



# Zanaattan

İSTANBUL MODERN ZANAAT, SANAT VE TASARIM PLATFORMU

# Tasarıma

*From Crafts*

İSTANBUL MODERN PLATFORM FOR CRAFTS, ART AND DESIGN

*to Design*



## İÇİNDEKİLER *TABLE OF CONTENTS*

ÖNSÖZ - *FOREWORD* LEVENT ÇALIKOĞLU - 6

SUNUŞ - *INTRODUCTION* ERDEM AKAN - 10

21. YÜZYIL TÜRKİYESİ'NDE TASARIM VE ZANAAT MANİFESTOSU  
*A MANIFESTO FOR DESIGN AND CRAFT IN TURKEY IN THE TWENTY-FIRST CENTURY*  
GÖKHAN KARAKUŞ - 14

ZANAAT YENİDEN: İSTANBUL ZANAAT SİSTEMİ VE TASARIM İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR  
DEĞERLENDİRME  
*THE CRAFTS, ONCE AGAIN: A REVIEW OF THE RELATIONSHIP BETWEEN DESIGN  
AND ISTANBUL'S CRAFT SYSTEM*  
ASLI KIYAK İNGİN - 20

### PROJELER *PROJECTS*

HATİCE GÖKÇE - FATMA AYRAN  
KEMİK *BONE* - 26

ATILLA KUZU - BATTAL YAKUT

BAKIR *COPPER* - 42

ADNAN SERBEST - SEZGİN YALÇIN

AHŞAP *WOOD* - 62

SEYHUN TOPUZ - GAMZE ARAZ ESKİNAZİ

CAM *GLASS* - 82

EKREM YALÇINDAĞ - FATMA AYRAN

SEDEF *NACRE* - 100

**LEVENT ÇALIKOĞLU**  
DİREKTÖR DIRECTOR  
İSTANBUL MODERN SANAT MÜZESİ  
ISTANBUL MUSEUM OF MODERN ART

## Bir Hazine Dairesi Olarak Gelenek

Güncel tasarım kültürünün en çetrefilli konularının başında, gelenekle hesaplaşma ve geçmişten gelen kültürel birikimin şimdiki zamanla ilişkisi geliyor. İster geleneğin muhafazakar bir aidiyetle özdeşleştiğini düşünen bir önyargıdan kaynaklansın isterse de üretim-tüketim ilişkilerinin teknoloji temelli bir seri üretim kısırdöngüsüne hapsoldüğüne inanan bir mazeretten beslensin, Türkiye tasarım kültürü geleneği hala vücuduna alışabilmiş değil. Son yıllarda giderek artan bir merak uyanmış olsa da, bu konuda atılan adımlar iyi niyetli birkaç girişimin ötesine henüz geçebilmiş değil. Usta-kalfa-çırak bağlılığından beslenen, el işçiliği ve atölye ruhunu yaşatan, malzeme ve uygulama tekrarını merkez alan geleneksel birikim, günümüz tasarım kültürü tarafından çağdaş bir yaklaşımla tam anlamıyla değerlendirilmedi.

Toplumsal ve siyasi koşulların büyük kopuş ve kırılmalarla şekillendiği, tüketim alışkanlıklarının baskın bir küresel tek tiplilikten beslendiği bu coğrafyada, geleneğin barındırdığı potansiyeli keşfetme umudunun son yıllarını yaşadığımızı öne sürmek, eksik ve yanlış bir değerlendirme olmaz. El işçiliği ile üretimini sürdüren atölyelerin çoğunun giderek azaldığını ve kapandığını biliyoruz. Usta-kalfa-çırak bilgi ve tecrübe paylaşımının bittiğinin, var olan atölyelerin aşkla mesleğine bağlı, yüce gönüllü bir avuç insan tarafından inatla sürdürüldüğünün, geçmişten gelen pek çok teknik ve uygulamanın kısa süre içerisinde unutulacağını farkındayız. Baba mesleğini sürdüren birkaç iyi niyetli girişimin dışında, meslek odalarının kısmi ve kısa vadeli

çözümlerle yaşatmaya çalıştığı el sanatlarımız, yakın dönemde iyiden iyiye unutulmuş olacak. Bu alanda sağlanan desteklerin de belli başlı konu ve malzemelere odaklandığını göz önüne aldığımızda, geleneği temsil eden farklı kimlikteki pek çok atölyenin yaşama şansı kalmadığını görüyoruz. Bir zamanlar tüm Türkiye coğrafyasına ürün gönderebilen, Osmanlı sarayı gibi yüksek standart ve beğeniye hizmet edebilen İstanbul atölyelerinin kapandığını üzülen izliyoruz.

Türkiye'nin ilk özel modern ve çağdaş sanat müzesi olarak 2004 yılında kurulan İstanbul Modern çatısı altında hayata geçen "İstanbul Modern Zanaat, Sanat ve Tasarım Platformu" geçmiş ile şimdiki zaman arasında bağ oluşturacak projeler kurgulamayı, gelenek ile güncel tasarım ve sanat uygulamalarının birlikte üretebilecekleri bir fikir ve çalışma ortamı oluşturmayı amaçlıyor. Disiplinlerarası yapısıyla bu platform, İstanbul'un küresel rekabet gücünü arttırmaya yönelik katma değer yaratan projeler geliştirmeyi, akademik çalışmalara katkıda bulunmayı ve her yaş grubundan izleyicilerin farklı etkinlikler aracılığıyla yaratıcı endüstriler konusunda bilinçlendirilmesini hedefliyor. Platformun ilk projesi beş zanaatkâr/el sanatları ustası ile beş tasarımcı/sanatçıyı beş malzeme üzerinden bir araya getiren "Zanaattan Tasarıma".

Bu proje vesilesiyle İstanbul'un köklü ama unutulmaya yüz tutmuş zanaat ve el sanatları geleneğini günümüz tasarım ve sanatının güncel yorumuyla buluşturarak geçmiş geleceğe taşımayı amaçlıyoruz. Proje aynı zamanda tasarımcılar ve sanatçılara zanaatkârlarla çalışma ve birlikte üretme fırsatı vererek karşılıklı tecrübe paylaşımını mümkün

kılmakla kalmıyor, çıkan ürünlerin müzenin tasarım mağazasında sergilenmesini ve bir sonraki adımda hem tasarımcı ve sanatçılar hem de zanaatkârlar için bir üretim ekonomisi oluşturmanın imkânlarını araştırıyor. Elbette bütün bu sürecin adımları, paylaşılan tecrübeler, gerçekleştirilen prototip ve ön çalışmaların sonrasında bitmiş ürünler, müzenin tasarım koleksiyonunun belleğini ve ilk örneklerini oluşturuyor.

**Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmak ve kültürel kimliğini uluslararası sanat ortamıyla paylaşmak amacıyla kurulan İstanbul Modern, sanat ve zanaatı bir araya getiren bu platformla, misyon edindiği disiplinlerarası yaklaşımı sürdürüyor. 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti projeleri kapsamında gerçekleştirdiğimiz "Gelenekten Çağdaşa" adlı sergimizden sonra, kültürel değerlerimizin güncel yorumlarla şimdiki zamana taşınması sorumluluğumuzun yeni bir adımını "Zanaattan Tasarıma" ile devam ettirmiş bulunuyoruz.**

İstanbul Kalkınma Ajansı 2015 yılı Yaratıcı Endüstrilerin Geliştirilmesi Mali Destek Programı kapsamında hayata geçen projede tasarım danışmanımız Erdem Akan'a, tasarımcı, sanatçı ve zanaatkârlarımız Fatma Ayrın, Gamze Araz Eskinazi, Hatice Gökçe, Atilla Kuzu, Adnan Serbest, Seyhun Topuz, Battal Yakut (Beto Usta), Sezgin Yalçın ve Ekrem Yalçındağ'a ve İstanbul Kalkınma Ajansı'na teşekkürlerimi sunuyorum.

## Tradition: A Treasury

Coming to terms with tradition and reconciling cultural heritage with present conditions is a crucial and challenging issue in design today. Turkey's present design culture does not feel comfortable in its own skin, which may be a result of the prejudice of identifying tradition with conservatism, or the false belief that today's production and consumption relationships are trapped in a vicious cycle of technology-based mass production. Although recent years have witnessed increased interest in this matter, the ameliorative efforts made so far have been little more than well-meaning attempts. Turkey's craft heritage, based on the repeated use of certain materials and practices and nurtured by committed relationships among masters, journeymen and apprentices, keeps the spirit of the workshop and handcraft alive. But the country has failed to positively exploit this legacy.

Given that the social and political conditions prevailing in this part of the world manifest deep fractures, and that the dominant global culture fosters uniformity in consumption habits, there seems little hope of revitalizing the potential of the country's traditions. We are witnessing the demise of the master-journeyman-apprentice relationship, which once enabled the exchange of knowhow and experience. Workshops that have sustained handcraft production are downsizing or closing altogether, and the handful that remain only survive because their owners work with perseverance and devotion to their trade, since any support given to them is targeted at a narrow range of activities and materials. And traditional techniques and practices may soon die off. Handcrafts, kept alive by a few well-meaning artisans who

carry on their family businesses thanks to short-term efforts by trade chambers, may soon vanish. We look on in sorrow at the disappearance of workshops that once exported goods across the country, maintained extremely high standards, and gained the appreciation of admirers such as the Ottoman palace.

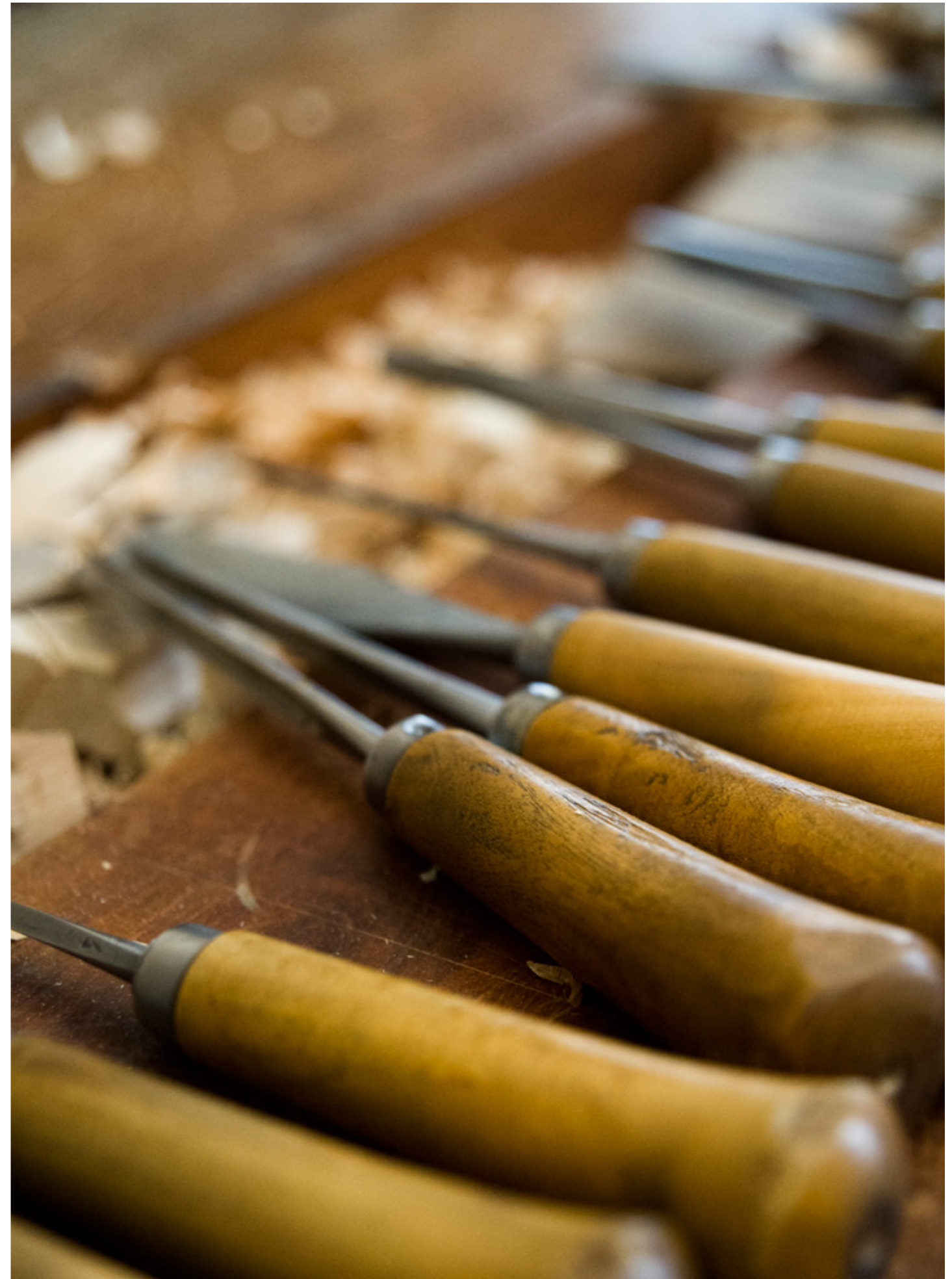
"Istanbul Modern Platform for Crafts, Art and Design" was launched under the roof of Istanbul Modern, which was founded in 2004 as Turkey's first private modern and contemporary art museum. The project aims to build a platform for fostering ideas and collaborations by uniting long-established but fading craft traditions with contemporary art and design. With its interdisciplinary structure, this platform aims to develop value-added projects to boost Istanbul's global competitiveness. At the same time it contributes to academic endeavors through various events designed to raise awareness of creative activities among audiences of all ages. In "From Crafts to Design," the first project launched by this platform, five master craftspeople working with five different materials collaborate with five designers/artists.

The project aims to carry the past into the future by giving designers and artists the opportunity to collaborate with craftspeople and exchange views and experiences. We are exploring ways of creating a new economy of production that benefits all parties involved. The resulting products will be featured in the museum's shop, and all stages of the project—the prototypes and preliminary designs, the end products, and records of the shared experiences—will be acquired by the museum's design collection.

**Istanbul Modern was founded with the purpose of making Turkey's artistic creativity available to large audiences and sharing its cultural identity**

**with the international arts environment. Through this new platform, which brings together the arts and the crafts, the museum stays true to the interdisciplinary approach that is part of its mission. Following on from the "From Traditional to Contemporary" exhibition, which took place in 2010 as one of the European Culture Capital projects, we present "From Crafts to Design" as the next step toward fulfilling our responsibility to carry cultural values into the present day through contemporary interpretations.**

We would like to extend our gratitude to the following people who were involved in this project, which was carried out within the scope of the Istanbul Development Agency 2015 Developing Creative Industry Financial Support Program: our design consultant, Erdem Akan; the designers, artists, and craftspeople Fatma Ayran, Gamze Araz Eskinazi, Hatice Gökçe, Atilla Kuzu, Adnan Serbest, Seyhun Topuz, Battal Yakut (Master Beto), Sezgin Yalçın and Ekrem Yalçındağ; and Istanbul Development Agency.



**ERDEM AKAN**  
TASARIM DANIŞMANI  
DESIGN CONSULTANT  
İSTANBUL MODERN MAĞAZA  
İSTANBUL MODERN STORE

Türkiye'nin ilk özel modern ve çağdaş sanat müzesi olarak kurulan İstanbul Modern çatısı altında ve İstanbul Kalkınma Ajansı'nın desteği ile hayata geçirdiğimiz "İstanbul Modern Zanaat, Sanat, Tasarım Platformu"nun bu ilk projesini ideallerin ve şimdinin pencerelerinden sorgulamak istiyorum.

### İdealler

Seri üretimin verimliliği sağladığı bir ortamda bir usta ile çalışmanın anlamı nedir?

Doğası gereği iş dünyası için, "karlı olanın değeri vardır"; tasarımsal düşünce biçimine göre ise "değeri olan karlıdır". Başarı bu iki yaklaşımın birbirini desteklemesi ve dengelemesi ile mümkündür. Bu dengede tasarımın ideali, değer yaratmaktır. Tasarımcının rolü de; değerleri anlamak, yeni yeşermekte olan değerleri desteklemek ve kaybolmakta olanları sürdürülebilir kılmak için çalışmaktır. Teknik şartnamelerin, rekabetin, bütçelerin ve gündelik koşuşturmaların arasında bizler -ölümlü tasarımcılar- için bu idealleri unutmak işten değildir.

Proje bu bağlamda; durmak, hatırlamak ve ustalığın değerini görünür kılmak için bizlere güçlü bir fırsat sunuyor.

### Şimdi

1990'ların sonlarından beri çalıştığım tasarım stüdyolarında, hayranlık uyandıran üç boyutlu yazıcıların ilk ticari versiyonları vardı. O yıllarda fiyatı nedeniyle kısıtlı bir çevrede, sadece profesyonellere açık olan bu teknoloji, bugün oldukça yaygın. Bu teknolojiyle, insan aklının hayal edebileceği ve matematiksel olarak modellenen her şey için kod oluşturup evinizin konforunda masanızın üzerinde katman katman yazdırabiliyorsunuz.

Öyleyse, tam da bu dönemde bir usta ile çalışmanın anlamı nedir?

Nesnelerin niteliği, ona konulan akıl ile doğru orantılıdır. Ama insan sadece akıl ile düşünmez. Ürün kültürü söz konusu ise, "kodlar" yüzyıllardır usta ellerde oluşuyor.

**Ellerimiz zamanla öğrenir; beceri kazanır, akıllanır. Bu, biraz da bedene ait bir düşünme biçimidir; aklın işleyişinden farklıdır. Nasıl ilham almak için doğaya bakmaya ihtiyacımız varsa, üretmek için de saf aklın ötesinde, ellerimize de ihtiyacımız vardır.**

Proje bu bağlamda usta ellerin ve usta akılların birlikte üretmesi için güçlü bir fırsat sunuyor.

Projenin ilham vermesini diliyorum.

---

*I want to probe this first project of the “Istanbul Modern Platform for Crafts, Art and Design”—in collaboration with the Istanbul Development Agency and under the roof of Istanbul Modern, Turkey’s first modern and contemporary art museum—through an idealistic and contemporary point of view.*

### **Ideals**

*What is the point of working with a craftsperson in an age when mass production offers efficiency?*

*The nature of a commercial outlook values what is profitable; the design conviction, on the other hand, implies that profit will follow value. Success is possible only if these two approaches support and balance each other. Design’s ideal here is to create value. And the designer’s role is to perceive and support blossoming value, and to strive toward sustaining value that is endangered. Between technical guidelines, competition, budgets, and daily concerns, it is all too easy for us—mere mortal designers—to lose sight of these ideals.*

*To this end, the project offers a strong opportunity to pause, remember, and uncover the intrinsic value of craftsmanship.*

### **Now**

*The design studios I’ve worked at since the end of the 1990s had the earliest commercially available versions of those awe-inspiring 3D printers. Whereas back then they were prohibitively expensive and thus out of reach for all but a few professionals, they are very accessible today. With this technology one can create copies, layer by layer and in the comfort of home, of anything the human mind can conjure up and that can be mathematically modeled.*

*If so, right at this moment, what is the point of working with a craftsperson?*

*The essence of an object is directly correlated with the thoughts afforded to it. But people don’t think solely with their minds. When it comes to product culture, the “codes” have been shaped at the hands of craftspeople for centuries.*

***Our hands learn, acquire skills, and become smarter over time. In a way this is the mind of our bodies; it is different from our intelligence. Just as we need to turn to nature for inspiration, we need more than just our minds in order to make. We need our hands.***

*To this end, the project offers a strong opportunity for expert hands and expert minds to collaborate and create products.*

*I hope this project becomes an inspiration.*

---

---



## GÖKHAN KARAKUŞ

TASARIMCI, MİMARLIK ELEŞTİRMENİ VE  
TARİHÇİSİ, KÜRATÖR  
DESIGNER, HISTORIAN, ARCHITECTURE  
CRITIC AND CURATOR

### 21. Yüzyıl Türkiye'sinde Tasarım ve Zanaat Manifestosu

#### Giriş: Osmanlı Döneminde Lonca Teşkilatı ve Teşkilatın Bugünkü Mirası

Osmanlı döneminde zanaat faaliyetleri hayli katı bir lonca teşkilatının denetiminde yürütülmekteydi. Kimin neyi hangi miktarda üreteceğine ve ürünlerine ne paha biçileceğine karar verenler, hükümet yetkilileriyle işbirliği hâlinde hareket eden loncalardı. Loncalar toplum düzeniyle de yakın ilişki içindeydi; çoğunlukla el işi üretimin düzenlenmesinden sorumlu olanlar ya bu görevi miras yoluyla edinmiş olurlardı ya da bu görev belirli bir etnik köken, topluluk, grup veya dinin mensuplarına verilir. Osmanlı dönemi lonca teşkilatı konusunun en saygıdeğer uzmanlarından tarihçi Suraiya Faroqhi, loncaların birbirleriyle, dini vakıflarla ve hükümetle ilişkilerinin bir çeşit özel ticari haklar sistemi olan gedik usulü çerçevesinde düzenlendiğini anlatır. Ticari faaliyetlerle hükümet ve kentlilik arasındaki bu bağlantıyı vurgulayan Faroqhi, “gediklerin ortaya çıkışı ve giderek daha fazla rağbet görmesinin” zanaatkarların belli başlı dini vakıflara ait kolektif ticari yapılar üzerinde uzun vadeli ve bir sonraki kuşağa miras bırakılabilen kullanım haklarına sahip olmalarıyla ilişkisini açıklar. “Üstelik, bu fikir, kentlerde karışıklıkların yaşandığı bir dönemde hangi

zanaatkarın hangi dükkanı veya atölyeyi işlettiğinin bilinmesini son derece öncelikli bilgi olarak gören Osmanlı makamlarınca da hevesle benimsenmiştir”. Osmanlı lonca teşkilatı, değişen şartlara uyum sağlamaya elverişli ve esnek bir sistemdir. Teşkilatın dinamikleri uzun vadeli olduğu gibi mimari ve kentsel kimliği işyeri ve atölye odaklıdır. Loncaların bu derece uzun ömürlü olmasının sırrı Osmanlı'nın toplumsal, kentsel ve hükümet dinamiklerince içselleştirilme biçimindedir. Sistem, şekil değiştirmekle birlikte, Balkanlardan Arapça konuşulan ülkelere uzanan ve coğrafi açıdan birbirinden epeyce farkı bulunan bölgelerde ömrünü devam ettirebilmiştir. Loncalar toplum, ekonomi ve hükümetin bir parçası hâline getirilmelerinde izlenen yol sayesinde yirminci yüzyılda Türkiye'de kapitalizmin başlangıcına değin varlıklarını sürdürebilmiş, toplumsal değişikliklere uyum sağlayabilmişlerdir.

