TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

21. YÜZYIL TAKI TASARIMINDA DEKONSTRÜKTİVİZM'İN ETKİLERİ

Hazırlayan
Mustafa KULA

Danışman
Prof Nesrin ÖNLÜ

İzmir / 2023

YEMİN METNİ

T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum *"21. Yüzyıl Takı Tasarımında Dekonstrüktivizm'in Etkileri"* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

… / … / …

Mustafa KULA

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ……. tarih ve
…… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. maddesine göre …… öğrencisi Mustafa Kula'nın "21. Yüzyıl Takı Tasarımlarında Dekonstrüktivizmin Etkileri" konulu tezi incelenmiş ve aday …. /...…/ ….. tarihinde, saat ……'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÜYE ÜYE

ÖZET

Tarih boyunca sözsüz iletişim aracı olan, sosyal statülere işaret eden, süslenme aracı olarak beden üstünde sergilenen takı; dönemlere göre farklı kimliklere, biçimlere ve kavramlara ulaşmıştır. Farklı kültürlerde ve farklı dönemlerde bambaşka kimliklere ulaşan takı, ilerleyen tarihlerde sanat disiplini olarak kabul görmeye başlamıştır.

Sosyal, ekonomik, teknolojik, sanatsal ve kültürel gelişmelerden dolayı çok kez dönüşüme uğrayan takı, aynı zamanda geçmişin birikimlerini sonraki dönemlere aktaran bir araç olmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında toplumların her aşamasında yeniden canlanma gerçekleşirken, aynı zamanda gözle görülür, özgürleşmeye yönelik atılımlar gerçekleştiği de dikkat çekmektedir. Bu özgürleşme girişimleri toplum yapılarında, ekonomik sistemlerde, bilimsel araştırmalarda, moda yaklaşımlarında, düşünce yapılarında olduğu gibi takı oluşumlarında da kendini göstermiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda belirginleşen takıdaki değişim, takıya dair bilinenlerin, kabullenilenlerin terk edildiğini göstermiştir.

Takı kavramlarının, biçimlerinin, yüklenilen anlamlarının, malzemelerinin değiştiği bir başka dönem ise 1980'lı yıllarda ortaya çıkan Dekonstrüktivizmdir. Önce felsefe alanında tartışılan, ilk kez mimaride biçim bulan dekonstrüktivist yaklaşım, moda dünyasında da etkili olmuş dolayısıyla takı tasarımcılarının da kayıtsız kalamadığı, yeni ifadelere zemin hazırlayan bir başlık olmuştur. 1990'lı yıllarda gündemden düşen dekonstrüktivizm, tasarımcılara sunduğu olanaklar sayesinde 21. yüzyılda konuşulmaya devam etmektedir.

Bu sebeple tez çalışmasında 21.yüzyıl takı tasarımlarında dekonstrüktivizmin etkileri araştırılmıştır. Bu etkilerin nedenlerinin sorgulandığı bu çalışmada dekonstrüktivist felsefenin oluşum süreci, mimari ve modada biçimlenmesi, yapımbozum yöntemleri ve takı tasarımındaki etkileri araştırılmıştır. Takı tasarımındaki etkilerine ulaşmak için dekonsrüktivist mimaride ve dekonstrüktivist modada uygulanan tasarım yöntemleri ile karşılaştırma yapılmıştır.

Ancak, söz konusu tasarım yöntemleriyle ortaya çıkan dekonstrüktivist takı özelliklerinin, takı tarihindeki daha önceki dönemlerle benzerlik göstermesinden dolayı

kavram kargaşası yaratması, özellikle 1960'lı yıllardaki takılarla karşılaştırılmasını gerekli kılmıştır.

Bütün bu aşamalarda dekonstrüktivist olarak nitelendirilen mimari, moda ve takı ürünleri, tasarımcıları, bakış açıları ve ifade etme biçimleri örneklerle ele alınmış, görsellerle desteklenmiştir.

Araştırma sonrasında ulaşılan bilgilerle; Dekonstrüktivist nitelikler taşıyan takı tasarım koleksiyonu hazırlanmış ve uygulanmıştır. Broş ve küpe tasarımlarıyla desteklenen kolyeler; amaç ve kapsam belirlenerek, çıkış noktası, yöntem, malzeme, nitelikleri bakımından tasarlama ve uygulama süreci olarak aktarılmıştır. Yapıbozum, tema ve takı kriterlerinin aynı potada buluşturulduğu bu koleksiyon, 21. yüzyıl takı tasarımlarında dekonstrüktivizmin etkilerini ve ayırt edici özelliklerini yansıtan öneriler sunmaktadır.

ABSTRACT

Jewellery, which has been exhibited on body as a speechless communication instrument, a social status indicator and as a decoration piece; has reached different identities, forms, and concepts throughout time. After reaching different identities in different cultures and different time periods, jewellery started to be accepted as an art discipline.

Jewellery, which has been transformed many times due to social, economic, technological, artistic, and cultural developments; has also became a tool that transfers the accumulations of the past to the next period. While there was a revival in every stage of the society after World War II, there were visible breakthroughs towards liberation. These liberation attempts have shown themselves in social structures, economic systems, scientific research, fashion approaches, thought structures, as well as in jewellery formations. The change in jewellery that has especially became evident in the 1960's, showed that what was known and accepted about jewellery was abandoned.

Emerging deconstructivism in the 1980's has been another period that affected and changed the concepts, forms, attributed meanings, and materials of jewellery. The deconstructivist approach, which was first discussed in the field of philosophy and found form in architecture for the first time, has also been influential in the world of fashion. So that it has become a topic that jewellery designers cannot remain oblivious to and that paves the way for new expressions. Despite its fall off the agenda in the 1990's, deconstructivism is still talked about in the 21st century by means of the opportunities it offers to designers. For this reason, in this study, the effects of deconstructivism in the 21st century jewellery designs were investigated.

Thesis consists of two parts, in which the reasons for these effects are questioned. In the first part, the formation process of deconstructivist philosophy, its formation in architecture and fashion, deconstruction methods and its effects on jewellery design were

investigated. Reaching its effects on jewellery design, a comparison was made with the design methods applied in deconstructivist architecture and deconstructivist fashion.

However, the fact that the deconstructivist jewellery features that emerged with the aforementioned design methods created confusion in the concept. This confusion made it necessary to compare the deconstructivist jewellery with the jewellery of 1960's. In this direction, the general structure, differences, and distinctive features of 21st century jewellery designs were tried to be determined.

At all these stages, the design products which are considered as deconstructivist, like architectural, fashion and jewellery products as well as designers, their perspectives and their ways of expression are discussed with examples and supported by visuals.

In the last stage, which includes the second part of the thesis, necklace designs were prepared and applied in the deconstructivist approach. Necklaces are supported with brooch and earring designs. The purpose and scope were determined and the starting point, method, material qualities were transferred to design and application process. This collection, which combines deconstruction, theme, and jewellery design criteria, offers interpretations reflecting the effects and distinctive features of deconstructivism in 21st century jewellery design.

ÖNSÖZ

Tarihsel ve toplumsal içeriklerine göre önemli bir konuma sahip olan takı; sembolik anlamları, mesajları, fizyolojik ve psikolojik etkileriyle insanların vazgeçemediği bir değerdir. Hayata dair izleri sonraki dönemlere aktaran, geçmişi geleceğe taşıyan ve bu anlamda köprü olup geleceğe ışık tutan takıların, dekonstrüktivist yapılanmayla da yaşadığımız döneme dair verileri geleceğe aktarması umuduyla …

Bu tez çalışmasının oluşturulmasında değerli katkı ve yönlendirmeleri ile beni destekleyen danışman hocam Prof. Nesrin Önlü'ye, tez izleme jürilerinde yer alan Doç. Dr. Şölen Kipöz'e, Doç. Selda Kozbekçi Ayranpınar'a katkılarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca, tez süresince beni destekleyen aileme, arkadaşlarıma, varlığıyla beni güçlendiren yeğenim Ahmet Efe'ye teşekkürlerimi sunarım.

Mustafa Kula, 2023

İÇİNDEKİLER

21. YÜZYIL TAKI TASARIMINDA DEKONSTRÜKTİVİZM'İN ETKİLERİ

YEMİN METNİ…… i
TUTANAK……... ii
ÖZET…… iii
ABSTRACT……. v
ÖNSÖZ……. vii
İÇİNDEKİLER……. viii
RESİMLER LİSTESİ……... x
GİRİŞ…… 1

1. BÖLÜM
DEKONSTRÜKTİVİZMİN MİMARİ TASARIMLA İLİŞKİSİ, DEKONSTRÜKTİVİST EĞİLİMDE TASARIM YÖNTEMLERİNİN DEĞİŞİMİ VE TAKI TASARIMINA YANSIMASI

1.1. DEKONSTRÜKTİVİZMİN BİÇİM BULMASINDA ETKİLİ OLAN MİMARİ GELİŞMELER……. 9
1.2. DEKONSRTÜKTİVİST MİMARİ VE MODA TASARIMINDA TASARIM YÖNTEMLERİ ……..... 27
1.2.1. Takıda Yeni Oluşumlar ve Takı-Beden İlişkisi, Takı Tasarımcılarının Dekonstrüktivist Nitelik Taşıyan Takı Yorumları ……..……. 48
1.2.1.1. 1960'lı Yıllarda Takı Tasarımındaki Değişimler ve Dekonstrüktivist Etkili Takılara Geçiş Süreci …… 48

1.2.1.2. 1980'li Yıllardan Günümüze Takı Tasarımındaki Dekonstrüktivist Etkili Değişimler…….. 57

2.BÖLÜM

DEKONSTRÜKTİVZM KAPSAMINDA HAZIRLANAN TAKI TASARIMLARI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

2.1. DEKONSTRÜKTİVİST ÖZELLİKLİ TAKI TASARIM KOLEKSİYONU VE KONSEPT …….. 79
2.1.1. "Kelebek Etkisi" Temalı Takı Tasarımlarının Hazırlanmasında Başvurulan Yöntemler…… 83
2.1.2. Kolye, Broş ve Küpelerden Oluşan Takı Tasarımlarında Önerilen Malzemeler ve Teknik…… 84
2.2. DEKONSTRÜKTİVİZME DAYANDIRILMIŞ, KELEBEK ETKİSİ TEMASIYLA BİÇİMLENMİŞ, KOLYE, BROŞ VE KÜPELERDEN OLUŞAN TAKI TASARIMLAR VE UYGULAMALAR…… 86
2.2.1. Tasarım Önerileri……... 86
2.2.2. Uygulamalar ve Açıklamalar……. 111
SONUÇ..... 114
KAYNAKÇA
ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Görsel 1: Frank Gehry'nin revize ettiği kendine ait banliyö evi. Santa Monica,1978.

Görsel 2: Peter Eisenman ve Bernard Tschumi tasarımı "Parc De La Vilette", Paris, Fransa,1982.

Görsel 3: Peter Eisenman tasarımı "Wexner Sanat Merkezi", Ohio, ABD,1989.

Görsel 4: Daniel Libeskind tasarımı "Yahudi Müzesi/ Jewish Museum" Berlin, Almanya, 2001.

Görsel 5: Frank Gehry tasarımı "Guggenheim Müzesi/ Guggenheim Museum", Bilboa, İspanya, 1997.

Görsel 6: Frank Gehry tasarımı "Dans Eden Ev-Dancing House". Prag, 1996.

Görsel 7: Zaha Hadid tasarımı "Aliyev Kültür ve Kongre Merkezi", Bakü, Azerbaycan, 2013.

Görsel 8: Frank Gehry tasarımı "Walt Disney Konser Salonu/Walt Disney Concert Hall" Los Angeles, ABD, 2003.

Görsel 9: Frank Gehry tasarımı "Louis Vuitton Foundation" Paris, Fransa, 2014.

Görsel 10: Frank Gehry, Claude Vasconi ve David Chipperfield tasarımı "Medienhafen", Dusseldorf, Almanya, 1981.

Görsel 11: Herzog & Meuron tasarımı "VitraHaus", Weil am Rhein, Almanya, 2009

Görsel 12: Peter Eisenman ve Bernard Tschumi tasarımı "Parc de la Villette", Paris, Fransa, 1982

Görsel 13: Peter Eisenman tasarımı "Wexner Sanat Merkezi", Ohio, ABD,1989.

Görsel 14: Zaha Hadid ve Patrik Schumacher tarafından tasarlanmış "Roca Londra Galerisi", Londra, İngiltere, 2011.
Görsel 15: Frank Gehry tasarımı "Vitra Design Museum", 1989.
Görsel 16: Frank Gehry tasarımı "Lou Ruvo Center for Brain Health", Las Vegas, 2010.
Görsel 17: Peter Eisenman ve Bernard Tschumi tasarımı "Parc De La Vilette", Paris, Fransa,1982.
Görsel 18: Peter Eisenman tasarımı "Biology Center", Frankfurt, Almanya,1987.
Görsel 19: Thom Browne tasarımı,2019.
Görsel 20: Moi Minnie tasarımında yapısızlaşma, algı yanılsamasına sebep olmaktadır.
Görsel 21: Ying Gao tasarımında giysiyi oluşturan birimler yer değiştirmiştir.
Görsel 22: Yohji Yamamoto tasarımlarında merkezsizleşme dikkat çekmektedir.
Görsel 23: Vivienne Westwood tasarımı "Drunken Trousers".
Görsel 24: Comme des Garçons, Rei Kawakubo tasarımında replikasyon, 2011.
Görsel 25: Maison Martin Margiela tasarımı ceket (detay).
Görsel 26: Yohji Yamamoto tasarımlanında transkripsiyon.
Görsel 27: Alexande Calder tasarımı kolye.
Görsel 28: Henning Koppel tasarımı broş, 1969.
Görsel 29: Margaret de Patta tasarımı broş, 1964.
Görsel 30: Art Smith tasarımı kolye, 1960.
Görsel 31: Ruth Radakovich tasarımı yüzük, 1966.
Görsel 32: Emy Van Leersum tasarımı pazubent, 1965.
Görsel 33: Margaret de Patta tasarımı broş, 1963.
Görsel 34: Ruth Radakovich tasarımı broş.
Görsel 35: Gerd Rothmann tasarımı "Sixth Finger", 1979.
Görsel 36: Amelie Riech tasarımı "Shoulder-P" isimli porselen takı, 1979.
Görsel 37: Otto Künzli tasarımı "Susy from Beauty Gallery", 1984.
Görsel 38: Otto Künzli,"Cozticteocuitlatl" ölçüleri çeşitlendirilmiş takı tasarımları, 1995-1998.
Görsel 39: Pamela Love tasarımı "Elvish Twine", 1988.
Görsel 40: Arma Voluptatis tasarımı küpe.

Görsel 41: Glauco Cambi tasarımı "3 Cubes".
Görsel 42: Alina Alamorean tasarımı "Big Dragon" yüzük.
Görsel 43: Mc Irvin Field-Sloan tasarımı bilezik.
Görsel 44: Shenkar College of Engineering, Design and Art-mezuniyet projesi Daniel Levenstien tasarımı yüzük, 2013.
Görsel 45: Jennifer Lee Hallsey tasarımı "Avant Double Broch", 2015.
Görsel 46: Yaron Shmerkin tasarımı yüzük.
Görsel 47: Gerd Rothmann tasarımı "Achilles' Heel", 1979.
Görsel 48: Gerd Rothmann tasarımı "Nostril, For Barbara Seidenaht's nose", 1985.
Görsel 49: Hea Jin Yang tasarımı "Stop Backbiting", 2006.
Görsel 50: Otto Künzli tasarımı "Gold Makes You Blind" bilezik, 1980.
Görsel 51: Katharine Beilstein tasarımı yüzük.
Görsel 52: Gijs Bakker tasarımı "Shot 6", 1998.
Görsel 53: Graziano Visintin tasarımı yüzük ve broş, 1985-1986.
Görsel 54: Jeanne Beaver tasarımı yüzük, 1998.
Görsel 55: Arthur Hash, "Rubber Stamp Bracelet", 2005.
Görsel 56: Maison Martin Margiela tasarımı bileklik, 2008.
Görsel 57: Göran Kling tasarımı "Replica Collection", 2012.
Görsel 58: Maison Martin Margiela tasarımı yüzük "Artisanal Collection", 2008.
Görsel 59: Yohji Yamamoto tasarımı kolyeler, 2013.
Görsel 60: Fumiki Taguchi tasarımı "Baloon Bracelet", 2011.
Görsel 61: Viktoria Münzker Feruz tasarımı; "Deconstructive silver ring", has gümüş, kaya kristali.
Görsel 62: Jennifer Lee Hallsey tasarımı "Untitled (Deconstructed/Reconstucted)"
Görsel 63: John Baldessari tasarımı "Nose Earring", 2016.
Görsel 64: Gular Mustafa tasarımı "Golden City", 2016.
Görsel 65: 1 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- ön görünüm.
Görsel 66: 1 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- arka görünüm.
Görsel 67: 1 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- yan görünüm.
Görsel 68: 2 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- ön görünüm.
Görsel 69: 2 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- arka görünüm

Görsel 70: 2 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- yan görünüm
Görsel 71: 3 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- ön görünüm.
Görsel 72: 3 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- arka görünüm.
Görsel 73: 3 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- yan görünüm.
Görsel 74: 4 Nolu Kolye- Broş tasarımı önerisi- ön görünüm.
Görsel 75: 4 Nolu Kolye- Broş tasarımı önerisi- arka görünüm.
Görsel 76: 4 Nolu Kolye- Broş tasarımı önerisi- yan görünüm.
Görsel 77: 5 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- ön görünüm.
Görsel 78: 5 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- arka görünüm.
Görsel 79: 5 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- yan görünüm.
Görsel 80: 6 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- ön görünüm.
Görsel 81: 6 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- arka görünüm.
Görsel 82: 6 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- yan görünüm.
Görsel 83: 7 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- ön görünüm.
Görsel 84: 7 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- arka görünüm.
Görsel 85: 7 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- yan görünüm.
Görsel 86: 8 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-ön görünüm.
Görsel 87: 8 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-arka görünüm.
Görsel 88: 8 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-yan görünüm.
Görsel 89: 5 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- Uygulama
Görsel 90: 6 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- Uygulama
Görsel 91: 3 Nolu Kolye-broş tasarım önerisi- Uygulama

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşundan itibaren bedenlerde yer alarak yaşamlara şahitlik eden, nesilden nesile aktarılan, değişen-gelişen dünyada her zaman yer edinen takı, insanlık tarihi boyunca kültürlerin, teknolojinin, sosyolojinin, inanışların, estetiğin ve iletişimin aynası olmuştur. İlkel toplumlarda avlanan hayvanların beden parçalarını kahramanlık veya koruyuculuk sembolü olarak bedenleriyle buluşturan insan, yüzyıllar boyunca takıyla olan ilişkisine farklı anlamlar yüklemiştir. Bölgesel farklılıklara, kültürlere, inanışlara, estetik anlayışa göre farklılık göstermekle birlikte, değişmeyen tek şey takının bir gösterge aracı olmasıdır. Bazen statü göstergesi, bazen tılsımlı koruyucu inancı, bazen kişisel bir anlatım dili olarak, fiziksel ve psikolojik etkisiyle hayatlara eşlik etmiştir. Hatta kişilerin yaşamlarındaki önemlerine göre, birlikteliklerini sürdürebilmek için öldükten sonra takılarıyla gömülme inanışları dahi görülmüştür.

İnsanoğlunun var olduğundan beri kullanıldığı bilinen takılar tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde; malzemenin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Arkeolojik kazılar sonucu çıkartılan takı örneklerindeki malzemelerin genel olarak yaşadıkları çevrede buldukları taş, kemik, deniz kabukları, fildişinden oluştuğu görülmektedir (Türe, 2002: 11-12, Köroğlu, 2004: 14). Toplumlar; coğrafi konumlarından dolayı değişkenlik gösteren malzemeler ile, inançları doğrultusunda şekillendirdikleri takılar üretmişlerdir. Takılar Neolitik Döneme kadar sadece kendi bulundukları konumda yer alan malzemelerden üretilirken, ticaretin başlaması, istilalar, göçler ile yeni malzemeler ve teknikler ile üretilmeye başlanmıştır. Topluluklardaki ekonomik, sosyal gelişmeler, tarım ve hayvancılığın başlaması, yerleşik hayata geçilmesi, yaşanılan köklü değişikler takılara da yansımış, cilalanmış taşlara delikler açılarak bilezikler ve boncuklar üretilmiştir (Türe, 2005: 16; Sevin, 2003: 40).

Takı, dönemsel süreçler içinde biçim, malzeme, üretim tekniği gibi fiziksel gelişmelere paralel olarak değiştiği gibi, yüklenilen anlamlar, semboller, inanışların ifadesi, iletişim aracı olarak da büyük değişimlere uğramıştır. Takı tasarımcılarının ve takı kullanıcılarının kişisel yaklaşımları ve bunları gösterme şekilleri, takı-beden-

yüklenilen anlamlar düzleminde farklılıklara olanak sağlamıştır. Antik Dönemden günümüze değin; kabilelerin, toplulukların, krallıkların, ülkelerin yaşadıkları gelişim-değişim ve dönüşümler sonucunda yaşanılan tüm durumlar takıyı malzeme-form ve estetik kaygılar bağlamında etkilemiştir. Takının etkileşim süreci ve gelişimi her dönem için detaylı bir şekilde incelendiğinde; bu etkileşimin bazı coğrafyalarda ve bazı tarihsel süreçlerde çok belirgin, kesin olduğu görülmektedir.

Yakın geçmiş "takı tasarım" sürecindeki gelişim ve değişim incelendiğinde karşımıza çıkan belirleyici etken, sanat akımlarından Dekonstrüktivizmin olduğu görülmektedir. Takının ve takı tasarımın yolculuğu onları tasarlayan ve üreten insanların dolayısıyla tüm insanlığın yaşadığı, gerek toplumsal gerekse bireysel dönüşümler ile doğru orantıda ilerlediği için yakın geçmişteki takı kültürünün oluşumu incelenirken öncelikle, 20. yüzyılın başlarından itibaren takı ve tasarım anlayışının etkileyen oluşumların çözümlenmesi ve bu doğrultuda oluşan estetik-malzeme-üretim kriterlerinin açıklanması gerekmektedir.

20. yüzyılda takı ve tasarım anlayışını etkileyen faktörlerden biri olan Dekonstrüktivizm; düşünsel olarak 1960'lı yılların başında eleştirel düşünce yönteminin kurucusu olan Jacques Derrida ile yaşamımıza girmiştir. Derrida'nın eleştirel bakış açısı, düşünceleri ve felsefesi; edebiyatı, toplum yapısını, siyaseti etkilediği gibi, Dünya genelinde sanatçıları, tasarımcıları, modayı, mimariyi de etkilemiştir. New York Times'ta tasarım üzerine yazılar yazan Joseph Giovanni, 1980'lerin sonlarında Dekonstrüktivizm"i terim olarak kullanmaya başlamış ve bu süreçten itibaren bu terim 'yıkma', 'bozma' anlamı ile sanat ve tasarım terminolojisi içerisinde yerini almıştır.

1980'lerde Dekonstrüktivizmin, sanat ve tasarım terminolojisi içerisinde yer almasıyla birlikte, mimari ve moda da alışılagelmiş tasarım sistematiğinin dışına çıkma ve farklılaşma arayışında olan mimarlar ve moda tasarımcıları kendileri için yeni bir alan yaratmışlardır. Mimarlar ve moda tasarımcıları; yaratı sürecinde geçmişten gelen tasarım kriterlerinin kısıtlayıcı çemberinden çıkma arzusunu Dekonstrüktivizmin onlara sağladığı düzen ve rasyonellikten çıkabilme özgürlüğü ile birleştirince, kendilerini özgürce ifade

edebilme alanına sahip olmuşlardır. Bu özgürlük alanını, alışılagelmiş tasarım ve yaratım süreçlerini reddetmeden, yeni tasarım yönelmelerine yani alternatif tasarım kriterlerine de yer açarak kullanmışlardır.

Dekonstrüktivizmin mimar ve moda tasarımcılarına sağladığı özgürlük alanı takı tasarımcılarını ve tasarımlarını da etkilemiş, ancak bu etkileşimde özgürlük alanının kullanımında farklılıklar oluşmuştur. Dekonstrüktivizmin manifestosunda yer alan bazı kriterler takı tasarımında, disipline uygun olacak şekilde sınıflandırılmıştır. Takı tasarımda kendini gösteren Dekonstrüktivizm "klasik takı" kavramının önüne geçerek kendi diline sahip, ergonomiyi reddetmeyen ancak kendi "takılabilirlik" standartlarını oluşturan bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda; 1950'lerde, önemli ressam ve heykeltraşların, sanatsal ifadenin yeni alanı olarak takı yapımına yöneldikleri bilinmektedir (Phillips, 2000: 116). 1950'lerde Amerika ve Avrupa'nın bazı merkezleri, değişen anlayış ve davranışlara sahne olmuş, mücevher ve takı tasarımcıları çalışmalarını "sanat" olarak nitelendirmişlerdir. İngiltere ise daha geleneksel bir yaklaşım sergilerken bazı tasarımcılar kuralların dışına çıkmayı başarmıştır. İngiltere'nin bu dönemdeki en önemli ismi Gerda Flockinger'dir. 1927'de Innsburck'da doğan Gerda Flockinger, Londra'daki St. Martin Sanat Okulunda sanat eğitimi aldıktan sonra, Central School of Art and Design'da mücevher yapımı, emay, etching üzerine uzmanlaşmıştır. Çalışmalarında eritilmiş metal tabakalar, oksitlenmiş gümüşlere yer veren Flockinger kendine has bir stil geliştirmiştir. Bristol'de açtığı ilk kişisel mücevher sergisi ile bir ilki gerçekleştirmiş ve birçok tasarımcıya örnek olmuştur (Craven, 1989:172).

"Coco Chanel'in pahalı mücevherlerin boyun ve ellerde sergilenmesi ile ilgili eleştirisi ile birlikte ortaya çıkan "Junk Style" ile plastik, cam, seramik gibi farklı malzemelerden takılar üretilmeye başlaması günümüzde "1980'ler öncesi dekonstrüktivist takı yaklaşımı"na en iyi örneklerden biridir. 20.yy'da artık malzeme bir amaç değil araç olarak görülmesiyle seramik ve porselen kullanımı daha da artmıştır (Genç, 2019: 171). 1960'larda sanatta zihinsel süreçlerin devreye girmesiyle, objede

plastik değer aşılmıştır. Kavramsal boyutta, nesnenin kendisi bir şey anlatmaktadır ve estetik ikinci plana atılmıştır.

Takının gelişim süreci içerisinde devrim niteliğindeki en büyük kırılmanın yaşandığı dönem 1960'lı yıllar olarak bilinir. Bu yıllarda "takının heykele, giysiye ve hatta performans sanatına yaklaştığı sınırlar araştırılmış ve takı, basit bir süslenme elemanı olmaktan ziyade, sanatsal denemelerin ortamı haline gelmiştir" (Phillips, 1996: 195). Bu süreç Dekonstrüktivist yaklaşım içerisinde yer alan kriterler ile örtüşmektedir.

1980'lerden sonra takı tasarımcıları dekonstrüktivist takılar diye tanımlanabilecek takılar üretmeye başlamışlardır. Ancak 1980'lere kadar tasarım-malzeme-üretim ve estetik yaklaşımları ile farklı akım ya da kavramlar ile açıklanan bazı takılar Dekonstrüktivizm kavramsal olarak tasarım kültürü içerisinde yer alması ile birlikte Dekonstrüktivist takılar olarak da nitelendirilmeye başlamıştır.

Dekonstrüktivist takı sadece biçimsel özellikleri ile değil, kendisine yüklenilen anlamlar kapsamında felsefesi ile de değerlendirilmelidir. Çağdaş Takı Sanatı doğası gereği bir dışa dönüklük sanatıdır. Çağdaş takı sanatı, bir zenginlik ya da statü göstergesi değildir, ancak kişisel ilgi ve görüşlerin bir dışavurumudur. Takı sanatçısı "yaratıcı çalışmasında" tutkuları, tercihlerini, inançlarını, politik görüşlerini kısaca hayata bakışını vurgular. Takı sanatçıları eserlerinde, sosyal, kültürel ve sanatsal mesajlarını kendilerine özgü ifadelerle ortaya koyan sanatsal yaratıcılıklarını izleyicilere sunarlar (Demirtaş Dikmen, 2011: 144).

Takıdaki Dekonstrüktivist yaklaşımlar ve farklılık arayışları sonucu; mağaza ve vitrinlerinde satılmak üzere sergilenen takılar sanat galerisine taşınmıştır. Takı tasarımcıları çalışmalarını oluştururken bedeni süsleyen "biçim arayışı" dışına çıkıp, sanatsal nitelik taşıyan, özgün, yenilikçi takılar oluşturmanın kaygısına kapılmışlardır. Bireysel denemelerin gerçekleşmesiyle modern takı kavramı daha belirgin hale gelmiştir. Takı tasarımcıları ticaret pratiğini ikinci plana iterek takıda estetik ve yaratıcı duyarlılığını ortaya çıkarmayı hedeflemiştir.

Bazı tasarım-sanat eleştirmenleri; biçim-işlev ve malzeme-kullanımın kapsamında Dekonstrüktivist takıların modern takı kapsamında değerlendirilebileceğini ifade etmektedirler. Birçok sanat biçiminde olduğu gibi; modern takı sanatında tasarımcılar- sanatçılar, çağın getirilerine, beklentilerine uyarak sınırlarını genişletmeye başlamışlardır. Sınırlarını genişletirken, insan bedenine uygun boyut, ağırlık, şekil gibi ölçülerin limitlerini zorlayarak takıya modern kültür içerisinde farklı bir konum kazandırmayı hedeflemişlerdir. Tasarımcıların ve sanatçıların bu noktada, takılabilirlik diye adlandırılan, insan bedenine uygunluk yani ergonomiyi öncelik olmaktan çıkararak heykelsi formlara uzanan biçimlendirme anlayışını benimsediği görülmektedir (Demirtaş Dikmen, 2011: 138).

Takı geçmişten günümüze, biçim, teknik, malzeme, anlatım dili, semboller dizininde günceli aktaran, ait olduğu dönemin izlerini yansıtan bir araç olmuştur. Tarih içerisinde stil, eğilim ve yaklaşımlarla değişime uğramışsa da, ilgili dönemlerin güncel sanat akımlarıyla çok ilişkilendirilmemiştir. Ancak; özellikle 20.yüzyılın 2.yarısından sonra toplumlardaki yeniden yapılanma, sosyolojik değişim ve etkileşimler, ekonomik güçlenme, teknolojik gelişmelerin güncel hayata yansıması, takı kavramında değişim, takının sanat disiplinlerine kabulü ve farklı sanat disiplinlerinden isimlerin takı alanında çalışmalar yapmaları; takıyı sanat akımlarını yansıtan bir düzleme taşımıştır. Bu noktada Dekonstrüktivizmin tasarımcılara sağladığı olanaklar, yapıbozum kavramının toplumsal değerler ile ifade edebilmesini kolaylaştıran sosyolojik olaylar ve bu olaylara karşı verilen toplumsal ya da bireysel tepkiler takıyı farklı bir noktaya taşımıştır.

20. yüzyılın sonlarına doğru Dekonstrüktivizmin etkisini kaybetmeye başlamış olsa da özgürleşme ve kalıpların dışına çıkma özelliği ile yeni nesil takı tasarımcılarının çalışmalarında önemini sürdürmeye devam etmektedir. Bu etki farklı etkileşimler ile birleşerek yeni bir bakış açısı ve anlatım dili oluşturmaktadır. Yeni malzeme ve teknikleri deneyimlemeye teşvik edildikleri bir sanat eğitimi almış ve farklı biçim ve malzeme arayışında olan yeni nesil takı sanatçı ve tasarımcılarının gündeme getirdiği deneysellik, takıda yeni bir bakış açısının edinilmesini sağlamıştır. Tasarımcı ve sanatçıların sosyal değişimlere duyarlılıkları ile birlikte yenilikçi vizyonları da çalışmalarına yansımıştır. Tüm bunların yanında sanat alanındaki zihinsel değişimin sanat disiplinleri ile beraber

takıyı da etkisi altına alması ve bunun sonucunda kavramsal takıya yönelim, sanat ve takı kavramlarını bir araya getiren etken olmuştur (Ayata Ertan, 2015: 93).

Bu tezin araştırma aşamasında, konu ile ilgili başvuru kitapları, yapılan yayınlar, yazılı ve görsel kaynaklar taranmış, ulaşılabilen kaynaklarda elde edilen bilgiler doğrultusunda günümüzde adından söz ettirmeye devam eden dekonstrüktivizm ve takı tasarımlarındaki yansımaları sorgulanmıştır. Sorgulamalar sonucunda; Dekonstrüktivizm'in takı tasarım ve üretim oluşumlarındaki etkileri, eleştirel ve karşıt bir duruş sergileme temeline dayanan Dekonstrüktivizm'in takı kavramında ve tasarımında ne kadar etkili olduğu, nelerin değişimine kılavuzluk ettiği, takı teknolojisi ve sistematiğinin yapısal analiz ile çeşitlendirilmeye olanak sağlayıp sağlamadığı, diğer disiplinlerdeki dekonstrüktivist süreç ile takı tasarımındaki dekonstrüktivist sürecin benzerlik/farklılıkların belirlenmesini ve takı tasarımının dönemsel kimliğinin başkalaşması üzerinde Dekonstrüktivizm'in etkilerinin neler olduğunun ortaya konması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda; 21. yüzyıl takı tasarımında Dekonstrüktivizmin etkilerine ulaşılmak istenmiş, Dekonstrüktivizm ile takı tasarımındaki değişimler, etkenler, başvurulan tasarım yöntemleri ve takı tasarımcılarının yapıbozum yorumlarının analiz edilmiştir.

