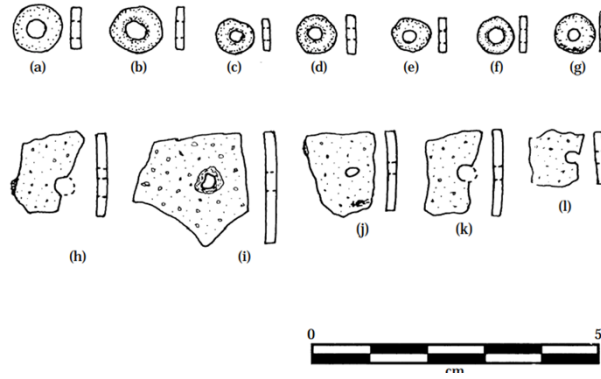
Afrika kıtasında günümüzden 75.000 yıl öncesine ait olduğu belirlenen deniz salyangozu kabuklarından yapılmış takılar Blombos Mağarası'nda bulunmuştur (Şekil 2.1). Afrika dışında Cro-Magnon'ların kemik, diş, sicim ve hayvan sinirlerine taşların asılmasıyla yapılan ham kolye ve bilezikleriyle birlikte, giysilerini bir arada tutmak için kullandıkları kemik parçaları da buluntular arasındadır. İlk bakır takıların görülmesi ise günümüzden yaklaşık 7000 yıl öncesine rastlamaktadır (Satpathy, 2017: 3).



Şekil 2.2: Denisova İnsanları Tarafından Üretildiği Düşünülen Takıların İllüstrasyonu.

[Saraceni, 2015].

40.000 öncesinde Sibirya'nın Altay Dağları'nda bulunan bir mağarada 2008 yılında keşfedilen ve Denisova İnsanları tarafından üretildiği düşünülen taş bilezik yine takı üretmenin ve takmanın tarih öncesi döneme kadar dayandığını gösteren önemli delillerdendir (Şekil 2.2), (Saraceni, 2015: 1).



Şekil 2.3: Enkapune Ya Muto İsimli Mağarada Bulunmuş Devekuşu Yumurta Kabuğu Boncuklarının Çizimleri.

[Ambrose, 1998].

Kenya’da bulunan Enkapune Ya Muto isimli mağarada bulunmuş 40.000 yıl öncesine tarihlenmiş, devekuşu yumurtalarından yapılmış boncuklar, modern insanın atasının takı üretimlerine ve davranışlarına dair fikir vermektedir (Şekil 2.3), (Ambrose, 1998: 377).



Şekil 2.4: Hohle Fels Heykelciği.

[Dixson & Dixson, 2011].

2008 yılında Almanya’da bulunan Hohle Fels isimli mağarada keşfedilen Hohle Fels Heykelciği, 40.000 ila 35.000 yıl arasına tarihlenmektedir (Şekil 2.4). Victoria Üniversitesi’nden Alan F. Dixson ve Barnaby J. Dixson’a göre bu heykelciğin ucundaki kısım aracılığıyla kolye olarak takılmıştır (Dixson, A. F., & Dixson, B. J. 2011: 8).



Şekil 2.5: Soluk İşlemeleri Gösteren Star Carr Kolyesi.

[Milner ve diğerleri, 2016].

2015 yılında, İngiltere'nin North Yorkshire bölgesine bağlı Star Carr (Şekil 2.5) isimli Erken Mezolitik yerleşimin bulunduğu bilinen bölgede yapılan kazılar sırasında oyulmuş taştan bir kolye bulunmuştur. Star Carr Kolyesi adı verilen bu takı en erken MÖ 9000 yılına tarihlenmiştir. Güney İskandinavya'da keşfedilen kehribar kolyeler haricinde, Mezolitik dönemde yapılan ve takılan kolyelerde oyma motifler yaygın olarak kullanılmamıştır. Bulunan kolye Britanya'da keşfedilen Mezolitik döneme ait bilinen en eski sanat eseri olma özelliğini taşımaktadır (Milner ve diğerleri, 2016: 1).

Günümüzden yaklaşık 7000 yıl önce kullanılmaya başlanmış olan bakırdan silahlar, aletler, ağırlıklar ve ölçüler, su boruları, soyluların çatıları, kaplar gibi ev eşyalarının yapıldığı gibi, tahmini 3000 yıl öncesinde takılar yapılmaya başlanmıştır (Cordero & Tarring, 1960).

MÖ 4000 civarında, Traklar ilk altından nesneleri yapmaya başlamışlardır (Jewelry Through The Ages (Part 1) – Ancient Egyptian Jewelry, 2022). Mısır ve Mezopotamya'nın antik uygarlıkları ise, organize takı üretimini başlatan uygarlıklardır. Mezopotamyalılar yaklaşık dört bin yıl önce, ilk olarak Sümer ve Akad şehirlerinde, daha sonra Asur'dan Babil şehirleri Nineveh ve Ur'da dahil olmak üzere tüm Mezopotamya'da mücevher yapımı başlamıştır. Mezopotamya'da mücevher kullanımı din adamları, soylular ve krallarla sınırlı kalmamış, tüm halk takı kullanmıştır.



Şekil 2.6: Turkuaz Kakma Altından Yapılmış Mixtec Göğüs Zırhı. Yanhuitlán (Meksika). Mixtec Kültürü, Klasik Sonrası Dönem (SS. X-XVI). Mexico City MNA Koleksiyonu.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escudo_De_Yanhuitl%C3%A1n.jpg].

Altının kullanımı ve takı yapımı Orta ve Güney Amerika’da 5000 yıl öncesinde gelişmeye başlamıştır. Güney Amerika’da büyük miktarlarda altın bulunması Aztekler, Mixtec’ler, Mayalar gibi uygarlıkların kendilerine özgü takılar üretmelerinde etken olmuştur. Altın, turkuaz, sedef ve ametist gibi materyaller ile burun kulak süsleri, göğüs plakaları (Şekil 2.6) gibi takılar yapmışlardır (Satpathy, 2017: 6).

Kuzey Amerika’da Yerliler, Güney ve Orta Amerika’da bulunmayan malzemeler kullanmışlardır. Bu malzemeler başlıca; deniz kabukları, ahşap, turkuaz ve sabuntaşıdır. Belirli yerlerde bulunan istiridye kabuklarının bu yerlere yerleşmemiş kabilelerin takılarında da görünmesi, bu malzemelerin takı yapımı amacıyla ticaret unsuru haline geldiğini göstermektedir. Kabileler arasında farklılıklar sanatsal anlamda da takı üretimlerine yansımıştır. Takılar dini törenlerde ritüellere katkı sunması amacıyla da takılmışlardır (Satpathy, 2017: 7).

2.2 ANTİK ÇAĞ TAKILARI

Bu bölümde Antik Çağ boyunca kuyumculuk mesleğinde ve takı alanında yaşanan gelişmelerin bir çıktısı bulunmaktadır.

Antik Çağ'ı insanlığın modern tarihinin temelini atıldığı dönem olarak kabul etmek mümkündür. Antik Çağ'da demirin işlenmeye başlanması ile insanlık çağ atlamış, bunu diğer metallerin işlenmesi takip etmiştir. Dayanıklılığı dolayısı ile demirden imal edilen silahlar uygarlıkları diğerlerine karşı öne çıkarmış, demirden üretilmiş aletler günlük hayatta yaşamı kolaylaştırmıştır. Ne yazık ki demirden üretilen aletler ve varsa takılar, demirin paslanması sebebiyle günümüze kadar gelememiştir.

Antik Çağ'da gerçekleşen ilk şehirleşme örnekleri ile şehir devletleri ortaya çıkmıştır. Bu şehir devletlerinin ortaya çıkması ile zenginlik kavramı ve çeşitli sosyal sınıflar da ortaya çıkmıştır. Zenginliğe sahip ya da yüksek sosyal sınıflara mensup kişiler bu farklılıklarını göstermek amacıyla takılara başvurmuşlardır. Antik Çağ'da şehirleşme altın, gümüş gibi metallerin bulunması, günümüzde hala kullanılmakta olan bazı takı üretim tekniklerinin ve çeşitli sembollerin önemli bir kısmının Antik Çağ'da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Takı, Antik Çağ'da şehir devletlerinde ortaya çıkan statü bildirme ihtiyacı ile pek çok kültürde günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Ruhban sınıfları, askerler, varsa politikacılar ve yöneticiler, kendilerini çeşitli takıları ve giysileri kullanarak toplumun geri kalanından (köylüler ve kölelerden) ayırmak istemişlerdir. Bu ayrışma olma ihtiyacı, dayanıklılığı ile uzun ömürlü, parlaklığı ile göz kamaştıran ve dikkat çeken, nadirliği ile herkesin eline geçmeyecek metallerin takıya dönüştürülmesi ile gerçekleştirilmiştir. Toplumsal hiyerarşide göz önünde olması beklenen krallar, ya da rahipler gibi kişiler takıların dikkat toplayıcı etkisini kullanmışlardır. Antik Çağ'da takılar aynı zamanda dinsel sebeplerle de takıları kullanmışlardır. Bazı takıların takan kişiyi kötü güçlerden koruyacak muska özelliği olduğuna inanılmıştır. Tanrılara sunulan en güzel yiyecekler, en gösterişli kumaşlarla birlikte en iyi takılar en sevilen tanrılara adak olarak verilmiştir. Takı aynı zamanda sahip olduğu güzellik olgusu sebebiyle sadece güzelliğin öne çıkarılması amacıyla da tasarlanmış, üretilmiş ve takılmıştır. Antik Çağ içinde yer alan uygarlıklarda erkekler ve kadınlar kendilerini karşı cinse beğendirmek ve güzelliklerini ortaya çıkarmak için takılara başvurmuşlardır.

2.2.1 Mezopotamya Takıları

Mezopotamya’da antik dönemde ince metal levhadan yapılan takılarda; taş sıvama, gravür, telkâri, granülasyon ve mine işi gibi tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Mezopotamya uygarlıklarının değerli taşlar üzerindeki bilgisi, metalürji ve mücevher yapımı alanlarındaki ilerlemeleri Mısır Uygarlığı ile sonraki uygarlıklardaki mücevher üretiminde önemli rol oynamıştır.

Arkeologların Antik Sümer şehri Ur’da yaptıkları kazılarda Erken Bronz Çağı’na ait, telkari, filigre (telkari), repause (kakma), granülasyon (kürecik), kalem işi oymacılığı gibi kuyumculuk teknikleri kullanarak ürettikleri takılar bulunmuştur. Bulunan takılar, bu tekniklerin zaman içerisinde mükemmelleştirildiğini ortaya koymaktadır. Kuyumculuk, Sümerlileri sosyal, dinsel ve ekonomik yönden etkileyen önemli bir meslek dalı olarak görülmüştür. Sümerlilerin iç ve dış ticarete aktif olmaları sonucunda, bakır, kalay, gümüş, kurşun, altın gibi madenler, sedef, mercan, çeşitli deniz kabukları gibi materyaller veya lapis lazuli gibi yarı değerli taşlar Sümer topraklarının dışından ticaret yolu ile kuyumculuk faaliyetleri için getirtilmiştir (Şaman & Duru, 2013: 57).

Erken Bronz Çağı’nda aktif olan bu ticaret ağları üzerinden tüccar gruplarına çeşitli sebeplerle katılan kuyumcu ustalarıyla birlikte Mezopotamya uygarlıkları yeni teknikleri öğrenirken kendi tekniklerini de diğer uygarlıklara aktarmışlardır. Ege, Anadolu ve Mezopotamya’da bulunan takılarda bulunan ortak yönler bu anlamda örnek olmuştur (Şaman & Duru, 2013: 56).

Gümüş madenciliğinin ve süs taşı işlemeciliğinin gelişmesi İran’da görülmeye başlamıştır. M.Ö. 3000 yılına tarihlenen bulgulara İran’da lapis lazuli atölyelerinin varlığı doğrulanmıştır. Güneydoğu Anadolu’da arsenli bronz ve diğer metal alaşımları ile çalışıldığı ve metalürjinin mevcut olduğu bilinmektedir. Malatya yakınlarındaki Arslantepe Höyüğü’nde gün yüzüne çıkartılan buluntuların Uruk kültürüyle bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Bakır ve arsenli bakırdan yapılmış, gümüş kakmalarla bezenmiş kılıçlar ve mızrak uçları, iğneler, boncuklar, kolye uçları bulunmuştur (Şaman & Duru, 2013).

M.Ö. 3500’den itibaren Tell Asmar, Tepe Hisar, Alağa Höyük ve Hisarlık’ta ve M.Ö 2000 civarında Uruk’ta bulunan örnekler, Anadolu’daki kuyumcuların üzerinde Sümer etkisinin yüzyıllarca devam ettiğini ve ayırt edici üsluplar geliştirdiklerini göstermektedir.

Sümer Uygarlığının M.Ö. 2004-1595 yıllarını kapsayan Işın-Larsa Döneminde Irak'ın Ur kentinde bulunan kraliyet mezarında keşfedilen sepet şekilli altın saç süsü antik Mezopotamya takılarının bilinen ilk örneklerindendir (Şekil 2.7), (Adnan, 2018: 4).



Şekil 2.7: Sepet Şekilli Altın Saç Süsü (British Müzesi).

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1929-1017-225].

Suriye ve Filistin topraklarından çıkartılan M.Ö. 2000 yılına tarihlenen örnekler, Mısır İmparatorluğu'nun, yerel stillerin ve Ege motiflerinin şaşırtıcı bir mozaikidir. M.Ö. 1300'lerde Anadolu'da hâkim olan Hitit İmparatorluğu, aynı zaman diliminde var olan komşuları Mitanni İmparatorluğu'nun metal tekniklerini miras almıştır. Şimdiye kadar Alalah, Karkamış, Boğazköy gibi kazı alanlarından bulunan altın ve gümüş işleri bu durumu göstermektedir (Needler, 1966: 5).

Anadolu'da M.Ö. 560 yılında paranın icadıyla birlikte Lidyalılar ilk kez altın para basmışlardır (Anonim_a, https://www.nma.org/pdf/gold/gold_history.pdf).

2.2.2 Mısır Takıları

Mısır İmparatorluğu döneminde ise gelişen ileri metalürji, coğrafi olarak değerli metallere ve taşlara erişimin kolaylığı, zaman içerisinde yenilikçi mücevher tasarımlarının gelişmesi, cam üretiminde ustalaşma, yüksek zümrede ve halkta güzellik ve lüks arayışı gibi nedenler bu duruma sebep olarak gösterilebilir (Adnan, 2018: 10). Mısırlılar, yoğun altın kullanımına ek olarak değerli taşları ve renkli camları takılarında kullanmışlardır (Şekil 2.8).



Şekil 2.8: Yarı Değerli Taşlardan Yapılmış Takı.

[<https://antikyazar.com/antik-misir-mezarliginda-3-600-yillik-kolyeler-ve-muskalar-bulundu/>].

Antik Mısır'da mücevherlerin renkleri farklı anlamları ifade etmektedir. Yeşil rengin doğurganlığını sembolize etmesi örnek olarak verilebilir (Satpathy, 2017). Altından yapılmış mücevherleri takanlar genelde zengin ve üst sınıf Mısırlılardır (Jewelry Through The Ages (Part 1) – Ancient Egyptian Jewelry, 2022). Ancak, Antik Mısır'da takı kullanımı toplumun her kesiminde yaygın olarak kullanılmıştır. Kadın, erkek, yaşlı genç her kesimin takı taktığı görülmektedir (Adnan, 2018: 30).

Antik Mısır efsanesine göre altın, Osiris tarafından bulunmuş ve altın ülkesi Nubia'dan gelmiştir. Bugün Sudan sınırları içinde olan bu topraklar Aithiopia (Etiyopya) olarak adlandırılmıştır (Türe & Savaşçın, 2000: 12).

Mısır coğrafyasında takıların takan kişiyi kötülükten, hastalıktan, sıkıntıdan ve talihsizlikten koruyacağına dair bir inanç hâkim olmuştur. Belirli malzemelerin, renklerin ve tasarımların belirli büyümlü özelliklere sahip olduğuna ve krallığı yöneten tanrılarla ilişkili olduğuna inanılmıştır. Tılsımlar, bilezikler, bilezikler, tasmalar, küpeler, kolyeler ve yüzükler gibi takıların yapımında; altın ve gümüş gibi metaller, renkli cam, boncuklar, mercan, jasper, lapis lazuli ve turkuaz gibi yarı değerli değerli taşlarla kullanılmıştır. Antik Mısır takılarında kullanılan en popüler motifler; hayvanlar, kuşlar, çiçekler, meyveler, tanrılar ve tanrıçalar, böcekler ve yapraklar olarak sıralanabilir (Adnan, 2018: 30).

Bununla birlikte, Antik Mısır kültüründe ve dininde çok önemli bir yer kaplayan ölüm ve defin sürecinde de ölen kişiler genelde hayattayken taktıkları takılarla ve mücevherlerle gömülmüşlerdir (Jewelry Through The Ages (Part 1) – Ancient Egyptian Jewelry, 2022).

2.2.3 Hint Takıları

Hint takıları Hint uygarlığının kendisi kadar kadimdir. Hindistan coğrafyasında ilk takıların kökeni İndus Nehri'nin batısındaki Neolitik çağdaki Mehargarh yerleşimine kadar uzanmaktadır. M.Ö. 6500 yılına kadar uzanan Mehargarh yerleşiminin ardından gelişen İndus Vadisi Uygarlığı yumuşak taşlardan, tohumlardan ve kabuktan yapılmış ve ince bir kordonla birbirine dizilmiş boncuklardan takılar yapmıştır. İndus Vadisi Uygarlığının olgunluk döneminde (M.Ö. 2600- M.Ö. 1900), Dholavira, Harappa ve Mohenjodaro'da bronz, bakır, altın ve gümüşten yapılmış metal takılar yapıldığı ve takıldığı bilinmektedir (Adnan, 2018: 30-31).

İndus Vadisi Uygarlığı, kuyumculuk sanatını yüksek seviyede uygulayan uygarlıklar arasındadır. Bu dönemde renkli taşların takılarda kullanımı oldukça yoğundur.



Şekil 2.9: Antik İndus Takıları Boncuklardan Oluşan Kuşak, İki ya da Üç Telli Dar Yakalar, Boncuklu Kolyeler.

[<https://www.harappa.com/indus2/123.html>].

İndus Vadisi Uygarlığına ait antik bir yerleşim yeri olan Harappa’da kadınlar için üretilmiş boncuklardan oluşan kuşak, iki ya da üç telli dar yakalar, boncuklu kolyeler bulunmuştur (Şekil 2.9). Diğer bir İndus Vadisi Uygarlığı yerleşim yeri olan Mohenjo-Daro’da bulunan “Dans Eden Kız” (Şekil 2.10) adlı heykelcikte, kızın kollarında sırasıyla, sağ üst kol ve bileğin etrafında ve iki bileziğe karşı koltukaltından bileğe kadar çevreleyen halkalar görülmektedir (Satpathy, 2017: 4).



Şekil 2.1: Mohenjo-Daro’da Bulunan “Dans Eden Kız” Adlı Heykelcik M.Ö. 2300–1750.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dancing_girl_of_Mohenjo-daro.jpg].

Hint uygarlığı, elmas madenciliği yapan ve altın madenciliğinin, toplama ve işleme sürecinde ustalaşan ilk uygarlıktır. Değerli metallerin ve değerli taşların bolluğu ve mücevher sahibi olma, takma ve biriktirmeye yönelik kültürel normların yardımıyla, Hindistan mücevher üretimi anlamında tüm zamanların en üretken medeniyetlerinden biri haline gelmiştir. Hint takıları neredeyse vücudun tüm bölümleri için yapılmıştır. Bu takılar bilezik, küpe, kolye ve yüzük gibi standart türlere ek olarak bazuband (pazı bandı), bichwa (ayak parmağı halkası), jadanagam (örgülü saç süsü), kardhaniya (bel bandı), nuth (burun halkası), oddiyanam (bel süsü), panjangla (handiece), payal (halhal), sarpech (türban süsü), tikka (alın süsü) ve vanki (kolçak) gibi kültüre ait özel türleri içermektedir. Hint takılarında, Jarau kaam, kundan, meenakari, pardaas, rawa, taarkashi ve thewa gibi kültüre has teknikler kullanılmıştır (Adnan, 2018: 31).



Şekil 2.2: Köpekleri Betimleyen Altın Taç, Minos, Mochlos Mezarlığı, MÖ 2600-2100
Herakleion Arkeoloji Müzesi.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gold_diadem_depicting_dogs,_Minoan,_Mochlos_Cemetery,_2600-2100_BCE_Archaeological_Museum_of_Herakleion.jpg].

2.2.5 Helenistik Dönem

Wilson'a göre Helenistik dönem, Yunan mücevheratının en büyük çağıdır. Bu dönemde çok sayıda takının keşfedilmesinin başlıca sebebi, II. Philip'in Trakya'daki Pangaeum Dağı çevresindeki bölgedeki altın madenlerini topraklarına katması ve Büyük İskender'in doğu seferlerini takiben ele geçirilen Pers hazinelerinin yayılmasıdır. Yine Helenistik Dönem'de Yunanistan ve Makedonya'da altın miktarında artma olduğu bilinmektedir (Wilson, 2005: 403).



Şekil 2.3: Ganymede K  peleri, Helenistik Dönem, 330-300 BC, Metropolitan Sanat Müzesi:
New York, 2019.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253525>].

Bu dönemdeki popüler mücevher biçimleri; hayvan veya insan ba  lı halka küpeler tanrıça figürlü küpeler (  kil 2.12), aslan ba  lı zincirli kolyeler, sarkıt tomurcuklu kolyeler ve çeşitli Yunan tanrıların ba  larının kabartmalarıyla süslenmiş madalyonlardır. Bununla birlikte, en dikkat çekici olanı, zengin mezarlarda keşfedilen ayrıntılı altın taşlardır (Wilson, 2005: 403).

2.2.6 Etr  ks Takıları

Etrüsklerin kökeni bilinmemekle beraber, bugünkü Toskana bölgesinde M.  . 900'de kurulduklarına dair kanıtlar bulunmaktadır. M   5. yüzyılda, güçlerinin zirvesindeyken, kuzey İtalya'nın çoğunu kontrol etmişler ve ticaret yoluyla Akdeniz çevresindeki diğer uygarlıklarla temaslar kurmuşlardır. Etrüskler güneydeki Yunan kolonileriyle temasları sayesinde, ellerindeki tekniklerin, biçimlerin ve ikonografinin yelpazesi önemli ölçüde genişletmişlerdir (York ve diğerleri, 1991: 3).

Etrüskler tarafından yapılmış altın, gümüş ve bronz takılar antik dünyanın en iyileri arasında kabul edilmektedir (Şekil 2.13).



Şekil 2.4: Etrüsk Takılarından Oluşan Bir Koleksiyon.

[Overview Of Etruscan And İtalic Jewelry Ambers And Gems].

Etrüsk takıları kadınlar, erkekler, çocuklar ve hatta evcil hayvanlar tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Etrüsk toplumunda takılar genelde, sadece süs amaçlı üretilmemiştir. Bu takıların aynı zamanda sosyal statüyü gösterdiğini ve takan kişiyi kötü şansın ve kazalardan koruduğuna inanılmıştır. Bu özellikle, büyülü veya tıbbi özelliklere sahip olduğu düşünülen hayvan dişleri, yarı değerli taşlar ve kehribar içeren tılsımlar için geçerlidir. Etrüskler yaşayanlar kadar, ölümler için de takılar yapmışlardır. Keşfedilen mezarlarda bulunan takılar, istisnai derecede büyük, pratik olmayan parçalardır (de Puma ve diğerleri., 2013: 251).

Kullanılan tüm temel teknikler, daha önceki Yakın Doğulu metal ustaları tarafından geliştirilmiştir, ancak bu teknikleri daha ileri seviyede eserler üretmek için mükemmelleştiren Etrüsklerdir. Bu yüksek işçilik günümüzde kaybolmuş durumdadır (de Puma ve diğerleri., 2013: 251).

2.2.7 Roma Dönemi Takıları

Roma İmparatorluğu sırasında, Yunan mücevherlerinin halihazırda üretilen türleriyle birlikte yavaş yavaş yarı değerli ve değerli taşların takılarda daha çok öne çıktığı görülmektedir. Natüralist unsurlar içeren karmaşık tasarımların yerini yavaş yavaş stilize, eğri motifler dahil olmak üzere daha basit kompozisyonlar almaya başlamıştır (Şekil 2.14), (Wilson, 2005: 396).



Şekil 2.5: MS. 1. Yüzyıl Dolaylarına Tarihendirilen Roma Dönemine Ait, Mısır Tarzı Yılan Bilezik.

[<https://arkeofili.com/antik-roma-donemine-ait-10-mucevher/...>].

Roma döneminde mücevheratta renk yeniden önem kazanmıştır. Antik Mısır'ın çok renkli mücevherlerinden (Şekil 2.15) sonra Antik Yunan uygarlığında ve Etrüsk'lerde görülen tek renkli takıların yerini çok renkli Roma dönemi mücevherleri takip etmiştir.



Şekil 2.6: MS. 1. Yüzyıl Dolaylarına Tarihlendirilen Roma Dönemine Ait, Mısır Tarzı Yılan Bilezik.

[<https://arkeofili.com/antik-roma-donemine-ait-10-mucevher/>].

Büyük İskender'in fetihleriyle şekillenen ticaret yollarıyla birlikte Helenistik Çağ'da başta Hindistan olmak üzere pek çok kaynak ve teknik zengini ülkeyle ticaretin önünü açılmıştır. Roma İmparatorluğu dönemi içerisinde bugün Romanya'nın büyük bölümünü kapsayan

Dacia eyaletinde zengin madenler kurulmuş, altın ve gümüşle birlikte bakır, demir ve kalay da çıkartılmıştır (Türe & Savaşın, 2000: 15).

Roma uygarlığında kuyumculuk saygın bir meslek olarak görülmüştür. Roma Hukuku aşırılıkları önleyip her kadının kullanabileceği altın miktarını belirleyen yasalara sahiptir (Moreira, 2022: 164). Roma İmparatorluğu'nda hem erkekler hem de kadınlar, renkli taşların kullanımı konusunda talepkâr olmuşlardır. Bu nedenle de değerli taş ticareti, Roma'nın talebini karşılamak için gelişmiştir. İlk kez en sert taşlar olan elmas ve safir kullanılırken, zümrüt genellikle altıgen prizmalar şeklinde doğal kristal haliyle kullanılmıştır. Mücevheratın değeri, işçiliğinden çok yapıldığı metallerin ya da kullanılan taşların değeriyle ölçülmüştür ve değerli metallere ve taşlara yönelik talep, işçilik kalitesinde ciddi bir düşüşe yol açmıştır. Tasarım ve uygulamada ayrıntılara gösterilen özen ile rafine Yunan mücevherlerinin yerini daha gösterişli ve daha az ayrıntılı takılara bırakmıştır. Lükse olan tutkusu ve Roma toplumunun hiyerarşik yapısı, mücevherleri genellikle salt statü sembollerine dönüştürmüştür (Pinckernelle, 2007: 42).

Antik Yunan İmparatorluğunun sanatsal yaklaşımından çok şey almış olan erken Roma İmparatorluğu mücevherleri, Helenistik tarzın devamı olarak görülmektedir. Bununla birlikte zamanla geç Etrüsk ve Batı Asya etkisi gözlemlenmeye başlanmıştır. Roma, Akdeniz coğrafyasında büyük bir güç haline geldiğinde, teknik olarak Helenistik dönemde daha ileri bir aşamaya gelmiştir (Pinckernelle, 2007: 43).

Geleneksel olarak Roma İmparatorluğu'nda erkeklerin takı takması, takı takan kişinin yabancı, dış vilayetlerden gelen ve şehirli kültürden uzak biri olduğuna dair işaretler olarak algılanmıştır. Cumhuriyet döneminde ise bu algı değişmiş ve takı takan erkek efeminen olarak kabul edilmiştir. Ayrıca Antik Roma'da, belirli statüye sahip kişilerin yüzük takmalarına izin verilmiştir (Satpathy, 2017: 11).

Yine bu dönemde lüks tüketimi engellemek için, kişinin tam olarak ne kadar çok takı takacağını ve halka açık bir şekilde sergilenmesine izin verildiğini belirleyen birkaç yasa çıkarılmıştır. Bununla birlikte, M.Ö. 27'de İmparatorluğun geri gelmesiyle, monarşi çok daha fazla hoşgörüyü izin vermiştir. Örneğin M. S. ikinci yüzyılda erkeklerin kolyelere ve göğüs zırhlarına karşı bir ilgi geliştirdikleri ile ilgili bilgi, çeşitli kaynaklardan elde

edilmektedir. Aynı zamanda, batıl inançlar yaygındı ve muska amaçlı mücevherler giderek daha popüler hale gelmiştir (Pinckernelle, 2007: 43).

Roma İmparatorluğu'nda küçük çocuklar genellikle boynuna veya göğsüne, bazen anne ve babanın isimleriyle oyulmuş bir “krepundia” isimli kordon takarlarmış Bunun nedeni ise; koruyucu güçlerinin yanı sıra, bu kordonları takan çocuğun ebeveynlerinin isimleriyle birlikte kullanılmasının amacı, çocuğun kimliğini belirlemesi yönünde olduğudur (Pinckernelle, 2007: 44).

2.2.8 Bizans Dönemi Takıları

Erken Bizans döneminde var olan soyut motifler oldukça hassas ve zarif bir şekle dönüşerek, Bizans'ın değerli ve özenli mücevherlerini tanımlamıştır. Zenginlik ve statü ifade etmesi amaçlanan mücevherler, hiyerarşik Bizans toplumunun tüm üyeleri için üretilmekteydi. Bununla birlikte, değerli taşlı altın takılar genellikle saray ve kilise ile sınırlıyken, toplumun daha fakir üyeleri kendilerini sade, süslenmemiş parmak yüzükleri, bilezikler, küpeler ve bronzdan, camdan yapılmış tokaları takmışlardır (Wilson, 2005: 396).



Şekil 2.7: Bizans Döneminde Üretilmiş Bilezik, n.d.

[<https://www.langantiques.com/university/byzantine-jewelry/>].

Bununla birlikte, değerli taşlı altın takıların kullanımı genellikle saray ve kilise ile sınırlıyken, toplumun daha alt statüdeki üyeleri sade, süslenmemiş parmak yüzükler, bilezikler (Şekil 2.16), küpeler ve bronzdan, camdan yapılmış tokalar takmaktaydılar. Bizans toplumunun tüm üyeleri için üretilen mücevherlerin, zenginliği ve statüyü ifade etmesi amaçlanmıştır (Wilson, 2005: 396).



Şekil 2.8: Bilezik, Erken Bizans Dönemi, Altın, Gümüş, İnci, Ametist, Safir, Opal, Cam, Kuvars ve Zümrüt, The Metropolitan Sanat Müzesi.

[<https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/byzantine1/beginners-guide-byzantine/a/wearable-art-in-byzantium>].

Dini bir tema olarak ve mücevher dekorasyonunda bol miktarda değerli taş kullanımı (Şekil 2.17) Bizans İmparatorluğu sırasında, mücevheri statü ve dindarlık sembolü olarak benimsemiştir. Teknik olarak Bizans Dönemi'nde hassas işlerde telkâri ve granülasyon kullanılmıştır (Moreira, 2022: 164).

2.3 ORTA ÇAĞ TAKILARI

Antik Roma sonrası Orta Çağ'da mücevherlerinde iki ana üslup görülmektedir. İlki, kuzeyde bulunan ve döneminde barbar olarak kabul edilen halkların ürettiği yaldızlı bronzdan imal edilen, genellikle at başı formunun mevcut olduğu takıları kapsamaktadır. Diğer üslup ise, coğrafi olarak güneyde, geçmişteki yüksek medeniyetin geleneklerinden türemiştir. Üslupları, telkâri mine işi ve kabaşon taşların kullanımı ile belirginleşmiştir (Evans, 1989: 40).

Mücevher üretiminde zamanla yaşanan ilerleme, bu iki üsluptan daha medeni olanın daha ilkel olana karşı kademeli zaferi ile gerçekleşmiştir. Bir anlamda bu ilerleme, Akdeniz geleneğinde bulunan basit formların kullanımının devamı ile sağlanmıştır. Roma İmparatorluğu'nun geç dönemlerinde var olan formlar kullanılmaya devam etmiştir. Her iki üslubun bulunduğu ülkelerde, takıların kullanımında belirli bir sınıf farkının olduğu bilinmektedir. Telkâri ve mine işiyle üretilmiş takıları genelde yönetici sınıflar takarken, barbar kabul edilen yönetilen halk, yaldızlı bronzdan yapılma ilkel tekniklerle üretilen takıları takmaktaydı (Evans, 1989: 40).

Tasarımın benzer şekilde kullanımı, kabile yönetiminden krallığa geçen hanedanlarda da görülmektedir. Teknik ve tasarım anlamında daha ilkel kabile yönetiminde görülen yaklaşım fark edilse de daha sofistike ve gelişmiş bir anlayış toprakların idaresinde yapılan bu değişikliğe paralel olarak yansımıştır. Evans'a göre, Sutton Hoo'da bulunan muhteşem mücevherler, bu değişimi göstermek için iyi örnekler olarak kabul edilir (Şekil 2.18).



Şekil 2.9: Sutton Hoo'da Bulunan Omuz Tokasının hem açık hem kapalı görünümü British Müzesi

[https://media.britishmuseum.org/media/Repository/Documents/2014_10/1_7/58ff57d3_a4a4_411f_9a41_a3b7007666fe/mid_00035179_001.jpg].

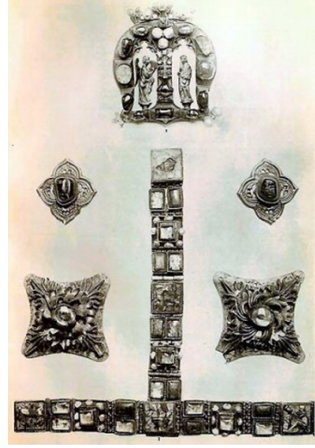
Bu üslup değişimi aşamasına genellikle, kabileler Hristiyan Kilisesi'nin büyük ve istikrarlı uygarlığı ile temasa geçtiği anda ulaşılmıştır. Agilulf tarafından yedinci yüzyılın başlarında

Monza Katedral'ine adanan Lombardiya'nın Demir Tacı gibi, İsa, melekler ve havarilerin yer aldığı zengin mücevherlerden de anlaşılabacağı üzere, Hristiyan kilisesinin ikonografisi Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte dekoratif geleneğe taşınmıştır (Evans, 1989: 41).

Orta Çağ boyunca kuyumcuların en büyük çalışmaları, Kilisenin zenginleştirilmesine ve hizmetkarların zenginleştirilmesine yönlendirilmiştir. Kilise ritüellerinin sağlamak zorunda olduğu ihtişam, dini kıyafetlerin mücevherlerle süslenmesini zorunlu kılmıştır. Döneme dair araştırmalar, Aziz Thomas à Becket gibi din adamlarının taşlarla süslenmiş cübbelerle Paris sokaklarında dolaştığı bilgisi tarihi kaynaklarda belirtilmiştir. Orta Çağ boyunca bir piskoposun değerli taşlarla dolu bir mücevher, kabaşon kesilmiş taşların süslediği bir yüzük ya da başlığını tutturmak için muhteşem bir broş olmadan uygun şekilde donatılamadığı kabul edilmektedir.

Tüm bu zengin süslemelerden, din adamlarının mezarlarından kalan birkaç yüzük dışında günümüzde çok az örnek kalmıştır. Bu duruma bir örnek, 1404'te Winchester Piskoposu Wykeham'lı William tarafından Oxford'daki New College'a vasiyet edilen mücevherler örnek gösterilebilir. Gotik sanatın doruk noktasına ulaştığı bu dönemde, sadece mimarlar ya da ressamlar değil, kuyumcu ustaları da tüm yeteneklerini kilise için kullanmıştır (Smith, 2014: 147).

Ölümlerle birlikte eşya gömme adeti, Hristiyanlığın yaygınlaşmasından sonra da Orta Çağ'a kadar devam etmiştir. Bu durum, araştırmacılara Orta Çağ mücevherleri hakkında bolca bilgi sağlamaktadır. Birinci Haçlı seferinden itibaren bu adet azalmaya başlamış ve bu dönemden sonra buluntuların azlığına bağlı olarak söz konusu zaman hakkında bilgiler de azalmıştır. Bu anlamda tam bir stil geçişini belirlemek mümkün değildir. Belli başlı takılar aynı dönem içerisinde değerlendirilebilir. Orta Çağ'da kişisel süs eşyaları, sadece göze hoş gelen süsler olmaktan daha geniş bir anlama doğru evrilmişlerdir. Maddi değer burada öne çıkmaya başlamıştır. Takıların ailelerin birikimlerini biriktirdikleri eşyalar olarak yer almaya başlamaları Orta Çağ'a denk gelmektedir (Şekil 2.19). Belirsiz yaşam şartları, bireylerin yükte hafif, pahada ağır eşyalar üzerinden varlıklarını korumaları ve gerekirse hızlıca hareket ettirmelerini sağlamak üzerine kişilerin yaşam şartlarını değiştirmiş ve onları değerli madenlerden ve taşlardan imal edilmiş mücevherlere ve süs eşyalarına yöneltmiştir (Smith, 2014: 200).



Şekil 2.10: William of Wykeham'ın Mücevherleri 1404.

[Smith, 2014].

2.4 RÖNESANS TAKILARI

Rönesans dönemindeki kuyumculuk tarihinin en önemli ülkesi, diğer sanat dallarında da olduğu gibi İtalya'dır. İtalya'da üretilen mücevherler, Rönesans dönemine kadar öne çıkamamış ve Avrupa'nın diğer ülkelerinin kültürlerinin gerisinde kalmıştır. Buna rağmen Rönesans'ın gelişiyle birlikte yaşanan devrimsel gelişimler sonucunda kayda değer bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu dönemde öne çıkan sanatçılar ve eserlerinin günümüzdeki önemi de yadsınamaz bir gerçektir. Rönesans döneminde sanatsal beğenin gelişmesi, dönemin kuyumcu ustalarının geleneğin dışına çıkıp daha geniş çapta eserler ortaya çıkarmalarına sebep olmuştur. Erken Rönesans döneminde İtalya'daki kuyumculuk faaliyetlerini sürdüren pek çok kişi aynı zamanda usta heykeltıraşlar ve ressamlardan oluşmaktaydılar. Rönesans'ın başına kadar zanaatkarlar tarafından geliştirilen el ürünü sanat eserleri küçük sanatlar olarak görülmüştür (Moreira, 2022: 164). Rönesans döneminde meslek olarak kuyumculuk, Orta Çağ döneminde olduğundan daha yüksek bir mertebeye yükselmiştir (Smith, 2014: 269).

Rönesans erkekleri ve kadınları hem sosyal statünün bir işareti hem de kültürel bilgi ve dünyeviliğin bir işareti olarak mücevherlere çok dikkat önem vermişlerdir. 1400 ile 1600 yılları arasında Avrupa, dramatik, sosyal, politik ve kültürel değişimlere sahne olmuştur. Klasik antik çağın sanat ve edebiyatına yeniden ilgi duymanın yarattığı sanatsal ve entelektüel etki, antik dünyanın mimari ve heykel kalıntılarının hemen hemen her yerde görülebildiği İtalya'da özellikle güçlüdür. Michelangelo, Raphael ve Bramante gibi büyük

İtalyan sanatçılar tarafından yaratılan heykel, resim ve mimarinin sanatsal mükemmelliği, Avrupa'ya yayıldığı dönemde gelişen ve önde gelen entelektüel hareketlerden biri olan hümanizmde vücut bulmuştur. Bu dönemi tanımlayan önemli unsur, insanın Tanrı ile olan ilişkisinden çok bireyin gücüne, başarılarına yapılan vurgunun giderek artmasıdır. Kilise güçlü bir unsur olarak varlığını devam ettirdiyse de teolojik tartışmalar giderek mezhepleri ve ulusları ayırmıştır. Kolomb'un Amerika kıtasındaki keşifleri, Galileo ve Kopernik'in keşifleri ve bilimsel ilerleme, çağın fiziksel ve entelektüel ufuklarını genişletmiştir. Kişisel zenginlikteki genel artışla birlikte tüm bu sosyal ve kültürel değişimler Rönesans mücevherlerine yansımıştır (Wardropper, 2000: 9).

On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Avrupa'nın en zengin şehri ve başlıca limanı olan Venedik, önceki yüzyılda Bruges ve Antwerp gibi şehirlerle rekabet etmiştir. Bununla birlikte kıtanın kuzeyindeki büyük şehir ve çevre bölgelerde lüks mücevherlerin kullanımının yaygın olduğu bilinmektedir. Şehre yerleşen ve eserler ortaya koyan sanatçılara bakıldığında, bir sanat merkezi olarak başı çektiği görülmektedir.

Dönemin ressamalarının önemli kısmı aynı zamanda kuyumcu ustalarıdır. Çeşitli kuyumcu ustalarının altında çırak olarak atölyelerde eğitim alarak kuyumculuk alanında da ustalaşmışlardır. Rönesans döneminde, erkeklerin mücevherleri en az kadınlar kadar sevdiği ve kendi kişiliklerini ifade etmek için kullandıkları bilinmektedir. Rönesans dönemindeki ressamlar başta resmettikleri portrelerdeki kişilerin zenginliklerini öne çıkarmak için, portre sahibinin takılarını olabildiğince etkileyici resmetmeye çalışmışlardır (Smith, 2014: 401). Tablo ve takı ilişkisi ele alındığında akla ilk gelen imgeler, tablolara konulan takılardır” (Bayburtlu ve diğerleri, 2020; 404).

Rönesans döneminde üretilen takılar hakkında bilinen bilgilerin büyük çoğunluğu dönemde yapılmış tablolardan ve günümüze ulaşabilmiş takılardan elde edilmektedir. Dönemin tabloları incelendiğinde, mücevherlerin çeşitliliği ve bolluğu dikkat çekicidir.

“Bu takılar sanat tarihi açısından dönemin sanatsal üslubunu yansıtmakta ve bir nevi belgesel niteliği taşımaktadır. Bu tür resimlere sayısız örnek verilebilir. İlk örneklerden biri olarak kuzeyli ressam Peter Christus'un kuyumcuları koruyan Aziz Eligius'un atölyesini gösteren resmidir. Atölyeye gelen nişanlı bir çift kendilerine

yüzük seçmektedirler. Bu konu sayesinde o dönemde ne tür takıların var olduğu görülebilmektedir” (Şekil 2.20), (Bayburtlu ve diğerleri, 2020; 404).



Şekil 2.11: Petrus Christus, Aziz Eligius’ Atölye, 1449, cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

[<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern-renaissance1/christus/a/christus-a-goldsmith-in-his-shop>].

Rönesans kadınları ve erkekleri için mücevher sadece bir zenginlik göstergesi ya da ince işçilikle geliştirilmiş nesneler olmamış ve insanların algılarında diğer sanat türleriyle eşit görülmüştür. Albrecht Dürer veya Hans Holbein gibi yaşadıkları dönemin en iyi ressamı, başlangıçta takı tasarlamışlardır (Şekil 2.21-2.22).



Şekil 2.12: Albrecht Dürer, Kutsal Roma Germen İmparatorluğu Tacı.

[https://arthive.com/artists/580~ht_Durer/works/498410~Imperial_crown#show].



Şekil 2.13: Hans Holbein Tarafından Tasarlanan Kolyeler.

[https://www.wga.hu/html_m/h/holbein/hans_y/4misc/1pendant.html].

Rönesans döneminde üretilen takılarla ilgili dikkat çekici unsurlardan biri de çeşitliliğin fazla olmasıdır. Cellini gibi evrenselliğe sahip yaratıcı kişilerin eksikliğiyle beraber bu çeşitliliğin düşüşe geçtiği görülebilmektedir. Rönesans mücevherlerinin ve süslerinin ayırt

edici bir diğer yanı da kullanılan renk tercihleridir. Parlak renkli taşların, her zaman çok renkli emayelerle zenginleştirilmiş ve özenle işlenmiş altınla bir araya getirilmesi, dönemin mücevheratında kullanılan temel bir ekol olmuştur. Rönesans dönemi kuyumcu ustalarının mücevherlerini tasarlarken ve üretirken tercih ettikleri renklerin uyumu tarihin sonraki dönemlerine kıyasla daha ileridedir. Pırlanta, kompozisyonu bozmadan ve gereksiz şekilde öne çıkmadan, mücevherlerde kontrast amacıyla kullanılmıştır. Daha sonraki dönemlerde ezici bir çoğunlukla pırlantanın kullanılacak olması, bu anlamda dikkate değerdir (Smith, 2014: 237).

Rönesans döneminde takı üretiminin ve tasarımının sanat olarak algılanmayla birlikte takı koleksiyonculuğunun başlaması da bu döneme denk gelmektedir. Bu süreçte batı dünyasının, kültürünün ve sanatının yeniden keşfinin etkisi önemlidir. Antik çağlara ait takılar bulundukça ve antik cameo'ların¹ ve altın kolyelerin dolaşımı mücevherleri yüksek bir itibar düzeyine yükseltmiştir. Lorenzo de' Medici on beşinci yüzyılın sonlarına doğru antik cameo'lardan oluşan koleksiyonunu topladığında Michelangelo'nun bu koleksiyondan etkilendiği yazılı kaynaklardan öğrenilmektedir (Wardropper, 2000: 11).

Rönesans döneminde sanatçıların çalışma şekli olan mesenlik sisteminde mesen olarak yer alan ailelere ve kişilere göre sanatların sıralanışı bugünkünden farklı olmuştur. Bu dönemde mücevher tasarlamının ve üretmenin ressamlıktan daha üst bir sanat olarak algılanmış olabileceği ihtimali yüksektir (Wardropper, 2000: 9).

Mesenlik sistemindeki mesenler, mücevher malzemeleri ve teknikleri konusunda oldukça bilgi sahibi kişilerdir. Mesenlerin kuyumcu ustalarının yeteneklerini ve ortaya çıkardıkları eserleri takdir etmenin ötesinde, mücevherin doğayla ve antik çağla olan ilişkisini de dikkate almaları sonucunda kuyumculuğun sanat olarak kabul edilmesi pekiştirilmiştir. Sanat ve doğa arasındaki ilişki, sanatçıların doğal formlara ve doğal güzelliklere rakip eserler üretme ve hatta onları aşma fikri, Rönesans zihnini ortaya çıkarmıştır (Wardropper, 2000: 10).

On beşinci ve on altıncı yüzyılın başlarındaki tarihi olaylar, değerli taşlara erişimi ve bu taşlarla ilgili kişilerin yaklaşımlarını, o zamana kadar ki tutumların ötesine genişletmiştir. Hümanist düşüncenin ortaya çıkışı, mücevherlerin ve cameo'ların edinilmesi ve toplanması

¹ Cameo, sert veya değerli taşlar veya bu tür taşların cam ve yumuşakça kabuğundaki taklitleri kabartma olarak oyulmuş halidir. Cameo genellikle iki farklı renkli katmana sahiptir, figürler bir katmana oyulmuş, böylece diğerinin bir arka planı üzerinde derinlik hissiyatı uyandırmaktadırlar (Cameo | Jewelry, n.d.).

da dahil olmak üzere antik çağın kalıntıları üzerinden insanlığın geçmişiyle bir bağ kurma amacı taşımıştır (De Maria ve diğerleri., 2013: 122).

Rönesans döneminde yaşayanlar mücevherlere yalnızca doğal formların eşsiz kullanımı için değer vermemiştir. Mücevher, gösteriş yapmanın ve aynı zamanda takan kişinin mal varlıklarını göstermenin ve hayal ettirmenin bir yolu olarak kullanılmıştır. Mücevher yapımında kullanılan hammaddeler de dahil olmak üzere pek çok zenginlik, Yeni Dünya, Doğu ve Afrika'dan ticaret yolları boyunca Avrupa'ya akmıştır (Wardropper, 2000: 12).

Christopher Columbus, Hint Adaları'nın zenginliklerini aramak için çıktığı yolun dönüşünde Amerika'dan gelen zümrütlerle eve dönmüştür. Kalyonlar, Güney Amerika'dan İspanya'ya altın ve zümrüt taşımıştır. Anvers, Amsterdam ve diğer Avrupa limanlarına günümüz Venezuela kıyılarından inci, Afganistan'dan lapis lazuli, İran'dan turkuaz ve Hindistan'dan elmaslar aktarılmıştır. Bu tür değerli malzemeler, Rönesans kadın ve erkeğinin genişleyen vizyonlarını simgelemiştir. Aynı zamanda gösterişli tüketimin işaretleri olduğu kadar uzak ve egzotik diyarların hatıraları olarak anılmışlardır. Bu lüks malzemelerin popüler hale gelmesi, Rönesans kültürünün yabancı ve egzotik olana ilgisini göstermektedir (Wardropper, 2000: 12).

Rönesans döneminde değerli taşların Orta Çağ'da elde ettikleri değerini tamamını yitirmedikleri bilinmektedir. Ancak, değerli taşlar, takının süs amacıyla takıldığı bu dönemde, bu amaca hizmet etmişlerdir. Rönesans döneminde üretilen ve tasarlanan mücevherlerde kullanılan değerli taşlar genellikle tabla şeklinde kesilmiştir. Taşlar, kare ve piramidal şeklindeki yuvalara oturtularak takılarda yer almışlardır (Smith, 2014: 307).

Mücevherat için hammadde kullanımı bilinen dünyanın dört bir yanındaki noktalardan geldiği gibi, mücevherlerin üretimi ve dağıtımı da doğası gereği uluslararasıydı. Fildişi oymacılığı ve mücevher kesimi için Paris ve metal işleme için Augsburg gibi geleneksel mücevher üretim merkezleri Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar önemini korurken, yeni faktörler zanaatkarların ve motiflerin Avrupa çapında dolaşımını da teşvik etmiştir (Wardropper, 2000: 12).

Rönesans Dönemi Venedik'te gelişmekte olan doğa tarihi disiplini ve spesifik olarak mineraloji ile satın alınabilen büyük ve yüksek kalitede taşların sayısının artması, bu dönemde yaşayan kişilerin taşlara bakışında değişikliğe gitmelerine sebep olmuştur. Aynı zamanda

bir ticaret merkezi olan Venedik'te, bu süreçle birlikte bir değerli taşlar borsası kurulmuştur. Bu tür ticari ve entelektüel gelişmelerin sonucunda, mücevherler tablolara dahil edilmiştir ve Venediklilerin kişisel süslemelerinin kalıcı olarak tablolarda korunmuştur (De Maria ve diğerleri., 2013: 119).

On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte basılı malzemelerin daha erişilebilir hale gelmesi önemli bir gelişmedir. Desen kitapları ve bireysel gravür sayfaları, kullanışlı fikir kaynakları olarak ilham almak isteyen sanatçılara ve tasarımcılara hizmet etmiştir. Tasarımcılar ve üreticiler tasarım varyasyonlarını Raphael gibi ressamların ünlü kompozisyonlarını yeniden üreterek çoğaltmışlardır. Bu sanatsal dolaşımın bir örneği, dönemin en güçlü ailelerinden ve patronlarından biri olan Catherine de' Medici'nin gözde sanatçılarından Etienne Delaune'nin eserleridir (Wardropper, 2000: 12).

Delaune Fransa'da çalışırken, inci gibi malzemeleri içeren mücevher tasarımları yayınlamıştır. Almanya'daki kuyumcular kendi çalışmaları için sanatçının tasarımlarını bu yayından almışlardır. Dönemin kuyumculuk loncaları, genellikle üyelerinden yabancı bir şehirde bir sanatçıya çıraklık yapmalarını gerektirmiştir. Sanatçıların/tasarımcıların fikirleri bu şekilde dolaşmıştır. Bununla birlikte kuyumcular da iş aramak için seyahat etmişlerdir (Wardropper, 2000: 12).

Kuyumculukta çalıştıkları özel olarak belirtilmiş sanatçılardan biri kariyerine kuyumculuk atölyelerinde başlayan, hayatı boyunca takı üretimini sürdüren Lorenzo Ghiberti'dir. Ghiberti'yi takip eden iki büyük kuyumcu, Tommaso di Finiguerra ve Antonio Pollaiuolo'dur. Ayrıca moda bilincine sahip Rönesans erkekleri tarafından yaygın olarak giyilen şapka rozetlerinde genellikle konu olarak Floransa'nın koruyucu azizi Şekil 23'te tasvir edilmiştir. Tommaso di Finiguerra kabartma üzerine mine çalışmasıyla ünlüdür. Pollaiuolo'nun takılarında kullandığı teknikler, kendisini diğer sanatçılardan farklılaştırmıştır (Smith, 2014: 221).



Şekil 2.14: Vaftizci Yahya, 1460-1480 Antonio Pollaiuolo, Metropolitam Müzesi.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193703>].

Botticelli, Domenico del Ghirlandaio (Şekil 2.24-25) ve Francia gibi sanatçılar, kuyumculuktan sonra ressam olarak ünlenen 15. yüzyıl sonlarının sanatçıları arasındadırlar.



Şekil 2.15: Giovanna Tornabuoni'nin Tablosu
Domenico Ghirlandaio 1489-1490 .

[Thyssen-Bornemisza National Museum]
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ghirlandaio-domenico/portrait-giovanna-degli-albizzi-tornabuoni>].



Şekil 2.16: Ghirlandaio'nun Giovanna Tornabuoni'nin Portresi İsimli Tablosunda Bulunan Taki

[Smith, 2014).

Ghirlandaio, genellikle Floransa'nın bekar ve yeni evli hanımları arasında popüler olan mücevherli taçları (ghirlande) yapan kişilere verilen isimdir. Domenico del Ghirlandaio'nun bu tür takıları ustalığının erken zamanlarında üretmiş olması ve adının buradan gelmiş olması muhtemeldir. Bununla birlikte Domenico del Ghirlandaio'nun ailesinin birkaç üyesi tarafından bu soyadın taşındığı bilinmektedir. "Ghirlandaio" olarak çalışmak, dönemin başlıca mesleklerindendir (Smith, 2014: 222).

Rönesans takılarının ve tasarımlarının uluslararası dolaşımı, dönemin artan seyahat, ticaret ve fikir dolaşımını yansıtmaktadır. Bununla birlikte, bölgesel farklılıkların korunduğu da görülmektedir. Mücevher tasarımlarının ve üretim tekniklerinin bu tür bir dolaşımı, tasarımların ve tekniklerin kaynaklarını belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Ancak, Avrupa mücevher merkezlerinin karakteristik tarzlarını takip etmek mümkündür (Wardropper, 2000: 237).

Kıta dışında meydana gelen çağdaş olaylar, erken modern Avrupa mücevher ticareti üzerinde eşit derecede derin bir etkiye yol açmıştır. Avrupa ve Hindistan'ın yanı sıra Avrupa ve Amerika arasındaki ticaret yollarının düzenlenmesi, açık pazarda mevcut değerli taşların gerçek sayısını ve çeşitliliğini arttırmıştır. Venedik'e daha fazla mücevher gelmesi, mücevherlerin resimlerdeki temsilinde bir artış, şehrin mücevher ticaretinde çalışan bazıları Venedikli, bazıları şehir dışından gelenler olmak üzere büyüyen uluslararası bir pazarın oluşmasını sağlamıştır. Sonuç olarak artan mücevher arzı, söz konusu mücevherlerin kullanılabilirliğini nüfusun daha büyük bir kesimine yayılmasında etken bir rol oynamıştır (De Maria ve diğerleri., 2013: 12).