Lonca teşkilatının mirasının günümüz Türkiye'sinin çağdaş ticaret ve zanaat ortamının önemli bir unsuru olduğunu söylemek mümkündür. Çağdaş Türkiye kültürü çerçevesinde ticaret ve zanaat faaliyetlerinin ne şekilde yürütüldüğünün anlaşılmasında toplumsal, etnik ve kentsel bağlantıların kurulması hayli önem taşır. Loncalar günümüzün her zanaat faaliyetine ilişkin karar mekanizmalarının bir parçası olmasalar da, çeşitli ticaret dallarının kentlerin belirli bölgelerinde gruplaşmış olmalarında lonca teşkilatının mirasının izleri sürülür. Üstelik aile bağları ve coğrafi bağlantılar öneminden bir şey kaybetmiş de değildir. İstanbul'da Şişhane'de yoğunlaşan aydınlatmacılar, Ümraniye mobilyacıları ve Kartal'daki mermerciler belirli bir bölgede faaliyet gösteren, birbiriyle bağlantılı zanaatkar gruplarının halen varlık gösterdiğinin birer örneğidir. Lonca teşkilatının sürekliliği ve bunun beraberinde getirdiği toplumsal dayanışma, özellikle fiziksel ve kentsel açıdan dışavurumlarına bakıldığında, hakiki olduğu kadar faaldir de.

#### 21. Yüzyıl Türkiye'sinde Tasarım ve Zanaat Manifestosu

Zanaat binlerce yıldır Türkiye ve Anadolu topraklarının maddi kültüründe çok önemli bir rol oynamıştır. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar yerel zanaatkar ve ustaların yaptıkları nesnelere ve gereçler günlük yaşamı kolaylaştıran araçların başında gelmiştir. Ağırlıklı olarak bir tarım toplumu olan Türkiye, ulaşım araçlarından ev işlerinde ve çiftçilikte kullanılan araç-gerece kadar el ustalığına bel bağlamıştır. Türkiye'de 1950'lerden itibaren görülen sanayi üretimine kayma eğiliminin zanaatkarlar üzerindeki etkisi, kırsal hayat tarzından kentsel geçişle de birleşince hayli sarsıcı olmuştur.

21. yüzyıl Türkiye'si büyük ölçüde kentleşmiş ve sanayileşmiş bir toplumdur. Her ne kadar biçim değiştirmiş olsa da, el ustalığı kültürü özellikle kentlerde her şeye rağmen varlığını sürdürmektedir. Şehirlerde kişi ve kuruluşlara yönelik nesnelere üreten atölye kültürünün kökeni, ülkenin modernite ve sanayileşme öncesi zamanlarına dayanmaktadır. Türkiye ekonomisinin ve kültürünün geleceği, kısmen de olsa, bu kent atölyelerinin el ustalığı kültürünün güncel dijital üretim yöntemlerinde uyarlanmasındadır. Eksik olansa bunu yaparken nasıl bir yol izleneceğini ve bunun “kentli bir iletişim dili” olarak dışavurumunu açık seçik anlatacak bir manifestodur. Okuduğunuz yazı işte bu manifestodur.

#### Zanaat/Yaratıcı Bilgisini Geçmişten Günümüze Taşıyan bir Araç: Atölye

21. yüzyıl başı Türkiye'sinin zanaatına yönelik manifestomuz hâlihazırda geleneksel bir el işi üretimi sistematığının var olduğu gerçeğiyle başlar. Bu gerçeklik atölyenin

### A Manifesto for Design and Craft in Turkey in the Twenty-First Century

#### Prologue: The Ottoman Guild System and Its Legacy

*Craft in Turkey in the Ottoman period was a highly controlled activity administered by a strict guild system. The guilds dictated who could make what, at what price and volume, coordinating these activities with government officials. At the same time the guilds were tied closely to the organization of society, as the regulation of handmade production was usually assigned on a hereditary basis or associated with a particular ethnicity, community group, or religious affiliation. The leading authority on Ottoman guilds, the historian Suraiya Faroqhi, describes how the guilds were organized around exclusive trade rights known as gediks that managed relations among guilds, religious foundations, and the government. Emphasizing this connection between trade activity, governance, and urbanism, she explains how the “emergence and growing popularity of gediks had something to do with the long-term inheritable tenure of many artisans in the collective business structures owned by major pious foundations. In addition the idea was eagerly taken up by the Ottoman authorities, who seemingly in a time of urban unrest considered it a matter of high priority to know which artisans operated in which shops or workplaces.” The Ottoman-era guild was an adaptable and flexible system of labor with long-term temporal dynamics and an architectural and urban identity centered on the workplace or workshop. The manner in which these guilds were embedded within the social, urban, and governmental dynamics of the Ottoman system ensured their longevity; they continued in various forms through Ottoman times in geographically disparate locations, from the Balkans to the*

*Arabic-speaking areas. Their entrenchment within the economy, the community, and the government allowed them to adapt to changes in society up through the twentieth century and the emergence of capitalism in Turkey.*

*Today we can still speak of the legacy of the guild system in Turkey as an important aspect of contemporary trade and craft. Social, ethnic, and urban connections are essential when understanding how trade and craft activities are pursued in contemporary Turkish culture. While craft activity is no longer determined by guilds, their legacy lives on in the manner in which these trade groups are organized in clusters in certain sections of cities, with family and geographic connections retaining importance. In Istanbul, for example, the light fixture makers of Şişhane, the furniture makers in Ümraniye, and the marble workers of Kartal are just a few examples of the lingering presence of bonded networks of craftspeople operating in a common location. The continuity and social cohesion presented by the guild system, especially in its physical urban manifestations, is a continuity that is real and active.*

#### A Manifesto for Design and Craft in Turkey in the Twenty-First Century

*Craft has been central to the material culture of Turkey and Anatolia for thousands of years. Up until the mid-twentieth century, objects and tools made by local craftsmen and artisans were the primary means used to make everyday life easier. From transportation modes to household utensils and farming equipment, the largely agrarian society of Turkey relied heavily on handmade objects. The shift toward industrial production that started in the 1950s, alongside the shift from rural to urban-based lifestyles, had profound effects on artisans.*

*In the twenty-first century, Turkey is now a largely urban and industrial society. But intriguingly, despite these changes, the culture of the handmade continues, especially in the cities, albeit in a different way. The workshop culture in Turkey's cities, producing products and objects for individuals and businesses, has roots in Turkey's premodern and preindustrial past and is a unique venue for production and making. The future of the country's economy and culture partially lies in the adaptation of the culture of the handmade found in these urban workshops to current means of digital fabrication. What is lacking is a clear manifesto on how this should be done and its possible manifestation as an “urban vernacular.” This is that manifesto.*

#### Atölye as a Vehicle Transporting Craft/Maker Knowledge from the Past Into the Present

*Our manifesto for craft in Turkey at the beginning of the twenty-first century starts with the reality that there is an existing traditional systematic for the production of handcraft. This reality is centered on the continuing presence and efficacy of the workshop as an organizational “tool.” The workshop or atölye presents the opportunity to conceptualize a vessel that has brought craft culture from the past into the present and portends possibilities for the future. The atölye as a space is like the gedik of the Ottoman period: it is a slot, a unit, where work can be performed at a particular scale (in most cases small), in a specific place, in the midst of a network of colleague atölye working in a similar way. Social and working relations are intertwined as well as competitive and collaborative relations in the collections of atölye. As in the Ottoman period, the contemporary atölye are a product of urban and social forces but now transformed into systems of shared knowledge. Knowledge of techniques and materials is passed through the network of urban atölye as*



bir örgütlenme “aracı” olarak süregelen varlığını ve etkisini merkeze alır. Atölye bir yandan bizlere zanaat kültürünü geçmişten bugünlere getirmiş bir taşıtı kavramsallaştırma olanağı verirken, bir yandan da geleceğe yönelik olasılıklara işaret eder. Bir mekân olarak atölye, Osmanlı döneminin geldiğini andırır: burası, aynı meslek dalında benzer şekilde iş yapan atölyeler ağı içinde, belirli bir ölçekte (sıklıkla küçük ölçekte) ve belirli bir yerde, iş görülebilecek bir birimdir. Bir arada bulunan bu atölyelerde toplumsal ilişkilerle iş ilişkileri; rekabet ve işbirliği iç içe geçmiştir. Tıpkı Osmanlı’da olduğu gibi günümüz atölyesi de kentsel ve toplumsal güçlerin ürünüdür; ancak, bunlar günümüzde bilgi paylaşımı sistemlerine dönüşmüştür. Teknik bilgi ve malzeme bilgisi kent atölyeleri aracılığıyla iletilir; bilgiyi bir kuşaktan diğerine aktaran da, yine, kent atölyeleridir. Eski tekniklerini Türkiye’nin bugününe uyarlayabilen atölyeler geçmişin bugünlere taşınmasında etkin rol oynamıştır.

**Bir üretim mekânı olarak atölye zanaatların farklı yollarla icra edilebilmesini mümkün kılar. Atölye, bilginin bir ilişkiler ağı üzerinde ve karşılıklı iş müzakereleri çerçevesinde yaygınlaştırılmasında merkezi bir rol üstlenir.** Bir dizi formel ve

enformel iletişim biçimi ve toplumsal kuralın bir araya gelmesiyle oluşan bu iş ilişkileri iş ve toplumsallığın birbirine karıştığı bir nitelik edinmiştir. Bu durumu işgücünün toplumun doğal bir parçası haline geldiği Doğu’ya özgü karma bir olgu olarak görmek mümkündür; bu, modernite öncesi dönemin loncalarının etnik köken, din ve aile ilişkilerine dayalı toplumsal dayanışma anlayışını akla getirir. Tek farkla: bu ilişkiler günümüzde evcilleşerek ortak kentsel alanlarda birlikte yaşama anlayışının bir araya

getirdiği eşit bilgi ilişkileri hâlini almıştır. Söz konusu kentsel alanlar bir kısmı organize sanayi bölgelerinde, bir kısmıysa şehirlerin etrafındaki geniş kayıt dışı yerleşim ve gecekondu bölgelerinde görülebilen bilgi ve üretim alan ve ağlarıdır. Atölye, zaten şeffaf olmayan malzeme bilgisini ve üretim tekniklerini kayda geçirmeyen, bunların sözlü aktarımının zaman içinde yitip gidecek olmasından kaynaklanan bir bulanıklık içinde hayatını devam ettiren bir toplumun ayakta kalan son “bilgi arşivleri”dir; bilgi atölyede toplanır ve saklanır.

#### Montaj ve Brikolaj

Geçmişin geleneğinin günümüzde sürdürülebilmesini olanaklı kılan atölye tekniklerinin başında montaj ve brikolaj gelir. Ahşap gibi doğal malzemelerle yapılan bazı daha ayrıntılı el ustalığı gelenekleri yok olmuş olsa da; monte etme, birleştirme ve yerleştirme gibi montaj teknikleri günümüz Türkiye’sinde zanaatlar ve zanaatkârlar açısından önemini korumaktadır. Bir nesne oluşturulurken çok sayıda hüner ve teknik arasından bir seçim yaparak çeşitli gereçlerin, alet-edevatın ve makinelerin yardımıyla montaj ve brikolaj yapılabilmesini mümkün kılan atölyedir. Elde edilen parçalar bir araya getirilir; iş ya hızlıca orada tamamlanır ya da üretimin bir sonraki aşaması için başka bir atölyeye gönderilir. Atölye tezgahları faal birer zanaat üretimi alanı niteliğindedir. Günümüzün sürekli kalabalıklaşan şehirlerinde çok sayıda kent ölçeğinde atölyeden oluşan bu ağın ölçeği adeta bir katalizör, bir el ustalığı tesisi görevi görür. Atölye tezgahlarının küçük ölçekli çalışma biçimi, 21. yüzyılın sanayileşme sonrası üretiminin ölçeğini işaret etmesi bakımından önemlidir. Sözü edilen üretim biçimi senaryosunda imalat epeyce ileri bir seviyeye ulaşmıştır: Büyük atölyelerde parçalar dijital olarak üretilir; bunun için de fabrikalar biraz kenara çekilmiş, atölyelere yer vermiştir.

Her bir montaj ve brikolaj tekniğinin yalnız zanaatkârın veya üreticinin bilebileceği bir dizi malzeme, maliyet ve şekilsel üstünlükleri vardır. Bu özellikler ortaya çıkarılan ürünün nihai tasarım ve görünümünde önemli bir rol oynar. Doğası gereği dokunsal özellikler taşıyan bir takım Doğu geleneklerinin de katkısıyla Türkiye’ye özgü incelikli ve estetik biçim ve form seçimlerinin parçaların ustalıkla bir araya getirilmesine eşlik ettiği de olur. Yani, montaj ve brikolaj sonucunda ortaya çıkan ürün görsellikten ibaret değildir; doku ve dokunuş özellikleri de barındırır. Dolayısıyla zanaat söz konusu olduğunda montaj ve brikolaj tasarım ve zanaat dilinin içsel bir unsurudur.

#### Kusurlu Hareket

Dokunuşa yapılan bu vurgu bizi bir diğer önemli unsura götürür: kusurlu hareket. Günümüz Türkiye’sinin zanaat ve tasarım manifestosunun günümüzde icra edildiği şekliyle el işi ustalığında kullanılan elin süregelen gerçekliğini ele alması şarttır. Zanaatkârlar kendi estetik duyarlılıklarını, sıklıkla zanaatlarına dair kendi yorumlarını, işlerine yansıtırlar. Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan ürün, başlangıçta niyet edilen tasarım açısından bakıldığında genellikle kusurludur. Dolayısıyla kusursuzdan kusurluya uzanan bir el hareketleri yelpazesi bulunmaktadır ve bu hareketler ürünün son şeklinde belirleyici rol üstlenirler. Şekli ve hatları belirleyen, eldir.

Binlerce yıldır çoğu nesnenin son şeklini belirleyen ana unsur; malzemeyi kesen, ona biçim ve form veren, onu yontan elin hüneri olmuştur. Elin hüneri ve bu hünerin

*well as passed down in time from one generation to the next. In this continuity between the past and the present, we can point to the active role for the atölye in craft production, moving its techniques from the old to the new in Turkey today.*

**The atölye as a space of production enables the execution of craft in a number of ways. It operates as a hub in a network of relations in the dissemination of knowledge and in an active interplay of working negotiations.**

*These working relations are combinations of formal and informal modes of communication and social propriety, making them a hybrid of work and socialization. We can see this as a uniquely Eastern hybrid of form of labor embedded in society, reminiscent of the premodern guilds with their sense of social cohesion based on ethnicity, religion, and familial relations. But now these relations have been domesticated and operate as collegial knowledge relations bonded by the sense of living together in common urban zones. These zones are sites and networks of knowledge and production, some found in organized industrial areas, and others in the vast swaths of informal and squatter housing surrounding cities in Turkey. The atölye are receptacles and collectors, one of the few remaining “information archives” of this kind in a society where knowledge of materials and making techniques is often opaque and not written down—clouded in the temporal discontinuity of oral communication.*

#### Montage and Bricolage

*The techniques of the atölye that have been the most important in continuing the traditions of the past into the present are montage and bricolage. While some of the more detailed traditions of handcraft have been lost because of the disappearance of products made of natural materials such as wood, the techniques of montage—construction and installation in mounting,*

*assembling, and installing—remain important among trades- and craftspeople in Turkey today. Using montage and bricolage to construct or create an object, tool, implement, or machine from a diverse range of things are skills and techniques that are realized in the atölye. Pieces come in, are put together and quickly completed or moved to the next step of production at another atölye. The workbenches of the atölye are active sites of craft production. Their scale acts as a catalyst, a site of handwork, in the dense network of urban-scale atölye in the increasingly dense cities of our time. This way of working at small scale on the workbench in the atölye is importantly the coming scale of twenty-first-century postindustrial production—an advanced manufacturing scenario where factories will give way to large workshops where parts are made on-site digitally.*

*Many of the techniques of montage and bricolage have material, cost, and formal advantages that are only obvious to the craftsperson or maker and are highly determinative in the final design and appearance of an object. Putting things together with certain efficiencies is sometimes combined with subtle aesthetic choices in shape and form that are unique to Turkey because of Eastern traditions that are haptic in nature. That is to say, we can see in the objects produced by montage and bricolage qualities of touch and texture—more than pure visuality. Montage and bricolage in craft is thus an indigenous design and craft language.*

#### The Imperfect Gesture

*This focus on touch leads to the next important feature: the imperfect gesture. A manifesto for craft and design in Turkey in the twenty-first century must contend with the continuing reality of the hand in handcraft as it is practiced today in the country. Individual practitioners take initiative and project their own aesthetic sensibilities—and in many instances their loose understanding of their trade—resulting in handwork that is often imperfect in terms of the original design intent. In this way hand gestures, ranging from the perfect to the imperfect, are an important factor in the final form of an object. The hand determines the shape and the contours.*

*For thousands of years the performance of the hand in cutting, shaping, molding, and chiseling materials was the key factor in the final form of many objects. The hand’s capabilities and limitations guided a process in which not only functional aspects of objects were realized, but also aesthetics and stylization. These aesthetic and stylistic features connected the object to its maker, giving each work a sense of authorial identity and originality.*

*Today largely eliminated from industrial production, the imperfect gesture is set to reappear and become an important aspect of postindustrial production. The reasons for this are many and not the subject of this text, but we can say that the imperfect gesture imbues a sense of originality that is once again becoming an important factor in determining quality in an object. In Turkey today the traditional presence and integration of the imperfect gesture within the overall design of objects will leverage craft as a differentiating parameter in twenty-first-century design.*

#### Digital Fabrication and Post-Industry; the Network of Digital Atölye as Advanced Manufacturing

*The twenty-first century is the age of digital fabrication globally. There has evolved a type of postindustrial advanced manufacturing characterized by information systems and*

sınırları, ürünlerin hem işlevsel hem de estetik ve üslupsal açıdan hayata geçirilmesi sürecine yön vermiştir. Söz konusu estetik ve üslupsal özellikler ürünle üreticiyi birbirine bağlı kılmıştır. Bu sayede ürün yaratıcısının kimliğini ve özgünlüğünü yansıtmıştır.

Günümüzde sanayi üretiminin büyük ölçüde dışına itilmiş olan kusurlu hareket, sanayileşme sonrası üretimde yeniden sahneye çıkacak ve üretimin önemli bir parçası hâline gelecektir. Bunun sebepleri bu makalenin konusu dışında kalacak kadar çok ve çeşitlidir; burada söyleyebileceğimiz, kusurlu hareketin nesnelere niteliği belirleyen önemli bir unsur olarak yeniden ortaya çıkan özgünlük anlayışını barındırmasıdır. Kusurlu hareketin ürün tasarımındaki geleneksel yeri ve tasarımla bütünleşmesi sayesinde zanaatkarlık 21. yüzyıl Türkiye'si'nin tasarım anlayışının farklılaştırıcı parametrelerinden biri olarak öne çıkacaktır.

#### **Dijital Üretim ve Sanayi Sonrası Dönem: İleri bir Üretim Biçimi Olarak Dijital Atölyeler Ağı**

21. yüzyıl küresel ölçekte dijital üretim çağıdır. Bilgi sistemleri ve internet ağları kullanılarak yapılan ileri seviye bir üretim türü ortaya çıkmıştır. Günümüzde üretilen ürün ve nesnelere takılan parçaları üreten robotlar, bilgisayar destekli nümerik kontrollü (CNC) makine takımları ve üç boyutlu yazıcılar bu sistemler ve ağlar tarafından kontrol edilir. Bu dijital üretim sistemleri giderek küçülmekte, ucuzlamakta ve kolay kullanılabilir hâle gelmektedir. Bu da, daha geniş bir kullanıcı kitlesinin dijital üretim kaynaklarına erişimini mümkün kılar.