Tezin amacına ve yapılan analizler doğrultusunda, "Dekonstrüktivizmin Mimari Tasarımla İlişkisi, Dekonstrüktivist Eğilimde Tasarım Yöntemlerinin Değişimi ve Takı Tasarımına Yansıması" başlıklı birinci bölümün ilk başlığı olan "Dekonstrüktivizmin Biçim Bulmasında Öncülük Eden Mimari Gelişmeler'de felsefik temele dayanan dekonstrüktivizmin oluşum süreci, Derrida'nın düşünce sistemine distorsiyon uygulanmasına yönelik önerileri incelenmiştir. Aynı zamanda oluşumu uzun süren dekonstrüktivizmin, bu süreçte karşılaştığı engeller, karşı görüşler ve oluşumu destekleyen görüşler ele alınmıştır.

Dekonstrüktivizmin felsefe, edebiyat siyaset bilimi gibi yazın alanında etkili olmasının ardından mimariye yansıması irdelenmiştir. Dekonstrüktivizmin oluşum sürecindeki tartışmalarda yer alan mimarların, dekonstrüktivist felsefesini kılavuz alarak mimari disiplinde biçimlendirilmesi, dekonstrüktivist mimarinin geniş coğrafyalarda yer bulması nedenlerini ve mimarlık kuramındaki değişimlerin ele alındığı bu bölümde,

dekonstrüktivist mimari örnekleri analiz edilerek yapıbozumun tasarım alanındaki ilk yaklaşımları incelenmiştir.

Elde edinilen bilgiler, mimarların dekonstrüksiyonu yorumlama aşamasında, bilinenin dışında tasarım yöntemlerine başvurduklarını göstermiştir. Dolayısıyla, bu araştırma, dekonstrüktivizmle özdeşleştirilen tasarım yöntemlerinin incelenmesini gerekli kılmıştır. "Dekonstrüktivist Mimaride ve Moda Tasarımında Tasarım Yöntemleri" adlı diğer alt başlığın konusu bu sebeple, başkalaşan tasarım yöntemlerinin incelenmesi ve bu yöntemlerin takı tasarımında dekonstrüktivist nitelik kazanımına olanak sağlayıp sağlamadığı, benzerliklerin ve farklılıkların karşılaştırıldığı başlığı oluşturmuştur. Söz konusu tasarım yöntemlerinin sadece mimari alanda uygulanmadığı; aynı zamanda moda tasarımcılarının dekonstrüktivist eğilimdeki çalışmalarında da katkı sağladığı göz önünde bulundurularak, Dekonstrüktivizme araç olan tasarım yöntemlerini değerlendirilmiştir.

Dekonstrüktivizt felsefe, dekonstrüktivizmin biçime yansıması, dekonstrüktivist niteliğe olanak sağlayan tasarım yöntemlerinin araştırılması, dekonstrüktivist özellikler taşıyan mimari ve moda örneklerinin karşılaştırılması sonucu elde edinilen bilgiler ışığında; dekonstrüktivist takı tasarımlarının tanımına ulaşmak, özelliklerini saptamak, takı tasarımında dekonstrüksiyonun sağladığı değişimi tespit etmek amacıyla, 1980'ler sonrasında ortaya çıkan takı tasarımları incelenmiştir. Ancak yukarıda belirtilen başlıklar altında incelenen ve takı tasarımlarına yansıyan değişimler, bizlere 1960'lı yıllardaki takı tasarımlarının değişimini hatırlatmaktadır. Bu nedenle; öncelikle "1960'lı Yıllarda Takı Tasarımındaki Değişimler ve Dekonstrüktivist Etkili Takılara Geçiş Süreci" adlı başlıkla 1960'lı yıllarda başlayan takı tasarımındaki farklılaşmaların neler olduğu ortaya konmuştur. 1960'lardan sonra ortaya çıkan takı tasarımlarının değişimindeki nedenler, geleneksel takı anlayışı ile farklılıkların neler olduğu tespit edilerek Dekonstrüktivizmin takı tasarımındaki "belirleyicilerine" ulaşılmak istenmiştir. Daha sonraki alt başlık olan "1980'li Yıllardan Günümüze Takı Tasarımındaki Dekonstrüktivist Etkili Değişimler'de 1980'lerden sonra karşımıza çıkan takı tasarımındaki değişimler, yorumlar, biçimler ve takıların sınıflandırılmaları ele alınmıştır. Aynı zamanda mimari ve moda tasarımında uygulanmış olan tasarım yöntemlerinin takı tasarımlarına nasıl yansıdıkları incelenmiştir.

Tezin birinci bölümünü oluşturan bu bilgiler doğrultusunda, tezin ikinci bölümünde, dekonstrüktivist özellikler taşıyan, 21. yüzyıl takı tasarımında dekonstrüksiyonu yansıtan takı tasarım koleksiyonu hazırlanmıştır. Dekonstrüktivist felsefe, dekonstrüktivist tasarım yöntemleri ve takı tasarımı metodolojisi odağında yapılan çalışmada; yaratıcı, yenilikçi, özgün takı tasarımlarına ulaşılmak istenmiş ve dekonstrüktivist takı tasarımına örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır.

Bu sebeple, hazırlanan koleksiyonun tasarlanması aşamasında; beden üzerinde konumlanması, ergonomi kriteri, ölçütü ve seçilecek malzeme göz önünde bulundurulmuş, kabullenilmiş takı tasarımına alternatif oluşturacak, dekonstrüktivizmin "bozulmuş", "yapılamamış", "bitmemiş" görünümlerle özdeşleşen biçimlerine ulaşılmak istenmiştir.

Tasarım sürecine yön verecek temanın belirlenmesinin ardından uygulama süreci için teknik analizler yapılmıştır. Bu doğrultuda kolye tasarımları ve kolyeleri destekleyecek olan broş ve küpe tasarımlarının malzemesine ve üretim yöntemine yönelik araştırmalar yapılmıştır. Hazırlanan takı koleksiyonunun üretim aşamasında sektörle iş birliği içerisinde çalışılmıştır. Günümüz ekonomik koşulları, firmanın donanımı ve teknik yeterlilikler, uygulamalarda etkili olmuştur. Koleksiyonun hazırlanmasındaki amaç ve kapsam, çıkış noktası, yöntem, malzemelerin özellikleri, çalışmaların tek tek açıklamaları ve fotoğrafları tezin son bölümünde yer almaktadır.

1. BÖLÜM

DEKONSTRÜKTİVİZMİN MİMARİ TASARIMLA İLİŞKİSİ, DEKONSTRÜKTİVİST EĞİLİMDE TASARIM YÖNTEMLERİNİN DEĞİŞİMİ VE TAKI TASARIMINA YANSIMASI

1.1. DEKONSTRÜKTİVİZMİN BİÇİM BULMASINDA ÖNCÜLÜK EDEN MİMARİ GELİŞMELER

Dekonstrüksiyonun kelime anlamı incelendiğinde; terimde bulunan ‘de-’ ön eki bir şeyin dışarı atılması, bozulması ve ‘kon-’ ekinin de tekrar bir araya getirme anlamı taşımaktadır (Soyluk, Kutlu, 2018: 216).

Derrida tarafından yapılandırılarak önerilen deconstruction kavramı, destrüksiyon ve konstrüksiyon kavramlarının birleşiminden türetilmiştir, dolayısıyla da hem bozmak (yıkmak) hem de yapmak (kurmak) olgularını içerir. Fransızca bir sözcük olan deconstruction Türkçe'ye dekonstrüksiyon, yapısöküm, yapıçözüm, yapıbozum, kurgubozum, kurgusöküm olarak farklı karşılıklarla çevrilmiştir (Saydam, 2009: 160).

> … Derrida Heidegger’in *Destruktion* (yeniden yapılandırma) kavramını, Almancadan Fransızcaya çevirmeye çalışıyordu. Derrida için Heidegger’in *Destruktion* kavramı sadece olumsuz yok etme eylemi değil, aynı zamanda artık kullanışlı olmayan bir şeyi ortadan kaldırmak gibi olumu bir eylemi de ima ediyordu. Derrida’nın Fransızcada kullanılmayan *deconstruir* kelimesini kullanma kararı hem Heidegger’in terimiyle hem de Derrida’nın kendisinin yapısalcılıkla mücadeleci ilişkisiyle çok katmanlı ilişkiler kurmasına izin verdi. “Yapıyı bozmak” terimi, bir yapının veya objenin havada asılı kalmış, askıya alınmış, bütün parçalarının görünür olduğu bir imgeyi çağrıştırır. “Yapıbozum” aynı zamanda yıkılmakta olan, yok olmamış ama parçalanıyor olan bir şeyin, hatta bir yıkıntının imgesini çağrıştırabilir. Bir “yapıyı sökmek” bir şeyi parçalara ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ilk adım olduğu fikrini ortaya atar (Richards, 2014: 18).

"Deconstruction" sözcüğünü aslında tarihsel süreçte ilk kullanan Martin Heidegger olmuştur. 1927 yılında Heidegger, "Fenomenolojinin Temel Problemleri" başlığı altında toplanan bir demeç vermiştir. Burada Heidegger, düzenli bir şekilde felsefenin doğasından, özellikle de fenomenoloji olarak adlandırılan felsefi hareketin tartışmasından bahsetmiştir ve hocası Edmund Husserl'in düşüncelerinden yaratıcı bir şekilde faydalanarak, fenomenolojinin felsefe yapma yönteminin bir ismi olduğunu söylemiştir: "O, bu metodun –çıkarım, yapım ve söküm- olarak üç adımı içerdiğini belirtir ve bu üçlünün birbiri ile doğrudan bağlantılı olduğunu açıklar. Yapımın gerekli olarak yıkımı kapsadığını ve yıkımı yapıbozum olarak belirler, Heidegger, felsefi yıkımla ne kastettiğini edebi olarak 'indirgeme, sökme' şeklinde çevrilebilecek sıradan bir Almanca kelimeyle "Abbau" ile açıklar" (Faulconer, 1998).

Yapıbozumculuğun indirgeme veya sökme ile olan tarih ve kelime bilgisi bağlantısı bu açıklamalardan sonra daha belirginleşti ise de Heidegger *Abbau* ile aslında klasik anlamda bir yıkım ve parçalamaktan bahsetmemektedir. O, Abbau ile basitçe 'parçalamak' anlamını kullanmadığını daha iyi anlatabilmek için 'Yapıbozumu kastettiğini açıklamaktadır. Heidegger için Yapıbozum, kelimenin doğası gereği, metottan çok metodun bir parçası olarak gösterilen bir davranıştır; yani birinin bir şeyle ilgili olduğu bir durumdur (Faulconer, 1998). Bu açıdan bakıldığında, Derrida'nın çalışmalarının çoğunun Friedrich Nietzche'den başlayıp Martin Heidegger'e uzanan çizgide ilerlemesine şaşırmamak gerekir. Çünkü "bu düşünce çizgisi, Avrupa düşünce biçimine hükmeden Batı Platon mirası, felsefi üstünlük ayrımcılığı olan Platonizmin radikal bir reddedilişi olarak nitelendirilebilir" (Roty, 1995: 13).

Bazı kelimeler yapısı gereği kendi kendilerinin düşmanıdırlar. Bu bağlamda, yapıbozum (deconstruction) kelimesi de aslında kendi kendisinin düşmanı olan bir kelimedir ve son on yıl içerisinde Amerikan (!) sözlüğünün bir parçası olmuştur. Bununla beraber o zamanlarda edebiyat eleştirmenlerinin, bu kelimenin değişik kullanımlarını uyarlamasıyla felsefi bir terim olmaktan çıkmış, bir anda popüler bir kimlik kazanarak herkesin kullandığı bir kelime haline dönüşmüştür. Orijinal anlamı ne olursa olsun, "Deconstruction" kelimesi şu anki yaygın kullanımında, genellikle nesnenin soyut olduğu zamanlarda, 'yıkmak' veya 'yok etmek' anlamına gelmektedir (Faulconer, 1998). Nur

Esin ise dekonstrüksiyonu “birbirinden farklı, birbirini karşılıklı etkileyen, hatta| bozan, ancak birbirini yok etmeye çalışmayan biçimlerin bir arada var olması” olarak tanımlamıştır (Esin, 1996: 49).

Felsefe, dil ve mimarinin buluşma noktası haline gelen dekonstrüksiyon, 1989 tarihli “Dekonstrüktivist Mimarlık” sergisinin küratörlerinden Mark Wigley’e bakılırsa, mimaride bir yapının simgesel kanısını, önceden dışarıdan görülmeyen, içini dışarı vurarak, mekanın farklı uyumluluklarını yeniden inşa ederek, farklı anlamdaki erişimleri zorlayarak ve kapsadığı ilkeleri tekrar çalışarak bozmayı veya düzenlemeyi amaç edinmiştir” (Vigley, 1988: 132-134).

1960’lı yıllardan itibaren eleştirel yazılarıyla Dekonstrüktivizmin temelini hazırlayan Fransız Filozof, edebiyat eleştirmeni ve yapısökümcülük olarak bilinen eleştirel düşünce yönteminin kurucusu Jacques Derrida’nın fikirleri yalnızca felsefe alanında sınırlı kalmamıştır. Özellikle 1960’lardan sonra yoğunlaşan siyasal düşünceler içinde ırkçılık karşıtı hareketlerde yer aldığı, Fransa’da bulunan Cezayirli mültecilerin haklarını desteklediği; Körfez Savaşı sırasında ise Alman filozof Jürgen Habermas ile birlikte kaleme aldıkları bir yazıda, dünya entelektüellerini ABD’nin ırak’a karsı giriştiği saldırıya tavır almaya ve Avrupa’nın dünyadaki yerini yeniden tanımlamaya yönlendirdiği bilinmektedir. Paris’te Ecole Normale Superieur’d ve Sorbonne Üniversitesin’de eğitim alan Derrida, 1970’lerden itibaren Paris ve ABD’deki John Hopkins, Yale, Harvard, Kalifornia üniversitelerinde akademik kariyerini sürdürmüştür. Geliştirdiği yöntem ve kavramlar edebiyat eleştirisinden sosyolojiye, kimlik sorunundan felsefeye bütün düşünsel alanlarda etkisini göstermiştir. Derrida’nın eleştirel bakış açısı, düşünceleri ve felsefesi; edebiyatı, toplum yapısını, siyaseti etkilediği gibi dünya genelinde sanatçıları, tasarımcıları, modayı, mimariyi de etkilemiştir.

Derrida’nın dekonstrüksiyon yaklaşımı edebiyat kuramı, dilbilim, felsefe, sosyoloji, kültür kuramı, mimarlık gibi disiplinler başta olmak üzere birçok alanda yeni açılımlar getirmiştir (Açımuz, 2013: 27).

“Dekonstrüktivizm” terimi ilk olarak, 1980'lerin sonlarında New York Times’ta tasarım üzerine yazı yazan Joseph Giovanni tarafında kullanılmıştır. Terim; İngilizcedeki

contruction (kurma, oluşturma, bir araya getirme) kelimesinin ‘de’ olumsuz ön eki verilerek oluşturulmuştur. Böylece terimin ‘yıkma’ ‘bozma’ anlamlarını kazandığı görülmektedir (Yırtıcı,1994: 106-111).

Derrida’nın 1960’lı yılların sonunda Kıta Avrupası geleneğinden yola çıkarak kullandığı yapıbozum kavramı, 1970’li yıllarda Amerikan edebiyat ve felsefe teorisyenlerince Amerikan pragmatizmi ile ilişkilendirilmiştir. Bunun bir sonucu olarak da yapıbozum, hukuk âlemine ‘yeni formalizm’ ya da yeni bir tür ‘analitik felsefe olarak yansımıştır (Rosenfeld, 1989-1990), (Weber, 2000).

Dekonstrüksiyon; "yıkmaktan çok bir 'bütünlüğün' nasıl yapılandığını anlamaya ve onu yeniden yapılandırmaya" işaret etmesiyle ilişkilendirilebilir. Zira Derrida Dekonstrüktivzmi; “Dekonstrüksiyon bir programın kurallarını izlemek suretiyle onları uygulamaya geçiren yöntemsel bir teknik olmadığı gibi, mümkün veya gerekli bir usul de değildir, dekonstrüksiyon daha ziyade imkansızın imkanı olarak düşünülmelidir” şeklinde açıklamaktadır (Derrida, 1972).

“Edebi eleştirmen Jonathan Culler yapıbozumculuğun temel projesini Batı düşünüşünü geleneksel açından yapılandırmış olan hiyerarşik zıtlıkların eleştirisi olarak anladığımızı iddia etmektedir. Bunların arasında dahili/ harici akıl/ beden, konuşma/ yazı, varlık/ yokluk, doğa/ kültür ve şekil/ anlam vardır. Bu zıtlıkları gerçekten kabul etmeye kalkışırsak bunların doğal ve kaçınılmaz olduğunu görürüz, fakat kültürel yapılar bizim onları varsayışımıza bağlı söylevlerce oluşurlar. Yapıbozumculuğun amacı bu sınırları yok etmek değil, yapılarını değiştirmek ve ‘yeniden yazmaktır’ (Poyner, 2003: 38).

“Yapıbozumcu yöntem ‘önceliklerin belirli emirlerini ve emirleri olası kılan kavramsal zıtlıklar sisteminin kendisini çözmeye çalışır” (Norris, 1991: 31).

> Chuck Bryne ve Martha Witte isimli tasarımcılar da 1990’da Amerika’da yayınladıkları bir makalede, “yapıbozum; bir şeyi, bir düşünceyi, bir görüşü, bir sözü, bir değeri, parçalara ayırma anlamına gelir. Bu eylem neticesinde ortaya çıkan parçaların bu şeyin “muhbir” leri ya da bu kavram üzerine varsayımlar ve deliller haline getirilip deşifre edilmesi amaçlanır. Bunun amacı, devrimsel olduğu kadar eleştirel düşünceyle de ilgilidir, gerçek anlamlarından çok, onları

bir arada tutan doku içinde oynadıkları rolün önemini göstermek amacıyla fikir tartışmalarını harekete geçirmektedir" şeklinde ifade etmektedir (Bryne, Witte, 2001: 247).

Bununla birlikte, metod olarak Yapıbozum, anti – estetik bir ağırlık merkezini ortaya koymaz. Tasarımın bağlamsal anlamına yönelik eğlenceli öğelerle eğlenmekten hoşlanır. Yine de bu metod, malzemenin ve düzenlenmenin iyi seçilmiş bir planı olarak, insanları motive etmek üzere popüler bir yapıya sahiptir. Çarpıtma, kolayca görseli parçalayabilmek için gelişen dijital teknolojiye çok şey borçludur. Bozma, tasarımcıların algının ve anlatımın genişleyen alanında dijital araştırmalarıyla ürettikleri bir ürün gibidir. Oluşturulan kesik kenarlar, bulanık etkileri yapıbozum etkili dış hatlar ve karşı koyuşlar vasıtası ile yeni deneyimlere işaret etmektedirler. Bu iki beceri, tasarımcıların ortak desteği ile bir tarz olarak gelişerek tipografinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Dong-Sik Hong ve Hwang'e göre; Yapıbozumcu tasarım Kitsch'e saygı duymaktadır. Kitsch sanat genelde pek sevilmeyen malzemeler seçtiğinden, Kitsch'e olan saygı, pratikliği savunan Modernistler için şüphelerin oluşmasına yol açmıştır. (Dong – Sik Hong, Hwang, 2006, 7).

Derrida'nın Dekonstrüktivizm felsefesine geri dönecek olursak; bu konuda birbirinden farklı pek çok yorum vardır. Bu nedenle hangi Derrida okumasından hareket edildiği sorusunun yanıtlanması gerekir. Yapıbozum, Derrida'nın Of *Grammatology* (1974), *Speech and Phenomena* (1973) *Writing and Difference* (1978) kitaplarının İngilizceye çevrilmesinden sonra, Anglo-Amerikan akademik çevrelerde edebî ve felsefî metinleri okuma metodolojisi olarak gündeme gelmiştir. Bu süreçte Derrida, kimilerince nihilist* olarak yorumlanmış ve yapıbozumun dil içinde sıkışıp kalmış göstergeler oyunundan ibaret olduğu, insanı politik ve etik bir tutum almaktan alıkoyduğu iddia edilmiştir. Oysa Derrida yapıbozum kavramını Heidegger'in '*destruktion'* ve '*abbau*' sözcüklerini çevirmek amacıyla kullandığını ve yapıbozumun "yıkmaktan çok, bir

* *TDK'ya göre nihilizmin kelime anlamı hiççiliktir. Bu görüşü savunan kişilere ise nihilist denir. Nihilistler, ahlak, erdem, sorumluluk gibi tüm toplumsal değerleri reddederler. Onlara göre insanın var olması tamamen tesadüfidir ve herhangi bir dayanağı yoktur. Bu nedenle hiçbir erdem ve ahlaki normun geçerliliği yoktur.*

bütünlüğün nasıl yapılandığını anlamak ve bunun için onu yeniden yapılandırmak gerektiğiyle ilgili olduğunu belirtmiştir (Derrida, Jacques, 1999: 188).

Amerikan akademi çevrelerinde analitik bir yöntem gibi algılanan yapıbozum, 'kavram'ları, 'norm'ları, 'değer'leri, 'öz'leri ve 'hakikat'in kendisini dahi parantez içine alarak sorunsallaştırmaktır. Bu sorunsallaştırma, bir soru işareti bombardımanını eleştirel bir uyanıklık içinde tüm iddia, tez ve konumlara yöneltir (Gasché, Radolphe, 2006: 9).

Dekonstrüktivizmin sunduğu "değişim" olanakları, sanatçı ve tasarımcıların da ilgisini çekmiştir. Felsefe, edebiyat, siyaset gibi yazına dayalı disiplinlerle ortaya çıkan, Türkçe karşılığı Yapıbozum olan Dekonstrüktivizm yaklaşımı, sanatçı ve tasarımcıların kendi pencerelerinden bakarak oluşturdukları yorumları sayesinde, kağıtlar üzerinde yazılı olmaktan çıkıp, biçime yansımaya başlamıştır. Oluşumu uzun yıllar süren, araştırma ve denemelerle şekillenen sanat ve tasarım disiplinlerinin kuramları Dekonstrüktivizm ile esnemeye başlamış, dolayısıyla bilinen, alışılan, kökleşmiş sanat ve tasarım örneklerinin karşısında alışılmadık bir eğilim varlık göstermeye başlamıştır. Yapıbozumun eleştirel bir dayanakla temellenmesi, sanatçı ve tasarımcıların kendi disiplinlerindeki varolan çerçeveleri sökmesine, değiştirmesine, yenilemesine olanak sağlamıştır. Bu sebeple; Dekonstrüktivist eğilimlerle ortaya çıkan yeni yapılanmalarda, yaratıcısının var olan sorunları nasıl ele aldığı, bunlara hangi perspektiften baktığı, nelerin değiştirilmesi gerektiğine dair veriler bulunmaktadır. Dolayısıyla sanat ve tasarım çalışmalarında, yaratıcısının öznel görüşü ve vurgusu ön plandadır. Bu durum, yapıbozuma uğratılmış çalışmaların birbirinden çok farklı içerik ve biçimlerle anlatımını mümkün kılmış, çeşitliliği arttırmıştır.

Jacques Derrida'nın öncülük ettiği, eleştirel bir temele dayanan Dekonstrüktivizm'in, felsefe ve yazın alanındaki etkilerinin ardından mimari alanda biçime ilk kez yansıması sanat ve tasarım dilinin geleneksel okumalardan uzaklaşması ile gerçekleşmiştir. Aynı zamanda; mutlak doğruluğuna inanılan estetik anlayış ve sistematiğinin yön değiştirmesinde, düşünce yapılarındaki dönüşüm ve gelişimin etkisinde Dekonstrüktivizmin etkisi büyüktür. Mevcut oluşumlara yabancılaşarak değerlendirme, eleştiriyi beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda Derrida'nın yöntemini ve

eleştirisini kılavuz alan mimarlar, değişime kapalı ve statik bir oluşuma dayanan mimarlık anlayışından uzaklaşarak, tasarım pratiğinde yeni bir yapılanmaya odaklanmışlardır.

Mimarlık ve felsefe arasındaki etkileşim, Derrida'nın Peter Eisenman ve Bernard Tschumi ile 1982'de "Parc de la Vilette"in tasarımında yaptığı işbirliği ile ortaya çıkmıştır. Eisenman hali hazırda formüle etmeye başladığı dekonstrüktivizm ilkelerine göre parkın tasarlanmasında fikir önerisinde bulunması için Jacques Derrida'yı davet etmiştir. Parkın tasarımı, bu iki adam arasındaki ilk doğrudan işbirliği olmuştur (Derrida, Eisenman, 1997).

Dekonstrüktivizm kavramının temellenmesinde ve kapsamının belirlenmesinde Jacques Derrida öncülük etmiş olsa da Dekonstrüktivizmin mimarlıkla ilişkilendirilmesi Philip Johnson, Mark Wigley, Peter Eisenman ve Frank Gehry gibi mimarlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Dekonstrüktivizmin düşünsel yapılanması referans alınarak yapılan çalışmalar çeşitli organizasyonlarda sunulmuş ve tartışmalara açılmıştır. Dekonstrüktivizmin etkin şekilde mimarlık düzleminde ortaya çıkması ve varlığını göstermesi üç önemli olaya dayandırılmaktadır.

Dekonstrüktivist mimarinin önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Frank Gehry'nin 1978 yılında kendisi için tasarladığı Santa Monica'daki evi, ilk dekonstrüktivist eğilimdeki yapı olarak nitelendirilmektedir. Temelinde basit bir banliyö evi olan bu yapı, Frank Gehry'nin kütleyi oluşturan birimleri ele alarak parçalara ayırması, şekillerini ve yerlerini değiştirmesi ve tekrar bir yapı altında toplaması sonucu ortaya çıkmıştır.

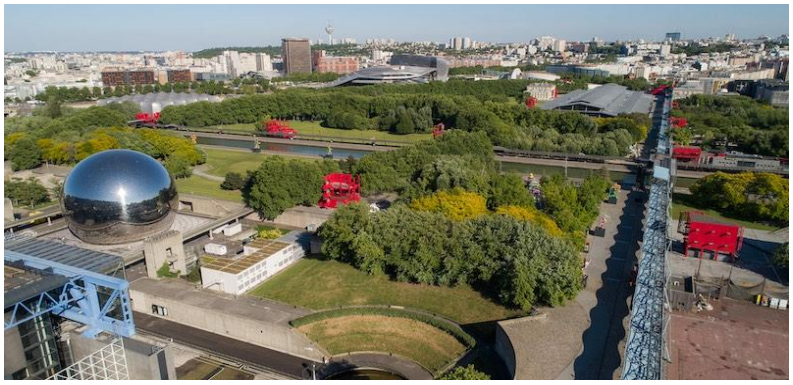


Görsel 1: Frank Gehry'nin revize ettiği kendine ait banliyö evi. Santa Monica,1978.

(https://www.architectmagazine.com/design/frank-gehrys-house_o)

Frank Gehry'nin 1978 yılında Santa Monica'da kendisi için tasarladığı konut projesi dekonstrüktivist stilde tasarlanmış örnek bir yapı olarak nitelendirilmektedir (Görsel 1). Bu yapının tasarımında başlangıç noktası olarak tipik bir banliyö evi ve o evin sahip olması beklenen tipik sosyal anlamlardan yola çıkılmıştır. Daha sonra Frank Gehry bu yapının kütlesini, üç boyutlu biçimini ve diğer tasarım unsurlarını adeta bir oyuncak ile oynar gibi parçalamış ve yapıyı yeniden inşa etmiştir (Hollaway, 1994).

Paris'te, eski bir et kesim alanının yeniden tasarlanmasıyla oluşan Parc de la Vilette, alandaki eski fabrika binalarının parçalarının dönüştürülerek kullanıldığı bir dizi pavyon içerir (Görsel 2). Tasarlanan alanlarda kullanılan eski malzemeyle, mekanın geçmişteki kimliğine göndermede bulunulmuştur. Parc de la Vilette'i bulunduğu alana özgü kılarak, birincil hale getirebilecek unsurlar değerlendirilmiştir. Bu çerçevede kent parkı kavramı üzerinden klasik ve modern / postmodern dönemi gösteren sözü edilen örneklerde, kendine özgü arazi koşullarının yanı sıra; tasarlanmalarını ihtiyaçların ve yapılanma süreçlerinin, bu alanların kimlik değerlerinin temel bileşenleri olduğu görülür (Sayan, Ersöz, 2020: 68).



Görsel 2: Peter Eisenman ve Bernard Tschumi tasarımı "Parc De La Vilette", Paris, Fransa,1982.

(https://www.parisinsidersguide.com/parc-de-la-villette.html)

Dekonstrüktivist felsefenin mimari alanda örnekleri şekillenmeye başlarken, daha çok konuşulmasında etkili olan New York "Dekonstrüktivist Mimari Sergisi" dir. Dekonstrüktivist mimari manifestosunun sunulduğu bu sergi, farklı coğrafyadan mimarların dikkatini çekerek yapıbozum/dekonstrüktivizm eğiliminde örneklerin oluşumunu hızlandırmıştır.

1988 yılında New York'ta Philip Johnson ve Mark Wigely tarafından Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen sergiyle Dünyanın farklı yerlerinde eş zamanlı çalışma sürdüren sekiz mimar; Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Zaha Hadid, Reem Kolhas, Coop Hemmelbue ve Bernard Tschumi alışılmış mimari kalıpları sorgulayan eserler ortaya koymuştur (Esin, 1996). Küratörlüğünü Mark Wigley'nin yaptığı, Dekonstrüktivist Mimarlık olarak adlandırılan sergi, Dekonstrüktivizmin başlangıcı olarak görülmektedir. (Wigley, 1993)

Sergide tüm projeler dekonstrüktivist mimarlık adı altında sergilenmiştir fakat, Jaques Derrida'nın dekonstrüksiyonu ile mimarlık arasındaki ilişkiye yer veren mimarlar olarak Peter Eisenman ve Bernard Tschumi ön plana çıkmaktadır. Jencks durumu şöyle ifade eder; "Dekonstrüksiyonist hareketin mimarlık içindeki durumu kabul edilmelidir. 60'larda edebiyattaki değişimleri ve felsefedeki değişimleri (Jacgues Derrida'nın eleştirel dekonstrüksiyon ve differance kavramları[†]) yansıtarak, bu hareket negatifliğin kuram ve

[†] *Differance: Gösterge sisteminde özgür anlamlandırma oyunu olarak tanımlanan "differance", öznenin etkin ve özgür yorumlama şeklini temel alan bir kavramdır (Doğan, 2021: 271).*

uygulaması olarak en kapsamlı biçimde Peter Eisenman tarafından geliştirilmiştir (klasik olmayan, de-komposizyon, merkezsizlik, süreksizlik)" (Jencks, 1988: 17).

"New York Dekonstrüktivist Mimarlığı Sergisi", dekonstrüktivizmin bilinirliliğinin artmasında, daha geniş çevrelerce konuşulmasında ve tartışılmasında etkili olmuş bir organizasyondur. Yapıbozumu kişisel bakış açılarıyla yansıtan mimarların 10 projesini içeren sergi, Dekonstrüktivizmi "Mimarlıkta Yeni Bir Duyarlılık" olarak nitelendirmiştir. Bir akımdan çok, bir üslup/eğilim kapsamında değerlendiren, ortak bir biçimsel tercihleri olmayan, dekonstrüktivizm'e dair ortak bir bildirgeleri bulunmayan mimarlar, kendi arkitektonik yaklaşımları ile mimarlık düzleminde çeşitliliğe ve estetiğin başkalaşmasına kapılarını açmıştır.

Bu sergiden sonra dekonstrüktivizim akımı ile özdeşleştirilmiş birçok mimar bu kavrama mesafe koymuştur. Fakat bu terim genel olarak kabul görmüş ve bugünün mimarisinde yaygın kullanılan bir akım olarak kendine yer bulmuştur (Philip, Mark, 1988).

Bu akıma önemli katkısı olmuş üçüncü olay da ABD'nin Ohio eyaletindeki Columbus şehrinde yer alan Peter Eisenman tarafından tasarlanmış Wexner Sanat Merkezi'nin (Görsel 3) 1989 yılında tamamlanıp hizmete sunulmasıdır (Brooks, Toth, t.y.:126).



Görsel 3: Peter Eisenman tasarımı "Wexner Sanat Merkezi", Ohio, ABD,1989. (https://eisenmanarchitects.com/Wexner-Center-for-the-Visual-Arts-and-Fine-Arts-Library-1989)

Wexner Sanat Merkezi'nin tasarımında kale şeklinde bir biçimden yola çıkılmış; daha sonra bu biçim birçok kesinti ve biçim değişikliği ile daha da karmaşık bir biçime bürünmüştür. Üç boyutlu iskelet taşıyıcı sistemi yapı içinde gelişigüzel olarak uzanmaktadır. Modernist bir tasarım olan iskelet sistem antik bir ortaçağ tasarımı olan kale yapısı ile çarpışmaktadır. İskelet sistemde yer alan bazı kolonlar özellikle yere değmeyerek ve merdivenlerin arasından dolaşarak nevrotik bir kaygı hissi yaratmayı amaçlar.Wexner Sanat Merkezi bir kale örneğinin parçalanıp yeniden bir araya gelmesiyle oluşan bir tasarım olup; boşlukların ve yapının çelişki ve farklılık ile bir araya gelmesinin sağlamayı amaçlamıştır (Brooks, Toth, t.y.:126).

