

Tarihin Neresindeyiz?

Zanaat. Ritüel. Dönüşüm.

19.04 - 30.11.2025

Aslıhan Demirtaş
Ayşe E. Coşkun
Can Altay
Canan Bozbağ
Canan Yücel Pekiçten
Doruk Çiftçi
Efe Murad
Ekin Kano
Esmâ Ertel
Esmâ Paçal Turam
Florence Konstantina Delight
Fuat Sonat Eşrefoğlu
Güçlü Öztekin
Güneş Terkol
Günnur Özsoy
İnci Furni
Koray Ariş
Korhan Başaran
Kubilay Ercelep
Melih Kırâç
Mert Öztekin
Nazlı Çapar
Nazlı Ökten
Onur Hamilton Karaoğlu
Seçil Demircan
Tolga Tüzün
Ulaş Eryavuz
Yusuf Huysal
Zeynep Ürgen
Zinnure Türe

TARİHİN NERESİNDEYİZ? | WHERE IN HISTORY ARE WE?
Zanaat. Ritüel. Dönüşüm. | Craft. Ritual. Transformation.

19 Nisan | April – 30 Kasım | November, 2025

KÜRATOR | CURATOR
Onur Hamilton Karaoğlu

SANATÇILAR | ARTISTS
Aslıhan Demirtaş, Can Altay, Canan Bozbağ, Ekin Kano, Esmâ Ertel, Esmâ Paçal Turam, Florence Konstantina Delight, Fuat Sonat Eşrefoğlu, Güçlü Öztekin, Güneş Terkol, Günnur Özsoy, İnci Furni, Koray Arış, Mert Öztekin, Nazlı Çapar, Nazlı Ökten, Tolga Tüzün, Ulaş Eryavuz, Zeynep Ürgen

PERFORMANS SANATÇILARI | PERFORMANCE ARTISTS
Canan Yücel Pekîçten, Korhan Başaran, Melih Kırâç, Seçil Demircan, Zinnure Türe

PERFORMANS SES TASARIMI | PERFORMANCE SOUND DESIGN
Yusuf Huysal

SERGİ TASARIMI | EXHIBITION DESIGN
Doruk Çiftçi, Kubilay Ercelep

YAZARLAR | WRITERS
Ayşe E. Coşkun, Efe Murad, Nazlı Ökten, Onur Hamilton Karaoğlu

ÇEVİRİ | TRANSLATION
Baptiste Gacoin

EDİTÖR | EDITOR
Yusuf Huysal

SERGİ KURULUM EKİBİ | EXHIBITION INSTALLATION TEAM
Ahmet Özçetin, Bahtyýar Hojamberdiyew, Ferhat Bilgili

VİDEO PRODÜKSİYON | VIDEO PRODUCTION
studio10forward

SESLENDİRME | NARRATION
Şölen Yücel

SES KAYIT VE MİKSAJ | AUDIO RECORDING AND MIXING
Ümit Öktem (Sesli İşler)

FOTOĞRAF | PHOTOGRAPHY
Kayhan Kaygusuz

GRAFİK TASARIM | GRAPHIC DESIGN
Obliq İletişim

BASKI | PRINT
A4 Ofset

TEKNOLOJİ SPONSORU | TECHNOLOGY SPONSOR
Arçelik

SERGİ PRODÜKSİYON SPONSORU | EXHIBITION PRODUCTION SPONSOR
Hazar Değerli Taşlar ve İnşaat Limited Şirketi

HARA SERGİ KURULU | HARA EXHIBITION BOARD
Canan Bozbağ, Cansu Yıldırân, Ekin Kano, Faika Ergüder, İnci Furni, Seçil Demircan, Sena Başöz, Serkan Kaptan, Yasemin Ülgen, Yusuf Huysal

TEŞEKKÜRLER | THANKS
A4 Ofset, Arçelik, Nebahat Parlak, Şölen Yücel, Ümit Öktem

Sergi prodüksiyonu malzeme sponsorluğu için katkılarından dolayı Oğuz Gülen’e teşekkür ederiz.
We would like to thank Oğuz Gülen for his contributions as the sponsor of materials for the exhibition production.



YİRMİ BEŞ YIL ÖNCE, YİRMİ BEŞ YIL SONRA

1. Sergiyi Yapma Fikri

Hara'nın *Tarihin Neresindeyiz?* isimli ikinci grup sergisinin dayandığı uzun bir süreç var. Bu süreç şöyle başlıyor:

Aralık 1999 yılında Borusan Sanat Galerisi'nde otuz üç sanatçının ürettiği özgün takı tasarımlarının yer aldığı *Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar* sergisi açılıyor. Sanatçılar tarafından tasarlanan ve Ela Cindoruk ve Nazan Pak'ın ürettiği takılardan oluşan bu serginin sanatçılardan biri de Canan Bozbağ.

Ben Canan'la 2022 yılının Eylülünde, Hara'daki ilk etkinlik olan Güneş Terkol sergisi açıldıktan kısa bir süre sonra tanıştım. İlk buluşmamızda bana Hara için planlarından bahsederken, bir takı sergisi yapmayı düşündüğünü de laf arasında söylemişti. Bir kaç ay sonra, Şubat 2023'te Hara'da Canan'la çalışmaya başladığımda sıklıkla hatırladığımız gelecek projelerden biri şu oldu: Takı üretimi yapmayan sanatçıların tasarladığı takıların olduğu bir sergi planlamak. Canan, Hara'yı başlatmak için mimari proje de dahil her türlü sürecin içinde olmuş ve on yıldan fazla bir zaman boyunca Hara diye bir yeri aşama aşama hayal etmişti. Ve sanki bu hayallerin içinde en net duran proje, bir takı sergisi yapma fikriydi hep.

Hara'da çalıştığım iki sene boyunca da 1999'daki o sergiden, aralarında Erdağ Aksel, Alev Ebuzziya, Nevzat Sayın ve Canan Tolon'un olduğu sanatçılarla Hara'nın yakın dostları olarak tanıştım, karşılaştım. Sonunda, 2024 yılının başına geldiğimizde, Canan'ın önerisi ile Hara'da daha önce işlerini sunmuş sanatçılardan oluşan bir grubun mekânın gelecek programlarını belirlediği bir sistem başladı. Bu grubun ilk görevi de, Hara'da sanatçıların ürettiği takılardan yola çıkan bir sergi için ortak kararlar isimler belirlemek oldu. Sanki yirmi beş yıl önce başlayan dostlukların hala sürdüğü bir mekâna dönüşen Hara'da, farkında olmadan başka bir nesil, gelecekte yeni ilişkilere ve iş birliklerine yol açacak bir süreci başlatıyordu.

2. Tarihin Neresindeyiz?

1999'da açılan *Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar* sergisi yeni bin yıla giren dünyanın iyimserliğini taşıyor ve insan ruhunun zenginliğini bedene taktığı nesnelerle dışa vurmasının önünü açarak, bedeni süsleme çabasını konu ediniyordu.¹

2023'te Hara'da Canan'la çalışmaya başladığımız ilk günün ertesinde 6 Şubat Depremi oldu. Bir süre Hara'nın nasıl bir programla ilerlemesi gerektiğini anlamaya çalıştıktan sonra, güvenli alan temasından yola çıkan mekândaki ilk grup sergisi *Bir Yer Var'ı* oluşturduk. Bu serginin açıldığı 7 Ekim 2023 tarihi de Gazze'deki soykırım sürecinin başladığı güne denk gelmişti. *Bir Yer Var* sergisinde yer alan sanatçıların oluşturduğu ekiple Hara'nın gelecek programlarından olan

Tarihin Neresindeyiz? sergisine katılacak sanatçılara karar verirken, bu serginin kavramsal çerçevesini de konuşmaya başladık. İçinde bulunduğumuz koşullar dünya ve gelecek için iyimser bir tablo çizmiyordu. Fakat her şeye rağmen bu sergi, umuda dair bir bakış açısı ile birlikte bunu araştırmak için bir yöntem önermeliydi. Bu da bizi elimizde var olan en temel noktadan hareket etmeye yönlendirdi: ortak bir gelecek tahayyülünü araştırırken kolektif çabayı sürece hakim kılmak.

Bunu yapabilmek için de şu soruyu kullanmaya karar verdik:

Takının gelecekte bizim hakkımızda söyleyeceği şeyi biz şimdi söyleyebilir miyiz?

Takı tasarımının sergiye kuracağı zemin, yaşadığımız zamana dair özgün bakış açıları kurgulama ihtimalini düşünmekle başlayacaktı. Takıyı, kronolojik olarak insanlık tarihini sınıflandırmak ve anlamak için kullanılan sanatsal bir form olarak görmek mümkün. Takılar bu yüzden daima ait oldukları kültür ve uygarlığın bilgisini derinlikli şekilde taşır ve pek çok tarih ve sanat müzesinin envanterlerinde yer alır. Bu formun sahip olduğu geleceğe dair düşünme potansiyelini kullanmak, en başından itibaren tüm ekibe heyecan verici gelmişti.



TWENTY-FIVE YEARS AGO, TWENTY-FIVE YEARS LATER

1. The Idea of Doing the Exhibition

Where in History Are We?, Hara's second group exhibition, arose from a long-lasting process. That process started as follows:

In December 1999, the exhibition *Multiples for the Body and Soul*, featuring original jewellery designs by thirty-three artists, opened at Borusan Art Gallery. Canan Bozbağ was one of the artists whose works were included in this exhibition, which consisted of pieces of jewellery designed by the participating artists and produced by Ela Cindoruk and Nazan Pak.

I met Canan shortly after the opening of the first event held at Hara, the Güneş Terkol exhibition, in September 2022. During our first encounter, while telling me of her plans for Hara, she mentioned, in passing, her intention of holding a jewellery exhibition. When I began working with Canan at Hara a few months later, in February 2023, that intention – i.e. conceiving an exhibition of jewellery pieces designed by artists who do not produce such objects themselves – formed one of the future projects we often reminded ourselves of. Canan had been involved in every single step of initiating Hara, including its architectural project, as she had gradually dreamed up a place that held this name for more than ten years. And it always seemed as though the project that stood as the crispest among those dreams was the idea of holding a jewellery exhibition.

Over the two years I worked at Hara, I got to meet and cross paths with several of the artists – as close friends of Hara's – who had taken part in that exhibition in 1999, including Erdağ Aksel, Alev Ebuzziya, Nevzat Sayın, and Canan Tolon. Eventually, towards the beginning of 2024, upon Canan's suggestion, a system started to come into effect whereby a group of artists made up of those who had previously presented their works at Hara decided on its future artistic programmes. The first task this group tackled was to decide on the names of the individuals who would take part in an exhibition at Hara focusing on jewellery produced by artists. It was as if in Hara, a place where friendships that were made twenty-five years ago still endured, a different generation was now unknowingly launching a new process, one that would lead in turn to the formation of new relationships and future collaborations.

2. Where in History Are We?

In addressing the effort to adorn the body, as a way of enabling the human soul to manifest its complexity through objects physically worn, the exhibition *Multiples for the Body and Soul*, which opened in 1999, conveyed the optimism of a world only just stepping into the new millennium.¹

Just one day after Canan and I began working at Hara in 2023, the February 6 earthquake occurred. After a period spent trying to work out what sort of a programme Hara should proceed with in the upcoming months, we chose the theme of a safe space as our bottom line and conceived the first group exhibition to be held in the venue, *There is a Place*. It so happened that the date of the opening of this exhibition, October 7 2023, coincided with the day that marked the beginning of the genocide in Gaza. While deciding on who was to take part in *Where in History Are We?* together with the group of artists involved in *There is a Place*, we began discussing the conceptual framework of the upcoming exhibition as well. The conditions we faced then did not allow for much optimism for the world and the future at large. Yet, despite all, this exhibition had a duty to propose a vision of hope as well as a method to investigate it. This responsibility led us to choose the most basic resource at our disposal as our guiding principle and place collective effort at the forefront of our process of exploring the dreams of a common future.

In order to achieve this, we chose to employ the following question as our guide:

Would it be possible for us to speak now of what jewellery ought to reveal about us in the future?

The ground that jewellery design was to lay for the exhibition began to take shape the moment we started to reflect on the possibility of envisioning fresh perspectives as to the times we live in. Jewellery may be considered an art form that can serve to classify and provide a better understanding of the chronological unfolding of human history. Such is the reason why pieces of jewellery, forever embedded with the wisdom of the culture and civilisation they belong to, form part of the inventories of practically every history and art museum worldwide. From the very onset, the idea of tapping into the potential held by this art form for reflecting on the future thrilled the entire team.

¹ *Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar* sergisi basın bülteninden.

¹ Quoting from the press release of the exhibition *Multiples for the Body and Soul*.

Haziran 2024'te *Tarihin Neresindeyiz?* sergisinin sanatçıları ilk toplantı için buluştular. Yirmiden fazla sanatçı güneşli bir yaz gününde bu sergi için olası çıkış noktaları üzerine konuşmaya başladılar. Bu diyaloglar, sergi evrenini aşama aşama kurmanın yolunu da açıyordu. İlk toplantıdan Mart 2025'e kadar geçen sürede, her ayın ilk Cumartesi günü gerçekleşen on buluşma yaptık. Bu buluşmalara katılan sanatçılar, üretimleri konusunda birbirlerine aktarımda bulunuyor, ihtiyaç duydukları teknik ve kavramsal meseleleri konuşuyorlardı.

Toplantılarda, oluşumuna aşama aşama tanık olduğumuz işler ortaya çıktı. Aynı zamanda pek çok üretim fikri zamanla değişerek yerini başka çalışmalara bıraktı. İlk toplantıda bahsettiği işi üreten sanatçılar olsa da bu süreci ortak bir diyaloga dönüştürmek, çoğunlukla herkesi işlerini çoğaltmaya, başka tasarımları sergiye dahil etmeye motive ediyordu. Aralık 2024'e geldiğimizde işlerin varlığı aşama artık serginin anlatısı için de bir izlek öneriyordu. Kolektif bir yöntemi paylaşarak geçirdiğimiz zaman, sergiyi “Zanaat, Dönüşüm, Ritüel” temaları ile onlar arasında oluşan kesişim kümelerinin oluşturduğu hatta yerleştirmemize olanak sağlıyordu. Bu kavramlar arasında dolaşmaya, sergiyi mekânda bu perspektifleri kullanarak kurmaya başladık.

3. Zanaat, Dönüşüm ve Ritüel

Takı tasarımının oluşturduğu mikro boyutlu evren, farklı biçimlerde okunabilecek bilgiyi, sembolik, kültürel ve sosyal ifadeyi taşımaya müsait. Tarihin farklı dönemlerinde üretilen takılarla gelişen ustalık ve deneyim birikimi, bugün hala çeşitli yöntemler olarak kullanımda.

Takı tasarımı yapmayan sanatçıların bu yöntemleri düşünmesi ve araştırması sürecin en başından beri beklentilerimiz arasındaydı. Her sanatçı kendine ait özgün metodolojiyi, ilişki kurduğu konulara cevap vermek için nasıl kullanacağını çeşitli yollarla bulmayı dener. *Tarihin Neresindeyiz?* sergisi konu edindiği geleceğin arkeolojisi görevini, sanatçıların

kendi metodlarını bir tür zanaat pratiğine dönüştürme çabasıyla başlatıyor. Kendine ait üretim yolunu kullanırken sanatçıların, bir zanaatkârın karşılaştığı soruları kendilerine sormaya başladığı ilk yer ise, üretilen işin bir izleyicisinin değil de kullanıcısının olduğunu hayal etmesiyle başlıyor. Bu sergide yer alan takıları kim kullanıyor, nerede ve nasıl bir dünyada onları taşıyacaktı? Bu temel karar aslında takının ya da sanatçının sergide yerleşeceği yeri anlamamıza da yardımcı oluyor.

Bu yüzden sergideki Zanaat bölümü, ağırlıklı olarak üretim temelli yolları arayan sanatçıların işlerinin olduğu yer. Dönüşüm bölümü, takının bir madde ya da fikri yeniden tanımladığı işlere alan açıyor. Ritüel bölümündeki işlerle, takı için bugüne ait törensel görevler bulmayı amaçlıyor. Fakat işleri gruplarken pek çok takı tasarımının birden çok bölüme ait olması gerektiğinin de farkındaydık. Ritüel-Dönüşüm, Zanaat-Dönüşüm, Ritüel-Zanaat kategorileri de sergideki işleri tanımlayan diğer gruplar ve bu geçişkenlik ait olduğumuz zamanın önerdiği bir kapsayıcılık olarak da görülebilir. Bu yüzden tasarımların ait olduğu kategoriyi bulmanın sergiyi gezen izleyiciler için performatif bir görev olmasını da istiyoruz.

Sanatçıların güçlü bir şekilde peşinden gittikleri etkinin izdüşümleri, serginin kazı alanını andıran tasarımı içinde ilerlememizi sağlıyor. Sergide yüzden fazla takı tasarımı yer alıyor. Bu tasarımlar arasında ait oldukları performatif alan, zaman ve bağlam açısından sürekliliği kesilmeyen bir ilişki var. İzleyicilerin, bu devamlılığın parçası oldukları özgür hareket alanlarını bulmalarını önemsiyoruz. Bu yüzden işler arasında dolaşmanın farklı patikalarını, zemin planlarını kurmak istedik. Sergideki işler istenen her türlü sırayla gezilebilir. Çünkü tarihin bir doğru üzerinde gitmeyen bir olasılığın varlığını da düşünebiliriz. Geleceğin rotası herkes için haritada başka gözükecektir! Bu yüzden tarihin neresinde olduğumuzun tek bir cevabını bulmak aslında mümkün değildir.

In June 2024, the artists who would take part in the exhibition *Where in History Are We?* gathered for their first meeting. On a sunny summer day, over twenty artists began discussing possible stepping stones for this exhibition. These dialogues paved the way for the gradual construction of the exhibition's universe. Over the period that stretched from that first reunion until March 2025, we held a total of ten meetings on the first Saturday of each month, allowing the artists who took part in those encounters to exchange information regarding their respective productions and discuss technical and conceptual ideas.

Throughout those meetings, we witnessed the gradual conceptualisation and creation of many works. Ideas for several other pieces evolved over time or gave way to other works. Although some artists did end up producing the same works they had planned to since the inaugural meeting, transforming this process into a collaborative dialogue galvanised everyone into multiplying their productions and including other designs into the scope of the exhibition. By December 2024, the stage of development which the works had reached was enough to suggest a narrative for the exhibition. The time we all spent sharing in collective thinking led us to align the exhibition along the axis of Craft, Transformation, and Ritual, as well as the intersections of these three themes. Thus, we began thinking about these concepts and started conceiving the exhibition guided by these perspectives.

3. Craft, Transformation, and Ritual

The microcosmic universe created by jewellery design can transfer information and carry symbolic, cultural and social expressions open to interpretation in many different ways. The skill and wisdom generated by jewelcrafters over centuries is still being put into practice today in the context of various techniques.

One of our biggest expectations from the very inception of this entire process was for artists who did not otherwise produce jewellery to ponder and explore methods of jewelcrafting. Every artist seeks to find out how best to employ their unique methodology to address the issues they relate to. The exhibition *Where in History Are We?* assumes responsibility over its subject matter – namely, the archaeology of the future – through the artists' endeavour

to transform their artistic process into a sort of artisanal practice. The moment when artists, while following their unique mode of production, truly begin to think and question like a craftsman is when they start envisioning the works *vis-à-vis* a wearer rather than an audience. Who are the wearers of the pieces of jewellery displayed in this exhibition, and where, and in what sort of a world will they wear them? This fundamental decision truly helps us understand where each piece of jewellery, or the artist who made them, stands in the exhibition.

Accordingly, the Craft section of the exhibition displays the works of artists who chiefly pursue production-oriented paths. The section devoted to Transformation, on the other hand, accommodates works through which jewellery redefines a material or an idea. As for the works that form part of the Ritual section, they seek to find contemporary ceremonial purposes for jewellery. Even as we grouped the works, however, we were aware of the fact that many of the jewellery designs had to be regarded as belonging to more than just one heading. Hybrid categories like Ritual-Transformation, Craft-Transformation, and Ritual-Craft help define works that do not neatly fit into either category. This flexibility can be seen as a move towards an inclusiveness ushered by the times we live in. We would like the viewers of the exhibition to also participate in this performative task of categorisation.

The traces of the artists' processes guide us along the exhibition layout, which is reminiscent of an excavation site. More than one hundred jewellery designs form part of the exhibition, all of which are uninterruptedly bound by the performative space, time, and context in which they coexist. It is important for us to give the viewers free rein and allow them to become part of this continuity. That is precisely why we were intent on setting up different paths and floor plans that would enable visitors to travel freely between the works. Therefore, the works displayed in the exhibition may be viewed in whichever order desired. We should also consider a version of history that does not follow a straight line. The roadmap of the future will appear different to each observer! As a consequence, it is altogether impossible to reach one single answer as to where in history we are.



4. On Yedi Takı Tasarımcısı

Aslıhan Demirtaş, sergi sürecinin ilk toplantısında “kalıcı olan nedir?” sorusunu sormuştu. Bu soru bizi kalıcı olmayanın kıymetsiz olup olmadığı üzerine düşündürüyordu. Aynı şekilde tarih, hangi şeyleri koruyup bugüne taşıyor? Nakledilemeyenler ne oluyor? Bu soruların ışığında Aslıhan, sesin bir takıya dönüşebileceği fikrini araştırmaya başladı. Sonra da, Tolga Tüzün ile iş birliği içinde, cevheri kaydedilmiş ses olan bir takı tasarlamaya başladı. Bu iş, sesin bir mücevher gibi işlenip, zaman içinde şekillenebileceği fikrine dayanıyor. Kıymetli taşlar nasıl uzun süreçler içinde oluşuyorsa, bu takı da sesin şekillenerek bedene takılabilen bir forma bürünmesini sağlıyor. Bedene bir emniyet kemeriyle “takı”lan küçük bir bilgisayar, sensörler, özel yazılım ve kullanıcının bedensel konumu, etrafındaki ve kendisinin ürettiği ses gerçek zamanlı işleniyor. Ve o anın deneyimini mühürlüyor. Bu tasarım, teknolojik bir nesne ile endüstriyel ürünü bir kemerin birleşimi olarak, işlenmemiş sesi taşınabilir bir hafızaya dönüştürüyor. Böylece, en kıymetli ve aktarılamayan şey olan "an" korunuyor, bedenle birlikte taşınan bir zaman katmanına dönüşüyor.

Can Altay, mekâna bir takı üretme fikri ile yola çıkıyor. Bu yaklaşım, takıyı taşıyanın insan bedeni olmasının ötesine geçerek, takının potansiyel rollerini yeniden değerlendirmemizi sağlıyor. Bir nesnenin mekânı dönüştürme gücü, onun bir takı olduğunu fark ettiğimizde başka türlü çalışmaya başlıyor. Böylece bu obje sadece dekoratif bir unsur olmanın ötesine geçerek, binanın “süsü” olmaktan ziyade sembolik bir anlam taşıyan bir öğeye dönüşüyor. Boş duvara asılan gümüş çivi, fabrikasyon bir ürün olmadığını, bir takı atölyesinde özenle döküldüğünü belli ediyor. Gümüş çivinin şiddetli bir hareketle delip geçtiğini anladığımız altın plaka, takının üzerinde asılı duruyor. Çivinin bu plaka ile ürettiği yeni anlam katmanı hem parçaların kompozisyonu ile takının ortaya çıkmasını sağlıyor, hem de mimari bedenle kurduğu ilişkiyi başka bir maddi varlıkla da tanımlamanın yolunu buluyor. Bu işin duvara yerleşmesinin, özel bir tören gibi gerçekleştiğini de düşünebiliriz ve gümüş çiviye duvara çekiçle vurma anı, mekânı bedenın bir uzvu gibi düşünme ihtimalini ortaya çıkarıyor.

Canan Bozbağ, sergiye yıllar önceden taşıdığı bir öngörü ile ürettiği kolye tasarımı ile katılıyor. Bu işin üretim süreci 1999'daki *Ruh* ve *Beden İçin Çoğaltmalar* sergisi ile kesişiyor. O sergideki tanımlayıcı kurallardan biri sanatçıların işlerini onar adet üretmeleriydi. Canan çoğunlukla işlerinde doğadan aldığı materyallerden yola çıkarak, malzeme olarak metali kullanıyor. Bu çalışmasında kullandığı yöntem, onu işin sadece bir kopyasını üretmekle sınırladığı için bu takı daha önce bir sergileme olanağı bulamamış. Kolyenin özgün formu, bir rakun penis kemiği kullanarak ortaya çıkmış ve Canan, iki parçadan oluşan gümüş takıyı metali döverek şekillendirmiş.

Ekin Kano, pratiğinde bir süredir kullandığı materyal olan bakteriyel selülozu bu kez ilk defa *papier-mâché* tekniği ile objeye dönüştürerek takılar üretiyor. Bu takıların malzemesinin bir organizma oluşu ve onun iş birliğinde bu işlerin ortaya çıktığını bilmek, onu eşsiz kılmanın bir yolu olabilir mi? Ekin'in işlerinde türlü biçimlerde karşımıza çıkan, doğaya ait yaşamı işlerinin parçası yapma tavrı, zanaatin başka sınırlarını düşünmemizi de sağlıyor. Ekin'in form verdiği sıkıştırılmış bakteriyel selüloz kağıtları işlerin etrafında görünürken, işin merkezinde, bu kağıdın ışığı geçirgen hali ince bir zar gibi karşımıza çıkıyor. Kağıdın ışığı ve dolayısıyla arkasındaki dünyayı bir filtre gibi süzdüğü perspektif, başka bir canlılığın bakış açısına dair bir pencere gibi. Bu haliyle yarı saydam yüzey insan bedenine değdiğinde, iki canlı formunu da yansıtan bir görüntü oluştururken, hibrid bir yaşam önermesi de sunacak. Takı, bu noktada, yalnızca bir beden süslemesi değil, aynı zamanda doğal süreçlerin görünürlük kazandığı bir mecaz hâline geliyor.



