T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL ANA SANAT DALI

GÜNÜMÜZ TAKI TASARIMINDA CAM KULLANIMI VE UYGULAMALAR

SANATTA YETERLİK TEZİ

Hazırlayan
Z. Özge ERBİLEN YALÇIN

Danışman
Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR

İZMİR-2015

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum "**Günümüz Takı Tasarımında Cam Kullanımı ve Uygulamalar**" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

…...../..../.....

Z. Özge ERBİLEN YALÇIN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Tekstil Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Z. Özge Erbilen Yalçın'ın "**Günümüz Takı Tasarımında Cam Kullanımı ve Uygulamalar**" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../……..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE **ÜYE**

ÜYE **ÜYE**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: ERBİLEN YALÇIN **Adı:** Z. Özge

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Günümüz Takı Tasarımında Cam Kullanımı ve Uygulamalar

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Usage of Glass in Contemporary Jewelry Design, and The Applications

Tezin/Projenin Yapıldığı
Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2015

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans: ☐ **Dili:** Türkçe

Doktora: ☐ **Sayfa Sayısı:** 170

Tıpta Uzmanlık: ☐ **Referans Sayısı:** 189

Sanatta Yeterlilik: ☒

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. **Adı:** Candan **Soyadı:** GÜNGÖR

Türkçe Anahtar Kelimeler:	**İngilizce Anahtar Kelimeler:**
1-Günümüz Takısı/Çağdaş Takı	1-Contemporary Jewelry
2-Cam Takı	2-Glass Jewelry
3-Cam Hamuru	3-Pate de Verre
4-Çeşm-i Bülbül	4-Nightingale's Eye
5-Çağdaş Cam Hareketi	5-Contemporary Glass Movement

Tarih:
İmza:
Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ☐ Hayır ■

ÖZET

"Günümüz Takı Tasarımında Cam Kullanımı ve Uygulamalar" **başlıklı tez çalışması; takının ve camın eş zamanlı sayılabilecek değişim süreçlerinde öne çıkan temel kavramlar ve camın bir söylem olarak takıda nasıl konumlandığı konuları üzerine eğilmektedir. Camın günümüz takı tasarımı açısından yerinin ortaya konulmasının amaçlandığı araştırmada; iki farklı disiplin arasındaki ilişkiler takının ticari yönünden ziyade sanatsal yönü üzerinden ele alınmıştır. Bu yaklaşımın oluşumunda ise çeşitli yönleriyle incelenen takı türleri üzerinden, cam takıların konumlandığı tür ya da türlerin saptanması etkili olmuştur. Bu bağlamda camın takıda oluşturduğu anlatım dilinin, iki disiplin arasındaki ilişkinin somut göstergeleri olarak belirlenen örneklemler üzerinden ortaya konulması amaçlanmıştır. Çalışmada tanımlanmaya çalışılan "günümüz takısı" söylemi ise; takının belirli bir tarz ya da akım ile bağlılığını yitirmeye başladığı 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılı işaret etse de, geçmişin temel kavramları üzerinden incelenmesini gerekli kılmıştır. Türkiye'de takının çağdaş yaklaşımla ele alınma sürecinin, batılı ülkeler ile aynı yönde ilerleyememiş olması araştırma konusunu dünya genelindeki yaklaşımlara yönlendirmiştir.**

Takı malzemesi olarak camın hem sanatsal hem de klasik ancak yenilikçi bir yaklaşım sergileyebileceğinin göstergesi olarak tasarlanan iki koleksiyon ile Türkiye'deki klasik takı algısının dışına çıkabilecek ve takı yönelimlerini destekleyici bir çalışmanın gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada ortaya konulan nitel araştırma verilerinin tamamlayıcısı olarak, çalışmanın varmak istediği noktayı temsil eden bu iki koleksiyonun, ilgili alanda çalışma yapan/yapacak tasarım dünyasına yeni bir bakış oluşturacağı öngörülmektedir.

Araştırmada takı ve cam üzerine gerçekleştirilen söylemlerin aktarımında literatür taramasının yanında gözlem, katılımlı gözlem ve yarı yapılandırılmış görüşmelerin verileri kullanılmıştır. Seçilen konu ile ilgili çalışmaların doğrudan ya da dolaylı gözlenerek veri toplanabilmesinde kişisel ve kurumsal interaktif yayınlar da kullanılmış, takı tasarlama biçimlerinde camın tercih edilme şekillerinin ve sıklıklarının ne yönde olduğunun saptanmasında etkili bir yöntem olmuştur.

ABSTRACT

Titled as "The Usage of Glass in Contemporary Jewelry Design, and The Applications", this thesis study focuses on the simultaneous basic concepts of jewelry and glass featured in the period of change and how the glass come into being as an expression in jewelry. In the research, aiming to identify glass in terms of jewelry design; relations between two different disciplines are dealt through their artistic aspects rather than commercial aspects. As for the development of this approach, distinguishing the types in which the glass ornaments come into being via the kinds of jewelry having been studied from various aspects has been effective. In this context, the aim is to present the phraseology, glass forms in jewelry, through the samples having been defined as the abstract indicators of the relations between the two disciplines. While the expression "contemporary jewelry" which is tried to be explained in this study, points the end of the 20th century and 21st century when the jewelry began to lose its dependence with a specific style or movement, it required to be studied through the basic concepts of the past. Not being able to improve of dealing with jewelry with a modern approach in Turkey in the same direction with the western counties directed the research subject to the worldwide approaches.

With two collections designed as indication of glass' ability to present both an artistic and classical but innovative approach as a jewelry material, it has been aimed to show that it's possible to go beyond the classical jewelry perception and to carry out a supportive study for jewelry tendencies. These two collections representing the plot of the study as a supplementary of the qualitative research data are predicted to give a new point of view to the design world which is studying/has studied on the relevant field.

In research observation, participation observation and semi-structured interview data as well as literature search were used for citing expressions about jewelry and glass. Self and corporate interactive publications were also used for gathering the data by observing the relevant studies on the chosen subject directly or indirectly and this was to be an effective method in defining the types and frequency of preferring glass in jewelry design.

ÖNSÖZ

"Günümüz Takı Tasarımında Cam kullanımı ve Uygulamalar" başlıklı tez çalışması; takı ve camın eş zamanlı sayılabilecek çağdaşlaşma sürecinde öne çıkan temel kavramlar ve camın takıda nasıl konumlandığı konuları üzerine eğilmektedir. Kırılganlığın ve sertliğin birlikte varoluşunu somutlaştıran camın, özgün takı çalışmalarına dönüşebilme potansiyeli, onu ilgi çekici kılan temel unsurlardan birisidir. Ancak araştırmanın kuramsal yönünü destekleyen uygulamalar için gerekli atölyelerin yeterli donanıma sahip olmaması, tasarımların ürüne dönüştürülmesinde güçlüklerin yaşanmasına neden olmuştur. Tez konusunun odak noktasını oluşturan çağdaş cam takı örneklerinin yazılı literatürde yeteri kadar yer almaması ise araştırmanın karşılaştığı bir diğer güçlüktür.

Bu çalışmada emeği geçen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR başta olmak üzere, 2008- 2010 yılları arasında tezimin danışmanlığını yürüten Sayın Prof. Suhandan ÖZAY DEMİRKAN'a, 2011-2012 yılları arasında tezimin danışmanlığını üstlenen Sayın Prof. Lale ANDİÇ'e, Estonian Academy of Arts'ın Cam Bölümü'nde gerçekleştirdiğim akademik çalışmalarda desteğini benden esirgemeyen bölüm başkanı Sayın Prof. Mare SAARE'ye ve tekniker Piret ELLAMAA'ya, bölüm başkanım Sayın Prof. Nesrin ÖNLÜ'ye, sevgili hocam Yrd. Doç. Füsun ÖZPULAT'a, Öğr. Gör. Pelin DİKMEN'e ve Aksesuar Ana Sanat Dalı'ndaki diğer hocalarıma, arkadaşlarıma, eşime, aileme ve bu zorlu süreçte yanımda olan tüm dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Z. Özge Erbilen Yalçın

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ TAKI TASARIMINDA CAM KULLANIMI VE UYGULAMALAR

Sayfa

YEMİN METNİ…….....ii
TUTANAK……...iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORM..…….....iv
ÖZET……..v
ABSTRACT……..vi
ÖNSÖZ.....vii
İÇİNDEKİLER……...viii
KISALTMALAR……xii
ŞEKİLLER LİSTESİ……...xiii
EKLER LİSTESİ……xvii
GİRİŞ……1

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ TAKISININ ŞEKİLLENMESİNDE ETKİLİ OLAN FAKTÖRLERİN TANIMLANMASI VE GÜNÜMÜZ TAKI TASARIMINI YÖNLENDİREN ÖLÇÜTLER BAĞLAMINDA TAKI TÜRLERİ ÜZERİNE SAPTAMALAR

1.1. Günümüz Takısının Geçmişin Temel Kavramları Çerçevesinde Tanımlanması Üzerine.....10
1.2. Günümüz Takısının Şekillenmesinde Etkili Olan Faktörler……...….....20
1.2.1. Günümüz Takısının Oluşumunda "Stüdyo Takısı"nın Rolü……..…21
1.2.2. Günümüz Takısının Şekillenmesinde Etkili Olan 20. Yüzyılın Önemli İsimleri ve Öncü Çalışmaları…….…….....24
1.2.3. Günümüz Takısının Oluşumunda Malzeme Faktörü……...……...30

1.2.4. Günümüz Takısının Oluşumunda Takı ve Mücevher Eğitiminin Rolü...…….....33

1.2.5. Günümüz Takısının Oluşumunda Bilgisayar Teknolojilerinin ve Dijital Medyanın Rolü……..……....35

1.2.6. Günümüz Takısının Şekillenmesinde Önemli Rolü Olan Sergiler, Müzeler ve Yeni Merkezler……...……...38

1.2.7. Giyilebilir Sanat "Wearable Art" Olarak Takı…….…….….42

1.3. Günümüz Takı Tasarımını Yönlendiren Ölçütler Bağlamında Takı Türleri Üzerine Saptamalar…….…….…….....47

1.3.1. Mücevher Olarak Tasarım ve Üretim…….…….….49

1.3.2. Ticari Hedefli Üretilen Takılar ve Meta Kavramı…….…….….53

1.3.3. Geleneksel Anlamdaki Zanaatkar Ürünü Takılar…….…….….59

1.3.4. Hazır Parçalarla Üretilen Bijuteri Takılar…….…….….60

1.3.5. Kişiye Özel Butik Takılar…….…….….61

1.3.6. Sanatsal Yapıt Düzeyindeki Takılar...…….…….….62

İKİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZE GELİŞ SÜRECİNDE CAMIN ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLA ELE ALINMASINI SAĞLAYAN ETKENLERE İLİŞKİN SAPTAMALAR

2.1. Camın Antik Tarihine Kısa Bir Bakış…….…….….67

2.2.Çağdaş Cam Hareketi ve Camın Çağdaşlaşma Sürecini Etkileyen Faktörler……..……..…..….....72

2.2.1. Çağdaş Cam Hareketi ve Bu Hareketin Oluşumuna Katkı Sağlayan Öncü İsimler ve Çalışmaları……...……..73

2.2.2. Çağdaş Cam Hareketinin Oluşumuna Katkı Sağlayan Okullaşma Süreci.....76

2.2.3. Stüdyo Cam Hareketi ve Etkileri…….…….....78

2.2.4. Resmi Kuruluşların ve Düzenlenen Faaliyetlerin Çağdaş Cam Hareketinin Oluşumuna Etkisi……..……..….81

2.2.5. Camın Takı Unsuru Olarak Kullanılmasını Destekleyen "Cam Boncuk Hareketi" ve Etkinlikler….....84

2.3. Camın Takıda Kullanılmasına Yönelik Yenilikçi Yaklaşımlar ve Örneklemlerin Belirlenmesi……..….88

2.3.1. Camın Takı Tasarımına Dahil Edilme Şekilleri ve Örneklemler…….....90

2.3.1.1. Linda MacNeil..…….…….…….…...92

2.3.1.2. Donald Friedlich...…….…….…….…...95

2.3.1.3. Orfeo Quagliata……..…….…...97

2.3.1.4. Vaclav Cigler ve Pavol Hloška…….…….…….……99

2.3.1.5. Svatopluk Kasalý..…….…….…….….101

2.3.1.6. Marina ve Susanna Sent…….…….….103

2.3.1.7. Evert Nijland…....…….…….…….….105

2.3.1.8. Sammie Jo Coxon……..…....…….….106

2.3.1.9. Türkiye'de Takıda Cam Kullanımına Yaklaşım ve Camın Takı Tasarımına Dâhil Edilme Şekilleri…….108

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CAMIN TAKIDA KULLANILMASINA YÖNELİK TASARIM VE UYGULAMA ÖNERİLERİ

3.1. Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" Cam Takı Koleksiyonu ……..…….……...116

3.1.1. Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" Cam Takı Koleksiyonu Araştırma Süreci……...…….……117

3.1.2. Koleksiyonun Tasarım Süreci ……...……...……..119

3.1.3. Koleksiyonun Teknik Çözümleme Süreci ve Koleksiyonda Uygulanan Cam Üretim Teknikleri…….…120

3.1.4. Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" Cam Takı Koleksiyonu Sunumu……..129

3.2. "Çeşm-i Bülbül" / "Nightingale's Eye" Cam Takı Koleksiyonu ……..136

3.2.1. Çeşm-i Bülbül Cam Takı Koleksiyonu Araştırma Süreci ……137

3.2.1.1. "Çeşm-i Bülbül"ün Tarihine Kısa Bir Bakış……..…...137

3.2.2. Koleksiyonun Tasarım Süreci ……..……..……..…..…139

3.2.3. Koleksiyonun Teknik Çözümleme Süreci ve Koleksiyonda Uygulanan Cam Üretim Tekniği….……140

3.2.3.1. Geleneksel Çeşm-i Bülbül Tekniğinin Alevle Şekillendirme Tekniğine Uyarlanması…….141

3.2.4. "Çeşm-i Bülbül" / "Nightingale's Eye" Cam Takı Koleksiyonu Sunumu…….……..……144

SONUÇ……..151

EKLER……..159

EK 1: TERİMLER SÖZLÜĞÜ…….....160

EK 2: TABLO 1……162

EK 3: TABLO 2……163

EK 4: TABLO 3……164

KAYNAKÇA……165

ÖZGEÇMİŞ

KISALTMALAR

a.g.e:	adı geçen eser
y.a.g.e:	yukarıda adı geçen eser
s:	sayfa
M.Ö:	Milattan önce
M.S:	Milattan Sonra
cm:	Santimetre
cm^2:	Santimetre kare
Bkz:	Bakınız
^0C:	Santigrat derece
RAM:	Racine Sanat Müzesi Derneği
BAG:	İngiliz Cam Sanatçıları Birliği (British Artist in Glass)
GAS:	Cam Sanatı Topluluğu (Glass Art Society)
CGS:	Çağdaş Cam Topluluğu (Contemporary Glass Society)
ISGB:	Cam Boncuk Yapımcıları Topluluğu (The International Society of Glass Beadmakers)
SNAG:	Kuzey Amerika Sarraf Birliği (Society of North American Goldsmiths)
RISD:	Rhode Island Tasarım Okulu
CAD/CAM:	Bilgisayar Destekli Tasarım ve Bilgisayar Destekli Üretim (Computer-Aided Design and Computer-Aided Manufacturing)
MOMA:	Modern Sanatlar Müzesi (The Museum of Modern Art)

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Margaret de Patta, pandantif, gümüş, çelik, kaya kristali, 1950, Kaliforniya Oakland Müzesi Koleksiyonu ve Art Smith, bilezik, pirinç, bakır, 1948……....14

Şekil 2 Nanna Melland, "Heart Charm" bileklik, 2000. Kim Buck, "Gold Heart" pandantif, altın, tekstil kordon, 2001……...19

Şekil 3 Alexander Calder, kolye, prinç, 1940…….22

Şekil 4 Emmy van Leersum, Elbiseye monte edilmiş metal yaka, alüminyum, tekstil, 1967.....25

Şekil 5 Gijs Bakker, "Shoulder Piece/ Haskraag" omuz süsü, alüminyum, 65x22 cm, 1967…….....……25

Şekil 6 Gijs Bakker, "Shadow Jewelry" altın, 1973……..…….....27

Şekil 7 Naomi Filmer, "A Sensual Shiver" ve "Ice Jewellery" kavramsal vücut takıları, buz, 1999-2000……...…27

Şekil 8 Caroline Broadhead, "Tufted bracelet" ahşap, gümüş, naylon,10,5 cm, 1978. Susanna Heron, "Jubilee" boyun takısı, plexiglass, polyester, 1977……...28

Şekil 9 Otto Künzli, "Cozticteocuitlatl" pandantif serisi, altın, gümüş, 1995-1998. Otto Künzli, "Gold Makes Blind You" bilezik, kauçuk, altın,1980…….29

Şekil 10 David Watkins, boyun takısı, akrilik, gümüş, 60 cm., 1974……..…..……...……...32

Şekil 11 Stanley Lechtzin, "PusHere" bilezik, seçkili lazerli sinterleme (SLS), naylon doldurulmuş cam, lastik, 2006…….....…..36

Şekil 12 Gijs Bakker, "The Cry", broş, gümüş, pırlanta, üç boyutlu modelleme, 2010……...…..37

Şekil 13 Naomi Filmer, vücut aksesuarı, cam, metal. Hüseyin Çağlayan Defilesi, cam, tekstil malzeme. "Suspended Body Shapes" vücut aksesuarı, cam, deri, 2011…...46

Şekil 14 Cam boncuk dizisi, M.Ö 6.-3. yüzyıl, Hatay…….…….....…...68

Şekil 15 Astarte pandantifi, Suriye, M.Ö 1500, mavi cam, açık kalıba döküm, Toledo Sanat Müzesi; Miken yassı cam boncukları, yarı saydam cam, açık kalıba döküm, M.Ö 1400-1250……...71

Şekil 16 Rene Lalique, yüzükler, cam, 1931, Metropolitan Sanat Müzesi, New York ……..……74

Şekil 17 Harvey Littleton, kendi stüdyosunda çalışırken……75

Şekil 18 Katarzyna Herniczek'in, "Brassieres" isimli ödül alan çalışması, cam, tekstil kordon, Füzyon ve Çöktürme tekniği 2010, Sanssouci Junior Glass Match yarışma projesi; Hana Hamfuliova, "double desire", sıcak şekillendirme ve kesim, Prag Sanat, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi mezuniyet ve Sanssouci Junior Glass Match yarışma projesi 2012…….…….……83

Şekil 19 Wearing Glass sergisi, 2006, Londra. Svatopluk Kasaly kolyesi Boris Shpeizman vücut takıları ……...87

Şekil 20 Pate de Verre Tekniği Uygulama Şeması……..……93

Şekil 21 Linda MacNeil, "Grandiflora", broş, cam, altın, 2003 ve "Magnificent" broş, cam, 24 ayar altın, 2013. Kolye, cam, 24 ayar altın kaplama pirinç, ayna, 1998, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Amerika……..…….….94

Şekil 22 Donald Friedlich, "Aqua" serisi broşun tek parçalı grafit kalıbı ve cam broş, cam, altın, 2013..……...……...96

Şekil 23 Donald Friedlich, "Magnification" serisi broşun tek parçalı grafit kalıbı ve cam broş, cam, 14 ayar altın, 2008……...……...96

Şekil 24 Orfeo Quagliata, yüzükler, kristal cam.…….....…..98

Şekil 25 Orfeo Quagliata, vücut takıları, kristal cam, kristal…….....98

Şekil 26 Vaclav Cigler, kolyeler, optik cam, krom, 1967…….……100

Şekil 27 Pavol Hloska, bilezikler, metalizasyon, kesim, parlatma, cam, alüminyum, 1984-1988……..…101

Şekil 28 Svatopluk Kasalý, kolye,1978; vücut takısı, 1972; yüzük ve bilezik, 1975; cam, rodyum kaplanmış pirinç……...……..…103

Şekil 29 Svatopluk Kasalý, vücut takıları, cam, pirinç, platinyum, 2001,1995……..…..…104

Şekil 30 Marina ve Susanna Sent takıları, cam, 2011…….……....……..104

Şekil 31 Evert Nijland, "Fiori", kolye, cam, ipek kordon, Veneziea serisi, 2006.…….……..……105

Şekil 32 Evert Nijland, "Chain", "Ribbons" ve "Flowers 1" broşlar, cam, gümüş, ahşap, 2012….....106

Şekil 33 Sammie Jo Coxon, vücut takıları, cam, 2011……...…...……107

Şekil 34 Selin Okçu, "Transparent Droopy Thoughts" ve "Evil Eye Protector" pandantif ve yüzük, cam, metal, deri kordon, 2002, 2005……....110

Şekil 35 Meral Değer, "İsimsiz" pandantif, boroslikat cam, inci, metal…….....….111

Şekil 36 Yeşim Sanatçı, "İsimsiz" kolyeler, boroslikat cam, inci, metal …..…...…….112

Şekil 37 Gaye Döşer, "İsimsiz" yüzük, soda camı, metal, alevle şekillendirme tekniği; "Bahar" kolye, soda camı, tekstil kordon, alevle şekillendirme tekniği……...113

Şekil 38 Balmumu model, balmumunun uzaklaştırılması ve cam doldurma noktasının belirlenmesi, kil modeli ve pişirilmiş kalıbın cam parçalarla doldurulması…….……122

Şekil 39 Cam taneciklerinin boyutuna göre değişen saydamlık derecesi …….……123

Şekil 40 Yatay ve dikey taşlama makinesi…….124

Şekil 41 Kompresörlü kumlama makinesi ……...…….126

Şekil 42 Su jeti (water jet) makinesi ve kesme işlemi …….……....……..127

Şekil 43 Metal kısımların üretimi, kaynaklama…...……..128

Şekil 44 Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" İlham Panosu...…….....129

Şekil 45 Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015……...……...……...……...130

Şekil 46 Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015……...……...……...……...131

Şekil 47 Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015……...……...……...……...132

Şekil 48 Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015……...……...……...……...133

Şekil 49 Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015……...……...……...……...134

Şekil 50 Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015……...……...……...……...135

Şekil 51 Çeşm-i Bülbül sürahi ve kaseler, 18. yüzyıl, Şişecam koleksiyonu……139

Şekil 52 Takı yapımında kullanılan opak ve şeffaf renkli cam çubuklar ve temel el aletleri …….…...…….142

Şekil 53 Alevle Şekillendirme Tekniği ile Çeşm-i Bülbül Yapımı ve Nasuf Cömert, Bodrum, 2015……..…….……143

Şekil 54 "Çeşm-i Bülbül" / Nightingale's Eye" İlham Panosu..……144

Şekil 55 Özge Erbilen Yalçın, "Nightingale's Eye", broş, boroslikat camı, gümüş, 2015……...145

Şekil 56 Özge Erbilen Yalçın, "Nightingale's Eye", broş, boroslikat camı, gümüş, 2015……...146

Şekil 57 Özge Erbilen Yalçın, "Nightingale's Eye", broş, boroslikat camı, gümüş, 2015……...147

Şekil 58 Özge Erbilen Yalçın, "Nightingale's Eye", broş, boroslikat camı, gümüş, 2015……...148

Şekil 59 Özge Erbilen Yalçın, "Nightingale's Eye", broş, boroslikat camı, gümüş, 2015……...149

Şekil 60 Özge Erbilen Yalçın, "Nightingale's Eye", broş, boroslikat camı, gümüş, 2015……...150

EKLER LİSTESİ

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

TABLO 1- Hazır Cam Nesnelerin Kullanımıyla Oluşturulan Takı Örnekleri, 1988-2004

TABLO 2- Özel Üretim Cam Kullanımıyla Oluşturulan Takı Örnekleri, 1984-2014

TABLO 3- Cam Kullanımıyla Oluşturulan Büyük Boyutlu Vücut Takısı/Aksesuarı Örnekleri

GİRİŞ

Günlük yaşamın her anında yaşamımıza büyük ölçüde dâhil olan klasik anlamdaki takılar, insan bedeni için tasarlanan, çeşitli malzemelerle somut hale getirilen estetik bir süslenme unsuru olarak tanımlanabilir. Geçmişte beden ve ruh ilişkisi açısından önemli bir ritüelin gerçekleşmesine katkıda bulunan bu takılar, kimi zaman zenginlik, güç ve sosyal statü göstergesi olarak, kimi zamansa geleceğe iz bırakmak gibi işlevleriyle var edilmiştir. Değişim değeriyle satın alınan bir meta olarak yatırım aracına da dönüştüğü izlenen takının bugününü geçmişten ayıran en temel nokta ise; özgür yaratımın desteklenmesiyle bireysel ifadenin önem kazanmış olmasıdır. Sözü edilen bireysel ifadede yaratım nesnesinin estetik bir etki uyandırması fikri, bilinen klasik disiplinlere tanımlı geleneksel bir etkinlik olmaktan çıkarak bir dizi biçim, eylem ve performansa dönüşmüştür. Tasarım nesnesinden ziyade sanat formu algısı yaratmaya başlayan takı, kendisine yüklenen göstergelerin yorumlanması ve aktif şekilde okunmasını öneren mesajlara sahiptir.

"Günümüz Takı Tasarımında Cam Kullanımı ve Uygulamalar" başlıklı tez çalışması; takının ve camın eş zamanlı sayılabilecek değişim süreçlerinde öne çıkan temel kavramlar ile camın bir söylem olarak nerede ve nasıl konumlandığı konuları üzerine eğilmektedir. Camın günümüz takı tasarımı açısından yerinin ortaya konulmasının amaçlandığı araştırmada; iki farklı disiplin arasındaki ilişkiler takının ticari yönünden ziyade sanatsal yönü üzerinden ele alınmıştır. Camın takıda bireysel ifade aracı olarak var ediliyor olması bunun en temel sebeplerinden birisi olarak görülebilir. Bu doğrultuda yapılan çalışmada çağdaş sanat disiplinleriyle paralel ilerlediği görülen takının değişim süreci incelenerek, günümüzde öne çıkan takı türlerinin tasarım ölçütleri bağlamında saptaması yapılmıştır. Çalışmada tanımlanmaya çalışılan "günümüz takısı" söylemi ise; takının belirli bir tarz ya da akım ile bağlılığını yitirmeye başladığı 20. yüzyılın son çeyreği ve 21. yüzyılı işaret etse de, geçmişin temel kavramları üzerinden incelenmesini gerekli kılmıştır. Cam söylemi üzerinden ele alınan çağdaş takı yönelimlerinin kaynak niteliği taşıyarak boşlukları doldurmayı hedeflemesi ise, çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Kuramsal ya da uygulama bağlamında daha önce gerçekleştirilmiş benzer bir çalışma ile

karşılaşılmamış olması, araştırma konusunun ele alınmasını desteklemiş ve yeni bir alanın oluşumuna öncülük etme arzusunu doğurmuştur.

Tez konusunun ele alınmasında; 2007 yılında İstanbul'da Kadir Has Üniversitesi'nin katkılarıyla düzenlenen Uluslararası Boncuk Konferansı kapsamında (International Beads & Beadworking Conference) gerçekleştirilen sunumlar ve cam workshopları etkili olmuştur. Uluslararası Cam Boncuk Yapımcıları Topluluğu (ISGB) ve Gabrielle Liese'nin katkılarıyla Rezan Has Müzesi'nde gerçekleşen "Trajectories" isimli sergideki cam boncuklar da araştırma konusunu ele alma arzusunu desteklemiştir. Ancak yabancı literatür taramasında camın takıdaki kullanımının salt boncuktan ibaret olmadığını ve yenilikçi anlamda ele alınabileceğini gösteren örneklemler, "camın takıda kullanılmasına yönelik çağdaş yaklaşımlar" üzerinde durulması tercihinde belirleyici olmuştur. Kırılganlığın ve sertliğin, saydamlığın ve matlığın birlikte varoluşunu somutlaştıran camın, özgün takı çalışmalarına dönüşebilme potansiyeli de onu ilgi çekici kılan temel unsurlardan birisidir.

İlgili yazın taramasından hareketle, camın takıdaki kullanım biçimleri ve tasarım söylemlerine odaklanan tez çalışmasının nitel araştırma yöntemi üzerine odaklanması gerektiği düşünülmüştür. Üç bölümden oluşan araştırmada ele alınan başlıkların açılımları yazılı, sözlü ve görsel veri kaynaklarından yararlanılarak bütüne ulaşılması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda; konunun kavranması ve temelinin anlaşılabilmesi için birinci bölümde yer alan konu başlıkları; kitap, dergi ve makale gibi yazılı literatürler üzerinden değerlendirilmiştir.

İkinci bölümdeki camın çağdaş yaklaşımla ele alınmasını sağlayan etkenler ve takı unsuru olarak kullanılmasına yönelik örneklemlerin belirlenmesinde ise yazılı literatürlerin yanında gözlem, katılımlı gözlem ve yapılandırılmış görüşme yöntemlerinin verileri etkili olmuştur. Söz gelimi, giyilebilir sanat formu olarak cam takı sanatçılarının isimlerine ve çalışmalarına ulaşılması adına Prof. Lale Andiç'in referansıyla Alman cam/takı sanatçısı Patricia Newman'a yapılandırılmış görüşme

yöntemi uygulanarak araştırma konusunun içeriğine uygun olarak veriler elde edilmiştir.

Türkiye'de camın takıya dâhil edilme şeklinin yalnızca boncuk olduğu görüşünün dışına çıkılıp çıkılamayacağı ya da bu görüşü değiştirebilmek için ne tarz önerilerde bulunabileceği gibi problemlerin çözümlenmesi doğrultusunda gerçekleştirilen yaklaşımlar, araştırmayı salt literatür taramasından çıkartarak farklı bir disiplinde gerçekleştirilen deneysel çalışmalara yönlendirmiş ve camın takıda yarattığı imkanlar araştırılmaya başlanmıştır.

Son bölüme dâhil edilen, camın takı tasarımında kullanılmasına yönelik koleksiyon önermeleri için ağırlıklı olarak gözlem, katılımlı gözlem ve yarı yapılandırılmış görüşme gibi veri toplama araçları kullanılmış ve elde edilen bilgi parçacıkları değerlendirilerek çalışmaya katkı sağlanmıştır. Araştırmanın kuramsal yönünü destekleyen uygulamalar için Türkiye'deki mevcut sınırlı donanımlar, tasarımların ürüne dönüştürülmesinde güçlüklerin yaşanmasına neden olmuş ve çalışmaların bir bölümünün yurt dışında gerçekleştirilmesini gerekli kılmıştır. Bu bağlamda; araştırma süreci sonunda hazırlanan iki koleksiyondan ilki olan "Tallinn'in Yansımaları" isimli temanın; araştırma, tasarım ve üretim süreci 2014 yılı bahar döneminde Estonya Sanat Akademisi'nin (Estonian Academy of Arts) tam donanımlı cam şekillendirme atölyelerinde, cam bölüm başkanı Prof. Mare Saare danışmanlığında gerçekleştirilmiştir. İkinci koleksiyon olan "Çeşm-i Bülbül" temasının üretim süreci ise, Bodrum Sualtı Müzesi ve Kültür Bakanlığına bağlı olarak çalışan cam ustası Nasuf Cömert'in katkılarıyla 2015 yılının Mayıs ayında gerçekleştirilmiştir. Camın takıda yenilikçi şekilde var olabileceğinin kanıtı niteliğindeki araştırma kapsamında hazırlanan bu iki koleksiyon ile Türkiye'de klasik takı algısının dışına çıkabilecek bir çalışmanın gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

Gerçekleşen atölye çalışmalarıyla gerek tasarımı yaparken, gerekse formu oluştururken ne tür sorunlarla karşılaşılacağının teorik ve teknik olarak incelenmesi ve gerekli çözümlemelere ulaşılabilmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda ayrıca; 6-8 Mayıs 2011 tarihinde, alanlarında uzman yerli/yabancı cam sanatçıları ve eğitmenlerin

katılımıyla Denizli'de gerçekleşen Uluslararası Cam Festivali'ne gidilerek, etkinlik kapsamında düzenlenen konferanslar ve canlı performanslar gözlemlenmiş ve tez araştırmasına katkı sağlanmıştır. Türkiye'de ve hatta son yıllarda dünyada önemli bir cam merkezi konumuna yükselen İstanbul'daki Cam Ocağı Vakfı'nda camın iki önemli ismi olarak bilinen Ahmet Özdeniz (alevle şekillendirme ustası) ve İzzet Özdemir (sıcak cam ile çalışma ve Çeşm-i Bülbül ustası) ile 2011 yılında yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen veriler çalışmaya aktarılmıştır. Camın takı formuna dönüştürülmesindeki temel ilkelerin saptanması, teknik çözümlemelerin yapılabilmesi ve camın olanaklarının kavranması için ise; İzmir'in Kemalpaşa ilçesindeki cam ocaklarında alan araştırması, İzmir Bornova'da bulunan Güven Cam Atölyesinde cam ustası Cafer Güven ile birlikte boroslikat cam ile üfleme tekniği çalışmaları, İzmir Konak Eşrefpaşa Semt Merkezi'nde ise cam boncuk eğitmeni Ayşe Savacı ile uygulamalı boncuk çalışmaları gerçekleştirilmiş ve bugüne kadar katılımda bulunulan her bir etkinlik sayesinde araştırmanın daha iyi kavranması sağlanarak boşluklar doldurulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde ele alınan; camın kullanılma şekillerini tanımlayan bütünün daha küçük parçası niteliğindeki sanatçı çalışmaları, "amaca uygun örneklem" yöntemiyle seçilerek incelenmiştir. Kullanılan yöntem doğrultusunda çerçevesi belirlenen örneklemlerin daha geniş bir şekilde gruplanarak ele alınan şekline ise, ekler bölümündeki tablolarda yer verilmiştir. Araştırma sırasında, sanatçıların tasarımlarında yönlendirici rol oynadığı görülen "hazır nesnelerin kullanımıyla gerçekleştirilen" örneklemler ikinci bölüme dâhil edilmemiş ancak camın kullanım olanakları için fikir vermesi açısından ekler bölümünde tablo şeklinde sunulması uygun görülmüştür.

Tabloların gruplandırılmasında kullanılan örneklemlerde, buluntu nesnelerle oluşturulan çalışmaların dışında, özel üretim olarak gerçekleştirilen tasarımlar ve giyilebilir sanat kategorisine giren büyük boyutlu vücut aksesuarları üç farklı düzlemde ele alınarak bir araya getirilmiştir. İkinci bölüme görsel anlamda dâhil edilemeyen örneklemlerin yer aldığı bu tablolara metin içerisinde yönlendirmeler yapılmıştır. Tezin sonunda sunulan kapsamlı tablolar ile çalışmaların kayıt altına

alınarak arşiv niteliği kazanması hedeflenmiş ve bu alanda çalışma yapan tasarımcılara ilham kaynağı olacağı düşünülerek bir araya getirilmiştir.

Türkiye'de takının çağdaş yaklaşımla ele alınma sürecinin batılı ülkeler ile aynı yönde ilerleyememiş olması, araştırma konusunu dünya genelindeki yaklaşımlara yönlendirmiştir. Türkiye'deki takı eğilimlerinin anlaşılabilmesi ise, sosyolojik, ekonomik, sanatsal ve politik temellerine göre giysi ve modayı da kapsayacak şekilde irdelenmesini gerektirdiği için ayrıntılı bir araştırma konusu olarak incelenmesini salık vermektedir. Bu sebeple çalışmanın amacına bağlı olarak konu sınırlandırmasına gidilerek camın çağdaş anlamda var olma çabasını destekleyen Batılı toplumlarda takının nasıl tanımlandığı ve algılandığı üzerinde yoğunlaşılmıştır. Bu doğrultuda hazırlanan konunun içeriği ağırlıklı olarak yabancı literatürlerin kullanılmasını gerektirmiş ve Türkiye'de ulaşılabilen yabancı kaynakların yanında, Estonya Sanat Akademisi ve Tallinn Teknik Üniversitesi kütüphanelerinin güncel arşivlerinin düzenli takibi oluşturularak araştırmaya katkı sağlanmıştır. Ancak tez konusunun odak noktasını oluşturan çağdaş cam takı yaklaşımlarıyla ilgili belli başlı bir literatüre rastlamak mümkün olmamıştır. Dağınık ve ayrık şekillerde olduğu gözlenen yazın ve görseller için, takı ve cam ile ilgili daha fazla güncel literatür taramasına ihtiyaç duyulmuştur. Diğer yandan, seçilen konunun güncel olması, uygun ortamlardan dolaylı ve doğrudan gözlem şeklinde veri toplanabilmesini desteklemiştir. Kişisel ve kurumsal interaktif yayınların kullanılması, takı tasarlama biçimlerinde camın tercih edilme şekillerinin ve sıklıklarının ne yönde olduğunun saptanmasında etkili bir yöntem olmuştur.

Üç bölümden meydana gelen tez araştırmasında, günümüz takısının anlaşılmasında ve tanımlanmasında geriye dönük bazı araştırmalara ve göndermelere ihtiyaç duyulmuştur. Bu bağlamda; belirlenen içerik doğrultusundaki çalışmanın birinci bölümünde *"Günümüz Takısının Geçmişin Temel Kavramları Çerçevesinde Tanımlanması"* üzerinde durulmuştur. Günümüz takısının tanımının belirlenmesindeki güçlük, geçmişinin ve içerdiği sembolik anlamların incelenmesini zorunlu kılmaktadır. Takının herhangi bir kavrama ya da döneme dâhil edilmek

istenmesindeki amaç ise; son dönemlere ait çalışmaları, genellikle modern olarak tanımlanan daha önceki tezahürlerinden ayırmaktır.

Olguları birbirleriyle ilişkilendirmek, onları işaret ederek niteleyen kavramları anlayabilmek için kategorilere, isimlere ve tanımlamalara duyulan ihtiyaç çerçevesinde, geriye dönük belirli noktaların referanslarına başvurulmuş, *"Günümüz Takısının Şekillenmesinde Etkili Olan Faktörler"* saptanarak birinci bölüme dâhil edilmiştir. Sanatta yaşanan dönüşümlere paralel ilerlediği görülen takıdaki değişim sürecinin irdelenebilmesi için spesifik sanat kavramları ve süreçleri üzerinden değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen araştırmada; 20. yüzyılın belirli dönemlerine, önemli tasarımcılarına ve etkinliklerine yer verilerek günümüz takısının yakın geçmiş ile olan bağıntısı incelenmiştir. Metin içerisinde kullanılan görseller, takının gelişimini örneklemek ve önemli noktalara vurgu yapmak için bölüm başlıklarını destekleyici şekilde kullanılmıştır.

Araştırma konusunun ulaşmak istediği noktaya temel oluşturması bakımından birinci bölüme dâhil edilen *"Günümüz Takı Tasarımını Yönlendiren Ölçütler Bağlamında Takı Türleri Üzerine Saptamalar"* başlığı altında; kültürel, sembolik ve estetik yönleriyle ele alınan takı türleri üzerinden cam takıların konumlandığı tür ya da türler saptanmıştır. Takı türlerinin saptanmasına duyulan gereksinim, araştırma kapsamında ele alınmak istenen cam takıların dâhil olduğu takı grubu/gruplarının daha iyi anlaşılması ve günümüzdeki genel takı eğilimlerinin belirlenmesi ile ilgilidir. Bu bağlamda camın kırılganlık özelliği sebebiyle klasik anlamdaki takıdan beklenen ölçütleri çoğu zaman karşılamakta zorlanıyor olması, cam takıların sanatsal yapıt düzeyindeki çalışmalara ya da giyilebilir sanat yaklaşımına konumlandırılmasına neden olmuş ve bireysel anlatımda güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır.

Belirlenen içerik doğrultusundaki çalışmanın ikinci bölümünde; toplumların gelişim süreçlerine önemli katkı sağlayan unsurlardan birisi olarak görülen ve tarihin ilk dönemlerinden bu yana varlığı bulgularla kanıtlanan; *"Camın Antik Tarihine Kısa Bir Bakış"* şeklinde giriş yapılmıştır. Değerli taşların görünümünü alabilme

potansiyeli, camın pek çok kültürde ayrı bir yere konumlandırılmış olduğunu işaret etmektedir. Önceleri doğal haliyle, daha sonraları ise içeriği keşfedilerek geliştirilen camın yapısı ve tarihsel gelişimi; teknolojik, sosyolojik, estetik ve ticari ilişkiler gibi pek çok açıdan ele alınmasını gerektiren geniş bir alanı içermektedir. Konunun geniş olması ise bulguların çeşitliliği ve niceliği ile doğru orantılıdır. Son dönemlere ait araştırmaların kayıt altına alındığı birçok akademik çalışmanın incelenmiş olmasına karşın, sınırların daraltılması için yalnızca ilk dönem cam bulgularına kısaca yer verilmiştir. İkinci bölüme dâhil edilen "*Çağdaş Cam Hareketi ve Camın Çağdaşlaşma Sürecini Etkileyen Faktörler"* bağlamında, Endüstri Devrimi başta olmak üzere, camın çağdaş yaklaşımına katkıda bulunan öncü isimler, okullaşma süreci, stüdyo cam hareketi, düzenlenen faaliyetler ve cam boncuk hareketi gibi belirli faktörlerin oluşumları ve cam üzerinde yarattığı etkiler incelenmiştir.

Camın çağdaşlaşma sürecini doğuran faktörlerin saptanmasındaki gereklilik; eşzamanlı olarak değişime uğradığı görülen takı ve cam disiplinlerinin birbirleri üzerinde yaratmış oldukları etkilerin ve camın anlatım dili olarak takıda kullanılmasına yönelik spesifik noktaların daha iyi anlaşılabilir olmasından kaynaklanmaktadır. Camın çağdaşlaşma sürecinin ve yayılma alanının incelenmesi, camın takıya dâhil edildiği çağdaş örneklerin etki alanını belirlemiş olması açısından da önem taşımaktadır. *"Camın Takı Tasarımına Dâhil Edilme Şekilleri ve Örneklemler"* başlığı altında incelenen, bir bütünün daha küçük parçası niteliğindeki örneklemler ise, cam ve takı gibi iki farklı disiplin arasındaki ilişkinin somut göstergeleri olarak belirlenmiştir. Günümüz cam takılarını tanımladığı varsayılan bu örnekler, tasarıma göre özel bir üretim sürecine temellenmektedir.

İkinci bölümde yer verilen *"Türkiye'de Takıda Cam Kullanımına Yaklaşım ve Camın Takı Tasarımına Dâhil Edilme Şekilleri"* başlığı altında incelenen tanımlayıcı örnekler ise Türkiye'de camın kullanılma yöntemleri ile ilgili fikir vermesi amacıyla kısaca ele alınmıştır. Zengin bir geçmişe temellenen Anadolu'daki cam kültürünün bireysel çapta ele alınabilirliğini yaşatan "alevle şekillendirme tekniği ile yaratılmış boncuk ağırlıklı takılar" bugün Türkiye'deki cam takı yönelimlerinin göstergesi niteliğindedir. Kimi zaman devamlılık arz etmeyen ancak bir anlatım dili olarak

yaratılan cam takı örneklerinin belirlenmesinde ön plana çıkan en önemli kriter ise, malzemenin tasarıma dahil edilme yöntemlerinin ve bu doğrultuda somutlaşan takı formlarının birbirinden farklı nitelikler taşıması olmuştur. Sözü edilen örneklemlerin farklı özellikler gösteren çalışmalardan seçilmiş olmasına rağmen tez konusu kapsamında ele alınmak istenen yapıdaki bir yaklaşımla karşılaşılması mümkün olmamıştır. Türk tasarımcılarına ait cam takılar, üçüncü bölümde *"Camın Takı Tasarımında Kullanılmasına Yönelik Tasarım ve Uygulama Önerileri"* başlığı altında ortaya konulan iki farklı koleksiyon ile karşılaştırma yapılabilmesi adına önemli bir model olacağı varsayımıyla çalışmaya dâhil edilmiştir.

Araştırmanın ulaşmak istediği noktanın vurgulanması bakımından iki farklı koleksiyon şeklinde son bölüme dâhil edilen cam takılarda kültürel imler önemli rol oynamıştır. Farklı kültürel kodları içerisinde barındıran iki koleksiyon da, takı malzemesi olarak camın hem sanatsal hem de klasik ancak yenilikçi bir yaklaşım sergileyebileceğini gösterme arzusuyla tasarlanmış ve önerme olarak sunulmuştur. Sunulan önermeler ile ikinci bölümün sonunda ele alınan ve günümüz cam takılarını tanımladığı varsayılan örneklemlerden farklı görsel ve kavramsal özelliklere sahip bir yaklaşım sergilenmesi amaçlanmıştır.

Bu tez çalışmasının, camın takıya dâhil edilme yöntemlerinin ve camın takı tasarımını etkileme biçimlerinin kavranması açısından, betimsel, tanımlayıcı ve açıklayıcı nitelikte örnek bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir. Araştırma dâhilinde gerçekleştirilen cam takı önermelerinin ise bu alanda çalışma yapan/yapacak tasarım dünyasına yeni bir bakış oluşturacağı öngörülmektedir. İki farklı disiplin olan takı ve camın birlikteliğine odaklanarak ortak projelerin gerçekleştirilebilmesi için önemli bir adım olarak görülen bu çalışma ile Türkiye'de farkındalık yaratılması hedeflenmektedir. Amerika ve Avrupa genelinde yeniliğe dair ilk somut değişimlerin üniversitelerin ilgili kurumlarında ivme kazandığı göz önüne alındığında ise camın takıda çağdaş anlamdaki varoluşunun, Türkiye'deki güzel sanatlar fakültelerinin ilgili bölümleri yoluyla gerçekleşebileceği fikrini güçlendirmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ TAKISININ ŞEKİLLENMESİNDE ETKİLİ OLAN FAKTÖRLERİN TANIMLANMASI VE GÜNÜMÜZ TAKI TASARIMINI YÖNLENDİREN ÖLÇÜTLER BAĞLAMINDA TAKI TÜRLERİ ÜZERİNE SAPTAMALAR

Plastik sanatlar ve tasarım dünyasında özel bir konuma sahip olan takıların; yaşanan etkileşimler, moda akımları, yeni eğilimler ve teknolojik gelişmelerin getirdiği yeni teknikler bağlamında uzun süredir tartışıldığı izlenmektedir. Takının değişim sürecinin; biçimin içeriğe katkıda bulunduğu Modernizme ve daha sonrasında entelektüel kavramların geleneksel malzemelerden daha fazla değer gördüğü 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanılan yoğun hareket dönemine temellendiği görülmektedir. İlk kökeninin ve simgesel rolünün ötesine geçtiği izlenen takının ne olduğu ya da malzemesinin ne olması gerektiği gibi konular tartışılırken, takı tanımının sınırları genişlemiş ve formu tasarlayan kişi de yeni bir kimlik kazanmıştır.

Bugünün takısı kendiliğinden ortaya çıkmayan, geçmiş sanat biçimlerinin hem devamı hem de onlara karşı bir tepki niteliğindedir. Ancak tarihsel süreç içerisinde farklı fikir ve değerlendirmelere bakıldığında özellikle sanatta dönem ve stille ilgili terimlerin çoğunun sorunlu olduğu görülmektedir. Bunun temel nedeni hiçbir sanatçının ve yarattığı çalışmanın önceden belirlenen tanımlama çerçevesine girmiyor olmasıdır. Bu karmaşayı çözmek adına çalışmalar arasındaki biçim ve stil açısından benzerlik ve farklılıkların değerlendirilerek, dönemlere yerleştirilmeye çalışıldığı izlenmektedir. Diğer yandan sanat hakkında hüküm ve fikirlerin tarihsel ve kültürel koşullara ya da kişilere göre değiştiği izlenmektedir. Bu çalışmada 1860-1960 dönemini kapsayan takı ve sanat çalışmaları "modern" olarak dikkate alınmıştır. Çağdaş ön eki ise birçok kaynakta görüldüğü şekliyle; 1980'lerden günümüze kadar olan çalışmaları işaret etmektedir. Ancak takıdaki radikal yönelimlerin 1960'lardan itibaren görülmeye başlaması sebebiyle bu dönemdeki takı örneklerinin de aynı kategori altında incelenmesi uygun bulunmuştur.

Takının herhangi bir kavrama ya da döneme dâhil edilmek istenmesindeki amaç; son dönemlere ait çalışmaları, genellikle modern olarak tanımlanan daha önceki tezahürlerinden ayırmaktır. Takı anlamında ele alındığında çağdaş kelimesi görece yakın geçmişi ve içinde bulunduğunuz tarihte üretilmiş çalışmaları ifade etmenin yanında genel olarak "form, üretim şekli, malzeme ve içerdiği fikir açısından alışılmadık olanı" ima etmektedir. Bu doğrultuda araştırmada tanımlanmaya çalışılan "günümüz takısı" söylemi de; takının belirli bir tarz ya da akım ile bağlılığını yitirmeye başladığı 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıla konumlanmakta, konvansiyonel malzeme ve kriterlerin ötesine geçerek yeni bir anlamı ifade etmektedir.

1.1. GÜNÜMÜZ TAKISININ GEÇMİŞİN TEMEL KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE TANIMLANMASI ÜZERİNE

Günümüzde kişisel bir kullanım nesnesi olmasının yanında sanat formu algısı da yaratan takı; İngilizce teriminin karşılığı olan "jewelry" sözcüğü ve Latince'de eğlenceli şey anlamına gelen "jocale" sözcüğünden türemiştir.[1] Eski dönemlerin ilkel topluluklarından, günümüz insanına değin, bütün toplumların ortak kültür nesnesi konumundaki takı, maddi ve manevi değerler açısından vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Aksesuar olmanın ötesinde yaşam stillerini ve ortaya çıkartıldıkları kültürleri simgeleyen birer gösterge konumundaki takılar her dönemde, o dönemin değer sistemlerinden, sanat anlayışından, inançlarından, toplumsal yapısından ve ekonomisinden etkilenerek ortaya konulmuştur.

Her dönemde belirli stil farklılıklarıyla öne çıkan takıda yaşanan köklü değişimler çoğu kaynakta karşılaşıldığı şekliyle; Modernizm'in etkileriyle başlatılmaktadır. Bu doğrultuda; 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıktığı kabul edilen ve 20. yüzyılın ilk yarısını da içine alan (takıdaki en belirgin etkilerini 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar sınırlandırabileceğimiz) Modernizm olgusu ele alındığında; toplumun yeniden örgütlenmesiyle yeni ilişkilerin

[1]Elizabeth Galton, **Jewelry Design**, Çev: Begüm Başoğlu, Literatür Yayınları, Oksijen Basım ve Matbaacılık, İstanbul, 2015, 10 s.

oluşumunu içinde barındıran bir dönüşümün yarattığı etkilerin her alanda olduğu gibi takıda da geçerli olduğunu varsayabiliriz.

Avrupa'da ve özellikle Amerika'da 1940'lardan 1960'ların ortalarına kadar yaşanan süreçte birçok öncü tarafından yaratılan çalışmaların "yenilikçi takı" (modernist jewelry) olarak tanımlandığı görülmektedir. Takının tarihsel geçmişindeki en spesifik noktalardan birisi 1940'larda Amerika'daki yenilikçi takının oluşumuna bağlanır. Yenilikçi takının izleyicileri de yapımcıları gibi Modern Sanatı destekleyen entelektüel ve özgürlükçü orta sınıftır. Ancak bu oluşumda Toni Greenbaum'a göre; 1940'larda devrimsel nitelikteki takı hareketinin ortaya çıkmaya başladığı Amerika'da, Nazi Soykırımının sarsıntısı, yürütülen ön yargılı siyaset ve sanayileşmenin getirdiği dengesizleşme gibi II. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu olumsuz faktörler her alanda etkin rol oynamıştır.[2]

Avrupa'da başlayan Modern olma bilinciyle, Avrupa'nın kendi potansiyelini keşfettiği süreçte aydınlanma felsefesi ile birlikte oluşan gelişme düzeyinin iktidar gücünü de beraberinde getirdiği izlenmektedir. Ortaçağ'da hüküm süren dünya görüşünden çok farklı olan yeni dünya görüşünün ortaya çıkma arzusunda; aklın aydınlattığı kesin doğrulara ve bilginin ilerlemesine dayanan entelektüel bir kültür egemen olmalıdır.[3] En önemli parametrenin ise aydınlanma sonrasında Avrupa'da başlayan, kamusal alandan siyasal alana kadar etkileri görülen sekülerleşme eğilimi olduğu söylenebilir.

Latince'de modo kökünden türeyen Modern teriminin ifade ettiği anlamlar incelendiğinde ise; "hemen şimdi" olarak algılandığı görülmektedir. Ancak "hemen şimdi" algısının; nerede, hangi deneyimle ve bakış açısıyla gerçekleştiği düşünüldüğünde görecelilik göstereceği söylenebilir. Bu bağlamda "modern" fikri, çağdaş sanatın daha önceki örneklerden gözle görülür biçimde ayrı olduğu ya da geçmiş fikirleri, ilgileri, temaları ve uygulamaları devam ettirip ettirmediğine dair tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Günümüzde "şimdi ve burada" ya da

[2]Toni Greenbaum**, Mesengers of Modernism: American Studio Jewelry 1940-1960**, Flammarion Publishing, Kanada, 1996, 15 s.
[3]Mehmet Küçük, **Modernite Versus Postmodernite,** Say Yayınları, Modern Düşünce Dizisi, İstanbul, 2011

"bugünkü ve şimdi" anlamlarıyla kullanılan modernin, çağdaş kelimesinin yerine geçtiği de görülmektedir. Bununla birlikte herkesin yaşadığı dönemi modern olarak gördüğü yadsınamaz bir gerçektir. Modern teriminin sanat tarihinde bir dönemi tanımladığı görüşünü benimsediğimizde ise; (her ne kadar bugün Modernizmin ölümü ve Postmodernizmin varlığı fikri hala birçok kişi tarafından tartışılsa da) 1960'larda Modern Sanatın sona erdiğini ve devamında bazı kesimlerce Postmodern olarak isimlendirilen sürecin başladığını söyleyebiliriz.[4]

Sanat eleştirmeni Arthur Danto çeşitli kavram tartışmalarına sebep olan tanımlamaların temeline ise, bazı sanatçıların 1970'lere hatta 1980'lere kadar Modern Sanat olarak yaptıklarını zannettikleri şey olarak Çağdaş Sanatı konumlandırmaktadır. Kaldı ki ona göre; Modern Sanatın dışına taşan çalışmalar Çağdaş Sanattır. Geçmişe oranla daha fazla netlik kazanan durum; Modern Sanatın saflık ve kesinlik gibi ilkelerinin aksine Çağdaş Sanatın melezlik ve muğlaklıktan hoşlanıyor olmasıdır. Ancak Danto açısından "çağdaş" terimi biçimsellikten ziyade zamansal bir anlamı ifade ettiği için muğlak ve zayıftır. Bu yönüyle de çağdaş kavramı yetersizleşerek Postmodern kavramına yönelime neden olmaktadır. Bazı yapıları biçem açısından Postmodern kavramının dışında kaldığı için kapsayıcı bulmadığını da dile getiren Danto[5] bu konudaki görüşlerin çok çeşitliliğine örnek oluşturmakta ve Postmodernizmin 1960 sonrasından bu yana ortaya çıkan akım ve eğilimleri kapsayan bir üst başlık olarak algılanmasının daha doğru bir yaklaşım olacağını vurgulamaktadır.