Dekonstrüktivist mimarlar, ikili karşıtlıkları ortadan kaldırmak için çok sayıda aykırı düşünceye sahiptiler. Bu aykırılıklar, Dekonstrüktivizmde önemli bir rol oynamaktadır çünkü ikilemleri ve hiyerarşileri çelişmektedir. Eisenman'a göre; bitmiş bir yapıda eksiklik hissedildiğinde, yapı aykırılıklar içeren bir deneyimin etkisi altındadır. Bütünlüğü oluşturan parçalar çatıştığında, eksiklik hissi yapının aslında bitmiş ve tamamen kapalı bir alan olduğu gerçeğiyle çelişmektedir (Hartz, 2012). Bu his nihayetinde şüphe uyandırır. Mutlak mevcudiyet yoktur; bir şey her zaman yoktur. Bu fikir, yapısöküm/dekonstrüktivizm felsefesinin, sabit ya da mutlak hiçbir şeyin olmadığı inancını yansıtmaktadır. Hiçbir şey kesinlikle doğru ya da yanlış değildir. Her şey yargılanmaya açıktır. aykırılıkların kullanımının açık bir örneği Wexner'ın merkezindedir. Burada Eisenman yapı iskelesinin kalıcılığını terk ederek binanın bir parçası haline getirmiştir ve tamamlama ile tamamlamama arasında bir aykırılık/çelişki oluşturmuştur (Proimos, 2009: 104-120).



Görsel 4: Daniel Libeskind tasarımı "Yahudi Müzesi/ Jewish Museum" Berlin, Almanya, 2001.
(https://www.inexhibit.com/case-studies/daniel-libeskind-jewish-museum-berlin/)

Dekonstrüktivist mimariye başka örnekler verecek olursak, Daniel Libeskind projesi olan Yahudi Müzesi'ni verebiliriz (Görsel 4). Müze 2002 yılında Berlin'de açılmıştır. Zigzag şeklindeki yapı hemen yanı başında yer alan Barok stildeki Berlin Müze binası ile bütünleşmiştir. Libeskind yapıyı anlatırken; "Kısacası, Berlin Yahudi Müzesi, Berlin Yahudi tarihi ile Alman tarihinin ayrılmaz bir bütün olduğu ve geçmiş-gelecek ilişkisinde toplumun bir bütün olarak yerel tarihi oluşturduğu fikrine dayanmaktadır" ifadelerini kullanmıştır (Libeskind, 1999: 160). Bu nedenle; yapınını biçiminin dayandığı bir takım düşünsel kavramlar, yine yapının temsil ettiği toplumda gerçekleştirilmiş tarihi olayların kentteki fiziksel yansımalarından oluşmuştur. Libeskind yapı tasarımının altında yatan genel düşünce sistemini, 'kentteki soykırımı anlatan tarihsel mekanların ve olayı deneyimleyen tarihsel kişiliklerin yaşadığı alanların birleştirilmesiyle elde edilen bozulmuş bir Davut yıldızına dayanmaktadır" şeklinde anlatmaktadır (Maden, Şengel, 2009: 49).

İnşa edilmiş yapılarla alakalı olarak, yapıbozucu mimarinin biçimleri çoğunlukla askıya alma hissi uyandırdığı ve görsel beklentilere karşı koyduğu söylenebilir... Fiziksel biçim olarak buna en iyi örnek Libeskind'ın Berlin'deki Jewish Museum'dur (Yahudi

Müzesi, 1988-99). Libeskind kendisini bu binaya götüren projelerinde (The city Edge (Şehir Kıyısı), 1987) Berlin'i bir yarayla işaretlenmiş olarak sunmuştur; müze, yapıbozumun bozulmuş başka bir temsilini sunan fiziksel bir işarettir. Yapıbozumun öteki aracılarıyla birlikte geçmişin izlerini, içle dış arasında sabit olmayan bir ilişkiyi açığa çıkararak bütünün saflığını gösterir (Richards, 2014: 67).



Görsel 5: Frank Gehry tasarımı "Guggenheim Müzesi/ Guggenheim Museum", Bilboa, İspanya, 1997.
(https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/outside-the-museum)

Diğer bir örnek Frank Gehry tasarımı Guggenheim Müzesi, 1997 yılında tamamlanarak İspanya'nın Bilboa kentinin kentsel dokusuyla bütünleşmiştir (Görsel 5). Müzenin okunmasına yardımcı olan unsurlardan biri, çevresiyle oluşturduğu zıtlıktır. Kentin diğer parçalarıyla girdiği diyalektik ilişki ile var olan müze, düzenli ve kurallı Bilbao kentinin içinde bambaşka bir kurguya sahiptir (Plaza, 2008: 506-517). Titanyum kaplı Guggenheim Bilbao, hem bir heykel hem de bir şehircilik yapıtı olarak görülmeye devam etmektedir. Komşu köprü de dâhil, çevresindeki kentsel doku ile bütünleşecek biçimde dikkatle tasarlanmış olması onu bir müzeden daha fazlası haline getirmiştir. Müze, Richard L. Wright'ın, mimari şaheseri olarak anılan New York'taki ilk Guggenheim Müzesi'nin konseptini destekler nitelikte fakat farklı bir konsept içerisinde birleştirilmiş halini sunmuştur (Guash, Zulaika, 2005: 202).

Birbiriyle uyumsuz malzeme ve biçimlerin usta mimarı olarak bilinen Frank Gehry, malzemeleri ve dışavurumcu fark edilir biçimleri yenilikçi bir tarzda ilk defa Guggenheim Bilbao Müzesi'nde kullanmayı denemiştir. Yapıtları her ne kadar farklı akımlarla bağlantılar taşısa da aynı anda klasik temalar ve şiddetli bir Modernizmden beslenen seçkin bir kişisel üslup yaratmış olarak değerlendirilmiştir (Borden, 2011: 486).



Görsel 6: Frank Gehry tasarımı "Dans Eden Ev-Dancing House". Prag, 1996. (https://www.dancinghousehotel.com/en/)

Çekoslovakya'nın başkenti Prag'da yer alan Dancing House" Frank Gehry tarafından tasarlanmış ve 1996 yılında, yıkılan bir binanın yerine konumlanmış bir başka Dekontrüktivist binadır (Görsel 6). Etrafında bulunan Barok ve Art Noveau stilindeki yapılarla zıtlık oluşturan bina, statik ve dinamik elemanların bir arada kullanılmasıyla kontrast oluşturmaktadır. Orijinal olarak "Fred Astaire" (eril) ve "Ginger Rogerds"e (dişil) atıfta bulunulan ve dans eden iki partneri sembolize ettiği için Fred ve Ginger olarak adlandırılan bu yapı, eril ve dişil kodlara metaforik bir yaklaşımla sembolize edilmiştir (Günçe, 2018: 6). Tasarım, statik ve dinamik figürler arasında bir kontrast yaratmaktadır ve yapının temel kütlelerinin ve konumlanma biçimlerinin yapı genelinde güçlü bir simetri algısı oluşturduğu söylenebilir (Kızıltepe, 2011: 553).

İşlevselliği de ön planda tutarak tasarımlarını gerçekleştiren Gehry, tasarladığı yapıda, yapıya ilişkin gereksinim şemasını basit bir şekilde ele almakta ve bu mekansal gereksinimleri beklenmeyen formlarla bir araya getirmektedir. Bir sonraki aşamada oluşturmuş olduğu bu formlara kendine ait karmaşık biçimleri entegre etmeye başlamaktadır (Tanyeli, 2000: 117).

Mimarı yapılarında gelenekselciliğe karşı sergilediği tavır ile bilinen bir diğer mimar Zaha Hadid, özgün mimari anlayışı ile dekonstrüktivist mimarinin önemli temsilcisi olmuştur. Bir yapıyı oluşturan mimari özelliklerin bütünlüğünü parçalayan Hadid, yüzey oyunları, dış cephenin kaydırılması, eğriler ve dalgalarla uzaysal etkiler yaratması ile bilinmektedir. Yapılarının yer alacağı arazinin topografik özellikleri de Zaha Hadid'in mimarı tasarımlarında etkili olmaktadır. Azerbaycan Aliyev Kültür ve Kongre Merkezi'nde olduğu gibi, yapılarının şeklinin, arazinin şekliyle paralellik gösterdiği bilinmektedir (Görsel 7).

Dekonstrüktivist mimariye bir başka örnek olan, Azerbaycan'ın Bakü şehrinde yer alan Heydar Aliyev Kültür ve Kongre Merkezi temel olarak kütüphane, müze, oditoryum ve çok amaçlı salon işlevlerini barındıran hacimlerin tek bir çatı altında bir araya gelmesi ile yapılaşmıştır. Yürütülen akustik tasarım süreci akustik ölçütler doğrultusunda farklı kullanımlara uygun konfor değerlerini sağlamaya yönelik yöntem/teknik, detay ve malzeme üzerine çözüm önerilerini kapsar. Bu süreçte mimari ve estetik konsept/değerlerin sınırları içerisinde kalmak önceliklidir (Sü Gül ve Çalışkan, 2016: 140).

Zaha Hadid ve Patrik Schumacher tarafından tasarlanan yapı, 2013 yılında Bakü'de inşa edilmiştir. Bina kıvrımlarının peyzaja dönüştüğü yapıda kesintisiz ve akıcı bir tasarım hakimdir. Mimari unsurlar ile zemin arasında ilişki kurulur. İnsanların iç mekanlara yönelişi, yüzey akışkanlığı, ışık alacak mekanların açıklıklarının büyüklüğü ve akustik, tasarıma yön veren parametrelerdir. Bu parametrelere bağlı olarak oluşan kabuk tasarımı ise bir sistem ürünüdür (Uysal, 2016).



Görsel 7: Zaha Hadid tasarımı "Aliyev Kültür ve Kongre Merkezi", Bakü, Azerbaycan, 2013.
(https://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/)



Görsel 8: Frank Gehry tasarımı "Walt Disney Konser Salonu/Walt Disney Concert Hall" Los Angeles, ABD, 2003.
(https://larryspeck.com/photography/walt-disney-concert-hall/)



Görsel 9: Frank Gehry tasarımı “Louis Vuitton Foundation” Paris, Fransa, 2014.

(https://paris.sehenswuerdigkeiten-online.de/sights/fondation-louis-vuitton.html)



Görsel 10: Frank Gehry, Claude Vasconi ve David Chipperfield tasarımı “Medienhafen”, Dusseldorf, Almanya, 1981.

(https://photography-by-mr.de/blog/fotosafari-durch-den-medienhafen-duesseldorf/)



Görsel 11: Herzog & Meuron tasarımı "VitraHaus", Weil am Rhein, Almanya, 2009.

(https://architecteconseilimmobilier.wordpress.com/2016/03/18/vitrahaus-un-espace-dexposition-en-maisons-empilees-en-allemagne-par-herzog-et-de-meuron/)

1980'lerden sonra mimari alanda yapılan çalışmalarla hızlanan Dekonstrüktivist eğilimdeki çalışmalar, dünyanın farklı yerlerinde farklı mimarların yorumlarıyla örneklendirilmiştir. Dönemin teknik olanakları, geliştirilen malzeme ve bunların mimari öğelerde yer edinebilmesi, bilinen mimarlık sistemlerinin dışına çıkılabilmesi ve mimarların mimarlık kuramında kökleşmiş doneleri görmezden gelerek farklılaşma çabaları Dekonstrüktivist mimarinin oluşumunu yoğunlaştırmıştır. Dekonstrüktivizmin yüzyılın sonlarına doğru önemini kaybetmesine rağmen sunduğu" özgürleşme" özelliği, farklı disiplinlerde olduğu gibi mimari alanda da yapıbozumu vazgeçilemez kılmıştır. Kalıpların dışına çıkılmasına, kişisel olarak gördükleri sorunları değiştirmelerine, kendi perspektiflerinden cevap bulmalarına ve öznel ifade biçimlerine olanak sağlayan dekonstrüktivizm, mimarlara ve tasarımcılara referans olmaya devam etmektedir. 2000'li yıllardan itibaren farklı şehirlerde konumlanan Dekonstrüktivist nitelikteki mimari örneklere; Frank Gehry tasarımı "Walt Disney Konser Salonu/Walt Disney Concert Hall" Los Angeles, 2003 (Görsel 8); Frank Gehry tasarımı "Louis Vuitton Foundation" Paris, 2014 (Görsel 9), Frank Gehry, Claude Vasconi ve David Chipperfield tasarımı "Medienhafen" (Görsel 10) ve Herzog & Meuron tasarımı "VitraHaus" Weil am Rheil, 2009 (Görsel 11) gösterilebilir.

1.2. DEKONSTRÜKTİVİST MİMARİDE VE MODA TASARIMINDA TASARIM YÖNTEMLERİ

"Tasarlama sözcüğü İngilizce'deki "design" ve Fransızca "projeter" sözcükleri karşılığı olarak kullanılmaktadır. Design sözcüğü Latince'den gelip de+signare köklerinden oluşur. Signare=etmek demek olup, signum= işaret kökünden türetilmiştir. Sözcük anlamı, bir plan ya da eskizi yapmak üzere zihinde canlandırmak; biçim vermek ya da üretilmek üzere zihinde canlandırılan bir plan ya da bir şey. Bir sonucu hazırlayan adımların ortaya konulduğu zihni bir proje ya da semadır. Sanatta ilk eskiz-resim, bina ya da dekorasyon gibi yapılacak bir şey, esas özelliklerini özetleyen şekil; bir sanat eserini meydana getirecek eleman ve detayların düzenlenmesi anlamına gelir (Bayazıt, 1994: 8-9).

Tasarım ile ilgili birçok farklı tanım ve yaklaşım bulunmaktadır. Komphen'a göre tasarım, bir bina programında bulunan bilgilerle ortaya konmuş sanat olayını oluşturan, üç boyutlu mekânın son organizasyonudur. Alexander'a göre ise, fiziksel bir strüktürün, doğru fiziksel bileşenlerini bulmaktır (Alexander, 1967: 1-34). Tasarım, kısıtlar dahilinde işleyen bir araştırma ve problem çözme sürecidir. Sözkonusu sürecin hedefi, problem tanımında belirtilen ihtiyaçları karşılayan sürdürülebilir ve yaratıcı çözümler bulmak ve sunmaktır (Giaccardi ve Fischer, 2008: 19-32).

Tasarım genellikle bir faaliyet için gerekli olan şemaların veya planların hazırlanması süreci olarak tanımlanırken, güzel sanatlarda yaratıcı sürecin kendisi olarak ele alınabilmektedir (Aksoy, 1987: 81).

Tasarım ve tasarlama eylemine yönelik tanımlar arttırılabilir. Ancak tasarımı anlayabilmek için farklı alanlardaki tasarlama eylem ve etkinliklerini karşılaştırmak, farklı disiplinlerin tasarımı nasıl algıladığını anlamak önemlidir. Lawson, tasarımın üretime yönelik bir etkinlik olduğunu, bununla beraber farklı alanlardaki tasarımcıların ortaya koydukları son üründe önemli farklılıklar bulunduğunu söylemektedir. Örneğin, bir inşaat mühendisi için, bir kirişin boyutlarının hesaplanması süreci bir tasarım işidir. Ancak inşaat mühendisini sonuca götüren süreç ile bir moda tasarımcısının tasarlarken ve sonuca ulaşırken geçirdiği süreç oldukça farklıdır. İki durumda da analizin dışında,

mevcut probleme bir çözüm getirilmektedir. Burada kirişin tasarımı, adımları önceden tahmin edilebilen, sistematik, mekanik ve matematiksel olan algoritmik düşünce süzgecinden geçirilmiş bir çözümle ortaya çıkarılırken, moda tasarımcısının koleksiyonu, belirsiz, karmaşık, kendiliğinden gelişen sezgisel bir düşünce biçiminin ürünüdür. Tasarım hem kesin, hem belirsiz fikirlere, hem sistematik, hem kaotik düşünce biçimleriyle, hem hayal gücü, hem mekanik hesaplamalarla uğraşmaktadır ve mimarlık, iç mimarlık, endüstriyel ürün tasarımı, kentsel planlama, peyzaj tasarımı gibi tasarımcının hem estetik hem işlevsel bir sonuç ürün elde etmesi gereken disiplinler tam da bu spektrumun ortasında yer almaktadır (Lawson, 2006: 126).

Tasarım, tasarım araştırmacıları tarafından; "Belirsizlik içerisinde karar verme" (Asimow, 1962), "Fiziksel bir yapının doğru fiziksel bileşenlerini bulmak" (Alexander, 1964), "Şimdiki zamanın gerçeklerinden gelecek zamanın olasılıklarına hayali sıçrama" (Page, 1966), "Eylem içinde yansıma" (Schon, 1992: 135-56) gibi çeşitli tanımlarla yorumlanmıştır. Bu bağlamda tasarım, belirli bir problemin çözümüne yönelik organizasyon ve karar verme süreci olarak görülebilir.

Önder Küçükükerman ise tasarımı tanımlarken şu ifadelere yer vermektedir; "İşin aslına bakılırsa, herhangi bir ürünü tasarlama ve biçimlendirme düşüncesi, tarih içinde çok uzun bir zaman dilimi boyunca, çok değişik yollarla uygulanarak ve gittikçe de hızlanarak süregelmektedir. Çünkü her ürün, onu hazırlayan ve oluşturan koşullara bağlı olarak biçimlendirilir. Bu biçimlendirme ise gerçekte o ürünün tasarım açısından hedef alınmış olan kimliği ve özelliğidir" (Küçükerman, 1996: 15).

"Tasarımcılar, ressamlar ve diğer görsel sanatlar ile uğraşan sanatçılar çizgilerin yönlü, şekillerin boyutu, formlar ve renklerle çalışırlar. Çizgilerin yönü, şekillerin boyutu, formların görünümleri ve renklerin gölgeleriyle uğraşırlar, ilgilenirler. Sanatçılar bu değerleri izleyenleri duygusal yönden tatmin edici görünecek bir kalıba sokmaya çalışırlar. Eğer bu etki sağlanabilirse tasarım bir birliğe sahip demektir. Birliği oluşturan olguların tanımları şunlardır: Tekrar (Repetition): Çizgilerin veya şekillerin tekrarı demektir. Dünya tasarım anlayışında, tekrar öğesi çok benimsenmiş ve sıkça kullanılmıştır. Uyum (Harmony): Bir sanat yapıtını oluşturan öğelerin birbirine ters

düşmeden birlikte bir düzen oluşturma durumudur. Düzen içerisinde olan öğeler belli bağlantılar ile bir sistem oluştururlar. Denge (Balance): Tasarımı oluşturan öğelerin bütün içinde kompozisyon düzenini bozmayacak biçimde dağılışı, tasarımda denge, önemli bir yer kaplar. Simetrik ya da asimetrik düzenleme ile kendini gösterir. Simetrik Denge: Kompozisyonun merkezinden eşit uzaklıklarda yerleşim ya da oluşturulmuş özdeş şekiller, simetrik denge oluşturur. Asimetrik Denge: Asimetrik denge, simetrik dengeye göre oluşum düzenlemesinde hem merkez olmaması hem de kullanılan şekillerin boyutlarının farklı olmaları bakımından daha karmaşıktır. Ritim (Ryhtm): Sanat yapıtında yer alan öğelerin kendi aralarında oluşturdukları ardışık zaman ve mekan aralıklarının belirlediği düzen ritim tasarımına hayat veren belirli kalıplarda kontrast bir biçimde bulunan motif ya da dalgalı çizgilerin kullanımıyla ortaya çıkar. Birlik (Unity): Tasarımda kullanılan tüm öğelerin baştan sona bir uyum içerisinde olması durumu. Tasarımda birlik, dendiğinde akla form-malzeme-estetik üçlüsü gelir. Birlik olgusu ile denge olgusu içiçe geçmiştir. Denge öğeleri, tasarımda, bir bütün oluşturmak için bir araya geldiğinde bir birlik oluşmuş demektir" (McDermott, 1989:10-12).

Tarihsel süreç içerisinde gereksinimlere, gelişen teknolojiye, ergonomiye ve malzeme çeşitliliğin artmasına bağlı olarak gelişen ve çeşitlenen tasarım yöntemleri, sanatçı ve tasarımcıların vurgulamak istedikleri kavramlara bağlı olarak esnetilebilmektedir. Ölçü, denge, uyum gibi unsurlar sanat veya tasarım ürününün gereksinimine göre stabil olmaktan uzaklaşabilmektedir. Bunun sebebi sanatçı /tasarımcının farklılık arayışı, çalışmasında buna gereksinim duyması ve sürekli yenilenen malzeme çeşitliliği veya teknolojik gelişimlerin sunduğu olanaklardır. Ancak Dekonstrüktivist eğilimin özünde mevcut sistemi eleştirmek, kemikleşmiş tasarım anlayışından uzaklaşmak ve özgürleşme çabaları bulunduğundan, sanatçı ve tasarımcılar amaçlarına ulaşabilmenin bir yolu olarak bilinen tasarım yöntemlerini alaşağı etmeyi seçebilmektedirler.

Nigan Bayazıt'a göre: "1960'lardan sonra iyice hızlanan bu hareketlerin nedeninin ne olduğu tartışma konusudur. Karmaşıklaşan tasarlama problemlerine, bazı tasarımcılar "eylemler araştırması", "sistem analizi" vb. gibi karmaşık çözüm yollarına sahip alanların tekniklerini denemeye başlamışlardır" (Bayazıt, 1994: 2). Modernizm

nasıl endüstrileşme, rasyonelleşme, yeni bir ruh arayışı, postmodernizm ise popülarizm, historisizm, komünikasyon, dil gibi kavramlarla açıklanıyorsa, dekonstrüktivizmi de ‘uyumsuzluk’, ‘çelişki’, ‘dinamizm’, ‘değişkenlik’, ‘hareket’ gibi kavramlarla tanımlamak mümkündür (Uluoğlu, 1996: 57-59).

Dekonstrüktivizmin mevcut sistemleri analiz etmeye yönlendirmesi; sanatçı, tasarımcı, yazar, mimar gibi farklı disiplinlerden kişileri etkilemiştir. Dekonstrüktivizmin tasarıma yansımasında önderlik eden mimarlar bu bağlamda mimarlık kuramını tekrar gözden geçirme yoluna giderek kendi perspektiflerinden mimarlık adına “kabullenilmişlerin” dışına çıkma eğilimini göstermişlerdir. Bu noktada başvurdukları yöntem ise mimari tasarımın dayanaklarını olabildiğince göz ardı etmeyi seçmiş olmalarıdır.

Dekonstrüktivizmin mimarlar tarafından çekici gelmesinin nedeninin, düşünsel olarak farklılıkların ifade edilebildiği, esnek tasarımların hayata geçirilebileceği ve neredeyse sınırsız çözümler üretilebilmesi olduğunu söyleyebiliriz. Farklı yerleştirilebilen yüzeyler, değişken hatlar, farklı sistemlerin bir arada kullanılabilmesi gibi genel çizgilerin yanı sıra, farklı malzemelerin yapılarda denenmesi, strüktürde farklı çözümler üretilebilmesi de dekonstüktivizmin diğer çekici yanlarından birisidir. Strüktürde uyum, denge ve birlik gibi kavramlara meydan okuyarak, kimi zaman çözümü olanaksız gibi gözükebilen karmaşık sistemler önermektedir (Çiçek, 2020: 29).

Bir anlamda yapıbozumcu tasarımda formlar tanıdık olandan olmayana doğru bir yönelim seyretmektedir. Yine tasarımlarda görülen genel özellik; birlik, uyum ve dengenin yerini, birbiri ile uyumsuz formların alması aynı zamanda bu formların birbirleri ile yarattıkları kışkırtıcı gerilim, farklı katmanların birbiri üzerinde yer alması ile yaratılan çok katmanlılıktır (Kırıcı, 2005: 21-27).

1980’lerde belirginleşen ve netleşen dekonstrüktivizm, kökleşmiş mimari ve moda sistematiğinin dışına çıkma ve farklılaşma arayışındaki mimarlara ve moda tasarımcılarına da referans olmuştur. Günümüzde dahi özellikle bu iki disiplinde dekonstrüksiyon izlerini görmek mümkündür. Dekonstrüktivizmin özellikle Mimari ve moda faaliyetlerinde belirginleşmesinde, bu disiplinlerin benzer tasarım sürecine sahip

olmalarından kaynaklanmaktadır. Hodge ve Mears, *"Parallel Practices in Fashion and Architecture"* isimli çalışmasında moda ve mimariyi şöyle ele almaktadır: "Bütün bunların dışında, mimar ve moda tasarımcılarının yaşadıkları tasarım süreçleri arasındaki benzerlikleri de göz ardı etmek zordur. İki tarafta işe bir fikri alıp, onun pratik gereksinimlerini anlamaya çalışmakla başlar. Arkasından bu fikirleri üçboyutlu yapılara dönüştürmek gelir. Başlangıçta oluşturulmak istenen formlar hakkındaki fikirler taslak halinde çizilir ve bu çizimler baz alınarak çalışma modelleri yapılır. Çünkü tasarımı geliştirirken ürünün son haline benzeyen bir form üzerinde çalışmak neredeyse başarılı olmak için bir mecburiyettir. Moda tasarımı söz konusu olduğunda bu test modelini hayata geçirmek ve bir manken üzerinde gerekli ayarlamalara karar vermek mimariye göre daha kolay olabilir. Mimarlar tasarım aşamasında ürünün son haline uygun boyutlarda bir deneme modeliyle çalışma lüksüne her zaman sahip değildir. Çünkü bu tasarlanacak mekân veya binanın büyüklüğüne bağlı olarak çok emek isteyerek fazla zaman kaybına sebebiyet verebilir" (Hodge, Mears ve Sıdlauskas, 2006). Dolayısıyla mimari ve modanın dekonstrüktivistleşmesinde paralel bir yol izlediklerini, bunun için kabullenilmiş tasarım yöntemlerine alternatifler sunduklarını söylemek mümkün olacaktır.

Mimaride ve modada uygulanan, Dekonstrüktivistleşmeye araç olan tasarım yöntemlerinin bu iki disiplinde yapıbozumla özdeşleştirilen; "klasik olandan uzaklaşma", "de-kompozisyon" ve "farklılaşma"ya olanak sağladığı görülmektedir. Bu görünümlere ulaşmak için Dekonstrüktivist mimarlar ve moda tasarımcıları yukarıda belirtilen, klasik tasarım yöntemlerinde değişimi seçmişlerdir. Dolayısıyla, dekonstrüktivist mimari ve moda oluşumlarında; "yapısızlaşma/deconstruction", "yeniden yapılandırma (birimlerin yer değiştirmesi, ikili karşıtların yıkılması, katmanların üst üste bindirilmesi)", "merkezsizleşme/decentralization", "çoğaltma, yineleme/ replication", "deşifre etme/transcription" olarak adlandırılan yöntemlerden bahsetmek de mümkün olacaktır.

Yapısızlaşma (Deconstruction): Geleneksel yöntemlerle ulaşılan, belirli bir sisteme dayandırılmış, dolayısıya değişimine sıcak bakılmayan kurallar ile inşa edilmiş yapıların strüktürü sabit kılınmıştır. Yapısızlaşma, bu değişmeyenler karşısında direnç göstererek yapılaşma adına bilinenlerin red edilmesine dayandırılmaktadır. Bu yöntem,

strüktürü yok etmeye değil, yapıların temelinin oluşumunda yeni olanaklara yer açmayı sağlamaktadır. Yapıbozuma dayandırılan yapılarda bu yöntemin öncelik taşıdığı, tasarımcıların yapısızlaşma adına farklı uygulamalara yöneldiği söylemek mümkün olacaktır. Yapıyı oluşturan birimlerin üst üste bindirmesi, birimlerin "ideal" olarak nitelendirilen yerlerindeki değişim, yapının stüktürünü sağlamlaştıran karşıt birimlerin "karşıt" olmaktan çıkarılması, yapısızlaşmaya yönlendiren yaklaşımlardır.

Yeniden Yapılandırma (Restructuring): Distorsiyona uğratılmış dolayısıyla bozulmuş yapının dekonstrüksiyondaki önemi büyüktür. Bununla birlikte, yeniden yapılandırma yöntemi de yapı birimlerinin bir araya gelmeleri esnasında sapmaya uğratılmasıyla ilişkilidir. "Dönüştürmeye dayalı yeniden kullanım alanı yaratma" gibi önerilere dayandırılan bu yöntemle; Dekonstrüktivist nitelikler kazanımı sağlanmıştır. Jenks yapıbozumun mimarisi, "formalizmin kısıtlayıcılığından uzak asimetrik strüktürlerle kurgulanıp sıradışı tasarımlar ile buluşan çağdaş mimarlık akımı olarak" şeklinde tanımlamaktadır (Jenks, 1997:22'den akt. Mozaikci, 2010:50). Burada vurgulanan, yeniden yapılandırılma yöntemiyle, mevcut yapı birimlerin bir araya getirilmelerindeki farklılaşmadır. Yapıbozum mimarlığı ve sanat tartışmaları bağlamında, yapının parça bütün ilişkisi ve kütle oyunlarıyla ortaya çıkarılan dinamizm, Bağdat doğumlu dekonstrüktivist mimar Zaha Hadid'de görülmektedir. Kütlesel yapı ve yapı birimleriyle oyun oynayan Hadid, tasarımlarında, eğriliklere, dalgalara ve organik formlara yer vermiştir (Güzer, 2017: 49-53).

Bu yöntemlerle biçimlenmiş, dolayısıyla dekonstrüktif nitelikler taşıyan mimariye değinecek olursak; 'yeniden yapılandırma' eğilimindeki mimari örnek olarak Parc de la Villette gösterilebilir. Bernard Tschumi mimarlık, Parc de la Villette (Görsel 12) projesini yeniden yapılandırma aşamalarından olan üç spesifik otomasyon sisteminin (noktalar, çizgiler, yüzeyler) üst üste bindirilmesi ile tasarladı. Her bir sistem ideal bir yapı, geleneksel bir düzen mekanizması olarak başlamaktadır. Ancak üst üste bindikleri zaman; bazen çarpıklık, bazen takviye kimi zaman ise kayıtsızlık ortaya çıkmaktadır. Sonuç ise sistemler arasındaki belirsiz kesişimlerden oluşan bir dizidir, karmaşık olaylardan oluşan bir alandır, ideal formların ve geleneksel kompozisyonun statüsünün sorgulandığı bir durumdur (Çiçek, 2020: 29).



Görsel 12: Peter Eisenman ve Bernard Tschumi tasarımı “Parc de la Villette”, Paris, Fransa, 1982. (https://modulo.net/it/realizzazioni/parc-de-la-villette)

Mark Wigley'e göre, üst üste bindirme, “ideal formların ve geleneksel kompozisyonun statüsünün sorgulandığı sistemler, belirsiz kesişim dizisi ile sonuçlanır. Saflık, mükemmellik ve düzen fikirleri, safsızlık, kusur ve düzensizlik kaynakları haline gelir” (Broadbent, 1991).

Dekonstrüktivist nitelik kazandırmak için yeniden yapılanmaya yönlendiren diğer bir yöntem is yapıyı oluşturan birimlerin yer değiştirmesidir. Dekonstrüktivizmin ikilem ve hiyerarşilerine gönderme yapmak için sıklıkla karşımıza çıkan bu yaklaşımda yapı birimleri beklenenin dışında konumlanarak algı yanılsaması yaratabilmektedir.

Derrida’nın felsefesi Batı metafiziğine has “ikili karşıtlıklara” ve bu karşıtlıkların kalıplaştığı düşünce biçimlerinin yapısöküme uğratılması temeline dayanmaktadır. Derrida yapısalcı teoriyi, ortaya atmış olduğu; gösteren ve gösterilen kategorileriyle sabit bir köken aldatmacasından kurtarmak amacıyla, söz-yazı, iç-dış, özne-nesne gibi ikili karşıtlıkların yarattığı yanılsamaların sözde hiyerarşilerini yerinden etme yoluna gitmiştir (Sözen, 1999: 52-53). Zorluklarla dolu dekonstrüksiyon pratiği, Derrida’nın kolay bir çözümü kabul etmeyi reddedişine iyi bir örnektir. O Batı düşüncesinin, her zaman ‘şiddet hiyerarşileri’ olarak kalan, temel kavramsal karşıtlıkların özündeki giderilmesi imkansız gerilimler olarak gördüğü şeyi yadsımayı kabul etmez. Bunların en tipik örnekleri zihin ve beden, eril ve dişil, akıl ve duygu, aynılık ve farklılık,

ben ve öteki arasındaki, her birinde çiftin birinci bileşeninin ikincisine hakim olduğu ya da ikincisinden üstün olduğunun düşünüldüğü karşıtlıklardır (West, 2005: 201).

Bu bağlamda Wexner Sanat Merkezi (Görsel 13), ikili karşıtların terk edilmesi yaklaşımını yansıtan bir çalışmadır. Orta çağ kale biçiminin parçalara ayrılıp, yeniden bir araya gelmesi esnasında, yapının çelişkiler yaratan parçalar arasındaki ilişki öne çıkmaktadır. Bu çelişkinin altında; yapının temelini oluşturan ve değişmez olarak bilinen karşıt destekleyicilerin bu konumlanmadan uzaklaştırılmasıdır.