Bugün Türkiye'de var olan çok sayıda atölyenin ileri üretime geçmesine

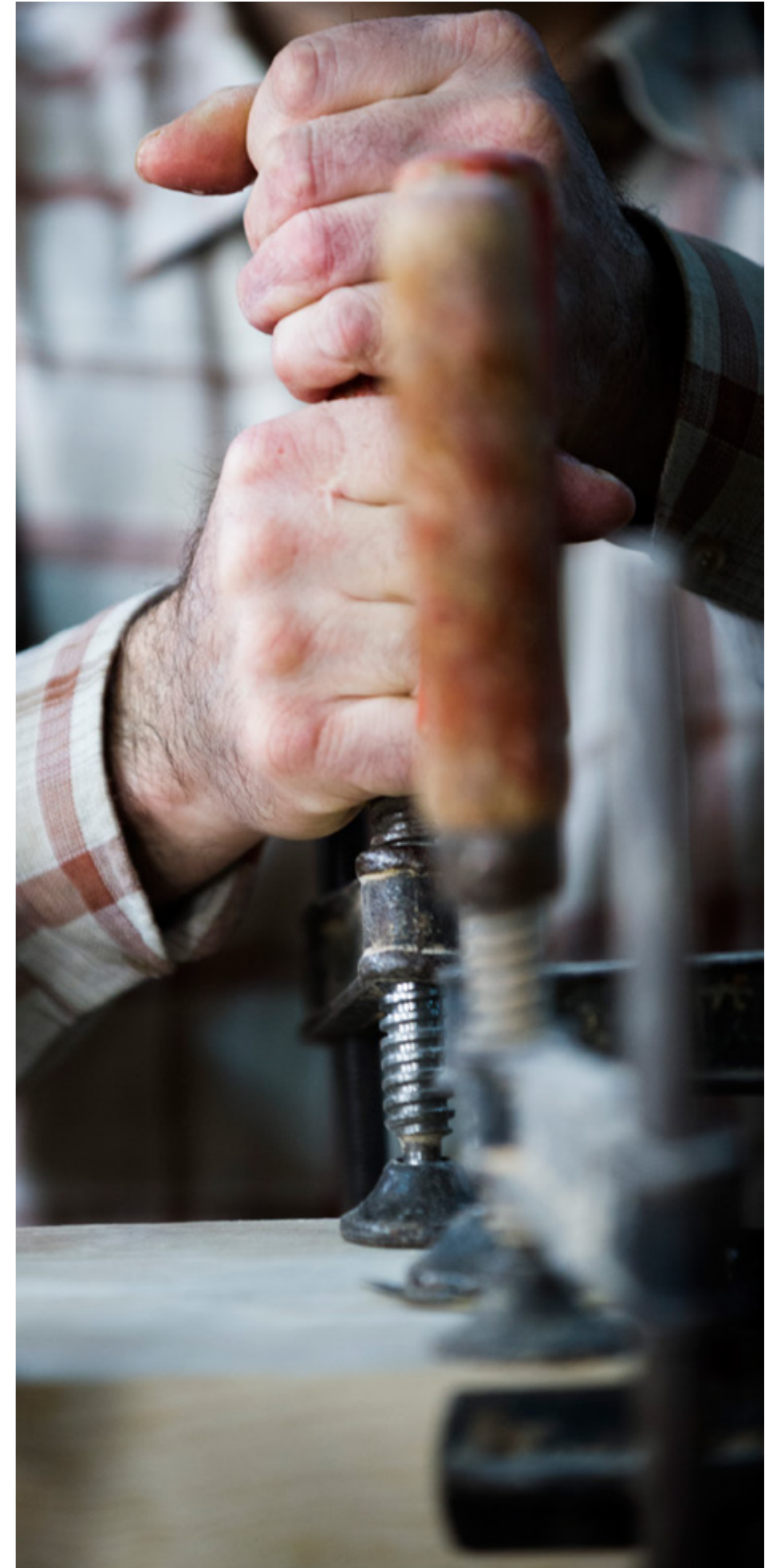
olanak tanıyacak olan işte dijital üretimde yaşanan bu yaygınlaşmadır. Söz konusu dijitalleşme süreci farklı sektörlerde yaygın olarak kullanılan bilgisayar destekli kesici lazer ve freze tezgahlarıyla aslında başlamış durumdadır.

Bu noktada ele alınması gereken sorun yalnız bir kullanım sorunu olmanın ötesindedir; atölyelerin tasarımın önemli bir unsur olarak öne çıktığı dijital atölyeler ağına entegre edilmesi gerekliliği konusudur. Uzun yıllar boyu esnaf, zanaatkarlar ve üreticiler Türkiye'de başkalarının tasarımlarını kopya ve taklit ederek faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu da tasarıma yaratıcılar açısından ironik bir nitelik kazandırmıştır. Taklit yüzünden tasarım bir yandan değer ve anlam kaybına uğrarken diğer yandan, ironik bir şekilde, bir tür tasarım ön-egitimi işlevi de görmüştür. Bunun sonucunda geldiğimiz noktada kimi pratisyenler tasarımın oynadığı role ilişkin, günümüz Türkiye'si'nde görülmemiş türden bir farkındalık geliştirmiştir. Söz konusu farkındalığa bir de dijital atölyenin ortaya çıkışı eklendiğinde ileri üretimde tasarımla zanaat arasındaki ilişkinin iyice yaklaşmasını sağlayabilecek bir fırsat belirlemiştir. Bu kaynaşma, tasarım/yaratıcı dilleri olarak kullanılacak yeni karma zanaat ve tasarım biçimleri oluşturulabilmesine olanak tanıyacağından önemlidir. Giderek kentleşen Türkiye toplumu bağlamında karma zanaat/tasarımın, dijital atölye ağlarına yönelik yeni bir kentli bir iletişim dilinin oluşturulmasına zemin hazırladığı söylenebilir.

*Internet networks that control production of robots, computer-numerically-controlled (CNC) machine tools, and 3D printers that make the parts that are assembled into today's manufactured products and objects. These systems for digital fabrication are constantly becoming smaller, cheaper, and easier to utilize, opening the potential of digital fabrication to a wider user base.*

*It is in this expansion of digital fabrication that an opportunity exists to implement advanced manufacturing in the many atölye that exist in Turkey today. This process of digitalization has in fact started already, with CNC machines such as laser cutters and millers being widely used in a number of different sectors.*

*The issue here, though, is not only one of use but of the need to integrate these atölye into a network of digital atölye where design is an important feature. For many years tradespeople, craftspeople, and manufacturers in Turkey have imitated and copied other designs. Design in this way has become an ironic issue for many makers. Through imitation, design lost its value and meaning, yet ironically provided a kind of proto-training in design for the individuals. As a result, in the current situation, some practitioners have developed a level of awareness of the role of design that did not exist in Turkey in the twentieth century. Building on this awareness with the advent of the digital atölye, there exists an opportunity in advanced manufacturing to bring design and craft into an even closer relationship. This fusion is important, as it provides opportunities to develop new hybrid forms of craft and design as design/maker languages. In the context of Turkey's increasingly urban society we can speak of hybrid design/craft as creating the grounds for a new urban vernacular among these networks of digital atölye.*



**ASLI KIYAK İNGİN**

MADE IN ŞİŞHANE, İSTANBUL BİLGİ  
ÜNİVERSİTESİ  
MADE IN ŞİŞHANE,  
İSTANBUL BİLGİ UNIVERSITY

### Zanaat Yeniden: İstanbul Zanaat Sistemi ve Tasarım İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme

Zanaatın günümüzde tekrar gündeme gelmesi gelip geçici bir ilgi veya “moda” olarak yorumlanabilir mi? Justin McGuirk Guardian’daki bir yazısında günümüzün sanayi sonrası toplumunda el üretiminin romantikleştirildiğinden; atölye ve el aletlerinin artık kendini putlaştıran imajlarıyla dergilerde yer almaya başladığından bahsediyor. McGuirk, Batıdaki tasarımcı zanaatkârların artışını tasarımcıların sadece bire bir yapma ve üretme isteklerine değil, aynı zamanda kendi projelerini üretecek bir imalatçı bulamadıkları için bu durumun bir gereklilik olarak ortaya çıkmasına bağlıyor (McGuirk, 2011).

Sanayi devrimi hızlı ve çok sayıda üretim yapabilmek için üretim süreçlerini birbirinden ayıştırmış ve bürokratik bir yapıya dönüştürmüştür. Tasarımcı daha çok kendisine verilen ön bilgi üzerinden tasarım projesini hazırlayan bir aktör konumundadır ve en fazla prototip aşamasına kadar üretim süreçlerine dahil edilir. Yüksek verim ve faydanın ön planda olduğu bu ölçekte tasarımcıların bütün süreçlere dahil edilmesi mümkün olmaz. Richard Sennett, *Zanaatkâr* adlı kitabında tarihin, pratik ile teori, teknik ile ifade, zanaatkâr ile sanatçı, imalatçı ile

kullanıcı arasında hatalı çizgiler çektiğini ve modern toplumun bu tarihsel mirasın sıkıntılarını yaşadığını belirtiyor (Sennett, 2009).

Tasarım süreçlerinin ayrıştığı büyük firmalarda iletişim formel dokümanlar üzerinden ve sınırlı şekilde ilerlerler, bu da bilginin tüm zenginliği ile aktarımını engeller. **Günümüzde değişmeye başlayan tasarım yaklaşımları ile tasarımcı, üretici ve kullanıcının endüstriyel pratiklerden gelen durağan ve ayrıştırılmış rolleri de sarsılmaya başlamıştır. Artık bu ayırışma eskisi kadar zorunlu, etkili ve istenilen bir şey değildir.** Bunun yerini, birlikte tasarlama ve yapma süreçleri almaya başlamıştır. Tarafların tasarım süreçlerine katılıyor olması farkındalıkları artırır ve süreçlerde inisiyatif alma gücü verir. Üreticilerin bu yeni tasarım yaklaşımlarına uyum sağlamak için daha esnek olmaları gerekmektedir (Stappers, 2011).

Şişhane’de birlikte çalıştığımız tasarımcı Pierre Kracht, Almanya’da avize siparişi verdiği firmanın üretim süreçlerine katılmak istediğini söylediği halde bunun mümkün olmadığını, üretim bittikten sonra ancak çıkan işin fotoğrafını görebildiğini ve işin en önemli kısmının üretim süreçlerinde atlandığını söylüyor (Pierre Kracht, kişisel görüşme, 11 Nisan 2016). Tasarımcının üretim süreçlerine dahil olmadığını durumlarda ayırışmış üretim kademelerinde işin aktarımı sırasında kopukluk ya da yanlış aktarma ihtimali ortaya çıkar. En önemlisi, süreçler yaratıcılığı destekleyemez; tasarım fikri ve üretim detayları konseptin parçası olarak tasarımcı ve üretici işbirliğinde geliştirilemez.

Joseph Grima, 1. İstanbul Tasarım Bienali’nde küratörlüğünü yaptığı “Adhokrasi” sergisinin kitabında 3. Sanayi Devrimi’ni yaşamakta olduğumuzun altını çizerek üreten insanların dünyasının yeniden şekillendiğini, üretim bilgisinin kıtalar arasında dolaşmaya başladığını ve tekniklerin gelişerek birleştirildiğini anlatıyor. Sanayi Devrimi’nin birbirinin aynısı olan ve kalite standartlarına uygun üretim amacı bu yeni dönemde bir ya da bir kaç adet üretim şekline yöneliyor. Bu noktada geçerli bir üretim ve yenilik modeli olarak fabrika yerine atölye ön plana çıkıyor (Grima, 2012). Bu gelişmelerin bizdeki yansımalarının son yıllarda kurulmakta olan “makerspace” (yapıcı atölyeler), “fab lab” (üretim laboratuvarı), “creative hub” (yaratıcı merkez) gibi oluşumlarla karşılık bulduğunu söylemek yeterli olur mu? Ya da tasarım ve üretim ilişkisini salt büyük sanayi ve KOBİ ölçeğinde ele alan yaklaşımların bu konudaki farklı yaklaşım ve oluşumları karşılamaya yetebileceğini söyleyebilir miyiz?

Bu noktada baştaki soruya tekrar dönersek, zanaatın günümüzdeki konumunu İstanbul’daki zanaat mahalleleri üzerinden yeniden tanımlamak önemli olacaktır. Zanaat, beceri ve ustalık gerektiren, el ile yapılan sanayi öncesi döneme ait bir üretim şekli olarak tanımlanır. Sanayi Devrimi’ne ayak uyduramadığı için de ömrünü tamamlamış bir üretim şekli olarak görülür. İstanbul’daki zanaat algısının da benzer bir anlayışa karşılık geldiğini görüyoruz. 2010 İstanbul Kültür Başkenti sürecinde yapılan İstanbul’un Ustaları adlı envanter çalışmasında zanaat “...halıcılık, kilimcilik, yazmacılık, çinicilik, seramik-çömlek yapıcılığı, işlemecilik, müzik aletleri yapıcılığı, bebek ve kukla yapıcılığı, taş ve maden işçiliği, bakırcılık, sepetçilik, keçe yapıcılığı, ahşap ve ağaç işçiliği vb” olarak sanayi öncesi görünümü ile sınıflandırılmıştır. Benzer yaklaşımı Beyoğlu Koruma İmar Planı Plan kararlarında da görmek mümkündür: “...Şişhane ve çevresi bu plan kararlarına göre

### The Crafts, Once Again: A Review of the Relationship Between Design and Istanbul’s Craft System

*Can the reawakening of the crafts today be interpreted as a passing interest or fashion? In an article in the Guardian, Justin McGuirk states that postindustrial culture romanticizes the handmade and that self-fetishizing images of workshops and hand tools are now starting to appear in magazines. According to McGuirk, the rise of the designer-maker in the West is not only a result of the desire of designers to create things using their hands; it is also a necessity resulting from their inability to find people to make their work (McGuirk 2011).*

*The Industrial Revolution segregated production processes to allow for rapid mass-production, giving it a bureaucratic structure. Under this system, the designer is like an agent who prepares his or her designs as a sort of brief. At most, their part in the process ends at the prototyping phase. In this model, where efficiency and profit are prioritized, it is not possible to involve the designer in the process of production. According to Richard Sennett, history has drawn fault lines dividing practice and theory, technique and expression, craftsman and artist, maker and user, and modern society suffers from this historical inheritance (Sennett 2009).*

*In large companies, the stages of the design process itself are segregated and communication is limited to formal documents, which act as obstacles to the transfer of information in all its richness. Today’s changing approaches to design have finally started to blur the fixed and demarcated roles of designer, producer, and user inherited from previous industrial practices. Such a separation is no longer compulsory or effective; nor is it desirable. In its place we have co-designing and co-making. Involving*

*all stakeholders in the design process heightens their awareness and gives them the power to take initiatives. Producers need to be more flexible so that they can adapt to these new approaches to design (Stappers 2011).*

*Pierre Kracht, one of our design partners at Şişhane, remembers having asked to be involved in the production processes of the company where he had placed an order for a chandelier. He reports that it was impossible: he was only able to see some photos of the finished product, and the most important part of the job was skipped during production (interview with Pierre Kracht, 11 April 2016). If the designer is not part of the production process in its entirety, the segregation of the stages of the process carries the risk of mistakes being made or flaws introduced during production. More importantly, these processes do not foster creativity; the design idea and production details cannot be developed through collaboration between designer and producer as aspects of an overall concept.*

*Joseph Grima, curator of the “Adhocracy” exhibition of the 1st Istanbul Design Biennial, points out that we are experiencing a Third Industrial Revolution. He explains that the world of the producer is being reshaped, that production knowhow has begun to travel across continents, and that techniques are being developed and combined. The Industrial Revolution aimed to produce uniform items that met quality standards. In this new era, the aim switches to involving one or more modes of production. At this point it is the workshop rather than the factory that stands out as the most valid production and innovation model (Grima 2012). Would it be appropriate to say that the recent creation of “makerspaces,” “fab labs,” and “creative hubs” is a reflection of these developments in Turkey? Similarly, can the entirety of the different perspectives and developments in this field be addressed efficiently if the approach we adopt in studying the relationship between design and production focuses only on industrial - or SME - scale production?*

*Going back to the initial question, it is important to redefine the position of the crafts today via Istanbul’s crafts neighborhoods. A craft is defined as a preindustrial, manual means of production that requires skills and mastery. It is viewed as an outdated mode of production, as it failed to keep pace with the Industrial Revolution. The way craft is perceived in Istanbul corresponds to a similar view. The inventory study entitled “Istanbul’s Masters,” carried out as part of “Istanbul 2010: European Capital of Culture,” adopted preindustrial terminology to categorize the crafts as follows: “carpet weaving, rug weaving, hand-painted kerchief making, tile-making, ceramics and pottery, embroidery, musical instrument making, doll and puppet making, stone and metalwork, copperwork, basketry, feltwork, woodwork, etc.” Beyoğlu’s Development Plan for Protection decisions adopt a similar attitude: “The decisions define the neighborhood and its surroundings as an area of “Trade, Service and Tourism,” or TST. They state that the increased production activities of recent years have severely damaged the historical texture of the region and call for the decentralization of production. They also prescribe new functions for TST areas. These include production, sales, display, and training activities for traditional handicrafts that are deemed non-pollutant such as wooden toy making, marbling, copperwork, illumination, miniature craft, bookbinding, traditional musical instruments, nacre marquetry, and gold and silver jewelry making (İngin et al. 2011).*

*In the decisions arising from the plan, the modes of production that are considered damaging for historical environments under the name of “manufacture” also include crafts workshops that have managed to adapt to current developments. These workshops are*

“Ticaret-Hizmet-Turizm (THT)” alanları olarak belirlenmiş. Kararda son yıllarda arttığı söylenen imalat işlevlerinin bölgenin tarihi dokusuna ciddi zarar verdiği belirtilerek imalatın desantralizasyonu kararlaştırılmış. THT alanlarında ahşap oyuncakçılık, ebru, bakırcılık, tezhip, minyatür, kitap ciltleme, geleneksel müzik aletleri, sedef kakma, altın ve gümüş takı gibi kirletici olmadığı söylenen geleneksel el sanatlarının üretimi, satışı, sergilenmesi ve eğitimi öngörülen yeni işlevler arasında sayılmıştır...” (İngin vd. 2011)

Plan kararlarında tarihi çevreye zarar verdiği söylenen ve “imalat” olarak gösterilen üretim şekli kendini güncel gelişmelere adapte edebilmiş zanaat tipi atölyeleri de içermektedir. Bu atölyeler hala geleneksel el üretimi ve basit aletlerle çalışmaya devam eden ama güncel talepleri de karşılayabilen, çevresine zararı olmayan, akıllı ve esnek üretim aktörleridir. Bu noktada İstanbul'daki zanaat sisteminin salt sanayi öncesi bir dille okunmaya çalışılması ve romantize edilmesi ya da sanayi dönemindeki gibi tanımlanamamış olması bugün sahip olduğu asıl potansiyelleri kaçırmamıza yol açacaktır.

İstanbul'da zanaat esaslı üretim, bir “ağ” yapısına bağlı olarak belli bölgelerde ve özellikle kent merkezinde kümelenir, üretimini ve varlığını bu ağa bağlı olarak sürdürür. Mahalle karakteri gösteren bu zanaat kümelenmesi farklı nitelikteki üretim ve satış birimlerini içerir, bu birimler arasında güçlü ve dinamik ilişkiler ağı tasarımcıların, mimarların, son kullanıcıların etkin bir şekilde kullanımına ve katılımına açıktır. Esnek ve kullanıcı odaklı üretim, proje temelli özel imalat, prototip üretme imkanı ve etkileşimli çalışma ortamı sunan bu zanaat ağı,

üretim-tasarım ilişkisi açısından stratejik bir öneme sahiptir ve gelecekte de önemli roller üstlenebilir (İngin 2006).

İstanbul'daki zanaat atölyeleri “kaybolmakta olan” bir üretim şeklinden ziyade güncel ihtiyaç ve talepler karşısında kendisini kısmen geliştirmeyi becerebilmiş, mevcut piyasa ve sanayi ile ilişkilenecek ekonomik sisteme adapte olmayı başarabilmiştir. Bu atölyeler, kentsel dönüşüm süreçlerine ve ekonomik krizlere rağmen hala ayakta kalabilmelerini ağ yapılarına, yeniliklere açık olmalarına, küçük, esnek ve akıllı üretim şekillerine borçludur. Daha çok büyük sanayiye ve seri üretimi etkileyen 2001 ekonomik krizi bu bölgeleri de etkilemiş ama ayakta kalabilenler tasarımcı ve yaratıcı sektörlerle daha yoğun bir çalışma sürecine girmişlerdir. Bölgede görüşme yaptığımız bir atölye sahibi, bu durumu Anadolu'yla ve mağazacılarla çalışırken Uzakdoğu mallarının piyasaya girmesiyle müşterilerini yitirdiklerini ama mimarlar ve tasarımcılarla çalışmalarının arttığını; böylece çizimlerden anlamaya başladıklarını ve üretim kalitelerinin de arttığını söyleyerek açıklıyor. Şişhane'de atölyesi olan bir mağaza sahibi bulunduğu zanaat mahallesini “imkânlar atölyesi” olarak tanımlıyor (İngin vd. 2011). Bölgeyi açık ve katılımcı bir imkân alanı olarak görüyor. Bu bölge, ilişki kurduğu taraflara büyük katkı sağlıyor, olasılıkları mümkün kılıyor. Şişhane'de çalışma yaptığımız yabancı tasarımcılar bölgeyi “wonderland” (harikalar diyarı), “light jungle” (ışık ormanı) gibi benzetmelerle tarif ediyorlar (kişisel görüşme, 2009, 2015). Çünkü bu tür zanaat mahallelerinde adım attığımız her sokakta hala birbirine yakın konumda birçok atölye, tedarikçi ve mağaza bir arada çalışmaya devam ediyor. Ve Batı'daki atölye tarzı üretim imkânı ile kıyaslandığında bu durum tasarımcıları şaşırtacak derecede büyük bir ölçüğe ve masif bir yoğunluğa karşılık geliyor.