Modernizmi 1860-1960 arası sanatı olarak tanımlayan isimlerden birisi olan Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg; içerikten fazla biçime vurgu yapan, estetik etkiye toplumsal anlam ve politik mesajdan daha fazla değer veren, izleyici için günlük yaşamın deneyimlerinden ve toplumsal sorunlardan bağımsız bir deneyim üretme eğilimi olarak görür.[6] Greenberg ile yakın görüşlere sahip Michael Fried ise 1960'ların ortalarında çalışmalar sergileyen sanatçıların (Manet, Picasso, Miro, Kandisky, Mondrian ve Empresyonistler vb.) biçimi içerikten, estetik etkiyi anlamdan üstün tutma eğilimi gösterdiğini dile getirmektedir. Bu tür örneklerin sanatı günlük

[4]Graham Whitham, Grant Pooke, **Çağdaş Sanatı Anlamak,** Çev: Tufan Göbekçin, Optimist Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., Tor Ofset, İstanbul, 2013, 15-16 s.
[5]Mehmet Yılmaz, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2012
[6]Whitham ve Pooke, **a.g.e**, 17-18 s.

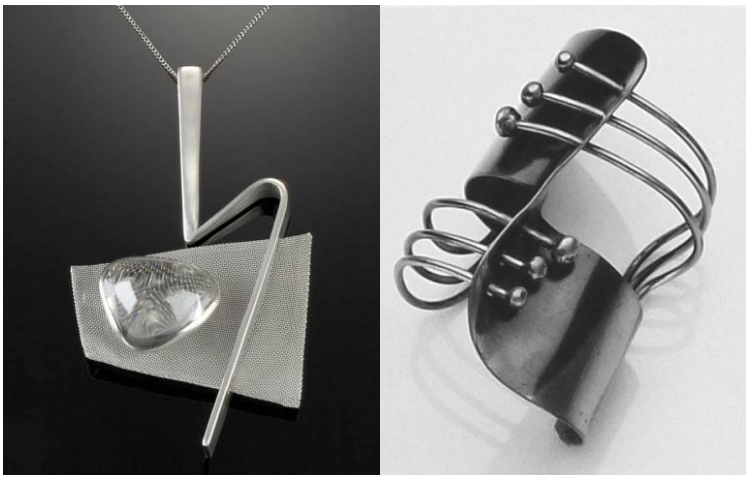
yaşamdan bağımsız bir deneyim olarak koruyup, ortama özgü belirgin biçimsel özelliklerden faydalandığı düşünülmüştür, bu da Modernizmin temel prensiplerini oluşturmaktadır. İçerikten ziyade biçime, mesajdan ziyade estetik etkiye öncelik tanımaması ve ortama özgü olmaması nedeniyle eserlerini değersiz olarak gördükleri için Modernist eleştirmenler Dadacıları, Sürrealistleri, Fütüristleri ve daha pek çoğunu ötekileştirmişlerdir.[7] Buradan da anlaşılacağı gibi dönemin sanatçıları kimi zaman Modernizmin temel görüş ve kavramlarına eleştirel bir bakış getirerek içeriğe önem vermişlerdir. Toni Greenbaum'un belirttiği şekliyle; yenilikçi takı yapımcılarının bu dönemde bir yandan Dadaist, Fütürist ve Kübist tavırlar ile bağ kurmaları ya da Sürrealizm, Primitivizm, Biomorfizm ve Konstrüktivizm gibi Modern Sanat hareketlerinden etkilenmeleri de bu durumu vurgular niteliktedir. [8]

Modernizm'in etkileriyle başlatılan takıdaki değişim sürecinde, özgür ifadeyle kişisel bakış açısının yansıtılmaya başlandığı çalışmalar görülmektedir. Sanat ve endüstri ilişkisi üzerinde yoğunlaşan bu yaklaşım; takıda kullanılan malzemenin, tekniğin ve ilham kaynaklarının üst seviyede yaşanacağı çağdaş sürece temel oluşturması açısından önemlidir. Bu dönemde çeşitli akımların yanında Bauhaus'tan ve 20. yüzyılın ortalarında Amerikan toplumunda gerçekleşen olağanüstü dönüşümlerden ilham alarak çalışmalarında kendi dönemlerinin anlayışlarını yansıtmaya başlayan takı yapımcılarının dünyada yaşanan değişimleri tasarımlarına yönelterek, kişisel yaklaşımlar sergilemeye başladıkları görülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısında sanatçıların hikâyeleri ve yarattıkları takıların dört önemli sergi ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Bunlar; New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) 1946 yılında gerçekleşen sergi ile Minneapolis'teki Walker Art Sanat Merkezi'nde 1948, 1955 ve 1959'da gerçekleştirilen diğer üç önemli sergidir. Takı adına gerçekleştirilen bu önemli etkinlikler "Giyilebilir Sanat Hareketi"ni **(Bkz. s.42)** de kapsayan şekilde yenilikçi bir tavır sergilemiştir. [9]

[7]Whitham ve Pooke, **a.g.e**, 22 s.
[8]Greenbaum, **a.g.e**, 27-43 s.
[9]Marbeth Schon, **Modernist Jewelry 1930-1960: The Wearable Art Movement**, Schiffer Publishing, 2007

1946 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen takı sergisinde Alexander Calder, Jacques Lipchitz gibi isimlerin katkılarıyla birlikte, "tasarımdan üretime kadar tek bir kişinin tekelinde olan süreci ifade eden" Stüdyo Zanaatları (Stüdyo Crafts) kavramının **(Bkz. s.21)** önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Kelly L'ecuyer, özellikle Calder'in takılarını bu dönemin galeri ve müze sergilerinin en önde gelen parçaları olduğunu ve sonraki dönemdeki çağdaş takının belirleyici ve yaratıcı bir figürü olduğunu öne sürmektedir. Bu dönem boyunca Amerikan takısının karakteristiği sanat hareketleriyle güçlü bir bağ içermektedir. Diğer bir önemli isim olan Margeret De Patta'nın, Bauhaus Okulu'nda Moholy Nagy'den almış olduğu eğitim sayesinde ustalıkla işlediği optik algıyı Konstrüktivist bir yaklaşım şeklinde sergilediği görülmektedir.[10]



Şekil 1- Margaret de Patta, pandantif, gümüş, çelik, kaya kristali, 1950,
Kaliforniya Oakland Müzesi Koleksiyonu ve Art Smith, bilezik, pirinç, bakır, 1948
(Kaynak: SKINNER, 2013; 118, 120)

1950'lerin sonlarında pek çok ressam ve heykeltıraşın Alexander Calder'in izinden yürüdüğü izlenmektedir.[11] Sözgelimi, Amerikalı sanatçı Art Smith'in 20. yüzyılın ortalarında çağdaş Amerikan takısının gelişiminde etkili bir rol oynadığı görülmektedir. Resim, mimari ve heykel gibi farklı disiplinlerdeki sanatçıların takı

[10]Kelly Hays L'ecuyer ve Damian Scinner; "North America", **Contemporary Jewelry in Perspective**, Lark Jewelry&Beading, Sterling Publishing, New York, 2013, 117 s.
[11]Altan Türe, **Dünya Kuyumculuk Tarihi II, Ortaçağ'dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları**, İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları II, Kupon Matbaacılık A.Ş, 2011, 160 s.

çalışmaları gerçekleştirmesi daha sonraki dönemde etkisi görülecek olan giyilebilir sanata zemin oluşturmuştur.[12]

Endüstrileşmenin ve teknolojik gelişmenin sonucu toplumda yaşanan değişmeler yeni ihtiyaçları da beraberinde getirmiştir. Bu yeni ihtiyaçlar da yeni tasarlama ürünlerini ve daha önce hiç denenmemiş olan bir tasarım uygulaması yapılmasını gerektirmiştir. Bauhaus gibi okullar ise bu aşamanın en önemli temsilcileri olmuşlardır.[13] Almanya'nın Weimar kentinde 1919 yılında Walter Gropius tarafından oluşturulan Bauhaus anlayışına göre; insan ve makine karşısında bütüncül bir tavır almalı ve uzlaştırıcı olmalıdır. Sanat akademisi ve uygulamalı sanat okulunun bütünleşmesi fikrinden doğan özgün bir sanat okulu olan Bauhaus, farklı amaçlara sahip bu iki kurumu yeni değerler temelinde bütünleştirmeyi hedeflemiştir. Bu yeni değerler düzeyi, estetik ve işlevsel olmanın bütünlüğüdür. Sanat akademisinin kapsamına mimari, resim, heykel gibi disiplinler dâhil olurken, uygulamalı sanatlar okulunda ise seramik, grafik, tekstil ve mobilya gibi disiplinler dâhil edilmektedir. Dekoratif sanatlar teknoloji ve endüstrinin, güzel sanatlar akademisi ise salt estetiğin dünyasında yer almaktadır. Ancak Bauhaus bu ikilemi ve ayrıklığı çözmek için teknoloji ve sanatı bunların temel değerleri olan, işlevsel-faydalı ve güzel değerlerini bütünleştirmeyi amaçlamıştır.[14]

Diğer taraftan "çağdaş takı" modern takının aksine, doğrudan ya da dolaylı olarak toplumsal ve politik anlamlar taşımasıyla ele alınabilir. "Contemporary" kelimesi İngilizce'den Türkçe'ye çevrildiğinde çağdaş ifadesinin yanı sıra güncel olarak da karşılık bulmasından dolayı; "güncel takı" olarak da tanımlanmaktadır. Kaldı ki güncel ve çağdaş kelimelerinin içerikleri; tür, araç, yöntem, dönem, eğilim ve ilgili sanatçılar açısından tek tek ele alınmaya başladığında, farkların birer birer azaldığı, hatta ortadan kalktığı bir durumla karşılaşılmaktadır. Farklı bakış açıları bir kenara

[12]Cindy Strauss, "A Brief History of Contemporary Jewelry 1960-2006"**, Ornament as Art, Avant-Garde Jewelry From The Helen Williams Drutt Collection**, The Museum of Fine Arts, Arnoldsche Art Publishers, Houston, 2007, 16 s.

[13]Nigan Bayazıt, **Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metotlarına Giriş**, Literatür Yayınları, Gürkan Basımevi, İstanbul, 1994, 48 s.

[14]İsmail Tunalı, **Tasarım Felsefesi, Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı**, Yem Yayın, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Şubat 2009, 69 s.

itildiğinde, "güncel/çağdaş" kavramının özel bir akım, tür ya da eğilimden ziyade "günümüzde gerçekleşen ve zamanımızı yansıtan" bir olgu olarak ele alınmasının daha doğru bir yaklaşım olduğu görülmektedir.

Çağdaş takının da diğer çağdaş sanat disiplinleri gibi toplumsal ya da politik anlamlar çerçevesinde ele alınma sebeplerine baktığımızda ise; dünya değerlerine ait alışılagelmiş bazı kuralların son yıllarda değişime uğramış olmasından kaynaklandığı görülmektedir. Olguların karşılıklı bağlılık içerisinde olduğu ve küreselleşme politikasıyla belirginlik kazanan çağımızda, birçok sanatçının bu ilişkileri ve bağları inceleyen, yorumlayan ve bizi bu değişen koşullara tepki vermeye teşvik eden çalışmalara imza attığı izlenmektedir.

Değişen koşullarla şekillenen 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi akımların etkileri takının yenilikçi söylemleri olarak da karşılık bulmuştur. 20. yüzyılın erken dönemlerinde "bir nesneye sanat statüsünü sanatçısının verdiğini dile getiren" Marchel Duchamp'ın hazır nesneleri sanata dâhil etme fikri; sanatta kavramsallaşmanın habercisi olmuştur. Sanatın göze güzel görülecek imaj ve renklerden ibaret olmadığı söylemi 1960'ların ve 1970'lerin neo-avangardlarını etkilemenin yanında, bugüne kadar uzanan bir etki alanı yaratmıştır.[15] Ortaya konuldukları dönemlerde eleştirilerin odak noktasına yerleşerek, hafif, önemsiz ve yüzeysel olarak nitelendirilen Duchamp'ın hazır nesneleri gibi söylemler takının kavramsal yaklaşımla ele alınmasına temel oluşturmuştur. Tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi tasarımın da kavramsallaşmasıyla başlayan süreçte bir yandan, birinci bölümdeki "Günümüz Takı Tasarımını Yönlendiren Ölçütler Bağlamında Takı Türleri Üzerine Saptamalar" başlığı altında incelenen tüm kategoriler devamlılığını sürdürürken, diğer yandan takının değerli malzemelerle yapılması gerektiği düşüncesini terk edişle alışılagelmiş takı algısının dışına çıkılmıştır.

Tüketim toplumunun doğuşu, savaşın etkileriyle yoğrulan yeni bir kuşağın toplumsal sahnede yerini alması, bilimdeki ilerlemeler ve bunların düşünce ve sanat

[15]Whitham ve Pooke, **a.g.e**, 170 s.

üzerindeki etkileri gibi çeşitli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdeki pratikler, aynı zamanda sanat anlayışında genişlemeyi de temsil etmektedir. Sözü edilen toplumsal değişimlerin yaşandığı böylesi bir dönemde yaratılan eserin fikri veya dayandığı kavram en az fiziksel varlığı kadar önemli görülmeye başlanmıştır. Tüm bunların karşısında Modernistler sanatın izleyicide estetik bir etki uyandırması gerektiği fikrine bağlılığı sürdürseler de, sanat artık bilinen klasik disiplinlere tanımlı geleneksel etkinlik olmaktan çıkarak çoğunlukla konvansiyonel olmayan bir dizi biçim, eylem ve performansa dönüşmüştür.[16]

Amerikalı eleştirmen ve kuramcı Hal Foster çağdaş sanatın izleyicinin sanatçı tarafından esere yerleştirilmiş göstergeleri yorumlayarak aktif bir şekilde okunmasını gerektiren mesajlar içerdiğini dile getirerek sanatın yaşadığı değişimin bu yolla gerçekleştiğini öne sürmektedir. Hal Foster'ın "Subversive Signs" isimli 1985 tarihli yazısında;[17] Modernist eleştiri kuramı tarafından desteklenen, izleyicinin estetik özelliklerin pasif alıcısı olmasından ziyade, aktif katılımına vurgu yaparak meydana gelen değişimin genel görüntüsünü yansıtmaktadır.

1960'ların ortalarında, alüminyum ve akrilik gibi alternatif malzemelerin takıya dâhil edilmesiyle, o güne kadar ekonomik değer ya da taşınabilir zenginlik algısı yaratan takının tarihsel rolü alt üst olmuştur.[18] Böylelikle takının konusu ve kavramı takının değerinin önüne geçmeye başlamıştır. Peter Dormer 1995 yılında kaleme aldığı takının değeri ile ilgili bir makalesinde; "takının malzemesinin maddi değerinin anlamını yitirdiğini, bir statü sembolü olarak var olmasının geri plana itildiğini, takı-beden farkındalığının gelişerek süslenme ve insan bedeni arasındaki ilişkinin baskın bir rol üstlendiğini, cinsiyet ya da yaş için ayrıcalıklı olma durumunu yitiren takının herkes için kullanılabilir bir nesne halini aldığını" dile getirmiştir.[19]

1970'li yıllarda Roma'daki "Galleria d'Arte Moderna"nın (Modern Sanat Galerisi) sahibi ve İtalyan takısının temsilcisi olarak görülen Parma Bucarelli; yeni bir

[16]Whitham ve Pooke, **a.g.e**, 39 s.
[17]**y.a.g.e**, 44, 47 s.
[18]Peter Dormer, Ralph Turner, **The New Jewelry: Trends and Traditions**, Thames & Hudson, 1985, 11 s.
[19]Dormer ve Drutt, **a.g.e.**, s.24

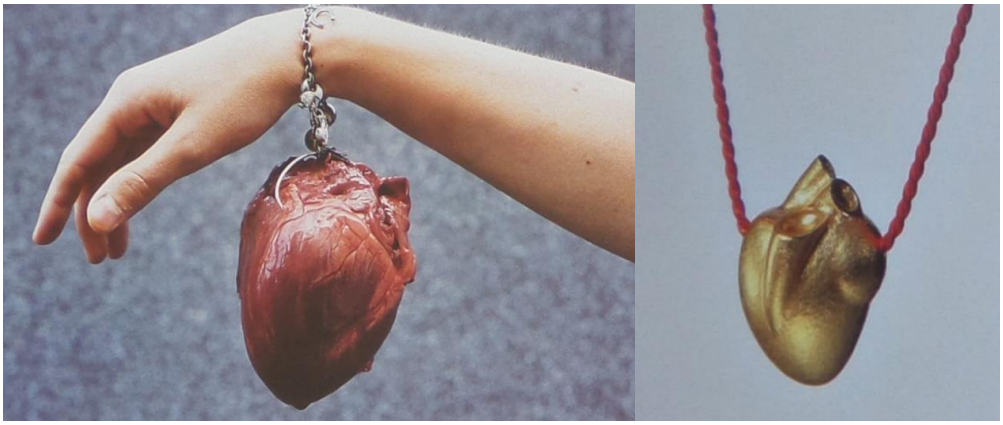
anlama sahip olan takının artık sadece doğal veya mecazi anlamda bir süsleme olmadığını, sanat eseri gibi doğrudan kişi ile iletişim kuran bir araç niteliği taşıdığını dile getirerek,[20] erken bir dönemde çağdaş takının söylemi hakkında önemli bir noktaya değinmiştir. Sanat tarihçisi Liesbeth den Besten kitabı "On jewellery: A Compendium of International Art Jewellery"de; (Takı Üzerine: Uluslararası Çağdaş Takının İncelemesi) takının türlerinden söz etmektedir. Türlerin önemi; var olan bir şeyi tanımlayıp ilgi odağı haline getirdiği gibi gördüğümüzü de şekillendirmesinden kaynaklanmaktadır. Besten'in çağdaş takı için vardığı sonuç ise; şimdiki zamanı ve zamanımızı belirten bir olguya temellendiğidir.

Sanat tarihçisi Monica Gaspar ise, çağdaş takının farklı tanımlamalarının yapılabileceğini ileri sürmekte ve "*...eğer geleneksel takı sonsuzluğu arzuluyorsa ve nesiller tarafından sonrakine bırakılıyorsa, çağdaş takı da "şuan ve şimdiyi" ifade etmekte ve yapımcısı ile arasındaki bir köprü gibi şimdiki zamana demir atmaktadır".* Gaspar kendi fikrini *"çağdaş takı, yapımcılarının kendi zamanlarındaki geçici arzularını temsil etmektedir..."* şeklinde vurgulamaktadır.[21] Günümüz takısının pek çok yaklaşımı dengelediği izlenmektedir. Sözgelimi, yapımcının sanatsal kimliğini vurgulayan ve tüm dikkatleri sanatın özerk bir çalışması olarak nesneye yönlendiren uygulamalar; insanlar arasında bir etkileşim yaratarak, çağdaş yaşama müdahale etmek için takıyı bir fırsat olarak değerlendirmektedir.

Bugün batı dünyası *"çevre kirliliği, ekolojik bozulma ve denge, cinsel özgürlük ve cinsel eşitliği güvence altına alma çabaları, yeni bir gençlik kültürü ve enternasyonalizm arzuları, aynı zamanda da paradoksal biçimde söz konusu gelişmeleri dengeleyici ulusal ve bölgesel çıkarlar gibi kaygıları dikkate almaya başlamıştır."* [22] Bu etmenler hepimizi bir ölçüde etkilese de sanat bu sorunları çoğu zaman ilgi çekici ve aydınlatıcı biçimlerde yansıtarak yorumlayıp yanıt vermektedir. Sanatın anlamını, toplumsal/tarihsel koşullarını ve tutumlarını ortaya koyabilen görsel sembollerle yani tüm bu sorunlara aracılık etmek için kullandığı ikonografik dil ile

[20]Ana Campos, **2nd Skin Cork Jewellery**, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos Design Local Associaçao Cultural Publishing, Portugal, 2007, 12 s.
[21]Damian Skinner, "What is the Contemporary Jewelry?", **Contemporary Jewelry in Perspective**, Lark Jewelry&Beading, Sterling Publishing, New York, 2013, 11 s.
[22]Whitham ve Pooke, **a.g.e**, 58 s.

gerçekleşir. Bir sanat eserini anlamanın ise bilmeye ve bakmaya dayalı bir yorumlama meselesi olduğu görülmektedir. Klasik anlamdaki takıda kullanılan sembollerin çağdaş takıda benzer olarak kullanıldığı durumlarda bile, çağdaş takı mesajlarının, klasik takı mesajları kadar kolay belirlenememesinden dolayı görecelilik yaşanmaktadır. Sözgelimi, aşk sembolü olarak kullanılan kalp formunun çağdaş takıda bedenimizin içinde yer alan şekliyle kullanılmasının aşkı sembolize edip etmediği tartışılabilir. **(Bkz. Şekil 2)**



Şekil 2- Nanna Melland, "Heart Charm" bileklik, 2000 ve Kim Buck, "Gold Heart" pandantif, altın, tekstil kordon, 2001

(Kaynak: SKINNER, 2013; 72 ve DOUGHERTY, 2008; 86)

İnsan bedeni ile bağlantılı en spesifik nesne olan takı için ilk akla gelen durum; kullanılabilir olmasıdır. Ancak sözü edilen gruptaki değişen takı kavramı içerisinde bu düşünceye bağlılık azalma göstermektedir çünkü takı bugün kendisini, uygunluk, kullanılabilirlik, yararlanılabilirlikten ve takılabilirliğinden ziyade mevcut olma ile tanımlamaktadır. Çünkü takının bedende taşınmasından çok sembolik boyutları açısından değeri oluşmaya başlamıştır. Burada sözü edilen sembolizm ise, takının alt metninde yatan göstergeler bütünü olarak açıklanabilir.

Varlık ve statünün sembolü olmaktan ziyade kişisel yakınlığın ve anlayışın kalıcı ifadesi olarak var olduğu görülen günümüz takısının bu yönü tartışmaları beraberinde getirmektedir. Sözgelimi kuyumcu Peter Skubic'e göre *"takı toplum*

*içerisinde kullanılmak üzere tasarlanmıştır ve kullanan kişiye çeşitli özellikler kazandırır."*Amerikalı yazar ve sosyolog Ralph Turner'ın *"birisi sanatını koluna takıyorsa tutkularını, tercihlerini hatta politikalarını bizim görmemiz için açığa çıkartıyordur"* [23] ifadesi de Scubic'in görüşüne paralel bir ifade oluşturarak takının takılma işlevini yerine getirmesi gerekliliğine bir gönderme yapmaktadır.

1.2. GÜNÜMÜZ TAKISININ ŞEKİLLENMESİNDE ETKİLİ OLAN FAKTÖRLER

II. Dünya Savaşı sonrasında 1930'ların ve 1940'ların kıymetli taş kullanımını reddeden bir grup sanatçının attığı cesur adımlarla filizlenmeye başlayan yenilikçi yaklaşımda sanatsal bir nesne niteliği taşıyarak kavramsallaşan takının yeniden tanımlanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu dönemle beraber gerek teknik gerekse malzeme konusundaki önyargıların büyük bir bölümünün yıkılmaya başlandığı izlenmektedir. Takı, heykel, performans sanatı ve moda arasındaki sınırların keskin çizgisi de ortadan kalkmaya başlayarak disiplinler arası çalışmaların gerçekleşmeye başladığı görülmektedir.

Bugün ticari amaçlarla yapılan takıların üretimi son hızla devam etse de, deneysel çalışmaların devamlılığıyla tasarım ve üretim bağlamında başarılı ve geleceği yönlendirecek çalışmaların gerçekleştirildiği gözlenmektedir. Stüdyo takısına temellendiğini söyleyebileceğimiz yeni süreçte; dünyanın pek çok bölgesindeki takı sanatçısına ait farklı malzeme ve tekniklerle yaratılmış çalışmaların müzeler ve çeşitli kurumlar sayesinde sergilenmesi bu algının yerleşmesinde önemli rol oynamaktadır. Takı konusunda eğitim veren kurumların ve gerçekleştirilen önemli etkinliklerin sayısının giderek artması, dijital ağlar sayesinde paylaşımların her geçen gün çoğalması, ilgili alanda basılı yayınların artması gibi faktörler de algı değişiminin katalizörleri olarak görülebilir. Ele alınan tüm bu etkenler sayesinde fikirlerin, malzemelerin ve tekniklerin paylaşılarak dünyanın birbirinden farklı pek çok yerine

[23]Ursula Ilse Neuman, **Inspired Jewelry From The Museum Of Arts And Design**, Museum Of Arts And Design, Page One Publishing Ltd, Singapore, 2009, 19 s.

ulaştığı ve günümüz takısının en önemli özelliği olan uluslararasılaşmanın sağlandığı dikkat çekmektedir.

1.2.1. Günümüz Takısının Oluşumunda "Stüdyo Takısı"nın Rolü

Stüdyo takısı; özel atölyelerde tasarımdan üretime kadar olan süreçte tasarımcı/üretici kavramlarını bir arada taşıyan takı grubu olarak tanımlanabilir. Stüdyo takı hareketinin ilerleyişi sanat eğitimindeki değişimin yansımalarının da etkisiyle, 1960'lar ve sonraki dönemi işaret etmektedir. Stüdyo takısıyla ilgilenenler geleneksel çıraklık eğitiminden ziyade sanat okullarında alınan eğitimi benimsemişlerdir. Moda ve yaşam stillerindeki sosyal değişimin giderek yayılması farklı çalışmaların gerçekleştirilmesine ortam hazırlamıştır. Bireysel bir gereksinim ya da ifade aracı olarak da tanımlanan stüdyo takısı; geniş bir malzeme, form ve fikir çeşitliliği sunmaktadır.[24]

Pek çok farklı nesne ve uygulama, günümüz takısına ait olsa da, bu alanın büyük ölçüde stüdyo takısının değerleri ve süreci tarafından şekillendiği anlaşılmaktadır. Küratör Kelly Hays L'Ecuyer, "Jewelry by Artists in the Studio 1940-2000" (Stüdyodaki Sanatçılarca Takı 1940-2000) isimli son kitabında, stüdyo takısının belirli bir sanatsal tarz ya da felsefe tarafından değil, çalışmanın üretildiği koşullar tarafından tanımlandığından söz etmektedir. Kelly Hays L'Ecuyer'e göre;

> *"Stüdyo takıcıları, eşsiz ya da sınırlı üretim takıları yapmak için seçilmiş materyalle doğrudan ilgilenen bağımsız sanatçılardır. Teknik kısımlarda zaman zaman asistan ya da çıraklar yardım etse de, stüdyo takıcısı her bir parçanın hem tasarımcısı hem de üreticisidir. Çalışma fabrikada değil küçük, özel bir stüdyoda üretilmektedir."*[25]

Stüdyo takısı mantığı üzerine yoğunlaşan günümüz takı tasarımcıları bir defaya özgü olan sınırlı üretimi tercih etmektedir ve toplu üretim fikrinden kaçınmaktadır. Bireysellik ve sanatsal ifade hem yapımcı hem de kullanıcı için öncelik oluşturmaktadır. Bu bağlamda, takının günümüz potansiyelini yakalaması için

[24]Amanda Game ve Elizabeth Goring, **Jewellery Moves, Ornament for the 21. Century**, NMS Publishing, Craft Print Pte Ltd, Singapur, 1998, 5 s.
[25]Skinner, **a.g.e**, 12-13 s.

ilgilenmesi gereken bir dizi değer ve tarihi ilişkinin stüdyo takısı ile örtüştüğünü söylemek mümkündür.

Sanatçı ve zanaatkârlar Amerika, Avustralya ve İngiltere'deki sanat okullarının küçük atölyelerinde alternatif takı biçimlerini deneyen öncüler olarak (Studio Crafts) Stüdyo Zanaatları mantığını yerleştirmişlerdir.[26] Özellikle Amerika'da kök salan Stüdyo takısının temeli; Harry Bertoia, Alexander Calder **(Bkz. Şekil 3)** ve Louise Nevelson gibi isimlerin yanı sıra, kıymetli taş kullanımını reddeden Sam Kramer, Art Smith ve Margaret de Patta gibi sanatçıların minimalist ve dinamik formlarıyla atılmıştır.[27]



Şekil 3- Alexander Calder, kolye, prinç, 1940.
(Kaynak: SCINNER, 2013; 116)

Yeniliğe dair ilk somut değişimin, üniversite stüdyoları ya da çırak olarak eğitim almış kuyumculardan kaynaklandığı görülmektedir. O dönemde Avrupa'daki üniversite ve okul programları köklü ve iyi yapılandırılmıştı ancak II. Dünya Savaşı sonrasına kadar, Amerika'da takı üzerine düzgün bir eğitim almak zordu. 1960'ların başında, bu programlardan mezun olan kuyumcular mimari, resim, fotoğraf ve heykeldeki öncü etkiyi kullanarak geleneksel takı fikirlerine açık bir şekilde meydan

[26]Caroline Pulee, **20th Century Jewellery**, Grange Books Publishing, Star Standart Industries Pte. Ltd, Singapure, 1997, 80 s.
[27]Strauss, **a.g.e**, 16 s.

okumuştur. Çalışmalarını daha geniş sanatsal akımların içine yerleştirerek, içerisinde pek çok bireysellik ifadesi barındırarak uyum sağlayan bir yapı keşfetmişlerdir. Geçmişle olan zincirlerini geleneksellik anlamında kıran sanatçıların mesajları ikna edici ve incelikli olmuştur.[28] 1960'larla beraber takının sosyal mesaj verme aracı olarak yaratıcı şekilde kullanılmaya başlandığı izlenmektedir. Geleneksel yaklaşımı geri plana iten sanatçılar eğitim kurumlarında çalışarak kendi bilgilerini yeni nesillere aktarmışlardır. Malzemelerin değişimi ve çeşitlenmesi, takının geleneksel formunun dışına çıkmasını, boyutunun büyümesini ve takıdan beklenen işlevsellik kriterinin geri plana itilmesini sağlamıştır.

Bu dönemde belirli bir standarda oturtulamayan stil çeşitliliğinin yarattığı özgürlük Palamo Picasso, Else Pretti, Angela Camming gibi isimlere sanat görüşlerini özgür bir şekilde ifade etme imkânı sağlamıştır. Yeni neslin farklı form, teknik ve materyal arayışı; yarı değerli/değersiz taş ve metal kavramlarının sorgulanmasına da neden olmuştur. Meteroid, nobium ve paladyum gibi yeni malzemeler altın, platin ve elmas gibi geleneksel malzemelerle harmanlanıp sanatçıların bireysel zevklerini ifade etme aracı olarak kullanılmaya başlamıştır.[29]

1960'larda moda ve tekstil dünyasında atılan önemli adımlar klasik anlamdaki takı tasarımına ve üretimine de farklılık getirmiştir. Düşünce ve giyim tarzı olarak önceki dönemlerden farklı bir imaj çizmeye başlayan kadınlarla, bu imajın ortaya çıkmasında rol oynayan medyanın etkisi takı kullanımını artırarak üretimine ivme kazandırmıştır. Takı üretiminin önemli bir sektöre dönüşmesi, takı tasarımında eğitim veren kurumların artmasını ve yeni tarzların teşvik edilmesini sağlamıştır. Kuyumculuk sektöründeki geleneksel takı yapımıyla bilinen firmalar ise bağımsız hareket ederek koleksiyon hazırladıkları için bu dönemde belirli bir stil gelişememiştir.[30]

[28]Strauss, **a.g.e**, 16-17 s.
[29]Türe, **a.g.e**, 169 s.
[30]**y.a.g.e**, 168 s.

1.2.2. Günümüz Takısının Şekillenmesinde Etkili Olan 20. Yüzyılın Önemli İsimleri ve Öncü Çalışmaları

Avrupa ve Amerika'da takının gelişimine bakıldığında; 1960'lar ve 1970'lerde takı sanatçılarının temel prensiplerini Bauhaus ve stil felsefesinden aldıkları söylenebilir. Özellikle Bauhaus ekolünden alınan kavram ve biçimler tasarımlarda stilize edilerek kullanılmıştır.[31] Bauhaus ekolü İngiltere ve Hollanda olmak üzere sanat ve tasarım oluşumlarını etkilemiş, daha az değerli malzemelerden yapılan takılar ve üretim tekniklerinin statüsü ve değeri hakkında tartışmalar ortaya çıkmıştır. Pırlanta endüstrisinin merkezi konumundaki Amsterdam'da 1970'lerde bir grup yeni takı tasarımcısı takının geleneksel malzemesi olan altını reddederek tartışmaların odak noktasına oturmuştur.[32]

Geleneksel tasarım eğitimi almış olan Gijs Bakker ve Emmy van Leersum'un da arasında bulunduğu bir grup tasarımcı, değerli olmayan materyaller kullanarak zenginliği veya toplumsal statüyü önemsemeden bağımsız olarak takılarını oluşturmuşlardır. Bu takıların pek çok kişi tarafından satın alınabilir ve kullanılabilir olması demokratik bir tarz oluşturmuş, oluşan bu tarz Avrupa ve Amerika'daki diğer takı yapımcılarını da etkilemiştir.[33] Diğer taraftan Emmy van Leersum, **(Bkz. Şekil 4)** Gijs Bakker, Françoise van den Bosch ve Hans Appenzeller'in fiziksel kısıtlamalara sebep olan büyük boyutlu takı yaklaşımları endüstriyel malzeme kullanımıyla gerçekleştirilmiştir. İtalya'da ise Gio ve Arnaldo Pomodoro ve Mario Pinton gibi isimler modern kaynaklarla geleneksel teknikleri ve kuyumculuk malzemelerini birleştirerek takıda heykel formunun üstünlüğünü vurgulamıştır.[34]

Bu dönemde değerli metallerin geleneksel kullanımına, takının biricik olmasına ve zenginliği ifade eden her türlü kullanıma tepki gösterilmiştir. Toplum ve teknolojik/endüstriyel ortam arasında köprü görevi görerek boşluğu kapatmayı amaçlayan tasarımcılar o dönem için takı adına alışılmadık bir uygulama olarak çelik,

[31]Suhandan Özay, "20 yy. Takıları ve Yeni Takı Kavramı Üzerine", **Antik&Dekor Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Antik aş, İstanbul, Kasım 1998, Sayı:49, 180 s.
[32]Game ve Goring, **a.g.e**, 16 s.
[33]Neuman, 2009, **a.g.**e, 12 s.
[34]Strauss, **a.g.e**, 17 s.

siyah kauçuk ve alüminyum gibi bilinen endüstriyel malzemelerin kullanımı ile çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca bedeni bütün eserlerini yerleştirebilecekleri bir tual olarak kullanmışlardır.[35] Çalışmalarını takılabilecek ve kullanılabilecek sanat eseri olarak ortaya koyan Gijs Bakker gibi takı yapımcıları bu özgün çalışmaları sergileyebilecekleri küçük stüdyo ve galeriler kurmuşlardır.[36] **(Bkz. Şekil 5)**



Şekil 4- Emmy van Leersum, elbiseye monte edilmiş metal yaka, alüminyum, tekstil, 1967
(Kaynak: SCINNER, 2013; 104)



Şekil 5- Gijs Bakker, "Shoulder Piece/ Haskraag" omuz süsü, alüminyum, 65x22 cm, 1967
(Kaynak: http://www.gijsbakker.com/,html, Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

[35]Pulee, **a.g.e**, 80-114 s.
[36]Neuman, 2009, **a.g.e**, 10 s.

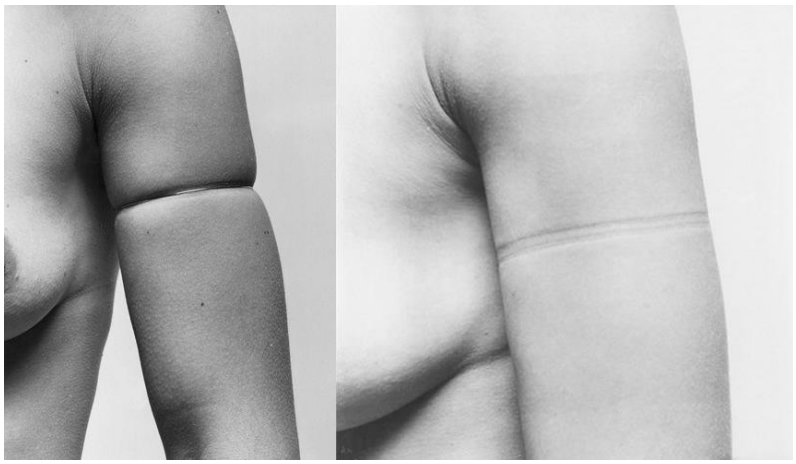
Sanatçılar görsel kültürlerini değiştirmeye çalıştıkça 1960'ların sonunda, takı algısı ve farkındalığı modanın içerisindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Dolayısıyla da çalışmalar basit bir takıdan ziyade geniş bir kavram olarak görülmeye teşvik edilmiştir. Özellikle Alman, Hollandalı ve İtalyan sanatçılar, bu yeni yapım şekillerinin güçlenmesini sağlayarak ulusal yönelimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Klaus Ullrich, Reinhold Reiling ve Helga Zahn gibi Alman sanatçılar, teknik ustalıkları ve yüzeyi işlemeleriyle öne çıkan isimlerdir.[37]

Bir yandan takının geleneksel malzemesinin dışına çıkılması yadırganırken diğer yandan alüminyum, çelik, kauçuk, cam, plastik ve kâğıt gibi değerli olmayan malzemelerin takılarda kullanılmaya başlanması maliyeti karşılanabilir ve erişilebilir kılmıştır. Yeni Hollanda stili olarak tanınmaya başlayan bu takıların düşük maliyetli ve kolay ulaşılabilir olması, göz alıcı ve minimalist bir yaklaşım sergilemesi ile ön plana çıkmıştır.[38] Takının Hollanda'da daha hızlı bir şekilde gelişme eğilimi göstermesinin sebebi ise; sanat ve tasarımdaki mevcut eğilimlerin, üretimdeki hassasiyet ve yüksek teknoloji ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Tasarımların birçoğu yüksek seviyede ustalıkla işlenmiş ve yüksek teknoloji altyapısını sunmaktadır.[39]

1973 yılında Gijs Bakker'ın kol etrafında sıkı şekilde burduğu altın tel ile tende iz bırakmak istemesi **(Bkz. Şekil 6)** Kavramsal Sanatın takıdaki en önemli yansıması olarak görülebilir. Alışılagelmiş takı geleneğini kıran Bakker'ın bu çalışmasının temel yapısını oluşturan tel çıkarıldığı zaman "kalan iz, takıdır." Bakker'in takı formundan daha fazla ilgilendiği şey onun beden üzerinde bıraktığı etkidir. Bakker sergilenebilecek bir takı objesi olmadığı için de ten üzerindeki izin görülebildiği bir fotoğrafın sergilemesi yolunu seçmiştir.[40] Naomi Filmer'ın takılarında yer alan buz gibi eriyerek kaybolan kısa süreli ve geçici malzemeler de **(Bkz. Şekil 7)** takının kavramsal yönünü vurgulamak için kullanılmıştır. Kısacası *"yeni takı kavramında;*

[37]Strauss, **a.g.e**, 16 s.17 s.
[38]Neuman, 2009, **a.g.e**, 12 s.
[39]Pulee, **a.g.e**, 114 s.
[40]Neuman, 2009, **a.g.e**, 13 s.

takıyı değerli kılan unsur malzemenin değeri değil, içerdiği fikir ve formdur."[41] Tüm bu sıra dışı malzemelerin kullanımları kültürel değerlerle ilgili önyargılara meydan okumuştur.



Şekil 6- Gijs Bakker, "Shadow Jewelry", altın, 1973

(Kaynak: http://www.gijsbakker.com/,html, Erişim Tarihi: Mayıs 2012; http://www.stedelijk.nl/en/artwork/44108-schaduwsieraad, html, Erişim Tarihi: Kasım 2014)



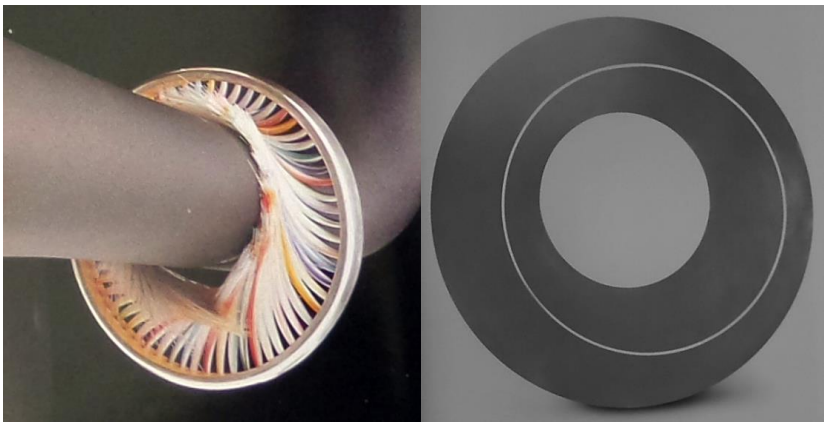
Şekil 7- Naomi Filmer, "A Sensual Shiver" ve "Ice Jewellery" vücut takıları, buz, 1999-2000.

(Kaynak:http://bijoucontemporain.unblog.fr/category/createurs/naomi-filmer-uk/,html, Erişim Tarihi: Ekim 2014; http://arttattler.com/designwonderingmode.html,Erişim Tarihi: Ekim 2014)

[41]Marthe Le Van, **21. Century Jewelry**, The Best of the 500 Series, Lark Crafts, Sterling Publishing Co, New York, 2006, 11 s.

Biçimsel yeniliklerin en üst seviyelerde yaşandığı bu dönemde Marion Herbst, Caroline Broadhead ve Peter Skubic'in tenin altına yerleştirilen paslanmaz çelik implantları, Bruno Martinazzi ve Gerd Rothman'ın vücuda damga şeklinde yaptıkları izler, Otto Kunzli, Therese Hilbert, Herman Hermsen, Dawid Watkins ve diğer çağdaşları tarafından desen ve biçim araştırmalarının bol miktarda gerçekleştirilmesiyle köklü değişimin zemini hazırlanmıştır. Takının estetik söyleminde fiziksel bedenin ara birim olarak yerini aldığı ve sanatsal disiplin algısının oluşmaya başladığı izlenmektedir.[42]

Takı, giyim ve performans sanatı arasındaki ayrımın da silikleşmesiyle, takının yeni şeklinin giyilebilir biçimlerin temeli haline gelmeye başladığı görülmektedir. Sözgelimi 1970'li yıllarda Caroline Broadhead'ın lif kullanarak şekillendirdiği takıları; insan bedenini geri plana iterek takının rahat ve pratik olması gerektiğini önemsemeyen büyük boyutlu ve bedeni kaplayan çalışmalardır.[43] İngiliz tasarımcı Susanna Heron'a ait 1977 yılı yapımı "Jubilee neckpiece" isimli çalışma da takı ve giyim arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak kullanılabilirliğin sınırlarını ölçmektedir. Susanna Heron'ın son yıllardaki çalışmalarının da heykelsi betimlemeler olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir.[44] **(Bkz. Şekil 8)**



Şekil 8- Caroline Broadhead, "Tufted bracelet", bilezik, ahşap, gümüş, naylon, 1978 ve Susanna Heron, "Jubilee", boyun takısı, plexiglass, polyester, 1977

(Kaynak: TURNER, 1996; 64 ve NEUMAN, 2009; 71)

[42]Campos, **a.g.e**, s.12
[43]Neuman, 2009, **a.g.e**, 17 s.
[44]Pulee, **a.g.e**, 93 s.

"Akademie der Bildenden Künste München"de (Münih Güzel Sanatlar Akademisi) eğitimcilik yapan Otto Künzli'nin üç takı çalışması ise malzeme ve ustalıktan ziyade tasarımın içinde yer aldığı çağdaş takıyı ayrıcalıklı kılan kavramsal eğilimin mükemmel birer örneği olarak ele alınabilir. Künzli'nin oldukça işlevsel olan "Gold Makes Blind You" (Altın Sizi Kör Eder) (1980) isimli bileziği; altın gibi değerli bir materyalin, değersiz olarak nitelendirdiğimiz kauçuğun alt katmanını oluşturmasını ve gizlediği değeri nasıl yorumlayacağımızı düşünmemizi sağlamaktadır. Zenginliğin takı aracılığıyla dışavurumundan duyduğu rahatsızlığı bu şekilde ifade eden Künzli, kauçuk yıprandığı zaman altının görünür hale gelmesi ile alıcı/kullanıcıdan kanıt olmadan altının varlığına inanmasını istenmektedir. Bileziğin satın alınması kauçuk kısmın ücretsiz olarak yenilenmesi garantisini içermektedir.[45]**(Bkz. Şekil 9)**



Şekil 9- Otto Künzli, "Cozticteocuitlatl" pandantif serisi, altın, gümüş, 1995-1998 ve "Gold Makes Blind You", bilezik, kauçuk, altın, 1980

(Kaynak: SCINNER, 2013; 8; TURNER, 1996; 125, 8)

Takının günümüz toplumundaki yeri ve anlamı konusunda zorlu ve yerleşik geleneklere karşı çıkan Otto Künzli bu çalışmasıyla yirminci yüzyılın simgesi haline gelerek takının değerli olması gerekliliğine bağlılığı sorgulamaktadır. Künzli geleneksel takıyı oluşturan kıymetli materyallerin değeri ve çağdaş takıyı oluşturan sanatsal ifade ile yapımcının önemi gibi iki tür değeri karşı karşıya getirmektedir.

[45]Skinner, **a.g.e**, 7 s.

Diğer bir Künzli çalışması; farklı boyutlardaki altın ve gümüş pandantif serisi "Cozticteocuitlatl 1995-1998 B.M."dir. "Tanrıların sarı atıkları" olarak çevrilen bir Aztek kelimesi olan "Cozticteocuitlatl" Künzli'nin pek çok kültürün mistik boyutlar yüklediği altın ile kültürel bir kavramı ilişkilendirdiğini göstermektedir.**(Bkz. Şekil 9)** Künzli'nin "Cozticteocuitlatl" çalışmasında ilgi çekici olan ve çalışmayı böylesine dinamik kılan şey; bu simgelerin ilk olarak kolay bir şekilde tahmin edilememesidir. Çalışmaya verilen ismin sonundaki B.M.'nin (Before Mouse) "fareden önce"yi temsil ettiğinin farkına varılmasıyla sembollerin anlamlanma süreci yaşanmaktadır.[46] Mickey Mouse'un işaret edildiği bu çalışmada Künzli'nin, popüler kültür ve eski sanat formlarını karıştırarak, değişime uğramış melez sonuçlarla görsel referansları açık uçlu bıraktığı görülmektedir. Sanatsal anlamda yaşanan değişim sürecinin takıyı da etkisi altına almasını temsil eden Künzli'nin çalışmaları, kavramsal takıya yönelimi ve sanat/takı kavramlarının birlikteliğini temsil etmesi açısından önemlidir.

1.2.3. Günümüz Takısının Oluşumunda Malzeme Faktörü

Malzemenin hafiflik, işlenebilirlik, direnç gibi pratik işlevlerinin ön plana çıkması, geleneksel takı için en önemli kriter olan ergonominin de aşılmasına sebep olmuş ve takı tasarımı yeni bir kimlik kazanmıştır. Sanatsal ifade aracı olarak tasarlanan günümüz takısının izleyiciye yansıtmak istediği ifadeler toplamı malzemenin çeşitliliği aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Materyaller, takıların çoğunda sanatsal değerin sahip olduğu kavramları tanımlamaya yardımcı olan araç niteliğindedir. Geleneksel yaklaşımdan çok uzak bir tavır sergileyen çağdaş takının materyal ve metotları, pahalı olanı ucuzla birleştirmeyi, sıradanla sıra dışılığı ya da gündelikle ayrıcalıklı olanı bir araya getirmeyi olağan saymaktadır. "*Hatta kullanılan malzemelerden bazıları göreceli olarak belirsiz, zevksiz ve kısa sürelidir."*[47]

Gelenekselci yaklaşım takıya, değerli taş ve metalleri diğer tüm materyallerin üzerinde tutan bir hiyerarşi çerçevesinde yaklaşmaktadır. Karl Marx, buna sosyal bir yapı şeklinde bakarak; *"altın ve taşların değeri, nadirlikten ileri gelmektedir"*

[46]Skinner, **a.g.e**, 8 s.
[47]Päivi Ruutiainen, "A Fascinating and Indefinable Phenomenia", **International Contemporary Jewelry Koru 3**, Saimaa University of Applied Sciences, Finlandiya, 2009, 9 s.

görüşünü savunmuştur.[48] Çağdaş takı ise, maddi bir görecelilikle tanımlanmaktadır. Altın ve gümüş gibi değerli metaller sadece estetik özellikleriyle değerlendirilebilir ve bu da, alüminyum ve akrilik gibi geleneksel takıda daha az yaygın olan diğer materyallerin kullanımının önünü açmaktadır. Aynı zamanda günümüz takısı, değer zincirinin en altında yer alan materyalleri takıya dâhil etmek için hiyerarşiyi ters çevirme potansiyeline de sahiptir. Geleneksel yaklaşımla bir pırlantanın sonsuzluğu ifade etmesinin aksine çağdaş takının malzemeye yaklaşımı çok farklıdır. Değerli taş ve metallerden yapılan "kullanılabilir ve paraya dönüştürülebilir bir değer" algısı yaratan geleneksel takının aksine, çağdaş takı savunucuları saf maddiyatı reddederek sanatsal ve düşünsel değeri önemsemişlerdir.

1970'li yıllarda düzenlenen sergiler plastik, fiber ve diğer alternatif materyallerin takıdaki kullanımını gözler önüne sermiştir. Teknik ilerlemeler, yaygın erişilebilirlik ve düşük maliyet sebebiyle bu materyaller, yeni estetik arayışındaki sanatçılar için uygun tercihlerdir. 1970'ler ve 1980'ler özellikle takının doğasını ve rolünü sorgulayan sanatçılar arasında fikirlerin filizlendiği bir dönem olmuştur. Bu dönem, bireylerin güçlü bir şekilde kendisini ifade ederek sokak modası gücünün tasarımı etkilemesine tanıklık etmiştir. David Watkins gibi birçok takı tasarımcısı ısıya dayanıklı metal olan refrakter ve alüminyum gibi malzemeleri takının yeni bir sanatsal dil arayışında kullanmayı denemiştir. Özellikle daha ucuz olan akrilik, plastik gibi diğer malzemeler, politik görüş ve inançları yansıtmak için daha önce olmadığı kadar açık bir şekilde kullanılmıştır. [49]**(Bkz. Şekil 10)**

1960'lı yıllar ile beraber takıya dâhil olmaya başlayan farklı malzemeleri kullanan sanatçıların çalışmaları çeşitli atıfların ifade edilme şeklini oluşturmaktadır. David Watkins ve ***Wendy Ramshaw**** imzalı "Something Special" (Özel Bir Şey) isimli çalışmada kullanılan kâğıt "geçicilik"i, Teruo Akatsu'nun (2001) "Dust" (Çöp) kolyesi ya da Christoph Zellweger'in (1998) "chain" (zincir) adlı çalışmasında kullandığı lateks ve tıbbi çelik "kırılganlık/narinlik"i dile getirerek kavramsal bir yapı

[48]Kevin Murray ve Damian Scinner, "Thinking About Contemporary Jewelry, Materials", **Contemporary Jewelry in Perspective**, Lark Jewelry&Beading, Sterling Publishing, NY, 2013, 31 s.
[49]Pulee, **a.g.e**, 86 s.
**İngiliz sanatçı Wendy Ramshaw'ın son dönem takıları için cam kürelerle deneysel çalışmalar gerçekleştirdiği görülmektedir.*

kadar fiziksel bir atıf da oluşturmaktadır. Özellikle İngiliz Zanaat Birliği tarafından alınan Christoph Zellweger'in çalışması, çağdaş takı koleksiyonu toplayan bu kurumun rolünün tartışılmasına neden olmuştur.[50] Böyle bir tartışmanın 20. yüzyılın son dönemlerinde yaşanıyor olması, çağdaş takı kavramının bazı kesimlerce negatif bir söylemle sorgulandığının bir göstergesidir.



Şekil 10- David Watkins, boyun takısı, akrilik, gümüş, 60 cm., 1974
(Kaynak: TURNER, 1996; 70)

Malzemelerin çeşitlenmesiyle oluşmaya başlayan takının kavramsallaşma olgusuyla birlikte, takı için çok önemli bir faaliyet olan takma eylemi de sorgulanmaya başlamıştır. Ruudt Peters'in takıldığında rengini kaybeden ***"Ouroboros"***[*] el takısı, Naomi Filmer'ın takan kişinin vücut ısısına göre şekillenen ve bir süre sonra eriyerek kaybolan buz takıları, Peter Bauhuis'in takısını şekillendiren kimyasal element galyum metalinin 29.7 ^{0}C'de erime özelliği ise, takının ani kaybı göze alınmadığı sürece parçayı kullanılamaz kılmakta ve günümüz takısının geldiği noktayı gözler önüne sermektedir.[51] Takının sahip olunma potansiyelini ortadan kaldırarak geçici malzeme kullanımı ile sergilenebilirliğinin reddedilmesi, geleneksel olmayan malzemeleri kullanarak kısa zaman diliminde formlarının değişmesini ya da tamamen yok

[50]Monica Gaspar ve Damian Scinner, "Thinking About Contemporary Jewelry, Impermanence", **Contemporary Jewelry in Perspective**, Lark Jewelry&Beading, Sterling Publishing, NY, 2013, 61 s.
[*]***Ouroboros:*** *Kendi kuyruğunu ısıran halka şeklindeki ejderha ya da yılan figürü.*
[51]Gaspar ve Scinner, **a.g.e.**, 61 s.

olmasının vurgulanması, yeni yaklaşımın geleneksel beklentilere meydan okuduğu yönündeki görüşü desteklemektedir. Kalıcılık sağlamak adına büyük oranda fotoğraftan yardım alan sanatçılar için bu durum sergileme sürecinin de bir parçası olarak çağdaş takının diğer bir yönünü ortaya koymaktadır. Fotoğraf yoluyla kitaplarda ve web sitelerinde yer alması ise takıların varlığını kalıcı ve erişilebilir kılmaktadır.