Görsel 13: Peter Eisenman tasarımı "Wexner Sanat Merkezi", Ohio, ABD,1989. (https://www.columbusmonthly.com/story/entertainment/human-interest/2022/03/04/wexner-center-arts-employees-announce-their-intent-unionize/9375975002/)

İkili karşıtların terk edildiği bir diğer mimari örnek "Roca Londra Galerisi"dir (Görsel 14). Zaha Hadid ve Patrick Schumaher tarafından tasarlanan yapıda, birbirini dik açılarla kesen sütün ve kolonlar yerine, eğrisel çizgilerin öne çıktığı yapılanmaya ulaşılmıştır. Su damlası temasının akışkan biçimlenişinin tasarıma dönüştürülmesinde parametrik tasarım araçlarından faydalanılmıştır. Bu biçimleniş iç mekânın tüm detaylarında kıvrımlı ve eğrisel şekillerin oluşmasını sağlamıştır. Bu eğrisel form inişli çıkışlı özelliğiyle doğal şekillerin farklılığını yansıtmak ile birlikte özgün mekânlar oluşturmuştur. Mekâna açılımların ve kesiklerin sınırlayıcı olmaması, yüzeylerin ve

hacimlerin birbirini tekrar etmeyecek şekilde biçimlendirilmesini sağlamaktadır (Şekerci ve Yıldız, 2020: 304)



Görsel 14: Zaha Hadid ve Patrik Schumacher tarafından tasarlanmış "Roca Londra Galerisi", Londra, İngiltere, 2011. (https://www.arkitera.com/proje/londra-roca-galeri/)

Yapıbozum mimarlığı ve sanat tartışmaları bağlamında, yapının parça bütün ilişkisi ve kütle oyunlarıyla ortaya çıkarılan dinamizm, mimar Zaha Hadid ve Patrik Schumacher'in bu çalışmasında görülebilmektedir. Kütlesel yapı ve yapı birimleriyle oyun oynayan Hadid, tasarımlarında, eğriliklere, dalgalara ve organik formlara yer vermiştir (Güzer, 2017: 49-53)

Merkezsizleşme (Decentralization): Dekonstrüktivizme dayandırılan, farklılaşmaya olanak sağlayan yöntemlerden merkezsizleşme, Derrida'ya göre, yaşamın farklı unsurları arasında yer değiştirmeye ve istikrarsızlığa dayalı tartışmalı bir ilişkisi ile bağlantılıdır. Sabit bir merkez, sabit bir kenar gibi sınırlandırmanın mümkün olmadığı, yapının dinamiklerinin değişkenliğine dayalı olarak kesinlikten bahsetmenin mümkün olmadığı ifade edilmektedir. Yapının merkezi zamanla kenar, kenar ise merkez halini alabilmektedir. Bu nedenle, birçok yapısızlaşmış mimaride, moda ürününde görünür bir merkez bulunamamaktadır. Akay, konuyla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır: "Yapısöküm ikili karşıtlıkları üç aşamada etkiler: önce, karşıtlıkların birbiriyle nasıl ilgili olduğunu ve birinin diğerine göre nasıl daha ayrıcalıklı, üstün konuma geldiğini gösterir. İkinci olarak hiyerarşiyi bozar ve merkezsizleştirir ve son olarak her iki terimi de

yapısöküme uğratarak anlamların oynak oyununu destekler. Derrida karşıtlıkları bozmadan birbirlerine karıştırmaktadır. Yapısöküm eylemi, çelişkileri aşmayı değil, onları göstermeyi veya ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bunu yaparken metafizik olana başka bir kavramla karşı çıkmaya çalışmak yerine, onu içeriden işlemek, dışarısıyla ilişkisini kurmak ve başka bir zincirleme biçimini ortaya koymaktadır. Yapısöküm yönteminin çelişkileri gösteren eylemi ne erkek ne kadın, ne içerisi ne dışarısı olan bir nesneden söz eder, o hem öyledir hem de böyle (Akay, 1999: 13-23). Bu bağlamda mimari örnek olarak Frank Gehry'nin tasarlamış olduğu "Vitra Design Museum" (Görsel 15) ve "Lou Ruvo Center for Brain Health" örnek gösterilebilir (Görsel 16). Söz konusu mimari tasarımlarda, yapının içi-dışı, merkezi-kenarı arkası-önü sorgulanırcasına karmaşaya yöneltmektedir.

Weston'a göre: "Derrida'nın çelişkilerini, karmaşık kabul edilen düşüncelerini mimarlık alanına uygulamayı ilk deneyen mimarlar, Peter Eisenman ve Bernard Tschumi'dir. "Dekompozisyon', 'merkezsizleştirme' ve 'süreksizlik' gibi kavramlarla klasik ve modernist normları yıkmaya çalışmışlardır" (Weston, 2015:199).



Görsel 15: Frank Gehry tasarımı "Vitra Design Museum", 1989 (https://www.expedia.com/Vitra-Design-Museum-Weil-am-Rhein.d6191146.Vacation-Attraction?pwaDialog=gallery-open)



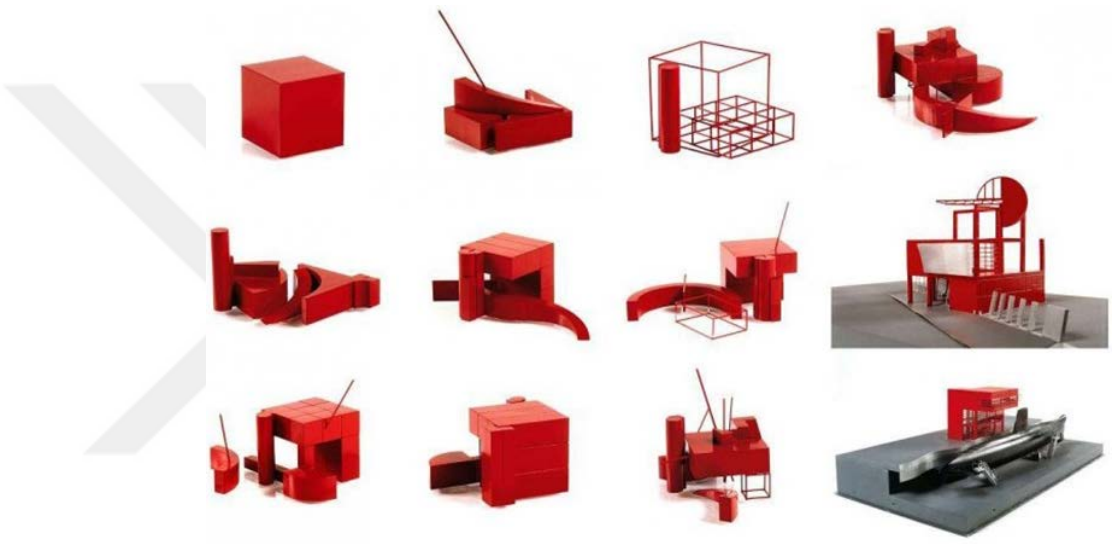
Görsel 16: Frank Gehry tasarımı "Lou Ruvo Center for Brain Health", Las Vegas, 2010 (https://inyarwanda.com/inkuru/111085/dore-inyubako-10-zubatse-mu-buryo-butangaje-zirangarirwa-na-benshi-ku-isi-amafoto-111085.html)

Yapıbozumda, sürekli bir hareketlilik ile yapısal olmayan yapının içerisindekilerin dışarıya yansımaları biçiminde bir yüzeye doğru çıkış söz konusudur. Derrida'nın bu anlayışına göre, metin ve yapı eksiktir. Buna 'tamamlanmamış yapılar' diyen Derrida, geçmişten gelen her metinden ve yapıdan doğan yepyeni metinlerin ve yapıların olduğunu belirtmektedir. Çünkü her yapı, kendinden, kendi içinden ve yeniden bir yapıyı ortaya çıkarır. Hepsi birer döngü içinde kendilerini yaşatırlar (Şumnu, 2007: 86).

Çoğaltma (Replication): Replikasyon aslında genetik bilimiyle ilgili bir terimdir. Tüm kromozomların kopyalanarak, yinelenmesi işlemidir. Tekrar, "aynı olayın, işin, hareketin yeniden ortaya çıkışı, tekrarlanması… Bir konuşma veya yazıda aynı düşünceyi, kelimeyi birçok defa söyleme... Bir daha, yine, yeniden, gene…" (TDK, 2018) olarak tanımlanmıştır.

Dekonstrüktivizme dayandırılan tasarımlarda "çoğaltma" (replikasyon) yöntemi ile birimler tekrar etmektedir. Yapıda kaotik bir algı yaratan bu yaklaşım ile tekrarlanan birimler işlevsizleştirilmektedir. Kroll, çoğaltma yöntemiyle yapıya dekonstrüktivist özellik kazandırıldığını: "Derrida'nın yinelenebilirliği de mimarlığa çevrilmiştir ve birçok yapısızlaştırma projesi bir işaret ve mimari unsuru bir defadan fazla

tekrarlamıştır. Bu işaretin (eleman) içeriğine göre farklı anlamları veya işlevleri vardır. Bu kavram “Parc de la Villette” (Görsel 17) projesinde folitlerin tekrarlanmasıyla kendini göstermiştir. follit üç katlıdır ve çeşitli tasarımlar içerir. Bir tasarım silindirik, diğeri ise üçgen ve bazı tasarımlar duvarsızdır. Folitlerin belirli bir işlevi yoktur. Bir galeri, bir kafeterya ya da başka bir kamu binası olarak hizmet verebilmektedir. Yinelenebilirlik ile ayrım ve farklılık yaratmayı amaçlamaktadır.” sözleriyle anlatmaktadır (Kroll, 2011:46-49).



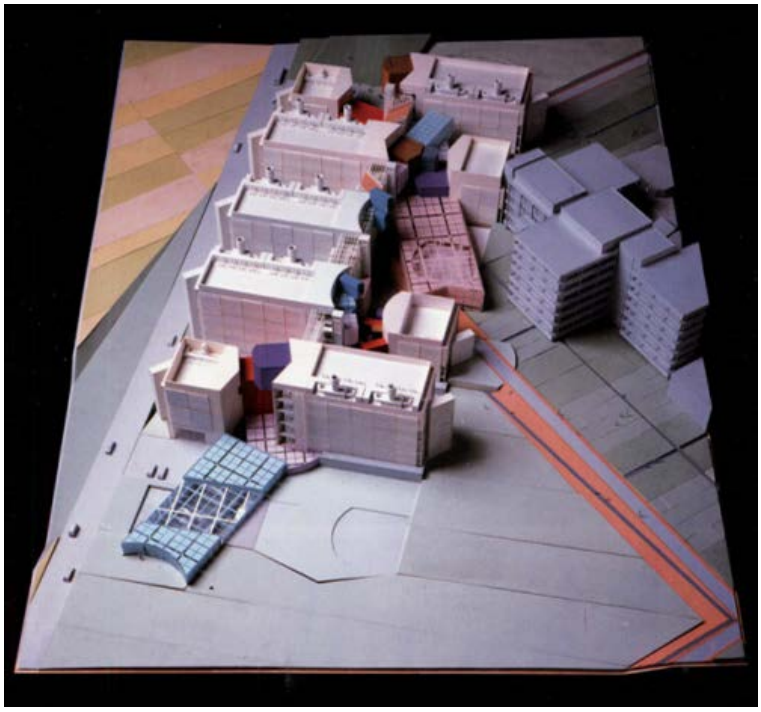
Görsel 17: Peter Eisenman ve Bernard Tschumi tasarımı “Parc De La Vilette”, Paris, Fransa,1982

(https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/)

Deşifre etme (Transcription): Genetik biliminde transkripsiyon DNA'yı oluşturan nükleotit dizisinin RNA polimeraz enzimi tarafından bir RNA dizisi olarak kodlanması sürecidir. Başka bir deyişle, DNA'da saklanan genetik bilgilerin RNA'ya aktarımıyla, kodların açığa çıkmasıdır.

Bu bağlamda transkripsiyon yöntemi, gizli kalmışların, kamufle edilmiş olanların ortaya çıkarılmasıyla ilişkilendirilebilir. Dekonstrüktivizmin mimari alanda uygulamalarında transkripsiyon yöntemi uygulandığı, Peter Eisenman’ın J.W. Goethe

Üniversitesi için tasarlanan İleri Biyolojik Araştırma Merkezi ile örneklendirilebilir (Görsel 18).



Görsel 18: Peter Eisenman tasarımı "Biology Center", Frankfurt, Almanya,1987. (https://archiveofaffinities.tumblr.com/post/169931484100/peter-eisenman-biocentrum-model-frankfurt-am)

Projenin tasarımında Goethe Üniversitesi, mimari ve biyolojik süreçler arasında bir benzeşim yaratarak yapı ve süsleme arasında bir belirsizlik üretilmektedir. Biyologlar, her biri DNA kodunu simgeleyen belirli bir renge sahip dört geometrik figür kullanarak proteinlerin inşasını açıklamaktadır. Bu şekillerin iç yüzlerinin şekilleri, çiftler halinde birlikte kilitlenebilmektedir. Her proteinin planı, çift zincirli bir zincir oluşturmak için bu çiftlenmiş şekillerden uzun dizilerde kodlanır. Bu zincir, biyolojik inşaat ile mimari yapı arasındaki bir benzetmeyi kullanarak, içinde barındırdığı disiplinin sembolik bir mimarisini üretecek şekilde mimari forma dönüştürülmek istenmiştir (Eisenman, 2012)

Know, dekonstrüktivist felsefenin temel aldığı yapısızlaşmaya dair sözlerini moda yapılanmasıyla ilişkilendirirken: "Yapı, yıkılmaz sağlam temelleri olan bir kavramdır. Geleneksel modanın yapısında da belli kurallar ve sağlam gelenekler vardır.

Bunlar geleneksel modanın kökenini oluşturmaktadır ve dekonstrüksiyon modası da bu kökenin her türlü yapı taşını düşünerek yıkmakta ve değiştirmektedir. Dekonstrüksiyonu uygulayan tasarımcılar, kabul edilen vücut biçim ölçütlerine, parçalarına ve silüetlerine meydan okumakta, moda sistemine yıkıcı elementlerle katkı sağlamaktadırlar. Dekonstrüksiyon modasında yapısızlaşma; tasarımda reddedilen ilkeler, giysi parçalarında sıradışı biçim eksikliği ve kumaş yapısını değiştirme olmak üzere üçe ayrılır" ifadelerini kullanmaktadır (Kwon, 2007: 90-91). Thom Browne çalışması, bilinen giysi yapısını alaşağı etmekte ve giysi strüktürüne sunduğu alternatifle, modaya yansıyan yapısızlaşmaya örnek sunmaktadır (Görsel 19). Moi Minnie'nin tasarımında da yapısızlaşma, giysinin yanlış giyildiği izlenimi yaratmaktadır (Görsel 20).



Görsel 19: Thom Browne tasarımı,2019.

(https://blogs.brighton.ac.uk/madimcinnes/2019/02/11/erika-cavallini/)



Görsel 20: Moi Minnie tasarımında yapısızlaşma, algı yanılsamasına sebep olmaktadır. (http://blog.moiminnie.com/2012/05/deconstruction/)

Ying Gao'nun çalışması, giysiyi oluşturan birimlerin yer değiştirmesiyle biçimlenmiştir. Bu yaklaşım, giysinin "beden" faktörü göz önüne alınmadan tasarlanmış hissi uyandırmaktadır (Görsel 21). Aynı zamanda henüz bitmemiş görünümü ile de yapıbozum özelliklerini yansıtmaktadır.



Görsel 21: Ying Gao tasarımında giysiyi oluşturan birimler yer değiştirmiştir. (http://yinggao.ca/fr/collections/uniforms/)

Algı yanılsamasına neden olan ve "tesadüfi" izlenimi yaratan merkezsizleşme (decentralization), alışık olduğumuz giysi biçimlerini alışık olmadığımız biçimlere taşımaktadır. Geleneksel giysi biçimlerinden uzak, ön-arka-üst-yan gibi kısımları merkezsizleşme ile yer değiştirmektedir. Moda adına sınırlandırılmış normlara aldırış etmeden, yeni alternatifler sunan moda tasarımcıları da dekonstrüktivist olarak nitelendirilen çalışmalarında ortak bir anlatım dili oluşturmaktan uzak durmuştur. Her bir tasarımcı, kendince belirlediği sorunsala yeni bir alt metin oluşturarak; tasarım felsefelerini vurguladıkları kavram, malzeme, kalıp ve teknik farklılaşması ile "özgünleşmişlerdir". Özgürleşme adına tasarımlarını merkezsizleştiren moda tasarımcılarından biri de Yohji Yamamoto'dur (Görsel 22). Vivienne Westwood ise "Drunken Trousers" ismini verdiği pantolonlarını farklı zamanlardaki koleksiyonlarda tekrar tekrar yorumlamıştır. Pantolonlar görünümü itibariyle bilinen merkez-kenar yapısından uzaktır (Görsel 23).

Yamamoto'nun erkek ve kadın kavramlarını bulanıklaştıran/çoklu katmanları ve yoğun olarak başvurduğu asimetrik düzenler "merkezsizleştirme" olarak tanımlanabilir. Giysi modüllerinin yer değiştirmesi, kalıp ve hacmi karakteristik yaklaşımla birleştirdiği tasarımları minimalist ifadeler taşımaktadır. Ona göre standart kalıpların içine sıkıştırılmış bu mengeneden çıkmanın yolu, yeni formsal araştırmalar ile mümkündür (Ambrose ve Harris, 2012: 53).



Görsel 22: Yohji Yamamoto tasarımlarında merkezsizleşme dikkat çekmektedir. (https://www.bouledeneige.it/woman/clothing/newdraping-summer-dress.html)



Görsel 23: Vivienne Westwood tasarımı "Drunken Trousers".
(https://pourtous.com.au/product/vivienne-westwood-alcoholic-trousers-grey/)



Görsel 24: Comme des Garçons, Rei Kawakubo tasarımında replikasyon, 2011.
(https://www.coolchicstylefashion.com/2010/11/comme-des-garcons-ss-2011-2011-ss-paris.html)

Rei Kawakubo, giysiyi oluşturan parçaları giysinin üzerinde tekrar tekrar konumlandırırken replikasyon uygulamaktadır (Görsel 24). Aslında bir amaca hizmet eden bu parça, çoğullaştırılarak işlevsel olmaktan uzaklaştırılmaktadır. Bu yöntemle giysilerde hacimsel değişimi de sağlayarak giysinin beden biçimlerine paralel yapıya bürünmesine karşı yeni bir alternatif sunmaktadır. Sigi Adelman'ın yüzük/yüzükler tasarımı ise yinelenebilirlik sayesinde işlevselliği başka bir boyuta ulaştırmıştır. Kawakubo'nın tekrarlandığında işlevsizleşen parçası karşısında Adelman'nın tekrarlanan parçası başka bir işlevsellik kazanmaktadır. Bütünü oluşturan yüzük(ler) birbirine sabit olduğundan parmakların hareketi kısıtlanmakta, yani tekrarlanan parça, ürünün ergonomisini etkilemektedir.

Dekonstrüksiyonla birlikte tasarımlarda görülen bir diğer yöntem "deşifre etme"dir (transcription). Bu bağlamda deşifre etmeyi etkin biçimde kullanan, moda tasarımının "gizlenenlerini" ortaya çıkararak iç-dış dengesini sorgulayan Margiela'nın işleri akla gelmektedir (Görsel 25). Giysi astarlarını, iç dikişlerini, kenar fazlalıklarını gözler önüne serdiği koleksiyonlarıyla giysi yapısını "bilinenin, kabullenilenin" dışına taşıyarak "ters-yüz edilmiş, hatalı üretilmiş, bitmemiş" etkiler yaratmaktadır. Volpintesta, dekonstrüktivist modaya dair: "Aynı zamanda giysi üretim tekniğinin yapısını veya bitim işlemini parçalarına ayırarak keşfeden ve kıyafetlerde sadece gösterişli dış görünüşler yaratmak amacıyla var olan varsayımsal teknikleri ve bileşenleri ortaya çıkaran bir yaklaşım estetiğidir" şeklinde cümlelere yer vermektedir (Volpintesta, 2014: 92). Teknik açıdan bakıldığında, giyside görülmesine alışkın olmadığımız detaylar vurgulanarak göz önüne serilmektedir. Giysinin iç katmanları sınırları aşıp dışa taşınmış, dikiş detayları ve iplik fazlalıkları özgür bırakılmış, gizlenmiş fonksiyonel aksesuarlar -fermuar, çıtçıt gibi- belirginleştirilerek gösterilmiş, böylece giysi tasarım-üretiminin gizlenen sırları, giysi yapılandırmasının en önemli özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Giysiyi oluşturan parçaların (giysi kalıbının) farklılığı, bu parçaların giysi üzerinde yer alması gereken yerler dışına taşması, henüz bitmemiş izlenimleri ve giysinin iç-dış sınırlandırmasının yok edilmesi moda öğretilerini tersine çevirmektedir.

Felix Salgado, Margiela'nın çalışmalarını şöyle yorumlamaktadır: "Margiela sanki Paris'in eteklerini kaldırmış ve altından bütün kötü detaylar gözler önüne

serilmiştir. Eğer moda, kadın cinsiyetini, beden fetişizmini, baştan çıkarıcı kısımları örtmeye yarayan bir süreç ise, Margiela Dekonstrüktif yaklaşımıyla bizlere modanın bütün gizli kalmış sırlarını göstermektedir" (Vinken, 2005: 140).

Transkripsiyonu giysi tasarımlarında yorumlayan Yamamoto, Margiela gibi modanın gizlenmişlerini ortaya dökmektedir (Görsel 26). Henüz bitmemiş, yarım kalmış görünümündeki Yamamoto çalışmaları, modanın şimdiye kadar saklananlarını dekoratif unsur olarak ele almıştır.



Görsel 25: Maison Martin Margiela tasarımı ceket (detay). (https://thefemin.com/2018/12/fashionpioneer-martin-margiela-deconstructivist-fashion)



Görsel 26: Yohji Yamamoto tasarımlarında transkripsiyon.
(https://www.notjustalabel.com/editorial/social-significance-deconstruction)

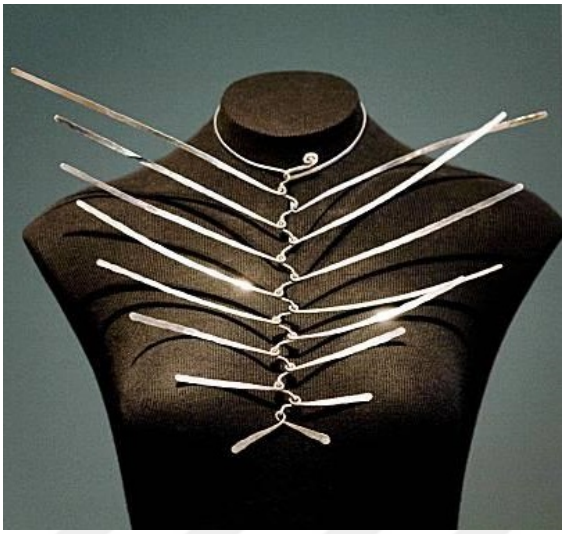
Dekonstrüksiyon önceden kıyafet tasarımında neyin kabul edilebilir, neyin kabul edilemez olduğunu zorla kabul ettiren bir endüstrinin aksine, endüstriyi, tasarımcıyı ve tüketiciyi özgür bırakmıştır. Örneğin, elbise kenarlarını artık dikkatlice katlanmak, astarlanmak ve dikiş olduğu gözle görülemez bir şekilde elle dikilmek zorunda değildir. Giysiler, içi dışına dönmüş, hatta kesilmiş ve işlem yapılmamış halde dahi bitirilebilirdi. Bu önceden düşünülmesi imkânsız olan bitim işlemi, hafif, ince, havadar biçimleri modaya getirdi (Volpintesta, 2014: 96-97).

1.2.1. TAKIDA YENİ OLUŞUMLAR VE TAKI-BEDEN İLİŞKİSİ, TAKI TASARIMCILARININ DEKONSTRÜKTİVİST NİTELİK TAŞIYAN TAKI YORUMLARI

1.2.1.1. 1960'lı Yıllarda Takı Tasarımındaki Değişimler ve Dekonstrüktivist Etkili Takılara Geçiş Süreci

21.yüzyıl takı tasarımcılarının Dekonstrüktivist nitelikler taşıyan takı yorumlarına geçmeden önce, takı tasarımında 1960'lı yıllarda ortaya çıkan takı tasarımındaki değişimlerden ve bu sürecin nasıl oluştuğundan söz etmek yerinde olacaktır. Çünkü ulaşılabilen kaynaklarda, 1960'lı yılların takılarında yeni oluşumların ve takı-beden ilişkisinin yeniden yorumlandığı yıllar olduğu görülmektedir.

II. Dünya Savaşı'nın fiziksel ve psikolojik etkilerinden uzaklaşmaları uzun yıllara dayanan batılı toplumlar, 1960'lara gelindiğinde, yaşamın her alanında yenilenmelere olanak sağlamıştır. Kültürel, siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişmeler sayesinde yaşam standartlarının yükselmesi, beklentilerin artması kaçınılmaz olmuştur. Ekonomik büyümenin etkisiyle, alım gücü artmış, tüketici sınıfın beklentileri çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Medyanın da etkisiyle geniş kitlelere hızla ulaşan bu hareketlilik yine arz-talep etkileşimleriyle farklı alanlarda belirginleşmeye devam etmiştir. Savaş öncesinin çocukları ve gençleri, 1960'lara gelindiğinde toplumların yetişkinleri, uzmanları ve yetkinleri olmuşlardır. Bu durum başka bakış açılarına sahip, beklentileri farklı bir neslin söz sahibi olduğunu göstermiştir. Pek çok ilkin yaşandığı bu dönemde; toplum yapılarında, kültürel oluşumlarında, sanatında, modasında olduğu gibi takı tasarımlarında da değişimler gözlemlenmiştir. Yetkin ve etkin genç nüfusun talepleri, eşitlik ve cinsel özgürlük mücadelesi veren kadın hareketleri, bilimsel araştırmaların çeşitliliği, üretimin hızlanması, yeni malzeme ve teknikler, sanat dünyasında yaşanan canlılık, 1960'ların devrim niteliğinde değişimlere şahit olduğunu göstermektedir.



Görsel 27: Alexande Calder tasarımı kolye.

(https://www.sfgate.com/entertainment/article/Rarely-seen-Alexander-Calder-jewelry-on-display-3277022.php)

Sosyal, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan büyük değişimin yansımaları moda ve sanat dünyasında da kendini göstermiş; oluşan yeni sanat ve moda akımları yalnızca bu on yıllık süreci etkilemekle kalmayıp, günümüz moda tasarım anlayışını da büyük ölçüde etkileyip şekillendirmiştir. Gençlik, 1960'lı yılların başlarında moda endüstrisi tarafından önerilen kıyafetleri reddetmiş ve kendi giyim tarzlarını yaratmıştır. Genç kitle daha sonra dünyanın her yerinde çok büyük ilgiyle takip edilecek olan rock, hippi, punk ve disko dansı tarzlarını belirlemişlerdir (Pendergast, 2004: 891).

Durumu özetleyecek olursak, 1960'ların toplumları; geçmişte yapılanmış, metoda dayandırılmış, sistematiğe oturtulmuş, biçimlenmiş, kurallaştırılmış, kökleşmiş, kabullenilmiş, ne varsa her şeye karşı bir duruş sergilemeye başlamıştır. Dönemin her alanında "distorsiyon/biçimsezleşme-değişim" gözle görülür bir şekilde belirginleşmiştir.

1960'lı yıllar modanın yönünü değiştirirken, takı tasarımları da bu değişimden etkilenmiştir. Klasik takı tasarımı anlayışının dışına yönelen tasarımcılar, takının var oluş sebeplerini de sorgulayan bir yola girmişlerdir. Craven, Scarısbrick ve Ogden bu değişime dair: "Giyim modasındaki köklü değişimine paralel, batılı ülkelerde takı ve mücevher tasarımlarında da devrim niteliğinde yenilikler yaşanmıştır. Dönemin etkili sanat akımlarının başında yer alan Pop, Op ve Minimal Sanat ile birlikte Taşizm ve

Kinetik Sanat da takı tasarımındaki değişim rüzgârını tetikleyen faktörler arasındadır. Takı tasarımının plastik sanatlarla güçlü bir etkileşim sergilediği bu dönemde, pek çok takı tasarımcısı yeni malzeme ve teknikler kullanarak deneysel çalışmalar yapmış; mücevher ve takılar ilk kez müze ve galerilerde sergilenerek sanatsal değerleri vurgulanmıştır" cümlelerini kullanmıştır (Craven, Scarısbrick ve Ogden, 1989: 164).



Görsel 28: Henning Koppel tasarımı broş, 1969.

(https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/global-arts-cultures-and-design/nordic-modernist-design/nm-design/rings-and-brooches-designed-by-henning-koppel/)

Klasik takı anlayışında, takının beden üstünde konumlanacağı yer, takıların ölçeği, malzeme çeşidi gibi kriterler beden odağıyla biçimlenmiştir. Oysa 1960'lı yıllarda takı tasarımcıları için, vücut fikri öncelikli olmaktan çıkmıştır. Takılabilirlik, takılacağı yerin şekliyle uyum göstermesi veya ergonomik olmasından çok takının ne ifade ettiği öncelik kazanmıştır. Alexander Calder'ın çalışmaları bu bağlamda örnek gösterilebilir (Görsel 27).

Suzan Grant Lewin konuya şu sözlerle değinmektedir: "1960'lı yıllar, takının beden ile ilişkilendirilmesine de farklı öneriler getirildiğini göstermektedir. Lewin'in takı biçiminin vücut odağında biçimlendirilmesine dair söylediği: "Takıda, insan vücudunu esas alan ergonomi ve takılabilirlik, önemli geleneksel tasarım kriterlerindendir. Kullanıcı, fiziksel olarak takıyla ilişkilidir ve takıyı taşımada aktif rol oynar. İnsan vücudu, takıya özel sergi alanı veya takıların üzerinde sergilendiği taşınabilir bir galeri

olarak yorumlanmıştır. Takı, vücudun hareketinden etkilenir veya yeni takılarda olduğu gibi vücudun hareketini etkiler" şeklindeki görüşleri, 1960'lı yılların takı tasarımcılarının işleriyle bağdaşmamaya başlamıştır" (Lewin, 1994: 59).

Ilse-Neuman'ın sözleri de Lewin'i destekler niteliktedir: "Bu nedenle takı, geleneksel olarak, ergonomi kriterlerine göre tasarlanmalıdır ve bunu yaparken, antropometrik ölçütler de göz önünde bulundurulmalıdır. Obje- kullanıcı ilişkisi esastır" (Ilse-Neuman, 2009: 17). Oysa 1960'larda başlayıp günümüze değin devam eden, "beden" düşüncesinden uzaklaşmış takı biçimlerinde 1960'ların ruhunu yansıtan "özgürleşme" dikkat çekmektedir. Tasarımcılara sunulan bu özgürlük, tasarımcıların takı adına bilinen takı tasarım kriterlerinden uzaklaşmaları ile gerçekleşmektedir.



Görsel 29: Margaret de Patta tasarımı broş, 1964.
(https://thejewelryloupe.com/margaret-de-patta-space-light-wearable-sculpture/)

Beden odağından uzaklaşma fikriyle hareket eden takı tasarımcıları bu bağlamda, takı tasarım kriterlerinden "ergonomiyi" yok saymadan, kendi

perspektiflerinden vücuda uyum sağlama arayışına girmişlerdir. Margaret de Patta tasarımı broş, sivri uçları ile dikkat çekmektedir (Görsel 29). Ancak ergonomiye tamamen sırtını dönen tasarımcılardan da bahsetmek mümkündür. Bu yöntemle alışılagelmiş takı biçimlerinin çok ötesine geçen takılar, biçimleri gereği beden üzerinde bilinenin dışında yerlere konumlandırılmışlardır. *Jewellery Makers, Motifs, History, Techniques* isimli kitapta konuyla ilgili olarak: "Bazı takılar kendi başlarına birer heykel olarak da varlık gösterebilirken, çoğu heykelsi parçalar sadece insan bedenine yerleştirildiklerinde tamamlanmış sayılmaktadırlar" söylemine yer verilmiştir (Scarisbrick ve diğerleri, 1989: 180).



Görsel 30: Art Smith tasarımı kolye, 1960.
(https://www.antiquesandthearts.com/he-modernist-jewelry-of-art-smith/)

Takının ana biçiminden konvansiyondan uzaklaşmasında başvurulan yaklaşımlardan biri de takı ölçülerindeki farklılaşmalardır. Yine 1960'larda, takı oluşumunda takıların normalden daha büyük ölçülere ulaştığı dikkat çekmektedir. Art Smith tasarımları bu bağlamda örnek gösterilebilir (Görsel 30). Bu sayede takı objesi üzerindeki uygulama alanının genişlemesi tasarımcılara avantaj sunmuş üstelik üretim sürecinde de kolaylık sağlamıştır. Daha geniş tasarım alanı fikri, sadece 1960'lı yıllarda

kalmamıştır. Ölçütü aşan takı tasarımı örneklerine 1980'lerden sonra da rastlanılmaktadır. Takı tasarımcılarının, "takıda ölçüt" kriterine karşıt oluşturabilecek, sınırları zorlayan nitelikteki önerileri, aynı zamanda takının "engonomi" kriterini de etkilemiştir.