**Yaratıcı aktörlerin yenilikçi ve az sayıdaki ürün talebini karşılama noktasında bu tür atölyeler önemli bir imkân yaratmakta ve kendilerini yenilikçi ve farklılaşan talepler karşısında geliştirmektedir. Zanaat ağının kent merkezinde kümelenmesi ve farklı aktörlerle çalışmaya açık tavrı, tasarımcı ve diğer yaratıcı aktörleri de kendisine çeken bir yaratıcılık alanı oluşturur.** Murat Güvenç bir konuşmasında kent merkezindeki üretimi “tılsımlı pratiklere” benzetiyor ve tasarım, inovasyon, yaratıcılık ve küçük üretimin ancak belirli bir ortamda bir araya geldiğini belirtiyor. Güvenç'e göre kent merkezindeki bu tür üretim alanları; aksi halde meydana gelmesi mümkün olmayan birliktelikleri, sinerjileri ortaya çıkaran alanlar. Güvenç bugün her yerde kurulmaya başlanan teknoparkların suni olarak bu “tılsımlı” birliktelikleri yeniden üretmeyi amaçladığını söylüyor (İngin vd. 2011).

Zanaat atölyesi ve mahallesinin tasarımcılara sunduğu eş zamanlı ve etkileşimli üretim alanı ile bugün daha çok sanayi sonrası bir üretim ortamına karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Bu sistemde her ustanın karakteri, bilgisi, tekniği ve atölye ortamı tasarım sürecine farklı bir girdi oluşturuyor. Günümüz terminolojisi ile bakıldığında, zanaat atölyesini ve parçası olduğu zanaat mahallesini “açık kaynak” bir sistem olarak tanımlayabiliriz. Bu ağlaşım ve çalışma şekli adeta açık kaynak tasarım hareketinin kentteki izdüşümü olarak görülebilir (Van Abel vd. 2011). Atölyenin kapısı genelde açıktır; mekândaki malzemeler, aletler, eski ve yeni işler, artık/atık malzemeler kullanıma açık bir kütüphane gibi tasarım süreçlerini etkiler. Atölyede bilgi çok çeşitli şekillerde karşınıza çıkabilir: dökme parçalar, siparişlerin çizimleri ya da yapılan işleri fotoğrafları, kalıplar, aparatlar, bitmiş işler, siparişi tamamlanmakta

*smart and flexible agents of production that still use traditional manual work and simple tools while at the same time being able to meet contemporary demands. But any attempt to romanticize Istanbul's craft system through a reading that exclusively adopts a preindustrial language would be a grave mistake.*

*In Istanbul, craftwork production operates within a specific “network” structure. It consists of clusters that have formed in various neighborhoods, mainly in the city's center. Its existence and operation depends on this network. These neighborhood-based clusters contain production and sales units with different characteristics. The network of strong and dynamic relationships between these units is available for use and participation by designers, architects, and end users. This craft network offers flexible and user-oriented production, project-based custom production, prototyping facilities, and an interactive work environment. It is strategically important in terms of the relationship between production and design, and it may assume an important role in the future (İngin 2006).*

*Contrary to the view that Istanbul's crafts workshops belong to a perishing mode of production, they have to a large extent managed to develop and keep up with contemporary needs and demands. They operate in connection with today's markets and industries, which allow them to adapt to the current economic system. The workshops owe their survival—despite urban revival projects and economic depression—to their network structure, openness to innovation, and small, flexible, and smart production styles. The economic crisis of 2001, which had a dramatic impact on large industries and mass production, affected these neighborhoods as well, but those who survived entered an era of closer collaboration with designers and creative*

*industries in general. A neighborhood workshop owner who used to work for large stores and for customers in Anatolia explains that when goods from the Far East penetrated the market he lost customers, but that the amount of work he did in collaboration with architects and designers increased. According to him, this allowed him to learn about drawing and thus improved the quality of his work. The owner of a store that has a workshop in Şişhane defines the craft neighborhood as a “workshop of opportunities” (İngin et al. 2011). He sees that neighborhood as an area of opportunity that is both inviting and participatory. It contributes greatly to the agents it liaises with and makes possibilities come true. Foreign designers we work with in Şişhane liken the neighborhood to a “wonderland” or a “light jungle” (personal interviews, 2009 and 2015). This is because in craft neighborhoods we still see a large number of workshops, suppliers, and stores working in proximity with one another, in terms of both location and collaboration. Compared to the workshop-style production opportunities in the West, this concentration is massive in both size and density—to the designers' astonishment.*

**Such workshops offer important opportunities to meet the innovative, low-volume demands of creative agents. The diversity of these demands allows them to grow. The concentration of the craft network in the city's center and its openness to working with different agents creates an environment of creativity, which attracts designers and creative agents alike.** Mr. Murat Güvenç likens the production activities in the city center to “magical practices” and adds that design, innovation, creativity, and small-scale production can come together only within specific environments. According to Mr. Güvenç, such production areas in the center of a city create synergy and collaboration, which could not have occurred otherwise. He explains that the widespread setting up of “technoparks” aims to re-create that “magical” collaboration artificially (İngin et al. 2011).

*It is possible to suggest that the synchronized and interactive production environment that the craft workshop and neighborhood offers to designers corresponds to a postindustrial production environment. The personality, knowledge, techniques, and workshop atmosphere of each master in this system provides a different input to the production process. In today's terminology, the craft workshop operating within a craft neighborhood may be defined as an “open source” system. This manner of networking and work may in fact be seen as an urban projection of the open source design movement (Van Abel et al. 2011). The doors of the workshop are usually open; the effect of the materials, tools, old and current jobs, and excess/waste materials on the design processes is similar to that of an open library. The information that the workshop presents can come in a wide variety of forms: cast pieces, sketches of orders, photographs of pieces, molds, apparatuses, finished products, orders being completed, and so on. The materials, the job in progress, and the problems being tackled change every time you visit the workshop. Here information exists within a milieu of continuous renewal, change, and development. The craftsman then adds this information—which has become shared knowledge—to their own experience and skills. One designer may use it as an input for new ideas, while another designer may convert it into a source of inspiration for their work. Knowledge continues to develop, evolving through this open system. This openness is not restricted to the craft workshop; each agent of the craft network directs you to another workshop, master, or material, depending on your needs. In this way the craft neighborhood offers a multi-option cluster of production possibilities that allows for the development and realization of ideas.*

olan ürünler vb. Atölyeyi her ziyaretinizde bu malzemelerin, üzerinde uğraşılan iş ve çözülmeye çalışılan problemlerin de değiştiğini görürsünüz. Burada bilgi sürekli kendini üreten, değiştiren, geliştiren şekillerde var olur; bu ortaklaşan bilgiye zanaatkâr kendi deneyimi ve becerisine eklerken, tasarımcı yeni fikirleri için bir girdi olarak alır, başka bir tasarımcı da esin kaynağı olarak kendi işi içinde evirir. Bilgi kapalı olmayan bu açık sistem üzerinden evrilerek sürekli gelişmeye devam eder. Bu açıklık zanaat atölyesi ile de kısıtlı kalmaz; zanaat ağı içerisinde her bir aktör ihtiyaç duyulan konuda sizi başka bir atölyeye, ustaya ya da malzemeye yönlendirir. Böylece zanaat mahallesi fikirlerin geliştirilebileceği ve uygulamaya geçirilebileceği çok seçenekli bir üretim olasılıkları kümesini sunar.

Tasarımcı üretimin başından sonuna kadar zanaatkârın yaptığı her şeyi görebilir ve müdahale edebilir. Aralarında diyaloga ve etkileşime açık, eş zamanlı, ortak bir çalışma süreci gerçekleşir (İngin vd. 2011). Bu ilişki aynı zamanda birlikte öğrenme sürecini de içerir. Tasarladığını yapma, yaparken düşünme ve tekrar yapmak bu sistemin belli başlı adımlarındandır. Küçük üretim ve zanaat bölgelerindeki kümelenme, yürüme mesafesindeki yakınlık, birlikte çalışma geleneği, pratik ve hızlı üretim, deneme ve malzeme bulma imkânı süreçleri hızlandırmaktadır. Tasarım ve üretim süreçleri arasındaki sınırların kalkması ve birlikte ilerlemesi yeni bir tasarım deneyimine işaret eder (İngin ve Altay 2014). Bu süreçlerde roller de iç içe geçer, kolektif bir tasarım ve üretim süreci hakim olur. Aktörler arasında ekonomik olduğu kadar, sosyal ve yaratıcı bir ilişki vardır. Bu tür bir birlikteliği artık sanayi döneminin

ve sanayi öncesi dönemin kavramlarıyla tanımlamak yeterli olmayacaktır. Zanaat sistemi İstanbul'daki varlığı ve açık kaynak tasarım yapısı ile değerlendirildiği noktada tasarımın geleceği için yeni önermeler sunmaya başlayabilir.

#### Kaynakça

Grima, Joseph. 2012. "Adhokrasinin Kısaca Tarihi", *Adhokrasi. İstanbul: 1. İstanbul Tasarım Bienali*

İngin, Aslı Kıyak. 2006. "Kentsel Ölçekte Tasarım-Üretim İlişkisi: Şişhane Örneği" İTÜ III. Ulusal Tasarım Kongresi ve Bildiri Kitapçığı. İstanbul: İTÜ.

İngin, Aslı Kıyak, Karin Beate Phillips, Geeta Mehta, Özlem Er. 2011. "Made in Şişhane İstanbul, Küçük Üretim ve Tasarım Üzerine" derleyen Pelin Derviş, İstanbul: Tetra.

İngin, Aslı Kıyak ve Can Altay. 2014. "Zanaat Atölyelerinin Ürün Tasarımı Müfredatına Eklemlenmesi: ID202 ve Şişhane" UTAK 2014 Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı Bildiri Kitapçığı, Ankara: ODTÜ.

İstanbul'un Ustaları, Erişim Tarihi 08.04.2016 [http://istanbulunustalari.com/en/sanatlar\\_ve\\_zanaatlar](http://istanbulunustalari.com/en/sanatlar_ve_zanaatlar)

McGuirk, Justin. 2011. "The art of craft: the rise of the designer-maker" *The Guardian*. Erişim Tarihi 08.04.2016, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/01/rise-designer-maker-craftsman-handmade>

Sennett, Richard. 2009. *Zanaatkâr. İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

Stappers, Pieter Jan & Co. 2011. "Creation & Co: User Participation in Design" *İçinde Open Design Now*, derleyen Bas Van Abel, Lucas Evers, Roel Klaassen, Peter Troxler, 140-148. Amsterdam: BIS Publishers

Van Abel, Bas, Lucas Evers, Roel Klaassen, Peter Troxler. 2011. "Open Design Now". Amsterdam: BIS Publishers

*The designer can see and intervene in everything that the craftsman does throughout the production process. They can develop a synchronized and shared method of working that is open to dialogue and interaction (İngin et al. 2011). This relationship involves a process of co-learning as well. Realizing a design, thinking, and remaking are all important steps within this system. The clustering that takes place in small-scale production and craft neighborhoods, everything being within walking distance, the tradition of working together, practical and fast production, and opportunities for experimenting and access to materials all help to speed up the processes involved. The removal of borders between processes of design and production, allowing these two aspects to progress together, points to a new design experience (İngin and Altay 2014). Roles also intertwine during these processes, allowing for collective design and production process to commingle. The relationship between the actors is not only economic, but also social and creative. Such a relationship can no longer be defined using concepts that belong to the industrial or preindustrial eras. Only when the craft system is reviewed with its open source design structure and in the context of its presence in the city of İstanbul can it start putting forward new propositions.*

#### References

Grima, Joseph. 2012. "A Short History of Adhocracy" *Adhocracy. İstanbul: 1st İstanbul Design Biennial*.

İngin, Aslı Kıyak. 2006. "Kentsel Ölçekte Tasarım-Üretim İlişkisi: Şişhane Örneği." İTÜ III. Ulusal Tasarım Kongresi ve Bildiri Kitapçığı. İstanbul: İTÜ.

İngin, Aslı Kıyak, Karin Beate Phillips, Geeta Mehta, and Özlem Er. 2011. *Made in Şişhane İstanbul, Küçük Üretim ve Tasarım Üzerine*. Edited by Pelin Derviş. İstanbul: Tetra.

İngin, Aslı Kıyak, and Can Altay. 2014. "Zanaat Atölyelerinin Ürün Tasarımı Müfredatına Eklemlenmesi: ID202 and Şişhane." In *UTAK 2014 Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı Bildiri Kitapçığı*. Ankara: ODTÜ.

İstanbul'un Ustaları. Last accessed on 08.04.2016, [http://istanbulunustalari.com/en/sanatlar\\_ve\\_zanaatlar](http://istanbulunustalari.com/en/sanatlar_ve_zanaatlar).

McGuirk, Justin. 2011. "The Art of Craft: The Rise of the Designer-Maker." *Guardian*. Last accessed on 08.04.2016, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/01/rise-designer-maker-craftsman-handmade>.

Sennett, Richard. 2009. *Zanaatkâr. İstanbul: Ayrıntı Yayınları*.

Stappers, Pieter Jan, & Co. 2011. "Creation & Co: User Participation in Design." In *Open Design Now*, 140–48. Edited by Bas Van Abel, Lucas Evers, Roel Klaassen, and Peter Troxler. Amsterdam: BIS Publishers.

Van Abel, Bas, Lucas Evers, Roel Klaassen, and Peter Troxler. 2011. *Open Design Now*. Amsterdam: BIS Publishers.

# Kemik

HATİCE GÖKÇE - FATMA AYRAN

# Bone

**KEMİK:** Ömrünü tamamlamış olan deve, koç, keçi, manda, öküz, bufalo, gergedan ve boğa gibi hayvanların kemikleri ve kemiksi bir yapıya sahip olan boynuzları da zanaatkarların kullandığı malzemeler arasında yer alır.

Kemiği ve boynuzu işleyebilmek için, öncelikle malzemenin etrafında bulunan lifli doku temizlenir. Bu amaçla kemik hafif tuzlu suda bekletildikten sonra bir süre kaynatılır. Yağından tamamen arındırılan kemik soğutulur. Fırçalayarak yıkandıktan ve kurutulduktan sonra da işlenmeye hazır hale gelir. İskeletten elde edilen kemikler; oyma, delme, kesme gibi yöntemlerin yanı sıra torna tezgahında da işlenebilir. Boynuzu temizlemek için ise, toprağa gömerek kurutmak, yüksek ısıda bir süre kaynatmak veya yüksek ve bol güneş gören bir yerde kurutmak gibi çeşitli işlemler uygulanabilir. Bu işlemler yaklaşık bir yıl kadar sürebilir. Kurutulan boynuz, dış yüzeyinin temizlenmesinin ardından şekil verilmesi için yüksek sıcaklıktaki kok kömürü ile yakılan kor ateşlerde bir maşa yardımıyla yumuşayınca kadar ısıtılır. Bu sırada boynuz hamur kıvamına gelir ve yumuşayan boynuz şekil alması için mengene yardımıyla sıkıştırıldıktan sonra kesme ve işlemeye hazır hale gelir.

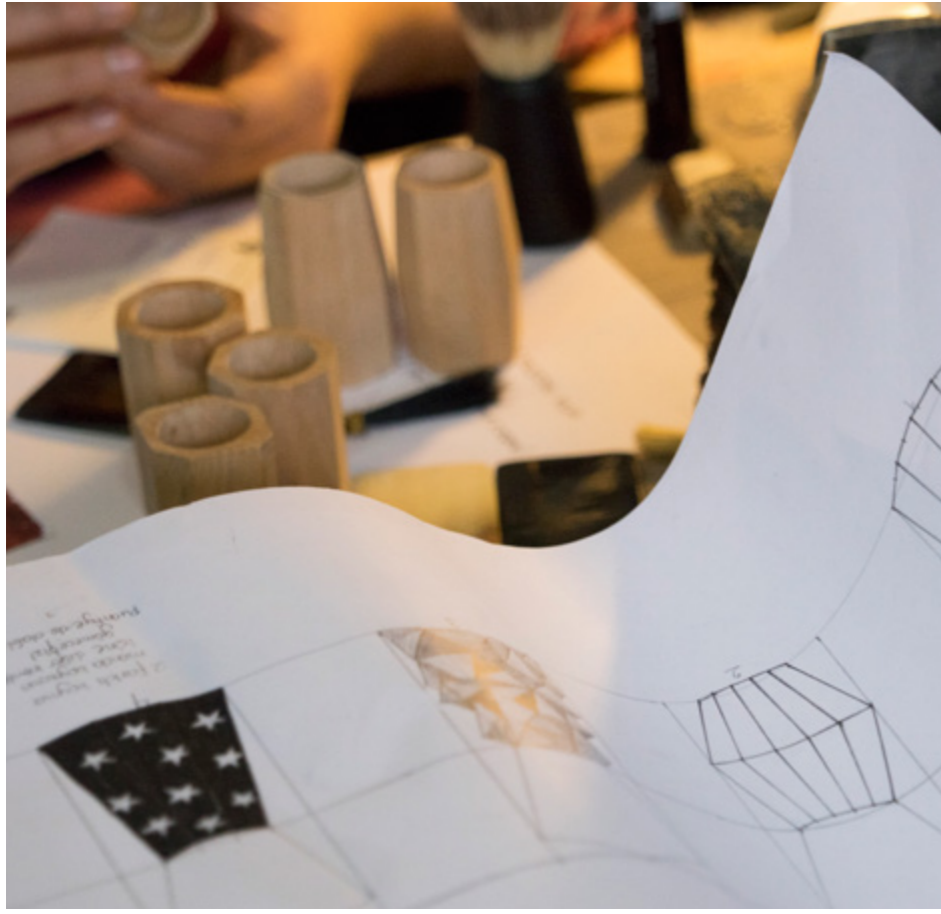
Kemik ve boynuz gibi hayvansal malzemeler, tarih öncesi dönemlerden beri tespih, tarak, zarf açacağı, takı, bıçak ucu, satranç taşları, ok ve baston gibi ürünlerin yanı sıra heykel ve mimari öğelerin yapımında da kullanılmıştır.

**BONE:** *The bones or bony horns of animals, including the camel, ram, goat, water buffalo, rhinoceros, and bull, are common materials employed by craftspeople.*

*The initial step in crafting bone is to cleanly separate it from the fibrous tissue surrounding it. This is done by submerging the bone in brine for a while and then boiling it. Once it is completely free of oils, the bone is cooled, and then brushed for cleaning. When dry, the bone is ready to be worked by carving, puncturing, cutting, or working it on a turning lathe. Horns, on the other hand, are buried in soil to be dried, boiled, or sun dried. This process can take up to a year, after which the outside surface is cleaned and the horn is heated in a coke-fired oven until it becomes pliable. It is shaped with a clamp, following which the material is ready for cutting and working.*

*Zoological materials such as bone and horn have been used since prehistoric times in the ornamentation of objects such as prayer beads, combs, letter openers, jewelry, blades, chess pieces, arrows, and walking sticks in addition to being used in sculpture and architecture.*





**Merve Yücel:** *Tasarım yaklaşımınızı nasıl tarif edersiniz?*

**Hatice Gökçe:** Hem tekstil tasarımında hem de moda tasarımında malzeme benim için çok önemli. Malzemeden yola çıkarak tasarım yapmayı tercih ediyorum. Bu malzeme kumaş bile olsa beni heyecanlandırmalı. Tasarımlarımda genellikle teknolojik kumaşlar ve organik bir malzeme olan deriyi tercih ediyorum.

**MY:** *Kemik gibi bir malzeme ile ilk defa çalışıyorsunuz. Nasıl bir deneyimdi?*

**HG:** Hiç tanımadığım bir malzeme ile karşı karşıya geldim. Kemik gerçekten çok zor bir malzeme. Bu malzemenin karşıma çıkmasının da bir nedeni olduğunu düşünüyorum. Hayatımda enteresan bir dönemden geçiyorum. Tasarımlarımda biraz yumuşamam gerektiğine dair ipuçları alıyorum. Bu nedenle kemik ile çalışmak tasarım anlayışıma ayna tutmak gibi oldu.