Rönesans takı yapım tekniklerini tanımlayan çok az kaynak olmasına rağmen, günümüze ulaşan en önemli kılavuzlar, malzemelerin hazırlanmasını ve yöntemlerini özetleyen Vannocio Biringuccio'nun *De la pirotecnica* ve Cellini'nin *Due "Trattati"* adlı iki incelemesidir. Mücevher yapımı büyük ölçüde kuyumcu loncalarının alanı olduğundan, bu derneklerin yönetmelikleri, bilim adamlarına mücevherlerin nasıl ve hangi iş koşullarında üretildiğine dair bilgiler sunmuştur. Günümüzde nadiren arşivlerinde bulunan ancak daha çok çeşitli koleksiyonlara dağılmış olan çizimler, tıpkı patron ve zanaatkar arasındaki sözleşmeler gibi tasarım sürecinin yeniden yapılandırılmasına yardımcı olmuştur (Wardropper, 2000: 243).

Bir mücevheri yaparken ustalar genellikle çizilmiş bir tasarımın üzerinden ya da Avrupa geneline yayılmış desen kitaplarında bulunan motiflerden ilham alarak başlamışlardır. Tasarım, ustanın patronu tarafından onay aldıktan sonra, kuyumcu ustası alçı, ahşap veya kurşundan üç boyutlu modellerini yapmıştır. Bunlar, içine erimiş metallerin dökülebileceği döküm kalıplarının temeli olarak hizmet etmiştir. Ortaya çıkan altın veya gümüş formlar, mine ile boyanmıştır veya değerli taşlarla süslenmiştir. Orta Çağ'da tercih edilen kabaşon kesimin yerine Rönesans döneminde faset kesimli taşlar tercih edilmiştir (Wardropper, 2000: 244).

Rönesans içerisinde taş her zaman takının merkezinde olmamıştır. Takının merkezinde genelde oyulmuş değerli bir malzeme bulunmaktadır. Zanaatkarlar deniz kabuğu, mercan ve hatta boynuzlardan ayrıntılı figürlü kompozisyonlara oymuşlardır. Bu durumla birlikte sert taşlarla çalışmanın ve kesmenin zor olması, bu tür taşları içeren mücevherleri daha da değerli

kılmıştır. Antik Roma imparatorlarının görüntüleri, mitolojiden veya dinden alınan anlatılar takılarda söz konusu malzemelere oyulmuştur (Wardropper, 2000).

Geç Rönesans döneminde, on yedinci yüzyılda gelişme gösteren Barok stilinin ortaya çıkmasıyla çeşitli değişimler geçirmiştir. Barok sanatçılar cesur ve görkemli formları tercih etmeleriyle bilinen sanatçılardır. Bu değişimlerin sonuçları olarak kolyeler daha ağır, iğneli süslemelerin daha yoğun olduğu bir hale bürünmüştür. Mine kullanımı yan süslemeden tam anlamıyla bir süs konsepti haline gelmiştir. Soyut, stilize tasarımlar giderek Rönesans'ta popüler olan figürlü kompozisyonların yerini almıştır.

Peter Moreelse'nin Genç Bir Hanımın Portresi, tarzdaki bu değişiklikleri göstermektedir. Korsesine büyük bir broş iğnelenmiş, küçük bir kolye ise dantel yakasının karmaşık tasarımını yansıtmaktadır ve sağlam bağlantılar, kol bantları, zincirler ve başlıklar arasında dönmektedir. Bu mücevherin ağırlığı, Barok modasının gerekliliklerini görmek adına iyi bir örnek olarak kabul edilmiştir (Şekil 2.26), Wardropper, 2000: 278).



Şekil 2.17: Moreelse, P. (1615-1625). Genç Bir Hanımın Portresi, Yağlı Boya Tablo,
Chicago Sanat Enstitüsü, Max ve Leola Epstein Koleksiyonu, Chicago.
[<https://www.artic.edu/artworks/80539/portrait-of-a-young-lady>].

Rönesans mücevherlerinin zarif işçiliği ve karmaşık tasarımlarıyla, devam eden yüzyıllarda çeşitli kereler moda olmuştur. Bu estetik geri dönüşüm en çok, Mısır'dan Orta Çağ'a ve Rokoko'ya kadar birçok eski tarzın yeniden canlanmasının yaşandığı On Dokuzuncu yüzyıldır. Geçmişin yüce gösterimlerinin idealize edildiği bu dönemlerde Rönesans teması ihtişamıyla ve göz alıcılığıyla kendine has bir yer edinmiştir (Wardropper, 2000: 15).

Dönemin pek çok donesi gibi mücevherleri de tekrar üretilen ya da tasarlanan eserlerde ilham kaynağı olmuştur ve olmaya da devam etmektedir. Bu tarihselleştirme çağında yaşayan kadın ve erkekler, özellikle Rönesans mücevherlerinin berrak renklerine ve heykelsi biçiminden etkilenmişlerdir. Rönesans sanatı bu dönemde yoğun bir koleksiyonculuk unsuru haline gelmiştir. Çoğu sanat formu gibi, Rönesans takıları da hem Şekil bir zevk hem de onu üreten toplumun bir yansımasıdır. Rönesans takıları birçok tür ve teknikle Rönesans toplumunun çıkarlarına ve arzularına anlamlı bir tanıklık sunmaktadır (Wardropper, 2000: 16).

Kuyumcular, parçaları için esas olarak Rönesans, Orta Çağ ve doğal dünyadan ilham almışlardır. Bu temaları kendi zevklerine göre uyarlamışlardır, ancak geleneksel İskoç ve İrlanda parçaları ve birkaç Asur mücevheri dışında antik mücevherlerin tam kopyaları bulunmamaktadır (Flower, 1969).

2.5 ON YEDİNCİ YÜZYIL TAKILARI

Geç dönem Rönesans'ta tasarlanmış ve üretilmiş tüm mücevherlerin kademeli bir şekilde değiştiği görülmektedir. Yavaş bir şekilde kabartmalarda ve mine formlarında bir stil değişikliğine gidilmiştir. On altıncı yüzyılda mücevheratta geri planda kalan değerli taşlara on yedinci yüzyıl boyunca giderek daha belirgin bir rol verilmiştir. Değerli taşlar önceleri tek başına dikkat çekmek için kare kesilerek kullanılmalarına rağmen zamanla yan yana ve uzun sıralar halinde dizilmeye başlanmıştır. Değerli taşlara bu şekilde verilen önem sonrasında mücevherin anlamında ve karakterinde bugüne değin sabit kalacak köklü bir değişiklik yaşanmıştır (Smith, 2014: 326).

On yedinci yüzyılın başlangıcından itibaren önceki yüzyılın mücevher merkezlerinden olan Almanya, bu konumunu kaybetmeye başlamıştır. Otuz Yıl Savaşları sebebiyle sanayi ve üretim gerileyerek kuyumcuları mücevher yapımından uzaklaştırmıştır. Fransa on yedinci yüzyılda süsleme fikirlerinin ve yeni tasarımların esas ortaya çıktığı yer olmuştur (Smith, 2014: 239).

Bijuteri gibi, mümkün olan en az metalin kullanımıyla üretilen *joaillerie* (mücevher) gibi takı türleri Fransa'da ortaya çıkmıştır. Rönesans'ın geç dönemine doğru, mücevher yavaş yavaş bijuterinin yerine popülerleşmiştir. Antik çağlardan beri bilinen kuyumculuk, gümüşçü ve kuyumcu olarak iki yakın zanaata ayrılmıştır (Smith, 2014: 326).

Dönem değiştikçe değişen giyim tarzının değişmesi, mücevherlerin de değişimine neden olmuştur. Rönesans döneminde hâkim olan kumaş türlerinden kadife ve brokarın yerine danteller kurdeleler ve damask kumaşlar giyilmeye başlanmıştır. Kumaş kullanımında ve giyim tarzında yaşanan bu değişiklikler, giyimle uyumlu olan takılara ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. Sonuç olarak, mücevherler, üzerinde değerli taşları sergilenmesine yol açan danteli anımsatan bir görünüme bürünmüştür (Smith, 2014: 326).

On yedinci yüzyılın başlarında yakut, safir ve zümrüt gibi renkli taşlar yoğun olarak kullanılmıştır. Ancak, zaman içerisinde elmas en çok kullanılan taş olmuştur. Elmas, Rönesans dönemi takılarında yalnızca bir süsleme aracı olarak kullanılmasına karşın bu dönemde takıda merkezi bir noktaya evrilmiştir. Hindistan'ın belirli bölgelerinde açılan elmas madenlerinin etkisiyle elmas sayıca çoğalmış ve bu durum, tasarımı doğrudan etkilemiştir. Tavernier, Chardin ve diğer Fransız gezginlerin İran ve Hindistan'a gerçekleştirdikleri seferler, değerli taşların ve özellikle elmasların bolluğunun Avrupa'ya girmesine yol açan yeni ticari ilişkiler ağlarının kurulmasında öncü olmuştur. Bu gezginlerin Doğu'da çıkan taşların kalitesi ve değeri hakkında verdikleri bilgiler ve anlattıkları, değerli taşlara yeni bir ilgi uyandırmıştır (Smith, 2014: 327).

Doğu'dan ithal edilen elmasların bolluğu sebebiyle taş piyasası tamamen değişmiştir. Elleri aynı güzellikte ancak sayıca fazla olan taşlar sebebiyle ustalar kesim tekniklerinde ustalaşmışlardır. 1641 ve 1643 yılları arasında elmaslara hayran olan Kardinal Mazarin'in Hollandalı taş ustalarını "gerçek" gül kesimi icat etmeleri için teşvik ettiği söylenmektedir. Bunun yanı sıra on altı yüzeyli daha sistematik bir yüzey oluşturma yöntemi kullanılmaya başlanmış ve bu sistematikleşme taşın kalitesini göstermede büyük bir ilerleme kaydedilmesini sağlamıştır (Smith, 2014: 328).

Fransız devrimi sonucunda Avrupa modasında çok önemli bir yer olan Fransız Sarayı'nın görkemli lüksü dramatik bir şekilde sona ermiştir. Eski rejime karşı duyulan nefretin sonucu olarak kuyumcular çalışamaz duruma gelmiştir. Bu bağlamda Paris Kuyumcular Loncası dağılmış ve ustalar başka ülkelere göç etmek zorunda kalmışlardır (Türe & İstanbul Kuyumcular Odası, 2011).

Fransa'da 1795 yılında başlayan Beş Konsül Yönetimi esnasında Devrim döneminde tamamen kapalı durumda olan kuyumcular yeniden açılmıştır. Rönesans sonrası takılarda hâkim olan Barok üslubu kraliyeti çağrıştırdığı için bu dönemde terk edilerek yerine Neo Klasik üslup popüler olmuştur. Neo Klasizm, Rönesans'ın yorumladığı antik çağı tekrar yorumlamak yerine, dönemde gerçekleşen arkeolojik kazıların da etkisiyle doğrudan antik çağın yeniden yorumlanmasını içermektedir. Devrimin vahşet dolu yıllarının bitmesiyle birlikte hâkim olan iyimser hava, Neo Klasizm için uygun bir ortam oluşturmuştur. Bu dönemde kadınların giysileri Yunan tarzı olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu tarzda tasarlanmış giysilerin tasarımları itibarıyla var olan takılar takmaya pek imkân vermemesinden dolayı,

yeni takı türleri popüler olmaya başlamıştır. En çok tercih edilen takı türlerinden biri uzun altın zincirlerdir. Mineli bir madalyon veya cameo pendant gibi türlerle üretilen, antik takılara benzetilmesi hedeflenen takılar ile kadınların kıyafetlerini tamamlaması olağan kabul edilmektedir. Neo Klasik modellerin yanı sıra on yedinci yüzyılda Barok takıların yeniden yorumları da üretilmiştir (Türe ve diğerleri, 2011: 63-65). Napoleon'un imparator olması sonucunda Fransa'da lüks tutkusu yeniden yükselişe geçmiştir. Terör Dönemi'nde Fransa'dan kaçan kuyumcular tekrar bu dönemde geri dönmüşlerdir. Napoleon'un mücevher tutkusuna sahip olması ve elde edilen eski kraliyet mücevherlerinin Neo Klasik tarzda yeniden yorumlanması sonucunda Fransa'da mücevher tarzında köklü bir değişim yaşanmıştır. Neo klasik tarzda yeniden düzenlenen takıların en ünlüsü Napoleon'un taç giyme töreni sırasında antik kameolarla süslenmiş diademdir (Şekil 2.27) (Türe ve diğerleri, 2011: 65).



Şekil 2.18: Napolyon I İmparatorluk Tahtında [Detay] Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1806.
[<https://basedescollections.musee-armee.fr/ark:/66008/4?posInSet=1&queryId=dbf7dd22-25a2-4223-9de5-bafcc5469e49>]

On yedinci yüzyıl başlarında İngiltere'nin Deford yakınlarındaki Woodstock demirci atölyelerinde ilk kez üretilen çelik kesimli takılar, elmas mücevherlerin ucuz alternatifleri olarak ortaya çıkmıştır. 1760'ta çelik kesimli takıların moda olmasıyla birlikte, Londra Birmingham, Wolwerhampton ve Salisburg bölgelerinde yeni atölyeler açılmış ve taleplere yetişilmeye çalışılmıştır. Takip eden yıllarda Fransa, İspanya, İtalya, Prusya ve Rusya'da çelik kesim takıların üretimi için yeni atölyeler açılmış ve bu karmaşık tasarımlı takılara

değerli taşlar monte edilmiş hatta var olan takıların gümüşten imitasyonları yapılmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 67).

Smith'e göre, pırlanta ve diğer değerli taşların mücevherin ana nesneler haline gelmeleri, Louis XIII ve Louis XIV dönemine denk gelmektedir. Altın, değerli taşları monte etmek ve güzelliklerini ortaya çıkarmak amacıyla tutucu ve birleştirici bir iskelet olarak görev almıştır (Smith, 2014: 328).



Şekil 2.19: La Belle Ferronnière (Detay), 1490–1496 Louvre Müzesi, Paris.

[<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062372>].

Bu mücevher türünün ismi bir zamanlar “La Belle Ferronnière” olarak adlandırılan ve Leonardo Da Vinci tarafından yapılmış portreden gelmektedir (Şekil 2.28). Erken Viktorya dönemi kadınları, Rönesans’a bir övgü olarak, günün her saatinde şapkalı ve şapkasız feronnière² giymektedirler (Flower, 1969).

Büyük Britanya Kraliçesi Victoria’nın, dünya üzerinde yarattığı büyük etki, döneme adının verilmesine yol açacak kadar büyüktür. Viktorya dönemine ait ürünler, güzellik ve zarafetleriyle ünlüdür, bu sebeple dönemin anlayışıyla tasarlanmış mücevherler bugün bile

² Alnın ortasına takılan bir kolye mücevher. On beşinci yüzyıl İtalya’sında ve On Dokuzuncu yüzyılın başlarında İngiltere’de kadınlar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. feronnière. (n.d.). In The Merriam-Webster.com Dictionary. Retrieved October 19, 2022, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/feronni%C3%A8re>

koleksiyonerlerin, tasarımcıların ve kullanıcıların ilgisini çekmektedir (Bell, 2004). Yeni Kraliçe'nin saltanatının başlangıcında kuyumcuların ürettikleri eserler, Orta Çağ'a ait olduğu düşünülen bellerinin çevresini saran uzun boncuklu kuşaklar gibi işlerdir. Ancak mücevher sahibi olanların geçmişe duydukları coşkunun en iyi örneği, 1830 ve 1830 yıllarının karakteristiği olan "ferronnière" idi. Bu, alnın ortasında asılı, tek bir mücevherin bağlı olduğu, başın tepesini çevreleyen bir zincir veya kordondan oluşan bir takıdır.

2.6 ON SEKİZİNCİ YÜZYIL TAKILARI

On sekizinci yüzyılda elmas ve elmas kullanımı devrim sonrasında yirmi yıl gibi kısa bir süre içerisinde eski ihtişamlı noktasına geri dönmüştür. On sekizinci yüzyılda kadınların yoğun olarak taktıkları mücevherler içerisinde diademler yer almaktadır. Form olarak temel aldığı Yunan tasarımının yanı sıra antik Yunan'da bulunmayan renkli taşlar ve kameolarla bezenmiş bu takılar, asılan elmaslarla takan kişilerin baş hareketlerinin yarattığı sallanmalara ışık illüzyonları ve parıltılarla cevap vererek dikkat çekici bir görünüm yaratmaktadır. On sekizinci yüzyılda mücevherlerin takımlar halinde tasarlandığını ve üretildiğini görmek mümkündür. Boyuna takılan, göğüs altını saran zincirler, bu zincirlerle uyumlu bilezikler, yüzükler bu tür takımlar halinde üretilen mücevherlere örnek olarak gösterilebilir (Türe ve diğerleri, 2011: 64).

2.7 AYDINLANMA DÖNEMİ TAKILARI

Avrupa'da on sekizinci yüzyıl sonlarında başlayan Aydınlanma Çağı ile monarşilerin güçlerinin azalması ve takiben yıkılmasıyla birlikte Sanayi Devrimi yaşanmış ve sonucunda köylerden kentlere göçler, buhar enerjisi ile makineleşme, şehirlerde kalabalıklaşma ve duman kirliliği vb. gibi hayatı kökünden değiştiren gelişmeler yaşanmıştır. İnsan yaşamı belki de tarihte ilk defa doğadan tamamen kopmuştur. Bu kopukluğa duyulan isyan ve doğanın saflığına duyulan özlem kendini Romantizm akımı olarak göstermiştir (Türe ve diğerleri, 2011: 70).

On sekizinci yüzyıl sonları Avrupa için değişim dönemi olarak kabul edilmektedir. Bu değişim döneminin getirdiği arayış, sanatsal anlamda geçmiş yüzyıllarda hâkim olan sanat akımlarının ve tekniklerin yeniden canlanmasıyla sonuçlanmıştır. Sanayi Devrimi İngiltere'de, Liberalizm Fransa'da ve kültür idealizmi Almanya'da yaşanmıştır. Bu olaylar,

yüzyıl içerisinde yaşanan köklü olaylar ve değişimler olarak kabul edilmiştir (Türe & İstanbul Kuyumcular Odası, 2011).

Bu dönem içinde dikkati çeken, romantizm akımının mücevher tasarımına yansımasıdır. Dönemin en önde gelen tasarımcıları arasında Parisli François-Desiré Froment-Meurice yer almaktadır. Sanatçı, Orta Çağ motiflerini mücevherlere yerleştirerek daha önce bilinmeyen bir stil özgürlüğünün yolunu açmıştır (Şekil 2.29).



Şekil 2.20: Mine tekniğiyle yapılmış gümüş Rönesans tarzı bileklik, François Désiré Froment Meurice, Paris, yaklaşık 1845 Sotheby's.

[<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/collection-pierre-le-tan-part-i/a-french-silver-and-enamelled-renaissance-style>].

Romantik akımın bir sonucu olarak dönemde üretilen ve tasarlanan takılarda zarif çiçek ve meyve kompozisyonları tercih edilmiştir. Geçmişin güzel günlerine duyulan özlem, doğa ile iç içe olma teması, antik kültürlerle duyulan özlem ve özellikle İtalya'da yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen takılar, İngiliz ve Kuzey Avrupa için ilham kaynakları olmuştur (Türe ve diğerleri. 2011: 72).

“On Dokuzuncu yüzyılın başlarında topaz, krizopras, ametist, garnet, turkuaz gibi pek çok taşın birlikte yerleştirildiği polikarbon mücevherleri de ‘taşların dili’ denilen simgesel bir tarz geliştirdi. Bu yöntemle bir yüzük, madalyon ya da broşür etrafına,

çeşitli renklerle taşların adının baş harfleriyle duygular ya da kişisel mesajlar kodlanıyordu. Örneğin; aşk (love) kelimesi için lapis lazuli, opak, vermeil (garnetin eski adı) ve emerald(zümrüt) taşlar yan yana sıralanmaktadır” (Türe ve diğerleri, 2011: 71-72).

Romantizm döneminde hem kadınlar hem de erkekler tarafından takılan takılarda mevcut olan aşk, ölüm, yaşam temaları sıkça işlenmiştir. Aşk temalı takıların en popüler türlerinden biri aşıklarının gözlerinin pendantlarla çizilmesiyle oluşturulan “sevgilinin gözü” takılarıdır (Şekil 2.30) (Türe ve diğerleri, 2011: 72).



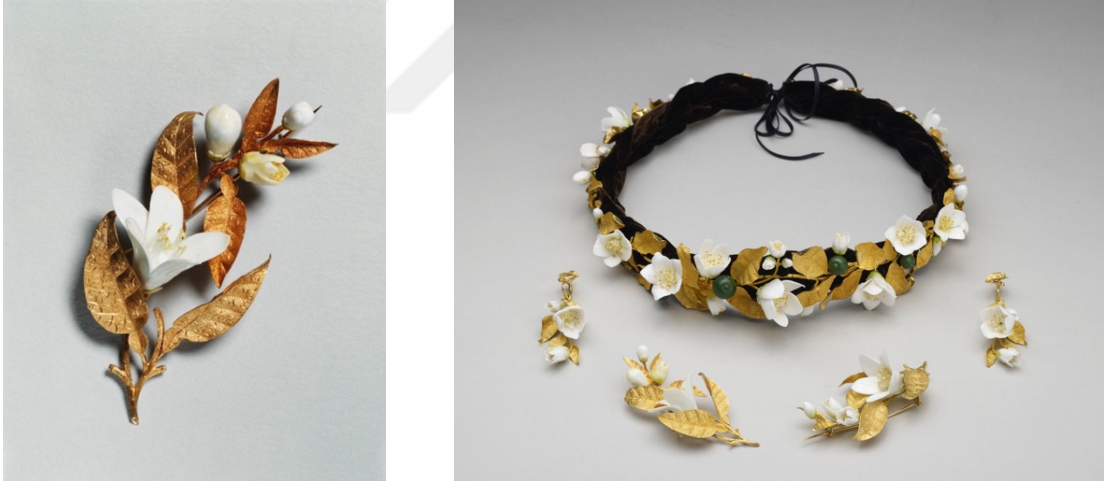
Şekil 2.21: Kolye, Bir Kadının Sağ Gözünün Portresi, 1800, Philadelphia Sanat Müzesi.

[<https://philamuseum.org/collection/object/453379>].

Sevgilinin gözü takısı yüzük, madalyon, broş ya da herhangi bir tür takı olabilmektedir. Buna rağmen en popüler tür ise pendantlardır. Takacak kişinin sevgilisinin göz ve çevresini, genellikle tahta veya fildişi üzerine boyanması ve etrafının inciler, değerli taşlar ve mine ile süslenmesiyle takının üretimi tamamlanmaktadır. Bazen takılarda takının arka tarafına çiftler için anlamlı olan yazılar veya hatıralar yazıldığı görülmektedir (Zhou, 2019: 152).

2.8 ON DOKUZUNCU YÜZYIL TAKILARI

Romantizm'in doğa ile olan derin bağları On Dokuzuncu yüzyılda da devam etmiştir. Yüzyılın başlarında zarif doğa temalı takılar yüzyılın ortalarına doğru irileşip gösterişli hale gelerek karmaşıklaşmıştır. Bu dönemde kalsedon, porselen ve inci gibi malzemelerden imal edilmiş beyaz çiçekler, mercan veya karneol'den imal edilmiş kırmızı çiçekler ve altından dallarla oluşturulmuş takılar görülmektedir. On Dokuzuncu yüzyıl yakınlarındaki çiçeklerin aynı zamanda simgesel anlamları bulunmaktadır. Bu sebeple bu tür takılar aşk ve dostluk gibi anlamları taşımışlardır ve kişiler sevdiklerine bu takıları armağan edilmiştir. Prens Albert'in eşi Kraliçe Viktorya'ya 1839-1846 yıllarını kapsayan dönemde hediye ettiği beyaz porselenden üretilmiş portakal çiçekleri ve yeşil mine kaplı portakallarla süslü mücevherler (Şekil 2.31) bu duruma örnek olarak verilebilir (Türe ve diğerleri, 2011: 73-74).



Şekil 2.22: Portakal Çiçeğinden Bir Çift Broş Altın, Beyaz Porselen, 1839.

[<https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/65306/pair-of-brooches-from-the-orange-blossom-parure>].

1851 yılında Londra Hyde Park'ta gerçekleşen “Bütün Ulusların Endüstrilerinin Muhteşem Sergisi” adlı fuarda ülkeler makinelerini ve endüstri ürünlerini sergilemişlerdir. Sergilenen bu makinelerin yanında 34 ülkenin sanat eserleri ve Doğu Hindistan firmasının getirdiği Hint mücevherleriyle birlikte Tunus ve Osmanlı takıları da yer almıştır. Birçok Avrupa takı

firması sergiye dönemin popüler türleri olan çiçek temalı takılarla katılmıştır. Mücevher tasarımlarında geçmiş dönemlerden hareketler yeni tasarımların ortaya çıkarılması, On Dokuzuncu yüzyılda var olan stil arayışını göstermektedir. Tarihsel geriye dönüşlerde en çok ilham alınan dönemler Rönesans ve Orta Çağ'dır. Feramont Meurice ve İngiliz Tasarımcı A.W.N. Pugin'in takıları ilhamlarını Orta Çağ'dan almaktadır. Felix Dafrique gibi kuyumcular ise 15-16. yüzyıldan ilhamla mine ve süs taşları ile bezenmiş çerçevelerin içlerine yerleştirilmiş cameolar üretmişlerdir (Şekil 2.32) Bu şekilde Rönesans dönemi takıları bir anlamda yeniden canlanmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 74-75).



Şekil 2.23: Queen Victoria İsimli Cameo Broş 1851 Lebas, Paul, Dafrique, Félix.

[<https://collections.vam.ac.uk/item/O73187/queen-victoria-brooch-lebas-paul/>].

On Dokuzuncu yüzyılda arkeolojinin saygın bir bilim dalı olarak kabulü ve akademik anlamda yaygınlaşması, kazıların çoğalması ve çözilemeyen antik dillerin çözülmesiyle birlikte geçmişe ve tarihe bakışta bir dönüşüm yaşanmıştır ve geçmişe büyük bir ilgi yaratmıştır. Mezopotamya'da yapılan kazılarda bulunan rölyefler ile takılar, British Museum'a getirildikten sonra Londra merkezli Hunt&Roskell (Şekil 2.33) ve Gerard&Co gibi firmalar 1805 Büyük Londra Sanayi Sergisi'ne Asur tarzı takılarla katılmışlardır (Türe ve diğerleri., 2011: 75).

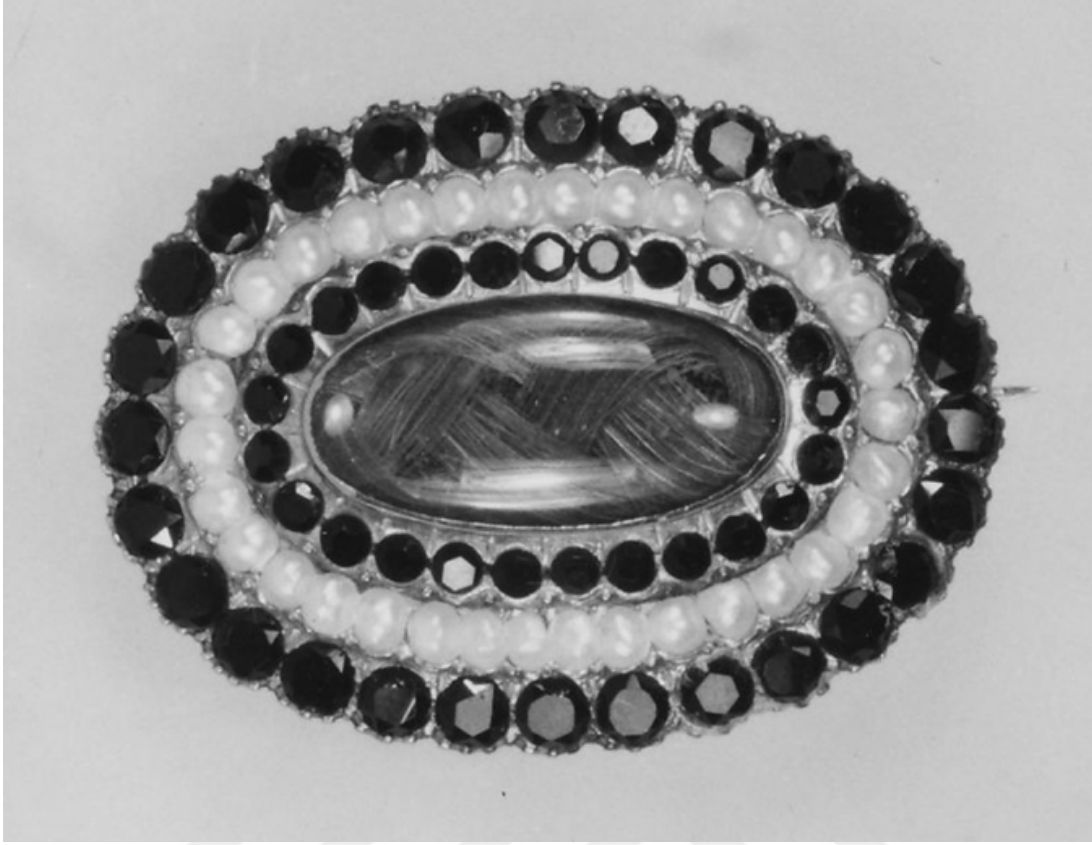


Şekil 2.24: Mücevher Kutusu, Layard Özgürlük, Alfred Brown/Hunt & Roskell, 1852-1853.
British Müzesi.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1976-0903-1].

1867 yılında Paris’te düzenlenen Uluslararası Fuar’da ise eski Mısır stili takılar büyük ilgi çekmişlerdir. Bununla birlikte Pompei Herculanium kazılarının büyük etkisiyle birlikte dönemde en popüler antik stiller Etrüsk ve Yunan stilleri olarak kabul edilmektedir. Bu kopyalar, Arkeolojik Stil olarak adlandırılmıştır. Arkeolojik Stil ile üretilen takılar, On Dokuzuncu yüzyılda bulunan Neo-Klasik üsluptan farklı olarak güncel üretim teknikleri ile değil, hangi arkaik dönemin stili baz alınıyorsa o stil ile üretilmekteydiler. Arkeolojik Stil özellikle Etrüsk ve Yunan tasarımlarına yeni bir şey katmamak ve taklitçilik gibi eleştiriler almıştır. Bununla birlikte, granülasyon gibi unutulmuş tekniklerin yeniden hayat bulmasına sebep olmuştur (Türe ve diğerleri, 2011: 75-76).

On Dokuzuncu yüzyılda duygusallığı sembolize ettiği düşünülen siyah yas giysileri ve siyah yas takıları Kraliçe Viktorya döneminden moda olmuştur (Şekil 2.34).



Şekil 2.25: Yas Rozeti, 1862, The Metropolitan Sanat Müzesi

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/5257>].

Bu dönemde kadınlar, siyah mine, siyah cam, oniks ya da Berlin demiri gibi materyaller ile yapılmış takıları eşleri vefat ettikten bir yıl sonrasına kadar takmaktaydılar. Bu tür takılar İngiltere’de ulusal yaslar ve bireysel yas durumlarında kullanımda olan takılardır. Sevilen devlet insanlarının ya da kraliyet üyelerinin ölümlerinin ardından kurumların üyelerinin yas giysileri ve takıları takmaları olağan bir davranış olarak kabul edilmektedir. Ölümden sonraki yaşamı sembolize eden “sabah takısı” adı verilen bu oturaklı takılara bazen ölen kişinin saç telleri ya da bir tutam saç eklenerek isim ve tarih yazılmıştır. İngiltere’nin Yorkshire/Whitby’de çıkartılan siyah kehribar (oltu taşı-jet) bu takıların yapımında kullanılmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 76).

2.9 VİKTORYA DÖNEMİ TAKILARI

Viktorya Dönemi'nde hâkim olan yas temasının uzantısı olan yas takılarına karşılık, ortaya çıkan esprili takılar dönemde artan biblo hayranlığının da etkisiyle popülerleşmiştir. Yel değirmeni küpeler, egzotik kuşlar, mine ve küçük süs taşlarıyla renklendirilmiş böcekler, minik fareler, ilginç kompozisyonlarla birlikte üretilmiştir (Türe ve diğerleri, 2011: 77).

Froment-Meurice'in başlattığı özgür eğilimlerin bir gelişimi, ahşabı taklit ederek tasarlanan takılardır. Altın, fildişi ve kaplumbağa kabuğu, bükülen dallara oyulmuştur ve bilezikler oluşturulmuştur. Romantikler arasında son derece popüler olan doğal dünyadan bir başka motif de yılanıdır. Kraliçe Victoria ilk konsey toplantısında bir yılan bileziği takmıştır ve nişan yüzüğü zümrütlerle süslenmiş bir yılanıdır. Yılanlar Romalıların günlerinden beri yüzükler ve bilezikler için kullanılmış ve On Dokuzuncu yüzyıl boyunca kullanılmaya devam etse de, erken Viktorya dönemi yılanları özellikle büyüleyicidir (Flower, 1969).

Bu dönemin takıları üzerinde etki eden diğer temalar, Kuzey Afrika ve Asur'dur. Cezayir'in Fransız sömürgesi olması sonrası Cezayir sanat ve zanaatlarına büyük ilgi gösterilmiştir. Fransız kuyumcular, "Mağribi"³ parçalarından ilham alan, çok sayıda ilginç şekilli kolyeye sahip bilezikler ve broşlar tasarlamışlardır. Cezayir düğümü bir broş için favori bir şekil haline gelmiştir. Asur İmparatorluğu şehirlerinin gün yüzüne çıkmasına sebep veren arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda elde edilen hazineler kısa sürede kuyumcular tarafından ilham kaynağı olarak kullanılmıştır ya da direkt olarak kopyalanmıştır. Asur süslemelerine olan bu ilgi, on ya da on beş yıl sonra gelecek olan arkeolojik mücevher tutkusunun habercisi olarak görülmüştür (Flower, 1969).

Tarih boyunca pek çok kültür, mücevherlere yoğun bir değer vermiştir ve Viktorya Dönemi'nde yaşayan insanlar için de bu durum geçerlidir. Bu durumla birlikte tarihin tüm aşamalarında ve tüm kültürlerde tüm takı türleri aynı değeri korumamıştır ya da sürekli daha değerliye doğru bir ilerleme görülmemiştir. Mücevherlerin yüksek değerinin içeriği veya anlamı duygusal, maddi, ekonomik ve politik olarak bir kültürden diğerine değişmektedir. Viktorya Dönemi mücevherlerini ve mücevherlerin verdiği mesajları anlamak için dönemin dinamiklerini irdelemek önemlidir (Arnold, 2016: 3).

³ M.S. 711'den 1492'ye kadar İspanya'yı yöneten Kuzey Afrika'dan gelen Müslüman halka verilen isim. [https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/moorish]

Viktorya Dönemi'nin değerli mücevherlerini yalnızca dönemin üst sınıfa mensup kadınları takmış olsa da bu mücevherler ve mücevherlere işlenmiş taşlar tüm kültür boyunca yayılan sınıf farklılaşmasını temsil etmektedir. Bu dönemde ekonomik olarak dezavantajlı insanlar için satışa sunulan önemli mücevherlerin olmaması, sınıflar arası ayrımları gösteren önemli gerçeklerdendir. Bununla birlikte, erkekler arasında giyilen mücevherlerin eksikliği, toplumsal cinsiyet rollerinde büyük bir ayrışma olduğunu gösteren deliller olarak kabul edilmiştir. Viktorya Dönemini anlatan edebi eserlerde hizmetçilerin sınıf konumlarını yükseltmek için mücevher çalmaları, erkeklerin ise mücevherleri kadınlara bir ayrıcalık ve ayrıcalık gösterisi olarak hediye olarak etmeleri, dönemi anlama açısından önemlidir. İşçi sınıfı kadınları ve erkekler için, mücevher ulaşılamaz olduğu için pratik bir anlamı olmamasına rağmen, bir arzu nesnesi olarak görülmüştür (Arnold, 2016: 4).

Sanayi Devrimi kuyumcu atölyelerine güçlü presler, torna tezgâhları ve yüksek devirli cila motorlarının girmesine olanak sağlayarak tarihte ilk defa seri üretim takıların mümkün olmasını sağlamıştır. Böylece servet belirteçlerinin bir aktarımı olan mücevherler, orta sınıflar için ulaşılır bir hale gelmiştir. Moda giderek daha demokratik bir fenomen haline geldiğinden bu yeni mücevherler artık onları hevesle satın alabilecek yükselen bir orta sınıfın erişimine sunulmuştur (Arnold, 2016). Bant usulü üretim ile orta ve üst sınıf burjuva kesimlerin taleplerine göre şekillenen tasarımlarla birlikte üretimlerini arttırmışlardır ve pazar paylarını korumaya çalışmışlardır (Türe ve diğerleri, 2011: 5).

On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında Avrupa tarafından dünyanın pek çok noktasından değerli madenler çıkartılmıştır ve bu madenler Avrupa'ya getirilmiştir. Sibiry'a da yeşil demontoit garnetler, Urallarda farklı renklerde farklı ışıldayan aleksandritler, Güney Afrika'da kaplan gözü, Avustralya'da siyah opaller, Afrika'da elmas yatakları bulunmuştur. Avrupa piyasasına Afrika'dan yoğun miktarda giren ham elmas, mücevher imalatında teknik değişikliklerin yaşanmasına sebep olmuştur. Tabla ve gül kesimler yerini pırlanta kesime bırakmıştır. Amerika'da Kaliforniya ve Alaska'da, Güney Afrika'da ve Avustralya'da bulunan yüksek miktarda altının getirdiği ham madde bolluğu yeni takı üretmek için eskilerin eritilmesi zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Bu durum sonucunda bu dönemden günümüze pek çok takı kalmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 79).

On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve Yirminci yüzyılın başlarında dünyanın büyük kısmına egemen olan Büyük Britanya'nın yöneticisi olan Kraliçe Viktorya'nın dönemi sonlanmıştır

ve bu gelişme sonucunda zamanın ruhu değişmiştir. Viktorya Dönemi sonrası şekillenen dünyanın konjonktürünün adı *Bella Epoque*'dur. Bu dönem içerisinde mücevher ve takı tasarımları dünya olaylarına ve gelişmelerine karşı daha duyarlı ve hassas olmaya başlamıştır. Daha akıcı biçimler ve daha yumuşak renkler bu dönemde öne çıkmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 83).

Kuyumculukta bu dönem içerisinde iki farklı çizgi ortaya çıkmıştır. İlki, Avrupa saray kıyafetlerinde sıkça kullanılan elmas ve pırlanta mücevherlerdir. 1880'lerden itibaren Avrupa'ya Güney Afirka'dan gelen muazzam miktarda elmasın getirdiği bolluk sonrası bu alanda yapılan üretimlerde bir atılımın gerçekleştiği görülmektedir.



Şekil 2.26: Kolye, Platin, Elmas, Boucheron.

[<https://www.langantiques.com/boucheron-platinum-diamond-necklace.html>].

On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında bulunan platinin mücevher imalatında kullanılabilir olması, beyaz rengi ve sertliği, pırlantalı mücevherlerin yaratılmasını mümkün kılmıştır. Bu anlamda ince, zarif eserler ortaya çıkmıştır bu eserlerden en ünlülerini Cartier, Van Cleef&Arples, Boucheron gibi firmalar üretmiştir (Şekil 2.35), (Türe ve diğerleri, 2011: 81).

Mücevher sanatının gelişiminde katkısı bulunan önemli ustalardan biri de Fabergé'dir. Kariyerinin başlarında Fransız ve İngiliz mine teknikleri üzerinde çalışan, sonrasında St. Petersburg'a dönüp babasının yanında üretime başlayan Fabergé, çarlık mücevherlerinin bakımını da üstlenmiştir.



Şekil 2.27: Rusya'nın Saint Petersburg Kentindeki Fabergé Müzesi'nde On Beşinci Yıldönümü Yumurtası, 1911.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fifteenth_Anniversary_egg.jpg].

Rus Çarı II. Nikola ve Çariçe Aleksandra ile Rus aristokrasisi için hazırladığı değerli objeler ile adından söz ettirse de Fabergé’yi ünlü yapan, değerli ve yarı değerli taşları etkileyici bir mine işçiliğiyle birleştiren Paskalya yumurtalarıdır (Şekil 2.36) (Türe ve diğerleri, 2011: 81).

Fabergé’nin atölyelerinde üretilmiş giyilebilir mücevherlerin çoğunluğu Edward dönemi tarzında idi ancak, Fabergé’nin dönemin ruhuna uygun olarak birkaç mücevherinde Art Nouveau’ya has mine, altın, elmas, safir ve diğer değerli taşları ve kırbaç çizgisini barındıran basit çiçek motifleri de kullanılmıştır.



Şekil 2.28: Art Nouveau Stiline “Guilloché”, Emaye Broş, Pendant, Fabergé, 1908-1917 Yılları Arası, Yuvarlak Kesimli Elmaslar, Yakutlar ve Kabaşon Ayaşı, 14 Ayar Pembe ve Sarı Altın.

[<https://www.phillips.com/detail/faberge/NY060116/38>]

Bu mücevherler özellikle yenilikçi veya ayırt edici mücevherleri ekseriyetle tercih etmeyen Kraliyet aileleri gibi topluluklara çalışan Fabergé’nin dahi, Art Nouveau stilinden etkilenmesi stilin bir bütün olarak geniş kapsamlı etkisini göstermektedir (Şekil 2.37) (Misiorowski & Dirlam, 1986: 224).

Günümüzde akıllı telefonlar gibi ürünlerin lüks ürünler haline getirilmesi için değerli taşlarla kaplama ve olabilecek en değerli materyalleri kullanarak üretme fikri ve bu durumun lüksü çağrıştırmasının ilk örneği, Fabergé markasının üretim anlayışından ve meşhur yumurtalarından gelmektedir (Yeoman, 2013).

On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında mücevherlerin üretim ve tasarım kaygısı işlev ve zenginlikten sanata doğru dönüşmeye başlamıştır. Bu durum günümüze kadar devam etmektedir (Satpathy, 2017: 6).



3. ART NOUVEAU VE TAKI

İkinci bölümde tezin ana konularından ilki olan Art Nouveau, detaylıca araştırılmış, dönemin özellikleri ve takıları incelenmiştir. Art Nouveau akımının ortaya çıkışında etkisi olan olaylar, kişiler ve önceki akımlarla olan ilişkisi incelenmiş olup, takı üretimi, takı tasarımı pratiklerinin Art Nouveau Dönemine değin yaşadığı değişimler ve hareketin içerisinde takının yeri incelenmiştir.

3.1 ART NOUVEAU STİLİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE ADINI ALIŞI

Art Nouveau hareketi, şaşırtıcı konseptleri ve kendine özgün, içkin tasarım anlayışıyla On Dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’ni güçlü şekilde etkisi altına almıştır. Art Nouveau kelimesi Fransızca “yeni sanat” anlamına gelmektedir ve bu isim, temsil ettikleri bakımından oldukça doğru kabul görülmektedir (Miller, 2003: 2). Art Nouveau’nun alamet-i farikalarından olan kamçı formu, sanat, mimari, mücevherat, tekstil gibi alanlarda yer alarak stilin hâkim özelliklerinden biri olmuştur. Bununla birlikte, Art Nouveau, en yoğun ifadesini aytaşı, boynuz, fildişi, opal, turkuaz ve turmalin gibi zamanı için sıra dışı kabul edilebilecek değerli taşların ve malzemelerin kullanılarak oluşturmuştur. Döneme hâkim olan tasarım anlayışının çok ötesine geçen bir bakış açısının olduğu üretilen mücevherlerde görülebilmektedir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 209).

Art Nouveau, 1880’li yıllarda, On Dokuzuncu yüzyılın ortalarında belirginleşen tarihsel yaklaşıma ve geçmişe dönük olma haline bir tepki olarak yaşam biçimlerine, güzelliğe ve süslemelere değer verme yoluyla ortaya çıkmıştır. Art Nouveau bir sanat akımı olarak, Romantik dönemin tarihsel yaklaşımından kendini ayırmak amacıyla, bu düşünceye karşı olarak doğmuştur. Geçmişteki çeşitli sanat akımları gibi Art Nouveau da var olan konjonktüre bir karşı çıkış olarak kabul edilmektedir. Sanayi Devrimi’nin getirdiği yeniliklerin sonuçları olarak ortaya çıkan aşırı ve plansız şehirleşme, doğadan kopuş, korkutucu makineleşme, güvenlik sorunları, işçilerin haklarının olmaması gibi sorunlara bir tepki olarak Art Nouveau akımının var olduğu genel kanı olarak kabul edilmektedir (Petre, 2008: 86).

1890’lı yıllarda gelişmeye başlayan Art Nouveau, bir sanat akımı ve dekoratif stil olarak 1900’lerde en parlak dönemlerine ulaşmıştır. Kısa bir süre boyunca tüm Avrupa ve

Amerika'yı saran, kentleri ve gündelik yaşamı derinden biçimlendiren, bu yönüyle gelen yeni yüzyılın modernleşme arzusunu coşkulu şekilde gösteren bir üslup olmuştur. Art Nouveau terimi ilk kez Belçika'da yayımlanan "L'Art Modern'de Les Vingt" isimli sanat grubu tarafından yapılan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Terim, daha sonra Fransız-Alman sanat simsarı Sigfried Bing tarafından 1895 yılında açılan Parisli sanat galerisi "Maison de l'art" tarafından popülerleştirilmiştir. Art Nouveau'yu her Avrupa ülkesinin kendi algılayış biçimlerine göre ele aldıklarını söylemek mümkündür (Türe ve diğerleri, 2011: 86). 1880-1910 yılları arasında Avrupa'da popüler olan Art Nouveau, farklı ülkelerde farklı isimlerle anılmıştır. Paris metrosunun demir ve cam girişlerini tasarlayan mimar Hector Guimard'ın adından hareketle Fransa'da Art Nouveau'ya Guimard stili de denmiştir (Şekil 3.1), (Hawkins, 2020: 65).



Şekil 3.1: Abbesses İstasyonu'na Giriş, Paris Metrosu, Hector Guimard, 1900.

[<https://www.flickr.com/photos/stevecadman/771203797/>].

1895'te Siegfried Bing, Japonya'dan ithal ettiği sanat eseri, tekstil, mücevher, cam ve mobilya gibi eşyaları ve aksesuarları satmak için kendi mağazasını açtığında mağazasına "Yeni Sanatın evi" anlamına gelen Maison de l'Art Nouveau (Şekil 3.2) adını vermiştir. Bu

şekilde Bing, bu yeni akıma genel anlamda isim babası olmuştur ve Art Nouveau'yu halkın ve diğer sanatçılar gözünde daha da görünür hale getirmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 217).



Şekil 3.2: The Maison de l'Art Nouveau, 1895.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_de_l'Art_Nouveau#/media/File:H%C3%B4tel_Bing_en_1895.jpg]

Bing'in mağazasında Lautrec, Bonnard, Mucha, Tiffany, Mackintosh, Beardsley ve Lalique gibi sanatçıların eserleri yer almıştır. Bing ayrıca René Lalique'i alon de la Societe des Artistes Francais'deki bir yarışmaya katılmasında öncülük etmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 217). Bu yarışma için Lalique'nin hazırladığı pelerin tokası, Art Nouveau takılarında çıplak kadın figürünün kullanıldığı ilk eser olmuştur (Becker, 1998).

1815 civarında Fransa, İmparatorluk Tarzı'nın zayıflaması sonucunda, Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılını kutlayan Paris'te gerçekleşen 1889 Uluslararası Sergisi'nde fark edileceği üzere birçok değişikliğe uğramıştır. 1900'lü yıllara gelindiğinde, geçmiş yüzyılın tasarımı tekrar tekrar canlandırılarak güncellikten uzak şekilde mobilyalar ve kişisel eşyalar sergilenmiştir.

Yeni bir yüzyılın gelişiyi birlikte uluslar için yeni bir tarz ortaya koyma ihtiyacı doğmuştur. Milliyetçiliğin sanatsal düzlemde de kendine yer bulması olarak nitelenebilecek bir şekilde,

her ülke kendi sanatını, kendi sanatsal üslubunu ortaya koymaya çalışmıştır. Tüm Avrupa genelinde ne geçmişin bir uzantısı ne de yabancı beğenilerin taklidi olan yeni bir sanata doğru yönelim gerçekleşmiştir (Lahor, 2007: 5).

Art Nouveau sanat tarihi açısından ilk gerçek uluslararası sanat hareketlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Art Nouveau takıları ise üretildiği her ülkenin kendine has karakterini kazanma eğilimde olacak şekilde evrimleşmiştir. Her ülke kendi içerisinde sanat ve günlük yaşamdaki bu büyük değişimi farklı şekilde yorumlamıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 214).

1900 yılının gelişi sosyal, siyasal ve sanatsal hayatta pek çok kişinin beklediği değişimleri ve yenilikleri getirmemiştir. On Dokuzuncu yüzyılın etkisi Yirminci yüzyılın ilk on yılına dek uzanmıştır ve 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkması ve dört yıl sonrasında gerçekleşen Rus Devrimi'ne değin, geçmiş yüzyılın izleri, yeni yüzyılda da kendini göstermeye devam etmiştir. Yirminci yüzyılın ilk on yılı Avrupa tarihinde bir müreffeh dönemi olarak tanımlanmıştır. Tarihin herhangi bir dönemine kıyasla bu dönemde İngiltere'de oldukça fazla oranda mücevher satın alınmıştır (Bennett & Mascetti, 2021).

Birinci Dünya Savaşı gerçekleştiğinde, galalar ve resmi resepsiyonlar bir gecede ortadan kaybolmuş, şıklıklarıyla göz dolduran mücevherler kilitli kasalara yerleştirilmiştir. Bu mücevherlerin sahipleri genelde savaşın acımasızlığında hayatta kalabilmek amacıyla mücevherlerini satmışlardır. Savaş sırasında çok az oranda mücevher üretilmiştir ya da bazı bölgelerde hiç üretilmemiştir. Kuyumcular atölyelerini ve becerilerini genellikle askeri alanlarda fayda sağlamak amacıyla organize etmişlerdir. Yine Avrupa'daki kuyumcuların cepheye, savaşa gitmesi de üretimi durma noktasına getiren sebeplerdendir. Değerli metallerin işlenmesi ve kullanılması azalmıştır ve bazı devletlerde kısıtlanmıştır. Savaş sırasında Avrupa'daki pek çok vatandaş ülkelerine destek olmak amacıyla mücevherlerini bağışlamıştır (Bennett & Mascetti, 2021).

Art Nouveau döneminde kadın ve erkek giysilerinde sadeleşme görülmüştür. Sade giysileri tamamlamak için kemer tokaları kullanılmıştır. Kemer tokalarının yanında baş süsü olarak süs tarakları (Şekil 3.3) kullanılmıştır. Art Nouveau döneminde küpe kullanımında bir azalma olduğu ifade edilebilir (Türe ve diğerleri, 2011: 89).



Şekil 3.3: Masriera Kardeşler Tarafından Kaplumbağa Kabuğu, Altın ve Mine Kullanılarak Üretilmiş Art Nouveau Dönemine Ait Bir Tarak, 1890-1914.

[<https://Gallerease.Com/En/Artworks/Masriera-Art-Nouveau-Hair-Comb9e81dc566cfa>]

Art Nouveau'nun yaratıcı ortamında farklı sanat alanlarında faaliyet gösteren pek çok sanatçı kuyumcu atölyelerine gelmiş, kuyumcu ustalarıyla birlikte çalışmıştır. Bu durum, kuyumcu ustalarıyla diğer alanlardaki sanatçılar arasında hem teknik hem de artistik bir iletişimin önünü açmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 90).

1900 yılında Paris'te gerçekleşen Uluslararası Fuar'da doruğa ulaşan Art Nouveau, ulaştığı tüm ülkelerde önemli sonuçlar yaratan bir tasarım akımı olarak kabul edilmiştir. Art Nouveau en büyük etkisini Fransa, Belçika, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yaratmıştır. (Weisberg & Menon, 1998: 11).

Bu ülkeler, kendi yöntemleriyle Sanayi Devrimi'ne verdikleri tepkilerle, üretimin Şekil sanatlarla ve insanın yaşadığı alanı birçok yönden etkilemesiyle ilgili bir muhasebe içerisinde bulunmuşlardır. Seri üretim ve daha ucuz mallar, daha fazla insanın evlerini zevkli bir şekilde dekore edebileceği anlamına geliyordu. Ancak zanaatkarlığı takdir edenler, zanaatkarların bir kenara itileceğinden ve iç tasarımda “kalitenin” ortadan kalkacağından endişe ediyorlardı. Esasen, ucuz ama iyi işlenmiş nesnelerle dekore edilmiş, uygun fiyatlı, sanatsal oda iç mekanları yaratma mücadelesi, tasarım reformu çağına yol açmıştır (Weisberg & Menon, 1998: 11).

3.2 ART NOUVEAU AKIMININ OLUŞMASINDA ÖNEM TAŞIYAN KAVRAMLAR

Art Nouveau, yapısı gereği eklektiktir. Eski gelenekler ve sanat formları yenileriyle birlikte birbirlerine zıt olmaları fark etmeksizin var olmaktadır. Şekil anlamda, kamçı uçları ya da yılan balığı adı verilen asimetrik kıvrımlı hatlar, reklam afişlerinden, mücevher tasarımlarına kadar Art Nouveau'ya dahil olan pek çok unsurda bulunmaktadır ve akımın Şekil kimliğinin önemli bir parçasıdır. İlk kez William Blake'in kendi kitapları için çizdiği desenlerde görülmüş olan bu formlar, Japon baskılarının etkileriyle birleşmiştir (Türe ve diğerleri, 2011: 86).

Art Nouveau eserlerin genelini ve takılarının en önemli figürü, çıplak veya yarı çıplak kadın figürüdür. Art Nouveau'da kadın, tıpkı Mucha'nın desenlerinden oluşan Documents Decoratifs isimli kitapta bulunan kışkırtıcı kadın illüstrasyonları gibi, mücevherlerle süslü ve çekici pozlar veren şehvetli motiflerdir. Sanat tarihinde çok az sanatçı kadınları gerçekte oldukları halleriyle temsil etmiştir. Bu az sayıdaki sanatçıların çoğu, genellikle kaçışçı bir üslup olarak tanımlanabilecek Art Nouveau akımına dahil değildir (Thompson, 1971: 158).