Yeni takı anlayışı kapsamında, biçimin dengeli kullanımı ve kütlenin boşlukta kapladığı alan gibi kaygılar, takının heykelsi yönünü ortaya çıkarmıştır. Heykelsi takılar olarak nitelendirilen çalışma örneklerine bakıldığında (Görsel 31); bu grupta, mimarlık ve mühendisliğin de prensipleriyle ilgili şekil ve yapılarla çalışan, aynı zamanda doğadan organik soyutlamalar yaratan ve süsleme ve betimlemeden kaçınarak minimalist yaklaşımlar takınan sanatçıların çalışmalarının yer aldığı gözlenebilir. (Ilse-Neuman, 2009: 11).



Görsel 31: Ruth Radakovich tasarımı yüzük, 1966.
(https://modernarmada.wordpress.com/2013/12/26/radakovich-jewelry-preview-of-new-blog/)

Bu dönem takı tasarımındaki değişim sadece biçim, malzeme, ölçüt değil aynı zamanda kavram bakımından da çeşitlenmiştir. Klasik takı; estetik, biçim, mükemmelci bitim işlemleri, takıda kullanılan malzemelerin değerine bağlı olarak statü göstergesi olması; bu dönemdeki takı tasarımcılar için bir önem taşımamaktadır. Onlara göre takının sanatsal değeri ve kavramı takının değerinin göstergesi olmuştur. Ilse-Neuman, bu konuya şu sözlerle değinmiştir: "Takı sanatçıları bu dönemde daha serbest ifadeler kullanmışlar, mesajlarını takı aracılığıyla iletmişlerdir. Takıda değerli malzemelerin kullanımı, Gijs Bakker gibi öncü takı sanatçıları tarafından protesto edilmiştir. 1960'ların sonunda Hollanda'da çeşitli kuyumcu ve tasarımcı gruplarının katıldığı, Gijs Bakker ve karısı Emy Van Leersum'un başı çektiği grup, takıda süslemeyi kaldırmış ve zenginlik ya da sosyal statüyü çağrıştırmayan değersiz malzemelerin kullanıldığı yeni bir takı çeşidi ortaya çıkarmışlardır. Alümünyum, çelik, lastik, plastik, kağıt gibi değerli olmayan malzemelerin kullanımıyla, yeni bir stil oluşturulmuştur. Hollandalı bu yeni stil, satın alınabilir ve ulaşılabilir olmasıyla "demokratik" bir stildir. Minimalist, ancak buna rağmen göz alıcı ve gösterişli takı çalışmaları, dramatik ve heykelsi boyun takılarını ve baş süslemelerini de içermektedir" (Ilse-Neuman, 2009: 12). Minimalistliğine rağmen gösterişli biçimi ile dikkat çeken Emy Van Leersum tasarımları bu yaklaşıma örnek olabilir (Görsel 32).



Görsel 32: Emy Van Leersum tasarımı pazubent, 1965.
(https://hedendaagsesieraden.nl/emmy-21-imageshandler-9/)



Görsel 33: Margaret de Patta tasarımı broş, 1963. (https://www.samanthahowardvintage.ca/products/betty-cooke-large-freeform-silver-brooch?variant=43644925247662)

Takı tasarımına ilişkin adına bilinenlerin ters-yüz edildiği, bozulduğu, görmezden gelindiği bu dönem için takının devrim geçirdiği bir süreç denilebilir. Ayata: "1960'larda ortaya çıkan yeni takı anlayışı, o tarihe kadar tasarlanıp üretilen takının geleneklerinden kopmasını sağlamıştır. Takı kavramında yaşanan değişim, alışılagelmiş takı kriterlerinde de büyük dönüşümlere neden olmuştur. Takıda uyulması gereken malzeme, boyut, ergonomi gibi tasarım kriterleri, geleneksel anlayışla üretilen takılarda kısıtlayıcı birer unsur olmayı sürdürürken; sanatsal ifadenin ön planda olduğu takılarda bu kriterler göz ardı edilebilmektedir. Sanatçı, tasarım kriterlerine göre üretmeyebilir ve ortaya çıkan çalışmalar da algı ve konvansiyonlara meydan okur nitelikte olabilir" cümleleri bu görüşü destekler niteliktedir (Ayata Ertan, 2015: 94).

1960'lı yılların takılarındaki değişim, takı için "yeni bir dönem" olarak nitelendirilebilir. Takının sanat disiplini olarak kabul edilmesi, heykel sanatını temsilcilerinin takı tasarımlarında etkin olmaya başlaması, takı kavramındaki farklılaşmalar; bu değişimin etkenleri olarak düşünülebilir. Ilse-Neuman: "Değerli metal ve taşlar üzerine kurulu egemen dekoratif takı stillerini reddeden modernist takı yapımcıları, işlerini, takılacak sanat eserleri olarak ortaya çıkarmışlar ve mağazalarını, kendi özgün eserlerini tasarlayıp ürettikleri küçük stüdyo ve galeriler olarak kurmuşlardır" sözleriyle bu konudaki düşünceyi desteklemektedir (Ilse-Neuman, 2009: 10).

Özay ise: “Bu dönemde özellikle heykel sanatı, sahip olduğu üç boyut ile takı tasarımını büyük ölçüde etkilemiş; bu etkileşim takı tasarımında konstrüksiyon, geometri, hareket gibi kavramların yeniden sorgulanmasını sağlamıştır. Takı tıpkı bir heykel gibi arzulanmış; birçok takı sanatçısı parçayı özerk bir nesne gibi görmüş ya da takıyı takacak kişiyi kullanarak vücut formunun bir parçası haline getirmiştir” sözleriyle bu düşünceyi desteklemektedir (Özay, 1998: 178). Ruth Radakovich tasarımı broş, b söylem için iyi bir örnek teşkil etmektedir (Görsel 34).

Heykel sanatının tipik öğeleri olan kütle, biçim ve denge kavramlarının artık sadece heykel sanatını ilgilendirmemesi, bu iki farklı disiplini, ortak noktalarda birleştirmiştir. Takının nesne olarak üç boyutlu olan doğası ve modern takı alanında yaratılan biçimlerin heykel sanatının kaygılarıyla beslenmesi, takıyı heykel sanatıyla ortak paydada buluşturmuştur. Diğer takı türlerinde de olduğu gibi heykelsi çalışmalar da; biçim, renk, doku, duygusal etki, fonksiyon ve konsept olgularının tümü göz önünde bulundurularak dikkatlice tasarlanmalıdır (Olver,2004:151). Sanatsal takılara bakıldığında, aktarılmak istenen fikrin nesnel uygulamasında da, modern heykel unsurları gözlenmektedir. Geleneksel ve güncel malzeme ve teknikler yer yer kombine edilmiştir. Tıpkı bir heykelde olduğu gibi türünün tek örneği olarak üretilen sanatsal takılarda, kısıtlamalar ortadan kalkmıştır. Kullanılan malzeme ve üretim yöntemleri de takı ve heykel alanlarını birbirine yaklaştırmıştır (Ilse-Neuman, 2009: 11).



Görsel 34: Ruth Radakovich tasarımı broş.
(http://www.radakovich.org/jewelry.html)

Bir bakıma üretilen çalışmalar, güçlü kavramlar içeren çağdaş objeler halini almışlardır. Sanatsal tavır olarak ortaya konmuşlardır ve artık yeni bir sanatsal ifade biçimleridirler. 20. yüzyılda takı sanatçılarının yeni ifade yöntemi haline gelen takı, 1960'larda olduğu kadar dramatik olmasa da günümüzde hala sanatsal gelişimini sürdürmektedir (Ayata Ertan, 2015: 98).

Takı sanatı, 1960'lardan itibaren resim ve heykel gibi pür sanat biçimlerinden etkilenmiş ve Bauhaus Okulundan itibaren gelişen modernist fikirler bu alanda esin kaynağı olmaya devam etmiştir (Phillips, 1996: 202).

1.2.1.2 1980'li Yıllardan Günümüze Takı Tasarımındaki Dekonstrüktivist Etkili Değişimler

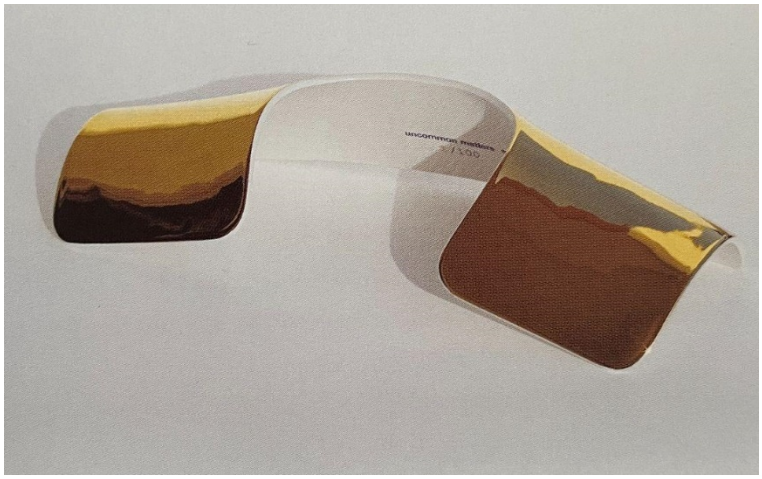
Astfalck, Broadhead ve Derrez, *New Directions İn Jewellery* isimli kitapta konuya: **"**1960'ların son döneminde geleneksel sosyal, politik ve kültürel yapılar yıkılmaya başladığında, eş zamanlı olarak, takı tasarımında güçlendirici ve heyecan verici bir deneyim yaşanmış; malzeme, teknik, üretim yöntemleri, seri üretim ve takının vücutla olan etkisi ile ilgili tam bir özgürlüğün yaratılmasıyla, 1970 ve 80'lerde de devam etmiştir**"** cümleleriyle değinmektedir (Astfalck, Broadhead ve Derrez, 2005: 12).



Görsel 35: Gerd Rothmann tasarımı "Sixth Finger", 1979. (https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-uncoventional-dialogue-with-the-human-body/#jp-carousel-233)

1960'lı yılların takı tasarımlarındaki dikkat çeken "başkaldırı" niteliğindeki değişimler, sonraki yıllara da ilham kaynağı olmaya devam etmiştir. 1970'li yıllarda ve 1980'li yılların takılarında köklü bir değişiminden bahsetmek bu anlamda doğru olmayacaktır. 1960'ların takılarında belirginleşen; takıda ergonomi ve ölçüt kriterinin öncelik olmaktan çıkarılması, takının vücut üzerinde edineceği yerin belirleyici olması ve takı kavramının çeşitlendirilmesi fikri, 1970'li ve 1980'li yıllarda takı tasarımcılarının yorumlarının temelinde yerini korumuştur. Gerd Rothmann'ın "Sixt Finger" isimli çalışması bu bağlamda örnek gösterilebilir. Rothmann, takıya beden üzerinde yeni yerler arayışına girmiş, bu arayışının sunduğu olanaklar çalışmalarına sanatsal nitelik kazandırmaktadır (Görsel 35).

1980'li yıllarda tasarlanmış takılarda dikkat çeken unsur, aynı değişimin yani ergonomi, ölçüt, beden ilişkilendirmesi ve kavramsal farklılaşmasının devam ettiği sadece dönemin olanaklarını yansıtmasıdır. 1970'li ve 1980'li yıllarda öne çıkan malzemelerin kullanımı, teknik olanaklara bağlı olarak üretim yöntemleri, yaşam koşullarına bağlı olarak sadeleşme, takı tasarımlarına yansımıştır. Amelie Reich, 1979 yılında oluşturduğu "Gided Porsalein Collection"da porseleni malzeme olarak takıya taşımasıyla örneklendirilebilir (Görsel 36). Ancak bu yılların takılarında ayırt edici başka bir yapılanmaya rastlanılmamaktadır.



Görsel 36: Amelie Riech tasarımı "Shoulder-P" isimli porselen takı, 1979. (Dupon, 2012: 279)

1980'lerden itibaren biçimlenmiş, konvansiyonel biçim ve işlevden ayrılan takı tasarımları incelendiğinde; bilinen takı tasarım kriterlerinden uzaklaşıldığı ve bu uzaklaşmayla biçimlendirilmiş takıların; "ergonomi kriteri göz ardı edilen takılar", "ölçütleri değişime uğramış takılar", "biçimlenmesinde, beden fikri öncelik olmaktan çıkarılan takılar" ve "takının takılabilirliğini sorgulayan takılar" şeklinde sınırlandırılabileceği görülmüştür. Bu sınıflandırma, daha önce 1960'lı yıllara ait takı tasarımlarının sınıflandırılmasıyla büyük benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Takıda, insan vücudunu esas alan ergonomi ve takılabilirlik, önemli geleneksel tasarım kriterlerindendir. Kullanıcı, fiziksel olarak takıyla ilişkilidir ve takıyı taşımada aktif rol oynar. İnsan vücudu, takıya özel sergi alanı veya takıların üzerinde sergilendiği taşınabilir bir galeri olarak yorumlanmıştır. Takı, vücudun hareketinden etkilenir veyayeni takılarda olduğu gibi vücudun hareketini etkiler (Lewin,1994: 59). Lewin'in değindiği takıda ergonomi konusu, özgün takı tasarımcılarının çalışmalarında önemini kaybetmiştir veya ergonomi kavramı takı tasarımlarında yeniden yorumlanmıştır. Otto Künzli, ölçüt kriterine aldırış etmeyen tasarımcılar arasında yer almaktadır (Görsel 37).



Görsel 37: Otto Künzli tasarımı "Susy from Beauty Gallery", 1984. (Skinner, 2013: 9)

Takının tasarlanması aşamasında; fiziksel sorun yaratmaması, beden-takı uyumuna engel teşkil etmemesi ve tehlike oluşturmaması için ergonomi kriteri gerekli olmuştur. Ancak takı tasarımcılarının bu kriteri önemsememesi veya önem sırasının geri

plana atması, takı tasarlama eyleminde büyük bir özgürlüğü de beraberinde getirmiştir. Otto Künzli'nın çalışmaları bu duruma örnek gösterilebilir (Görsel 38). Künzli, takının ergonomi kriteriyle birlikte ölçüt kriterini de tasarımlarının odağından uzaklaştırmıştır. Tasarımcı bu yaklaşımla aslında takı kullanıcısını tamamen görmezden gelerek, yani insan bedeninin takıyı sergileme alanı olduğu gerçeğinden uzaklaşarak, takıyı başka bir platformda sergilenecekmiş gibi biçimlendirmesine yönlendirmektedir.



Görsel 38: Otto Künzli, "Cozticteocuitlatl" ölçüleri çeşitlendirilmiş takı tasarımları, 1995-1998. (Skinner, 2013: 9)

Takının ergonomi kriterinden uzaklaşması hatta tamamen yok sayılması, takıların takılabilmesine engel olabilmektedir. Bu durum ise tasarlanan nesnenin; takı tasarlama yöntemleri, malzemesi ve üretim tekniğiyle "takı" olduğunu ancak "takılmayacak" olmasından kaynaklı şu soruya yönlendirmektedir: Takı, takılamıyor ise takımıdır? Arma Voluptatis, dikenleri andıran, sivri uçlarla biçimlenmiş küpe tasarımıyla bu soruya cevap aramaktadır (Görsel 40). Pamela Love'ın tasarlamış olduğu yüzük hem

kullanıcıyı hem de etrafındaki kişileri tedirgin edecek düzeyde yoğun sivri uçlarla biçimlendirilmiştir (Görsel 39).

1980'lere ait takı tasarımlarında da ergonomi kriterinin takı tasarımcıları için önemini yitirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Takı tasarımında kısıtlayıcı olarak görülen eronomi, bu dönemde de engel olmaktan çıkarılmıştır. Bu bağlamda tasarımcıların özgürleştiği, biçim arayışında takıya dair kısıtlayıcıları reddederek, takıyı sınırların ötesine taşıdıklarını söylemek mümkün olacaktır.



Görsel 39: Pamela Love tasarımı "Elvish Twine", 1988. (Dupon, 2012: 68)



Görsel 40: Arma Voluptatis tasarımı küpe.

(https://armavoluptatis.com/collection)

Yine 1960'larda, takı ölçütlerindeki değişim, 1980'li yıllarda da devam etmiştir. Konvansiyonu terk etme aracı olan ölçüt değişimi, takı oluşumunda takıların normalden daha büyük ölçülere ulaşmasıyla örtüştürülebilir. Bu hacimsel büyüme, takının bedenle olan ilişkisini etkilediği gibi aynı zamanda takı ergonomisini de etkilemektedir. Ölçütü aşan takı tasarımı örneklerine 1980'lerden sonra da rastlanılmaktadır. Takı tasarımcılarının, "takıda ölçüt" kriterine karşıt oluşturabilecek, sınırları zorlayan nitelikteki önerileri, aynı zamanda takının beden üzerinde görünürlülüğünü arttırabilmektedir.



Görsel 41: Glauco Cambi tasarımı "3 Cubes". (Dupon, 2012: 61)

Takıda ölçütlerin değişimi, hacimsel büyüme, beden üzerinde kapladığı alanın genişlemesi, tasarım yöntemlerinden replikasyonun (çoğaltma, yineleme), katmanların üst üste bindirme ve metinlerarasılık ile ilişkilendirilebilir. Yukarıda değinildiği üzere, replikasyon işlemi yapıda tekrarlanan birimlerle gerçekleşmekte ancak tekrarlanan birimlerin işlevsizleştiği ifade edilmiştir. Bu bağlamda takı tasarımında da tekrarlanan birimler hacimsel büyümeyi de beraberinde getirmektedir. Bu durum aynı zamanda takı

ergonomisini de etkilemektedir. Alina Alamorean'ın tasarladığı "Big Dragon" isimli yüzük, replikasyon yöntemine örnek gösterilebilir. Bu yüzükte de görüldüğü üzere; birimler tekrarlamış, yüzük ergonomik olmaktan uzaklaştığı gibi aynı zamanda tekrarlanan birimlerin işlevsellikten uzaklaştığını söylemek de mümkün olacaktır (Görsel 42). Bir diğer yöntem ise katmanların üst üste bindirme yöntemiyle oluşan biçimlerdir. Mark Wigley'e göre, üst üste bindirme, "ideal formların ve geleneksel kompozisyonun statüsünün sorgulandığı sistemler, belirsiz kesişim dizisi ile sonuçlanır. Saflık, mükemmellik ve düzen fikirleri, safsızlık, kusur ve düzensizlik kaynakları haline gelir" (Broadbent, 1991: 61). Cambi'nin tasarlamış olduğu "3 Cubes" isimli yüzük buna örnek gösterilebilir (Görsel 41).



Görsel 42: Alina Alamorean tasarımı "Big Dragon" yüzük. (Dupon, 2012: 51)

Replikasyon yöntemi takı tasarımlarında heykelsi görünümleri beraberinde getirirken, diğer yandan beden üstünde daha geniş veya büyük yere sahip olur ancak bu kullanıcının hareketinde ters etki yaratabilmektedir. Bu bakımdan Mc Irvin-Sloan'ın, beton ve altın çubuklardan oluşan bileziği (Görsel 43), hacim büyümesine bağlı olarak ağırlığının da artması, dolayısıyla ergonomik olmaktan uzaklaşması, bu duruma örnek gösterilebilir.



Görsel 43: Mc Irvin Field-Sloan tasarımı bilezik. (Le Van, 2011: 244)



Görsel 44: Shenkar College of Engineering, Design and Art-mezuniyet projesi

Daniel Levenstien tasarımı yüzük, 2013.
(https://www.shenkar.ac.il/en/galleries/jewelry-final-projects2013)

Takı ürünlerinden biri olan yüzük, iki kısımdan oluşmaktadır. Tasarımın ana detayını oluşturan, parmak üstünde yer alan kısım ve bu parçanın parmağa yerleşmesini, "yüzük" özelliği kazanmasını sağlayan kısım. Geleneksel yüzük biçimlerinde bu ikili üst üste yer almakta dolayısıyla yüzüğün hangi parmakta yer aldığına dair fikir sağlamaktadır. Daniel Levenstein'ın yüzük önermesinde (Görsel 44) ise parmak üstünde yer alan kısım, bir uzantıyla kaydırılmış (displacement), yani karşıt olmaktan çıkarılıp, diğer parmaklar üzerinde yer edinmiştir. Bu yorum Levensteinîn çalışmasında "ikili karşıtların reddedilmesi" örneğini oluşturmaktadır.

Yukarıda değinilen, dekonstrüksiyona olanak sağlayan tasarım yöntemlerinden transkripsiyon yani deşifre etme, takı tasarımında da uygulanabilmektedir. Bu bağlamda deşifre etmeyi etkin biçimde kullanan, takı tasarımının "gizlenenlerini" ortaya çıkaran takı tasarımcıları arasında Jennifer Lee Hallsey yer almaktadır. Avant Double Brooch isimli çalışmasında (Görsel 45), broşun her iki tarafına da iğne ekleyerek, her iki kullanımda da broşun arkası görünmesini sağlamıştır. Yani broş tasarımında ön veya arka ayrımı yapılmamış, genelde broşların gizlenen yeri olan iğne kısmı gözler önüne serilmiştir. Yaron Shmerkin ise yüzüğü oluşturan birimleri birbirinden ayırarak, bir kısmını birbirine temas etmeyecek şekilde pleksi içine yerleştirmiştir (Görsel 46). Yüzüğü oluşturan birimler geleneksel takı biçimlerinin birimlerinden uzak değil iken, yerleştirmeyi şeffaf şekilde sunması transkipsiyonu işaret etmektedir.



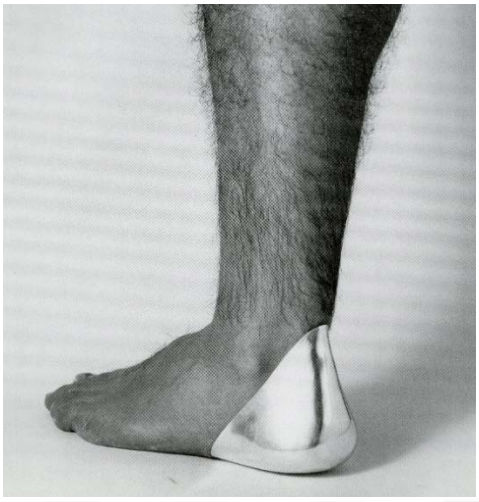
Görsel 45: Jennifer Lee Hallsey tasarımı "Avant Double Broch", 2015. (https://jenniferleehallsey.com/2015/04/23/avant/)



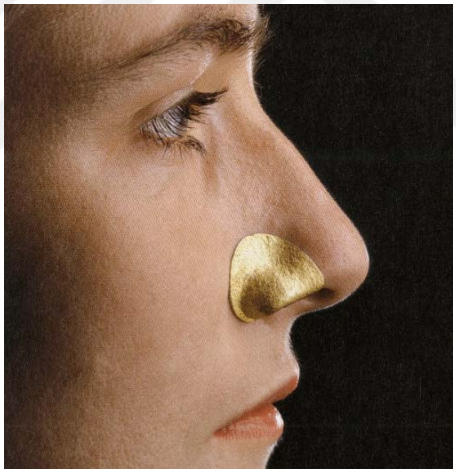
Görsel 46: Yaron Shmerkin tasarımı yüzük.

(https://www.instagram.com/p/BmIRjF9gZii/?igshid=1vljovdblmx6f)

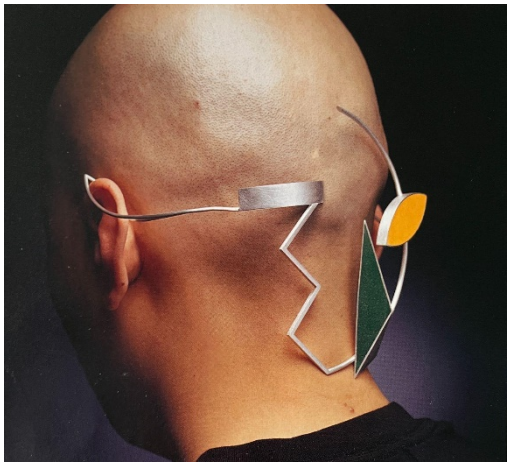
Takı tasarımında 1980‘li yıllara gelindiğinde; takının bedenle olan ilişkilendirmesindeki farklılık arayışının devam etmesi dikkat çekmektedir. Takı tasarımcıları, takının beden üzerindeki yerine alternatifler aramaya devam etmiştir (Görsel 47 ve 48). Takı ürünlerinde çeşitliliği sağlayan bu yaklaşım, aynı zamanda kendine beden üstünde yeni yerler bulan takıların biçimlerine de yansımıştır. Hea Jin Yang’ın “Stop Backbiting” isimli çalışması “doğru yere takılmamış” algısı yaratmaktadır (Görsel 49).



Görsel 47: Gerd Rothmann tasarımı "Achilles' Heel", 1979. (https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-uncoventional-dialogue-with-the-human-body/#jp-carousel-256)



Görsel 48: Gerd Rothmann tasarımı,"Nostril, For Barbara Seidenaht's nose", 1985. (https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-uncoventional-dialogue-with-the-human-body/#jp-carousel-240)



Görsel 49: Hea Jin Yang tasarımı "Stop Backbiting", 2006. (Le Van, 2007: 180)

Bu dönemde takı tasarımında dekonstrüktivist nitelik sağlayan bir diğer yaklaşım ise; takı kavramını analiz etmeye yönlendiren örneklerdir. Takı tasarımcıları takı tasarımının biçimlerinde farklılaşma arayışı yerine, takı kavramında farklılık sağlayacak önermeleri ile dikkat çekmektedir. Takının ne olduğu sorusuna verilecek cevapları da değişime uğratabilecek bu sorgulamada, takının biçimi ikincil duruma geçmektedir.

Takı tasarımcıları diğer sanat dallarında da belirginleşen kavram sorgulamasını, takı tasarımına taşımış, takıya dair bilinenleri, kabullenilenleri tekrar düşünmeye yönlendirmişlerdir. Bu yaklaşımla takı tasarımı, sadece biçimsel estetiğiyle göze hitap etmekten çıkıp, düşünsel analize yönlendiren eserlere dönüşmüştür.

"Kavramsal sanat" için Özgür; "Kavramın önemli olduğu, estetik olgusuna mesafeli duran kavramsal bir üretim olan kavramsal sanat "düşünsel olan bir sanat üzerine düşünme eylemidir" (Özgür, 2004) cümlelerine yer verirken, Koca ise: **"**Sanatın ne olduğunun eleştirel bir bakışla sorgulanması, geleneksel yerleşmiş yöntemlerle yapılamazdı. Bu da kavramsal sanatın biçimsel sanatlara tamamen karşı durmasını getirmiştir. "Fikirler sanatı" olarak da tanımlanabilir" şeklinde ifadeler kullanmaktadır (Koca, 2017: 98). Bu bağlamda, "kavram"ın, takı tasarımcıları için takıyı farklılaştırmasında kullandıkları yeni bir araç olduğu söylenebilir.



Görsel 50: Otto Künzli tasarımı "Gold Makes You Blind" bilezik, 1980 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/495385)

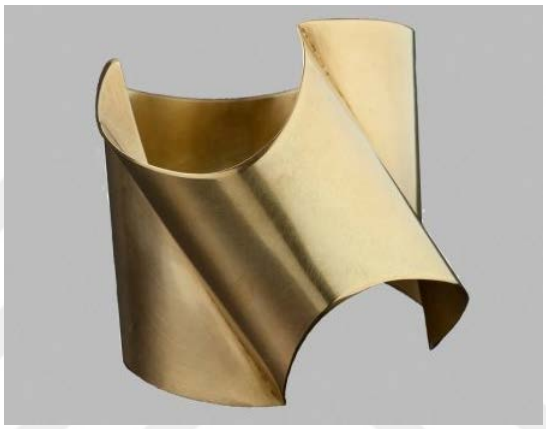
Otto Künzli, 1980'lerin başında takının beklenen biçim ve işlevlerini sorgulayan, kabartmalı duvar kağıdı ile kaplı polistiren bloklardan oluşan büyük broşla, siyah lastik bir bantın içine gömülü, altından bir top yaparak "Altın sizi kör eder" (Görsel 50) isimli bir de bileklik yapmıştır. Mücevherde geleneksel olanlardan farklı malzemeler kullanarak, mücevherin geleneksel biçimlerinden ve işlevinden ayrılıp, yine de mücevher olabileceğinin tartışmasını gündeme getirmiştir (Phillips, 2008: 197).



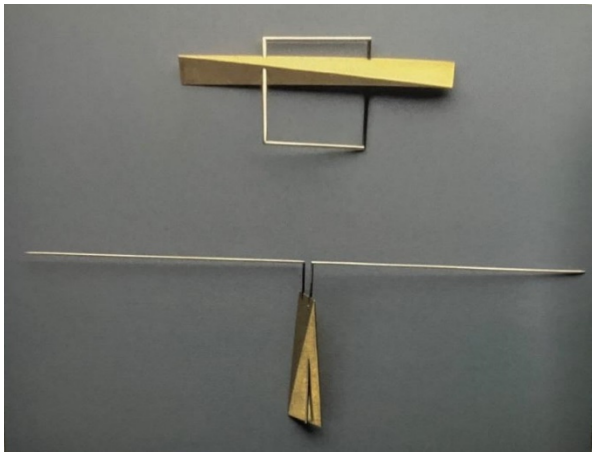
Görsel 51: Katharine Beilstein tasarımı yüzük. (https://katharinabeilstein.eu/)

Yapısızlaşma, takı tasarımda uygulandığında algı yanılsamasına sebep olabilmektedir. Beden üstünde yerini alana kadar takı ürününün ne olduğunun anlaşılmaması, hacimsel değişimler ve tanıdık olmayan biçimler, yapısızlaşma

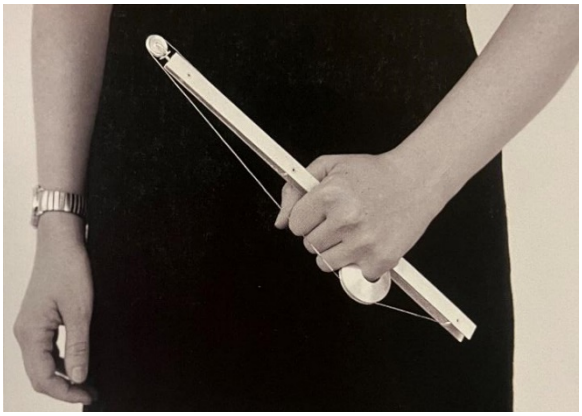
yönetiminin sunduğu distorsiyon olanaklardır (Görsel 51 ve 52). Bu durumda şunu söylemek mümkün olacaktır: takı tasarımlarının dekonstrüktivist nitelik taşıması için, yukarıda da belirtilmiş olan tasarım yöntemlerinden biri veya birkaçı uygulanabilir. Ortaya çıkan takı biçimlerinde, merkezsizleşme, replikasyon, metinlerarasılık veya transkripsiyon gibi işaretlerin hepsi bulunarak, takının başkalaşmasına aracılık edebilirler. Bu yöntemlerin takının biçimlerinde etkili olduğu, dekonstrüktivist nitelik kazanmasına katkı sağladığı belirtilmelidir.



Görsel 52: Gijs Bakker tasarımı "Shot 6", 1998.
(https://www.marjansterk.nl/juwelen/maker/bakker-gijs/)



Görsel 53: Graziano Visintin tasarımı yüzük ve broş, 1985-1986. (Le Van, 2009:102)



Görsel 54: Jeanne Beaver tasarımı yüzük, 1998. (Dupon, 2012:383)

Estetik olarak alışılmışın dışında işleri bulunan ve genellikle bilgisayar teknolojisini kullanarak üretimlerini gerçekleştiren Hash, takının tanımına farklı değerler katarak bu tanımı genişletmek için vücut süslemesinin rolünü ve değerini sorgulayan işler üretmektedir. "Rubber Stamp Bracelet" (Görsel 55) örneğinde de görüldüğü gibi, alışılmışın dışında malzeme ve yöntemlerle üretimler yapan Hash; "form, boyut, takılabilirlik ve kavramsallıkla ilgili denemeler yaparak, tasarımın sınırlarını zorlamaktadır" (Cheung 2006: 50).



Görsel 55: Arthur Hash, "Rubber Stamp Bracelet", 2005.
(https://helenjewellery.wordpress.com/2010/11/07/interactive-jewellery/)

Moda tasarımcısı Maison Martin Margiela da bu bağlamda takıyı "kavram" üzerinden değerlendirmektedir. Margiela'nın özellikle 2008 yılında oluşturduğu "Artisanal Collection" da yer alan takı ürünlerinde; bilinen ürünlerin birbiriyle birleşme şekli, bedendeki yeri, ölçütlerinin değiştirilmesiyle ortaya çıkan yeni kavramlara değinmektedir. İleri dönüşüm metodlarıyla "yeniden işlevlendirme" olarak da yorumlanabilen koleksiyona teknik olarak bakıldığında diziler halindeki boncuk kolyeler, beden üzerine alışılagelmişin dışında yerleştirilmiş, genel görünümde takı olmaktan çıkıp giysi ürünü halini almıştır. Bu bağlamda gözlük çerçevelerinin yan yana sıralanmasıyla ortaya çıkan kolye örnekleri de vardır. Kısacası işlevi, beden üzerindeki yeri (Görsel 62), birbiriyle ilişkilendirilmesi veya tasarım ilkelerinin değişime uğratılması ile tamamen yeni anlam kazanan ürünler bu koleksiyonun yapıtaşları olmuştur. Margiel'nın koleksiyonlarında yer alan kol saati biçimindeki takı (Görsel 56), saati gösteren kadranın ortadan kaldırılmasıyla biçimlenmiştir. Aslında bir aksesuar olarak kol üzerinde yer alan saat, işlevini yitirdiğinde takı sınıflandırmasında yer alabilir mi? Margiela bu yorumuyla aksesuar-takı ayrımında işlevsel-işlevsiz sorgulamasını da gündeme taşımaktadır. Benzer bir çalışmayı Göran Kling de yapmış, bilinen takı malzeme ve teknikleriyle saat biçimine ulaşmış ancak kadran bu kompozisyondan uzak tutulmuştur (Görsel 57).