**MY:** *Tasarım sürecine nasıl başladınız?*

**HG:** Öncelikle hem yurtiçinde hem yurtdışında kemiğin nerelerde ve nasıl yöntemler ile kullanıldığını araştırdım. Zanaatkâr Fatma Ayran'ın atölyesinde ise, ilk defa bu malzemeye dokunarak daha yakından inceleme fırsatım oldu. Tasarıma başlamadan önce aklımdaki ilk soru, bu malzemeyle kendi tasarım anlayışımı nasıl birleştireceğimdi. Ben tekstil tasarımı alanında bir doku tasarımcısı olarak da anılıyorum, bu konuyla ilgili danışmanlık veriyorum. İşlerimde yüzey çalışmalarına çok önem veriyorum. Kemik üzerinde yapacağım bir yüzey çalışmasının da bu projeye kendi tasarım anlayışımı katacağını düşündüm. Dolayısıyla kemiğin farklı işleniş biçimleri üzerine odaklanmaya başladım. Malzemeyi araştırırken, şimdiye kadar oluşturulmuş bir kartela sisteminin olmadığını fark ettim. Mesela Fatma'nın atölyesinde bile sadece sıklıkla

kullandığı iki kemiğin örneği vardı ama kemik ve boynuz gibi malzemeler oldukça çeşitli. Her malzemenin farklı bir görüntüsü, yumuşaklığı veya kalınlığı var. Hatta ışık geçiren yüzeylere sahip olan boynuz çeşitleri bulmak bile mümkün. Bu nedenle tasarım sürecine başlamadan önce ulaşabildiğimiz bütün boynuz türlerinden belirli büyüklükte örnek parçalar içeren bir kartela oluşturduk. Daha sonra bu malzemelerin hangi işlemlerden geçirilebileceğini inceledik. Örneğin, "vintage" bir etki yaratmak istiyorsak kemiği parlatmadan sadece zımparalayak mat bir yüzey elde edebiliyoruz veya sadece parlatarak da kullanabiliyoruz.

**MY:** *Kendi tasarım süreçlerinizde gelişmiş teknoloji metotlarını kullanmayı tercih ediyorsunuz. Yeni keşif alanları ve imkanlar sunmak için bu yaklaşımınızı geleneksel malzeme ile nasıl birleştirdiniz?*

**HG:** Fatma çok yetenekli bir zanaatkâr, onun el işçiliği çok değerli, ama teknolojinin bize sunduğu imkanları da bu el işçiliğiyle birleştirebilmek gerekli. Örneğin deneme amaçlı lazer kesim yaptık. Bunu yapan lazer firması ilk defa böyle bir malzeme üzerine bu işlemi yaptı. Onlar için de heyecan verici ve ilginç bir deneyim oldu. Zanaatkârimiz çok tercih etmiyor ama lazer kesim bize zamandan kazandıran bir yöntem. Bu tabanı oluşturduktan sonra Fatma'nın işçiliğini de ürüne ruhunu katacak olan son detaylarda konumlandırabiliriz. Ayrıca kemiğin diğer endüstriyel malzemelerle, özellikle de gümüş ile bir araya geldiğinde yarattığı etki de oldukça ilgi çekici.

**MY:** *Tasarladığımız ürünün ne olacağına nasıl karar verdiniz?*

**HG:** Aslında benim ilk önerim beş üründen oluşan bir okuma setiydi. Kemik bir kutunun içine yerleşen mektup açacağı, kitap ayracı veya lens kutusu gibi okumak için kullanılan

**Merve Yücel:** *How would you describe your design approach?*

**Hatice Gökçe:** *Materials are really important for me, both in textile design and in fashion design. I prefer to design based on materials. Even though it is merely fabric, I want the material to thrill me. I tend to prefer technologically advanced textiles in my designs, and also leather, which is an organic material.*

**MY:** *This is your first time working with a material such as bone. What was the experience like?*

**HG:** *I was confronted with a material with which I was completely unfamiliar. Bone is a really difficult material. I think there is a reason I found myself working with bone. I'm going through an interesting period in my life. I'm receiving some clues that I should perhaps soften my designs a bit. In this sense, working with bone was like holding up a mirror to my design approach.*

**MY:** *How did you start the design process?*

**HG:** *I first researched where and how bone is used, both in Turkey and abroad. Then at Ms. Ayran's workshop I got to familiarizing myself with the material and closely examining it. The initial question in my mind was how I was going to merge the material with my design approach. I'm also known as a texture designer in the textile design field; in fact I'm a consultant on it. I prioritize surface treatments in my work. I thought that working on a surface treatment with bone would lend my design approach to this project. So I started focusing on the various ways in which bone is crafted. While studying the material I noticed that there wasn't a readily available swatch system. Even at Ms. Ayran's workshop, for instance, there were only samples of the two types of bone she uses often. But there are many varieties of bone and horn. Each of these*



*has a different look, texture, hardness, and thickness. There are even varieties of bone that are translucent. So before embarking on the design process, we assembled a swatch system with all the varieties of horn that we were able to find. We then looked at what processes these samples could be subjected to. For instance, when aiming for a vintage look, we could achieve a matte surface by skipping the polishing process and only sanding the bone.*

**MY:** *You favor using technological methods in your own design process. How did you reconcile this with traditional techniques in order to explore new areas and come up with new possibilities?*

**HG:** *Ms. Ayran is a very talented craftspeople, her abilities are very valuable, but it is necessary for us to be able to combine these skills with technological possibilities. For instance we experimented with laser cutting. It was the first time the laser company had worked with this sort of material, so it was an exciting and interesting experience for them as well. Craftspeople don't always prefer it, but laser cutting is a big time-saver. Once we established this base, we benefited from Ms. Ayran's skills in applying delicate finishing touches. Also, the effect bone has when combined with other industrial materials, particularly silver, is quite interesting.*

**MY:** *How did you decide what your product was going to be?*

**HG:** *My first suggestion was a five-piece stationery set: a letter opener, bookmark, lens box, and other reading aids held inside a container made of bone. I thought it would be rather suitable for the clientele of the Istanbul Modern store. It would have given us an opportunity to showcase the various capabilities of the material. But for this project it was necessary that we stick to a single object, due mostly to the production process and budget, so we had to decide against*



ürünlerden oluşan bir hediye seti. İstanbul Modern Mağaza'nın müşteri profiline de oldukça uygun olduğunu düşünmüştüm. Özellikle malzemenin sağladığı çeşitliliği de yansıtma fırsatımız olacaktı. Fakat bu proje kapsamında sadece tek bir ürün üzerinden hareket etmemiz, üretim sürecini ve proje bütçesini göz önünde bulundurmamız gerektiği için bu fikirden vazgeçtik. Ben bir erkek giyim tasarımcısıyım, gönlümden de bu çizgide bir ürün tasarlamak geçiyor. **Tek bir ürün tasarlamam istenince de malzemenin teknik özelliklerini benim ilgi alanımla birleştiren en uygun tasarımın, tıraş ve allık fırçalarından oluşan on ünlük bir set olacağını düşündüm.**

Karakarga koleksiyonu markamın da sembolü gibi, bu nedenle siyah bir fırça ile başlıyor bu set. Farklı desen, renk ve biçimlere sahip kemiklerden üretilen bu setin paketlenmesi için ise sıcak baskı ile kabartılmış bir deri kullandık.

**MY:** *Fatma ile olan fikir alışverişiniz, etkileşiminiz bu birlikte üretim sürecini nasıl şekillendirdi?*

**HG:** Fatma kemiği geleneksel yöntemlerle işliyor ve uyguluyor. Ustasından öğrendiklerini, kendi zevki ile birleştirip, genel eğilime uygun aksesuar ve takı üretimleri yapıyor. Ama enteresan teklifler de aldığını biliyorum. Fatma ile ilk konuştuğumuzda fark ettim ki benim aklımdaki tüm soruların cevaplarını biliyor, gerekli tüm teknik bilgiye sahip. Kemiğin suyla olan ilişkisini, lazer kesim gibi bir yöntem kullanıldığında biraz yanıp renk değiştireceğini ya da farklı malzemeler ile bileştğinde ne olabileceğini çok iyi biliyor. Ben de malzeme ile ilgili tüm bu renk, desen ve doku bilgisini bir kartelada görünür kılmayı önerdim. Daha önce bir kartela oluşturup müşterilerine bu şekilde sunmak Fatma'nın hiç aklına gelmemişti mesela.

Üretim sürecinden bahsedecek olursak: Fırça kıllarının takılması, ahşap formunun verilmesi gibi işlemler başka bir atölyede gerçekleşti. Tüm bu aşamalardan geçen tıraş fırçaları en son Fatma'nın atölyesine geldi ve o da bu boş zeminlerin üzerine benim tasarladığım kemik desenleri yerleştirdi. Boynuz yuvarlak bir şekle sahip ama Fatma kemiği döndürmekte çok zorlanacağını ve kolay işleyebilmesi için düz bir yüzeye ihtiyacı olduğunu söyledi. Dolayısıyla ben de biçimleri oluştururken bunu göz önünde bulundurdum ve tasarımları geometrik şekillerle sınırlandırdım. Tabi köşeli bir şekle sahip bir fırça tasarımı yaparken, kullanım kolaylığını da göz önünde bulundurmak gerekiyor. Tüm bu süreç beni çok heyecanlandırdı. Bir malzemeyi tanımanın ve onunla deneyler yapmanın benim tasarım yaklaşımımı da zenginleştirdiğini düşünüyorum.

**MY:** *Bu proje ile başlayan süreci devam ettirmeyi düşünüyor musunuz?*

**HG:** Benden bir giysi istenseydi, kemik ile çok farklı tasarımlar yapabilirim ama bu projede İstanbul Modern Mağazada sergilenmek üzere bir üretim yapıyoruz. Bundan sonraki süreçte kemikten, kendi koleksiyonlarımda her zaman kullanabileceğim ürünler tasarlamayı düşünüyorum. Kemik ve boynuz gibi malzemelerin sağladığı bütün olanakları gördükten ve farklı teknikleri deneyip iyi sonuçlar almaya başladıktan sonra istediğim her etkiyi yaratabileceğimi biliyorum. Bu kadar sert bir malzemenin bir giysi üzerinde vereceği etkiyi denemek istiyorum mutlaka.

**MY:** *Deneysel çalışmayı seven bir tasarımcısınız. Bu projede tasarımı şekillendiren araştırma ve üretim sürecini deneysel olarak tanımlar mısınız?*

**HG:** Farklı alanları bir araya getirmek benim için bu deneysel sürecin bir parçası. Biz moda tasarımı yaparken

de ustalarla, zanaatkârlalar birlikte çalışıyoruz. Onlar olmadan bir ürün çıkartabilmemiz imkansız. Bu proje, farklı düşünen, işin zanaat kısmında yer alanların da tasarım ile buluşmasını sağlamak açısından çok değerli. Tasarımcının da malzemenin kullanım yöntemlerini doğrudan zanaatkârdan öğrenmesi tasarımı zenginleştiriyor.

**MY:** *Genç tasarımcıların zanaat ile olan ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?*

**HG:** Son 6 yıldır üniversitede *mentorluk* yapıyorum. Öğrencilerin yeni malzemeler araştırmak konusundan çok sınırlı olduklarını görüyorum. Bir moda tasarımcısının malzemesinin sadece kumaş olduğunu düşünüyorlar. Bir de ister teknolojik ister geleneksel, tüm teknikler hakkında bilgi sahibi olmaları gerekir. Malzemelerin hangi uygulamalardan geçtiğini takip etmenin bir tasarımcının pratiğine çok yardımcı olacağını düşünüyorum. Her malzeme bir biçime dönüşebilir ama önce onu tanımak ve onunla zaman geçirmek lazım. Bu proje kapsamında bir atölye çalışması yapacağız. Atölyede gizli kalan süreçleri ortaya çıkartmanın, öğrencileri de heyecanlandıracağını düşünüyorum.

*that. I'm a menswear designer, so what I really wanted was to create something along those lines. **So when asked to design a single product, I thought the best way to combine my design interests with the properties of the material would be a ten-piece shaving and brush kit.** The Blackcrow collection is like a symbol of my brand, which is why the set starts off with a pitch-black brush. The set, containing a variety of colors, shapes, and textures of bone, will be packed in an embossed leather container.*

**MY:** How did your exchange of ideas and interaction with Ms. Ayran affect the production process?

**HG:** *Ms. Ayran uses traditional methods to work the bone. She combines her own taste with what she's learned from her master to produce mainstream accessories and jewelry. But I know she also gets interesting requests. When we first met, I noticed that she had answers to all my questions; she had all the necessary technical knowhow. She knows very well the relationship between bone and water, that there would be slight discoloration when laser cut, and what the results would be when combined with other materials. So I suggested producing a swatch set that included all this color and texture information. Presenting her customers with such a sampler had never occurred to her. And about the production process: some of the work, such as attaching the brush or shaping the wood, was done at other workshops. Only after going through all these processes did the brushes arrive at Ms. Ayran's workshop, and she went on to apply to them the bone elements I'd designed. Horns are cylindrical, but she said it would be very difficult to curve the bone, and that she needed a flat surface to work on. I kept this in mind while designing, and used geometric patterns. Of course it is important to keep ergonomics in mind when designing an angular shaving brush.*

*The whole process really excited me. I think it enriches my design approach to explore new materials and figure out ways of working with them.*

**MY:** Do you intend to continue the process that's started with this project?

**HG:** *If I'd been asked for a dress, I could have come up with a variety of designs around bone, but this project was for an object that would be exhibited at the İstanbul Modern store. Going forward, I intend to use bone in my own collections. I've seen what possibilities bone and horn offer, and what techniques yield good results, so I know I can achieve any effect I want to. I definitely want to try incorporating such a hard material on a piece of clothing, for instance.*

**MY:** You're a designer who enjoys experimentation. Would you rate your experience with this project as having been experimental?

**HG:** *Part of the experimental process for me is to bring together different fields. We collaborate with craftspeople when working on our fashion collections as well. It's impossible for us to offer any products without them. This project is important, in that it allows for craftspeople to be exposed to the design process. It also enriches design to learn from craftspeople about the physical properties of the materials and the intricacies of working with them.*

**MY:** What do you think about younger designers' relationship to crafts?

**HG:** *I've been mentoring students at a university for the past six years. I've observed that they are very limited in their curiosity and inquisitiveness regarding new materials. They think fashion designers only work with fabric. They should know about all techniques, whether technological or traditional. I think it is a very useful skill for a designer to be able to follow all the processes the material goes through. Every material can assume myriad forms, but one needs to know it well and spend time with it. We'll*

*hold a workshop as part of this project. I think it will stimulate students to uncover processes that they are unfamiliar with.*

**Merve Yücel:** *Bu proje kapsamında Ekrem Bey ile sedef, Hatice Hanım ile de kemik ürünleri üzerine çalışıyorsunuz. Kemik oymacılığı tam olarak nedir?*

**Fatma Ayran:** Ben bir kemik oyma ustası değilim ama kemik, sedefkârların da kullandığı bir malzeme. Biz, kemik, boynuz ve sedef gibi doğal malzemeler kullanıyoruz. Boynuz ısıyla şekil alabilen bir malzeme, keratinden oluşuyor. Geyik, manda, koç, bufalo gibi büyükbaş hayvanların boynuzlarını kullanıyoruz. Kemik, beyaz renkte gözenekli ve sert bir malzeme. Boynuz ise, damarlı, hareli ve kemiksi bir malzeme. Boynuz ısıyla şekil verebilirsiniz, eğrisel bir yüzey elde edebilirsiniz, ama kemikle bunu yapamazsınız.

**MY:** *Kemik ve boynuz nasıl işleniyor? Bu malzemelerle çalışmanın zorlukları nedir?*

**FA:** İşlemeye başlamadan önce boynuz ve kemiği temizlemek için tuzlayıp güneşte yaklaşık bir ay süreyle bekletmeniz gerekiyor. Bu sayede malzemenin iç kısmındaki et ve yağ parçalarını çürütüyorsunuz. Bu da çok kötü kokan bir süreç. Çürütme işlemi bittikten sonra kesip kaynatıyoruz, sonra da malzemeyi mengene ile sıkıştırıp birkaç gün bekletiyoruz. İki metal arasında sıkıştırdığımız zaman kaynamış olan kemik veya boynuz üzerinde şok etkisi yapıyor. Sonra tekrar kaynatıp aynı sıkıştırma işlemi ters taraftan yapıyoruz ki malzeme bir tarafa eğilmesin. Tüm bunlar oldukça zaman alan işlemler. Temizledikten sonra malzemeyi zımparalayarak düzeltmeniz gerekiyor. Her tarafını eşit kalınlığa getirdikten sonra yapacağınız ürüne göre, kıl testere ile kesme veya çakmak yardımıyla ısıtarak kıvrım gibi çeşitli işlemler uygulayabilirsiniz. İşlemeye başladıktan sonra çok sıcak su veya ateş ile temas ettiği takdirde çok kötü koku veren malzemeler bunlar. Kemik gözenekli bir malzeme olduğu için, zımpara yaptıktan sonra

gözeneklerin içine her zaman başka bir madde doluyor. Bu nedenle biraz daha hareli görünen bir yüzeyi var.

**MY:** *Kemik ve boynuz ile nasıl ürünler ortaya çıkartıyorsunuz?*

**FA:** Çok çeşitli kullanım alanları var. Boynuzu en çok tarak yapımında kullanıyorum. Manda boynuzundan yapılan tarakla taranan saçlarda elektriklenme ve kırılma olmaz. Osmanlı döneminde okçuların kullandığı zihgir yüzüklerinde de kullanılır. Kemiği ise kolye ve yüzük gibi takılarda, hattatların kalemlerini açmak için kullanılan maktalarda, filetolarda, camilerdeki kapı işlemlerinde, rahlelerde, ve Selçuklu yıldızının kenarlarında kullanıyorum. Çok sert bir malzeme olduğu için ayakkabı topuğunda bile kullanılabilir.

**MY:** *Hatice Hanım ile bir tıraş ve allık fırçası seti yapıyorsunuz. Bu ürünler için hangi malzemeleri kullanıyorsunuz?*

**FA:** Bu ürünler için, manda ve koç boynuzu kullanıyoruz. Koç boynuzu ince uzun olduğu için geniş plakalar çıkartamazsınız. Benim için en güzel, siyah olan manda boynuzu. Hatice Hanım ise en çok koç boynuzunu beğendi. Ürünlerin iskeletini bir marangoz yardımıyla ahşaptan oluşturuyoruz, daha sonra üzerini farklı desenlerde boynuz ile kaplıyoruz. Bir üründe birden fazla boynuz kullanabiliyoruz. Örneğin allık fırçası için sekiz yüzeyi de tamamen manda boynuzu ile siyah kaplayıp, aralara açık renkli koç boynuzundan yıldız desenlerini ekliyoruz. Renk ve doku birleşimleri tasarıma göre değişiyor.

**MY:** *Bir tasarımcıyla birlikte çalışmak nasıl bir deneyimdi?*

**FA:** Sürekli aynı işi yaptığınız zaman malzemeleri istediğiniz şekilde işliyorsunuz, ama kullandığınız desenler birbirini tekrar ediyor. Bir tasarımcının bakış açısı ve disiplini çok farklı oluyor. Hatice



**Merve Yücel:** You're collaborating on this project with Mr. Yalçındağ and Ms. Gökçe, working respectively on nacre and bone. What exactly is bone carving?

**Fatma Ayran:** *I'm not a bone craftsman in particular, but it is a material also used by people working with nacre. We use natural materials such as bone, horn, and nacre. Horn is a material that becomes pliable under heat, as it is made of keratin. We use the horns of large livestock animals such as the buffalo, ram, water buffalo, or deer. Bone is a white, porous, and rigid material, whereas horn is marbled, wavy, and bony in structure. You can shape horn by heating it and you can bend it, but you can't do that with bone.*

**MY:** How are bone and horn worked? What are some of the difficulties of working with these materials?

**FA:** *Before they can be worked, both need to be salted in order to clean them, and then sun-dried for about a month. This speeds up the decomposition of soft tissue and fats within the material. This process is particularly foul smelling. Once this is done, we cut the material up and boil it, and then squeeze it in clamps for a few days. This has a shock effect on the just-boiled material. We then boil it one more time, followed by clamping it the other way around for a few more days. This ensures that the material doesn't bend toward one side. This whole process takes quite a while. Once cleaned up, we need to sand the material in order to smooth it and make sure that its thickness is uniform. Depending on the object you're trying to craft, you then use tools such as a fretsaw to cut, or a lighter in order to heat and bend the material. Once you're working, these materials smell really bad if they come in contact with very hot water or with a flame. Because bone has a porous fabric, every time you sand it the pores fill up with dust composed of a variety of things, lending the bone a wavy look.*

**MY:** What are some of the products you make out of bone and horn?

**FA:** *There's a wide variety of use cases. I use horn mostly for combs. Hair combed with one made of water buffalo horn won't carry static or become brittle. Horn was also widely used to make archers' thumb rings under the Ottomans. Bone, on the other hand, I use mostly for necklaces, rings and other accessories, calligraphy tools, fillets, architectural elements such as door ornamentation in mosques, lecterns, and along the sides of Seljuk stars. It's such a strong material that it can even be used to make shoe heels.*

**MY:** I see you're working on a set of shaving and brush kit with Ms. Gökçe. What materials are you using?

**FA:** *We're using, ram, and water buffalo horn. Ram horns are long and thin, so they don't yield wide sheets of material to work with. My favorite is the pitch-black water buffalo horn. Ms. Gökçe favors the ram horn, though. We work with a carpenter to make a wooden framework for the product, then cover it with horn in a variety of patterns. We can use more than one horn on an object. On the blusher brush, for instance, we've covered all eight facets with black water buffalo horn and added lighter-colored stars made of ram horn as a decorative element. Color and texture combinations differ depending on the design.*

**MY:** What was it like, collaborating with a designer?

**FA:** *When you do the same work all the time, you're free to work the material as you please, but the patterns you use become repetitive. A designer's approach and discipline is quite different. Before she started with the designs, Ms. Gökçe asked me about the attributes of the material, about techniques, and about any limitations on what can be done. Because she is mindful of how the material will be worked, her designs are quite easy to craft. Her designs are both traditional and modern at the same time. I could say as*

Hanım tasarımlara başlamadan önce malzemelerin özelliklerini, kullanım yöntemlerini ve sınırlamalarını sordu bana. Malzemelerin nasıl işleneceğini düşünerek bir çalışma yaptığı için benim de işlemem oldukça kolay oluyor. Hem çok modern hem de klasik bir çizgisi var tasarımların. Hatice Hanım benim işime benden daha çok kıymet veriyor diyebilirim. Boynuz çeşitleri için bir çalışma yaptım mesela. Kullanabileceğimiz tüm farklı malzemeleri bir dosyada birleştirdi. Ben müşteriye malzemenin ham halini gösteriyorum genelde. Çalışma bittikten sonra rengi, dokusu değişiyor tabi. Böyle bir kartela göstermek çok daha iyi olur. Genel olarak çok keyifli bir çalışma oldu. Hatice Hanım ile tanışmış olmaktan çok mutluyum. Belki ileride gözlük yapımında tekrar bir araya gelebiliriz.



well that Ms. Gökçe appreciates my work more than I value it myself. She studied a whole variety of horns, for instance, and made a file with all the potential materials I could use. I usually show clients the raw state of the materials. Of course, the color and texture change after they are worked. It would be much better to present such a file with examples. Overall it was a very enjoyable experience. I'm glad to have met her. Perhaps in the future we could work together on a pair of glasses.