1900 yılında Paris Loi Fuller'in gerçekleştirdiği yılan dansı (Şekil 3.4-3.5) Art Nouveau sanatçıların çok önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar elle tutulamayan, geçici bir performansı ve bir hareketler topluluğunu eserlerinde sabitlemeye çalışmışlardır. Bu çaba özünde başarısızlığa mahkûm bir çaba olarak görülmektedir. Çünkü sabit bir düzlemde hareketi göstermenin imkansızlığı tüm sanatçıları aynı derecede etkilemektedir (Sembach, 2016).



Şekil 3.4: Loie Fuller'ın Bir Fotoğrafı, 1902.

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Loie_Fuller.jpg]



Şekil 3.5: Folies Bergère İsimli Müzikholde Sahne Alacak Loïe Fuller İçin Hazırlanmış Poster, 1897.

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:loie_fuller_folies_bergere_02.jpg].

1890'lı yıllar insanlık tarihine iki kavram armağan etmiştir. Bunlar sinema ve Art Nouveau'dur. Bu iki kavram da birbirinden kopuk değildir. Aynı öncülden yola çıkmış oldukları için amaçları birbirlerine yakındırlar. Sinema ve Art Nouveau, Sanayi Devrimi ve onun sonuçlarıyla doğrudan ilişkilidir. Sinema, teknik olarak Sanayi Devrimi'nin imkanlarıyla oluşabilmiştir ve Art Nouveau, Sanayi Devrimi'nin getirdiklerine karşı bir arınma ihtiyacının sonucu olarak görülmektedir (Sembach, 2016).

Sinema ilk zamanlarında daha az stilistik ve daha az estetikdir. Ancak, sinema, Art Nouveau'dan daha çok sansasyonel ve daha başarılı olsa da Art Nouveau, bir stil ve akım olarak kalıcılığını bırakmıştır. Stilistik anlamda Art Nouveau ve sinema arasında bir ilişki yok gibi görünse de bu iki tarihi fenomenin birbirini takip edencesine ortaya çıkışı birbirleriyle bağlantılı olma fikrini ortaya atmaktadır (Sembach, 2016).

Bu iki kavram arasında bir ilişki ve ortaklık, hareketin büyüğü olarak kendini göstermektedir. 1890'lar yaşamın her alanı harekete geçirdiği bir süreçtir. Ulaşım, mekanik verimliliğin ve insan başarısının artan hızı, herkesi bu dönemde etkilemiştir. Sinemanın ilk çabası bu dinamizmi yansıtmak olmuştur. Art Nouveau ise estetik olarak hareketi yüceltmıştır. Bu dönemde sanatçıların günlük yaşamı günden güne değiştiren teknolojik gelişmelere karşı bir tür uzlaşıya varmaya çalıştıkları ifade edilebilir (Sembach, 2016).

Empresyonistler, geçici olana, katı çizgilerle ifade edilemeyen uçucu olan şeylere dair tatmin edici estetik bir dil bulabilmiş sanatçılardır. Art Nouveau bu anlamda geleneksel sanat beklentileri ve teknolojinin modern yüzü arasında bir uzlaşıya varma çabasında olmasından dolayı önemlidir. Bu iki farklı kavramı bir araya getirme çabasının mümkün olmadığı belirginleşmeden önce Art Nouveau'nun popüleritesi bu anlamda bu çabanın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Ancak Art Nouveau'nun kısa ömürlü olması bu ikiliğin bir araya gelmesinin mümkün olmadığına işaret olarak kabul edilebilir (Sembach, 2016).

Art Nouveau döneminde kadın kıyafetlerinin ve tasarımlarının incelenmesi sonucunda "alternatif ve moda karşıtı" olarak nitelenmişlerdir. Bu durumla birlikte genel anlamda merkezi Paris'te olan couture⁴ kıyafetlere karşı bir tür yok sayma olduğu kabul edilmektedir. 1900 Paris Uluslararası Sergisi'nde modaya uygun giysilerin yer aldığı büyük bir serginin dahil edilmesi, mücevherat ve dekoratif sanatlar çerçevesinde Paris modasının yüksek düzeyde kültürel olarak tanınmasına işaret etmektedir (Taylor, 2002: 320).

Art Nouveau akımının temelinde yatan özgürlük temasına karşılık gelen kadın figürleri, mücevherlerde de kendisini göstermiştir. Kamçı uçları gibi kıvrılmış şekilde var olan, saçlarının takı kompozisyonunun büyük kısmını dolduran kadın figürü, erotik, verimli iktisatlı görünümleriyle canlılığı simgelemektedir (Lui, 2001: 170).

Art Nouveau kuyumcu ustaları kadın formunu kendi hayal güçlerini tatmin edecek şekilde kontrol edip şekillendirmişlerdir. Kadın formunu çeşitli hayvanlarla ve oryantalist sembollerle birleştirmişlerdir. Bu süreç sonucunda çeşitli yarı insan yarı hayvan erotik melez yaratıklar tasarlamışlardır. Bu fenomenin en ünlü örneği, René Lalique'nin 1897'de ürettiği Yusufçuk isimli korsaj süsüdür (Şekil 3.6) (Maclatchie, 2016: 7).

⁴ Modaya uygun ısmarlama giysiler tasarlama, yapma ve satma işi
[<https://www.merriam-webster.com/dictionary/couture>]



Şekil 3.6: René Lalique, Yusufçuk, Korsaj Süsü, 1897.

[e Sousa, G. D. V. (Ed.). (2021). Centres and Peripheries in European Jewellery: From Antiquity to the 21st Century. Universidade Católica Editora].



Şekil 3.7: Kadın Başlı ve Sfenksli Kolye, Emmanuel-Jules- Joseph [Joë] Descomps, Altın, Mine, Elmas ve İnci, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Yaklaşık 1900.

[<http://archive.boston.com/lifestyle/fashion/gallery/17nouveau?pg=8>]

Antik Yunan ve Mısır mitolojileri, bu mitolojilerdeki yaratıklar, kuyumcuların bu tür fantezileri tasarıma dönüştürmesi için mükemmel oyun alanları sağlamıştır. Emmanuel-Jules Joseph Descomps'un kadın başlı ve sfenksli kolyesi (Şekil 3.7) bu anlamda iyi bir örnek olarak kabul edilmektedir (MacLatchie, 2016: 9).

Art Nouveau stili, çağın getirdiği gerekliliklere uygun olarak, kadınsı ve kadınlara özel uyarlanmış gibi görünmektedir. İllüstrasyonlarda kadınsı Rokoko tarzından ödünç alınarak ve yumuşak pastel tonlarında uygulanan narin, çiçekli formları içeren, genç ve kışkırtıcı rüya kadın figürünü sergilemek için uygun zaman dilimi yüzyılın başlangıcıdır. Takılar, yelpazeler, çay takımları ve çeşitli seramikler gibi küçük dekoratif nesneler, kırılğan kadın elini ve evini süslemek için tasarlanmış gibi görünmektedir (Thompson, 1971: 160).

Kadın temasının yanında tavus kuşu, kuğu, kırlangıç, horoz, baykuş, yarasa gibi kuşlarla birlikte arı, yaban arısı, çekirge gibi böcekler mine renkleriyle renklendirilmiş ve doğal bir görünüm kazanmış şekilleriyle Art Nouveau takılarında yer almışlardır. Eski Mısır'da kutsal

olan skarabe böceklerinin takı örnekleri Rönesans döneminde olduğu gibi, On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında görülmektedir. Lalique'in böcek örnekleri bu anlamda en başarılı örneklerdendir (Lui, 2001: 168). Art Nouveau takılarda tema olarak seçilen skarabe böceklerinin seçilmesinde dönemde yükselen Oryantalist yaklaşım ve Antik Mısır'ın keşfedilmesinin payı büyüktür (Maclatchie, 2016: 8). Orta Çağ'da şeytanla özdeşleştirilen yılan, Kraliçe Victoria'nın yılan formlu bir evlilik yüzüğü takmasından sonra, yeniden takılarda kendine yer bulabilmiştir. Viktorya Dönemi'nde sonsuz aşkın sembolü olarak kullanılmış olan yılan motifi, Art Nouveau'da yeni bir yaşamı ve hareketi temsil etmeye başlamışlardır. Yılanlar, uzak diyarlar ve kadınların şehvet düşkünlüğü çağrışımlarına karşılık gelen başka bir yaygın motiftir (Türe ve diğerleri, 2011: 87). Hristiyan geleneğinde güçlü bir sembol olarak yılanın kökeni, Havva'nın hikayesine dayanmaktadır. Yılan, kaybedilen cennetin ve kadın cinselliğinin erkeklere yönelik sürekli tehdidinin güçlü bir hatırlatıcısı olarak hizmet etmiştir (Maclatchie, 2016: 10).

Doğadan ilham alarak mücevher tasarlamak, On Dokuzuncu yüzyılın sonunda genel anlamda uygulanan bir durum değildir. Batının aksine Japonya başta olmak üzere Doğu'da ise bu durum tam tersidir (Miller, 2003: 5). Balıklar, deniz atları ve diğer deniz canlılarının yanında bukalemun ve kertenkele gibi hayvanların temsillerini görmek mümkündür (Misiorowski & Dirlam, 1986: 210). Yılan formu aynı zamanda Art Nouveau döneminde çalışan mücevher sanatçıları tarafından mitolojik öykülerde anlatıldığı halleriyle kanatlı, dokuz başlı şekillerde kullanmışlardır.

Kertenkele, bukalemun, denizati, yusufçuk (Şekil 3.8), balıklar gibi deniz canlıları da kendilerine bu dönemde takılarda yer bulmuşlardır (Türe ve diğerleri., 2011: 87).



Şekil 3.8: Broş, Altın, Mine, Krisopraz, Kalsedon, Aytası ve Elmaslardan Yapılmış Yusufçuk, 1897–1898.

[<https://www.flickr.com/photos/sparklig/6129761819/>].

Lalique'in eserlerinde bulunan pek çok motif ve tema arasında, harekete ve dolayısıyla Lalique'in çalışmasına en uygun olanı böceklerdi. Muhtemelen en yaygın böcekler kelebek ve yusufçuktu. Bunun nedeni muhtemelen her ikisinin de hassas kıvrımlı çizgileri, kelebek ve yusufçukta sıklıkla görülen daha canlı renklerin modaaya uygun kullanımının mükemmel bir uyum sağlamasıdır (Isbill, 2018: 22).

Art Nouveau takılarında yer alan çiçekler ve bitkiler, On Dokuzuncu yüzyılda bir moda haline gelen bahçecilik ve doğa gözlemciliğinin etkilerini taşımaktadır. Orkide, krizantem, pars zambağı, salkım çiçeği gibi bitkilerle birlikte, Japon kiraz çiçekleri ve ayva çiçekleri pastel mine renkleriyle boyanmış şekilde takılarda bulunmaktadır (Türe ve diğerleri, 2011: 88).

3.3 ART NOUVEAU'NUN ÇEŞİTLİ SANAT AKIMLARI İLE İLİŞKİSİ

Yirminci yüzyılın başlarında hayatın tüm alanlarında kendini gösteren Art Nouveau akımı, Orta Çağ Germen, Kelt ve İskandinav sanat çizgilerini taşımaktadır. Tasarımcılar, geçmişe dönük eklektik temaları, on sekizinci yüzyılın Avrupa'sına hâkim olan Barok ve Rokoko akımlarının ifadeleri ile birleştirmişlerdir. Art Nouveau akımı, içinde bulunduğu toplumsal şartların, makineleşme ve sanayileşme süreçleri olmasından dolayı doğaya karşı özlem

içermektedir ancak bu doğaya dönüş, natüralist sanatçıların doğaya bakışından farklıdır. “Yeni Sanat” doğaya çok daha soyut ve temel bir şekilde bakmıştır. Kompozisyonlar bu yaklaşımın etrafında dönmüştür. Japon sanatının saf ve sade anlatım tarzı da Art Nouveau’yu etkilemiştir (Türe ve diğerleri, 2011: 86).

Art Nouveau akımını, hâkim olan Viktoryan Stil eklektizmine karşı bir protesto olarak tanımlamak mümkündür. Bu durumla birlikte, Art Nouveau’nun bir üslup olamayacak kadar olgunlaşamaması söz konusudur. Bir ülkedeki hali, diğer ülkede farklılık göstermesi buna örnek olarak gösterilmektedir. Ancak bu duruma rağmen, Art Nouveau kendine has kusursuz özelliklere sahiptir. Geçmiş yıllarda defalarca çeşitli sanatçılar tarafından denenilen, Viktorya Dönemi’nin baskıcı ve vasat üslubuna karşın daha canlı, daha özgürlükçü ve cesur bir stil yaratma çabasının izleri Art Nouveau’da görülmektedir. Art Nouveau, özgürlüğü ve özgünlüğü kontrol edilebilen yeni ilham kaynakları arayarak önem kazanmaya çabalayan sanatçıları kendisine çekmiştir. Art Nouveau, geçmişin sanatını kınayıp kötülememiş, bunun yerine, sanatçının, halkının geçmişteki sanatçıların dehalarını kopyalamanın, kendi döneminin sanatını kısırlaştırdığını ve dolayısıyla sanatçıların eski sanat ekollerinin ve stillerin küllerinin altında kıvılcımlarını aradığını fark etmiştir. Geçmiş büyük ekollerin sonuçlarından kaçınan Art Nouveau sanatçıları, sanatlarının özünü benimsemek amacıyla çalışmalarına başlamışlardır (Lancaster, 1952: 297-298). Bu yeni stil, bir ifade biçimi olarak farklı ülkelerde farklı şekillerde tezahür etmiştir ancak hepsi aynı şeyin farklı versiyonları olarak var olmuşlardır. Batı Kültürü’ne dahil neredeyse her ülke, bu yeni sanatın bir karşılığını kendi ülkelerinde görmüştür. Ancak bu yeni stilin mücevher tasarımına etkileri her ülkede aynı şekilde olmamıştır. İtalya, klasik mücevherleri aynı şekilde üretmeye devam ederek neredeyse hiç Art Nouveau mücevheri üretmemiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 209).

Art Nouveau akımının en canlı yaşandığı ülke Fransa’dır. Gotik, Barok ve Rokoko tarzları ile kuvvetli bir bağı ve geçmişi olan Fransız kültürü ve tasarım geleneği, Art Nouveau’nun yaygınlaşmasının en iyi deneyimleyen coğrafya olmuştur. Başta mücevherler olmak üzere geçmiş dönemin sanat eserleri ve yapıtları, Fransız tasarımcılar tarafından kolayca ulaşılabilir olmuştur. Ancak Art Nouveau, yapısı itibarıyla geçmişin yeniden canlandırıldığı bir akım kesinlikle değildir. Yalnızca yapısı gereği geçmişten aldığı unsurlar dahilinde eklektik bir yapısı bulunmaktadır (Bramlet, 1987: 24).

Doğaya dönüş ve doğanın gözlenmesi beraberinde kuşların ve diğer uçan canlıların gözlenmesine, bu da uçmak fiilini ve uçuş kavramını insanın gündemine ve zamanın ruhuna işlemiştir. Kuşların incelenmesi ve uçuşlarının analiz edilmesi, Antik Yunan Dönemi'ne kadar geriye gitmektedir. Da Vinci gibi mucitler, kuşların uçuş prensiplerini incelemişlerdir ancak konuyla ilgili ciddi çalışmalar, On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında yoğunlaşmıştır. 1873 yılında Alman fizikçi Hermann von Helmholtz, uçan hayvanların “benzerlik yasası”⁵ üzerine bir makale yayımlamıştır. 1891’de Fransız deneyci Robert Henry, kuşların uçuş enerjisi ve kas gücü üzerine bir makale yayımlamıştır. Kuşların uçuşunu bilim insanları gibi tasarımcılar ve sanatçılar da incelemişlerdir. Havacılığa, uçuş eylemine ve aşkın olmaya dair duyulan bu arzu Art Nouveau’nun formlarında kendine yer bulma eğilimdedir (Cordulack, 1992: 259).

Art Nouveau, on sekizinci yüzyılın Rokoko stilinde mevcut olan egzotikliğe biçimsel anlamda referans vermektedir. Geniş kıvrımlar ve aşırı natüralist formlarla Rokoko, kendi formülünü oluşturmuş ve kendi karakteristik biçimlerini Art Nouveau’dan bile daha iyi tanımlanmış ve daha birleşik çizgiler boyunca tasarlamıştır. Rokoko ve Art Nouveau arasındaki benzerlikler, her birini üreten sanatçıların ortak amacı dolayısı ile anlaşılabilir. Bu amaç; kendilerinden hemen önce gelen sanat tarafından engellenmeden kendilerini olabildiğince özgürce ifade etmektir. Ancak çoğu Art Nouveau tasarımının olabildiğince bireysel karaktere sahip olması, stili nesnelere uygulamada makinelerin yaygın kullanımını mümkün kılmayacak şekilde ortaya çıkma eğiliminde olduğu gerçeğini göstermektedir. Art Nouveau, dekoratif sanatlar alanında çalışanlar için yoğun bir ifade aracı sağlamıştır ve stilize çizgiler, şekiller aracılığıyla hareketi ölümsüzleştirmiştir (Lancaster, 1952: 298).

Art Nouveau, Belçika’da Whiplash stili, Almanya’da Jugendstil olarak isimlendirilmiştir. Art Nouveau stilinde doğal formlar baskındır. Kırbaç benzeri eğriler, fauna ve flora motifleri mevcuttur. Periler ve güzel, rüya kadınlar merkezdedir (Hawkins, 2020: 65). Bu çizgiler, hemen hemen her Art Nouveau tasarımında bulunan ortak unsuru temsil etmekteydiler ve bu durum, Art Nouveau için “yılan balığı tarzı” anlamına gelen Palingstil gibi bazı

⁵ Benzerlik Yasası, birbirine benzeyen öğelerin birleşik bir grup olarak algılanma eğiliminde olduğunu belirten gestalt gruplandırma yasasıdır. Benzerlik, renk, yön, boyut veya aslında hareket dahil olmak üzere herhangi bir sayıda özelliği ifade edebilir
[https://isle.hanover.edu/Ch05Object/Ch05ProxSim_evt.html#:~:text=The%20Law%20of%20Similarity%20is,%20size%20or%20indeed%20motion.].

tanımlayıcı isimler verilmesine sebep olmuştur (Misirowski & Dirlam, 1986: 210). Mimari, mobilya ve ev dekorasyonu gibi alanlar, Art Nouveau'nun kendine has çizgisini başarılı bir şekilde taşıırken, takılar, küçük boyutları, malzemeleri ve resim tasvirlerine izin vermesi sebebiyle Art Nouveau döneminde stilin gösterilmesi bakımından öne çıkmıştır. Stile has çizginin girift bir şekilde şişmiş ve inceltilmiş kütlesi, çizgi herhangi bir dereceye kadar uzatıldığında gösterişli hale gelir ve bu üç boyutlu formların en küçüğü olan mücevherlere uygulandığında, sonuç olarak güçlü ifadesini koruyabilmektedir (Shulof, 1960: 85).

Art Nouveau'nun gelişmesinde ve yön bulmasında Sembolizmin etkisi de belirgin bir rol oynamıştır. Fransız Art Nouveau sanatçıları, sanatla ilgili temel fikirleri Sembolist ve Post-Empresyonist sanatçı arkadaşlarıyla paylaşarak stilin fikirsel düzelmede ayaklarının yere daha sağlam basmasını sağlamışlardır. Resim ve heykel sanatlarının dekoratif sanatların üzerinde olduğu fikrine karşı çıkan bu sanatçı topluluklarından etkilenen Art Nouveau tasarımcıları ve sanatçıları, sanatsal ideoloji anlamında ortak bağlara sahip olmaları sebebiyle sembolistlerden sanatlarının bazı yönlerini ödünç almışlardır. Art Nouveau, tıpkı Sembolizm gibi, izleyicilerini müstakil bir çağdaş yaşam tarzından kurtulmaya yardımcı olmak için düşünceli bir dinlenmeye ve kendi iç gözlemine zaman ayırmaya teşvik etmiştir (Isbill, 2018).

Art Nouveau'da en çok amaçlanan şey saf güzelliğe ulaşmak ve bunu gösterebilmektir. Hayali kadın figürleri, duruma göre natüralist ya da stilize doğa tasvirleri, böcekler ve çeşitli canavarların bulunduğu asimetrik kompozisyonlar, Art Nouveau'nun kimliğinin parçasıdır. Bir sanat akımı ve stil olarak mimariden cam işçiliğine iç dekorasyondan afişlere ve ticari ambalajlara kadar gündelik hayatın pek çok alanına dokunmuştur (Türe ve diğerleri, 2011: 87).

Art Nouveau, geleneksel güzel sanatların ötesine geçerek, ticari ve dekoratif alanlarda da kendisini göstermiştir. Alphonse Mucha ve Gustav Klimt gibi sanatçılar yüksek moda, takı tasarımı ve reklamcılık gibi alanlarda çalışmışlar ve eserler üretmişlerdir (Petre, 2008: 86). Dekoratif sanatı yeniden tanımlamaya yönelik ihtiyaç, yüzyılın başlangıcından beri herhangi bir yenilik olmamasından dolayı mevcuttur. Geçmiş yüzyıllardaki dekoratif sanat örnekleri oldukça gelişmiştir. İnsanların giyimlerindeki her bir unsur detaylıca düşünülmüş ve ince bir zanaatın ürünleri olmuştur. Süs, geçmiş dönemlerde her yerde bulunmuştur. Süs, üretilen ürünün incelikli şekilde ve dikkatle üretildiğinin göstergesi olarak mevcuttur. Ancak, On

Dokuzuncu yüzyıl, işlevden başka pek az şeyle ilgilenmiştir; süsleme, son rötuşlar, zarafet ve güzellik gereksiz görülmeye başlanmıştır. Bir zamanlar ortadan kaldırılan estetik duygu ve zevkin geri dönüşü, Art Nouveau'nun ortaya çıkmasında önemli bir etkidir. Fransa genelinde yaygınlaşacak şekilde ince sıva sanatçılarından, dekoratörlerden, mobilya yapımcılarından ve mimarlardan hayal gücü gerektirecek sonuçlar talep edilmeye başlanmıştır. Ülke genelindeki zevk algısı, tüm sanatçılardan yaratıcılık ve fantezi, yenilik ve özgünlük göstermelerini gerektirecek şekilde hareket etmeye başlamıştır. Bu gelişmeler ışığında gelecek olan yeni neslin yeni ihtiyaçlarına cevap verecek Art Nouveau ortaya çıkmıştır (Lahor, 2007: 5).

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren yeni tasarımlar ortaya çıkmaya başlamıştır ancak bu yeni tasarımlar, gelenekten ayrılmak yerine eski temaların yeniden yorumlanmaları olarak ortaya çıkmışlardır. Art Nouveau'nun gelişini bu anlamda devrimsel olarak kabul etmek mümkündür. Bu değişimi tam olarak benimsemeyen Edward Dönemi takıları ve kökleri on sekizinci yüzyıla kadar giden, Avrupa'nın kalanı tarafından kabul edilen çağdaş takılar, bu dönemde Art Nouveau takılarından önce mevcuttur. Rokoko stili çizgiler ve rocaille⁶ süslemeleriyle XVI. Louis stili Art Nouveau'nun akışkanlığına hayran olan ancak bu stilde eserler üretmeyen mücevher ustalarına ilham kaynağı olmuştur. Çelenkler ve kurdele fiyonkları, kalpler gibi semboller yirminci yüzyılın başlarında ana motifler haline gelmiştir (Bennett & Mascetti, 2021).

1900'lü yılların başlarında İngiliz saray modası tarafından yaygınlaşan Edward stilinde elmas, inci ve platin gibi değerli materyaller savurganca kullanılmıştır ve bu şekilde tek renkli takılar ortaya çıkartılmıştır. Art Nouveau stilinde üretilen takılar ise stil ve kullanılan malzemeye atfedilen salt değer anlamında Edward stiliyle taban tabana zıttır. Bu durum, Viktorya stiline bağlı muhafazakâr aristokrat kesimin özgür, kendine has tarza sahip Art Nouveau'yu burjuva beğenisi olarak aşağılamasına yol açmıştır. Buna rağmen Art Nouveau, kendi giysi ve takı paradigmasını geçerli kılmış ve sanat tarihinde kendine has bir yer edinmiştir (Türe ve diğerleri, 2011: 89). Edward Dönemi'nin popüler değerli taşları ametistler ve peridotlardır. Bununla birlikte, turkuaz, soluk mavi safirler, turuncu ateş

⁶ Rocaille, Batı mimarisinde ve dekoratif sanatlarda, özenle stilize edilmiş kabuk benzeri, kaya benzeri ve kaydırma motifleri içeren 18. yüzyıl süslemesi. Rocaille, Kral Louis XV (1715-74) döneminde Fransa'da gelişen Rokoko mimari ve dekorasyon tarzının daha belirgin yönlerinden biridir. [<https://www.britannica.com/art/rocaille>]

topalleri, siyah opaller ve demantoid granatlar, küçük inciler ve elmaslar da bu dönemde kullanılmıştır (Bennett & Mascetti, 2021).

Viktorya Dönemi'ne bağlı eski kuşak, bu evcilleşmemiş ve keyfine düşkün, kendine has stili bir ahlaksızlık abidesi olarak, üst sınıf Edward Dönemi kişiler ise Art Nouveau'yu yozlaşmış ve burjuva olarak küçük görmüşlerdir. Gelişen pırlanta, inci ve platinden oluşan ağırbaşlı tek renk mücevherlerden oluşan Edward stili, pahalı olmayan malzeme kullanımı, renk inceliği ve yüklü motifleriyle Art Nouveau karşısında tezat oluşturacak derecede zıt görünmektedir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 213).

Resim sanatı ile Art Nouveau arasındaki ilişki tartışmalı ve kesin olmayan bir ilişkidir. Henri de Toulouse-Lautrec, Jan Toorop, Edvard Munch, Gustav Klimt gibi sanatçıların eserlerinin tamamını ya da bir kısmını Art Nouveau'ya atfetmek, bu sanatçıların eserlerini basitleştirmek ve karmaşık bir konuyu daraltmak olarak görülmektedir. Art Nouveau'ya benzer biçimde ifade edilmiş resimlerin konularında genellikle sembolist özellikler yer almaktadır. Çizginin hareketi söz konusu, resim sanatı olduğunda dekoratif sanatlarda olduğundan daha farklı anlamları taşımaktadır. Bu nedenle Art Nouveau'nun yalnızca uygulamalı sanatlarda kendini gösterdiğini söylemek mümkündür. Art Nouveau'nun en önemli amaçlarından biri, faydalı şeylere bu şeyler gelişmiş olsa da yararlı bir biçim vermek olarak tanımlamak mümkündür (Sembach, 2016).

Fransa-Belçika ve İngiltere-Amerika arasında yaşanan temaslar, benzer diller eşitliğe dayalı bir entelektüel ve yaratıcı özgürlük biçimi yaratma konusundaki ortak inançlar gibi etkenler nedeniyle gerçekleşen kültürel benzeşim sebebiyle diğer alanlarda rekabet eden bu ülkeler sanat söz konusu olduğunda birbirlerini etkilemişlerdir ve sanatsal bilgi ve ilham alışverişinden keyif almışlardır. Bu alışveriş en net Fransa-Belçika arasında gerçekleşmiştir. Yüzyılın değişimi yoğun bir milliyetçilik etkisinde devam ederken uluslararası projeler ortaya çıkmaya başlamıştır ve nesneler için fikirler, teoriler ve ayırt edici yeni şekiller, benzeri görülmemiş şekillerde ulusal sınırları bu dönemde aşmıştır (Weisberg & Menon, 1998: 11).

3.4 ART NOUVEAU'NUN, DOĞU VE UZAKDOĞU KÜLTÜRLERİ İLE İLİŞKİSİ

Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlanan çok sayıda dergi ve Şekil eser, Doğu Kültürü'ne ait sanat eserlerini ve diğer kültürel unsurları sergileyerek Batı Dünyası'nda yer

alan sanatçıların Şekil kimliğine bu formları ve şekilleri kazımıştır. Art Nouveau takılarında sıklıkla temsil edilen Kaplan Zambağı, Visterya⁷, Kasımpatı ve Orkide gibi egzotik bitki türlerini Avrupa ilk kez On Dokuzuncu yüzyılda tanımıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 210). Art Nouveau ve onu kapsayan zaman aralığı için, gökyüzüne ulaşma arzusunun baskın olduğu dönem olarak nitelemek mümkündür. Eyfel Kulesi gibi çelik konstrüksiyonların yüksek yapılar yapılmasına izin verdiği, asansörün aktif olarak binalarda kullanılmaya başlandığı, balon gezilerinin görece normalleştiği bir dönemdir (Cordulack, 1992: 257).

Art Nouveau, Oryantalist dönemde ortaya çıkmıştır ve birçok özelliği paylaşmıştır. Orta Doğu hikayeleri ve masalları, kuyumcular için zengin bir konu kaynağı sağlamıştır. Avrupa bilincinde, bu bölge “nihai erotik oyun alanı” olarak kabul edilmektedir. Tasarımcılar, izleyicilerinin yasak fantezilerini yakalayan, açıkça cinselleştirilmiş ve tuhaf sanat eserlerinin yaratılmasına izin veren Orta Doğu’nun garip ve erotik klişelerinden yararlanmıştır (Maclatchie, 2016: 6).

Paris’li ünlü modacı Poiret’in Doğu’dan aldığı ilhamla tasarladığı kıyafetleri dönemin mücevherlerini etkilemesinin yanında, 1900’lü yıllarda ve geçmişte, kadın giyiminde moda olan dar korselerin yerine göğüs altında bir kordon veya kurdele ile altı çizilen akıcı, yüksek belli elbiseler tasarlamıştır. Tasarımlar daha düz, dikey çizgilere kaymıştır ve mücevherlerin bu değişime ayak uydurması bir gereksinim olmuştur. Korsaj süsleri kaybolmuş, yerine omuza tutturulmuş dikey tasarımlı apoletler almıştır. Kısa kolyeler ve köpek tasmaları yerini uzun zincirlere ve sautoir⁸ isimli takılara bırakmıştır (Bennett & Mascetti, 2021).

Estetler⁹ gibi Art Nouveau sanatçıları da yaratıcı motivasyon için Asya ülkeleri, özellikle Japonya’nın dekoratif sanatlarına yönelmişlerdir. Bu ilham kaynağı, başta Emile Galle’nin seramikleri (Şekil 3.9) olmak üzere pek çok eserde kendine yer bulmuştur (Isbill, 2018).

⁷ Çin, Japonya ve güneydoğu ABD’de yetişebilen bileşik yaprakları ve gösterişli mavi, beyaz, mor veya gül papilyonlu çiçeklerden oluşan uzun salkımları olan ve süs bitkisidir (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/wisteria>)

⁸ Sautoir genellikle değerli taşlarla süslenmiş uzun zincir takıdır. [<https://www.merriam-webster.com/dictionary/sautoir>]

⁹ Güzelliği anlayan ve bundan zevk alan kişi [<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/aesthete>]



Şekil 3.9: Gallé'nin Tasarladığı ve Ürettiği Cameo Cam Masa Lambası, Fransa.

[<https://www.skinnerinc.com/news/blog/emille-galle-art-nouveau-glass/>]

Mücevherde Doğu etkisi, lotus çiçekleri, sivri kemerler, tavus kuşu tüyleri ve stilize minareler gibi formların kullanılması ile gelmiştir. Püsküller ve tuğlar moda olmuştur ve renkli değerli taşlar büyük kuyumcuların kreasyonlarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Cartier, 1920'lerde moda olacak birden fazla rengin kullanıldığı tasarımları denemeye başlamıştır. Bu anlamda Cartier, safir ve zümrüt, yeşim ve safir ve oymalı ve buzlu kaya kristalini hoş şekilde bir araya getirmiştir (Şekil 3.10), (Bennett & Mascetti, 2021).



Şekil 3.10: Pırlanta, Safir ve Zümrüt Uçlu Küpe Çifti, Cartier.

[<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/magnificent-jewels-3/cartier-pair-of-diamond-sapphire-and-emerald>].

Çağdaş bir Avrupa stili yaratmak isteyen zeki ve enerjik bir kuşak tarafından ortaya çıkartılan Art Nouveau hem Avrupa sanat tarihinden hem de doğu sanatlarından ilhamını almıştır. Bu anlamıyla Art Nouveau'nun eklektik bir stil olduğu bilinmektedir (Türe ve diğerleri, 2011: 85-86). Art Nouveau'nun temsilcileri olan sanatçılar için ilham alınacak kaynaklardan biri, aynı dönemde Batı ile ticaretini ve bu anlamda kültürel alışveriş bağına Batı Dünyası ile arttıran Japonya ve Japon kültürüdür. Bu tarihlerden önce Japonya, dış dünyaya kendini kapatmış bir pozisyonda, izole bir halde uzun yıllar geçirmiştir. Japonya'nın dış dünyaya açılması ve kültür alışverişini başlatmasıyla birlikte Japon sanatı, Avrupa'da çok popüler olmuştur. Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec gibi Avrupalı sanatçılar bu yenilikten etkilenmişlerdir (Petre, 2008: 86).

On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında görülmeye başlayan “Yeni Sanat”, Japon sanatından etkilenmiştir. Japon tahta baskılarının dekoratif özellikleri Art Nouveau stili için ilham kaynağı olmuştur. On Dokuzuncu yüzyılın ortalarında Avrupa'ya açılan Japonya'da, Edo Dönemi yaşanmaktadır. Bu dönemde Japonya'da bulunan sanatlar, Avrupa perspektifine göre geleneksel Doğu Sanatı olarak kabul edilmiştir. Batı kültürünü etkileyen Doğu kültürü,

on sekizinci yüzyılda Rokoko üslubunu etkileyen Çin hayranlığı ile ilk kez kendisini göstermiştir (Kwak, 2009: 117).

Batı Avrupa'yla ticaret ve kültür alışverişi ile tanışan Japon sanatını bu denli etkileyici kılan Edo Dönemi'nde yapılan, doğaya, gerçekçi yaşam tarzlarına, manzaralara (Şekil 3.11) ve boş zaman aktivitelerine yer veren çok renkli tahta baskılar olan Ukiyo-e'dir (Kwak, 2009: 119).



Şekil 3.11: Katsushika Hokusai, Fuji Dağı'nın Otuz Altı Manzarası (serisinden Büyük Dalga 1830–32.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>].

Japon sanatı tema olarak, mitoloji, geçmiş olaylar gibi kavramları benimsemiştir. Dinin ana tema olduğu Batı resim geleneğinden bu anlamda farklı olan Japon sanat geleneği, Batı'da bulunan İzlenimci ressamalar için yeni bir ilham kaynağı olmuştur.

Bu sürecin sonucunda Avrupa'da bir Japon Çılgınlığı meydana gelmiştir. Bu döneme ve bu sürece Japonizm (Japonisme)¹⁰ denilmektedir (Kwak, 2009: 119).

¹⁰ 1542 yılında bir Portekiz gemisinin Japonya kıyılarına gelmesiyle, Japonya'nın Batı ile ticari ve kültürel ilişkileri başlamıştır. Ancak devam eden yıllar içerisinde Japonya 1616 yılında İzolasyon politikasını

Bu dönemde en iyi tahta baskılarda görülen Japon sanatının özellikleri, düz, renk veya desen olarak asimetrinin kullanımı, formda güçlü ve kavisli ana hatlarla ifade edilmesiydi. Japon sanatçıları tarafından kullanılan çeşitli kompozisyon teknikleri arasında, iki boyutlu perspektifin kullanımı, üç boyutlu perspektif kullanan Batılı ressamı ve diğeri sanatçıları etkilemiştir. Japon sanatının ilk kez kitlelerce tanınmasını sağlayan 1862 Londra Dünya Fuarı'nın ardından Samuel Bing ve Lucien Falize gibi isimler, Japon sanatının özellikle zanaat alanında üst düzeyde olduğunu ve Avrupa'da olduğu gibi Japonya'da da güzel sanatların ve zanaatın yüksek derecede mevcut olduğunu açıklamışlardır. Batı dünyasında aksesuarlara ek olarak Japonya'da bele takılan hançerler ve samuray kılıçları da görülmektedir (Kwak, 2009: 120).

Batılı tasarımcılar bambu, kiraz çiçekleri, ejderhalar ve turnalar gibi Doğu motiflerini benimsemişlerdir. Japon geleneksel el sanatlarının çeşitli öğeleri ve anlatım biçimleri Art Nouveau sanatçıları doğrudan etkilemiştir. Japonizm, Art Nouveau stilini dışarıdan etkilen en önemli unsur olmuştur. Minimal çizgilerin kullanımı, zengin doğa tasvirleri, asimetrik kompozisyonlar ve doğaya duyulan saygı Japon sanat eserlerinden Art Nouveau'ya aktarılan temalar olmuştur. Sabit ve saf formun güzelliği ve doğanın kendisiyle yakınlık kurma fikri, Avrupa için On Dokuzuncu yüzyılın ortalarında yeni gelişmiş kavramlardır. Japonizm ve Art Nouveau, bu anlamda birbirleriyle ilişkililerdir. Arka plan ve dekorasyon ilişkisi, doğanın gözlemi gibi konseptler Art Nouveau sanatçıları için yeni tasarımlar oluşturmak için gelişmiş bir anlayış geliştirmelerine olanak sağlamıştır. Avrupalı mücevher tasarımcıları da bu anlamda olabildiğince Japon etkisinden faydalanmışlardır. Japonlara has mine teknikleri bu dönemde çalışılmıştır. René Lalique uyguladığı mine tekniğini, Japon mine tekniklerinden ve el sanatları üretim süreçlerinden hareketle geliştirmiştir. Henri Vever (Şekil 3.12), Philippe Wolfers (Şekil 3.13), Georges Fouquet (Şekil 3.14), gibi kuyumcu

başlatmıştır. Bu politikanın odağında Batı ülkeleri bulunmaktadır. Bu izolasyon süreci ABD'li Amiral Perry liderliğindeki armada tarafından bozulmuştur. 1854 yılında Japonya ile ABD arasında imzalanan anlaşma sonucunda, diplomatlar, çeşitli Avrupa ülkelerinden Japonya'ya gönderilmiş, bu da seyahati kolaylaştırmış ve karşılıklı ticaret ve seyahat daha özgür hale gelmiştir. Bu özgürlüğün sonucunda Japon sanatı ve Japon kültürü başta Avrupa olmak üzere tüm batı dünyası tarafından tanınmış ve yüksek derece ilgi çekmiştir (Kwak, 2009). Bu ilgiye 1872 yılında sanat eleştirmeni ve Japon Sanatı koleksiyoncusu Philippe Burty, "La Renaissance litte'raire et artistique" adlı dergide Japonisme/Japonizm adını vermiştir. Londra'da gerçekleştirilen 1862 Dünya Fuarı, 1867 Paris Dünya Fuarı, 1873 Viyana ve 1876 Philadelphia Sergilerinde tanıtılan Japon sanat eserleri Avrupa'yı etkilemiştir. Bu dönemde Japon aksesuarlarına sahip olmak ve toparlamak moda haline gelmiştir. Japonya'dan gelen bu aksesuar ve eşyaların uzun deniz yolculukları sonrasında güvenle Avrupa'ya ulaşmaları için kullanılan ambalajlarda kullanılan resimler ukiyo-e'dir. Bu ambalajları gören dönemin Avrupalı ressamı, söz konusu ambalajlardaki Japon çizimlerinden oldukça etkilenmişlerdir (Kwak, 2009).

ustaları Japon sanat anlayışından ve tekniklerinden etkilendikleri çeşitli Art Nouveau süs eşyaları üretmişlerdir (Kwak, 2009: 121).



Şekil 3.12: Henri ve Paul Vever Tarafından Tasarlanan Saat, 1889.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Vever].



Şekil 3.13: Philippe Wolfers, Vazo, 1900.

[<https://leverreetcristal.wordpress.com/category/philippe-wolfers-1858-1929-orfevre-a-realise-de-remarquables-vases-belgique/>].



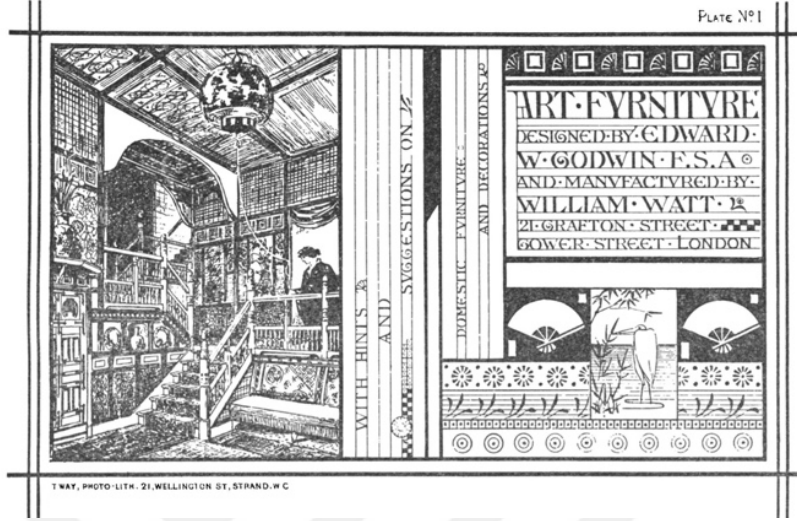
Şekil 3.14: Georges Fouquet, Yüzük, 1900.

[<http://www.artnet.fr/artistes/georges-fouquet/art-nouveau-ring-a-vlOxngGmUGmZWatv6HzH6w2>].

Japon etkisi Avrupa’da ilk olarak İngiltere’de görülmüştür. Japon ve Doğu Sanatı ve dekorasyonunu ele alan birçok İngiliz yayını ortaya çıkmıştır. İngiltere’de yayılan Japon etkisi 1870’lere kadar Kıta Avrupa’sında sanatsal olarak geniş çevrelere yayılmamıştır. Siegfried Bing, 1875’te Japonya’ya gitmiştir ve 1878 Paris Uluslararası Sergisi’nde gösterilen birçok Japon sanatı örneğini satın almıştır. 1888’de üç dilde yayınlanan “Japon Artistique” adlı aylık bir dergi çıkartan Bing, söz konusu dergiyi otuz altı sayı çıkardıktan sonra Amerika ve Japonya seyahatleri nedeniyle 1891’de yayını durdurmuştur (Bramlet, 1987: 26).

1862 yılında Edward William Godwin’in Bristol’deki 21 Portland Meydanı’ndaki evini Japon estetiğine ve geleneklerine dayalı olarak döşemesi ve William Morris’in Japon sanat eserlerinden ve mobilyalarından ilhamla tasarladığı mobilyaların bu evde kullanması önemlidir. Goodwin’in evinin iç mekanları, duvarları, düz renklerle boyanmıştır, bu durum kasaba halkı tarafından eksantrik olarak görülmüştür. Duvarlardaki Japon baskılarının yanı

sıra, zemine serilen İran kilimleri ile iç mekanlar hareketlendirilmiştir. Goodwin'in evinden sonra evlerde Japon etkisi moda olmuştur ve sonraki evler Japon zevkine göre dekore edilmiştir (Şekil 3.15) (Lancaster, 1952: 299).



Şekil 3.1529: Art Furniture Dergisinin Kapağı, Goodwin'in evinin illüstrasyonu olduğu düşünülüyor, 2. Edisyon, 1878.

[Lancaster, 1952]

İç dekorasyonda yaşattıkları değişimde Morris, Crane ve Charles Voysey gibi dekaröterler öncelikle doğayı hayal ettiklerinden, doğal formların önce çıktıkları tasarımlara yönelmiş olsalar da aynı zamanda geleneksel olarak öğretilen, Doğu'da ve Avrupa'da otantik usta dekoratörler tarafından uygulanan süslemenin gerçek ilkelerini de düşünmüşlerdir (Lahor, 2007: 11).

Art Nouveau'nun gelişimi hazırlayan faktörlerin en önemlilerinden biri Viktorya Dönemi'ne has ağır, süslü ve baskıcı tarzdan kurtulma arzusudur. Sanayi Devrimi sırasında gerçekleşen yenilikler, kuyumcu aletlerinin ve makinelerinin yapımını, bu durum ise üretim miktarını ve üretim kalitesini etkilemiştir. On Dokuzuncu yüzyılın ortalarında gerçekleşen arkeolojik keşiflerin modayı etkilemesiyle birlikte Yunan, Etrüsk ve Roma desenli takılar da moda olmuştur. Bu geriye dönüş sanatçıların endüstriden uzaklaştığını ve ilhamlarını doğrudan doğadan aldıklarını gösteren romantik bir canlanmaya yol açmıştır. Ayrıntılı ve kavisli biçimleriyle bilinen Rokoko stili Fransa'da tekrar canlanmıştır. Bu duruma sebep olarak

Britanya’da keşfedilen Gotik ve Kelt sanatlarına ait tasarım öğelerinin İngiltere’de benzer bir etki yaratması gösterilmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 210).

On Dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Avrupalı ve Amerikalı kuyumcular tarafından oluşturulan Eski Mısır motiflerini mücevher yapımında kullanma geleneği, yüzyıl boyunca sürdürülmüştür ve bir sonraki çağın başında da devam etmiştir. Her dönem içerisinde o zaman diliminde bulunan bir teknik ya da gelişme bu geleneğe hizmet etmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında üretilen mücevherler Mısır kuyumculuk sanatına dair eklektik bir bakış açısını göstermektedir. Bu durumla birlikte eski takı geleneğini analiz etmeye yönelik ciddi girişimler, ilk defa yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde faaliyet gösteren kuyumcu ustaları, arkaik formları taklit etmek için çeşitli unsurları bir araya getirmişlerse de eski mücevherleri hassasiyetle devam etmeyi amaçlamamışlardır. Mısır stilini yalnızca heyecan verici bir stil olarak görmüşlerdir. Art Nouveau kuyumcularının Eski Mısır dininin sembolizmi konusunda tutkulu kişiler olduğu görülmektedir (Efimova, 2017: 397). 1900’lü yıllarda Mısır’da Edward Ayrton ve Lahun’da Sir Flinders Petrie tarafından yapılan arkeolojik keşifler ve kazı çalışmalarında elde edilen buluntular ve bilgiler, Mısır’a Batı Kültürü tarafından büyük bir ilgi uyandırmıştır. Birçok mücevher eski Mısır’dan alınan ilhamla tasarlanmıştır (Bennett & Mascetti, 2021).

3.5 ART NOUVEAU’NUN ORTAYA ÇIKIŞINDA SANAYİ DEVRİMİ’İNİN VE TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN ETKİSİ

Art Nouveau, On Dokuzuncu yüzyılın ortalarından Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına dek Batı Kültürü’nün her alanında var olan muazzam yaratıcı enerjinin en net örneği olarak görülmektedir. Teknoloji ve bilimde yaşanan ilerlemeler, güzel sanatlarda, müzikte, edebiyatta daha önce görülmemiş bir ilerleme yaşanmıştır. Art Nouveau bu dönemde kısa, ancak benzersiz bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Sanayi Devrimi’nin yaygınlaşması ve teknolojik ilerlemeler, ulaşımın kolaylaşması ve gereken zamanın kısalması, uzak kültürlerin üslupları ve stillerinin Batı’ya taşınması gibi gelişmeler, hareketin gelişmesini sağlayan temel etmenler olarak kabul edilmektedir. Yeni malzemelerin icadı ve kullanımı, bilinen ancak daha az kullanılan malzemelerin sanatsal açıdan kullanımıyla aynı döneme denk gelmiştir. Art Nouveau’nun ivme kazanmasında dönem içerisinde Sanayi Devrimi’nin etkisi önemli olmuştur. Kendi kendine hareket eden, aynı hareketleri sonsuza kadar tekrar edebilecek gibi görünen makinelerin insanlar üzerinde yarattığı şok etkisinin bir sonucu

olarak doğaya yapılan dönüşün stilistik karşılığı Art Nouveau olmuştur (Misiorowski & Dirlam, 1986: 209).

Art Nouveau doğası gereği çelişkili, müphem ve kararsız olduğu düşünülebilir. Art Nouveau'nun müphemliği ve aldığı değişken biçimler, dik başlı olmasından değil, ona yol açan durumlar tarafından ortaya çıkartılmıştır. Bu durumun en net sebebi, 1900'e gelindiğinde iyice belirginleşen teknoloji ve sanat arasındaki uçurumdur. Bu uçurum, sanatsal yaratı anlamında bir birikmeye ve bu birikimde bir patlamaya neden olmuştur, 1900'lere gelindiğinde kısa sürede Art Nouveau akımıyla üretilmiş aksesuarların, posterlerin ve diğer şeylerin bu denli yüksek sayıda üretilmelerini bu sebeple açıklamak mümkündür. Bu üretim patlaması aynı zamanda Art Nouveau'nun olgunlaşabileceği bir zamanı ve alanı olmadığını da göstermektedir (Sembach, 2016).

Art Nouveau'nun varlığını borçlu olduğu uyumsuzluk, artık yeni ve geniş ölçüde özerk bir fenomen olarak teknolojik ilerlemenin tartışmasız bir şekilde artan konfor ve verimlilik sağlamasındandır. Ancak buna sahip olduğu düşünülmediğinden ve teknolojik ilerlemenin ansızın yaygınlaşmasından ortaya çıkmıştır. Yükselen teknoloji birçok yönden ürkütücü olarak görülmüştür ve pek çok kişi tarafından sanatın ve güzelliğin arkasına gizlenmesi gerektiği düşünülmüştür. Köprüler, tren istasyonları, sergi salonları ve diğer yapılar adına kabul görmüş tarzlara uygun mimari çözümlerle süslemeye yönelik bilinen tarihsel girişimler var olmuştur. Ancak kanallar, demiryolları diğer endüstriyel alanlar gibi gelişmeye açık alanların sınırlarının özellikle süslenmeye ihtiyacı olduğu düşüncesi belirgindir (Sembach, 2016).

On Dokuzuncu yüzyılın gelişiyle birlikte, mücevherat alanında gerçekleşen yenilikler, Sanayi Devrimi'nin gelişi, lükse ve modernliğe büyük önem veren batılı elit toplum sayesinde renk, yerini parlaklığa bırakmıştır. Art Nouveau ile aynı zaman diliminde ve şartlarda ortaya çıkmış olan Arts & Crafts stilinde, iyi işçilik ve tasarımın basitliği övülmüştür ve sanayileşme reddedilmiştir. Bu sayede sanatçılar, metallerin değerine değil, sanatsal çalışmaya ve tasarıma önem vererek eserlerini elle yaratmışlardır. Doğadan, Ön-Rafaelocu tablolarından, Rönesans ve Etrüsk temalarından ilham alan takılar, soyut ve sembolik formlarla geliştirilmiştir. Böylece, imalat ürünlerinin tasarımını iyileştirme ve sanatı sanayileşmeyle uyumlu hale getirme hedefiyle oluşturulan resmi tasarım okulları ortaya çıkmaya başlamıştır, ancak sanayileşmiş üretim araçlarıyla üretilen takıların maliyet

anlamında çok daha ucuz olmasıyla birlikte bu takılar, uzun süre rekabet edememiştir (Moreira, 2022: 164).

Teknolojik ürünlerin ve sanayi alanlarının özerk formlara sahip olması geri döndürülemez biçimde insan zihnine yerleşmiştir. İşlevselliğin şekillendirdiği formla birlikte 1867, 1878, 1889 ve 1900'deki Paris sergilerinde gösterildiği üzere, sanayi ürünleri oldukça güzel ürünlerdir. Ancak bu özerkliği kontrol etmenin imkânsız oluşu, karşı bir tarafın oluşmasına sebebiyet vermiştir. Zaman zaman yeni endüstriyel üretim araçlarıyla ironik bir şekilde maliyeti azaltılan grotesk süslemeler engellenemez bir şekilde çoğalmıştır. Teknolojiye karşı koymak için tasarlanan estetik düzeltme önlemleri teknolojinin insan hayatında yarattığı etkiyi onarmak amacıyla yapılmıştır (Sembach, 2016).

Seri üretim yapısı gereği rakipsizdir, bu nedenle el sanatları seri üretim ürünlerle rekabet edememiştir. El sanatları ürünler kendilerini ancak pahalı aksesuarlarda gösterebilmiştir. Teknolojinin ruhsuz dünyasına karşı bireysel işçiliğin son savunması olarak görülen el sanatları, üslupta duygusal olarak bir kaçıışı merkeze almıştır. Yüzyılın dönüşü, nostaljinin yeniden yükselişine tanık olunduğu bir zaman dilimi olmuştur (Sembach, 2016).

3.6 ART NOUVEAU, AFİŞ VE POSTERLERİN ÖNEM KAZANMASI VE ALPHONSE MUCHA

On Dokuzuncu yüzyılda kitap tasarımcıları, reklamcılığın gelişmesi ve daha özel kitapları talep eden entelektüel bir zümrenin ortaya çıkmasıyla birlikte, değişik teknikleri ve süsleri denemişlerdir. Bu alanda önde gelen yenilikçilerden biri Arts & Crafts hareketini başlatan William Morris'tir. Art Nouveau stilinin en güzel şekilde uygulandığı alanlar; mücevher, mobilya, kitap tasarımı ve illüstrasyondur. Dekoratif yazılar, reklamlar ve afiş tasarımları Art Nouveau hareketi için oldukça önemlidir. Dekoratif ihtiyaçların olduğu alanlarda bu alanları sanat yapacak kanvaslar olarak görmek Art Nouveau'nun düşüncesinin bir parçasıdır. Bu duruma örnek olarak Art Nouveau'nun en verimli ve en büyük tasarımcılarından biri olan Alfonse Mucha, şampanya reklamları, sahne setleri, bira (Şekil 3.16) bisküvi (Şekil 3.17) afişleri tasarlamıştır (Petre, 2008: 87).



Şekil 3.16: Alphonse Mucha, Bira Reklam Afişi, 1897.

[<https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/beer-of-the-meuse-1897>].



Şekil 3.17: Alphonse Mucha, Bisküvi Reklam Afişi, 1897.

[<https://www.alphonsemucha.org/biscuits-lefevre-utile/>].

Art Nouveau'nun temel ilkesinin, kitlelerin kültürel üretim ve tüketimde bilinçli potansiyel katılımcılar olarak ortaya çıkması ve entelektüel bir orta sınıfın artan gelişimi ile sanatta ve yaşamda daha yükseğe ulaşmaktır. Bu niyete karşın, sıradan insanlar henüz bu yeni sanatın hedefi olamamışlardır. Yine de Art Nouveau'nun ortaya çıkışı ve bu ortaya çıkış sırasında kullandığı mecraların ulaşılabilirliği itibariyle sanat, halka açık yerlere, sokaklara inmiştir ve yüksek kültür tabana doğru harekete geçmiştir. Sanat dergileri, tiyatro salonlarının afişleri gibi kamuya açık alanlarda bir anda tasarımları beliren Mucha'nın etkisiyle, kilisenin dışında süslemeleriyle var olan alternatif bir biçim görünür hale gelmiştir (Petre, 2008: 87).