1.2.4. Günümüz Takısının Oluşumunda Takı ve Mücevher Eğitiminin Rolü

Birleşik Devletler üniversitelerindeki takı ve metal işlemeciliği alanlarındaki muazzam büyümeyle tanımlanan 1960'lı yıllarda; Gary Griffin, William Harper, Eleanor Moty, Louis Mueller ve Albert Paley gibi isimlerle, Arline Fisch, Stanley Lechtzin, Olaf Skoogfors, Ramona Solberg ve Richard Reinhardt gibi pek çok sanatçı dinamik eğitim programlarına dâhil olmaya başlamışlardır. Bugün de takı eğitimi konusunda çok önemli bir konuma sahip Philadelphia'da bulunan Tyler Sanat Okulu'nda Stanley Lechtzin'in öğrencisi olan Albert Paley 1960'lar boyunca takıda tasarımın şekilci algısından ziyade kişinin bireyselliğinin vurgulandığını dile getirmektedir. O dönemde Amerika'da takı Ken Cory ve Les LePere, Donald Paul Tompkins ve J. Fred Woell'in Funk çalışmalarıyla birlikte, Stanley Lechtzin'in organik ve teknolojik açıdan devrimsel elektroform tekniği ile biçimlendirilmiş takıları, William Harper'ın ince işçilikli minelemesi gibi pek çok tarzı içerisinde barındırmaktaydı.[52]

Amerika'nın doğusundaki Providence'ta takı üretiminin merkezi konumundaki Rhode Island Tasarım Okulu olan "RISD Avrupa Okulu" kavramsal çalışmalara dayanan takıların üretilmesi nedeniyle ün kazanmış ve süslemede abartıya sınırlama getirerek yerini sağlamlaştırmıştır. RISD'in başarı sağlamasındaki en önemli etkenlerden birisi; Otto Künzli'nin eğitim döneminde Louis Mueller tarafından ders vermek için RISD'e davet edilmesi olarak görülmektedir. Künzli'nin vizyonu öğrenciler arasında bazı istisnai çalışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Künzli

[52]Strauss, **a.g.e**, 16 s.17 s.

yaratıcı bir proje ortaya koyarak; "özel bir arkadaş ya da akraba için takı yapma" fikrini hayata geçirmiştir. Bu proje kuyumculara önerilen "ünlülere takı yapma" klişesine tezat oluşturmayı amaçlamış ve bu fikir 1989 yılında Pforzheim'da Schmuck Museum'daki (Takı Müzesi) "Ornamenta" isimli sergiye taşınmıştır.[53]

Batı Almanya'nın Avrupa'daki mücevher eğitimi alanında en etkili olduğu dönem ise 1970'ler ve sonrası olarak görülmektedir. Bauhaus sayesinde sanat eğitimi konusunda Avrupa'nın en önemli merkezi konumuna gelen Almanya'nın mücevher yapım teknikleri, malzeme kullanımı ve tasarım konusundaki yaratıcılığı destekleyen eğitim programlarına sahip olduğu ve tasarım alanında profesyonel çalışmalara ağırlık verdiği görülmektedir. Hermann Jünger, Friedrich Becker ve Reinhold Reiling gibi önemli isimler takı/mücevher tasarımı ve üretimine yeni bir bakış açısı getirerek, tasarımın üretime dönüşmesinde yeni bir ekol yaratmışlardır. Hermann Jünger'in çalışmalarındaki mükemmel metal işçiliği ve takılarının zarif görüntüsü kuyumcuların estetik arzularını yücelterek işçiliği en yüksek seviyeye ulaştırmıştır. Münih Güzel Sanatlar Akademisi tarafından Kuyumculuk Profesörü unvanı verilen Jünger'in yetiştirdiği, Otto Künzli'nin de aralarında bulunduğu öğrenciler Avrupa, Avusturalya ve Amerika'nın pek çok yerinde çalışmalarını sürdürmektedir. [54]

Bugün üniversitelerin takı programları kendi tarzlarının arayışı içinde olan yaratıcı öğrencileri seçmeye devam etmektedir. Avrupa ve Amerika'da çoğu eğitim kurumunda yer alan takı bölümü; öğrencilerin takıyı keşfetme, tanımlama ve takının sınırlarının ötesine geçme konusundaki arzularını karşılamaktadır. 2000 yılından bu yana Kuzey Amerika'daki takı anlayışı gelişmeye ve profesyonelleşmeye devam etmektedir. Üniversite programları eski metal uygulamalarının yerine bilgisayar destekli tasarım ve hızlı prototiplendirmeye kadar pek çok eğitimi bir arada sunmaya başlamıştır. Bu yüzden de takı bugün artık malzeme seçimi ve fikirlerin aktarılması konusunda hiç olmadığı kadar çok seçeneğe sahiptir.[55] Bugün Kuzey Amerika'daki akademik programlar; sanat koleksiyoncuları, galeri ve müzelere hitap eden akıl odaklı vurguyu teşvik etmeye devam etmektedir. Bununla birlikte geçtiğimiz on yıl

[53]Turner, **a.g.e**, 73 s.
[54]Özay, **a.g.e.**, 182 s.
[55]L'ecuyer ve Scinner; **a.g.e.**, 128 s.

içerisinde, önde gelen müzeler özel koleksiyonları sahiplenerek, sergileyerek ve yayınlayarak kavramsal odaklı çağdaş takı statüsünü elde etmiştir. Kuzey Amerika kuyumcularının, uluslararası isimlerle yaratmış oldukları kesintisiz iletişim ile çağdaş uygulamalarda çapraz etkileşim geçtiğimiz yıllarda daha fazla önemli hale gelmiştir. Yurt dışı eğitim programlarının ve interaktif iletişim imkânlarının da çoğalması etkileşimlerin artmasına sebep olmuştur.

1.2.5. Günümüz Takısının Oluşumunda Bilgisayar Teknolojilerinin ve Dijital Medyanın Rolü

Günümüzde her türlü olgunun dijital hayal gücü ve sanal gerçeklikler yardımıyla algılanmaya teşvik edildiği bir ortamda, takı tasarımı ve üretiminde de bilgisayar destekli tasarım ve bilgisayar destekli üretimin (CAD/CAM) sağladığı yeni teknolojilere dayalı sistemler ön plana çıkmaktadır. Özellikle son on yıldır takı tasarımının yaratılması, renklendirilmesi, oluşturulması ve sabitlenmesinde bilgisayar tabanlı yazılımların kullanılmasına oldukça fazla yer verilmektedir. Bu anlamda takının tasarlanmasından üretimine kadar geçen süreçte kullanılan bilgisayar teknolojileri, bu alanın yeni materyali olarak nitelendirilebilir. Bugün yazılım programları, tasarımcıların tasarımlarını üç boyutlu ve sanal ortamda geliştirip görselleştirmelerine de olanak sağlamaktadır. Bilgisayar yazılımlarının cam üretimine uyarlanabilirliği üzerine odaklanan en son gelişmeler ise dijital teknolojilerin ulaştığı noktayı gözler önüne sermektedir.

1978 yılında başlayan araştırmaların sonucunda 1980'li yıllarda Stüdyo takısında mikrobilgisayarların araç olarak kullanımı Amerikalı takı tasarımcısı Stanley Lechtzin'in öncülüğünde gerçekleşmiştir. Bilgisayar destekli tasarım ve üretim ile gerçekleştirilen takının en önemli merkezi ise Phidelphia'daki Tyler Sanat Okulu'dur. Bugün de Lechtzin'in başkanlığındaki takı bölümünde CAD/CAM sistemlerinin eğitimi verilmektedir. Sözgelimi Lechtzin'in 2006 yılında yapmış olduğu "PusHere" bileziği **(Bkz. Şekil 11)** ve eşi Daniella Kerner'in 1999 yılında yapmış olduğu "Mag

Brooch" isimli takısı insan eli değmeden yaratıldığı hissini tam anlamıyla yaşatmaktadır.[56]



Şekil 11- Stanley Lechtzin, "PusHere" bilezik, seçkili lazerli sinterleme (SLS), naylon doldurulmuş cam, lastik, 2006

(Kaynak: NEUMAN, 2007; 133)

Alman takı tasarımcısı Gijs Bakker 1960 ve 1970'lerde yapmış olduğu takıların malzemesi olarak alüminyum ve plastiği kullanmıştır. Bakker'ın bir Twiggy modeli ya da Paco Rabanne elbisesi için tasarladığı uzay çağı yakaları ve manşetleri modern teknolojiyi ve çağdaş takıyı lanse etmesi açısından önem taşımaktadır. Bakker yeni formlar yaratmak ve şekillendirmek için bilgisayar modelleme tekniklerini kullanarak çağdaş takının sınırlarını yeniden çizmiştir.[57] Gijs Bakker bugün de takılarını tasarlamak ve şekillendirmek için bilgisayar programlarından faydalanmaktadır.[58] **(Bkz. Şekil 12)**

Stereo litografi adı verilen hızlı prototipleme ve lazer kesimi gibi modern çağın sunduğu teknolojiler, karmaşık detayların, doğru birleştirmelerin ve ***mash-up***[*] uygulamaların gerçekleştirilmesini mümkün kılmaktadır. Dijital teknolojilerin

[56]Neuman, 2009, **a.g.e**, 18 s.
[57]Game ve Goring, **a.g.e**, 25 s.
[58]Le Van, **a.g.e.**, 8 s.
[*]***Mash-up:*** *Birbirinden bağımsız dijital uygulamaların bir araya getirilerek birleştirilmesi.*

devreye girmesiyle beraber takıda yeni malzemeler de daha fazla gündeme gelmeye başlamıştır.[59]



Şekil 12- Gijs Bakker, "The Cry", broş, gümüş, pırlanta, üç boyutlu modelleme, 2010
(Kaynak: http://www.gijsbakker.com/,html, Erişim Tarihi: Kasım 2014)

Günümüz takısını temsil eden yeni malzemeler, birbirini andıran çalışmalardan uzak bir yaklaşım sergilenmesini destekleyici niteliktedir. Bu takıların büyük bir bölümü özellikle 20. yüzyıl ile beraber ilerleyen teknolojik gelişmelerle paralellik göstererek teknik mükemmellikle birlikte yüksek teknoloji özellikleri taşımaktadırlar.[60] Kullanılan dijital teknolojiler sayesinde yaşanan herhangi bir aksaklıkta tekrar yapılan hesaplamalarla üretim kusursuz hale gelmektedir. Ancak bugün takının bir sanat formu olup olmadığının hala tartışıldığı bir ortamda, bilgisayarların sağlayacağı kolaylık sayesinde üretilen takıların, türünün tek örneği olan çalışmalar gibi değer görüp görmediği, bu tarz takıların el emeği ile üretilen takı kadar önemli olup olmadığı sorunsalını da ortaya çıkarmaktadır. Sanatçıların geleneksel olmayan malzeme ve yenilikçi tekniklerle oluşturdukları farklı yaklaşımlar elli yıldan fazla süredir takı tasarımındaki tek sabit olma özelliği taşımaktadır. Bugün büyüyen küreselleşme ile Avrupa'dan Avustralya'ya ve Amerika Birleşik

[59]Carissa Kowalski Dougherty, **Jewelry Design**, Ralf Daab Publishing, China, 2008, 8 s.
[60]Özay, **a.g.e**, 180 s.

Devletlerinden Japonya'ya ve ötesine fikirlerin hızla dolaştığı ve yayıldığı izlenmektedir.[61]

Diğer yandan, geçtiğimiz 10 yıldan bu yana takının fotoğraflanmasına verilen önemle birlikte blog, web sitesi, forum ve sosyal ağlar yoluyla gerçekleştirilen dijital paylaşımlar sayesinde takıda dikkat çeken bir değişimin yaşandığı gözlenmektedir. Dijital ağlardaki paylaşımların artışı ve erişimlerin kolaylaşması bu alanda yeni çalışmalar yapmaya başlayan genç nesil için fırsat ve özgürlük yaratmaktadır. Son dönemlere ait takılarla ilgili yeni kitap, dergi, video ve internet paylaşımlarının çoğalması, ilgili alanda koleksiyoncuların ve müzelerin artışını da beraberinde getirmiştir.

2002 yılında Barselona'da Leo Caballero ve Arnador Bertomeu tarafından kurulan "klimt02" web sitesi, çağdaş takıya dair güncel bilgi ve görsel paylaşımın gerçekleştiği dünya çapındaki ilk internet ağı bağlantısıdır.[62] Ayrıca fotoğraf ve video paylaşımına imkân veren diğer bir sosyal medya platformu "Pinterest" de 2010 yılından bu yana genişleyen medya ağı konumunda önemli bir rol oynamaktadır. Temel mantığı ilan panosu olan bu platform sayesinde gerçekleştirilen görsel ağırlıklı paylaşımlar takı alanındaki eski ve yeni çalışmaların hızlı yayılımına imkân tanımaktadır.

1.2.6. Günümüz Takısının Şekillenmesinde Önemli Rolü Olan Sergiler, Müzeler ve Yeni Merkezler

İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra New York'taki Modern Sanatlar Müzesi ve Mineapolis'teki Walker Sanat Merkezi gibi önemli kurumlar, takının sanat olarak kabul edilmesi için girişimlerde bulunmuştur. Kentin simgesi haline gelen MOMA (The Museum of Modern Art) 1946 yılında Modern Takı Tasarımı sergisini gerçekleştirmiştir. Müze Alexander Calder, Harry Bertoia, Jacques Lipchitz gibi ressam ve heykeltıraşların takı çalışmalarının yanında Sam Kramer, Paul Lobel gibi

[61]Neuman, 2009, **a.g.e**, 9 s.
[62]Liesbeth den Besten ve Damian Scinner, "Europe", **Contemporary Jewelry in Perspective**, Lark Jewelry&Beading, Sterling Publishing, New York, 2013, 110 s.

takı sanatçılarının eserlerini sergileyerek *"sanatçı olarak kuyumcu"* ve "*kuyumcu olarak sanatçı"* kavramının oluşmasına katkıda bulunmuştur.[63]

Amerika'daki Çağdaş El Sanatları Müzesi'nin (Museum of Contemporary Crafts) kurulmasından iki yıl sonra 1958 yılında, Sanat ve Tasarım Müzesi (The Museum of Arts) faaliyete geçerek önemli ölçüde takı koleksiyonu oluşturulmaya başlanmıştır. Koleksiyondaki en eski eserlerin tarihi 1940'lara yani İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki enerjinin büyük bir kısmının sanata aktarıldığı döneme dayanmaktadır.[64]

1960'larda Amerika ve Avrupa'da etkisini sürdüren biçimsel ve teknolojik yeniliklerle ilgili bilgileri içeren sergi katalogları ve diğer yayınlar, sanatçılar, öğrenciler ve profesörler tarafından daha kolay ulaşılabilir duruma gelmiştir. Amerika'da giderek büyüyen toplumsallık algısı, 1969'da Washington DC Smithsonian Enstitüsü Ulusal Güzel Sanatlar Koleksiyonu'nda yer alan, çağdaş takının ilk kapsamlı inceleme sergisi olan "Objects" ile güçlenmiştir. Takı sanatçılarının o dönemin daha köklü sayılabilecek sanat dallarındaki sanatçılarla eşit konumda kabul görüldüğü sergi ile bu alanda bir dönüm noktası olduğunu kanıtlamıştır.[65]

Yetmişli yıllarda İngiliz takı tasarımcıları ise çalışmalarını ileriye taşıyacak iki yeni imkân elde etmiştir. Bunlardan ilki Londra'da açılan "Electrum" isimli önemli perakende satış mağazası, ikincisi ise daha sonra zanaatkârlar konseyi olarak adlandırılacak olan İngiliz zanaatlarının önemini artırmak için 1971 yılında kurulan Zanaat Danışma Kurulu'dur. Daha önce çalışmalarının tanıtımını yapmak için Honey, Vogue, Harpers ve Queen[66] gibi o dönemin moda dergilerinde yer alan editörlere güvenmek zorunda olan takı sanatçıları için sözü edilen imkânlar daha demokratik bir ortam yaratmıştır.

[63]Neuman, 2009, **a.g.e**, 9 s.
[64]**y.a.g.e**, 9 s.
[65]Strauss, **a.g.e**, 16 s.17 s.
[66]Pulee, **a.g.e**, 94 s.

1970'li yıllarda takı üretiminde kullanılan ham maddelerin maliyeti altın fiyatlarındaki serbestleşme nedeniyle keskin şekilde yükselmiştir. Altındaki büyük fiyat artışı ile birlikte tasarımcılar daha az değerli ya da değersiz malzemeleri araştırmaya başlamıştır. Alternatif malzemelerle gerçekleştirilen kayda değer denemeler; Zanaatkârın Sanatı (Victorya ve Albert Müzesi, 1973), Uluslararası Takı 1900-1980 (Viyana, 1980), Yeniden Tanımlanmış Takı (Zanaat Konseyi, Londra, 1982), Takı Projesi (Zanaat Konseyi, Londra, 1983), Uluslararası Takı Sanatı Sergisi (Tokyo, 1983) gibi çok sayıda sergide yer almıştır.[67]

1969 yılında Harald Szeeman tarafından Bern'de düzenlenen "When Attitudes Become Form" (Davranışlar Şekil Aldığında) isimli sergide de takının formu ve anlamı ile ilgili daha az kaygıların taşındığı, heykel, resim ve performans sanatı gibi yaratıcı alanlar arasında güçlü diyalogların gerçekleştiği bir tarz sunulmuştur. Bu sayede disiplinler arasındaki sınırlar zayıflamıştır.[68]

İlk ulusal çapta destek kuruluşu olan Kuzey Amerika Sarraflar Birliği'nin (Society of North American Goldsmiths- SNAG) 1968 yılında yapılanmaya başlamasıyla sanatçılara, tartışmaların gerçekleştirilebileceği uygun bir ortam sağlanmıştır. SNAG'ın ilk kurul heyeti; Philip Morton, Philip Fike, Hero Keilman, L. Brent Kington, Stanley Lechtzin, Kurt Matzdorf; Ron Pearson ve Olaf Skoogfors gibi dönemin en itibarlı profesör ve takı tasarımcılarından oluşmaktaydı. 1970 yılında ilk konferansın düzenlendiği SNAG'in üyelerinin amacı ve misyonu; daha geniş bir kamu alanına yayılmak ve öne çıkan yaratıcı başarılara imza atmak için, bilgi paylaşımı sağlayarak takı alanındaki kişiler için resmi bir destek grubu oluşturmaktı. Minnesota'da yer alan SNAG'ın ilk konferans ve sergisi olan "Goldsmith 70" Amerika takısındaki son trendleri sunarak ülke çapındaki sanatçılara karmaşık ama çağdaş yönelimleri tanıtmıştır.[69]

Amerika'daki sanatçılar için bir diğer önemli gelişme, ismi daha sonraki dönemlerde Artwear olan "Sculpture to Wear" sanat galerisinin New York'ta

[67]Pulee, **a.g.e**, 86-88 s.
[68]Campos, **a.g.e.**, s.15
[69]Strauss, **a.g.e**, 16 s.17-18 s.

kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Artwear'da çalışması yer alan birçok sanatçının takıları moda tasarımcıları tarafından ilgi görmüştür. Onları Artwear'e dâhil etme kriteri ise; "malzemeleri beklenmedik ve radikal bir şekilde kullanarak bu alanda öncü olacak çalışmalar gerçekleştirmeyi esas almak" olmuştur.[70] 1970'li yıllarda Amerikalı tasarımcılar Avrupalı çağdaşlarına nazaran geleneksel kısıtlamalarla daha az ilgilenmişlerdir. Bu dönemde Richard Mawdsley, Robert Ebendorf, William Harper ve Mary Lee Hu gibi tasarımcıların çalışmaları takıdan ziyade heykelsi bir sanat formunu anımsatmaktaydı. Bu sanatçıların çalışmaları 1970'li yıllarla birlikte farklı disiplinler arasındaki yıkılan engellerin sınırlarını işaret etmesi adına önem taşımaktadır.[71]

1970'lerde Amerika ve Avrupa'da yeni kurulmuş topluluklar ve gerçekleştirilen sergiler dünyadaki yeni takı yönelimlerinin nabzını tutma yolunda eğilim göstermiştir. Nurnberg-Almanya'da Albrecht Dürer'in 500. doğum günü anısına düzenlenen bir etkinlikte yer alan "Gold&Silber, Schmuck&Gerat: Von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart" isimli sergi; form ve yüzey bakımından oldukça organik olan ve çoğunlukla plastik ve doğal mineral gibi alternatif materyalleri içeren yeni formlar ve geleneksel takı arasındaki uçurumu tartışmasız bir şekilde gözler önüne sermiştir. Sergi kataloğu "kuyumcu çalışmasının diğer yüzü" olarak adlandırılan çalışmaların yer aldığı 25 farklı ülkeden 100'ün üzerinde çağdaş sanatçıyı tanıtmıştır. [72] Düzenleme kurulunun bu ayrımı, takının değeri ve statüsüyle değil, formu ve malzemesi ile ön plana çıktığını işaret etmektedir.

Aynı dönemde, "Schmuck Museum Pforzheim" sergi serisi olan "Tendenzen" (Tendencies-Eğilimler), sanatsal takıda uluslararası ifadenin nabzını tutmuştur. 1967 ve 1982 yılları arasında beş sergi düzenlenmiştir. 1973 yılında gerçekleşen sunum endüstriyel ürün olarak takı ve kostüm takılarını da içermektedir. Müzeler düzenlenen bu sergilerde yer alan koleksiyonlara sahip olma taleplerini açıkça dile getirmiştir.[73] Geçmişte olduğu gibi bugün de mücevher endüstrisinin merkezi konumundaki

[70]Pulee, **a.g.e**, 120 s.
[71]**y.a.g.e**, 117-120 s.
[72]Strauss, **a.g.e**, 16 s.,18 s.
[73]**y.a.g.e**, 16 s.,18 s.

Pforzheim-Almanya, çalıştayların düzenlendiği ve mücevher tarihi niteliğindeki eserlerin sergilendiği ünlü bir müzeye sahiptir. 1981'de Viyana'da düzenlenen "Uluslararası Mücevher Sergisi" de takı tasarımında yeni anlayışın sunulması bakımından önemli bir sergi olmuştur. Avrupalı ve Amerikalı takı sanatçılarının sergilediği çalışmalar takıda yeni bir bakış açısı ortaya koymuştur. Bu sergiyle sanatçıların dünya görüşünün tasarım mantığından daha önemli olduğu kabul görmüştür.[74]

1985'te Ralph Turner (Amerika) ve Peter Dormer'ın (İngiltere) 'Yeni Takı-Trendler ve Gelenekler' isimli sergisi ve Zanaatkârlar Birliği'nin 1983 tarihli "Cross Currents" (Çapraz Akımlar) isimli takı projesi, halkı takının aslında ne olduğuna dair tekrar düşünmeye sevk ederek, takının bugün geldiği noktanın köklerini sağlamlaştırmıştır.[75]

1.2.7. Giyilebilir Sanat "Wearable Art" Olarak Takı

Giysiyi yaratan kişinin fikri, içsel dünyası ve karşı tarafa iletmek istediği mesaj ile şekillenmektedir. Bu noktadan çıkışla "Giyilebilir Sanat" çerçevesinde ele alınan yaratılar hem sanatçısı hem de kullanıcısı/izleyicisi için özel bir iletişim nesnesi şeklinde var olmaktadır. Öz olarak bireylerin giysi formu ile olan ilişkisi üzerine temellenen "Giyilebilir Sanat" "Wearable Art", moda endüstrisindeki seri üretim mantığından çok uzak bir üretim şekli ve her türlü malzeme kullanımıyla gerçekleştirilebilmektedir.[76] "Giyilebilir sanat" şeklinde tanımlanan nesneler -ki bugün yalnızca giysiyi tanımlamanın dışında takının bileşenlerinin de dâhil olduğu yaratımlar için de kullanılmaktadır- tasarım ve sanatın sınırlarının silikleştiği bir noktada yer almaktadır. Giyilebilir sanat nesnesinin sanata ne derece yakın durduğu ya da sanat ile birlikte ne kadar konumlandırılabileceği konusunda tartışmaların daha belirgin biçimde yaşanmaya başladığı 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, nesneyi

[74]Özay, **a.g.e**, 181 s.
[75]Norman Cherry, **Jewellery Design and Development from Concept to Object**, Bloomsbury Publishing, China, 2013, 10 s.
[76]Melissa Leventon, **Artwear: Fashion and Anti-fashion**, Thames&Hudson, 2005, 18 s.

yaratan kişinin nesneyi yaratma ereğinin ve nesnenin içerdiği mesajın önem taşımaya başladığı görülmektedir.

Temelde sanat ve zanaatı birleştiren Sanat&Zanaat (Arts&Crafts) Hareketi, Art Nouveau ve Bauhaus gibi akım ve düşünce sistemlerine dayandığını söyleyebileceğimiz "Giyilebilir Sanatı", Melissa Leventon her ne kadar tekstil malzemesinin kullanıldığı bir sanat olarak tanımlasa da, yaşanan süreç ile beraber farklı disiplinlerin iç içe geçmesi ve malzeme çeşitliliği sayesinde bu tanımın sınırlarının giderek genişlediği görülmektedir. Giyilebilir sanat kapsamına dâhil edilen çalışmalar özellikle ilk yapılan tanımlamalar dâhilinde; çoğunlukla geleneksel yöntemlerle ve el yapımı olarak üretilmiş temel bir kesime sahip giysi formunun üzerinde baskı, nakış ve boyama gibi çeşitli yöntemlerle gerçekleştirilen yüzey süslemelerinin yanı sıra, cam, kâğıt ve plastik gibi her türlü malzemenin kullanılabildiği özgün bir yapıya sahiptir.

Kendisini modadan ayrı bir şekilde konumlandıran giyilebilir sanat çalışması kapsamında yaratılan nesneler, karşı tarafa görsel anlamda değişik haz verebilirken kimi zaman rahatsız edici de bulunabilir. Ancak her bir çalışma, sanatçısının bakış açısı ve birikimiyle şekillenen ve iletilmek istenilen mesajları içinde barındıran özel nesnelerdir. Yaratılan ürünler genellikle manken olmadan, üç boyut algısı yaratacak şekilde sergilenmektedir. Bu tavrın amacı giysiye bir kimlik yüklemeden, klasik algısından sıyrılarak sunulma isteğidir. Bu tavrı en iyi ifade eden çalışma ise Japonların geleneksel giysisi olan tuval niteliğindeki geniş yüzeylere sahip kimonodur.[77] 19. yüzyılın ortalarında Japonya'nın Batılı ülkelerle yaşamış olduğu etkileşimler, dekoratif sanatlar üzerinde etki yaratarak, politik ve ekonomik mesajları olan çeşitli akımlara ilham kaynağı olmuştur. Özellikle Endüstri Devrimi'nin toplumda yarattığı olumsuz etkilere tepki olarak karşı bir söylem oluşturan Sanat&Zanaat Hareketi geleneksel el işçiliğine dayalı yaratımı yücelten bir tavrın oluşumunu desteklemiştir. Tüm bu karşı tavırların sergilendiği bir ortamda Avrupa'da

[77]Leventon, **a.g.e**., 18-20 s.

bazı sanatçıların kişisel ifadeyi önemseyerek sanatsal giysi yaratmaya çalıştığı izlenmektedir. [78]

Temel tasarım dersi fikrinin gelişmeye başladığı Bauhaus Okulu ile birlikte ise, sanat ve zanaatın birlikteliğine vurgu yapılmasının yanında kadınlara eğitim şansı tanıyan tekstil atölyelerinin kurulması da bireysel stillerin gelişmesi için fırsat yaratmıştır. Sanatçısı tarafından "konvansiyonel bir süreç ile elde tek bir tane üretilen tekstil" şeklindeki ilk tanım olarak "Giyilebilir Sanat", disiplinler arası çalışmaların hız kazandığı 1960'lardan bu yana gerçekleştirilen çalışmalarda görülmektedir. Bu amaçla ortaya konulan ve tek olma özellikleriyle öne çıkan nesnelerin plastik sanat eserlerinin sergilendiği galeri ve müzelerde yer aldıkları izlenmektedir. Günümüzde ise giyilebilir sanat olarak ortaya konulan çalışmaların heykelsi bir yaklaşımla ele alındığı ve ortaya konulan her nesnenin giyilebilme özelliğini taşıyor olsa da sergilenmek ve sanatçısı tarafından anlaşılmak için yaratıldığı görülmektedir. Köklü bir söylemi olan 1960'lı yıllardan itibaren oluşmaya başlayan sanat yaklaşımları, biçimciliğe bir tepki olmanın yanı sıra, kendinden önceki sanata ilişkin yerleşik önermeleri sorgulamış, alternatif teknik ve malzeme kullanımıyla yeni önermeler sergilemiştir. Böylelikle sanatçının ve izleyicinin rolü yeniden biçimlenmiş, sanatın ve sanat yapıtının tanımı da genişlemiştir. Giyilebilir Sanat'ın da bir söylem olarak gelişmesine etken olan bu özgürlükçü ortamda, insan bedenine karşı bir farkındalık gelişmeye başlamıştır.

Leventon'a göre; özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar etkisini sürdürmüş olan feminist bakış açısı Giyilebilir Sanatta bir ifade aracı olarak yer almıştır. [79] Feminist bakış açısıyla moda, kadın bedenini istismar etmeye yönelik bir tavır sergilemektedir. Moda tarihindeki farklı dönemlerde erkek bedeninden daha fazla cinsel ve estetik obje olarak konumlandırılmış kadın bedeni için yaratılan moda, feministler için erkeksi görünümü onaylayan bir yaklaşımla kadını erkek gibi giyinmeye yönlendirmiştir.

[78] Leventon, **a.g.e**., 12-14 s.
[79] **y.a.g.e.**, 146 s.

1960'larda gençlerin duygularını, düşüncelerini ve inançlarını özgür bir şekilde ifade etme arzularına en iyi aracılık eden unsur giyim kuşamları olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın ardından teknoloji, hız ve seri üretim sonucu sıradanlaşmayı reddeden bir kuşağın oluşturduğu Hippi kültürünün felsefesi giyilebilir sanatın da gelişimine zemin oluşturmuştur.[80] Amerika ve Avrupa'da yaşanmaya başlayan gençlik hareketleriyle ailelerinin giyim tarzını reddeden gençler kendi görünüşlerini baştan tanımlayarak giysi ve takıların endüstriyel olarak değil, birey tarafından yapılmış olmasını önemsemiştir.

Giysi gibi takı alanında da etkili olduğu görülen "Giyilebilir Sanatın" özellikle Amerika'da "Stüdyo Takısı" ile ilgilenen sanatçılar tarafından etki alanını genişlettiği izlenmektedir. Tüm tasarım ve sanat alanlarında eş zamanlı ilerlediği görülen gelişmelerin stüdyo takısı kapsamında gerçekleştirilen çalışmalara yansıdığı, geleneksel takı anlayışından çok farklı şekilde somutlaşan çalışmalar doğrultusunda gerçekleştirilen takıların ise Giyilebilir Sanat olarak nitelendirildiği görülmektedir. 1960'lardan günümüze kadar tasarımın sanat ile olan ilişkisi, giyim, moda, sanat ve takı kavramlarının iç içe geçişini sağlamış ve bu kavramlar arasındaki etkileşimin sürekliliği ile keskin sınırların silikleşmesi kaçınılmaz olmuştur. Takının giyilebilir sanat olarak yaklaşımında keskin bir çizgisi olmamakla birlikte öne çıkan unsur; insan bedeni referans alındığında, tasarlanan formun boynu da kapsayacak şekilde belin alt kısmına doğru uzanan bir yapıyı oluşturuyor olmasıdır.

Sözgelimi, çalışmalarını takıdan ziyade "bedenle ilgili giyilebilir nesneler" olarak tanımlayan İngiliz takı sanatçısı Naomi Filmer'ın cam takıları, yine giyilebilir sanat söylemleri olan Hüseyin Çağlayan, **(Bkz. Şekil 13)** Shelley Fox ve Alexander McQueen gibi moda tasarımcılarının ve Swarovski gibi firmaların defilelerinde giysilerin tamamlayıcı unsurları ya da kendi başına giyilebilir nesneler olarak yer almıştır.[81] Londra'daki Victoria&Albert Müzesinde sergilenen insan anatomisinin vurgulandığı on parçalık takı enstalasyonu gerçekleştiren Filmer'ın her bir takı parçası

[80]Ayşe Günay, "Giyside Sanatsal Yaklaşım", **Akdeniz Üniversitesi I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu**, 2012, 53 s., http://edergi.akdeniz.edu.tr/index/akdenizsanat/article/view/433, html, Erişim Tarihi: Nisan 2015

[81]http://showstudio.com/shop/product/toe_and_heel_ball_lenses,html:Erişim Tarihi: Ekim 2014

cam kürelerden meydana gelmekte ve bedenin çeşitli bölgelerine oturtularak detaylara odaklanılmasını sağlayan mercek görevi üstlenmektedir. Takının ne olduğuna ya da ne olması gerektiğine karşı farklı bir söylem yaratan Filmer, tasarımlarıyla insan bedeni ve malzemenin sınırlarını araştırdığını ve takının sadece süslenme unsuru olmadığını dile getirmektedir. Filmer, "Suspended Body Shapes", **(Bkz. Şekil 13)** "Body Map Foot" ve "Lenticular 3: Shoulder Lense" **(Bkz. Tablo 3, s.165)** isimli çalışmalarında insanların bedensel arzularına göndermeler yapmaktadır. Bedeni her zaman bir katalizör olarak gören Filmer'ın ahenkli ve camın akışkanlığını hissettiren formları heykelsi olduğu kadar kavramsal bir yaklaşıma da sahiptir.



Şekil 13- Naomi Filmer, vücut aksesuarı, cam, metal. Hüseyin Çağlayan defilesi, cam, tekstil malzeme. "Suspended Body Shapes" vücut aksesuarı, cam, deri, 2011

(Kaynak:http://www.artjewelryforum.org/jewellery-compendium-contemporary-jewellery, Erişim Tarihi: Ekim 2014, http://arttattler.com/designwonderingmode.html,Erişim Tarihi: Ekim 2014)

Naomi Filmer'ın yaklaşımıyla benzer söylemler yaratan Katarzyna Gemborys (Polonya) ve Boris Shpeizman (St.Petersburg) gibi isimlerin "giyilebilir sanat" olarak nitelendirilebilecek takı çalışmalarında ise beden ile kurulan ifadenin ön plana çıktığı görülmektedir. Sözgelimi Katarzyna Gemborys'un "Infantas" isimli koleksiyon parçalarının her biri bedenin farklı bölgelerinde kullanılmayı öneren, rütbe, güç ve masumiyet ile ilişkilendirilmiş giyilebilir sanat nesneleridir. Bir diğer örnek olarak ele alabileceğimiz Boris Shpeizman'ın çeşitli hayvan figürlerinden esinlenerek

şekillendirdiği çalışmalarının dişil bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Bedensiz bir sunumun ancak görsellerle desteklenmesiyle anlamlanabileceği Gemborys'un yaklaşımlarının aksine Shpeizman'ın çalışmalarının bedensiz sergilenebilme özelliği taşıyarak gizil anlamını koruduğu izlenmektedir. **(Bkz. Tablo 3, s. 165)**

1.3. GÜNÜMÜZ TAKI TASARIMINI YÖNLENDİREN ÖLÇÜTLER BAĞLAMINDA TAKI TÜRLERİ ÜZERİNE SAPTAMALAR

Günlük yaşamın her anında yaşamımıza büyük ölçüde dâhil olan takı, insan bedeninin değişik bölgeleri için tasarlanan, farklı malzeme ve tekniklerle somut hale getirilen estetik bir süslenme unsuru olarak tanımlanabilir. Tarihsel süreç içerisinde her dönemde ve her coğrafyada var oldukları önemli bulgularla saptanan maddi kültürün bir parçası konumundaki takılar, yaratıldıkları kültürlerin izlerini ve kullanıcılarının kimliklerini taşıyan imlere sahip özel objelerdir.

Giysi gibi takının da, içinde bulunduğu maddi kültürün, toplumsal değerlerin bir fonksiyonu olduğu yaklaşımına sahip sosyolog Pitirim Sorokin; her kültürün üç bileşenli bir yapı arz ettiğini ve bu yapının anlamlar/değerler, insanlar/davranışlar ve araç-gereçler/maddi kültür unsurlarından meydana geldiğini dile getirmektedir.[82] İnançları doğrultusunda davranış sergileyen bireyler, kendilerinden sonraki kuşakları sosyalleştirerek, değer yargılarıyla doğru orantılı araç-gereçleri kullanırlar. Bireyin seçtiği nesneler ile değer sistemleri arasında hem bir bağıntı hem de tutarlık söz konusudur. Bu bağlamda bireyin kullanma yolunu seçtiği takı gibi tasarım nesneleri sosyolojik açıdan belirli bir değerin göstergesi olarak kabul edilmektedir.

Tasarım nesnesi olarak takı; estetik görüntüsünden, malzeme seçimine, maliyetinden, kullanımının toplumsal etkilerine kadar uzanan bir göstergeler bütünüdür. Bu bağlamda incelendiğinde; çağlar boyunca bireylerin kendini ifade etmesi ve toplumsal devamlılığın sağlanmasında önemli işlevleri yerine getirdiği izlenen takının; ağırlığı olan, elle tutulup gözle görülen somut nesne niteliğindeki bir

[82]Alev Erkilet, Mahremiyetin Dönüşümü: Değer, Taklit ve Gösteriş Tüketimi Bağlamında İslami Moda Dergileri, **Birey ve Toplum**, Cilt:2, Sayı:4, 2012, 28 s.

süs unsuru olarak "güzel ve estetik" kavramlarıyla özdeşleşmekte olduğu, birçok dönemde olduğu gibi bugün de çeşitli kanallardan beslenerek somut hale geldiği görülmektedir. Yalın bir nesne olarak tasarlanmasının dışında takının, taş, metal, organik ve inorganik malzemelere güdülen "estetik obje" yaratma ereği doğrultusunda somutlaştırıldığı da izlenir.

Geçmişte, ölen kişiye öteki dünyada eşlik etme gibi beden ve ruh ilişkisi açısından önemli bir ritüelin gerçekleşmesine katkıda bulunan takı kimi zaman zenginlik, güç ve sosyal statü göstergesi olarak, kimi zaman ise geleceğe iz bırakmak gibi işlevleriyle de var edilmiştir. Uzun dönemler boyunca değişim değeriyle satın alınan bir meta olarak yatırım aracına da dönüştüğü izlenen takının (bazı uygulama ve ritüellerin özellikle batı toplumlarının dışındaki devamlılığı hariç tutulduğunda) bugününü geçmişten ayıran en önemli noktanın; özgür yaratımın desteklenmesi ve gerek malzeme kullanımı gerekse bireysel ifadenin önem kazanması açısından gerçekleşen değişim süreci olduğu söylenebilir. Sözü edilen değişim süreci sonucunda tasarımcı maddi, estetik ve tasarım kriterleri kaygısını taşımadan çok çeşitli malzemeyi tasarımında kullanmayı tercih ederek bireysel ifadeyi yüceltmiş olur.

Günümüz takısının durumu incelendiğinde ortaya çıkan kategoriler çeşitli yaklaşımlara temelleniyor olsa da; dünya genelinde olmak üzere ülkemizde de (ufak farklılıklardan oluşan alt kategoriler hariç tutulduğunda) altı genel sınıflandırmanın ön plana çıktığı söylenebilmektedir. Bu türler; eski ve köklü firmaların özelliklerini yansıtan "mücevher tasarımı ve üretimi", endüstriyel üretime karşılık gelen "ticari hedefli üretilen takılar", "geleneksel anlamdaki zanaatkâr ürünü takılar", "hazır parçalarla üretilen bijuteri takılar", üretim, tasarım ve malzemede kullanılan bilindik ve klasik yöntemlerin dışına çıkılarak özgün ve dikkat çekici çalışmalar şeklinde gerçekleştirilen "kişiye özel butik takılar" ve "sanatsal yapıt düzeyindeki takılar" olarak sıralanabilir.

Sözü edilen takı türlerini yönlendiren faktörler ele alındığında ise; bir yandan teknolojik gelişmeler, çevresel faktörler, moda eğilimleri, devlet politikaları ve para piyasalarının dalgalanmaları gibi makro etkenlerin, diğer yandan tasarımcının kendini

ifade etme şeklinin ve göz önünde bulundurması gereken çeşitli tasarım ölçütlerinin belirleyici rol üstlendiği ortaya çıkmaktadır. Takı yaratım sürecinin; işlevsel, estetik, psikolojik, teknolojik ve ekonomik ölçütler doğrultusunda gerçekleştirilmesi, takının insan beklentilerine göre şekillendirilmesi gerekliliği üzerine konumlanmaktadır. Takı yaratım süreçlerini belirleyen ölçütlerin her birinin, ele alınan tüm kategoriler için geçerli olduğu görülmekte, bazı ölçütlerin ise son kategori olarak ele alınan "sanatsal yapıt düzeyindeki takılar" kapsamında farklılaştığı izlenmektedir.

1.3.1. Mücevher Olarak Tasarım ve Üretim

Yapılan saptamalardan ilki; kıymetli taşlar ve değerli metallerle şekillendirilmiş, ticari anlamda piyasada önemli bir pazar payı bulunan büyük firmalar tarafından üretilen mücevherlerdir. Teknik ve tasarım açısından mükemmeliyetçi kuyumculuk örneklerini kapsayan bu değerli takılar, bireylerin toplumsal varlığını ve rolünü karşı tarafa iletecek gösterge algısı yaratırlar. Bu algı oluşumunun, mücevher bileşeni olarak "değerli metal ve taşların" kendi başlarına nesne olma özelliklerinden dolayı değil, toplum tarafından yüklenen estetik değer ile var edilmelerinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu bileşenlere yüklenen estetik hazzın ana içeriğini oluşturan toplumsal görüntünün, binlerce yıldır değişken şekillerde devamlılık gösterdiği izlenmektedir.

Bir mücevherin somut ve duyularla kavranan gerçek bir varlık olarak beğenilmesi, haz alma güdüsünü harekete geçiren estetik niteliğinden kaynaklanmaktadır. Diğer yönüyle de, varlık alanı dışında, kullanılmadan da zihinde oluşturabileceği estetik beğeniye dayalı ruhsal etkiyi beraberinde getiren nesne niteliği taşımaktadır. Mücevher bireyin süslenmesinde ve güzel görünme ihtiyacında bedeni güzel, anlamlı ve değerli kılacak bir sonuç yaratmaktadır.

Etrafında gerçekleşen her olayı ve çevresini süreklilik sağlayan şekilde değerlendiren insanın değerlendirme aşamasındaki algı süreci ise psikolojik ölçütlere göre gerçekleştirilmektedir. Bu kapsama, tasarlanan objeye karşı olan beklentiler ve yönelimler de dâhil edilebilir. Bu bağlamda bir tasarım nesnesi olarak mücevherin

fiziksel özellikleri ve biçimsel nitelikleri algılanma şeklini belirlemektedir. Ürünün karşı taraf için gerçekleşen kavranma sürecinde güvensizlik yaratmaması gerekmektedir. Kişinin nesneleri tanımlamasına yardımcı olan görsel algısı bir takı parçasının dengeli ya da doğru olup olmadığı gibi temel unsurları belirlemektedir. Bu açıdan bakıldığında tüm takı çeşitlerinde olması gereken bir ölçüt olarak ele alınabilecek; "takının karşı tarafa doğru ve inandırıcı bir görsel dinamik aktarması" durumu özellikle bu gruptaki takılar için çok önemli bir kriterdir.

Bir takının tasarım detaylarını belirleyen iletişimsel ölçütler; kullanıcısının nesneye baktığı anda işlevini yerine getirme biçimlerini anlayabilmesiyle ilgilidir. Çeşitli biçimlerle gerçekleştirilen iletişimin başlıca aracı dil olmasına karşın, işaretler, simgeler ve anımsatıcı göstergeler toplamı da sözsüz iletişimin bir dili olarak ortaya çıkar. Kullanılan bu sözsüz dilin bileşenlerine metafor adı verilmektedir. Gerçeğin alternatif kavramlar ya da göstergelerle ifade edilmesi olarak tanımlanabilecek metaforun tasarımdaki elemanları çizgiler, işaretler, semboller, yazılar ve rakamlar gibi daha birçok görsel referanslardır.[83] Bir takının birey tarafından nasıl kullanılacağı; alışkanlıkları çerçevesinde gelişen doğal eğilimleri ve iletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesi sayesinde tasarımcı tarafından takıya yüklenmektedir. Tasarlanan ürünün kullanıcı tarafından anlaşılabilmesi, yorumlanabilmesi ve tanınabilmesi, amaçlanan iletişimin sağlanabilmesi adına önem taşımaktadır. Akademisyen Pelin Demirtaş'a göre bir takının iletişimsel ölçütleri;

> *"...ürünlerin kendini kullanıcıya etkin bir biçimde iletmesini amaçlar. İşlevsel iletişim, bir ürünün nasıl kullanılacağını (işlevini nasıl yerine getireceğini) kullanıcının, doğrudan nesneye bakarak anlayabilmesidir. Ürün tüm biçimiyle (bir yüzük veya pandantifte olduğu gibi) ya da ayrıntılarıyla (bir kolyenin veya bir bileziğinin bağlantı yerlerinde olduğu gibi) işlevinin tümü veya işlevinin parçalarını iletmek durumundadır. Tasarımcı, bu olguda, insanın doğal eğilimlerinden, günlük koşullanmalardan ve semiolojik simgelerden yararlanır."*[84]

Her birey yaşadığı toplum içerisinde geçerli olan toplumsal değerlerle şekillenen ve sosyal statü olarak isimlendirilen bir konuma sahiptir. Toplumların kendi değer sistemlerini belirleyen çeşitli kurallar ve normlar ise, bireylerin davranışlarını

[83]Bayazıt, 1994, **a.g.e.**,19 s.
[84]Pelin Demirtaş Dikmen, "Takı Tasarım Eğitiminde Tasarımı Yönlendiren Ölçütler", **I. Uluslararası Katılımlı Mücevher-Takı Tasarımı ve Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı**, T.C. Adnan Menderes Üniversitesi Karacasu Memnune İnci Meslek Yüksekokulu, 26-28 Haziran 2009, Aydın, 70 s.

denetlemek ve bir arada yaşanabilirliği kurallar altına almak adına belirlenmektedir. Toplumsal değer sistemlerine uygun formsal ve kullanımsal nitelikler göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmesi gereken takı gibi tasarım nesnelerini üzerinde taşıyan kişi hem psikolojik hem de sosyal anlamda kendisini güvende hissetmiş olur. Bu sebeple takının formu, içerdiği imler ve kullanım özellikleri toplumun değer sistemlerine uygun bir şekilde ele alınmayı gerektirmektedir. Diğer taraftan takı kullanıcısının psikolojik anlamda kendini güvende hissetmesinde, duygusal bir değerlendirme süreci yaşandığı söylenebilir. Bireyin beğenisi ile ilgili olan bu durum kendisini ürünle özdeşleştirmesi anlamına gelmektedir. Kişinin nesne ile iletişiminde açığa çıkan kişisel beğeniler duygusal nitelikler olarak değerlendirilmektedir. Kısacası bireyin yaşamı boyunca birikim yaptığı kişisel ve toplumsal değerler, nesneye karşı bazı ölçütlerle yaklaşmasını sağlamaktadır.

Bireylerin toplumsal değerlerle şekillenen statü göstergeleri dönemlere göre farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Sözgelimi ilkel toplumlarda avcılık, Ortaçağ'da soyluluk ve din ile bağlantılı olan statü, günümüzde aile, eğitim durumu, meslek, cinsiyet ve mülk gibi pek çok sosyal değere temellenmektedir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde, ilk dönem insanlarının avladıkları hayvanların diş ve pençelerini takı olarak boyunlarına asması topluluk içerisinde itibar görerek önemsenme ve güç göstergesi olarak işlev görmüştür. Burada bütünün anımsatıcısı rolü üstlenen süslenme nesnesi (diş ya da pençe) sayesinde, öldürülen hayvanın gücünün insana geçeceğine inanılmaktadır. Takının bu simgesel anlatımı Üst Paleolitik toplulukların avcı yaşam biçimi ve Şamanist inançlarıyla da örtüşmektedir. İlkel toplulukların beden süslemede köklü bir bağlılıkla yerine getirdikleri bu tarz geleneklerin, dini inanç ve büyü gibi toplumsal yapının kuralları ile şekillendiği sonucuna varılmaktadır. Ortaçağ'da ise değerli taşlarla bezeli altın ya da gümüş tokalı korse tarzı kemerlerin zengin ve soylu kişiler tarafından kullanılma arzusu, sözü edilen takıların statü göstergesi olarak var olmasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde çeşitli uygulamaların sembolik anlamda devamlılığını sürdürüyor olduğu bilinse de mücevherlerin, sosyal statünün belirleyicisi olan ekonomik şartlar doğrultusunda kullanıldığı izlenmektedir.

İsmail Tunalı'nın, tasarım nesnelerine toplumsal statü açısından getirmiş olduğu değerlendirmelerin ışığında; gelir düzeyi yüksek sınıfların kullandığı takının da diğer sosyal gruplara göre farklı olma durumunu ve bireylerin sosyal sınıf atlama arzularını tetiklemesine sebep olan bir işlev üstlendiği yargısına varmak mümkündür. Kişileri statü yükseltmeye teşvik eden, bireylerin birbirlerini örnek alması ve taklit etmesi şeklinde sonuçlanan bu yönlendirme pek çok tüketim nesnesi gibi sosyal grubun kullandığı takı aracılığıyla da gerçekleşmektedir. [85] Bu yolla toplum içinde belirli bir saygınlık elde eden birey, en temel gereksinim olarak görülen "sosyal grup tarafından kabul edilme" durumunu gerçekleştirmiş olur. Bu sayede toplumsal statü sağlamlaşır ve bireyin kabul edilmiş olması kişiye güven duygusu kazandırır.

Bireyin toplum içindeki yerinin ve üstlendiği rolünün kendisine tanımlanması, kişiliğinin dışavurumu olarak da görülebilecek, değerli metal ve taşlarla şekillendirilen klasik, nesilden nesile aktarılarak manevi değerleri içinde barındıran nadide mücevherler aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Bu yönleriyle yüzyıllardır güç, otorite, zenginlik ve iktidarın en belirgin göstergesi konumundaki değerli taş kullanımıyla gerçekleştirilen takılar günümüzde de belirli firmaların üretimleriyle varlığını sürdürmektedir. Söz gelimi Londra'daki Bond Street, Paris'teki Vendome Meydanı ve New York'taki 5. Cadde'deki ana merkezlerindeki mağazalarında yer alan ünlü mücevher markalarının üretmiş oldukları klasik mücevherler, sosyal statüsü yüksek kişilerin toplumda kendinden beklenileni karşılamaları adına kullandıkları göstergeler bütününün en önemli parçasıdır.

Özellikle 1950'li yıllardan itibaren takı ve mücevher tasarımı açısından büyük bir hareketliliğin yaşanmasıyla birlikte Tiffanny, Boucheron, Van Cleef&Arpel, Bulgari, Verdura ve Cartier gibi özellikle klasik anlamdaki mücevher piyasasını yönlendiren önemli firmalar öne çıkmaya başlamış ve Fransız aile şirketleri talepler doğrultusunda yarattıkları takılarda değerli taşları platin ve altınla birleştirerek kullanmaya başlamışlardır.[86]

[85]Tunalı, **a.g.e.**, 100 s.
[86]Türe, **a.g.e.**, 160 s.

Günümüz modasının özellikle lüks mücevher sektöründe dinamik bir güç olarak etki etmesiyle beraber bireysel mücevher markalarında artış olmuştur. De Beers ve Bulgari gibi büyük şirketlere sahip olan holdingler ve Chanel, Dior, Hermes ve Gucci gibi dev moda markaları, çağdaş yaşam stilleriyle uyumlu koleksiyonlar yaratarak lüks mücevher pazarına dâhil olmuşlardır. Daha önceki dönemlerde klasik mücevher markalarının egemen olduğu lüks mücevher sektörü, zamansız parçaları modern yaklaşımla bir araya getiren canlanma yaşamaya başlamıştır.

Türkiye'de de değerli taşlarla bu kategoride çalışmalar gerçekleştiren Molu Mücevher ve Ziya Mücevherat gibi firmalar bulunmaktadır. Dünyanın en önemli mücevher koleksiyonlarında ve müzelerinde yer alan tasarımlar, kullanılan taşlara bağlı olarak özel bir nitelik taşımaktadır. Kısacası "her parça ayrı bir zanaat ürünü tasarımıdır." Dünya genelindeki firmalardan farklı olarak Türkiye'de bu gruptaki takı parçalarının tekrarlı üretimini gerçekleştirmek için ise genellikle önceden belirlenmiş bir müşteri portföyünün gerekliliği dikkat çekmektedir.[87]

1.3.2. Ticari Hedefli Üretilen Takılar ve Meta Kavramı

Gereksinim ve tüketim ilişkisine bağlı olarak üretilen tasarım nesnesi şeklinde ele alabileceğimiz takıların orta gelirli sosyal gruba yönelik üretildiğini söylemek mümkündür. Çoğunlukla endüstriyel üretime karşılık gelen ve ticari hedefli üretildiği görülen bu gruptaki takıların pek çok yerde bulunabiliyor olması, seri üretim yöntemleriyle çoğaltılabiliyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Seri üretim; büyük ölçekteki takı üretimini daha hızlı ve etkin hale getiren, dökümle çoğaltma ya da teknolojinin getirmiş olduğu CAD/CAM sistemlerine dayalı her türlü üretim şeklini içermektedir.