## Hatice Gökçe Tasarımcı Designer

1973 yılında doğan Hatice Gökçe, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden mezun oldu ve 1998 yılında kendi tasarım atölyesini kurdu. Türkiye'de erkek giyimi denildiğinde akla gelen isimlerin başında yer alan ve Moda Tasarımcıları Derneği'nin kurucu üyesi olan tasarımcı, Birleşmiş Milletler'in de desteklediği sosyal sorumluluk projesi Argande'nin 2008 yılından beri tasarım koordinatörlüğünü üstleniyor. Hatice Gökçe, kendi adını taşıyan erkek giyim markasında deneysel çalışmayı benimsiyor ve yenilikçi kumaşlarla tasarımlar ortaya koyuyor.

*Born in 1973, Hatice Gökçe graduated from Mimar Sinan Fine Arts University and started her own design studio in 1998. A prominent name in Turkey's men's apparel circles, she is a founding member of the Fashion Designers' Association and has served as design coordinator for the UN-supported charity Argande since 2008. Gökçe favors an experimental approach in her eponymous male fashion brand and uses innovative fabrics in her designs.*

## Fatma Ayrar Sedefkâr Nacre Craftsperson

Yirmi dört yaşında bir sedef ustası olan Fatma Ayrar, Kayseri'de doğdu. Meslek hayatına tezhip, hat ve çini sanatlarını öğrenerek başlayan Ayrar on dört yaşında sedefkâr Ahmet Sezen'in yanında çıraklık yaparak sedef zanaatını öğrenmeye başladı. Ayasofya ve Süleymaniye Camileri kapsamındaki sayısız restorasyon projelerinde görev alan Ayrar, 2010 yılında Küçük Ayasofya, İstanbul'da kendi atölyesini açtı. İstanbul Ticaret Odası ve Üsküdar Katibim El Sanatları'nda çeşitli sergiler açan zanaatkâr, Eser-i İstanbul tarzında çalışan nadir sanatçılar arasında olup, bu daldaki tek kadın sanatçıdır. Sedefin yanı sıra gümüş, inci, gül ağacı, abanoz ağacı, kemik ve boynuz gibi doğal malzemeleri de kullanan Ayrar, çalışmalarını atölyesinde sürdürüyor.

*Born in Kayseri in 1992, Fatma Ayrar started her career learning the crafts of manuscript illumination, calligraphy, and tile making. She started apprenticing for the master nacre worker Ahmet Sezen at the age of fourteen. She has worked on numerous restoration projects at the Hagia Sophia and Süleymaniye Mosques, and opened her own workshop in the Istanbul neighborhood of Küçük Ayasofya in 2010. She has displayed her work at the Istanbul Chamber of Commerce and at the Üsküdar Katibim Handcraft Center. She is one of very few craftspeople, and the only woman, practicing the Eser-i Istanbul style. In addition to nacre, Ayrar uses silver, pearls, rosewood, ebony, bone, and horn in the works she continues to produce in her workshop.*



Videoyu seyretmek için lütfen [tıklayın](#).

Please [click](#) for video.

# Karakarga

Fonksiyon: Tıraş fırçası  
Renk Seçenekleri: Siyah, beyaz, kahverengi  
Ölçüler: y 130 mm x Ø 50 mm  
Malzeme: Manda ve koç boynuzu  
El yapımı

*Function: Shaving brush  
Colors: Black, white, brown  
Dimensions: h 130 x Ø 50 mm  
Materials: Water buffalo horn and ram horn  
Handcrafted*



***Blackcrow***

# Bakır

ATILLA KUZU- BATTAL YAKUT

# Copper

**BAKIR:** Bakır eşyalar, bakırdan ve pirinç diye tabir edilen çinkonun karışımından elde edilen maddeden işlenerek yapılır. Isıtılarak yumuşatılan bakır madenin işlenir hale getirilmesine tavlama işlemi denir. Bu işlemin çeşitli alet ve silahların yapımında kullanıldığı ilk örnekler, Anadolu'da Çayönü'nde bulunmuştur.

Külçe halindeki hammadde bakır önce eritilerek kalıplara dökülür, daha sonra silindirden geçirilerek inceltir. Bu işlemlerden sonra farklı kalınlıklarda levhalar haline getirilen bakır, dövme, dökme, sıvama (tornada çekme) ve preste basma gibi teknikler kullanılarak biçimlendirilir. Binlerce yıldan beri uygulanan dövme tekniği, bakırın çekiç ile dövülerek şekillendirildiği, bilinen en eski tekniktir. Sıvama tekniği ise, bakırın, yapılacak ürünün tornaya bağlanmış kalıbına özel demir çubuklar yardımıyla sıvanmasıdır. Çekme tekniğindeyse bakır istenilen tahta kalıplara göre tornada çekilir. Kazan, testi, leğen, tas, tencere, tava, sahan, bakraç, mangal, ibrik, tepsi, saksılık gibi ürünler dövme ve sıvama teknikleri ile yapılır. Geleneksel bakırcılık sanatında, çeşitli süslemeler yapmak için kazıma, kabartma, zımba ile vurma, ajur (kesme) ve kakma gibi birçok bezeme tekniği kullanılır.

Selçuklu döneminde çok gelişmiş bakır kap yapım ve işleme teknikleri uygulanmıştır. Osmanlı döneminde ise, Anadolu ve Balkanlar'daki bakır madeni yatakları yoğun olarak işletilir ve bu dönemde bakır, savaş sanayisi, darphane ve sosyal hayattaki ihtiyaçları karşılamak için yaygın olarak kullanılır. Alüminyum ve plastik gibi ucuz, alternatif malzemelerin ortaya çıkması bakırcılığın gerilemesine neden olsa da, turistik talebin el sanatlarında yoğunlaşması bakırcılığı canlandırır ve iç talebi de genişletir.

**COPPER:** *Objects can be made of copper alone, or of brass, which is an alloy of copper and zinc. The process of heating the metal in order to make it pliable is called annealing. The earliest examples of tools and weapons made with this method were discovered at Çayönü, in Anatolia.*

*Copper ingots are melted and poured into cups, and then pressed through a rolling cylinder in order to produce sheets of copper at various thicknesses. The sheets are shaped by pounding, casting, plastering in a lathe, or stamping in a press. Striking the metal with a hammer is the oldest known technique, and has been used for thousands of years. Plastering copper is the technique of applying the metal to a wooden cast attached to a lathe with special iron rods. Objects such as cauldrons, jugs, washbasins, bowls, pots, pans, buckets, braziers, pitchers, and trays are usually made by plastering and pounding copper. There are a variety of ornamentation techniques for copper objects, including scratching, embossing, stapling, open working, and inlaying.*

*The Seljuk period saw highly advanced copper production and crafting, and the Ottomans mined copper in great quantities in the Balkans and Anatolia, making it a commonly used material for weapons, minting, and various social needs. Even though the advent of alternative, cheaper materials such as aluminum and plastics has caused a major decline in copper working, tourism-related demand has kept the craft alive.*





**Merve Yücel:** Sizi hem iç mimarlık hem de mobilya tasarımı projelerinizle tanıyoruz. Tasarım yaklaşımınızı nasıl tarif edersiniz?

**Atilla Kuzu:** Zaman içerisinde değişen eğilimlerim oldu ama çok genel bir parantez açarsak, “modern yaklaşımlar” diye tarif edebilirim. Otuz küsur yıllık bir mesleki geçmişi gözden geçirdiğimde, 1980 ve 90’lı yıllardaki çalışmalarımı, 2000’lerde yaptığım işler arasında görsel anlamda enteresan farklılıklar var. Herhangi bir akımın takipçisi değilim ama dünyada neler olup bittiğini elbette yakından izliyorum. Günümüzde çok hızlı ilerleyen teknolojik gelişmelerin ürünlerimize yansımalarının gerekliliğine inanıyorum ama bunu yaparken de geçmişten gelen alışkanlıklarımızı veya geleneksel dokunuşları unutmamalıyız. Son on yıldır özellikle mimari akımların içinde kendine yer bulan eskiye öykünme

yaklaşımından bahsetmiyorum. Bunu çok doğru bulmuyorum, çünkü bir şeyi alıp eskiden olduğu gibi kullanmak değildir geleneği yaşatmak.

**MY:** Son yıllarda Batı’daki sanayileşmiş pazar ekonomilerinde zanaatın tasarım gündemine geri dönüşü geniş bir kapsamda tartışılıyor. Türkiye’de ise durum biraz daha farklı. Ülkemizde sanayileşmiş üretim sistemleri ve tasarımcıların zanaat ile ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**AK:** Açıkçası tasarımcılar tarafından ihmal edilmiş bir konu bu. Tasarım, mimari, iç mimari son kullanıcı itibarıyla düşündüğümüzde biraz lükse kaçan alışkanlıklar. Bunu talep eden kişilere hitap ederken, belli kriterleri göz önünde tutuyorsunuz. Türkiye’deki tasarım ve iç mimari projelerine ayrılan bütçelerin lüzumsuz olduğunu düşünen, azımsanamayacak kadar büyük bir kitle var. Bütün bunlarla birlikte, günlük streslerimiz içerisinde zanaat meselesini ihmal ettiğimiz ve bir

kenara koyduğumuz gerçek. En hızlı ve pratik üretim biçimlerini araştırırken zanaat atölyeleri ile birlikte gelişen geleneksel teknikleri araştırmayı, bunları kendi uygulamalarımızda denemeyi unutuyoruz.

**MY:** Risk alır mısınız mesela?

**AK:** Ofisimizi kurduğumuz günden itibaren deneysel çalışmaya gayret ediyoruz. Özellikle farklı malzemeleri kendi bağlamlarının dışında kullanmaya çalışıyoruz. Bunun bazen çok heyecan verici, bazen de acı sonuçları olabiliyor. Bu proje de benim için bir risk mesela. İlk teklif edildiğinde memnuniyetle kabul ettim, çünkü son dönemlerde mobilya tasarımı dışında obje tasarımı konusundaki etkinliklere de katılmaya başladım. Riskli bir proje çünkü, tasarımcıyı koşullandırdığı bir yönelim var. Zanaatkâr ile tasarımcının bir araya gelmesinin ne demek olduğunu iyi özümsemek gerekiyor. Geçmişten gelen zanaatları çağdaş tasarım dili

**Merve Yücel:** We know you for both your interior architecture projects and your furniture designs. How would you describe your approach to design?

**Atilla Kuzu:** My tendencies may have changed over the years, but if I had to, I could generalize and say “modern approaches.” Looking back on a career of more than thirty years, there are interesting visual differences between my work from the 1980s and 1990s and my later work. I don’t adhere to this or that school, but of course I do closely follow what goes on in the world. I believe in the necessity of reflecting the fast-evolving technological advancements of our day in our work, but I also think that we shouldn’t abandon habits or traditional touches from our past. I’m not talking about the retro-inspired wave that’s been sweeping over architecture in particular over the past ten years. I don’t particularly approve of this. I don’t think just taking something and rehashing it is the way to keep traditions alive.

**MY:** The return of crafts into the design agenda in industrialized Western market economies has been discussed across a wide spectrum in recent years. The situation is rather different in Turkey. How would you evaluate the relationship that industrialized production systems and designers have with the crafts?

**AK:** Honestly this is an issue that’s been neglected by designers. Design, architecture, and interior architecture, when considered in terms of the consumer, are habits on the luxury end of the spectrum. When catering to individuals who demand this, you keep certain criteria in mind. There are a substantial number of people in Turkey who think that the amount of money spent on design and interior architecture projects is unnecessary. Also, it is a fact that amidst our daily struggles, we neglect and ignore the issue of crafts. When researching the quickest and most practical production

methods, we forget to collaborate with craft workshops to evaluate traditional methods, and we forget to use these in our production processes.

**MY:** Do you take risks, for instance?

**AK:** Ever since we founded our studio, we’ve tried to work experimentally. In particular we try to use various materials outside of their traditional use scenarios. This can sometimes lead to very exciting outcomes, and sometimes to utter failures. This project, for instance, is also a risk for me. When it was first proposed, I gladly accepted, because recently I’d been attending events on object design too, in addition to furniture. It’s a risky project because it conditions designers toward a certain tendency. It’s necessary to properly internalize what it means for a designer and a craftsman to collaborate. When trying to incorporate traditional crafts into a contemporary design language, you inevitably risk going down a traditionalist road. I’ve suffered through this.





içerisine nasıl harmanlayacağınızı düşünürken, ister istemez geleneksel bir yola sapabiliyorsunuz. Ben bu sancıyı çektim.

**MY:** *Tasarım her zaman sancılı bir süreçtir. Bu projenin farkı ne oldu?*

**AK:** Süreç içerisinde ilerlememiz gereken doğrultuyu gösteren denemeler yaptık. Bakır ile ilgili geçmişte yapılmış örnekleri araştırdım. Selçuklu motifleri gibi geleneksel desenler sıklıkla kullanılıyor. Öncelikle bu geleneksel çizgileri parametrik tasarımın içine adapte etmeye çalıştım ama bu yöntem beni tatmin etmedi. Esas olması gereken Beto Usta'nın el işçiliğini ve naif tavrını, modern bir anlayış içerisinde, son kullanıcıya hitap edecek bir biçime sokmaktı. Sonuç olarak ikimizin de çok içine sinen bir süreç ve ürün ortaya koyduk. Bakırın el işçiliği ile dövülmüş halini günümüzün getirdiği teknolojik kolaylıklarla bir araya getirdik.

**MY:** *Kaç prototip yaptınız ve ilk prototipten son ürüne kadar ne gibi değişimler oldu tasarımda?*

**AK:** İlk prototipte benim önerdiğim tasarımı sadece el işçiliği tekniğini kullanarak nasıl üretebileceğimize baktık. Beto Usta çok özverili ve güzel çalışmalar yaptı, fakat tıpkı benim gibi onun da kendi alışkanlıkları var. O da ilk prototipi yaptıktan sonra benim tasarımım için en uygun teknikleri etüt etmeye başladı. Tecrübelerine dayanarak en doğru çözümleri önerdi. Toplam üç prototip yaptık. Bu anlamda projenin hedefine ulaştığını düşünüyorum.

**MY:** *Beto Usta ile birlikte çalışmaya hangi aşamada başladınız? Süreci biraz anlatır mısınız?*

**AK:** Bakır benim için yeni bir malzeme, özellikle işçiliğini tanımıyorum. Her şeyden önce Kapalıçarşı'ya Beto Usta'nın atölyesine gittim. Bu ziyaret benim için ufuk açıcı oldu. Yaptığı işlere baktım, kullandığı

farklı teknikleri video ile kaydettim. Ustalığının en vurgulu kısmının bir ürünü döverek şekillendirmek olduğunu gördüm. Süreç boyunca fikir alışverişimiz devam etti. Beto Usta tepsinin boyutları, üretim yöntemi ve bakırın rengi gibi pek çok tasarım kararında inisiyatif de kullanarak çözüm üretti.

**MY:** *Daha önce bir zanaatkâr ile birlikte çalıştınız mı?*

**AK:** Daha önce Erdem Akan'ın küratörlüğünü yaptığı "Fikir Dökümü" sergisi için bronz döküm yöntemiyle üretilen objeler tasarladım. Bakınca keyif vermek dışında bir fonksiyonu olmayan, estetik nesnelere. Bu proje ile birlikte ilk defa bir zanaatkârla bire bir çalıştım.

**MY:** *Zanaat eksenli üretim sizin tasarım pratiğiniz için nasıl avantajlar ve dezavantajlar sağladı? Bu proje ile başlayan süreci devam ettirmeyi düşünüyor musunuz?*

**AK:** Beto Usta ile çalışmaya devam edebilirim. Her şeyden önce çok pozitif bir insan. Ayrıca, bu işi üstatlardan öğrenmiş bir usta. Devamını getirmek isterim çünkü benim için çok zihin tazeleyici bir deneyim oldu. Ortaya bir prototip çıktıktan sonra, onun versiyonları, alternatifleri üzerine durmadan düşünür hale geldim. Genelde çok daha büyük ölçekli iç mimari ve mobilya tasarımlarım var ama obje tasarımı da ilgimi çeken bir konu. Bu alanda denemeler yapmak istiyorum. Umarım gerçekleşir.

**MY:** *Genç, yeni mezun tasarımcıların zanaata yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?*

**AK:** Herhangi bir ilgileri olduğunu düşünmüyorum. Tasarımcı ve üretici karşılaşmasını daha öne çekmek, üniversite sürecinde bu ilişkiyi kurmak gerekir. Ben, eski adıyla Tatbiki Güzel Sanatlar, şimdiki adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okurken biz

prototiplerimizi atölyede kendimiz üretiyorduk. Bu da meslek ile yeni tanışan öğrenciler için hem çok eğitici hem de çok keyifli bir süreçti. Yeni neslin kendi üretimlerini yapmasının ve zanaatkârlar ile bir araya gelip, bizimkine benzer bir çalışma ortamına girmesinin mesleğe olan ilgilerini arttıracaklarını düşünüyorum. Her şeyi bilgisayar ortamında yapıyorlar. Teknolojiye kesinlikle karşı değilim, hatta var olan bütün yöntemler kullanılmalı ama bunu özellikle İskandinav ülkelerinde olduğu gibi küçük imalat atölyelerindeki süreçlerle birleştirmenin, sonuç ürünlerin lezzetini arttıracaklarını düşünüyorum.

**MY:** Design is always an agonizing process. What was different about this project?

**AK:** *As part of the process, we did a few experiments regarding the direction we would take. I researched past examples of work done with copper. Traditional patterns such as Seljuk motifs are heavily used. I was initially set on adapting these traditional patterns into parametric design, but this approach didn't satisfy me. The main point had to be taking Master Beto's handwork and candid attitude, and offering it to the consumer in a modern envelope. In the end we created an object that we were both well satisfied with. We merged traditionally crafted copper with the technological conveniences of our day.*

**MY:** How many prototypes did you make, and how did the design change from the earliest model to the final product?

**AK:** *In the first prototype we looked at how we could craft my design using only handwork. Master Beto worked diligently on this, but, like me, he also has his own habits. After the first prototype he too started to study the most suitable techniques for my design. He proposed the best solutions based on his experience. Overall we made three prototypes. On this account, I think the project was successful.*

**MY:** At what stage did you start working with Master Beto? Can you tell us a bit about the process?

**AK:** *Copper is a new material for me, and I'm particularly unfamiliar with its craft. Before anything, I visited Master Beto at his workshop in the Grand Bazaar. This visit was revelatory for me. I perused his works, and I videorecorded the various techniques he used while working. I saw that the most assertive aspect of the craft was to shape an object by striking it on the anvil. Our exchange of ideas lasted throughout the process. Master Beto took initiative and provided solutions on a range of design decisions, including the size of the tray, its method of production,*

*and the color of the copper.*

**MY:** Had you ever worked with a craftsperson before?

**AK:** *I had designed cast-bronze objects before, in connection with the "Idea Casting" exhibition curated by Erdem Akan. They were aesthetic objects that had no purpose other than to look pleasing. This project was the first time I worked directly with a craftsperson.*

**MY:** What advantages and disadvantages did a crafts-based approach have for your design practice? Would you consider continuing the process initiated by this project?