Afiş tasarımları ve reklamcılık, On Dokuzuncu yüzyılda Sanayi Devrimi ile yüksek verimle ve yüksek adette üretilen malların pazarlanması ihtiyacı sonucu önem kazanmıştır. Ürünlerini, kitlelere göstermek ve rakip ürünlerin önüne geçmek için pazarlayan şirketler,

afişlerin ve görselliğin etkileyiciliğini kullanmaktan kaçınmamışlardır. Afiş tasarımı bu anlamda yeni bir sanat olarak, hayal gücünü yakalamayı ve izleyicilerde özel ilgi yaratmayı amaçlamıştır. Dergilere verilen erken dönem reklamların içerik anlamında salt sanat eserlerine yakınlığı görülmektedir (Petre, 2008: 87).

Reklamı yapılan ürünün nitelikleri ya da benzersizlikleri yerine, reklamın kendisinde güzellik ve biçim öne çıkmaktadır. Bu dönemde reklam önce sanat, daha sonra da pazarlaması yapılan ürün şeklinde görülmektedir. Burada amaç, güzellik yoluyla göz kamaştırmak ve bu güzelliği reklamı yapılan ürünle bağdaştırmaktır. Fransa'da kültürel anlamda yaşanan gelişmeler afişlerin, dolayısı ile Art Nouveau stiline yayılmasına zemin oluşturmuştur. Şehirler hızla büyürken ticaret ve sanayi büyümüştür. Bu durum yeni zenginliklere ve hem parası hem de boş zamanı olan yeni bir orta sınıfı beraberinde getirmiştir. Kitap okuyan, tiyatroya giden, sanatı taktir eden bu sınıf, poster tasarımcıları tarafından hedeflenmiştir (Petre, 2008: 88).

Sözlerin ve görüntüleri göz alıcı, güçlü kompozisyonlarla bir araya getirmeye yönelik çaba, afişin Avrupa ve Amerika'da başlıca kitle iletişim aracı haline gelmesini sağlamıştır. Dergilerdeki reklamlar, kitapların dekoratif ön kapaklar gibi baskı yapılmaya müsait tüm alanlar yeni bir perspektifle yeniden ele alınmıştır. 1870'lerde Paris gibi şehirlerde poster bulunması ve rastlaması çok kolay objeler haline gelmişlerdir. Afişler, Avrupa şehirlerinde hızla yayılmışlardır. İtalya, moda ve opera, Almanya ticaret fuarlarını posterler aracılığıyla tanıtmıştır. Amerika'da ise posterler bilgi vermek amaçlı kullanılmıştır (Petre, 2008: 88).

Yüzyılın başlangıcıyla birlikte Paris'te posterlere olan ilgi azalmıştır. En önemli illüstratörlerden Mucha, Amerika'ya taşınmıştır ve bu süreç poster tasarımlarına özellikle Avrupa'da sanatsal anlamda kayba yol açmıştır. I. Dünya Savaşı'na kadar posterlerin çekiciliği azalmıştır. I. Dünya Savaşı ile, posterlerin kullanım amacı, anlamı, teknik içeriği ve sanatsal değeri büyük ölçüde değişmiştir (Petre, 2008: 88).

Savaş sırasında, askerliğe katılmayı ve gönüllü olmayı öven, savaş ile bağlantı endüstrilerde üretimi teşvik eden ve düşmanı küçümseyen posterler ortaya çıkmıştır (Şekil 3.18) (Petre, 2008: 88).



Şekil 3.18: Savaş Bağlantılı Poster.

[<https://www.loc.gov/resource/ppmsc.03521/>].

Art Nouveau akımının Şekil stilinin belirginleşmesinde en önemli isimlerden biri 1860'ta bugün Çek Cumhuriyeti'nin eyaletlerinden biri olan Moravya'da doğan Alphonse Mucha'dır (Şekil 3.19).



Şekil 3.19: Alphonse Mucha Paris'teki Stüdyosunda, 1899.

[[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfons_Mucha_in_Studio_\(c._1899\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfons_Mucha_in_Studio_(c._1899).jpg)]

Mucha gençliğini Viyana ve Münih gibi şehirlerden sonra Paris'te geçirmiştir. Dönemin tipik bohem sanat öğrencisi klişesine uygun bir hayat süren Mucha, düşük ücretler karşılığında dergilerde illüstrasyonlar çizerek ve ekonomik sıkıntılar yaşayarak hayatının gençlik yıllarını geçirmiştir. Bu dönemde Mucha, yapmak istediği sanat üzerine teorilerini ve ilkelerini oluşturmaya başlamıştır. Yaşadığı bu sıkıntılı hayat, dönemin ünlü tiyatro oyuncusu Sarah Bernhardt'ın acil bir şekilde yeni oyunu Gismonda için poster arayışında olmasıyla değişmeye başlamıştır. Mucha, geliştirdiği teoremini test etme fırsatı yakalamıştır. Gismonda posterini (Şekil 3.20) Paris'te muhtelif yerlere asıldıktan sonra büyük bir sansasyon yaratmıştır. Poster yeni sanatın, Art Nouveau'nun ilanı olarak kabul edilmektedir (Petre, 2008: 89).



Şekil 3.20: Gismonda Aphonse Mucha, 1894.

[<https://www.alphonsemucha.org/gismonda/>].

Mucha, 34 yaşında ulaştığı bu başarıdan sonra 1898 yılında yeni bir stüdyoya taşınarak “Ilsee, Princess de Tripoli” isimli kitabın illüstrasyonlarını çalışmış ve bitirmiştir. Bu süreçte çeşitli kartpostallar üretmesinin yanı sıra, dört farklı temanın (dört mevsim, günün dört farklı saati) dört farklı pencere içine resmedilmesiyle oluşan eserlerini üretmeye başlamıştır (Şekil 3.21). Bu eserlerde görülebileceği gibi Art Nouveau stilinde dekorasyon farklı alanları kapsamaktadır. Sanatın kapsayıcılığı dekorasyon ve sanat işçiliği arasındaki çizginin belirsizleşmesiyle birlikte artmıştır. Bu, sanatın kitlelere ulaşmasında ve kitlelerinde sanatı geri etkilemesinin görünür örnekleri olarak kabul edilebilir (Petre, 2008: 89).



Şekil 3.21: Dört Mevsim, Alphonse Mucha, Yaklaşık 1897.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Four_Seasons_by_Alfons_Mucha,_circa_1897.jpg].

On Dokuzuncu yüzyılda reklamcılık, ürünün kendisinin ya da eşsiz niteliklerinin övülmesinden çok, ürünün göze hoş gelen, güzel bir afişte bulunması ve bu güzelliğin, ürünün üzerinden kullanıcıya aktarılması fikri üzerine kuruludur. Mucha'nın reklam çalışmaları bu anlamda çok başarılı olmuştur. Güzel illüstrasyonların merkezinde bulunan kadınlar ve bu kadınların afişin neredeyse tamamında gezen saçları, kadınların yere değmeksizin adeta havada süzülürcesine hareket etme durumunda bulunmaları, bu reklamlarda satılması amaçlanan ürünlerin bu güzelliğin bir parçası olduğu düşüncesinden hareketle kullanılmıştır (Petre, 2008: 90).

1900 yılında gerçekleşen Dünya Fuarı'nda Mucha, Bosna-Hersek pavyonunu tasarlamıştır. Bununla birlikte kuyumcu Georges Fouquet ile mücevherler tasarlamıştır (Şekil 3.22).



Şekil 3.22: Alphonse Mucha ve Georges Fouquet, Medea bileziği Sarah Bernhardt İçin Üretilmiştir.

[https://arthive.com/publications/1356~Alphonse_Mucha_jewelry_designer_for_Georges_Fouquet].

Art Nouveau'ya öncülük eden Mucha'nın stili halkta karşılık bulmuştur ve çok sevilmiştir. Bu anlamda Mucha'nın stiline sanatsal bir yenilik ve özgün bir stil olmasının yanında popüler bir tarafı olduğu gerçeğini de göstermektedir. Mucha, fiilen ürettiği 100 afiş ile, tek başına ulaşabileceğinden daha fazla insana ulaşmış, kafelerde, hanelerde, sokaklarda sanatını sergilemiştir (Petre, 2008: 91).

Mucha usta bir litograf ve renkçi olarak kabul edilmiş, posterleri sergilerle dünyanın dört köşesini gezmiş ve şöhreti tüm dünyaya yayılmıştır. ABD'de çeşitli dergilerin kapaklarının illüstrasyonlarını yapmıştır. Bir vatansever olan Mucha, başarısını kendisinin olduğu kadar vatanının da bir başarısı olarak görmüştür. Vatanı olan Çek Cumhuriyeti'ne dönmüştür ve 1909 yılında Prag'da bulunan "Lord Mayor's Hall" için bir dizi duvar resmi yapmakla görevlendirilmiştir. Bu duvar resimlerinde Slav uluslarının önemli olaylarını resmetmeyi amaçlamıştır. Mucha, görevlendirildiği resimleri beş ya da altı yılda yapmayı planlamıştır ancak eserleri on sekiz yıl sonra tamamlamıştır. Yirmi devasa tuvalden oluşan resimler (7.3x9 metre) 1928'de Prag'da sergilenmiş ve Slav uluslarının başlangıçlarından yapıldıkları tarihe kadar süren tarihi olayları kapsamaktadır. Mucha, eserleriyle ve stiliyle diğer birçok sanatçıyı etkilemiştir ve ülkesine döndüğünde ülkesinin sanat ve tasarım anlayışını kübist ve fütürist akımlara doğru yönelmesinde rol oynamıştır. Eserleriyle ve etkisiyle iki dünya savaşı arasındaki dünyada pek çok sanatçıyı ve tasarımcıyı etkilemiştir (Petre, 2008: 91).

3.7 ART NOUVEAU VE ARTS & CRAFTS AKIMI

Art Nouveau'nun erken döneminin önemli kısmı İngiltere'de gerçekleşmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986. 209). İngiltere'de yeni dekoratif sanat hareketinin ana savunucuları John Ruskin ve William Morris'tir. Sanat ve güzelliği tutkulu bir din olarak gören Ruskin ve Morris, aynı zamanda şiirle de ilgilenmişlerdir. İkili, duvar kağıtları ile duvar dekorasyonunu önemli ölçüde değiştirmişlerdir (Lahor, 2007: 11).

Sanayi Devrimi'nin ilk gerçekleştiği ülke olmasının yanı sıra İngiltere, bu devrimin en önde gelen ülkesi olarak kendi içerisindeki sanatı ve bilimi de etkilemiştir. 1800'lü yıllar boyunca Uluslararası Sergi'lerde zaman içerisinde makine yapımı ürünlerin sergilenmesiyle birlikte ivmelenen tartışmalar giderek artmıştır. Sanat toplulukları ise bireysel sanatçılar ve zanaatkarlar adına ifade özgürlüğünü korumak adına ilkelere ve temel fikirlere dönüşü önermiştir. Sanayi Devrimi ile şehirlere yığılan insanların bu şekilde daha zevkli bir hayata sahip olacaklarını savunmuşlardır. İngiliz Art Nouveau tasarımcıları, sık sık geçmişin eserlerini aktarmış olmalarına rağmen, kopyalamak yerine eserleri yeni bir yaratım sürecinden geçirerek tasarlamaya devam etmişlerdir (Lahor, 2007: 11).

Arts & Crafts hareketi, John Ruskin ve William Morris tarafından benimsenen bir Orta Çağ diriliş felsefesi etrafında gelişim göstermiştir. William Morris, zanaatkar, sanatçı, tasarımcı, şair ve İngiliz Sosyalist Hareketi üyesidir. 1860'ların başlarında Arts & Crafts Hareketi'ni kurması, endüstriyelleyen bir toplumda onurlu bir şekilde var olma yolunu araması olarak kabul edilmektedir. İyi tasarım tekniklerine ve makine yapımı ürünlerdeki kaliteye olan ilgisi ile, işçi sınıfına ve onların günlük çalışma koşullarına olan ilgisi birleşmiştir (Harris & Lyon, 2009). Morris, Sanayi Devrimi'nin sonuçlarının toplumda yarattığı etkiden dolayı mutsuz bir şekilde geçmişin zanaatkarlığına yönelmiştir (Bramlet, 1987: 20). Buna rağmen, Art Nouveau sanatçıları, estetik ipuçlarını daha çok Baudelaire ve Sembolistler gibi gruplar ve sanatçılardan aldıkları ilhamla özdeşleştirerek stillerini geliştirmişlerdir. Art Nouveau her şeyden önce teknik virtüözlüğü, doğadan alınan kıvrımlı çizgileri, gösterişli imgeleri ve tutkulu duygusallığı vurgulayan bir zanaatkar hareketi olmuştur (Harris & Lyon, 2009).

Art Nouveau stilinde işler üretmek yüksek seviyede bir işçilik gerektirmektedir. Bu sebeple Sanayi Devrimi'nin getirdiği makinelerin hızlı, efektif ancak inceliksiz ürünlerine karşı dururcasına incelikli, insan eli değdiği belirli olan işler üretmek bu stilin olmazsa

olmazlarından. Art Nouveau ürünler, ince işçiliklerinden dolayı üretildikleri ve satışı sunulduğu zamanlarda da yüksek ücretlerde satışa çıkmışlardır. Bu yeni stil, geçmişteki diğer stiller gibi, zenginlerin kullanımına sunulmuştur. Buna rağmen, özellikle Paris'teki metro istasyonları gibi bazı kamu kurumlarında bu stilin görülmesi sonucunda halkın Art Nouveau ile temas ettiği yerler bulunmaktadır (Petre, 2008: 92). Bu durum mücevherlerde de geçerliliğini korumamıştır. Art Nouveau takıları demokratik bir şekilde üretilip satılmamıştır. Georges Fouquet gibi önde gelen tasarımcılar, varlıklı bir müşteri kitlesine hitap etmiştir. Dönemin kuyumcu ustaları genellikle, ekonomik olarak herkesin ulaşamayacağı gösterişli eserler üretmişlerdir. Bu teknik gereklikleri yüksek eserler, usta sanatçılar tarafından tasarlanmıştır ve her biri nihai çalışmanın bir bileşenini uygulayacak olan zanaat uzmanlarının stüdyolarında gerçekleştirilmiştir (Harris & Lyon, 2009).



Şekil 3.23: Broş, Carlo ve Arthur Giuliano Tarafından Üretilmiştir, 1903.

[<https://www.artnet.com/artists/carlo-and-arthur-giuliano/brooch-kI9V3FmrlpgGcom4GILzbQ2>].



Şekil 3.24: Guilloché Düğme Pimi, Mine ve Elmas Kullanılarak Üretilmiş, Fabergé, 1900

[<https://www.langantiques.com/Fabergé-guilloché-enamel-and-diamond-button-pin.html>]

Yirminci yüzyılın ilk on yılında Art Nouveau ve Arts & Crafts hareketi gibi On Dokuzuncu yüzyılın son yıllarında başlamış olan trendlerin ve stillerin önce yükselişleri, sonrasında da düşüşleri gözlemlenmiştir. Carlo ve Arthur Giuliano gibi kuyumcu ustaları 1914 yılına kadar Rönesans dönemini yeniden canlandırırçasına mücevherler üretmişlerdir (Şekil 3.23-3.24).

Fabergé ise guilloché¹¹ mineye sahi aksesuarlar üretmeye devam etmiştir (Bennett & Mascetti, 2021).

Estetik felsefe, Art Nouveau'yu sadece bir üslup önermesinden fazlasını kapsayacak şekilde etkilemiştir. Estetik hareketin orta sınıf zevki üzerindeki önemli etkisi Arts & Crafts hareketi ile evin içindeki güzelliği takdir etmeye davet etmesi ve müreffeh orta sınıflar arasında evlerini güzelleştirme arzusunun başlatılması olarak ifade edilebilir (Isbill, 2018).

Arts & Crafts hareketi bu davranışın en somut örneğidir. Arts & Crafts hareketi zanaatkarların ürettikleri nesneleri baştan sona tasarlamak, üretmek ve süslemelerini önermektedir. Kadınlar bilinen anlamda ilk defa takı üretiminde bu dönemde yer almışlardır. Değerli metallerden ve taşlardan uzak durarak, sade ancak tasarımsal anlamda kendi ayakları üzerinde durabilen takılar üretmek için temel malzemeleri ve mine tekniğini kullanmışlardır. Hareketin kurucularından John Ruskin mücevher üretimi için ilk kooperatifi kurmuş olsa da bu anlamda en ünlü kişilerden biri Charles R. Ashbee'dir (Misirowski & Dirlam, 1986: 214).

Charles Robert Ashbee özellikle turkuaz renkli mine işleri ile ünlüdür. Bununla birlikte Ashbee'nin bitki motifleri, başta güveler olmak üzere böceklerin tasarım konuları olarak kullanımı, Art Nouveau için ortak bir alan olarak kabul edilebilir. 1880'lerde var olan Arts & Crafts hareketi, tüm Avrupa ve Amerika sanatının itici gücü olmuş durumdayken, mücevherde hareketin özünü başarılı şekilde yansıtarak moda haline getiren Arthur Lazenby Liberty'dir. Bir manufakturacıda çıraklık yaptıktan sonra, 1862 yılında Liberty Farmer ve Rogers'ın Büyük Şal ve Pelerin Mağazası ismindeki mağazada çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl gerçekleşen Uluslararası Sergi'de en çok dikkat çeken bölüm olan Japon sergisini aynı firma satın almıştır. Bu durum Liberty üzerinde tasarım anlamında olumlu bir gelişmeye neden olmuştur (Misirowski & Dirlam, 1986: 214).

¹¹ Guilloché, bir torna tezgâhı kullanılarak metal üzerine oyulmuş ve ayrıntılı bir desenle sonuçlanan eşmerkezli tasarımın bir dekorasyonudur. Bu zarif ve genellikle oldukça karmaşık tasarımlar, genellikle deseni vurgulamaya yarayan yarı saydam emayelerle kaplanır. [<https://www.langantiques.com/university/guilloche/>]

3.8 ART NOUVEAU MÜCEVHERLERİNDE RENK, TEKNİK VE MATERYAL TERCİHLERİ

Art Nouveau mücevherlerinde görülen en etkileyici teknik mine işleridir (Türe ve diğerleri, 2011: 89). Japon eserlerinin Batı'ya ulaşmasının bir sonucu olarak mine kullanımı tekrardan popüler hale gelmiş, bunun sonucunda Japonya'dan daha önce bilinmeyen yeni mine teknikleri getirilmiştir. Ayrıca Avrupa'da kullanılan ancak unutulmaya yüz tutmuş mine teknikleri de yine bu popülerleşmeden dolayı tekrar hatırlanarak kullanılmaya başlanmıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 210). Bu anlamda mine tekniklerinde görülen eklektik durum tasarımlarda canlılığa sebep olmuştur. En popüler mine teknikleri, “claisonne” (bölmeli mine) “champ-leve” (metal yüzüne açılan oyuklara mine doldurma) ve “plique-a-jour” (fenestre) teknikleridir (Türe ve diğerleri, 2011).

Malzemeyi ikinci plana atıp tasarımı ön plana çıkarma ilkesi Art Nouveau takılarının metal kullanımında görünür. Bronz, gümüş, platin, altın gibi metaller, tek kullanıldığı gibi bir takının kompozisyonunda birkaç bir arada kullanılabilir. Özellikle seri üretim yapılmış yeni sanat takılarında, döküm çalışmalarında gümüş tercih edilen metaldir. Ancak, gümüş çalışmalarında mine neredeyse hiç kullanılmamış, renklendirme yarı değerli kabaşon taşlarla sağlanmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 89).

Çeşitli tonlar veren çeşitli mineral oksitleyicilerle karıştırılmış toz camdan oluşan mine materyali, az miktarda su ilavesiyle, metal veya cam bir yüzeye uygulanır ve daha sonra sert camsı bir kaplama oluşana kadar ısıtılmaktadır. Bu şekilde mine, mücevherlerde tarihin hemen hemen her döneminde kullanılmıştır (Markowitz & Ward, 2009: 59).

Taşların kimyasal bileşimlerinin ve renklerini sağlayan metal oksit oranlarının tespitinden sonra söz konusu taşların oluşum şartlarının laboratuvar ortamında tekrarlanması sonucunda oluşturulan sentetik taşlar bu dönemde tasarlanan mücevherlerin üretiminde kullanılmıştır. Kolayca işlenebilmesi ve çok yönlü kullanım imkanlarından dolayı cam, bu anlamda diğer sentetik materyallerden ayrılmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 88).

On Dokuzuncu yüzyıl boyunca ulusal müzelere ve üniversitelere bağlı bilim insanları sentetik doğal taşlar üretmeye ve mineralleri kopyalamaya çalışmışlardır. Auguste Victor Louis Verneuil, ilk sentetik değerli taş olan Verneuil yakutunu (Şekil 3.25) üreterek bu

anlamda bir ilki başarmıştır. Bu yakutun kristalleri 1900 Paris Sergisinde sergilenmiştir. Bu tarihten sonra bazı Art Nouveau takılarında sentetik taşlar görülmeye başlanmıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 213).



Şekil 3.25: Verneuil'in Yöntemi ile Sentetik Şekilde Üretilmiş Bir Yakut

[<https://www.gemstonesauctions.com/auctions/very-nice-verneuil-ruby-pigeon-blood-red-10x10mm-checkboard-3398>].

Art Nouveau kuyumcu ustaları, geleneksel çıraklık usulü ile eğitilmişlerdir. Döküm, kaplama, oyma, repoussé¹² gibi tekniklerde belirli bir uzmanlık seviyesine ulaşmış bu ustalar, yeteneklerini akıcı, dalga formlarının bol olduğu, cüretkâr, drama yüklü şekiller yaratmak kullanmışlardır (Markowitz & Ward, 2009: 59). Art Nouveau takılarında tasarım ön planda bulunmaktadır. İstenilen etkiyi verdiği sürece sanatçılar takılarında kullandıkları materyallerin değerlerine bakmamışlardır. Dönemin popüler aksesuarları olan süs taraklarında boynuz, fildişi gibi Avrupa kuyumculuğu için sıra dışı sayılabilecek malzemeler kullanılmıştır. Süs taşları önceki dönemlerde tasarımların ve takıların odak noktasındayken Art Nouveau döneminde yardımcı öge olarak kullanılmışlardır ve geri planda bulunmaktadır. Art Nouveau stiline hâkim olduğu dönemde, mücevherlere bakışta, geçmişte olduğundan farklı olarak, maddi değerden çok tasarıma ve sosyal değerlere geçiş görülmektedir. Pahalı ve ucuz taşların takılarda yan yana kullanılması Art Nouveau'da

¹² Metal yüzeyinin, çekiç ve zimbalar vasıtasıyla arkasından veya içinden kabartma olarak kaldırıldığı metalleri süsleme yöntemi [<https://www.britannica.com/art/repousse>]

yaygın görülen bir özelliktir. Değerli taşlar merkezde olmak yerine tasarımın tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 88). Art Nouveau kuyumcuları, taşlara maddi değerleri için değil, sanatsal değerleri sebebiyle kullanmışlardır. Dönemde kullanılan favori taş Opal'dir. Opalin çok yönlülüğü, ortamın ışığıyla değişen, an be an farklı renklere sahip prizmatik tonları iletilmesiyle eşsizdir (Isbill, 2018). Aytaşı, kalsedon, peridot, ametist, akuamarin, topaz, demantoid granat ve turmalin gibi taşlar renkleri sebebiyle popüler olmuşlardır. Bununla birlikte elmaslar, safirler, yakutlar ve zümrütlere genellikle ikincil tercihler olarak yer almışlardır. Sedef, turkuaz, lapis lazuli ve malakit genellikle kabaşon kesim olarak veya kakma olarak kullanılırken, barok inciler sık sık kolye ve broşlardan sarkıtılmıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 212).

1910 civarında siyah ve beyaz kombinasyonu modanın içerisine girmiştir. Bu dönemde çelenk tarzında elmas, oniks ve bazen siyah mine mücevherler, ipek ve kadife siyah kurdelelerle birlikte kullanılan elmas mücevherler moda haline gelmiştir. Bu siyah beyaz minelere sahip mücevherler kısa sürede On Dokuzuncu yüzyılın kasvetli yas mücevherlerine bir alternatif haline gelmiştir (Şekil 3.26). Vakur ve sağduyulu, ancak aynı zamanda zarif ve modaya uygun, bu yeni yaklaşım giderek yayılmıştır ve Viktorya Döneminin katı yaklaşımı zamanla etkisini kaybetmiştir (Bennett & Mascetti, 2021).



Şekil 3.26: Broş, Oniks ve Elmas. 1910-1915.

[<https://s-c.com/artworks/2-cartier-a-belle-epoque-onyx-and-diamond-devant-de-corsage-brooch-1910-1915/>].

Yirminci yüzyılda mücevherlerde platin kullanımı, takıların hafifleşmesine ve görünüm olarak inceliğinin arttırmasına sebep olmuştur. Platin nadiren de olsa On Dokuzuncu yüzyılda üretilen takılarda kullanılmıştır. Ancak, yirminci yüzyılın başlarına kadar düzenli olarak kullanılmamıştır. Platinin sağlamlığı ve sertliği, kararmayan beyaz ve kaliteli hissiyatı, planlanan takı gümüş ile yapılırsa ihtiyaç duyulacak metal miktarını minimuma indirmesine izin vermesiyle birlikte yirminci yüzyılın başlarından itibaren yaygın şekilde kullanılmıştır. Platinin, yapısı gereği sert bir metal olması sebebiyle, kuyumcu ustası isterse ince bir işçilikle dantel benzeri bir formda dahi şekillenebilmektedir. Bu şekilde delinmiş dairesel platin plakalar, çiçek ve çelenk baklava motifleriyle süslenmiş pendentifler ve broşlar için arka plan haline gelebilmektedir (Bennett & Mascetti, 2021).

3.9 ART NOUVEAU VE ÜNLÜ KUYUMCU RENÉ LALIQUE

Art Nouveau stilinde çalışan en ünlü kuyumcu René Lalique olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.27). René Lalique, 1860 yılında Fransa'nın Marne bölgesindeki Ay-en-Champagne'de doğmuştur. Doğumundan sonra, ailesi ile Paris'e taşınmıştır. (Anonim_b). <https://www.lalique.com/jp/world-of-lalique/lalique-timeline>.



Şekil 3.27: René Lalique

[<https://www.lalique.com/en/world-of-lalique/lalique-timeline>].

Babasının ölümünün ardından René Lalique, kuyumcu ustası Louis Aucoc'un yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Bu süreç devam ederken Lalique, Paris'te bulunan "École des Arts Décoratifs"¹³ derslerine katılmış ve mücevher yapımı hakkında kendini geliştirmiştir. Sonrasında eğitime devam etmek için İngiltere'ye gitmiştir (Anonim_b). <https://www.lalique.com/jp/world-of-lalique/lalique-timeline>

1880 yılında Paris'e dönerek mücevher, yelpaze, duvar kâğıdı ve tekstil tasarımları üzerinde başarılı şekilde çalışmıştır. 1885 yılında kendi atölyesini kurarak tek başına çalışmaya başlayan Lalique, 1900 Paris Sergisi'nde dekorasyonunu kendisinin yaptığı pavyon ve eserleriyle Grand Prix ödülünü alarak uluslararası bir ün kazanmıştır. İngiltere Kraliçesi Alexandra'nın müşterileri arasında olması, ünlü sanatçı Sarah Bernhardt'ın Theodora oyunu için hazırladığı egzotik mücevherler, Lalique'e büyük bir ün ve prestij kazandırmıştır (Türe

¹³ 1766 yılında kurulan École nationale supérieure des Arts Décoratifs, bir sanat ve tasarım okuludur (<https://psl.eu/universite/nos-etablisements/partenaires/ecole-nationale-superieure-des-arts-decoratifs>)

ve diğerkleri, 2011: 91-92). Lalique'in gelenek biçimlerinden tamamen kurtulmuş stili, Lucien Gaillard, Gaston Laffitte, Georges Fouquet, Comte du Suau de la Croix, Vever, René Foy ve Louis Bonnie gibi kuyumcular tarafından takdir edilerek, söz konusu kuyumcu ustalarının kendi işlerine ve tasarım anlayışlarına Lalique'in çizgisini uyarlamalarına sebebiyet vermiştir (Harris & Lyon, 2009: 59-60).

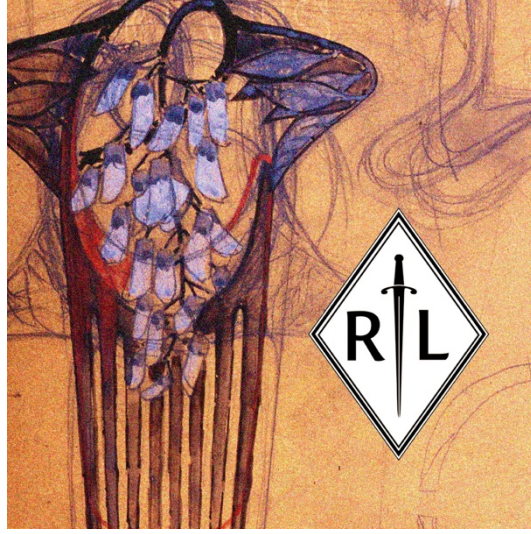
René Lalique 1885 yılında Jacta, Cartier ve Boucheron büyük mücevher evleri için bağımsız bir tasarımcı olarak ünlenmiştir ve ardından Paris'te kuyumcu Jules Destape'nin atölyesini devralarak kendi tasarımlarını üretmeye başlamıştır. Lalique, 1888 yılında Antik dönemlerden ve Japonizm'den esinlendiği, geleneksel malzemelerin ötesinde, dönemi için yenilikçi malzemeleri kullandığı bir dizi takı tasarlayarak büyük sükse yapmıştır (Şekil 3.28).



Şekil 3.28: René Lalique, Kolye.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483898>]

Değerli taşların bol bulunduğu bu dönemde, renkleri ve ışık etkileri sebebiyle yarı değerli taşlar, sedef, fildişi ve boynuz gibi materyalleri takılarında kullanmıştır. Aynı yıl Lalique, RL damgasını tescilletirmiştir (Şekil 3.29) ve takılarında kullanmaya başlamıştır (Anonim₆).<https://www.lalique.com/jp/world-of-lalique/lalique-timeline>.



Şekil 3.29: René Lalique'in Kullandığı “RL” Damgası.

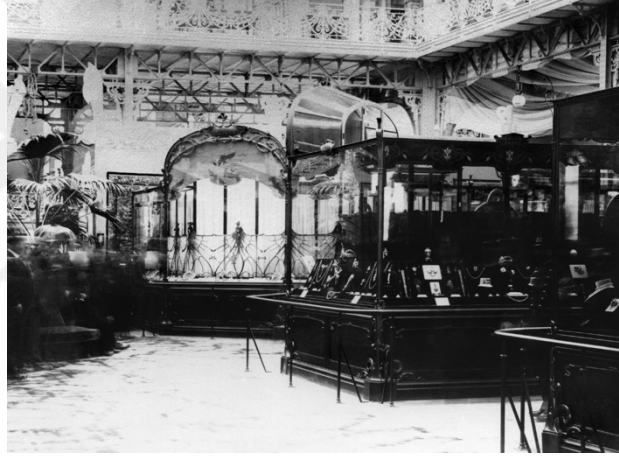
[<https://www.lalique.com/en/world-of-lalique/lalique-timeline>]

Lalique değerli taşları maliyetinden daha çok sanatsal ifadesini güçlendirecek şekilde seçmiştir. Taşları yaptığı minelerle eşleştirerek hedefinde çalışmıştır. Mavi ve yeşil taşların yanı sıra sıcak kahverengi ve sarı tonları tercih etmiştir. Elmaslar genellikle mücevherdeki çiçek sapları ve diğer doğal formların temsilleri olarak düzenlenmiş olarak mihlanmıştır (Miller, 2003: 13). 1890 yılında üçüncü atölyesini açtığı sıralarda, cam ile deneyler yapmaya başlamıştır. Lalique, mücevherlerini süslemek için mine ve camı altın ile yan yana kullanmıştır. Lalique ayrıca opal, elmas, inci veya ametist gibi taşları da eserlerinde kullanmıştır (Anonim). <https://www.lalique.com/jp/world-of-lalique/lalique-timeline>. Opallerin kötü güçlere sahip olduğuna dair hurafeleri görmezden gelmiştir ve rengi belirsiz yarı saydam taşı tavus kuşu tüyleri, çiçek merkezleri ve suyu temsil etmek için kullanmıştır. Lalique'nin mücevherlerinin özelliklerinden biri, değerli taşları mücevherin bitişini vurgulamak için kullanmasıdır (Miller, 2003: 13).

Lalique'nin en önemli müşterilerinden biri olan Sarah Bernhardt, ciddi bir dramatik tiyatro oyuncusu olarak ün kazanmıştır ve On Dokuzuncu yüzyılın en büyük oyuncusu olarak kabul edilmektedir. Lalique'in Bernhardt için tasarladığı mücevherler başlangıçta, sadece sahnede kullanılabilecek şekilde tasarlanmış olması, mücevherlerinin genel günlük giyim için uygun olmayacağı yönündeki görüşleri doğrulamasına rağmen, zamanla özgünlüğü halkın beğenisini kazanmıştır (Miller, 2003). Çeşitli yarışmalar kazanarak ve aktris Sarah Bernhardt gibi tanınmış eğlence sanatçıları için mücevherler yaratarak sonraki on yılda

Lalique, itibarını pekiştirerek kariyerinde ilerlemiştir. Dönemin mücevher tarzlarında ve stillerinde öncü olması Lalique'i sosyete de saygın bir konuma yerleştirmiştir (Anonim₆).<https://www.lalique.com/jp/world-of-lalique/lalique-timeline>

René Lalique'in, Paris'te 1900'da gerçekleşen Uluslararası Sergi'de yer alması kariyerinin en önemli anlarından biri olarak kabul edilebilir (Anonim₆).<https://www.lalique.com/jp/world-of-lalique/lalique-timeline> Lalique'in tamamen kendi tasarladığı pavyonda yumuşak gri halılar ve siyah kadife yarasaların asılı olduğu gri tül perdelerden oluşmuştur (Şekil 3.30). Ön kısım yarı çıplak, yarı giyinik kanatlı kadınların tasvir edildiği ferforje ızgaralar ile çevrelenmiştir. Pavyon, ipek ve buzlu cam üzerin yerleştirilmiş özel kutularda sergilenen mücevherler için mükemmel bir vitrin görevi görmüştür (Misiorowski & Dirlam, 1986: 217).



Şekil 3.30: Paris'teki Uluslararası Sergi'de René Lalique ve Maison Vever'in Pavyonu, 1900.

[<https://www.cmog.org/article/lalique>].

Lalique'nin pavyonu hemen bir sansasyona sebep olmuştur. Lalique yarattığı bu sükse sonucunda büyük ödül ve Legion of Honor rozeti kazanmıştır. Bu süreçten sonra, Lalique uluslararası alanda oldukça ünlenmiştir. Lalique, Ermeni bankacı Calouste Gulbenlzian için 1895'ten 1912'ye kadar 145 parçalık bir seri üretmiştir. Lalique'nin belki de en fantastik ve sıra dışı parçaları olan bu mücevherler, bugün Portekiz'deki Gulbenlzian Müzesi'nde (Şekil 3.31) bulunmaktadır.



Şekil 3.31: René Lalique “Yılanlar” Buket Süsü, Altın ve Mine. Calouste Gulbenkian Müzesi, 1898-1899.

[<https://gulbenkian.pt/museu/en/rené-lalique-room/>]

Lalique'nin 1900 Uluslararası Sergi'deki sansasyonu sonrasında mücevherleri için uluslararası bir talep oluşmuştur ve zaman geçtikçe Lalique, mücevher üretiminde ve tasarımında yeni deneyler yapmaya devam etmiştir. Takip eden başarılar sonucunda üretimde ve tasarımda daha fazla özgürlük elde eden Lalique, çalışmalarıyla döneminde modern mücevherlerin standartlarını belirleyen kişi olarak karşımıza çıkmaktadır (Miller, 2003: 10).

Art Nouveau, o kadar çeşitli ve karmaşıktır ki, yüzyılın başlangıcında üretilen her yeni iş Art Nouveau olarak adlandırılmıştır. Ünlü mücevher tasarımcısı René Lalique, tüm bu karmaşanın içeresinden sıyrılmasına izin verecek kadar yaratıcı olma özgünlüğüne sahiptir ve kendisini toplumu memnun edecek mücevherler yapmaya odaklanmamıştır (Miller, 2003: 9).

Sonraki yıllarda açtığı dükkanlarına mücevherleriyle birlikte cam işlerini de sergileyen Lalique, ilerleyen yıllarda parfümcü François Coty ile çalışarak incelikli parfüm şişeleri tasarlamıştır (Şekil 3.32) ve parfüm endüstrisinde parfümün sunumu anlamında devrim gerçekleştirmiştir.

Bu sürecin sonunda Lalique, tüm ilgisini mücevher tasarımından ve yapımından, cam ustalığına ve camcılığa kaydırmıştır (Anonim₆).<https://www.lalique.com/jp/world-of-lalique/lalique-timeline>



Şekil 3.32: René Lalique Tarafından Tasarlanmış ve Leurs Ames Markası için Üretilmiş parfüm şişesi, 1913.

[https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/vases-vessels/bottles/1913-René-lalique-leurs-ames-perfume-bottle-dorsay-frosted-glass-sepia-patina/id_f_24513242/]

On Dokuzuncu yüzyılda kabul gören kadın giyimi, yüzyılın sonlarında değişmeye başlamıştır. Lalique, boynu, omuzları ve beli öne çıkaran moda uygun takılar tasarlamaya eğimli olmuştur. Zamanın birçok kadını, Lalique'in eserlerini takmak için moda standartlarının ötesine geçmeye gönüllü olmuşlardır (Miller, 2003: 8-9). Lalique, zarafet, dekoratif sanat ve diğer çalışma kalıplarını harmanlayarak stili yenilemiştir. Art Nouveau Dönemi'nde mücevherin ikili bir işlevi mevcuttur: takı işlevi ve zenginliklerini mücevher yoluyla sergilemek isteyen insanların zevklerini tatmin etme işlevi. Bu işlevler sayesinde takı nesnesi, bir fikir, kavram üzerinden üretilerek, müzeler ve sanat galerileri aracılığıyla sunulur ve ticarileştirilerek önem kazanmaya başlamıştır (Moreira, 2022: 164).

Lalique, Art Nouveau mücevherlerinde en bilinen ve önde gelen kuyumcu olarak kabul edilmektedir. Mücevherleri, özgünlük, teknik ve malzeme entegrasyonu anlamında eşsizdir ve diğer kuyumcu ustalarının takip etmesi olağan bir durumdur. Yüzlerce Fransız kuyumcu

tasarım, stil ve teknik anlamda Lalique’i takip etmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 216-217).



Şekil 3.33: René Lalique (1860-1945). “Elma Ağacı” Tacı, Boynuz, Elmas ve Altın Calouste Gulbenkian Müzesi, Yaklaşık 1901-02.

[<https://gulbenkian.pt/museu/en/rené-lalique-room/>]

Lalique, hammadde kullanımında bu dönemde boynuzu ilk defa kullanan kişi olarak bilinmektedir. Yıllar içinde boynuzdan birçok broş, tarak, kolye ve taç üretmiştir (Şekil 3.33), boynuzları oymuş, şekillendirmiş, minelemiş ve cilalamıştır, genellikle parçaları altın ve değerli taşlarla süslemiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 217). Lalique, seçtiği doğal malzemelerin renk değerini kullanan ve orijinal takılarında çarpıcı yeni kombinasyonlar yaratan bir uzman olarak bilinmektedir. Ömür boyu süren doğa sevgisi, doğal şekilleri, estetik niteliklerini kaybetmeden dekoratif, eşsiz süs formlarına dönüştürmesini sağlamıştır (Huang, 2001: 3).

Art Nouveau’dan ilhamla mücevherler tasarlayan René Lalique ve Georges Fouquet gibi ustalar, mücevherlerinin estetik değerlerini, doğanın stilize edilmesini ve soyut formları kullanmayı öncelemişlerdir. Lalique stilini zarif, dekoratif sanatlar ve başka sanat dallarında yaygın kullanılan desenleri birleştirerek yenilemiştir. Bu anlamda mücevherin takan kişinin başkalarına zenginliğini göstermesi adına yeni bir stil önermiştir (Moreira, 2022: 164).

René Lalique'in mücevherleri, uygulamadaki çeşitliliği, tasarımda yeniliğin sağlanması ve metal işçiliğinin takılarında çeşitli teknolojilerin kullanılması yoluyla çeşitli form ve uygulamalarla karakterize olarak öne çıkmıştır (Elsaid, 2015).

René Lalique tekniğiyle, malzeme kullanımıyla, tema seçimiyle Art Nouveau ve kuyumculuk anlamında büyük yenilikler geliştirmiştir. Malzeme seçiminde maddi değer in ikinci planda kalması, doğadan alınmış teatral kavramlar, fantastik ve ulaşılamaz kadınlar, mücevherlerinde mevcuttur (Türe ve diğerleri, 2011: 91-92). Zincirler ayrıca Lalique'in tasarımının ayrılmaz bir parçasıdır. Lalique, tasarımın geneline olduğu gibi zincirlere de özen göstermiştir. Zincir formlarının yumuşak çizgilerle hareket etmesi ve genel stil olarak üst üste binmeleri, tasarımın dinamizmin göstermektedir (Elsaid, 2015)

René Lalique'in takıları XRF¹⁴ gibi tekniklerle incelendiğinde 1000°C'ye yakın erime noktalarına sahip altın alaşımları kullandığı kesinleşmiştir. Genel olarak alaşımlarda beklenenden daha fazla altın bulunduğu tespit edilmiştir. Alaşımların geneli sarı, bazıları yeşil-sarı renktedir. Yeşil-sarı renk, düşünülen aksine kadmiyum eklenerek değil, altın alaşımına daha yüksek miktarlarda gümüş katılarak elde edilmiştir (Tissot ve diğerleri., 2018: 88).

Lalique'in metali şekillendirmek için genel olarak döküm kullandığı bilinmektedir. Mücevherlerin yüzeyindeki yanıkların ve ege izlerinin varlığı, Lalique'in cila gibi işlemlere özel bir önem vermediğini ortaya çıkarmıştır. Mineraller göz önüne alındığında, On Dokuzuncu yüzyıl silis-alkali camlarında akı maddesi olarak kullanılan karakteristik bileşikler olan vitroz matriste Na₂O ve PbO gibi materyaller mevcuttur. Lalique opaklaştırıcı olarak kurşun arsenit kullanmıştır ve renklendirici maddeler yeşil hariç genel olarak dönem için beklenenlerdir (Tissot ve diğerleri., 2018: 88).

Lalique için üzücü olan şöhretinin bedelini, çalışmalarının durmadan kopyalandığını ve taklit edildiğini izleyerek ödemesidir (Misiorowski & Dirlam, 1986). Bu intihal ve ucuz ticarileştirme, Lalique'yi hayal kırıklığına uğratmıştır ve Gulbenlzian tarafından verilen

¹⁴ Bir X-ışını floresan (XRF) spektrometresi, kayaların, minerallerin, metallerin ve sıvıların rutin, nispeten tahribatsız kimyasal analizleri için kullanılan bir x-ışını tarama cihazıdır.

[https://serc.carleton.edu/research_education/geochemsheets/techniques/XRF.html]

görev tamamlandığında, mücevher yapmayı bırakıp tüm yeteneğini cam yapımına yöneltmiştir (Becker, 1985).

Art Nouveau mücevherlerinin bir diğer önde gelen kuyumcu ustalarından biri de Henri Vever'dir. Dedesi, Paris'in önde gelen kuyumcu ustalarından biri olan Vever, dedesinin kurduğu Maison Vever isimli firmayı kardeşiyle birlikte 1881 yılında devralmıştır. Maison Vever'i devraldıktan sonra çeşitli değişiklikler yapan Vever, Lalique gibi 1900 Uluslararası Fuar'ından ödül almıştır. Vever, Maison Vever bünyesinde, Eugene Grasset ve Etienne Tourette gibi tasarımcılarla çalışmıştır. Vever, Lalique ve diğerleri tarafından tercih edilen daha ucuz taşlar ve malzemeler yerine yakutları, zümrütleri, safirleri ve elmasları bol miktarda kullanmaya devam etmiştir. Bu durum, Art Nouveau mücevherlerinin geneli açısından istisnadır. Vever'in müşterileri daha oturaklı ve aristokrat bir kesim olarak kabul edilmektedir. Vever firması aynı zamanda plique-A-jour mineli organik motifli boynuz saç taraklarıyla da (Şekil 3.34) bilinmektedir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 218).



Şekil 3.34: Maison Vever, Tarak, Boynuz, Altın, 1899–1900.

[<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/en/object/Schmuckkamm-%22Mistelzweig%22/1900.445/dc00001109>].

3.10 ART NOUVEAU VE KUYUMCULUK MARKALARI

1880'lerden itibaren mücevher markası Fouquet, tasarımlarında Art Nouveau stilini benimseyerek kullanmaya başlamıştır. Ancak, tasarım anlamında bu dönemde Fouquet'in mücevherleri daha sert hatlara sahip olmasıyla Paris'teki diğer kuyumcuların eserlerinde var olan estetikten ve zarafetten mahrumdur. 1895'te firmanın kurucusunun oğlu olan George Fouquet, firmayı devralarak büyük değişiklikler yapmaya başlamıştır. Fouquet, bağımsız bir tasarımcı olan Charles Desrosiers ile iş birliği yapmıştır ve mineli, değerli taşların ve altının kullanımda olduğu birçok mücevher üretmiştir. Ortaya çıkan mücevherlerin çoğu, tasarımları vurgulamak için eğriler boyunca yerleştirilmiş elmastan çizgileri veya diğer değerli taşların kullanımıyla karakterize edilmektedir. Sonraki süreçlerde üretilen mücevherlerde parlaklığı arttırmak adına yarı saydam minenin üzerine küçük altın pullar ve renkli folyolar eklenmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 218-219).



Şekil 3.35: Yılan Temalı Yüzük-Bilezik, Fouquet- Alphonse Mucha Ortaklığı 1899.

[https://arthive.com/publications/1356~Alphonse_Mucha_jewelry_designer_for_Georges_Fouquet].

Fouquet, Art Nouveau'nun en ünlü isimlerinden Alphonse Mucha'yı 1900 Paris Uluslararası Sergisi için özel olarak takı tasarlaması için görevlendirmiştir. İkisinin ilk ortak projeleri Sarah Bernhardt'ın sahnede takması için istediği yılan yüzük-bileziktir (Şekil 3.35), (Misiorowski & Dirlam, 1986: 219).

Bu ayrıntılı eser, opal kakmasıyla dikkat çekicidir. Fouquet ve Mucha yalnızca iki yıl birlikte çalışmalarına rağmen antik Bizans'ı çağrıştıran, dramatik, tuhaf ve zamansız eserler üretmişlerdir. Fantastik taşlardan ve kolyelerden asimetrik olarak sarkan değerli taşlı kolye kümeleriyle karakterize edilebilecek Mucha'nın mücevher tasarımları, kâğıt üzerinde güzel ancak klasik anlamda kullanım için pratik olmayan tasarımlar olarak kabul edilmektedir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 219).

Art Nouveau'nun en coşkulu şekilde yaşandığı Fransa'da diğer mücevher evleri de Art Nouveau stilinde takılar üretmiştir. Boucheron değerli taşlar ve pate-de-verre¹⁵ ile işlenmiş, mine içeren altın parçalar (Şekil 3.36) yapmıştır.



Şekil 3.36: Boucheron, Art Nouveau Stilinde Broş, Mine, Safir ve Elmas, 1902.

[<https://www.christies.com/en/lot/lot-6168692>].

Dönemin modasına uygun şekilde çeşitli egzotik ve ilginç hayvanlar mücevherlerin konusu olmuştur. Chaumet, stilini Art Nouveau mücevherlerini içerecek şekilde genişletmişse de bugün oldukça az sayıda mücevheri bulunmaktadır. Cartier, sadece sipariş olarak birkaç parça Art Nouveau takı üretmiştir. Cartier'in mücevherleri çoğunlukla simetrik, popüler bitki motiflerinin altın, plique-a-jour ve değerli taşlar kullanılarak yapılan katı yorumları olarak görülmektedir. Cartier, öncelikle ayrıntılı tek renkli mücevherler için Edward dönemi zevkine hitap etmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 219).

¹⁵ Fransızca. Çeşitli miktarlarda toz camın bir kalıpta karıştırıldığı, harmanlandığı ve kaynaştırıldığı dekoratif bir cam üretme işlevi [<https://www.dictionary.com/browse/pate-de-verre>].

Yirminci yüzyıla kadar kuyumculuğun büyük isimleri, Belle Époque¹⁶ tarzında benimsenen gösterişi uygulamak amacıyla birçok elmasla figüratif parçalar yaratan Cartier ve Boucheron'dur (Moreira, 2022: 164).

Çelenkler, defne çelenkleri, fiyonklar, püsküller ve dantel motifleri Cartier'in favori desenleridir. Hem Avrupa hem Amerika kıtalarındaki asil, aristokrat ve zengin müşterileri, Cartier'in narin ve incelikli eserlerini zevkle takmışlardır. Cartier, sırasıyla 1902 ve 1909'da Londra ve New York'ta dükkânlarını açmıştır, bu yıllarda tüm dünyada ünlü olan çelenk tarzındaki mücevherleri, kraliyet evlerinden, aristokrasiden gelen zengin İngiliz ve Amerikalı müşterileri ve sanat dünyasından ünlü isimler için satışa sunulmuştur. Bu mücevherlerin inceliği ve şıklığı, yirminci yüzyılın başındaki elbise tasarımlarıyla şık olacak şekilde üretilmiştir (Bennett & Mascetti, 2021).

1889'da Louis Tiffany, Siegfried Bing ile yakın bir iş ilişkisi kurarak kendisinin Paris'teki temsilcisi olması konusunda anlaşmıştır. Aynı yıl Louis Tiffany, Tiffany and Co.'da tasarım direktörü olmuştur. Bu gelişmenin sonucunda artık Tiffany and Co. stüdyosunda, Tiffany Studio takıları olarak bilinen "sanat" takılarını içeren tasarımlar tasarlanmaya ve ertesinde üretilmeye başlanmıştır. Altından takılarının sadece akıcı formlara sahip olmasıyla birlikte barok incileri ve lacivert taşı, turkuaz, lapis lazuli ve opal gibi sıra dışı renkli taşları da çokça kullanmışlardır. Julia Munson Sherman, Tiffany Studio'nun mücevherlerinin üretiminden sorumlusudur. Sherman, William Morris'in işlerine hayran biri olarak İngiltere'deki Arts & Crafts üzerinde çalışmıştır. Tiffany Studio'da seramik, metal ve minelerle çalışan Julia Munson Sherman, Tiffany'nin mücevherlerde kullandığı mine tekniklerini geliştiren kişidir. Sherman 1903'te Tiffany and Co. mücevher departmanının başına geçtikten sonra Louis Tiffany'nin mücevher tasarımlarını gerçekleştirmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 225).

Charles L. Tiffany, On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında New York'ta var olan işi başarıyla devam ettirirken, işlerini genişletmek için Fransa'da Art Nouveau stiline yarattığı etkiye dahil olmak amacıyla mücevherlerin tasarımlarını bu yöne doğru evrilmiştir. Bu süreçte,

¹⁶ Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda zengin sanatsal ve kültürel gelişmeler üreten bir ekonomik büyüme dönemi yaşayan Fransa için bu dönem aşırı, ışıltılı, şatafatlı ve abartılı olarak tanımlandı, ancak onu takip eden çalkantılı savaş günleri Fransızlara bu verimli dönemi la belle époque-kelimenin tam anlamıyla "güzel çağ" olarak adlandırma konusunda ilham vermiştir. Tanım daha sonra İngilizce'ye girerek dile kazandırılmıştır. [https://www.merriam-webster.com/dictionary/belle_epoque].

gümüş ustası olan John C. Moore ile özel olarak gümüş takılar üretmek için anlaşma imzalamıştır (Bullen, 2005: 390–398).

Tiffany gibi dönemin bir diğer önemli New York mücevher markası ise Marcus and Company'dir. Firma, çeşitli değerli taşlarla birlikte mavi-yeşil, koyu yeşil ve koyu pembe gibi canlı renklerde minelerin bulunduğu Art Nouveau takılar üretmiştir. Güçlü renklerin kullanılması, Marcus and Company'nin mücevherlerinin ayırt edici özelliklerinden biri olmasıyla birlikte, aynı zamanda Fransız çizgisine sahip, Art Nouveau çiçek motifleri ve klasik anlamda metal işçiliğinden motifler firmanın tasarım çizgisinde mevcuttur (Misiorowski & Dirlam, 1986: 226).

Liberty, Arts & Crafts tasarımcılarının yeteneklerini taşıdıkları potansiyeli görerek önce kumaşlarda daha sonrasında gümüş ve diğer metal işleri adına özel tasarımlar ürettirmiştir. 1897'de Avrupa'dan Art Nouveau objelerini ithal etmeye başlamıştır. İthal çalışmaları başarılı olan Liberty, 1890'ların sonlarında Cymric ticari adı altında bir alt markaya sahip olup, üretimlere başlamıştır. İngiliz Art Nouveau takılarının Cymric (Gösel 74) tarzının önemi, Kelt sanatına dair keşiflerle birlikte Kelt motiflerine dair artan ilginin burada karşılık bulmasıdır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 214-215).



Şekil 3.37: Archibald Knox, Broş, Gümüş, Mine, Liberty&Co Cymric 1903.

[<https://www.thepeartreecollection.com/product/a-liberty-silver-and-enamel-cymric-brooch-by-archibald-knox-2/>].

3.11 ART NOUVEAU ETKİSİNİN GÖRÜLDÜĞÜ ÜLKELER VE MÜCEVHER TASARIMINA YANSIMALARI

Art Nouveau hareketi, Avrupa'nın her ülkesinde ve Amerika Birleşik Devletleri'nde farklı şekilde görülmüş, farklı algılanmış ve hatta farklı isimler almıştır. Stili bu kadar dağınık yapan, her ülkenin kendi kültürlerine göre yorumlamasıdır. Bu esnekliği sağlayan Art Nouveau'nun eklektik olması ve zamanın ruhuna doğru şekilde temas etmesidir. Zamanın ruhuna doğru şekilde temas ediyor oluşu, dönemin mücevherlerine direkt olarak yansımıştır. Çalışmanın bu aşamasında Art Nouveau mücevherlerin farklı ülkelerde farklı şekilde ortaya çıkış nedenleri örneklerle incelemiştir.

3.11.1 Art Nouveau'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Almanya

Art Nouveau'ya Almanya'da en son stilleri tanıtan ve destekleyen Jugend¹⁷ isimli dergiden dolayı Jugendstil ismi verilmiştir. Jugendstil, iki farklı kısım olarak kendini göstermiştir. 1900'den önce popüler olan ilk dönemde, Alman tasarımcılar ve sanatçılar natüralizm, Japonizm (Japon Sanatı ve Japon kültürüne duyulan ilgi) ve İngiliz çiçek stilinden etkilenmiştir. Bu dönemde Alman kuyumcular, Fransız takılarını, Alman mücevherlerini Fransız menşeli olanlardan ayırt etmeyi zorlaştıracak kadar ustaca taklit etmişlerdir. Bu tür mücevherler ekseriyetle on altıncı yüzyıldan beri büyük ölçüde mücevher imalatına yoğunlaşmış olan Pforzheim kasabasında üretilmiştir.