Nigan Bayazıt'a göre "düşük ayarlı taşlarla süslü, zengin görünümlü ve geçmişteki zanaat ürünlerinin benzeri biçimlere sahip" bu gruptaki takıların günümüzde genellikle bilgisayar çizimine dayalı CNC tezgâhlarında seri üretimi

[87]Bayazıt, Şubat 2008, **a.g.e.**, 109 s.

destekleyici şekilde üretildikleri görülmektedir.[88] Seri üretimde kullanılan makine ve teçhizatlar sayesinde aza indirgenen insan emeği, ürünün maliyetine de yansıyarak elde edilebilirliği daha makul kılmaktadır. Endüstri ürünü mantığında ilerleyen seri üretim takılar için tasarım mantığı ele alındığında ise; daha önceki tasarım geçmişinde yer alan sosyal bilince ve sosyo-ekonomik etmenlerin tasarım ve üretimi etkileme biçimlerinin bilgisine ihtiyaç duyulduğu görülmektedir.

Endüstrileşmenin bir sonucu olarak ürünlerin hızla ve seri üretimle çok sayıda ve ucuz üretilebiliyor olması hem tasarım hem tüketim açısından farklılaşmaya ve yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Seri üretim çok sayıda aynı ürünün ucuza mal olması prensibiyle birlikte, modeli önceden görme zorunluluğunu da birlikte getirmiştir. Çünkü doğru bir seri üretim doğru bir prototiplendirme ile gerçekleşebilmektedir. Seri üretim bir yandan ürün parçalarında standartlaşmayı diğer yandan çok çeşitli tasarlama olanaklarını beraberinde getirmiştir.

Özellikle 20. yüzyılı belirleyen başlıca iki kategori; teknik ve büyük endüstridir. Burada sözü edilen teknik; doğada hazır halde bulunan nesnelerin, gereksinimlerimizi karşılayan aletlere ve sanat yapıtına dönüştürülmesidir. İnsanın bedensel eksikliğini gidermek ya da bedenini güçlendirmek üzere meydana getirdiği teknik ilk olarak el sanatlarında somut hale gelmiştir. İnsanın korunmak ve avını yakalamak güdüsüyle yaptığı bıçak, balta ve ok gibi nesneler demircilik, gündelik gereksinimleri karşılamak için yaptığı kaşık, barınak ve masa gibi nesneler dülgerlik, süs ve takı gibi ikincil gereksinimleri karşılamak için yaptığı aksesuarlar ise kuyumculuğun tasarımsal varlığının göstergeleridir. Bu ürünler aynı zamanda insanın endüstri öncesi meydana getirdiği ilk teknik ürünlerdir.[89]

Çağdaş tekniğin ve büyük endüstrinin oluşumu ise insanın dünyayı kavramasını, duyarlılığını ve değerler sistemini tamamen değiştirmiştir. Teknolojinin beraberinde getirdiği yeni değerlerle toplum yeniden inşa edilmiştir. Fayda, işlev ve başarı yüzyılın sonuna doğru yükselen değerler haline gelmiştir. Bu yükselen değerlere

[88]Bayazıt, Şubat 2008, **a.g.e.**, 109 s.
[89]Tunalı, **a.g.e.**,, 30 s.

göre varlık kazanan toplumsal yapının adı ise kapitalist sistemdir.[90] Toplu üretimin ortaya çıkışı 18. ve 19. yüzyılların endüstri devrimiyle ilişkilendirilse de satın alma 20. yüzyılda çok sayıda insan için tatmin ve mutluluğa ulaşmada merkezi konuma yükselmiş ve 21. yüzyılda tüketim yaşamın önemli bir boyutu haline gelmiştir.

Gereksinimleri karşılamak için üretildiğini varsaydığımız nesneler, belirli maliyet çerçevesinde var edilerek kullanım değeri taşıyan bir nesne olarak "meta"ya dönüşür. Nesnel varlığının yanında belirli bir görünüme de sahip olan her meta gibi klasik anlamdaki takı da, değişim değeriyle (para) satın alınan bir metadır. Burada sözü edilen "nesnenin değişim değeri" için kullanılan kavramın 18. yüzyılda A. Smith tarafından; insanın yöneldiği ve amaçlamış olduğu anlamlılıklardan oluştuğunu ileri sürülmüştür. Değer kavramına en temel anlamı veren Nietzche'ye göre de; nesnelerin değerlerini oluşturan, onların "istenebilirlikleri"dir.[91] Baudrillard'a göre günümüzde bu arzular, satılabilmek ve tüketilebilmek için çeşitli göstergelere benzeyerek somutlaşmak durumundadır, ancak eskiden bir ilişkiyi sembolize eden takı gibi nesneler bile, bugün simgeden ziyade evlenmek için gerekli olan bir nesne tüketimine dönüşmektedir. [92] Sözgelimi, Amerika'da çiftlerin her yıl alyans değiştirmeye teşvik edilmesi ve aralarındaki ilişkiyi eşlerin birbirleri için karşılıklı olarak yapacakları harcamalar ve armağanlarla ifade etmelerinin beklenmesi bu dönüşümün bir örneği niteliğindedir.

Karl Marx, kapsamlı çalışması olan "Kapital, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili" isimli kitabında "toplumun en temel hücresi" olarak söz etmiş olduğu metayı kapitalist toplumsal yapının çözümlenmesinin merkezine oturtmaktadır. Kapitalizm bir meta üretimi sistemi olarak yapısı gereği her şeyi metalaştırır. Her şey para aracılığıyla kullanım değerinin ötesinde değişim değeri için de üretilir. Marx, bu noktada metanın değişim amacıyla üretilen bir şey olduğundan söz eder ve eşit değerdeki eşyalar arasında fark olmadığına vurgu yapar. Belli bir para karşılığında

[90]Tunalı, **a.g.e.**,, 28 s.
[91]Bayazıt, 1994, **a.g.e.**,20 s.
[92]Jean Baudrillard, **Nesneler Sistemi**, Çev: Oğuz Adanır; Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, 242 s.

alınan kurşun ya da demir, aynı para miktarı karşılığındaki altın ya da gümüş ile aynı değerdedir.

Marx, bir nesnenin değeri ile emek miktarı arasındaki ilişkinin doğru orantılı olduğundan da söz etmektedir. Emeğin üretkenliği ne kadar büyük olursa bir malın üretimi için gerekli emek zamanı da o kadar kısa, emek miktarı ve değeri de o kadar az olur. Sözgelimi yeryüzünde nadir rastlanan elmas ve altın gibi materyallerin bulunması, çıkartılması ve işlenmesi çok emeğe ve zamana mal olduğu için değeri de bu doğrultuda artacaktır. Küçük bir hacmi büyük bir emeğin temsil ettiği bu örnek doğrultusunda; az emek harcanarak kömürü elmasa çevirebilmek gibi bir simyaya sahip olunsaydı elmasın değeri bir tuğla parçasının altına düşebilirdi.[93]

Yatırım amaçlı üretilen ve satın alınan bir takı için harcanan emeğin yani işçiliğin daha az olması, değer kaybına uğramaması adına emeğin aza indirgenmesini gerekli kılmaktadır. Çünkü Marx'a göre metaların öz olarak varlıkları madde ve emeğin birleşiminden meydana gelir. Bunlar üzerinde harcanan yararlı emeği kaldırırsak geriye insanın yardımı olmaksızın doğa tarafından nesneye atfedilmiş olan öz kalır. İnsan bu durumda tıpkı doğanın yaptığı gibi iş görerek yalnızca maddenin biçimini değiştirmiş olur.

Bir takının malzemesi, formu, üretim yöntemi ve harcanan emek miktarı gibi çeşitli verileri maliyetini etkilerken, tüketici satın aldığı ürünün maliyetini etkileme faktörlerinin çok da bilincinde olmadan ona belirli bir karşıt değer vererek gereksinimini karşılamayı kabul etmiş olur. Ancak değer değişiminin tüketiciye tasarım ve üretim bileşeni çerçevesinde etik olarak sunulması, tasarlamanın önemli ölçütlerinden birisi olarak dikkate alınmalıdır.

Diğer taraftan, değişim değeriyle satın alınan takı nesnel bir varlıktan öte, duyularla kavranan formu yüzünden estetik bir değer olarak da satın alınmaktadır. Aslında her metanın işlevsel varlığının dışında duyulara hitap eden yanı ve estetik bir

[93]Karl Marx, **Kapital, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili**, Birinci Cilt: Sermayenin Üretim Süreci, Çeviren: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Mayıs 2011, s.50-54

görüntüsü vardır. Yunanca "aesthesis" teriminden türeyen estetik; sanat, kültür ve doğaya dair güzelliklerle ilgilenen ve eleştirel değer yargılarında bulunan felsefe dalıdır.[94] Bir nesnenin görüntüsü satış eylemi için özendirici rol oynayarak onu varlığından daha önemli bir yere konumlandırır, bu yüzden estetik görüntüsü yetersiz bir meta satılamaz. Fakat daha önce sözü edildiği gibi yatırım amacıyla satın alınan takının değer kaybına uğramaması için en az işçiliğe ve en sade görüntüye sahip olması gerekmektedir. Estetik değerin kullanım değerine ağır bastığı durumlarda ise, kullanım değerinin niteliksel ve niceliksel olarak değerini kaybetmesi, genellikle metanın güzelleştirilmesiyle giderilmektedir. Böyle bir durumda estetik değer, kullanım değeri açısından zayıf olan bir metanın açıklarını başarıyla kapatmış olur.

"*Alışveriş sistemi içinde estetik görünüş bağımsız bir satım işlevi olarak yer alır. Metanın bu estetik yanı bugün meta estetiği adı verilen bir estetik dalının içeriğini oluşturmaktadır."*[95] Ekonomik temel üzerine gelişen meta estetiği ifadesinde ortaya çıkan; nesnenin hoşa giden duyusal güzel bir görünüme sahip olması ve görünümünün değişim değerinin gerçekleşmesine hizmet ederek, nesneye bakan kişide sahip olma isteği uyandırarak onu satın almaya yönlendirmesidir. Metanın güzelliği, ereği kendinde olan bir güzelliğin aksine ekonomik etkinlik içerisinde alıcı bulabilmesi adına üretilmiş bir değerdir. Bir ürünü estetik kılan niteliklerin başında ise biçim gelir. Biçim bir öznenin onu algılamasıyla ilgilidir. Endüstri ürününe biçim vermek, sanat yapıtında olduğu gibi biçim öğeleriyle gerçekleşir. Biçim öğeleri ise şekil, madde ve renktir. Bir ürün tasarımcının yaratma ereğiyle biçim öğelerini bütünleştirmesi sonucunda somutluk kazanır ve kullanıcı özneyi özendiren bir algıda estetik niteliğe kavuşur. Ürünün biçimi bütün bu öğelerin özgün bütünlüğünü ifade eder.[96]

Sosyo-kültürel ölçütler içerisine dâhil edilebilecek estetik değerlerin ise toplumdan topluma ve çeşitli zaman dilimlerinde değişim gösterdiği görülmektedir. Tasarlanan nesnelerin işlevsel yönleriyle yetinmeyen bireyin nesnenin güzel olmasına karşı beslediği arzu, tasarımcıyı her dönemde estetik değeri yücelten tasarımlara yönlendirmiştir. Ancak her olgu gibi estetik değerin de değişkenlik gösterdiği ve

[94]Whitham ve Pooke, **a.g.e**, 2 s.
[95]Tunalı, **a.g.e.**, 102 s.
[96]**y.a.g.e.**, 87 s.

mutlak bir estetik değerler bütününü ortaya çıkarmanın mümkün olmadığı görülmektedir. Tasarlanan bir nesnenin estetik algısı, insandan o nesneye verilen, bir roman, tiyatro eseri, resim ya da heykel gibi bir sanatsal yapıt olarak düşünülebilecek bir etkidir. İnsanların bir kristali, peyzaj çalışmasını ya da bir endüstriyel ürünü estetik bulması genel olarak rastlantısallıkla, bireyin almış olduğu eğitimle, yaşam stiliyle, aidiyetiyle ya da alışkanlıkları gibi çeşitli faktörlerle ilişkilendirilebilmektedir. Algılama işlevini meydana getiren çeşitli etkenlere bağlı kalarak ya da kalmayarak tasarımcı, tasarladığı ürüne estetik bir yön katmaya çalışır. İşlevsel değerinin yanında estetik değeri ile de ön planda olan bir nesne konumundaki takının estetik yönü, bilinen klasik algısıyla malzemesinden başlar ve formuyla sonlanır.

Her şeyden önce bir görsel algı nesnesi olan takının estetik işlevselliğinin belirleyicisi ise onun kullanıcıda bir estetik duygu uyandırmasıdır. Hoşlanma duygusu kullanıcı ile ürün arasındaki özdeşliğin önkoşuludur. Kısacası kullanıcıyı nesneye bağlayan ilk etken estetik işlevselliktir. Bir ürünün estetik işlevselliği de kendi içinde tinsel ya da simgesel bazı öğelerden oluşur. Bir nesne algılanırken geçmişten gelen yaşantı ve duygu öğelerini birbirine bağlamak için bireyi harekete geçiyorsa simgesel bir işleve sahiptir. Bu nedenle bir tasarım nesnesi yalnızca görsel algıya değil tinsel varlığa da hitap etmektedir. Ürünün simgesel işlevselliği ise kullanıcının ruhsal, tinsel ve sosyal deneyimleriyle belirlenir.[97] Bu bağlamda üçüncü bölümde yenilikçi bir yaklaşım olarak ele alınan geleneksel cam sanatı Çeşm-i Bülbül konseptli takı koleksiyonu **(Bkz. s.138)** üzerinden örnekleme yapıldığında; Çeşm-i Bülbül'ün bir grup insan için kültürel miras olarak geçmişten gelen bir simge niteliği taşıyarak zihinde belirebileceği varsayılabilir. Kısacası fiilen kavranan bir nesne, geçmiş yaşantıyla bütünleşir ve dolaylı olarak ürünün estetik işlevselliği ortaya çıkar. Çeşm-i Bülbül'ün simgesel işlevselliği, kişinin algıladığı şeyi tinsel bir etkinliğe bağlama olanağı sağlayarak estetik işlevselliğe dönüşmüş olur.

Diğer taraftan estetik kavramı, tasarım nesnesine sahip olan birey açısından ele alındığında; tasarımcı tarafından belli değerler çerçevesinde yaratılan takı nesnesinin bireyin estetik görüşünü yansıtan önemli bir gösterge olarak nitelendirilebilir. Bu

[97]Tunalı, **a.g.e.**, 84 s.

şekilde simgeleşen takı, bireyin toplumsal grup içindeki yerini belirtirken diğer yandan kullanıcının sosyal ve kültürel yaşam tarzının da göstergesi olur. Diğer bir deyişle kişilerin kullanmayı tercih ettiği nesneler sayesinde, kültürel alışkanlıkları, eğitim düzeyleri ve estetik beğenileri de açığa çıkmış olur. Bu bakımdan bir tasarımcı öznelerin fiziksel gereksinimlerinin yanında hedeflediği kullanıcı kitlesinin yaşam tarzlarını ve estetik beğenilerini de hesaplamak durumundadır.

1.3.3. Geleneksel Anlamdaki Zanaatkâr Ürünü Takılar

Bu gruptaki takılar birinci grupta ele alınan, alım gücü yüksek kesime hitap eden takılara benzer şekilde üretilen ancak değerli taş kullanımının çok fazla dâhil edilmediği ürünleri kapsamaktadır. Bu takılar küçük atölyelerde usta çırak ilişkisine dayalı biçimde şekillendirildikleri için, tasarım ölçütleri bir tasarımcı tarafından değil, onu şekillendiren usta tarafından takıya yüklenmektedir. Genellikle örnek ürünün uyarlaması şeklinde gerçekleştirilen üretimde belirli ölçütler örnek ürüne daha önceden atandığı için usta ürünü yalnızca somut hale getirmekle yükümlü hale gelir.

Bu takılar geleneksel yaklaşımın dışına çıkmayan, orijinallik ve yenilik özellikleri çok fazla bulunmayan takı grubu olarak tanımlansa da, küçük çapta yaratıcı çalışmaların gerçekleştirildiği de izlenmektedir. İlk iki grubun belirli özelliklerini kapsayan bu takıların üretimlerinde, atölyelerin çalışma yöntemleri her ustanın kişisel yaklaşımına ve bakış açısına göre farklılık gösterse de, genel olarak piyasa beklentilerine yönelik gerçekleşmekte olan süreç kimi zaman seri üretim şeklinde de olabilmektedir.

Takıların somut hale gelmesinde; maddeye dayalı bir etkinlik olarak üretme eyleminin gerçekleşebilmesi için, deneyim ve el becerisinin toplamı olarak görülebilecek ustalığa gereksinim duyulmaktadır. Burada sözü edilen deneyim ve el becerisine dayalı birikimin ise, gelecek nesillere ulaşarak devamlılık sağlaması açısından önemli bir misyonu bulunmaktadır. Ticari kaygılarla gerçekleştirilen üretimde altından ziyade gümüş ve bakır gibi daha uygun malzemeler kullanılmaktadır. Söz gelimi İstanbul Kapalı Çarşı ya da İzmir Kemeraltı Kuyumcular

Çarşısı'ndaki küçük atölye geleneğinde yaratılan takıların dâhil edilebileceği bu grupta birbirine benzer ürünlerle karşılaşılmak mümkündür. Ancak geçmişe oranla eğitimli ve yaratıcı yönü kuvvetli genç kesimin mesleğe çok daha fazla dâhil olmaya başlaması ile bu gruptaki takıların yönünün değiştirmeye başladığı izlenmektedir.

1.3.4. Hazır Parçalarla Üretilen "Bijuteri" Takılar

Üçüncü gruptaki takılar ise Türk Dil Kurumu'nda tanımlanan şekliyle; *"değerli olmayan maden veya taşlardan yapılmış takı"* ya da süs eşyası olarak bilinen Fransızca kökenli sözcük olan "bijuteri" şeklinde ifade edilmektedir. 1800'lerde Fransa'da takı yapımcılarını birbirinden ayırmak için; ucuz takılarla uğraşan kişilere bijoutier (bijuterici), pahalı malzemelerle çalışanlara ise joaillier (mücevherci) adı verilse de[98] bijuteri'nin bir takı terimi olarak yayılmasında ve yerleşmesinde en önemli faktör; Birinci Dünya Savaşı sonrasında kadın bağımsızlık hareketiyle de özdeşleşen en muğlak figür Gabriel Coco Chanel ve Elsa Schiparelli olarak görülebilir.

Batıdaki kadınların eşitlik ve siyasi hakları için vermiş oldukları mücadelenin en önemli ifadesi olarak, Chanel'in ve Elsa Schiparelli'nin imitasyon süs takılarının rolü büyüktür.[99] Özellikle bir kadının mutlaka takı kullanması gerektiğini savunan Coco Chanel'in savaş sonrası bir dönemde, lüks tüketime bir başkaldırı niteliğinde yaratmış olduğu bijuteri takılar, pahalı takıları alabilecek güce sahip olmayan kadınlara sunulmuş önemli bir alternatif niteliği taşımaktadır.

Bugün Topshop, Clarie's, H&M gibi moda odaklı markalar, mevcut takı bileşenleriyle oluşturulan tasarımları ile bu pazarda yer almaktadır. Bu markalar ürün yelpazelerini canlandırmak için ise alanında başarılı tasarımcıları desteklemeyi itibar unsuru olarak görmektedir. Dünya genelinde ön plana çıkan şekliyle; bağımsız tasarımcıların ticari fuarlar aracılığıyla müşteriye, internet sitelerine ve çok markalı mağazalara perakende satış gerçekleştirdikleri görülmektedir. Genellikle seri üretim şekliyle üretilen bu gruptaki takılarda değişik, gösterişli ancak maddi değeri olmayan

[98]Galton, **a.g.e.**, 17 s.
[99]Caroline Pullee, **20. Century Jewelry**, Mollard Press, New York, 1990, 186 s.

malzemelerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu gruptaki takıların üretiminde kullanılan metal malzemeler genellikle nikel kaplanmış bakır ve alpaka iken ana malzeme olarak kullanılan plastik ve bakalit ise takıların temel bileşenini oluşturmaktadır. Özellikle değerli ve yarı değerli taşların taklitlerini üretmek için kullanılan plastik ve türevleri, onu çağın eşsiz malzemelerinden birisi konumuna yükseltmiştir.

Türkiye'deki durumu değerlendirildiğinde ise bijuteri takıların büyük bir pazar payını oluşturduğu görülmektedir. Genel olarak H&M, Mango, Zara, Bershka gibi yurtdışı bağlantılı hazır giyim firmalarının ya da yerel tekstil firmalarının mağazalarında yer alan koleksiyonların haricinde ülke genelindeki Clarie's, Accessories gibi aksesuar ve bijuteri zincirlerinde ya da küçük ölçekli birçok işletmede güncel moda eğilimlerine göre şekillendirilmiş takıların büyük bir kitleye hitap ettiği gözlenmektedir. Ancak yerli üretim olmaktan ziyade pek çok sektörde olduğu gibi Çin'den ithal edilen ürünlerin sözü edilen mağaza zincirlerinde bu pazarı şekillendirici rol üstlendiği izlenmektedir.

1.3.5. Kişiye Özel Butik Takılar

Çeşitli kriterler ve kavramlar çerçevesinde dönem dönem tartışmaların belirli noktasına konumlandırılan takının günümüzde tasarım kriterlerini aşarak tanımlamalara farklı bir boyut getirdiği izlenmektedir. Bu bağlamda dördüncü grupta ele alınan kişiye özel olarak üretilen ve "butik takı" adı da verilen tasarımlarda; farklı malzeme bileşenleri ön planda olsa da kimi zaman değerli metal ve taşların kullanıldığı görülmektedir.[100]

Yoğun emek sonucunda sınırlı miktarda gerçekleştirilen kişiye özel ve özgün üretimli takıların kimi zaman abartılı ve dışavurumcu tasarımlardan oluştuğu görülmektedir. Üretim, tasarım ve malzemede kullanılan bilindik ve klasik yöntemlerin dışına çıkılarak özgün ve dikkat çekici çalışmalar ortaya konulduğu bu kategorideki çalışmaların en önemli özelliği birbirini andıran çalışmalar ile

[100]Bayazıt, Şubat 2008, **a.g.e.**, 109 s.

karşılaşmanın pek mümkün olmamasıdır. Takıların büyük bir bölümü özellikle 20. yüzyıl ile beraber ilerleyen teknolojik gelişmelere paralellik göstererek teknik mükemmellikle birlikte yüksek teknoloji özellikleri taşımaktadır. [101]

Kişiye özel butik takıların tasarımını yönlendiren en önemli ölçütün, genellikle tasarımcıya sağlanan özgür tasarlama gücü olduğu söylenebilir. Bu bağlamda ele alındığında butik takı, tasarıma sahip olacak kişinin tasarımcı tarafından ele alınan çeşitli özellikleri doğrultusundaki dışavurumu şeklinde somutlaşmaktadır. Diğer taraftan, daha önceden yaratılmış bir takının tercih edilmesi durumunda kullanıcıya uygun hale getirilmesi ve yeniden tasarlanması da mümkün olabilmektedir.

Türkiye'de üniversitelerin ilgili bölümlerinde verilen eğitimlerin ve bu alanda çok daha farklı vizyona sahip olduğu bilinen çeşitli ülkelerdeki eğitim programlarında alınan eğitimler sonrasında kendi takı stüdyolarını kurarak çalışmalar gerçekleştiren isimlerin artış gösterdiği izlenmektedir. Genellikle bireysel çalışmalar gerçekleştirdikleri görülen sanat ve tasarım eğitimi almış yeni neslin, kişiye özel butik takı tasarımlarının yanında sanatsal yapıt düzeyinde takı çalışmaları da gerçekleştirdikleri görülmektedir. Sözgelimi Nazan Pak, Burcu Büyükinal, Ela Cindoruk, Selen Özuş, Nevin Arığ ve Şenay Akın gibi isimlerin de arasında bulunduğu tasarımcıların ortak özelliği; yurtiçi ve yurtdışında takı eğitimlerini tamamladıktan sonra takı stüdyolarını kurarak tek ya da sınırlı sayıda gerçekleştirdikleri çalışmaları ile yurtdışında gerçekleşen çeşitli projelerde yer almış olmalarıdır. Takı tasarım stüdyolarına ait internet sayfaları da bulunan tasarımcıların yaklaşımları, vizyonlarıyla doğru orantılı olarak Türkiye'de yerleştirmeye çalıştıkları düşünce yapısının göstergesi konumundadır.

1.3.6. Sanatsal Yapıt Düzeyindeki Takılar

"Günümüze Geliş Sürecinde Takının Şekillenmesinde Etkili Olan Faktörlere Yönelik Saptamalar" isimli bölümde de belirlendiği gibi; 20. yüzyılın son çeyreği itibariyle sosyal, ekonomik ve politik alanlardaki değişim ve gelişmeler sanatsal alana

[101]Özay, **a.g.e**, 180 s.

da yansımış ve dolaylı olarak takıda bireysel ve özgür ifade önem kazanmıştır. Takı tasarımı ve üretiminde kullanılan farklı malzemelerle şekillenen bu gruptaki çalışmalarda sanatçının konsepti ve sunumunun, malzeme ve tekniğin önüne geçtiği izlenmektedir. Geleneksel takı kriterleri çerçevesinin dışında tutulan bu kategoride takının alışılagelmiş malzeme seçimi farklılaşarak tasarımcısının yaratıcılığı ile paralel şekli de yön değiştirmiştir. Bu çalışmalar kimi zaman takının kavramı ve sınırları konusunda tartışmalara neden olsa da, bugün dünyanın dört bir yanındaki müze ve galerilerde çağdaş bir yaklaşımla yorumlanan güçlü ve ikonik parçaların sergilendiği görülmektedir.

Klasik anlamdaki bir takı tasarımından beklenen ilk ölçüt; işlevselliğin fiziksel gereksinimleri karşılamasıdır. Ancak sanatsal yaklaşımın ön planda olduğu ve boyutsal anlamda sınırlarını aşan çalışmalarda genellikle işlevselliğin geri plana itildiği görülmektedir. Genel bakış açısıyla, tasarımcının yaratıcılığı doğrultusunda estetik bir nesne yaratma ve fikirlerini karşı tarafa dolaylı olarak aktarma arzusuyla yapmış olduğu takı, kullanıcı için psikolojik ve sosyal statü doğrultusunda beklentilerini karşılayan bir obje niteliği taşımaktadır. Belirli ihtiyaçları karşılama doğrultusunda tasarlanarak somut hale getirilen nesnelerin oluşumunu incelemeye yönelik ortaya çıkan işlevsel ölçütler bedenle en çok etkileşime giren nesne olarak takının ergonomisi ile ilgili olan fizyolojik kriterlerdir.

Baudrillard "Nesneler Sistemi" isimli kitabında işlevselliği bir bütüne uyumlama yetisi olarak tanımlamaktadır. Bir başka deyişle işlevsel teriminin bir amacı değil, bir düzen ya da bir sisteme uygunluğu ifade ediyor olduğundan söz etmektedir.[102] Fizyolojik ölçütlerin takı için son derece önemli olma sebebi ise, takıyı diğer pek çok tasarım nesnesinden ayıran unsurun; Baudrillard'ın söylemiyle "bir düzen ya da sistem olarak tanımlanabilecek işlevselliğin" insan bedenine karşı uyumlu olma gereksiniminden kaynaklanmaktadır. Birebir insan bedeniyle bütünleşik olan takı, fizyolojik ve anatomik nitelikler çerçevesinde tasarlanmak ve kendisinden beklenen fizyolojik işlevlerin gereksinimlerine uymak zorundadır. Tasarlanan nesnenin fiziksel varlığının insanın fiziksel varlığına uygunluğu, bireye rahat ve

[102]Baudrillard, 2008, **a.g.e.**, 80 s.

sağlıklı kullanma sürecini yaşatabilmesi, takının temel işlevi olan fizyolojik ölçütlerle gerçekleştirilmektedir.

Bir takının tasarım detaylarını belirlerken fiziksel çevreyle olan uyumunun gerekliliği de ön plana çıkmaktadır. Sözgelimi bir bilezik ya da yüzük tasarımında sivri ya da olması gerekenden daha abartılı parçaların varlığı çevredeki nesnelerle olan temasını arttırarak kişiye rahatsızlık verebilir. Bu sayede takının fiziksel çevre ile olan uyumsuzluğu ortaya çıkmış olur. En basit örneklem ile tektaş yüzüklerin montürlerinin yükselmesi fiziksel çevrede yaşanan sıkıntıların da çoğalması anlamına gelmektedir. Bu noktada, sözü edilen fiziksel çevre uyumu ve ergonomi kaygıları taşımadığı gözlenen sanatsal yapıt düzeyindeki takılar; kullanıcısı için tek olarak tasarlanan, genellikle abartılı dışavurum nesnesi niteliğindedir. Ticari etmenler tarafından kısıtlanmayan, tasarımcıların yaratıcılıklarını ve yetkilerini tamamen uygulamalarına olanak tanıyan bu gruptaki takılar; takının ne olduğuna, nerede ve nasıl kullanılacağına dair geleneksel kavramlara meydan okuyan fikir patlamalarıdır. Sanatsal yapıt düzeyindeki takılar, özellikle mimari ve heykel gibi disiplinlerin temel yaklaşımlarını düşündürücü parçalar yaratmak için bir araya getirerek çapraz çoğalma sağlarlar.

Değerli taşların ve malzemelerin dışında pek çok malzeme ile de şekillendirilebilen bu takı grubunun son dönemlerin bilim, teknoloji, tıp, politika, ekonomi ve kültürel değişimler gibi önemli gelişmelere de temellendirilerek kavramsal bir değere sahip olduğu izlenmektedir. Özellikle 1980'lerden itibaren sözü edilen alanlarda yaşanan değişimlere bakıldığında, dünyanın iki karşıt politik ideolojisi olarak görebileceğimiz kapitalizm ve komünizm arasında sıkışıp kalması, ozon tabakasındaki delik, küresel ısınma ya da AIDS gibi, bugünle kıyaslandığında bilinmezleri çok olan bazı konuların pek çok alanda etkileri görülmektedir. Geçmişte bugünkü konumundan farklı olan kitle iletişim araçlarının gelişiminin de sanat ve tasarım alanlarında yaratmış olduğu etkilerin, özellikle imajların yorumlanmasında, enformasyonu anlamada ve genel olarak dünyayı kavrama biçimimiz üzerindeki etkileri oldukça aşikârdır.

Takı gibi çeşitli kültür nesneleri üreten yaratıcı kişilerin yorumlarında dönem koşullarını oluşturan sosyo-ekonomik değerleri yeniden inceleyerek, insan topluluklarının yakın gelecekte neleri değer kabul edeceklerini belirledikleri bir yaratıcı süreci takip ettikleri düşünülebilir. Yaratım sürecinde toplumsal, politik, ekonomik ve felsefi koşullar ile cinsiyet, kimlik, ekoloji, küreselleşme, tüketim ve popüler kültür arasındaki ilişkiye odaklanıldığı izlenmektedir. Bu bağlamda tasarımcının, hızla değişime uğradığı görülen toplumsal ve teknolojik gelişmelerin ışığında, çalışmasına tasarım değerini katabilmesi beklenmektedir.[103]

Sanatsal yaklaşımın ön planda olduğu takıların büyük bir bölümünde heykelsi tavrın ön planda olduğu izlenmektedir. Takıların heykel formu algısı yarattığı durumda, tasarımcısının takıya heykel gözüyle baktığı ve anlamını sürdürmesini istediği bir durum ortaya çıkmaktadır. Bedenden bağımsız bir nesne olarak durabilen, ilginç bir ürünün yaşama dair mesajı ya da ideolojiyi aktardığı düşünülmelidir. Değişen takı kavramı içerisinde, kendi başına bağımsız olarak heykel algısı yaratan büyük boyuttaki bu sanatsal takılar, tasarımcıları ya da yapımcıları tarafından izleyiciyi şaşırtma ya da zihinde soru işareti yaratma rolü yüklenerek tasarlanmış olurlar.

Malzemenin ve teknolojik imkânların çeşitliliğiyle karakterize olan bu takı grubunda tasarım ölçütü olarak malzemenin ve teknolojinin rolü irdelendiğinde; tasarımdan üretime geçiş aşamasının önemi ortaya çıkmaktadır. Önemli bir ölçüt olarak, takının üretimi için seçilecek malzemenin istenilen formun elde edilmesine uygun özellikler taşıması gerekmektedir. Takı için seçilen malzeme tasarımı destekleyen nitelikte olmalı ve tasarıma dair yansıtması gereken özelliklere engel teşkil etmemelidir. Kullanılan malzemenin dayanıklılık, uzun ömürlülük, kolay işlenebilirlik ve hatta geri dönüşümlü olması gibi fiziksel özellikleri takı adına önemlidir. Bu gruptaki takılar her ne kadar işlevsellik kaygısı taşımıyor olsa da genel anlamda malzeme seçimi; tasarımın formu, işlevi ve kullanım koşulları açısından da önem taşımaktadır.

[103]Bayazıt, 1994, **a.g.e.**, 20 s.

Üretim yöntemleri ile kullanılan malzemeler arasında da sıkı ilişkiler bulunmaktadır. Amaçlanan biçimin elde edilmesine yönelik doğru yöntemin seçilmesi başarı getirmektedir. Seçilen yöntem malzeme ve form bütünlüğüne uygun nitelikte olmalıdır. Kendine özgü üretim yöntemleriyle şekillendirilen her bir malzemenin türü ve elde edilecek olan form üretim yöntemini belirlemektedir. Malzemenin fiziksel durumu ve yapısal nitelikleri, elde edilecek biçimi etkileyeceği gibi üretim yönteminin belirlenmesini de sağlamaktadır. Ayrıca bir tasarımın hayata geçirilmesinde kullanılan teknolojik süreç, tasarımdan üretime geçiş aşamasında arzulanan formun elde edilebilmesinde kısıtlayıcı olabildiği için sürecin çok yönlü ele alınması gerekmektedir. Kısacası kullanılacak malzeme seçiminden karşı tarafa aktarılacak düşünceye varan bir dizi amaç doğrultusunda gerçekleşen takı tasarım sürecinin sonunda tasarımcı kendisini; toplumsal, psikolojik ve fizyolojik bir tavrın önerildiği anlatımsal ölçütler çerçevesinde, ortaya koyduğu ürün yoluyla ifade ederek içsel bir tatmine de ulaşmış olur.

İKİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZE GELİŞ SÜRECİNDE CAMIN ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLA ELE ALINMASINI SAĞLAYAN ETKENLERE İLİŞKİN SAPTAMALAR

2.1. CAMIN ANTİK TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Çevresini inceleyen insan, materyalleri tanımaya başladığı dönemlerde camı keşfetmiş, onu ilk cam işleme örnekleri olan boncuklardan pek çok objeye kadar yaşamın her anında kullanma yolunu seçmiştir. Tarihin en erken dönemlerinden itibaren kullanılmaya başlandığı bulgularla kanıtlanan "cam" Türk Dil Kurumuna göre; *"Soda veya potas katılmış silisli kumun ateşte erimesiyle yapılan, sert ve çabuk kırılır cisim"* olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanımlama ise; "silis, potas ya da soda, kireç ve bazen daha da farklı katkı maddelerinin de birlikte ergitilmesi ile elde edilen saydam, yarı saydam, opak, şekilsiz ve kristalleşmeden katılaşan yapay bir madde" şeklindedir.[104] Kendine özgü kimyasal bir yapısı olan camın soğukken kırılganlaştığı, potaya atıldığında ya da sıcaklık kaynağına maruz bırakıldığında ise önce yumuşadığı, sıcaklık daha da artırıldığında akıcılık kazandığı ve sıvılaştığı izlenmektedir.

Cam tarihinin şekillenmesinde etkili olan en önemli bulguların; Mısır, Mezopotamya, Fenike ve Miken uygarlıklarını da içerisine alacak şekilde Doğu Akdeniz ve çevresini işaret ettiği izlenmektedir. Yapılan araştırmalar, uygarlıklar arasında gerçekleşen fetihler, ticaret gibi çeşitli etkileşimler sayesinde cam üretim tekniklerinin ve kullanılan hammaddelerin yerel olmaktan ziyade geniş bir alana yayılmış olduğunu göstermektedir. Cam yapımı için gerekli temel malzeme olan kumun bol bulunduğu bölgelerin cam üretimiyle ön plana çıktığını söylemek de doğru bir yaklaşım olacaktır. Bugün her alanda yaygın şekilde kullanıldığını gördüğümüz camın Antik Dönemde altın kadar eşsiz bir malzeme olarak değer bulduğu bilinmektedir. Zaman zaman altınla birlikte de kullanılmış olan camın ne kadar değerli

[104]Üzlifat Canav, **Cam Eserler Koleksiyonu**, Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş, Çağdaş Yayıncılık ve Basın Sanayi A.Ş, İstanbul, 1985, 19 s.

olduğunu tanımlayabilmek için ise; *"bilgelik altın ve camdan daha değerlidir"*[105] ifadesi kullanılmıştır.

Eski-Roma tarihçisi Pliny'e (M.S 23-79) göre taş ticareti yapan Fenikeli tüccarlar M.Ö 5000 civarında Suriye'de camı keşfetmişler ya da tesadüfen camın varlığından haberdar olmuşlardır. Pliny, Fenikeli tüccarların/denizcilerin sahilde yaktıkları ateşin rastlantısal olarak kum ve soda karışımını eritmesiyle camı keşfettiklerinden söz etmektedir. Doğruluğu tam olarak bilinmemekle birlikte, Pliny'e göre ateşin yoğun sıcaklığı ile kum ve soda doğal olarak eriyerek mat ve akışkan bir sıvı meydana getirmiştir.[106] Ancak o dönemlerin seramik ustalarının kullandıkları sırlama tekniğinin bir çeşit cam kaplama olduğu düşünülecek olursa, bu sırın kendi başına kullanılarak camsı ürünler elde edilmiş olabileceği de olasılık kazanmaktadır. Nitekim Önder Küçükerman da "Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler" isimli kitabında cam tarihinin ilk örneklerinin çoğunun, seramikten cama geçildiğini gösteren izler taşıdığını dile getirmektedir.



Şekil 14- Cam boncuk dizisi, M.Ö 6.-3. yüzyıl, Hatay

(Kaynak: PAKSOY, 2007; 97)

[105]Şeniz Atik, "Çağlar Boyu Boncuk", **Boncuk: İnanç, Güç ve Güzellik**, Rezan Has Müzesi&T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Seçil Ofset, İstanbul, Kasım 2007, 12 s.
[106]Hugh Tait, **Five Thousand Years of Glass**, British Museum Press, London, 1995, 21 s.

Doğal oluşumlar sonucunda şekillenen obsidyen ve kaya kristalinin dışında, insan yapımı cama ait en eski örneklerin Mezopotamya'yı ve Bronz Çağının başlarını işaret ettiğini söylemek mümkündür. Yapılan araştırmalar en eski camın, M.Ö 3000 yılının sonuna tarihlenen Eridu'daki (Irak) III. Ur Sülalesine ya da daha eski döneme ait şeffaf olmayan boncuklar[107] ve Tell Asmar'da (Irak) bulunan, M.Ö. 3000'e tarihlenen mühüre ait olduğu yönündedir.[108] M.Ö. 3500-3000 yılları arasında Mezopotamya'da taş ve seramik boncukları kaplayan sır tabakası şeklinde karşımıza çıkan camın Bronz Çağında boncuk ve muska formunda şekillendirilerek kullanılmaya başlandığı bilinmektedir.[109] Bilgehan Uzuner'e göre; cam örneklerinin büyük bir bölümünün Mısır'da bulunmuş olması, araştırmacıların uzun süre camın bulunduğu uygarlık olarak Mısır'ı göstermesine neden olmuştur. Mısırlı cam yapımcılarının ilk bilgilerini Mezopotamyalı cam yapımcılarından aldığı ile ilgili çıkarımda bulanan Uzuner, kazılarda ele geçirilen bir kil tablette yer alan iki ayrı cam reçetesinin, M.Ö 14. ve 12. yüzyıllarda Mezopotamya camcılarının geliştirdikleri yöntemleri koruma ve aktarma yöntemleri olduğuna dikkat çekmektedir. Camın bulunuşuna tanık olunan çağlarda büyük savaşlar ve göç hareketlerinin yaşanması, Mezopotamya ve Mısır uygarlıkları arasındaki camla ilgili bilgi alışverişinin ve güçlü etkileşimin varlığını işaret etmektedir. Sözü edilen güçlü etkileşimler bugün farklı varsayımların ortaya atılmasını destekleyici niteliktedir.

Dizilmeye elverişli, taşınabilir ufak yuvarlaklar olarak tanımlanan boncukların ilk cam örnekleri; dikdörtgen, silindir ve disk şeklinde, içi boş formlardır. Yapım imkânlarının ilerlemesiyle birlikte bu geometrik formlar da ideal yuvarlaklığına ulaşarak her bölgede üretilmeye başlanmıştır. Boncukların bu denli yaygınlaşmasının sebebi, kıymetli taşların yerine kullanılmalarıyla açıklanabilir.

Paleolitik dönemde geliştiği varsayılan kemgöz inancının etkilerinden korunmak amacı ile tüm kültürlerde hemen her dönemde kullanıldığı bilinen camdan

---

[107]Bilgehan Uzuner; **Bulunuşundan Üflemeye Uygulamalı Cam Teknikleri, Akantaş**, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Tic. A.Ş, Ana Basım, İstanbul, 2004, 15 s.
[108]Füsun Arman ve Hülya Kanbay, "Dünden Bugüne, Kumdan Kristale, Ateşten Vitrine Camın Öyküsü", **Art Decor Aylık Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Hür Basın Dağıtım ve Yayıncılık A.Ş, Asır Matbaacılık Ltd., İstanbul, Temmuz-Ağustos 1993, Yıl:1, Sayı:4-5, 64 s.
[109]Canav, **a.g.e**, 19 s.

yapılmış göz boncuklarının büyük bir bölümü ise, Mezopotamya başta olmak üzere Mısır atölyelerinde de M.Ö 2. yüzyılın ortalarında üretilmiştir. Mezopotamya'daki M.Ö 16.-14. yüzyıllara tarihlenen cam boncuk dizileriyle oluşturulmuş kolyeler ise genel olarak mavimtırak ve yeşilimtırak gölgelendirmelerle Mısır'dakinin aksine neredeyse saydama çok yakın şekilde çalışılmıştır.[110] ***Lapis lazuli****nin taklidi olarak yapılan muskalar Mısır'ın bilinen ilk örnekleri arasındadır. Ölen kişiye öteki dünyada eşlik etme gibi önemli bir ritüelin gerçekleşmesine de katkıda bulunan bu tarz muskalar, geleceğe iz bırakmak ve yaşamların sonradan anlaşılabilmesini sağlamak gibi bir işlevi de yerine getirmektedir. M.Ö. 4000'lere tarihlenen siyah, mavi ve yeşil renkli pek çok boncuk, o tarihlerde camın kıymetli taşların taklidi olarak kullanıldığı görüşünü desteklemektedir.[111] Camın değerli taşların görünümünü alabilme potansiyeli, bu malzemenin en çok arzulanan estetik karakteristiklerinden birisi olarak kabul edilmiş ve Mısır'dakine benzer şekilde Miken'de de (M.Ö 16. yy.) özellikle lapis lazulinin taklidi olarak kullanılma arzusunu doğurmuştur.

Anadolu'nun birçok bölgesinde yapılan arkeolojik kazıların verileri incelendiğinde cam kullanımının değişik niteliklerdeki sürekliliği ve cam eserlerin geniş bir yayılım alanına sahip olduğu izlenmektedir. Coğrafyası itibariyle cam yapımına elverişli bir bölgede olan Anadolu'da, cam üretimi için gerekli olan silisli mineraller, potas, kuvars, soda, kireç, demir ve bakır gibi temel hammaddelerin birçok bölgeden temin edilebildiği görülmektedir. Bu sebeple, Anadolu topraklarında yaşayan ya da etkileşimde bulunduğu kanıtlanan pek çok kültürün günümüze ulaşan cam bulguları, Anadolu'nun yer altı kaynaklarını çok iyi değerlendirdiklerini kanıtlar niteliktedir.

Afyon Boğazköy yakınlarındaki Hitit mezarlarında, bereket ve cinsellik ritüelleriyle ilişkilendirilen tanrıça Astarte sarkaçlarıyla **(Bkz. Şekil 15)** beraber, altın katkısı ile elde edilebilen kırmızı camın sağlanması ile ilgili cam karışım reçetelerinin

---

[110]Sibylle Jargstorf, **Glass Beads from Europe with Value Guide**, Schiffer Publishing, Hong Kong, 1997, 10 s.

[*]***Lapis lazuli:*** *Koyu mavi renkteki opak ve yarı değerli taş.*

[111]Arman ve Kanbay, **a.g.e**, 64 s.

bulunduğu tabletler ortaya çıkartılmıştır. [112] Boğazköy'ün yanı sıra Suriye-Filistin, Alalah, Kıbrıs, Yunanistan ve Mısır gibi merkezlerde de karşılaşılan Astarte figürleri ve sarma tekniği ile oluşturulan göz boncukları birbirinden uzak bu bölgeler arasında güçlü sembolik bağların varlığını da ortaya koymaktadır.[113]

Cam üretiminin yaygınlık kazanması ve daha kolay elde edilebilir bir obje olarak kullanılması Roma Dönemiyle başlamaktadır.[114] Üretimin ucuzlaması ve camın günlük yaşamın içine dâhil olması birçok bölgede üretim merkezlerinin kurulmasına yol açmıştır. Her bölgede yaratılmaya başlayan değişik ürün kimlikleri Doğu Akdeniz, Ege, Orta Anadolu ve Trakya'da farklı uygulamaların oluşumunu sağlamıştır. Roma Dönemi camcıları tarafından geliştirilen üfleme tekniği camın teknik yönden gelişimini de etkileyerek tamamen saydam ürünler elde edilmesini desteklemiştir.[115]



Şekil 15 - *Astarte* [*] pandantifi, Suriye, M.Ö 1500, mavi cam, açık kalıba döküm, Toledo Sanat Müzesi; Miken yassı cam boncukları, yarı saydam cam, açık kalıba döküm, M.Ö 1400-1250

(Kaynak: NEUMAN, HOIZACH, ANNETTE, 2007; 49 ve PAKSOY, 2007; 42)

[112]Önder Küçükerman, **İstanbul'da 500 Yıllık Sanayi Yarışı, Türk Cam Sanayii ve Şişecam**, Türk Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş, Aksoy Grafik Dizgi Matbaacılık A.Ş, İstanbul, 1998, 25 s.
[113]Atik, **a.g.e.**, 11 s.
[114]Jamey Allen ve Sumarah Adhyatman**, Magical Ancient Beads: From the Collection of Ulrich J. Beck**, Times Editions Pte Ltd, Singapore, 1998, 17-21 s.
[115]Küçükerman, 1998, **a.g.e**, 32 s.
[*]***Astarte:*** *Bereket ve verimlilik tanrısı.*

2.2. ÇAĞDAŞ CAM HAREKETİ VE CAMIN ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Günümüze geliş sürecinde camın çağdaş bir yaklaşımla ele alınmasını destekleyen bir dizi faktörün belirleyici rol oynadığı saptanmıştır. Bu faktörlerin iç içe geçerek birbirini etkilediği, oluşumlarını tetiklediği ve ivme kazandırarak camın gelişimini ileriye taşıdığı görülmektedir. Bu gelişmelerin başlangıç noktası olarak ele alabileceğimiz Endüstri Devrimi ile birlikte pek çok alanda olduğu gibi cam malzeme üretiminde de, özellikle teknik gelişmeler açısından önemli ilerlemelerin gerçekleştiği izlenmektedir. Toplumsal değişimi ve teknolojik gelişmeleri de beraberinde getiren endüstrileşme ile birlikte gerçekleşmeye başlayan dönüşüm süreci, kullanılan malzeme ve teknik bilgi donanımının artmasına ve çeşitlenmesine olanak sağlamıştır.

Endüstri Devrimi'nin haricinde; Stüdyo Cam Hareketi, okullaşma, fuarlar ve özel sektör girişimleri ve gerçekleştirilen sergiler gibi belirli faktörlerin iç içe geçerek, camın çağdaş anlamda ele alınma sürecini etkilediği görülmektedir. Endüstri Devriminin sosyal, ahlaki ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğduğu söylenebilecek Arts&Crafts Hareketi'nin ve Art Nouveau Sanat Akımı'nın temel oluşturduğu izlenmektedir.

Camın çağdaşlaşma süreci Endüstri Devrimi ile başlamış olsa da, asıl ivmenin 1960'lardan itibaren Harvey Littleton öncülüğünde Amerika'da ortaya çıkıp gelişen ve sonrasında hızla yayılan Stüdyo Cam Hareketiyle gerçekleştiği görülmektedir. Bu dönemle birlikte camın kullanımına yönelik işlevinin dışında salt sanat nesnesi olarak algılanmaya başladığı ve bu anlamdaki uygulamaların hız kazandığı gözlenmektedir. Kuzey-Orta Avrupa ve Japonya'da ilgi gören ve kısa sürede yayılma sağlayan[116] bu hareketle cam özellikle Harvey Littleton ve Dominick Labino gibi öncülerin yönlendiriciliğinde plastik sanatlara dâhil olmuştur. Yeni teknikleri, geleneksel olmayan yeni malzemeleri deneme konusunda özgürlükleri sayesinde günümüz cam sanatçıları; camı ve diğer zanaat malzemelerini medya aracı olarak kullanmayı

[116]Mustafa Ağatekin, Mehmet Aydın, "Plastik Sanatlarda Cam ve Tarihsel Gelişimi"**, Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu**, Eskişehir, 11-21 Ekim 2010, 53 s.

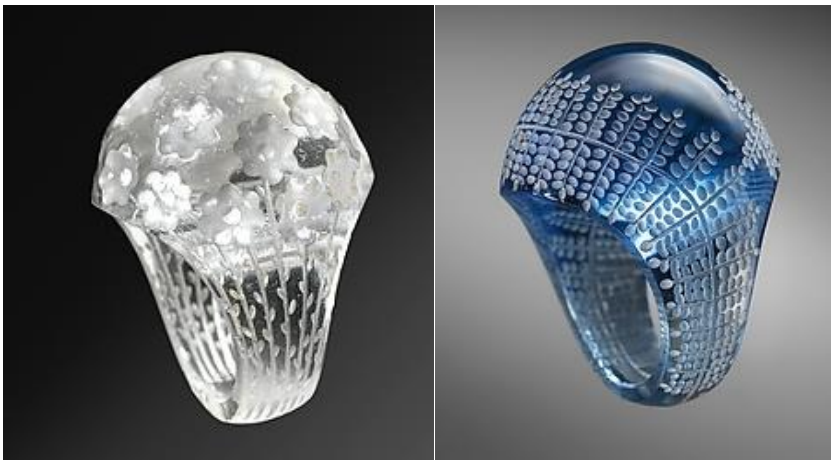
canlandıran, devrimsel değişimler olarak adlandırabileceğimiz Stüdyo Cam Hareketinin etkilerini yaşamışlardır.

Özel sektörün imkânlarını sanatçılara sağlamasıyla fabrikalarda daha özgür ve özgün üretimler denenmeye başlamış, böylelikle çağdaş anlamda önemli adımlar atılmıştır. Bununla birlikte, bazı sanatçıların özel sektör girişimlerini tercih etmemesi ve bireysel girişimleri sayesinde küçük atölyeler kurulması da camın fabrika ortamından çıkarak sadece sanatsal kaygılar güdülerek üretim yapılabilmesine olanak tanımıştır. Çağdaş cam sanatının oluşumunda, kullanım kaygısı taşımayan uygulamaların yapılabilmesi, okullaşma sürecinin başlangıç ve gelişim evrelerine basamak oluşturması bakımından önemli bir etkendir. Okullaşmayla, genel bir sanat ve tasarım bilgisinin verilmesinin yanında cam sanatı, cam teknikleri ve cam tasarımı gibi konular hakkında akademik anlamda düzenli bir eğitim de verilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte sergilerde camın yer almaya başlaması ve teknik ilerlemeler hakkında kültürlerarası paylaşımların varlığı, camın daha çok kişi tarafından fark edilmesini ve cam malzemeye yönelimini sağlamıştır. Bütün bu etkenler ve diğer disiplinleri de etkileyen sanat akımları, camın plastik sanatlarda çağdaş bir ifade aracı olarak kullanımı konusunda katkılar sağladığı görülen saptamalardır.

2.2.1. Çağdaş Cam Hareketinin Oluşumuna Katkı Sağlayan Öncü İsimler ve Çalışmaları

Camın çağdaş anlamda kullanılmasında Endüstri Devriminin gelişimindeki teknik ve teknolojik tüm dinamiklerinin yanında, devrim sürecinin sanat alanında meydana getirdiği değişimler de etkili olmuştur. Bu beslenme kaynaklarından birisi de Art Nouveau Sanat Akımı ve bu akımın öncü isimleridir. Bunun yanı sıra, 20. yüzyılın ikinci yarısında Coco Chanel ve Elsa Scihaparelli öncülüğünde camın kostüm takılarında değerli taşlara alternatif olarak kullanıldığı izlenmektedir. Bir süre sonra camın "değerli taşların taklidi" olarak görülmeye başlandığı kostüm takılarının aksine, Art Nouveau obje ve takılarındaki özgün ve sıra dışı kullanımı, camın çağdaşlaşma serüvenine temel oluşturmuştur.

Amerika'da Louis Comfort Tiffany, Fransa'da Emile Galle ve Rene Lalique, Art Nouveau anlayışının öncü isimleri olarak cam kullanımını yüceltmişlerdir. Camın yanı sıra değerli taş, fildişi, boynuz, kaplumbağa kabuğu, değerli malzeme ve inci bileşenleriyle yenilikçi takı yaklaşımı sergileyen Rene Lalique'in (1860-1945) çalışmaları sayesinde cam diğer birçok malzemeye eşdeğer statü elde etmiş ve plastik ifade olanaklarının özgürce denenmesine zemin oluşturmuştur. Rene Lalique'in camı modern bir yaklaşımla ele aldığı yüzük koleksiyonunun **(Bkz. Şekil 16)** bugün de birçok kişiye ilham kaynağı olmaya devam ettiği izlenmektedir.