4. Seventeen Jewellery Designers

Aslıhan Demirtaş raised the question of “what is permanent?” during the very first meeting where we began discussing the exhibition process. That question drove us all to reflect on whether what is impermanent is intrinsically worthless or not. Likewise, what are the things history preserves and carries to the present? In light of such questions, Aslıhan began probing into the idea that sound could be turned into jewellery. Following this train of thought, in a joint effort with Tolga Tüzün, she took to designing a piece of jewellery whose gem consisted of a recorded piece of sound. This entire work rested on the idea that sound, just like jewellery, could be processed and shaped over time. Just as precious stones take shape over an extended period of time, this piece of jewellery allows sound to assume a form that may be worn on the body. A small computer “worn” on the body like a seatbelt, along with sensors, special software, and the user's physical position, processes the surrounding sounds and those produced by the user in real time, sealing the experience of that moment. This design, formed by coupling a technological object with an industrially made harness, turns raw sound into portable memory. Thus, a fleeting moment, the most precious and untransferable thing there is, is both preserved and turned into a layer of time that can be carried on the body.

Can Altay set out with the aim of producing a piece of jewellery specifically designed for the space. That approach, reaching beyond the idea that only the human body can wear jewellery, enables us to re-evaluate the potential functions of jewellery. The power of an object to transfigure space begins to operate differently once we realise that this object is a piece of jewellery. At this junction, that object becomes more than a mere decorative element or an “ornament,” turning into an item endowed with symbolic meaning. The silver nail hanging from the empty wall overtly states that it is not a manufactured good but an object meticulously cast in a jewellery workshop. The gold plate, which, as we understand, the silver nail must have pierced violently in one fell swoop, stands hanging above the jewellery piece. The new layer of meaning formed by the union of the nail and the plate not only enables the jewel to stand out but also seeks to redefine its relationship with the architectural body by means of another physical entity. The piece invites us to imagine the ceremonial moment when the gold plate was placed on the wall and the silver nail hammered into it, as if transforming the space into a pierced human limb.

Canan Bozbağ participates in the exhibition with a necklace design she created years ago, guided by a past foresight realised in the present. The production process of her work coincided with the exhibition *Multiples for the Body and Soul* held in 1999. One of the determining rules of that exhibition was that the artists produce their works in quantities of ten items apiece. Generally setting out from objects which she collects from nature, Canan often uses metal as a material in her practice. Because the method she employed in this work limited her to producing only one copy, this piece wasn't exhibited before. The unique form of this necklace, comprised of two silver pieces forged by a hammer, was inspired by a raccoon's penile bone.

Ekin Kano transformed bacterial cellulose, the material she has consistently used in her practice for some time, into jewellery by using the *papier-mâché* technique for the very first time. Does knowing the fact that these pieces were made from, or with the cooperation of, a living organism make them inherently unique? Ekin's insistence on incorporating in her works the very liveliness of nature, which crops out under all sorts of shapes in her creations, also leads us to reflect on some of the boundaries of craftsmanship. While Ekin's compressed bacterial cellulose sheets encircle the works, at their centre, the material takes on a thin, translucent membrane-like form. The way the paper filters light, refracting the world seen through it, acts like a window into the point of view of another living being. As such, from the moment it comes into contact with the human body, this translucent surface will produce an image that reflects both life forms, simultaneously proposing a hybrid existence. At this juncture, jewellery becomes more than a mere bodily adornment, and it turns into a medium where natural processes gain visibility.

Esma Ertel, Afgan takılarının belli parçalarını bulup ileri dönüşüm pratiğiyle onlara yeni bir yaşam vererek, Mezopotamya'dan Anadolu'ya, oradan da İstanbul'a uzanan bir kültürel miras yolu buluyor. Bu parçalar, bir nevi hikâyelerin de taşıyıcısı oluyor. Keçe üzerine işleme yapılarak oluşan kuşak, sıcaklığı ve dayanıklılığı ile geçmişin izlerini taşıırken, aynı zamanda dönüştürülebilir bir alan da sunuyor. Çağrıştırdığı kuşanma hissiyle, geçmişten bugüne ritüellerin, aidiyetin ve gücün bir ifadesini de taşıyor. Esma'nın ikinci parçası, tanrıça İnanna'dan ilhamla yapılan bir başlık. Mezopotamya'nın bereketli topraklarından doğan İnanna, aşkın, cinselliğin, savaşın ve siyasi birliğin tanrıçası olarak biliniyor. Esma, bu başlığı İnanna'ya ithafen tasarlayarak onun temsil ettiği değerleri bugüne taşıyor. İnanna'nın hikâyesi, kadın bedeni üzerindeki toplumsal ve politik mücadeleleri hatırlatırken, başlık da bir tür kutsal taç olarak varlığını sürdürüyor. Esma bu iki parçayı bir araya getirerek, geçmişin sembollerini bugünün estetik ve politik bağlamında yeniden ele alıyor. Geleneksel süslemeleri ve ritüel nesnelerini yalnızca birer aksesuar olarak değil, bedeni koruyan ve ona direnç kazandıran unsurlar hâline dönüştürüyor.

Esma Paçal Turam, ürettiği küpe, kolye ve broşları önce silikon malzemeyle kesintisiz bir yapı olarak kurguluyor. Bu yoğun ve karmaşık tasarımlar özgürce, sanki sonsuz bir çoğalma hissi yaratıyor. İşlerin kenarlarında görülen Esma'nın karakteristik figürleri, sanki iki farklı dünya arasındaki sınırı koruyor gibi: bizim dünyamız ve takının mitolojik dünyası. Esma'nın üretimleri şaman kültürünün izlerini de taşıyor. Esma, bu takıları yaparken ilk kez silikonu gümüş ve altınla kaplayarak yeni bir teknik geliştirdi. Tıpkı insan vücudunu kaplayan derinin altında görünmeyen kısımlar olması gibi, bu takıların da dışarıdan görünen sert metalinin altında yumuşak ve Esma'ya işlerini oluşturmasını sağlayan oyunsu alanı veren bir malzeme var. Esma'nın toplantılarda sıkça gündeme getirdiği bir konu da takının vücut şeklini nasıl değiştirdiği veya dönüştürdüğüydü. Hatta toplantılarda, takılamayacak kadar büyük olan ya da heykele dönüşen bir takı olasılığı üzerine de konuşmuştuk. Bu fikirler, takının performansı ve vücutla olan ilişkisi hakkında yeni düşünceler geliştirmemize de yardımcı oldu.

Florence Konstantina Delight, insan bedeninin bir takı gibi algılanması fikrini inceliyor. Sanatçı, bir insanın gündelik hayatta, tıpkı bir aksesuar gibi, başka birinin "koluna takılan" bir nesne gibi deneyimlenmesini çıkış noktası olarak alıyor. Sergideki çalışmasında bu düşüncüyü bir yerleştirme ile somutlaştırıyor. Florence, tamamen taşlarla kaplı, özel olarak tasarlanmış kıyafet parçaları giydirilmiş cansız bir mankeni mekânın ortasında yere yatırıyor. Mankenin üzerine eski tip bir televizyon yerleştiriyor. Ekranı, onun drag personasından günlük yaşamına geçişini gösteren videolarından bir seçki oynuyor. Bu yerleştirmede beden, hem süs eşyası hem de hikâye anlatıcısı rolünü üstleniyor. Florence'ın tasarımı, takının sadece taşınabilir bir obje olmadığını, aynı zamanda bedeni dönüştürebildiğini gösteriyor ve queer bedenin hem bir takı hem de bir arşiv olarak nasıl işlev kazanacağını sorguluyor. Burada takı fikri, sadece bir süsleme aracı olmanın ötesine geçerek kimlik, görünürlük ve hatırlanma aracı haline geliyor.



Esma Ertel collects pieces of Afghan jewellery and gives them a new lease on life through upcycling, tracing a cultural heritage route stretching from Mesopotamia to Anatolia and thence to Istanbul. In a way, these pieces become the conveyors of stories. The girdle, made of embroidered felt, carries traces of the past with its warmth and durability while also providing a space that is open to transformation. Evoking a sense of being enveloped, it also bears an expression of rituals, a sense of belonging, and power extending from the past into the present. The second piece by Esma is a headdress inspired by the goddess Inanna. Born out of the fertile lands of Mesopotamia, Inanna is regarded as the goddess of love, sexuality, war, and political unity. By designing this headdress in honour of Inanna, Esma carries the values she embodies into the present day. While the story of Inanna recalls the social and political struggles that have unfolded over the female body, the headdress continues to exist as a sacred crown. By bringing these two pieces together, Esma reappraises the symbols of the past within the aesthetic and political context of today. In doing so, she turns traditional ornaments and ritual objects into more than mere accessories, transforming them into artefacts that protect the body and imbue it with strength.

Esma Paçal Turam designs her earrings, necklaces, and brooches as seamless structures, using silicone as her building material. These dense and intricate designs conjure up a feeling of untethered, seemingly indefinite multiplication. Esma's signature figures, seen along the edges of the pieces, seem to guard the boundary between two worlds: our own and the mythological realm of the jewellery. Esma's creations also bear traces of shamanic culture. While creating these pieces, Esma developed a new technique by experimenting with coating silicone with silver and gold for the first time. Just like the hidden layers beneath human skin, these pieces also contain an unseen element beneath their hard, outward metal – a soft material that provides the playful space Esma relies on to shape her work. Another topic Esma frequently brought up during our meetings was jewellery's capacity to modify or transform the shape of the body. We even talked of the probability of a piece of jewellery so large that it couldn't be worn, blurring the line between adornment and sculpture. These thoughts greatly helped us develop new ideas regarding the performance of jewellery and its relationship with the body.

Florence Konstantina Delight chose to investigate the thought of perceiving the human body as a piece of jewellery. The artist picked as a starting point the idea that a human being could also become an accessory, an everyday object “worn on the wrist” of another person. For the exhibition, the artist materializes this idea through an installation. Florence places a lifeless mannequin, covered head-to-toe with shiny stones and dressed in custom-made clothes, on the floor of the exhibition space. On top of the mannequin is placed an old-school television set. A medley of videos unspools on the screen, showing Florence transition from drag persona to everyday appearance. In this installation, the body assumes both the role of an ornament and that of the storyteller. Florence's design demonstrates that jewellery does not merely consist of a portable object, but may also genuinely transform the body, probing into the ways in which the queer body may serve as both a piece of jewellery and an archive. Here, the notion of jewellery extends beyond merely forming a means of adornment and becomes a conveyor of identity, visibility, and remembrance.

Fuat Sonat Eşrefoğlu, sergide mekânın bir köşesinde, kırılan seramik parçalarının dönüşüm sürecine odaklanan bir yerleştirme oluşturuyor. Kendi ürettiği seramik abajurları kırıp imha ederek, ortaya çıkan parçaları torna içinde uzun süre döndürerek, keskin kenarlarını kaybettiriyor. Sivri köşeler zamanla yuvarlak, pürüzsüz taşlara dönüşüyor. Bu dönüşüm süreci, kırılğanlığın ve yeniden biçimlenmenin somut bir karşılığı olarak yerleştirmenin temelini oluşturuyor. Fuat Sonat, tornadan çıkan bu taşlarla takılar üretiyor ve sergi alanında, kırmızı ışıkla aydınlatılmış bir odada, tel üzerine dizerek sergiliyor. Fuat Sonat'ın odasının biraz ötesinde çalışan tornanın öğütme sesi de duyulacak ve bu ses sergi mekânının atmosferinin bir parçası hâline gelecek. Ziyaretçiler, kumaş bir perdenin arkasına geçerek bu törensi alana girebilecek ve içeride kapalı, sınırlı bir hissiyatla karşılaşacak. Fuat Sonat, kuir kimliğini bu araştırmanın bir parçası olarak görüyor ve yerleştirmeye fallık bir totem ekliyor. Kendi ürettiği seramik abajurların gövdelerinden oluşan bu totem, dönüşümü çağıran kuir bir bireyin varoluşunu simgeliyor. Fuat Sonat'ın işi, kırılmanın sadece bir yok oluş olmadığını, yeniden şekillenmenin ve yeni formlar yaratmanın bir yolunun olabileceğini gösteriyor.

Güçlü Öztekin, pratiğinde sürdürdüğü, çevresinde bulduğu nesneleri dönüştürme eylemini sergiye de taşıyor. Yer fıstığı kabuklarından yola çıkarak ürettiği işleriyle, çeşitli ifadeleri taşıyan *Fostuk* isimli on parçalık bir seri oluşturuyor. Her biri sanki bir durumu, duyguyu anime eden grotesk takı karakterler, aralarında yeni tanıştığımız bir evrende geçen diyalogu sürdürüyorlar. Her takımın tanımladığı kendine has bir dünya olur. Güçlü'nün işleri, takıya ait dünyayı düşünmenin ve o dünyaya girmenin hızlı ve dolaysız bir yolunu bulmamızı sağlıyor. Gündelik hayattan rol çalmaya oldukça müsait olan öznelere dönüşen bu işler, bedende bir parçaya iğnelenip taşınmak için üretilmiş. Bu işlerin insan bedeni ile hareketi onların canlanmasını da sağlıyor. Fıstık kabuğunun bir takı olarak kazandığı değer, hem üretildiği materyalin basitçe erişilebilir olmasından hem de güçlü bir mizahı ısrarla ve etkili bir şekilde ortaya çıkarmasından kaynaklanıyor.

Güneş Terkol, takı tasarımıyla dönüştürücü bir yaklaşım kullanıyor. Güneş'in atık kumaşlardan yaptığı işlerde olduğu gibi, bu sergideki takıların bazıları da daha önce kullandığı formların farklı boyutlarda yeniden üretilmesiyle ortaya çıktı. Güneş, ilk toplantıda takımın sadece insan vücudunda değil, başka yerlerde de kullanılabileceği fikrini vurgulamıştı. Bu yüzden çengelli iğnelerle bir yüzeye takılan bu işler, bulundukları yüzeyi insanı özne olarak düşünmeden de dönüştürme etkisine de sahip. Sergideki rozetlerin bazıları, Güneş'in 2022'de Hara'daki sergisinde kullandığı figürlerden oluşuyor. Bu figürler, o sergideki kumaş işlerinden yola çıkarak takıya dönüştürülmüş. Bu şekilde, Güneş'in sanatında hem malzeme hem de hikaye açısından bir devamlılık ve değişim görülüyor. Bu eserler, iki yıl önceki sergide olduğu gibi yine aynı mekânın benzer bir köşesinde, tavandan sarkan bir kumaşa asılı duruyor. Geçen üç yılda yaşanan değişikliklerin ve bizi bugüne getiren olayların etkilerini anlamak için bu dönüşüm sürecini zihnimizde canlandırmamız gerekiyor. 2022'de Hara'daki Güneş'in kişisel sergisini gören bir izleyici, o zamandan hatırladığı bir görüntüyü şimdi bu sergide gördüğünde nasıl bir duygu yaşayacak? Geçmişle aramızda nasıl bir bağlantı var? Bu bağlantıyı geleceğe taşıyabilir miyiz? Gerçekten de tarihin neresindeyiz?

Günnur Özsoy, sergi için dört farklı takı tasarladı: *Kendimi Taçlandurdım* isimli bir taç, Hara için kozalaklardan yapılmış bir kolye, adı *Hadi Flört Edelim* olan bir fener broş ve musluk bağlantı borusundan yapılmış bir kolye. Günnur, tacı tasarlarken “taçlandırmak” fiilinin anlamından yola çıktı ve bu kavramın hissini, bedenini dönüştürecek üç boyutlu başa giyilen bir forma çevirdi. Taç, kişinin kendini taçlandırmasıyla güçlenmesini ve kendine verdiği değeri göstermesini simgeliyor. Günnur'un heykellerinden tanıdığımız formlarından oluşan bu tacın bireysel anlamının başka bir kullanıcıda oluşturacağı hissi araması, öznel bir takı algısı kurmanın iddialı bir yolu olarak görülebilir. Günnur'un ikinci takısı, serginin yapıldığı Hara mekânı için özel olarak tasarlandı. Kozalakların doğal yapısı ve doğanın döngüsü bu kolyenin temelini oluşturdu. Hara'nın bahçesinde mekânın kalıcı işleri arasında olan, kendi üretimi *Beşi Bir Yerde* isimli heykel serisinin etrafından topladığı kozalakları birleştiren Günnur, mekâna özgü bir takı yarattı. Bu kolye, aynı zamanda sanatçının Hara'ya olan duygusal bağını da yansıtır. Bu iki takı, hem bedene hem de mekâna yönelik törensel eylemler önererek, takıyı basit bir süs eşyasından radikal bir performans aracına dönüştürüyor. *Hadi Flört Edelim* isimli fener broş, takı yoluyla görülmeyi ve görmeyi sağlayan bir işaret sistemi üretmek için tasarlandı. Sanatçının amacı, bu broşla takı yoluyla bir iletişim kurmak, bulmak ve bulunmak. Musluk bağlantı borusundan yapılan kolye ise, nalburdan alınan iki metal parçayı basitçe bir takıya dönüştürme eylemini gösteriyor. Böylece, gündelik nesnelerin takıya dönüşme potansiyelini sade bir yolla ortaya koymuş oluyor.



Fuat Sonat Eşrefoğlu created an installation in a corner of the exhibition space, focusing on the transformation process undergone by broken ceramic fragments. Crushing and destroying the ceramic lampshades which he produced, he turned the resulting pieces on a lathe for an extensive duration to rid them of their sharp edges. Thus, over time, the sharp corners gave way to round, smoothly polished stones. As a tangible token of fragility and remodelling, this transformation process constitutes the foundation of the installation. Fuat Sonat crafted pieces of jewellery from these lathe-wrought stones, which are displayed strung on wire in a room illuminated by red light within the exhibition space. The grinding sound of the lathe, spinning a small distance ahead of Fuat Sonat's room, will also be distinctly audible, becoming an integral part of the soundscape of the exhibition. Visitors will be allowed to enter this ceremonial space by stepping behind a fabric curtain, encountering an enclosed and confined atmosphere within. Fuat Sonat considers his queer identity as part of his artistic exploration and honours it by incorporating a phallic totem into the installation. This totem, assembled out of the bases of his handmade ceramic lampshades, symbolizes the existence of a queer individual invoking transformation. Fuat Sonat's work underscores how rupture does not only constitute destruction but may also form a means of remodelling and giving rise to new forms.

Güçlü Öztekin brings into the exhibition his long-standing practice of transforming found objects collected from his surroundings. Here, he puts forward a ten-piece series titled *Fostuk*, produced using peanut shells, with each piece bearing various expressions. These grotesque characters, each enacting a different situation or emotion, appear to be in dialogue with one another. Each piece of jewellery represents a world of its own. Güçlü's works enable us to attain a quick and direct way to reflect on and gain access to the world of jewellery. These works, turning into as many subjects from everyday life, are designed to be pinned and worn on the body. The movement of the human body carrying them helps bring these works to life. When regarded as a piece of jewellery, the peanut shell acquires a certain value that stems both from its easy accessibility as a material and the note of levity it brings.

Güneş Terkol resorts to a transformative approach in her jewellery design. Similar to the works Güneş produces out of waste fabric, some of the pieces she made for this exhibition also emerged as reinterpretations in different sizes of forms she previously used. During our initial meeting, Güneş insisted on the idea that jewellery could be used not only on the human body but elsewhere as well. Accordingly, these works, which are attached to a surface with the help of safety pins, possess the ability to transform the surface that they rest on, even with the exclusion of a human subject. Some of the badges featured in the exhibition consist of figures Güneş employed in the framework of the exhibition she held in Hara back in 2022. These figures have now been transformed into jewellery. In this respect, continuity and transformation coexist in Güneş's practice, both in terms of the material used and the story conveyed. Again, much like in her 2022 exhibition, these works are attached to a hanging piece of fabric in a similar corner of the exhibition space. If we are to fully grasp the consequences of the changes that have occurred over the past three years, as well as the events that have led us to where we currently are, we first need to picture this transformation process in our minds. What will a spectator who visited Güneş's solo exhibition back in 2022 feel when encountering a familiar image in the present exhibition? What sort of a connection exists between us and the past? Do we have the ability to carry this connection into the future? And, truthfully, where in history are we?

Günnur Özsoy designed four distinct jewellery pieces for the exhibition: a crown titled *Kendimi Taçlandurdım* [I Crowned Myself]; a necklace specifically produced for Hara from pine cones; a flashlight brooch titled *Hadi Flört Edelim* [Let's Flirt]; and a necklace made from a faucet connection pipe. When designing her crown, Günnur set out from the signification of the verb “to crown,” focusing on transforming the feeling elicited by this concept into a three-dimensional headpiece that would alter her body. Günnur's crown embodies the empowerment and sense of self-worth that comes with crowning oneself. The crown, made up of forms familiar from Günnur's sculptures, seeks to explore the individual meanings it will evoke in different wearers. This can be seen as an ambitious way of establishing a subjective perception of jewellery. Günnur's second piece of jewellery was specifically designed for Hara. The necklace was inspired both by the natural structure of pine cones and the cycle of nature. Günnur created this site-specific jewellery piece by assembling pine cones collected from around her sculpture series titled *Beşi Bir Yerde* [Five in One], one of the works permanently installed in Hara's garden. This necklace also reflects the artist's emotional bond with Hara. These two pieces transform jewellery from a simple ornament into a radical performance tool, proposing ceremonial actions involving both the body and the space. The flashlight brooch *Let's Flirt* was designed to create a system of signs enabling both to see and be seen through jewellery. The artist aims to establish a means of communication with this brooch, to find and be found through the agency of jewellery. As for the necklace made from a faucet connection pipe, it demonstrates the simple act of transforming two metal parts bought from a hardware store into jewellery. Thus, it lays bare in the simplest of ways the potential for everyday objects to be transformed into a piece of jewellery.

İnci Furni, kendi pratiğinde özgün bir form olarak sürdürdüğü suluboya desenlerini, takı tasarımları için bir çıkış noktası olarak kullanıyor. Desenleri cam üfleme tekniğini kullanarak üç boyutlu nesneler haline getirirken kullandığı malzemenin özelliği, serginin araştırdığı konulara yeni bakış açıları üretmesini sağlıyor. Cam, doğası gereği şeffaf bir yapıda olduğu için arkasında duran görüntüyü saklamaz. Bu yüzden İnci, ürettiği takılarda boyayı kullanırken, desenlerin önerdiği formlara ulaşmak için camın şeffaflığını renkle kamufle eden bir örtünme tavrını da araştırıyor. Saydamlığı yutan boyanın davranışının bir tür engelleme ya da sansür olma ihtimali, rengi kullanmanın başka bir anlamına işaret ediyor. Aynı zamanda camdan üretilen işlerin kırılğanlığı, takıya yeni bir ilişki koşulu getiriyor. Camın hassas yapısına uyum sağlama süreci, bedeni başka bir bilinç düzeyine taşıyor. Takının yapıldığı malzeme ile vücudun kurduğu ilişki, üretimdeki çaba, özen ve zanaatın gereklilikleriyle birleşerek bedeni bir devamlılık ve bütünlük içine sokuyor. Bu yaklaşım, takının sadece estetik bir obje olmanın ötesinde, bedenle ve zanaatla derin bir etkileşim içinde olduğunu da vurguluyor.

Koray Ariş, yüksek gerilim hattı çalışmaları sırasında sokaklara düşmüş, atılmış telleri kullanarak ürettiği üç bileklikle sergiye katılıyor. Sanatçı, bu malzemelerin kolay paslanmadığını anlayınca onlarla çalışmaya karar vermiş. Bu işlerin üretildiği dönem 1980 ile 1985 yılları arası. Üretim zamanı olarak kronolojide sergi tarihinden en uzakta duran bu işlerin açtığı, takının ait olduğu zamanı düşünme pratiği önemli bir yerde duruyor. Sanatçının kendi heykel pratiğinden gelen özgün formlarla bu işler, takı tarihinin çok farklı dönemlerine ait olabilir hissini uyandırıyor. İnsanlık tarihinde, metal işlenmeye başladığından beri pek çok farklı takı tasarımı ile karşılaşırız. Ve bütün bu üretimlerde çoklukla tanık olduğumuz soyut düşünme tavrının takı tasarımının en önemli yöntemlerinden biri olduğunu hatırlatıyor bize Koray Ariş'in bu işleri.

Mert Öztekin, sabun kullanarak ürettiği figürleri broş ve küpeye dönüştürüyor. Sabunun ince detaylarla işlendiği bu figürler, fiziksel olarak oldukça kırılğanlar. Bu hassasiyet, malzemenin gündelik hayatımızdaki yerinin değişmesiyle ortaya çıkıyor. Böylelikle, tanıdığımız bu malzemeye karşı başka şekillerde davranmanın koşullarını öğreniyoruz. Sergide aynı zamanda Mert'in bu yöntemi kullanarak ürettiği, takı olmayan işlerinden de bir seçki yer alıyor. Sanatçının uzun süredir sabun ile yaptığı üretimlerden bazılarının takıya dönüşmesiyle, sanatsal üretim ile takıya ait zanaat sürecini aynı noktadan görme imkanı kazanıyoruz. İşlerin insan portrelerinden kedilere ve daha soyut kesitlere uzanan seçkisi, böylelikle bu yerleştirme içinde takı konusunu da bir alt başlığa dönüştürüyor.