Görsel 56: Maison Martin Margiela tasarımı bileklik, 2008.
(https://item.rakuten.co.jp/mars405/20130305ku0007/)



Görsel 57: Göran Kling tasarımı "Replica Collection", 2012.
(https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/10/goran-kling-replica/)



Görsel 58: Maison Martin Margiela tasarımı yüzük "Artisanal Collection", 2008.

(http://www.song.at/songsong/maison-martin-margiela/)

Yohji Yamamoto'nun 2013 yılında sunduğu koleksiyonda, doğada bulunmuş ağaç dalı parçaları ve keçe kullanarak tasarladığı takılar yer almıştır (Görsel 59). Geleneksel takıda kullanılan metal ve taşların az-çok bulunurluluklarına göre değerli-değersiz sınıflandırması yapılması; Yamamoto'yu takının değer yargılarını sorgulamaya yöneltmiştir. Az veya çok bulunurlulukla ilişkilendirilen "değer", söz konusu takılarda hiçbiri birbiriyle aynı olmayan ağaç dalı parçalarıyla sembolize edilmiştir.



Görsel 59: Yohji Yamamoto tasarımı kolyeler, 2013.

(https://www.livingly.com/runway/Yohji+Yamamoto/Paris+Fashion+Week+Spring+2013/Details/-FH9oPDoAk4)



Görsel 60: Fumiki Taguchi tasarımı "Baloon Bracelet", 2011.

(https://www.artsy.net/artist/fumiki-taguchi)



Görsel 61: Viktoria Münzker Feruz tasarımı; “Deconstructive silver ring”, has gümüş, kaya kristali. (https://viktoriamuenzker.eu/product/deconstructive-silver-ring/)



Görsel 62: Jennifer Lee Hallsey tasarımı “Untitled (Deconstructed/Reconstucted Shadow”, 2014.
(https://jenniferleehallsey.files.wordpress.com/2014/11/shadowbrooch.jpg)



Görsel 63: John Baldessari tasarımı "Nose Earring", 2016. (https://www.wallpaper.com/watches-and-jewellery/portable-art-a-project-by-celia-forner-hauser-wirth-new-york)



Görsel 64: Gular Mustafa tasarımı "Golden City", 2016. (https://gularmustafa.com/post/deconstraction-2015-2016/2016-golden-city-oxidized-silver-gold-plated-16x-9x7-cm/)

Yukarıda değinildiği üzere dekonstrüktivizm; mimarları arkitektonik verileri eleştirmeye yönlendirirken, moda tasarımcılarını da moda sistemini, moda olgusunu ve moda yapılanmasını eleştirmeye yönlendirmiştir. İlgili disiplinlere ait bilinenleri, kabullenilmişleri, kuralları, normları ve sistematiği eleştirmeye yönlendiren dekonstrüktivizm; takı tasarımcılarını da sorgulamaya yönlendirmiş, tasarımcılar "takı tasarımında ergonomi kriteri"ni, "takının ölçüt kriterini" ve "takının beden ile ilişkilendirilmesini" sorgulamaya başlamıştır. Bu sebeple dekonstrüktivist takının değişenleri bu başlıklar altında incelenmiştir.

Takının ergonomiden uzaklaşması onu plastik sanatlara yöneltmiş, plastik sanatlarla olan etkileşim, deneysel nitelikte takı biçimlerinin çeşitlenmesine neden olmuştur ve takı kimi zaman işlevsel bir ürün olmanın ötesine geçmiştir. Bu yeni biçimiyle sanat içerikli etkinliklerde de yerini alan takı, 1980'lerden sonra da, yani takıdaki dekonstrüktivist oluşumdan sonra da bu tür etkinliklerde yerini almaya devam etmiştir. Ancak bu yaklaşım 1960'lardaki değişimin devamı niteliğindedir. 1980'ler öncesindeki takı tasarımlarında fark edilir düzeydeki başkalaşım, 1980'lerden sonra sonraki takı tasarımlarında gerçekleşmemiş, sadece öncekilerin güncellenmiş halini yansıtmıştır.

Joseph Giovanni'nin "Dekonstrüktivizm" terimini ilk kez kullanması, mimarların dekonstrüktivizmi biçime taşıması ve moda tasarımcılarının dekonstrüktivist önermelerle isimlerinden söz ettirmeye başlaması aynı döneme, yani 1980'lere tekabül etmektedir. Dolayısıyla bu başlık altında ağırlıklı olarak dönem itibariyle görülen takı tasarımları ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

1980'ler ve sonrasında etkili olan dekonstrüktivizm ve takı tasarımlarındaki etkilerinin belirlenmesi amacıyla; "dekonstrüktivist" olarak nitelendirilebilecek takılarda değişenlerin, ayırt edici özelliklerin, etkenlerin ve dekonstrüktivist takının tanımlanması gerekmektedir.

Dekonstrüktivizmle birlikte, takı kavramına dair alternatif sunmaya çalışan takı tasarımcılarının takıda farklılıklar oluşturabilmek için, takının biçimlerinden çok takıya yüklenilen anlamları, takıya ait değer yargılarını, takının bedenle olan kökleşmiş ilişkisini sorgulama yöntemine de gitmişlerdir. Bu yönelim; takıyı sadece işlevsel bir ürün olmanın

ötesine taşıyıp, izleyiciyi takı aracılığıyla düşünmeye davet etmektedir. Dolayısıyla, tarih boyunca insanların anlam yüklediği takı, tasarımcıların yönlendirmesiyle sadece göze, bedene, beğenilere değil, kavramsal odaklı olarak kullanıcısını ve izleyeni düşünmeye yönlendirerek zihinlere de hitap etmeye başlamıştır.

2. BÖLÜM

DEKONSTRÜKTİVZM KAPSAMINDA HAZIRLANAN TAKI TASARIMLARI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

2.1. DEKONSTRÜKTİVİST ÖZELLİKLİ TAKI TASARIM KOLEKSİYONU VE KONSEPT

Yapılan araştırmalar, karşılaştırmalar ve çıkarımlarla dekonstrüktivist takıya dair elde edilen veriler, bu proje kapsamında hazırlanan takı koleksiyonunun oluşumunda dikkate alınmış ve tasarımlara yansıtılmıştır. Dekonstrüktivizmin felsefesini baz alarak, ulaşılmak istenen "tasarımda özgürlük" ve buna bağlı olarak konvansiyon takıya alternatif oluşturma, koleksiyonun çıkış noktası olmuştur. Araştırmalarda edinilen dekonstrüktivizmin biçimsel olanakları ve yöntemler; mimari, moda ve takı tasarımındaki örnekleri, hazırlanan takı tasarımlarına klavuzluk etmiş ve 21. Yüzyıl takı tasarımında dekonstrüktivist etkiler taşıyan öneriler sunulmuştur.

Bu bağlamda koleksiyonun oluşumunda; yapıbozum, takı tasarım kriterleri, belirlenen tema, beden, malzeme ve takı üretim teknikleri, bir potada eritilmeye çalışılmıştır. Bilinen ve kabullenilmiş takının "değişmezleri" analiz edilmiş ve bunların farklılaşmasına olanaklar aranmıştır. Tez araştırmasında takı tasarımının 1960'lardan itibaren değişimini ve dekonstrüktivizmle geldiği nokta, takı kavramının çeşitlendirilmesi, takı biçimlerinin oluşumuna yön veren etkenlerin göz ardı edilmesi dikkat çektiğinden, hazırlanan koleksiyona da bu yaklaşımlara yer verilmeye çalışılmıştır.

Koleksiyonun oluşturan takıların, ürün olarak kolyelerden oluşmasının sebebi, takı ürünleri arasında ölçeği en büyük ürün olmasıdır. Dolayısıyla tasarım alanının diğer takı ürünlerine göre daha çok olanak sunması bir avantaj olarak görülmüş, aynı zamanda ön, arka ve yan görünümleri de farklı tasarım alanı olarak değerlendirilmiştir. Tasarım sürecinde kolye tasarımlarını destekleyecek yan takı ürünleri olarak broş ve küpe tasarımlarını gerekli kılmıştır. Seçilen konsept doğrultusunda biçimlenen kolyelerin uzantıları, bu iki yan ürüne yönlendirmiş, üstelik bu sayede kolye tasarımlarında algı yanılsaması elde edilmiştir. Kolye tasarımlarıyla iç içe geçen veya devamı gibi

algılanmasını sağlayan broş ve küpe tasarımları böylelikle kolyenin bir parçasıymış gibi bütünlenmiştir. Üstelik beden üstünde, en görünür yerlerde konumlanması diğer bir gerekçedir. Bu sebeple bedenin boyun, omuz, göğüs ve kulak kısmının anatomik yapısı göz önünde bulundurulmuştur.

Tez çalışması kapsamında tasarlanan Dekonstrüktivist kolye, broş ve küpe tasarımlarına "Kelebek Etkisi" kavramının başlık oluşturması kararlaştırılmış, "Kelebek Etkisi" kavramı ile ilgili araştırmalar, tanımlar, örnekler değerlendirilmiştir.

1972 yılında Edward Lorenz tarafından ortaya atılan teoriye göre "Çin'de bir kelebeğin kanat çırpması, ABD'de fırtına kopmasına neden olabilir." Yani, ilk bakışta birbiriyle bağlantılı görünmeyen küçük olayların zincirleme bir etkiyle büyüyüp öngörülemeyen kaotik sonuçlar doğurduğu görülebilir (Arı, 2017: 496).

Kelebek etkisi, Edward N. Lorenz 'in çalışmalarından biri olan kaos teorisinin bir çıkarımıdır. Lorenz, 1972 yılında yaptığı bir sunumda: "*Amazon Ormanları'nda bir kelebeğin kanat çırpması, ABD'de fırtına kopmasına neden olabilir. Farklı bir örnekle bu, bir kelebeğin kanat çırpması, dünyanın yarısını dolaşabilecek bir kasırganın oluşmasına neden olabilir*" demiş ve verdiği bu örnek ile ünlenmiştir. Bu örnek olayın kelebek etkisi olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Elbette ki bu olayın gerçek olup olmadığı bugüne kadar ispatlanmamıştır. Dolayısıyla bu örneğin sadece teoride kaldığını söylemek mümkündür. Kelebek etkisi terimi genellikle küçük bir etkinin büyük kaoslara sebep olabileceği durumlarda örnek olarak kullanılmaktadır (Kutluay,2017: 2).

Teori, temelde üç noktaya dayanır: Birincisi kanat çırpma; ikincisi zincirleme etki; üçüncüsü kaos. Bunları açmak gerekirse; kanat çırpma olayların büyük ölçekli dönüşümlerine öncülük eden, olaylar zincirine neden olan (domino etkisi gibi) sistemin başlangıç koşulundaki küçük değişimi gösterir. Dolayısıyla zincirleme etkinin ve sonuçtaki fırtınanın oluşması için kelebek mutlaka kanat çırpmalıdır. Kelebek, normal şartlarda bir fırtınaya sebep olabilecek enerjiye ya da güce sahip değildir. Kelebeğin kanat çırpışı, elbette fırtınaya sebep olmaz; ancak fırtınanın oluşması için mutlaka bir kelebeğin kanat çırpması gerekir. Kelebek etkisi bu yönüyle başlangıç koşullarına hassas bağımlılık gösterir (Taşkan, 2011: 242).

Buna göre “kelebek etkisi” kavramı, hazırlanan kolye, broş ve küpe tasarımlarına referans olmuştur. “İlk bakışta birbiriyle bağlantılı görünmeyen küçük olayların zincirleme bir etkiyle büyüyüp öngörülemeyen kaotik sonuçlar doğurduğu görülebilir” tespitine istinaden; kolyelerin omuzda yer alacak olan broş niteliğindeki ayrı bir parça ile bütünleşmesi, dolayısıyla biçim, denge, ritim ve kullanım şekli bakımından şaşırtan bir görünüm ortaya çıkacağı varsayılmıştır. Bu durumda kolye odak noktası olup omuza takılacak olan broş (destekleyici ürün) sayesinde bütünselliğe ulaşılmıştır. Üstelik bu iki takı ürününün boyun ve omuz üstünde yer almasıyla, tek bir kolyenin parçalara ayrılmış gibi algı oluşturması hedeflenmiştir. Kolye odağında hazırlanan takı koleksiyonunda yer alacak küpeler için, kulak üstünde bilinenin dışında konumlanması arayışına girilmiştir. Dolayısıyla kolyelerin uzantısı görünümünü sağlamak aynı zamanda kulak üstünde yerleşim şekli, küpelerin biçimlerinde etkili olmuştur.

Üç önemli noktaya dayandırılan ve başlangıcı (tetikleyeni) “küçük” olarak nitelendirilen kelebek etkisi kavramının bu özelliği; kolye tasarımında inceden kalına doğru giden içi boş metal boruların (şarnel) ince kısımlarıyla örtüştürülmüştür. Söz konusu kısım, kelebek etkisindeki “tetikleyen”i temsilen tasarımda yer alması düşünülmüştür.

İkinci önemli nokta, küçük olayı kaosa dönüştüren zincirleme etkidir. Bir kelebeğin kanat çırpması, dünyanın yarısını dolaşabilecek bir kasırganın oluşmasına neden olabilir. Teorinin söylemek istediği budur. Kelebek etkisinin açıklayan bir başka örnek, kartopu örneğidir. Bir tepenin zirvesinden küçük bir kartopu yuvarlansa, başlangıç koşullarındaki zayıflığa rağmen, kartopu bir çığa dönüşebilir. Her iki örnekte de küçük bir değişim ya da hareket zincirleme bir etkiyle büyümektedir. Etki, dikkat edilirse birden büyüyüp çığa ya da fırtınaya dönüşmez. Bunun için zaman gerekir. Kelebek etkisi, bu yönüyle zaman yolculuğunu kapsar (Taşkan, 2011: 244).

Yukarıda belirtilen veri dikkate alınarak metal şarnel çaplarının büyümesi ve boyun etrafında dönmesi (metalin bir noktadan başka bir noktaya uzanması) ayrıca çaplarının büyümesi “zaman” ile örtüştürülmüştür. Bu durumda şarnelin kolye ve broşların strüktürünü oluşturmasıyla birlikte yekpare oluşuyla da heykelsi görünümüne ulaşmasında hizmet etmiştir.

Üçüncü ve son nokta ise küçük bir değişim ya da hareketle başlayan etkinin zincirleme bir şekilde büyüyerek, sonuçta kaos oluşturmasıdır. Kaosla kastedilen, büyük değişimdir. Bu her zaman olumsuz, kaotik olmayabilir. Olumlu bir büyük değişim de yaşanabilir ya da gerçekleşebilir (Arı, 2017: 496).

Kolyelerin genel yapısını oluşturan metal boruların bir uçlarında çap büyümesi, bu noktada sembolleşmektedir. "Beklenmeyen", "büyük" sonuç; şarnellerin büyük çaplı kısımlarına işaret etmektedir. Kolye ve broşların düzensiz gibi görünen kıvrımları, ürünlerin beden üstünde bir araya gelmeleriyle oluşacak algı yanılsaması, koleksiyonun kaotik yapısını vurgulamıştır. Asimetrinin ön planda olduğu kolye biçimlerine karar verilirken, boyun veya omuz yapıları ve ölçüleri yer yer göz ardı edilmiştir.

Tasarlanan takı ürünlerinin ilgili uzva yerleştirildikleri zaman birbiriyle bütünleşecekleri ancak her birinin bağımsız takı olduğu dikkate alınarak üç önemli kritere dikkat edilmiştir. Her bir ürünün tek başına da Dekonstrüktivist eğilimde yapılanmasına, "Kelebek Etkisi" temasının izlerini taşımasına ve biçim, malzeme, teknik, anlatım dili olarak bilinen "takı tasarım estetiği"ne alternatif oluşturmasına dikkat edilmiştir.

"Kelebek etkisi" anlatısıyla tasarlanmış olan kolye, kolye ile bağlantılı broş ve küpe koleksiyonu bu bağlamda alışılagelmişin dışında yapılanmaya sahiptir. Kolyeler boyun çapından büyük, havada kalmış, yerine oturmamış görünümde, broşlar omuzlara taşınmış, kamufle olarak daha çok kolyenin bir uzantısı görünümde; küpeler her iki kullanım şeklinde de "ait olmadığı yer" görünümü yaratıp algı yanılsamasına sebep olmaktadır.

Geleneksel kolyelerin alışılagelmiş boyun/göğüs odaklanmasına karşıt olarak, tasarlanan kolyelerde boyun/göğüs kısımları tasarımların odak noktası fikrinden uzak durulmuştur. Bu yaklaşımın temeli; Dekonstrüktivist mimarinin temel ilkelerinden biri olan "mimari yapının bulunduğu çevreyle bütünleşmesinden çok ilişkilendirilmesi" ne dayanmaktadır. Boyunun her iki tarafında yer alan omuzlardan biri, söz konusu kolyelere zemin hazırlamış, dolayısıyla asimetrik yapıda kolyelerin boyun/göğüs kısıtlamasının dışına çıkılmıştır.

2.1.1. “Kelebek Etkisi” Temalı Takı Tasarımlarının Hazırlanmasında Başvurulan Yöntemler

Hazırlanan koleksiyonda Dekonstrüktivizm, konsept verileri, takı tasarım sistematiği ve takı teknolojisi konuları sentezlenmeye çalışılmıştır. Bu sentezlemenin yapılışında aşağıdaki konulara dikkat edilmiştir.

- Kolye, kolyelerle bağlantılı broş ve küpe tasarımlarının Dekonstrüktivizm ilkelerine dayandırılması

-Tasarımlarının “yenilikçi” bir yaklaşım sergilemesi, “yeni bir estetik” içermesi

- Mevcut takı tasarım sistematiğindeki kalıplaşmaya karşıt tavır barındırması

- Malzemenin yalın halde kullanılması, dolayısıyla biçimi ile dekoratif bir unsur oluşturması

- Takı-beden ilişkilendirmesine yeni kimlik kazandırması

Bu çalışmanın araştırılması sürecinde Dekonstrüktivizm, felsefik yapılanması, içeriği, çeşitli disiplinlere yansıma şekilleri, tasarımcıların dekonstrüktivist yorumları ve ortaya çıkan tasarımların dayanağı incelenmiş, elde edilen veriler doğrultusunda “Kelebek Etkisi” konseptiyle kolye tasarımları ve kolyeleri destekleyen broşlar ve küpeler hazırlanmıştır.

Araştırma sürecinde hem mimarların hem moda tasarımcıların hem de takı tasarımcılarının dekonstrüktivistleşme sürecinde çeşitli yöntemlere başvurduğunu tespit ettik. Bu yöntemler; yapısızlaşma, yeniden yapılandırma, çoğaltma, deşifre etme, merkezsizleşme olarak adlandırılan, distorsiyona uğratılmış yapı görünümüne olanak sağlayan yöntemlerdir. Bu veriler ışığında hazırlanan kolye tasarımları ve bu kolyeleri destekleyen broş, küpe gibi yan ürünlerin tasarlanması aşamasında da bu yöntemlere başvurulmuştur.

Tasarlanan takı ürünlerinin; beden üstündeki yerleri, bu kısımlara takılma şekilleri ve beden-takı ilişkisi göz önünde bulundurulmuştur. Tasarımların oluşması aşamasında ilgili takıların yukarıda belirtilen özelliklerin dışına çıkılarak, kolyelerin boyun yapısına paralel silindirik bir şekilde biçimlenmeden uzaklaşmasına, kütlesel kolye tasarımlarının omuzdan destek almasına karşı, omuzlara temas etmemesine ve aksların sapmış olmasına dikkat edilmiştir. Bu yaklaşım; kolye tasarımlarının, boyun biçimini

dikkate alınmadığını, merkez- kenar gibi bütünün parçalarında yer değişikliğine gidildiğini; bu bağlamda dekonstrüktivist eğilimde "yerinden etme/ displacement" yönteminden faydalanıldığını söylemek mümkün olacaktır.

Kolyelerin, broşlar ve küpelerle birlikte konumlanmasıyla ortaya çıkacak algı yanılsaması sağlayan "parçalanmış", "kopmuş", "bütünleşememiş" görünümler ise birçok mimar, moda tasarımcısı ve takı tasarımcılarının da baş vurduğu "yapısızlaşma" ile özdeşleştirilebilir.

Kolyelerin en belirgin özelliklerinden biri de omuz veya boyunun bir kısmına temas etmemeleri, "havada asılı kalmış" görünümleridir. Bu detay, kolyelerin hareket halindeki görünümlerini andırmaktadır. Takının, hareket halindeki bir beden üstündeki anı yakalanmış etkisi, kolyelerin dikkat çeken özelliğidir.

Dekonstrüktivizm'e dair yapılan araştırmalarda, farklı disiplinlerdeki tasarımcıların kendi alanlarındaki uzun geçmişe sahip yapılanmaya karşı; sorgulayan, itiraz eden, kalıplaşmaya karşı tavır sergileyen yani Dekonstrüktivist eğilim gösteren tasarımcılar ilgili disipline dair öğretilerini öznel yorumlarıyla değişime uğratmışlardır. Kişisel ritimlerini tasarımlarına aktarırken bugünün moda anlayışını sıfıra indirgeyerek yeni bir sistemin temelini hazırlamışlardır. Bu sebeple hazırlanan takı tasarımının hazırlanması sürecinde de nelerin değiştirilebileceği göz önünde bulundurulmuş, koleksiyonun takı adına kabullenilmiş kurallarına alternatif sunmak amaçlanmıştır.

2.1.2. Kolye, Broş, Küpelerden Oluşan Takı Tasarımlarında Önerilen Malzemeler ve Teknik

Kuyumculukta en sık kullanılan metallerden biri olan gümüş, hazırlanan kolye, broş ve küpe tasarımlarının ana malzemesi olarak önerilmiştir. Bunun sebebi, bu malzemenin kolay işlenebiliyor olması, şekil verilebilir olması, parlaklığı ve seçilen tema ile uyum gösteriyor olmasıdır.

Tasarımların, ana yapısını oluşturan şarnel (içi boş metal boru), genel görünümün aksine ürünlerin daha hafif olmasında etkili olmuştur. Çaplarının küçükten

büyüğe doğru gidişatı ise, tekdüze bir görünümden kurtarıp perspektif bir derinlik sağlamaktadır.

Şarnel yapımında ilgili metalin istenilen mikron kalınlığındaki plaka hali ele alınmaktadır. İstenilen uzunluk ve çaptaki silindirik yapının ölçülerine göre, plakanın iki kenarının yavaş yavaş birleştirilmesi ile oluşturulmaktadır. Bunun için metal plakanın sık sık ateş yardımıyla tavlanması ve işlemin kolaylaşması sağlanmaktadır. Silindirik yapıyı oluşturma aşamasında metalin kontrollü kıvrılması için içi dolu başka bir metalin klavuzluğu gerekmektedir. Genelde tahta bir çekiç yardımıyla vurularak silindirik yapı elde edilirken, hedef doğrultusunda tam veya yarım daire şeklinde biçimler elde edilebilir. Homojen bir silindir boru elde edilebilmesi için son olarak kıvrım kazanmış metal haddeden geçirilir. Bu işlem sayesinde kıvrılarak paralel bir durum alan iki kenar birbirine temas eder ve buraya kaynak işlemi yapılır. Gerekli görülmesi durumunda bu bölgeye tesviye işlemi uygulanır ve istem dışı görünüm giderilir.

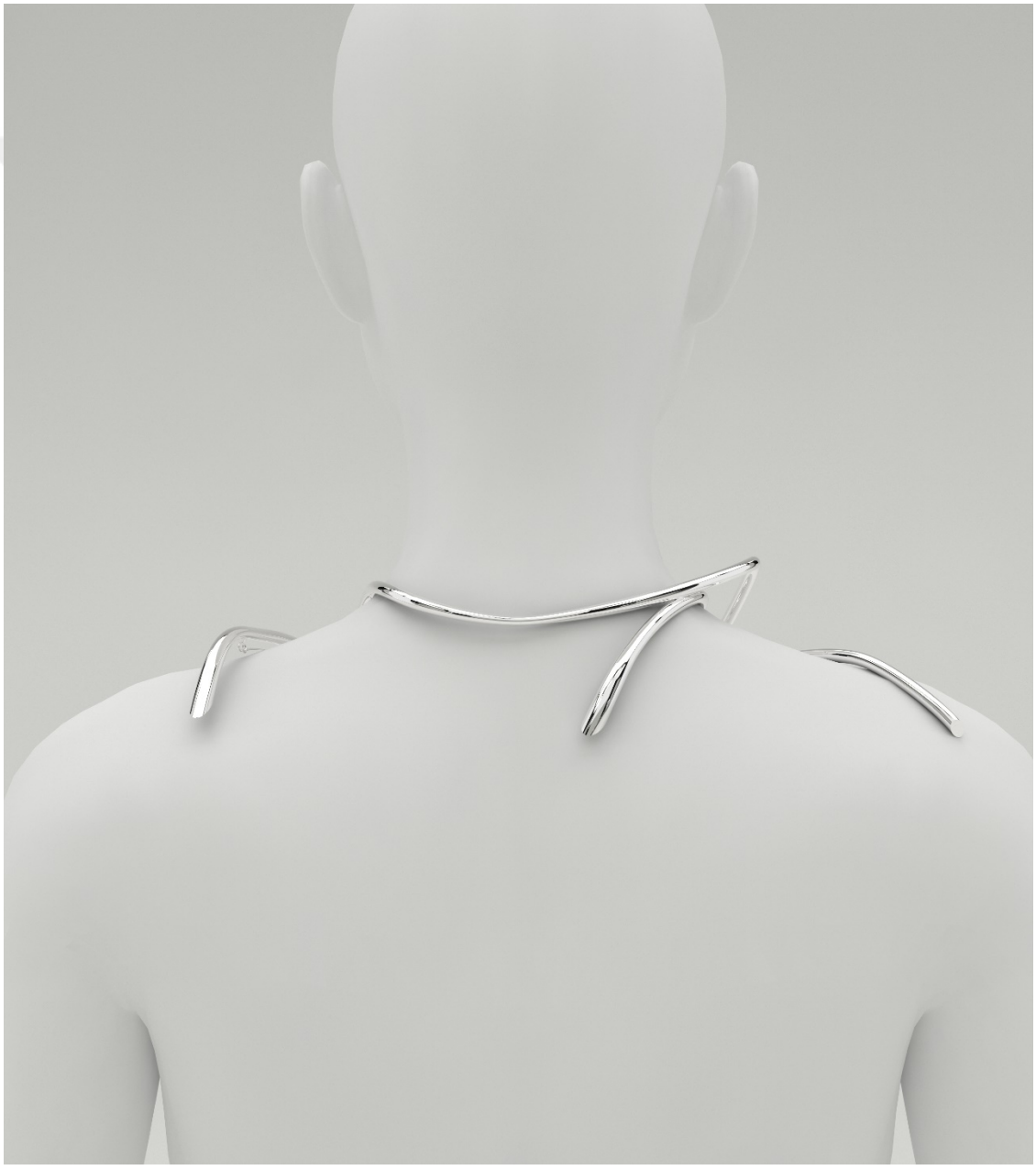
2.2. DEKONSTRÜKTİVİZME DAYANDIRILMIŞ, KELEBEK ETKİSİ TEMASIYLA BİÇİMLENMİŞ, KOLYE, BROŞ VE KÜPELERDEN OLUŞAN TAKI TASARIMLARI VE UYGULAMALAR

2.2.1. TASARIM ÖNERİLERİ



Görsel 65: 1 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- ön görünüm.

Kolye tasarım önermelerinde, boyun çapından daha büyük çapta biçimlere gidilmişken, genelde yaka ve göğüs kısmına takılan broşlar bu koleksiyonda omuzlara taşınmıştır. Kolye tasarımları bu yapılandırmayla Dekonstrüktist tasarım yöntemlerinde yineleme ile ilişkilendirilmiştir. Nedeni ise; kolye ve broşların beden üstündeki yerlerini aldığında, tek bir ürün görünümü elde etmek dolayısıyla broş tasarımının kolyenin uzantısı şeklinde algılanmasını sağlamaktır.



Görsel 66: 1 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- arka görünüm.

Küpe tasarımları ele alındığında ise, oval veya yuvarlak biçimlere yakın olan şarnellerin, kulağın üst kısmına konulması veya bir zincir yardımıyla kulak memesine sabitlendirilmesine dayandırılmaktadır. Her iki kullanım şeklinde de küpe biçiminin doğru yerde olup olmadığı sorgulamasına sebep olacağı düşünülmüştür. Bu yaklaşım aynı zamanda kullanıcıya tercih hakkı sunulmuştur.



Görsel 67: 1 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- yan görünüm.

Küpe tasarımları ise birlikte tasarlandığı kolye tasarımları ile bağlantılı olarak, Dekonstrüktist tasarım yöntemlerinden metinlerarasılık ve ikili karşıtların yıkılmasına dayandırılmıştır. Nedeni ise; broş tasarımlarında olduğu gibi, kolyelerin uzantısı görünümünü elde ederek algı yanılsaması yaratmak, aynı zamanda küpeleri, kulak üstüne sadece "tutunmuş" olarak göstermektir.

Alternatif kolye tasarımlarının küpe tasarımları ile iç içe geçerek bütünsel görünüm elde etmek için öncelikle küpe eskizleri yapılmıştır. Her ne kadar kolyeler ile birleşse de küpelerin aynı zamanda bağımsız ürünler olarak dekonstrüktivist özelliklerde yapılandırılmasına dikkat edilmiştir. Bu aşamada kulağın küpe takmak için en uygun yeri olan kulak memesi göz ardı edilmiştir. Bunun yerine kulağın üstüne geçirilerek/konularak yerleştirilen, daire ve oval şekle yakın biçimlere odaklanılmıştır. Bu bölümde herhangi bir kilit sistemi veya sabitleyici detay bulunmamaktadır. Küpelerin kulak üzerinde sabitlenmesi için zincirlerden faydalanılmıştır. Küpelerden sarkan zincir kulak memesinden bir pim yardımıyla geçerek küpenin kulak üstünde sabitlenmesini sağlanmıştır. Kulak memesinin içinden geçen pim, kulak arkasında bir sabitleyici ile birleşmiş dolayısıyla güvenli hale gelmiştir. Kulak üstünde yer alan şarnel, bedenin hareketi ile yerinden oynasa dahi, kulak memesinden geçen zincir sayesinde düşmeyecektir. Kulak üstündeki yerinden çıkması durumunda ise kulak memesindeki zincire asılı kalarak, tamamen başka bir görünüme ulaşacaktır. Bu olasılık küpenin kullanımında çeşitliliğe olanak sağlamaktadır.



Görsel 68: 2 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- ön görünüm.

İşin aslına bakılırsa; herhangi bir ürünü tasarlama ve biçimlendirme düşüncesi, tarih içinde çok uzun bir zaman dilimi boyunca, çok değişik yollarla uygulanarak ve gittikçe de hızlanarak süregelmektedir. Çünkü her ürün, onu hazırlayan ve oluşturan koşullara bağlı olarak biçimlendirilir. Bu biçimlendirme ise gerçekte o ürünün tasarım açısından hedef alınmış olan kimliği ve özelliğidir (Küçükerman, 1996:15).



Görsel 69: 2 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- arka görünüm.