Şekil 16- Rene Lalique, yüzükler, cam, 1931, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

(Kaynak:http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/491702?rpp=20&pg=1&ft=lalique,+ren%C3%A9+jules&pos=10, html, Erişim Tarihi: Eylül 2014)

Modern camın yakın tarihinde yaşamış olan en muğlâk figür Frederic Carder (1863-1963) ise kariyerine İngiltere'de tasarımcı olarak başlamış ve 1903 yılında ABD'ye giderek Steuben Glassworks isimli cam üretim merkezini kurmuştur. Tiffany'nin yükselişine tanıklık eden, Fransız camının en önemli isimlerinden olan Lalique ve Maurice Marinot ile çalışarak seksen yılı aşkın bir sürede üretim yeteneklerini geliştiren Carder, belirli bir stil veya teknik üzerine yoğunlaşmadan ve tasarımlarını herhangi bir sanat akımına ya da tekniğe bağlı kalmadan özgürce üretmiştir. Stüdyo Cam Hareketinin öncü ismi Harvey Littleton (1922-2013) ise

Carder'in hayal gücüne ve bu yaklaşımına hayranlık duymuştur.[117] Carder ile olan yakın arkadaşlığı Littelton'a camı yenilikçi bir sanat aracı olarak kullanma düşüncesini aşılamıştır. **(Bkz. Şekil 17)**



Şekil 17- Harvey Littleton, kendi stüdyosunda çalışırken

(Kaynak: LAYTON, 1996; 27)

1920'lerden önce cam tasarımcısı ve yapımcısı arasında net bir ayrım bulunmaktaydı. O dönemlerde her iki rolü ilk üstlenen isimlerden birisi olan Fransız ressam ve heykeltıraş Maurice Marinot deneysel çalışmalar yapmaya başlamış ve tasarlayıp ürettiği bu çalışmalarını 1913 yılında sergilemiştir. Merinot'un yakın arkadaşı Henri Navarre de Marinot'un çalışmalarından ilham alarak 1924'te stüdyo ortamında özgürce cam üretmeye başlamıştır.[118]

Camın sanatsal bir materyal olarak kullanılmasında en büyük katkıyı sağlayan kişi; Stüdyo Cam Hareketinin de fikir sahibi olan Harvey Littleton, okul yıllarıyla beraber pek çok cam tekniğini deneyimleme şansı bularak doğduğu yer olan Corning

[117]Lale Andiç, "Turkish Glass Culture And its Relationship with Contemporary Glass And Ecucation", Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Heriot-Watt University Edinburg College of Art School of Design and Applied Arts Glass Department), Edinburg, 2000, 140 s.
[118]Frankie Leibe, **Miller's Glass of the 20's&30's, A Collector's Guides**, Octopus Publishing Group Ltd, USA, 1999, 12 s.

kasabasının, "dünyanın en iyi cam işlerinin olduğu yer" olarak anılmasını sağlamıştır. Öğrencilik yıllarındaki çalışmalarında döküm tekniğini kullanan sanatçı, Corning Cam tesislerinde çalışmaya başladığında üfleme tekniğinde ve ***fotosensitiv cam****larda fotografik görüntülerin elde edilmesi konusunda uzmanlaşmıştır. Littetoon tarafından atılan her adım daha ileri yapısal gelişmeyi beraberinde getirmiştir.[119]

Harvey Littleton fabrika ortamı dışında da atölye çalışmaları yapmak amacıyla 1962 yılında ülkedeki en iyi cam koleksiyonlarından birisine sahip olan Toledo Sanat Müzesi'nin müdürü Otto Whitman'ın da desteğini alarak, bir grup eğitimci ve seramik ustası ile iki haftalık atölye çalışması gerçekleştirerek oldukça iyi deneyimler elde etmiştir.[120] Daha sonraki çalışmalarına seramik profesörü Dominick Labino (1910-1987) ile devam eden Littleton 1962 yılında Toledo Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen iki çalıştayda erimiş cam ile uygulamalar gerçekleştirmiştir. Stüdyo camı ile ilgili uluslararası bir topluluk kurularak yeni teknikler, malzemeler ve kavramların paylaşıldığı önemli bir platform oluşturulmaya başlanmıştır.[121]

2.2.2. Çağdaş Cam Hareketinin Oluşumuna Katkı Sağlayan Okullaşma Süreci

Birinci Dünya Savaşından sonra endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanat ve tekniğin birlikteliğine vurgu yapan Bauhaus anlayışı ile cam, tekstil, metal, baskı ve seramik atölyelerinde prototipler yapılarak fabrikalarda üretimler gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bu sayede cam, ilk kez Bauhaus anlayışını benimseyen okullarda, özellikle de Amerika'da Laszlo Moholy-Nagy tarafından yeniden canlandırılan Yeni Bauhaus Tasarım Okulu (1938) sayesinde müfredatın bir parçası haline gelmiştir.

Diğer yandan Stüdyo Cam Hareketinin ilk dönem öncüleri, camın test edilme yeri olarak misyon üstlenen Pilchuck (Amerika), Wisconsin (Amerika) ve Frauenau (Almanya) gibi cam eğitim merkezlerini kurmuşlardır. Bu dönemin enerjisinin çoğu,

---

**Fotosensitiv cam:* *Işığa duyarlı cam.*
[119]Andiç, **a.g.e.,** 140 s.
[120]**y.a.g.e.,** 140 s.
[121]Ursula Neuman, Corneile Hoizach, Jutta Annette, **Glass Wear, Glass in Contemporary Jewelry**, Art Publishers, Stuttgart, 2007, 14 s.

üfleme, kuma döküm ve özellikle de Çağdaş Cam Hareketi ile özdeşleşen fırından sıcak camın alınıp işlenmesi üzerine yoğunlaşmıştır.[122]

Harvey Littleton'ın gerçekleştirdiği başarılı atölye çalışmaları ve denemeleri sayesinde cama olan ilgi artarak pek çok üniversitede ve sanat okulunda cam üfleme atölyesi kurulmuştur. 1964 yılında Littleton'un, Wisconsin Üniversitesi Sanat Bölümü'nün başına geçmesiyle ABD'de yüksekokul bünyesinde cam eğitimi verilmeye başlanmıştır. Okuldan mezun olan öğrenciler ise öğrendikleri teknikleri yurtdışındaki farklı kurum ve okullardaki sanat bölümlerine aktarmışlar ve gittikleri eğitim kurumlarında çalışmalarını sürdürmüşlerdir.[123] Bu süreçle beraber açılan okullarda genel sanat ve tasarım bilgisiyle beraber cam sanatı ve cam teknikleri gibi konularda akademik eğitim verilmeye başlanmıştır. Bu sebeplerle okullaşma, cam sanatının çağdaş anlamda gelişimine ivme kazandırmıştır. Littleton'un ilk kursundan mezun olan ve Amerika'nın en saygın öğrenim bursu olan Fullbright'a hak kazanan İngiliz Sam Herman'ın yaptığı taşınabilir cam fırını İngiltere'de Stüdyo Camcılığı için dönüm noktası olmuştur. Bu sayede Herman, 1960'lı yılların ortalarında İngiltere'de Stüdyo Cam Hareketinin öncü isimlerinden birisi olarak anılmaya başlanmıştır. [124]

Avrupa'daki bir diğer küçük fırın ise 1960'ların ortalarında Stüdyo Cam Hareketinin Hollanda'daki önemli temsilcilerinden birisi konumundaki cam sanatçısı ve eğitmen olan Sybren Valkema (1916-1996) tarafından Amsterdam'daki Rietvel Sanat Akademisi'nde yapılmıştır. 1970'li yılların sonlarına doğru Avrupa'nın çoğu bölgesinde cam stüdyosu kurulurken birçok sanat akademisinde de aktif eğitim politikasının izlendiği bilinmektedir. Sözgelimi, İngiltere'deki Uluslararası Cam Merkezinde bir yıllık mesleki cam kursuna destek verilirken Edinburg Sanat Akademisi ve İngiliz Royal Sanat Akademisi'nde Lisansüstü cam eğitiminin sağlanması ile ilgili önemli adımlar atılmıştır. [125]

---

[122]Keith Cummings, **Çağdaş Cam Sanatı**, Çeviren: Mustafa Ağatekin, A&C Black Publishers Ltd, Lamineks Matbaacılık Ltd. Şti, 2009, 17 s.
[123]Ağatekin ve Aydın, **a.g.e.**, 55 s.
[124]Peter Layton, **Glass Art**, A&C Black, University of Washington Press, London, 1996, 39 s.
[125]Layton, **a.g.e.**, 38-41 s.

2.2.3. Stüdyo Cam Hareketi ve Etkileri

Stüdyo Cam Hareketi, cam ile birlikte diğer zanaat malzemelerini de medya aracı olarak kullanmayı canlandırarak geniş etki alanı yaratan devrimsel bir değişim niteliği taşımaktadır. Güzel sanatlarda meydana gelen gelişmelerden ve bireysel ifadeden ilham alan bu hareket geleneksel uygulamaların sınırlamalarına ve daha da önemlisi fonksiyonelliğin sınırlamalarına bağlılığı özgürleştirmiştir. Cam, metal, seramik, fiber ve ahşap gibi maddi değeri az olan bütün zanaat malzemelerinin değerlendirmesi ve kullanmasıyla birlikte genel olarak bu süreç sonucu elde edilen eserler türünün tek örneğidir ve seri üretim amacıyla ortaya konulmamıştır.

Benzer düşünce yapısını destekleyen "Stüdyo Cam Hareketi" ile "Stüdyo Takı Hareketinin" aynı coğrafyalarda eş zamanlı ve paralel ilerlediği görülmektedir. Bireysel atölyelerde tasarımdan üretime uzanan süreçte tasarımcı/üretici kavramlarını bir arada taşıyan her iki disiplinin de bireysel ifadeyi yücelttiği görülmektedir. Disiplinler arası iç içe geçişlerin yaşandığı bu dönem itibariyle takı gibi camın da ifade olanaklarının çoğaldığı ve dışavurumcu bireysel ifadenin önem kazandığı görülmektedir.

Cam alanındaki stüdyo hareketinin, okullaşma süreci ile paralel ilerlediği ve Stüdyo Cam Hareketinin, okullaşma sürecinin başlangıcını oluşturan bir hareket olduğunu söyleyebiliriz. Stüdyo Cam Hareketi, varlığını ve dinamizmini bir kısmı bugün de hayatta olan öncülerin yaratımlarından ve enerjisinden almaktadır. Amerika'da Harvey Littleton ve Dale Chihuly, Almanya'da Erwin Eisch, Çek Cumhuriyeti'nde Vaclav Cigler ve İsveç'te Bertil Vallien gibi isimler hareketin ilk dönem isimleri olarak etkili bir konumda yer almışlardır.[126]

Harvey Littleton öncülüğünde başlayan Stüdyo Cam Hareketi ile camın alışılagelmiş işlevinin dışına çıkarak sanat nesnesi olarak algılanmaya başladığı ve sanatsal cam uygulamalarının hız kazandığını söylemek mümkündür. Littleton deneyimlerini paylaşması için davet edildiği Amerikan Zanaat Konseyi tarafından

[126]Cummings, 2009, **a.g.e.**, 17 s.

düzenlenen bir konferansta; camın sanat aracı olarak kullanılması konusunda görüşlerini beyan etmiş ve "ben camın sanatçı için araç olarak büyük bir potansiyele sahip olduğunu hissettim" sözlerini dile getirmiştir. [127] Onun bu ifadesi Stüdyo Cam Hareketinin manifestosunu oluşturarak zihinlere yerleşmiş ve o tarihten sonra dünyayı saracak olan Stüdyo Cam Hareketinin tavrını oluşturmuştur.

Bu süreçte Littleton'un birlikte çalışmaya başladığı Dominick Labino'nun tasarladığı üfleme ocağı tasarımı, sanatçıların bağımsız atölyelerde cam üflemesine olanak sağlayarak Stüdyo Cam Hareketinin oluşumunda çok önemli bir rol oynamıştır. Amerika'da başlayıp Kuzey-Orta Avrupa, İngiltere, Avusturalya ve Japonya'da da ilgi görerek kısa sürede evrenselleşen Stüdyo Cam Hareketi'ni "Vrij Glas" adıyla Hollanda'ya taşıyan ve hareketin yayılmasında katkısı olan önemli isim ise Sybren Valkema'dır.[128]

Stüdyo Cam Hareketinin ilk zamanlarında batılı sanatçılar özellikle camın ***vizkozite****sine tutku ile bağlanmışlar ve dönemin sanatsal anlayışından kaynaklanan; erimiş cam ile rastlantısal formların elde edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Daha sonraki yıllarda stüdyo sanatçıları bu tesadüfi yaklaşımı kaybetmeden camı oyma, renklendirme ve aşındırma gibi tekniklerle de harmanlayarak farklı etkiler yaratmışlardır. Stüdyo Cam Hareketi'nin 50 yılı aşkın süreci boyunca, malzeme ve formun teknik sınırlarında hızla artan ve süreklilik sağlayan bir süreç yaşandığı izlenmektedir. Her yeni neslin kendinden sonraki kuşağın teknik diline katkıda bulunduğu gözlenmektedir.

1968'de Asa Brant, Stüdyo Cam Hareketini İsveç'e taşıyarak ilk cam stüdyosunu kurmuştur. Küçük bir atölye olmasına rağmen cam sanatının yayılması bakımından önemli bir yeri olmuştur. Ayrıca 1970'li yıllarda Stüdyo Cam Hareketi yeni bir iş kolu yaratmış ve cam yapımında kullanılan el aletlerinin ve malzemelerinin üretildiği bir endüstri alanı gelişmeye başlamıştır. [129] Sergilerde camın yer almaya

[127]Andiç, **a.g.e.,** 143 s.
[128]Ağatekin ve Aydın, **a.g.e.**, 55 s.
[*]***Viskozite:*** *Camın akışkanlığa karşı gösterdiği direnç.*
[129]Ağatekin ve Aydın, **a.g.e.**, 56-58 s.

başlaması ise daha çok kişi tarafından fark edilmesini sağlamış, cam tasarımı ve cam teknikleri hakkında kültürlerarası paylaşımlar bu sayede desteklenmiştir. Bütün bu etkenler ve diğer sanat dallarını da etkileyen akımlar, camın plastik sanatlarda çağdaş bir ifade aracı olarak kullanımı konusunda katkılar sağlamıştır.

Avrupa Stüdyo Cam Hareketi'nin ilk günlerindeki en büyük destekçilerinden olan ve 1988'de yaşamını yitiren Roberto Niederer (İsviçre), alevle şekillendirme tekniğine ilgi duymuştur. 1960'ların sonunda Stüdyo Cam Hareketi Belçika'da da Uluslararası Cam Derneği'nin kurucusu ve Belçika'nın 3. büyük şehri olan Liege'deki antik eserler ve çağdaş cam koleksiyonuna sahip Curtius Müzesi'nin ilk müdürü olan Dr. J. Philippe sayesinde hemen destek görmüştür. Phillippe aynı zamanda "European Sculpture in Crystal and Glass" sergisinin gerçekleşmesini desteklemiş, Liege ve Luxemburg'ta cam triennali düzenlenmesine katkı sağlamıştır.[130] İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1958 yılında dünya çapında düzenlenen ilk önemli fuar olan Brüksel Dünya Fuarı da camın sanatsal bir malzeme olarak kullanılması açısından önem teşkil etmektedir.[131]

Stüdyo Cam Hareketinin etki alanını genişletmesiyle birlikte fırında biçimlendirme teknikleri de yavaş yavaş yayılma sağlamıştır. Stüdyo Cam Hareketiyle ilginç bir ilişki içerisinde olan 19. yüzyılın üçüncü yarısında Fransa'da ortaya çıkan Pate de verre Tekniği (Cam Hamuru Tekniği) **(Bkz. s.92)** temsilcilerinin tamamına yakını teknik sırlarıyla birlikte yok olmuştur. Bu teknik, isimsiz yaratıcılarının geliştirdikleri karmaşık yöntemlerin sabırla yeniden keşfedilmesiyle Stüdyo Cam Hareketinin bir parçası haline gelmiştir. Uzun bir zamana yayılan çalışmalar sonucunda Henry Cros, Almaric Walter, Argy Rousseu ve Diana Hobson gibi sanatçılar tarafından yapılan eserler ulaşılabilecek en mükemmel örnekler olarak yeni nesilleri cesaretlendirmiş ve esin kaynağı olmuştur.[132]

[130]Layton, **a.g.e.**, 41-48 s.
[131]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**, 14 s.
[132]Cummings, 2009, **a.g.e.**, 21-22 s.

2.2.4. Resmi Kuruluşların ve Düzenlenen Faaliyetlerin Çağdaş Cam Hareketinin Oluşumuna Etkisi

Çağdaş Cam Hareketinin etki alanı, önemli isimlerin birlikteliklerileyle oluşturulan kuruluşlar ve gerçekleştirilen bir dizi faaliyet ile genişlemiştir. Sözgelimi Amerika'nın Racine eyaletinde kurulmuş olan Racine Sanat Müzesi Derneği (RAM) çağdaş görsel sanatların ve koleksiyonların korunması, ilgili alanlarda eğitim ve sergilerin organize edilmesine katkı sağlayan önemli bir kuruluştur. RAM, 1964 yılında Harvey Littleton ve Dominick Labino'nun Toledo Sanat Müzesi aracılığıyla düzenlemiş olduğu çalıştaydan bu yana gerek Amerikalı gerekse uluslararası sanatçıların önemli cam eserlerini bir araya getirerek dünya çapındaki gelişmeleri kayıt altına almaktadır. RAM'in takı alanındaki koleksiyonları ise Amerikan Stüdyo Takısı üzerine odaklanmıştır. RAM, yarı değerli malzemelerle şekillendirilmiş çalışmalardan daha heykelsi formlara kadar çeşitlenen, sanat ve beden arasındaki ilişkiye meydan okuyan Amerika Stüdyo Takı hareketinin önemli çalışmalarını kayıt altına almaktadır.[133]

Stüdyo Camının İngiltere'deki önemli temsilcisi Sam Herman, Londra'daki Royal Sanat Akademisi cam bölümü eğitimciliğinin yanı sıra 1969 yılında Londra'daki Cam Evi'nin kurulmasına katkı sağlamıştır. İlk hedefi mezun öğrencilerin çalışabileceği geçici bir ortam oluşturmak olan Herman'ın diğer amacı da cam ile ilgilenen kişiler için kamuya açık bir cam atölyesi sağlamak olmuştur. Bu fikir ile bir ilkin gerçekleştirilmesini sağlayan Sam Herman ayrıca 1966-67 yıllarında Londra Kraliyet Sanat Kolejinde William Michael Haris'in yönetiminde ilk cam çalıştayının düzenlenmesine de katkı sağlamıştır. [134]

Cam sanatçıları arasında bilgi paylaşımı ve sanatçıları cam ile çalışmaya teşvik etme misyonuyla 1971 yılında Amerika'da kurulan Cam Sanatı Topluluğu (GAS) sayesinde ise konferanslar düzenlenmeye ve yayınlar paylaşılmaya başlamıştır. Etkinlik alanı ilk olarak Amerika olan bu topluluk kısa sürede uluslararası bir

[133]http://www.ramart.org/about-ram, html, Erişim Tarihi: Kasım 2014
[134]Layton, **a.g.e.**, 39 s.

platforma taşınarak Kanada, Japonya, Meksika, Avustralya ve İngiltere gibi pek çok ülkede benzer kuruluşların oluşumunu desteklemiştir. Bugün de faaliyetlerine devam eden GAS'ın 1980'lerde Amerika'daki Pilchuck Cam Okulu'ndaki eğitim faaliyetlerine sağladığı katkı sayesinde camın ve özellikle günümüzün cam şekillendirme tekniği olarak görülen Lampworking'in (Alevle Şekillendirme Tekniği) gelişimi ivme kazanmıştır.[135]

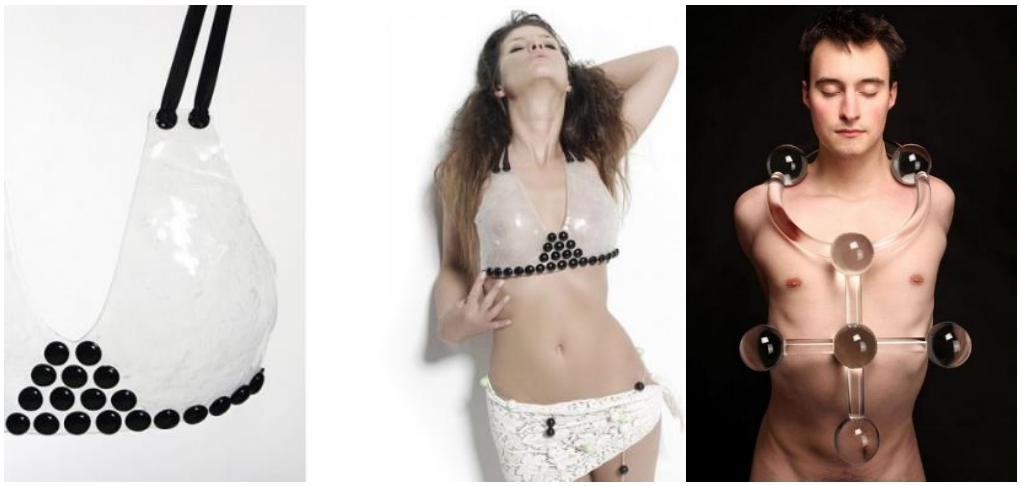
1976 yılında bugün İngiltere Montfort Üniversitesi'nin rektörü olan John Cook'un teşvikiyle Zanaat Konseyi ve Royal Sanat Akademisi "Sıcak Cam ile Çalışma" adı altında bir uluslararası cam sempozyumu düzenlemiştir. Bu sempozyumun en önemli misyonu; özellikle ev sahibi ülke olarak İngiltere ve Avrupa genelindeki cam temsilcilerinin ilgisini çekmektir. Profesyonel bir birlik olarak bilinen "İngiliz Cam Sanatçıları Birliği" (British Artist in Glass/BAG) ise cam ile ilgilenenleri cesaretlendirerek ve yaratıcılığı üst düzeye çıkartmayı amaçlayarak önemli bir misyon üstlenmiştir. [136]

İngiltere'de cam yapım tekniklerini ve camın daha iyi anlaşılabilmesini sağlamak için 1980 yılında kurulmuş olan "Glass Association" (Cam Birliği) ulusal bir topluluk niteliği taşımaktadır. Kuruluşundan bu yana birlik üyeleri İngiliz cam yapımcılarını desteklemek ve cesaretlendirmek için; 19. ve 20. yy. İngiliz camına vurgu yaparak hem eski dönem hem de çağdaş cam alanındaki ilgiyi geniş ölçüde artırmayı teşvik etmiştir. 1997 yılında kurulan ve bugün yaklaşık olarak 700 üyesi bulunan "Contemporary Glass Society" (CGS) (Çağdaş Cam Topluluğu) ise cam sanatçılarını ve cam ile ilgilenen herkesi destekleyen, İngiltere'nin en önemli topluluklarından birisidir.[137]

2006 yılından bu yana 2 yılda bir gerçekleşen İngiltere Cam Bienali kapsamında düzenlenen "Londra 30. Cam Üfleme Yıldönümü Sergisi" ülkenin pek çok uzak mesafesini dolaşmıştır. 2007 yılının sonunda "The Crafts Council of England

[135]http://www.glassart.org/about.html, Erişim Tarihi: Kasım 2014
[136]**y.a.g.e.**, 39 s.
[137]**2012 British Glass Biennale**, International Festival of Glass Publishing, Graphy Cems, Spain, 2012, 125 s.

and Walles" (İngiltere ve Galler Zanaat Kurulu) ve Victoria&Albert Müzesi işbirliği ile düzenlenen sergi ile 2007 ve 2008 yıllarında Victoria&Albert Müzesi'nde gerçekleştirilen diğer iki önemli sergide uluslararası pek çok sanatçının çalışmaları yer almıştır. Ayrıca 2008 yılında İngiltere'deki ve Avrupa'daki pek çok sanat galerisinde cam ve seramik takı sergisi de düzenlenmiştir. Gerçekleştirilen bu sergi ve bienaller camın gelişimi açısından her zaman çok önemli bir yere sahip olmuştur.[138] 2008 yılından bu yana her yıl Çek Cumhuriyeti'nde düzenlenen Sanssouci Junior Glass Match isimli uluslararası cam obje tasarım ve üretim yarışması ise öğrencilere ve yeni mezunlara yönelik saygın bir etkinliğe dönüşmüştür. **(Bkz. Şekil 18)**



Şekil 18- Katarzyna Herniczek'in, "Brassieres" isimli ödül alan çalışması, cam, tekstil kordon, ***Füzyon**** ve ***Çöktürme tekniği****, 2010, Sanssouci Junior Glass Match yarışma projesi; Hana Hamfuliova, "double desire", sıcak şekillendirme ve kesim, Prag Sanat, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi mezuniyet ve Sanssouci Junior Glass Match yarışma projesi 2012.

(Kaynak:http://2010.junior-glass-match.cz/en/s/13-photo-and-video?gallery=contestant, html, Erişim Tarihi: Eylül-Ekim 2014)

[138] **08 British Glass Biennale**, International Festival of Glass Publishing, Great Britain, 2008, 16 s.

* ***Füzyon Tekniği:*** Parçaların birlikte eritilme işlemi esasına dayanan cam üretim tekniğinde, cam parçaları kurgulanan tasarım doğrultusunda kesilerek belirlenen şekle göre yerleştirilmekte ve füzyon fırınlarında 800-900 ^{0}C aralığında ısıtılarak birleştirilmektedir. Füzyonun amacı; yan yana ya da üst üste olacak şekilde bir araya getirilen türdeş cam parçaların fırında tam anlamıyla erime sağlanmadan birleşmesini sağlamaktır.

* ***Çöktürme Tekniği:*** Daha önceden hazırlanmış bir iç bükey ya da dış bükey kalıp üzerine yerleştirilen düz camın fırında ısıtılarak kalıbın şeklini alması sağlanır. Fırın ısısı yükseldiğinde cam yumuşayarak kendi ağırlığıyla çökerek kalıbın şeklini almaya başlamaktadır. Bu teknikte kullanılacak olan kalıp metal olabileceği gibi plaster, ısıya dayanıklı seramik fiber ve silika karışımından oluşan bir kalıp da olabilmektedir. Bu tekniğin takı çalışmaları için getirdiği avantajlardan birisi ise cam takı ürününün düz olarak şekillendirilmesinden sonra kavis verilerek insan ergonomisine uygun bir forma dönüştürülebilmesidir.

Dünyanın pek çok ülkesindeki eğitim kurumlarında okuyan öğrencilerin katılımıyla gerçekleşen bu yarışma, öğrencileri motive etmeyi ve bu alanda özgün çalışmalar yapılmasını sağlayan sanat eğitimini teşvik etmeyi amaçlamaktadır.[139] Bu yarışma kapsamında ortaya konulan çalışmaların bir kısmının giyilebilir sanat kapsamında değerlendirilecek ürünler olması da dikkat çekmektedir.

Bugün dünya genelindeki Güzel Sanatlar Fakültelerinin Cam Bölümlerinde gerçekleştirilen çalışmaların bir bölümünün takı üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Mezuniyet projeleri kapsamında ortaya konulan cam takıların **(Bkz. Tablo 3, s.164)** genellikle giyilebilir sanat olarak ya da heykelsi bir yaklaşımda bulunarak, üç boyutlu bir algı yaratma arzusuyla gerçekleştirildikleri izlenmektedir. Heykel ve cam bölümlerinin insan anatomisine odaklanan eğitim sistemleri, takının bedendeki olanaklarının farkındalığını yaratarak bu yöndeki çalışmaları destekleyici bir temel oluşturmaktadır.

2.2.5. Camın Takı Unsuru Olarak Kullanılmasını Destekleyen "Cam Boncuk Hareketi" ve Etkinlikler

Çağdaş Cam Hareketine temellenen, cam alanında literatür ve terminolojinin yeniden şekillenmesine sebep olan Stüdyo Cam Boncuk Hareketi de fabrikalarda yapılan üretimi bireysel stüdyolara taşıyan önemli etkenlerden birisi olarak saptanmıştır. Temel olarak "lampworking / flameworking / torchworking" olarak bilinen alevle şekillendirme tekniğine dayalı üretim süreci sayesinde bireysel yaratımın ön plana çıktığı gözlenmektedir. Üretim yöntemlerinin ve üretim için kullanılan teçhizatların yayılmasıyla gerçekleştirilen çalışmaların, Stüdyo Cam Boncuk Hareketinin oluşumunda etkili olduğu izlenmektedir. Fabrikaların dışında bireysel atölyelerde gerçekleştirilebilen ve deneysel yaratımı kapsayan üretim süreci, kişiye malzemenin olanaklarını keşfetme imkânı yaratarak camın daha sanatsal ifadeyle ele alınmasını sağlamıştır. Bu süreç ile beraber, geniş yelpazede tasarım ve

[139]http://2010.junior-glass-match.cz/en/s/13-photo-and-video?gallery=contestant,html, Erişim Tarihi: Ekim 2014

renk imkânı sağlayan soda ve boroslikat camlarının ön plana çıkarak tasarımı yönlendirici rol oynadığı görülmektedir.

Malzeme olanaklarının keşfedilmesi ve teknik imkânlar konusunda kazanılan deneyimlerin sonucunda, özellikle Amerika'daki cam boncuk stüdyoları usta cam boncuk yapımcıları tarafından yönlendirilmeye başlanmış ve buna bağlı olarak uluslararası bilgi paylaşımı ağı olan "Dünya Boncuk Topluluğu" oluşmuştur.[140] Yeni teknikleri ve geleneksel olmayan yeni malzemeleri deneme konusunda sahip oldukları özgürlükler sayesinde günümüz cam ve takı sanatçıları da; Amerika'da ortaya çıkan Stüdyo Cam Hareketi'nin etkilerini yaşamışlardır. Bu sayede sanatçılar geleneksel uygulamaların ve fonksiyonelliğin sınırlamalarından arınarak özgürleşmiştir. Çalışmaları ise türünün tek örneği olma özelliğine sahip, seri üretim amacıyla ortaya konulmayan çalışmalardır.

Çağdaş Cam Hareketi kapsamında; sanatçıların, dergilerin, müzelerin ve gerçekleştirilen çeşitli organizasyonların bir araya gelmesi ile Cam Boncuk Hareketi yayılma sağlamıştır. 1980'li yılların sonlarında Brian Kerkvliet, William Stokes, Julie Clinton ve Patricia Sage Holland gibi cam boncuk sanatçıları bir araya gelerek Seattlle'ın kuzeybatısında "Ring Of Fire" isimli cam boncuk yapımcıları topluluğunu kurmuşlardır. Çağdaş Cam Boncuk Hareketi için en büyük adımlardan birisi bu sayede atılmıştır. Takı ve mücevher tasarımı platformunda önemli bir yere sahip Ornament Magazin isimli derginin cam boncuk sanatçılarının çalışmalarına yer vermeye başlamasıyla da bu alandaki paylaşım uluslararası boyuta ulaşmıştır.[141]

Çağdaş Cam Boncuk hareketiyle başlayan süreç ile beraber bu alanda gerçekleştirilen başarılı çalışmaların sergilenebileceği bir boncuk müzesi kurulmuştur. ***Gabrielle Liese***[*] tarafından 1993 yılında Arizona Prescotta'da kurulan Boncuk Müzesi'nin katkılarıyla Çağdaş Cam Boncuk Yapımcıları (Contemporary Glass Beadmaking) isimli çığır açan bir sergi düzenlenmiştir. Jürisinde Jamey Dallen, Brian

---

[140]Lois Sher Dubin, "Contemporary Beads and Jewelery, Bridging The Past and The Future", **Ornament Magazine 33**, sayı: 2, 2009, 46 s.

[141]**y.a.g.e.**, 46 s.

[*]***Gabrielle Liese:*** *1970'lerden itibaren tarihsel süreci en iyi şekilde yansıttığını düşündüğü boncuklarla ilgilenerek koleksiyonerliğini yapan Amerikalı iç mimar.*

Kerlevliet gibi sanatçıların ve galeri yöneticisi Joanne Rapp'in bulunduğu sergide Doanld Schneider, Tom Holland, James Smircich, Patrica Sage Holland gibi isimlerin çalışmaları yer almıştır. Hem serginin hem de sanatçıların bir araya toplanmasının yarattığı heyecan da 1998 yılında Uluslararası bir topluluğa dönüşen "Cam Boncuk Yapımcıları Topluluğunun" (The International Society of Glass Beadmakers/ISGB) kurulmasında etkili olmuştur.[142]

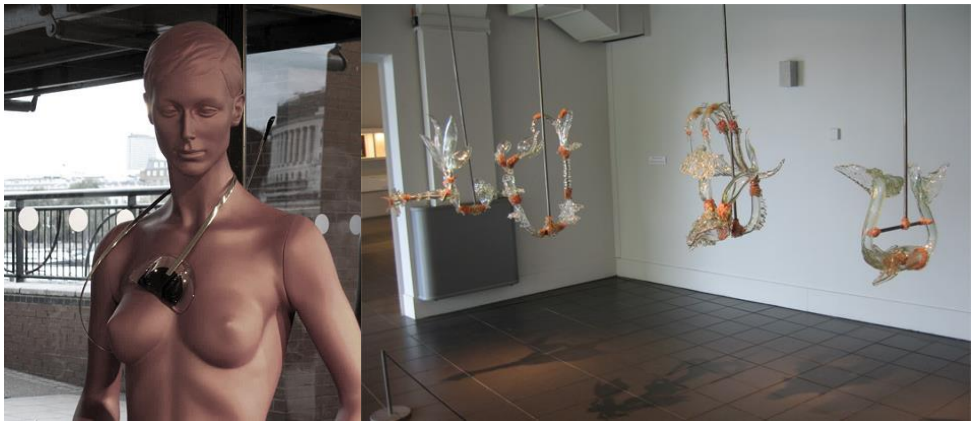
Son yirmi yılda cam boncuk yapımcılarının sayısında görülen artış Cam Boncuk Yapımcıları Topluluğunun rolünü oldukça önemli hale getirmiştir. Ring Of Fire grubunun üyeleri ve aynı ruha sahip kişiler tarafından kurulan topluluk sayesinde açık bilgi paylaşım platformu oluşmuştur. Aynı zamanda bu topluluk yüksek kalitedeki işleri, ekonomiyi ve estetik algıyı sürekli olarak sentezleme gereksinimini teşvik etmiştir. Bugün dünyanın pek çok bölgesinde gerçekleşen etkinlikler kapsamında düzenlenen jürili cam boncuk sergilerinin varlığı, bu alanda gerçekleştirilen çalışmaların evrenselliğini işaret etmektedir. Tarihsel süreç içerisindeki her dönemde varlıkları bulgularla kanıtlanan cam boncukların eski ve çağdaş örneklerinin dünyanın önde gelen müzeleri ve cam birliklerinin katkılarıyla kayıt altına alınması, bu alanda gerçekleştirilen çalışmaların ne derece önemsendiğinin göstergesidir.

Gerçekleştirilen her bir faaliyet bir sonraki adımda planlanan projenin temellerini oluşturması açısından rol model olmaktadır. Bu bağlamda 2007 yılında Amerika'daki Toledo Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen "Glass Wear" isimli sergi, o tarihe kadar gerçekleştirilen çalışmalara göre çok farklı ve özgün bir bakış açısı getirerek, çağdaş bir görsel kültür yaratmıştır. Takılarında camı kullanan uluslararası 60 takı sanatçısının yer aldığı, Sanat ve Tasarım Müzesi'nin katkılarıyla gerçekleştirilen bu sergi, bir sene sonra Almanya Pforzheim Takı Müzesi'nde de yer alarak geniş kitlelere ulaşmıştır.[143] Cam boncuklarla oluşturulmuş takıların yanında giyilebilir sanat çalışmalarının da yer aldığı bu serginin ardından düzenlenen yayımlar ve oluşturulan koleksiyonlar çağdaş takının ne derece desteklendiğini gözler önüne

[142]Dubin, **a.g.e.**, 46 s.
[143]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**, 16 s.

sermektedir. Almanya Pforzheim'da yer alan Schmuck Müzesi (Takı Müzesi) gibi diğer benzer kurumların da takı sanatçılarını destekleyici nitelikte olması özellikle çağdaş takının önemine yönelik artan bir bilincin yaratılmasına katkı sağlamaktadır.

Profosör Lale Andiç'in referansıyla 2012 yılında birincil kaynak olarak Alman cam takı sanatçısı ***Patricia Niemann***[*] ile gerçekleştirilen görüşmeden elde edilen veriler doğrultusunda temel bilgilerine ulaşılan "Wearing Glass" isimli cam takı sergisi, Candice Elena Evans, Claire Gutteridge, Anna Hazelden, Marie Worre Hastrup Holm gibi sanatçıların danışmanlığında düzenlenmiştir. 2006 yılında Londra Oxo Tower Wharf'da açılan ve daha sonra Sunderland Ulusal Cam Merkezine taşınan sergide yer alan çalışmaların çeşitliliği ve takının farklı söylemleri oldukça ses getirmiştir.



Şekil 19- Wearing Glass sergisi, 2006, Londra. Svatopluk Kasaly kolyesi **(Bkz. Şekil 27/28)**
Boris Shpeizman vücut takıları **(Bkz. Tablo 3, s.164)**

(Kaynak: http://www.wearingglass.com/home.html, Erişim Tarihi: Ekim 2012)

Sergide İngiltere, Çek Cumhuriyeti, Fransa, Avustralya, Almanya, Japonya, Amerika, Kanada, Yunanistan, İtalya, İsveç ve Hollanda'dan 39 sanatçının özel çalışmaları yer almıştır. Eserler Çağdaş Mücevher Derneği üyelerinden oluşan 27 kişilik alanlarında uzman bir kurul tarafından seçilmiştir. 1997 yılında İngiltere'de

[*] ***Patricia Niemann:*** *Almanya doğumlu Patricia Niemann süs taşları, takı ve stüdyo camı alanlarında nitelikli bir kuyumcu ve tasarımcıdır. Takılarındaki ilham kaynakları; insan korkuları, anotomi, antropoloji ve arkeoloji olan Niemann'ın tüm çalışmaları insan bedeni ile ilgilidir.* ***(Bkz. Tablo 2 ve 3)***

kurulan bu dernek çağdaş takı anlayışının yayılmasını ve camın takıdaki önermelerini gözler önüne sererek sanatçıları teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Sergi kapsamında gerçekleştirilen iki ayrı etkinlikten ilki olan Çağdaş Cam Topluluğu (CGS) sempozyumunda Andrew Logan, Yvonne Coffey, Evert Nijland **(Bkz. Şekil 31/32)** gibi isimler konuşmacı olarak yer alırken, diğer etkinlik olan "Wearing Glass" sempozyumu ise Patricia Niemann **(Bkz. Tablo 2, s.163)**, Yvonne Kulagowski ve Diana East gibi önemli sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilmiştir. [144]

2.3. CAMIN TAKIDA KULLANILMASINA YÖNELİK YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR VE ÖRNEKLEMLERİN BELİRLENMESİ

Tarihsel süreç içerisinde; camın taklit unsuru ya da özgün bir malzeme olarak değer görmesi, takı kategorisinde kullanılan bir malzeme olarak camın doğasından kaynaklanmaktadır. Camın çok değerli malzemelere benzemesinin yanında, çağdaşlaşma süreciyle beraber "kendi değerini takı formunda yaratan" bir malzemeye dönüşerek takı sanatçıları için özel ve eşsiz bir konuma yükseldiği görülmektedir. Camın takı malzemesi olarak kullanılmasındaki imkânlar ise çok çeşitlilik göstermektedir. Saydam/opak, renkli/renksiz, parlak/mat, kesim yapılarak ya da aşındırılarak pek çok şekilde kullanılabilen cam, ayrıca kırılganlık ve sertliğin birlikte varoluşunu somutlaştırmaktadır.

Jean Baudrillard, her alanda karşımıza çıkan saydam ve geleceğin malzemesi olarak nitelendirdiği camı, modern dünyanın ortam kavramını özetleyen bir materyal olarak görmektedir. Camı, tüm materyallerin sahip olmak isteyecekleri özellikleri içeren özel malzeme olarak kişileştiren ve yücelten Baudrillard, onu metafiziksel açıdan hem amaç hem de araç olarak nitelendirerek, sertleştirilmiş mucize bir sıvı olarak tanımlar.

> *"...cam aynı zamanda kendi kişiliğini yansıtmayan simgesel bir anlama, hem de malzemenin sıfır derecesi olarak nitelendirilebilecek bir özelliğe sahiptir. Cam demek dondurulmuş simgesel anlamlar, dolayısıyla soyutlama demektir. Bu soyutlama bizi bir yandan bir iç dünyaya, yani deliliğin kristal küresine, geleceğe doğru yönlendirirken; aynı zamanda*

[144]Yvonne Kulagowski, Alene Krizova, "Wearing Glass: Contemporary Jewellery and Body Adornment", **Metalsmith**, National Glass Center, Sunderland, UK, 2005, vol 27, no 1, 12 s.

mikroskop ve teleskop aracılığıyla doğaya doğru yönlendirmekte ve gözün değişik dünyaları algılamasını sağlamaktadır. Öte yandan yok edilmesi, çürümesi olanaksız, renksiz, kokusuz, vs. özelliklere sahip olan cam gerçekten de malzemenin bir tür sıfır derecesini temsil etmektedir, başka bir deyişle hava için boşluk ne anlama geliyorsa malzeme açısından da cam aynı anlama gelmektedir…" "…camın saflık, dürüstlük, nesnellik gibi duyguların yanı sıra müthiş bir temizlik gibi çağrışımlara yol açması onu gerçekten de geleceğin en önemli malzemesi haline getirmektedir…"[145]

Nesneler sistemi içerisinde camı özel bir yere konumlandıran Baudrillard'ın söylemleri onu son derece erdemli bir malzeme kıldığı yönündedir. Baudrillard, estetik anlamda pek çok şekle girebilmesinin yanında iletişime geçtiği nesneleri koruma ve şeffaflığı sayesinde güzelleştirme gibi özellikleri ile de camın psikolojik anlamdaki genel işlevselliğine vurgu yapmaktadır.

Baudrillard'ın da sözünü ettiği gibi, kendine özgü farklı yapısal özellikleri sebebiyle birçok sanatçının kullanma yolunu seçtiği cam malzemenin takı tasarımı açısından da benzer estetik söylemleri olduğu izlenmektedir. Araştırmanın birinci bölümünde incelenen günümüz takısının şekillenmesinde etkili olan faktörlerde saptandığı şekliyle; Özellikle 1960'lardan itibaren farklılaşan sanat anlayışıyla beraber, heykel ve cam sanatçılarının da takı alanında gerçekleştirdikleri çalışmaların anlatım dili olarak var edilmesi ve farklı sanat disiplinleri arasındaki bu etkileşimler, takının sanatsal ifade biçimine dönüşmesinde yönlendirici olmuştur.

Araştırma kapsamında belirlenen örneklem evreninde birçok önemli Uluslararası takı ve cam sanatçısının ön plana çıktığı saptanmıştır. Günümüz cam takılarını tanımladığı varsayılan bu örnekler, "güncel" basılı literatürlerden, tasarımcıların kendilerine ait web sayfalarından, sergi kataloglarından, dünya çapındaki önemli takı birliklerinin resmi web sayfalarından ve birincil kaynaklardan elde edilen veriler sonucunda değerlendirmeye alınarak gruplandırılmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında öne çıkan isimlerden bazılarının cam ile uzmanlık alanı olarak ilgilendiği, bir kısmının ise tasarımdan üretime geçiş aşamasında yardım alarak üretimlerini gerçekleştirdikleri ya da hazır cam nesneleri kullanarak çalışmalarına yön verdikleri görülmektedir.

[145]Jean Baudrillard, **Nesneler Sistemi**, Çev: Oğuz Adanır; Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, 52 s.

"Amaca uygun örneklem" şeklinde gerçekleştirilen belirlemede, incelenecek evrendeki ögelerin, meslekleri, eğitim düzeyleri, uyrukları gibi nitelikleri saptanarak homojen alt evrenlere ayrılmış ve en tipik birimler oluşturulmuştur. Örneklem evrenini en iyi temsil ettiğine inanılan alt evrenlerin oluşturulmasında; Stüdyo Cam Hareketi etkilerinin yoğunluklu olarak görüldüğü ülkelerdeki öne çıkan isimler ile çalışmalarında özel bir süreç gerektiren cam üretim yöntemlerini tercih eden örneklemler ise diğer belirleyiciler olmuştur. Ayrıca takıda cam kullanımını devamlılık sağlayan şekilde çalışmalarına dâhil eden isimler de önemli belirleyiciler olarak ele alınmıştır. Stüdyo Cam Hareketi ve Çağdaş Cam Hareketi kapsamında düzenli ve tipik birim olarak öne çıkan Amerika, İngiltere, Hollanda ve Çek Cumhuriyeti gibi örneklemlerin yanında, İtalya belirli yönleriyle ayrık bir örneklem olarak ele alınmıştır. Örneklem evreninde kullanılmak üzere belirlenen ülkelere ait çalışmaların nicelikleri ise, araştırma sırasında karşılaşılan oranların sıklığına göre belirlenmiştir. Sözgelimi, Stüdyo Cam Hareketi fikrinin filizlendiği ve yayılma sağladığı Amerika'daki örneklerin niceliksel fazlalığı saptamalara yansıtılmıştır. Örneklemlerin saptanmasında ele alınan kriterler, tez çalışmasının ulaşmak istediği noktanın daha iyi algılanmasını sağlayacağı ve camın takıda kullanılmasına yönelik konsept uygulamalarla karşılaştırılması adına önemli bir model olacağı varsayımıyla oluşturulmuştur.

2.3.1. Camın Takı Tasarımına Dâhil Edilme Şekilleri ve Örneklemler

Tasarım ölçütleri göz önüne alınarak değerlendirildiğinde klasik takının kullanılabilir olma özelliği ve beden ile olan ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde "Günümüz Takısının Şekillenmesinde Etkili Olan Faktörler" başlığı altında ayrıntılı olarak incelenen konu ve ilgili örneklerden anlaşıldığı şekliyle; günümüz takı çalışmalarının bir kısmında bu tasarım ölçütlerinin göz ardı edilerek fikrin ön plana geçtiği izlenmektedir. Camın diğer takı malzemeleri kadar dayanıklı ve "kullanım anlamında" diğer takı malzemeleri gibi sürdürülebilir olmaması onun çevre ile olan ilişkisini zayıflatmakta ve ergonomik açıdan bir tasarımdan beklenen unsurları tam anlamıyla karşılamıyor olmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu sebeple malzemenin görsel anlamda yaratmış olduğu estetik etkinin yanında malzemenin yapısından kaynaklanan kısıtlamalar, camı takıda kullanma yolunu seçen tasarımcılar için daha

kavramsal ve sınırlarını aşan bir yaklaşım sergilemelerinde rol oynamaktadır. Camın takıdaki kullanımı, çalışmanın birinci bölümünde "Günümüz Takı Tasarımını Yönlendiren Ölçütler Bağlamında Takı Türleri Üzerine Saptamalar" başlığı altında incelenen günümüz takı kategorilerinden de anlaşılacağı üzere; daha çok sanatsal yaklaşımla ele alınmakta ya da "giyilebilir sanat" kapsamında değerlendirilmektedir.

Takı bugün yalnızca mücevher olarak değil heykelsi bir form olarak da tasarlanmakta ve bu sayede üç boyutlu nesne algısı yaratmaktadır. Camın plastik sanatlar içerisindeki kendi başına yarattığı heykelsi algı ve üç boyutlu olarak kullanılabilme potansiyeli, onun takı formuna dönüşümünde de görsel bir zenginlik oluşturmaktadır. Cam bir heykelin ya da objenin tek başına sergilenebilir bir nesne olma özelliği günümüz cam takısı için de geçerli bir kavrama dönüşmüştür. Cam takının boyutlarındaki abartı ve takıdan beklenen "insan ergonomisine uyum" geri plana itildiğinde dikkat çeken çalışmalar ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda camın takı malzemesi olarak kullanılmasında iki farklı kategori karşımıza çıkmaktadır. İlk grup; takının malzemesi olarak kullanılacak camın hazır nesnelerden (found objects) meydana gelmesiyle tasarlanmaktadır. Takıların malzemesi şişe, ayna, kırık cam parçaları hatta hazır boncuklar gibi çeşitli objelerden elde edilmiş buluntu nesneleri kapsamaktadır. Bunun en büyük sebebi; cam üretiminin kendine özgü bir uzmanlık alanını gerektirerek, üretim bilgisine ve becerisine ihtiyaç duyulmasıdır. Araştırma kapsamında elde edilen yazılı ve görsel verilerin incelenmesiyle saptanan ilk gruptaki "buluntu cam nesnelerle gerçekleştirilen takı örneklemleri" ikinci bölüme dâhil edilmeyerek Ekler bölümünde tablo şeklinde sunulmuştur.

Camın takıda kullanımına yönelik farklı yaklaşımların ele alındığı çalışmayı oluşturan örneklemlerin ayrıntılı olarak incelendiği diğer gruptaki takıların oluşumu ise; kalıpla şekillendirme, Cam hamuru tekniği, alevle şekillendirme, üfleme, döküm, kesme, cilalama, kumlama ve sarma gibi temel cam üretim tekniklerinin kullanılarak istenilen tasarım doğrultusunda gerçekleştirilen özel bir üretim sürecine dayanmaktadır. Bu süreçte tercih edilen üretim sürecinin takıyı tasarlayan kişinin uzmanlık alanına göre şekillendirildiği izlenmektedir. Diğer taraftan uzmanlık alanı dışında gerçekleştirilen çalışmalarda ise; cam üretim bilgisine sahip olmayan bir

tasarımcının teknik bilgi ve donanıma sahip kişilerden destek alarak üretimlerini gerçekleştirdiği görülmektedir.

Özel bir üretim süreci kullanılarak gerçekleştirilen bir bütünün daha küçük parçası niteliğindeki örneklemler, cam ve takı gibi iki farklı disiplin arasındaki ilişkinin somut göstergeleri olarak belirlenmiş ve tez çalışmasının bu bölümünde sunulmuştur.

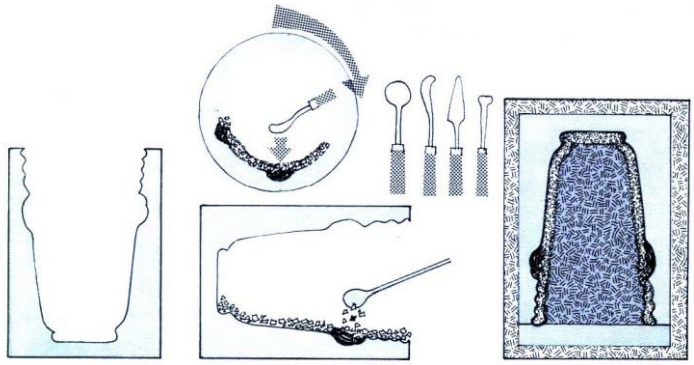
2.3.1.1. Linda MacNeil

Linda MacNeil'in tez kapsamındaki örneklemlere dâhil edilmesi adına önemi; kendisinin takı tasarımcısından ziyade "cam takı tasarımcısı" olarak biliniyor olmasından kaynaklanmaktadır. 1990'lı yıllardan bu yana alternatif malzeme kullanımıyla ve "tasarımlarındaki yalınlık prensibi" ile öne çıkan[146] 1954 Massachusetts doğumlu Amerikalı cam takı tasarımcısı Linda MacNeil'in tasarım yaklaşımı ve çalışmalarındaki biçimsel ve teknik çözümlemeler pek çok kişi tarafından Rene Laliqe'in yaklaşımı ile ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkilendirmenin dayandığı temel noktalardan birisi ise; Laliqe'in özellikle opak cam takı tasarımlarında sıklıkla kullandığı bilinen cam hamuru tekniğinin[147] MacNeil'in takılarını şekillendirmek için de benzer bir yaklaşımla kullanmış olmasından ileri gelmektedir.

Pate de verre olarak da bilinen Cam hamuru tekniğinin bir üretim yolu olmaktan ziyade geniş bir sisteme verilen isim olarak algılanması doğru bir yaklaşım olarak görülebilir. Bu teknik; renkli camların kırılıp ufak parçalara dönüştürülmesi ve bağlayıcı bir malzemeyle hamur kıvamına getirilerek camları açık bir kalıp yardımıyla biçimlendirme temeline dayanmaktadır. İstenilen forma getirilen cam parçalar gerekli ısıda fırınlanıp soğutulmaktadır.[148] Bu teknik sayesinde ufak cam tanecikleri ya da cam tozu kullanılarak kendine özgü bir doku ve granül bir görünüme sahip çalışmalar elde etmek mümkün olmaktadır. [149] Bu teknikte camın rengine ve formuna önceden karar

[146]Türe, 2011, **a.g.e**, 169 s.
[147]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**,, 67 s.
[148]Önder Küçükerman, **Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Doğuş Matbaası, Ankara, 1985, 39 s.
[149]Keith Cummings, **Techniques of Kiln-Formed Glass**, A&C Black Publisher Limited, London, 1997, 107-108 s.

verilebilmektedir. Bu yüzden sonuç sürprize açık olmamakla birlikte kullanılan cam taneciklerinin boyutları, yüzeydeki saydamlığı, yarı saydamlığı ya da opaklığı belirlemektedir. Tanecikler küçüldükçe, parçacıkların birbirlerine tutunduğu noktalar çoğaldığı için, şeffaflık değeri azalmakta, parçacıklar büyüdükçe birbirlerine tutunma yüzeyleri genişlemekte ve parçacıkların var olan şeffaf yüzeyleri, şeffaflık derecesini arttırmaktadır.



Şekil 20- Pate de Verre (Cam HamuruTekniği) Uygulama Şeması

(Kaynak: CUMMINGS, 1997; 108)

19. yüzyılda Fransız sanatçısı Henri Cros'un (1840-1907) öncülüğünde geliştirildiği kabul edilen Cam hamuru tekniğinde farklı renklerdeki cam granülleri dikkatli şekilde katmanlandırıldığında istenilen renk aralığının kontrol edilmesi ve güzel tonların yakalanması mümkün olmaktadır. Art Nouveau Sanat Akımı'nda ve özellikle Lalique takılarında sıklıkla karşılaştığımız bu teknik[150] aynı zamanda Stüdyo Cam Hareketi ile de ilişki içindedir. [151]

Camı "her bir takı parçasının özgün olarak yaratılmasına imkân veren bir malzeme" olarak gördüğü için çalışmalarında kullandığını dile getiren Linda MacNeil'in, tasarımlarında cam ve altın birleşimlerini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Çalışmaları pek çok yazılı literatürde de yer alan Linda MacNeil'in doğal ve floral formlardan esinlenerek yapmış olduğu cam takılardaki renk tercihleri ve bu renklerin kullanım biçimleri dikkat çekicidir. Tasarımlarını genellikle broş ve

[150]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**, 66s.
[151]Cummings, 2009, **a.g.e.**, 21 s.

kolye olarak gerçekleştirdiği görülen Linda MacNeil'in teknik anlamda başarılı çözümlemeler yaptığı izlenmektedir. Tasarımlarda kullanılan metal konstrüksiyonlar sayesinde cam kısımların daha dayanıklı hale gelmesi sağlanmıştır. Bu özelliği takıyı tasarım kriterleri doğrultusunda kullanıcı ve çevre ile daha uyumlu kılarak, ona ergonomi unsurunu destekleyen bir nitelik kazandırmaktadır.