**AK:** *I could go on working with Master Beto. Above all he is a very optimistic man. He is also a master craftsman who learned from the best. I would like to work further because it was a very mind-refreshing experience for me. Once a prototype was done, I couldn't stop thinking about alternate versions. I usually work on much larger-scale architectural and interiors projects, but I'm also interested in designing objects. I'd like to experiment with this, and I hope I am able to.*

**MY:** How would you assess the attitude of young, newly graduated designers toward the crafts?

**AK:** *I don't think they have anything to do with it. It is necessary to bring forward the encounter between designer and producer and to establish this relationship during the university education process. When I was a student at the Fine Arts Faculty (now the Marmara University Faculty of Fine Arts), we made our prototypes ourselves in the workshop. This was a very educational and enjoyable process for young students being introduced to their profession. I think it would help the new generation be more involved with their chosen profession to bring them in closer contact with craftspeople and to do hands-on work themselves. They do everything on a computer. I'm most definitely*

*not against technology; in fact I think it should be used to the fullest extent wherever possible. But I also think that combining technology with work done at small craft workshops, as is often the case in Scandinavian countries, makes the resulting products that much more appealing.*



**Merve Yücel:** *Bakır oyma zanaatına nasıl başladınız?*

**Battal Yakut (Beto Usta):** Doğma büyüme Kumkapılıyım ben. İlkokulu bitirdikten sonra ortaokula başladım ama maddi nedenlerden dolayı ikinci sınıftayken bırakmak zorunda kaldım. Mahalleden arkadaşlarım, ilk ustam Varujan Halkacıoğlu'nun bir çırak aradığını söylediler. O zamanlar kakmacıların çoğu Kapalıçarşı'daki Kalıcılar Han'daydı. Eskiden değerli madenlerin en iyi ustaları gayrimüslimdi. Osmanlı zamanında gayrimüslimlere doktorluk, askerlik, bankacılık gibi kamu görevleri verilmediği için, onlar da sanata yönelmiş. Benim işe başladığım dönemde de ustaların çoğu kendi etnik kökenlerinden çırak alırdı. Beni işe sokmak için de araya çok insan girdi ve sonunda Varujan Usta'nın yanında başladım çalışmaya. Bakırın kokusunu bir kere alırsan bırakamazsın bir daha derlerdi, nitekim öyle de oldu. Çok dayak yedim, ayak işi yaptım ama çok şey öğrendim ustamın yanında.

**MY:** *Çıraklığınız ne kadar sürdü?*

**BY:** Varujan Usta'nın yanında çalışmaya başladığım zaman on bir yaşımdaydım. Bir buçuk sene sonra elim kalem tutmaya başladı, ustam da tezgahta çalışmama izin verdi. İki buçuk sene sonra kalfalığım başladı diyebilirim. İlk ustamın yanında altı sene çalıştım. Onun yanından ayrıldıktan sonra Süren Kuran adlı başka bir Ermeni ustanın yanında başladım çalışmaya. Bir buçuk sene sonra da askere gittim. Benim tanıdığım en büyük usta Kirkor İnceyan'dır. Onun eserleri başka bir dil konuşur. Askerden dönünce, kakmacılığı Kirkor Usta'dan öğrenen Aram Okçu'nun yanında çalışmaya başladım. Aram Usta'nın yanında çalışmaya başladığımda, onun kadar olmasa bile, ben de usta olmuştum artık. Kakma, tesviye, kaynak gibi

işlemlerin hepsini birlikte kendi atölyemizde yapıyorduk. Dört sene boyunca, hem manevi hem maddi anlamda çok şey öğrendim. Lakabı Deli Aram'dır, akıllara zarar işler yapar. Ortada çizim olmasa bile tarif edilen her şeyi anlar ve kendi yorumunu da katarak mükemmel bir işçilik çıkartır. Onun yanında son dokunuşları, hassas hareketleri, oyunları öğrendim, ayrıldıktan sonra da kendi atölyemi kurmaya karar verdim.

**MY:** *Bakır kakmacılık sanatı dediğimiz şey tam olarak nedir?*

**BY:** Kakmacılık metal işçiliğinin tekniklerinden biridir. Kakmacı olabilmek için değerli madenlerin hepsini işleyebilmek gerekir. Bakır işleyebilen, altın, gümüş ve sarı gibi tüm metallere şekil verebilir. Ama alaşımını iyi ayarlarsanız, bu işte en güzel şekil alan madenler gümüş ve bakırdır. Kakma tekniğinde, çelik kaleme çekiç ile vurarak belli kalınlıktaki bir metal levhayı şekillendiririz. Vazo gibi bir ürün üzerinde çalışacaksa, iç kısmı horasan (tuğla tozu), reçine, zeytinyağı ve katrandan oluşan bir karışımla doldururuz ve dış yüzeyinden işleriz. Bu karışımın oranları mevsime göre belirlenir. Eğer parça çukur kâse veya şekerlik gibi bir forma sahipse içi zift dolu bir kaba oturtulur ve bu defa iç yüzeyinden çalışılır. Bu iş resamlık gibidir, sanatsal yönü ağır basar. İyi bir kakmacı ustası olabilmek için hayal gücü, resim bilgisi, perspektif duygusu ve çok çalışmak gerekir. Madenler, çekiçle örs üzerinde dövülerek de şekillendirilir, buna da dövü tekniği diyoruz. Bu da tarih öncesi çağlardan beri kullanılıyor.

**MY:** *Atölyede ne tarz işler üretiyorsunuz, nasıl ürünler üzerinde çalışıyorsunuz?*

**BY:** Genelde doğaçlama çalışıyorum ama müşterinin belirgin bir isteği varsa onu da yapıyorum. Fermanlık, kapaklı sahan, buhurdanlık, hamam

tası, vazo ve şekerlik gibi hediyelik eşyalar üretiyorum. Çalışmaya başladığım zaman önce hayal ediyorum ne yapacağımı. Görüntüyü zihnimde canlandırırdığımda tasarımı oturup oturmadığını hissedebiliyorum. Sonra da elde işlemeye başlıyorum.

**MY:** *Kendi tasarımınız olan ürünleri nerede satıyorsunuz?*

**BY:** Eskiden, aşağıda, Kapalıçarşı'daki dükkanlara verirdim ama artık meslekten bıktırdılar. Emeğe saygı göstermiyorlar. Ürünlerin üzerinden çok büyük kazanç sağlamak için fiyat kırıyorlar. Ben de sadece kendi müşterilerime satıyorum. Yeterince kazanıyorum ama herkesin durumu aynı değil. Dükkanlara muhtaç olan zanaatkârlar da var.

**MY:** *Bu durumun önüne geçmek için bir yol yok mu?*

**BY:** Avrupa'da örnekleri var. Belediye veya bakanlık bir alan belirleyebilir. Düşük bir kira bedeli karşılığında halı, ebru, sedef, bakır gibi zanaat atölyeleri bir araya toplanır ve bu alanın turistik anlamda tanıtımı yapılır. Biz de bu mekânları atölye, sergileme ve satış alanı olarak kullanırız. Gelen turistler de hem üretim sürecine tanık olur hem de doğrudan bizden satın alır.

**MY:** *Biraz Kapalıçarşı'yı anlatır mısınız? Pastırmacı Han'da sizden başka hangi atölyeler var?*

**BY:** **Kapalıçarşı ayrı bir dünyadır. Çarşı'da büyüyen birine üniversiteyi bitirdin mi değil, Çarşı'yı bitirdin mi diye sorarlar. Bizim işin okulu yok zaten, burada öğrenilir.**

Pastırmacı Han'da gümüşçü ve kuyumcuların yanı sıra muma taş dizmek, cilalamak gibi ara işleri yapan atölyeler de var. Çoğunlukla bizim sektör ile ilgili atölyeler. Satış yapılan dükkanlar Kapalıçarşı'nın içinde.

**MY:** *Birlikte çalıştığımız başka ustalar var mı?*

**BY:** Bazen maliyeti düşürmek için kakma yapacağım objeleri sıvama





**Merve Yücel:** How did you first start with the craft of copper carving?

**Battal Yakut (Master Beto):** I was born and raised in Kumkapı. After primary school, I started secondary school, but had to drop out because I had to work. Friends in the neighborhood said that my first master, Varujan Halkacıoğlu, was looking to take in a new apprentice. Back then, most inlayers were at the Kalcılar Han in the Grand Bazaar, and the best craftspeople working with precious metals were non-Muslims. In the Ottoman period they couldn't be doctors, soldiers, or bankers, or in other civil service positions, so most ended up working in more artistic fields. When I first started, most master craftspeople picked apprentices from their own ethnic background. A lot of people intervened with Master Varujan on my behalf so he would take me on, and he eventually did. They used to say that once you caught a whiff of the copper, you'd never be able to let go, which is exactly what happened. I took a lot of beatings and did a lot of grunt work, but I learned a lot from my master.

**MY:** How long did your apprenticeship last?

**BY:** I was eleven when I started along Master Varujan. After a year and a half I started to get the hang of the tools, so my master let me work on the counter. About two years or so after that, I became a journeyman. I worked with my first master for six years. I then worked with another Armenian master named Süren Kuran. A year and a half later, I left for my military service. The greatest master I've ever known was Kirkor İnceyan. His works speak a different language. After my service I worked alongside Aram Okçu, who had been an apprentice to Master Kirkor. By the time I started working for Master Aram, even if not quite at his level yet, I was well on my way to mastering my craft. We did all kinds of inlaying, leveling, and welding together

in our workshop. For four years I learned a lot, both practically and spiritually.

His nickname was Mad Aram, and his work was unbelievable. Even without a sketch he would immediately understand what was described to him, and produce a perfect result with beautiful personal touches. I learned from him how to apply final touches, delicate flourishes, and small tricks, and once I'd left his workshop I opened my own.

**MY:** How exactly would you describe the craft of copper inlaying?

**BY:** Inlaying is a branch of metalworking. You need to be able to work all precious metals in order to be an inlayer. If you can work copper, you can also work gold, silver, and brass. But if you're able to get the alloy right, the best materials to work are silver and copper. When inlaying, we strike a steel chisel with a hammer to shape a metal plate of a particular thickness. If working on something like a vase, we fill the inside with brick dust, resin, olive oil, and tar, and then work on the outside surface. How much of each ingredient we fill the container with depends on the season. If the object is shaped like a bowl, it is placed in a tar-filled basin and worked on the inside surface. The work is somewhat like painting; the artistic element is important. To be a good inlayer one must have a strong imagination, knowledge of painting and draftsmanship, a sense of perspective, and the will to work hard. Metals are shaped by striking them on an anvil. We call it the striking method, and it has been used since antiquity.

**MY:** What sort of work do you perform at the workshop, and what kinds of products do you work on?

**BY:** I usually work impromptu, but I'll also craft something specific that a client may ask for. I make a lot of souvenirs like scroll boxes, lidded pans, censers, mazarines, vases, sweet bowls. I first imagine what I'm going to make. I can usually feel whether the design will work

when I picture it in my mind. I then get to work crafting it.

**MY:** Where do you sell the products you design yourself?

**BY:** I used to give them to shops down at the Grand Bazaar, but I'm fed up with them. They don't respect our elbow grease. They sell the products at a discount in order to move more of them and increase their profits. So I sell only to my own customers. I make enough, but not everyone is able to. There are a lot of craftspeople who depend on these shops.

**MY:** Is there a way to remedy this?

**BY:** There are examples in Europe. A municipality or a ministry can designate an area. They can gather workshops for carpets, nacre, copper, marbling, and other such crafts in a subsidized low-rent area and use it in tourism promotion. We can use such a space for workshops, showrooms, and sales points. Tourists can then both experience the production process and buy directly from us.

**MY:** Can you tell us a bit about the Grand Bazaar? What other workshops are there in the Pastırmacı Han besides yours?

**BY:** **The Grand Bazaar is a world unto itself. You don't ask someone who's grown up in the Bazaar whether they've completed university; you ask them whether they've completed the Bazaar. Our line of work can't be taught in a school anyway; you have to learn it here.** At Pastırmacı Han, in addition to silversmiths and jewelers, there are workshops that perform a lot of specialized intermediary jobs like polishing and stone setting. They're usually done in workshops around our industry. Sales mostly happen at the Bazaar itself.

**MY:** Are there master craftspeople you collaborate with?

**BY:** Sometimes I have the pre-inlaying steps done at a plaster workshop in order to reduce costs. In only a few minutes they can achieve a form that would take me a whole day. This reduces the cost

atölyesinde yaptırıyorum. Benim yarım günde vereceğim formu o sadece beş altı dakika içinde tamamlıyor, bu da maliyeti ciddi anlamda düşürüyor. Yaptığım ürüne göre yine bu handaki astarcı, sıvamacı, dökümcü, cilacı ve kaplamacılarla çalışıyorum. Kaynak, kakma, tesviye ve temizleme işlerini kendim yapıyorum.

**MY:** *Atilla Bey ile birlikte yaptığımız tepsiyi biraz anlatabilir misiniz? Üretim süreci nasıl gelişti?*

**BY:** Atilla Bey ile ilk karşılaşmamız benim atölyemde oldu. İkimizin de ne yapacağımız, nasıl bir projeye başladığımız ile ilgili fikri yoktu. O gün hiçbir şey demeden yaklaşık yarım saat boyunca çalışmalarımı inceledi. Sonra da sorular sormaya başladı. Bir sonraki görüşmemizde ilk tasarımlarını getirdi. Ben de üretim sırasında ortaya çıkabilecek sıkıntıları belirttim, hangi çözümün daha iyi sonuç vereceğini söyledim. Bu iş biraz pazarlık sürecine benziyor. Uygulanabilecek bir sürü yöntem var ama Atilla Bey'in istediği etkiyi yaratmak için seçtiğimiz yöntemin hem iyi sonuç vermesi hem de bütçe içinde kalması gerekiyor. Neyi nasıl yapabileceğimizi konuştuk, tartıştık. Ben de bir numune hazırlamaya başladım. Yapım aşamasında bir sorunla karşılaşırsam, buna bir çözüm üretir ve devam ederim. Bu numune için de aynısını yaptım. Mesela ilk çizimlerde dış kenarları bir milimetre olarak ölçülendirmiş Atilla Bey ama bunun olması mümkün değil. Ben de iki milimetrelik plakadan yaptım dış kasayı. Deneme yanılma yöntemiyle ilerledim. Bir malzemeyi işlerken malzeme konuşur sizinle, sınırlarını anlatır. Sonunda ilk denememiz istenen etkiyi vermedi. Sonra başka bir malzemeden lazer ile kesip üstünü bakır kaplamaya karar verdik. Tepsinin üstüne yerleşen dairesel formdaki kâseleri de örs üzerinde döverek

şekillendirdim. Ürünün lezzetini de bu işlem veriyor.

**MY:** *Bakır geçmişi yüzyıllar öncesine dayanan bir malzeme. Bu malzemeyi güncel yorumlamak gibi bir kaygınız ya da düşünceniz var mı?*

**BY:** Piyasada modern ürünlerin alıcısı yok, o nedenle ben de genelde klasik çalışıyorum. 2010 senesinde İstanbul Avrupa Kültür Başkenti olmuştu. Bir firma için bu kapsamda, sahan ve tepsi gibi elliye yakın modern ürün tasarımı yaptım. Numuneleri yaptıktan sonra üretimlerin onaylanmasını beklerken fark ettim ki tasarımlarımı Hindistan'da ürettirmişler. Çok üzüldüm. Yaklaşık altı ay sonra başka bir müşterimden tamir işi geldi. Hindistan'da yaptırılan altı yüz adet ürün başarısız olmuş. Firma da benim müşterimden istemiş tamir işlerini. Başka kimseye yaptıramadıkları için tekrar bana geldi.

**MY:** *Bu zanaat adına çıraklıktan yetişmek için hevesli olan gençler var mı?*

**BY:** **Şimdiye kadar çok çırak yetiştirdim ama artık çırak bulamıyoruz.** Hem bu işten ekmek kazanacağını düşünmüyor kimse hem de çocuklar artık zorunlu eğitimi ancak on sekiz yaşında tamamlıyor. O yaşta bir genci çıraklıktan yetiştirmemin bir anlamı yok, zaten bir sene sonra da askere gidecek. Ne öğrenebilir ki?

**MY:** *Peki, bu sıkıntı sizce nasıl aşılr, bu anlamda neler yapılmalı?*

**BY:** İSMEK kursları kuaförlük bile öğretiyor ama bizim zanaatın kursunu açmıyorlar. Ben bunu birçok yerde dile getirdim. Kırk bir yaşındayım ve Kapalıçarşı'da bu mesleği icra eden en genç usta benim. Böyle giderse benden sonraki nesilde tükenecek. Kakmacılığı öğretmek için haftanın belirli saatlerinde kurslar organize edilebilir. Tükünen bir mesleği yaşatmak için bizim de elimizi taşın altına sokmamız gerekiyor. Yetimhanelerde ya da hapisanelerde de ders verilebilir, ama bu benim kendi inisiyatifimle yapabileceğim bir iş değil. Yetkililerin yardım etmesi gerekir.



significantly. Depending on the object I'm working on, I can collaborate with coaters, plasterers, casters, polishers, and liners in this Han. I do the welding, inlaying, smoothing, and cleaning myself.

**MY:** Can you describe the tray you made with Mr. Kuzu? How did the production process work?

**BY:** *Our first meeting was at my workshop. Neither of us had any idea what we were supposed to do, or what kind of project this was. That day, he just watched me work for half an hour without really saying anything. Then he started asking questions. The next time we met, he came in with his first designs. I told him about potential difficulties we might come across in production, and which solutions would bear the best results. It's somewhat like the process of haggling. There are a lot of methods we could follow, but what Mr. Kuzu asks for needs to be properly applicable, have the potential for a good outcome, and also stay within budget. We discussed what we could make, and I started on a rough sample. When I'm confronted with a problem during the production process, I'll find a remedy and carry on. I did the same with this sample. For instance, Mr. Kuzu's design specified a one-millimeter edge along the outside, but this is impossible. So I made the outside casing with a two-millimeter-thick plate of metal. I followed a trial and error method. When you're crafting a material it speaks to you, it tells you its boundaries. Eventually our first try didn't yield the effect what we wanted. We then decided to laser cut a different material and plate it with copper. I made the circular bowls on the tray by striking them on the anvil. This is the step that provides the product with a flourish.*

**MY:** Copper is a material that goes back centuries. Do you have any agenda to lend it a contemporary interpretation?

**BY:** *There's not much demand for modern products on the market, so I*

*tend to work on traditional objects. In 2010 Istanbul was the European Capital of Culture. A company commissioned around fifty modern-style products in connection with that, such as pans and trays. After I designed and produced the samples, I was waiting for approval to go ahead when I heard that they'd had my designs produced in India. I was devastated. About six months later, a customer came calling with a repair job. The work done in India on six hundred pieces had turned out to be defective, and the company had commissioned my new client with their repair. So because no one else could do it, those pieces ended up in my workshop after all.*

**MY:** Is the younger generation interested in apprenticing in your craft?  
**BY:** **I've trained a lot of apprentices over the years, but we can't really find apprentices any more.** *People don't think they'll be able to make a living doing this trade, and compulsory education now goes all the way up to when kids are eighteen years old. There really isn't much point in training someone who's already at that age, as they're going to leave for their military service in a year anyway. What could you teach them in such a short time?*

**MY:** So how do you think this could be remedied? What should be done to this end?

**BY:** *Community education centers have courses even for hairdressing, but not for our craft. I've complained about this a lot. I'm forty-one years old, and I'm the youngest master craftsman working on my craft at the Grand Bazaar. If things go on like this, we'll be extinct after the next generation. Inlaying courses could be arranged at certain hours every week. We should also share the burden of saving an endangered profession. Courses could be provided at orphanages and prisons, but these aren't things I could do myself. The authorities would need to help out.*

**Atilla Kuzu**  
**Tasarımcı Designer**

Marmara Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, İç Mimarlık Anasanat Dalı'ndan 1987'de mezun olan Atilla Kuzu, 1994 yılında ortağı mimar Levent Çırpıcı ile Zoom/Tpu (Tasarım Proje Uygulama) firmasını kurdu. 2001 yılında Figen-Servet Yazıcı Ev projesi ile prestijli Ağa Han Mimarlık Ödülleri'ne aday gösterilirken, 2009 ve 2011 yıllarında Maslak Acıbadem ve Liv Ulus projeleriyle WAF ödüllerinde finalist oldu. Taklamakan bank ve Barringer sehpa tasarımları Japonya'da Uluslararası Mobilya Tasarım Fuarı ödüllerinde finalist olan Kuzu, ürün tasarımlarının yanı sıra ağırlıklı olarak iç mimari ve mimari projelerine devam ediyor.

*Atilla Kuzu completed his degree in interior architecture at Marmara University's Industrial Design Department in 1987. In 1994 he cofounded the studio Zoom/TPU with the architect Levent Çırpıcı. He was nominated for the prestigious Aga Khan architecture award in 2001 for his design of the Figen-Servet Yazıcı House, and was a finalist in the 2009 and 2011 WAF awards for his work on the Maslak Acıbadem and Liv Ulus Hospital projects. Kuzu, whose Taklamakan bench and Barringer coffee table were finalists in Japan at the International Furniture Design Fair Awards, continues to work on interior architecture projects in addition to product design.*

**Battal Yakut (Beto Usta) (Master Beto)**  
**Bakır ustası Coppersmith**

1974 yılında İstanbul'da doğan Battal Yakut, bakır dövme ve işleme zanaatına 1982 yılında Varujan Halkacıoğlu'nun atölyesinde başladı. Otuz yıldır Kapalıçarşı'da bu zanaatı icra eden Yakut, 2007 yılında kendi atölyesini açtı. Şekerlik, şamdan, fermanlık, tepsi, kapaklı sahan, buhurdanlık, hamam tası, vazo gibi hediyelik eşyaların yanı sıra özel tasarım ürünler ve kıyafetler üreten bakır ustası, çeşitli restorasyon projelerinde de yer aldı.

*Born in Istanbul in 1974, Battal Yakut started apprenticing in Varujan Halkacıoğlu's workshop in 1982. Having practiced copper crafting for thirty years in the Grand Bazaar, Yakut opened his own workshop in 2007. In addition to souvenirs such as candy bowls, candle holders, scroll boxes, trays, lidded pans, censers, mazarines, and vases, he also works on special projects and clothing, and takes part in a variety of restoration projects.*



Videoyu seyretmek için lütfen [tıklayın](#).  
Please [click](#) for video.