Alman Art Nouveau'su olan Jugendstil'in bu ilk döneminde önemli tasarımcılardan biri Wilhelm Lucas von Cranach olarak kabul edilmektedir. 1893'te odunculuk mesleğini bırakarak portre ve manzara ressamı olarak Berlin'e gelen von Cranach, gelişinden kısa süre sonra, Louis Werner tarafından Berlin'de üretilecek ve 1900 Paris Sergisi'nde sergilenecek mücevherler tasarlamaya başlamıştır (Şekil 3.38). Von Cranach'ın tasarımları hem kendisinin doğa anlayışından ve doğayı etüt etmesinden hem de efsanevi canavarlara olan gotik hayranlığından etkilenmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 219-221).

¹⁷ Almanca, Gençlik [<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/jugend>]



Şekil 3.38: Wilhelm Lucas Von Cranach, Broş Ahtapot ve Kelebek Pforzheim Mücevher Müzesi, 1900.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SchmetterlingPolyp_brosche_von_W.L._von_Cranach.jpg]

Jugendstil'in ikinci dönemi ise 1897'de Hessen, Büyük Dükü Ludwig'in himayesinde kurulan Darmstadt kolonisinde geliştirilen yumuşatılmış çizgilere sahip, geometrik stildir. Kraliçe Victoria'nın torunu olan Büyük Dük, Arts & Crafts hareketine ve William Morris'e aşina olduğu gibi İngiltere'ye de sık sık geziler yapmıştır. Büyük Dük'ün amacı, sanatçılar ve zanaatkarların diledikleri gibi çalışacağı ideal bir ortamı oluşturmaktır. Bu nedenle Avusturyalı mimar Joseph Maria Olbrich'i koloni binalarını düzenlemesi ve tasarlaması için görevlendirmiştir.

1899'da koloni resmen açılmış ve tüm dünya genelinde tasarımcılar, mimarlar, sanatçılar ve zanaatkarlar Olbrich'in yönetimi altında olan koloniye katılmak amacıyla gelmişlerdir. Kolonide yapılan takı tasarımları Pforzheim'de yetişmiş bir kuyumcu ustası olan Theodor Fahrner'a üretmesi için verilmiştir. Üretilen takılar, mine işlemeli ve kabaşon kesilmiş opaller, akik ve gümüşten yapılmış ve tüm takıların tüm sosyal sınıflarca erişilebilmesi amaçlanmıştır.

Güncel modayı takip eden tasarımıyla ve uygun fiyatlarıyla dikkat çeken bu mücevherler halka tanıtılmıştır. Jugendstil'in önceleri genel olarak kullandığı egzotik çiçek ve böcek

motiflerinden biyomorfik¹⁸, soyut stile doğru bir geçiş, Fahrner'in eserlerinde görülmektedir (Şekil 3.39). Bu yaklaşım 1920 ve 30'larda Art Déco'nun gelişmesinin önünü açmıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 221).



Şekil 3.39: Theodor Fahrner, Art Nouveau Broş, Gümüş ve Kalsedon, Yaklaşık 1901.

[http://www.artnet.de/k%c3%bcnstler/georg-kleemann/theodor-fahrner-jugendstil-brooch-a-tyubdxhjuxoydwd4-p2_5a2]

3.11.2 Art Nouveau'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: İspanya

Mücevher alanında Art Nouveau özelinde başı çeken ülkeler İngiltere, Fransa ve Almanya olmasına rağmen Avrupa'nın pek çok ülkesinde önemli tasarımcılar yetişmiştir. İspanya'nın Art Nouveau ile ilişkisi büyük ölçüde mimari ile sınırlıdır. Buna rağmen mücevherde Luis Masrera ismi öne çıkmaktadır. Aynı zamanda bir ressam da olan Masrera, 1900 yılında Paris Uluslararası Sergisi'nde René Lalique'nin çalışmalarını görmüş ve çok etkilenmiştir. Daha sonra Barcelona'ya hızlıca dönen sanatçı, dükkanını altı aylığına kapatmış ve bu süre zarfında elindeki tüm mücevher stoğunu eritmiştir. Masrera, hararetle Art Nouveau tarzında yeni takılar tasarlamıştır. Dükkanını yeniden açtığına sergilediği mücevherlerin yarattığı sansasyon öylesine güçlüdür ki, yeni stoğunun tamamı bir hafta içerisinde tükenmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 222).

¹⁸ Canlı organizmaların formlarına benzeyen veya düşündüren. [<https://www.merriam-webster.com/dictionary/biomorphic>]

Masrera'nın Fransız Art Nouveau takılarından uyarladığı mücevherler, sıklıkla değerli taşlı çerçevelerden ya da bordürlerden çıkan saçlarında çiçekler olan kanatlı perileri içermektedir (Şekil 3.40). Bu figürler, kıvrak ve özgür olmalarına rağmen, belki de İspanya'nın muhafazakâr dini ilkelerine saygılarından dolayı, tamamen giyinik ve oldukça iffetlidirler (Misiorowski & Dirlam, 1986: 222).



Şekil 3.40: Luis Masrera, Kolye, Altın ve Gümüş, Mine, Pırlanta, Safir.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masrera_y_Carreras_-_Collar_en_forma_de_nimfa.jpg]

Masrera'nın en ayırt edici mücevherlerinden biri, Orta Çağ hikayelerinin kahramanı Isolde'in, gotik bir pencerenin önünde mücevherli bir taç giydiğini gösteren broştur (Şekil 3.41) (Misiorowski & Dirlam, 1986: 222). Bu broş, o zamanlar Avrupa'da muazzam bir popüleriteye sahip olan ve Richard Wagner tarafından yazılan Tristan ve Isolde isimli operadan esinlenilmiştir (Becker, 1985).



Şekil 3.41: Luis Masriera, Broş (Isolde), Altın, Fildişi, Mine, Elmas, Safir, İnci, Yaklaşık 1900.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494662>]

3.11.3 Art Nouveau'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Belçika

Belçika'da Art Nouveau akla geldiğinde dört isim öne çıkmaktadır; Paul Hankar ve Henry Van de Velde ile Belçika'nın en ünlü mimarlarından Victor Horta'nın ve Liège Okulu'nun kurucularından mobilya üreticisi ve dekoratör Gustave Serrurier-Bovy. Horta, Van de Velde ve Hankar, sanatlarına, yabancı ülkelerde çalışan mimarlar tarafından dikkatle incelenen ve özgürce yeniden üretilen yenilikler getirmişlerdir. Bu yeniden üretimler, biraz daha az güvenle ve biraz daha ağır bir elle gerçekleştirilmesine rağmen, Belçikalılara büyük ün kazandırmıştır (Lahor, 2007: 18).

Belçika, Art Nouveau hareketinde öncü ülkelerden biridir. Mimari ve iç tasarım anlamında öne çıkan Belçikalı tasarımcılar, gösterişli Fransız ve çekingen İngiltere stilleri arasında orta noktada buluşarak kendilerine has bir stil yaratmıştır. Mimar ve tasarımcı Henry Van de Velde'nin amacı, uygulamalı sanatları birbirleriyle uyumlu hale getirmektir. Bu uyumu yakalamak için mücevherlere yönelmiştir. Mücevherleri bitkilerin büyüme hareketini andıran güçlü psödomorfik¹⁹ etkiye sahip soyut çizgilere sahiptir. Van de Velde'nin

¹⁹ Düzensiz veya sınıflandırılmayan bir form [<https://www.dictionary.com/browse/pseudomorph>]

alışmaları (Şekil 3.42) en çok Almanya’da beğenilmiştir ve bu durum kendisini 1899’dan sonra orada yaşamaya ve çalışmaya motive etmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 222).



Şekil 3.42: Henry Van de Velde, Kolye, Altın, Safir, Zümrüt, Yaklaşık 1900.

[https://www.wga.hu/html_m/v/velde3/8jewell.html]

Philippe Wolfers’i Belçika’nın en özgün tasarımcısı olarak kabul etmek mümkündür. Van de Velde’nin eserlerinde görülen soyut yorumdan çok, Fransız Art Nouveau eserlerine yakın şekilde çalışmıştır. Wolfers, On Dokuzuncu yüzyıl geleneğinde büyüyerek aile şirketine kuyumculuk eğitimi almıştır. 1870’lerde Avrupa’yı etkisi altına alan Japon sanatı etkisinden hareketle Wolfers, takı tasarımlarını sert, gösterişli süslemelerin bulunduğu, kapsamlı, gerçekçi doğa tasvirlerine doğru ilerlemiştir. 1892’de Kongo’dan ilk fildişi geldiğinde Wolfers, 1894’te Anvers’teki Uluslararası Sergi’de sergilediği iek formlarını bu kez fildişinden oymaya başlamıştır. Wolfers, 1897’den 1905’e kadar tamamı bitki, hayvan ya da böcek motifi olan 109 adet takı üretmiştir (Şekil 3.43). 1910’dan sonra, Art Nouveau zayıfladıkça, Wolfers heykele yönelmiştir ve sonunda mücevher yapmayı tamamen bırakmıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 222).

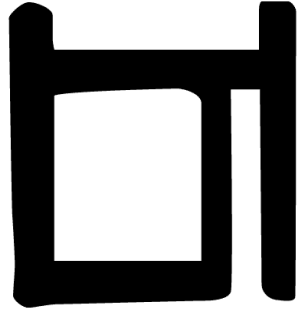


Şekil 3.43: Philippe Wolfers, Nikè Broş, Altın, İnci, Elmas ve Ametist, 1902.

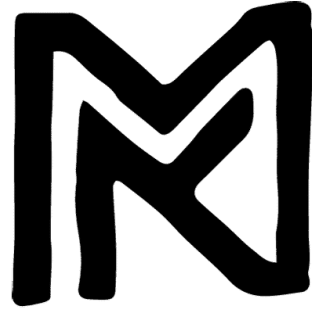
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philippe_Wolfers_for_Wolfers_Fr%C3%A8res_-_Nik%C3%A8_brooch_-_1902_-_Collectie_Koning_Boudewijnstichting_-_Voormalige_verzameling_Marcel_Wolfers.jpg]

3.11.4 Art Nouveau'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Avusturya

Avusturya'da tıpkı Almanya'da ve Avrupa'nın pek çok bölgesinde olduğu gibi tasarımcılar ve sanatçılar On Dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında egemen olmuş olan tarihsel sürecin etkilerinde boğulmuş ve kendilerini akıcı, güncellenmiş bir tarz ve stilde ifade etmek istemişlerdir. 1897'de bir grup sanatçı, geleneksel eğitim veren Viyana Akademisi'nden uzaklaşarak kendi sanat alanlarını oluşturmuşlardır. Bu gruba "Vienna Secession" adını vermişlerdir. Almanya'ya benzer şekilde Avusturya'da, büyük Britanya'daki Art & Crafts hareketinden etkilenmişlerdir. Yirminci yüzyılın başlarına dek Avusturya'daki Art Nouveau takılarda her yerde görülen yusufçuklar, kelebekler ve kadın motifli formlardan oluşmuştur. Fransa'nın ilk ve en etkili örneklerini sunduğu bu temaların ardından Vienna Secession grubunun kurucu üyelerinden Josef Hoffman (Şekil 3.44), Koloman Moser (Şekil 3.45) ile Wiener Werlzstatte'yi Viyana Atölyesi'ni kurmuştur. Bu atölyenin sanatçıları kuyumculuk alanında eğitimsiz ancak dekoratif sanatlarda oldukça yetenekli, resmi olarak eğitilmiş zanaatkarlardır. Hoffman'ın mücevher tasarımları, Wiener Werlzstatte'deki zanaatkarlar tarafından üretilerek hayata geçirilmiştir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 223).



Şekil 3.44: Josef Hoffmann'ın İmzası.



Şekil 3.45: Koloman Moser'in İmzası.

[<https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/>]

[<https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/>]

Art Nouveau 1897'de geniş kitlelerce bilinmeye başlamasından itibaren, Almanya ve Avusturya'da da zaman zaman çok orijinal işler üretilmiştir. Almanya'da Hirzel ve Möhring ve Münih Piloty, stilin öne çıkan isimlerinden olmuştur. Berlin'den Van der Velde, Olbrich ve Schaper ve J. H. Werner, bu yöndeki çalışmaları nedeniyle ün kazanmışlardır. Hareket, Nürnberg'de Gnauth, Karlsruhe'de Hammer ve Göss, Stuttgart ve Dresden'de Graff ve Frankfurt'ta Luthmer'in gözetiminde önde gelen sanat okullarında başarı ile desteklenmiştir. Almanya'da mücevher üretimi için başlıca merkezler Pforzheim, Hanau ve Gmünd'dür. Pforzheim'in önde gelen ustaları Zerrenden, Fahrner, Friessler ve Stoffler'dir; Gmünd'de ise ünlü kuyumcu Hermann Bauer eserler vermiştir (Smith, 2014: 389).

İskoç tasarımcı ve usta Charles R. Mackintosh'un çalışmalarına olan hayranlığından dolayı Hoffman'ın tasarımları, Glasgow Okulu'nun uzun, hafif kıvrımlı çizgilerle birleştirilmiş aynı stilize çiçek ve yapraklarını yansıtmıştır. Hoffman'ın mücevherleri gümüş ya da kabaşon akik, malakit ya da sedefli altın kaplamalı gümüş gibi materyaller kullanılarak üretilmiştir. Bu mücevherler, koyu renklerde veya opak siyah ve beyazın zıt geometrik desenlerinde minelerle zenginleştirilmiştir. Hoffman'ın Avusturya'da Art Nouveau tarzına kendi yorumlarını katan pek çok arkadaşı olmuştur. Zaman geçtikçe geometrik desenleri ve cesur renk kontrastlarını kullanmaya daha yatkın olan Hoffman, yaklaşmakta olan Art Déco stiline ve akımına daha yaklaştıkça, yumuşak çizgilerin ve şehvetin stili olan Art Nouveau'dan uzaklaşmıştır (Misorowski & Dirlam, 1986: 223-224).



Şekil 3.46: Josef Hoffmann Tarafından Tasarlanmış Pendant, Gümüş, Altın, Carnelian, Mercan, Hematit, Jöle Opal, Lapis Lazuli, Aytaşı, Safir, 5,1 X 5,1 X 1,4 Cm, 1911.

[Asenbaum Koleksiyonu, Londra© Asenbaum Fotoğraf Arşivi,

<https://www.ngv.vic.gov.au/vienna/>]

3.11.5 Art Nouveau'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Danimarka

Aslen heykeltıraş olan Georg Jensen, ekonomik olarak zorluklar yaşamaya başlayıp, geçinemeyince, metal işçiliğine yönelmiştir. 1904'te kendi mağazasını açan Jensen, kehribar, lal taşı, sitrin, malakit, aytaşı ve opal gibi taşların kullanıldığı, dolgun soyut organik şekillerle karakterize edilmiş gümüş eşyalar ve takılar üretmiştir. 1900 yılındaki Paris Uluslararası Sergisi'nde bulunan Lalique'in pavyonundan, Viking motiflerinden ve çocukluğundan beri taşıdığı doğa sevgisinden aldığı ilhamla eserlerini tasarlamıştır (Şekil 3.47) (Misirowski & Dirlam, 1986: 224-225).



Şekil 3.47: Georg Jensen, Broş, Gümüş, Sarı Kehribar Danimarka, Yaklaşık 1915-30.

[<https://www.skinnerinc.com/auctions/2737b/lots/115>].

3.11.6 Art Nouveau'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Rusya

On Dokuzuncu yüzyılın sonu Rusya'daki kuyumculuk faaliyetleri açısından verimli yıllardır. Teknik başarımlar ve yetenek anlamında tüm zamanların en üstün seviyesine gelmiş Rus kuyumculuk sektörü ulusal formlarını kullanarak fark yaratmış ve takı tasarımı anlamında keşfedilmeye başlamıştır. Art Nouveau'nun ortaya çıkışı ve yaygınlaşması sonucunda, stilin olağanüstü formları ve kavramları Rus kuyumcuların da ilgisini çekmeyi başarmıştır (Smorodina, 1989: 30).

Rusya'da Art Nouveau yorumlaması, ulusal biçimlerin ve formların keşfi üzerinden gerçekleşmiştir. Bu dönemde çeşitli yüzyıllara ait Rus eserleri çeşitli firmalar tarafından eğitilmiş kuyumcu ustaları tarafından yeniden yorumlanmıştır. Bu firmalar zanaatın sanatsal standartlarını geliştirmekten, yetenekli bir zanaatkar havuzu oluşturmaktan ve altın ve gümüş işleme fabrikalarında özel kuyumculuk okulları açmaktan sorumlu olmuşlardır. Bu okullardan ilki ve en önemlilerinden biri, Pavel Ovchinnikov isimli Rus kuyumcu ustası tarafından kurulmuştur. Bu okullarda eğitim 5-6 yıl sürmekteydi ve genel eğitim ve özel kuyumculuk derslerine ek olarak çizim, şarkı söyleme, eskiz, kaligrafi ve kil ve balmumundan modelleme derslerini içermiştir (Smorodina, 1989: 34).



Şekil 3.48: 14 ayar cilalı, dokulu pembe altın, pembe turmalin, barok inci, Rus demantoidleri, Yükseklik 86 mm (3 4/8 inç) Genişlik 43 mm (1 5/8 inç), 1908-1917.

[<https://romanovrussia.com/es/antique/art-nouveau-antique-russian-tourmaline-demantoid-pearl-necklace/>]

3.11.7 Art Nouveau'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Amerika

Amerika Birleşik Devletleri'nin 1850'de ithal mücevherlere getirdiği gümrük vergisi sonucunda, ülkede mevcut olan kuyumculuk pratiğinde dramatik değişiklikler yaşanmıştır. Getirilen verginin Amerikalı kuyumcuları ve mücevher şirketlerini koruması ve geliştirmesi hedeflenmiştir. Bu hedefin başarıya ulaştığı, ortaya çıkan kuyumculuk merkezleri ve Amerika'ya özgü bir stilin ortaya çıkmasından anlaşılmaktadır. Amerika'da Art Nouveau'nun karakterine katkı sağlayacak iki büyük gelişme yaşanmıştır. İlki, Louis Comfort Tiffany'nin cam ve mücevherdeki rolü olmuştur. İkincisi ise Chicago'da Arts & Crafts hareketinin yükselişidir. Ustaca hazırlanmış mücevherler ve ev süsleme nesneleri, sahiplerinin finansal gücü hakkında bilgi vermek ve sosyal statülerini herkese göstermek anlamında önemli bir konumda bulunmuştur. Kan bağına bağlı aristokrasinin bulunmadığı bu yeni ulusta, sanayi çağının yeni zenginleri, statülerini göstermek amacıyla statüyü yansıtan ürünlere yönelmişlerdir. Büyük zanaatkarlığın önceliği hiçbir yerde değerli metal işçiliği dünyasında olduğu kadar belirgin olmamıştır. On Dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde hem gümüş hem de mücevher endüstrileri üretim ve talep anlamında talep patlaması yaşamıştır (Dietz, 2014: 36).

Chicago’da gerekleŖen 1893 Dünya Colomb Sergisi’nde en çok rağbet gören  sergi, Japon Sergisi, İngiliz Arts & Crafts Sergisi ve Tiffany’nin çalışmaları olmuştur. Louis Comfort Tiffany’nin doğumu, babası Charles Lewis’in kurduğu köklü Tiffany and Co. mücevher firmasının başarılı bir şekilde büyüdüğü zaman dilimine denk gelmektedir. Babası Louis’in aksine bir iş insanı değil, bir sanatçı olacağı gençliğinin ve çocukluğunun ilk yıllarından beri belli olmuştur. Paris’te iki yıl boyunca okuduktan sonra, İşpanya ve Kuzey Afrika’yı ziyaret etmiştir. Bu seyahatleri sırasında Doğu ve Mağribi sanatına ilgi duymuştur. Louis, seyahat ederken, babası 1877’de Tiffany’nin ilk Gemoloğu olması için George Frederick Kunz’u tutmuştur. Kunz, yaptığı çalışmalardan ve güncel anlamda mücevherlerde kullanılması adına yeniden keşfettiği mücevherlerden oluşan bir koleksiyonu 1889 Paris Sergisi’ne hazırlamıştır. Bu koleksiyon yeni tasarımcılar ve kuyumcular üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Bu etki sonucunda, sonraki yıllarda renkli taşlardan oluşan tasarımlarda kayda değer bir artış gözlemlenmiştir ve bu durum, Art Nouveau’nun karakteristik özelliklerinden biri olmuştur. 1900 Büyük Paris Sergisi’nde ise, Dünyanın dört bir yanından gelen taşları sergileyen Kunz, serginin büyük dln kazanmıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 225-226).



şekil 3.49: İris Korsaj Süsü, Tiffany And Company, Montana Safirleri, Elmaslar, Demantoid Garnetler, Topaz, elik, Altın Alaşımları, Platin, 24.1 X 6.9 X 3,18 Cm Yaklaşık 1900.

[[https://en.wikipedia.org/wiki/file:tiffany_and_company_-_iris_corsage_ornament_-_walters_57939_-_detail.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:tiffany_and_company_-_iris_corsage_ornament_-_walters_57939_-_detail.jpg)]

Chicago, Arts & Crafts hareketi ortaya çıktığında, kültürel ve sosyal anlamda bir değişime hatta reforma ev sahipliği yapmakta olması sebebiyle, akıma Amerika’da en yatkın şehir

olarak kabul edilmektedir. Ashbee gibi Arts & Crafts hareketinin önde gelen İngiliz temsilcileri Chicago'yu ziyaret etmişlerdir. Bu ziyaretler dahilinde Chicago Sanat Enstitüsü'nde dersler vermişlerdir. Takip eden gelişmelerle birlikte 1897 yılında Chicago "Arts & Crafts Society" kurulmuştur. Derneğin doğal malzemeleri yaratıcı kullanımı ve süslemenin basitleştirilmesi yönündeki tutumu, Arts & Crafts hareketini somutlaştırmıştır. Yeni yüzyılın başında Chicago, basit formlar ve doğal malzemeler kullanarak Arts & Crafts gelenekleri içinde çalışan kuyumculara ev sahipliği yapmıştır. Dönemin ustaları metalin elle işlenmesi gerektiği ilkesine bağlı kalsalar da metali levhalar halinde düzleştirmek gibi bazı angarya işleri ortadan kaldırmak adına makinelerin kullanılmasını uygunsuz olarak nitelermişlerdir (Misiorowski & Dirlam, 1986: 227).

Chicago'daki metal ustaları ilhamlarını Kızılderili sanatından ve formlarından, Amerikan sömürge dönemi stilinden ve doğadan almışlardır. Söz konusu metal işçileri tarafından üretilen takılar, bir yanda oldukça cesur ancak aynı zamanda oldukça narin olabilmektedir. Aynı anda Fransız Art Nouveau'sunun şehvetli çizgilerini ve çiçek motiflerini ve İngiliz Arts & Crafts ile ilişkilendirilmiş mekanik çizgileri ve tavus kuşu motifini tasarımlarında bulundurmışlardır. Bu dönemde Chicago'da kadınların takı tasarımına ve üretimine artan ilgisi dikkate değerdir. Chicago'da metal işçiliği ile ilgili kurulan ilk atölyeler kadınlar tarafından kurulmuştur. Clara Barck Welles, Eylül 1900'de Kalo Dükkanı'nı açmıştır. Kalo Dükkanı'nda ustalar ağırlıklı olarak gümüş çalışmışlardır (Şekil 3.50). İnci, aytaşı, topaz veya akikli gümüş takı setlerinde ve kaselerden çay takımlarına kadar gümüş objelerde uzmanlaşmıştır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 227).



Şekil 3.50: Kalo Dükkânı Önünde Oturan Metalciler, Kuyumcular, Tasarımcılar ve Zanaatkarlar, Yaklaşık 1910.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Kalo_Shop_workers_in_Park_Ridge,_IL,_c.1910.jpg]

3.11.8 Art Nouveau’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Avustralya

Avustralya’da öğretmen, ressam, heykeltıraş, kuyumcu, deri işçisi, oymacı ve grafik tasarımcı James Walter Robert Linton, muhtemelen yirminci yüzyılın ilk on yıllarında Avustralya’daki en tanınmış mücevher tasarımcısı ve ustalarındandır. Farklı alanlarda işler üretmesine rağmen en iyi işleri metal alanında olan Linton, sanat ve mimari alanında olacak olan ilk eğitimini Londra’da almış ve çeşitli sanatçı ustaların yanında çıraklık yapmıştır. Babası da ünlü bir ressam olan Linton Avustralya’ya giderek burada bir sanat okulu açmış ve öğretmenliğin yanı sıra üretmeye devam etmiştir (Erickson, 2016a).

Art Nouveau döneminde Avustralya’da mücevherler tasarlayan ve üreten James Walter Robert Linton bu dönemde, stili geliştirmek için Avustralya’da bir okul açmıştır ve burada mücevherler üzerine eğitimler vermiştir. Linton’ın niyeti, diğer Art Nouveau sanatçılarındaki olduğu gibi, modern olmak olarak açıklanmaktadır. Bu modern kavramı bugün geçmişte olduğundan daha farklı bir çağrışım yapmaktadır. Dönemin getirdiği değişim hissiyle geleneğe bağlılığın azalması sonucu kuyumcu ustaları deney yapmakta özgür

hissetmişlerdir. Linton, çalışmalarını bilinen parçalar, stiller, teknikler veya diğer sanat eserlerindeki detaylar hakkında yorum yapmak için kullanmıştır (Şekil 87), (Erickson, 2016).



Şekil 3.51: James W.R. Linton tarafından tasarlanan kolyeler, 1908-1910.

[Erickson, 2016a]

3.12 ART NOUVEAU’NUN YERİNİ ART DÉCO’YA BIRAKMASI

Yüzyılın başında çeşitli sanatçılar ve atölyeler tarafından üretilen Art Nouveau mücevherler, mücevher kutularında ya da sergi salonlarında saklanmamışlardır. Takı sadece büyük sanatların arasında hak ettiği yere ulaşmakla kalmamıştır. Tam olarak belirli bir grup insana bağlı tutulamayacak derecede çok sayıda kadın ve erkek, bu mücevherleri kullanmışlardır. Art Nouveau takıları, kendini giyime ve süslenmeye adanmış kadınlara ya da Sarah Bernhardt gibi profesyonel veya sanatsal dünyada daha yüksek hedefler için çabalayan girişimci kadınlara hitap etmiştir. Sonuç olarak mücevher, Art Nouveau ruhunun en eksiksiz temsilcidir. Yeni bir çağın açılışını ima eden ritmik çizgi, Art Nouveau’nun bazı mücevher biçimlerinde en eksiksiz şekilde kendine yer bulmuştur (Shulof, 1960: 86).

Art Nouveau hareketi, 1880’lerde başlamış, 1890’larda ses getirmeye başlamış 1900’de zirvesini görmüş, 1910’da eski ihtişamını kaybetmeye başlamış ve 1915’te tamamen son bulmuştur. 1914-1917 arasında yaşanan Birinci Dünya Savaşı Avrupa’yı kasıp kavururken, bu eşsiz stili de öldürmüştür. Savaşın getirdiği yıkım ve şok etkisinin sonunda Art Nouveau ve temsil ettiği ihtişam, yeni bir yüzyıla giriş ve geleceğe umutla bakma fikri adeta utanılarak reddedilmiştir. 1914’ten sonra Art Nouveau yerini Art Déco’nun sade, steril, geometrik ve

aerodinamik stilizasyonuna bırakmıştır. Art Nouveau akımı, kısa olmasına rağmen, uygulamalı sanatların halkın gözündeki statüsünü yükselterek onlara kalıcı bir katkı yapmıştır. Binaların, mobilyaların, mücevherlerin ve tekstillerin tasarımı ve inşası, günümüze kadar ulaşan yeni bir sanat düzeyine Art Nouveau'nun temelini atmasıyla ulaşmıştır. Yarım asır sonrasında ise halk, Art Nouveau'nun temsil ettiği değerlere tekrar ilgi göstermekte ve Art Nouveau'nun bir stil olarak kendine has bir yer edinmesinde tercihleriyle belirleyici olmaya istekli olmuştur. Pek çok sanatçı, farklı alanlarda olmalarına rağmen, eserlerinde Art Nouveau'nun çizgilerini ve karakteristiğini benimseyerek bugün hala canlı tutmaktadır (Misiorowski & Dirlam, 1986: 228).



4. ART DÉCO VE TAKI

Bu bölümde Art Déco stilinin ortaya çıkışı, gelişimi, Art Nouveau ile farklılıkları araştırılmış, Art Déco'nun takılar üzerindeki genel etkisi, değişen dünyada ve stillerde takıların konumlandırılması incelenmiştir.

4.1 ART DÉCO STİLİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

Yirminci yüzyılın 20'li ve 30'lu yıllarını kapsayan tarih aralığı eşsiz bir dönemdir. İki dünya savaşının yaşandığı zaman dilimidir. Avrupa'nın bütün bölgelerinin savaşta olduğu bir dönemde, savaşın acımasızlığı birçok insanın acı çekmesine sebebiyet vermiştir. Pek çok insan, bu zalim dönemin bir an önce geçmesini umut etmiştir. Bu kötü savaşlarla beraber, yeni yüzyıl birçok yeni şeyi insanlığa armağan etmiştir (C. Huang & Hu, 2018: 61).

Yeni bir dönemin gelişiyi birlikte bir tür uyanış ve değişim, dolayısı ile sanatta büyük değişimler yaşanmıştır. Edebiyat, müzik, resim gibi sanat alanlarıyla birlikte dekoratif sanatlarda da geçmişin tüm fikir ve ifade biçimleri reddedilmiş ve yeni olana doğru bir yöneliş başlamıştır. Yüzyılın başında çığır açan Jugendstil/Art Nouveau, artık gösterişli ve dramatik özü nedeniyle şiddetle reddedilmiştir. Art Nouveau aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı'nın yaşattığı zalimlikleri anımsattığından dolayı toplumlar tarafından reddedilmiştir. Savaş sonrası yıllarda yaşanan evrensel ekonomik yükseliş, 1929'de dünya çapında yaşanan Büyük Buhran tarafından aniden yarıda kesilene kadar sona ermemiştir. Bu durumla birlikte önceleri kısıtlı bir zümreye ait olan gösterişli malzemelerle birleşen biçimsel sıklık önce büyük kozmopolit şehirlere, ardından daha geniş demografik alanlara ulaşmıştır (Holzach, 2008). Avrupa'da sanat ve tasarım çevrelerinde çeşitli reformlar yaşanmaya başlamıştır. Geleneksel sanat ve tasarım görüşü de yavaş yavaş değişmiştir. Böyle bir arka plan altında Art Déco tarzı ortaya çıkmıştır (C. Huang & Hu, 2018: 61).

Yirminci yüzyılın başlarındaki tasarım dünyası, tarihçiler tarafından ütöpik ve fütürist yönleriyle birlikte detaylıca incelenmiş olmasına rağmen, iki dünya savaşı arasındaki dönemde Batı Dünyası'nın tasarım algısı daha az araştırılmıştır. Dönemin yazarları ve sanatçıları, Batı Kültürü'nün gerileme sürecine girebileceğine dair bir kanaatin varlığına işaret etmişlerdir. Zira, yaşanan sayısız felaket ve tekrarlanan savaş tehdidi gibi olaylar, pek çok yazar ve sanatçının Batı medeniyetinin acı verici bir felaketin eşiğinde olabileceğine veya yeni bir tarihsel döngünün kıyısında bulunabileceğine inanmalarına yol açmıştır.

Oswald Spengler'in "Batının Çöküşü", T. S. Eliot'un "İssızlık Şiiri", James Joyce'un "Ulysses"i bu dönemi anlama açısından önemli örneklerdir. Lewis Mumford, Frank Lloyd Wright, Aldous Huxley ve Le Corbusier gibi önde gelen mimarlar ve yazarlar, iki savaş arası dönemde karmaşık bir ruh haline sahip olan toplumun modernist, geleneksel ve orta sınıf tepkilerine yönelik teorilerini, kaygılarını ve çözümlerini öne sürmüşlerdir. Bu dönem, tasarım gündemindeki modernist, geleneksel ve orta sınıf tepkilerini değerlendirmek için son derece gereksinim duyulan bir ortam sağlamıştır. Yaklaşan savaş tehdidi hem radikal modernistleri hem de yirminci yüzyıl gelenekçilerini etkilemiştir. Radikaller, geçmiş ve günümüz kaosundan ayrılarak felaketi önlemenin yollarını arayarak, gelecekteki bir düzen dünyasına geçiş yapmaya çalışmışlardır. Öte yandan, gelenekçiler klasik yaşamın devam eden canlılığını koruyarak felaketi savuşturmaya çabalamışlardır. Bu bağlamda, Mumford, Wright, Huxley ve Le Corbusier gibi öncü figürlerin, dönemin zihniyeti ve koşullarına uygun olarak, farklı tasarım yaklaşımları geliştirdikleri görülmektedir (Striner, 1990: 21-34).

Yirminci yüzyılın başlarında, Avrupa'da sanat, kültür ve toplumsal açıdan çeşitli değişimler yaşanmıştır. Bu dönemde, Art Nouveau gibi sanat akımları ortaya çıkmış ve popülerlik kazanmıştır. Art Déco da birçok sanat akımından beslenerek gelişim göstermiştir. İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde ortaya çıkan Art Déco Dönemi, insanlığın kutlaması olarak nitelendirilen zarafet ve savaşın bitişinin dönemi olarak kabul edilmektedir (Günay, 2017: 75-86).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından hızla gelişen teknoloji ve sanayileşme, endüstrilerin hızlı bir şekilde toparlanmasına neden olmuştur. Bu dönemde, toplum genelinde tüketimde bir artış yaşanmıştır. 1920'lerdeki Art Déco Dönemi'nde, eskiye yönelik nostaljik bir çizgi yerine yaratıcı ve enerjik geometrik figürlerin egemen olduğu kübist bir çizgi öne çıkmıştır (Duru & Şaman, 2015: 101). Bu dönemde, mimari, moda, mobilya, reklam ve endüstriyel tasarım gibi birçok alanda Art Déco etkisi görülmüştür.

Art Nouveau akımını takip eden Art Déco, sadece 1920'lerin Paris sosyetesine yeni ve farklı bir görünüm kazandırmakla kalmamıştır, aynı zamanda Avrupa ve Amerika'yı yirminci yüzyılın karmaşıklığı, şehirliliği ve ihtişamıyla etkilemiştir. Sanat ve mimaride, müzikte ve dansa olduğu gibi tüm süsleme sanatlarında yeni bir üslup doğmuştur. Değişimin hızı, anın modası her zamankinden daha önemli hale gelmiştir. Moda tasarımcıları, moda yazarları, mücevher ve mobilya üreticileri, parfümcüler, şapkacılar ve iç mimarlar, yaratıcı sanatçıların

yanı sıra aktörler, müzisyenler ve dansçılar, bu dönemin duyulmamış ihtişamını paylaşmıştır (Thomas, 1987: 3-17).

Art Nouveau, makineleşen, seri üretimle tanışan, günlük hayatın içine karışan kadınların bulunduğu modern hayat içerisinde karmaşık ve eski kalmıştır. Günlük hayat için her alanda daha sade, daha modern, daha işlevsel ve pratik bir ekole ihtiyaç doğmuştur. Art Déco, pek çok farklı sanat akımından etkilenmiştir ve gelişimi boyunca bu etkilenme devam etmiştir. Savaş sonrası dönemin öncü akımlarından Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi akımların doğuşu bu anlamda önemlidir. Rönesans'tan beri kabul edilen, objeleri olduğu gibi olabilecek en gerçekçi şekilde ve doğru kompozisyonda resmetme düşüncesi yerini, sanatçının gördüğünden çok ne hissettiğine, kaymıştır. Fütürizm, geleceği bir önce getirmeyi amaçlarcasına makineyi övmüş, hız, gençlik, teknoloji gibi kavramları kutsamıştır. Fütürizm bununla da kalmayıp, eskinin üzerinden geçercesine yok edebilen savaşları övmüş, makine estetiğini, endüstriyi ve yapısalcılığı kucaklamıştır (Günay, 2017: 75-86).

Art Déco, gökdelenlerin, hava yolculuğunun, lüks giyimin, kısa saçların, kokteyllerin, parlak kıyafetlerin, caz müziğinin, tangonun, öncü havacı pilotların çağı olarak kabul edilmektedir. Çağın teması “genç ve güzel kal” olarak özetlenebilir. Art Déco aynı zamanda Hollywood çağıdır. Destansı performansların ve yaratıcı kamera açılarının bulunduğu filmlerin, film yıldızlarının yüksek çağıdır, köşeli çift ayraç, zikzak, şimşek işareti gibi dekoratif sembollerin dönemidir. Her şeyden önce, New York ve Chicago'nun yükselen gökdelenlerinin ilhamıyla tasarlanmış bir şehirde geçen Metropolis filminde de gelecek öngörüsüyle de fark edilebileceği üzere makinenin çağıdır (Knowles, 2014: 11).

“Moderne”, “Style 1925”, “Jazz Modern” ve ‘Streamline’ gibi isimlere de sahip olan Art Déco, 1968’de Minneapolis’te gerçekleşen Art Déco üzerine yapılmış retrospektif serginin organizatörü olan Bevis Hillier, 1925 Paris Sergisi’nin başlığı olan Exposition Internationale des arts decoratifs et industriels modernes’in kısaltılmış versiyonunu ilk kullanan kişi olmuştur. Bu nedenle Art Déco’ya adını veren kişi olarak anılmaktadır. Exposition Internationale des arts decoratifs et industriels modernes’in motifleri, yeni ilham ve gerçek özgünlük ihtiyacını vurgulayacak şekilde seçilmiştir (Benton ve diğerleri., 2003: 109).

Art Déco terimi, bir neolojizm²⁰ örneği olması sebebiyle, Art Nouveau'dan farklıdır. Art Nouveau'nun ortaya çıkışındaki kendiliğinden olma hali, Art Déco'da aynı derecede belirgin değildir. Bu durum isimlendirilmesinin geç yapılmasından da anlaşılmaktadır. Hillier'in daha geniş bir kitleye sunduğu stilin yeniden keşfi, Art Nouveau'nun bitişinden sonra hareket eden öncü tüccar ve koleksiyonerlerin keşifleriyle stil, tarihsel bir çerçevenin içerisine girmiştir. Pop art ve post-modern mimarisinin tarihi hakkında daha doğru bir görüşe sebebiyet veren bu çerçeveleme bu anlamda da önemli kabul edilmektedir (Harrod, 2003: 462).

Holzach (2008) tarafından ifade edildiği üzere, ilk kez sigara ağızlıkları, toplum içinde sigara içen kadınlar, gece çantaları, pudra ve ruj gibi kozmetikler için kaplar, lüksün var olduğu dönemde baskın bir arzuyu etkileyici bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde hâkim olan Caz müziği, Avangart sanat eserleri ve kübizm gibi sanat akımları arasından ortaya çıkan Art Déco, zamanla kendini hâkim sanat ve dekoratif stili olarak kalıcılaştırmıştır. Yeni sanat akımlarının ortaya çıktıkları dönemdeki yaşam tarzı ve genel düşüncüyü etkiledikleri bilinirken, bahsi geçen dönemlerdeki toplumların dünya görüşleri, geleceğe bakışları, ekonomik durumları ve gelişmişlikleri hakkında pek çok şey söylemektedirler. Resim, müzik, mimari ve mücevher tasarımı gibi alanlarda, kübistler, sürrealistler ve fütüristler gibi sanatçılar, Art Déco sanat akımıyla yeniden şekillendirilmiştir. 1925 yılında, Bauhaus ekolünün etkisiyle Art Déco hız kazanmıştır (Şaman & Duru, 2015: 101).

Art Nouveau, 1900'lerde doruk noktasına ulaşmasından sonra toplum tarafından hızla terk edilmiştir. Art Nouveau'nun hoşgörülü biçimlerinin zamanın ruhunu artık uymayışı, ona olan talebi azalmıştır. Sertlik ve tarafsızlık arzusu, amansız bir yenilik isteğiyle birlikte yeni çağın başlarında yayılmaya başlamıştır. Avusturyalı mimar Adolf Loos, 1908 yılında yayınladığı "Ornament und Verbrechen" adlı makalesinde modaya uygun süs detaylarından kaçınılması çağrısı yapmıştır. İtalya'da şair Filippo Thomaso Emilio Marinetti, kentsel yaşamı, hızı ve teknolojiyi övdüğü "Fütürist Manifesto"yu yayınlamıştır. Kübist resim, makine estetiği ile direkt bağlantılı sivri, köşeli form uzayını ve Empresyonistlerin resimlerinde kullandıkları güçlü renkleri kullanarak, dekoratif sanat eserlerini etkilemiştir. 1910'da Wassily Kandinsky ilk temsili olmayan suluboyasını yapmıştır. Mimaride Walter Gropius ve Le Corbusier'in Kübist unsurlara dayanan evleri, 1920'lerin kentsel konutlarının

²⁰ Yeni bir kelime, kullanım veya ifade. [<https://www.merriam-webster.com/dictionary/neologism>].

görünümünü şekillendirmiştir. 1919'da Bauhaus'un kurulmasıyla birlikte Gropius, geometriye dair işlevsel bir form dilinin yanı sıra, krom, cam ve plastik gibi hayatın her alanına hızlıca nüfuz eden yeni malzemeleri takdir ederek tasarımlarını gerçekleştirmiştir (Holzach, 2008).

Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce ivmesi yavaşlayan Art Nouveau, ana akım özelliğini kaybetmiştir. Bu zaman zarfında tasarımcılar ve mimarlar, geometrik yapıları, kübist dekoratif motifleri ve Fovist resim okulunun canlı renk kullanımını önceleyen alternatif yöntemleri keşfetmeye başlamışlardır. Hem uygulamalı sanatları hem de mimariyi kucaklayan, kısa sürede dünya çapında kabul gören bir tarz olan Art Déco'nun ilk adımları bu süreçte bu şekilde atılmaya başlanmıştır. Art Déco aynı zamanda, toplum için yeni mimari ortamı tamamlamak için kıyafet modasında bir değişiklik yapmaya sevk etmiştir (Knowles, 2014: 22)

Art Déco, Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda ivmelenerek popüler olmuştur. Art Déco genellikle bu dönemde tasarlanan ve üretilen mücevherlerle ilişkilendirilse de hareketin kendisi her türlü sanat formunu, günlük metaları ve hatta yapıları kapsamaktadır (Ebert, 1983: 3). Kare, dikdörtgen gibi temel şekillerin yanında, yuvarlak kenarların, geyik, antilop, ceylan ve geyik yavrusu gibi hayvan motifleri esnek ve uzun uzuvları olan stilize kadın figürleri, parlak renkler, gökkuşağı, güneş ışınları, Art Déco'da kullanılan temel kavramlar olarak kabul edilmektedir (Pascu ve diğerleri., 2021: 81-86).

Pek çok sanatçı ve tasarımcı isteksizce de olsa sanayileşmenin ve seri üretimin hızla yayılmasını kabul etmek zorunda kalmıştır. On Dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlarındaki pek çok tasarım hareketi bu kaçınılmaz endüstriyel ilerlemeden uzaklaşmak üzerine odaklanmışsa da Art Déco tasarım ve sanayileşme arasında bir tür orta yol bulma girişimi olarak görülmektedir. İlk defa seri üretime hazır tasarımlar Art Déco döneminde üretilmeye çalışılmıştır. Art Déco adını 1925'te Paris'te düzenlenen Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes²¹'den almıştır. Bu bile sanayileşme ve geleneksel üretimin taşıdığı tasarım geleneğinin birleşmesi düşünüldüğünde anlamlı olarak kabul edilebilen bir düşüncedir. Bu iki farklı dünyanın ittifakı, tasarımcıların hayallerinin ötesinde başarılı olmuştur. Art Déco, tost makinelerinden okyanus gemilerine, mimariden

²¹ Fransızca: Dekoratif Sanatlar ve Modern İmalatçılar Sergisi [Ebert, 1983]

seramiğe, mobilyadan mücevhere kadar her şeye uygulanmıştır. Böylesine farklı bir tarzın böylesine evrensel bir uygulamaya sahip olabilmesi, Art Déco hareketinin büyüleyici yönlerinden biridir (Ebert, 1983: 4).

Art Déco döneminde, teknolojik yeniliklerin günlük hayatı dramatik bir şekilde değiştirmesi oldukça dikkate değerdir. Bu yenilikler arasında elektriğin evlere girmesi ve tüm Avrupa ve Amerika'ya yayılması, plastik, otomobiller, uçaklar, modern ilaçlar ve sentetik elyaf gibi malzemelerin üretiminin mümkün hale gelmesi, yaygınlaşması ya da ucuzlaması, seyahatin kolaylaşması, otomobillerin fiyatlarının ucuzlaması, trenlerin hızlanması, yolcu uçaklarının faaliyete geçmeleri, gazete ve reklamlarının hayatın içinde daha da yaygın hale gelmesi gibi etkenler yer almaktadır. Bu faktörler, Art Déco için yeni kullanım alanları yaratmış ve Hollywood gibi yerlerde, yeni ve kusursuz bir yaşamın fantezisinin anlatılmasına olanak sağlamıştır (Benton ve diğerleri, 2003: 107–110).

Geçmiş, gelecek, tarihsel okumalarda kendilerini tekrar tekrar gösteren arketipler, gizem yaratma çabası Art Déco'da mevcuttur. Art Déco kendi içerisinde hem antik geçmişi hem uzak geleceği bir arada tutmaktadır. Fritz Lang'ın 1926 tarihli film klasiği Metropolis'te olduğu gibi, fütüristik ortamlarda garip tanrıların temsilleri Art Déco tasarımlarına yayılmıştır. Bu durum 1930'lara kadar genişleyerek devam etmiştir. Çeşitli binalarda klasik kompozisyon kuralları ile geleceği sembolize eden aerodinamik eğrileri bir arada görmek mümkündür (Striner, 1990: 21-34).

Tasarımda saf geometrinin kullanımı, gösterişli ve kıvrak Art Nouveau zevkine bir tepki olarak doğan modern hareketin formal ayağı olarak görülmektedir. Modern harekette bulunan süslemeyi kontrol etmeye yönelik zorlayıcı arzudan beslenerek ortaya çıkan Art Déco, bu anlamda Art Nouveau'dan başka bir gerçekliği, resmetmiştir (J. Miller, 2005: 149)

Art Déco, mükemmel bir şekilde tanımlanmış bir stil arayışının sonucunda ortaya çıkmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında yaşanan stil değişikliğinin takdiri ile başlayan Art Déco stilinin serüveni, İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür. On Dokuzuncu yüzyılın eklektik tasarım dünyası ve dili, oldukça farklı ilhamların ve inançların birbirini etkilediği bir ortam işlevi görmüştür. 1920'ler ve 1930'larda Art Déco, karşıt ideolojiler arasında bir orta yol işlevi görerek kendisini öne çıkarmıştır. Yirminci yüzyılın zorluklarına karşı radikal ve geleneksel tasarım tepkileri arasında bulunmuştur (Striner, 1990: 21-34).

Yıldan yıla değişen modanın, özellikle Paris merkezli doğası, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kuyumcuların bu değişimlere uyum ve karşılık vermesi gerekliliğini ortaya çıkartmıştır. Kısa kesilmiş saçlar ve uzayan saçları gizlemek için kullanılan takma topuzun 1925 ve takip eden yıllarda moda olması üzerine, kıyafetlerde boynu ortaya çıkarmak için yakalar daha fazla oyulmuştur. Kuyumcular ve tasarımcılar, özenle hazırladıkları küpeler ve kolyelerle modaya dahil olmuşlardır. Bir başka moda etkisi ise, 1926 ile 1928 yılları arasında Cartier (Şekil 4.1) tarafından tanıtılan bir dizi hayvan ve çiçek broşlarında görülmüştür. Çim ve yeşil yapraklar için zümrüt ve peridotlar, güller için yakutlar ve pembe renkli turmalinler, gökyüzü ve kuşlar için beriller, safirler, akuamarinler ve lapisler kullanılmıştır (Duncan, 1986: 254).



Şekil 4.1: Cartier, Cennet Kuşu Broş, Gül Kesim Pırlanta, Yakut ve Zümrüt, Yaklaşık 1928.

[https://www.1stdibs.com/jewelry/brooches/brooches/tiara-convertible-brooch-paradise-bird-diamond-ruby/id-j_17505272/]

Dekoratif sanatları doğrudan etkileyen Art Déco, mobilya tasarımında hem kompozisyonu kısıtlamayan hem de marangoz tarafından kullanılan malzeme zenginliğini destekleyen süsleme dilini getirmiştir. Art Nouveau'dan Art Déco'ya geçişi birkaç önde gelen Fransız şirketi gerçekleştirmiştir. Louis Majorelle ve Paul Follot gibi tasarımcıların yanı sıra Belçika'dan tasarımcı ve mimar Victor Horta önde gelen mobilya tasarımcılarından. Aynı zamanda, Galeries Lafayette ve Printemps gibi önde gelen Paris mağazaları, daha geniş bir kitleye uygun fiyatlı, çağdaş mobilya ve mobilyalar sunmak için kendi tasarım stüdyolarını bu dönemde tanıtmıştır. Mobilya anlamında Emile-Jacques Ruhlmann, Jules Leleu ve Süe et Mare gibi klasik Fransız tasarımcıların çalışmaları öne çıkmaktadır. Marcel Breuer,

Ludwig Mies van der Rohe, Eileen Gray ve Fransız kült figürü Le Corbusier gibi tanınmış tasarımcıların Bauhaus esintili minimalist mobilyaları dönem için önem taşımaktadır (Şekil 4.2), (Knowles, 2014: 30).



Şekil 4.2: Konsol Sandalye S 533 L, Mies van der Rohe, 1927.

[<https://shop.bauhaus-movement.com/mies-van-der-rohe-cantilever-chair-s-533-l>]

Gümüş işlerinde dönemin öncü eserlerini üreten Jean Puiforcat'tır. Gümüşten çeşitli objeler üreten Puiforcat, sert ağaçları ve fildişini de eserlerinde kullanmıştır. Puiforcat, Birinci Dünya Savaş'ndan sonra aile şirketine katılarak ve geleneksel süslemeleri reddederek zarif fonksiyonel şekillere odaklanmıştır. Puiforcat'ın ürettiği eserlerde çay ve kahve takımları özellikle popüler olmuştur (Şekil 4.3). Jean Tétard'ın çalışmaları, Puiforcat'ınkiyle yakınlık göstermektedir, ancak daha heykelsi bir yaklaşımı tercih eden Tétard'ın, sert ahşap kulpları, sıçrarmışçasına duran genel hatları ve deniz tasarımından çok şey ödünç alan ağızları ile çay ve kahve takımlarını tasarlamıştır (Şekil 4.4), (Knowles, 2014: 93)



Şekil 4.3: Puiforcat, “Etchea” Çaydanlık, Gümüş Kaplama Metal ve Gül Ağacı, 1928,

[<https://www.centurymodernism.com/shop/current-sales/silver-and-silver-plate/jean-emile-puiforcat-etchea.html>]



Şekil 4.4: Jean Tetard, Kâse, Gümüş, Fransa, Yaklaşık 1920’ler.

[<https://auctions.milleabros.com/lots/view/1-9objx/rare-jean-tetard-art-deco-silver-bowl>]

Yeni ve geliştirilmiş inşaat tekniklerinin tanıtılması, daha önce hiç olmadığı kadar büyük ve daha etkileyici bir ölçekte çalışma olanağını mümkün kılmıştır. Bu etkileycilik kendini en çok Amerika Birleşik Devletleri’nde göstermiştir. New York ve özellikle Manhattan ilçesinin modern bir şehrin şablonu olarak ortaya çıkması, New York’ta bulunan Art Déco gökdelenlerin on yıldan biraz daha uzun bir sürede inşa edilmiş olmaları takdire şayandır. Bu gökdelenlerin en çok tanınanı 1931 yılında tamamlanan Empire State Binası’dır. Diğer

önde gelen meşhur gökdelenler Chrysler Binası ve Rockefeller Center'dır (Şekil 4.5). Rockefeller Center, tümü en iyi malzemelerden yapılmış ve önde gelen Amerikalı sanatçıların dekoratif ve figüratif duvar resimlerini içeren on dört- daha sonra on dokuz- ticari binadan oluşan kompleksi ve bir yer altı alışveriş kompleksi ile Amerikan Art Déco mimarisinin en iyi örneğini temsil etmektedir (Knowles, 2014: 24).



Şekil 4.5: Rockefeller Center, 30 Rock Gökdeleni.

[<https://www.nytimes.com/2020/04/15/arts/design/rockefeller-center-virtual-tour-virus.html>]

Art Déco Dönemi'nde özellikle Amerika'ya has bir mimari arayışında olan mimarlar, Maya ve Aztek Kültürlerinden etkilenmişlerdir. Bu etkileniş, Art Déco'nun içerisinde kendine yer bulmuştur (Benton ve diğerleri., 2003: 108).

4.1.1 1925 Uluslararası Modern Dekoratif Ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi Ve Art Déco

1912 yılında Fransız yetkililer, Fransa'nın ev sahipliğinde 1915 yılında gerçekleştirilmek üzere uluslararası bir sergi düzenlemeyi kabul etmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkması sonucunda proje askıya alınarak çeşitli ertelemeler yaşamış ve 1925 tarihinde gerçekleştirilebilmiştir (Şekil 4.6). Buradaki amaç, 1918 Mütarekesi'nden sonra Fransız prestijini ve lüks dekoratif sanatlarda ulusun üstünlüğünü geri kazanmaktır (Knowles, 2014: 36).



Şekil 4.6: Robert Bonfils, 1925 Paris Exposition Des Arts Décoratifs Et Industriels Modernes'in Resmi Afişi, Yükseklik 58,5 cm ve Genişlik 38 cm, 1925.

[<https://www.archdaily.com/793367/ad-classics-exposition-internationale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes>].

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes'ten önceki son büyük uluslararası sergi, 1900 yılında yine Paris'te gerçekleşmiştir. Ancak, 1900 yılındaki sergiden farklı olarak modernlik teması, o dönemin ruhuna uygun şekilde daha belirgin bir şekilde yer almıştır. Fransızlar, sergiye Sovyetler Birliği'ni ilk kez davet eden ülke olmuştur. Almanlar, davetlerinin geç gelmesi nedeniyle sergiyi protesto ederek katılmamışlardır. Ayrıca, Amerika Birleşik Devletleri de Herbert Hoover tarafından sunulan bir raporda belirtildiği üzere, Amerika'da sergiye dahil edilmek için gerekli şartları yerine getiren hiçbir modern sanat eseri bulunmadığı gerekçesiyle daveti reddetmiştir. Bununla birlikte, Amerika yine de Paris'e büyük bir katılımcı grubuyla katılmıştır. Bu durum, Art Déco tarzının Yeni Dünya'nın modern şehirlerinde kolayca benimsenmesine neden olan önemli bir karar olmuştur. Sonraki yıl, Paris Expo'dan seçilen eserler, durumu telafi edercesine, New York'taki Metropolitan Müzesi'nde başlayarak çeşitli Amerikan müzelerini gezen ve büyük ilgi gören bir sergi oluşturmuştur. (Knowles, 2014: 39).