Tasarımcının, 2003 yılında yapmış olduğu "Flower" serisinden "Grandiflora" broşunda doğadaki gözlemlerini başarılı şekilde takıya yansıttığı görülmektedir. Linda MacNeil'in şık ve çok titiz bir şekilde meydana getirdiği bu takısında bitki formunu mavi, siyah ve beyaz renkteki camlar ile birleştirerek yorumlaması ve takının merkezine odaklanması dikkat çekicidir.[152] Son dönemlerdeki çalışmalarında daha kıvrımlı ve dinamik formlar kullandığı görülen Linda MacNeil'in 2013 yılına ait Magnificent broşunda da çok renkli bir anlatımı tercih ettiği izlenmektedir. Renklerin birbirlerine karışmadan ve keskin bir sınırlandırma şeklindeki geçişleri, sanatçının Cam hamuru tekniğine olan hâkimiyetinin bir göstergesidir. **(Bkz. Şekil 21)**



Şekil 21- Linda MacNeil, "Grandiflora", broş, cam, altın, 2003 ve "Magnificent" broş, cam, 24 ayar altın, 2013. Kolye, cam, 24 ayar altın kaplama pirinç, ayna, 1998, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Amerika

(Kaynak: NEUMAN, 2009; 110, http://www.mfa.org/collections/object/neck-collar-14-455156, html, Erişim Tarihi: Mart 2015)

[152]Ursula Ilse Neuman, **Inspired Jewelry From The Museum Of Arts And Design**, Museum Of Arts And Design, Page One Publishing Ltd, Singapore, 2009, 210 s.

2.3.1.2. Donald Friedlich

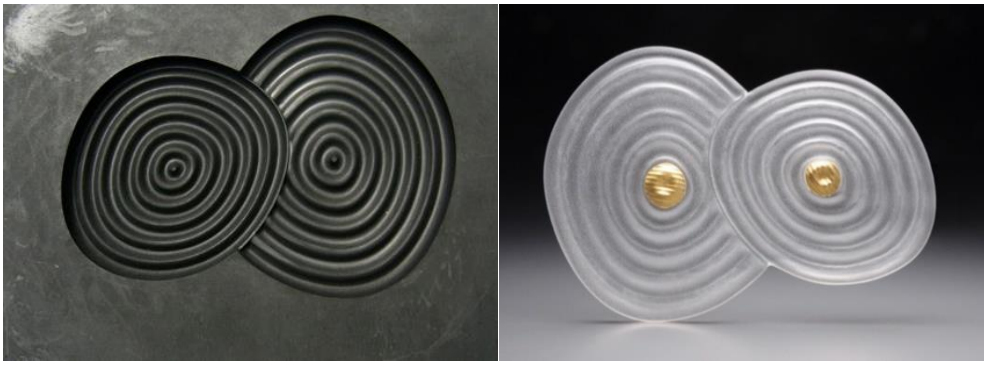
1982 yılında Amerika'nın en saygın eğitim kurumlarından birisi olan Rhode Island School of Design Fakültesinin Takı ve Metalcilik bölümünden mezun olan Donald Friedlich bugün Amerika'nın pek çok eyaletindeki ve dünyanın çeşitli yerlerindeki üniversitelerde eğitimci olarak çalışmaktadır. Asıl uzmanlık alanı cam olmamasına karşın Friedlich bu alanda eğitim ve destek alarak cam ile çalışma mantığını kavramış ve başarılı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Friedlich'in Victoria &Albert Müzesi başta olmak üzere Boston Sanat Müzesi ve Toledo Sanat Müzesi gibi dünyanın önde gelen merkezlerinde cam takı çalışmaları sergilenmektedir. Friedlich, 2007 yılında Almanya Münih'te gerçekleştirilen saygın bir uluslararası takı sergisi için çalışması seçilen iki Amerikalı sanatçıdan birisidir.[153]

Friedlich'in üfleme, kalıpla şekillendirme ve soğuk şekillendirme gibi birbirinden farklı cam üretim tekniklerini kullanarak şekillendirdiği birçok takı koleksiyonu bulunmaktadır. "Aqua" serisindeki çalışmalarında sudaki dalga izlerinden ve Japon Zen bahçelerinden esinlenen Friedlich, giysinin rengi ve deseni ile birlikte değişime uğrayan camın şeffaflığından faydalanmıştır. Çalışmalarının bir kısmında şeffaf ve renksiz olarak kullandığı cam, büyüteç görevi görerek kumaşın dokusunu yansıtmaktadır. Böylelikle giyilen çeşitli renkteki ve dokudaki giysiler ile farklı bir etki yaratmak mümkün olmaktadır. **(Bkz. Tablo 2, s.163)**

Friedlich'in Aqua ve Magnification serisi **(Bkz. Şekil 22, Şekil 23)** çalışmalarındaki form, grafit kalıplar içerisine camın preslenmesi ile şekil kazanmaktadır. Bilinen en eski cam üretim tekniği olan presleme yani ezme tekniğinde, potadan alınan cam akışkan halden katı hale gelene kadar kalıbın içerisinde ya da üzerinde tutulmaktadır. Friedlich'in çalışmalarında kullandığı kalıplar bilgisayar destekli tasarım yazılımı (CAD) ile tasarlanarak istenilen formda şekillendirilmiştir. Friedlich çalışmalarını Madison'daki Radiant Cam Merkezi'nde Shayna Leib ile ve Corning Cam Müzesi'nde Eric Meek ile gerçekleştirmektedir.[154]

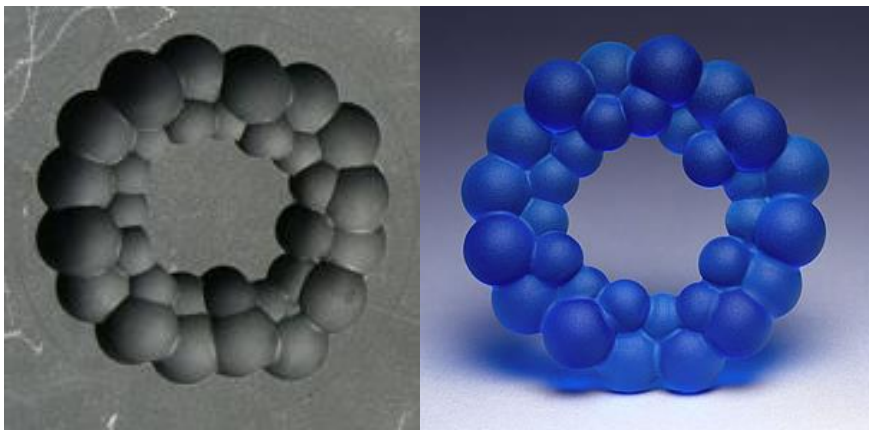
---

[153]Endy Lim, **Compendium Finale of Contemporary Jewellers 2008**, Darling Publications, Coda Museum Apeldoorn, New York, 2009, Volume 1, 651 s.
[154]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**, 108 s.



Şekil 22- Donald Friedlich, "Aqua" serisi broşun tek parçalı grafit kalıbı ve cam broş, cam, altın, 2013.

(Kaynak:http://www.donaldfriedlich.com/dfriedlich/magnification-brooches.html, Erişim Tarihi: Nisan 2014)



Şekil 23- Donald Friedlich, "Magnification" serisi broşun tek parçalı grafit kalıbı ve cam broş, cam, 14 ayar altın, 2008.

(Kaynak: LIM, 2009; 652)

Çok geniş ölçüde renk ve form çeşitliliği yaratması açısından camı takı malzemesi olarak tercih eden Donald Friedlich'in renkli cam çalışmaları genellikle onun denetimi altında yetenekli bir cam ustasıyla çalışmanın sonucunda ortaya çıkmaktadır. İlk form ortaya çıkartıldıktan sonra istenilen forma başarıyla ulaşmak için kesim ve taşlama tekniklerini cama uygulamaktadır. Friedlich renksiz camlarda camın saydamlığından, yarı saydamlığından ve optik özelliklerinden faydalanarak minimal tasarımlar gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Friedlich, tasarım unsuru olarak kullanmış olduğu altın parçalarını takı formlarının tamamlayıcısı ya da taşıyıcı

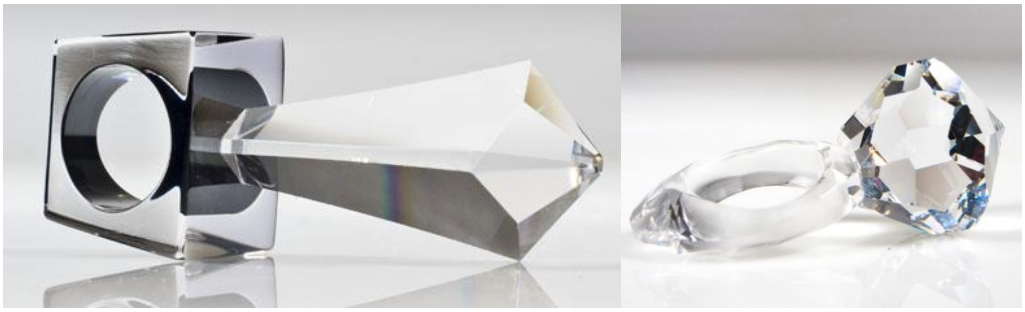
elemanları olarak görmektedir. Bu sebeple tasarımlarındaki metal bağlantı elemanlarını camın önüne geçmeyecek şekilde kullandığı görülmektedir. Koleksiyonlarını oluşturan parçalar; pandantiflerin yanında, çoğunlukla broşlardan oluşmaktadır. Friedlich'in çoğu takısı boyut ve ağırlık olarak kişiyi rahatsız etmeyecek oranda ergonomi unsurunu içermektedir.

2.3.1.3. Orfeo Quagliata

1972 yılında San Francisco'da doğan Orfeo Quagliata, cam sanatçısı Narcissus Quagliata'nın oğludur. Quagliata 1960'ların Stüdyo Cam Hareketi'nin **(Bkz. s.78)** baş figürlerinden birisi olarak bilinen babası sayesinde erken yaşlarda cam ile çalışma fırsatı yakalamıştır. Baba-oğul çeşitli pek çok mimari projede beraber yer almıştır. Orfeo üniversite eğitiminden önce İspanya'da cam sanatçısı José Fernandez Castrillo'nun yanında çıraklık yapmıştır. Bugün de çalışmalarının büyük bölümünde kullandığı soğuk cam şekillendirme tekniklerini o dönemde öğrenen Orfeo daha sonra San Francisco'ya dönerek Californiya Sanat Akademisinde endüstriyel mobilya tasarımı eğitimi almıştır. [155]

"Orfeo Quagliata Stüdyosu"nun kurucusu ve endüstriyel tasarımcı olan Quagliata yaklaşık olarak 20 yıldır cam ile çalışmalar gerçekleştirmekte ve tasarımlarını usta bir zanaatkâr bağlılığıyla şekillendirmektedir. Quagliata Stüdyosu'nda bilinen cam tekniklerini yenilikçi şekilde yorumlayan sanatçı, tasarım dünyasına canlılık ve yeni bir soluk getirmiştir. Cam ve kristal gibi geleneksel olmayan takı malzemeleriyle çalışan Orfeo Quagliata camı kimi zaman renkli kimi zamansa renksiz ancak parlak yüzeyli takılara dönüştürmektedir. İster amorf formlu olsun, ister keskin sınırlara sahip bir yapıya sahip olsun her bir parça, kullanılan malzemenin niteliğini ortaya çıkartmaktadır. Özellikle Quagliata'nın bir grup heykelsi yüzük tasarımı; değerli bir fasetli taş kesimini taklit eden, popüler kültürün "ne kadar büyük, o kadar iyi" takıntısını ifade eden esprili bir yaklaşım sergilemektedir.[156]**(Bkz. Şekil 24)**

[155]http://www.phuzedesign.com/XLarge/index.html, Erişim Tarihi: Ağustos 2014
[156]Carissa Kowalski Dougherty, **Jewelry Design**, Ralf Daab Publishing, China, 2008, 266 s.



Şekil 24- Orfeo Quagliata, yüzükler, kristal cam.
(Kaynak: http://www.phuzedesign.com/XLarge/index.html, Erişim Tarihi: Ekim 2014)



Şekil 25- Orfeo Quagliata, vücut takıları, kristal cam, kristal.
(Kaynak: http://orfeoq.com/Jewelry.html, Erişim Tarihi: Ekim 2014)

Quagliata'nın ışık yansımasını sağlayan fasetli cam yüzeylerini ön plana çıkarttığı cam takı koleksiyonlarında, kesimin istenilen şekilde gerçekleştirilebilmesi için kurşun katkılı cam kullanılmaktadır. Daha yumuşak, erime noktası düşük ve içerisinde kurşun oksit bulunan bu cama "kristal" adı verilmektedir. Kurşun içeren bu camlar daha yumuşak olduğu için aşındırarak ve keserek işlemeye, süslemeye ve parlatmaya elverişlidir.[157] Kristal camın yaygın kullanımı; 19. yüzyılda camın bileşenlerini değiştirerek ve kurşun oranını artırarak farklı çözümler elde eden Avusturyalı Daniel Swarovski'nin katkılarıyla gerçekleşmiştir. Daha sonraki dönemlerde bir marka haline gelen Swarovski, pırlanta kadar parlak görünüme sahip

[157]Küçükerman, 1985, **a.g.e.**, 23-24 s.

takı parçaları üretmeye başlamıştır. Quagliata'nın da tasarımlarında kullanmış olduğu kurşunlu cam bileşeni sayesinde, takı parçalarının ışığı mükemmel şekilde kırarak yansıttığı görülmektedir.

Takıların büyük bölümünde "giyilebilir sanat" yaklaşımı sergileyen Quagliata, üfleme tekniğini kullanarak şekillendirmiş olduğu boyun ve el takılarının içlerini ufak kristal taşlarla doldurarak farklı bir etki yaratmıştır. **(Bkz. Şekil 25)** Quagliata'nın tasarımlarında dikkat çeken en önemli unsurlardan birisi de; farklı boyutlardaki renkli kristallerin başarılı bir yansıma sağlaması için tercih ettiği özgün kesimleridir. Sözü edilen kesimlerin yaratmış olduğu yansımalar çalışmaya aynalanmış yüzey etkisi kazandırmaktadır.

2.3.1.4. Vaclav Cigler ve Pavol Hloška

50 yılı aşkın süredir cam ile çalışmalar gerçekleştiren ve Çağdaş Çek Cam Hareketi'nin önemli ismi olarak anılan Vaclav Cigler, özellikle optik cam ile ilgili yapmış olduğu yenilikleri takıya da adapte ederek kullanmıştır. Cigler'in çok erken sayılabilecek bir dönemde camın olanaklarını takılarında kullanmış olması, Çek camının takıdaki yansımaları açısından önemini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bir eğitimci olan Cigler'in bu yenilikçi yaklaşımının Pavol Hloška gibi çağdaşlarına yol göstererek etkileşim yarattığı görülmektedir.

Cigler'in en çok tercih ettiği formlar daire, küre, silindir ve dikdörtgendir. Takının salt moda aksesuar ürünü olmadığını keşfederek kişilerin birbirleriyle olan iletişimine fırsat veren özelliğini fark eden Cigler, "psikolojik imkânlarının yanı sıra estetik tecrübelerin de yansıtılma biçimi"[158] olarak gördüğü takıları için kendi uzmanlık alanı olan optik camı kullanma yolunu seçmiştir. Bu esinlenme camın optik özelliklerine odaklanan çalışmalar için geniş bir yaratım çeşitliliğini doğurmuştur.

Cigler çalışmalarında kullandığı optik cam için; "evrenin gizemini makro ve mikro düzeyde içine aktaran ruhani bir yer ve bellek" ifadesini kullanmaktadır. Ayrıca

[158]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**, 90 s.

"insanoğlunun şekillendirdiği en yaratıcı malzeme" olarak tanımladığı camın, ışık oyunları sayesinde kırılmalara ve yansımalara uğrayarak etrafındaki nesneleri de daha anlamlı hale getirdiğini ifade etmektedir.[159] Cigler'in 1967 yılında tasarlayıp ürettiği kolyelerde **(Bkz. Şekil 26)** küre şeklinde kullandığı dış bükey optik cam ve krom malzeme birleşiminin, özellikle yaratıldığı dönem içerisinde değerlendirildiğinde yenilikçi, cesur ve minimal bir yaklaşım sergilediğinden söz edilebilir.



Şekil 26- Vaclav Cigler, kolyeler, optik cam, krom, 1967

(Kaynak: NEUMAN, 2007; 91, http://klimt02.net/blogs/blog.php?Id=3&Id_post=2&Directe=Si, Erişim Tarihi: Eylül 2013)

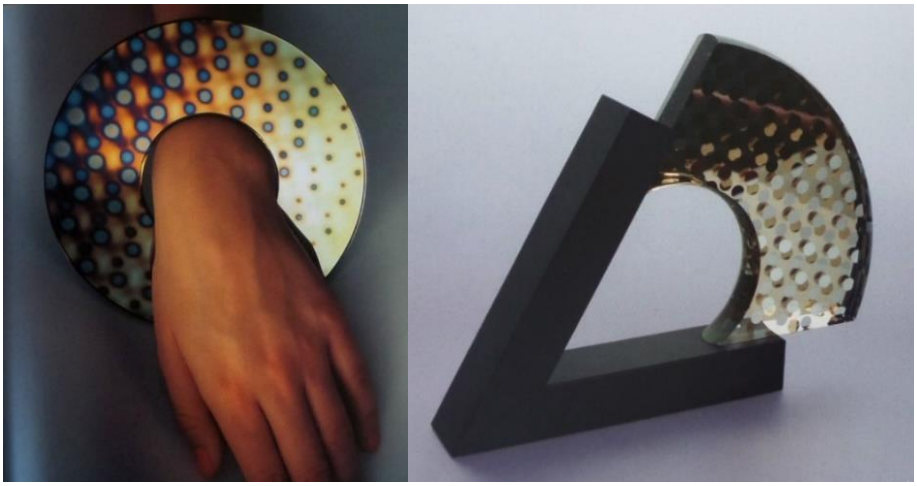
1953 Çek Cumhuriyeti doğumlu Pavol Hloška ise Vaclav Cigler'in en seçkin öğrencilerinden birisi olarak özellikle optik cam sanatının dünyaca ünlü isimlerinden birisi konumuna yükselmiştir. Vaclav Cigler'den almış olduğu eğitimi ve tecrübeleri kendine özgü bir yaklaşımla değerlendiren Hloška'nın optik cam kullanmasına karşın Cigler'den çok farklı bir tarz geliştirdiği gözlenmektedir. Cigler'in iç bükey ya da dış bükey şeffaf optik cam kullanımının aksine Hloška'nın cam yüzeylere uygulamış olduğu işlemlerle optik görünüm elde ettiği görülmektedir.

Çalışmalarında cam yüzeylere vakum yoluyla metal etkisi kazandırarak ***metalizasyon**** yaptığı görülen Hloška'nın 1984 ve 1988 yıllarında yapmış olduğu

[159]http://contempglass.org/artists/entry/vaclav-cigler, html, Erişim Tarihi: Haziran 2015

**Metalizasyon:* *Kaplanacak ürün üzerine metal biriktirilmesiyle gerçekleştirilen teknik bir işlemdir. Bu işlem yüksek vakumlu ortamda istenilen metali (genellikle alüminyum) buharlaştırma esasına*

bilezik tasarımlarında[160] **(Bkz. Şekil-27)** kesme, cilalama ve yapıştırma gibi hassas işlemlerin ustalıkla kullanıldığı görülmektedir. Farklı teknik birleşimler sayesinde eşsiz renk, form ve optik görünümler elde eden Pavol Hloška'nın çalışmaları dünya çapındaki saygın müzelerde ve galerilerde sergilenmektedir. Cigler'in çalışmalarına göre çok daha hacimli ve üç boyut algısı yaratan heykelsi bir yaklaşım sergileyen Hloška almış olduğu cam eğitimini takıya adapte eden Çek Cumhuriyeti'nin en önemli isimlerinden birisidir.



Şekil 27- Pavol Hloska, bilezikler, metalizasyon, kesim, parlatma, cam, alüminyum, 1984-1988 (Kaynak: LIM, Volume 1, 2009; 881-882)

2.3.1.5. Svatopluk Kasalý

1944 yılında Çekoslovakya doğan Svatopluk Kasalý, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Çekoslovakya'nın komünist rejimi altında büyümüş ve kariyerine başladığı günlerden bu yana Çek cam yapım geleneklerinden esinlenerek mimaride anıtsal cam çalışmalar gerçekleştirmiştir.[161] Çekoslovakya'daki Železný Brod Cam Okulu'nda eğitim alan Kasalý, Prag Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde profesör olarak görev yapmıştır. 1960'ların sonlarında takı ile ilgilenmeye başlayan Kasalý'e göre

dayanmaktadır. Kaplama yapılacak ürünün üstüne yoğunlaşan çok ince metal katmanı genellikle dekoratif amaçlı kullanılmaktadır.

[160]Lim, **a.g.e.**, 881 s.

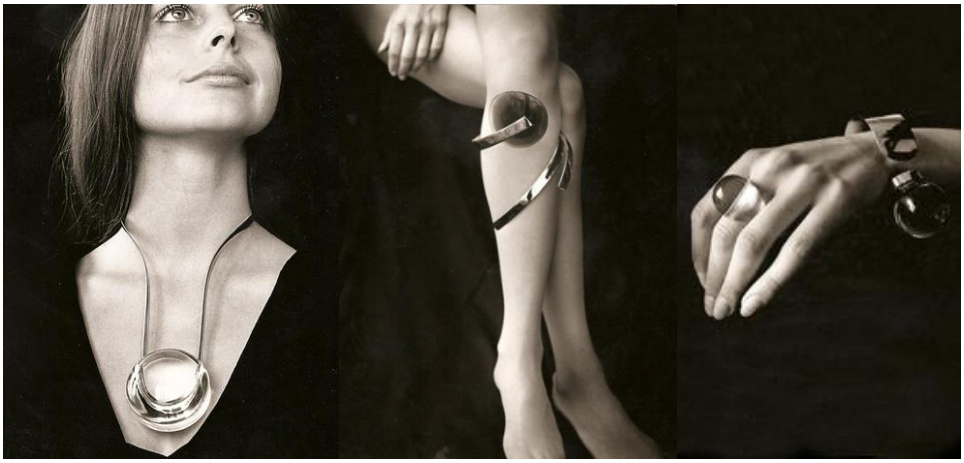
[161]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**, 122 s.

çalışmaları "bir kadının estetik görünümüne katkıda bulunan özgün niteliğe sahiptir."[162] Çalışmalarında ifade aracı olarak kadın bedeninin de var olduğu görülen Kasalý'nin tasarımları bu söylemini destekler niteliktedir. Cam ve metal birleşimiyle oluşturduğu takılarında asimetrik kompozisyonları tercih eden Kasalý, takıları için daha kolay şekillendirilebilir kurşunlu cam ya da saf potas camını tercih etmektedir. Takılarında kullandığı parçaları değerli taşlar olarak gördüğünü dile getiren Kasalý'nin bu tavrı zekice manipüle ettiği çalışmalarında izlenmektedir. Su gibi berrak cam parçaları kullanma arzusuyla yola çıkan sanatçının takılarındaki tamamlayıcı ve destekleyici unsurun ise altın ya da pirinç bileşenler olduğu izlenmektedir. Kasalý'nin tüm takılarında vazgeçemediği unsurlar ise; camın ışık geçirgenliği sayesinde yansıma/kırılma özellikleri ve metal konstrüksiyonlar ile üçüncü boyuta yapmış olduğu vurgudur.

Camın takıda kullanımına yönelik erken dönem isimlerinden birisi olan Kasalý'nin çalışmaları radikal ve etkileyici bir yaklaşıma sahiptir. Kasalý'nin erken dönem takı örneklerinde dikkat çeken en önemli özellik ise; bedenin farklı ve alışılmadık bölgelerine yönelik önermelerde bulunuyor olmasıdır. Söz gelimi; 1978 yılında yapmış olduğu vücut takısını **(Bkz. Şekil 28)** klasik anlamda bilezik ya da pazubent olarak önermek yerine, bacak için tasarlanan vücut takısı olarak tercih etmesi yenilikçi yaklaşımının göstergesidir.

Farklı dönemlerde tasarlamış olduğu takıların bileşenleri, tasarlanma yöntemleri ve biçimleri birbirine benzer olsa da her birinin kendine has bir özgünlüğü ve dinamizmi bulunmaktadır. Her bir tasarımına dâhil ettiği görülen metal ve cam bileşenlerinin parlatılmış yüzeyleri ise takılarının ortak noktasıdır. Kasalý'nin son dönem takı örneklerindeki cam renkleri ilk dönemdekilere oranla daha canlı ve birkaç rengin bir arada kullanılması şeklindedir. 1970'lerde yapmış olduğu tasarımlarda çoğunlukla şeffaf cam tercih eden Kasalý'nin son dönem takıları ise yine şeffaf ancak daha canlı renk kombinasyonlarından oluşmaktadır. **(Bkz. Şekil 29)**

[162]http://www.czech-glassart.com/exhibition/,html, Erişim Tarihi: Ekim 2014



Şekil 28- Svatopluk Kasalý, kolye,1978; vücut takısı, 1972; yüzük ve bilezik, 1975; cam, rodyum kaplanmış pirinç.

(Kaynak:http://25jaarschimmenenschaduwen.blogspot.com.tr/2013/04/runen-en-hun-inspiratie.html, Erişim Tarihi: Ekim 2014)



Şekil 29- Svatopluk Kasalý, vücut takıları, cam, pirinç, platinyum, 2001,1995.

(Kaynak: Ursula Neuman, Glass Wear: Glass in Contemporary Jewelery, Art Publishers, Stuttgart, 2007, 67 s.)

2.3.1.6. Marina ve Susanna Sent

İtalya'nın cam merkezi olarak bilinen, köklü bir geçmişe sahip Murano Adası'nda çalışmalar gerçekleştiren Marina ve Susanna Sent kardeşlerin üçüncü kuşak aile geleneği olarak sürdürdükleri cam takı ve obje tasarımları çağdaş bir yaklaşım sergilemektedir. Mimarlık eğitimi alan Susanna Sent kardeşiyle birlikte 1980 yılından itibaren babasına ait cam şirketinde çalışmaya başlayarak, cam üzerine oyma, süsleme

ve füzyon gibi tekniklerle çalışarak camın şekillendirilmesi için gerekli tüm bilgi ve deneyime sahip olmuşlardır. İki kardeş 1993 yılında kurdukları kendi şirketlerinde yenilikçi cam takı ve objeler tasarlayıp galerilerinde sergilemektedir.

Çalışmalarını sağlamlık ve şeffaflık arasındaki dengeyle tanımlayan ikili, canlı renk kompozisyonlarının minimalist bir yaklaşım sergilediğini ve bu yaklaşımlarının sanat ve tasarım arasında bir yerlerde olduğunu dile getirmektedir. Yapısal ve biçimsel sadeliğe ulaşmak için çaba gösterdiklerini de dile getiren kardeşlerin tasarım dünyası sadelik ilkesi üzerine kuruludur. Tasarımları takıdan mimariye uzanan, çapraz bağlamda süreklilik sağlayan bir kimlikle oluşmaktadır. **(Bkz. Şekil 30)**



Şekil 30- Marina ve Susanna Sent takıları, cam, 2011
(Kaynak: http://www.marinaesusannasent.com/en/collezioni, html, Erişim Tarihi: Ekim 2014)

Trendleri ya da modayı takip etmediklerini vurgulayan Sent kardeşlerin yaratımları teknoloji ve deneyim ile somutlaşmaktadır. Daha önce hiç kullanılmamış cam renklerini kullanmanın öncelikli hedef olduğu Sent tasarımlarının renk paleti; göz alıcı, parlak, güçlü ve serttir. Onların ilham kaynakları, renkleri soyutlamaya dönüştüren ressam ve cam sanatçısı Mark Rothko'dur. Çalışmalarını çatışmacı ve davetkâr buldukları Richard Serra ve Anish Kapoor gibi heykeltıraşlardan da ilham alan tasarımcıların yarattığı her bir parçanın hacmi sağlam ve güçlüdür, renkler ise parçalara ağırbaşlılık kazandırmaktadır. Bedeni kavramak için tasarlanan her bir

parçanın sertliği, camın akışkanlığı tarafından dengelenmektedir. Çeşitli sosyal sorumluluk projelerine de imza atan Sent kardeşler, Venedik'teki "Erdem" heykelinin restorasyonuna gerekli fonu sağlamak için takı tasarlayıp üretmişlerdir.

2.3.1.7. Evert Nijland

Hollanda'da camın takıda kullanılmasına yönelik başarılı çalışmalar gerçekleştiren 1971 doğumlu takı tasarımcısı Evert Nijland, 1995 yılında Amsterdam'daki Gerrit Rietveld Akademisi Güzel Sanatlar Bölümünden mezun olduktan sonra Sandberg Enstitüsü'nde Yüksek Lisans derecesini tamamlamıştır. Tasarımcı, çalışmalarını Amsterdam'da cam, seramik ve tekstil malzemeler kullanarak devam ettirmektedir.[163] Takı tasarımına ilk olarak farklı renk ve boyutlardaki ufak cam boncukları kumaş yüzeyine işleyerek başlayan Nijland bu başlangıç sayesinde ışığın yansımasını yakalayabilen canlı bir yüzey yaratarak cam ile betimleme yapma fikrine sahip olmuştur. Venedik'te kaldığı son dönemde şehrin atmosferinden etkilenen tasarımcı antik Venedik cam boncuklarından etkilenmiştir.[164] Alevle şekillendirilerek üflenen büyük parçalı "Fiori" kolyesini Venedik'te tasarlayan Nijland'ın bu yaklaşımında Venedik'in geleneksel cam üretim tekniğini kendine özgü bir şekilde yorumladığı görülmektedir. **(Bkz. Şekil 31)**



Şekil 31- Evert Nijland, "Fiori", kolye, cam, ipek kordon, Veneziea serisi, 2006.
(Kaynak: NEUMAN, HOIZACH, ANNETTE, 2007; 149)

[163]Marta Serrats, **Jewelry Design Handbook**, Booqs Publishers, Belçika, 2010, 160 s.
[164]Neuman, Hoizach, ve Annette, **a.g.e.**, 148 s.

Tasarımcının özellikle son dönemlerdeki cam takı koleksiyonları birbirini simetrik şekilde tekrar eden modüler parçalardan oluşmaktadır. "Parure" ve "Doge Venezia" isimli çalışmalarında da görüldüğü şekliyle, **(Bkz. Tablo 2, s.163)** modüler parçaların birbiriyle buluşmasını sağlayan materyal ise çoğunlukla tekstil kordondur. Nijland'ın sözü edilen çalışmalarını benzer modüler takılardan farklı kılan unsurun; cam modüllerin formuyla doğru orantılı olarak kendi içerisinde yaratmış olduğu "hacimli devinim" olduğu söylenebilir. Doğadaki pek çok floral ve doğal formlardan esinlenen ve bunu tasarımlarına yaratıcı bir şekilde taşıyan Nijland'ın tüm çalışmalarında camın ustalıkla şekillendirildiği görülmektedir.

Nijland'ın broş tasarımları ise ahşap, metal ve cam birleşimiyle şekillendirilen amorf formlardan meydana gelmektedir. **(Bkz. Şekil 32)** Nijland'ın takıları günlük yaşamda kullanılabilir olma özelliklerinin yanında sergilenme ve geniş bir kitleye ulaşma arzusu ile yaratılmaktadır. Tasarımcı bugüne kadar hem kendi web sitesinde hem de basılı literatürlerde yer alan koleksiyon parçalarıyla geniş kitlelere ulaşma arzusunu gerçekleştirmiştir.



Şekil 32- Evert Nijland, "Chain", "Ribbons" ve "Flowers 1" broşlar, cam, gümüş, ahşap, 2012. (Kaynak: http://www.evertnijland.nl/, html, Erişim Tarihi: Ocak 2010)

2.3.1.8. Sammie Jo Coxon

İngiliz takı tasarımcısı Sammie Jo Coxon 2011 yılında Central Saint Martins Londra Sanat Üniversitesi Takı Tasarımı Bölümünden mezun olmuştur. İngiliz moda

tasarımcısı Matthew Williamson'ın takı tasarım koleksiyonunun hazırlanmasına katkı sağlayan Coxon'ın takı formları, sade olduğu kadar cesurdur. Cam, kristal ve değerli metallerin kullanımı yoluyla bedenin manipülasyonunu keşfeden Coxon, ***cam üfleme***[*] tekniğini kullanarak ürettiği cam takılarına kesme işlemi uygulayarak arzuladığı forma ulaşmaktadır.

Sürrealizm sanat akımından etkilenen tasarımcı, Claude Cahun (Sürrealist heykeltıraş, fotoğrafçı), Joseph Cornell (Sürrealist heykeltıraş) ve Hans Bellmer (Sürrealist fotoğrafçı) gibi sanatçıların yapıtlarından da esinlenmiş ve bu esinlenme çalışmalarına yansımıştır. Sammie Jo Coxon çalışmalarındaki alışılmadık görüntüyle izleyicisini/kullanıcısını şaşırtmayı ve aynı zamanda düşündürmeyi arzulamaktadır.[165] Coxon'ın 2011 yılına tarihlenen küre içerisindeki silindirik parça ilavesiyle gerçekleştirdiği takısında **(Bkz. Şekil 33)** farklı kullanım şekilleriyle vermek istediği mesajları açık uçlu bırakmaktadır.



Şekil 33- Sammie Jo Coxon, vücut takıları, cam, 2011.
(Kaynak:http://sammie-jocoxon.blogspot.com.tr/,html,ErişimTarihi:Ekim 2014)

[*]***Cam Üfleme Tekniği:*** Cam yapım yöntemlerinin en önemli aşamalarından bir tanesi pipo adı verilen içi boş madeni çubuğun bulunmasıyla birlikte gerçekleştirilen üfleme tekniğidir. Üfleme çubuğunun bulunmasıyla ilgili kesin bilgi olmamakla birlikte M.Ö. 50 yıllarına tarihlendiği ile ilgili ipuçları mevcuttur. Bu döneme tarihlenen kaplar analiz edilerek yaklaşık bir tahminde bulunmak mümkün olmuştur. Cam yapımcılığındaki bu büyük ilerleme Antik Çağda önemli bir Fenike şehri olan Lübnan'ın başkenti Beyrut'un güneyinde yer alan Sidon-Babil bölgesindeki Suriyeli zanaatkârlara atfedilmektedir. Suriyeli cam yapımcılarının bir metal çubuğun ucuna sıcak eriyik camı alarak ve üfleyerek oluşturdukları cam üfleme tekniğinin yüzyıllardır aynı şekilde devam ettiği görülmektedir. (Dolez, 1988, a.g.e, 53 s. ve Küçükerman, 1985, 54-56 s. kaynaklarından özümsenerek aktarılmıştır.)

[165]http://sammie-jocoxon.blogspot.com.tr/,html, ErişimTarihi:Ekim 2014

Coxon, tasarımlarının genel yapısını oluşturan küre formunun yüzeyinde yaratmış olduğu boşluk ve doluluk etkisiyle de kullanım çeşitliliği yaratmaktadır. Tasarımlarının bir bölümünde tercih etmiş olduğu aynalanmış yüzeyler ile derinlik etkisi yaratmaktadır. Çeşitli moda markaları için de konsept çalışmalar gerçekleştiren Coxon, İngiliz moda tasarımcısı Tessa Edwards ile gerçekleştirdiği ortak projede kendi tarzı olan küre formunu kullanarak bir koleksiyon oluşturmuştur. Tessa Edwards'ın giysi koleksiyonuyla örtüşen Coxon'un takı parçalarının bir bölümünde de aynalama uyguladığı görülmektedir. **(Bkz. Tablo 3, s.164)**

2.3.1.9. Türkiye'de Takıda Cam Kullanımına Yaklaşım ve Camın Takıya Dâhil Edilme Şekilleri

Türkiye'de camın takıya dâhil edilme şekilleri, tıpkı geçmişte olduğu gibi bugün de küçük boyutlu cam boncuklarla oluşturulmuş takılar olarak ön plana çıkmaktadır. Bugün geleneksel yöntemlerle üretilen boncukların (İzmir, Kemalpaşa ya da Cumaovası örneklerinde olduğu gibi) belli başlı merkezlerde köy muhtarlıkları ve belediyelerin desteğiyle devamlılığının sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Ancak güncel ve yeni bir yöntem olarak bilinen "alevle şekillendirme tekniği"nin yaygınlaşması ile birlikte bireysel stüdyolara taşınmaya başlayan camın deneysel çalışmaları da beraberinde getirdiği izlenmektedir.

Anadolu'da yaşamış tüm kültürlerin ortak mirası niteliğindeki cam boncukların önemini ve değerini kaybetmeden bugüne dek sürdürebilirlik sağlamasının nedenini anlamak için ilk kökeni incelendiğinde; minimal objeler olmalarına rağmen onları kullanmaktaki asıl gerçeğin; derinlerde yerleşik estetik etkiden ve kendini ifade etme ihtiyacından kaynaklandığı ortaya çıkmaktadır. Kanıtların gösterdiği şekliyle evrensel olan bu kendini ifade ediş, pek çok grup arasında tenin, özellikle de ilk sanat objesi olarak görülen bedenin dönüşümleri aracılığıyla uygulanmaktadır.[166] Bedenin bu tür dönüşümleri; estetik bir dışavurum aracı ve aynı zamanda ritüel bir davranıştır. Bu ritüeller çoğu zaman sağlıklı olmayı

[166]Lidia D. Sciama, Joanne Bubolz Eicher, **Beads and bead makers: gender, material culture, and meaning**, Oxford International Publishers Ltd., UK, 2001, s.15

ya da sağlığı korumayı, hastalıkları ve diğer felaketleri uzak tutmayı amaçlayan metafiziksel olaylarla da bağdaştırılabilir. Paleolitik Dönemlerden itibaren kullanılmaya başlanılan takıların önemli bir bölümünü oluşturan cam boncukların, tüm bu nitelikleri içinde barındırabilen özel nesneler oldukları görülmektedir.

İlk dönem uygulamalarının benzeri niteliğindeki ritüeller bağlamında devamlılığı sağlanan cam boncuk takılar, Anadolu'nun tüm coğrafyalarında benzer semboller ve bireylerin ait oldukları topluluk içinde kendini ifade ediş şekli olarak her dönemde yer bulmuştur. Sözgelimi; Anadolu'nun gelenekselleşmiş camcılık ürünleri olarak bilinen özel nesne statüsündeki göz boncukları doğumdan itibaren günlük yaşamın her anında kullanılmış, bilinen ilk kökenin paralelinde ilerleyerek zengin bir yoruma ulaşmıştır. Günümüz örneklerini geçmiştekilerden ayıran en temel özellik olarak ele alabileceğimiz "teknik farklılaşmanın" Türkiye'de ilerlemesine katkı sağlayan en önemli merkezin İstanbul'daki Cam Ocağı olduğu görülmektedir.

Cam Ocağı; üniversitelerin ilgili bölümlerindeki öğrencilerin, akademisyenlerin ve bu alana ilgi gösteren herkesin, sıcak ve soğuk cam şekillendirme eğitimlerini alabildiği önemli bir eğitim kurumudur. Yabancı cam sanatçılarının katılımı ile gerçekleştirilen çeşitli atölyelerde, uluslararası standartlarda verilen eğitimler sayesinde Türkiye'de cam sanatının gelişimine katkıda bulunan Cam Ocağı, çağdaşla geleneksel olanı bir araya getirerek camın olanaklarını gözler önüne sermesi açısından çok önemli bir misyon üstlenmektedir.

Camın en ulaşılabilir yapım şekli olarak görülen alevle şekillendirme tekniği eğitimi almış, alan içi/alan dışı kişilerin son dönemlerde gerçekleştirmiş oldukları çalışmaların niceliği ise Cam Ocağı'nın bu alanda yarattığı farkındalığın kanıtı niteliğindedir. Zengin bir geçmişe temellenen Anadolu'daki cam kültürünün bireysel çapta ele alınabilirliğini yaşatan alevle şekillendirme tekniği ile yaratılmış boncuklar, Türkiye'deki cam takı yönelimlerinin yegâne göstergesi niteliğindedir. Bu bağlamda farklı alanlarda eğitim aldığı görülen tasarımcıların kimi zaman devamlılık arz etmeyen ancak bir anlatım dili olarak yaratmış oldukları cam boncuklarla oluşturulmuş takı örnekleri, saptanan en farklı yaklaşımlar olarak araştırmanın bu bölümüne dâhil

edilmiştir. Sözgelimi; 1975 İstanbul doğumlu Selin Okçu, Amerika'daki Central Missouri State Üniversitesi'nde Fashion Business & Textiles bölümünde aldığı eğitimin ardından 2002 yılında Cam Ocağı'nda cam takı eğitim programına katılmıştır. Michaela Köppl ve Helga Seimel gibi cam sanatçılarından cam boncuk yapımı üzerine eğitimler alarak kendisini geliştiren Okçu, 2004 yılında dünyaca ünlü Glass Art Society'nin New Orleans'da düzenlediği bir müzayedeye katılmaya hak kazanmıştır. "Transparent Droopy Thoughts" **(Bkz. Şekil 34)** isimli çalışması bu müzayedede ünlü bir cam sanatçısı tarafından satın alınan Selin Okcu, İspanya'da bulunan "Fundacion Centro Nacional Del Vidrio" Cam Sanat Okulu tarafından ileri seviyede cam boncuk yapımı, mücevher tasarımı ve uygulaması üzerine eğitim ve seminer vermek üzere 2004 yılında davet edilmiştir.



Şekil 34- Selin Okçu, "Transparent Droopy Thoughts" ve "Evil Eye Protector" pandantif ve yüzük, cam, metal, deri kordon, 2002, 2005

(Kaynak: http://munirek.com/projects/glass/, html, Erişim Tarihi: Mart 2015)

Okçu, 2005 yılında hazırlamış olduğu "Evil Eye Protector" **(Bkz. Şekil 34)** isimli koleksiyonunu İtalya'ya ve İsviçre'ye ihraç etmeye başlamıştır. Tarihin en erken dönemlerinden beri var olduğu bilinen nazar inancını modern bir yaklaşımla ve estetik çizgilerle yorumlayan Selin Okçu'nun "Evil Eye Protector" isimli koleksiyonu, 2006 yılındaki ilk kişisel sergisinden bu yana Nişantaşı'ndaki kendi mağazasında satışa sunulmaktadır. Çalışmalarında camın tamamlayıcı unsuru olarak gümüş ve inci kullanan tasarımcı, gümüşü altın kaplama şeklinde kullanmayı tercih etmektedir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü mezunu olan 1960 İzmir doğumlu Meral Değer ise, aynı zamanda Zürih Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde iki yıl süresince Moda Tasarımı üzerine eğitim almıştır. 1995-1999 yılları arasında takı tasarımı ve üretimi, 2004-2009 yılları arasında ise Cam Ocağı'nda aldığı cam eğitimi sayesinde cam objeler de tasarlamaya başlayan Değer, iki farklı alanda aldığı eğitimin olanaklarından faydalanarak cam takı çalışmaları da gerçekleştirmektedir.



Şekil 35- Meral Değer, "İsimsiz" pandantif, boroslikat cam, inci, metal
(Kaynak: http://www.meraldeger.com/about-me/, html, Erişim Tarihi: Mayıs 2015)

2000-2003 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarımı Bölümü'nde takı ve obje tasarımı dersleri veren Değer'in çalışmaları, 1999 yılından beri İstanbul başta olmak üzere İsviçre, Almanya, Finlandiya ve Belçika'da kişisel ve grup sergilerinde yer almıştır. Meral Değer çalışmalarının kaynağını; *"...çağdaş tasarımlar yapmaya çalışırken, tarihsel kaynaklar ve geleneksel imgelerden yola çıkıyorum. Tarihe baktığımızda pek çok formun denendiğini görüyorum; farklılık ve farklılık içinde çeşitliliği, yerel kültürlerden aldığım konu ve imgelerle, özgün ve evrensel bir dil yakalayarak, modern teknikler ve farklı malzemelerle yorumlayarak anlatmaya çalışıyorum…"*[167] sözleriyle ifade etmektedir. Bugüne kadar uluslararası birçok takı ve cam tasarım yarışmalarında önemli dereceler elde eden Değer'in çalışmaları aynı zamanda yabancı literatürlerde yer almış ve dünyanın birçok noktasında sergilenmeye hak kazanmıştır.

[167] http://www.meraldeger.com/about-me/, html, Erişim Tarihi: Mayıs 2015

1967 İzmir doğumlu Yeşim Sanatçı ise 2005 yılında Cam Ocağı'nın çeşitli kurslarına katılarak, soğuk cam ustası Ahmet Özdeniz ve Julie Anne Denton'un eğitmenliğini yaptığı atölyelerde çalışmıştır. Asıl mesleği olan bankacılıktan emekli olduktan sonra cam ile tanışan Yeşim Sanatçı yapmış olduğu cam boncukları en doğru şekilde takıya dönüştürmek için Türkiye'nin en önemli kuyum ustalarından birisi olan Türkiz Çam'dan kuyumculuk eğitimi almıştır.[168] 2010 yılında İzmir Teos Marina'da ve Alsancak Gül Sokak'ta açmış olduğu cam atölyelerinde takılarının hem üretimlerini gerçekleştirmekte hem de satışını yapmaktadır. Çalışmalarında genellikle doğadan esinlendiği izlenen tasarımcı, kişiye özel butik tasarımlar gerçekleştirdiğini de dile getirmektedir. Benzer parçaların tekrarı şeklindeki modüler sistem çalışmalarında camı ağırlıklı olarak kullandığı görülen Sanatçı'nın diğer gruptaki çalışmalarında tekstil ve metal bileşenlerin yer aldığı görülmektedir. **(Bkz. Şekil 36)**



Şekil 36- Yeşim Sanatçı, "İsimsiz" kolyeler, boroslikat cam, inci, metal
(Kaynak:http://www.karmatasarimatolyesi.com, html, Erişim Tarihi: Mayıs 2015)

Yıldız Teknik Üniversitesi Kimya bölümünde Mineroloji Bilimi (doğal taşlar, kristal şekilleri, kristallerde simetri, kristallografik ekzenler ve parametreler) konusunda eğitim alan Gaye Döşer, 1993 yılında gümüşü yarı değerli minerallerle birleştirerek tasarımlar yapmaya başlamıştır. 2002 yılında Cam Ocağı'nda Janhein Van Stiphout, Michaela Möller ve Mary Chuduk'tan eğitim alarak kendisini cam

[168] Denizli Cam Festivali Cam Sergisi Kataloğu, 2011

boncuk konusunda geliştirmiştir.[169] 2007 yılında İstanbul'da Kadir Has Üniversitesi'nin katkılarıyla düzenlenen Uluslararası Boncuk ve Boncuk işi Konferansı kapsamındaki workshoplarda eğitmen olarak yer alan Döşer, aynı zamanda boncuk işleme çalışmaları da gerçekleştirmektedir.



Şekil 37- Gaye Döşer, "İsimsiz" yüzük, soda camı, metal, alevle şekillendirme tekniği; "Bahar" kolye, soda camı, tekstil kordon, alevle şekillendirme tekniği

(Kaynak: http://www.beadycats.com/tr, html, Erişim Tarihi: Haziran 2015; Denizli Cam Festivali Cam Sergisi Kataloğu, 2011)

2011 yılında "Cennetimin Bahçesinden…" isimli takı sergisini açan ve yapılan tasarımların tamamen kişiye özel olması gerektiğini savunan cam takı tasarımcısı, boncukların, kullanılan aksesuarların ve seçilen renklerin insanın içindeki doğal yaşam enerjisini ortaya çıkaracak bir şekilde tasarlanması gerektiğini dile getirmektedir. Çalışmalarını genellikle Kapalıçarşı'daki geleneksel kuyumculuk tekniklerinin ön planda olduğu mağazalara özel tasarımlar şeklinde sunan Gaye Döşer, bugün "Beadycats" isimli sanat atölyesinde bir yandan öğrenciler yetiştirirken, diğer yandan tasarımlarını hayata geçirmektedir. [170]

[169] Denizli Cam Festivali Cam Sergisi Kataloğu, 2011
[170]http://www.beadycats.com/tr/index.asp?ID=2&title=Gaye%20D%F6%FEer, html, Erişim Tarihi: Haziran 2015

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CAMIN TAKIDA KULLANILMASINA YÖNELİK TASARIM VE UYGULAMA ÖNERİLERİ

"Günümüz Takı Tasarımında Cam Kullanımı ve Uygulamalar" isimli tez çalışmasının üçüncü bölümüne dahil edilen cam takı koleksiyonu iki farklı konsept doğrultusunda ilerlemiştir. Tez kapsamında tasarlanan ve üretilen takıların özelliklerinin belirlenmesinde kültürel imler önemli rol oynamıştır. Konseptlerden ilki tasarımların üretimlerinin de gerçekleştirildiği Tallinn'in kültürel ve mimari referansları üzerine temellenirken, diğer konsept geleneksel kültürümüzün bir parçası konumundaki Çeşm-i Bülbül üzerine odaklanmıştır. Her iki koleksiyon konsepti de içerisinde farklı kültürel kodları barındırmaktadır.

Çalışmada yer alan ürünlerin tasarlanma ve üretilme aşamasında, çeşitli sorular sorularak "ürün statüsüne yönelik tanımlayıcı kavramlar" belirlenmiş ve bu yönde özgün ve nitelikli iki farklı koleksiyon gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın her iki bölümünü kapsayan içerik bağlamında yanıt bulan sorular ile tasarımların niteliği belirlenmiştir.

Bu bağlamda, "gerçekleştirilecek tasarımların yenilik ya da farklılık getiren bir yönünün olup olmadığı, Türkiye'de ve dünyada benzer tasarımlar gerçekleştiren başka isimlerin ya da takıda camı kullanan tasarımcıların ürünleriyle ortak unsurların olup olmadığı, tasarımdan ürüne geçiş aşamasında özel üretim yöntemlerinin gerekip gerekmediği ya da birden fazla üretim yönteminin kullanılıp kullanılmayacağı, her bir tasarım için aynı bileşenlerin kullanılıp kullanılmayacağı ve tasarımların kullanılabilirlik bağlamında mı yoksa sanatsal bir yaklaşımla mı ele alınacağı" gibi sorular sınırların çizilmesine yardımcı olmuştur. Tüm bunların neticesinde tasarımların önceliği; ikinci bölümde incelenen günümüz cam takılarını tanımladığı varsayılan örneklemlerden farklı görsel ve kavramsal özelliklere sahip bir yaklaşım sergilemesi olmuştur. Her iki koleksiyondaki parçaların üretiminde farklı bileşenler ve birden fazla üretim yöntemi kullanılmıştır. İki farklı konsept

doğrultusunda ilerleyen tasarım grubu, camın takı olarak hem sanatsal hem de klasik ancak yenilikçi bir yaklaşım sergileyebileceğini gösterme arzusuyla tasarlanmıştır.

Konsept bağlamında, tarihi ve kültürel referansların çağdaş şekilde yeniden yorumlandığı takı tasarımlarında hem geçmişten hem de gelecekten söz edilmektedir. Fikirlerin etkili bir biçimde iletilmesi için, akademik bir disiplin olarak tasarımı kurmaya çalışan ve tasarlama sürecini sistemli bir şekilde kurgulayarak çeşitli aşamalar öneren İngiliz Tasarım Araştırma Profesörü Bruce Archer'ın ele aldığı şekliyle;[171] iki takı koleksiyonunun tasarlanma sürecinde de; tecrübe, bilgi toplama, gözlem, analiz, sentez, geliştirme, iletişim ve çözüme ulaşma şeklindeki aşamalar takip edilmiştir. Tasarımlar hazırlanırken koleksiyona zemin hazırlayan görsel referansların karışımından yararlanılarak, "denge", "orantı", "görsel devamlılık", "bütünlük" ve "vurgu" gibi beş temel görsel ilke ile anlatım dili oluşturulmuştur. Takılar tarih, kültür ve çağdaş fikirlerden alınan bir bağlam çerçevesinde yaratılmıştır. Tasarım stilinin oluşturulmasında, mirasın birebir tekrarı olmamak ve çağdaş yaklaşımla iyi bir denge yakalamak amacıyla form, malzeme ve renk gibi biçimi oluşturan öğelerin bütünlüğüne önem verilmiştir.

Tasarımların yaratım sürecinde gerek görsel gerek bilgi olarak ön verileri oluşturan konsept araştırması sentezlenmiş, eskiz süreciyle geliştirilmiş ve teknik çözümlemeler ile üretim sürecinde referans olarak kullanılmıştır. Camın takı tasarımında kullanılması konusunda tasarım ilkeleri ve yöntemlerinin belirlenmesinde, biçim kaygısı kadar malzemenin şeffaf olma özelliğinin getirdiği olumlu ve olumsuz yönleri, uygun şekillendirme ve üretim teknikleri, fırın ve ısı faktörü gibi cam malzeme için önemli olan bilgiler etkili olmuştur. Ürün tasarımında kullanılacak cam ve gerekli diğer malzemelerin aralarındaki ilişkilerle, ters açıları hesaplama, fırın sıcaklığını ayarlama ve kademeli soğutma gibi kontrol yöntemlerinin önemli rol oynadığı ve bu ilişkilerin birbirini etkilediği görülmüştür. Üretim sürecindeki teknik tercihler; malzeme-form ilişkisi göz önünde bulundurularak var olan cam üretim tekniklerinin

[171]Nigan Bayazıt**, Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metodlarına Giriş,** Literatür Yayıncılık-Dağıtım-Pazarlama Sanayi ve Tic. LTD. ŞTİ., Gürkan Basımevi, İstanbul, 80 s.

tasarıma göre kullanılması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Koleksiyon Açılımları, Tasarım ve Üretim Süreci ise aşağıdaki şekilde özetlenebilir.