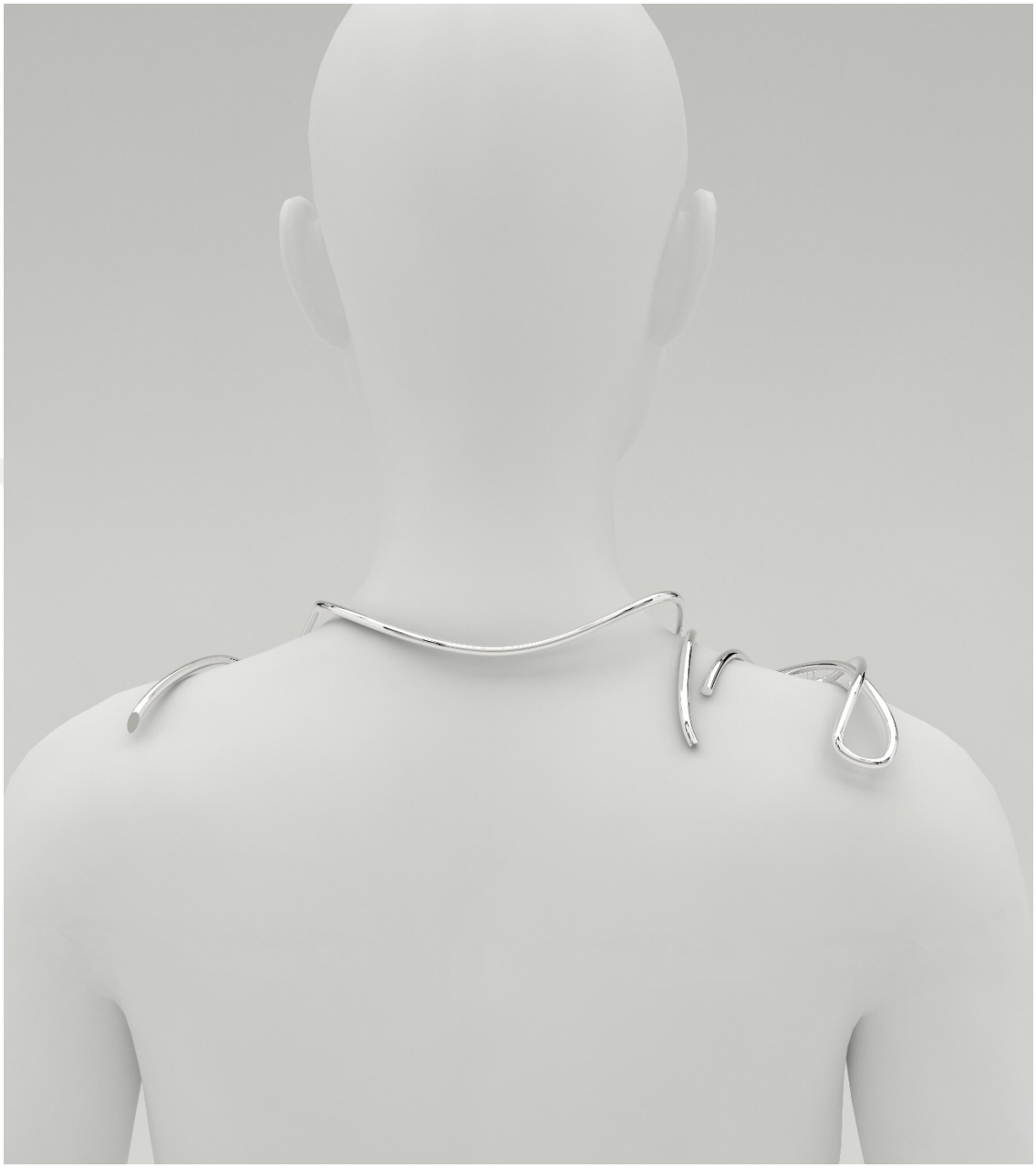
Dekonstrüktivist eğilimde; ilgili disiplinde mevcut sistematiğin reddedildiği, temel anlatı dilinden uzaklaşıldığı, tasarım yöntemlerinde değişim sağlandığı ve tasarımcının bireysel yorumunun vurgulandığı, dolayısıyla çeşitlendirmenin sağlandığı (biçim, estetik, düzen vb.) görülmektedir. Hazırlanan kolye ve küpe tasarımları ve destekleyici diğer takı ürünlerinde de Dekonstrüktivizm'in bu özelliklerine bağlı kalınmaya çalışılmıştır.



Görsel 70: 2 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- yan görünüm.



Görsel 71: 3 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- ön görünüm.



Görsel 72: 3 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- arka görünüm.



Görsel 73: 3 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- yan görünüm.



Görsel 74: 4 Nolu Kolye-Broş tasarım önerisi- ön görünüm.



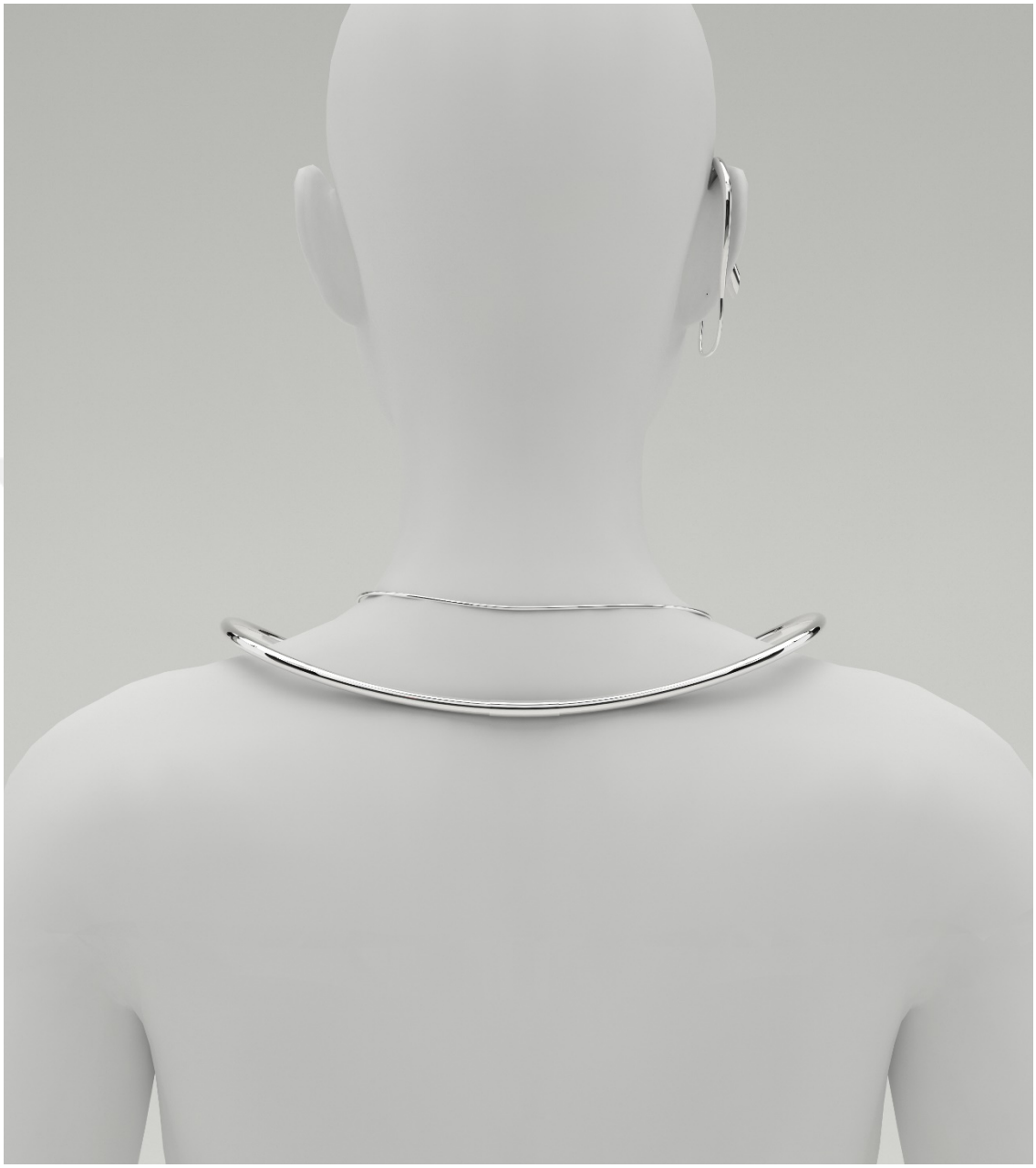
Görsel 75: 4 Nolu Kolye- Broş tasarımı önerisi- arka görünüm.



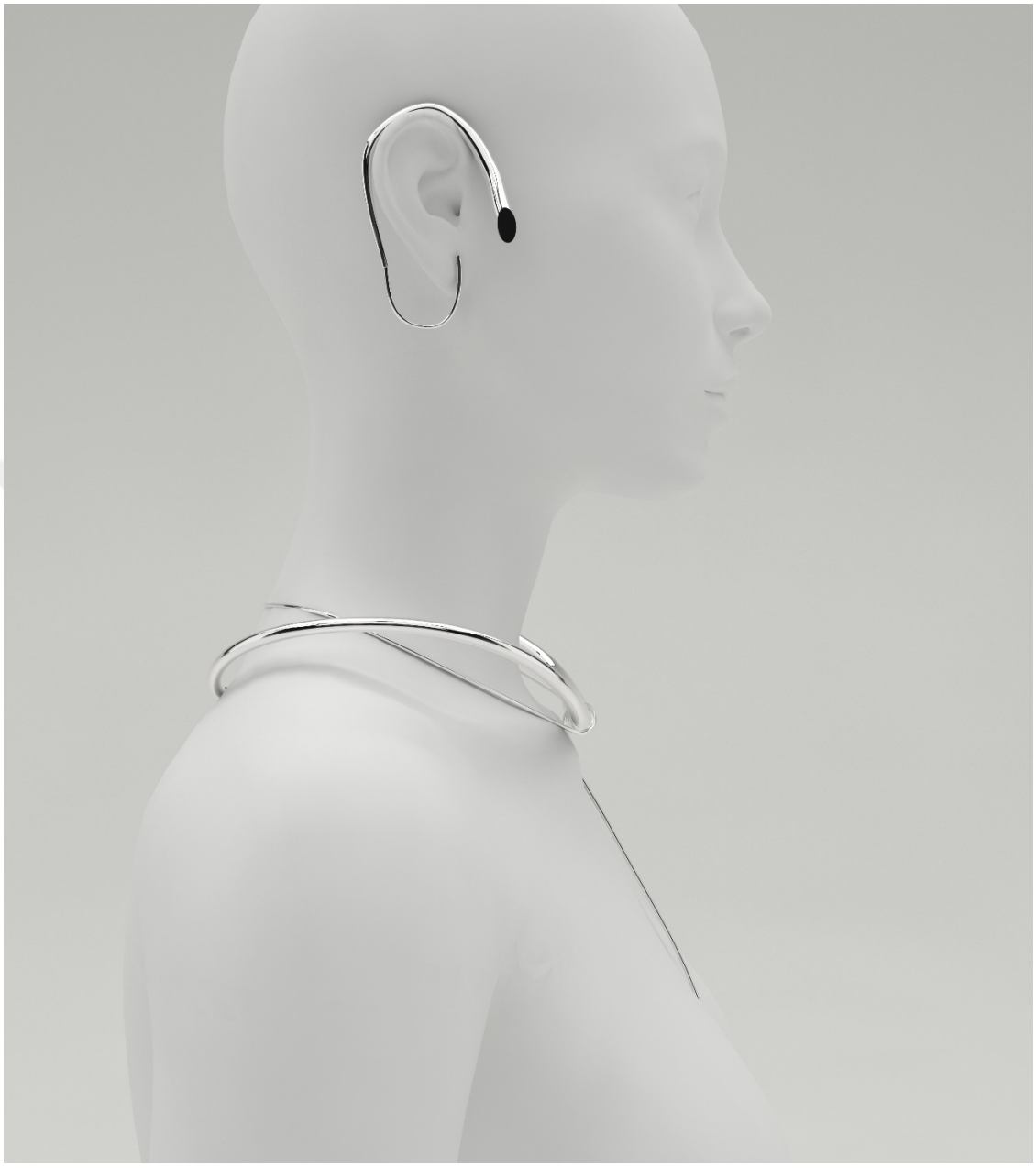
Görsel 76: 4 Nolu Kolye- Broş tasarımı önerisi- yan görünüm.



Görsel 77: 5 Nolu Kolye-küpe tasarımı önerisi- ön görünüm.



Görsel 78: 5 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-arka görünüm.



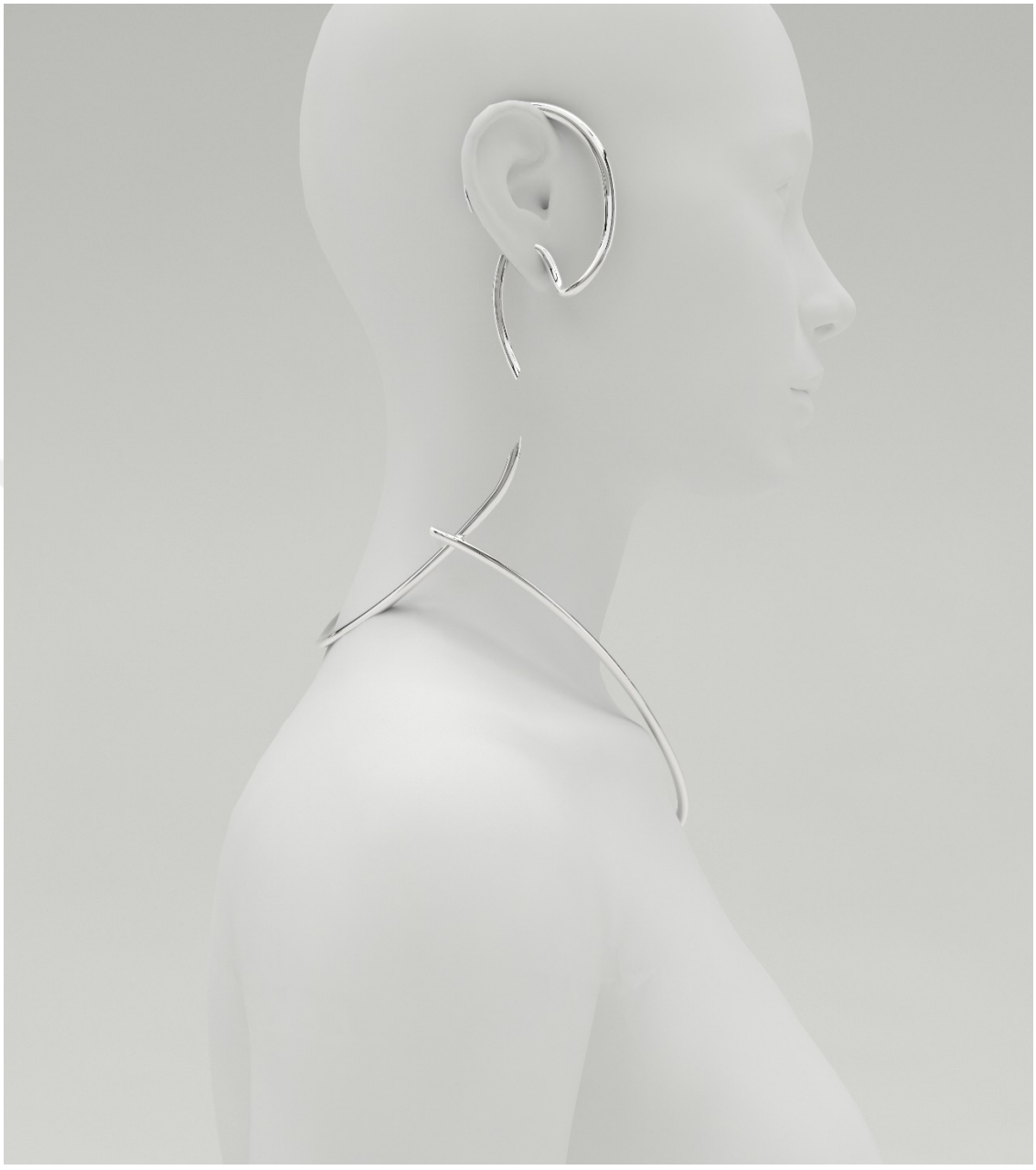
Görsel 79: 5 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- yan görünüm.



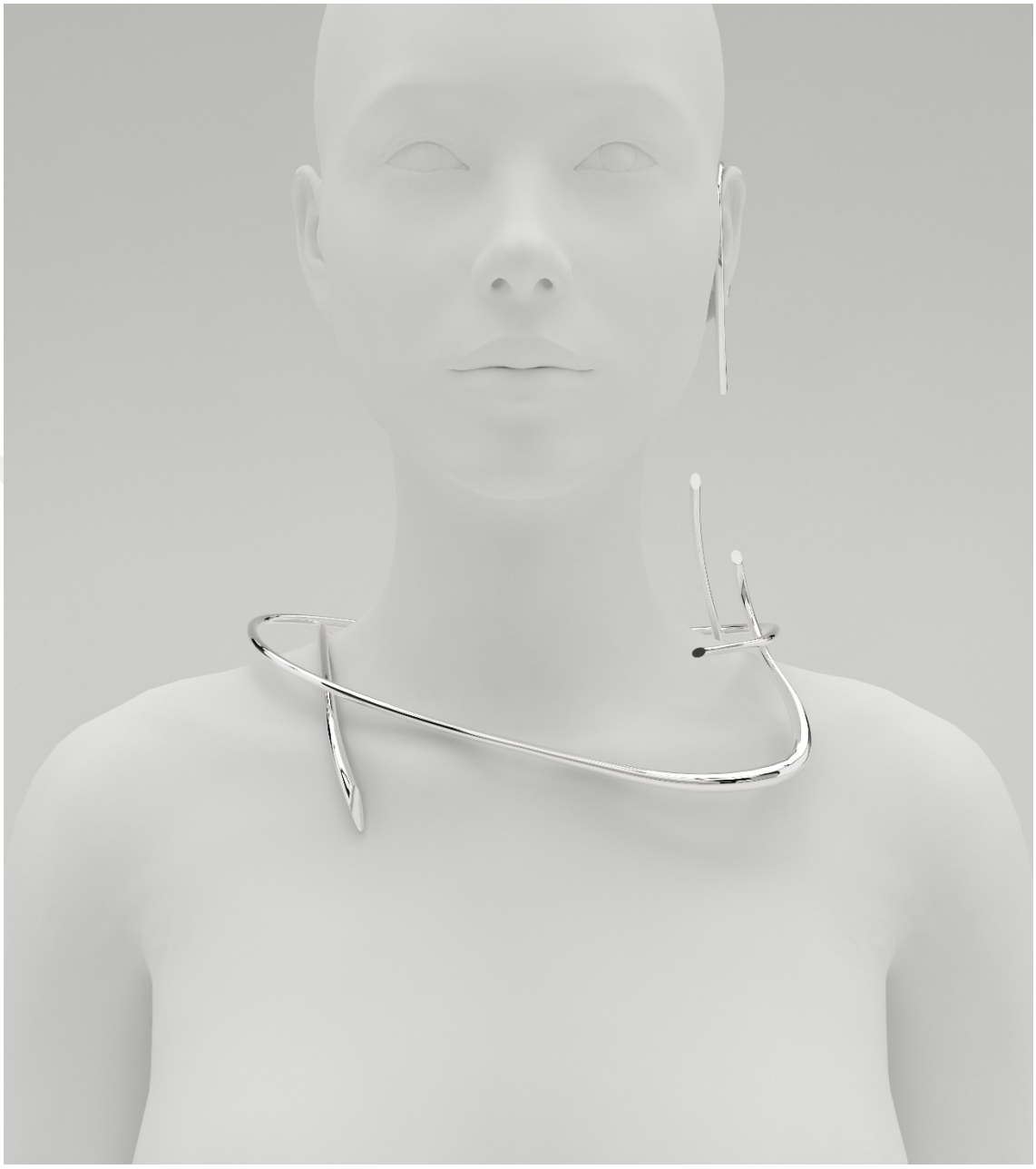
Görsel 80: 6 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- ön görünüm.



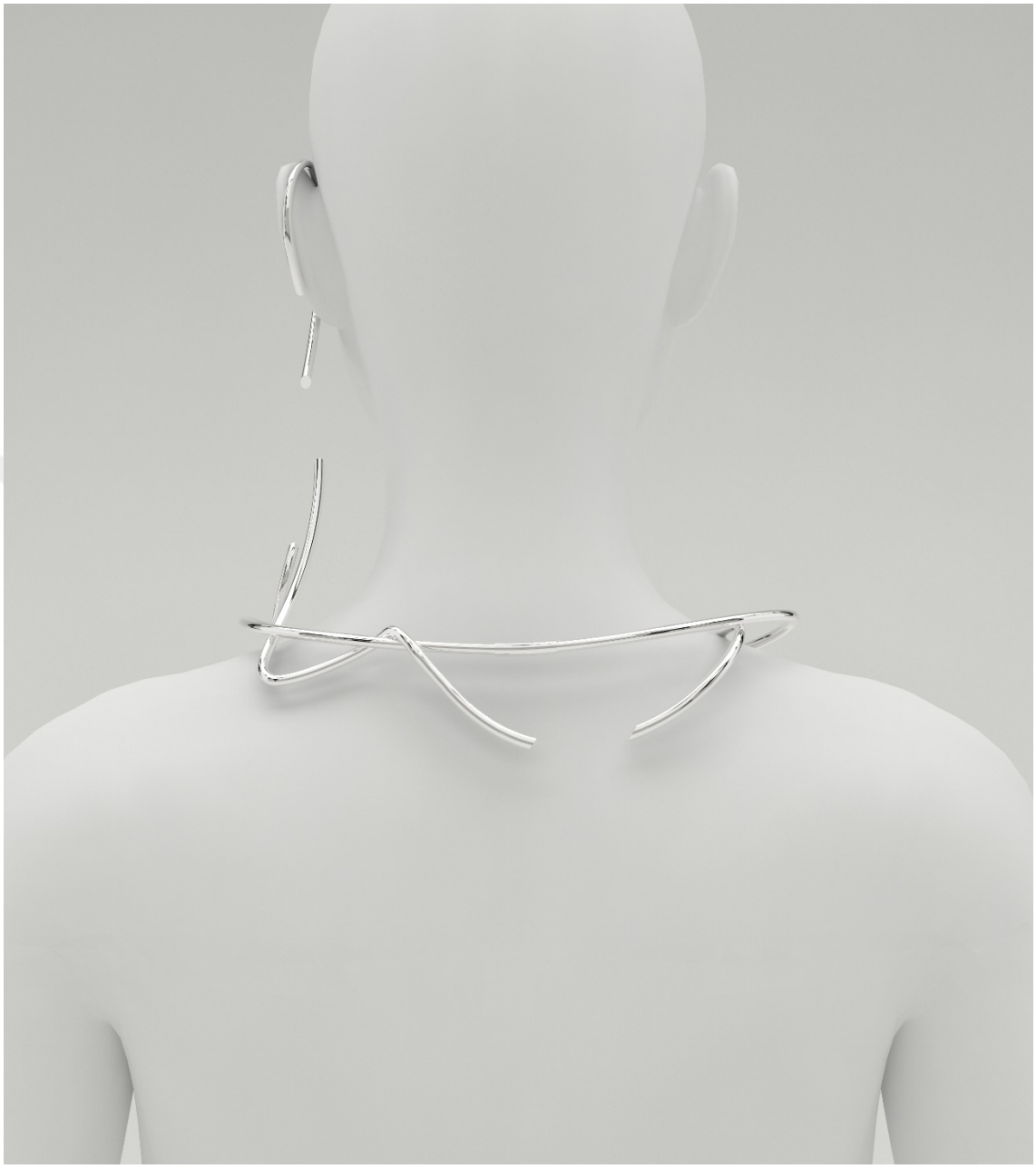
Görsel 81: 6 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- arka görünüm.



Görsel 82: 6 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-yan görünüm.



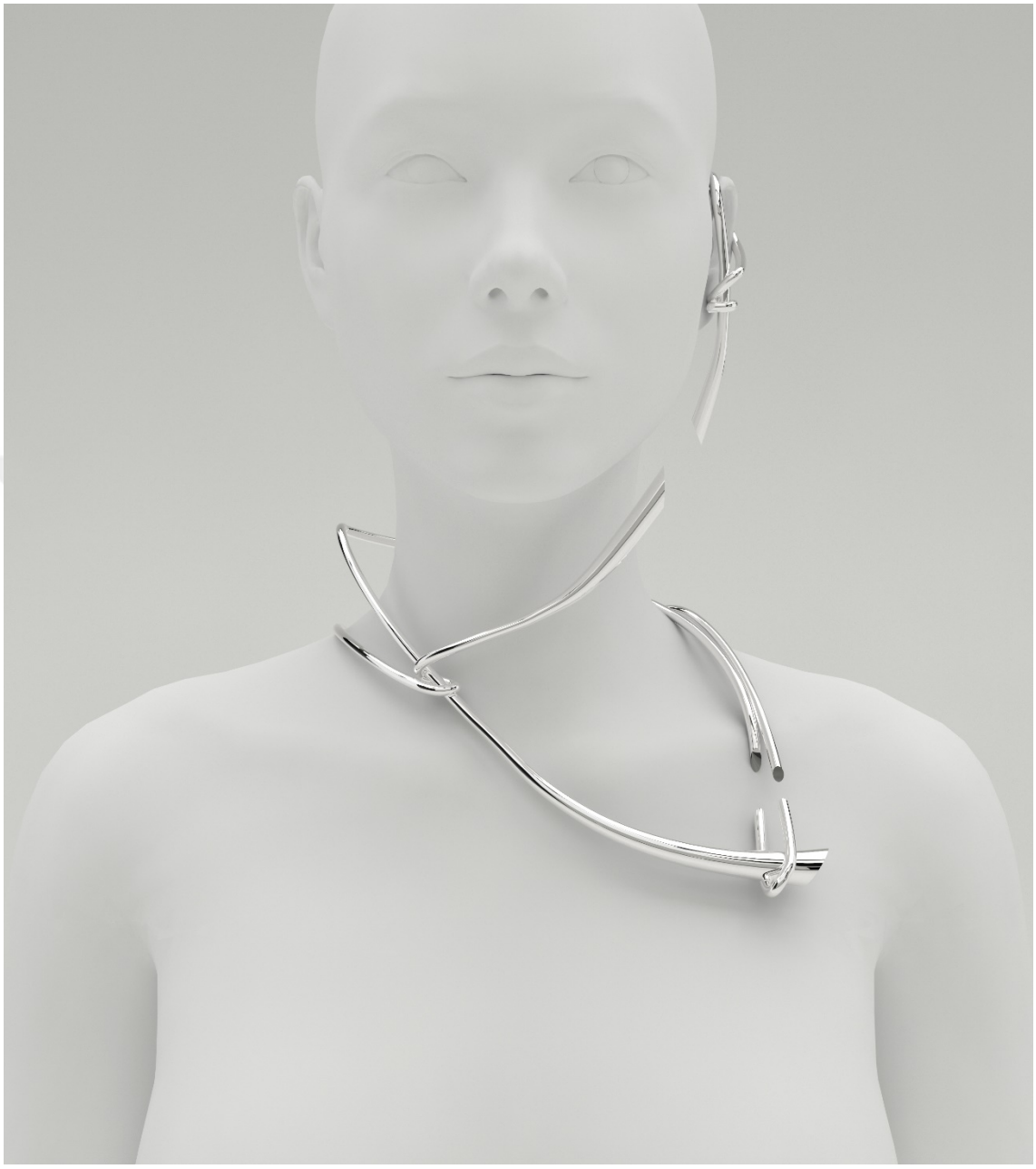
Görsel 83:7 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- ön görünüm.



Görsel 84: 7 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- arka görünüm.



Görsel 85: 7 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- yan görünüm.



Görsel 86: 8 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-ön görünüm.



Görsel 87: 8 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-arka görünüm.



Görsel 88: 8 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-yan görünüm.

2.2.2. UYGULAMALAR VE AÇIKLAMALARI

Hazırlanan kolye, kolyelerle bağlantılı broş ve küpe tasarımlarının üretim sürecinde, sektörle işbirliğine gidilmiştir. Tasarım teknik çözümlemeleri yapıldıktan sonra üretimi kolaylaştıracak analizler yapılmıştır. Özellikle kolyelerin yekpare olması, uygulama aşamasında parçalara ayrılmasını gerekli kılmıştır. Tasarımların biçimine göre 2 veya 3 parça halinde ayrı ayrı çalışılan kolye kalıpları, döküm sonrası bir araya getirilerek bütünü oluşturması planlanmıştır.



Görsel 89: 5 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi-Uygulama.

Yapılan uygulama planlaması sonrasında, uzun şeritler halinde hali hazırda bulunan mumlar kullanılmıştır. Gerekli yerlerde üst üste kullanılarak kalınlaştırılan mumlar elde şekillendirilmiş, daha sonra bir manken üzerine yerleştirilerek biçimi teyit edilmiştir. Kolyelerin mum kalıpları hazırlandıktan sonra, aynı yöntemle küpe ve broş kalıplarına ulaşılmıştır. Hazırlanan küpe ve broşların manken üzerinde ölçüt bakımından kontrolü gerçekleştirilmiş, gerekli görülen rötuşlar yapılmıştır.



Görsel 90: 6 Nolu Kolye-küpe tasarım önerisi- Uygulama.

Hazırlanan kolye, kolyelerle bağlantılı broş ve küpe kalıpların daha sonra dökümü yapılmıştır. Bu aşamada günümüz ekonomik koşulları, üretim maliyeti, üretim hızı göz önünde bulundurulmuş ve pirinç kullanımına karar verilmiştir. Döküm sonrası

ortaya çıkan pirinç parçalar ilgili yerlerinden kaynak yapılarak bütünün oluşumu sağlanmıştır. Ortaya çıkan biçimler değerlendirilmiş, kolyelerin kilit sistemleri, broşların iğnesi ve küpelerin kulak üstünde kalmasını sağlayan pimleri yerleştirilmiştir. Genel hatlarıyla ortaya çıkan kolye, kolyelerle bağlantılı broş ve küpe bir kez daha kontrol edilmiş, beden üstünde denenmiş ve rötuşlar yapılmıştır. Daha sonra gümüş kaplama işlemi gerçekleştirilmiştir. Ortaya çıkan sonucun, tasarlanan kolye, kolyelerle bağlantılı broş ve küpelerin biçimleriyle örtüştüğü saptanmıştır.



Görsel 91: 3 Nolu Kolye-broş tasarım önerisi- Uygulama.

SONUÇ

Takının tarihsel süreci incelendiğinde, tasarlandığı ve üretildiği dönemin özelliklerini yansıtan bir araç olduğu gözlemlenmektedir. Toplumsal olarak baktığımızda; toplumların, kültürlerin döneme ait verilerinin yansıtılmasında ayna olan takı, kişisel olarak bakıldığında da kimlikleri, kişisel beğenileri, bireysel ifadeleri yansıtan bir iletişim aracıdır. Dolayısıyla takının, tarihe tanıklık eden bir oluşum olduğu, değişimleri ve gelişmeleri, neden olan etkenleriyle birlikte bir sonraki döneme aktardığını söyleyebiliriz. Sosyolojik, kültürel, ekonomik, teknolojik ve sanatsal gelişmeler toplumların her alanını etkilediği gibi takının da farklı kimliklere bürünmesinde etkili olmuştur.

II. Dünya Savaşına kadar, belirli bir sistemde yapılanan takı tasarımları, savaş sonrasında yönünü değiştirmiş, takıya dair kabul edilmişlerin, kökleşmiş anlamların, kalıplaşmış takı estetiğinin karşısında bir tavır almaya başlamıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra karşımıza çıkan takılarda başkaldırı niteliğinde değişimlerden bahsetmek doğru olacaktır. Bu dönem takıları; öncekilere ait sistemleri, yöntemleri, biçimleri, kavramları, ölçüleri, vücut ile ilişkilendirilmesini neredeyse yok sayarak, takının "özgürleşmesi" yolunda adımlar atıldığını işaret etmektedir.

Takıdaki bu değişimin en büyük etkenlerinden birisi, savaş başladığında çocuk veya genç olan kişilerin 1960'lara gelindiğinde dönemin yetişkinleri olmalarıdır. Çocukluklarının veya gençliklerinin bir süresini savaş sırasında ve savaşın sebep olduğu psikolojik-sosyolojik sorunlardan arınmaya çalışarak geçirenler, artık yeni bir dönemle yüz yüzedir. Bu nesil, hayatta kalma çabasıyla geçen yılların ardından; kurallardan, normlardan, kalıplardan kurtulmak istemekte ve huzurlu bir geleceği arzulamaktadırlar. Üstelik 1960'lar; ekonomilerin düzeldiği, yaşam standartlarının yükseldiği, beklentilerin karşılık bulduğu ortam oluşturmuştur.

Yaşam koşullarının iyileşmesi; üretimi arttırmış, araştırmaları hızlandırmış, gelişmelere olanak sağlamıştır. Toplumların her aşamasına hareketlilik, canlılık gelmiştir. Geleceğe hızla hazırlanan toplumlar; geçmişe ait sistem, metod, yapılanma, kural, düşünce gibi unsurların, yeniden yapılanmaların yaşandığı bu süreçte tekrar

değerlendirilmelerini, eleştirilmelerini gerekli görmüştür. Aslında bu yönelim Dekonstrüktivizmin temelini oluşturan distorsiyonun habercisi olmuştur.

Toplumların her alanında yaşanan yenilenmeler, gelişmeler, buluşlar ivme kazanırken, gündelik hayata yansımaları da bir o kadar hızlı olmuştur. Bu dönemde kadınlara yönelik başkalaşmalara da sıkça rastlanılmaktadır. Şöyle ki; iş hayatında ve fiziksel aktivitelerde geri planda kalan kadınlar, bu dönem ile birlikte daha öne çıkmaya başlamış, farklı rollerle iş hayatında etkili olmaya başlamışlardır. Bu yıllarda üniversiteye giden kadın sayısında ve iş hayatına atılan kadınlarda büyük bir artış olmuştur. Feminizmle aydınlanan kadın zihinleri, her alanda daha farklı düşünmeye başlamıştır. Güçlenen kadın profili, yoğun iş tempolarında hareketlerini kısıtlayan elbise, etek gibi giysileri kısaltmıştır. Mary Quant'ın moda dünyasına kazandırdığı mini etek, hareketin güçlü bir aracı haline gelmiştir. Aynı yıllarda, doğum kontrol hapının piyasaya sürülmesi, kadınların cinsel hayatlarına yönelik tıbbi gelişmelerin yaşanması kadınları daha da güçlü hale getirmiştir. Bütün bunlar kadınların; alışılmışlıklardan, kurallardan, normlardan uzaklaşması, kalıpların dışına çıkmasını göstermektedir. Oysa "alışılmışlıklardan, kurallardan, normlardan uzaklaşmak, kalıpların dışına çıkmak" bu araştırmada sıkça kullanılmış ve dekonstrüktivizmle ilişkilendirilmiştir.