Nazlı Çapar, takının maddi ve manevi bir miras olma durumundan yola çıkarak araştırmasına başladı. Bu düşünceden hareketle, bir takının eritilerek başka bir takıya dönüşüm sürecini bir video ile belgeleme fikri işin çıkış noktası oldu. Gümüş bir takının eritilerek ham maddeye dönüşümünü bir video dökümana çevirmek isteyen Nazlı, bu süreci bir takıyla birleştirerek belleği fiziksel ve dijital alanlarda devam ettirme yollarını kullanıyor. Bu yüzden ürettiği iki kolye ve iki yüzüğün üzerinde QR kod işlenmiş bir yüzeyi takının ana parçası olarak tanımlıyor. Kullanıcı bu QR kodu taradığında, bedenine taktığı takının yok oluş sürecini gösteren videoya yönlendiriliyor. Böylece hafıza, fiziksel bir nesne yerine dijital bir arşivde korunuyor ve takı, hem maddi varlığı hem de belleği taşıyan bir form haline geliyor. Sonunda, Nazlı'nın işleri, takının sadece bir süs eşyası değil, aynı zamanda bir belleğin taşıyıcısı olabileceğini ortaya koyuyor. Maddi formun değişimi ve bu değişimin bir hafıza olarak korunması, takıyı bir arşiv nesnesine dönüştürüyor.

Ulaş Eryavuz, takı üretiminde gündelik nesneleri yeniden ele alarak, onlara başka anlamlar yüklemeyi araştırıyor. Ulaş işlerinde, koruma, politik ifadeler ve dönüşüm üzerine yoğunlaşarak üç farklı takı tasarımı gerçekleştirdi: nazar boncuğu bileziği, üzerinde metin yoluyla bir görev taşıyan yelpaze ve değerli taş görsellerinden oluşan rozetlerle yapılmış *Is It Real?* [Gerçek Mi?] isimli bir pelerin. Nazar boncuğundan ilhamla ürettiği bilezik, üç parçadan oluşuyor. Kullanıcı yumruğunu sıkıldığında ve karşıya doğru kaldırdığında, bilezik parçaları birleşerek nazar boncuğu formunu oluşturuyor. Renklerin bir araya gelişindeki perspektif oyunu, yalnızca belirli bir açıdan bakıldığında boncuğun tam olarak algılanmasını sağlıyor. Böylece takı, yalnızca bir süs eşyası değil, hareketle aktive olan ve kullanıcının beden diliyle bütünleşen bir form kazanıyor. Ulaş'ın ikinci işi, üzerinde “Salla Gitsin” yazan bir yelpaze. Bu yelpazenin yalnızca bir obje olarak değil, performatif bir araç olarak da kullanılması söz konusu. Üçüncü fikri ise değerli taş görselleri içeren rozetlerden oluşan bir pelerin. Ulaş böylelikle takının değerli ve anlam yüklü bir nesne olarak nasıl yeniden ele alınabileceğini araştırıyor. Ulaş, takının yalnızca bir aksesuar değil, aynı zamanda politik ve estetik bir ifade biçimi olabileceğini gösteriyor. Bu süreçteki yaratıcı yaklaşımı, gündelik objelerin sanatsal ve kavramsal bir dönüşüme uğrayarak bambaşka anlamlar kazanabileceğini işaret ediyor.

İnci Furni takes the watercolour patterns she explores in her practice as the starting point for her jewellery designs. As she transforms her patterns into three-dimensional objects using glass-blowing, the unique properties of the material she uses offer new perspectives on the themes explored in the exhibition. Glass, being transparent by nature, does not obscure what is behind it. İnci thus explores the act of veiling in her jewellery, using paint to camouflage the transparency of glass to achieve the forms suggested by her patterns. The way paint obscures transparency raises the possibility of it acting as a form of obstruction or censorship, adding another layer of meaning to the use of colour. The fragility of the glass pieces also introduces a new way of engaging with jewellery. The process of adapting to the fragile constitution of glass ushers the body into another level of awareness. The relationship between the body and the material of the jewellery, combined with the effort, care, and craftsmanship required in its making, places the body in a state of continuity and wholeness. This approach emphasises that jewellery is not merely an aesthetic object but exists in deep interaction with craftsmanship and the body.

Koray Ariş contributed to the exhibition with three bracelets that he produced out of discarded pieces of high-voltage cables collected from the street following maintenance work. The artist decided to work with this material upon realising that it is highly resistant to rust. Produced between 1980 and 1985, these works are the oldest pieces in the exhibition and invite a reconsideration of jewellery's place in time. With unique forms drawn from the artist's sculptural practice, these pieces evoke a sense of belonging to various periods in the history of jewelcrafting. Throughout the history of humankind, from the dawn of metalworking to the present, we have encountered a tremendous variety of jewellery designs. Koray Ariş's works underscore the fact that throughout history, abstract thinking has been indispensable to jewellery design.



Mert Öztekin transforms the figures he makes out of soap into brooches and earrings. These figures, intricately carved from soap, are physically quite fragile. This fragility arises from the shift in the material's place in our daily lives as we discover new ways in which to interact with its familiarity. The exhibition also features a selection of non-jewellery works by Mert produced using the same method. By witnessing the artist's long-standing soap figures being transformed into jewellery, we are given the opportunity to observe both the artistic and artisanal processes of jewelcrafting. In the context of the exhibition, Mert's selection of works, ranging from human portraits and cats to figures more abstract, treats the theme of jewellery as a subcategory of a broader artistic practice.

Nazlı Çapar began her research by exploring the idea of jewelcrafting as both material and spiritual tradition. Building on this idea, the concept of documenting by video the process of melting down one piece of jewellery and transforming it into another became the starting point of her work. Nazlı turns into a video document the transformation of a piece of silverware as it melts into a raw material and couples this process with a physical piece of jewellery, thus employing various ways of prolonging memory in both physical and digital spaces. That is why she defines the surface imprinted with a QR code on each of the two necklaces and two rings as the central part of her pieces. When the user scans the QR code, they are directed to a video showing the transformation and disappearance of the jewellery. In this way, memory is preserved within a digital archive instead of a physical object, and the jewellery piece becomes a form that carries both material existence and memory. Ultimately, Nazlı's work underscores the fact that jewellery is not just a mere ornament but a conveyor of memory as well. The modification of the material form and the preservation of its transformation in digital memory thus turns the piece of jewellery into an archival object.

Ulaş Eryavuz researches the process of reinterpreting everyday objects in her jewellery production, seeking to assign them new meanings. For this exhibition, Ulaş produced three distinct jewellery designs focusing on the themes of protection, political expressions, and transformation: an evil eye bracelet; a hand fan whose function is suggested by the text written across its surface; and a cloak titled *Is It Real?* made with brooches featuring images of precious stones. The bracelet, inspired by the evil eye bead, is made up of three components. When the wearer clenches their fist and raises it up and forward, the pieces that make up the bracelet fall into place, forming an evil eye bead. The perspective play that results from the combination of colours causes the bead to look complete only when viewed from a specific angle. Thus, the jewellery becomes not just an ornament but a form that is activated by movement and integrated with the very body language of the wearer. The second work by Ulaş is a hand fan bearing the inscription “Shake It Off.” This fan is not just an object but can be regarded as a performative instrument as well. The artist's third idea, a cloak made of badges featuring images of precious gemstones, enables Ulaş to investigate how jewellery may be reinterpreted as a valuable object laden with meaning. Ulaş demonstrates that jewellery is not only an accessory but can also embody political and aesthetic expression. Her creative approach in this process suggests that everyday objects can undergo artistic and conceptual transformations to acquire entirely new meanings.

5. Takıların Performansı, Videolar, Metinler ve Sergi Mekânı

Haziran’da yaptığımız ilk buluşmada alınan kararlardan biri de serginin açılış günü hakkındaydı. Bu sergide yer alan özgün takıları anlamının, zihnimizde oturtmanın yolu, onları bedenle ilişkili bir performans yoluyla deneyimleyerek ortaya çıkacaktı. Bu yüzden serginin açılışında takılara ait bir performans yaratmayı düşünmeye başladık. Sonunda *Takıların Performansı* adını verdiğimiz performans işini planlamaya başladık. Bu performans beş icracı-koreograf üretiyor. Canan Yücel Pekiçten, Korhan Başaran, Melih Kırış, Seçil Demircan ve Zinnure Türe’den oluşan performans sanatçılarının sergideki işlerden yola çıkarak, onların bedenle olan ilişkilerini tasarlayarak oluşturdukları *Takıların Performansı*, sergiye gelen ziyaretçilere canlı olarak sunulacak. Performans, sergideki takıları kullanmanın incelikli ve radikal yollarını araştırarak. *Takıların Performansı’nın* serginin Zanaat, Dönüşüm ve Ritüel başlıklarına göre üç parça olarak düzenlenmiş video kaydı da sergiye dahil olacak. Bu yolla, sergilenen takı tasarımlarının bedenle kurduğu özgün ilişkilerin serginin anlatısı içine dahil olmasını sağlayacağız. Bu performansın ses tasarımını da Yusuf Huysal üretiyor.

Sergide yer alan bir diğer video ise serginin üç ana başlığı olan Zanaat, Dönüşüm ve Ritüel bölümleri üzerinden, her sanatçı için yazılan kısa metinlerden oluşuyor. Bu metinlerin Zanaat ve Dönüşüm başlıklarındaki sanatçıların metinlerini akademisyen Ayşe Coşkun kaleme alıyor. Ritüel bölümünde yer alan sanatçılar için de şair Efe Murad, Altı Ayın Metni diye isimlendirdiği parçaları oluşturmak için *ekphrasis* tekniğini kullanıyor. Bu yöntem, görsel sanatları deneyimleyip, onu şiire ya da yazıya aktarmak olarak tanımlanabilir. Efe bu metinleri, önce bir düzyazı paragraf, sonrasında işin onda hissettirdikleri üzerinden kısa yoğun bir şiir yazarak oluşturdu.

Sanatçı metinlerinin bir başka özelliği de sergi mekânında bir yazıt formunda kurulan kulenin üzerinde takvim yaprakları gibi yerleşmiş olmaları. Sergiyi gezenler, bu metinleri kuledeki yerlerinden diledikleri gibi koparıp, kendi istedikleri sergi kataloğunu oluşturabilirler.

Serginin Doruk Çiftçi ve Kubilay Ercelep tarafından yapılan mekân tasarımı da Hara’yı ziyaretçilerin zihninde bir kazı alanına dönüştürme fikriyle yola çıktı. Mekânda daha önce gerçekleşen sergilerden farklı olarak bu kez, tasarımın hacmini işlerle birlikte genişletmek ve Hara’nın önerdiği yeni bir deneyim alanı oluşturmak sergi tasarımının başlıca amaçları. İnce demir ayaklar arasında sanki her takı bizi bir diğerine ulaştıracakmış hissiyle dolaşmanın, tarihin farklı temsillerini, önermelerini bir arada tutacağını düşünüyoruz. Üzerinde yürüdüğü kumda izini bırakan izleyici, işleri görmek için belirli bir sırayı takip etmek zorunda değil. İzleyicilerin, mekânın farklı köşelerinde yer alan takılar, metinler, videolar, kum tepeleri ve yansımaları arasında, kendi anlatısını kuracakları bir deneyimi yaşamalarını istiyoruz.

6. 25 Yıl Sonra

Tarihin Neresindeyiz? sergisinin çok katmanlı bir bilgi kümesi oluşturmasını istiyoruz. Böylelikle tarihin farklı dönemleri ve deneyimleri arasında dolaşmayı sergi yoluyla mümkün kılabiliriz. Kalabalık bir ekibin yaratıcı gücünü kullanarak oluşturduğu bu sergide, izleyicilerin katmanlar arasında kendi araştırmasını, kazısını yapmasını istiyoruz. Böylece tüm ziyaretçiler, performatif bir alanda kendi anlam dünyalarını bulabilir. Umuyoruz ki bundan yirmi beş yıl sonra geriye dönüp bakınca, tarihi kullanmanın, onu anlamlandırmanın başka yollarını keşfeden yeni iş birliklerinin bu sergiden doğduğunu düşünürler!



5. The Performance of Jewellery, Videos, Texts, and the Exhibition Space

Another decision reached during our initial meeting in June concerned the day of the exhibition’s opening. It was suggested that the way to fully grasp and conceptualize the unique pieces of jewellery in this exhibition would be through experiencing them via a performance revolving around the body. Therefore, we began contemplating the performance of the jewellery for the opening day of the exhibition. Titled *The Performance of Jewellery*, the performance is the culmination of the work of five performer-choreographers. Created by the performance artists Canan Yücel Pekiçten, Korhan Başaran, Melih Kırış, Seçil Demircan, and Zinnure Türe, the performance will be presented live to the visitors of the exhibition. The piece is based on the works in the exhibition and explores the relationship between the jewellery and the body, exploring both the subtle and radical ways of using jewellery. A video capture of the performance, divided into three parts corresponding to the subheadings of Craft, Transformation, and Ritual, will also be included in the exhibition. Thus, we will ensure that the unique relationships established between the jewellery designs and the body are incorporated into the narrative of the exhibition. The sound design for the performance is the work of Yusuf Huysal.

Another video screened as part of the exhibition is *The Jewellery of Artists*, a video essay jointly produced by Nazlı Ökten, Lecturer in Sociology at Galatasaray University, together with Zeynep Ürgen. On display on the upper floor of Hara, this work, which traces the history of jewellery from its earliest examples to the present day, helps us place the exhibition’s relationship with history and time within a broader framework. A more comprehensive version of the text of this video can be found in the following pages of this publication.

Another written section of the exhibition consists of short texts written for each artist, based on the three main themes of Craft, Transformation, and Ritual. The texts concerning the artists featured in the Craft and Transformation sections were authored by academic Ayşe Coşkun. For the artists in the Ritual section, poet Efe Murad wrote a collection of prose and poetry titled *Six Ritual Texts*, composed using the technique of *ekphrasis*. *Ekphrasis* may be defined as a translation of the experience of encountering a work of visual art into poetry or prose. Efe created these texts by first writing a prose paragraph and then composing a short poem condensing the emotions the artwork elicited in him.

A distinctive feature of these texts is that they are placed, like the pages of a calendar, on the *stèle*-like tower erected inside the exhibition space. Visitors of the exhibition can tear the pages from the tower and create their personalised exhibition catalogue.

The exhibition’s spatial design, conceived by Doruk Çiftçi and Kubilay Ercelep, proceeded from the idea of turning Hara into an excavation site in the minds of the visitors. In contrast with the previous exhibitions held in Hara, the main aim of the exhibition design consisted of expanding the design’s volume apace with the works and generating a new experiential space. We believe that having the freedom to navigate among the slender iron railings in the exhibition, feeling as though each piece of jewellery will lead us to the next, will bring together different representations and interpretations of history. The viewers, leaving their footprints in the sand, are not required to follow a specific order when viewing the works. Our wish is for the audience to create their own narrative as they move between the jewellery, texts, videos, sand dunes, and reflections placed in different corners of the space.

6. 25 Years Later

With *Where in History Are We?*, we aim to create a multi-layered body of knowledge. Through this, we hope to make it possible for viewers to move between different periods and experiences of history. As the product of the creative power of a large team, the exhibition invites the audience to conduct their own research and excavation within its many layers. Visitors are free to find their own interpretations in the performative space of the exhibition. We hope that looking back twenty-five years from now, the visitors of the exhibition will remember it as a space where new collaborations blossomed, exploring new ways of writing and understanding history!



TAKI, MÜCEVHER, BEDEN VE HİKÂYELER ÜZERİNE

Takı, insanlık tarihinin en küçük ve en katmanlı nesnelerindendir. Üzerinde hem kendi zamanının teknolojisinin sırlarını hem yerkürenin nadide cevherlerini hem de irili ufaklı anlatıları, hikâyeleri, efsaneleri, büyülerini taşır. Tıpkı bir fosil gibi kendi döneminin becerilerini katmanlarında biriktirir. Bu yüzden de her seferinde başka bir bedende yeniden kendi anlamını üretir. Tekrar etmez. Bu yüzden zamansızdır. Kendi zamanının en yenisidir, her zaman inovatif olmuştur. Bu yüzden takı ve beden ilişkisine dair tarihin neresindeyiz sorusuna cevap ararken, Maurizio Nannucci'nin (1939, Floransa) söylemine sığınmak çok anlamlıdır: “Sanat her dönem çağdaşı,” tıpkı zanaat gibi.

Yakın tarihli araştırmalar, insanoğlunun ilk ürettiği takıların tarih öncesi dönemde, günümüzden yaklaşık 90-100.000 yıl öncesinde kullanıldığını ortaya koyarken, kabuklardan yapılmış nesnelerin sadece iletişimsel işlev taşıması, ilk insanların davranışsal yetilerinin gelişkinliğine de işaret eder.¹ Takı, değerli madenlerin işlenerek kullanılmasına kadar iletişim ağırlıklı işlev kazanmış, din, büyü, sosyal davranış kavramlarıyla birlikte süslenme aracı olmuştur. Yerkürenin çeşitli bölgelerinde coğrafi, kültürel ve sosyal farklılıklar gösterse de tarih kronolojisi içinde ortak sebeplerle kullanılagelmiştir. Değerli madenlerin ekonomi sistemine girişiyle maddi değeri ekseninde servet göstergesi olmuş, güvence sağlamıştır. Diğer taraftan da gündelik hayatta giyim aksesuarı olarak kopça, iğne, toka gibi pratik işlevlerle yaygınlaşmış, inanışlar doğrultusunda tılsım ve büyüye karşı koruyucu kabul edilmiş, toplumsal kurallar, inanışlar doğrultusunda sosyal statü, iyelik göstergesi olarak yüksek sembolik işlevsel değerle bedende taşınmıştır.

Batı kökenli araştırmalar, mücevher tarihini sanat ve stil tarihi olarak antik dönemden başlayarak yirminci yüzyıla kadar taşır ve aktarır. Bu sınıflandırma dışında kalan araştırmalar “etnik takı” olarak sınıflandırılır.

Takının işlevsel ve biçimsel evrimi, toplulukların üretim becerileri ve teknolojik hakimiyetleri ölçüsünde gelişmiştir, bu sebeple de zanaat kültürünün önemli taşıyıcılarındandır. Dil, bilinç, inanç, mitoloji gibi kültürü oluşturan soyut kavramlar içinde bulundukları yer, zaman bağlamıyla birlikte anlam değişikliklerine uğradığından, takı takma olgusu her toplumu kapsayacak homojenlikte bir gelişim izlemez. Yeryüzünde farklı coğrafyalarda, çeşitli uygarlıkların, imparatorlukların maddi kültürünün bir parçası olan takı, değerli madenlerin ve taşların da işlenmesiyle *giyinmeye* eş değer, paralel bir kültürü de beraberinde getirmiştir. Yapılan araştırmalarda giyinmenin basit temel bir işlevsel davranış olmadığı belirlenmiş, giyinme miktarıyla iklim koşulları arasında evrensel bir bağ olmadığı kanıtlanmıştır. Giyinme ve süslenme gereksinimi birinci derecede ısınma veya ahlakla ilgili değildir; semboliktir.²

Takı, mücevher ve kuyumculuk tarihinin dönüm ve başlangıç noktası, değerli maden olan altının işlenmesi ve takıya dönüştürülmesi olarak kabul edilir. Günümüzde bilinen ilk altın takı, milattan önce 3000 yıllarında Mezopotamya’da Sümer uygarlığında görülmüştür. En eski soy maden olan altının çağlar boyunca standart bir değere sahip olması, ekonomik ve ticari bir mal varlığı halini alması, değerli madenlerden yapılan takı ve mücevherlerin uygarlıkların mal varlıklarının, servetlerinin güvencesi olarak bir yatırım aracı işlevini de yüklenmesini sağlamıştır. Takı ve mücevherin bu işlevi, yirminci ve yirmi birinci yüzyılda da çeşitli kültürlerin tüketim dinamiğini belirlemiştir. Evlilik, nişan, doğum, dini gelenekler, kişisel ifade, moda gibi aracı kavram ve etkinlikler, takı ve mücevher kullanımını tetikleyen birincil etkinliklerdir.

Değer olgusu çok katmanlıdır. Bedene takılan nesnelerin mücevher olarak sınıflanışı, madenin değerinden kaynaklanabildiği gibi *nadirlik* olgusu da atfedilen değere doğrudan etki edebilir. Örneğin on altıncı yüzyılda Latin Amerika dağlarında altın bol miktarda tedarik edilebildiğinden, taş, kabuk ve cam çok daha sıra dışı kabul edilmiş, altından daha değerli olabilmıştır.

¹ Rincon, P. (2006), *Study reveals ‘oldest jewellery’*, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/5099104.stm> Erişim: 15 Mart 2025
² Akaran; Berry, C.J. (1994), *The Idea of Luxury*. Cambridge: Cambridge University Press.

ON JEWELLERY, JEWELS, THE BODY, AND STORIES

Pieces of jewellery form some of the smallest and most multifaceted objects in human history. They carry the secrets of the technology of the historical period that birthed them and the rare gems of the earth, along with narratives, stories, legends, and spells of multifarious dimensions. Like fossils, they preserve the wisdom of the past within their numerous layers. Jewellery finds new meanings in different bodies. It does not repeat itself, it is timeless. It is at the forefront of its time and is always innovative. While seeking an answer to the question of where in history we are with regard to the relationship between jewellery and the body, we may take shelter in the words of Maurizio Nannucci (1939, Florence): Just as craft, so “all art has been contemporary.”

While recent studies concur that the first pieces of jewellery ever produced by humankind were used some 90-100,000 years ago during the prehistoric period, the fact that those objects, made of seashells, assumed only a communicative function also signals the level of development of the early humans’ behavioural abilities.¹ Until jewellery started being fashioned out of precious metals, it possessed a primordially communicative function as a means of adornment associated with such concepts as religion, magic, and social behaviours. Although it exhibits geographical, cultural and social distinctions across various parts of the globe, it was primarily used for similar purposes throughout history. Following the inclusion of precious metals into the economic system, jewellery became a marker of wealth, providing economic assurance. In the meantime, its use as an everyday accessory became progressively widespread, with clasps, pins, and clips serving practical functions. Jewellery also emerges as talismans effective in granting protection against magic and as markers of social status and affiliation, possessing high symbolic functional value in line with social rules and beliefs.

Western scientific studies trace the history of jewellery within the scope of the history of art and style, spanning from antiquity to the twentieth century. Research falling outside of this classification is categorised as “ethnic jewellery.”

Both the functional and formal evolution of jewellery unfolded commensurately with the production skills and technological mastery of communities, which is why it constitutes one of the most significant vectors of craft culture. Since abstract concepts that shape culture, such as language, consciousness, belief, and mythology, undergo changes in meaning depending on their geographical and temporal contexts, the phenomenon of wearing jewellery does not follow a homogeneous development across all societies. Jewellery, as a component of the material culture of various civilizations and empires across different parts of the world, has brought with it a culture parallel to *clothing*, associated with the processing of precious metals and stones. Research has shown that dressing is not merely a basic functional behaviour and that there is no universal connection between climatic conditions and the amount of clothing worn by its inhabitants. The need for dressing and adornment is not primarily related to warmth or morality; it is symbolic.²

The processing of the quintessential precious metal that is gold and its transformation into jewels is broadly accepted as forming the major turning and starting point of the history of jewellery, jewels, and goldsmithery. The earliest piece of gold jewellery known to us emerged from the Sumerian civilisation in Mesopotamia around 3,000 BCE. The fact that gold, the oldest of all noble metals, maintained a consistent standard value throughout all periods of history, and gradually became an economic and commercial asset, has paved the way for jewellery and gems made of precious metals to progressively take on the function of an investment instrument, guaranteeing the value of the treasures and assets of civilizations. That very function assumed by jewellery has been instrumental in shaping consumption dynamics in various cultures both in the twentieth and twenty-first centuries. Transitional notions and events such as marriage, engagement, birth, religious traditions, personal expression, and fashion form some of the primary motives behind the use of jewellery.

The notion of value is multifaceted. While the classification of objects worn on the body as jewellery is often related to the value of the metal employed, the notion of *rarity* may also directly influence this designation. For instance, in the sixteenth century, gold was found in abundance in the mountains of Latin America, so objects such as stones, seashells, and glassware were considered rarer and occasionally more valuable than gold.

¹ Rincon, P. (2006), *Study reveals ‘oldest jewellery’*, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/5099104.stm> Last accessed: 15 March 2025.
² Quoted by Berry, C. J. (1994), *The Idea of Luxury*. Cambridge: Cambridge University Press.



Mücevher mi, takı mı, süs mü? Doğu ve Batı ekseninde anlamlar ve etimolojik açınım

Mücevher endüstrisi tarafından üretilen, bedende taşınarak kullanılan nesnelerle ilgili ifadeler, Türkçede birden fazla kelimeyle karşılanır. Kullanım ve üretim aşamalarında farklı içeriklerde kullanılan başlıca ifadeler; *mücevher*, *takı*, *süs eşyası*, *ziynet*, *kuyum* olarak sıralanabilir. Anlamları bir katman daha derinde izleyebilmek üzere, bu ifadelerin kelime karşılıklarına ve kökenlerine bir göz atabiliriz.