3.1. Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" Cam Takı Koleksiyonu

Proje Adı: Tallinn'in yansımaları / "Reflections of Tallinn"

Proje Çıkış Noktası: Talinn'in tarihi, mimari öğeleri, sanatı gibi çok çeşitli kültürel kaynaklarından esinlenilerek koleksiyon hazırlanmıştır.

Amaç: Tallinn mimari öğelerini, şehir dokusunu ve kültürel bağlamdaki etkilerini cam takı tasarımına heykelsi bir şekilde yansıtmak. Takının standart kriterlerinin dışına çıkarak farklı önermelerde bulunmak, bunu gerçekleştirirken de etkileyici olması adına göz alıcı formlar ve boyutlar kullanmak.

Ürün grubu: Yüzük

Malzeme: *Soda-kireç camı*[*], 999 ve 925 ayar gümüş

Boyut ve Ağırlık: Camın plastik sanatlar içerisindeki üç boyutlu heykelsi algısı ile yola çıkılarak tasarlanan bu koleksiyonda, cam takılar kullanılabilirlik kaygısı taşımayan sergilenebilir birer obje niteliğindedir. Tallinn konsepti ışığında gerçekleştirilen takı tasarımı yaklaşımlarında da tasarımı etkileyen ergonomik prensipler göz önünde bulundurulmaksızın birinci bölümde "Günümüz Takı Tasarımını Yönlendiren Ölçütler Bağlamında Takı Türleri Üzerine Saptamalar" başlığı altında sözü edilen diğer tasarım kriterleri çerçevesinde üretimleri gerçekleştirilmiştir. Kendi kategorilerine göre boyutları büyük, ağırlıkları da oldukça fazla olan bu takılarda, takı tasarım kriterlerinden birisi olan ergonomi göz ardı edilmiştir. Görsel bir etki olarak arzu edilen hava kabarcıkları da camın daha geniş yüzeylerde kullanılmasıyla birlikte ön plana taşınmıştır. **(Bkz. Şekil 47)** Ancak bu

[*] ***Soda-kireç camı:*** *Hammadde karışımında eritgen olarak sodyum karbonat bulunan cam. Daha çok Akdeniz kıyılarındaki bölgelerde görülmektedir.*

formların daha ufak boyutlarda, kullanılabilir ve ergonomik takılar yaratmanın ilk adımı olarak da var olabileceği söylenebilir.

Cam Üretim Teknikleri: Tasarımların uygulama sürecinde dört farklı cam üretim tekniği kullanılmıştır. Bunlar; Yitik balmumu tekniği (lost wax), soğuk şekillendirme teknikleri olan; camı kumla aşındırma (sandblasting) ve parlatma (polishing) teknikleri ve su jeti (water jet) cam kesim tekniğidir.

Metal Üretim Teknikleri: Koleksiyonda cam malzemenin tamamlayıcısı olarak 925 ayar gümüş tercih edilmiştir. Kullanılan metal parçaların üretiminde; haddeleme, kaynaklama, tesviye, parlatma ve gümüş kaplama gibi genel metal şekillendirme teknikleri kullanılmıştır.

3.1.1. Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" Cam Takı Koleksiyonu Araştırma Süreci

Baltık Denizi kıyısında bulunan Estonya'nın başkenti ve başlıca liman kenti olan Tallinn tarihsel süreci içinde sayısız işgal ve saldırılara uğrayarak pek çok ülkenin egemenliği altında kalmış olan bir Kuzey Avrupa şehridir. Bu maddi ve manevi kültürel değişimin, aynı siyasi otorite ve kültüre tabi sosyal gruplar arasında bile birçok farklılığın oluşmasına ve kuşaktan kuşağa aktarılan bilgiler, değerler, gelenekler ve maddi nesnelerin yarattığı "çok çeşitlilik" sayesinde farklı kültürel oluşumlara sebep olduğu görülmüştür.

Kentte ve ülke genelinde uzun süre egemenlik kurmuş olan Danimarka, Almanya ve Rusya'nın izlerini "Unesco Kültür Mirası" listesinde yer alan Eski Kent "Old Town" mimarisinde ve şehrin genelinde rahatlıkla görmek mümkündür. Endüstri ağırlıklı bir metropole dönüşümün dışında kalmayı başaran Tallinn hem nüfus artışı hem de ekonomi bakımından yavaş bir kent olma özelliği taşımaktadır. Kuzey Avrupa ülkeleri içerisinde 20. yüzyılın sonlarına, hatta günümüze kadar Ortaçağ mimari dokusunu en iyi korumuş bir kent olan Tallinn'in gökyüzüne doğru uzanan tarihi yapıları kenti oluşturan temel yapı öğeleridir. İsmail Tunalı, Ortaçağ'da insan ile varlık

arasındaki ilişkinin tekrarlı dinlerin çizdiği epistemolojik tablo içinde tamamen değiştiğini dile getirmektedir. İnsan işlediği günahlar sebebiyle aldatıcı dünyaya atılmıştır, gerçek varlık ise yukarıdaki tanrı katındadır. İnsana düşen görev, günahtan arınıp tanrı katına yeniden ulaşmaktır. Pek çok Avrupa kenti gibi Tallinn'de de gökyüzüne ulaşan Ortaçağ katedrallerinin kuleleri, bireylerin tanrı katına ulaşmasında aracı olarak konumlandırılmıştır.[172]

Çeşitli tarihsel dönemlere özgü biçimsel farklılıklarla somutlaşan Tallinn şehir dokusunda bir yandan modern unsurları birleştirme çabası da göze çarpmaktadır. Şehirdeki eski dokunun üzerine yeniyi dâhil etme çabasında kimi örneklerin teknik sistemler göstergesi haline gelerek yapay durduğu da izlenmektedir. Özellikle Sovyet etkileri taşıyan kent içerisindeki az katlı kasvetli taş binaların üzerine sonradan yerleştirilen çok katlı cam blokların da Ortaçağ yapıları gibi dikey olarak yükseldiği görülmektedir.

Başka bir ülkeye gerçekleştirilen uzun süreli seyahatler ile o kültürün bireylerin yaşamları üzerine olan etkilerini daha iyi gözleme fırsatına sahip olunmaktadır. Bu noktadan çıkışla Tallinn şehrindeki üç aylık araştırma sürecinde, insanların fiziksel çevresi ile olan ilişkilerini de düzenleyen, şehrin maddi kültür unsurlarının kimlik, statü ve rollerin oluşumu ile ilgili ipuçları gözlenmiş; koleksiyon kapsamındaki yeni biçimlerin, dokuların ve kültürel öğelerin yorumlanmasıyla imgeler, kullanılan malzemeler aracılığıyla zenginleştirilerek tasarıma dönüşmüştür. Bir yandan Ortaçağ ruhu bir yandan da Sovyet egemenliğindeki dönemin unsurlarıyla şekillenen şehir silueti, diğer yandan da çağdaş mimari öğelerini kullanma arzusuyla oluşan çok çeşitlilik bu koleksiyondaki yüzük tasarımlarında temel esin kaynağı olmuştur.

Bulunduğu konum itibariyle sahip olduğu sert iklim koşullarına göre de şekillendiği izlenen kentin görsel dokusuna dokuz ay boyunca hâkim olan kar ve buz da, tasarımların şeffaf cam ile şekillendirilmiş olan kısmının ilham kaynaklarından birisidir. Siyah cam ile şekillendirilmiş tasarımlar ise, uzun kış ayları boyunca havanın

[172]İsmail Tunalı, **Tasarım Felsefesi, Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı**, Yem Yayın, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Şubat 2009, 42.s

sabah 9.00'da aydınlanıp öğlen 15.00'te kararmasına bir gönderme niteliğindedir. Ayrıca, siyah renkli opak cam kullanımı ile alışılmış cam algısının dışına çıkılarak yorum izleyiciye bırakılmıştır.

3.1.2. Koleksiyonun Tasarım Süreci

Araştırma süreci sonunda hazırlanan iki koleksiyondan ilkini oluşturan *Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn"* temasının; araştırma, tasarım, cam bölümlerinin üretim süreci; 2014 yılı bahar döneminde Estonya Sanat Akademisi'nin (Estonian Academy of Arts) tam donanımlı cam şekillendirme atölyelerinde, akademinin cam bölüm başkanı Mare Saare danışmanlığında gerçekleştirilmiştir. Ağırlıklı olarak deneysel bir süreçte üretilmiş cam objelerin teknik süreci, önceden planlanan bir dizi üretim zinciriyle çözümlenmiş, teknik hesaplamalar (ters açılar, malzemenin en iyi akış sağlayacağı noktaların saptanması vb.) yapıldıktan sonra takıların üretimi gerçekleştirilmiştir. Üretim öncesi ve sonrası gerçekleştirilen tüm işlemler tasarımın bir parçası olarak var olmuştur.

Mimari etkilerle yaratılan koleksiyondaki parçalarda, geometrik çoğalmalar ile heykelsi bir etki yaratılmıştır. Simetrik ve dikey bir düzlemde yükselen tasarımlarda, asimetrik parçalanmalar kullanılmasına karşın denge ve ritim gibi tasarım unsurları ön plandadır. Afşar Timuçin'in Estetik isimli kitabında da belirttiği gibi; bir çalışma her şeyden önce ritmik yapısıyla karşı tarafın ilgisini çeker ve ritim ya da ritimler bileşiği bir yapıtın ruhunu oluşturur. Çoğu zaman ise ritim, duygunun özünü vererek düşüncenin kavranması için bir zemin oluşturur. Bu sebeple çalışmaların büyük bölümünde ritim birincil öğe olarak kullanılmış ve izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Tasarım öğesi olarak bazı parçalarda kullanılan değişken tekrar ilkesi ise birleştirici bir bağ oluşturmuştur. Tasarımın anlatım dilini güçlendirmek için başvurulan unsurlardan birisi olan tekrar öğelerinin birbiriyle olan ilişkisi takının üç boyutlu yapısına dâhil edilmiştir.

Takıların büyük bölümünde sözü edilen denge ise; tasarımda dinamizmi sağlayan unsurların belirlenen düzlem üzerindeki dağılımıdır. Asimetrik

parçalanmalarda kullanılan keskin ve köşeli hatlar vurgu yapmaya ve tasarımın optik ağırlık merkezini belirlemeye yöneliktir. Yüzeyi kumlama yapılan tasarımlarda kullanılan parlak metal yüzük kolları ile zıtlık yaratılmak istenmiştir. Tasarlanan takıların ilginç yönlerinden birisi de; parçaların farklı açılardan izlenebilir olmasıdır. Önden bakıldığında sade çizgilere sahip olan bir yüzüğün, yandan bakıldığında başka bir kesite sahip olması amaçlanmıştır.

Görsel algı kavramlarını destekleyen ışığın nesnelerin üzerine çarpması ile birlikte objede ve mekânda yaratmış olduğu etkiler, kişinin algılama evresine farklı bir boyut kazandırmaktadır. Camın en önemli özellikleri olarak şeffaflık ve ışık geçirgenlik özellikleri de ışık ile anlamlanmaktadır. Görsel algılamada göz ve beyin değişken olmadığı halde, ışık değişken bir öğe olarak cam parçanın her defasında farklı algılanmasına sebep olabilmektedir. Bu bağlamda şeffaf cam ile şekillendirilmiş takı grubunda malzemenin ışık geçirgenlik ve yarı geçirgenlik özelliklerinden de faydalanılmıştır.

Şeffaf cam ile şekillendirilmiş yüzük grubundaki gümüş parçalar, yalnızca "yüzük kolu" adı verilen parmağa geçme kısmında kullanılmıştır. Şeffaflığın ve ışık geçirgenliğin çok fazla etkilenmemesi için sınırlı tutulan metal kullanımı, siyah opak cam ile şekillendirilmiş grupta ise daha fazla oranda kullanılarak kendi içerisinde zıtlık yaratılmıştır. Ayrı ayrı üretilmiş gümüş ve cam parçalar bir araya getirilerek "sonuç ürün" elde edilmiştir.

3.1.3. Koleksiyonun Teknik Çözümleme Süreci ve Koleksiyonda Uygulanan Cam Üretim Teknikleri

Çevremizde gördüğümüz pek çok cam eşyanın üretilmesi için kullanılan genel cam üretim teknikleri heykelsi formlardaki koleksiyonu oluşturan cam takı parçalarını şekillendirmek üzere kullanılmıştır. Temel prensibi seramik ve heykel yapımı ile aynı olan iki ve üç boyutlu modelleme ve kalıp alma teknikleri, şeffaf cam takıların üretilmesindeki ilk aşamayı oluşturmaktadır.

Genel cam üretim teknikleri kullanılarak şeffaf soda camı ile şekillendirilmiş takılar Tallinn'deki Estonya Sanat Akademisi Cam Bölümü'nün atölyesinde üretilmiştir. Konsept doğrultusunda eskizleri yapılan ve mum modellemesi gerçekleştirilen tasarımlar deneysel olarak camdan üretilmiş, tamamlayıcı gümüş parçalarla desteklenerek takı formuna dönüştürülmüştür. Takıları oluşturan cam parçaların su jeti kesim yöntemiyle üretildiği diğer bölümünde, opak siyah renk soda camı tercih edilmiştir.

Koleksiyona ait cam takıların üretiminde; yitik balmumu tekniği (lost wax) ve kalıpla şekillendirme, parlatma (polishing) ve kumlama (sandblasting) gibi genel cam şekillendirme teknikleri kullanılmıştır. Bu tekniklere ait özelikleri kısaca özetlersek;

Yitik Balmumu Tekniği (Lost Wax); Şeffaf ve sıvı halde olan hava ile temas ettikten sonra yarı katı bir maddeye dönüşen balmumunun rengi çok çeşitlilik göstermektedir. Özellikle üç boyutlu ve karmaşık modeller yapmak için kullanılan balmumu, şekillendirme sırasında elin ısısıyla bile yumuşamakta ve kolaylıkla istenilen forma girebilmektedir. Balmumu, ısıtılıp sıvı hale getirilerek daha önceden yapılmış alçı ya da benzeri bir kalıbın içerisine dökülerek de kullanılmaktadır. Geri dönüşümlü olması balmumunun defalarca kullanılmasını sağlamaktadır. Ancak ısıtıldığında ya da fırın içerisinde kalıptan uzaklaşması sağlandığında çok az da olsa sıvı kaybına uğramaktadır. Balmumundan yapılmış veya balmumu sürülmüş tek parça bir dış kalıba erimiş camın dökülerek şekillendirilmesi anlamına da gelen bu tekniğe lost-wax yani yitik mum tekniği adı verilmektedir. [173]

M.Ö. 3. binde erken Bronz Çağında uygulanmaya başladığı bilinen yitik mum tekniğinin takı alanında da kullanılmasıyla karmaşık takı formları da kolaylıkla üretilmeye başlanmıştır. Bu sayede camdan farklı olarak metal işçiliğinde seri ve standart üretim başlamıştır. Camın uzmanlık alanı olarak gelişmesi ise süs taşlarının yerine camın kullanılmasını desteklemiştir.[174]

---

[173]Philippa Beveridge, Ignasi Domenech, Eva Pascual, **Warm Glass, A Complete Guide to Kiln Forming Techniques, Fusing, Slumping, Casting**, Lark Books, Sterling Publishing Co, New York, 2003, 34 s.

[174]Altan Türe, **Dünya Kuyumculuk Tarihi-1, Eski Çağlardan Orta Çağa**, İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları, Kupon Matbaacılık, İstanbul, 2011, 34 s.



Şekil 38- Balmumu model, balmumunun uzaklaştırılması ve cam doldurma noktasının belirlenmesi, kil modeli ve pişirilmiş kalıbın cam parçalarla doldurulması

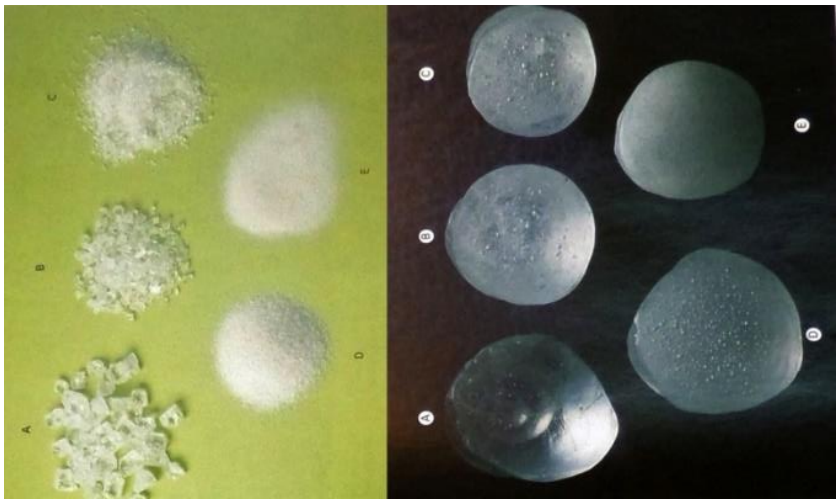
(Kaynak: Kişisel arşiv, Estonya Sanat Akademisi, Cam Bölümü, 2014)

Tasarıma göre şekillendirilen balmumunun çevresi birkaç kez, belirli oranlarda su ile homojen hale getirilen kaolen, alçı, plaster karışımı ve kalıbın mukavemet kazanması için ***cam elyafı***[*] ile kaplanarak kalıba alınmıştır. Kalıba alma işleminde en önemli noktalardan birisi, balmumunun "fırın içerisinde akarak uzaklaşacağı ve sonraki işlem olan cam parçaların doldurulacağı" bölümün hesaplanarak açıkta bırakılmasıdır. Yeri doğru şekilde hesaplanmamış bir kanal sayesinde camın her bölgeye ulaşamadığı deneylenmiştir. Özellikle üç boyutlu formların elde edilmesinde kullanılan bu teknikte, çalışmanın niteliğine bağlı olarak elde edilen cama fırın içerisinde günlerce sürebilecek kademeli ısıtma ve soğutma işlemleri uygulanmaktadır.

Balmumunun uzaklaştırılmasından sonra elde edilen içi boş kalıba doldurulacak cam parçalarının boyutları, yüzeydeki saydamlığı, yarı saydamlığı ya da opaklığı belirlemektedir. Tanecikler küçüldükçe, parçacıkların birbirlerine tutunduğu noktalar çoğaldığı için, şeffaflık değeri azalmakta, parçacıklar büyüdükçe birbirlerine tutunma yüzeyleri genişlemekte ve parçacıkların var olan şeffaf yüzeyleri, şeffaflık

[*]***Cam elyafı:*** *Ergimiş camın basınç ile çekilerek inceltilmesi ve üzerine polimer püskürtülmesiyle korozyona karşı dayanıklılığı artırılarak elde edilen lif.*

derecesini arttırmaktadır.[175] Görsel bir etki olarak arzu edilen hava kabarcıkları, tasarımların genelinde ufak cam parçalarının kullanılması tercihini doğurmuştur.



Şekil 39- Cam taneciklerinin boyutuna göre değişen saydamlık derecesi.
(Kaynak: BEVERIDGE, DOMENECH, PASCUAL, 2003; 51)

Takıların üretiminde ikinci aşama olarak, soğuk cam şekillendirme teknikleri kapsamında ele alınan; bitim işlemlerinden birisi olarak "parlatma" tekniği (polishing) uygulandığında, malzeme seçimi ve form ile de doğru orantılı olarak şeffaf bir plastik malzeme algısı yarattığı görülmüştür. Bu sebeple şeffaf cam kullanımıyla şekillendirilen takıların 3/1 oranındaki bölümünde diğer bir yüzey süsleme ve bitim işlemi olan "kumlama" tekniği (sandblasting) uygulanmıştır. Camın şeffaf olma özelliğinden faydalanılarak tasarlanmış heykelsi formlar hacimli ancak bir o kadar da kırılganlık hissini yaşatmaktadır.

Soğuk Şekillendirme Teknikleri; Cam, sanat eseri olarak değer kazandığı dönemden günümüze kadar kesilip, yontulup, oyma işlemi uygulanıp parlatılmıştır. Bu işlemler genelde camın sıcak olarak şekillendirilmesinden sonraki aşamasında uygulanan gerek dekor, gerekse rötuş amaçlı bir süreci kapsamaktadır.

[175]Cummings, 1997, **a.g.e.**, 107-108 s.

Özellikle saydam camın elde edilmesiyle birlikte yüzeylere zenginleştirme çalışması yapılmaya başlanmıştır. Tarihsel süreçte farklı yöntemlerle gerçekleştirilebilen yüzey işleme tekniklerinin en ilgi çekenlerinden bir tanesi cam yüzeyini aşındırmak ya da kesmek olmuştur. Bu uygulamalarda temel ilke camın yüzeyinde aşındırma yapmaya dayanmaktadır. Aşındırılan yüzeyin matlaşmaya uğradığı ve ışık geçirgenlik özelliğinin azaldığı gözlenmektedir. Bu matlaşmayı gidermek için ise parlatma işleminin uygulanması gerekmektedir. Kesme işlemi yapıldığı zaman ise camın yüzeyinde ışık yansımasını sağlayan küçük fasetli ve kristal yüzeyler oluşmaktadır.[176]



Şekil 40- Yatay ve dikey taşlama makinesi

(Kaynak: Kişisel arşiv, Estonya Sanat Akademisi, Soğuk Cam Atölyesi, 2014)

Bugünkü teknolojik imkânlar ile camı kesmek (cutting), aşındırmak (grinding), parlatmak (polishing) ya da yüzeye doku kazandırmak çok daha kolay hale gelmiştir. Özellikle camın son bitim işlemi olarak nitelendirebileceğimiz parlatma aşamasının ilk olarak Roma döneminde ilkel çarklarla gerçekleştirildiği bilinmektedir. Ancak tüm bu işlemler için bugün kullanılan kesim çarklarının formu/boyutu ve parlatma işlemi için kullanılan malzemelerin tümünün geçmişte kullanılanlardan tamamıyla farklı olduğu görülmektedir.[177]

[176]Küçükerman, 1985, **a.g.e.**,, 127 s.
[177]Jera May Morton, **Glass an Inspritional Portfolio**, The Ivy Press LTD, Hong Kong Graphic and Printed LTD, United Kingdom, 1999, 55 s.

Bugün taş, elmas ya da mantar çarklar ile cam taşlanmakta, camın yüzeyi aşındırılarak doku verilmektedir. Taşlama işleminden sonra yün ya da üstüpüden yapılmış çarkları kullanarak camı pürüzsüzleştirmek ve parlak bir yüzey elde etmek mümkündür. Aşındırıcı tozlar da hem kesim hem de parlatma işlemi için kullanılmaktadır. Çalışmanın niteliğine göre dikey ya da yatay olarak kullanılan çarkların bombeli, V köşeli gibi çeşitleri bulunmaktadır. Camı elde parlatma işlemi çok zaman alan ve yorucu bir süreçtir. Bilgisayar kontrollü makinelerin geliştirilmesiyle bu işlem günümüzde kolaylaşmıştır.[178]

Taşlama işlemi sonrasında şeffaflığını kaybedip matlaşan cama cilalama işlemi uygulanmaktadır. "Keçeye tutma" da denilen bu işlem için dikey konumda bulunan sıkıştırılmış keçe diskler kullanılır. Yüksek devirle birlikte dönen keçe diskle cam yüzeyde oluşan ısı-basınç etkisi, yüzeydeki çizikleri eriterek camın yüzeyini şeffaflaştırmakta ve yüzeyin parlamasını sağlamaktadır. [179]

Camı Kumla Aşındırma Tekniği (Sandblasting); Kumlama tekniği daha çok resimsel ifade amaçlı yüzey tasarımları için kullanılmasının yanında yüzeysel etkiyi arttırmak ve çeşitli görsel etkiler yaratmak için de uygulanabilen bir tekniktir. Bu teknikte amaç aşındırıcı işlevi olan kum taneciklerinin basınçlı hava kompresörleriyle çeşitli boylardaki tabancalarla cam yüzeye püskürtülmesidir. Bu teknikte kompresörden çıkan hava ve kum bir araya geldiklerinde yüzeyde aşındırıcı bir etki yaratmaktadır. Püskürtülen kum parçacıkları cama hızla çarparak küçük aşınmalara yol açmakta ve bu aşınmalar camın yüzeyindeki saydamlığı yok ederek içbükey yüzeyler oluşmasını sağlamaktadır.

Kumlama makinesi aynı zamanda tasarımda düzensiz bir köşe yaratmak ve karmaşık şekiller oluşturmak istendiğinde camı kesmek için de kullanılmaktadır. Cam üzerine kumlama yapılacak tasarımın transfer edilmesi için bir şablona gereksinim duyulmaktadır. En yaygın olarak kullanılan materyal kendiliğinden yapışan vinildir. İşlemin uygulanacağı alanların çizilmesi ve bu alanlar dışında kalan yüzeylerin

[178]Morton, **a.g.e.**, 55 s.
[179]Lucartha Kohler, **Glass: An Artist's Medium**, Krause Publications, USA, 1999s.147

maskelenmesi şeklinde gerçekleşen bu işlemde kapatılan yüzeyin kumdan etkilenmeden parlak kalması sağlanmaktadır. Camın yüzeyindeki plastik film tabakasının alınması ile işlem sonlandırılmaktadır.[180]



Şekil 41- Kompresörlü kumlama makinesi

(Kaynak: BEVERIDGE, DOMENECH, PASCUAL, 2003; 51)

Makine içerisine depolanan kum taneleri geri dönüşümlü olarak kullanılmaktadır. Kompresörün bir ucu kumu çekerken diğer ucu da püskürtmekte ve geri dönüşüm sağlanmaktadır. Günümüzde minik kum tanelerinin haricinde çeşitli boyutlardaki iri kum taneleri ve aşındırıcı karışımlar da kullanılarak farklı yüzey etkileri yaratılabilmektedir. Kumun her bir cm²'de yapmış olduğu basıncın derecesine ve uygulamanın süresine bağlı olarak cam yüzeyi aşınarak oyulur ve aşınma farklı derinliklerde gerçekleşir. Bu teknik için kullanılan çeşitli boyutlardaki kum üfleme makineleri bulunmaktadır. Doğal bir aşınım yönteminin sağlandığı bu makinelerin çok büyük boyutlu olanları endüstride kullanılırken daha ufak boyutlu olanları ise ufak atölyelerde kullanmaya elverişlidir.[181]

[180]Morton, **a.g.e.**, 43 s.
[181]Charmian Mocatta, **Lettering on Glass, Glass Handbooks**, A&C Black, University of Washington Press, London, 2001, 39-40 s.

2D Vektörel Çizim Tekniği, Su Jeti (Water Jet) Cam Kesim Tekniği; Tasarımlarda kullanılan bu gruptaki camların su jeti ile kesilebilmesi için vektörel tabanlı bir programda (Corel DRAW X5) kesilecek parçaların birebir çizimi gerçekleştirilmiştir. Su jeti kesimi tekniği ile 3 milimetrelik düz camın kesimi Tallinn'deki Osmet isimli fabrikada gerçekleştirilmiştir.



Şekil 42- Su jeti (water jet) makinesi ve kesme işlemi

(Kaynak: www.ossmet.ee, html, Erişim Tarihi: Mayıs 2014, http://subsea-wellhead.com/, html, Erişim Tarihi: Haziran 2015)

Su jeti tekniği; belirli bir basınca ulaştırılmış suyun, aşındırıcılar yardımıyla istenilen yüzeyi kesme teknolojisidir. Yüksek hızdaki su gücüne dayalı olarak işlev gören ve özel pompa sistemleri ile donatılmış su jeti tekniğinde cam parçalar kesilmiş ve kesim sonrasında taşlama makinesinde kenar düzeltme ve çapak temizleme işlemi gerçekleştirilmiştir. Konsept doğrultusunda çizimleri gerçekleştirilen 2 boyutlu cam yüzeyler, tamamlayıcı gümüş parçalarla üç boyutlu bir takı formuna dönüştürülmüştür. Metaller takıların sayıca büyük bir bölümünde bağlantı ya da taşıyıcı eleman olacak şekilde yer almıştır.

Koleksiyonda Uygulanan Metal Üretim Teknikleri; Cam takıların tamamlayıcısı olarak kullanılan metal parçaların üretiminde; haddeleme, kaynaklama, tesviye, parlatma ve gümüş kaplama gibi genel metal şekillendirme teknikleri kullanılmıştır. Şeffaf cam ile şekillendirilen yüzük grubunda metal yalnızca yüzük

kolu adı verilen kısımlarda kullanılmıştır. Has gümüşün (999 ayar) eritilip dökümünün yapılmasından sonra astar şeklinde cama sıvaması yapılmıştır.

Siyah cam kullanımıyla şekillendirilen yüzük grubunda ise; 925 ayar olarak ayarlanan ve dökümü yapılan metal, 75 mikron kalınlığına getirilmiş ve tasarıma göre gerekli şekillerde kesilerek parçalar birbirine kaynaklanmıştır. Tesviyesi yapıldıktan sonra cila ile parlatma işlemi gerçekleştirilen parçalara daha iyi bir görünüme kavuşması için elektroliz yöntemiyle gümüş kaplama yapılmıştır.



Şekil 43- Metal kısımların üretimi, kaynaklama

(Kaynak: Kişisel arşiv, Şeref Aslan takı atölyesi, İzmir, 2015)

3.1.4. Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" Cam Takı Koleksiyonu Sunumu



Şekil 44- Tallinn'in Yansımaları / "Reflections of Tallinn" İlham Panosu

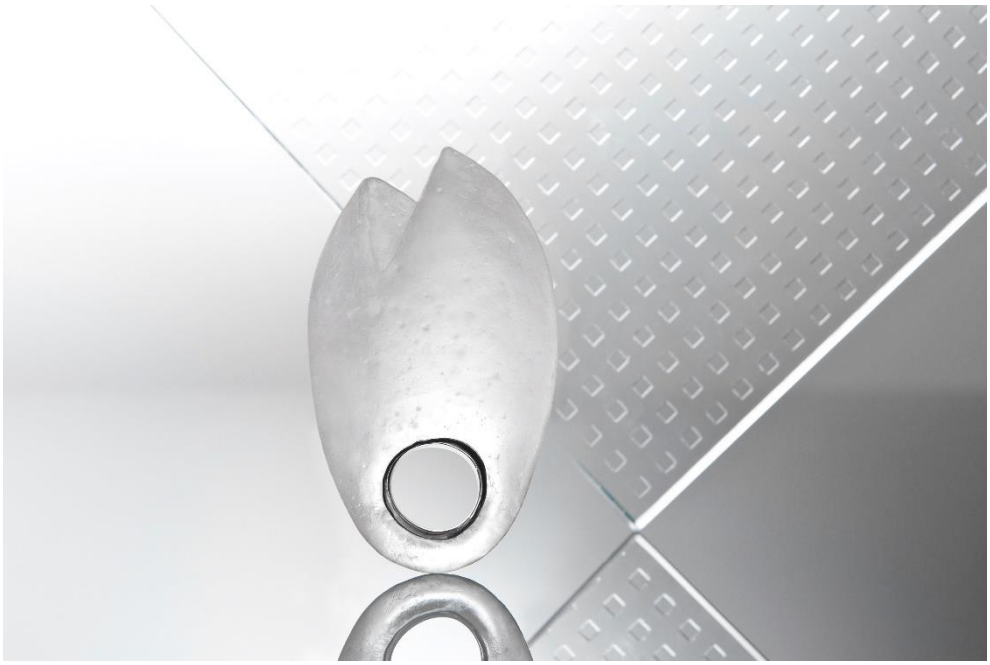
Proje Adı: Tallinn'in yansımaları / "Reflections of Tallinn"
Ürün kodu: 01Y
Ürün: Yüzük
Malzeme: Soda camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Yitik balmumu tekniği / kalıba alma, kumlama
Boyut / ağırlık: 75x62x45 mm. / 115 gr.



Şekil 45- Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015

Proje Adı: Tallinn'in yansımaları / "Reflections of Tallinn"
Ürün kodu: 02Y
Ürün: Yüzük
Malzeme: Soda camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Yitik balmumu tekniği / kalıba alma, kumlama
Boyut / ağırlık: 80x50x30 mm. / 92 gr.





Şekil 46- Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015

Proje Adı: Tallinn'in yansımaları / "Reflections of Tallinn"
Ürün kodu: 03Y
Ürün: Yüzük
Malzeme: Soda camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Yitik balmumu tekniği / kalıba alma, parlatma
Boyut / ağırlık: 70x45x26 mm. / 91,8 gr.



Şekil 47- Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015

Proje Adı: Tallinn'in yansımaları / "Reflections of Tallinn"
Ürün kodu: 04Y
Ürün: Yüzük
Malzeme: Soda camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Su jeti kesim tekniği
Boyut / ağırlık: 95x48x11 mm. / 54 gr.



Şekil 48- Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015

Proje Adı: Tallinn'in yansımaları / "Reflections of Tallinn"
Ürün kodu: 05Y
Ürün: Yüzük
Malzeme: Soda camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Su jeti kesim tekniği
Boyut / ağırlık: 75x32x10 mm. / 32 gr.



Şekil 49- Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015

Proje Adı: Tallinn'in yansımaları / "Reflections of Tallinn"
Ürün kodu: 06Y
Ürün: Yüzük
Malzeme: Soda camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Su jeti kesim tekniği
Boyut / ağırlık: 77x40x14 mm. / 33 gr.





Şekil 50- Özge Erbilen Yalçın, "Reflections of Tallinn", yüzük, soda camı, gümüş, 2015

3.2. "Çeşm-i Bülbül" / "Nightingale's Eye" Cam Takı Koleksiyonu

Proje Adı: "Çeşm-i Bülbül" / "Nightingale's Eye"

Proje çıkış noktası: Geleneksel Çeşm-i Bülbül camları

Amaç: Öz kültür sembollerimizin ve geleneklerimizin sürdürülebilir olması adına geleneksel Çeşm-i Bülbül camlarının ele alınmasıyla farkındalık yaratmak, geleneksel kültürle ilişkili bir nesne olan Çeşm-i Bülbül'ü yenilikçi bir fikir olarak takıya uyarlamak, tasarımlarda geleneksel referans duygusunu yaşatırken, dinamik bir yaklaşım ve yeni bir bakış açısı sunmak amaçlanmıştır.

Ürün grubu: Broş

Malzeme: *Boroslikat cam*[*], 925 ayar gümüş

Boyut ve Ağırlık: Her bir tasarım parçasının üretiminde içi boş boroslikat cam tüplerin kullanılmasından ötürü bu gruptaki takılar hafif ve kullanılabilirdir.

Cam Üretim Tekniği: Cam takıların üretiminde; geleneksel Çeşm-i Bülbül Tekniği'nin tasarım ve üretim özellikleri alevle şekillendirme tekniği kullanılarak yapılmıştır.

Takı Üretim Teknikleri: Cam takıların tamamlayıcısı olarak kullanılan metal parçaların üretiminde; tel çekme, kaynaklama, tesviye, parlatma ve gümüş kaplama gibi genel metal şekillendirme teknikleri kullanılmıştır.

[*] ***Boroslikat cam:*** *Diğer cam çeşitlerine oranla düşük alkali içeren, iyi bir kimyasal mukavemet ve termal şok direnci sağlayan bir cam çeşidi.*

3.2.1. Çeşm-i Bülbül Cam Takı Koleksiyonu Araştırma Süreci

Geleneksel ürünlerin yaratıcı tasarım düşüncesi içerisindeki önemli özelliği; geliştikleri kültürün bir anlamda simgeleri durumunu almış olmalarıdır. Bu yönleriyle de bu ürünler "gelenek ve süreklilik" düşüncesinin önemli kaynağı konumundadırlar. Tasarım düşüncesinin içerisinde özel bir yeri olan, Beykoz camcılığının 19. yüzyıldaki en önemli ürünleri arasında bulunan Çeşm-i Bülbüller de birer sembol olarak tam bir ürün kimliği örneği sergilemektedir.

3.2.1.1. "Çeşm-i Bülbül"ün Tarihine Kısa Bir Bakış

Akdeniz camcılığının 3000 yıllık tarihi ile de bağlantılı olduğu söylenebilecek Çeşm-i Bülbül'lerin yaratılmasında, camcılığın başlangıç noktası olarak kabul edilen Doğu Akdeniz ve daha sonrasında yükselişe geçen Venedik camcılığının da büyük rolü olmuştur. Işık altında göze yakınlaştırılıp uzaklaştırılarak bakıldığında bülbül gözüne benzer şekiller oluşturmasından dolayı bu tekniğin Beykoz Cam sanatı içerisinde Çeşm-i Bülbül olarak isimlendirildiği düşünülmektedir. Ayrıca Farsça'da bülbül gözü anlamına gelen Çeşm-i Bülbül'lerin merkezi göz şeklinde koptuğu için de bülbülün gözü ya da bülbül çeşmesi ismini almış olduğu düşünülmektedir. Çeşm-i Bülbül'ün "Nightingale's Eye" (Bülbül Gözü) terimiyle tanımlanması da bu varsayımı evrensel kılmaktadır.

1527 yılında cam endüstrisinin en önemli buluşlarından birisi olan ve Filippo Sereno adına alınan "Filigrana Retortoli" isimli patentin daha sonraki dönemlerde cam sanatına olan etkileri oldukça önem taşımaktadır. Sereno'ya 10 yıl olarak verilen patent ile 18. yüzyılın sonunda III. Selim ile başlayan Beykoz camcılığının Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaratmaya başladığı "Beykoz işi" cam kimliğini taşıyan özel çalışmalar olan Çeşm-i Bülbüllerin doğmasına neden olmuştur.[182] Bir yandan ilk örneklerinin eski Roma Dönemine tarihlendiği düşünülen[183] beyaz ya da renkli cam çubukların şeffaf cam ile bükülerek helezonik bir yapı oluşturduğu bu özel tekniğin,

[182]Küçükerman, 1998, **a.g.e.**, 41 s.
[183]Georg Haggren, **Cheers fragments from the Middle Ages**, Iittala Glassworks, Kirjapaino Grafia Publishing, Finland, 1999, 49 s.

patent süresinin dolmasıyla beraber tüm Murano'da düzenli olarak üretimine başlandığı bilinmektedir.[184]

19. yüzyılda pek çok krallığın Venedikli cam ustalarını ülkelerine davet etmesi, cam sanatını geliştirmesini ve yayılmasını sağlamıştır. Bu sebeple yüzyıllar boyunca her yönüyle kapalı olan ve cam ile ilgili tüm bilgisini gizleyen Venedik camcılığı bütün Avrupa'ya en üst düzeydeki desteklerle yayılmıştır. Aynı yıllarda Türk camcılığının da bu gibi uygulamalara katıldığı ve Murano'lu cam ustalarıyla çeşitli yakınlaşmalar içine girmeye başladığı bilinmektedir.[185] Zamanla kendi tarzını yaratan Çeşm-i Bülbül'lerin 19. yüzyılın ortalarından itibaren uluslararası sergilerde boy göstererek ödüller kazandığı, kalitesiyle dikkat çektiği ve Venedik camlarına rakip olabilecek konuma geldiği bilinmektedir.[186]

Cam sarma (dolama) tekniğinin bir çeşidi olarak görebileceğimiz Çeşm-i Bülbül'ün, Türk camcılığında önemli bir konuma sahip olmasının yanında, pek çok camcılık merkezinde de kullanıldığı yapılan araştırma kapsamında görülmüştür. Bu merkezlerin başında yer alan Venedik-Murano'nun dışında Bohemya, Almanya, Hollanda, Finlandiya, Belçika, Fransa, İspanya, Amerika ve Çin'de de üretimin gerçekleştiği görülmektedir. Ancak Türk ürünlerin kendine özgü farklı özellikler taşıdıklarını söylemek mümkündür. Örneğin; ince çizgilerin yanında belirli aralıklarla kalın çizgilerin yer alması Türk işçiliğinin bir özelliği olarak bilinmektedir.

Çeşm-i Bülbül kelimesi belirli bir ürün biçimini anlatmaktan ziyade, üretim tekniğinin oluşturmuş olduğu geniş bir grubu ifade etmektedir. Ancak Çeşm-i Bülbül tekniğinde kullanılan renkli çubukların oluşturduğu sarmal form, Anadolu'nun sanat geleneği ile büyük bir paralellik göstermektedir. Çeşm-i Bülbül, burma, çarkıfelek gibi Anadolu'nun halı ve kilimlerinde karşımıza çıkan geleneksel motiflerin bir nevi camdaki uygulaması olmuş ve benimsenerek günümüze kadar gelmiştir.

---

[184]Giuseppe Bortolussi, "Murano Cam Sanatı" İsmek Uluslararası El Sanatları Sempozyumu Bildirisi, **İsmek El Sanatları Dergisi**, Numune Matbaacılık ve Cilt Sanayi Ltd.Şti, İstanbul, Sayı: 8, 2009, 15s 16 s.

[185]Önder Küçükerman, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, "Boğaziçi camcılığının ünlü eserleri: Çeşmibülbüller", Yıl: 22, Sayı: 66, Şubat 1992, Akbank Yayınları Ltd. Şti, Tayf Basım Ltd. Şti, 6 s.

[186]Arman ve Kanbay, **a.g.e**, 70 s.

Çeşm-i Bülbül için Türkiye'de yerleşen genel anlayış; mavi ve beyaz çubuklardan oluşmuş bir kompozisyon **(Bkz. Şekil 51)** olsa da Beykoz Çeşm-i Bülbüllerinde kullanılan renkli cam çubuklar; pembe, sarı, beyaz, yeşil, koyu kırmızı ve laciverttir. İyi üretilmiş bir Çeşm-i Bülbül'de cam çubukların kalınlıkları eşit ve burkulmalar birbirine paraleldir. Ayrıca kullanılan cam çubukların inceliği ve ortaya çıkan ürünün hafif olması, üretimi yapan kişinin el maharetinin ve ustalığının göstergesidir diyebiliriz.



Şekil 51- Çeşm-i Bülbül sürahi ve kaseler, 18. yüzyıl, Şişecam koleksiyonu

(Kaynak: KÜÇÜKERMAN, 1998, 186)

3.2.2. Koleksiyonun Tasarım Süreci

Geleneksel cam sanatı ürünü olan Çeşm-i Bülbül'ün tasarım karakterini oluşturan helezonik yüzey desenlerinin, bir tasarım ürünü olan takıda yenilikçi bir yaklaşımla ele alınması hedeflenmiştir. Çıkış noktası Çeşm-i Bülbül olan takıları "kullanılabilir bir kültür parçası" olarak tanımlamak mümkündür. Tasarımda Çeşm-i Bülbül'ün yaratıcılık kaynağı olarak kullanılması ile tasarlanan yenilikçi takı koleksiyonu arasında çok yönlü ve zengin ilişkiler kurulması hedeflenmiştir. Geçmişten gelen spesifik bir değerin kaynak olarak kullanıldığı bu çalışmada yaratıcı

çözüme ulaşan düşünceler ve adımlar izlenmiştir. Bu tür bir çalışmayı ilginç kılan şey; geçmişten gelen bir tasarım kültürü mirasının yeni bir yorum için kaynak oluşturmasıdır.

Çeşm-i Bülbül odaklı takı tasarımlarının eskiz ve üretime geçiş aşamalarında dikkat edilen en önemli unsur; Çeşm-i Bülbül'ün tasarım kimliğini oluşturan helezonik döngülerin muntazam şekilde tasarıma dâhil edilmesidir. Bir diğer önemli unsur ise; Çeşm-i Bülbül'ün ismini alma sebebi olan bülbül gözü şeklindeki orta noktasının, koleksiyonun 6/3 oranındaki tasarımlarda odak noktası olarak kullanılmış olmasıdır. Tasarımdan üretime geçiş sürecinde kullanılan cam renklerinde Çeşm-i Bülbül kimliği ile en çok örtüşen renk tonlarının tercih edilmesinin yanında siyah/beyaz gibi alışılmadık bir renk önermesi de sunulmuştur. Geleneksel kimlik öğelerini yapı bozumuna uğratmadan "yenilikçi bir fikirle tasarlama" yönünde ilerleyen tüm koleksiyon parçaları kullanılabilir olma özellikleriyle de ön plana çıkmaktadır.

Camın en önemli özelliklerinden birisi olan ve tasarıma değer katan ışık geçirgenliği, Çeşm-i Bülbül takılarının tasarlanma ve üretilme aşamasında ön planda tutulmuştur. Çeşm-i Bülbül'ün tasarım kimliğini oluşturan helezonik döngülerin şeffaf zemin renginde kullanıldığı tasarımların bir bölümünde hacimli bir görsel etki yakalanmak istenmiştir. Çeşm-i Bülbül çıkışlı takı grubunda cam malzemenin ışık geçirgenlik ve yarı geçirgenlik özelliklerinden faydalanılmıştır. Takı üzerine yansıyan ışık ve şeffaflık sayesinde çift katmanlı olarak görülen helezonik çizgiler ile görsel farklılık ortaya çıkmakta, bu farklılıklar da parçaya anlam ve görsel olarak değer kazandırmaktadır.

3.2.3. Koleksiyonun Teknik Çözümleme Süreci ve Koleksiyonda Uygulanan Cam Üretim Tekniği

Araştırmalar ve kişisel görüşmeler sonucunda, Çeşm-i Bülbül tekniğini soğuk cam şekillendirme tekniğine uyarlayan Bodrum Sualtı Müzesi ve Kültür Bakanlığına bağlı olarak çalışan cam sanatçısı Nasuf Cömert ile bağlantıya geçilmiş ve konsept doğrultusunda oluşturulan takı tasarımlarının özel üretimleri gerçekleştirilmiştir. Tez

konusu kapsamında yapılan araştırmaların sonucunda Türkiye'de ve dünyada bir ilk olarak gerçekleşen bu yenilikçi çalışmada geleneksel Çeşm-i Bülbül tekniğinin üretim aşamalarından çok farklı özelliklere sahip bir teknik süreç izlenmiştir.

3.2.3.1. Geleneksel Çeşm-i Bülbül Tekniğinin Alevle Şekillendirme Tekniğine Uyarlanması

Camın çağdaşlaşma süreciyle ön plana çıkan, genellikle boncuk ve küçük dekoratif objelerin üretilmesi için kullanılan alevle şekillendirme tekniği, Çeşm-i Bülbül konseptli cam takı koleksiyonunu oluşturan parçaların üretimi için kullanılmıştır. Alevle şekillendirme tekniği kullanılarak oluşturulan koleksiyon parçalarında; geleneksel Çeşm-i Bülbül tekniğinin üretim aşamalarından çok farklı özelliklere sahip bir teknik süreç izlenmiştir. Sıcak cam şekillendirme tekniği kapsamına giren geleneksel Çeşm-i Bülbül üretiminde sıcak cam hamuru kullanılırken, soğuk cam ile çalışma esasına dayanan alevle şekillendirme tekniğinde ise içi boş cam çubuklar kullanılmaktadır.

Geleneksel Çeşm-i Bülbül üretiminde; cam ustası elindeki pipo ile fıska diye adlandırılan az miktardaki sıcak camı potadan alarak renkli çubukların kalınlıklarına göre dizilen özel kalıbın ortasına getirerek üfler. Bu işlem ile beraber kalıpta daha önceden dizilen soğuk çubuklar sıcak camın üzerine yapışır. Sıcaklık sayesinde soğuk çubukları içerisine bir miktar çeken cam gövdenin üzerine potadan alınan yeni cam katmanı bir kez daha sarılarak ön biçim elde edilmiş olur. Toplamda üç tabaka olan cam son şeklini almak için kalıpta şekillendirilir ve çubukların helezonik bir şekil oluşturması için belli bir açıda döndürülür. Sürekli aynı yöne döndürülmeye devam eden cam, oluşturulacak olan ürün ne ise onun kalıbına sokulur ve cam ustası cama tekrar üfleyerek son şeklini kazandırır. Döndürme işlemi sayesinde Çeşm-i Bülbül'ün en karakteristik özelliği olan helezonik görüntü elde edilmiş olur. Bu teknikte en önemli nokta çubukların birbiriyle olan mesafeleri ve bükülme aşamasındaki paralelliktir.[187]

[187] Altunç, **a.g.e.**, 42-43 s.

Koleksiyonun konseptini oluşturan Çeşm-i Bülbül takıların üretim sürecini oluşturan Alevle Şekillendirme Tekniğinin ise yüzyıllardır benzer hatta aynı yönteme sahip olduğunu ve değişim gösteren kısmının sadece enerji kaynağı ve ufak el aletleri olduğunu söylemek mümkündür. Alevle şekillendirme; renkli cam tüpleri ve çubukları eriten gaz yakıtlı ***şalümo**** kullanılarak yapılan bir cam işçiliği esasına dayanmaktadır. Ergimiş durumdaki cam, üfleme tekniği ile çeşitli araçlar ve el hareketlerinin kullanılmasıyla şekillendirilerek oluşturulmaktadır. "Torch working" (şalümo işi) ya da "flame working" (alev işi) olarak da isimlendirilen bu tekniğin köklerini Eski Mısır'ın cam boncuk yapım tekniğine ve özellikle ***iç kalıp**** tekniğine dayandırmak olasıdır.[188] Alevle şekillendirme tekniğinde, özellikle mandrelle boncuk yapımı için iç kalıp tekniğindeki kömür tozu ve gübre karışımının yerine benzer amaçla ***kaolen**** kullanılmaktadır. Kısacası, iç kalıp tekniğini temel alan alevle şekillendirmenin, gelişen teknoloji ve malzemeler sayesinde çağdaş bir üretim şekline dönüştüğü görülmektedir.



Şekil 52- Takı yapımında kullanılan opak ve şeffaf renkli cam çubuklar ve temel el aletleri

(Kaynak: ADAMS, 2005; 21)

*__Şalümo:__ *Genel olarak kuyumculukta ve alevle cam şekillendirme tekniğinde kullanılan gazı yakarak sıcak bir alev elde etmeye yarayan alet*

*__İç kalıp tekniği:__ *Çeşitli malzeme karışımlarıyla oluşturulan bir iç kalıp üzerine cam sarma ve şekillendirme yöntemi*

[188]Larry Scott, **Masters: Glass Beads, Major Works by Leading Artists**, Lark Books, A Division of Sterling Publishing Co, New York, 2008, 6 s.

*__Kaolen:__ *Etrafına sarılan camın mandrele yapışmaması için ve soğuduktan sonra boncuğun mandrelden sağlıklı bir şekilde çıkabilmesini sağlamak için kullanılan alçıya benzer kil minerali. Bu toz belli oranda su ile karıştırılır ve mandrelin üzeri bu madde ile kaplanarak kurutulur.*

Günümüz uygulamalarında alevle şekillendirme tekniğinin temel malzemesi olarak kullanılan soda-kireç ya da borosilikat cam çubukların eritilip şekillendirilebilmesi için; propan ve oksijen tüpünün eş zamanlı olarak kullanılması gerekmektedir.[189] Camın erimesi için gerekli olan sıcaklık bu şekilde elde edilebilmektedir. İki tüpten çıkan gazın ne oranda karışacağını ayarlayabilmek için şalümoya bağlanmış vanalara ve basınçölçere ihtiyaç vardır. Çalışma yaparken bu vanalar istenilen oranda açılır ya da kısılır.

Takıların üretilme süreci; Alevle Şekillendirme Tekniğine Çeşm-i Bülbül'ün tasarım özelliklerini adapte ederek bir ilk gerçekleştiren ve gözyaşı şişeleri üreten Nasuf Cömert'in, tasarıma bağlı olarak seçilen içi boş boroslikat cam borunun üzerine helezonik sarmalları oluşturacak renkteki çizgileri yan yana eriterek zemine dâhil etmesi ile gerçekleşmektedir. Uygulama olarak asıl Çeşm-i Bülbül üretimine paralel gittiği gözlenen süreçte, camın ısı içerisinde sürekli döndürülmesiyle helezonik salınımın gerçekleştiği ve istenilen görüntüye ulaşıldığı görülmektedir. Soda camından farklı olarak ısıya ve tansiyona dayanıklılık gösterdiği bilinen boroslikat camının alev içerisinden çıkartıldığında kendi haline bırakılarak soğuyabildiği izlenmektedir.

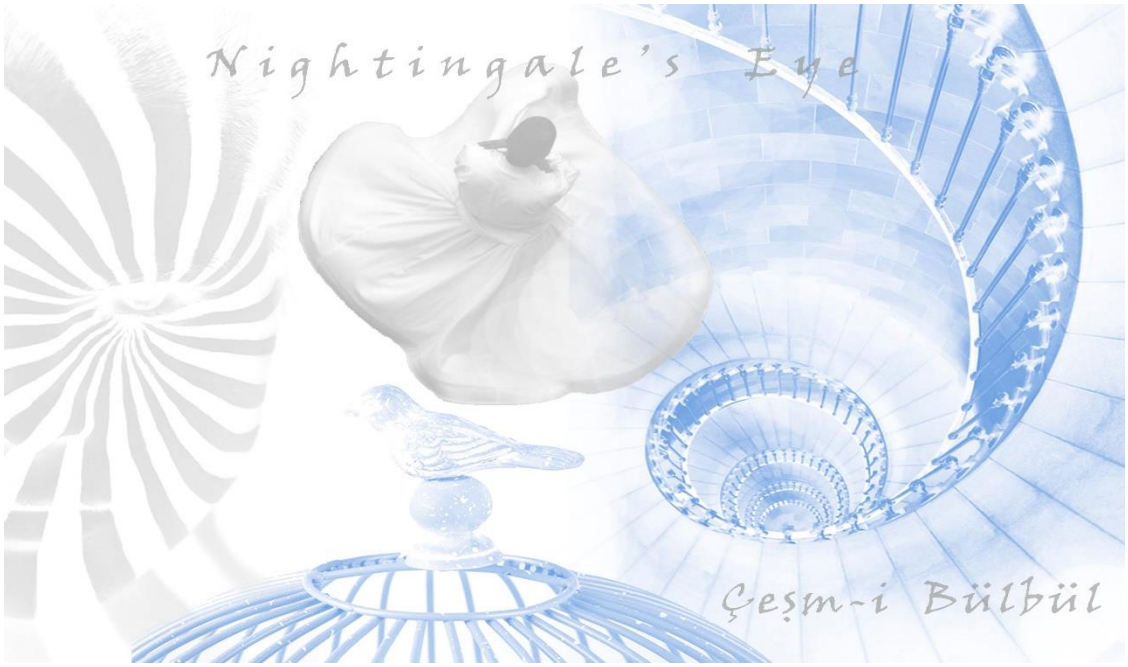


Şekil 53- Alevle Şekillendirme Tekniği ile Çeşm-i Bülbül Yapımı ve Nasuf Cömert, Bodrum, 2015

(Kaynak: Kişisel Arşiv, 2015)

[189]Bettina Eberle, **Creative Glass Techniques, Fusing, Painting, Lampwork**, Lark Books, Paul Haupt Publishing, New York, 1997, 137 s.