Şekil 4.7: 1925 Paris'te Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi'ni Gösteren Bir Kartpostal, 1925.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris-FR-75-Expo_1925_Arts_d%C3%A9coratifs-vue_esplanade_des_Invalides.jpg?uselang=fr]

1925 Paris Uluslararası Fuarı'nın Avrupa modası üzerinde muazzam bir etkisi olmuştur. Fransız ve yabancı gazete ve dergilerde yer alan birçok basın bülteninde yer alan yazılardan bu durum fark edilebilmektedir. 1920'lerin ortalarında hem sportif görünümlü, derli toplu gündüz kıyafetleri hem de göz alıcı gece kıyafetlerinin tasarımında belirgin bir şekilde ileriye dönük bir trend ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında bile kadınlar çalışma, bağımsızlık, cinsel özgürleşme ve genişleyen uygun fiyatlı ancak şık kıyafet yelpazesinin ulaşılabilirliği gibi faktörler nedeniyle dünyayı görünüm anlamında değiştirmeye başlamışlardır. 1920'lerde ise erkekler şık bir görünüm söz konusu olduğunda arka planda kalmışlardır (Holzach, 2008).

Art Déco'yu ana hatlarıyla, 1925 Paris Uluslararası Sergisi ve 30'ların aerodinamik tarzdan ortaya çıkan tasarım hareketi olarak özetlemek mümkündür. Söz konusu dönemde ortaya çıkan makine estetiğinin farklı fikirleri ve tasarım stillerini kombine etmeye olanak sağlaması, Art Déco'nun ortaya çıkışında önemli bir etken olmuştur. Art Déco tasarım stilleri arasında orta yolu bulduğu gibi, orta sınıfın tasarım dili olmuştur. Canlı bir ruha sahip, neşeli ve enerjik, teknolojiyi kullanan bir stil olan Art Déco, aynı zamanda temeli oldukça sağlam bir stil olarak görülmektedir (Striner, 1990: 21-34).

Art Déco kelime anlamı olarak, ilk ortaya çıktığı Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes adında yer alan "Arts Decoratifs" kelimelerinin

kısaltmasıdır (Pascu ve diğerleri., 2021: 81-86). Art Déco stili, endüstriyel kültür çağında yükselen mekanik estetiğin basit, mekanik ve geometrik sanatsal özelliklerini çok iyi birleştirmiştir. Yelpaze şeklinde radyatör pervaneleri, dişli veya aerodinamik çizgiler, simetrik basit geometrik kompozisyonlar gibi formlar, Art Déco’da yaygındır. Renklerde ise parlak renkler ilgi çekmek amacıyla kullanılmıştır. Yeni ve modern dünyadan aldığı bu formlarla birlikte, birçok geleneksel faktörü koruma amacı taşımıştır. Ortaya çıktığı Paris’teki parlak, canlı ve zarif aşamasından, daha sonraki dönemde Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Art Déco’nun aerodinamik dallarına kadar Art Déco, yirminci yüzyılın en heyecan verici dekoratif sanat tarzı olarak kabul edilmektedir (C. Huang & Hu, 2018: 61).

4.1.2 Scheherezade Balesi Ve Art Déco’ya Etkisi

Rus entelektüel ve sanat yönetmeni Sergei Diaghilev, kişiliği ile yirminci yüzyılın başında Avrupa’da oluşan dinamik, zengin ve renkli kültürel değişim döneminin içinde bulunmuş ve bir ölçüde yön vermiş, kurmuş olduğu Ballets Russes isimli bale topluluğu ile sergilediği eserler aracılığı ile dönemin önde gelen sanat insanlarından biri olmuştur (Günay, 2017). 1909 yılında Sergei Diaghilev’in Rus Balesi’nin Paris’e ilk ziyaretinin yarattığı heyecan dalgasının ve sonrasında Paris toplumunu değiştirmesinin Art Déco’nun başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Yine Diaghilev’in 1910’da ilk kez sahnelediği “Şehrazat (Scheherazade)” prodüksiyonu, bu etkiyi devam ettirmiştir (Şekil 4.8).



Şekil 4.8: Şehrazat Balesinde Dans Eden Bir Balerin ve Oryantal Bir Biçimde Tasarlanmış Giysisi, 1910.

[Günay, 2017]

Şehrazat'ın setleri, kostüm tasarımları gibi unsurların oldukça yenilikçi olarak sergilenmesi, eserin Doğu'ya ait bir hikâye üzerinde gelişmesi, yeni ve mümkün olabilecek bir değişim önermesi Art Déco'ya giden yolu açmıştır (Ebert, 1983: 3). Şehrazat, Batı toplumu üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Tüllü kumaşlardan yapılan bol “harem elbiseleri”nin (Şekil 4.8) moda olması ve uzun elbiselerin ve dar korselerin modasının geçmesiyle birlikte giysi tasarımları değişikliğe uğramıştır. Daha dökümlü, daha bol giysilerin ortaya çıkması daha önce moda olan korsaj mücevherlerini destekleyememekte ve uyumsuz bir görünüm ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu sebepten dolayı korsaj mücevherlerinin modası hızla geçmiştir. Takılar daha kompakt hale gelmiştir ve giyilen parça sayısında azalma yaşanmıştır (Misiorowski, 1999: 99-100).

Les Ballets Russes ve Şehrazat'ın yarattığı etki çok büyük olmuştur. Kadın elbise tasarımı konusunda üst düzey bir uzman olan modacı Paul Poiret, Binbir Gece Masallarının büyüsüne karşı kendi tutkusunu geliştirmiş ve harem etekleri, ipek pantolonları ve ak balıkçıl tüyleriyle gösterişli altın lame türbanları tanıtmıştır (Thomas, 1987: 3-17). Şehrazat'ın sergilenişinde kullanılan desenler ve renk şemalarının devrim niteliğinde olması ve büyük ilgi görmesi, dönemin süsleme sanatlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Rus Balesi'nin etkisi 1920'lere kadar güçlü şekilde devam etmiştir. Bu dönemde bazı avangart sanatçılar, yenilikçi set ve kostüm tasarımları yapmışlardır. Yine bu dönemde Kral Tutankhamun'un mezarının açılması, Antik Mısır'a karşı inanılmaz bir ilgi uyanmasını sağlamıştır. Bu ilgi dekoratif sanatlarda, özellikle de mimari ve kuyumculukta kendini göstermiştir.

4.2 ART DÉCO VE EĞLENCE KÜLTÜRÜ İLİŞKİSİ

Birinci Dünya Savaşı'nın kargaşasının sonrasında savaşın bitimiyle birlikte artan iyimserlik sonucunda, 1920'ler boyunca eğlence partilerinin hâkim olduğu bir atmosferin hâkim olduğu görülür. Bu dönemde başta Amerika ve Avrupa ülkelerinde yükselen kokteyl geceleri ve parti kültürü, 1929 Büyük Buhran'ına kadar devam etmiştir. Buhran ve takip eden siyasi istikrarsızlıklar, milyonlarca insan için mali anlamda sıkıntı yaşayacakları bir döneme girmelerine neden olmuştur. Peş peşe yaşanan olaylar, amansız bir şekilde bir başka istenmeyen dünya savaşına yol açmıştır. Hem Avrupa hem de Amerika toplumları, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından sonra yapısı geri dönülmez bir şekilde değişmiştir (Knowles, 2014: 12).

Dünya çapında yaşanan siyasi ve ekonomik hareketlilik ve savaşın bitmiş olması gibi etkenler bir tür canlanma, neşe ve eğlence arzusunu tetiklemiştir. Berlin bu dönemde, bu yeni gösterişli hayatın merkezlerindendir. Paris, “les années folles²²” zamanını kutlamıştır. Tiyatro ve film yıldızları zamanın gerçek ikonları olarak görülmüştür (Holzach, 2008) Art Déco tasarımları, Birinci Dünya Savaşı sonrasında insanlıkta tekrar yükselen yaşama sevincini yansıtmıştır. Takılar, günlük yaşamın içinde yer almaya başlamıştır. Gündelik, sade, geometrik formlar, zıt renklerin kullanılması gibi etmenler sonucunda Art Déco mücevherler görünüm anlamında farklılaşmıştır. “Giysine Uygun Takı” sloganıyla Paris’ten başlayan ve diğer Avrupa ülkeleriyle Amerika’ya yayılan canlı ve hızlı hayat düşüncesi Art Déco sanat hareketiyle kendisini göstermiştir (Şaman & Duru, 2015: 102).

1920’lerden itibaren popüler bir eğlence biçimi haline gelen kokteyl partileri yaygınlaştıkça, kokteyl yüzükleri moda uygun mücevher parçaları haline gelmiştir (Şekil 4.9). 1920’lerde, sıradan olan bazı aksesuarlar, moda uyayan kadınlar için önemli mücevherler haline gelmiştir. Sigara tabakaları ve sigara ağızlıkları gibi eşyalar, genellikle dönemin özgür kadını için özenle işlenmiş mücevherlerle süslenmiş sembollere dönüşmüştür (Ebert, 1983: 3).



Şekil 4.9: Art Déco Kokteyl Yüzük, 18 Karat Beyaz Altın, Pırlanta, Yaklaşık 1940.

[<https://filigreejewelers.com/products/art-deco-diamond-cocktail-ring-in-18k-white-gold>].

²² Fransızca Kükreyen Yirmiler; Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda Paris, sanatsal ve sosyal bir kutlama dönemi yaşamıştır. Unutmak istenen savaşın dehşetinden sonra kutlamalar ve eğlence ön planda olmuştur. Bu on yıllık dönemin yirmilerde yaşanması sonucu kükreyen yirmiler deyimini kullanılmaya başlanmıştır [<https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/14995/annees-folles/>].

4.3 ART DÉCO, KADIN VE MODA İLİŞKİSİ

Art Déco'nun ortaya çıkışını takip eden dönemin en büyük toplumsal değişikliği, savaş sonrasında değişen kadının rolüdür. Savaş süresince yaşanan muazzam sayıda erkek kayıpları, kadınları iş gücünde aktif olarak dahil olmalarını sağlamıştır. Kadınlar bu yeni sorumluluklarını kabul ettikçe, tavırları, kıyafetleri ve takıları da değişmiştir. Savaş sonrası kadınları daha bağımsız, daha sonuç odaklı hale gelmişlerdir ve görünüşleri kısa saçlar ve daha kısa eteklerle adeta çocuksudur (Misirowski, 1999: 99-100). Kadınların oy kullanması da dahil olmak üzere, kadın özgürlüğü 1920'lerin başında dünya çapında kabul görmeye başlamıştır (Thomas, 1987: 3-17). Bu “yeni kadın” Art Nouveau döneminde idealize edilen güzelliği ve kendiliğinden yayılan kadınsılığı ile tüm dikkatleri üzerine çeken bakire tasvirinden çok farklıdır. Bu yeni kadın görünümü, kendinden emindir ve araba kullanmaktan, uçağa binmekten ve hızlı yaşam tarzından mutludur. Fiziksel açıdan mükemmel, kısa saçlı ve her an gitmeye hazır bir imaj çizen bu yeni kadın temasının, Art Déco Dönemi'nde ortaya çıktığı ifade edilebilir. Ancak tasvir edilen ve öne çıkartılan bu kadın motifi, maddi imkanları olanların her istediğini yapabilecek sayısı az bir azınlığın içerisinde kendisine yer bulabilmektedir. Bu dönemde çoğu kadın, özellikle işçi sınıfına dahil olanlar için hayatın normal akışının bu şekilde olması, gerçeklikten çok uzaktır. Çoğunluk için bu tür eğlenceler hem kendileri hem de sonraki nesil ve daha fazlası için boş bir hayalden biraz daha fazlası olamamıştır (Knowles, 2014: 14).

Art Nouveau'nun doğru yaptığı pek çok şey olmasına rağmen, kıyafetlerin önemini hafife aldığına dair eleştiriler mevcuttur. Art Déco'da ise kıyafet ve moda, geniş bir önem taşımaktadır. Bununla birlikte, “flapper” diye tabir edilen alt kültüre üye kadınların giydiği süslü, boncuklu, silindirik tüp elbiseler ve Sonia Delaunay'ın bazı cesur, soyut, “eşzamanlı” baskılı kıyafetleri dışında (Şekil 4.10), dönemin abartısız, verev kesimli elbiseleri daha çok süslü mücevherler ve aksesuarlar kendi içlerinde bir stil ifadesi olmaktan çok bir zemin olarak kullanılmıştır (Benton ve diğerleri., 2003: 107-110).



Şekil 4.10: Delaunay Tarafından Tasarlanan Mayolar, Yaklaşık 1920’ler.

[<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/sonia-delaunay-avant-garde-queen-art-fashion-vibrant-tate-modern>]

Batı’da yirminci yüzyılın başlarında etkisini devam ettiren Art Nouveau ile kadın vücudu “S” şeklinde tasarlanmış olan korseleri öne çıkarmıştır. Bu korselerden dolayı kadınlarda çok ince bel ve öne çıkan göğüsler ile kalçanın arkasına eklenen dolgular ile çıkık bir kalça silüeti oluşması hedeflenmiştir. Bu form hem sağlıksız hem de kadının doğal beden şekline ve duruşuna ters düşmektedir. Art Déco ve beraberinde gelen modern yaşam tarzı, bu abartılı ve kavisli çizgiler yerine daha düz, sade ve süsten arınmış bir güzelliğe kendini bırakmıştır. Korse bu dönemde büyük ölçüde yok olmuştur (Şekil 4.11), (Günay, 2017).



Şekil 4.11: Henri de Montaut, Kadınlar Üzerine Çalışmalar, Metropolitan Sanat Müzesi 51.624,3, 1882–90.

[<https://www.darkgarden.com/blogs/blog/corset-history-iii-the-19th-century/>].

Gündüz ve gece giyimi arasındaki karşıtlık, o yıllarda olduğu kadar hiçbir dönemde ve zamanda bu kadar belirgin olmamıştır. Bu farklılık en çok kumaşlarda ve yüzey dekorasyonunda hissedilir şekilde yaşanmıştır. Gündüz giyimi için Coco Chanel, 1924'te kendisi için muazzam bir başarı olarak görülen jarse etek ve süveter takımını piyasaya sürmüştür (Şekil 4.12). Kadınların spor alanlarına ilgi göstermesi ve mukabilinde kadınlara spor kıyafetleri üretilmesi sonrasında, Chanel bu kıyafetlerden ve tatil kıyafetlerinden etkilenmiştir. Korseler ve yere kadar uzanan etekler bu tarihten itibaren geçmişte kalmıştır. Hafif ipekten üretilmiş diz boyu gömlekler ve kısa saç kesimleri kadınları hareketli olarak yeniden tanımlamıştır. Abiyeler ise sadece New York gibi büyük şehirlerin büyüğü ışıkları altında kendilerini gösteren kadınların kıyafetleri olarak görülmektedir (Holzach, 2008).



Şekil 4.12: Jarse Elbise, Coco Chanel, Yaklaşık 1924.

[<https://www.oggusto.com/moda/markalar-ve-tasarimcilar/coco-chanelin-moda-dunyasini-degistiren-10-harikasi>]

1920'lerin kadın kıyafetlerinde var olan dalgalı yakalar, uzun pandomtifierle ve diğcr tür uzun kolyelerle çok güzel bir uyum içcrisindedir. Çok sayıda inci ve renkli boncuk dizisinden oluşcan bir ya da iki püskül ile biten sautoir kolyeler (Şekil 4.13) özellikle moda olmuşlardır.



Şekil 4.13: Art DécoSautoir Kolye, Van Cleef & Arpels, Baget Kesim, Kare Kesim Elmaslar, Platinyum, 1928.

[<https://www.christies.com/en/lot/lot-6246840>]

Kadınların iş hayatına girmelerinin ardından yaygınlaşan kısa saç stili, özellikle kulakları açıkta bırakmasından dolayı genellikle uzun şekilde tasarlanmış sarkık süslü küpelerin öne çıkmasına neden olmuştur (Şekil 4.14).



Şekil 4.14: Art Déco Küpe Çifti, Cartier, Zümrüt, Pırlanta Küpeler, 1929.

[<https://s-c.com/artworks/categories/4/5-cartier-a-pair-of-art-deco-emerald-and-diamond-1929/>]

Kısa kollu veya kolsuz elbiseler, çeşitli bilezik stillerinin yolunu açmıştır. Popüler olan bileziklerin bazı durumlarda pazılara takıldığı dahi görülmüştür. (Şekil 4.15)



Şekil 4.15: Cartier, Art DécoPırlanta Bileklik, Platin ve elmas, Paris Fransa, 1925.

[<https://www.simonteakle.com/jewelry/art-deco-diamond-bracelet-by-cartier>]

Art Déco Dönemi'nin en popüler takısı çift klipsli broştur. İki özdeş klips birbirine takılabilir şekilde üretilerek ayrı ayrı ya da ve tek bir broş olarak takılabilir şekilde üretilmiştir. Ancak, sıklıkla broşları takacak kişinin elbisesinin yakalarına, kemerine ya da şapkasına eşli olarak takılmaktadır (Şekil 4.16), (Ebert, 1983).



Şekil 4.16: Art Déco Klipsli Broş, Safir ve Pırlanta, Paris, Fransa, 1930.

[<https://s-c.com/artworks/categories/6/33-cartier-an-art-deco-sapphire-and-diamond-clip-brooch-1930/>]

Art Déco saatler, genel itibariyle Art Déco Dönemi içerisinde önemli bir yer tutmaktadırlar. Çoğunlukla Cartier'in Tank modelinin alt versiyonları ve diğer ünlü dönem tasarımları oldukça yaygındır. Saat üreticiliği ve değer anlamında en başarılı firma olan İsviçreli Patek Philippe, stilden çok zanaatkarlık ve karmaşıklığa odaklanmıştır. Ancak Art Déco zarafetini en iyi yansıtan saatler Patek Philippe tarafından üretilmiştir. Yine Patek Philippe'nin en yakın rakibi olan Cartier'de ikonik saatleriyle zarafet ve işçilikte Patek Philippe'nin hemen ardından gelmiştir (Şekil 4.17). Küçük Art Déco saatler zarif bir çekiciliğe ve çok azıda dekoratif değerden daha fazlasına sahiptir. Çoğu erkek saati, özellikle de Amerikan üretimi olanlar hâlâ ucuzdur. Buna rağmen “İsviçre Üretimi” ibaresine sahip saatler, dekoratif amaçlarla yüksek değerli saatler olarak var olmaktadır (J. Miller, 2005).



Şekil 4.17: Cartier, Tank Solo Büyük Model Saat, Kuvars Mekanizma, Çelik, Deri, 1918.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartier_Tank.jpg].

Art Déco Dönemi'nde kol saatleri giderek daha popüler hale gelmiştir. Genellikle platinden yapılan ve elmaslarla süslenen bu saatlere mine yapıldığı da bilinmektedir. Bununla birlikte, uzun zincirli pendentif saatler ve uygun şekilde mücevher kakmalı yaka saatleri de popülerdir. Cartier firmasının ürettiği saatler bu alanda öncü olmuşlardır (Şekil 4.18), (Ebert, 1983).



Şekil 4.18: Revival Jewels, Art DécoCartier Saati, 1920.

[<https://montrespubliques.com/new-1minute-reads/art-deco-history-and-horology>].

Geçen yüzyılda olduğu gibi, Fransız moda evleri Avrupa zevkini etkilemeye devam etmiştir. Bu dönemde “zamana göre giyinme” ihtiyacının daha fazla vurgulandığı bir dönem olmuştur. Bu, tasarımcılara ve mimarlara kendi ulusal tercihlerini yansıtmak ve farklı yorumlar sunmak için esneklik sağlayan bir stilin önünü açmıştır (Knowles, 2014). Bu özelliğiyle, stil gerçekten uluslararası bir havaya sahiptir. Tüm endüstrilerle birlikte giyim ve tekstil sanayisi de gelişerek, özellikle kadınların giyiminde spor giyinmeye müsait kıyafetler ortaya çıkmıştır. Bu durumun en önemli sebebi, kadınların aktif olarak iş yaşamına girmeye başlamaları ve iş ortamında uygun giysiler giyme ihtiyacının ortaya çıkmasıdır. Art Déco stilinde sadelik, fonksiyonellik ve estetiklik önemli kavramlardır (Şaman & Duru, 2013). Art Nouveau Dönemi’nde doğa odak noktası iken, Art Déco Dönemi’nde makine ve neredeyse kusursuz, ucuz ve kolaylıkla çoğaltılabilen nesneler yer almıştır. Makine, tüm sosyal topluluklar arasında yeni pazarları besleme ihtiyacının giderek daha fazla artmasıyla birlikte araç ve ilham kaynağı olmuştur. Art Nouveau’nun ütöpik ve reformist eğilimleri, bir ticarileşme çılgınlığında ortadan kaybolmuş ve yerini makineleşmeye bırakmıştır (Searing, 2003).

Worth, Doucet, Poiret, Iribe ve Lanvin gibi terziler soyadlarıyla tanınmaya başlayarak, ünlü statüsüne ulaşmışlardır ve kültürel hakemler olarak eşi görülmemiş bir etki kazanmışlardır. Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasına rağmen, Fransız moda dergileri yeni sayılarını çıkartmaya devam etmiştir (Thomas, 1987: 3-17). 1920'lerin ortalarında akşamları dışarı çıkmaya hazırlanan bir kadın bugünün yargılarıyla bir obje gibi görülebilir. Baştan aşağı metalle süslenmiş kumaşlar, şeffaf tül etekler, her tarafı işlemeli, stilize dekorasyon ve geometrik detaylar ile elbiseler, yapay elmas süslemeli topuklar ve ayakkabı tokaları, büyük boy broşlar gibi işlenmiş el çantaları gibi etki etmek üzere tasarlanmış kıyafetlerin ve aksesuarların taşıyıcıları kadınlar, Hollywood gibi mekanların eksilmez figürleri olmuştur (Holzach, 2008).

4.4 ART DÉCO TAKILARININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Takı tasarımı ve genel anlamında kuyumculuk, Art Déco hareketinin felsefesine ve tasarım ideallerine oldukça uygundur. 1920'ler ve 30'larda üretilen her takı Art Déco stilinde üretilmemiş olsalar da çoğu takı müşterilerin ilgisi ve zamanın ruhunun verdiği heyecan sebebiyle Art Déco'dur. Erken dönem Art Déco takıları daha zarif ve kadınsı olma eğilimindedir. Sonraki Art Déco takıları ise daha sade ve geometriktir. Motifler ise oldukça çeşitlidir. Farklı türlerdeki çiçek demetlerinden skarabe'lere, şimşek sembolünden, Aztek piramitlerine kadar uzanan bir çeşitlilik Art Déco takılarında mevcuttur. Erken Art Déco takılarında tercihen daha oturaklı çiçek motifleri görülmesine rağmen, zaman içerisinde çeşitlilik ve gösteriş artmıştır. Art Déco çok çeşitli temaları barındırmasına rağmen takı tasarımlarının büyük çoğunluğu geometrik ve simetrik olma eğilimindedir. Bu geometrik tercihlerin, dönemde başta resim olmak üzere diğer sanat dallarında yükselen Kübist hareketten etkilendiği kabul edilmektedir (Ebert, 1983: 5).

Yirminci yüzyılın ilk on yılında Batı toplumunda meydana gelen köklü değişimler, dönemin mücevher tasarımında açık bir şekilde kendini göstermiştir. Bu değişim, popüler mücevher türlerinde, giyim tarzlarının ve birlikte kullanılan kıyafetlerin değişimi ile kullanılan değerli taşlar ve motiflerin dikkate alınmasıyla anlam kazanmaktadır. Yirminci yüzyılın başlarında, Batı toplumu, mücevher giyme ve taşıma ritüelini zenginliğin dışa dönük bir ifadesi olarak algılamıştır. Özellikle resmi ortamlarda, üst sınıf kadınlar etkileyici derecede mücevher takmayı tercih etmişlerdir. Bu tür etkinliklerde kadınların kullandığı mücevherler arasında genellikle bir taç, birkaç kolye, uzun inci şeritleri, broşlar, çiçek süsleri, bilezikler ve

yüzükler yer almıştır. Edward döneminde, zengin kadınlar tarafından tercih edilen çelenk stili, on sekizinci yüzyıl Fransız sarayının dekoratif sanatlarından alınan dantelli, zarif motifleri içermektedir (Misiorowski, 1999: 99-100).

Art Déco'ya adını veren fuardan da anlaşılabilirceği üzere, en yoğun etkisini dekoratif nesneler üzerinde göstermiştir. Mücevherat, sofra takımları ve mobilyalar gibi günlük kullanım senaryolarında yer edinen objeler, zevkli bir tasarım uzayından geldiği belli olan örnekleri ile Art Déco'ya güzel bir giriş noktası görevi görmektedir. Mücevher anlamında Cartier, Boucheron, Fouquet ve Van Cleef & Arpels gibi Fransız perakendeci firmalar, değerli malzemeleri Art Déco'ya has radikal geometrik kompozisyonlarla bir araya getirerek sunulan olasılıkları keşfetmeye hazır olduklarını göstermişlerdir. Fransızlar geçmişten gelen üstünlüklerini Art Nouveau'dan Art Déco'ya taşımaya devam ederken, Asprey gibi İngiliz mücevherat firmaları, platine yerleştirilmiş kaliteli değerli taşlarla donatılmış zevkli simetrik tasarımlarla genellikle daha muhafazakâr bir iç pazara hitap etmişlerdir. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Tiffany & Co, çekiciliği genellikle karatlarla belirlenen benzer mücevherler sağlayarak, New York merkezli Doğu Kıyısı'nda ikamet eden elit sınıf tarafından tercih edilen bir marka olduğunu kanıtlamıştır. İskandinavya'da, Danimarkalı gümüşçü Georg Jensen, değerli taşlardan yoksun sade ama şık çiçek, hayvan ve kuş tasarımlarına vurgu yapan bir dizi broş, küpe ve bilezik üretmiştir (Şekil 4.19) (Knowles, 2014: 25).



Şekil 4.19: Georg Jensen ve Harald Nielsen, Art Déco Asma Tasarımı Menteşeli Bileklik, Gümüş, 55,2 Gr, 175 Mm 20 Mm, 1945.

[<https://www.antiques-art-design.com/products/zzgeorg-jensen-silver-cut-out-bracelet>]

Art Déco takılarının büyük çoğunluğu seri üretimdir. Ancak, dönemin en iyi mücevherleri tüm zamanların en ünlü kuyumcu evlerinden bazıları ve bağımsız tarafından tasarlanmış el yapımı mücevherlerdir. Bu kuyumcu evleri ve bağımsız tasarımcıların ekseriyeti Paris'te bulunmuştur. Genel anlamda Art Déco hareketinin Fransa'da çıktığı ve zirve noktasına Fransa'da ulaştığı kabul edilirken, Amerika Birleşik Devletleri'nde popüler hale gelmiştir ve mücevherlerin çoğunluğu burada üretilmiştir (Ebert, 1983: 129-156).

Fransız Art Déco kuyumcu firmalarının önemli bir kısmı 1920'lerde faaliyetlerine başlamıştır. Bugün birçoğu aktif olarak faaliyet gösteren firmaların başlıcaları; 1858'de kurulan Boucheron, Cartier, Chaumet, egzotik, renkli taş tercihleriyle Mauboussin ve 1906'da Paris'te kurulan ve 1929'dan itibaren New York'ta faaliyet gösteren Van Cleef & Arpels olarak özetlenebilir. Bu firmaların tasarımcıları safir ve yakutla kontrast oluşturarak geometrik desenleri platine monte ederek harika mücevherler üretmişlerdir. Pırlanta bileklikler, parure²³ler veya kolye, küpe, broş ve yüzükle uyumlu mücevherler müşteriler tarafından oldukça rağbet görmüştür. Bu tür mücevherler, Fransız kuyumcular tarafından kendi butiklerinde veya Amerika Birleşik Devletleri'nde, özellikle Tiffany & Co. ve 1932'de New York Beşinci Cadd'e'ye açılan komşusu Harry Winston gibi perakende firmaları arasında popüler olmuştur (J. Miller, 2005: 150).

Erken Art Déco takıları, kendisinde önce gelen iki tasarım döneminden önemli ölçüde etkilenmiştir: Art Nouveau ve Edward dönemi. Serbest akan kırbaç çizgisi ve doğal çiçek motifleri, kusursuz dairelerin ve ovalerin kesin eğrilerle birlikte kullanılmasına evrilmiştir. Bu durumla birlikte Art Déco mücevherler, kadınsı, yumuşak ve doğal hatları olan, pastel renk kullanımının yoğun olduğu, Art Nouveau'ya bir tepkidir (Ebert, 1983). Art Déco takıları, şimdiye kadar üretilmiş en zevkli mücevherlerden, ucuz "kokteyl" takılarına kadar uzanan bir çeşitliliğe sahiptir. Art Déco'nun çoğu alanda karşılık bulduğu gibi, tasarım ve üretimde merkez Fransa olmuştur. Ancak, yerli ve modern stiller geliştiren İskandinavya, Amerika Birleşik Devletleri ve Meksika gibi başka coğrafyalarda da gelişerek ilerlemiştir (J. Miller, 2005). Farklı sanatsal düşüncelerin uzlaşmasının tehlikeleri ile Art Déco'nun ortaya çıktığı zamanda orta yolun bulunması bilhassa riskli bir hareket olarak kabul edilebilir. Art

²³ Parure, küpe, bileklik, broş, kolye, yüzük gibi parçalardan oluşan uyumlu takı seti [<https://www.britannica.com/art/parure>].

Déco'nun talihsizliği, orta sınıfın tasarımı olarak, orta yolu bulma çabası süresince kitsch olarak küçümsenmektir (Striner, 1990: 21-34).

Belle Epoque dönemi boyunca ve sonrasında, René Lalique, Henri Vever ve Fouquet ailesi gibi kuyumcuların liderliğindeki Art Nouveau stilineki takıların hâkimiyetinden sonra Art Déco ufukta görülmeye başlanmış ve Fransız kuyumcular yavaşça popülerliği azalan Art Nouveau'dan Art Déco'ya geçiş yapmışlardır. Bu dönemde, platin ve pırlantalı mücevherler popüler olmuştur ve genellikle pavé seti ve renkli değerli taşlar, oniks veya oyulmuş yeşim taşı ile geometrik olarak düzenlenmiştir. Geometrik formlarla tasarlanmış emaye mineye sahip bir mücevher, bu tür değerli malzemelerle üretilmiş bir takıya kıyasla daha yüksek bir değere sahip olabilmektedir. Kuyumcu ustaların, tasarımcıların ve Fouquet gibi perakende firmaların takılarda imzaları, mücevherlere olan ilgiyi artırmaktadır (J. Miller, 2005: 154).

Art Nouveau mücevherleri ile tanınan René Lalique, aynı zamanda Art Déco mücevherlerinin de önemli bir tasarımcısıdır. Tasarımları ağırlıklı olarak erken dönem Art Déco tarzından olan Lalique, renkli şeffaf cam, kaya kristali kuvars ve mine kullanmıştır. Diğer birçok önde gelen Art Nouveau tasarımcısı da Art Nouveau'dan Art Déco'ya geçiş yapmıştır. Henri Vever, Paul Brandt ve Georges Fouquet, bu iki büyük tasarım hareketine önemli katkılarda bulunanlar tasarımcılardandır. Bununla birlikte, önde gelen Art Déco kuyumcularının tümü Fransız değildir. Danimarkalı bir gümüşçü ve heykeltıraş olan Georg Jensen, oldukça yaratıcı mücevher ve gümüş eşya tasarımları üretmiştir. Amerika'da ise Tiffany and Co.'nun önderliğinde faaliyet gösteren firmalar Art Déco mücevherler üretmişlerdir (Ebert, 1983: 10).

Bir korsaj süsü olarak geleneksel işlevine ek olarak, broş 1920'lerin sonlarında omuzda ve bir fular iğnesi, şapka düzeltici ve eldiven veya terlik tokası olarak takılmıştır. 1928'de Paris modacılarının yeni, aerodinamik, kadınsı bir silüete geçiş yapmaları ardından oldukça popüler bir mücevher parçası haline gelmiştir. Amerikan modernist kuyumcular elbise tokası olarak bir dizi broş üretmişlerdir. 1928'de zarafete ve kadınsılığa dönüş yapılması, aynı zamanda kısa saç modasının da bittiği anlamına gelmekteydi. Saçlar bir önceki stilden üç kat daha uzatılmıştır ve saç süsleri geri dönmüştür. 1930'lar ve Büyük Buhran ile Amerikan kuyumculuk endüstrisi, sadelik ve gücün yeni stillerinin özü olduğunu duyururcasına modernist tasarımlar üretmişlerdir. Savurganlık ve bolluğun ekonomik olarak kalmadığı zamanlarda makul bir hareket olarak kabul edilen bu tavır sonucunda daha yalın ve temiz

izgileri bünyesinde barındıran mücevherler ortaya çıkmıştır. Kuyumcular, bu yeniliğe rağmen bir anda geleneksel mücevher seti konseptinden feragat etmemişlerdir ancak altın, gümüş veya platin kombinasyonlarının daha pahalı ve gösterişli mücevherlere şık bir şekilde konturlu bir alternatif sağladığı bir dizi tasarım ile geleneksel çizgide ilerlemeye devam etmişlerdir. Dinamik simetri, yeni moda stil halini almıştır ve yararlılık, güzellik, zarafet ve işçilik ana kavramlar halini almıştır. Büyük Buhran'ın farkında olarak, azalan bütçelere hitap etmek için bir dizi çok işlevli takı üretilmiştir. Bir ift bilezik ve bir broş olarak ayrılabilen gerdanlıklar veya iki klipse b l neabilen broşlar örnek olarak verilebilir. 1930'ların ortalarında Amerikan Modernist takıları, Avrupalı muadilleri kadar sıradan hale gelmiştir (Duncan, 1986: 254).

İki Dünya Savaşı arasındaki yıllarda mücevherlerin popülaritesinde bir sıçrama yaşanmıştır. Elbiseler için klipsler, şapkalar, omuzlar ve kollar için pazı bantları ve şerit takılar dahil olmak üzere çok sayıda yeni biçim ortaya çıkmıştır. Ren  Lalique'in cam kreasyonları, Coco Chanel'in neo-Barok yarı değerli takıları ve kalıplanmış plastikten imal edilmiş ucuz mücevherler, bunlara hiç de aşına olmayan bir dünyaya renk getirmiştir (J. Miller, 2005: 149).

Kadınlar için son moda gece kıyafetlerinde görülen kolların çıplak hale gelmesi, mücevher tasarımcılarının dikkate almasını gerektiren bir konu olmuştur. Bu tür çıplak uzuvlar hem değerli hem de değersiz birçok bilezikle süslenmeye başlamıştır. Bileziklere ek doğal ve canlı ahşaptan, fildişinden ve canlı renkli plastiklerden imal edilmiş bileklikler de bu dönemde kadınlar tarafından kullanılmıştır. Yine Art D co'da görülmeye başlanan, başta kuşlar olmak üzere hayvan temalı tematik takılar dönemde yer edinmişlerdir. Mısır medeniyetinin mücevherlere yansmasıyla paralel olarak, Antik Mısır'da yaygın olarak kullanılan çeşitli kuş türleri ve kanat yapıları takılarda kendilerine yer bulmuşlardır. Bu mücevherlerde yeşim taşı, lapis lazuli, pembe kuvars ve kırmızı ve siyah mercanın sadece mücevherlerde değil aynı zamanda kutularda, saatlerde ve diğer sanat eserlerinde de kullanılması söz konusudur. Mısır Medeniyetinden alınan bu ilham sonucunda ortaya çıkan mücevherler, Mısır Medeniyetine ve arkeolojisine olan ilgiyi arttırmıştır (Knowles, 2014: 135).

Art D co mücevherlerin bir diğer özelliği ise mücevherin tüm unsurlarının eşit derece önem verilerek tasarlanması ve üretilmesidir. Orijinal malzemeler cesur ve özgürce ele alınıp,

kayda değer mücevherlere dönüştürülmüştür (Efimova, 2017: 397). “Kükreyen Yirmiler”²⁴in hemen öncesinde, pırlanta tekrar popülerlik kazanmıştır. Ancak daha önceki dönemlerdeki kuyumcular, elmasları genellikle gül kesimli olarak keserken, çağdaş stiller yeni kesim türlerinin ortaya çıkmasını talep etmiştir. 1925’e gelindiğinde mücevher tasarımcıları, hepsi alıcı bulan zümrüt, baget, kare, markiz ve navet kesimleriyle çok daha geniş bir kesim yöntemleri yelpazesine sahip olmuşlardır. Montür işçiliğinde platinin artan kullanımı hem metalin sertliği hem de gümüşün maruz kaldığı renk solmasının görülmemesi sebebiyle avantajlı görülmüştür. Tüm bunlar, eklemler tasarımlar yapmaya ve daha yoğun kümeler oluşturmaya elverişli bir metale sahip olunduğunu göstermektedir. Uzun yıllar boyunca herhangi bir pırlanta için mükemmel kontrast siyah olarak kabul edildiğinden, birçok tasarımcı zarafet ve sofistike tasarımlar ortaya çıkarmak adına siyah mine veya oniks kullanmışlardır. Pırlantanın o dönemdeki kalıcı popülaritesi, günümüzde simetrik konfigürasyonlar içinde ayarlanmış broşlar ve bileziklerin hacminde ve küçük pırlantalardan oluşan ayrıntılı çerçevelere sahip kol saatlerinde açıkça görülmektedir. Çağın çok yönlü aksesuarı, bir elbisenin önüne veya arkasına takılabilen ve gözü genellikle dalgalı bir yaka veya sırt çizgisine çeken klipstir. Klips bir kemeri süsleyebileceği gibi bir broş olarak ikiye katlamak için bir çift olarak kullanılabilir. Broşlar bu dönemde de popülerliğini sürdürmüştür (Knowles, 2014: 132).

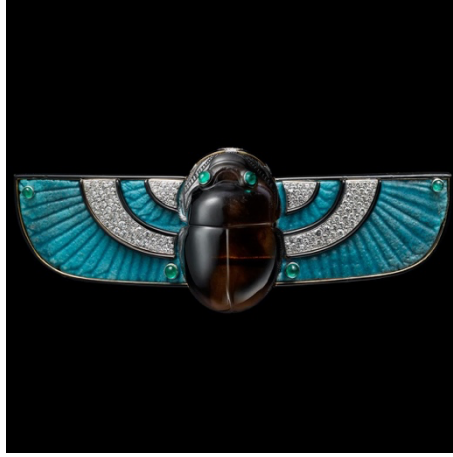
İki dünya savaşı arasında Avrupa’da pek çok mücevher hem yerel pazarlara hem de 1920’lerde pek çok Avrupalı firmanın yaptığı şekilde Amerika Birleşik Devletleri’nden gelen devasa talebe cevap vermek adına seri üretime geçmişlerdir. Çoğunlukla en iyi kalitede mücevherler Fransa’da tasarlanmış ve üretilmiştir. Bununla birlikte çoğu ülke modaya uygun kendi mücevherlerini yapmışlardır. En büyük üreticiler Almanya’da Augsburg veya Pforzheim’in geleneksel kuyumculuk merkezleri, Avusturya gibi ülkelerde mevcuttur. Ancak kıta Avrupa’sının Art Déco anlamında merkezi kesinlikle Paris’tir (J. Miller, 2005: 164).

²⁴ 1920’ler, hızlı arabalar, caz, kokteyller ve gürültülü bir vahşi gençlik çağı olarak kabul edilmektedir. Deyim adını buradan almaktadır [<https://www.dictionary.com/browse/roaring-twenties>].

4.5 ART DÉCO TAKILARINDA DOĞU VE UZAKDOĞU KÜLTÜRLERİ ETKİLEŞİMİ

On Dokuzuncu yüzyılda meydana gelen önemli kültürel gelişmelerden biri Napolyon'un Mısır seferi ve arkeolojinin saygın bir bilim dalı olarak kabul edilmesinin ardından gelen Antik Mısır Medeniyetinin geniş çaplı keşfi, hiyeroglif dilinin Jean-François Champollion tarafından Rosetta Taşı aracılığı ile çözülmesi sonucunda ortaya çıkan Mısır çığgınlığıdır. Süveyş Kanalı'nın inşa edilmesi, Giuseppe Verdi'nin Aida operasının prömiyeri gibi yankı uyandıran olayların da etkisiyle Antik Mısır kültürüne karşı başta Batı Medeniyeti olmak üzere evrensel çapta büyük bir ilgi uyanmıştır (Efimova, 2017: 396). Bulunan Lahitlerde yer alan anlatımlar, güneş sembolleri, mücevher tasarımı doğrudan etkilemiştir (Şaman & Duru, 2015: 102). Art Déco'nun gelişiminde ağırlıklı olarak Mısır ve Maya kültürlerinin sanatlarından ödünç alınan formlar etkili olmuştur. 1920-30'larda kuyumcular özellikle geometrik formların kullanışı anlamında antik uygarlıklardan bu form fikirlerini ödünç almışlardır. (Efimova, 2017: 397).

Halk arasında Mısır kültürüne ve sanatına karşı artan ilgi mücevherlere de yansımıştır. On Dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Avrupalı Sanatçılar Mısır hakkında yeterli bilgiye sahip değillerdir. Ünlü Fransız Mısırolog ve Kahire'deki Mısır müzesinin kurucusu Auguste Mariette tarafından gerçekleştirilen çalışmalar ve keşifler sonucunda, Avrupa'nın ve Avrupalı sanatçıların Mısır hakkındaki bilgisi artmıştır. 1850 yılında Mariette, Serapeum kraliyet mezarlarını ve 1859'da Kraliçe Ahhotep'in mezarını keşfetmiştir. Her iki keşifte, Eski Mısır kuyumculuk sanatı hakkında ciddi derecede bilgiyi ve mücevherlerin kendilerini ortaya çıkarmıştır. Mariette, bu muhteşem mücevherleri 1862, 1867 ve 1878 Uluslararası Fuar'larında sergilemiştir. Dünyanın dört bir yanından çok sayıda sanatçı, bu eski mücevher parçalarını görme ve bunları yaparken kullanılan teknikleri inceleme fırsatı bulmuştur. Kuyumcular, yeni ilham kaynaklarına bu şekilde ulaşmıştır. Sonuç olarak, On Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Mısır tarzında yapılmış birçok mücevher ve aksesuar ortaya çıkmıştır (Şekil 4.20). Antik Mısır stilineki mücevherlerin yapımında öne çıkan isimler Émile-Désiré Philippe, Frédérique Boucheron gibi Fransız ustalar ve Cartier'in ustaları, İngiliz kuyumcular Charles Horner, Robert Phillips ve Amerikalı firmalar Marcus & Co, Tiffany & Co. gibi firmalar olmuştur (Efimova, 2017: 396).



Şekil 4.20: Scarab Böceği Broş, Cartier, Platin, Mısır Fayansı Dumanlı Kuvars, Elmas, Zümrüt, Mine; 13×5×2cm; Cartier Koleksiyonu, Env. No. CL32A24, 1924.

[<https://www.thejewelleryeditor.com/images/cartier-scarab-brooch-1924/>]

Cartier, Van Cleef&Arpels, Boucheron gibi köklü kuyumculuk firmaları Antik Mısır’da kutsal canlılardan sayılan “scarabe” böceklerini tasarımlarında önemli şekilde yer vermişlerdir (Şaman & Duru, 2013). Mısır motiflerini kullanmada Cartier diğer firmalardan önde olarak görülmektedir. Cartier’in Mısır motifleriyle oluşturulmuş lüks mücevherleri, Eski Mısır temasının aristokratlar ve bohemler arasında ne kadar popüler olduğunu gösteren satışlara sahiptir (Şekil 4.21) (Efimova, 2017: 396).

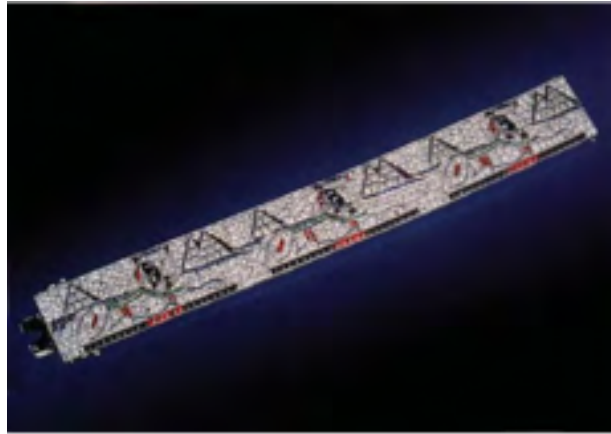


Şekil 4.21: Broş Sekhmet, Cartier, Paris; Altın, Platin, Mısır Fayansı, Elmas, Zümrüt, Yakut, Oniks, Mine, Sotheby’s.

[<http://www.alaintruong.com/archives/2013/11/18/28462783.html>]

Art Déco tasarımlarında Antik Mısır ve Aztek sanatlarında bulunan sembollerin fütürist bir amaçla kullanılması görülmektedir. Yirminci yüzyıla giriş, dünya savaşları, makineleşme ve sanayi devrimi gibi büyük değişiklikler sonucunda ortaya çıkan “biz kimiz?” ve “neredeyiz?” sorularına karşı tasarımcılar bir duruş belirleyerek kendilerini, zamanlarını ve tasarımlarını kullanarak bu sorulara cevap vermeye çalışmışlardır. Bu gayret, tasarımın ve tasarımcıların tarihsel imgelerdeki uç noktaları duygusal referans noktaları olarak kullanarak, zamanına ve kültürel ortamına dair bir yorum sunmaya çalışması olarak okunabilir (Striner, 1990: 21-34).

Kuyumcu ustaları, Eski Mısır takılarının tam kopyalarını yapmamışlar yerine, zamanın ruhunu ortaya koyan esinlenmelerin olduğu yeni eserler üretmişlerdir. Art Déco mücevherlerinde zıtlıklar üzerine kurulu sanatsal bir imge yaratma çabası görülmektedir. Bu tür zıtlıklar, maliyetleri ve yerleri farklı malzemeler kullanılarak elde edilmiştir. Bu, tek bir mücevher parçasında altın veya platin, elmas, yakut, zümrüt veya safir gibi ekstra değerli malzemelerin lapis lazuli veya mercan gibi yarı değerli taşlarla kombinasyonu olabilmesi gibi durumları mümkün kılmıştır. Özetle, Art Déco kuyumcuları modern ve eski gelenekleri özgürce birleştirmişlerdir. Art Déco mücevherleri, eski Mısır formlarının ve yirminci yüzyılın genel tasarım dinamiklerinin birleşimi olarak oluşturulmuştur (Şekil 4.22) (Efimova, 2017: 397).



Şekil 4.22: Art Déco dönemi, elmas, yakut, zümrüt, safir ve platin set siyah oniksten yapılmış, tekrar eden Mısır sfenksi ve piramit motifli 1925 dolaylarında Janesich tarafından yapılmıştır.

[Misorowski, 1999]

Doğu'dan alınan ilhamla Avrupa'ya yayılan canlı renkler, Art Nouveau'nun pastel renklerinin yerini almış ve Paris'te büyük bir sükse yaratmıştır. Doğu'dan sadece moda anlamında değil, Henri Matisse ya da Pablo Picasso gibi sanatçılar da direkt olarak etkilenmişlerdir. Giysi modasına yön veren tasarımcılar ve moda evleri de Diaghilev'in gösterilerine tasarımlar yaparak tasarım ile sanat arasındaki iş birliğine örnek olmuşlardır (Günay, 2017: 81).

1920'lerin modası ile paralel giden mücevherat sektörü, giysilerle uyumlu olmak için çizgilerini ve kompozisyonlarını sadeleştirme ve renk çeşitliliğini artırma yoluna gitmişlerdir. Dönemin tasarımcıları dikey, yatay ve paralel çizgileri, daireleri, geometrik eğrileri son derece ustaca kullanmışlardır. Art Déco döneminde Uzakdoğu kültürlerinden, İran minyatürlerinden desen ve motif yaratma anlamında yararlanılmıştır. Doğu'nun güçlü ve çarpıcı renklerini takılarda ve giysilerde elde etmek için yeşim taşları, mercanlar ve mine kullanılmıştır. Aynı zamanda Antik Mısır takılarında görülen sadeliğin ve asaletin güncel takılarda kullanılması anlamında incelendiği bilinmektedir. Dönemin başta resim sanatı olmak üzere çeşitli alanlarda ton ve çizgilerden yararlanarak takılarda dengeli, giyime uyumlu takılar oluşturma amacı tasarımcılar tarafından amaçlanmıştır (Charles & Carl, 2014).

4.6 ART DÉCO MÜCEVHERLERİNDE RENK, TEKNİK VE MATERYAL TERCİHLERİ

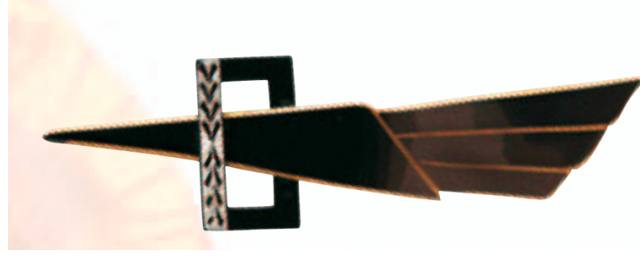
Art Nouveau ve Art Déco kadar radikal olmayan Edward Dönemi mücevherleri, Yirminci yüzyılın başlarında muhafazakâr modanın ve resmi kıyafetlerin ana akımıdır. Özellikle erken dönem Art Déco, Edward Dönemi mücevherlerinin çelenk, çiçek sepeti ve fiyonk motifi gibi popüler motiflerini direkt olarak ödünç almıştır. Art Déco mücevherlerde kullanılan ana malzemeler platin ve elmadır. Platin, değerli taşların üzerine monte edilebilmesini sağlayan sertliği, kalıcı ve yüksek derecede parlaklığı ve istenilen şekilde kesilmesini sağlayan işlenebilirliği sebepleriyle Art Déco mücevherlerde kullanılmıştır. 30'lu yıllarda yaşanan Büyük Buhran yıllarında beyaz hatta sarı altın genellikle daha uygun fiyatlı alternatifler olarak kullanılmıştır. Dönemin değerli taşı olan elmas, çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Çok sayıda küçük elmadan yapılmış mücevherler olduğu gibi, büyük tektaşların olduğu takılar da moda kabul edilmiştir. Art Déco tasarımlarında görülen kübist ve geometrik etki sonucunda baget ve zümrüt kesimler, üçgenler, kalkan kesimler, armut ve markiz kesimler

diğerlerinden önce çıkmıştır. Renkli değerli taşlar da Art Déco takılarında önemli bir rol oynamaktadır. Bu taşlardan en popüler olanları yakutlar, safirler ve zümrütlerdir, ancak hemen hemen tüm renkli taşlar kullanılmaktadır (Ebert, 1983: 7).

Kostüm takılarının Art Déco döneminde yükselişi ile takı imalatında birçok değişiklik gözlenmiştir. Plastik alanında yapılan gelişmeler, özellikle bakalit'in kostüm takılarına uyarlanmıştır. Kostüm takılarında sıklıkla kullanılan diğer malzemeler arasında alüminyum, krom, markazit, cam yer almaktadır. Bu dönemde halkın çoğu, bu kostüm mücevherlerini ucuz taklitler olarak değil, "sahte ancak eğlenceli" süs eşyaları olarak görülmüştür. 1930'larda yalnızca doğrudan taklitler olarak görülmeye ve kullanılmaya başladıklarında, popülerliklerini hızla kaybetmişlerdir (Ebert, 1983: 9).

Sıklıkla, zarif bir Art Déco mücevherinde sentetik vurgulu taşlar içerdiği görülmektedir. Alev füzyonlu sentetik korindon kullanımı yaygındır. Bu tür sentetik taşların başlarda hangi amaçla kullanıldığı bilinmemektedir. Müşterileri gerçek olduğuna inandırmak için ya da tüm renk ve kalite seviyeleri eşit taşların bir araya geleceği tasarımlar yaratmak için kullanılabileceği düşünülmektedir. Hem doğal hem de kültür incileri bu dönemin takılarında önemli bir rol oynamıştır. Kültür incileri ilk olarak 1920'lerde büyük ölçekte başarılı bir şekilde pazarlanmış ve kısa sürede çok moda olmuştur. İnciler, elmasları takıda tamamlamak gibi amaçlarla kullanılmıştır. Art Nouveau döneminde olduğundan çok daha az popüler olmasına rağmen mine, Art Déco takılarında da öne çıkmıştır. En popüler renkler kırmızı ve siyahtır. Mine kullanımı muhtemelen Art Déco üzerindeki Doğu etkisinin yanı sıra Art Nouveau'dan hareketle tercih edilen stilistik bir karar olarak görülmektedir (Ebert, 1983: 8).

İlk sentetik plastik olan Bakalit'in 1907'de patentlenmesine rağmen plastik kelimesi çok sayıda farklı eski plastikleri tanımlamak için jenerik olarak kullanılmaya başlanmıştır. Plastiğin kurumsal olarak işlenmesi ve satılması ile, plastik takılar da tasarlanıp üretilmiştir (Şekil 4.23). Günümüzde de devam eden bu trendin kökleri Art Déco'dur. Plastik takılar çoğunlukla ucuz, süslü ürünler olarak görülmüştür ve 1920'lerde yaygınlaşmıştır. 1930'lara gelindiğinde, mevcut olan çeşitlilik skalası, oldukça geniştir. Bilezikler en yaygın plastik takılardandır. Broşlar genellikle yüksek düzeyde tasarım, yapay elmaslar veya metal süslemelerle iç içe olabilmektedir (J. Miller, 2005: 168).



Şekil 4.23: Çiçek Motifli, Altın İşlemeli ve Kenarlı Siyah Bakalit Meşale ve Tokalı İğne, Yaklaşık 1930'lar.

[J. Miller, 2005].

Art Déco mücevherleri karakterize etmede renk önemlidir. Pırlanta ve platinin beyazlığı, Art Déco takılarının genel renk şemasını belirleyen faktörlerdendir (Ebert, 1983: 4). Platin işçiliği bu dönemde kendini göstermeye başlamıştır. İncelikle üretilen platin mücevherlerin her yüzeyi parlatılarak, zarif oymalarla süslenmiştir (Misiorowski, 1999: 99-100). Siyah ve beyazın birlikte kullanımı bu dönemde çokça tercih edilmiştir. Siyah oniks, elmas, kristal veya her ikisiyle birlikte siyah mine kaplama kullanımı, kontrast yaratmada kullanılan favori materyallerdir (Şekil 4.24) (Ebert, 1983: 5).



Şekil 4.24: Jean Dunand İmzalı, Kırmızı ve Siyah Geometrik Süslemeli Bilezik, Gümüş ve Mine Bileklik, Yaklaşık 1920'ler.

[Arwas Arşivleri].