Mücevher kelimesi Türkçe sözlükte şu şekilde yer alır: *Mücevher: isim (Arapça). Değerli süs eşyası.* Türkçedeki mücevher kelimesinin kökeni Arapçadır, etimolojik olarak ‘cevherleşmiş’ anlamındadır ve Fars dillerinden gelen ‘cevher’ kökeninden türemiştir. ‘Cevher’ kelimesinin Türkçe sözlük karşılığı ise şöyle aktarılır: *Cevher; isim (Arapça). 1. Bir şeyin özü, mayı, gevher. 2. Değerli süs taşı, mücevher. 3. -mecaz- İyi yetenek. 4. felsefe töz.* Mücevher kelimesi daha çok ‘değer’ kavramıyla ilişkilendirirken, ‘takı’ kelimesi ‘tak’ kökeninden gelmektedir ve ‘takmak, eklemek’ anlamındadır. ‘Takı’ kelimesi Türkçe sözlükte şu tanımla yer almaktadır: *Takı; isim. 1. Çoğunlukla evlenen veya nişanlanan birine armağan olarak verilen küpe, bilezik, yüzük, zincir gibi şeylerin tümü. 2. Kadınların ziynet eşyası, asım takım, hulliyat.* Mücevher ile aynı anlamda kullanılan diğer bir kelime ‘ziynet’ tir. ‘Ziynet’ kelimesinin Türkçedeki karşılığı süs, bezek anlamındadır.

Türkçedeki mücevher kelimesi, İngilizcedeki *jewel* (jewellery), İtalyancadaki *gioiello* kelimeleriyle karşılanır ve her iki dildeki ifade de Anglo-Fransız³ kökenli *joiel* ve *joël* kelimelerinden türemiştir. İngilizcedeki *jewel* kelimesinin kökeni on üçüncü yüzyıla kadar izlenmektedir. Kelime anlamı “süs için kullanılan değerli eşya” olarak aktarılır. Kelimenin etimolojik köken olarak Roma dönemi halk Latincesindeki “keyif, neşe, haz veren şey” anlamındaki *jocus* ve Ortaçağ Latincesindeki *jocale* kelimesinden geldiği bilinmektedir. İtalyanca *gioiello* kelimesi, “değerli şey, değerli taş” anlamındadır ve *gioia* kelimesinden türemiştir. *Gioia* İtalyancada birinci derece anlam olarak “mutluluk, sevinç veren, ruhu tatmin eden duygu” olarak aktarılmaktadır. İkinci anlam olarak değerli taşı ifade eder. *Gioia* kelimesinin etimolojik köken olarak ‘oyun’ anlamındaki *jocum* kökeninden ve Roma dönemi halk Latincesindeki “değerli taş, kolye, yüzük gibi değerli şey” anlamındaki *jocàle* kelimesinden geldiği ifade edilmektedir.

Anlam okuma sürecinde karşılaştığımız diğer bir ifade de ‘kuyum’ ve ‘kuyumcu’ dur. Kuyum kelimesi eşyanın kendisine verilen addır. Kuyumcu ise üreten veya satan kişi olarak anlam taşır. Türkçedeki kuyum kelimesinin etimolojik kökeninin ‘döküm’, ‘dibe inmek, dökülmek’ anlamında kullanılan ‘kuyruk’ kelimesi olduğu aktarılır.⁴ Kuyumcu değerli metal ve taşlardan bilezik, küpe vb. süs eşyası yapan veya satan kimse, sarraf, mücevherci, cevahircidir. Hem yapana hem satana verilen ortak isim olarak dikkat çekicidir.

Doğu ve Batı ekseninde yer alan ifadelerin, diller arası kelime köken, anlam ve kullanımlarına karşılaştırmalı olarak baktığımızda karşımıza etkileyici bir tablo çıkar. Ürünü tanımlayan kelimelerin, Latince kökenli Batılı diller olan İngilizce ve İtalyancada “oyun, neşe, haz” kelime köklerinden türediği izlenirken, aynı ifadelerin Türkçede Doğu kökenli Fars dillerinden geldiğini ve “öz, maden, cevher” köklerinden türediğini görüyoruz. Üretim sürecine ait ifadelerde kelime, anlam ve kökenlere baktığımızdaysa İngilizce ve İtalyancada kullanılan ifadelerin kökeni doğrudan kuyumculukla özdeşleşen soy maden altındır. Türkçede mücevher, takı üretim sürecine ait hiçbir ifade doğrudan “altın” kelimesinden türememiştir. Bu analiz, coğrafi kültür kodlarının anlam yaratma üzerindeki derin etkisinin de bir göstergesidir.



Jewel, jewellery, or ornament? Meanings and etymological perspectives along the East-West axis

Nomenclature related to the objects produced by the jewellery industry leans on a range of distinct words in Turkish. The terms chiefly employed across the distinct contexts of the use and production of jewellery may be listed as follows: *mücevher* [jewel], *takı* [jewellery], *süs eşyası* [ornamental accessory], *ziynet* [adornment], and *kuyum* [goldware]. In order to trace their meanings at a deeper level, we ought to take a closer look at both the various senses and etymologies of these words.

The term *mücevher* [jewel] is referenced in the Turkish dictionary as follows: *Mücevher: noun (Arabic). A valuable ornamental accessory.* As indicated above, the origin of the Turkish word *mücevher* is Arabic and etymologically means “made *cevher*,” the latter being a term derived from Persian, which the Turkish dictionary provides the following definition of: *Cevher; noun (Arabic). 1. The essence, purity, core of something. 2. Precious ornamental stone, gem. 3. -fig.- Fine talent. 4. Philosophy, essence.* While the Turkish word for “gem” appears to be primarily associated with the notion of “value” or “worth,” the term corresponding to the English “jewellery” [takı] derives from the ancient Turkic root “*tak*,” meaning “to attach, to add.” *Takı* is currently defined in the Turkish dictionary as follows: *Takı; noun. 1. All of the objects, such as earrings, bracelets, rings, chains, etc., which are usually offered as a gift to someone who becomes married or engaged. 2. Women’s adornment artefacts, ornamental, beauty accessories.* Yet another word used in contemporary Turkish as a synonym for gem is *ziynet*, whose meaning would be best rendered as “adornment.”

The Turkish word *mücevher* is generally translated in English as “jewel,” and *gioiello* in Italian, both of which derive from the Anglo-Norman³ words *joiel* and *joël*. The origin of the English word “jewel” may be traced back to the thirteenth century. It serves to designate “a precious object used as ornament.” Its etymological root is known to extend back to the popular Latin word *jocus*, dating from the Roman period, which means “something that provides pleasure, joy, delight,” and the medieval Latin term *jocale*. The abovementioned

Italian word *gioiello*, meaning “a precious thing, or precious stone,” derives from the word *gioia*, signifying “a feeling that provides happiness, joy, and satisfaction to the soul.” Its secondary meaning corresponds to “precious stone.” The etymological root of the word *gioia* extends to *jocum*, which means “game,” and *jocàle*, signifying “a valuable object, such as a precious stone, necklace, or ring” in popular Latin, dating from the Roman period.

Finally, another term which we encounter in the process of uncovering the meanings of the relevant phraseology is *kuyum* [gold ware], referring to the manufactured object, and the affiliated *kuyumcu* [goldsmith], denoting either its manufacturer or seller. The etymological root of this word in Turkish goes back to the term *kuyruk*, whose meanings include “casting” and “reaching downwards to the bottom, being spilled or poured.”⁴ A *kuyumcu* is a person who produces or sells ornamental objects such as bracelets, earrings, etc., from precious metals and stones, otherwise referred to as a *sarraf* [exchange dealer], *mücevherci* [jeweller], or *cevahirci* [lapidary]. The fact that the word refers to both the manufacturer and seller of precious objects is noteworthy.

A comparative assessment of the origins, meanings, and uses of the words employed along the Eastern–Western axis paints a rather intriguing picture. As it appears, the terms designating manufactured objects derive from roots revolving around the notions of “play, joy, pleasure” in English and Italian, both Western languages of Latin origin, while the corresponding terms in Turkish, stemming from Iranian languages of Eastern origin, derive from roots connected to the notions of “essence, ore, and core.” An overview of the terms, meanings and origins of the phraseology related to the production process, on the other hand, leads us to identify the root of the expressions used in English and Italian as being related to gold, the noble metal immediately associated with goldsmithery. In Turkish, none of the terms related to the production process of jewellery exhibit any direct connection to the word gold [altın]. This analysis provides further confirmation of the far-reaching influence of geographical cultural codes on the formation of meaning.

³ Anglo-Fransız ifadesi, Ortaçağ İngilteresinde konuşulan Fransızca’yı ifade eder.

⁴ Nişanyan, S. (2007), *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Adam Yayınları.

³ The term Anglo-Norman refers to the French language as it was spoken in modern-day England during the Middle Ages.

⁴ Nişanyan, S. (2007), *Sözlerin Soyağacı* [The Family Tree of Words]. İstanbul: Adam Publishing.

Bir tüketim metası olarak takı

Mücevher, sosyo-ekonomik ölçekte birden fazla türde değerle ilişkili olmuştur. Tüketim değeri, kültür-zaman ara kesitinde sürekli değişkenlik gösterir. Örneğin, yirmi birinci yüzyılda mücevherin birkaç katmanda değer taşıdığını görüyoruz. Birinci katmanda izlenen değer, geleneksel mücevherin soy metallerden yapılmış olmasından dolayı sonsuz olduğu olgusudur ve değerli madenlerin kimyasal ve fiziksel özelliğinden kaynaklanır. İkinci katmanda izlenen değer lükstür, çünkü aşırıdır ama haz verir. Hem hediye olarak alan hem hediye eden için. Tüketim alışkanlıkları hem geleneksel eğilimler hem de toplumların ekonomik refah düzeylerine göre şekillenir. Avrupa merkezli coğrafi bakış açısıyla, Doğulu toplumlarda daha çok yatırım odaklı tüketilen değerli takılar, Batılı toplumlarda daha sembolik ve sosyal gereksinim

olarak vaz geçilmezdir. Sosyal değişimlerle de şekillenen tüketim biçimlerinin Batılı toplumlardaki en yaygın hali, özel günlerde hediye olarak satın alınmasıdır. Hediye veren kişinin bütçesi, hediye edilecek kişiye olan yakınlık derecesi gibi diğer etkenler bu sosyal tüketimin inceliklerini oluşturur. Hediye olarak mücevher, zaman akışına bir çentik atmadır, somut bir izdir. Mücevher hiçbir zaman atılmaz, çöp olmaz. Hammaddesi zamansız bir döngü içindedir; eritilir, şekil alır, bedende taşınır, hikâyeler anlatır, anılar yüklenir, sonra tekrar erir, baş başa şekillere girer. Bugün dolaşımda olan ve herhangi birimizin üzerinde taşıdığı altının, binlerce yıllık maden karışımı olarak, tarihin herhangi bir katmanından bize taşınmış olduğuna dair rivayete inanasınız gelir. Kim bilir belki bugün aile yadigarı olarak üzerinizde taşıdığınız bir bilezik veya bir kolye, Kleopatra döneminden veya kutsal hazinelerden zerrelere taşınmaktadır.

Jewellery as a consumption good

Jewellery has been associated with socioeconomic value in several ways. Its value fluctuates continuously within the cultural-temporal spectrum. For instance, in the twenty-first century, jewellery appears to carry multiple layers of value. The first is the notion that jewellery is an inexhaustible commodity since the noble metals it is made from are seemingly endlessly abundant; thus, this value is rooted in the chemical and physical properties of these metals. Its second layer concerns the notion of luxury and the feelings of excess and pleasure it gives both to the receiver and giver of the gift of jewellery. Consumption habits are shaped by both traditional tendencies and the economic prosperity levels of societies. From a Eurocentric perspective, precious jewellery in Eastern societies is considered a form of investment, while in Western societies, it is indispensable as a symbolic and

social necessity. The most common form of consumption shaped by social changes in Western societies is the purchase of jewellery as a gift for special occasions. Contingencies such as the budget of the person who offers it or their degree of closeness to the receiver shape the intricacies of this social custom. Jewellery as a gift marks a notch in the flow of time; it is a tangible trace. Jewellery is never discarded or thrown away. Its raw materials are forever caught in a timeless cycle; it is molten, shaped, worn on the body, it tells stories, it is loaded with memories, and then it is once again molten, and assumes entirely different shapes. We are drawn to believe the legend that the gold currently in circulation, alloyed into the pieces of jewellery we wear today, has been passed down to us from a distant layer of history. Who knows, perhaps the family heirloom bracelet or necklace you wear today carries fragments that can be traced back to holy treasures or the time of Cleopatra.



Daha sonradan tektaş olarak iz bırakacak pırlanta yüzüğün nişan yüzüğü olarak sunulması ritüeli, on beşinci yüzyılın sonlarına doğru yaygınlaşmaya başlar. O dönemde pırlanta, kendi doğal kristalin yapısında kullanılmaktadır. Sekiz yüzeyli (octahedral) yapısı, altlı üstlü yapılandırılmış iki piramidi andırır. Taş, altta kalan piramidin ortasından monte edilir, taşın aynı boyuttaki, aynı oranlardaki aşağıda kalan yarısı görünmez, sadece ışığını yansıtır. Pırlantanın bu biçiminin Mısır piramitlerinin sembolizmine gönderme yaptığına inanılır; kötülüğü temsil ettiği inanışına göre altta kalan piramit görünmez olmalıdır.

Bir diğer efsane, yüzüğün hangi elde ve parmakta taşındığına dair bir hikâyeye kaynaklık eder. Bugün birçok kültürde kabul gören yüzük parmağının hikâyesi şöyledir. On yedinci yüzyılda evlilik yüzüklerinin çoğunlukla sol elin baş parmağında takıldığı görülür. Hristiyan geleneklerine göre kilisedeki dini evlilik törenlerinde rahip, evlilik yüzüğünü sol elin baş parmaktan sonraki üç parmağına dokundurarak, “baba, oğul ve kutsal ruh adına” diyerek yüzüğü dördüncü parmağa takar. Biraz daha romantik bir diğer efsaneye göre ise sonsuz aşkı ve sonsuza kadar sevginin güvencesi anlamını taşıyan evlilik yüzüğünün sol elin dördüncü parmağına takılması, Antik Yunan efsanesine kadar uzanır. Efsaneye göre yüzük parmağı olarak adlandırılan bu parmaktan geçen atardamar doğrudan kalbe bağlıdır.

Çağdaş takı ve bu serginin meselesi

Çağdaş takı, kavramsal olgularla var olan giyilebilir her şey için kullanılan kapsayıcı bir nesneler evrenini tarif eder. Bu evrendeki tüm nesneler mücevherin aksine, madde değerinin ötesindeki her türlü sembolizmi, anlam yaratma deneyini, kavramsal kurguları, süslemenin, estetiğin sınırlarını zorlayan tuhaflikları, normları sorgulayan yeni ve farklı her şeyi kapsar.

Takılar tarihin her katmanında birer hikâye taşıyıcısı olmuştur. Kim üzerinde hangi inanışa sığınarak bir takı taşıyorsa, farkında olmadan onu var edenin; zanaatkarın hikâyesine de ortak olur.

Zanaat ve Dönüşüm

Zanaatkarlık tamamen yüksek derecede gelişmiş beceri üzerine kuruludur. Bilinen bir ölçüme göre, usta bir marangozun ya da müzisyenin ortaya çıkması için yaklaşık on bin saat deneyim gereklidir.⁵ Zanaat, çelişkili pratikleri ve kavramları kapsar. Bir taraftan mükemmeli ararken diğer taraftan hataların çetelesini tutar. Zanaat geleneği sözsüzlüğün, sessizliğin hikâyesidir. Bazen bir ustanın aldığı övgüdür, bazen de çırağın işittiği azardır. Zihinle beden arasındaki uyum bir gizemdir. Bu uyumun teknik olarak nelere kadir olduğunu kestiremeyiz. Zanaatkâr bir yandan bir teknik icracısıdır, diğer taraftan da bir üretim ritüelinin baş kahramanıdır. Seri olarak değersizleşen her şeyin karşısındaki biriciklik savaşçısıdır. Zanaatkârın tezgahından çıkan her nesne hem ustanın hikâyesini taşır hem de yeni hikâyeler anlatmak üzere yola çıkar.

Takıyı var eden teknik hangi malzemeyle icra edilirse edilsin, o malzeme ham halinden ışıklar altındaki sahneye ulaşana dek onlarca işlem den geçer. Dönüşüm kaçınılmazdır. Bu kavramı serginin taşıyıcılarından biri olarak düşünürken, çağdaş takının malzemenin kendisinden ziyade anlattığı hikâyeden beslenen yapısına odaklanmak önemliydi. Özellikle de takı ve takının bedenle olan ilişkisinin tarihin neresinde olabileceğine dair önermeler sunan sergi, geri dönüşüm veya ileri dönüşüm gibi teknik terimlerle sınırlı kalmamalıydı.

Zaman algısının çoklu kırılımları, belleğimizin sınırlarını genişleterek bizi içsel yolculuklara çıkarır. Bu çok katmanlı serginin en büyük zenginliği de izleyicilerin her biri için açacağı onlarca farklı kapıdır. Sergi, anlattıklarını bu kapılardan içeri girip kendini katarak dinlemek, izlemek ve içinde barındığımız tarih kesitinin neresinde olduğumuza dair kendi belleğimizde yeni örüntüler oluşturmak için harika bir bahçe sunar.

Sahi, *siz tarihin neresindesiniz?*

The ritual of presenting a diamond ring – which was later to leave its lasting mark on Turkish culture under its moniker *tektaş* [translating to “single-stone”] – as an engagement ring started to become common practice towards the end of the fifteenth century. At the time, diamonds were used in their rough, natural crystalline state. As such, their octahedral (eight-faced) structure is evocative of two pyramids bonded to one another. The stone is mounted on the ring from the centre of its lower pyramid while the lower section of the stone, of the same size and proportions as its upper counterpart, remains invisible, merely reflecting the light that crosses it. It is believed that this form of the diamond references the symbolism of the Egyptian pyramids; the lower part of the structure ought to remain hidden due to the belief that it represents evil.

Yet another legend provides the groundwork for which hand and finger the ring is carried. The story of the ring finger, broadly embraced in numerous cultures nowadays, unfolds as follows. During the seventeenth century, wedding rings appear to have been mostly worn on the thumb of the left hand. By contrast, in Christian marriage ceremonies, the officiating priest would touch each of the three fingers next to the thumb of the left hand with the wedding ring, pronouncing the words “in the name of the Father, the Son and the Holy Spirit,” before placing the ring on the fourth. According to another, more romantic legend, the practice of placing the wedding ring on the fourth finger of the left hand, as a token of eternal love and the assurance of its endurance, dates back to Ancient Greek mythology. According to legend, the finger known as the ring finger has a vein that directly connects to the heart.

Contemporary jewellery and the focus of this exhibition

Contemporary jewellery embodies an inclusive universe of wearable objects. Unlike traditional jewellery, the objects in this universe embrace all forms of symbolism beyond material value alongside experiments of signification, conceptual constructs, oddities which push the boundaries of ornamentation and aesthetics, or simply anything new and different that questions entrenched norms.

In every layer of history, jewellery has served as a conveyor of stories. Whoever wears a piece of jewellery, for whatever belief they may hold, unknowingly becomes a part of the story of the artisan who brought it into existence.

Craft and Transformation

Craftsmanship rests entirely on a thoroughly honed set of skills. According to a famous rule, it takes approximately ten thousand hours for a carpenter or musician to become a master of their craft.⁵ Craftsmanship entails contradictory practices and notions. It pursues perfection while keeping a tally of all the mistakes made along the way. The tradition of craft is a story of wordlessness, of silence. Sometimes, it is the praise a master receives or a slap on the wrist an apprentice must endure. The harmony of the mind and the body is a mystery. No one can predict just what this harmony is technically capable of engendering. The craftsman is both a technical performer and the protagonist of a ritual of

production. A champion of uniqueness against everything that is serially depreciated. Every object that is born of the craftsman’s bench both conveys the story of its maker and sets off on an adventure to tell brand-new ones.

No matter what material is used to create the jewellery, the raw material must undergo dozens of processes before it takes its place under the spotlight. Transformation is inevitable. While considering this concept as one of the pillars of the exhibition, it was of utmost importance that we focus not necessarily on the materials but on the stories that inspire contemporary jewellery. While extending propositions as to where we are in history in terms of the relationship between jewellery and the body, the exhibition had to be cautious not to limit itself to such technical terms as recycling or upcycling.

The multiple refractions of the perception of time expand the limits of our memory and usher us into inner journeys. The greatest treasure of this multi-layered exhibition lies in the many different doors it will open for each viewer. The exhibition extends in front of us a wondrous garden, where we may walk through these doors, lend an ear, watch, and add something of our own to the stories therein, generating new patterns in our memory about where we are in the cross-section of our history.

Truthfully, *where in history are you?*



⁵ Sennett, R. (2009). *Zanaatkâr*. Melih Pekdemir (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

⁵ Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press.



SANATÇI TAKILARI

Takı kullanan ilk insan, kartal pençeleri taşıyan bir Neandertal miydi, yoksa saçlarına bir çiçek ilıştırmış hayal kurmayı seven bir *Homo sapiens* mi bilemiyoruz, ama takı olarak nitelendirilen ilk arkeolojik bulguların milattan önce 85.000 yılına dayandırılan *Nassarius* türü deniz kabukları olduğunu biliyoruz. Dünyamızın farklı coğrafyalarından ve farklı tarihsel dönemlerinden günümüze kalan bulgular, deniz kabuklarını, hayvan tüylerini ve kemiklerini işaret ediyor.

Takılar tarih öncesinin en eski iletişim araçları arasında sayılabilir. Kendimizi süslemek, estetik nedenlerle birlikte, aidiyetlerimizi ve farklılıklarımızı göstermenin de bir aracıdır. Antik Yunanca'da *kosmein*, dünyevi olanı, ruhani olanı ve toplumsal olanı süslemek ve düzenlemek anlamına gelir. Bu üçünün birbirinden ayrılmadığı ilksel toplumsallıklarda avcının boynuna taktığı dişler, avladığı hayvanların gücünü ona verdiği gibi, yaşadığı toplulukta bir avcı olarak gücünü de temsil ediyordu. Korunma ve aidiyet göstergeleri olarak takılar, bugün de olduğu gibi aynı zamanda birer değiş tokuş aracı olarak da kullanılıyorlardı. Günümüzde diş çıkaran çocukların boynunda gördüğümüz kehribar boncukların Avrupa'da uzun dönem para gibi kullanıldığını biliyoruz. Bronz çağıyla birlikte değerli madenlerin devreye girişinden önce kehribar gibi organik oluşumlardan, tohumlardan oluşan kolyeler görüyoruz. Ya da karanfil gibi güzel kokuları nedeniyle tercih edilenler veya uzun bir göç yolundaki yeni yerleşime taşınacak olan faydalı bitkilerin tohumlarından yapılan kolyeler.

Değerli madenlerin kullanılması için milattan önce 6.000'li yılları beklemek gerekecek. Mısırlılar, altına tanrıların eti diyecekler. Hint Okyanusu'ndan gelen inciler, Roma mücevherlerine birinci yüzyıldan sonra girecekler. Takının tarihi, aynı zamanda inancın tarihidir. Doğaüstü-doğa-insan üçgeni, takının koruyucu işlevini karmaşıktırarak devam ediyor; hastalıklardan, düşmanlardan ve kötü ruhlardan korunma arzusu örtüşüyor. Tüm bunların birbirinden ayrılmadığı, büyü bozulmamış bir dünyada, kötü ruhlar kanlı canlı düşmanlar kadar gerçek, hastalık öte dünya kadar bilinmez. Eski Mısır'da Horus'un gözü, bugün Güney Akdeniz'de çok yaygın olan nazar inancıyla buluşuyor. Bok böceği adı verilen *scarabaeus*'un arka yüzüne yazılan *Ölümler Kitabı*'nın otuzuncu bölümü, ölenin kalbinin öteki dünyaya geçmek için gerekli mesajı vermesini sağlıyor. Dünyanın her yerinde ritüeller takıları, takılar ritüelleri beraberinde taşıyor. Evlilik törenleri, adaklar, sunular, geçiş ayinleri...

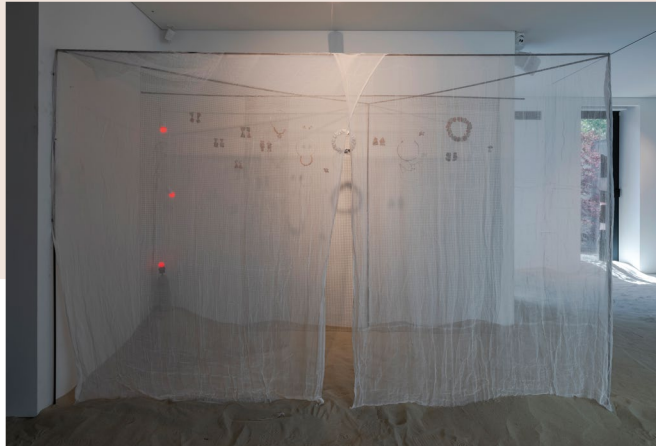
Takıyı tarihsel dönemlere, coğrafi bölgelere, farklı inanç sistemlerine bölerek incelediğimizde, ortak bir üçleme buluyoruz: statü simgesi, korunma ve tanınma aracı.