3.2.4. “Çeşm-i Bülbül” / “Nightingale’s Eye”
Cam Takı Koleksiyonu Sunumu



Şekil 54- “Çeşm-i Bülbül” / Nightingale’s Eye” İlham Panosu

Proje Adı: “Çeşm-i Bülbül” / “Nightingale’s Eye”
Ürün kodu: 01B
Ürün: Broş
Malzeme: Boroslikat camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Alevle Şekillendirme Tekniği
Boyut / ağırlık: 106x32x11 mm. / 8,6 gr.



Şekil 55- Özge Erbilen Yalçın, “Nightingale’s Eye”, broş, boroslikat camı, gümüş, 2015

Proje Adı: “Çeşm-i Bülbül” / “Nightingale’s Eye”
Ürün kodu: 02B
Ürün: Broş
Malzeme: Boroslikat camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Alevle Şekillendirme Tekniği
Boyut / ağırlık: 115x45x30 mm. / 23,6 gr.



Şekil 56- Özge Erbilen Yalçın, “Nightingale’s Eye”, broş, boroslikat camı, gümüş, 2015

Proje Adı: "Çeşm-i Bülbül" / "Nightingale's Eye"
Ürün kodu: 03B
Ürün: Broş
Malzeme: Boroslikat camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Alevle Şekillendirme Tekniği
Boyut / ağırlık: 15x4x2 cm. / 13,4 gr.



Şekil 57- Özge Erbilen Yalçın, "Nightingale's Eye", broş, boroslikat camı, gümüş, 2015

Proje Adı: “Çeşm-i Bülbül” / “Nightingale’s Eye”
Ürün kodu: 04B
Ürün: Broş
Malzeme: Boroslikat camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Alevle Şekillendirme Tekniği
Boyut / ağırlık: 56x50x6 mm. / 9,6 gr.



Şekil 58- Özge Erbilen Yalçın, “Nightingale’s Eye”, broş, boroslikat camı, gümüş, 2015

Proje Adı: “Çeşm-i Bülbül” / “Nightingale’s Eye”
Ürün kodu: 05B
Ürün: Broş
Malzeme: Boroslikat camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Alevle Şekillendirme Tekniği
Boyut / ağırlık: 165x37x15 mm. / 11,6 gr.





Şekil 59- Özge Erbilen Yalçın, “Nightingale’s Eye”, broş, boroslikat camı, gümüş, 2015

Proje Adı: “Çeşm-i Bülbül” / “Nightingale’s Eye”
Ürün kodu: 06B
Ürün: Broş
Malzeme: Boroslikat camı, 925 ayar gümüş
Üretim Yöntemi: Alevle Şekillendirme Tekniği
Boyut / ağırlık: 180x30x15 mm. / 11,6 gr.





Şekil 60- Özge Erbilen Yalçın, “Nightingale’s Eye”, broş, boroslikat camı, gümüş, 2015

SONUÇ

20. yüzyılın son çeyreği ve özellikle 21. yüzyıl ile beraber takının gereksinim ve tüketim ilişkisine bağlı olarak üretilen bir tasarım nesnesi olduğu algısının değişime uğradığı görülmektedir. Klasik anlamdaki takı/mücevher üretiminin moda ve para piyasalarındaki dalgalanmaları yansıtan şekilde devam etmesinin yanında, değişim süreciyle şekillenen ve birey yaratıcılığına odaklanan çalışmaların her geçen gün artış gösterdiği izlenmektedir. Yaşanan değişim sürecinin geçmişin temel kavramları bağlamında incelendiği araştırmada; takının değerli malzemeler ile şekillendirilmesi gerektiği düşüncesine bağlılığın azaldığı görülmektedir.

Özellikle cam örneklerde günümüz takısı olarak ele alınan yaklaşık son otuz yıllık dönemde öne çıkan durum; salt değişim değeriyle satın alınan bir meta ya da varlık/statü sembolü olmaktan uzaklaşan takının sanat eseri statüsüne yükselerek kavramsallaşması ve kişisel ifade aracına dönüşmesidir. Marx'ın sosyal bir yapı olarak yaklaştığı "değerli taş ve metallerden yapılan kullanılabilir ve paraya dönüştürülebilir bir değer" algısı yaratan klasik takının aksine, kişisel ifadenin ön planda olduğu takılar değer zincirinin en altında yer alan materyalleri bile takıya dâhil edebilmektedir. Klasik takının değerli taş ve metalleri diğer tüm materyallerin üzerinde tutan bu yaklaşımı, "günümüz takısı" kavramına tamamıyla zıt bir tavır sergilemektedir.

Kişisel ifadenin ön planda olduğu ve insan bedeni ile fiziksel çevreye uyumun göz ardı edildiği çalışmalar, kullanılabilirliğin sınırlarını zorlayarak takının çağdaş sanattaki varlığını somutlaştırmış, rolünün irdelenmesini salık vermiştir. Takıdaki eğilimlerin plastik sanatlardaki yönelimlere paralel ilerlediği görülen 20. yüzyılın erken dönemlerinden itibaren sözü edilmeye başlanan kavramsallaşma süreciyle birlikte, alışılagelmiş takı algısının dışına çıkılmıştır. Farklılaşan sanat anlayışında özellikle heykel ve cam sanatçılarının takı alanında gerçekleştirdikleri çalışmaların disiplinler arasında yarattığı etkileşimler, takının sanatsal ifade biçimine dönüşmesinde yönlendirici olmuştur. Takı ve güzel sanatlar arasında başlayan yakın bağın devamlılığı, takı kavramının yeniden tanımlanmasına yardımcı olurken, sanatsal nesnenin değeri ve fonksiyonu arasındaki kesin çizgiyi bulanıklaştırmıştır. Takının

heykele eğilimi ve yakınlığı mevcut yaratıcı tartışmaların içerisinde güçlü bir içerik olarak var olmuştur. Bu bağlamda, gerek boyut gerekse malzeme ve kullanım şekli açısından gerçekleşen takı değişiminin içerisine büyük ölçüde dâhil olduğu izlenen camın güçlü bir ifade şekli olarak var olduğu görülmektedir.

Takı eğilimlerinin ve camın takıdaki olanaklarının araştırılmasında Amerika ve Avrupa'daki yaklaşımlara yönlenen çalışmada, belirlenen cam takı örneklerinin büyük bir bölümünün geleneksel takı ölçütlerinin dışında kalan, sanatçıların kendilerine özgü temel tasarım prensiplerinin ön plana çıktığı çalışmalar olduğu yönündedir. Takı tasarımı için en önemli ölçüt olduğu anlaşılan ergonominin cam kullanımıyla şekillendirilmiş takılar için büyük oranda göz ardı edildiği görülmektedir. Camın plastik sanatlar içerisindeki heykelsi algısı tek başına sergilenebilir olma özelliğini yansıtırken bu durum cam kullanımıyla şekillendirilen takı için de geçerli bir kavrama dönüşmüştür. Fikir aktararak izleyiciyi düşünmeye sevk eden ve maddesel olmayan bu yaklaşım, günümüz takısının en temel özelliği olarak ön plana çıkmaktadır. Heykel ve cam gibi disiplinlerde çalışmalar gerçekleştiren isimlerin camı takı unsuru olarak kullanmasındaki başarı, bu araştırmada ortaya çıkan önemli bulgulardan birisi olarak görülmektedir.

1960'lardan bu yana değiştiği izlenen takı kavramında öne çıkan diğer bir saptama ise; özel bir uzmanlık alanı bilgisi gerektiren "camın, takı alanında kullanılmasıyla" iki disiplinde iç içe geçişler yaşanmaya başlamış olduğu yönündedir. İlk olarak cam sanatçılarının bilgi ve deneyimlerini takı alanına aktardığı, sonrasında özellikle stüdyo cam boncuk hareketiyle birlikte uzmanlık alanı takı olan kişilerin cam ile birebir ilgilendiği görülmüştür. Geçmişte olduğu gibi bugün de aynı paralellikte ilerlediği izlenen camın takıya adapte olma durumunun en iyi temsilcisi, dünya genelindeki sanat fakültelerindeki cam bölümü öğrencilerinin bir bölümünün giyilebilir sanat olarak ya da heykelsi bir yaklaşımla gerçekleştirdikleri takı çalışmalarıdır. Öğrencilerin bu eğiliminde, heykel ve cam bölümlerinin insan anatomisine odaklanan eğitim sistemlerinin payı olduğu düşünülmektedir. Genelleme yapılmasını sağlayan en önemli örneklemler ise; Estonya Sanat Akademisi'nin ve Prag Sanat Akademisi'nin cam bölümlerinde gerçekleştirilen takı odaklı öğrenci

çalışmalarıdır. Ayrıca Çek Cumhuriyeti'nde 2008 yılından bu yana her yıl düzenlenen Sanssouci Junior Glass Match isimli uluslararası cam obje tasarım ve üretim yarışmasındaki birçok parçanın takı ve giyilebilir sanat odaklı çalışmalardan oluşuyor olması da bu bulguyu destekler niteliktedir.

Günümüze geliş sürecinde camın çağdaş yaklaşımla ele alınmasını sağlayan etkenler içerisinde aktif rol oynayan Stüdyo Cam Hareketi'nin ortaya çıktığı ya da etki ettiği Amerika, İngiltere, Hollanda ve Almanya gibi ülkeler nicel olarak daha fazla cam takının varlığına işaret etmektedir. Stüdyo Cam Hareketinin Amerika'da filizlenerek Avrupa ülkelerine doğru etki alanını genişlettiği düşünüldüğünde, ortaya çıkan sıralamanın bu şekilde gerçekleşmesi mantıklı bir zemine temellenmektedir. Süreçten dolaylı olarak etkilendiği gözlenen diğer ülkelerdeki çalışmaların niceliği daha az olsa da mevcut durum, cam takıların var olduğunu göstermektedir.

Diğer taraftan her iki disiplin için ayrı olarak incelenen, benzer düşünce yapısını desteklediği izlenen Stüdyo Cam Takısı ile Stüdyo Cam Hareketinin gelişim süreçlerinin de paralel bir seyir gösterdiği gözlenmektedir. Bireysel atölyelerde tasarımdan üretime uzanan süreçte tasarımcı/üretici kavramlarını bir arada taşıyan her iki disiplinin de; belirli bir tarzdan ya da felsefeden ziyade bağımsız yaratımı desteklediği ve sanatsal ifadeyi yücelttiği görülmektedir. Bu bağlamda takıda cam kullanan isimlerin, Stüdyo Cam Hareketinin başladığı ve yayılma sağladığı öncü ülkelerle aynı doğrultuda oldukları söylenebilir. Özellikle Amerika, Hollanda, Almanya ve İngiltere'de yayılma sağlayarak uluslararası boyutlara ulaştığı görülen Stüdyo Takı Hareketi ile takının geleneksel kriterleri aşılarak konseptin önemi vurgulanmış ve iletilmek istenilen mesaj, cam ve benzeri malzemeler aracılığı ile verilmeye başlanmıştır. Disiplinler arası iç içe geçişlerin yaşandığı bu dönem itibariyle cam ve takının da ifade olanaklarının çoğaldığı ve dışavurumcu bireysel ifadenin önem kazandığı görülmektedir.

Yapılan araştırma kapsamında camın takı malzemesi olarak kullanılması ile ilgili iki farklı kategori ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda ilk grup; takının malzemesi olarak kullanılacak camın hazır nesnelerden meydana gelmesiyle tasarlanmaktadır. Bu

grup şişe, ayna ve kırık cam parçaları gibi çeşitli objelerden elde edilmiş buluntu nesneleri kapsamaktadır. Bunun en büyük sebebi; cam üretiminin kendine özgü bir uzmanlık alanını gerektirerek üretim bilgisine ve becerisine ihtiyaç duyuluyor olmasıdır. Mevcut olanı yeniden kullanmak gibi çeşitli yolların denenmesi, geri dönüşümlü bir malzeme olan camın olanakları ile sınırlanmaktadır. Yeni bir objeye dönüşebilme potansiyeli camın "değerli ve atık kavramlarını bir arada barındıran nesne" olma özelliğini vurgulamaktadır. Ancak var olan bir cam nesnenin kullanılması takının formunu etkileyen ve kısıtlayıcılık getirebilen bir kriter olsa da sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Diğer grup ise; üfleme, döküm, kesme, cilalama, alevle şekillendirme gibi temel cam üretim tekniklerinin kullanılmasıyla istenilen tasarım doğrultusunda gerçekleştirilen özel bir üretim sürecine dayanmaktadır. Bu süreçte gerçekleştirilen üretimin, takıyı tasarlayan kişinin uzmanlık alanına göre şekillendiği izlenmektedir. Uzmanlık alanı olarak cam şekillendirme bilgisi ve deneyimine sahip olunmayan durumdaki örneklemlerin varlığı, teknik bilgi ve donanıma sahip kişilerden alınan destek doğrultusunda üretimlerin gerçekleştirildiği genellemesine varılmasını sağlamıştır.

Çalışmanın amacına uygun olarak seçilen örneklemlerde gözlemlenen genel durum; Çağdaş Cam Hareketi ile özdeşleşen "sıcak cam şekillendirme tekniklerinin" takı üretim yöntemi olarak ağırlıklı şekilde kullanılmış olmasıdır. Tasarlanan takı doğrultusunda özel bir sürece temellenen üretim aşamasının tekrarlanabilir olmadığı durumda, seri üretim mantığının değil, bireysel yaratıcılığın ön planda olduğu görülmektedir. Bu bağlamda tekrarsız olarak üretilen bir takı parçası, ticari olmaktan ziyade estetik kaygılarla somut hale getirilmiş olanı işaret etmektedir. Ancak son otuz yılı içine alacak şekilde gerçekleştirilen cam takı örneklerinin araştırılmasında, özellikle 21. yüzyılda üretim gerçekleştiren bazı takı firmalarının ya da tasarımcıların camı koleksiyonlarına satış amaçlı dâhil ettikleri görülmüştür. Boyut olarak daha ufak, ergonomik ve kullanılabilir formlara sahip bu tasarımların da sınırlı sayıda gerçekleştirildikleri dikkat çekmektedir.

Saptanan her iki cam takı kategorisinde de en çok tercih edilen ürün grubunun öncelikle broş, daha sonrasında ise yüzük ve pandantif olduğu tespit edilmiştir.

Sanatçıların kişisel tercihlerinin bu seçimde etken olabileceği düşünülse de broşun daha kolay şekillendirilebilir bir form olarak görülmesi fikri üzerinde de durulabilir. Çalışmaların bir kısmının yalnızca cam ile oluşturulurken diğer kısmının ise özellikle metal bileşenler ile birlikte tasarımın içerisine dâhil edildiği görülmektedir. Cam takıların elde edilme yöntemleri incelendiğinde ise üfleme tekniğinin daha şeffaf görünümler elde etmek için tercih edildiği görülürken, Pate de verre (cam hamuru) tekniğinin çok renkli çalışmalarda kullanıldığı izlenmektedir. Yüzeyde fasetli bir görünüm elde etmek için kullanılan kurşunlu camın daha kolay şekillendirilebilir olduğu için tercih edildiği dikkat çekerken, soğuk cam şekillendirme işlemlerinin kimi zaman yüzey görünümlerini zenginleştirmek için de kullanıldığı izlenmektedir.

Üç boyutlu sanat formu algısı yaratan takı malzemesi olarak cam kullanımının, uluslararası alanda boncuk üretiminin çok ötesine geçtiği ve genel cam üretim tekniklerinin takıya dâhil edilmesi şeklinde kullanıldığını göstermektedir. Dünyanın önde gelen cam üretim merkezlerinden ziyade bireysel stüdyolardaki son dönem örnekleri bunu kanıtlar niteliktedir. Cam denildiğinde akla gelen ilk merkezin, geçmişi 14. yüzyıla kadar uzanan İtalya'nın Murano Adası olmasına rağmen yapılan araştırma doğrultusunda üzerinde durulan yapıdaki çalışmaları gerçekleştiren isimlerin ender olduğu saptanmıştır. Bu konuda bir genellemeye gidilecek olduğunda, 14. yüzyılla beraber Venedik'te yaşanan sıkıntılar yüzünden Murano Adası'nda bir araya getirilen üretim merkezlerinin o dönemlerden bugüne kadar daha çok ticari amaçla üretim gerçekleştirdikleri yönündedir. Ticari kaygılar ise camın takı olarak yalnızca yüzük ve pandantif gibi kullanılabilir ufak formlarda üretilmeleri ve satılmaları üzerine odaklanmaktadır. İtalya ile ilgili karşılaşılan örneklerin çoğu; alevle şekillendirme tekniğiyle üretilen ufak takılar ve cam objeler olarak saptanmıştır. Burada dikkat çeken ve vurgu yapılması gereken konu; cam üretimi konusunda dünya çapında ilk sırada yer alan İtalya'nın, araştırmada sözü edilen cam takı yaklaşımındaki nicelik sıralamasında geri planda kalmış olmasıdır. Araştırmada özellikle Rene Lalique sayesinde takıda cam kullanımının üst seviyede olduğu bilinen Fransa'daki güncel çalışmalarla ilgili ise anlamlı bir ilişki ve kuvvetli bir kanıt elde edilememiştir.

Türkiye'de ise camın takıya dâhil edilme şekilleri, tıpkı geçmişte olduğu gibi bugün de küçük boyutlu cam boncuklarla oluşturulmuş takılar olarak ön plana çıkmaktadır. Araştırmada camı çağdaş ve yenilikçi kavramları bağlamında takı unsuru olarak kullanan birçok uluslararası ismin öne çıkmasına rağmen Türkiye'de, sözü edilen kategori içerisine dâhil edilebilecek çalışmalarla karşılaşılmamıştır. Kısacası ikinci bölümün başında saptanan, camın çağdaş yaklaşımla ele alınmasında etkili olan faktörlerin, günümüz cam takılarını temsil etme ve tanımlama durumu, (camın takıya aynı yaklaşımla dâhil edilmediği) Türkiye için geçerlilik sağlamamaktadır.

Türkiye'de takıda cam kullanımının yalnızca boncuk olarak ele alınmasındaki sebepler incelendiğinde; cam üretim koşullarının sağlanabileceği atölyelerin yüksek maliyet sebebiyle aktif hale getirilemiyor olduğu dikkat çekmektedir. Diğer sebep olarak ele alabileceğimiz konu ise, cam üretiminin zor, zahmetli ve maliyetli bir uzmanlık alanını gerektiriyor olmasıdır. Türkiye'de takının öncelikli olarak endüstriyel üretime karşılık gelecek şekilde üretiliyor olması ve paraya dönüşebilir bir değer yaratma arzusu bireysel ifadenin geri plana itildiğini göstermektedir.

1960'lı yıllardan bugüne kadar gelişim süreci gösteren stüdyo camcılığının Türkiye'deki yansımalarının eskilere dayandığını söylemek pek mümkün değildir. Bugün Türkiye'de stüdyo camcılığının gelişimi için var olan tek özel kuruluşun 2003 yılında kurulan İstanbul Cam Ocağı Vakfı olduğu görülmektedir. Yabancı sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilen kısa ve uzun dönemli atölyelerde verilen eğitimlerle Türkiye'de cam sanatının gelişimine katkıda bulunan Cam Ocağı, çağdaş ile geleneksel arasında köprü kurmaktadır. Kuruluşundan bu yana eğitimlere katılarak kendilerini geliştiren çeşitli isimlerin alevle şekillendirme tekniğini cam boncuk çalışmalarında kullandığı görülmektedir. Zengin bir geçmişe temellenen Anadolu'daki cam kültürünün bireysel çapta ele alınabilirliğini yaşatan alevle şekillendirme tekniği ile yaratılmış boncuklar, bugün Türkiye'deki cam takı yönelimlerinin tek göstergesi niteliğindedir. Genel cam üretim tekniklerinin kullanılabilmesi için gerekli şartların sağlanmasındaki maddi zorlukların, tasarımcıları az maliyetle kendi stüdyolarına sahip olabilecekleri alevle şekillendirme tekniğine yönlendirdiği düşünülmektedir.

Takının çağdaş anlamda ele alınmasında camın da var olabileceğinin kanıtı niteliğinde bir söylem olarak gerçekleştirilen çalışmada özellikle Türkiye'de klasik takı algısının dışına çıkabilecek ve takı yönelimlerini destekleyici bir çalışmanın gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın ulaşmak istediği noktanın vurgulanması açısından iki farklı koleksiyon şeklinde son bölüme dâhil edilen cam takılar ile önermelerde bulunulmuştur. Çalışma kapsamında elde edilen kuramsal bilgilerin sanatsal bakış açısıyla yorumlandığı koleksiyonların özgün ve nitelikli yönde ilerlemesinde, ürün statüsüne yönelik tanımlayıcı kavramların belirlenmesi etken olmuştur. İki koleksiyonda da; ikinci bölümde incelenen günümüz cam takılarını tanımladığı varsayılan örneklemlerden farklı görsel ve kavramsal özelliklere sahip yaklaşımların sergilenmesi hedeflenmiştir.

Kültürel imlerin yön verdiği iki koleksiyondan ilki; tasarımların üretimlerinin de gerçekleştirildiği bir Kuzey Avrupa ülkesi olan Estonya'nın başkenti Tallinn'in kültürel ve mimari referansları üzerine temellendirilmiştir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bilgiler, değerler ve geleneklerin yarattığı "çok çeşitlilik" sayesinde şekillendiği izlenen Tallinn'in maddi kültür ögelerinin heykelsi bir yorumla ele alındığı bu koleksiyonda takının standart kriterlerinin dışına çıkılması amaçlanmıştır. Geçmişten gelen bir tasarım kültürü mirasının yeni bir yorum için kaynak oluşturduğu ikinci koleksiyonda ise geleneksel cam sanatı ürünü olan Çeşm-i Bülbül sanatsal bir bakış açısıyla takı koleksiyonuna dönüştürülmüştür. Çeşm-i Bülbül'ün yenilikçi bir yaklaşım olarak takıya dâhil edilmesindeki amaç ise; her dönemde cam üretimi konusunda zengin bir geçmişe sahip olan Anadolu'nun öz kültür sembollerinin sürdürülebilirliğine odaklanarak, farkındalık yaratmaktır.

Bugün Amerika'dan Çek Cumhuriyeti'ne, Almanya'dan Finlandiya'ya kadar birçok Avrupa ülkesinde benzer üretim şekilleriyle gerçekleştirilen çalışmaların varlığına karşın geleneksel ürün kimliğimizi yansıtan Çeşm-i Bülbül tekniğinin kendine özgü renk ve üretim şekline sahip olduğu görülmüştür. Bu bağlamda takı tasarım konseptlerinin oluşumunda bu özel kültür unsurunun kullanılması yoluna gidilerek dinamik bir yaklaşım ve yeni bir bakış açısı sunulması amaçlanmıştır.

Takı eğilimlerinin ve camın takıdaki olanaklarının araştırılmasında konunun dünya genelindeki yaklaşımlara yönlenmesi, mevcut durum ile ilgili ipuçlarını veriyor olsa da, bir sonraki aşamada konunun farklı bağlamlar çerçevesinde ele alınarak Türkiye'deki durumunun irdelenmesi ile yarar sağlanacağı öngörülmektedir. Yenilikçi takı fikirlerinin yayılma sağlayarak evrenselleşmesinde; dünyanın pek çok bölgesindeki takı sanatçısına ait farklı malzeme ve tekniklerle yaratılmış çalışmaların müzeler ve çeşitli kurumlar sayesinde sergileniyor olmasının sağladığı katkıların önemi büyüktür. Takı konusunda eğitim veren kurumların ve gerçekleştirilen önemli etkinliklerin sayısının giderek artması, dijital ağlar sayesinde gerçekleşen paylaşımların ve ilgili alandaki basılı yayınların her geçen gün çoğalması gibi faktörler de fikirlerin yayılmasında önemli rol oynamaktadır. Farklı fikirlerin, malzeme kullanımının ve tekniklerin paylaşılarak dünyanın birbirinden farklı pek çok noktasına ulaşabiliyor olması sayesinde, günümüz takısının en önemli özelliği olarak görülebilecek "uluslararasılaşması" sağlanmaktadır.

Takı ile ilgili pek çok galeriye sahip olduğu anlaşılan Amerika ve Avrupa'daki temel merkezlerin, sergilerin ve genç sanatçı akışını garantileyerek teşvik eden bir hükümet politikası ile desteklendiği görülmektedir. Sanat okullarındaki takı bölümlerine gereken önemin verilmesiyle gerçekleştirilen çalışmaların nitelik ve nicelik açısından yükselen bir değere dönüşmesiyle, ilgili izleyici kitlesinin de oluşumuna katkı sağlandığı izlenmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de görülen en önemli eksik, uluslararasılaşmayı sağlayacak çeşitli kanallara gereken önemin verilmemesidir. Devlet tarafından desteklenen sergi ve yarışma gibi faaliyetlerin artması, bireysel anlamdaki çabaları destekleyici etkenler olarak ön plana çıkmaktadır. Gerçekleştirilen çalışmaların çoğalmasıyla kişisel ve kurumsal interaktif bağlantı ortamlarındaki paylaşımların artması, uluslararası anlamda başarı getirerek algı değişiminin oluşmasını sağlayacaktır. Diğer taraftan Türkiye üniversitelerdeki var olan cam bölümlerinin sınırlı çalışma imkânlarına sahip olması, bu alanda eğitim alan/eğitim veren kişilerin önünde en büyük engeli oluşturmaktadır. Hammadde temininden ziyade enerji kullanımı yönünden yaşandığı görülen sorunların eğitime yansıması bu alanda yapılacak çalışmaların kısıtlı kalmasına sebep olmaktadır.

EKLER

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Astarte: Bereket ve verimlilik tanrısı.

Bijuteri: Değerli olmayan maden veya taşlardan yapılmış takı ya da süs eşyası.

Boroslikat cam: Diğer cam çeşitlerine oranla düşük alkali içeren, iyi bir kimyasal mukavemet ve termal şok direnci sağlayan bir cam çeşidi.

Cam: Soda veya potas katılmış silisli kumun ateşle erimesiyle elde edilen, saydam ve yarı saydam olabilen, kristalleşmeden katılaşan sert ve kırılgan cisimdir.

Cam elyafı: Ergimiş camın basınç ile çekilerek inceltilmesi ve üzerine polimer püskürtülmesiyle korozyona karşı dayanıklılığı artırılarak elde edilen lif.

Fotosensitiv cam: Işığa duyarlı cam

Grafit: Yüksek sıcaklıklara dayanıklılığı yüzünden cam yüzeylerin düzleştirilmesi ya da çeşitli şekiller verilmesi için kullanılan siyah renkli bir karbon mineralidir. Grafitin en büyük özelliği eriyik haldeki cama yapışmamasıdır.

Kaolen: Etrafına sarılan camın mandrele yapışmaması için daha doğrusu soğuduktan sonra boncuğun mandrelden sağlıklı bir şekilde çıkabilmesini sağlamak için kullanılan alçıya benzer kil minerali. Bu toz belli oranda su ile karıştırılır ve mandrelin üzeri bu madde ile kaplanarak kurutulur.

Lapis lazuli: Koyu mavi renkteki opak ve yarı değerli taş.

Mash-up uygulama: Birbirinden bağımsız uygulamaların bir araya getirilerek birleştirilmesi.

Mandrel: Cam boncuk ya da ufak boyutlu cam objelerin şekillendirilmesinde kullanılan ve eritilen camın etrafına sarıldığı, paslanmaz çelikten yapılan çeşitli çaplardaki metal çubuk.

Metalizasyon: Kaplanacak ürün üzerine metal biriktirilmesiyle gerçekleştirilen teknik bir işlemdir. Bu işlem yüksek vakumlu ortamda istenilen metali (genellikle alüminyum) buharlaştırma esasına dayanmaktadır. Kaplama yapılacak ürünün üstüne yoğunlaşan çok ince metal katmanı genellikle dekoratif amaçlı kullanılmaktadır.

Ouroboros: Kendi kuyruğunu ısıran halka şeklindeki ejderha ya da yılan figürü.

Pandantif: Uzun ve ince bir zincirin ucuna takılarak boyna asılan takı.

Pate de Verre: Cam hamuru anlamına gelen pate de verre, kum tanesi kadar ince granül haldeki camın, su ve kimyasal yapıştırıcılarla (medyum) karıştırılarak hamur haline getirilmesi ve bu malzemenin ısıl ortamda dirençli bir kalıbın iç ya da dış formunu almasıdır.

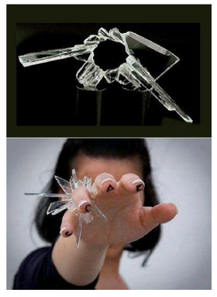
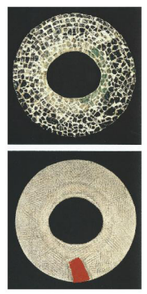
Pliny: M.S 23-79 yıllarında yaşamış Roma tarihçisi. Cam ile ilgili pek çok yazısı bulunmaktadır.

Soda-kireç camı: Hammadde karışımında eritgen olarak sodyum karbonat bulunan cam. Daha çok Akdeniz kıyılarındaki bölgelerde görülmektedir.

Şalümo: Genel olarak kuyumculukta ve alevle cam şekillendirme tekniğinde kullanılan gazı yakarak sıcak bir alev elde etmeye yarayan alet

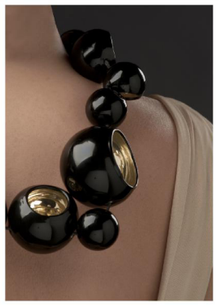
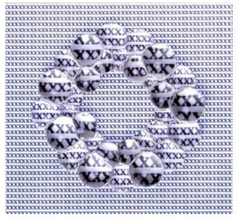
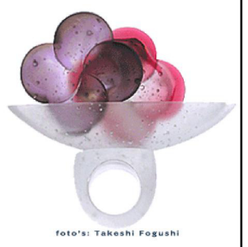
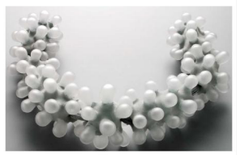
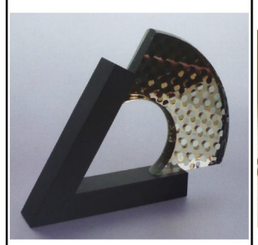
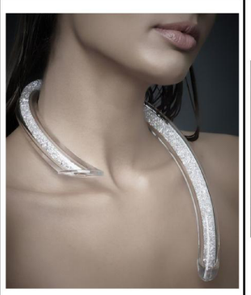
Viskozite: Camın akışkanlığa karşı gösterdiği direnç.

TABLO 1: HAZIR CAM NESNELERİN KULLANIMIYLA OLUŞTURULAN TAKI ÖRNEKLERİ, 1988-2014

								
Bernard Schobinger "Gift" Bilezik cam şişe, 2011 İsviçre	**Carrie Garrot "Red bottle" Kolye cam şişeler, Amerika**	**Robert Ebendorf Broş kırık cam parçalar 1990 Amerika**	**Tarja Lehtinen Pandantif cam parçalar 2009 Finlandiya**	**Amanda Jaron Bilezik geri dönüşümlü kola şişesi, cam, inci Amerika**	**Barbara Paganin Broş cam şişe ağızları İtalya**	**Gina Melosi Yüzük kırık cam parçalar İngiltere**	**Frida Jeppsson “Coctail ring” Yüzük cam kadeh İsveç**	**Tarja Lehtinen "Cameo Portraits" Pandantifler cam şişe tabanı, gümüş, 2009 Finlandiya**
								
Bernard Schobinger "Portable Ashtray" Pandantif cam, altın, kordon 2012, İsviçre	**Carrie Garrot "Bottle Choker" kolye, cam şişeler Amerika**	**Robert Ebendorf Bilezik, kırık otomotiv camı alçı taşı, 2000 Amerika**	**Tarja Lehtinen "Cameo Portraits" Broş cam şişe tabanı, gümüş, 2011 Finlandiya**	**Rebecca Ward Kolye kırık şişe camı, gümüş Amerika**	**Rebecca Ward Kolye deniz camı, gümüş Amerika**	**Annamaria Zanella Yüzük cam, altın, demir 1996 İtalya**	**Bernard Schobinger Kolye kola şişesi, kristal boncuk 1988, İsviçre**	**Carrie Garrot "Bottle Chain" Kolye cam şişeler, çiçek kurusu Amerika**
								
Bernard Schobinger "bottle necklace” Kolye içki şişesi, metal kordon 1988, İsviçre	**Carrie Garrot Kolye cam şişe, çiçek kurusu Amerika**	**Anika Smulovitz “Herbarium Specimen” Yüzükler cam tüp, gümüş, çiçek kurusu, 2002 Amerika**	**Tarja Lehtinen "Cameo Portraits" Broş cam şişe tabanı, gümüş, 2009 Finlandiya**	**Heather Thompson Yüzük cam, gümüş**	**Sabine Lang Yüzükler cam şişe ağzı, gümüş Almanya**	**Bernard Schobinger Bilezikler ve Kolye, cam şişe, 2011 İsviçre**	**Tarja Lehtinen "Cameo Portraits" Pandantifler cam şişe tabanı, gümüş 2009, Finlandiya**	**Peter Skubic Broş pencere camı, altın varak paslanmaz çelik 2004, Yugoslavya**

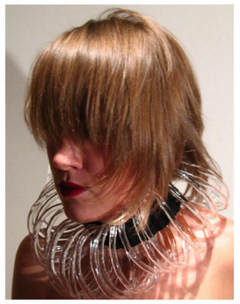
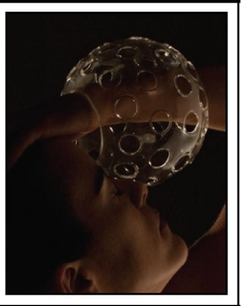
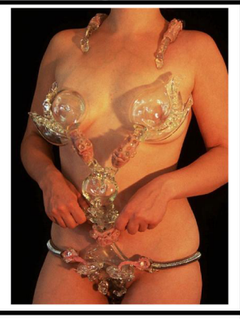
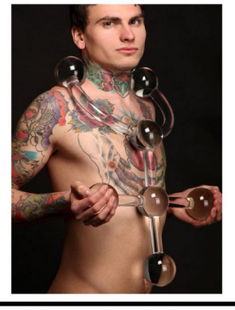
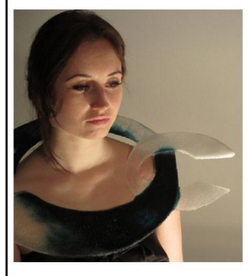
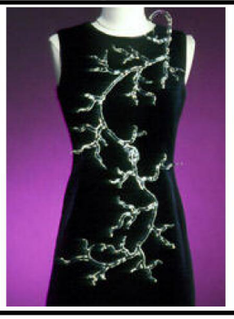
Kaynak: Tezin kaynakçasında yer alan takı kitapları, sanatçıların web sayfaları

TABLO 2: ÖZEL ÜRETİM CAM KULLANIMIYLA OLUŞTURULAN TAKI ÖRNEKLERİ, 1984-2014

								
Federica Sala “Eco” Kolye cam, gümüş 2012 İtalya	**Biba Schutz Kolye üfleme cam, gümüş Amerika**	**Biba Schutz Broş cam, oksitli gümüş 2014 Amerika**	**Blanche Tilden “U” Yüzükler cam, titanyum alevle şekillendirme 2000 Avusturalya**	**Blanche Tilden “Absorb” Kolye cam, altın, çelik tel 2006 Avusturalya**	**Donald Friedlich “Aqua Serisi” Broş cam, altın 2008 Amerika**	**Donald Friedlich “Magnification serisi” Broş cam, altın 2006 Amerika**	**Donald Friedlich “Translucence serisi” Broş üfleme cam, altın 2008 Amerika**	**Emi Fujita “Offerings” Yüzük füzyon cam 2003 Japonya**
								
Evert Nijland “Doge Venezia” Kolye cam, altın, keten 2006 Hollanda	**Evert Nijland “Parure” Bilezik cam, gümüş, deri 2004, Hollanda**	**Evert Nijland “Venetie” Kolye cam, gümüş 2006 Hollanda**	**Gesine Hackenberg "Kitchen Glass" Broşlar cam, gümüş 2011 Almanya**	**Jiri Sibor Broş cam, paslanmaz çelik 2008 Çek Cumhuriyeti**	**Jiri Sibor Broş cam, paslanmaz çelik 2008 Çek Cumhuriyeti**	**Jiro Kamata “Bi” Broş dikroik cam, gümüş 2014 Japonya**	**Jiro Kamata “Bi” Kolye dikroik cam, gümüş 2013 Japonya**	**Kathryn Wardill Broşlar cam, gümüş, paslanmaz çelik 2007 Avusturalya**
								
Linda MacNeil Broş cam, altın 2013 Amerika	**Bernard Simon "Butglas” Yüzük cam Almanya**	**Michaela Köppl Broş cam, gümüş, mine Almanya**	**Paolo Marcolongo Yüzük cam, gümüş, elmas İtalya**	**Paolo Marcolongo Kolye cam, gümüş İtalya**	**Pavol Hloska Bilezik cam, metal 1984 Çek Cunhuriyeti**	**Patricia Niemann “Lichen Slug” Yüzük üfleme cam, gümüş Almanya**	**Orfeo Quagliata Kolye kristal cam, swarovski Amerika**	**Emi Fujita Yüzük 1998 Japonya**

Kaynak: Tezin kaynakçasında yer alan takı kitapları, sanatçıların web sayfaları

TABLO 3: CAM KULLANIMIYLA OLUŞTURULAN BÜYÜK BOYUTLU VÜCUT TAKISI/AKSESUARI ÖRNEKLERİ

								
Katarzyna Gemborys “Feel like a queen” Vücut takısı cam Polonya	**Katarzyna Gemborys Vücut takısı “Infantas” cam Polonya**	**Katarzyna Gemborys “Feel like a queen” Vücut takısı cam Polonya**	**Katarzyna Gemborys “Feel like a queen” Vücut takısı cam Polonya**	**Katarzyna Gemborys “Diamond” Yüzük cam, kil Polonya**	**Patricia Neamann “Taloon” Kolye, üfleme cam cam, gümüş, 1999 Almanya**	**Philippa Beveridge “The custodian of memory” Vücut aksesuarı cam, deri 2007, İspanya**	**Philippa Beveridge Vücut aksesuarı cam, deri İspanya**	**Philippa Beveridge Vücut aksesuarı cam, deri İspanya**
								
Naomi Filmer Vücut takısı cam, gümüş varak, flok baskı İngiltere	**Naomi Filmer “Suspended Body Shapes” Vücut takısı cam, deri 2011 İngiltere**	**Naomi Filmer “Lenticular 3: Shoulder Lense” Vücut takısı, cam 2007, İngiltere**	**Naomi Filmer Vücut takısı cam İngiltere**	**Naomi Filmer “Suspended Body Shapes” Vücut takısı cam, deri 2011, İngiltere**	**Sammie Jo Coxon Vücut takısı cam 2011 İngiltere**	**Sammie Jo Coxon Vücut takısı cam 2011 İngiltere**	**Sammie Jo Coxon Vücut takısı aynalı cam, 2011 Tessa Edward Koleksiyonu İngiltere**	**Sammie Jo Coxon Vücut takısı cam 2011 İngiltere**
								
Boris Shpeizman Vücut takısı cam 2005 İsrail	**Boris Shpeizman “Scorpion”Vücut takısı cam 2005 İsrail**	**Michaela Mertlová Vücut takısı cam, 2011 Mezuniyet Projesi Çek Cumhuriyeti**	**Hana Hamfuliova "double desire" Vücut takısı cam, 2005 Mezuniyet Projesi Çek Cumhuriyeti**	**Kristiina Oppi, “Ideogramm” Vücut takısı cam, 2013 Mezuniyet Projesi Estonya**	**Maarja Treufeldt “Raske koorem kanda” Vücut takısı cam, 2013 Mezuniyet Projesi Estonya**	**Orfeo Quagliata, Yüzük kristal cam Amerika**	**Beth Hylen, “Branches” Vücut takısı cam 2002, Amerika**	**Katarzyna Herniczek “Brassieres” Vücut takısı cam, 2010 Mezuniyet Projesi Çek Cumhuriyeti**

KAYNAKLAR

SEÇİLMİŞ KİTAPLAR

ALLEN, Jamey ve Sumarah Adhyatman, **Magical Ancient Beads: From the Collection of Ulrich J. Beck**, Times Editions Pte Ltd, Singapore, 1998, 160 S.

BAUDRİLLARD, Jean, **Nesneler Sistemi**, Çev: Oğuz Adanır; Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, 242 s., 247 S.

BAYAZIT, Nigan, **Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metodlarına Giriş**, Literatür Yayınları, Gürkan Basımevi, İstanbul, 288 S.

BEVERIDGE, Philippa, Ignasi Domenech ve Eva Pascual; **Warm Glass, A Complete Guide to Kiln Forming Techniques, Fusing, Slumping, Casting**, Lark Books, Sterling Publishing Co, New York, 2003, 160 S.

CANAV, Üzlifat; **Cam Eserler Koleksiyonu**, Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş, Çağdaş Yayıncılık ve Basın Sanayi A.Ş, İstanbul, 1985, 158 S.

CHERRY, Norman; **Jewellery Design and Development from Concept to Object**, Bloomsbury Publishing, China, 2013, 139 S.

CUMMINGS, Keith; **Techniques of Kiln-Formed Glass**, A&C Black Publisher Limited, London, 1997, 197 S.

CUMMINGS, Keith; **Çağdaş Cam Sanatı**, Çeviren: Mustafa Ağatekin, A&C Black Publishers Ltd, Lamineks Matbaacılık Ltd. Şti, 2009, 208 S.

DOLEZ, Albane; **Glass Animals: Thirty-Five Hundred Years of Artistry and Design**, Harry N. Abrams, 1988, 224 S.

DORMER, Peter ve Ralph Turner, **The New Jewelry: Trends and Traditions**, Thames & Hudson, 1985, 192 S.

DOUGHERTY, Carissa Kowalski; **Jewelry Design**, Ralf Daab Publishing, China, 2008, 374 S.

EBERLE, Bettina; **Creative Glass Techniques, Fusing, Painting, Lampwork**, Lark Books, Paul Haupt Publishing, New York, 1997, 152 S.

GALTON, Elizabeth, **Jewelry Design**, Çev: Begüm Başoğlu, Literatür Yayınları, Oksijen Basım ve Matbaacılık, İstanbul, 2015, 184 S.

GAME, Amanda ve Elizabeth Goring; **Jewellery Moves, Ornament for the 21. Century**, NMS Publishing, Craft Print Pte Ltd, Singapur, 1998, 108 S.

GREENBAUM, Toni, **Mesengers of Modernism: American Studio Jewelry** *1940-1960*, Flammarion Publishing, Kanada, 1996, 168 S.

HAGGREN, Georg; **Cheers Fragments from the Middle Ages**, Iittala Glassworks, Kirjapaino Grafia Publishing, Finland, 1999, 55 S.

JARGSTORF, Sibylle; **Glass Beads from Europe with Value Guide**, Schiffer Publishing, Hong Kong, 1997, 192 S.

LEVENTON, Melissa, **Artwear: Fashion and Anti-fashion**, Thames&Hudson, 2005, 160 S.

LAYTON, Peter; **Glass Art**, A&C Black, University of Washington Press, London, 1996, 216 S.

KOHLER, Lucartha; **Glass: An Artist's Medium**, Krause Publications, USA, 1999, 256 S.

KÜÇÜK, Mehmet, **Modernite Versus Postmodernite**, Say Yayınları, Modern Düşünce Dizisi, İstanbul, 2011, 528 S.

KÜÇÜKERMAN, Önder; **Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Doğuş Matbaası, Ankara, 1985, 242 S.

KÜÇÜKERMAN, Önder; **İstanbul'da 500 Yıllık Sanayi Yarışı, Türk Cam Sanayii ve Şişecam**, Türk Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş, Aksoy Grafik Dizgi Matbaacılık A.Ş, İstanbul, 1998, 310 S.

LE VAN, Marthe; **21. Century Jewelry**, The Best of the 500 Series, Lark Crafts, Sterling Publishing Co, New York, 2006, 414 S.

LEIBE, Frankie; **Miller's Glass of the 20's&30's, A Collector's Guides**, Octopus Publishing Group Ltd, USA, 1999, 64 S.

LIM, Endy; **Compendium Finale of Contemporary Jewellers 2008**, Darling Publications, Coda Museum Apeldoorn, New York, Volume 1/Volume2, 2009, 2400S.

MARX, Karl, **Kapital, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili**, Birinci Cilt: Sermayenin Üretim Süreci, Çeviren: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Mayıs 2011

MOCATTA, Charmian; **Lettering on Glass, Glass Handbooks**, A&C Black, University of Washington Press, London, 2001, 112 S.

MORTON, Jera May; **Glass an Inspritional Portfolio**, The Ivy Press LTD, Hong Kong Graphic and Printed LTD, United Kingdom, 1999, 144 S.

NEUMAN, Ursula Ilse; **Inspired Jewelry From The Museum Of Arts And Design**, Museum Of Arts And Design, Page One Publishing Ltd, Singapore, 2009, 235 S.

NEUMAN, Ursula; Corneile Hoizach ve Jutta Annette, **Glass Wear, Glass in Contemporary Jewelry**, Art Publishers, Stuttgart, 2007, 212 S.

PAKSOY, Gönül; **Boncuk: İnanç, Güç ve Güzellik**, Rezan Has Müzesi&T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Seçil Ofset, İstanbul, Kasım 2007, 345 S.

PAKSOY, Gönül; **Koleksiyondan Kreasyona Boncuk**, Rezan Has Müzesi&İstanbul Arkeoloji Müzesi, Seçil Ofset, İstanbul, Kasım 2007, 420 S.

PULEE, Caroline; **20th Century Jewellery**, Grange Books Publishing, Star Standart Industries Pte. Ltd, Singapure, 1997, 127 S.

RUUTIAINEN, Päivi; "A Fascinating and Indefinable Phenomenia", **International Contemporary Jewelry Koru 3**, Saimaa University of Applied Sciences, Finlandiya, 2009, 112 S.

SCHON, Marbeth, **Modernist Jewelry 1930-1960: The Wearable Art Movement**, 2007, Schiffer Publishing, 272 S.

SCIAMA, Lidia D. ve Joanne Bubolz Eicher, **Beads and Bead Makers: Gender, Material, Culture, and Meaning**, Oxford International Publishers Ltd., UK, 2001, 224 S.

SERRATS, Marta; **Jewelry Design Handbook**, Booqs Publishers, Belçika, 2010, 559 S.

SKINNER, Damian; **Contemporary Jewelry in Perspective**, Lark Jewelry&Beading, Sterling Publishing, New York, 2013, 264 S.

STRAUSS, Cindy; "A Brief History of Contemporary Jewelry 1960-2006"**, Ornament as Art, Avant-Garde Jewelry From The Helen Williams Drutt Collection**, The Museum of Fine Arts, Arnoldsche Art Publishers, Houston, 2007, 528 S.

TAIT, Hugh; **Five Thousand Years of Glass**, British Museum Press, London, 1995, 256 S.

TUNALI, İsmail, **Tasarım Felsefesi**, Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı, Yem Yayın, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, Şubat 2009, 124 S.

TURNER, Ralph; **Jewelry in Europe and America, New Times, New Thinking**, Thames and Hudson Ltd, Crafts Council of Great Britain Publishing, London, 1996, 144 S.

TÜRE, Altan; **Dünya Kuyumculuk Tarihi II, Ortaçağ'dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları**, İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları II, Kupon Matbaacılık A.Ş, 2011, 171 S.

UZUNER, Bilgehan; **Bulunuşundan Üflemeye Uygulamalı Cam Teknikleri, Akantaş**, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Tic. A.Ş, Ana Basım, İstanbul, 2004,90 S.

WHITHAM Graham ve Grant Pooke, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Çev: Tufan Göbekçin, Optimist Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., Tor Ofset, İstanbul, 2013, 299 S.

YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2012, 428 S.

MAKALE, BİLDİRİ VE DERGİLER

08 British Glass Biennale, International Festival of Glass Publishing, Great Britain, 2008, 131 S.

2012 British Glass Biennale, International Festival of Glass Publishing, Graphy Cems, Spain, 2012, 124 S.

AĞATEKİN, Mustafa ve Mehmet Aydın, "Plastik Sanatlarda Cam ve Tarihsel Gelişimi"**, Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu**, Eskişehir, 11-21 Ekim 2010, 167 S.

ARMAN, Füsun ve Hülya Kanbay, "Dünden Bugüne, Kumdan Kristale, Ateşten Vitrine Camın Öyküsü", **Art Decor Aylık Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Hür Basın Dağıtım ve Yayıncılık A.Ş, Asır Matbaacılık Ltd., İstanbul, Temmuz-Ağustos 1993, Yıl:1, Sayı:4-5, 122 S.

ALTUNÇ, Cüneyt; **Popüler Tarih Dergisi**, "Çeşmibülbül Nasil Yeniden Yaratıldı?/Camdaki Bülbül Gözleri", Dünya Yayıncılık A.Ş, Globus Dünya Basımevi, Yıl:2, Sayı: 2001/16, Aralık 2001, 106 S.

BAYAZIT, Nigan, "Takı Tasarımında Çağdaş Gelişmeler", **Yapı Dergisi**, Aylık Mimarlık, Tasarım, Kültür, Sanat Dergisi, Doğan Hasol Yayıncılık, Ofset Yapımevi, Şubat 2008

BORTOLUSSI, Giuseppe; "Murano Cam Sanatı" İsmek Uluslararası El Sanatları Sempozyumu Bildirisi, **İsmek El Sanatları Dergisi**, Numune Matbaacılık ve Cilt Sanayi Ltd.Şti, İstanbul, Sayı: 8, 2009, 160 S.

CAMPOS, Ana, **2nd Skin Cork Jewellery**, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos Design Local Associaçao Cultural Publishing, Portugal, 2007, 110 S.

DİKMEN, Pelin Demirtaş, "Takı Tasarım Eğitiminde Tasarımı Yönlendiren Ölçütler", **I. Uluslararası Katılımlı Mücevher-Takı Tasarımı ve Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı**, T.C. Adnan Menderes Üniversitesi Karacasu Memnune İnci Meslek Yüksekokulu, 26-28 Haziran 2009, Aydın

ERKİLET, Alev, Mahremiyetin Dönüşümü: Değer, Taklit ve Gösteriş Tüketimi Bağlamında "İslami" Moda Dergileri, **Birey ve Toplum**, Cilt:2, Sayı:4, 2012

KÜÇÜKERMAN, Önder; **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, "Boğaziçi camcılığının ünlü eserleri: Çeşmibülbüller", Yıl: 22, Sayı: 66, Şubat 1992, Akbank Yayınları Ltd. Şti, Tayf Basım Ltd. Şti, 64 S.

ÖZAY, Suhandan; "20 yy. Takıları ve Yeni Takı Kavramı Üzerine", **Antik&Dekor Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Antik aş, İstanbul, Kasım 1998, Sayı:49, 213 S.

TEZLER

ANDİÇ, Lale; "Turkish Glass Culture And its Relationship with Contemporary Glass And Ecucation", **Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Heriot-Watt University Edinburg College of Art School of Design and Applied Arts Glass Department), Edinburg, 2000, 226 S.

DİJİTAL AĞ ORTAMI

http://www.ramart.org/about-ram, html, Erişim Tarihi: Kasım 2014

http://www.glassart.org/about.html, Erişim Tarihi: Kasım 2014

http://www.wearingglass.com/home.html, Erişim Tarihi: Mart 2012

http://www.piecesofeight.com.au/artists/lach.html, Erişim Tarihi: Ekim 2014

http://www.czech-glassart.com/exhibition/,html, Erişim Tarihi: Eylül 2014

http://www.wearableartblog.com/my_weblog/page/14/, html, Erişim Tarihi: Eylül 2014

http://bijoucontemporain.unblog.fr/category/materiau/verre/,html,Erişim Tarihi: Ekim 2014

http://v3.arkitera.com/h4350-gijs-bakker-designmeet-ile-istanbul-daydi.html,ErişimTarihi:Ekim 2014

http://www.hotglassnews.com/biography,html,Erişim Tarihi: Ekim 2014

http://www.cmog.org/bio/philippa-beveridge, Erişim Tarihi: Ekim 2014

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Z. Özge Erbilen Yalçın

Doğum yeri ve yılı: İzmir/ 02.08.1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2001-2004, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı

Lisans: 1995-2000, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarım Bölümü

Lise: 1994, Cumhuriyet Anadolu Meslek ve Kız Meslek Lisesi, Grafik Bölümü

İş tecrübesi: 2010 / -----, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Araştırma Görevlisi

2009-2010, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarım Bölümü, Araştırma Görevlisi

2002-2003, Üniteks, Moda Tasarımcısı, İzmir

Alınan Burs ve Ödüller:

Şubat / Mayıs 2014, Estonian Academy of Arts, Glass Department, Erasmus Eğitim Programı, Estonya / Tallinn

2001- Dünya Altın Konseyi (WGC) Altın Takı Tasarım Yarışması, finalist, İstanbul

1999- 2. Özgün Ayakkabı Tasarım Yarışması, çocuk ayakkabısı kategorisi, 1.'lik ödülü, İzmir

1998- Endüstri Ürünleri Tasarım Yarışması çocuk ayakkabısı kategorisi, başarı ödülü, İstanbul

1998- Endüstri Ürünleri Tasarım Yarışması bayan ayakkabısı kategorisi, başarı ödülü, İstanbul

1998- Dünya Altın Konseyi (WGC) Altın Takı Tasarım Yarışması, finalist, İstanbul

Yayınları:

2014- "Takı Tasarımında Kavram Değişimi: Sentetik Malzemelerin Kullanımı" Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı, Poster Bildiri, İzmir, s.302-305

2013- "Yeni Nesil Bir Cam Ustası: Ahmet Özdeniz" Uluslararası Geleneksel El Sanatları Sempozyumu Bildiri Kitabı, Sözlü Bildiri, Ankara, s. 433-448