Art Déco mücevherlerde kullanılan renkler ve renk seçimleri genel anlamda lüks fikrini takıyı takanlara ve onu izleyenlere gösterecek şekilde zıt ve canlıdır. Renk seçimleri genel tasarım anlayışları ve çeşitli renk kuramlarıyla uyumludur. Zümrüt, yakut ve safir gibi

değerli taşlar kullanılarak oluşturulan mücevherin renk uzayı genişletilmiştir. Bu üç taşın kullanımı, gümüş, beyaz pırlantalarla kontrast oluşturarak tüm mücevherlerin bağlantısını daha doğal ve uyumlu hale getirerek ilgiyi üzerine çekmesi hedeflenmiştir. Renk saflığının derecesinin yüksekliği sonucunda kullanılan renkler dikkat çekici hale gelmiştir. Müşterilerin ilgisinden sonra bu kullanım biçimi genele yayılmış ve Art Déco'nun genel karakteristiklerinden biri haline gelmiştir (C. Huang & Hu, 2018: 63). Yumuşak doğal çizgiler, yerini sert, geometrik ve simetrik motiflerle değiştirmiştir. Asimetri ve eğrisel tasarımlar kullanılmazken, simetrik ve doğrusal tasarımlar yerine geçmiştir (Ebert, 1983: 5).

4.7 ART DÉCO ETKİSİNİN GÖRÜLDÜĞÜ ÜLKELER VE MÜCEVHER TASARIMINA YANSIMALARI

Art Déco mücevherleri, Art Nouveau kadar keskin ayrımlara sahip olmasa da Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve Amerika Birleşik Devletleri'nde belirli farklılıklarla ve üslup farklılıklarıyla kendini göstermiştir. Çalışmanın bu kısmı, Art Déco'nun farklı ülkelerdeki karşılıklarını incelemiştir.

4.7.1 Art Déco'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Fransa

Alfred Cartier, VII. Edward tarafından "kuyumcuların kralı" olarak adlandırılan ve sevilen bir patron olarak tanınan bir isimdir. Cartier, Art Déco stilini en üst düzeyde temsil etmiş ve stil ile en büyük ölçüde eşleşmiş markaların başında gelmektedir (J. Miller, 2005). On Dokuzuncu yüzyılın ortalarından beri Fransız mücevher şirketi Cartier, dünya genelinde mücevher pazarının liderlerinden biri olmuştur. Cartier, Van Cleef & Arpels, Tiffany & Co, Boucheron ve takip eden mücevher firmaları hem kendi sektörlerini hem de mücevherin sanatsal yolculuğunda alacağı şekli belirleyen öncü firmalar olmuşlardır. Cartier ve diğer firmalar, vücut takılarında stil ve moda trendlerini belirlerken, üretim yöntemleri, tasarım anlayışları, tasarım dilleri ve üslupları, çeşitli kültürel süreçlerin ve ait oldukları zamanın ruhuna göre şekillenmiştir (Efimova, 2017: 396).

Cartier, öncü bir mücevher şirketi olmakla birlikte, Baba Alfred Cartier'in 1925'teki ölümünden sonra dünya çapında birçok ülkede faaliyet göstermek için yayılma politikalarını değiştirerek butik mağazalarını Basra Körfezi ülkeleri dahil olmak üzere dünyanın birçok yerinde açmıştır. Louis Cartier Paris genel merkezini, Pierre New York mağazasını ve en

küçük erkek kardeşi Jacques, Londra şubesini yönetmiştir (J. Miller, 2005: 152). Cartier, mücevherlerinde stilizasyon kullanarak tasarımlarını şekillendirmiştir. Kuyumcular, eski Mısır temalarını istedikleri gibi kullanmak için Antik Mısır'ın kuyumculuk geleneğini iyi bilmekteydiler. Eski mücevherleri, mücevher yapım tarzlarını ve tekniklerini incelemişler ve Mısır'a seyahat edip Mısır sanatı, resmi, kabartmaları, mimarisi ve süs eşyaları hakkında kitaplar okuyarak kendilerini geliştirmişlerdir. Bu temel bilgi, harika dekoratif sanat eserleri yaratmalarını sağlamıştır (Efimova, 2017: 397).

Cartier, Art Déco stilini en yüksek derecede temsil etmiş ve stil ile en büyük ölçüde eşleşmiş markaların başında gelmektedir. On Dokuzuncu yüzyılın ortalarından bu yana, dünya genelinde mücevher pazarının liderlerinden biri olmuştur. Cartier ile Van Cleef & Arpels, Tiffany & Co, Boucheron ve takip eden mücevher firmaları hem kendi sektörlerini hem de mücevherin sanatsal yolculuğunda alacağı şekli belirleyen öncü firmalar olmuşlardır. Cartier ve diğer firmalar, vücut takılarında stil ve modayı belirlerken, üretim yöntemleri, tasarım anlayışları, tasarım dilleri ve üslupları çeşitli kültürel süreçlerin ve ait oldukları zamanın ruhuna göre şekillenmiştir (Efimova, 2017: 396).

Aile ve kurumsal yönetim, Modernizm'in zevkine sahip en varlıklı ve nüfuzlu müşterileri çekmek amacıyla tasarlanmış tutarlı stiller ve standartlar üzerinde titizlikle çalışarak, rakipleri arasında var olan öncü konumunu korumaya devam etmiştir. Malzeme anlamında Cartier, siyah oniks, Çin menşeli yeşim taşı ve mine dahil olmak üzere çeşitli yenilikçi malzemeler kullanmıştır. Firma, mücevheratın yanı sıra makyaj ve sigara kutuları, Fabergé tarzında sanat objeleri, evler için saatler ve kol saatleri de üretmiştir (J. Miller, 2005: 152). Mücevher alanının en saygın firmalarından Cartier, dünyaca ünlü tasarımcı Jeanne Toussaint tarafından tasarlanmış olan, Chimera bilezikleri (Şekil 4.25) ve panter takı koleksiyonuyla ve diğer tasarımcılarından Charles Jacqueau'nun, egzotik uygarlıkların Louvre Müzesi'nde var olan eserlerinden, Hint ve İran minyatürlerinden stilize bitki motifleri ve İran halılarından aldığı ilhamla oluşturduğu koleksiyonları görücüye çıkmıştır (Holzach, 2008).



Şekil 4.25: Chimera Bileklik, Cartier, Pırlanta ve Platin, 1924.

[<https://www.thejewelleryeditor.com/images/cartier-chimera-bracelet-1924/>].

Kendi mücevherlerini tasarlayan ve üreten seçkin Fransız Art Déco kuyumcular arasında Art Nouveau etkisi altında çalışmaya başlayan Georges Fouquet ve kariyerine 1919’da başlayan ve saf geometrik formlar üzerinden yola çıkan oğlu Jean Fouquet yer almaktadır. Baba ve oğul Fouquet’ler, Eric Bagge ve André Leveille’in tasarımlarından itibaren cam, oniks, mercan ve mine kullanarak Afrika’dan ilham alan cesur desenleri ve formları Kübizm ile birleştirerek mücevherlere yeni bir yol çizmişlerdir (J. Miller, 2005). Maison Fouquet’in 1936’da kapanmasına ve Jean Fouquet’in savaş zamanında üretim yapmamasına rağmen, başka atölyeler tarafından üretilecek tasarımlar yapmaya devam etmiştir. Fouquet, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra üretimlerine ve mesleğine kaldığı yerden devam etmiştir ancak telkâri tel örgü ile daha kıvrımlı tasarımlara doğru bir seyir izleyerek geometrik tasarımları terk etmişti. Yeni tasarım felsefesinde çiçek, yaprak gibi organik motifler mevcuttur. Fouquet, 1958’de düzenlenen Brüksel Exposition Universelle’de altın madalya ile ödüllendirilmiştir (Knowles, 2014: 140).

Fouquet Cartier, Boucheron ve Van Cleef & Arpels’in aksine, belirgin geometrik bir üslup geliştirmiştir. Fouquet, 1920’lerin sonlarına kadar pek dikkat çeken eserler üretmemiştir ancak, kadınların ipek kordonlara taktığı püskül pendentiflerini tanıtması, Fouquet’nin en o zamana değin en dikkat çekici yeniliği olmuştur. Jean Fouquet tarafından tasarlanmış parçaların tarihleri 1926-1928 dönemlerini kapsamaktadır. Son derece indirgeyici bir biçimsel üslupla tasarlanan bilezikler, kolyeler ve yüzükler, altın, paslanmaz çelik, platin ve

cila gibi havalı, kendilerine has görünümlü malzemelerden yapılmıştır (Holzach, 2008). Fouquet'in 1925 Paris Fuarı'ndan etkilendiği düşünülen makine rulmanlarını andıran krom ve ebonit'ten üretilmiş bileklik bu anlamda iyi bir örnektir (Şekil 4.26), (Knowles, 2014: 139).



Şekil 4.26: Jean Fouquet, iki düz ebonit halkaya yerleştirilmiş, krom metalden bir dizi vidalı ara parçadan oluşan bileklik, 1931.

[<https://www.bridgemanimages.com/en-us/fouquet/bracelet-c-1931-chromed-metal-ebonite/nomedium/asset/3243410>].

1858'de Frederix Boucheron tarafından kurulan Boucheron firması, başlangıcından itibaren kaliteli kuyumcular için kalite ve stil standartlarını belirleme noktalarından biri olmuştur. Değerli taşlar konusunda uzmanlaşan Boucheron'ın, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilezik ve broşları öne çıkmıştır. 1920'lerde platin altının yerini aldığı ve pırlantaların tipik olarak baget veya baton (dikdörtgen çubuklar olarak) kesilmeye başlandığı dönemde bu anlamda önemli koleksiyonlar çıkarmıştır. 1920'lerde Boucheron, sadece platinin ve pırlantaların kullanıldığı "Beyaz Takılar"ı tanıtmıştır (Şekil 4.27). Birçok Fransız ve Amerikan Art Déco kuyumcu, Boucheron stilini kopyalamıştır (J. Miller, 2005: 155). Boucheron, yeni malzeme kombinasyonlarıyla adını duyurmuş ve pırlanta işleme ve çeliğe altın kakma dahil olmak üzere çeşitli teknikleri kullanarak mücevhere alanında kendine has bir yer edinmiştir. Boucheron, değerli taşlar için yeni kesimler denemekte ve işlenmiş, baget, üçgen ve trapez kesimlerini kullanarak öne çıkan bir mücevher firmasıdır. 1925 Paris sergisinde, 1893'ten beri mineci ve ressam olarak çalışan Lucien Hirtz tarafından tasarlanan alışılmadık kolye uçları ve iğnelerle ilgi çekmiştir (Holzach, 2008).



Şekil 4.27: Boucheron, Pırlanta ve Zümrütlerle Bezeli Pandantif Saati, Kadran Boucheron Brevete İmzalı, Yaklaşık 1920’ler.

[<https://www.thejewelleryeditor.com/images/morelle-davidsons-boucheron-pendant-watch-which-dates-back-to-the-1920s-with-its-bombe-shape-set-with-diamonds-and-emeralds-is-typical-of-art-deco-design-the-dial-is-signed-boucheron-brevete/>].

Boucheron’un en büyük rakibi olarak görülen Van Cleef & Arpels, 1906 yılında Alfred Van Cleef ve kayınbiraderi Charles Arpels tarafından kurulmuştur. Van Cleef & Arpels her zaman Boucheron’dan daha sade ve daha modern bir çizgide eserler üretmesiyle birlikte, Art Déco takılarında en iyi tasarımlardan bazılarını üretmiştir. 1920’lerde Van Cleef & Arpels, destek yokmuş gibi görünen paralel bir düzende tam olarak oyuklara kesilmiş taşları kullanarak “Görünmez Sistem”i tanıtmıştır. Renkli Güneydoğu Asya taşları özellikle yakutlar, safirler, zümrütler, yeşim taşları ve siyah oniks ile popüler olan mücevherlerle Van Cleef & Arpels Art Déco mücevherleriyle öne çıkmıştır (J. Miller, 2005: 157)

Van Cleef & Arpels, Yirminci Yüzyıl’da mücevher sektörüne kaliteli mücevherleriyle giren ve kısa sürede öne çıkan firmalardan biri olmuştur. 1925 Uluslararası Fuarı’nda, zümrüt ve oniks yapraklarıyla çevrelenmiş yakut ve elmas taç yapraklarla süslenmiş broş ve bileklikten oluşan setiyle, ödüle layık görülmüş ve ayrıcalıklı bir ödül almıştır. Bu set, mücevher tasarımı ve el sanatlarının üstün kalitesini temsil etmekteydi ve bu ödül, firma için mücevher sektöründe kaliteli ve zarif mücevherler tasarlayabileceklerinin kanıtı olarak kabul edilmiştir (Holzach, 2008).

Suzanne Belperron'un kariyerinin başlangıcı 1919'da yanında çalışmaya başladığı Jeanne Boivin ile başlamıştır. Bir yıl sonrasında Parisli bir değerli taş satıcısı olan Herz şirketinde tasarımcı olarak çalışmaya başlamıştır (Şekil 4.28).



Şekil 4.28: Suzanne Belperron çalışırken.

[<https://www.thefrenchjewelrypost.com/en/style/the-suzanne-belperron-phenomenon/>].

İkinci Dünya Savaşı'nda işgal altındaki Paris'te işvereni Bernard Herz, Vichy hükümetinin Yahudi karşıtı yasalarına karşı direnmesi hapse girmiş ve işsiz kalan Belperron, kendi adı altında yeni bir şirket kurmuştur. Herz'ün Auschwitz'de ölümünden ve oğlu Jean Herz'in esaretinden dönüşü sonrasında şirketin adı Herz-Belperron olarak değiştirilmiştir. Belperron, kaya kristali, kuvars ve akik gibi malzemeleri, elmas ve safir ile kompozisyonlar halinde kullanabilme anlamında öne çıkmıştır. Belperron, kompozisyonlarının görünümünü geliştirmek için kullandığı kabartmalı tekniği ile ünlüdür ve bu teknik, tasarımlarını çok özel kılmıştır. Bu anlamda Belperron, pek çok önemli isimler arasında kendine hayranlar edinmiştir. İtalyan moda tasarımcısı Elsa Schiaparelli ve Windsor Düşesi de dahil olmak üzere müşteri listesiyle birlikte, güçlü geometrik formları teknik ve tasarım açısından birleştirme konusunda hazırlıklı olan Boucheron, savaş sonrası trendlerini önceliklendirmiş gibi görünse de kendine özgü sarmal ve spiral büklüm kompozisyonlarına sahip mücevherlere düşkünlü (Knowles, 2014: 143).

René Lalique'nin Art Nouveau boyunca takı tasarımına yönelik ilgisi, yeni yüzyılın ilk on yılında azalmaya başlamış, ancak endüstriyel olarak üretilmiş cama olan artan hayranlığı, onu ticari cam takı olanaklarını keşfetmeye sevk etmiştir. Sonraki yıllarda doğal şekillerle

makine üretimi geometrik formlarla birleştirdiği bir dizi kolye ucu, broş, elastik bileklik ve kolye üretmiştir. Ürettiği eserlerin parçaları hem renkli hem de şeffaf camdan yapılmıştır (Şekil 4.29). René Lalique, içinde bulunduğu zaman ne olursa olsun, hâkim olan değişim rüzgarlarına uyum sağlama konusunda esnekliğini korurken, kendi yaratıcı parametrelerinin ötesine nadiren geçen bireyci bir tasarımcı olarak kabul edilmektedir (Knowles, 2014: 131).



Şekil 4.29: René Lalique, Dahlias Buzlu Cam Bileklik, 1927.

[Knowles, 2014]

Gabrielle “Coco” Chanel, kariyerine Birinci Dünya Savaşı öncesi bir şapkacı olarak başlamıştır. Chanel, 1920'lerin başında kendi stilini sade, rahat ve zarif bir şekilde oluşturmuştur. Chanel'in amacı, sadece kendisi için giyebileceği kıyafetler tasarlamaktı ve ürettiği kıyafetler bu amaç doğrultusunda yapılmıştı. Bu ifade, tasarlanan mücevherler için de geçerlidir. Chanel, kariyerinin erken dönemlerinden itibaren, 1911 gibi mücevherlere ilgi duymaya başlamıştır. "Varyasyonlar" adlı serisini 1930'ların başında piyasaya sürmüştür. Büyük Buhran döneminde ucuz malzemelerin kullanımının normalleştiği bir zamanda bu hamle, Chanel açısından oldukça yerinde olmuştur. Chanel, Pablo Picasso, Salvador Dalí ve Jean Cocteau gibi sanatçılarla birlikte sanat çevrelerinde yer almıştır. Mücevherleri, Barok ve Bizans geçmişinden esinlenerek, gerçeküstü dünyalarını yansıtmaktadır (J. Miller, 2005: 153).

Fransa’da Art Déco mücevheratını en iyi temsil edileceği düşünölen ayırt edici geometrik ve makine çağı kompozisyonlarını savunan ufak bir tasarımcılar topluluğı öne çıkmaktadır. Raymond Templier, Jean Després, Gérard Sandoz, Paul Brandt, Suzanne Belperron, Jean Dunand ve Jean Fouquet gibi sanatçı-tasarımcılar tarafından savunulan bu yaklaşım sonucunda makine estetiğı mücevherde yer almıştır. Raymond Templier, makine çağında sokakta gerçekleşen makineleşmeden, arabalardan ilham almıştır (Şekil 4.30). Otomobil hem dış görünümü hem de iç teknolojisi yoluyla kaçınılmaz olarak tasarım anlamında bir etki yaratmıştır: özellikle, belirli çalışan parçaların sunduğı dekoratif olasılıklar başta Templier olmak üzere çeşitli tasarımcılar tarafından kullanılmıştır (Knowles, 2014: 137).

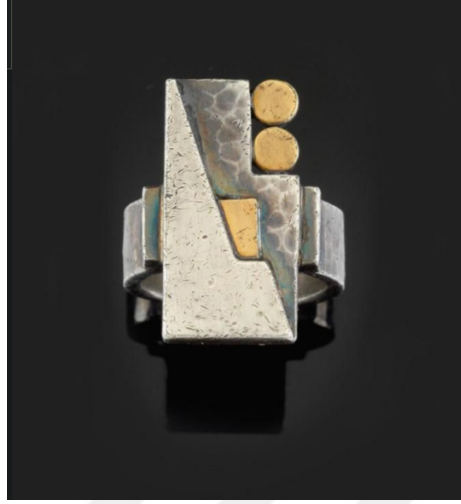


Şekil 4.30: Raymond Templier Tarafından Tasarlanmış Art Déco Broş, Altın ve Pırlantalar.

[<https://www.primaveragallery.com/product/raymond-templier-french-art-deco-brooch/>]

Jean Després, makinelerin ve gelişen teknolojinin sunduğı estetik olanaklarla yakından ilgilenen tasarımcılardan biridir. Savaş döneminde uçak endüstrisinde desinatör olarak görev almış olmasının bunda etkili olduğı düşünülmektedir. Després, Makine Çağı’nın gerçek tasarımcısı olarak, Kübizm’in ve Fütüristlerin öne sürmüş olduğı modernist ideallerden büyük ölçüde ilham almıştır. Bu modernist etki, Després’in mücevherlerinde hem bir sadelik hem de sağlamlık sergilemesine sebep olmuştur. Després, yarı değerli lehine değerli taşları büyük ölçüde göz ardı etmiştir. Bu nedenle, Després’in mücevherleri, klasik mücevherlerden daha sade ve farklı bir tasarıma sahiptir (Şekil 4.31). Üst üste binen stilize şekiller ve motifler konusundaki bariz becerisi ve yeteneğı, ona ülkesinin en elit işverenlerin dikkatini çekmiş ve bazıları tarafından “Gümüş Eşyanın Picasso’su” olarak etiketlenmiştir. Després,

1970'lere kadar tasarımlar üretmeye devam etmiştir, ancak 1950'den sonra gümüş sofa takımlarına odaklanmıştır (Knowles, 2014: 144).



Şekil 4.31: Jean Després, Yıldızlı, Kısmen Dövme Bezemeli Gümü Modernist Yüzük, Yükseklik 2,1 cm; Ağırlık: 17,7 gr.

[<https://www.dorotheum.com/en/1/6241453/#>]

Paul Brandt'ın ilk mücevherleri 1906'da sergilendiğinde dönemin yaygın stili olan Art Nouveau ile yakınlık göstermiştir. Bu durumla birlikte, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk yıllarda, Boucheron ve Lacloche için yarı değerli taşların oymacısı olarak çalışmıştır. Ancak 1925 Paris Fuarı'nda kendi adıyla elmas, lapis, malakit ve platin gibi materyaller içeren mücevherler sunmuştur (Şekil 4.32). Brandt'ın mücevherlerindeki Art Déco etkisi 1928 yılından itibaren artmaya başlamıştır. Makine estetiğinin net hatlarını ve modern hissiyatını eserlerine işlemiştir. Bu yaklaşımı sebebiyle, 1930'da Salon des Artistes Décorateurs'ta tasarladığı çelik boru, cam levha ve lake ahşap içeren mobilyalarını sergilemiştir (Knowles, 2014: 145-147).



Şekil 4.32: Paul Brandt, Art Déco Mine Kol Düğmeleri, Yeşil, Beyaz ve Siyah Mine, 18 Ayar Altın, Brüt Ağırlık: 9,66 gr, Yaklaşık 1930.

[<https://www.christies.com/en/lot/lot-boutons-de-manchettes-art-d-co-mail-6265773/>].

Gérard Sandoz, Paris’li köklü bir kuyumcu aileye doğan biri olarak, aile işini devam ettirmiştir. Büyükbabası Gustave Sandoz ünlü saatçi Brequet’in yanında eğitim almıştır. Gérard, 1920’de aile şirketine girmiş ve iç mimar olan amcası Paul Folot tarafından özel dersler alarak, kendini geliştirmiştir. 1925 Paris Sergisinde, elmas şeritlerle şekillendirilmiş altın üzerine montürlenmiş mercan ve oniks ile süslenmiş ince geometrik kompozisyonlardan oluşan mücevher portföyünü sunduğunda yoğun ilgiyle karşılaşmıştır. Eserleri sadece geleneksel anlamda takılan küpeleri, broşları ve bilezikleri değil, aynı zamanda Kübist tasarlanmış ince zevkle yapıldığı belli olan mineli tokalar, makyaj kutuları, kibrit kutularını da kapsamaktadır (Şekil 4.33) (Knowles, 2014: 147-148) Sandoz, geometrik desenleri çoğunlukla yarı değerli malzemelerle birleştiren bir Arts & Crafts benzeri bir stil geliştirmiştir (J. Miller, 2005: 151) Mücevherlerinin yanı sıra, egzotik sert ağaç ve yeşim aksesuarlar içeren çay servisleri de dahil olmak üzere gümüş sofra takımlarını sergileyen Sandoz, hem kuyumcu hem de gümüşçü olarak ünlenmiştir (Knowles, 2014: 148).



Şekil 4.33: Gérard Sandoz, Art Déco Onyx ve Aventurine Kolye Ucu, Yaklaşık 1929.

[<https://www.langantiques.com/university/gerard-sandoz/>]

Jean Dunand, tasarım anlamında çağdaşlarından daha geniş bir yelpazeye yayılan çeşitliliği ile öne çıkan ve René Lalique, Emile-Jacques Ruhlmann ve Jean Dupas ile, bugün Fransız Art Déco tasarımının en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. İki savaş arası dönemin mücevher tasarımına yaptığı katkıda, faaliyet gösterdiği marangoz, metal işçisi, heykeltıraş, cila sanatçısı ve iç mimarlık gibi diğer alanlardan edindiği deneyimi gözlemlemek mümkündür. 1913 yılındaki ilk eseri dinanderie olarak bilinen bir teknikle gümüşle bakır kakma içeren kostüm takıları olmuştur. Dunand, tekniği geliştirmeye ve kullanmaya devam etmiştir. Ezilmiş yumurta kabuğu kullanarak Afrika motifleri içeren klipsler ve kemer tokaları üretmiştir. Jean Dunand'ın 1924'ten 1930'ların ortalarına kadar Japon esintili takıları nadir ve dikkate değer eserler olmuşturlardır (Miller, 2005: 151). Dunand, 1912 yılında Japon cila ustası Seizo Sugawara ile tanıştığında cilacılığa ve cila işçiliğine hayran olmuştur. Bu alanda Japon ustasının çırağı olarak cila tekniğini aktüel anlamda Batı'da uygulayan kişi olmuştur. Kübist ve diğer soyut motifleri kullanarak bakır, egzotik ahşaplar ve renkli cila ile işlenmiş gümüş ya da gümüş kaplamalı nikel kullanarak eserlerini oluşturmuştur. Dunand aynı zamanda, 1902'de patenti alınan Oreum olarak bilinen bir altın alaşımı da kullanmıştır. Bu, çok halkalı “Zürafa” kolyeleri (Şekil 4.34) çarpıcı cila dekorasyonu ile birleştirildiğinde özellikle etkileyiciliği artan bir malzeme olmuştur. Bu takılar, dansçı Josephine Baker ve aktris Jane Renouart gibi ünlülerin ve diğerlerinin anında beğenisini kazanmıştır (Knowles, 2014: 149).



Şekil 4.34: Jean Dunand, Üç Halkalı ‘Zürafa’ Kolye ve Üç ‘Zürafa’ Bileziği, Fransa, 1927.

[<https://daniellaondesign.com/blog/the-giraffe/>].

4.7.2 Art Déco’nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Almanya

Almanya’da Fransa’daki Art Déco stili ile neredeyse hiç ortak noktası bulunmayan bir stil ortaya çıkmıştır. Alman mücevher tüketicilerine yeni gelişen dünyanın getirdiği yeniliklerle paralel olarak eserler üreten ve tasarlayan Eugen Marcus, Margraf & Co., Sy & Wagner, H. J. Wilm, Emil Lettré ve Herbert Zeitner gibi Berlinli kuyumcular bu anlamda önemlidir. Frankfurt’ta kadınlar Hessenberg und Koch ve Leipzig’de Ernst Treusch önde gelen kuyumcular olarak 1920’lerin Almanya’sında öne çıkmaktadırlar. Bu tür kuyumcuların mücevherleri egzotik uygarlıkların tasarım özelliklerini taşımaktadır ancak Almanya özelinde bu, çok daha ketum ve mütevazı bir ölçekte olmuştur (Holzach, 2008).

Weimar Cumhuriyeti’ndeki kuyumculuk stüdyoları Art Déco’ya karşı bir tür tepkisizlik içinde olsalar da Pforzheim ve Idar Oberstein’daki kostüm takısı yapımcıları girişken olarak görülmektedir. Coco Chanel’in takıları günlük hayatın içinde giyilebilir objeler olarak lanse etmesinden sonra Alman sanatçılar, aktrisler ve moda kadınları yaratıcı kostüm takıları takmaya başlamışlardır. Pforzheim’da 1919’dan itibaren Gustav Braendle’nin yönetimini üstlendiği Theodor Fahrner’in firması, kostüm takıları konusunda dünya çapında ünlenmiş birkaç firmadan biridir (Holzach, 2008).

Theodor Fahrner modaya uygun, ancak değersiz materyallerle imal edilmiş mücevherler için ortaya çıkan pazarda rekabet etmek için uygun bir konuma sahip bir kuyumcu olarak kabul edilmektedir. Art Nouveau ve Arts & Crafts yılları, Paris’te René Lalique ve Kopenhag’da

Georg Jensen'in etkisi altında popülerlik kazandığı yıllarda Fahrner'in Pforzheim'daki fabrikası uzun yıllar yüksek kaliteli dekoratif takılar üretmiştir. 1890'larda yetenekli dış tasarımcıları işe almaya başlayan Fahrner'in bu geleneği yirminci yüzyılda da devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan öncesinde, Jugendstijl hareketinin liderlerinden Patriz Huber ve Ludwig Knupper gibi tasarımcıları bünyesinde barındırmıştır. Ancak bu yetenekli tasarımcılar arasında Avusturya'da Otto Wagner altında eğitim almış ve Viyana Secession'un kurulmasına yardım etmiş olan mimar Josef Maria Olbrich özel bir yere sahiptir. Modern hareketin öncülerinden biri olarak kabul edilen Olbrich'in soyut, temiz çizgili formları ve geometri kullanımı, Fahrner'de Art Déco'ya karşı bir sempatiye yol açmıştır. Bu sempati beraberinde Fahrner'in Art Déco döneminde, döneme uygun takılar tasarlatmasında ve üretmesinde yardımcı olmuştur (Şekil 4.35). Orta Çağ'ın sonlarından beri aktif olarak bir Alman kuyumculuk merkezi olarak faaliyet gösteren Pforzheim, değişen dünyaya uyum sağlama yarışında uygun fiyatlı Art Déco takıları başarılı bir şekilde pazarlayan Theodor Fahrner'in uzun kariyeri boyunca oldukça aktif bir merkez olma özelliğini korumuş ve bu yeni döneme popülaritesini kaybetmeden giriş yapmıştır (J. Miller, 2005: 158-159).



Şekil 4.35: Theodor Fahrner İmzalı Kolye, Mercan Kırmızısı ve Siyah Mine, Gümüş, Yaklaşık 1930.

[<https://www.bada.org/object/theodor-fahrner-art-deco-period-necklace>]

Fahrner, mücevherleri için önemli moda ve sosyete dergilerinde reklam vererek kendini farklılaştırmıştır. Fahrner firması, bu reklam stratejisiyle birlikte kendi ayırt edici

damgasıyla orijinal Fahrner mücevherlerini kopyalara karşı korumuştur. Pendantifleri, broşları, kolyeleri ve yüzükleri gümüşten yaparak, bazı durumlarda yaldızlı ve metalle uyumlu pastel tonlarında veya parlak renklerde mine ile dekore edilmiş mücevherleri piyasaya sürmüştür. Buzlu kaya kristali, mercan, hematit, turkuaz ve markasitler gibi taşlarla daha fazla renk seçeneği elde etmiştir. Fahrner, zarif bir şekilde birleştirdiği metaller ve taşlar ile var olan moda trendlerine uygun gece takıları üretmiştir. Bijuteri olsa da tasarımdan ödün vermemesi ile Fahrner dikkat çekmektedir (Holzach, 2008).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya, ekonomik ve politik yapısını yeniden inşa etmek için Bauhaus gibi okulların ve Nasyonal Sosyalizm gibi aşırı hareketlerin ortaya çıkmasının mümkün olduğu bir yenilenme sürecine girişmiştir. Fahrner, Pforzheim'da yüksek tasarım, üretim ve verimlilik standartlarını kullanarak Art Déco takıları üreterek iki savaş arası yıllarda kültürel bir orta yolu izlemiştir. Fahrner'ın Art Déco mücevherleri, uluslararası zevkleri ve modern anlayışları karşılamak için tasarlanmış ve yapılmıştır. Estetik ve geometrik çeşitliliği, çağdaş Alman düzen arayışının, Avrupa'nın Aztek ve İnka kültürlerini keşfetmesinin ve gökdelen tarzının çizgisel geometriyi şık ve modern bir şekilde sunmasının etkisi altındadır. Geometrik tasarımların çoğu, 1930'lardan kalma ve tamamen zıt renklerdeki taşlar ve markazit ile gümüş setler halinde yapılmıştır. Bu özellikli tasarımlar, Art Déco dönemindeki mimari çizgileri ve minimalist görünümünün belirgin özellikleridir (J. Miller, 2005: 158-159).

4.7.3 Art Déco'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Danimarka

1918 yılında Georg Jensen'in Kopenhag'da bulunan fabrikasında ortaya çıkan eşsiz stil, çoğunlukla sofrta takımı gibi nesnelerde kendini gösterse de Jensen'in ürettiği mücevherlerde de görülebilmektedir. Jensen'in yüksek kaliteli ve pahalı mücevherleri bu statülerine rağmen nadir değildir ve seri üretimdir. Jensen'in stiline İskandinav, Amerika Birleşik Devletleri ve Meksika'daki gümüşçüler tarafından büyük ölçüde kopyalandığı ve bazı modeller İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda kopya üretimlerin devam edildiği bilinmektedir. Bu nedenle Jensen'in titiz bir markalama sistemi kullanması şaşırtıcı görülmemektedir. Jensen'in favori işleri broşlardır ve her bir tasarımın tasarımcısı ile ilişkisi, o tasarımcıya atfedilen numara ile ilişkilendirilebilir (Şekil 4.37). Jensen'in en önemli tasarımcılarından Arno Marinowski'nin tasarımlarında, çizgisinin İskandinav imgesinden Modernizme doğru kaydığı izlenebilir. Jensen'in gümüş ve değerli taşları, kehribar gibi malzemeleri karışık

anlamda kullandığı bilezikler günümüzde bile popülerliğini korumaktadır (Miller, 2005: 162).



Şekil 4.36: Arno Malinowski, Kare Formlu Gümüş Ajur Broş, 1 1/2 İnç (4 cm) Genişliğinde, Yaklaşık 1930'lar.

[J. Miller, 2005].

Skonvirke hareketi, Danimarka'da ortaya çıkmıştır ve 1890'larda Arts & Crafts hareketiyle birlikte mücevher yapımıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak daha sonra benzersiz bir Art Déco tarzına dönüşerek İkinci Dünya Savaşı'na kadar gelişmiştir. Bu alt stilin en iyi tanınan kuyumcusu Georg Jensen'dir, ancak düzinelerce başka isim de bireysel zanaatkarlardan kadınlara ve daha büyük şirketlere kadar eserler üretmiştir. Georg Jensen ve Danimarka Okulu tarafından tasarlanan ve Fransa dışında üretilen modern gümüş takılar, Amerika Birleşik Devletleri ve Meksika'da yerel kültür ve turkuaz taşı dahil olmak üzere benzersiz bir Art Déco tarzının oluşmasına öncülük etmiştir (J. Miller, 2005: 163).

4.7.4 Art Déco'nun Mücevher Tasarımına Etkisi: Amerika

1920'lere kadar, Art Nouveau sonrasında net, ulusal bir Amerikan stilin ortaya çıkmadığı görülmektedir. Amerika'nın en zengin aileleri arasında mücevher zevki, özellikle On Dokuzuncu Yüzyıl Fransız ve Rus aristokrasilerinin izinden gitmiştir. Bu dönemde, önceki Avrupa tarzları tekrar tekrar kullanılmış ve klasik, Orta Çağ, Rönesans ve Viktorya dönemi stilleri 1920'lerin başında yeniden üretilmiştir. 1922'de Tutankhamun'un mezarının keşfiyle Mısır Medeniyeti popülerlik kazanmış ve bu anlamda tasarlanıp üretilen mücevherler,

Amerika'nın geçmişle ittifakının tipik bir örneği haline gelmiştir. Bu dönemde kuyumcular, Amerikan Kızılderilileri, Kolomb Öncesi ve Eskimo kültürleri gibi yerli tarihsel kaynaklardan ilham almışlardır. Bu duruma rağmen Amerikan kültüründeki muhafazakarlık, kuyumcuların son moda akımlarını tam olarak benimsemelerini engellemiştir. Tiffany & Co. gibi önde gelen Amerikan mücevher firmalarının modern tarzı neredeyse görmezden gelmesi, iç talebin eksikliğini göstermektedir (Duncan, 1986: 246).

Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan Art Déco takıların büyük çoğunluğu, modaaya uygun Fransız zevkinin bir yorumu olarak kabul edilmektedir. 1930'larda Cartier ve Van Cleef & Arpels'in de dahil olduğu lüks Fransız kuyumcular, Harry Winston, Black, Starr & Frost, Marcus & Co. ve Tiffany & Co. gibi Amerikan firmalarıyla rekabet ederek New York'ta kurulmuştur. Boston'da, Shreve, Crump & Low, Washington, DC'den Galt & Bros, Los Angeles'tan Brock & Co. ve San Francisco'dan Shreve & Co. isimli firmalar da dönem içerisinde Art Déco mücevherler üretmiştir. Genel olarak Hollywood tarzı gösterişli Art Déco tasarımından ziyade daha sade geometrik çizgilerin hâkim olduğu mücevherler popülerdir (J. Miller, 2005: 170).

Fransız mücevher firmalarının ürettiği çeşitli Art Déco mücevherler ve modern hareketin “yüksek stil” tasarımlarına rağmen, birkaç küçük Amerikan firması tarafından üretilen ucuz mücevher ve aksesuar serisi de mevcuttur. Amerikalı kuyumcular, Paris modasını takip etmek için çeşitli Avrupa tasarım dergilerine başvurmuşlardır. Avrupa'daki Art et bijoux, La Perle ve Dessins, Deutsche Goldschmiede-Zeitung gibi dergiler ve Vogue gibi Amerikan moda dergileri, mücevher tasarımında karşılık gelen değişiklikleri hızlandırmıştır (Duncan, 1986: 251).

1925 ile 1927 yılları arasında modernist çizgide mücevher tasarlayan Amerikalı tasarımcılar üzerindeki Paris etkisi yadsınamazdır. Renk kullanımı yaygındır ve formal bir benzerlik söz konusudur. Oniks ve pırlantalarla sağlanan siyah-beyaz etkisi, tek bir kırmızı yakut ya da mavi safirin tasarıma eklenmesiyle birlikte etkinin arttırılması gibi unsurlar benzerlik taşımaktadır. 1920'lerin coşkulu iyimserlik akımının tasarım özelinde bu şekilde yakalandığı düşünülebilir. Yine de Amerikalı kuyumcuların, Avrupalı kuyumculardan tamamen bağımsız olduğunu iddia etmeleri dikkate değerdir. Günümüzden bakıldığında bu iddia tam anlamıyla yanlış olmasa da erkendir. Dönemin çağdaş Amerikan kuyumcularının resmettiği tablo, ulusal bir tarzın mevcut olmadığını göstermektedir. Amerikan kuyumculuk

endüstrisinin özünde göçmen, çoğunlukla Doğu Avrupalı ailelerden oluştuğu için yerel zanaat kalitesinin yüksek olması söz konusudur. Bu anlamda Amerikan kuyumculuk endüstrisinin teknik uzmanlığının Avrupa'daki muadillerini aştığı iddiası doğrudur. Bu durumla birlikte, Amerika'da kullanılan platin, Avrupa'da kullanılanlardan daha sert ve dayanıklıdır. Bu gibi avantajlar, Amerikan kuyumculuk sektörünü bir anlamda daha öne çıkartmıştır (Duncan, 1986: 251).

Amerika'da başta Tiffany & Co olmak üzere köklü mücevher perakende firmaları, Art Déco'nun avangart tavrına kayıtsız kalmışlardır. Bu kayıtsız kalma hali, şirketin ilk tasarım direktörü Louis Comfort Tiffany'nin 1933'teki ölümüne kadar sürdüreceği Art Déco stiline karşı pek de olumlu olmayan, Kübistlere ve onların tasarım değerlerine karşı tam bir tiksinti ile desteklenen tavrından kaynaklanmıştır. Black, Starr & Frost ve Udall & Ballou gibi New York'taki diğer başlıca mücevher üreticileri bu yeni modaya daha az mesafeliyken, Chicago'da Spaulding-Gorham ve C. D. Peacock da Art Déco eserlerini piyasaya sürmeye başlamıştır. Amerikan mücevher firmaları, 1920'lerdeki geometrik düz formlardan ve 1930'lardaki kıvrımlı, ancak sade motiflere geçişte oldukça hızlı davrandılar. Ekonomik koşulların mücevherat için yüksek maliyetleri tolere edemeyeceği bir dönemde, Amerika Birleşik Devletleri'nin altın standardını koruması, mücevher tasarımı ve üretimi için belirli bir standardı zorunlu kılmıştır. Coco Chanel ve Elsa Schiaparelli gibi önde gelen figürlerin sahte mücevherlerin potansiyelini fark etmeleri gibi, Amerika Birleşik Devletleri'nde de Trifari'den Alfred Philippe ve eski Cartier çalışanı Marcel Boucher gibi tasarımcılar ve yapımcılar bunu fark etmişlerdir (Knowles, 2014: 152).

4.8 İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI ART DÉCO'NUN YERİNİ RETRO AKIMINA BIRAKMASI

1930'ların sonunda, Art Déco, son zamanlarda keskin tanımlamalar olmaksızın Retro olarak sınıflandırılan daha yumuşak, daha şehvetli bir tarza dönüşmeye başlamıştır. Savaş yıllarında Fransa, İtalya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmış olan Retro takılar, savaş sonrasında ise mevcut olan değerli metaller ve değerli taşlar kullanılarak üretilmeye devam etmiştir. 1940'ların sonlarında ve 50'lerin başlarında insanlar genel olarak lüks ve zenginliğe karşı açlardı ve bu durum, mücevher tasarımında büyük değişimlere yol açmıştır. Hafif, el yapımı tel işçiliği ile üretilmiş, elmas, yakut, safir ve zümrütlerle süslemeleriyle

birlikte parıldayan esnek, üç boyutlu parçalar bu dönemde revaçta olmuştur (Thomas, 1987: 3-17).

İkinci Dünya Savaşı, Avrupa ve Asya'nın çoğunluğuna getirdiği yıkım sebebiyle mücevher tasarımını ve üretimini etkilemiştir. Özellikle Avrupa'da metal, mücevher el değiştirmiş, eritilmiş ya da imha edilmiştir. Pek çok kuyumculuk firması yer altına inmiş, dağılmış ve hatta yok edilmiştir. Kalan mücevherler ise savaş sonrasında yeniden yapılanan ülkeler, şehirler ve bireylerin çabalarında sermaye olarak kullanılmıştır (Thomas, 1987: 3-17).

1950'lerin ortalarında, resim ve heykel alanlarında faaliyet gösteren bazı önemli sanatçılar mücevher tasarımına yönelmişlerdir. Sanat anlayışlarını ve tasarım yeteneklerini mücevher tasarımında ve kuyumculuğun pek çok farklı alanlarında uygulayan bu Neo-Rönesans sanatçıları, tıpkı Rönesans dönemi sanatçıları gibi mücevherlerinde hem kaliteli hem de şık bir tasarıma sahip yaratıcılık taşıyan, gelişmekte olan bir üst orta sınıfa hitap eden renkli, egzotik parçalar yaratmak için kullanmışlardır. Yaratıcı tasarıma olan talep, 50'lerin sonlarında ve 60'ların başlarında kişiselleştirilmiş işçiliği de harekete geçirmiştir. Mücevherlerde odak, malzemeden tasarıma kaydığı için değerli taşların kullanımında azalma görülmektedir (Thomas, 1987: 3-17)

Büyük Buhran'ın yarattığı ekonomik ve toplumsal çöküntüye karşı tepki olarak oluşan sanatsal tepki, Dadaist ve Sürrealistlerden gelmiştir. Toplumsal mutsuzluğa tepki olarak aşırı uçlarda ve çok farklı formlarda takılar yapılmıştır (Şaman & Duru, 2015: 103). Büyük Buhran'ın başlaması ile hem kaliteli mücevherlere olan talep hem de mücevherlerde yenilikçi tasarım arayışları azalmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması sonucunda tasarım anlamında işlev, biçimin önünde yer almıştır ve tüm bu gelişmeler, Art Déco'nun sonunu getirmiştir. 1940'larda bu yaratıcı ruhu canlandırmak için bir girişimde bulunulsa da kısa sürmüştür. Bugüne kadar, Art Déco kadar yaygın, kalıcı veya yaratıcı bir tasarım hareketinin eşini bulmak zor olarak kabul edilmektedir (Ebert, 1983: 11).

5. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA TAKI

Yirminci yüzyılda Batı Toplumu'nda yaşanan olağanüstü gelişmeler ve bu gelişmelerin yansımaları sonucunda tüm dünyada kültürel yapıda değişiklikler görülmüştür. Zeitgeist yani zamanın ruhu, yaşanan olaylar sonucunda geri döndürülemez bir şekilde değişmiştir. Bu değişiklikler, doğal ve kaçınılmaz olarak sanatı, sanatçıları ve sanat düşüncesini de etkilemiş olup, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında alışagelmış sanat ve takı anlayışından çıkılmaya başlanmıştır (Ayata, 2015: 92).

Mücevher tasarımında 1920'lerden itibaren ortaya çıkan soyut formlar, geometri kullanımı, basit şekiller, form, renk ve doku kompozisyonları üzerine gelişen vurgu, modernizm ile ilişkilendirilmektedir. 1920'lerde bir grup sanatçı o zamanlara kadar bilinen mücevherlerden farklı mücevherler yapmaya başlamışlardır. Bu mücevherler Art Déco'ya karşı, ancak ondan bir şeyler alan bir yapıdadırlar. Oldukça farklı bir estetiğe sahip bu mücevherler, farklı bir ruhla yapılmış gibi yorumlara sebep olmuşlardır. Mücevher sanatına radikal bir yaklaşım getiren bu kişilerin bir kısmı köklü kuyumcu ailelerinden gelen kişilerdir. George Fouquet'nin oğlu Jean Fouquet, Raymond Templier, Gerard Sandoz gibi sanatçılar bu anlamda örnek olarak verilebilir. Raymond Templier, Hollywood için şaşırtıcı derecede modernist mücevherler yarattığı için en radikal olanı olarak kabul edilmektedir. 1925 yılından sonra coşkulu renk kullanımı ve çarpıcı renk kombinasyonları etkisini yitirmiştir. 1925'ten sonra mücevherler tek renkli, siyah beyaz veya tamamen siyah hale gelmiştir. Kuyumcular ışığı tasarımlarında kullanma anlamında parlak metal yüzeyleri ve ışıltılı taşları kullanmışlardır. Artık figüratif tasarımlar yerlerini soyutlamalara bırakmıştır (Carletti & Gem Geneva, 2022).

Klasik kabul edilen anlamıyla mücevher, tarih boyunca kendisinden beklenen form ve değerli malzemeler üzerinden gerçekleştirilen tasarımlar aracılığı ile üretilmiş olsa da Yirminci yüzyılın başlarından itibaren dünya kültüründe yaşanan değişimler, takı anlayışının dönüşümüne sebebiyet vermiştir. Sanayi Devrimi, Dünya Savaşları, sosyal devrimler, bilim ve teknolojiye yaşanan değişimler ve bu değişimlerin günlük yaşama hızlı bir şekilde giriş yapması gibi geçmiş yüzyılların birkaçında yaşanan büyük değişimler, çok daha kısa süreli bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde mücevher de dahil olmak üzere tüm sanat dalları bu değişimlerden kaçınılmaz olarak etkilenmiştir (Ayata, 2015: 92).

5.1 RETRO TAKI

1937 yılı, “retro modern” veya “Kokteyl Çağı” olarak bilinen 1940’ların tarzının başlangıcına işaret etmektedir. Tasarlanan mücevherler hala mekanik, güçlü, soyut ve geometriye dayalı olmakla birlikte, daha dolgun ve şehvetli bir ifadeye sahiptir (Carletti & Gem Geneva, 2022). 1930’ların sonlarına doğru, 20’lerin keskin geometrik hatlarına ve canlı renklerine karşı yumuşak çizgileri ve daha zengin bir ifade biçimini içeren “Retro” (geriye dönüş) tarzı ortaya çıkmıştır. Art Déco mücevherleri genellikle yassı iki boyutlu parçalardan oluşurken, ilk dönem Retro mücevherleri, yontu kalitesinde iki boyutlu parçaları da içermektedir. Pırlanta ve diğer değerli taşların kombinasyonu, süs taşı kullanımında ön plandadır.

Savaşın yarattığı en belirgin değişiklik, platinin yerini altının almasıdır. Altın, pembe, sarı ve beyaz renk seçenekleriyle sıcak ve yumuşak bir görünüm sergilemektedir ve dönemde birçok eserde kullanılmıştır. Avrupa ve Amerika’da köklü sosyal değişimler yaşanırken, iş hayatı ve spor gibi diğer alanlara kadınların tam anlamıyla girmesiyle, mücevher üreticileri ve tasarımcıları da kendilerini yenilemek zorunda kalmışlardır. Ancak, Büyük Buhran nedeniyle bu dönemde üretilen takıların önemli bir kısmı eritilerek başka takıların yapımında kullanılmıştır (Türe ve diğerleri, 2011: 114-115).

1950’li yıllar, sinemanın ve Amerikan film endüstrisinin merkezi olan Hollywood’un altın dönemi olmuştur. Ünlülerin giysileri ve takıları bu dönemde hem sinema hem de sinema dergileri üzerinden moda yön vermeye başlamıştır. Bu durumla birlikte Retro mücevherler ve imitasyonları, toplumlar tarafından müthiş bir şekilde tanınmıştır ve küreselleşmiştir (Türe ve diğerleri., 2011: 116).

1940’lı yılların başlarında en popüler takılar kokteyl takılarıdır. Art Déco stiline uzantısı olan ancak üç boyutlu figüratif etkileri ile Retro türüne göz kırpan kırmızı ya da sarı altından yapılmış kokteyl takılarının en ilgi çekici yanı sitrin, akuamarin, ametist ve ayaşlarının yanı sıra yakut ve safir gibi değerli taşların da kompozisyonlarda başarı ile birleştirilmesidir. Retro stili İkinci Dünya Savaşı ile ortaya çıkmıştır. Savaş sırasında ortaya çıkmasına rağmen, savaşın bitişyle bitmemiş, 1950’lere kadar devam etmiştir. Retro tarzının en önemli özelliği, çift olarak yapılmış klipsli takılardır. Bu klipsler, küpe olarak kullanılabilmelerinin yanı sıra

yakaya takılıp broş olarak, giysi omuzlarına apolet olarak, saçlara ve şapkalarla birlikte de kullanılabilir. Bilezikler, değerli taşlarla süslü kalın ve ağır takılar olarak öne çıkmıştır. İsviçre'de tasarlanan ve üretilen kadın bilezikleri, kadın kol saatleriyle birleştirilerek takılmasıyla, kadın kol saatlerinde günümüze kadar uzanan bir uygulamanın başlangıcını oluşturmuştur. Retro Dönemi'nde, stilin en önemli ve yaygın mücevherleri broşlardır. Yüzükler ve kolyeler, üç boyutlu formları, yumuşak çizgileri ve çok renkli altın tercihleriyle stilin en önemli özelliklerini taşımaktadırlar (Türe ve diğerleri, 2011: 115).

Retro stili Fransa ve İtalya'da doğup Avrupa geneline yayılmıştır ve savaş sırasında Amerika'ya geçmiştir. 1940'lı yıllarda İtalyan kuyumcular, Fransız kuyumcuların eserlerini yorumlayarak stile yön vermişlerdir. Bu süreçte İtalya'da kehribarın moda olmasıyla birlikte Fransız mücevherlerinden bu anlamda farklılaşmışlardır. Van Cleef & Arpels'in 1939 New York Dünya Fuarı için hazırladığı Retro stili hayvan temalı mücevherler, önemli bir etki yaratmış ve Amerikalı tasarımcıları etkilemiştir. Bu esinlenmenin ötesinde hayvan temalı mücevherleri ile ünlenen firma Cartier'dir. Başarılı tasarımlarıyla broş ve pendant mücevherlerinde işledikleri kuş, kedi, köpek ve at figürler, bu dönemde çok beğenilmiştir (Türe ve diğerleri., 2011: 115).

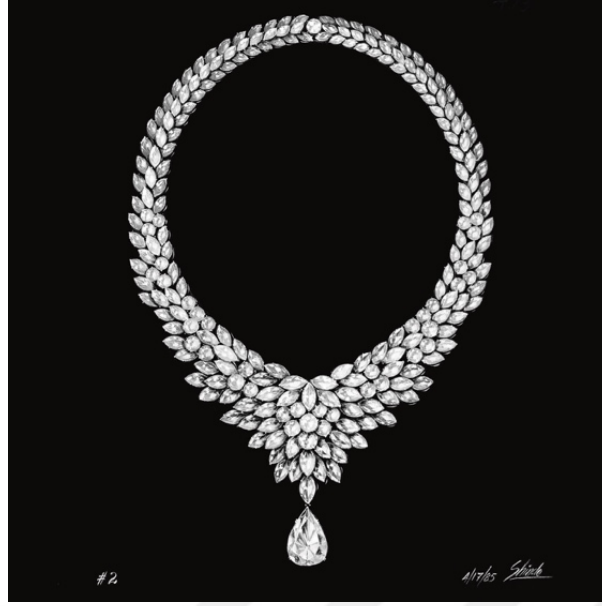
Bu dönemde simgesel anlatımda yeni denemeler görmek mümkündür. Sağır ve dilsizler için geliştirilmiş olan işaret dilinin harfleri ilk kez 1930'larda takılarda Flato firması tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Katharine Hepburn'ün "Holiday" isimli filmde canlandığı karakterin annesinin adının baş harfi olan "W" harfi sembolize eden takı (Şekil 5.1) ile filmde boy göstermesi bu anlamda önemli bir örnektir (Türe ve diğerleri., 2011: 117).



Şekil 5.1: Katharine Hepburn, “Holiday” isimli filmde, Flato, Hollywood Jewels, 1938.

[<https://theadventurine.com/culture/jewelry-history/a-brief-history-of-elegant-hands-in-jewelry/>].

1940’ların sonlarında kuyumculuğa yeni bir teknik kazandıran en önemli kuyumcu New York’lu mücevherci Harry Winston’dur. İkinci Dünya Savaşı’nın sonlarında, yılbaşı döneminde kapıya asılı olan Noel çelenginin şekli ve boyutları Winston’un ilgisini çekmiş ve tasarımcısına aynı formda, taşların görünmeyen tel montürlere yerleştirildiği mücevherleri ortaya çıkmıştır (Şekil 5.2). Winston’un bazı küpeleri özel tasarımları dolayısı ile hem gündüz hem gece kullanımına uygun şekilde üretilmiştir. Küpenin uzun ve gösterişli sarkaçlarının ana parçaya takılıp çıkartılabilecek biçimde düzenlenmesi bu pratik kullanımı mümkün kılmaktadır. Winston mücevherlerinin en önemli özelliği büyük ve pahalı taşlar yerine küçük pırlantaların ve baget kesimli taşların kullanılmasıdır (Türe ve diğerleri., 2011: 117).



Şekil 5.2: Çelenk Desenli Mücevher, Harry Winston, 1985.

[<https://www.harrywinston.com/en/products/winston-icons-by-harry-winston/winston-cluster-diamond-necklace-317015>].

1935-1945 yılları arasında süren İkinci Dünya Savaşı sırasında mücevher sektörü durma noktasına gelmiştir. Ustaların çoğunluğu askere alınmış, açık olan atölyeler ise savaş için optik aletler ve tıp malzemeleri yapmaya yönelmişlerdir. Bu dönemde platin, savaş endüstrisinde gerekli olduğundan, faal olabilen az sayıdaki atölye altından takılar yapmışlardır. İkinci Dünya Savaşı'nda üretilen takıların büyük bölümü ulusal sloganların ifade araçları olmuşlardır. Bu duruma örnek olarak günümüzde de güncelliğini koruyan bayrak takılarıdır. Alman işgali altındaki Paris'te faaliyetlerine devam etmeye çalışan Cartier tarafından, Fransa'nın işgalini temsil eden, kafesteki kuş pendantsıdır (Şekil 5.3). Söz konusu tasarım, Fransa'nın Alman işgalinden kurtuluşu sonrasında yeniden tasarlanarak, kafesin açık kapısından çıkıp özgürlük şarkısını söyleyen kus kompozisyonu olarak piyasaya sürülmüştür (Şekil 5.4) (Türe ve diğerleri., 2011: 113-114).