- Yüzükte olduğu gibi mühür ve yetki
- Muskada olduğu gibi tılsım ve korunma
- Madalyada olduğu gibi şeref ve onur

Yerleşik tarımın yaygınlaşması, şehirlerin büyümesi, zanaatlerin gelişmeye başlaması, takı üretimini de giderek ustalık ve beceri gerektiren bir alana dönüştürür. Madencilikteki ve ticaretteki gelişmeler, yarı değerli taşların ve farklı süsleme tekniklerinin devreye girişine neden olur. Rönesans'a uzanan ekonomik büyüme dönemi, özellikle Batı Avrupa'da sermaye birikiminin ortaya çıkardığı yeni bir sınıfın, burjuvazinin aristokrasi ile yarışında oluşturduğu yeni bir maddi kültürün habercisi olacaktır.

John Berger, Batı Avrupa'da resim sanatını incelediği *Görme Biçimleri*'nde yağlı boya tabloların hem nesne olarak kendilerinin hem de temsil ettikleri nesnelerin bu zenginliğin göstergeleri olarak da okunabileceğini bize gösterir. Sanat tarihinin en büyük isimlerinden Salvador Dalí, 15 Temmuz 1941 tarihinde Vogue dergisine şöyle diyecektir: “Mücevher mi resim için ortaya çıktı, resim mi mücevher için bilmiyoruz ama birbirleri için doğdukları kesin.” Burjuva kültürü özellikle Protestanlığın doğuşu sonrası, erkeği süslemelerden uzaklaştırıp sadelikle tanımlarken, kadınlar giderek daha da fazla erkeğin zenginliklerinin vitrini haline geleceklerdir.

Bu yeni maddi kültürün zirvesinde, 1900 yılında Paris'te yapılan ve Dünya Fuarı veya Dünya Sergisi olarak bilinen, her ülkenin kendi bölmesiyle katıldığı sergide, René Lalique'in tasarladığı mücevherler dikkati üzerlerine çeker. Lalique, sanatçıların takı tasarlamaya başladığı noktayla takı tasarımının kendisinin bir sanat olarak algılanmaya başladığı noktanın kesişimindeki isim olarak karşımıza çıkar. Takının simgesel ve maddi değerlerinin ötesinde estetik değerinin vurgulandığı, onu üreten sanatçının imzasıyla değer kazandığı, boynuzlar, yarı değerli taşlar, cam, seramik ve kaplumbağa kabukları gibi ilk bakışta değersiz görünen malzemelerin devreye sokulduğu, Avrupa dışı kültürlerin etkilerine açık hale geldiği bir dönem başlamıştır. Bu etkiler daha önceki çağlarda da oryantalist motiflerle karşımıza çıkar. Kimi zaman eski Mısır'a yönelik ilgi kimi zaman Osmanlı İmparatorluğu'na döner.



THE JEWELLERY OF ARTISTS

We do not know whether the first human who ever used jewellery was a Neanderthal wearing eagle claws, or a *Homo sapiens* who revelled in daydreaming, wearing a flower in their hair; however, we do know that the first archaeological finds qualifying as jewellery were *Nassarius* shells, dating to 85,000 BCE. Other finds retrieved from various geographical areas across the world and historical periods indicate that seashells, animal feathers, and bones were used as early jewellery.

Jewellery may be regarded as one of the oldest means of communication to have emerged in prehistory. Aside from aesthetic motivations, adorning ourselves enables us to express our affiliations as well as our identities. In ancient Greek, the verb *kosmein* signifies both to embellish and to organise that which is worldly, spiritual, and social. In primitive societies, where these three realms were inseparable, the tooth pendants hunters wore around their necks both conferred upon them the power of the animals that they hunted and symbolised their very power within the community they lived in. As is still the case today, pieces of jewellery, as indicators of protection and affiliation, were also used as a medium of exchange. We know, for instance, that amber beads, such as those worn around the necks of teething children today, stayed in use as currency for an extended period in Europe. Until the introduction of precious metals during the Bronze Age, necklaces were commonly made of organic materials like amber and seeds. Seeds of plants were commonly used in jewellery, in particular fragrant ones like cloves and those with medicinal properties, accompanying migrants on arduous journeys to new settlements.

The use of precious metals did not emerge until 6,000 BCE. The Egyptians called gold the flesh of the gods. Pearls sourced from the Indian Ocean were introduced to Roman jewellery after the first century. The history of jewellery is the history of faith. The triad of supernatural-nature-human continues to complicate the protective function of jewellery; seeking protection from diseases, enemies, and evil spirits all overlap. In a world which had not yet lost its magic, and where all of these phenomena were inseparable, evil spirits were as real as flesh-and-blood enemies, and diseases as unknown as the afterlife. Ancient Egypt's eye of Horus blends into the belief in the evil eye, which is still widespread throughout the Southern Mediterranean today. The thirtieth chapter of the *Book of the Dead*, written on the back of the sacred scarab, enables the heart of the deceased to communicate the requirements for crossing over to the afterlife. Across the globe, ritual is interlinked with jewellery, and jewellery accompanies ritual. Marriage ceremonies, sacrifices, offerings, rites of passage...

As we examine jewellery and break it down into historical periods, geographical zones and distinctive belief systems, we find a consistent trilogy: its use as a status symbol, medium of protection, and means of recognition.

- Seal and power embodied by the ring
- Talisman and protection represented by the amulet
- Honour and dignity symbolised by the medal

The spread of settled agriculture, the growth of cities, and the beginning of the blossoming of crafts gradually turned jewellery production into a field requiring tremendous mastery and skill. The developments that affected both mining and trade resulted in the adoption of semi-precious stones, along with different ornamentation techniques. The period of economic growth that led up to the Renaissance heralded the emergence of a new material culture, born of the competition between the bourgeoisie – the new social class that owed its existence to capital accumulation, especially in Western Europe – and the aristocracy.

In *Ways of Seeing*, John Berger inquires into the art of painting in Western Europe, showing us how both the subject matters of oil paintings and the paintings themselves can be read as indicators of this accumulation of wealth. On 15 July 1941, Salvador Dalí, one of the greatest figures in the history of art, stated to Vogue magazine: “[We do not know] whether it was the jewel [that was invented] for painting or painting for the jewel. We are sure, however, that they were born for each other.” While bourgeois culture, especially following the emergence of Protestantism, stripped men of ornamentation by preaching simplicity, women increasingly became showcases for men's wealth.

The 1900 Paris Exposition, a world's fair which saw numerous countries participate with their national pavilions, marked the highpoint of the emerging material culture. It was also here that the jewels designed by René Lalique captured a good deal of the attention. Lalique was a figure who emerged at the watershed when jewellery design began to be regarded as an art in its own right, with artists adopting it as a medium. This period marked a turning point in the aesthetic worth of jewellery beyond its symbolic and material values. The signature of the artist who produced the jewellery conferred additional value to each piece, and materials of apparently little worth, such as horns, semi-precious stones, glass, ceramics, and tortoise shells were brought into use. This was also a time when jewellery opened up to the influence of non-European cultures. Outside influences had already influenced orientalist motifs in earlier periods. A penchant for ancient Egyptian motifs sometimes lent its place to an interest in the Ottoman Empire.

Örneğin Osmanlı nişanlarından birinin hikayesi, tüm Avrupa'ya yayılacak bir *Ottomania* akımının da nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkar. III. Selim, Napolyon ordularının Mısır'daki ilerleyişini durduran İngiliz amiral Lord Nelson'a, bir samur kürkün yanı sıra o dönem Darphane-i Amire'yi yöneten Düzyan ailesinin imal ettiği mücevher sorguç şeklindeki çelengi verir. Çelenk, 1951'de çalınıp parça parça satılana kadar, peşinde bir efsaneyi sürükler. Çelenk, savaşta etkisiz hale getirilen Fransız gemilerini temsilen 13 parçadan oluşur ve ortasındaki elmas yıldızın altında gizlenmiş, kurulduğunda yıldızı döndüren bir saat mekanizması bulunmaktadır. Nelson'un ömrü boyunca şapkasında taşıdığı bu efsane mücevherin benzerlerini yaptırmak isteyenler sıraya girerler. Mücevheri döndüren saat mekanizmasını imal ettiği tahmin edilen Prior, kayıtlara göre 1784 yılından itibaren sadece beş yıl içinde Türkiye'ye 4500 saat satarak tüm saat imalatçılarını geride bırakır. Türkçe'de Piryol olarak ün kazanan cep saatlerinin yanı sıra, İstanbul'daki saat atölyelerinin İsviçreli ve İngiliz göçmen işçilerle dolup taşıdığı söylenir. Özellikle erkekler için saat çok popüler bir armağandır. Ama bu mücevhere daha ileride kalıcı ün kazandıran, Nelson'un hayat öyküsünü beyaz perdeye taşıyan 1941 tarihli biyografik film *O Hamilton Kadını* olur. *Rüzgar Gibi Geçti*'nin mücevherlerini de tasarlayan Eugene Joseph, Nelson'ı oynayan Laurence Olivier'nin takacağı sorgucu yapmak için orijinal kaynaklara başvurur.

Büyük tarihçi Eric Hobsbawm'a *Aşırılıklar Çağı* isimli eserinin girişinde, "Paris bir şehir değil bir tekeldir" dedirten şey, sanatçıları, mücevher ustalarını, dergileri, uluslararası sergileri, okulları ve butikleri bir araya getiren, yani tasarımı üretim, dağıtım, reklam ve pazarlamayla bir arada işleten sistemdir. *Art Nouveau*, sanat, moda, tasarım, mimari ve dekorasyonun girift işleyişinin belki de ilk örneği değildir ama en etkilisidir. Beyoğlu'ndaki bir binayla Brüksel'deki bir binayı ayırt edemeyeceğiniz bir eş zamanlılık içine sokabilir sizi. Dünyanın farklı yerlerinden sanatçıların aynı üslup etrafında birleşmeleri, modernizm için temel sayılabilecek bir dinamik yaratmıştır.

Bu "yeni" sanat, dünyanın farklı yerlerinde farklı isimler alacaktır. İtalya'daki isimlerinden biri de *stile floreale*'dir (çiçekli stil). August Strindberg gibi sanatçıların "sanatçı doğaya göre değil, doğa gibi çalışmalıdır" derken kastettiği şey, *Art Nouveau* çiçeklerini, süslemenin ötesinde insanın canlı cansız varlıklarla oluşturduğu dünyanın yeniden yaratılması şeklinde görmemize neden olur. Evrim teorisi ile insanın ve doğanın bilinç dışı düşüncesinin keşfi, insanın tarihini yeniden düşünmeye zemin hazırlamıştır.

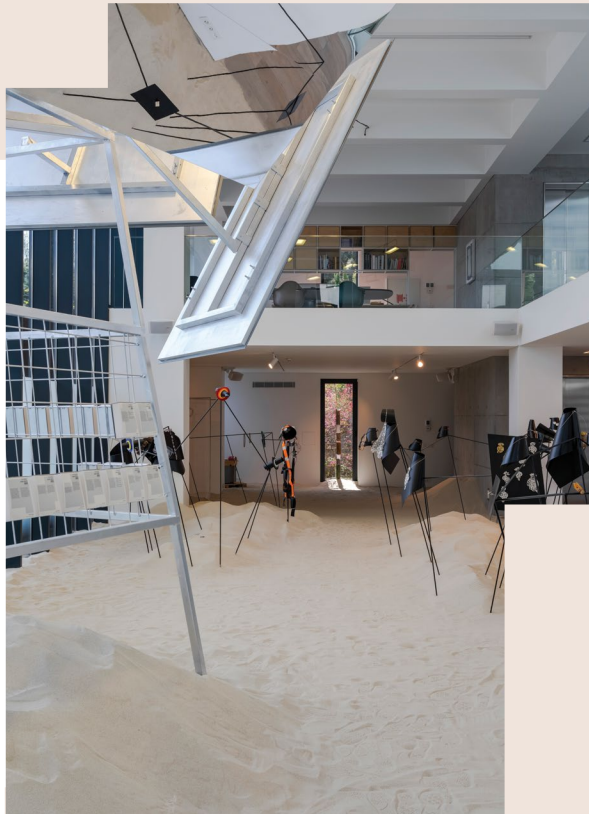
Sanayileşmedeki artışa ve büyüyen kentlere meydan okurcasına, doğanın eğimli ve akışkan çizgilerini, çiçekler, ağaç dalları, kadınların rüzgarda dalgalanan upuzun saçları ve arabesk motifleri takip eder. 20. yüzyılı açan fuarda ödül kazanan Maison Fouquet'nin mirasçısı Georges Fouquet, Sarah Bernhardt için ünlü yılan bileziğini yaratan tasarımcıdır. *Art Nouveau*'nun diğer ünlü ismi Alphonse Mucha'yla birlikte hazırladıkları koleksiyon, türünün en belirgin özelliklerini taşır.

Sarah Bernhardt, efsanevi oyunculuğu kadar, kadınların toplumsal hayatta yükselme taleplerinin ve ifade arzularının temsilcisi olarak da öne çıkar. Sahnede farklı çağlardan farklı kadınları canlandırırken, özellikle onun için tasarlanmış takılardan da faydalanacaktır. Yine John Berger'ın *Görme*

Biçimleri'nde gösterdiği gibi kadın bedenleriyle modernleşme ve sanat arasındaki ilişki, basit bir temsil ilişkisinin çok ötesindedir. Roland Barthes, değerli taşların uzun süre erkekliğin gücüyle özdeşleştirilmesinden sonra, püritanizmin etkisiyle erkeklerin mücevher takmayı bıraktığını hatırlatır. Zenginlik gösterisi, cehennemî bir kadın mitolojisi yaratır: kadın değerli taşlara sahip olmak için, erkek de değerli taşları takan kadına sahip olmak için her şeyini verir. Kadın kendini şeytana teslim eder; kocası da değerli, sert bir taş haline gelen kadına.

Art Deco kadınları bu stereotiplere meydan okuyacaktır. Bedenlerindeki kıvrımlarla tanımlanmamış rahat giysileri, kısa saçları, kat kat kolyeleri ve küpeleriyle girdikleri yere hareket getirirler. *Art Deco* kadınları, sahne kostümleri ve mücevher tasarımlarıyla, *Harper's Bazaar* gibi moda dergilerine yaptığı illüstrasyonlarla modaya yön veren Erté gibi tasarımcıların çizgilerinde, Folies Bergère gibi eğlence mekanlarında hayat bulmaktadırlar.

Disiplin altına alınan, kışlada, okulda, hastanede talim, terbiye ve tedavi gören bedenler, insanı merkeze alan büyüü bozulmuş bir dünyada ele alınabilir, şekil verilebilir, değer üretilebilir maddi varlıklar olarak tanımlanırlar. Birinci Dünya Savaşı bu modernliğin yıkıcı gücüyle insanlığı yüzleştirmeden hemen önce, Fütüristlerin manifestolarında yıkım düşüncesi ön plana çıkacaktır. "Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ediyoruz" diyecektir Fütüristler. Tarihini ironisidir ki, savaşın temiz bir sayfa açacağını iddia eden Fütüristlerin birçoğu Birinci Dünya Savaşı'nda hayatını kaybedecek, müzeler ve kütüphanelerle birlikte tarihe gömmek istedikleri feminizm ise yeni bir boyut kazanacaktır.



For instance, the circulation of a story about an Ottoman medal led to a frenzy of interest in the Ottoman Empire, dubbed *Ottomania*, which took hold of Europe at one point. Selim III gifted Lord Nelson, the British admiral who put a halt to the advance of Napoleon's armies in Egypt, a zibeline fur coat along with a bejewelled star, the work of the Düzyan family, who then ran the Imperial Mint. The star became the stuff of legend before it was stolen in 1951 and sold off piece by piece. This artefact consisted of 13 pieces, representing every French ship that was neutralised during the battle. Hidden underneath the diamond star in its centre was a clockwork mechanism which, when wound, caused the star to rotate. Its admirers flocked to possess a replica of the legendary piece, which Nelson kept fastened to his hat for the rest of his life. According to records, Prior, the individual thought to have manufactured the clockwork mechanism, sold 4500 watches to Turkey in only five years starting from 1784, surpassing all the watchmakers of his time. Pocket watches gained celebrity under the brand name of Piryol in Turkish, and watchmakers in Istanbul were overflowed with Swiss and British immigrant workers in the years following. Watches became very popular gifts, especially for men. However, what truly earned this piece of jewellery its lasting fame was *That Hamilton Woman*, the 1941 biographical motion picture that brought the story of Nelson's life to the big screen. Eugene Joseph, who also designed the jewellery for *Gone with the Wind*, consulted original sources to create the piece that Laurence Olivier, the actor who played Nelson, wore in the movie.

What led the great historian Eric Hobsbawm, in the introduction to his *The Age of Extremes*, to describe Paris as not a city but a monopoly was a system that merged artists, jewellers, magazines, international fairs, schools, and shops; in other words, a system that integrated design with production, distribution, advertising, and marketing. *Art Nouveau* may not have been the first instance of an intricate cooperation between art, fashion, design, architecture, and decoration, but it certainly was the most influential. It could place one in a synchronicity where it would be impossible to distinguish between a building erected in Beyoğlu and one standing in Brussels. Moreover, the congregation of artists from various parts of the world around one and the same style gave rise to a dynamic that may be regarded as instrumental in the advent of modernism.

This "new" art was to receive various names across distinct parts of the world. In Italy, it was given the name *stile floreale* (floral style). The work of artists such as August Strindberg, who once stated that artists "should work like nature, not after nature," prompts us to consider *Art Nouveau* flowers not just as decoration but as a recreation of the animate and inanimate world of human beings. The emergence of the theory of evolution, together with the discovery of the unconscious mind of humans and nature, has paved the way for a thorough reassessment of the history of humankind.

In sheer defiance of the acceleration of industrialisation and urban growth, the undulating and fluid lines of nature find their expression in flowers, tree branches, women's long hair flowing in the wind, and arabesque motifs. Georges Fouquet, the heir to Maison Fouquet, which won an award at the world's fair marking the turn of the 20th century, was the designer of the celebrated snake bracelet worn by Sarah Bernhardt. The collection he conceived together with Alphonse Mucha, another illustrious figure of *Art Nouveau*, carries some of the most emblematic traits of the genre.

Aside from her legendary acting career, Sarah Bernhardt was hailed as a symbol of women's growing demands and aspirations in society. While portraying women from various historical periods on stage, she made extensive use of jewellery designed specifically for herself. Again, as pointed out by John Berger in *Ways of Seeing*, the relation between women's bodies, modernisation, and art reaches far beyond basic representation. As Roland Barthes reminds us, following an extended period where precious stones were associated with the power of masculinity, the influence of Puritanism drove men to renounce wearing jewellery. The display of wealth creates a hellish mythology of women, where women give anything to possess precious stones, while men give anything to possess the women who wear them. Women pledge their souls to the devil; their husbands commit themselves to the women who have become hard, precious stones.

The women of *Art Deco* confronted these stereotypes. With their free-flowing, comfortable clothes defiant of the curves of their bodies, their short hair, sundry necklaces and earrings, they introduced movement wherever they went. These *Art Deco* women came to life in the lines of designers like Erté – who greatly influenced fashion with his stage costumes, jewellery creations, and illustrations for fashion magazines such as *Harper's Bazaar* – or in entertainment venues like the Folies Bergère.

Bodies subjected to discipline, training, education, or medical treatment in places like barracks, schools, and hospitals are regarded as physical entities likely to be handled, shaped, and turned into value within a disenchanted, human-centred world. Shortly before the First World War confronted humanity with the sheer destructive power of this same modernity, the very notion of destruction cropped up within the manifestos of the Futurists. They proclaimed that "the splendour of the world has been enriched with a new form of beauty." Such is the irony of history, though, that a great many of the same Futurists who adamantly claimed that war would bring about a clean slate met their demise on the battlefronts of the First World War, while the feminism they intended to bury in the pages of history books, along with museums and libraries, persevered.

Art Nouveau’nun çiçekleri yerini temel renk ve biçimlere bırakırken, Mondrian ve Kandinsky’nin resimleri, Le Corbusier’nin mimarisi, modada Coco Chanel isminin temsil ettiği bir eğilime neden olacaktır. *Belle Époque*’un korselerinden kurtulan kadınlar, hafif elbiseler ve spor pantolonlarla hareketli bir hayata kavuşacaklardır. Adolf Loos’a “süsleme suçtur” dedirten akım, *Bauhaus*’la yeni bir yöne doğru olacaktır. Kadınlar da burjuva erkeklerin gösterişli vitrinleri olmaktan, çalışma hayatına katılan seçme ve seçilme özgürlüğü için mücadele etmeye yönelirken, geometrik formlara ve androjen bir tarza doğru ilerlerler. Eski dünyadan yorulmuştur herkes. Başkalık yine bir kadın bedeninde Josephine Baker’in dansında hayat bulmuş gibidir. Savaştan çıkan dünya, kendini yenileme arzusundadır. Uygur ve ilkel tanımlarını gözden geçirme cesaretini önce sanatçılar gösterecektir. Politik yelpazenin bir ucunda Fütüristler, diğer ucunda Kübistler aynı etkiler altında bulurlar kendilerini. Büyüyen ve yükselen şehirler, artan ve hızlanan otomobiller, trenler, gemiler, karşılaşan, karışan, etkileşen kültürler ve hareketli imgeler... Ve rüya imgeleri... Bilinç dışı kavramıyla çıkılan yeni yolculuklar...

Bu yeniliğin ürünü olan *Art Deco* ve caz çağı, yükselen kentlerin yeni, karmaşık ve renkli kültürünü besler. Atlantik’in öteki yakası, modernliğin hızını devralmaya hazırdır. Hareketli imgeler çağı başlamıştır; sinema herkesi o büyüleyici gücüyle bu yeni gerçekliği görmeye çağırır. Deleuze’ün deyişiyle yeni bir metafizik doğmaktadır. Meslek hayatına grafik sanatlarla, resimle ve mimariyle başlayan Fritz Lang, *Metropolis*’te yarattığı hayali şehrin ilhamını, 1924 yılının Ekim ayında New York’a yaptığı ziyarette gözlemlediği *Bauhaus* estetiği ve *Art Deco* mimarisinden aldığını söyler. Makineleşmenin yarattığı kaygı, 1927 yılında çekilen *Metropolis*’in yoğun duygularından biridir ve bize bu yeni dünyanın o dönemde nasıl algılandığına dair bir imge repertuarı sunar. Birbiri ardına gelen manifestolar, Sürrealizm, Dada ve çok farklı akımlarla modernizmin, insanlığın kendi kararlarıyla kendini yaratabilecek potansiyele sahip olduğu düşüncesinin göbeğinde buluruz kendimizi. Sanat bir süs değil, bu yaratıcı dinamiklerin tetikleyicisi olarak gücünü artıracaktır.

Meta üretimi o zamana dek eşi görülmemiş bir boyut kazanmıştır. Üretimde insanın yerini makinelerin alabileceği gerçeğiyle yüzleşildikten sonra, *Arts and Crafts*’in işaret ettiği gibi, zanaatın, el emeğinin, insan zihninin yerinin doldurulamayacağını kanıtlama ve gösterme çabası ortaya çıkar. Çok değil, bir yıl sonra Paul Valéry şöyle yazacaktır:

• “...Uzaktan evlerimize kadar gelen ve zahmetsizce arzularımıza cevap veren şehir suyu, doğal gaz ve elektrik gibi parmağımızın ucuna itaat ederek beliren ve kaybolan görüntülerle, sesler ile besleneceğiz. Farklı tiplerdeki enerjilerin bağımlısı, hatta kölesi olduğumuz gibi bu titreşimler, değişimler de algı organlarımızın bir parçası olacak; bütün bildiklerimiz bu görüntü ve seslerden ibaret olacak. Algılanan Gerçek’in evlere servis edildiği böyle bir toplumu tasavvur eden bir filozof var mıdır bilmiyorum... Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünölebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.”

• Walter Benjamin 1935 yılında *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* isimli cıgır açıcı denemesinde, bu biçim değişikliğini tarihsel olarak ele alacaktır. Tapınma amaçlı başlayan sanat eseri, kutsallığını giderek tanrılardan değil, insani yaratıcılıktan alarak esere, oradan da çoğaltılan kopyasına bırakacaktır. İmitasyon takılar, tıpkı kopya edilen sanat eserleri gibi, zanaatin yerini sanayileşmenin aldığı, daha çok insanın tüketebildiği ürünlerin dünyasına açılacaktır. Bir sanat eseri olarak takı mefhumu, sanat ve zanaatın sınırları üzerine düşünmeyi gerektirdiği gibi, sanatın nesne üretimindeki makineleşme sonrası dönüşümlerine de kulak vermemizi zorunlu kılar. Sürrealistler arasında bunu yapan çok sayıda sanatçı olması tesadüf değildir.

• Pablo Picasso biyografisinin yazarı James Lord’a göre, aynı yıl Picasso’nun Dora Maar için tasarladığı ilk mücevher, Maar’ın Picasso’nun bir sulu boya resmiyle takas ederek aldığı kabaşon yakutlu altın ve akik yüzüğün yerine yaptırmıştı. Rivayete göre çift, Pont Neuf üzerinde yürürken tartışmaya başlar. Picasso, Dora’ya bir sanat eserini incik boncuk karşılığında vermeye ikna ettiği için sitem eder. O da yüzüğü çıkarıp Seine Nehri’ne atarak sevgilisini susturur. Ama Picasso onun için kendi tasarımı olan bir yüzük yapana kadar peşini bırakmaz.