Söz konusu değişim bölgesel kalmamış ve "özgürleşme" adına hızla geniş kitleleri de kapsamıştır. Buradaki etken de televizyonun hayata dahil olmasıyla, insanların dünyada olan bitenden, daha hızlı haberdar olmaya başlamasıdır. Dolayısıyla etkileşimlerin de artmasını sağlayan televizyon sayesinde itirazlar, reddetmeler, karşı duruş sergilemelerle birlikte yenilikler, gelişmeler, buluşlar bölgesel kalmayıp daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

Sanat disiplinlerine de yansıyan bu yenilik, sanatçıların "kavramları" düşünmeye yönlendirmiş, sanat eserlerinin biçiminden renginden çok eserlerinin kavramını ön plana taşımışlardır. "Kavramsal Sanat"ın konuşulmaya, tartışılmaya başlandığı bu dönemlerde, sanata yeni bir soluk kazandıran 1960'lı yıllarda belirginleşen pop sanatçıları ve Beat kuşağı, söylemleriyle insanları düşünmeye yönlendirmişlerdir. Toplumlar "öncekileri" sorgulamaya, eleştirmeye başlayarak, "sorun", "gereksiz", "yersiz" bulduklarının karşısında alternatifler üretmeye başlamıştır.

1967'de Fransız düşünür ve akademisyen Jacques Derrida, "On Grammatology" isimli kitabıyla, düşünce sistemlerinin eleştirmesinin gerekliliğini dile getirmiş ve uzun yıllar sürecek bir tartışmayı başlatmıştır. Deconstruction kavramı, destrüksiyon ve konstrüksiyon kavramlarının birleşiminden türetilmiştir, dolayısıyla da hem bozmak, hasara uğramak hem de yapmak, kurmak olgularını içermektedir. Derrida'nın dekonstrüksiyon yaklaşımı edebiyat kuramı, dilbilim, felsefe, sosyoloji, kültür kuramı, mimarlık gibi disiplinler başta olmak üzere birçok alanda yeni açılımlar getirmiştir. Geliştirdiği yöntem ve kavramlar; edebiyat eleştirisinden sosyolojiye, kimlik sorunundan felsefeye bütün düşünsel alanlarda etkisini göstermiştir. Derrida'nın eleştirel bakış açısı, düşünceleri ve felsefesi; edebiyatı, toplum yapısını, siyaseti etkilediği gibi dünya genelinde sanatçıları, tasarımcıları, modayı, mimariyi de etkilemiştir. 1982 yılında "Dekonstrüktivizm" ismini alan eleştiri temeline dayanan bu öneri, sanatçı ve tasarımcıları da etkisini almış kendi pencerelerinden bakarak oluşturdukları yorumların biçimlenmesinde etkili olmuştur. Özellikle 1980'li yıllarda sanat ve tasarım disiplinlerinin kuramları Dekonstrüktivizm ile esnemeye başlamış, dolayısıyla bilinen, alışılan, kökleşmiş sanat ve tasarım örneklerinin karşısında alışılmadık bir eğilim varlık göstermeye başlamıştır.

Günümüz takılarında yer alan dekonstrüktivist eğilimlere dikkat çekerek sorgulanmalarının sağlanmasının amaçlandığı bu araştırmada; dekonstrüksiyon eğilimlerin saptandığı takı örneklerinin temellerinin nereye dayandığı, hangi takı gruplarında ne şekilde ortaya çıktığı belirlenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda; dekonstrüktivist olarak nitelendirilen takı tasarımlarında, distorsiyona ulaşmak için tasarımcıların hangi yöntemlere başvurduğu bilgisine ulaşmak için, mimari ve moda alanındaki uygulamalar ele alınmış, bu disiplinlerdeki örneklerle karşılaştırılmıştır.

Dekonstrüktivist olarak nitelendirilecek takılarda distorsiyon özelliğinin dayanakları ve bu özelliğe ulaşmak için başvurulan tasarım yöntemleri incelenmiştir. Bunun için mimari ve moda örneklerinde başvurulan tasarım yöntemleri olan; yapısızlaşma/deconstruction, merkezsizleşme/ decentralizatin, çoğaltma (yinelenebilirlik)/ replication, çeviri/translation, deşifre etme/transkcription), yerinden etme/ displacement, dekonstrüktivist olarak nitelendirilecek takılarda da aranmıştır. Bu

yöntemlerin takı tasarımlarında da bozulmuş, bitmemiş, tersyüz olmuş, yer değiştirmiş, eskimiş görünümlere ulaşmada yani distorsiyona ulaşmada etkili olduğu gözlemlenirken, aynı zamanda, dekonstrüktivist nitelikli takıların, ergonomi kriterinden uzaklaştığı, takı ölçütlerinin değişime uğradığı, takının bedenle ilişkilendirilmesine alternatifler önerildiği ve takı kavramının bilinenden uzaklaştığı da görülmektedir.

Dolayısıyla, dekonstrüktivist özellikler taşıyan takılar kendi içlerinde sınıflandırılmıştır. "tasarım kriterlerinin değişimi ile oluşan dekonstrüktivist takılar" ve "takı kavramına yeni alternatifler sunan dekonstrüktivist takılar". "Takıda Yeni Oluşumlar ve Takı-Beden İlişkisi, Takı Tasarımcılarının Dekonstrüktivist Nitelik Taşıyan Takı Yorumları" başlığı altında; tasarım kriterlerinin değişimi ile oluşan dekonstrüktivist takılarda tasarımcıların, ergonomi kriterinden uzaklaştığı, yani takının "kullanılabilirliğinin", "takılabilirliğinin" göz ardı edildiği örneklerine rastlanmıştır. Tasarımcıların, vücut odağından uzaklaşmış olmaları, takı biçimlerini etkilemiş, beden veya uzuvların hareketini zorlayacak, engelleyecek, rahatsız edecek yapıdaki takıların aynı zamanda takının beden özelliklerine göre şekillendirilmesi anlayışına karşı bir tavır içermesi dikkat çekmektedir.

Dekonstrüktivist özellik taşıyan takılarda bir diğer değişim de takı ölçütlerindeki farklılaşmadır. Beden oranı göz ardı edilerek tasarlanmış takılarda, takılar daha büyük ölçütlerde uygulanarak, heykelsi görünümlere ulaşmıştır. Burada da takı ölçütünün büyümesiyle oluşan ergonomi sorununun önemsenmediği görülmektedir. Distorsiyona ulaşmak amacıyla tasarımcıların başvurduğu bir diğer yaklaşım ise, takıyı beden üzerindeki alışık olunmayan yerlerde konumlandırılmalarıdır. Takı tasarlama yöntemlerinin dışına çıkılmamasına rağmen, biçimlendirilmesi tamamen bilinenin dışında bir yerlere (ense, ayak, yüz gibi…) göre tasarlanmış takılar bu kategoride yer almaktadır.

Dekonstrüktivist olarak nitelendirilebilecek takılarda gözlemlenen bir diğer özellik ise takı kavramına yeni önerilerin sunulmasıdır. Yapılan incelemede, takıların "takılabilme" özelliğinin ortadan kaldırılması, onun yerine "taşınabilme" özelliğinin getirildiği takılara; işlevsel özelliği ön planda olan çeşitli aksesuarların, işlev özelliklerinden arandırılarak "takı" özelliği kazandırılmasına; takı ürünü olup, aynı

ürünlerin farklı bir şekilde birleştirilip "giyilebilir" özellik kazandırılmasına dair örneklere ulaşılmıştır. Bununla birlikte, takının kökleşmiş değer yargılarına gönderme yapmak için, takıyı oluşturan malzemedeki "az/çok bulunurluluk" ilkesiyle ilişkilendirilen "değerin" sorgulandığı takılara da rastlanılmıştır.

Sonuç olarak; Dekonstrüktivist takının kapsamını belirleyen özellikleri bize 1960'lı yılların takılarını anımsatmıştır. Yukarıda bahsedilen; "ergonomi kriteri göz önünde bulundurulmayan takılar", "ölçütleriyle bilinenin dışına çıkan takılar", "beden ile ilişkilendirilmesinde farklılık gösteren takılar", "kavramı değişime uğramış takılar" gibi konular; 1960'lı yıllarda yeni bir oluşum içerisine girmiş takılarla büyük benzerlik göstermektedir. 1960'ların takılarında da takının bilinenlerini, kabullenilmişlerini, kökleşmişlerini reddeden; buna karşın takıya yüklenen anlamları değiştirilen, biçimleri çeşitlendirilen, takının beden odaklı yapılandırılmasına karşı çıkılan, takının "değer" ölçüsünü farklılaştıran, takı kavramını yeniden sorgulamaya yönelten örnekler barındırdığı bilinmektedir.

1960'larda yaşamın her alanında gerçekleşen "kalıpların dışına çıkma arzusunun yaşandığı" ve bu yönde çalışmaların yapıldığı; yine aynı yıllarda "Dekonstrüktivist fikrin" oluşmaya başladığı; takı tasarımının da 1960'larda distorsiyone içerikli değişime yöneldiği göz önünde bulundurulmalıdır. Kalıpların dışına çıkma arzusunun günümüze kadar devam ettiği, özgürleşmeye olanak sağlayan bu düşüncenin ve bu düşünceyle gelişen unsurların, 1980'lerden sonra "Dekonstrüktivizm" olarak özdeşleştiğini söylemek mümkün olacaktır. Bir başka deyişle; Jacques Derrida'nın öncülük ettiği dekonstrüktivizm felsefesinin teoride tartışıldığı, oluşumunu sürdürdüğü dönemde, takı tasarımcıları takı yapılarında "bozumu" uygulamaya başlamışlardı. 1980'lerden sonra takı tasarımlarındaki başkalaşmanın temelinde takı kavramının sorgulandığı dikkat çekmektedir. Takının biçiminden çok takı kavramındaki distorsiyon öne çıkarken, tarih boyunca takı adına yüklenilen anlamları, değer yargılarını ve beden ile olan ilişkisini bilinenden çok daha öteye taşımıştır.

Yani; 1960'lı yıllara ait takı tasarımlarında görülmeye başlayan değişimin, 1980'lerden sonra kendine bir isim bulduğu, bu ismin "Dekonstrüktivist takı" olarak devam ettiğini söylemek mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

-Kitaplar

ALEXANDER, C. (1964) *Notes on the Syntesis of Form,* Oxford: Harvard University Press.

ANTMEN, A. (2008) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul

ASİMOW, A. (1962). *Introduction to Design,* New York: Prentice-Hall.

ASTFALCK, Jivan – BROADHEAD, Caroline- DERREZ, Paul (2005). *New Directions in Jewellery*, London: Black Dog Publishing.

BAYAZIT, N. (1994). Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metodlarına Giriş, İstanbul: Literatür Yayınları.

BORDEN, Daniel (2011). *Mimarlık*, İstanbul: Ntv Başvuru Kitapları.

BROADBENT, G. (1991). *Deconstruction, A Student Guide,* London: Academia

BROOKS, N. E. – TOTH, J. The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism.

CARADONNA, Jeremy L. (2014). *Sustainability A History.* Oxford: Oxford University Press.

CRAVEN, Helen - SCARISBRİCK, Diana – OGDEN, Jack (1989). *Jewellery – Makers, Motifs, History, Techniques,* London: Thames & Hudson.

CHEUNG, L., CLARKE, B., CLARKE, I. (2006). New Directions in Jewellery II, Ed. Amy Sackville, London: Black Dog Publishing

DERRİDA, Jacques (1972). *Pozisyonlar*, Paris: Minuit

DUPON, O. (2012), The New Jewelers, Thames&Hudon, New York

ESİN, N. (1996). *Mimari Akımlar II, Dekontrüktivizm*, 1. Basım, İstanbul: Yem Yayınevi.

FLETCHER, Kate (2014). *Sustainable Fashion and Textile Design Journeys* (2. Baskı), London: Routledge.

FOGG, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

GASCHÉ, Radolphe (2006). *Views and Interviews: On Deconstruction in America,* USA: The Davies Group.

GUASH, A. M.-ZULAIKA, J., (2005). *Leaning From The Bilbao Guggenheim: The Museum As A Cultural Tool,* Guggenheim Bilbao Müzesi Mimari Değerlendirme.

GÜNÇE, K. (2018). *DAÜ Fen Edebiyat Fakültesi Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları,* Doğu Akdeniz Üniversitesi.

HODGE, B.- MEARS, P. – SIDLAUSKAS, S. (2006). *Parallel Practices in Fashion and Architecture/ Skin and Bones,* Thames & Hudson.

ILSE-NEUMAN, Ursula (2009). *Inspired Jewelry From the Museum of Arts and Design,* UK: ACC Editions/ Antique Collector's Club Ltd.

KİPÖZ, Şölen (2015). *Sürdürülebilir Moda*, İstnabul: Yeni İnsan Yayınevi.

KUŞOĞLU, M. Zeki (1998). Tılsımdan Takıya, Pimapen Kültürevi, İstanbul, 1998

KÜÇÜKERMAN, Ö. (1996). *Endüstri Tasarımı Endüstri için Ürün Tasarımında Yaratıcılık, İstanbul*: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

LE VAN, M. (2007), 500 Earrings, Lark Books, New York

LEWİN, Suzan Grant (1994). *One of a Kind, American Art Jewellery Today,* New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

LIBESKIND, D. (1999). *Jewish Museum Berlin,* Berlin: G+B Arts International.

MACKENZIE, Mairi (2017). *...İzmler Modayı Anlamak,* çev. Mahmut Tuna, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

McDERMOTT, C., (1989). *The Arts Design,* England: Wayland Ltd.

NEWMAN, Harold (2000). *An Illustrated Dictionary of Jewelery*, London: Thames & Hudson.

NORRIS, Christopher (1991). *Deconstruction Theory and Practice*, (3. Basım), London and New York: Routledge.

OLVER, Liz (2004). *The Art of Jewelry Design, from Idea to Reality,* London: A&C Black Publishers Limited.

PAGE, J.K., (1966), "Contribution to Building for People, Conference Reports", London: Ministry of Public Building and Works.

PENDERGAST, Sara – PENDERGAST, Tom (2004). *Fashion, Costume and Culture,* The Gale Group.

PHILIP J.- MARK W. (1988). *Museum of Modern Art, New York, Deconstructivist architecture,* Modern Sanatlar Müzesi.

PHILLIPS, Clare (1996). *Jewelry From Antiquity to the Present,* Italy: Thames and Hudson Ltd.

POYNER, Rick (2003). *No More Rules, Graphic Design and Postmodernism*, North America: Yale University Press.

RICHARDS, K. Malcolm (2014). *Yeni Bir Bakışla Derrida,* çev: Zeynep Talay, Kolektif Kitap.

SCARISBRICK, Diana- OGDEN, Jack- LIGHTBROWN, Ronald- HINKS, Peter- BAYER, Patricia- BECKER, Vivienne- CRAVEN, Helen (1989). *Jewellery Makers, Motifs, History, Techniques,* London: Thames and Hudson Ltd., Londra.

SCHON, Marbeth (2004). Modernist Jewelry 1930-1969 The Wearable Art Movement, China: Schiffer Publishing Ltd.

SKINNER, D. (2013). Contemporary Jewelry in Perspective. Lark Jewelry&Beading. New York

SÖZEN, Ş. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi, Güç ve Refleksivite,* İstanbul: Paradigma Yayınları.

TANYELİ, U. (2000). *Frank Gehry*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

TAŞKAN, Mehmet (2011). *Fizikte 10 Teori*, İstanbul: Cinius Yayınları.

WATKINS, David (1999). *Design Sourcebook Jewellery,* London: New Holland Publishers Ltd.

WEBER, Samuel (2000). *Deconstruction as Analytic Philosophy,* USA: Stanford University Press.

WESTON, R. (2015). Mimarlığı Değiştiren 100 Fikir, N. Şık (çev.), Literatür Kitabevi, (orijinal baskı tarihi 2011), İstanbul.

WIGLEY, M. (1993). *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* , Cambridge: Cambridge Mass & MIT Press.

VENTURI, Robert R. *Complexity and Contradiction in Architecture* . Modern Sanatlar Müzesi.

VINKEN, Barbara (2005). *Fashion Zeitgeist, Trends and Cycle in the Fashion System,* New York: Berg.

VOLPİNTESTA, L. (2014). *The Language of Fashion Design,* USA: Rockport Publishers.

-Makaleler

AKAY, Ali (1999a), "Yapıbozma ve Plastik Sanatlar", *Toplumbilim, Jacques Derrida Özel Sayısı,* Sayı: 10

AKTULUM, Kubilay "Metinsel Türsellik ve Moda, Metinlerarasılık, Giysilerarasılık, Üstgiysisellik", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*

ARI, Ramazan (2017). "Kötü Son'la Neticelenen Tahkiyevî Metinlerde Kelebek Etkisi - Yaprak Dökümü Örneği", *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi,* Yıl: 4, Sayı: 14, Eylül 2017

AŞKAROĞLU, V. (2020a). "Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı". Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, (46)

BÜYÜKÇAM, Serap F. – ZORLU, T. (2018). "Metinlerarasılık ve Mimarlık, *Art-SANAT 9*

DERRİDA, Jacques. (1999). "Japon Bir Dosta Mektup". çev. Medar Atıcı-Mehveş Omay, *Toplumbilim*, Sayı: 10.

DEMİRTAŞ DİKMEN, Pelin (2011). "Çağdaş Takı Yorumu ve Özgün Yüzükler" *Sanat Dergisi,* 20

DOĞAN, Samet. (2021). "Jacques Derrida'nın "Differance" Söylemi ve Postmodern Sanata Yansıma Biçimleri" *Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Sayı:2

DURU BULDUM, Oya – NAS, Emine (2021). "Sürdürebilirlik Kavramı Bağlamında Çağdaş Takı Tasarımları", *İdil Dergisi,* sayı:88

ERTAN AYATA, Neşem (2015). "20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* Sayı 14

ESİN, Nur (1996). "Mimariye Değişik Bir Bakış: Dekonstrüktivist Mimari", *Mimari Akımlar II*, der. 0. Tunataş, Yem Yayın, İstanbul.

GÜLER, Ç. (1997) Ergonomiye Giriş, Çevre Sağlığı Temel Kaynak Dizisi No: 45

HOLLAWAY, Robert (1994). "Mattaclarking" Dissertation Exploring the Work of Gordon Matta-Clark "

HYUN JOO, Kim (2014). "A Study of High Value-Added Upcycled Handbag Designs for the Dubai", *Journal of the Korean Society of Fashion Design* 14(1)

JENCKS, C. (1988). "Deconstruction: The Pleasure Of Absence", *Architectural Design,* 58, 3\4

JENSEN, Kaarin Bonde- MAKELA, Eija (2003). "Finnish Jewellery", *Art-Print Oy,* Helsinki

KIZILTEPE, F. (2011). “A Brief Review of Frank O. Gehry and the Nationale-Nederlande Building”, *Bridges Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*.

KOCA, B. (2017): Kavramsal Sanat, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Sayı 3/No.2

KWON, H.S. (2007), Deconstructionism in Issey Miyake's Fashion Design, Journal of Fashion Business, Volume 11 Issue 6

LORENZ, E. (2000). “The Butterfly Effect”, *World Scientific Series on Nonlinear-Science Series* A, Vol. 39.

MADEN, F.- ŞENGEL, D. (2009). “Kırılan Temsiliyet: Libeskind’de Bellek*” Tarih ve Mimarlık. METU Journal of the Faculty of Architecture*, 26.

ÖZGÜR, F. (2004). Laf Lafı Açar, Kavramsal Sanata Giriş 2. RH+ Sanat sayı:25

ÖZAY, Suhandan (1998). “20. yy. Takıları ve Yeni Takı Kavramı Üzerine”, *Antik Dekor;* sayı:49, İstanbul

PLAZA, B., (2008). “On Some Challenges And Conditions For The Guggenheim Museum Bilbao To Be An Effective Economic Re-Activator”, *International Journal Of Urban And Regional Research*, 32/2.

SAYAN, A.- ERSÖZ, G. (2020). “Kavramsal gelişim süreçleri ve tasarım bileşenleri bağlamında kent parkları”; *Ağaç ve Orman Dergi Park.*

ŞEKERCİ, C.- YILDIZ, P. (2020), “Parametrik Tasarım Süreci: İç Mimarlık Eğitim ve Pratiğinde Kullanımı”, Online Journal of Art and Design, volume 8, issue 4

KIRICI, N. (2005). “Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu – Karagözde Ortak Kavramlar”, Gazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt no:20, No:1, ss. 21-27. http://www.mmf.gazi.edu.tr/journal/2005_1/21-28.pdf

PROIMOS, C. V. (2009). “Architecture: A Self Referential Sign Or A Way Of Thought? Peter Eisenman’s Encounter With Jacques Derrida”. *South African Journal Of Art History*, 24(1).

ROSENFELD, Michel (1989-1990). “Deconstruction and Legal Interpretation: Conflict, Indeterminacy and the Temptations of the New Legal Formalism”. *Cardozo Law Review*, Vol. 11.

ROTY, Richard (1995). “Deconstructionist Theory”, *The Cambridge History of Literary Criticism, sayı*; 8.

SAYDAM, (2009). “Yazında “Dekonstrüksiyon” Kavramı”. *Trakya üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Frankofoni Dergisi*, 21.

SCHON, D.A., WIGGINS, G., (1992), "Kinds of Seeing and Their Function in Designing", Design Studies, Vol. 13, Issue 2

SOYLUK, Asena- KUTLU, İzzetin (2018). "Dekonstrüktivizm Akımının Frank Gehry Örneklemi Üzerinden Mimarlık Öğrencileri Üzerine Etkilerinin İncelenmesi", *Atlas Internatinonal Referred Journal on Social Siences.*

ŞAMAN, N- DURU, M.N. *(2015)*, "Yirminci Yüzyıldan Günümüze Takı", *Anadolu Bil. Meslek Yüksekokulu Dergisi,* sayı: 37

ŞUMNU, U. (2012). Beyazlar Daha Beyaz: Modern Mimarlık ve Bezeme, Skopdergi, 2.

ULUOĞLU, B., (1996), Dekonstrüktif Mimari Üzerine Değinmeler, Yapı'dan Seçmeler 9, Mimari Akımlar 2, der. 0. Tunataş, Yem yayınları, İstanbul

YIRTICI, H. (1994). Modernleşmenin Karanlık Yüzü, *Arrademento Dekorasyon Dergisi,* 5.

West, D. (2005) Kıta Avrupası Felsefesine Giriş, Çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yay.

-Kitap İçi Bölüm

BRYNE, C.- WİTTE M. (2001). "A Brave New World: Understanding Deconstruction". *Graphic Desing History*, Der: Steven Heller and Georgette Ballance, Allworth Press, New York.

-Basılmamış Kaynaklar

ÇİÇEK B., (2020). "Dekonstrüktivist Mimarinin 21.YY Tasarımları Üzerinden Okunması". Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

AÇIMUZ, N. (2013). "Mimarlık Ve Moda Tasarımı Arakesitinde Bir Okuma", Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

-İnternet Kaynakları

DONG, Sik Hong- MİJEONG, Hwang, (2006). "the Status and Prospects of Deconstruction in Graphic Design", Design Research Society, International Conference in Lisbon, IADE, http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers.html (24Aralık 2022)

FAULCONER, James E. (1998). Deconstruction (Yapısızlaştırma), Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

http://www.ideayayinevi.com/okumalar/faulconer/yapisizlastirma.htm (12.Haziran.2008)

GÜZER, C. A. (2017). "Mimarlığın Uç Noktaları; Konstrüktivizm, Post-Modernizm, Dekonstrüktivizm", http://www.restoraturk.com/index.php/mimarlik/214- mimarligin-uc-noktalari-konstruktivizm-post-modernizm-dekonstruktivizm (11 Mayıs 2018).

HARTZ, I. (2012). “Peter Eisenman Speaks On Deconstruction And Architecture At The Deutsches Haus”. Retrieved From http//nyulocal.com/oncampus/2012/02/29/peter-eisenmanspeaks-on-deconstruction-andarchitecture-at-thedeutsches-haus. (30 Mayıs 2020)

KROLL, A. (2011). https://www.archdaily.com/92321/ad-classics-parc-de-la-villette-bernard-tschumi) (15.Ocak.2023)

KUTLUAY, H. (2017). “Kelebek Etkisi Nedir?”; https://www.makaleler.com/kelebek-etkisi-nedir (03 Şubat 2019)

SÜ GÜL, Z.- ÇALIŞKAN, M. (2016). Heydar Aliyev Merkezi Oditoryumu Akustik Tasarım Süreci https://www.mezzostudyo.com/Uploads/Files/32961397203672.pdf (10.Ocak.2023).

Uysal, D. (2016). Mimari Tasarım Süreç ve Etkileşimleri. https://mimaritasarimsurecveetkilesirnleri.wordpress.com/author/dogukanuysal

(12 Temmuz 2019)

Görsel kaynakça

https://www.architectmagazine.com/design/frank-gehrys-house_o

https://www.parisinsidersguide.com/parc-de-la-villette.html

https://eisenmanarchitects.com/Wexner-Center-for-the-Visual-Arts-and-Fine-Arts-Library-1989

https://www.inexhibit.com/case-studies/daniel-libeskind-jewish-museum-berlin

https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/outside-the-museum

https://www.dancinghousehotel.com/en/

https://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre

https://larryspeck.com/photography/walt-disney-concert-hall/

https://paris.sehenswuerdigkeiten-online.de/sights/fondation-louis-vuitton.html

https://photography-by-mr.de/blog/fotosafari-durch-den-medienhafen-duesseldorf/

https://architecteconseilimmobilier.wordpress.com/2016/03/18/vitrahaus-un-espace-dexposition-en-maisons-empilees-en-allemagne-par-herzog-et-de-meuron/
https://modulo.net/it/realizzazioni/parc-de-la-villette
https://www.columbusmonthly.com/story/entertainment/human-interest/2022/03/04/wexner-center-arts-employees-announce-their-intent-unionize/9375975002/
https://www.arkitera.com/proje/londra-roca-galeri/
https://www.expedia.com/Vitra-Design-Museum-Weil-am-Rhein.d6191146.Vacation-Attraction?pwaDialog=gallery-open
https://inyarwanda.com/inkuru/111085/dore-inyubako-10-zubatse-mu-buryo-butangaje-zirangarirwa-na-benshi-ku-isi-amafoto-111085.html
https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/
https://archiveofaffinities.tumblr.com/post/169931484100/peter-eisenman-biocentrum-model-frankfurt-am
https://blogs.brighton.ac.uk/madimcinnes/2019/02/11/erika-cavallini/
http://blog.moiminnie.com/2012/05/deconstruction/
https://www.isseymiyake.com/en/news/8994
http://yinggao.ca/fr/collections/uniforms/
https://www.bouledeneige.it/woman/clothing/newdraping-summer-dress.html
https://pourtous.com.au/product/vivienne-westwood-alcoholic-trousers-grey/
https://bythecreativedepartment.wordpress.com/2017/05/02/a-history-lesson-in-rei-kawakubo-how-she-challenged-western-fashion/
https://www.coolchicstylefashion.com/2010/11/comme-des-garcons-ss-2011-2011-ss-paris.html
https://thefemin.com/2018/12/fashionpioneer-martin-margiela-deconstructivist-fashion
https://www.notjustalabel.com/editorial/social-significance-deconstruction
https://www.sfgate.com/entertainment/article/Rarely-seen-Alexander-Calder-jewelry-on-display-3277022.php
https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/global-arts-cultures-and-design/nordic-modernist-design/nm-design/rings-and-brooches-designed-by-henning-koppel/

https://thejewelryloupe.com/margaret-de-patta-space-light-wearable-sculpture/
https://www.antiquesandthearts.com/he-modernist-jewelry-of-art-smith/
https://modernarmada.wordpress.com/2013/12/26/radakovich-jewelry-preview-of-new-blog/
https://hedendaagsesieraden.nl/emmy-21-imageshandler-9/
https://www.samanthahowardvintage.ca/products/betty-cooke-large-freeform-silver-brooch?variant=43644925247662
http://www.radakovich.org/jewelry.html
https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-uncoventional-dialogue-with-the-human-body/#jp-carousel-233
https://armavoluptatis.com/collection
https://artaurea.com/2016/body-jewels/
https://www.shenkar.ac.il/en/galleries/jewelry-final-projects2013
https://jenniferleehallsey.com/2015/04/23/avant/
https://www.instagram.com/p/BmIRjF9gZii/?igshid=1vljovdblmx6f
https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-uncoventional-dialogue-with-the-human-body/#jp-carousel-256
https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-uncoventional-dialogue-with-the-human-body/#jp-carousel-240
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/495385
https://katharinabeilstein.eu/
https://www.marjansterk.nl/juwelen/maker/bakker-gijs/
https://helenjewellery.wordpress.com/2010/11/07/interactive-jewellery/
https://gularmustafa.com/post/2009-heart-2009-moda/
https://item.rakuten.co.jp/mars405/20130305ku0007/
https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/10/goran-kling-replica/
http://www.song.at/songsong/maison-martin-margiela/
https://www.livingly.com/runway/Yohji+Yamamoto/Paris+Fashion+Week+Spring+2013/Details/-FH9oPDoAk4
https://www.artsy.net/artist/fumiki-taguchi
https://viktoriamuenzker.eu/product/deconstructive-silver-ring

https://jenniferleehallsey.files.wordpress.com/2014/11/shadowbrooch.jpg
https://www.wallpaper.com/watches-and-jewellery/portable-art-a-project-by-celia-forner-hauser-wirth-new-york
https://gularmustafa.com/post/deconstraction-2015-2016/2016-golden-city-oxidized-silver-gold-plated-16x-9x7-cm/
http://blog.its12midnight.com/?eid=721
https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/10/goran-kling-replica/

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Mustafa Kula

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

Lisans: 2001, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Aksesuar Tasarımı Programı

İş Tecrübesi: 2002- , Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Aksesuar Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.

Kongre, Sempozyum:

"20. Yüzyılın Sonlarında Batı Moda Anlayışına Alternatif Oluşturan Japon Moda Tasarımcıları"; 2. Uluslararası Balkanlar, Anadolu, Kafkasya ve Türkistan Coğrafyası Sanat, Kültür, Tarih Ve Folklor Kongresi/Sanat Etkinlikleri; 09-10-11 Mayıs 2022, Aydın

"Türk Moda Tasarımcısı Hatice Gökçe Ve Uluslararası Projesi "The Leather Age". XI. Internatıonalturkıc Art, History And Folklore Congress/Art Activities; 09-11 May 2018-Konya

"Sanat-Tasarım İşbirliğinde Örnek Proje: Louıs Vuıtton-Yayoı Kusama Koleksiyonu "Polka Dot"; V. Uluslararası Halk Kültürü Ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu;12-14 Ekim 2017– Gazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi & Kahramankazan Belediyesi, Ankara

"Bir Alt Kültür Olarak Punk Akımı, Moda Tasarımına Etkisi Ve Vıvienne Westwood'un Önemi"; Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu; 18-20 Ekim 2018-Van

Verdiği Seminerler:

"Gelenekselden Moderne Keçe Tekniği ve Çağdaş Sanatlar Kapsamında Keçe Çalışmaları" Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum, Nisan 2015

"Sanat-Tasarım İşbirliğinde Örnek Proje: Yayoi Kusama- Louis Vuitton 2012 Sonbahar/Kış Koleksiyonu" DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Anfi II, 24 Mart 2013

"23. Graz Tapestry Sempozyumu'nda Yer Alan Sanatçıların Lif Sanatına Bakış Açıları" Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Anfi II, İzmir, 28.11.2007

Uluslararası Sergiler:

"Flying İn Harmony", ArtServe Gallery, Fort Lauderdale, Florida, ABD 01/30 Eylül 2012

"Mediterannean Traces", Leiper's Creek Art Gallery, Leiper's Fork, Nashville, ABD 20/30 Kasım 2011

"New Beat" 9.th International Shibori Symposium, Honh Kong 2014

"Perspective" International Textile Art Exhibition, Graz-Avusturya Haziran 2014

"Texpo Art" 3rd International Triennial of Textile Art, Central University Library, Romania, 01-25 April 2014

"Tekstil Sanatı Sergisi" Marmara Üniversitesi; I. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı-Tasarımı Sempozyumu, İstanbul 17-20 Ekim 2012

"Art Bravo"; Art Serve, Florida, ABD Ekim 2012

"Design Shibori", 8th International Shibori Symposium, "New Beat" Hong Kong, 2011

"Urfa'da Sanat'ın İzleri" Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Şanlıurfa Sempozyumu kapsamında…Devlet Güzel Sanatlar Galerisi-Şanlıurfa Ekim 2010

"CUT"; "25. International Textile Art Exhibition- 2009"; Buidungszentrum Raiffeisenhof, Graz-Avusturya 06-29 Temmuz 2009

“400th Anniversary of Arimatsu Village”; Arimatsu Köyü, Nagoya, Japonya, Aralık 2008

“Knitting & Stitching Show, 2008”; Harrogate International Center, Harrogate, İngiltere

20-23 Kasım 2008