Şekil 5.3: Cartier, Kafesteki Kuş Broşu, Safir, 18 Ayar Altın, Christie's, 1942.

[https://www.langantiques.com/university/cartier_bird_in_a_cage/].



Şekil 5.4: Cartier, “Özgürlük Kuş” Broşu, Mavi Mine, Kırmızı Mercan, Safir, 18 Ayar Altın
Cartier, Yaklaşık 1945 Sonrası.

[<https://www.christies.com/lot/lot-4718143>].

5.2 AMERİKAN STÜDYO TAKI HAREKETİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Amerikan Stüdyo Takı Hareketi İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'nın Doğu ve Batı kıyılarında başlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin tamamında etkinliğini göstermesine rağmen, özellikle ilk örneklerinin görüldüğü yerler New York City, özellikle Greenwich Village semti, Kuzey Kaliforniya, özellikle San Francisco Körfez bölgesi olmuştur. Amerikan Stüdyo Takı Hareketi, özü itibarıyla insan çabasını önemsemektedir. Bu anlamda Arts & Crafts hareketine öykünme ve beğenme görülebilir. On Dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan akım gibi stüdyo kuyumcuları da kendilerini el zanaatkarlığına adanarak, genel tasarımlarına çekiç izleri ve perçin gibi bağlantı sistemlerinin eserlerinde bulunmasına müsaade etmişlerdir. Bu kuyumcular, kişinin günlük yaşamında özgürlüğü ve kişisel görünümünde bireysel ifadeyi savunmuşlardır. Politik duruş anlamında liberal olan bu grup, çoğu kişinin karşılayabileceği, elitlere özel olmayan mücevherler yapmak istemişlerdir (Greenbaum, 1998: 68).

Modernizmin, bilim ve teknolojinin, iki büyük savaşın insanlık ve toplumlar için inanılmaz değişimleri sağladığı bir değişim döneminde, bu değişimleri halka aktarmanın bir aracı olarak sanat görülmüştür. Erken Stüdyo Takı Hareketi'nin parçası olan sanatçılar kendilerini kuyumculuk alanında bu değişim öncüleri olarak görmüşlerdir. Alexander Calder gibi bazı sanatçılar kuyumculuktan önce heykeltıraşlık veya ressamlık yaparak başarıya ulaşmıştır. Harekette ufuk açıcı ve önde gelen bir figür olan Calder'in çalışmaları gümüş veya pirinçten yapılmış basit yapılardır ve antik kültürlerde bulunan mücevherlerle stilistik anlamda birçok ortak nokta taşımaktadır. 1920'lerin, 1930'ların, 1940'ların yüksek kuyumcuları, taş ve metal işleme sanatındaki bilimsel gelişmeleri memnuniyetle karşılamışlardır ancak Calder, tek tek öğeleri birleştirmek ve sabitlemek için sarma ve perçinleme gibi mekanik yöntemleri kullandığı görülmektedir. Her bir parça elde üretildiği için hiçbirisi birbirinin aynısı olmamıştır. Bu, genellikle stüdyo mücevherleriyle ilişkilendirilen bir özellik olarak bilinmektedir (Markowitz, 2012: 2).

Calder gibi sanatçılar, öncelikle mücevher dışı kreasyonlarıyla tanınırken, birtakım sanatçılar da "giymek için heykel" şeklinde terimleştirdikleri bu yeni konseptle denemeler yapmışlardır. İlk kuyumcu-sanatçılardan en önemlileri Margaret De Patta, Sam Kramer ve Art Smith olarak kabul edilmektedir. De Patta'nın çalışmaları, Konstrüktivizm ve Bauhaus tasarımından güç almaktadır. Kramer çalışmalarını soyut olarak tanımlamamasına rağmen,

Sürrealizm'den ilham alarak eserler üretmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, Margret Craver, Stüdyo Takı Hareketi'nde önemli bir figür olarak ortaya çıkmıştır. 1920'lerin sonunda Kansas Üniversitesi'nde tasarım eğitiminden sonra hem Amerika Birleşik Devletleri'nde hem de İsveç'te geleneksel metal işçiliği eğitimi alan Craver, 1947'de üç yıllık Ulusal Gümüşçülük Atölyesi Konferansı'nın ilkinin kurmuştur. Eğitimcilerin birçoğu İngiltere ve İskandinavya'dan gelmişlerdir ve bu programlara katılan John Paul Miller, Earl Pardon ve Alma Eikerman gibi öğrenciler sonrasında etkili kuyumculara dönüşmüşlerdir (Markowitz, 2012:2).

Form anlamında gösteriştense uzak, basit ve zarif, taklit olan değerli mücevherleri birleştirip yeni bir stil olarak sunmak yerine malzemeleri doğal halleriyle sunulabilir şekiller kullanılmıştır. Stüdyo Takı Hareketi'nde Arts & Crafts kuyumcularının aksine, stüdyo kuyumcuları stilistik ilham kaynakları bakımından farklılıklar görülmektedir. Yaşça yüksek olan kuyumcular Orta Çağ'ın dekoratif geleneklerini yeniden canlandırırken, gençlerin oluşturduğu kesim ise gözlerini modern resme, heykele ve yakın tarihlerde bu anlamda gerçekleşmiş olan modernist devrime dikmişlerdir (Greenbaum, 1998: 68).

5.2.1 Amerikan Stüdyo Takı Hareketinde Konstrüktivizmin Etkisi

Modern sanatın çeşitli alanları Yirminci yüzyılın takılarının görünüşünü belirlemişlerdir. Bu anlamda en etkili akımlardan biri Konstrüktivizmdir. Bu çoğulcu hareket, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Rusya'da Vladimir Tatlin, Lissitzky, Naum Gabo ve Antoin Pevsner gibi avangart sanatçıların itici gücüyle gelişmiştir. Kendi zamanında dahi Konstrüktivizmin yanlış anlaşıldığı sanat tarihçileri tarafından ifade edilmektedir. Hareketin birçok yönü bulunmaktaydı ve teorisyenleri arasında ideolojik bölünmeler yaşanmıştır. Bu durumla birlikte genel olarak Konstrüktivist tüm sanatçılar, nesnel olmama ilkesi ve geometrik biçimlerin üstünlüğü üzerinde fikirsel ortaklık içerisinde olmuşlardır (Greenbaum, 1998: 70).

Amerikan Stüdyo Takı Hareketinin ilk katılımcıları, doğrudan ya da dolaylı olarak öğrencisi Margaret de Patta aracılığıyla en çok Moholy-Nagy'den etkilenmiştir. Stüdyo takı hareketi ivme kazandıkça Konstrüktivizme ilgi artmıştır ve diğer kuyumcuları bu yeni alanda araştırma yapma ve kendini keşfetmeye zorlamıştır. Konstrüktivizm'in ortaya çıktığı dönemdeki politik ve ruhani kimliği Amerikan Stüdyo Takı Hareketi'nde bulunmamaktadır.

Hareket, Konstrüktivizmin yalnızca biçimsel özelliklerini sahiplenmiş ve yeniden yorumlamıştır (Greenbaum, 1998: 70).

Gerçeküstücülüğün konu ve teknik anlamında rastlantısallığı ve beklenilmeyeni göklere çıkaran felsefesi, Konstrüktivizme yabancı bir üslupla ifade edilmiştir ve bu anlamda Amerikan Stüdyo Takıları üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Konstrüktivizm, katı matematiksel ilkelerin tahmin edilebilirliğine yaslanırken, gerçeküstücüler serbest çağrışma ve rastlantısallık üzerinden ilerlemişlerdir. Savaş sonrası yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde üreten birçok kuyumcu, biçim dili olarak biyomorfizme ve Sürrealizme yakınsamışlardır. 1930'ların sonlarında ve 1940'ların başlarında çalışan bazı kuyumcular, Sürrealizmin hayalsi yönlerini cazip bulsa da diğer pek çok yönden Konstrüktivizmin ilkeleri üzerinden çalışmalarına devam etmişlerdir ve bu durum, Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışan Konstrüktivistler tarafından cesaretlendirilmiştir. Nazizm'in ortaya çıkışı sonucu avangart sanat Avrupa'da bastırılmıştır ve Konstrüktivist sanatçılar Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçmak zorunda kalmışlardır. Burada akademik pozisyonlara atana ve yeni okullar kuran Konstrüktivist sanatçılar, Konstrüktivizmi Amerika'ya yaymışlardır. 1937'de László Moholy-Nagy, Chicago'da Yeni Bauhaus'u kurmuştur. Başta Margaret De Patta olmak üzere önemli Amerikan kuyumcuları, Moholy'nin okuluna gitmiştir; mezun öğrenciler ise da diğer kuyumcuları etkilemiştir (Greenbaum, 1998: 70-72).

5.2.2 Amerikan Stüdyo Takı Hareketinde Gerçeküstücülüğün Etkisi

Takı tasarımında Sürrealizm, Batı Yakası'nda da temsil edilmiştir. Kuzey Kaliforniyalı Margaret de Patta, Chicago'daki Tasarım Okulu'nda (Yeni Bauhaus) Macar yapılandırmacı Laszlo Moholy-Nagy ile 1940-1941 yılları arasında yaptığı çalışmanın bir sonucu olarak en çok indirgemeci çalışmasıyla tanınmıştır (Greenbaum, 1994: 72).

Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli dönemlerde gerçeküstücülükle içli dışlı olan birçok kuyumcu mevcuttur. Bu bağlamda New York'ta Ed Wiener, Hurst & Kingsbury, Peter Macchiarini ve San Francisco'da Franz Bergman örnek olarak verilebilir. Temelde Sürrealist sanatın kapsamı, resim ve heykel kadar takıları da içermektedir. Metal ile çalışan veya metal için tasarım yapan tasarımcılar tarafından illüzyonist, biyomorfik ve “hazır” imgelerin benimsenmesi, daha anıtsal işlerden öteye doğal bir ilerleme olarak görülmektedir (Greenbaum, 1994: 79).

Marcel Duchamp’a göre mücevherler, sanatsal olduğu kadar büyümlü çağrışımları olan güç nesneleridir. Sürrealizmden esinlenenler kadar görsel, psikolojik, duygusal ve ruhani etkiye sahip çok az takı vardır. Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki pek çok takı, sembolizm, kübizm ve konstrüktivizm gibi çeşitli, estetik stiller ve akımlarla tutarlı şekilde ilerlemiş olsa da özgünlükleriyle ve bir mecra olarak mücevherleri kullanmalarıyla Sürrealistler en ilgi çekici olanı olarak kabul edilmektedir (Greenbaum, 1994: 91).

Sürrealist takı, uluslararası bir fenomen olarak karşılanmıştır. 1920’lerde Avrupa içerisinde ortaya çıkan akım, 1924’te ilk Sürrealizm Manifestosu’nun taslağının hazırlanmasından kısa bir süre sonrasında kendine taraftarlar bulmuştur. 1940’larda ve 1950’lerde etkisinin zirvesini görmüştür. Sürrealist takılar, sürrealizm sanat akımı konsepti içerisinde önemli bir yer almakla birlikte, Art Nouveau’dan ciddi şekilde etkilenmiştir. Fransa’da René Lalique ve Eugène Grasset’in tasarımlarındaki tarz, Almanya’da Wilhelm Lucas von Cranach, Erich Erler ve Ludwig Habich; Belçika’da Philippe Wolfers, Avusturya’da Koloman Moser ve Rudolph Kalvich; İskoçya’da Herbert McNair ve İngiltere’de Sir Alfred Gilbert ve George Hunt gibi ustaların eserleri ve sergiledikleri eserler, Sürrealist kuyumcular tarafından yaşadıkları zamana uygun hale getirilmiştir. Art Nouveau’nun Şekil kimliğinin özünde, canlıların stilize resmedilmesi, organik kırbaç formları ve süs olarak kullanılmaları gibi güçlü imgelem yer almaktadır. Bu özellikler, gerçeküstücülük için oldukça uygundur (Greenbaum, 1994: 197).

Temel olarak, üç tür gerçeküstücülük türü olduğu kabul edilmektedir: Akademik illüzyonizm; proto-Sürrealist (ön gerçeküstücü) Georgio de Chirico’nun rüya benzeri ortamlarda veya fantastik koşullarda yer değiştirmiş yağlıboya ve/veya oyuncak bebek benzeri görüntülerden oluşan uzamsal tiyatrosunda bulunan bir çeşit illüzyonizm. Soyut gerçeküstücülük veya biyomorfizm adı verilen, tek hücreli organizmaları veya ilginç yaratıkları anımsatan amorf şekilleri kullanan ve Sürrealist nesne-sanat statüsüne yüceltilen buluntu nesnelerin “hazır” veya şaşırtıcı bir kombinasyonunu oluşturan güçlü bir üçüncü tür gerçeküstücülük söz konusudur. Sürrealist kuyumcular, eserlerinde her tür Sürrealist ilham kaynağından yararlanmışlardır. Bu anlamda, Salvador Dalí tarafından tasarlanan ve altın ve pırlanta kullanılarak üretilen “Belleğin Azmi Broşu” önemli bir örnektir. Sanatçının ünlü 1931 tarihli tablosundaki (Şekil 5.5) saat tasarımından esinlenilerek üretilmiş bir mücevherdir (Greenbaum, 1994: 198).



Şekil 5.5: Salvador Dalí, Belleğin Azmi, Yağlıboya Tablo, 24.1 x 33 cm, MoMA, 5. Kat 51, 1931.

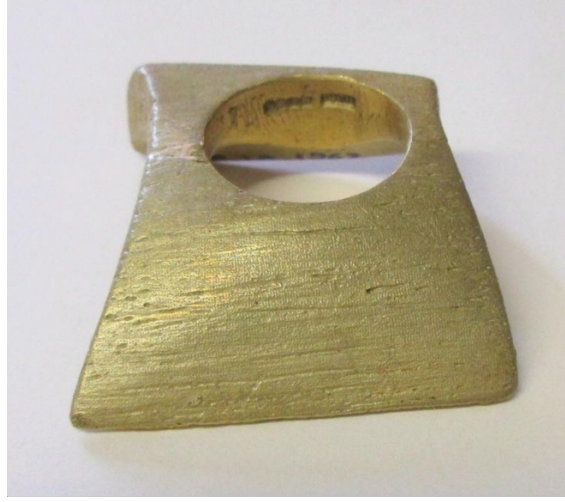
[<https://www.moma.org/collection/works/79018>].



Şekil 5.6: Salvador Dalí, “Belleğin Azmi” Broşu, Üretim 1950-1960, 6 x 6 x 1,9 cm, Liliane and David M. Stewart Collection, inv. D89.109.1, 1949-1950.

[<https://www.mbam.qc.ca/en/works/27569/>].

Salvador Dalí gibi ünlü ressam Yves Tanquy’da Sürrealist takılar yapan sanatçılardandır. Tanquy, kendi resimlerinden motifler ödünç alan takılar tasarlamıştır. Başlangıçta kendisi tarafından gül ağacından oyulmuş ve daha sonra altından dökülmüş yüzükleri (Şekil 5.7), onun gerçeküstü manzaralarında yer alan kaya benzeri şekilleri hatırlatmaktadır (Şekil 5.8) (Greenbaum, 1994: 198).



Şekil 5.7: Yves Tanquy, HJ Company Ltd, Soyut biçimli altın yüzük, Gülağacı, 1937.

[<https://collections.vam.ac.uk/item/O118132/ring-Tanquy-yves/>].



Şekil 5.8: Yves Tanquy, Işık ve Gölge, Yağlıboya Tablo, 61.2 x 50 cm BBVA Collection İspanya,

[<https://www.coleccionbbva.com/en/pintura/5923-la-lumiere-de-lombre-2/>].

Avrupa'nın Sürrealist takılara katkıları olmasına rağmen, bu takıların güçlü şekilde var olduğu yer Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Soyut dışavurumculuk nihayetinde gerçeküstücülüğü gölgede bıraksa da Arp ve Miró'nun etkilerinin yokluğunda Jackson Pollack, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, William Bazotes ve Clyfford Still bugün bildiğimiz sanat eserlerini üretemezlerdi. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından gerçeküstücülüğün nihai şekilde reddedilmesi, dekoratif sanatlarda geçerli değildir. 30'ların, 40'ların ve 50'lerin en zengin ve etkileyici

Amerikan takılarından bazıları gerçeküstücülüğün başlangıç noktaları olarak kabul edilen takılardır. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri, sanat kurumlarının avangart mücevherleri ve mücevher tasarlayan sanatçıları desteklemesidir. Buna örnek olarak 1946 yılında New York'ta bulunan Modern Sanat Müzesi, ressamların, heykeltıraşların ve sanatçı-zanaatkarların takılarının yer aldığı “Modern Takı Tasarımı” isimli kırs verilebilir. Burada Josef Albers öğreticilik yapmıştır ve Albers, yapıyla birlikte biçim ile ortam arasındaki ilişkiyi vurgulamış ve formun maddelerin görünüşünü ve davranışını nasıl dengelediğiyle ilgili çalışmalar yapmıştır. Kursu katılanlar, Şekil olarak bir çakıl taşının elmas kadar değerli olduğunu ve nesneler arasında bir hegemonya olmadığını öğrenmişlerdir (Greenbaum, 1994: 198).

Meret Oppenheim'in 1936 yılında yaptığı “Kürkü Çay Fincanı“, “Tabak ve Kaşık” ile “Şeker Yüzük” (Şekil 5.9) Sürrealist takılara iyi örneklerdir (Greenbaum, 1994: 203).



Şekil 5.9: Şeker Yüzük, Gümüş, Altın Kaplama, Şeker, 1936.

[https://www.gemsandladders.com/collection/sugar_ring].

5.3 AMERİKAN STÜDYO TAKI HAREKETİNİN EN ÜNLÜ KUYUMCULARI

Georges Braque, Picasso, Calder, Art Smith, Jean Arp gibi çağdaş sanatçıların tasarladıkları ve ürettikleri takıların varlığı, takı tarihçileri tarafından bilinmektedir. Söz konusu modern sanatçıların bir kısmı, çeşitli kişilerin talepleri sonucunda, bazıları ise kendi istekleri sonucunda takı üretmiş ve kuyumculuk yapmışlardır. Takıların çoğunluğu, sanatçıların kendileri tarafından üretilse de birkaçı metalden dökülmüştür veya çeşitli zanaatkarlar tarafından tasarımdan üretilmiştir. Sanatçılar, yaratım süreçlerine göre gerçeküstücülük,

soyut dışavurumculuk, geometrik soyutlama, “pop” ve mücevherin işlevine ve ölçeğine uyarlanmış kinetik sanat gibi etiketlerin içerisinde değerlendirilmektedirler (Sabatello Neu & The Museum of the Modern Art [MOMA], 1967: 103-104).

Sam Kramer, Art Smith, Paul Lobel ve Jules Brenner gibi diğer birçok kuyumcunun da bulunduğu, yirminci yüzyılın ortalarında New York şehrinin caz, edebiyat, karşı kültür ve sanat sahnesinin atan kalbi olan Greenwich Village’da çalışan ilk modernist kuyumculardan biri olarak bilinmektedir. Kramer, uyumsuzluğu ve tuhaflığı tercihi ile mücevherlerini daha önce görülmemiş yöntemlerle ve tasarımlarla üretmiştir. Mücevherlere yaklaşımı dolayısı ile geleneksel kuyumcular tarafından reddedilen sanatçı, alışılmadık yollarla elde ettiği etkileyici sonuçları takip ederek üretimini sürdürmüştür. İmzası haline gelen gümüş şekiller, Rorschach’ın psikolojik testlerinde kullandığı formları andırmaktadır (Şekil 5.10). Picasso’nun kübist resimlerinden yararlanan ve insan-amip benzeri formları iç içe geçiren ve düzenleyen Kramer, bu anlamda zamanın yenilikçiliğini takı alanına yansıtmıştır (Falino, 2020).



Şekil 5.10: Sam Kramer, Tango Broş, Som Gümüş ve Yarı Değerli Taşlar, New York, 1948.

[Greenbaum, 1994].

Sam Kramer, 1939’da Greenwich Village, New York’ta dükkanını açtığından beri modernist mücevheratın erken bir savunucusu olmuştur. Şekil olarak anlamsız, rahatsız edici ve bazen tuhaf formlarla bilinçaltını araştıran takılar tasarlayıp üreten birkaç stüdyo kuyumcudan biri olarak bilinmektedir (Şekil 5.11). Kramer kendisinin ve dükkanının tanıtımında “Biraz Deli

Olan İnsanlar İçin Fantastik Mücevherler: Yarı çılgınlık anlarında tasarlanan en lanet olası egoyu mutlak tuhaflıklardan gıcıklayacak şeylerimiz var” metnini kullanmıştır (Markowitz, 2012: 3).



Şekil 5.11: 1940’lardan Bir Fotoğrafta Kramer. Saul Dash’in Fotoğrafı, John (Chico) Kramer ve Carol Jane Kramer’in İzniyle, Yaklaşık 1940.

[<https://www.themagazineantiques.com/article/on-books-sam-kramer-jeweler-on-the-edge/>].

Sam Kramer, Alman Dada grubu gibi kolaj konseptine sıcak bakan, çeşitli metalleri garip şekillerde dahil edilmiş taşlar ve deniz kabukları, resif mercanı ve hatta cam tahnitçilik gözleri gibi buluntu nesnelerle birleştirerek bu malzemeleri takı yapmaya uygun malzemeler olarak nitelemiştir. Hayal gücünün sınırlarında dolaşan çeşitli figürler ve yaratıklar, Kramer’in favori teması olmuştur. Kramer’in stüdyosu/dükkânı da kendisi ve işleri gibi tuhaf olarak nitelendirilmiştir. Atölyenin kapı tokmağı domuz derisinden bir eldiven giyecek gibi duran bir el biçimindedir (Greenbaum, 1994: 205).

Yine Sam Kramer ile Greenwich kasabasını paylaşan bir diğer modernist ünlü kuyumcu Art Smith’tir (Greenbaum, 1994: 205). Arthur “Art” Smith, popüler, modernist, gerçeküstücü, biyomorfizm ve ilkelcilikten ilham alan Afro-Kübalı bir mücevher tasarımcısıdır. 1917’de Küba’da doğan Jamaikalı bir ailenin çocuğu olarak Amerika’ya göç eden ailesi ile New York’a gelen Smith, burada mücevher tasarımcılığına başlamıştır (Hoffman, 2017). Art Smith, Afro-Amerikan mirası, güçlü duygularını sanatına yansıtabilmesi ve derin biyomorfik estetiği ile dramatik Sürrealist takılar üretmek adına oldukça uygun bir sanatçıdır (Greenbaum, 1994: 205).

İnsan vücudu ve takı ilişkisini takı tasarlama konseptinin önemli bir figürü haline getiren Smith, “iyi bir mücevher parçasının tam anlamıyla bedeni okşadığına ve onunla oynadığına” inanan bir kuyumcudur. Smith, tasarladığı büyük bakır ve pirinç bileziklerde bu durumu açıkça vurgulamıştır. Eserlerinde negatif boşlukları ustaca kullanan Smith açığa çıkan vücut bölümlerini kompozisyonunun bir parçası olarak kullanmıştır. Dövülmüş sac, metal ve bükülmüş veya dövülmüş telden oluşan tipik büyük ölçekli süslerinde, yakın arkadaş olduğu caz müzisyenleri ve modern dansçıların yanı sıra Sürrealist resim, Afrika sanat formları, Calder’in kinetik heykelleri ve Bertoia’nın mücevherlerinden etkiler görülmektedir (Şekil 5.12). Smith, taş seçimlerinde genellikle renk uyumları için seçtiği yarı değerli kaboşanları kullanmıştır (Markowitz, 2012: 3).



Şekil 5.12: Art Smith, Galaksi Kolye, Gümüş, 7 1/8 X 9 X 2 1/2 İnç (18,1 X 22,9 X 6,4 Cm), Brooklyn Müzesi, Charles L. Russell’in Hediyesi, 1962.

[<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/179133>].

Harry Bertoia, kariyerinin başları olan 1938’den 1943’e kadar Michigan, Bloomfield Hills’deki Cranbrook Sanat Akademisi’ndeki metal işleme stüdyosundan sorumluyken dövme pirinç ve gümüşten soyut süs eşyaları tasarlayıp üretmiştir. O döneme ait mücevherleri, 1940’ların başlarında ara sıra birlikte eserlerini sergilediği Calder’in eserleriyle benzerlikler taşımaktadır (Markowitz, 2012: 3).

Avrupa’da Anton Fruhauf, avangart stilleri alanında deneyen ilk kuyumculardan biridir. Son derece başarılı metal ustalarından oluşan İtalyan bir aileye doğan Fruhauf, ailesinden dolayı uzun süredir saygın bir iş olarak görülen kuyumculuk geleneğine sahiptir. Başlangıçta klasik anlamda çıraklık modeline göre eğitim alan Fruhauf, Münih’teki Uygulamalı Sanatlar Akademisi’ne katılarak eğitimini geliştirmiş ve bakış açısını genişletmiştir. Daha sonra birkaç yıl kuyumcu olarak çalıştığı Roma’ya taşındıktan sonra 1946’da 32 yaşındayken memleketi Merano’ya dönmüştür. Genellikle yükseltilmiş, dokulu yüzeyler ve stilize desenler içeren ilk çalışmaları, petrogliflere, mağara resimlerine ve Yunan mitolojisine olan ilgisini yansıtmaktadır. Fruhauf, en çok altın işçiliğiyle tanınmasına rağmen, ahşap ve akrilik gibi alternatif malzemelerle de çalışmıştır (Markowitz, 2012: 4).

Biyomorfizm, Almanya’da Willi Baumeister’in eserlerinde ve Richard Haizmann’ın takılarında oldukça açık bir şekilde görülebilmektedir. Richard Haizmann, 1928 gibi erken bir tarihte, gümüş ve bakırdan yaptığı broşlarda erken olmasına rağmen gelişmiş bir biyomorfizm örneği sergilemiştir. Bir heykeltıraş, ressam, grafik sanatçısı ve seramikçinin olmasıyla birlikte aynı zamanda bir mücevher tasarımcısı olan Haizmann, 1920’lerde Hamburg’da çalışmıştır (Greenbaum, 1994: 198).

Naum Slutzky, 1920’lerin endüstriyel modernizmiyle ilişkilendirilmiş katı, geometrik soyutlama ile özdeşleştirilmiş bir sanatçı olmasına rağmen, 1932 civarında tasarladığı birkaç takıda biyomorfizm etkileri görülmüştür. Slutzky’nın 1912 yılında katıldığı Wiener Werkstätte’de Koloman Moser’in Art Nouveau tasarımlarından etkilenildiği bilinmektedir. Bununla birlikte Slutzky, 1922’de Weimar Cumhuriyeti’nde bulunan Bauhaus okulunun metal atölyesinin başına geçmiştir (Greenbaum, 1994: 199).

Bauhaus okulunda bir süre Naum Slutzky tarafından yönetilen bir altın işleme atölyesi olmasına rağmen amaç, mücevher tasarlamak ve üretmek olmamıştır. Ancak, Naum Slutzky Bauhaus’tan ayrıldıktan sonra krom kaplı pirinç ve paslanmaz çelikten kolye ve zincirleri Bauhaus takıları olarak bilinen bir koleksiyon dahilinde üretmiştir (Şekil 5.13) (Holzach, 2008).



Şekil 5.13: Naum Slutzky, Krom Kaplama Pirinç Kolye, Almanya, Hamburg, 1930.

[<https://collections.vam.ac.uk/item/O122603/necklace-slutzky-naum/>].

Paris, sürrealizmin merkezi olmasına rağmen, Paris'te ikamet eden Cartier, Boucheron ve Van Cleef & Arpels gibi büyük Fransız kuyumculuk firmaları, bu anlamda Sürrealist takılar üretmemişlerdir ve bu takı tasarım tarzını bağımsız sanatçılara bırakmışlardır. 1930'lardan itibaren 30 yıllık bir süreç içerisinde eserler veren birkaç ressam ve heykeltıraş, repertuarlarına mücevher ekleme arzusuyla, yetenekli kuyumcu ustaları tarafından üretilecek takılar tasarlamışlardır. Max Ernst'in imza motiflerinden ikisi olan kuş ve yüz motifleri pendentif olarak kullanılmak üzere ele alınmış ve bronz heykellerle neredeyse aynı olacak şekilde pendentif takılar üretilmiştir (Şekil 5.14), (Greenbaum, 1994: 201).



Şekil 5.14: Grande Tête Pendant Kolye, 23 Ayar Altın Madalyon, 0.8 X 14.0 X 14.1 Cm, 164-168 G, 1971.

[<https://www.louisaguinnessgallery.com/artists/39-max-ernst/works/3943-max-ernst-grande-tete-pendant-c.-1971/>].

6. SONUÇ

Genel itibariyle mücevher üreticiliği ve tasarımcılığı, On Dokuzuncu yüzyılın sonlarından ve Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, ivmelenerek değişen dünyanın şartlarına ve zamanın ruhuna ayak uydururcasına gömlek değiştirmiş, sanat ve tasarım alanlarında tarihin bazı dönemlerinde yani gelişmeleri takip ettiği gibi, bazı dönemlerde de bu gelişmelerin öncü alanı olmuştur.

Bu öncü alanlardan en önemlileri, stilistik anlamda Art Nouveau'dur. Art Nouveau'nun organik ve kıvrımlı formları, yapı itibariyle kuyumculuk alanına ve takılara uygulanabilir olmasının yanında, Art Nouveau, çizdiği hayal dünyası, organik formların kullanımı, süsün öne çıkarılması, bulundurduğu fantastik unsurlar, ancak rüyalarda görülecek kadın motifleri ile döneminde mücevherlere çok iyi uygulanabilmiş ve genel itibariyle Art Nouveau konusunda hareketin en güçlü olduğu uygulama alanlarının başında gelmiştir.

1900 Paris Uluslararası Fuarı'nın zirve noktası olarak kabul edildiği Art Nouveau akımı, On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında ilk örneklerini vermeye başladığında, bu örneklerin ilk görüldüğü alanlardan birisi mücevherlerdir. Art Nouveau mücevherleri, tasarımcıları tarafından materyalin maddi değerini değil, sanatsal değerini öncelemişlerdir. Bu anlamda Art Nouveau takıları mücevher pratiğinde sanatsallığın ve Şekil etkinin takının, maddi değerinden daha önde tutulduğu ilk akımdır. Art Nouveau'da önemli temalardan biri olan hareket, takılarda formal ve teknik anlamda uygulanmıştır.

Dönemin hâkim yeniliği olan makineleşmeye sıcak bakmayıp, aksine doğallığı ve doğaya dönüşü önceleyen Art Nouveau akımı, bu anlamda mücevherlerin makineleşmesini geciktirmiştir denebilir. Teknik beceriyi, ustalığı, el işini yücelten Arts & Crafts akımıyla içli dışlı olmuştur. Arts & Crafts akımına dahil olan kuyumcu ustaları tasarım anlamında Art Nouveau mücevherler ortaya çıkarmışlardır. Bu dönemde yine gösteri amaçlı hazırlanan takılar aracılığı ile akımın alamet-i farikası olan hayalsi rüya kadınlarına layık takılar tasarlanmış, tasarlanan takılar Sarah Bernhardt gibi dönemin ünlü tiyatro sanatçıları tarafından oyunlarda takılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkıcılık sonucunda tüm dünyada gerçekleşen büyük değişimler sonucunda mücevhercilik ve sanatta büyük şekilde değişmişlerdir. Savaş sonrasında mücevher üretimi yeniden başlarken, Art Nouveau savaşıyla birlikte anılır olmuş, bu sebeple hızlı bir şekilde yerini Art Déco akımına bırakmıştır.

Makineleşmenin ve makine kaynaklı ürünlerin iyice yaygınlaştığı Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya Art Déco, bu anlamda savaş öncesinde ortaya çıkmış olan Fütürizm akımının çekirdek düşüncesi olan makineleşme fikrini benimsemiştir. Art Nouveau'da bulunan kadın temasına tezat oluşturacak şekilde, güçlü, çocuksu ve dikkatleri üzerine çeken bir kadın fikrini öncelemiştir. Dönem içerisinde yapılan arkeolojik keşifler hem çeşitli sanat dallarını hem de mücevher tasarımını önemli ölçüde etkilemiştir. Tasarımda özellikle kübizm etkisinin görülmesi hem antik uygarlıkların keşiflerinden hem de dönemde ortaya çıkan sadelik arayışından kaynaklanmaktadır.

Post-modernizmin günlük yaşamda, tasarım ve sanat dünyalarında klasik anlamda ardışık gelen akımlar dönemini bitirmesinin ardından Art Nouveau ve Art Déco stilleri, bugün kendilerine has yerlerinde hala canlı şekilde yaşamaktadırlar. Art Nouveau ve Art Déco stilleri, bugün tasarımcıların stil portföylerinde önemli bir yer tutmakta ve tasarımcıları bu anlamda cezbetmektedir. Art Nouveau'nun ana akım olduğu On Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren 1915 yılı ve Art Déco'nun ana akım olduğu 1920'ler den 1940'lara kadar olan zaman dilimlerini söz konusu stillere referans vermeden bahsetmek bugün imkânsız hale gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde kuyumculuk alanında dikkat çeken iki önemli akım mevcuttur. Bunlardan ilki olan Retro akımı, 50'ler boyunca Art Déco'nun çizgisini takip etmiştir ve bu anlamda bir geriye dönüş akımı olarak kabul edilmektedir. Amerikan Stüdyo Takı Hareketi ise bağımsız stüdyolarında çalışan sanatçı-kuyumcu profilini kazandırmıştır. Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi dönemin önemli akımlarının ve Bauhaus gibi stillerin direkt olarak kuyumculuktaki karşılıkları olarak görülebilecek olan bu sanatçılar, mücevher fikrini bir sanat nesnesi olarak tanımlayarak yeni bir anlam kazandırmışlardır. Art Smith gibi, Sam Kramer gibi sanatçı-kuyumcular, günlük hayatta takılması düşünülmeyen, sanatsal değeri birinci önceliği olan, geleneksel mücevherlerle ortak noktaları oldukça az olan ve geleneksel mücevher firmaları tarafından kesin bir şekilde benimsenmeyen eserler üretmişlerdir. Bu sanatçı kuyumcuların, çağdaş sanat yaptıkları ve ilk Çağdaş Kuyumcular

(Contemporary Jewelry) olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu anlamda bu sanatçılar, kendilerini ifade etmek anlamında geleneksel kuyumculuk üretim yöntemleri ve malzemelerini kullanarak, güncel nesneler üretmişlerdir.

Tüm bu gelişmeler göz önüne alındığında, mücevher tasarlama ve üretme pratiğinde, tarihin hemen hemen her alanında başta Şekil sanatlar olmak üzere çeşitli sanat alanlarıyla etkileşim halinde olan olmuştur. Ancak, söz konusu bu etkileşim, özellikle On Dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve Yirminci yüzyılın ortalarına kadar gelen 50-70 senelik zaman diliminde öne çıkmıştır. Bu dönemlerde var olan sanat ve Şekil stillerin en önemli temsilcilerinden bazıları mücevher alanında görülmüştür. Bu etkileşim sonucunda, mücevher tasarımı ve üretimi pratiği, bir zanaattan, insan bedenini dekore eden dekoratif bir sanat alanına, oradan da kendine has bir biçimde var olan bir sanat pratiğine dönüşmüştür. Bu dönüşümü insan bedenine eklemlenerek, beden üzerinden kişiyi niteleme özelliğini ve Şekil anlamda bir üst noktaya taşıma misyonunu bırakmadan gelerek, özünü koruyan bir pratik olarak günümüzde de güçlü şekilde varlığını sürdürmektedir.

REFERANSLAR

- Adnan, A. (2016). The History, Art & Culture of Jewelry. *Daily Times*. <https://dailytimes.com.pk/257966/the-history-art-and-culture-of-jewelry/>
- Ambrose, S. H. (1998). Chronology of the Later Stone Age and Food Production in East Africa. *Journal of Archaeological Science*, 25(4), 377–392. <https://doi.org/10.1006/jasc.1997.0277>
- Années folles : signification et origine de l'expression. (n.d.). In *Linternaute*. Retrieved January 21, 2023, from <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/14995/annees-folles/>
- Arnold, J. (2016). *Victorian Jewelry, Identity, and the Novel: Prisms of Culture* (1st ed.). Routledge.
- Ayata, N. E. (2015). 20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 14(14), 91–99. <https://doi.org/10.17484/yedi.43778>
- Bayburtlu, Ç., Ertürk, V., & Ulusman, L. (2018). A Study On Painting and Jewelry; Jewels Inspired By The Works Of Turkish Painters. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6(1), 402–419.
- Becker, V. (1998). *Art Nouveau Jewelry* (New Ed). Thames & Hudson.
- Bell, J. (2004). *Collecting Victorian Jewelry: Identification and Price Guide*. Krause Publications.
- Bell, J. C. (2014). *Answers to Questions About Old Jewelry, 1840-1950: Identification and Value Guide* (Eighth). Krause Publications.
- belle epoque. (2022). In *The Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/belle%20epoque>
- Bennett, D., & Mascetti, D. (2021). *Understanding Jewellery* (Reprint). Acc Art Books.

- Benton, C., Benton, T., & Wood, G. (2003). Art Déco, 1910-1939. *Journal of Design History*, 17(1), 107–110. <https://www.jstor.org/stable/3527228>
- biomorphic. (n.d.). *The Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/biomorphic>
- Bramlet, D. L. (1987). *René Lalique* [Thesis]. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati.
- Bullen, J. B. (2005). Louis Comfort Tiffany and Romano-Byzantine design. *The Burlington Magazine*, 147(1227), 390–398.
- Cambridge Dictionary. (2022a). *aesthete definition: 1. a person who understands and enjoys beauty: 2. a person who understands and enjoys beauty*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/aesthete>
- Cambridge Dictionary. (2022b). *Jugend*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/jugend>
- Cambridge Dictionary. (2022c). *Moorish definition: 1. belonging or relating to the group of Muslim people from North Africa who ruled Spain from 711*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/moorish>
- cameo | jewelry. (n.d.). Encyclopedia Britannica. Retrieved September 10, 2022, <https://www.britannica.com/art/cameo>
- Carletti, C. & Gem Geneva. (2022, May 6). *New Modernism – 1920s-2020s: the Modernist Movement in Jewels*. Retrieved January 31, 2023, <https://gemgeneve.com/new-modernism-1920s-2020s-the-modernist-movement-in-jewels/>
- Charles, V., & Carl, K. (2014). *Art Déco (Art of Century)*. Parkstone International.
- Cordero, H. G., & Tarring, L. H. (1960). *Babylon to Birmingham: an Historical Survey of the Development of the World's Non-ferrous Metal and Iron and Steel Industries and of the Commerce in Metals*. Amsterdam University Press.

- Cordulack, S. W. (1992). Art Nouveau and the Will to Flight. *Journal of Design History*, Vol 5(4), 1315990. <https://www.jstor.org/stable/1315990>
- couture. (2022). In *The Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/couture>
- De Maria, B., Humfrey, P., & Frank, M. (2013). Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown. Milan: 5 Continents Editions, 2013. 312 pp. \$65. ISBN: 978-88-7439-634-4. *Renaissance Quarterly*. <https://doi.org/10.1086/673602>
- De Puma, R. D., York, N. Y.), De Puma, R. D., & Metropolitan Museum of Art (New York, N. Y.). (2013). *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.
- Tanım pâte de verre. (n.d.).
In *www.dictionary.com*. <https://www.dictionary.com/browse/pate-de-verre>
- Tanım pseudomorph. (n.d.).
In *www.dictionary.com*. <https://www.dictionary.com/browse/pseudomorph>
- Tanım Roaring Twenties. (n.d.). In *www.dictionary.com*. Retrieved January 9, 2023, <https://www.dictionary.com/browse/roaring-twenties>
- Derevyanko, Shunkov, Abdulmanova, A., MS, AA. (2015, May 7). *Denisova İnsanları Tarafından Üretildiği Düşünülen Takıların İllüstrasyonu* [Fotoğraf]. *Archaeology Magazine*. <https://www.archaeology.org/images/News/1505/Siberia-Denisovan-bracelet.jpg>
- Dietz, U. G. (2014). Beauty, Money, Power Gilded Age Metalsmithing in America. <https://Snagmetalsmith.Org/>. Retrieved December 16, 2022, <https://snagmetalsmith.org/product/metalsmith-magazine-vol-34-no-1-2014/>
- Dixon, A. F., & Dixon, B. J. (2011). Venus Figurines of the European Paleolithic: Symbols of Fertility or Attractiveness? *Journal of Anthropology*, 2011, 1–11. <https://doi.org/10.1155/2011/569120>

- Duncan, A. (1986). *American Art Déco*. Abrams.
- Duru, M. N., & Şaman, N. (2015). Yirminci Yüzyıldan Günümüze Takı. *Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 37, 95–112. <https://dergipark.org.tr/en/pub/abmyoder/issue/46669/585195>
- Ebert, J. M. (1964). Art Déco: The Period, The Jewelry. *Gems & Gemology*, 3–11.
- École nationale supérieure des Arts Décoratifs | PSL. (n.d.). <https://psl.eu/universite/nos-etablissements/partenaires/ecole-nationale-superieure-des-arts-decoratifs>
- Efimova, A. (2017). Masterpieces of Jeweller's Art in the Egyptian Style Made by Cartier in the Period of Art Déco. *Proceedings of the 2017 International Conference on Culture, Education and Financial Development of Modern Society (ICCESE 2017)*. <https://doi.org/10.2991/iccese-17.2017.101>
- Elsaid, N. A. G. (2015). The Foundations Constructivism and Design to Trends in the Drafting of Metal Jewelry in Art Nouveau: Analytical Study of René Lalique's Jewelry as a New Entrance for Teaching Metal Works in the Faculties of Art Education. *American Journal of Educational Research*, 3(12), 1579–1591. <https://doi.org/10.12691/education-3-12-15>
- Erickson, D. (2016). Jewellery Studies The Journal of The Society of Jewellery Historians. *The Society of Jewellery Historians*. Retrieved October 31, 2022, https://www.societyofjewelleryhistorians.ac.uk/js_online
- Erickson, D. & The Society Of Jewellery Historians. (2016, January). Jewellery by James W. R. Linton An Aesthetic Approach. *Jewellery Studies*. Retrieved December 13, 2022, from https://www.societyofjewelleryhistorians.ac.uk/JSO_2016_1a
- Evans, J. (1989). *A History of Jewellery 1100-1870* (Revised). Dover Publications.
- Falino, J. (2020, August 3). On Books: Sam Kramer: Jeweler on the Edge. *The Magazine Antiques*. Retrieved January 31, 2023, <https://www.themagazineantiques.com/article/on-books-sam-kramer-jeweler-on-the-edge/>

- ferronnière. (n.d.-a). In *The Merriam-Webster.com Dictionary*. Retrieved October 19, 2022, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ferronni%C3%A8re>
- ferronnière. (n.d.-b). In *The Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ferronni%C3%A8re>
- Flower, M. (1969). *Victorian Jewelry*. Duell Sloan & Pearce Inc.
- Greenbaum, T. (1994). Bizarre Bijoux: Surrealism in Jewelry. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 20, 196–207. <https://www.jstor.org/stable/1504122>
- Greenbaum, T. (1998). Constructivism and American Studio Jewelry, 1940 to the Present. *Studies in the Decorative Arts*, 6(1), 68–94. <https://doi.org/10.1086/studdecoarts.6.1.40662662>
- Guilloché | Antique Jewelry University. (n.d.). <https://www.langantiques.com/university/guilloche>
- Günay, A. (2017). Ballets Russes Kostümleri Üzerinden Avrupa’da Sanat ve Tasarım Ortamına Bakış (1910’lar ve 1920’ler). *Yedi*, 18, 75–86. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/30349/331089>
- Harris, P., & Lyon, D. (2009). Imperishable Beauty: Art Nouveau Jewelry. <https://Snagmetalsmith.Org/>. Retrieved December 17, 2022, <https://snagmetalsmith.org/product/metalsmith-magazine-vol-29-no-3-2009/>
- Harrod, T. (2003). Art Déco 1910-1939. London. *The Burlington Magazine*, Vol. 145(1203), 462–464. <https://www.jstor.org/stable/3100745>
- Hawkins, J. (2020, January). Art Nouveau- The New Modern Era. *Eastern Daily Press Norfolk*, 65.
- Hoffman, C. (2017, August 17). *People We Love: Art Smith, Jewelry Designer*. CHJ. Retrieved January 31, 2023, from <https://carriehoffman.com/blogs/chj-inspo/people-we-love-art-smith-jewelry-designer>
- Holzach, C. (2008). *Art Déco Jewellery and Accessories: New Style for a New World* (Bilingual). Arnoldsche Verlagsanstalt.

- Huang, C., & Hu, L. (2018). Research on Color Application of Art-Deco Style. *Proceedings of the 4th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2018)*. <https://doi.org/10.2991/icadce-18.2018.12>
- Huang, Y.-C. (2001). *Rhythm* [Thesis]. Rochester Institute of Technology.
- Isbill, J. A. (2018). *The Continuing Influence Of René Lalique In Jewelry Design* [Master of Arts]. California State University.
- Jewelry Through The Ages (Part 1) – Ancient Egyptian Jewelry*. (2022, June 11). Golden Age Beads. Retrieved August 22, 2022, from <https://www.goldenagebeads.com/blog/jewelry-through-the-ages-part-1-ancient-egyptian-jewelry.html#:~:text=One%20of%20the%20pieces%20of,amulets%20or%20for%20adornment%20purposes>.
- Knowles, E. (2014). *Art Déco (Shire Collections Book 9)* (1st ed.). Shire Publications.
- Kwak, B.-Y. (2009). Characteristics of Japanese Fine Art in Art Nouveau Jewelry. *Journal of the Korean Society of Costume* (복식), 59(7), 114–126. https://www.researchgate.net/publication/263622233_Characteristics_of_Japanese_Fine_Art_in_Art_Nouveau_Jewelry
- Lahor, J. (2007a). *Art Nouveau*. Parkstone International.
- Lahor, J. (2007b). *Art Nouveau (Art of Century)*. Parkstone Press.
- Lalique. (n.d.). *timeline | A brief history of, from René to*. Retrieved October 24, 2022, <https://www.lalique.com/en/world-of-lalique/lalique-timeline>
- Lancaster, C. (1952). Oriental Contributions to Art Nouveau. *The Art Bulletin*, 34(4), 297–310. <https://doi.org/10.1080/00043079.1952.11408132>
- Lui, R. K. (2001). The symbolic importance of insects in jewelry. *Transactions of the American Entomological Society*, 127(2), 167–171.
- Maclatchie, M. (2016). Foreign Fantasies: Fabricating the Exotic Other in Art Nouveau Jewelry. *Bowdoin Journal of*

Art. https://www.academia.edu/24029113/Foreign_Fantasies_Fabricating_the_Exotic_Other_in_Art_Nouveau_Jewelry

Markowitz, Y. J. (2012). Art to adorn: the proponents of the Studio Jewellery Movement were inspired by the modernist belief in the power of transformation. Their avant-garde designs--a blend of abstract shapes and bold materials--were often nothing less than one-off pieces of sculpture. *Apollo*.

Markowitz, Y. J., & Ward, S. (2009, April 2). Art Nouveau Jewelry. *The Magazine Antiques*, 59.

McKay, R. (1974). Ethiopian Jewelry. *African Arts*, 7(4), 36. <https://doi.org/10.2307/3334886>

Miller, F. L. (2003). *Master Artist and Jeweler René Lalique* [Thesis]. Eastern Michigan University.

Miller, J. (2005). *Art Déco (Dk Collector's Guides)* (0 ed.). DK.

Milner, N., Bamforth, M., Beale, G., Carty, J. C., Chatzipanagis, K., Croft, S., Conneller, C., Elliott, B., Fitton, L. C., Knight, B., Kroger, R., Little, A., Needham, A., Robson, H. K., Rowley, C. C., & Taylor, B. (2016). A Unique Engraved Shale Pendant from the Site of Star Carr: the oldest Mesolithic art in Britain. *Internet Archaeology*, 40. <https://doi.org/10.11141/ia.40.8>

Misiorowski, E. B. (1999). Early 20th Century Jewelry. *Gems & Gemology*, 35, 99–100.

Misiorowski, E. B., & Dirlam, D. M. (1986). Art Nouveau: Jewels and Jewelers. *Gems & Gemology*, 22(4), 209–228. <https://doi.org/10.5741/gems.22.4.209>

Modern Jewelry under Fifty Dollars. (1948). *Everyday Art Quarterly*, 7, 6. <https://doi.org/10.2307/4047133>

Moorish definition: 1. belonging or relating to the group of Muslim people from North Africa who ruled Spain from 711. . . . Learn more. (2022). Retrieved October 19, 2022, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/moorish>

- Moreelse, P. (n.d.). *Portrait of a Young Lady* [Yağlı Boya Tablo]. The Art Institute of Chicago, Max and Leola Epstein Collection, Chicago, Andorra.
- Moreira, A. S. (2022). From sculpture to jewelry: analogies of artistic practices. *IPCB*, 3, 10400.11/8049. <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/8049>
- National Mining Association. (n.d.). *The History Of Gold* (No. 1). http://www.nma.org/pdf/gold/gold_history.pdf
- Needler, W. (1966). *Jewellery of the Ancient Near East*. Royal Ontario Museum.
- neologism. (2022). In *The Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/neologism>
- Olausson, M., Landstedt, C., & Ernstell, M. (2016). Acquisitions of Old Jewellery. *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 23, ISSN 2001-9238. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1168388/FULLTEXT01.pdf>
- Pascu, N. E., Adir, V., & Adir, G. (2021). Art and logo design. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 8(1), 81–86. <https://doi.org/10.18844/prosoc.v8i1.5792>
- Petre, R. (2008). Art Nouveau, Aphonse Mucha, and the Mass Visibility of Culture. *Annals of Ovidius University Constanta-Philology*, Vol. XIX. https://www.academia.edu/2575248/Art_Nouveau_Aphonse_Mucha_and_the_Mass_Visibility_of_Culture?from=cover_page
- Pinckernelle, K. (2010). The iconography of ancient greek and roman jewellery. *Doctoral Dissertation, University of Glasgow*. https://www.researchgate.net/publication/33053556_The_iconography_of_f_ancient_Greek_and_Roman_jewellery
- Radović, D., Sršen, A. O., Radović, J., & Frayer, D. W. (2015). Evidence for Neandertal Jewelry: Modified White-Tailed Eagle Claws at Krapina. *PLOS ONE*, 10(3), e0119802. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0119802>

- Sabatello Neu, R. & The Museum of the Modern Art [MOMA]. (1967). *Jewelry by Contemporary Painters and Sculptors* [Press release]. https://www.moma.org/documents/moma_press-release_333084.pdf?_ga=2.74700242.1751680236.1674667363-1599374695.1674667363
- Şaman, N., & Duru, M. N. (2013). İnsanın varoluşundan demir çağına kadar takı ve takının kalitesi. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 31. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/abmyoder/issue/46644/584828>
- Saraceni, J. E. (2015, May 7). *Stone Bracelet May Have Been Made by Denisovans*. *Archaeology Magazine*. Retrieved August 11, 2022, <https://www.archaeology.org/news/3270-150507-siberia-denisovan-bracelet>
- Satpathy, C. (2017). Jewelry: A Medium of Symbolic Communication. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2909408>
- sautoir. (n.d.). In *The Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sautoir>
- Searing, H. (2003). Review: Art Déco, 1910-1939. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 62(4), 514–516. <https://doi.org/10.2307/3592501>
- Sembach, K. (2016). *Art Nouveau*. Taschen.
- Shulof, S. (1960). Glittering Forms: The Art Nouveau Jewelry. *Art Journal*, 20(2), 84. <https://doi.org/10.2307/774354>
- Smith, G. (2014). *Jewellery*. Gutenberg.
- Smorodina, G. (1989). Gold and Silverwork in Moscow at the Turn of the Century. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol 11(2), 1503981. <https://www.jstor.org/stable/1503981>
- Striner, R. (1990). Art Déco: Polemics and Synthesis. *Winterthur Portfolio*, 25(1), 21–34. <https://doi.org/10.1086/496460>

- Taylor, L. (2002). Why the Absence of Fashionable Dress in the Victoria and Albert Museum's Exhibition *Art Nouveau, 1890–1914?* *Fashion Theory*, 6(3), 311–321. <https://doi.org/10.2752/136270402790577596>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998a). Parure | jewelry. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/parure>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998b). Repoussé | Definition & Facts. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/repousse>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998c). Rocaille | Description, History, & Facts. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/rocaille>
- The Legion of Honor in 10 questions | La grande chancellerie. (n.d.). <https://www.legiondhonneur.fr/en/page/legion-honor-10-questions/406>
- Thomas, S. A. (1987). “Modern Jewelry”: Retro to Abstract. *Gems & Gemology*, 23, 3–17.
- Thompson, J. (1971). The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau. *Art Journal*, 31(2), 158–167. <https://doi.org/10.1080/00043249.1972.10792994>
- Tissot, I., Manso, M., & Guerra, M. F. (2018). Unveiling the art of René Lalique with XRF and Raman spectroscopy – Technological innovation in jewellery production. *Journal of Cultural Heritage*, 33, 83–89. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.03.014>
- Türe, A. & İstanbul Kuyumcular Odası. (2011). *Dünya kuyumculuk tarihi*. İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları.
- Türe, A., İstanbul Kuyumcular Odası, & Lidya Kuyumculuk. (2011). Orta Çağ'dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları [Ciltli]. In *Dünya Kuyumculuk Tarihi*. İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları.
- Türe, A., & Savaşçın, Y. (2000). *Kuyumculuğun Doğuşu*. Goldas.
- Wade, L. (2016). Neandertals made jewelry, proteins confirm. *Science, New Series, Vol. 353*(No. 6306). <https://www.jstor.org/stable/44710631>

- Wardropper, I. (2000). Between Art and Nature: Jewelry in the Renaissance. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(2), 6. <https://doi.org/10.2307/4113057>
- Weisberg, G. P., & Menon, E. K. (1998). *Art Nouveau: A Research Guide for Design Reform in France, Belgium, England, and the United States*. Garland Pub.
- Wilson, N. (2005). *Encyclopedia of Ancient Greece*. Routledge.
- wisteria. (2022). In *The Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/wisteria>
- X-Ray Fluorescence (XRF). (n.d). In *Techniques*. https://serc.carleton.edu/research_education/geochemsheets/techniques/XRF.html
- Yeoman, I. (2013). The Fabergé syndrome. *Journal of Revenue and Pricing Management*, 13(1), 61–63. <https://doi.org/10.1057/rpm.2013.26>
- York, M. N. M. O. A. (. (1991). *Metropolitan jewelry* (1st ed.). Bulfinch Press.
- York, N. Y.), McConnell, S., & Metropolitan Museum of Art (New York, N. Y.). (1991). *Metropolitan Jewelry*. Metropolitan Museum of Art.