• Az sayıda sanatçı kendi tasarladıkları işleri kendileri üretseler de, genel olarak zanaatkarlardan faydalanmışlardır. Picasso’nun madalyonları ve Dorothea Tanning’in fantezileri, François Hugo gibi metal ustaları tarafından broşlara ve kolyelere dönüştürülmüştür.

• GianCarlo Montebello’nun Milano’daki atölyesi, Pomodoro kardeşler, Man Ray, Pol Bury, ve Niki de Saint Phalle’in en ünlü parçalarından bazılarını üretmiştir.

• Sonia Delaunay de Montebello’yla birlikte çalışan sanatçılardan biridir. Bu iş birliğinden iki tane giyilebilir sanat tasarımı çıktığı biliniyor. Her ikisi de kolye-broş.

• *Dans: Sonsuz Ritim* adını taşıyan parça, 1923 tarihli aynı adlı bir guaja dayanıyordu. Tasarım, Artcurial için yeniden yapılırken, Delaunay esere *Flamenco* adını verir.



As the flowers of *Art Nouveau* gave way to elementary colours and shapes, the paintings of Mondrian and Kandinsky, and the architecture of Le Corbusier gave birth to a tendency which was personified by Coco Chanel in the field of fashion. Freed from the constraining corsets of the *Belle Époque*, women embraced an active lifestyle sporting light dresses and trousers. The same trend which prompted Adolf Loos to equate “ornament and crime” took a new turn with the influence of the *Bauhaus*. Women espoused geometric shapes and an androgynous style while fighting for the right to participate in the workforce and the freedom to vote, distancing themselves from being displays of wealth for bourgeoisie men. People grew weary of the old world. Divergence seemed to come to life once again in the female body, embodied in Josephine Baker’s dance. With the war over, the world at large longed for renewal. Artists would be the first to show the courage needed to reassess notions like the civilised and the primitive. Futurists and Cubists, on opposite ends of the political spectrum, found themselves shaped by the same influence. Cities expanding and rising, automobiles both increasing in numbers and accelerating in speed, trains, ships, cultures coming into contact, intercrossing and interacting, and moving images... And oneiric images... New journeys embarked upon, steered by the notion of the unconscious...

As products of this new age, *Art Deco* and the Jazz Age nurtured the new, complex, and vibrant culture that took shape in the rising cities. The opposite shore of the Atlantic was ready to take over the pace of modernity. The age of moving images had begun; with its mesmerising power, cinema called on everyone to view this new reality. As argued by Deleuze, a new metaphysics was being born. Fritz Lang, who began his career in graphic arts, painting, and architecture, stated that the inspiration for the imaginary city he created in *Metropolis* came from a trip to New York in October 1924, where he had the chance to observe *Bauhaus* aesthetics and *Art Deco* architecture up close. As one of the prevailing emotions of *Metropolis*, shot in 1927, the anxiety caused by mechanisation presents us with a repertoire of images as to how this new world was perceived at the time. Through a succession of manifestoes and movements such as Surrealism and Dada, we find ourselves at the heart of modernism and the idea that humanity has the potential to shape itself. From that juncture on, art will not be seen as mere ornament anymore but as an ever-growing catalyst for these creative dynamics.

Commodity production then reached unprecedented levels. Once confronted with the truth that, with regard to production, humans could be substituted by machines, humankind endeavoured to prove and demonstrate what was suggested by the *Arts and Crafts* movement: that craft, manual labour, and the human intellect are all irreplaceable. A year later, Paul Valéry would write:

• “...we shall be supplied with visual – or auditory images, which will appear and disappear at a simple movement of the hand, hardly more than a sign. Just as we are accustomed, if not enslaved, to the various forms of energy that pour into our homes, we shall find it perfectly natural to receive the ultrarapid variations or oscillations that our sense organs gather in and integrate to form all we know. I do not know whether a philosopher has ever dreamed of a company engaged in the home delivery of Sensory Reality... In the last

twenty years, neither matter nor space nor time has been what it was from time immemorial. We must expect great innovations to transform the entire technique of the arts, thereby affecting artistic invention itself and perhaps even bringing about an amazing change in our very notion of art.”

• In 1935, Walter Benjamin addressed this change of form from a historical standpoint in his groundbreaking essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Originally driven by the purpose of worship, the work of art later started to derive its sanctity no longer from the gods but from human creativity, before entrusting it to the artefact, and ultimately to its reproduced copy. Replicated pieces of jewellery, just like copied artworks, were plunged into the world of goods where craftsmanship is substituted with industrialisation to be consumed by larger numbers of people. The idea of jewellery as a work of art not only asks us to reflect on the frontiers between art and craft but also compels us to pay closer attention to the post-mechanisation transformations that affected the production of objects of art. It is no coincidence that numerous Surrealists achieved precisely this.

• According to James Lord, a biographer of Pablo Picasso, the first piece of jewellery the artist designed for Dora Maar was produced that same year. This was a replacement for the gold, agate, and cabochon ruby ring which Maar had procured in exchange for a watercolour by Picasso. As legend goes, the couple got into an argument while walking on the Pont Neuf. Picasso reproached Dora for talking him into giving her a work of art so she could swap it for a mere trinket. Dora responded by taking off the ring and throwing it into the Seine, thereby silencing her lover. Picasso did not let the matter pass until he had made a ring of his own design for Dora in its place.

• A very limited number of artists personally produce the jewellery they design, with most resorting to the help of artisans. Picasso’s medallions and Dorothea Tanning’s visions were turned into brooches and necklaces by renowned metalworkers such as François Hugo.

• GianCarlo Montebello’s workshop in Milan saw the birth of some of the most famous pieces of jewellery bearing the signatures of the Pomodoro brothers, Man Ray, Pol Bury, and Niki de Saint Phalle.

• Sonia Delaunay was also one of the artists who collaborated with Montebello. Two wearable art designs are known to have emerged from their collaboration, both of which are necklace-brooches.

• Delaunay’s piece titled *Dance Eternal Rhythm* was based on a 1923 gouache of the same name. While revisiting her design for Artcurial, Delaunay retitled the piece *Flamenco*.

• Alberto Giacometti, 1935 yılında Elsa Schiaparelli için mitolojik, kadınsı ya da hayvani karakterleri temsil eden broşlar, bilezikler ve düğmeler gibi çok nadir parçalar yaratmıştır.

• Çok takı tasarlayan ve ticari olarak da büyük iş birliklerine giren Salvador Dalí şöyle der: “Yeni bir Rönesans’ın şövalyesi olarak, sınırlandırmaları reddediyorum. Sanatım fizik, matematik, mimari, nükleer bilim ve mücevheri de kapsar – sadece boyayı değil. Benim mücevherlerim, mücevherlerin maliyetlerinin vurgulanmasına karşı bir protestodur. Hedefim, kuyumculuk sanatında da Rönesans’ta olduğu gibi tasarım ve işçiliğe, mücevherlerin maddi değerinden çok daha fazla değer verilmesidir.”

• “Mücevherlerde, tüm sanatımda olduğu gibi, sevdiğim şeyi yaratıyorum,” diye yazar Dalí, mücevher tasarımları hakkında. “Sanatım – boya, elmas, yakut, inci, zümrüt, altın – gerçekleşen metamorfozu gösterir. İnsanoğlu yaratır ve değişir. Uyuduklarındaki tamamen değişirler – çiçeklere, bitkilere, ağaçlara dönüşürler. Cennette yeni bir metamorfoz gerçekleşir. Beden yeniden bir bütün haline gelir ve mükemmelliğe ulaşır.”

• Dalí, Verdura’da bu temayı arzuladığı tarzda keşfetmek için mükemmel bir ortak bulur: lüks ve ihtişam.

İkinci Dünya Savaşı sonrası *baby boom* olarak adlandırılan nüfus patlaması, refah devletinin yükselişi, kadınların yeni sanayilerin teknolojileriyle donanmış ev kadınları olarak yeniden tanımlandıkları, Hollywood’un giderek küreselleşen gücüyle yıldızların mücevherlerinin, örneğin Elizabeth Taylor’un tılsımlı bileziğinin, Marilyn Monroe’nun *Erkekler Sarışınları Sever*’deki pırlantalarının, Grace Kelly’nin *Yüksek Sosyete*’de taktığı sekiz karatlık evlilik yüzüğünün, Audrey Hepburn’ün *Tiffany’de Kahvaltı*’daki incili gerdanlığının kadınların gözlerini kamaştırdığı dönemdir.

Aynı zamanda sömürgelelikten bağımsızlıklarını ilan eden halkların, yurttaşlık hakları için mücadele eden kadınların, siyahların, öğrencilerin taleplerinin, kendisini kususuz bir akılcılıkla merkezde tanımlayan bir uygarlığı sorgulamaya başladığı dönemdir. Boyutları büyüyen sahte inciler, plastik ve çelik bu dönemin takılarını giderek çeşitlendirirken, çiçek çocuklarının yeni özgürlük alanları açan, İstanbul’dan geçen Katmandu yolculuğunda simgeleşen “başka” kültürel arayışları, moda üzerinde önemli bir etki bırakacaktır.

Rönesans sonrası teknolojik gelişmeler, mücevher üretimini nasıl çok ileri noktalara taşıdıysa, sanatçılar altmışlı ve yetmişli yıllar boyunca, sanayi üretimindeki değişimlerden de etkilenerek yeni tekniklere başvurdular. Örneğin Stanley Lechtzin, elektroformlama denilen ve metal iyonları içeren elektrolit adı verilen bir çözeltiden elektrik akımı geçirilmesini içeren bir yöntemle üretir takılarını.

Yetmişlere geldiğimizde etnik modeller, bohem tarza damgasını vururken, disko çağının başlangıcı kat kat kolyeler, madalyonlar ve yeni ışıltılarla karşılanacaktır. Cinsiyet rolleri akışkanlaşmış, kadınlar ve erkekler arasındaki keskin ayrımlar bazen daha androjen, bazen de stereotiplere meydan okuyan bir hale gelmiştir. Günümüzde üniseks olarak tanımlanan tarzın tohumları atılmıştır. Tarih hızlanmaya başlamıştır. Artık dönemler on yıllarla ifade edilir. Seksenlere

geldiğimizde televizyon kültürü hakim olmuş, *Dallas* gibi, *Hanedan* gibi dizilerde takılan bilezikler, dünyanın her yerinde kadınların bileklerini süslemeye başlamıştır. Neoliberalizmin ışıltılı yılları, vatkalarıyla genişletilmiş omuzları, altın saatlerle parıldayan bilekleri, kentli, genç, meslek sahibi grupların iş hayatıyla gece hayatı veya hafta sonlarıyla hafta içi arasında bölünmüş hallerini sunar. Günün her saatinde başka bir tarzla ortaya çıkardıkları bedenleri bölünmüş bir hal alırken, aynı kişinin, hayatının farklı dönemlerini bırakın, farklı günlerde ve saatlerde, bölünmüş bir personayı kendinde taşıması beklenir gibidir.

Ve bu kültürün eleştirisi de birlikte gelir: Seksenlere gelindiğinde beden bir sanat eserinin sergilenmesi için bir aracı haline gelir. Değerli taşlarla süslenmiş anlamını taşıyan mücevher kavramı iyiden iyiye sorgulanmaya başlar. Otto Künzli’nin *Altın Seni Kör Eder* adını taşıyan kauçuk ve altından yapılma bileziği, bunun simgelerinden biri sayılabilir. Siyah kauçuğun içine gizlenmiş 18 ayar bir altın bilezik, değer kavramının bir eleştirisi gibidir.



• In 1935, Alberto Giacometti created very rare pieces for Elsa Schiaparelli, including brooches, bracelets, and buttons depicting mythological, feminine and animalistic characters.

• Salvador Dalí, who designed countless pieces of jewellery and was involved in large-scale commercial collaborations, stated: “Paladin of a new Renaissance, I too refuse to be confined. My art encompasses physics, mathematics, architecture, nuclear science – the psycho-nuclear, the mystico-nuclear – and jewellery – not paint alone. My jewels are a protest against the emphasis upon the cost of the materials of jewellery. My object is to show the jeweler’s art in true perspective – where the design and craftsmanship are to be valued above the material worth of the gems, as in Renaissance times.”

• “In jewels, and in all my artistic activity, I create what I love most”, Dalí wrote of his jewellery designs. “...My art – in painting, diamonds, rubies, pearls, emeralds, gold, chrysolite – demonstrates how metamorphosis comes about; human beings create and change. When they sleep, they change totally – into flowers, plants, trees. The new metamorphosis takes place in Heaven. The body becomes once again whole and reaches perfection.”

• In Verdura, Dalí found the perfect partner to explore jewellery in keeping with his penchant for luxury and glamour.

The post-World War II years were marked by the demographic explosion known as the baby boom, the rise of the welfare state and the redefinition of women as housewives equipped with the technology provided by newly-formed industrial sectors. Women were dazzled by the jewellery worn by the stars of an increasingly globalised Hollywood: Elizabeth Taylor’s charm bracelet, the diamonds worn by Marilyn Monroe in *Gentlemen Prefer Blondes*, the eight-carat wedding ring on Grace Kelly’s finger in *High Society*, and the pearl necklace around Audrey Hepburn’s neck in *Breakfast at Tiffany’s*.

It was also a time when the apparently flawless reality of a self-centred civilisation began to be challenged by peoples declaring independence from colonial rule and by women, Black communities, and students fighting for civil rights. As oversized faux pearls, plastic, and steel brought increasing variety to jewellery, the hippies’ search for counterculture – symbolized by the journey to Kathmandu via Istanbul – would leave a significant mark on fashion.

Just as the technological developments in the wake of the Renaissance drove jewelcrafting to new heights, artists in the sixties and seventies, spurred by developments unfolding in industrial production, began experimenting with new techniques. For instance, Stanley Lechtzin manufactures his unique jewellery pieces by employing a novel method known as electroforming, which involves passing an electric current through an electrolyte solution containing metal ions.

By the seventies, ethnic designs began characterising the style referred to as bohemian, while the rise of the disco era was greeted by a proliferation of layered necklaces, medallions, and newfangled bangles. As gender roles loosened, sharp distinctions between men and women faded, sometimes giving way to more androgynous styles and at other times bluntly challenging stereotypes. Those were also the years when the seeds of what is now called unisex were sown. History started to accelerate. Eras began to be delineated in terms of decades. By the eighties, television culture had risen to prominence, and the bracelets worn by the characters of TV series like *Dallas* and *Dynasty* appeared on the wrists of women all over the world. The glittering years of neoliberalism, with its share of shoulder pads and wrists adorned with beaming gold watches, introduced the world to young, urban, working individuals whose lives were steeply split between daytime work and night life, or weekdays and weekends. The same individuals, whose divided bodies assumed different styles at different hours of the day, were practically expected to carry a fragmented persona, not just across different periods of their lives but also on different days and even hours.

The criticism of this new culture also emerged along with it: With the eighties, the body became a medium on which to display works of art. The very notion of jewellery, which etymologically signifies adorned with precious stones in Turkish, began to sustain thorough questioning. The rubber and gold bracelet by Otto Künzli, titled *Gold Makes You Blind*, may be regarded as emblematic in this respect. An 18-carat gold bracelet concealed underneath a coating of black rubber stands as an embodiment of the criticism of the very notion of value.

Doksanların pazarlama kültürü, bu ihtiyaca hizmet eden uluslararası markalarla, bir insanın çorabından takısına, ev eşyasından ayakkabısına kadar her şeyini alabileceği yeni bir mağazacılık türü yaratır. Büyük mağazaların farklı markalarının yerini, tek markanın tek başına bir büyük mağaza gibi tasarlandığı alanlar alır. Sokak modası, modanın klasik döngüsünü kıracaktır. Punk gibi, hip-hop gibi yeni yaratıcılık alanları hızla içerilecek ve tüketim kültürünün içindeki yerini alacaktır.

Georg Simmel gibi teorisyenler, modayı sınıf ayrımıyla tanımlar. Moda, toplumsal eşitleme ile toplumsal ayrışma eğilimleri arasında bir eylem birliğine işaret eder. Üst sınıfların alt sınıflardan ayrılmak için kullandıkları moda, aşağıya doğru yayıldıkça yerini bir yenisine bırakacaktır. Bu Simmel'e göre modanın klasik döngüsüdür. Tasarım, üretim ve pazarlama arasındaki ilişkinin giderek hızlanması, modanın da çok daha hızlı tüketilmesine neden olduğça, yeni ilham kaynakları için alternatif arayışları da çoğalacaktır. Yaş grupları arasındaki ayrım gibi sınıflar arasındaki ayrımlar da en azından ilk bakışta eriyecek ama bu ilk bakışın ardından gelen daha incelikli bir ayrım, bir temayüz oyunu karşımıza çıkacaktır: Cinsiyeti, yaşı, toplumsal statüyü, zamanı ve mekânı birbirine karıştıranın kendisini bir oyun kılan, bir yanıyla yeni kumaş ve dikiş tekniklerinin kusursuzlaştığı, diğer yanıyla neredeyse her giysinin, her takının bir cümle kurduğu ve mesaj ilettiği anlam katmanlarıyla; *influencer*, *youtuber*, *gamer*, *instamom* vb. yeni iletişim teknolojilerinin yeni kahramanlarıyla.

Hızlanan tarih, dünyanın geleceğini sorgulamamıza neden olan çevresel felaketlerle mücadele etme arzusunun, yeni düşünsel ve politik akımlara kaynaklık etmesini sağlayacaktır.

Aydınlanma, ilerleme, kalkınma, büyüme gibi kavramların yerini piyasaya ve nihayetinde tek ve nihai hedef olarak kârlılığa bıraktığı bir dünyada, doğa üzerindeki tahakküm giderek daha yoğunlaşmaktadır. İnsanın doğayı geriye döndürülemez bir biçimde değiştirdiği çağın adıdır Antroposen. İnsanmerkezci bakışın eleştirisi, kültürel bir seçenek olmanın ötesinde hayati bir zorunluluk halini almaktadır.

Takılarda geri dönüşüm sonucu elde edilmiş malzemelerin kullanılmaya başlanması kadar deniz ve ağaç kabukları gibi, yapıtlar ve çiçekler gibi malzemelerin yeni bir simgesellik içinde kullanılması da kuşkusuz bu çerçevede düşünülebilir. Kaybettikleri sevdiklerinin minyatür portrelerini nasıl kolyelerinde taşıdıysa insanlar, biz de kayıp bir doğanın anılarını taşımaya çağırıyoruz. Müzeden dışarı sokağa, insan bedenlerine sirayet etmenin bir yolu şeklinde düşündüğümüzde, sanatsal bir ifade biçimidir kuşkusuz artık takı.

Semboller taşıdık yüzyıllarca boyu üzerimizde, tanrılar, tanrıçalar, hilaller, haçlar, yıldızlar, anılar taşıdık, portreler, saçlar, kalıntılar, fikirler taşıdık, yazılar, dualar, değerli veya değersiz taşlar. Birbirimize, dünyaya ve ötesine mesajlar taşıdık. Şimdi soruyoruz merakla: Tarihin neresindeyiz? Daha çok korku ve biraz da umutla biliyoruz, yeni bir çağın eşiğindeyiz.

The marketing culture that materialised in the nineties spawned a new strain of merchandising, one that allowed individuals to purchase anything from socks to jewellery and household items to shoes from the same international brands readily catering to this need. Department stores housing multiple brands gave way to mega-stores for single brands. The emergence of street style was soon to break the classic cycle of fashion. Newly formed spaces, shaped by the influence of punk and hip-hop, would rapidly be absorbed by and take their place within consumer culture.

Theorists such as Georg Simmel define fashion in terms of class distinctions. According to this framework, fashion points to a unity of action at the crossroads between the tendencies of social standardisation and social individuation. Fashion, which upper classes use to differentiate themselves from the lower classes, continually renews itself as it spreads downwards. According to Simmel, this pattern forms the classic cycle of fashion. The acceleration in the pace of the relationship connecting design, production, and marketing causes the consumption of fashion to also speed up while fuelling a search for new sources of inspiration. At first glance, the distinction between age groups and social classes seems to fade away. On closer look, however, a subtle game of contradistinction appears: A game where gender, age, social status, time, and space are jumbled up; where new fabric and sewing techniques are being perfected every day; where virtually every piece of garment or jewellery speaks a sentence and conveys a message; played by the rising stars of emerging communication technologies including influencers, youtubers, gamers and instamoms.

The acceleration of history will give rise to new intellectual and political movements, helping us combat the environmental disasters that threaten the future of the world.

In a world where notions such as enlightenment, progress, development, and growth have given way to the market, and ultimately to profitability as its sole and ultimate objective, the exploitation of nature is becoming more rampant. Anthropocene is the name given to the present era, characterised by the irreversible damage humans have brought on nature. Criticism of anthropocentrism is no longer just a cultural stance but a vital necessity.

The use of recycled materials in jewellery, as well as the incorporation of natural materials like seashells, tree bark, leaves, and flowers in a new symbolic context, can undoubtedly be considered within this framework. Just as people carried miniature portraits of their lost loved ones in their necklaces, we are now called to carry the memories of a lost nature. When viewed as a way to reach out of the museum and onto streets and into human bodies, jewellery is undoubtedly an artistic form of expression.

For centuries, we have carried with us symbols, gods, goddesses, crescents, crosses, stars, keepsakes, portraits, hair, relics, ideas, inscriptions, prayers, and precious or worthless stones. We have carried messages to one another, to the world, and beyond. And now, we ask earnestly: Where in history are we? For we know, with apprehension but with a glimmer of hope, that we are at the threshold of a new era.



Aslıhan Demirtaş, araştırma, sanat ve ekolojiye dayalı genişletilmiş bir mimarlık pratiği olan KHORA Office'in kurucusudur. İş birliğine dayalı, disiplinler ötesi ve çok ölçekli mimarlık pratiği; yapı, peyzaj, yerleştirme, sergi ve araştırma gibi üretimlerle farklı alanlar ve sınırlar arasında konumlanır. Hâlen İstanbul'da yer alan ofisini ilk olarak New York'ta kurmadan önce uzun yıllar, Pritzker ödüllü I. M. Pei ile Doha, Katar'daki İslam Sanatları Müzesi ve Japonya'daki Miho Şapeli projelerinde baş tasarımcı olarak çalıştı. Aralarında The New School'daki Parsons School of Design, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Harvard Graduate School of Design, MIT ile Bauhaus-Universität Weimar'ın bulunduğu birçok okulda stüdyo ve atölyeler yürüttü; konuşmalar yaptı. 2022 yılında 15. Ağa Han Mimarlık Ödülü'nün teknik değerlendirme komisyonunda görev alan Demirtaş, şu anda hidrolik yapılar üzerinden modernite ile doğa ilişkisini irdeleyen ve Graham Foundation'ın desteğiyle Salt tarafından yayımlanacak Aşı adlı kitabı üzerine çalışmaktadır. Demirtaş, Tarihi Yedikule Bostanları Koruma Girişimi üyesi ve ANATOPIA kooperatifinin kurucu üyelerindendir.

Aslıhan Demirtaş is the founder of KHORA Office, a studio that embraces an extended architectural practice based on research, art, and ecology. Her own collaborative, transdisciplinary and multiscale architectural practice is positioned at the crossroads between various fields and boundaries, spanning the production of objects, buildings, landscapes, installations, exhibitions and research. Before establishing her office in New York and moving it to Istanbul, where it is currently based, she worked for many years with Pritzker Prize laureate I. M. Pei as the lead designer on the Museum of Islamic Art Doha, Qatar, as well as the Miho Chapel, Japan. She has conducted extensive studio sessions and workshops and lectured at numerous schools, including Parsons School of Design within The New School, New York, Istanbul Bilgi University, Harvard Graduate School of Design and MIT, Massachusetts, as well as Bauhaus-Universität, Weimar. Having served as a member of the technical evaluation commission of the 15th Ağa Khan Award for Architecture in 2022, Demirtaş is currently working on a book titled Aşı, which delves into the relationship between modernity and nature through the prism of hydraulic structures, due to be published by Salt with the support of the Graham Foundation. Demirtaş is also a member of the Initiative for the Protection of the Historical Yedikule Orchards and a founding member of the ANATOPIA cooperative.

Ayşe Coşkun, akademisyen, araştırmacı ve tasarımcıdır. 2000 yılından bu yana İstanbul ve yurt dışında endüstriyel tasarım alanında dersler veriyor, araştırmalar yapıyor, projeler ve atölyeler yürütüyor. 1997'de endüstriyel ürün tasarımcısı olarak lisans derecesini aldı. 1998 yılında Domus Academy'de tasarım alanında yüksek lisans programını tamamladı, 2009 yılında doktorasını aldı, 2018 yılında doçent oldu. 2013-2015 yılları arasında TÜBİTAK tarafından desteklenen araştırma projesiyle, Kapalıçarşı'nın yaşayan son nesil kuyumcu ustalarının üretim ve yenilik envanterini oluşturdu. Zanaat geleneğinin ve kültürünün bir miras olarak devamlılığında çağdaş tasarım pratiklerinin yerinin neler olabileceğine dair araştırma projeleri ve yaratıcı atölyeler yürütüyor, bu alanda yazılar yazıyor. Coşkun'un araştırma alanları: tasarım yönetimi, tasarım odaklı inovasyon, zanaat ve tasarım, kültürel miras, yaratıcı ekonomiler ve mücevher tasarımı olarak sıralanabilir.

Ayşe Coşkun is an academic, researcher and designer. From 2000 to the present, she has been lecturing, conducting research and leading several projects and workshops in the field of industrial design both in Istanbul and abroad. She was awarded her bachelor's degree in industrial product design in 1997. In 1998, she completed a master's programme in design at Domus Academy. She received her PhD in 2009 and became an associate professor in 2018. Between 2013 and 2015, within the scope of her research project supported by TÜBİTAK, she drew an inventory of the productions and innovations of the last living generation of jewellers working at Istanbul's Grand Bazaar. She currently conducts research projects and creative workshops focused on the role of contemporary design in preserving and advancing the legacy of craft traditions and culture, as well as writing on this topic. Coşkun's research interests encompass design management, design-led innovation, craft and design, cultural heritage, creative economies and jewellery design.



Can Altay, gündelik hayatın siyaseti, kamusal mekân, kent yaşamı, kullanım nesneleri ve sanatsal eylem üzerine çalışmalar yürüten bir sanatçıdır. Yapıtları, Walker Art Center, PS1 MoMA, ZKM, MAXXI, Van Abbe Museum ve Salt gibi kurumlarda sergilendi. Ortak kullanıma açık ortamlar üreten Altay; Bolzano, İstanbul, Utrecht, Londra, Berlin, Bristol ve Bilbao'daki solo sergilerinde bu ihtimalleri tartışmaya açtı. 2003'te ve 2023'te İstanbul Bienali sanatçılarından biri olan Altay, Havana, Marakeş, Busan, Taipei, Gwangju ve Selanik Bienalleri'ne de katkıda bulunmuştur. Rhode Island School of Design'da (RISD) İç Mimarlık Lisansüstü Program Direktörlüğü yapmakta ve ders vermektedir. Altay, Ahali Conversations isimli podcast ile kültürel üretimin geleceği üzerine sanatçı, tasarımcı ve düşünürler ile birlikte anlam üretmenin yollarını aramaktadır.

Can Altay is an artist focusing on the politics of everyday life, public space, urban life, functional objects, and artistic action. His works have been exhibited by institutions including the Walker Art Center, PS1 MoMA, ZKM, MAXXI, Van Abbe Museum, and Salt. Altay, who creates spaces for communal use, opened up their possibilities to discussion in his solo exhibitions in Bolzano, İstanbul, Utrecht, London, Berlin, Bristol, and Bilbao. Having taken part in the İstanbul Biennial's 2003 and 2023 editions, Altay has also contributed to the Havana, Marrakech, Busan, Taipei, Gwangju, and Thessaloniki Biennials. He is currently the Director of the Interior Architecture Graduate Programme at the Rhode Island School of Design (RISD), where he also teaches. Altay's podcast, Ahali Conversations, investigates the future of cultural production in collaboration with artists, designers, and thinkers.

Canan Bozbağ, 1992-1994 yılları arasında Londra'da Harrow School of Design and Media'da seramik eğitimi gördü. Daha sonra 1996'da San Francisco'daki Academy of Art University'de heykel bölümünü bitirdi. İlk kişisel sergisini Aralık 1996'da San Francisco'da açtı. Aralık 1999'da Borusan Sanat Galerisi'nde Ruh ve Beden için Çoğaltmalar sergisine katıldı. 2000-2009 yılları arasında özel atölye sergileri düzenledi. Kişisel sergileri arasında SODA'daki Cycle (İstanbul, 2022), Milli Reasürans Galerisi'ndeki Yekpare (İstanbul, 2012) ve Galeri 44A'daki kişisel sergisi (İstanbul, 2009) sayılabilir. Bozbağ, Hara'yla ilgili, 2015 yılında başlayan düşünce ve hayallerini 2023'te hayata geçirdi. **Canan Bozbağ** studied ceramics at the Harrow School of Design and Media in London (1992-1994) and graduated from the Department of Sculpture at the Academy of Art University in San Francisco in 1996. Her first solo exhibition took place in San Francisco in December 1996. She participated in the Multiples for the Body and Soul exhibition at the Borusan Art Gallery in İstanbul in December 1999. Bozbağ held private studio exhibitions between 2000 and 2009. Her solo exhibitions include Cycle at SODA (İstanbul, 2022), Yekpare at Milli Reasürans Gallery (İstanbul, 2012) and a solo show at Galeri 44A (İstanbul, 2009). After dreaming about and developing ideas for it since 2015, Bozbağ founded Hara in 2023.

Canan Yücel Pekiçten, dans sanatçısı, koreograf ve MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Modern Dans Anasanat Dalı öğretim üyesidir. Eserleri İstanbul, Utrecht, Vilnius, Göteborg, New York, Torino, Pamplona, Paris, Amsterdam, Düsseldorf ve Lizbon'da çeşitli festival ve mekânlarda sahnelendi. Polonya'da düzenlenen 8. Gdansk Dans Festivali'nde birincilik ödülü kazandı. Londra'daki Block Universe Festivali ve 58. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda sergilenen eserlerin yaratıcı ekiplerinde yer aldı. Saari Residence (Finlandiya), 3:e Vänigen (İsveç), Movement Research (ArtsLink, ABD), Espace Darja (Fas), Tanzhaus NRW (Almany), Cité Internationale des Arts (Fransa), Dansmakers Amsterdam (BMCT Programı, Hollanda) misafir sanatçı programlarına katıldı. Eserleri opera, oryantalizm, toplumsal sınıflar ve kadınlıkla bağlantılı temalar üzerine yoğunlaştı.

Canan Yücel Pekiçten is a dance artist, choreographer, and a faculty member at the Department of Modern Dance at Mimar Sinan University of Fine Arts, İstanbul State Conservatory. Her original works have been performed at numerous festivals and venues in İstanbul, Utrecht, Vilnius, Gothenburg, New York, Turin, Pamplona, Paris, Amsterdam, Düsseldorf, and Lisbon. She was awarded the first prize at the 8th Gdansk Dance Festival in Poland. She was part of the creative teams behind works exhibited at both the Block Universe Festival in London and the 58th Venice Biennale, Pavilion of Turkey. She attended residency programmes at Saari Residence (Finland), 3:e Vänigen (Sweden), Movement Research (ArtsLink, USA), Espace Darja (Morocco), Tanzhaus NRW (Germany), Cité Internationale des Arts (France), and Dansmakers Amsterdam (BMCT Programme, the Netherlands). Her work revolves around topics related to opera, orientalism, social classes, and femininity.

Doruk Çiftçi, sergileme ve sahneleme alanlarında çalışan Berlin merkezli bir tasarımcıdır. İş birliğini önceleyen pratiğinde, anlatıyı malzeme araştırmaları ve mekânsal müdahalelerle geliştirir. 2012'den beri bağımsız kültür sanat projelerinde üretim yaparken, aynı zamanda Rock'n Coke, Antalya EXPO ve Cappadox gibi büyük ölçekli etkinliklerin teknik yapım süreçlerinde görev aldı. Berlinale ve Venedik Film Festivali gibi uluslararası platformlara taşınan projelerde yer aldı. İstanbul Bilgi Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü'nde stüdyo yürütücülüğü yaptı. Mimarlık lisansını Yıldız Teknik Üniversitesi'nde, yüksek lisansını ise Berlin Teknik Üniversitesi'nde sahne tasarımı ve mekânsal senografi alanında tamamladı.

Doruk Çiftçi is a Berlin-based designer working in exhibition and stage design. In his practice, which prioritises collaboration, he seeks to develop narratives through material research and spatial interventions. Since 2012, he has been involved in independent cultural and artistic projects while also contributing to the technical production of large-scale events such as Rock'n Coke, Antalya EXPO, and Cappadox. He has also contributed to projects displayed at international platforms such as the Berlinale and the Venice Film Festival. Çiftçi worked as a studio manager at the Interior Architecture Department of İstanbul Bilgi University. He received his bachelor's degree in architecture at Yıldız Technical University, followed by a master's degree in stage design and spatial scenography at Berlin Technical University.

Efe Murad, Princeton Üniversitesi'nde felsefe, Harvard Üniversitesi'nde tarih okudu. Türkçe ve İngilizce yayımlanmış altı şiir, iki düzyazı, dört ortak kitap, Ezra Pound'un Kantolar'ının da aralarında bulunduğu on çeviri kitabı bulunmaktadır. 2015-2016 yılları arasında Kadıköy'de flânörlük ve şiir kültürü üzerine gözlemlerini içeren İngilizce düzyazı kitabı The Pleasures of Empty Lots, Bored Wolves Press tarafından 2021'de yayımlandı. Harvard Üniversitesi'nde Ortadoğu Araştırmaları Merkezi'nde araştırmacı olarak görev almaktadır.

Efe Murad studied philosophy at Princeton University and history at Harvard University. He is the author of six volumes of poetry, two of prose and four collaborative books published in English and Turkish, as well as ten translations, including Ezra Pound's The Cantos. Based on his observations on flânerie and poetry culture in Kadıköy between 2015 and 2016, Murad's latest English prose book, The Pleasures of Empty Lots, was published by Bored Wolves Press in 2021. Presently, he is a research fellow at the Centre for Middle Eastern Studies at Harvard University.

Ekin Kano, İstanbul ve Berlin arasında çalışmalarını sürdüren bir görsel sanatçıdır. Sabancı Üniversitesi'nde Görsel Sanatlar alanında yüksek lisans yaptı ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde lisans eğitimini tamamladı. Lisans eğitimi sırasında Lahey Kraliyet Sanat Akademisi'nin Güzel Sanatlar bölümünde de öğrenim gördü. Kano, insan ve insan olmayan bedenler arasındaki bulanık sınırları araştırıyor; akışkanlık ve maddesellik kavramlarını sorguluyor. İlk kişisel sergisi İçim Şişiyor, Varoluş Üzerine Çeşitlemeler'i 2019 yılında 16. İstanbul Bienali paralel etkinlikleri kapsamında Saint-Joseph Caporal Evi'nde açtı. İkinci kişisel sergisi Puslu Ev ise 2020 yılında Öktem Aykut Galerisi'nde izleyiciyle buluştu. 2022 yılında eş yazarı olduğu kitabı Otomy, Volumes Zürih kitap ödülünü kazandı. Kano, Hara'nın sergi kurulunda yer alıyor ve Arton İstanbul tarafından temsil ediliyor.

Ekin Kano is a visual artist based between Istanbul and Berlin. She holds an M.A. in Visual Arts from Sabancı University and a B.A. from Yıldız Technical University's Faculty of Art and Design. During her undergraduate studies, she also attended the Fine Arts department at the Royal Academy of Art, The Hague. Kano's practice explores the blurred boundaries between human and non-human bodies, questioning fluidity and materiality. Her first solo exhibition, My Ribs Heave, Variations on Being, was presented in Istanbul in 2019 as a parallel event of the 16th Istanbul Biennial. Her second solo show, Damp Earth, followed in 2020 at Öktem Aykut Gallery. In 2022, she co-authored Otomy, which was awarded the Volumes Zurich Book Award. Kano is a member of the exhibition board of Hara and is represented by Arton Istanbul.

Esma Ertel, müzisyen, dansçı, DJ, yazar ve küratördür. BaBa ZuLa'nın müzikal ve görsel projelerinde yer alır. Dans ve tiyatroyu müzikle birleştirip DJ setlerinde yalnızca plak çalar, retro ve oryantal ezgileri modern dokunuşlarla harmanlar. Moussem Cities Brüksel İstanbul, Boom Festival, Fusion Festival, Ozora Festival ve Balkanik Festival gibi uluslararası festivallerde sahne almıştır. Dünya Çocuklarına Günaydın adlı çocuk kitabının yazarıdır. Cihat Burak'ın desenlerinden oluşan Dostun Çekmecesinde adlı serginin küratörlüğünü ve sergi kitabının sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. Ertel, kültürel mirası çağdaş sanatla buluşturmayı amaçlayan projelerde yer alır ve disiplinlerarası üretimler gerçekleştirir.

Esma Ertel is a musician, dancer, DJ, writer, and curator. She is involved in BaBa ZuLa's musical and visual projects. Ertel merges dance and theatre with music, blending retro and oriental melodies with modern touches in her vinyl-only DJ sets. She has performed at numerous international festivals such as Moussem Cities Brussels Istanbul, Boom Festival, Fusion Festival, Ozora Festival and Balkanik Festival. She has also authored the children's book Good Morning to the Children of the World and curated an exhibition of Cihat Burak's drawings titled From a Friend's Drawer, serving as art director of the exhibition book as well. Alongside taking part in projects bridging cultural heritage with contemporary art, Ertel also produces interdisciplinary works.

Esma Paçal Turam, çalışmalarında ana malzeme olarak el yapımı kâğıt ve silikonu doğrudan kullanır. Kâğıt heykel, kâğıt rölyef ve kâğıt kesme tekniklerinin yanı sıra silikondan yaptığı çizimlerle figüratif işler üretir ve kısa hikâyeler anlatır. Farklı betimlemelerle yorumladığı figürlerini geçmişten ve günümüzden olaylarla hikâyelendirir. Özgün karakterlerini bir yapı ve kompozisyon kurgusu içinde oluşturur. Esma Paçal Turam, 1986 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun olmuştur. 1996 yılında doktorasını Marmara Üniversitesi'nde tamamlayarak, 1998 yılında aynı üniversitede yardımcı doçent unvanını almıştır. Yurt içinde ve yurt dışında birçok kişisel ve karma sergiye katılan sanatçının işleri, müze ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Turam, İstanbul'da yaşıyor ve üretiyor.

Esma Paçal Turam uses handmade paper and raw silicone as the primary materials in her works. In addition to making use of techniques such as paper sculpture, relief and cutting, she also creates figurative works from silicone drawings, telling short stories with her works. She develops stories based on her figurines, drawing on past and present events. She conceives her original characters as forming part of a structured and composed narrative. Esma Paçal Turam graduated from the Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture at Marmara University in 1986. In 1996, she was awarded her PhD from the same university and became an assistant professor there in 1998. She was involved in numerous solo and group exhibitions both in Turkey and abroad. Her works are held in museums as well as private collections. Turam lives and works in Istanbul.

Florence Konstantina Delight, tanınmış bir drag performans sanatçısı, aktivist ve kültür küratörüdür. 2017'den beri performans sergilemektedir ve drag'ı sosyal eleştiri ve kuir savunuculuğu için bir araç olarak kullanmaktadır. Sahne performansları yapmakta, marjinal topluluklar için atölyeler düzenlemekte ve Berlin'deki uluslararası etkinliklere katılmaktadır. Salçalı Gündem YouTube programında önemli bir rol oynayan Florence, ayrıca kuir odaklı Lupanar platformunun küratörlüğünü üstlenmekte ve avangart etkinlik serisi Digin'e ev sahipliği yapmaktadır. The New York Times, The Guardian ve Le Monde gibi yayınlarda yer almış olup, kuir anlatıları güçlendirmek için şiir, film ve tiyatroyu keşfetmeye devam etmektedir. **Florence Konstantina Delight** is a renowned drag performance artist, activist, and cultural curator. Having been extensively performing since 2017, Delight uses drag as a tool for social critique and queer advocacy. Delight regularly performs on stage, organizes workshops for marginalised communities, and participates in international events in Berlin. Delight stars in the YouTube programme Salçalı Gündem, curates the queer-focused platform Lupanar, and hosts the avant-garde event series Digin. Delight has been featured in prestigious publications such as The New York Times, The Guardian, and Le Monde, and continues to explore poetry, film, and theatre to empower queer narratives.

Fuat Sonat Eşrefoğlu, malzeme odaklı ve mekânsal anlatılar üzerine çalışan bir sanatçı ve tasarımcıdır. İletişim geçmişinden beslenen pratiği, seramik, ahşap işçiliği, geri dönüştürülmüş malzemeler ve buluntu objeleri araçsallaştırırken, malzeme ve mekânın bir arşiv olarak yeniden kurgulanması üzerine yoğunlaşır. 2022'den bu yana Studio Sonat adıyla el yapımı abajur üretimini merkeze alan çalışmalarına devam etmektedir.

Fuat Sonat Eşrefoğlu is an artist and designer working on material-focused and spatial narratives. Drawing from his background in communication, his practice utilises ceramics, woodworking, recycled materials, and found objects while focusing on reimagining material and space as an archive. Since 2022, he has been pursuing his work under the brand Studio Sonat, focusing on the production of handcrafted lampshades.

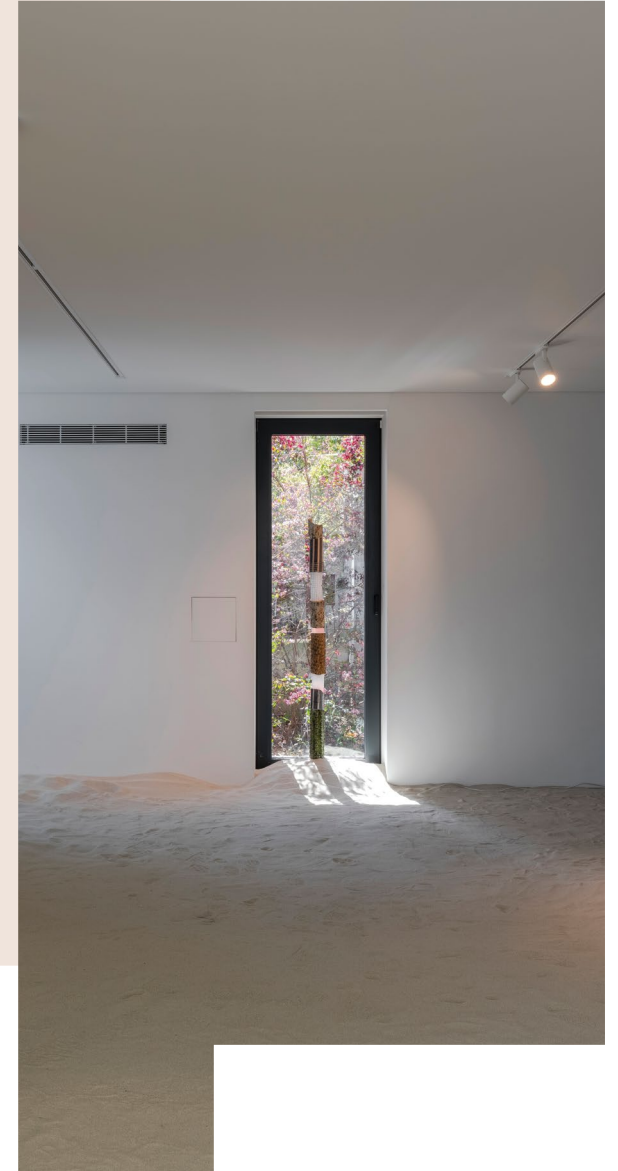
Güçlü Öztekin (d. 1978, Eskişehir, Türkiye), İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. Strafor, kraft kağıdı ve benzeri malzemelerle ürettiği büyük ölçekli yapıtlarıyla tanınan Öztekin, çevresinde bulunduğu malzemeleri kullanarak bir tür geri dönüşüm eyleminde bulunuyor. Öztekin, 2005 yılında kurulan Ha Za Vu Zu sanatçı topluluğunun ve avangart müzik grubu GuGuOu'nun üyesidir. Yakın tarihli kişisel sergileri arasında Topsy-Turvy! Selpakla Gorili Bitirdim (Dirimart, 2017); Şe Şe Pa Pa... Bazen Balık Tutmak için Ağlamak Gerekir (Rampa, 2015); ve Everything's Tickling Each Other (Her Şey Birbirini Gıdıklıyor) (Krinzinger Projeekte, Viyana, 2012) sayılabilir. Ha Za Vu Zu ile birlikte katıldığı ve yapıtlarını göstermenin yanı sıra performanslar gerçekleştirdiği karma sergilerden bazıları şunlardır: 10. Lyon Bienali (2009), Bovisa Trienali, Milano (2008) ve 10. Uluslararası İstanbul Bienali (2007).

Güçlü Öztekin (b. 1978, Eskişehir, Turkey) lives and works in Istanbul. Known for his large-scale works made of styrofoam, kraft paper and similar materials, Öztekin engages in a form of recycling by using materials he finds around him. Öztekin is a member of the artist collective Ha Za Vu Zu, founded in 2005, as well as the avant-garde music group GuGuOu. His recent solo exhibitions include Topsy-Turvy! Selpakla Gorili Bitirdim (Dirimart, 2017); Şe Şe Pa Pa... Bazen Balık Tutmak için Ağlamak Gerekir (Rampa, 2015); and Everything's Tickling Each Other (Krinzinger Projeekte, Vienna, 2012). Some of the group exhibitions he participated in with Ha Za Vu Zu, as both artist and performer, include the 10th Lyon Biennale (2009), Bovisa Triennial, Milan (2008) and 10th International Istanbul Biennial (2007).

Güneş Terkol (d. 1981, Ankara, Türkiye), İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. Yakın çevresinden ilham alan sanatçı, topladığı malzemeleri ve hikâyeleri diktği kumaşlarda, videolarında, desenlerinde ve müzikal kompozisyonlarında kullanıyor. Terkol aynı zamanda Ha Za Vu Zu, GuGuOu ve Alaca Heyheyler gruplarının üyesidir. Yakın tarihli sergileri arasında 16. Sharjah Bienali (2025); 6. Mardin Bienali (2024); 60. Venedik Bienali (2024); 17. Jogja Bienali (2023); 17. İstanbul Bienali (2022) ve Hara'daki Ses Manzaraları (2022) yer almaktadır. Ayrıca 16. İstanbul Bienali (2019); 10. Gwangju Bienali (2014); 2. Antakya Bienali (2010); Londra'daki Art Night (2017); İstanbul Fransız Kültür Merkezi'ndeki Flâneuses (2017); 32. São Paulo Bienali'ndeki Intercerteza Viva (Canlı Belirsizlik) (2016); Roma MAXXI'de Passion, Joy, Fury (Tutku, Neşe, Öfke) (2016); Güney Kore'deki 10. Gwangju Bienali (2014) ve New York'taki Sculpture Center'da Better Homes (Daha İyi Evler) (2013) sergilerine katılmıştır. Katıldığı sanatçı misafir programları arasında Art Explora Paris (2022); Cité Internationale des Arts (2016); ISCP New York (2013); Organhaus Chongqing (2011) ve Gasworks (2010) bulunmaktadır.

Güneş Terkol (b. 1981, Ankara, Turkey) lives and works in Istanbul. Terkol draws inspiration from her immediate surroundings and uses the materials and stories she collects in her embroidered fabrics, videos, designs and musical compositions. Terkol is a member of the collectives Ha Za Vu Zu, GuGuOu, and Alaca Heyheyler. Her work was recently shown at the 16th Sharjah Biennial (2025); 6th Mardin Biennial (2024); 60th Venice Biennale (2024); 17th Jogja Biennial (2023); 17th Istanbul Biennial (2022); and Ses Manzaraları at Hara (2022). Terkol also participated in the 16th Istanbul Biennial (2019); 10th Gwangju Biennial (2014); 2nd Antakya Biennial (2010); Art Night in London (2017); Flâneuses at the French Cultural Centre in Istanbul (2017); Intercerteza Viva, part of the 32nd São Paulo Biennial (2016); Passion, Joy, Fury at MAXXI in Rome (2016); the 10th Gwangju Biennale in South Korea (2014); and Better Homes at Sculpture Center in New York (2013). She took part in residency programmes such as Art Explora Paris (2022); Cité Internationale des Arts (2016); ISCP New York (2013); Organhaus Chongqing (2011); and Gasworks (2010).

Günnur Özsoy, heykelleri aracılığıyla evrensel bir dil yaratır, organik formları, polyester, keçe, pirinç, bronz ve mermer gibi malzemelerle harmanlar. Soyutlamalar yaratmaz; soyut bir şekilde düşünür. Heykellerinde kullandığı renkler kendisinin bir parçası haline gelir, içselleştirilir ve kendisine aitmiş gibi sahiplenilir, #kırmızıbenimdir ve #bensarıyım gibi. Marmara Üniversitesi'nden endüstriyel tasarım alanında bir derece almış ve daha sonra Londra'daki Harrow College'da gümüş işleme ve mücevher tasarımı eğitimi almıştır. 1993'ten beri eserleri Türkiye'de solo ve karma sergiler aracılığıyla yaygın olarak sergilenmiş, aynı zamanda çok sayıda kamusal sanat siparişi almıştır. **Günnur Özsoy** generates a universal language through her sculptures by blending organic forms with materials such as polyester, felt, brass, bronze, and marble. She does not create abstractions; she reflects in an abstract manner. The colours she uses in her sculptures become an integral part of herself, internalised and claimed as her own, as in the cases of #kırmızıbenimdir [#redismine] and #bensarıyım [#iamyellow]. She studied industrial design at Marmara University before pursuing further studies in silversmithing and jewellery design at Harrow College, London. Since 1993, she has exhibited extensively in both solo and group exhibitions in Turkey, as well as being invited to create numerous public art commissions.



İnci Furni, 1976'da Bursa'da doğdu. Lisans derecesini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden aldı. 2007'den 2010'a kadar Hafriyat Grubu ile iş birliği yaptı. İnci Furni, New York'taki ISCP, Paris'teki Cité Internationale des Arts ve Basel'deki IAAB'de sanatçı misafir programlarına katıldı. Sanatçının Düz-Daire (Ferda Sanat Platformu, 2024); Natürmort (Krinzinger Gallery, Viyana, 2021) ve Prova (Bilsart, 2022) isimli kişisel sergileri oldu. Furni'nin eserleri Mardin Bienali (Türkiye, 2024); Natürmort (Kunsthalle Emden, Almanya, 2024); Soyutlama, İma, Düşünceler (İmalathane, Bursa, 2023); Uykunun Sardığı (Arter, 2023); Bu Oyun (Arter, 2023); Bir Süre Bekledi (Arter, 2019-2020); Öktem Aykut Gallery (İstanbul, 2006-2017); Polistar (İstanbul, 2014); Her Gün Aynı Şey (Rampa, 2013); Neden Şimdi Resim? (Krinzinger Gallery, Viyana, 2013); Büyük Çayır (Poşe, 2018); Flâneuses (İstanbul Fransız Kültür Merkezi, 2017); Ev (Evliyagil Müzesi, Ankara, 2017); 2. Uluslararası Kiev Bienali (2014); Neden Şimdi Resim? Krinzinger Projekte, Viyana, 2013); Rüya ve Gerçeklik (İstanbul Modern, 2011); İkinci Sergi (Arter, 2010); 11. Uluslararası İstanbul Bienali (2009) ve 10. Uluslararası İstanbul Bienali (2007) gibi çok sayıda karma sergi ve kurumda sergilendi.

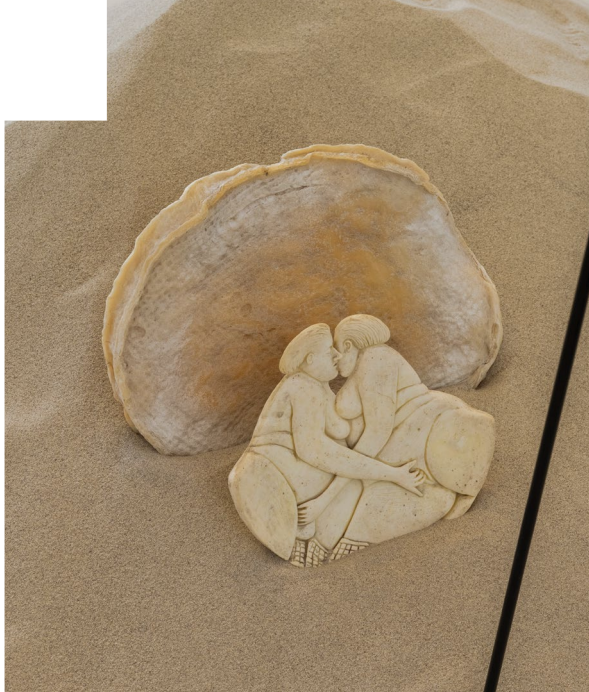
İnci Furni was born in Bursa in 1976. She received her bachelor's degree from the Department of Painting at Mimar Sinan University of Fine Arts. She collaborated with the Hafriyat Group from 2007 to 2010. Furni took part in artist residencies at ISCP, New York; Cité Internationale des Arts, Paris; and IAAB, Basel. Some of her solo exhibitions include Düz-Daire (Ferda Art Platform, 2024); Still Life (Krinzinger Gallery, Vienna, 2021); and Prova (Bilsart, 2022). Furni's works have been exhibited in the scope of the Mardin Biennial (Turkey, 2024); Still Life (Kunsthalle Emden, Germany, 2024); Soyutlama, İma, Düşünceler (İmalathane, Bursa, 2023); Uykunun Sardığı (Arter, 2023); Bu Oyun (Arter, 2023); Bir Süre Bekledi (Arter, 2019-2020); Öktem Aykut Gallery (İstanbul, 2006-2017); Polistar (İstanbul, 2014); Her Gün Aynı Şey (Rampa, 2013); Why Paint Now? (Krinzinger Gallery, Vienna, 2013); Büyük Çayır (Poşe, 2018); Flâneuses (İstanbul French Cultural Centre, 2017); Ev (Evliyagil Museum, Ankara, 2017); the 2nd International Kiev Biennial (2014); Why Paint Now? (Krinzinger Projekte, Vienna, 2013); Rüya ve Gerçeklik (İstanbul Modern, 2011); İkinci Sergi (Arter, 2010); as well as the 11th and 10th International İstanbul Biennials (2009, 2007).

Koray Ariş, 1944 senesinde kendisi gibi Güzel Sanatlar Akademisi (Sanayi-i Nefise Mektebi) mezunları annesi Nezihe ve babası Latif Ariş'in oğlu olarak dünyaya geldi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü Şadi Çalık Atölyesi'nden 1968 yılında mezun oldu. Devlet bursu ile gittiği Roma'da 1969-1971 yılları arasında Emilio Greco atölyesinde çalıştı, ardından kendi heykel atölyesini sürdürdü. İstanbul'a döndüğü 1975 yılından 1977 senesine dek, Akademi'de öğretim üyeliği görevini üstlendi. 1977 yılında bu görevinden ayrılarak bağımsız çalışmalarına ağırlık verdi. Özellikle deri, kösele, ahşap, bronz ve kurşun malzemelerini kullanarak ve erken dönem beden temsillerinden yola çıkarak geliştirdiği soyut formlar ile tamamen kendisine has bir modern heykel dili oluşturdu. Ariş, yurtiçi ve yurtdışında, özellikle İstanbul ve Roma'da tek kişilik sergiler açtı; eserleri uluslararası kamu ve özel koleksiyonlara dahil edildi. Ariş'in İçinde Yaşadığımız Deri isimli sergisi Arter'de Ağustos 2025'e dek devam ediyor. Ariş, 1978 senesinden beri çalışmalarını Çatalca'daki atölyesinde sürdürmektedir.

Koray Ariş was born in 1944 to Nezihe and Latif Ariş, both graduates of the İstanbul Academy of Fine Arts like himself. Ariş completed his training at the Department of Sculpture of the Academy of Fine Arts, where he attended Şadi Çalık's atelier. Upon graduating, Ariş headed to Rome, Italy, on a state scholarship to further his training, attending Emiliano Greco's atelier from 1969 to 1971 before setting up his own studio in the city. In 1975, he came back to İstanbul to teach at the Academy of Fine Arts. In 1977, he made the critical decision of resigning from the Academy and began to work independently. Ariş, who developed his own modern language of abstract sculpture, setting out from his early figurative work, is chiefly known for his unique use of fine and coarse leather in association with wood, bronze, and lead. Ariş has extensively exhibited his work in the scope of solo exhibitions in Turkey and abroad, most frequently in İstanbul and Rome. His works have been included in countless prestigious international public and private collections. His current exhibition, titled The Skin We Live In, is presently on view at Arter. Ariş has resided and worked in Çatalca, İstanbul, since 1978.

Korhan Başaran, İstanbul'da yaşayan bir dans ve tiyatro sanatçısıdır. New York ve İstanbul arasında geçirdiği 11 yıl (2008-2019) boyunca gerçekleştirdiği çeşitli uluslararası, çok disiplinli çağdaş dans projelerinin hem yaratıcı hem de icracı olarak dönüştürücü deneyimlerini yaşadı. Eserleri ABD ve Türkiye'nin yanı sıra Danimarka, Bulgaristan, Almanya, Yunanistan, Ermenistan ve Avusturya'ya davet edildi ve sunuldu. Company RAU'nun Dido ve Aeneas efsanesinden esinlenen son eseri Dido, Türkiye'nin yanı sıra Avusturya, Yunanistan, Bulgaristan, İngiltere ve İtalya'da sahnelendi ve halen dünyanın dört bir yanındaki festivaller için davet ediliyor. **Korhan Başaran** is a dance and theatre artist based in İstanbul. Throughout the 11 years (2008-2019) he spent between New York and İstanbul, he was involved in numerous international and multi-disciplinary contemporary dance projects, leading to transformative experiences as both creator and performer. His work has been performed in the US, Turkey, Denmark, Bulgaria, Germany, Greece, Armenia, and Austria. Dido, the latest work by Company RAU and inspired by the myth of Dido and Aeneas, has been staged in Turkey, Austria, Greece, Bulgaria, the UK, and Italy, and continues to tour festivals worldwide.

Kubilay Ercelep, CLIMAVORE x Jameel at RCA kapsamında İstanbul merkezli Manda Müşterekleri projesi üzerinde çalışmaktadır. Bu projeye katılmadan önce, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen 17. İstanbul Bienali'nde prodüksiyon asistanı olarak görev almıştır. Ercelep, 2023 yılında İstanbul Kültür Üniversitesi'nde mimarlık eğitimini tamamlamıştır. Kent aktivizmi, soylulaştırma politikaları, sergi senografisi ve geçici yapılar üzerine çalışmaları vardır. Ayrıca, 2021 yılından bu yana farklı disiplinlerden gönüllü öğrenci ve profesyonelleri bir araya getiren ve kentsel ile kırsal alanlarda çalışan Herkes İçin Mimarlık Derneği'nin üyesidir. **Kubilay Ercelep** is currently working on the İstanbul-based project Water Buffalo Commons, initiated as part of CLIMAVORE x Jameel at RCA. Before joining this project, he worked as a production assistant for the 17th İstanbul Biennial, organised by the İstanbul Foundation for Culture and Arts. Ercelep completed his architecture degree at İstanbul Kültür University in 2023. His work focuses on urban activism, gentrification policies, exhibition scenography, and temporary structures. He is also a member of the Herkes için Mimarlık [Architecture for All] Association, which has been bringing together volunteer students and professionals from different disciplines in urban and rural areas since 2021.



Melih Kırac, İstanbul'da yaşayan dans sanatçısı ve akademisyendir. Koreografik araştırmaları; arşiv, mekânların ve bedenlerin yokluğu, doğaçlama yapılar aracılığıyla dünyayı bilme ve deneyimleme biçimleri ile işbirlikçi süreçler etrafında yoğunlaşır. WELCOME (2015), HÂL (2016), Data Shadow (2020), clouds could not simply be taken indoors for study (2022), How is everyone in İstanbul? (2023), günbatımı melodrama (2023), every night we are haunted by a dream (2024) ve Eski tören için yeni cilt (2024) gibi koreografileri Kaaistudios (Belçika), S.a.L.E. DOCKS (İtalya), Les Brigittines (Belçika), Salt Galata, sub Çanakkale, Arter, Alan Kadıköy, Yapı Kredi Kültür Sanat, Sakıp Sabancı Müzesi ve Kundura Sahne gibi mekânlarda sergilendi. Kırac, 2014-2023 arasında Çıplak Ayaklar Kumpanyası ile kolektif çalışmalar yürüttü. Araştırmalarını workspacebrussels (Belçika), sub Çanakkale, bomontiada ALT (Dünyada Bir Köşe), S.a.L.E. DOCKS (İtalya), HELLERAU - European Center for the Arts (BMCT) (Yunanistan) ve The Watermill Center (ABD) gibi sanatçı misafir programlarında yürüttü. Halen MSGSÜ Çağdaş Dans Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Melih Kırac is a dance artist and academic based in İstanbul. His choreographic research revolves around archives, the absence of spaces and bodies, ways of knowing and experiencing the world through improvised systems, and collaborative processes. His choreographies, including WELCOME (2015), HÂL (2016), Data Shadow (2020), clouds could not simply be taken indoors for study (2022), How is everyone in İstanbul? (2023), günbatımı melodrama (2023), every night we are haunted by a dream (2024), and Eski tören için yeni cilt (2024), have been staged at Kaaistudios (Belgium), S. a.L.E. DOCKS (Italy), Les Brigittines (Belgium), Salt Galata, sub Çanakkale, Arter, Alan Kadıköy, Yapı Kredi Culture and Arts, Sakıp Sabancı Museum, and Kundura Sahne. Kırac took part in collective works with Çıplak Ayaklar Kumpanyası between 2014 and 2023. He has conducted his research in the framework of artist residencies such as workspacebrussels (Belgium), sub Çanakkale, bomontiada ALT (A Corner in the World), S.a.L.E. DOCKS (Italy), HELLERAU - European Center for the Arts (BMCT) (Greece), and The Watermill Center (USA). He currently works as a research fellow at the Contemporary Dance Department of Mimar Sinan University of Fine Arts.

Mert Öztekin (Ankara, 1983), 2018 yılından itibaren Eldem Sanat Alanı, Bilsart, Fail Books, Kova ve Öktem Aykut'ta gerçekleştirdiği tek kişilik projelerinin dışında, 2009 yılından itibaren NON, Hafriyat, ArtSümer, Halka, Ferda Art Platform ve Depo'daki karma sergilerde eserlerini gösterdi. Ha Za Vu Zu ile yer aldığı sergi ve kurumlar: Passion, Joy, Fury (MAXXI, National Museum of XXI CA, Roma, 2015); Whitechapel Gallery, Londra (2013); For Whom is it Too Late Today? – Between Stamp and Mars (Frac des Pays de la Loire, Carquefou, 2009); 10. Baltık Sanat Trienali, Vilnius (2009); 10. Lyon Bienali (2009); Lokaal01, Anvers (2008); Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam (2008); Kaserne, Basel (2008); ve 10. İstanbul Bienali (2007).

Mert Öztekin (Ankara, 1983) has shown his works in group exhibitions at NON, Hafriyat, ArtSümer, Halka, Ferda Art Platform, and Depo since 2009, in addition to solo projects at Eldem Art Space, Bilsart, Fail Books, Kova, and Öktem Aykut since 2018. Exhibitions and institutions he took part in together with Ha Za Vu Zu include: Passion, Joy, Fury (MAXXI, National Museum of XXI CA, Rome, 2015); Whitechapel Gallery, London (2013); For Whom is it Too Late Today? - Between Stamp and Mars (Frac des Pays de la Loire, Carquefou, 2009); the 10th Baltic Art Triennial, Vilnius (2009), 10th Lyon Biennale (2009), Lokaal01, Antwerp (2008), Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam (2008), Kaserne, Basel (2008), and 10th İstanbul Biennial (2007).

Nazlı Çapar, Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde okudu. İstanbul Bilgi Üniversitesi Medya ve İletişim Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra Doğan Medya grubunda video içerik üreticisi olarak çalıştı. İngiltere'de MET Film School'da Filmmaking eğitimi aldı. 2017 yılında kurduğu video prodüksiyon ajansı studio10forward bünyesinde üretimlerine devam ediyor.

Nazlı Çapar studied Sociology at Boğaziçi University. Upon completing her master's degree at İstanbul Bilgi University's Department of Media and Communication, she worked as a video content producer for Doğan Media Group. She also studied Filmmaking at MET Film School in the UK. She continues to pursue her work under studio10forward, the video production agency she founded in 2017.

Nazlı Ökten, Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim görevlisidir. Çıkış noktası sosyoloji olmakla birlikte, sanatın, siyasetin, psikanalizin ve dilin kıyılarında disiplinler arası bir teorik yolculukta çalışır, yazar ve çeviri yapar.

Nazlı Ökten is a lecturer at the Department of Sociology, Galatasaray University. While her starting point is sociology, she works, writes, and translates in an interdisciplinary theoretical journey along the fringes of art, politics, psychoanalysis, and language.

Onur Hamilton Karaoğlu, tiyatro, performans ve video alanlarında işler üretmektedir. 2010 yılından beri yazdığı, uyarladığı ve yönettiği işler, Wiener Festwochen, Dancing On The Edge, Media Art Xploration ve Volksbühne gibi kurum ve festivaller tarafından desteklendi ve sunuldu. Yerleştirme ve video işleri Bahar (13. Sharjah Bienali), SPOT, Operation Room ve Protocinema'da yer aldı. Tiyatro ve film projeleri üreten Studio 4 İstanbul'un kurucuları arasında yer aldıktan sonra, 2014 yılında daha sonra uluslararası bir festivale dönüşen Yeldeğirmeni'ndeki KÖŞE adlı sahne sanatları mekânının ortak kurucularından oldu. 2014-2019 yılları arasında Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi'nin direktörlüğünü yürüten Karaoğlu, Boğaziçi ve Koç Üniversiteleri'nde performans sanatı üzerine dersler verdi. Karaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi'nde Sosyoloji eğitiminin ardından New York'ta Columbia Üniversitesi'nden tiyatro yönetmenliği alanında yüksek lisans derecesi aldı.

Onur Hamilton Karaoğlu works across the fields of theatre, performance and video. Since 2010, the works he wrote, adapted or directed have been supported and staged by institutions and festivals such as Wiener Festwochen, Dancing On The Edge, Media Art Xploration, and Volksbühne. His installation and video works have been shown at Bahar (13th Sharjah Biennial), SPOT, Operation Room, and Protocinema. After co-founding Studio 4 İstanbul, which produces theatre and film projects, in 2014, he went on to co-found KÖŞE, a performing arts space in Yeldeğirmeni, which later evolved into an international festival. Between 2014 and 2019, Karaoğlu was the director of the Museum of Innocence founded by novelist Orhan Pamuk and lectured on performance art at Boğaziçi and Koç Universities. After studying sociology at Boğaziçi University, Karaoğlu completed a master's degree in theatre direction at Columbia University, New York.

Seçil Demircan, dans alanında lisans ve yüksek lisans derecelerine sahiptir. 2007 yılında tam burslu olarak John F. Kennedy Merkezinde düzenlenen Performans Sanatları Kültürel Değişim Programına katıldı. Etude I - Quad I, Etude II - Ghost Trio, Etude III - ...ama bulutlar... adlı performansı, 13. İstanbul Bienali'nde İnci Eviner'in Co-Action Device: A Study projesi kapsamında yer aldı. Demircan, İstanbul'da Bahar'ın (13. Sharjah Bienali) dış mekân projesi olan dis/connection'da ve Mamut Art Project'te knot adlı çalışmalarını sergiledi. Yüksek lisans tezi olan Etude: Act Without Words I'i sahneledi ve bununla ilgili bir makale yayınladı. Akan Beden x Contemporary İstanbul kapsamında John Doe ve Yeni Metin Tiyatro Festivali 12 kapsamında girift'i 2024 yılında sergiledi.

Seçil Demircan holds bachelor's and master's degrees in dance. In 2007, she attended the Performing Arts Cultural Exchange Programme at the John F. Kennedy Center on a full scholarship. Her performance Etude I - Quad I, Etude II - Ghost Trio, Etude III - ...ama bulutlar... was presented in the 13th İstanbul Biennial as part of İnci Eviner's project Co-Action Device: A Study. Demircan exhibited her work knot as part of dis/connection, an outdoor project of Bahar in İstanbul (13th Sharjah Biennial), and Mamut Art Project. She staged and published an academic essay on her master's thesis titled Etude: Act Without Words I. Her recent works include John Doe, staged as part of Akan Beden x Contemporary İstanbul, and girift, performed within the scope of the Yeni Metin Theatre Festival 12 in 2024.

Tolga Tüzün, çağdaş müzik bestecisi ve icracısı. Siyasal bilimler eğitiminden sonra, İTÜ MİAM'da Pieter Snapper ve Marc Wingate ile bestecilik, Hasan Uçarsu ve İlhan Usmanbaş'la orkestrasyon çalıştı. New York'ta CUNY Graduate Center'da bestecilik doktorasını tamamlarken, David Olan ve Tristan Murail, Paris'te Philippe Leroux ile bestecilik çalıştı. Roger Reynolds, Rand Steiger, Edmund Campion, Horacio Vaggione, Hughes Dufourt, Joshua Fineberg ve Brian Ferneyhough ile ustalık sınıflarına katıldı. Eserleri ABD ve Avrupa'da çeşitli festivallerde ve konserlerde çalındı; gruplar ve festivaller için teknik direktör ve danışman olarak çağrıldı; çeşitli uluslararası konferanslarda müzik teorisi ve elektroakustik müzik üzerine sunumlar yaptı. 2003-2005 yılları arasında Brooklyn College'de armoni ve kompozisyon dersleri verdi. 2005-2006 yıllarında IRCAM'da bestecilik ve elektronik müzik konularında çalıştı. Besteciliğinin yanı sıra, solo ve başka sanatçılarla birlikte deneysel doğaçlama, çağdaş caz ve elektronik müzik alanlarında performanslar sergilemektedir. Prof. Dr. Tolga Tüzün 2007 yılından beri İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde müzik teorisi, bestecilik ve elektronik müzik dersleri vermektedir. **Tolga Tüzün** is a composer and performer of contemporary music. Following a degree in political science, he studied composition with Pieter Snapper and Marc Wingate, and orchestration with Hasan Uçarsu and İlhan Usmanbaş at ITU MIAM. While completing his doctorate in composition at CUNY Graduate Center, New York, he furthered his training in composition under David Olan and Tristan Murail, and Philippe Leroux in Paris. He attended masterclasses held by Roger Reynolds, Rand Steiger, Edmund Campion, Horacio Vaggione, Hughes Dufourt, Joshua Fineberg, and Brian Ferneyhough. His compositional works have been performed at various festivals and concerts across the US and Europe. Tüzün has been invited as a technical director and consultant by numerous bands and festivals and has presented on music theory and electroacoustic music at various international conferences. Between 2003 and 2005, he taught harmony and composition at Brooklyn College. In 2005-2006, he worked on composition and electronic music within IRCAM. In addition to composing, he performs both solo and with other artists in the fields of experimental improvisation, contemporary jazz, and electronic music. Prof. Dr. Tolga Tüzün has been teaching music theory, composition, and electronic music at İstanbul Bilgi University since 2007.

Ulaş Eryavuz, Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nden mezun oldu. 1995 yılından beri tasarım yapıyor. İşleri dünyaya güzellik ve anlam katsın istiyor. Basit ve etkili görsellerle problem çözmeyi seviyor ve tasarımın dünyayı daha iyi bir yer yapacağına inanıyor. **Ulaş Eryavuz** graduated from Bilkent University, Department of Graphic Design. She has remained active as a designer since 1995. She aims for her work to add beauty and meaning to the world. She enjoys solving problems through simple and effective visuals, and firmly believes that design will make the world a better place.

Yusuf Huysal King's College London Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat okudu. Japonya, İngiltere ve Türkiye'de çeşitli proje ve kültür kurumunda editör, ses tasarımcısı, koordinatör ve programlamacı olarak çalıştı. Film, tiyatro ve performans sanatı için ses işleri üretmenin yanı sıra Hara'da Sanat Programları Koordinatörü olarak görev alıyor.

Yusuf Huysal studied comparative literature at King's College, London University. He has worked as an editor, sound designer, coordinator, and programmer for various projects and cultural institutions in Japan, the UK, and Turkey. Alongside producing sound for film, theatre and performance art, he currently serves as the Art Programmes Coordinator at Hara.

Zeynep Ürgen, Koç Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun olduktan sonra Milano Nuova Accademia delle Belle Arti'nin görsel sanatlar bölümüne devam etti. Disappearing başlıklı mezuniyet tezi onur derecesi aldı. Çalışmalarında feminist bir bakış açısıyla, özellikle kadın vücudu, görme, bakış, yok olma ve kaybolma temalarını işlemektedir. Multidisipliner yaklaşımı çerçevesinde Londra GEM-A gemology sertifikası da bulunan Zeynep, hâlen yapay elmas odaklı çalışan NV şirketinin tasarım danışmanıdır. **Zeynep Ürgen** graduated from the Department of Sociology at Koç University before furthering her studies at the visual arts department of Nuova Accademia delle Belle Arti, Milan. Her graduation thesis, titled Disappearing, earned her an honours degree. Through her works, she deals with themes of the female body, seeing, gaze, dissolution, and disappearance from a feminist point of view. Within the framework of her multidisciplinary approach, Zeynep also holds a London GEM-A gemology certificate and currently works as a design consultant for NV, a company focusing on artificial diamonds.

Zinnure Türe, 2011 yılında Kadir Has Üniversitesi Yüksek Lisans Oyunculuk programından mezun oldu. Festival Premieres (Almanya); Theaterformen (Almanya); Heidelberger Stückemarkt (Almanya); Dancing on the Edge (Hollanda); İstanbul Tiyatro Festivali; A Corner in the World ve Müzede Sahne gibi festivallerde sahne aldı. İngiltere, Almanya, Yunanistan, İtalya, Ermenistan ve Kanada gibi ülkelerle ortak projelerde oyuncu ve yönetmen olarak yer aldı. Başrolünü oynadığı Tuzdan Kaide adlı uzun metraj film, 2018 yılında Berlin Film Festivali'nde açılışını yaptı ve çeşitli festivallerde gösterildi. Türe, 2018 yılında Heidelberg şehir tiyatrosuna misafir sanatçı olarak davet edildi ve Zwischenraum/Ara adlı oyunu yazıp yönetti. 2024 yılında ilk kişisel sergisini Almanya'nın Münih kentinde yer alan Kunstpavillon'da açtı. **Zinnure Türe** graduated from Kadir Has University's Graduate Acting programme in 2011. She has performed in numerous festivals, including Festival Premieres (Germany); Theaterformen (Germany); Heidelberger Stückemarkt (Germany); Dancing on the Edge (the Netherlands); the İstanbul Theatre Festival; A Corner in the World; and Müzede Sahne. She took part as both actor and director in collaborative projects with countries including the UK, Germany, Greece, Italy, Armenia, and Canada. Türe played the leading role in the film The Pillar of Salt, which premiered at the Berlin Film Festival in 2018 before being screened at various other festivals. In 2018, Türe was invited as a guest artist by Heidelberg City Theatre, where she wrote and directed the play Zwischenraum/Ara. In 2024, she opened her debut solo exhibition at the Kunstpavillon in Munich, Germany.