# Cu-z

Fonksiyon: Tepsi  
Renk Seçenekleri: Bakır  
Ölçüler: 445 x 240 x 45 mm  
Malzeme: Bakır  
El yapımı

*Function: Tray  
Color: Copper  
Dimensions: 445 x 240 x 45 mm  
Material: Copper  
Handcrafted*



# Cu-z









**Merve Yücel:** *Tasarım yaklaşımınızı nasıl tarif edersiniz?*

**Adnan Serbest:** 35 yıl önce tasarımlarım minimal, arınmış, soyutlanmış, sakın ve yalın bir anlayışa sahipti. Bugünkü yaklaşımım da hala aynı, hiç değişmedim. Basit ve sade tasarımlar yapıyorum. Basitlik üzerine kurulmuş ama zanaatkârlıkla da desteklenen bir tasarım anlayışını seviyorum ve benimsiyorum.

**MY:** *Bu projeye başlarken ne düşündünüz?*

**AS:** Projenin ön anlatımı (brief) çok net anlaşılıyordu. İstanbul Modern böyle bir kültüre sahip. Bu kültür üzerinden yola çıkmak tasarımcının yolunu aydınlatıyor ve kısaltıyor. Bu anlamda, başlatılan projenin çok doğru olduğunu düşünüyorum. Sonuçta biz sanatçı değiliz. Tasarladığımız objelerin insanlara ulaşması, kullanılması ve talep görmesi mutlu eder bizi. Markaları bununla desteklemek ve

ürün kimliğini kurum kimliğiyle örtüştürmek isteriz. Ayaklarımız biraz daha yere basar.

**MY:** *Tasarım süreciniz nasıl başladı? Zanaatkâr Sezgin Usta'nın veya malzemenin üzerinizde bir etkisi oldu mu?*

**AS:** Ortada özel bir teknik ve bir zanaatkâr olduğu için, ilk önce o tekniğe göre tasarlamak, zanaatkârın üretim yönteminden yola çıkarak bir tasarım yapmak gibi bir yanılığa düştüm. Beni yansıtmayan tasarımlar yaptım. İlk yaptığım tasarım bir mumluktu. Sezgin Usta'yla bu tasarımdan bir numune yaptık. Onun işçiliğini tam anlamıyla yansıtmak istediğim bir işti, ama beni yansıtmıyordu. Bunun beni bir yere götürmediğini görünce, oymacının ustalığını tüm değerleriyle bir tarafta tutup, kendimi bu sürecin içine nasıl katarım diye düşünmeye başladım. Fikrimi değiştirdikten sonra geldiğim noktada yüzde elli zanaatkâr yüzde elli

tasarımcının ulaşacağı bir ürün ortaya çıktı.

**MY:** *Her malzemenin farklı üretim teknikleri var. Ahşabın geleneksel üretim tekniklerini kendi tasarım yaklaşımınızla nasıl birleştirdiniz?*

**AS:** Ben tasarımcı olarak modern ve çağdaş bir çizgide tasarım yapmayı ilke edindim. Bu ürün de daha ilkel, daha doğal olana doğru gitti. Biraz da ağacın karakteri beni buna yöneltti. Doğanın yaptığı tasarımla, aklın yaptığı tasarımı ve elin yaptığı üretimi birleştirdik.

**MY:** *Bu proje için seçtiğiniz ağacın ne olacağına nasıl karar verdiniz?*

**AS:** İlk prototiplerimizi farklı ağaçlarla yaptık. Farklı ağaçların kaseye verdiği karakteristik özelliklere baktık. Ardından, dışbudak ağacında karar kıldık, çünkü amaçladığımız serbest kaseyin, dışbudak ağacının serbest damar özellikleriyle özdeşleşeceğine, renk ve dokunun da bunu destekleyeceğine inandık. Taban formu ise malzemenin

**Merve Yücel:** How would you define your approach to design?

**Adnan Serbest:** *A sense of minimalism, purification, isolation, calmness, and simplicity dominated my work thirty-five years ago. It's still the same; I haven't changed. My designs are simple and modest. My understanding of design is built on simplicity, backed by craft.*

**MY:** What did you have in mind at the start of this project?

**AS:** *The brief we were given was very clear. This is in Istanbul Modern's culture. Having that culture as a starting point shines a light on the designer's path and shortens it. In that sense I view this project as the right approach to take. After all, we are not artists. We are happy when people have access to our products. We are happy to see them being used and in demand. We want to be able to use this opportunity to support our brands and ensure that product identity reflects corporate identity.*

*This will allow us to get our feet on the ground.*

**MY:** How did you become interested in design? Were you influenced at all by Master Sezgin, the craftsman, or particular materials?

**AS:** *I initially fell into the trap of adopting the craftsman's special techniques and production methods. Then I saw that my design had nothing to do with who I am. The first object I designed was a candleholder. Master Sezgin and I used that to come up with a prototype. I had in mind to fully reflect Master Sezgin's craftsmanship in the design, but the end result had nothing in it that represented me. When this happened I sat down and thought about how I could involve myself in the process. Changing my perspective allowed me to design in a way that represented both the craftsman and the designer equally.*

**MY:** Each material requires a different production technique. How did you

*combine traditional woodworking techniques with your understanding of design?*

**AS:** *My design principle is to adopt a modern style. This object, however, tends more toward the primitive and natural side. It was partly the properties of the wood that we used. We combined nature's design with the brain's design and the hand's labor.*

**MY:** How did you choose your wood?

**AS:** *We tried using different types of wood for the first prototypes. We took into account the different characteristics each one gave to the bowl. We finally decided on ash because we believed its open grain, color, and texture would best match the characteristics of the freestyle bowl we wanted to make. The texture, pattern, and climatic properties of the material also had an effect on the shape of the base. All these components interact with each other. We started out in a somewhat experimental manner and*



doku, desen ve iklimsel özelliklerine göre de şekillendi. Bunların hepsi birbirini tetikleyen unsurlar. Biraz deneysel bir yöntemle başladık ve ağacın karakterine doğru yol aldık. Dişbudağın Latince ismi Fraxinus. Zeytingiller familyasından gelen bir ağaç. Batıda, sulak ve rutubetli yerlerde yetişiyor. Damar özellikleri farklı. Biz bu kaseyi ikiye bölüp, lamine ettik. İki tarafında da içe doğru eğrili dönüyor damarlar, böylece birleştiklerinde tabağın eliptik formu ile uyumlu bir doku çıkartıyor. Bunu bulmamız dört tabağa mal oldu. Yüksek yerlerde ve sulak derin topraklarda yetişen dişbudak ağacı, içinde yaşadığı iklim sisteminden, beslendiği topraktan, aldığı havadan etkileniyor. Gevrek bir ağaç ve yumuşaklık ve sertlik derecesi yöresine göre değişiyor. Biz Sinop'ta yetişen dişbudak ağacını kullanıyoruz. Dünyanın her yerinde yetişiyor ama Sinop'ta yetişen ağacın huyu suyu, iklimden ve topraktan aldığı besinden dolayı daha kolay işlenir hale geliyor. Aslında çok ters bir ağaç, işlenmesi çok zor. Yumuşak, iyi huylu bir ağaç seçmezseniz, zanaatkârı zorlarsınız. **MY:** *Sezgin Usta projenin hangi aşamasında devreye girdi?* **AS:** **Sezgin Usta işin her kademesinde vardı. Tasarım süreci, eskiz, fikir ve üretim aşamalarının hepsinde işin odağındaydı. Süreçte, hayal ettiğim ve gerçekleştirmeye çalıştığım her durumda oymacının zanaatkâr tavrına sadık kalmaya çalıştım.** **MY:** *Tasarımı yaparken nereden ilham aldınız?* **AS:** Dünyada üç farklı tasarım tavrı var. Bir tanesi doğanın yaptığı tasarım. Mesela bakır bir levhayı alalım, doğa onu farklı şekillendiriyor, kimini yeşillendiriyor, kimini okside ediyor, kimini çürütüyor. Bir de elin, insanın yaptığı tasarım var. Üçüncü de teknolojinin yaptığı tasarım. Biz

bu süreçte doğanın yaptığı tasarımı referans alarak, yeniden yorumlamak gibi bir fikirden yola çıktık. Bütün hikaye kaçık bir düzen üzerine kurulu. Ters bir kontrast var. Ortada bir yuvarlak var, o yuvarlak ovale dönüyor, sonra o yuvarlak dibe doğru kayıp eksenden çıkıyor. Tasarım anlayışı bir düzensizlik üzerine kurulu. Doğada da hiç düz bir şey yok. **MY:** *Kasenin üretim sürecini anlatır mısınız?* **AS:** Sürecin aşamalarını anlatmam gerekirse, önce ahşabı seçtik. Sinop bölgesinden gelen bu yumuşak, iyi huylu, kaliteli bir ağaç bu. Ağaçları kesip lamine ettikten sonra pantografa soktuk. Önce bir örnek yapıldı. Kabası alındıktan sonra alt kısmındaki deliği delindi. Bu aşamadan sonra usta oymaya başladı. İşte ürünün ruhu orada ortaya çıktı. Özetle süreç toplamda sekiz adımdan oluşuyor; önce ağacı seçmek, ağacı lamine etmek, pantograf, tornacının devreye girmesi, oymacı ile çalışma, kumlama, cilalama ve paketleme. En basit görünen aşamanın bile arkasında oldukça yoğun, düşünülmüş bir süreç var. Bu da tasarımın kriterlerinden biri. Bu çok basit ve yalın bir tabak aslında, ama arkasında bir kültür, duruş, karakter ve kimlik var. Benim tasarım anlayışım bunu bilmeyi gerektiriyor. **MY:** *Tasarım ve üretim süreçleri zanaat atölyelerinde ardışık ve hiyerarşik olmayan bir ilişki içinde gerçekleşiyor. Zanaatkârın sorun çözme ve sorun bulma arasında alışkanlıktan da kaynaklı bir ritmi oluyor. Bu projede sizin zanaatkâr ile olan fikir alışverişiniz, etkileşiminiz bu birlikte üretim sürecini nasıl şekillendirdi?* **AS:** **Önce bir malzeme var ve onun hikâyesi var. Ayrıca belli kalıplar ve formlar üzerinden bir takım alışkanlıklarımız var. Bu formun dışına çıkmak istiyorsanız, zanaatkârı bu anlamda ikna etmek zorundasınız.** Çünkü zanaatkârın

bu işi yaparken mutlu olması, zevk alması ve heyecanlanması, işin değerini yükseltecektir. Bu noktada ortak dil üretmek ve ruhen aynı paydada buluşabilmek için çok dikkatli olmak gerekir. Sonuçta, belli alışkanlıkları olan ve kullandığı tekniklere yıllarını vermiş çok değerli bir usta ile çalışılıyorsunuz. Bu süreç inanmadan olmaz. O sebeple zanaatkârı biraz yüreklendiren ve işin içine deneysellik katan bir süreç işletmek lazım. Biz bu projede Sezgin Usta ile, işinin ehli bir zanaatkâr ile çalıştık. Numuneleri ortaya çıkartırken pek çok aşamada fikir ayrılığına düştük, ama ben biliyorum ki Sezgin Usta'nın tek derdi bu tasarımı mükemmelleştirmekti. Bu nedenle bazen onu ikna ederek, bazen de onun önerileri doğrultusunda revize ettim tasarımı. **MY:** *Geleneksel yöntemlerle üretilen nesnelere, günümüzde üretildikleri koşulları ve içinde oluşturuldukları kavramları terk ediyor, sancılı bir yeniden tasarım, üretim ve pazarlama sürecinden geçiyor. Geniş bir yelpazede ele alınabilecek bu ürünlerin seri üretime uyarlanmalarında nasıl bir yol izlenebilir sizce?* **AS:** Önce dünyanın bu işi nasıl ele aldığına bakalım. Yaratıcı tarafı ön planda olan ülkelerde, yaratıcılık hız kesti. Artık yenilikçi fikirler çıkmıyor ve usta tasarımcılarla çok nadir karşılaşıyoruz. Yeni bir form ve biçimle ortaya çıkmak neredeyse imkânsız hale geldi. Renk eğrisine yeni bir ekleme yapılamıyor. Her şey bir anlamda tüketildi. Yenilikçi tavır sadece malzemeye sıkıştı. Nano teknoloji tam anlamıyla hayatlarımıza girmeden yeni çağ başlamayacak. “Moda bitti” diye açıklamalar yapıldıktan sonra herkes tepki gösterdi ama, gerçekten bitti. Kimse yeni bir koleksiyon üretmiyor. Bu durumda ne yapılabilir ve ne yapılmalı diye düşündüğümüz zaman, geçmişte iskaladığımız

*followed the characteristics of the wood. The Latin name for ash is Fraxinus. It belongs to the olive family and is native to the wet and humid West. It has special grain characteristics. We cut the bowl in half and laminated it. The grains on both sides are curved inward. When the two halves come together, the resulting texture matches the elliptical form of the piece beautifully. Just getting to that point cost us four bowls. Ash loves the wet and deep soil of the highlands. The climate and soil, as well as the air it breathes, all have an impact on the tree. It is brittle and its degree of hardness changes from region to region. We used ash from the city of Sinop in Turkey. Ash is found in all parts of the world but Sinop's climate and soil makes it particularly workable. Otherwise it can be very hard to work with. The craftsman has a very difficult time if what he or she chooses is not soft and good-natured.* **MY:** At what stage during the project did Master Sezgin get involved? **AS:** **He was a part of the project all the way through. He was at the heart of all the stages of design, sketching, brainstorming, and production. I did my best to stay true to the wood carver's craftsmanship during all stages of imagination and realization.** **MY:** What inspired your design? **AS:** *There are three types of design in the world. The first is nature's design. Take copper plates, for example; nature designs each one differently. Some have verdigris; others are oxidized or corroded. The second is design made by the hand; that is, human design. The last is design technology. For this project we set out with the aim of taking nature's design as a reference and reinterpreting it. The whole story is based on a crazy order and there is reverse contrast. The sphere first turns into an ellipse, then slides to the bottom and loses its axis. The concept of the design is based on disorder. You cannot find anything straight in nature.*

**MY:** Can you tell us about the production process? **AS:** *I can explain it stage by stage. We started out by choosing the right wood. Ash is a soft, good-natured, high-quality wood. First we cut and laminated it. We then used a pantograph to create the form. After rough hewing, we made the hole in the bottom. Then it was time for the craftsman to carve. That gave life to our object. In short there were eight stages: choosing the wood, laminating, the pantograph, turning, carving, sanding, finishing, and packaging. Even the seemingly simplest stage required an intense and well-thought-out process. This is, of course, yet another criterion for good design. The very simple and plain piece we have here must be supported by a culture, stance, character, and identity. Knowing this is part of my understanding of design.* **MY:** Design and production processes in craft workshops are usually non-sequential and non hierarchical. Craftspeople have developed their own problem-identification and problem-solving rhythms through habit. How did the interaction and exchange of ideas between you and Master Sezgin shape the co-production process? **AS:** **To start with, you have the material and a story behind it. Then there are all those habits that we have formed over time through certain behavioral patterns. If you want to be able to think outside these patterns, you must get the craftsman you are working with to agree with you.** If you can do that he or she will enjoy the process and get excited about it, which in turn will result in higher-quality work. This is where one needs to take the utmost care to create a common language and common ground. After all, you are working with an esteemed master who has his or her own habits as well as many years spent in dedication to their own technique. What you need is mutual trust. This requires the process to be supportive and

*open to experimentation. We had some differences in opinion more than once during the prototyping stage, but I always knew that his only motivation was to create a flawless design. Therefore our work together consisted of episodes when I managed to persuade him as well as ones where I had to revise my design according to his recommendations.* **MY:** For some objects, the conditions and notions of the times when they were made using traditional methods no longer prevail. Today these objects are undergoing an arduous process of redesign, production, and marketing. How should we go about abandoning the limited means of production of such a wide range of items and adapt them to mass production? **AS:** *Let us first take a look at how the rest of the world does this. Creativity is in decline even in countries that are known for it. There are no more innovative ideas and master designers have become very rare. It has become almost impossible to come up with new forms and shapes. No new additions are being made to the color curve. In a way, we have consumed everything. Innovation is restricted to materials. The new age will not start until nanotechnologies are fully integrated into our lives. Everyone reacted strongly when they heard that “fashion is over” but the truth is, it really is over. In thinking about what can and should be done in the current situation, we need to look at what we neglected in the past. In my opinion, this is the workshop. The second question here is whether the workshop should use traditional production methods or adopt more innovative techniques. We need to get in the workshop and think about everything we missed out on previously because we stand here in search of the soul of an object, which has lost all emotions in an age where industry is gearing up. The only place to find the soul is the hand. It is*

şeylere bakmalıyız ki bence bu da atölyeler. Burada ikinci soru; atölyenin geleneksel üretim metodolojileriyle mi yoksa atölyede yenilikçi bir tavırla mı ilerlemek lazım? İskaladığımız ne varsa yeniden durup atölyeye girip düşünmeliyiz. Çünkü endüstrinin hızlandığı noktada, duygusunu yitirmiş nesne için bir ruh arayışındayız. Bu ruhu yalnızca el verebilir. Bir anlamda yeni fikirler, ele dayalı diyebiliriz. Bu projenin özünde de bu var. El ile beyin arasındaki açık ilişkinin yeniden kurgulanmasından başlamalıyız. Bu değersizleşen ürünü değerli hale getirmek için, kaybedilmiş o ruhsuzluğu yeniden ürünün içinde değerlendirebiliriz. Replikadan ya da geleneksel bir objeye öykünmekten bahsetmiyorum. Tasarım endüstrisinin en dayatmacı ucuz, aldatici ve samimi olmayan ürününe ruh katmaktan bahsediyorum. Geçerli oranlara göre, bir üründe yüzde yetmiş endüstrinin

yüzde otuz tasarımcının payı var ama o ürünün içine yüzde otuz oranında zanaatı da katmalıyız.

**MY:** *Son yıllarda tüm dünyada küçük üretime olan talep artıyor. Her ne kadar mevcut zanaat altyapısı İstanbul'un kültürel zenginliğinin bir parçası da olsa, yine de yok olma tehdidi ile karşı karşıya. Bu tehlikeyi önlemek için sizce ne gibi yöntemler uygulanmalı?*

**AS:** Bir markanın farklılık yaratabilmesi için işe el üretimini katmak gerekir. Mesela, saygın markalar için tasarlanan özel arabaların direksiyonlarını veya çantaların saplarını zanaatkarlar yapıyor. Ustalık işin içine katıldığı zaman ürünün anlamını, ürün hakkındaki farkındalığı değiştiriyor. Katma değerini arttırıyor. Sen o çantayı yaparsın ama o sapı yapamazsın. Onun için ustaya ihtiyacın var. Bir tasarımcı için zanaatkar ile dirsek temasında çalışmak, prototipleme süreçlerinin kolaylaşması

yeni teknolojilerin denenmesi için çok hızlı geri dönüş sağlayan bir yöntem. İstanbul ise bu alanda bir cennet. Tasarımcılar olarak atölye içinde zanaatkar ile birlikte çalışma pratiğini pek bilmiyoruz. Böyle bir fırsat olduğunu fark edemedik ve bu imkânı ıskaladık. Bu gibi projelerle, ıskaladığımız atölyelere geri dönüp, hem zanaatkarları destekleme, hem de kendi pratiklerimizi güçlendirme fırsatı yakalıyoruz.



*possible to say that the hand is where new ideas will come from. We need to start by rebuilding the relationship between the hand and the brain. We can use that lack of soul to bring new life to the objects that have been stripped of their value. I am not saying we should make replicas or imitate traditional objects. What I am talking about is breathing life into the most imposingly cheap, deceptive, and insincere objects in the design industry. Currently the industry-to-designer ratio of any product is seventy-thirty; we need to make sure that the craftsman gets his or her thirty percent share in it as well.*

**MY:** Recent years have seen an increase in the demand for batch production. Despite being a part of Istanbul's cultural wealth, the existing crafts infrastructure is on the verge of extinction. What methods can be used to prevent this extinction?

**AS:** Brand differentiation requires manual labor. For example, the steering wheels of cars or handles of bags that are exclusively designed for reputable brands are made by craftspeople. Craftsmanship changes both the meaning and awareness of a product. It adds value to it. Sure, you can produce that bag, but there is no way you can make that handle without a craftsman. From the point of view of the designer, working hand-in-glove with a craftsman makes prototyping easier while allowing new technologies to be tested with speedy results. Istanbul, of course, offers endless opportunities to do this. As designers we have very little idea about how laboring side by side with a craftsman in a workshop works in practice. We have never been aware of the huge potential we have here, which is an opportunity missed. Projects like this allow us to get back into the workshops

*that we have neglected for so long. This way we are able to support craftspeople while reinforcing our practices.*



**Merve Yücel:** *Ahşap oyma zanaatına ne zaman başladınız?*

**Sezgin Yalçın:** Biz Fikirtepe’de oturuyorduk o zaman. İlk ustam Kemal Akgül, komşumuzdu. Makedonya’da üretim ve zanaatın bir arada yürüdüğü Güzel Sanatlar Okulu’nda ağaç oymacılığı okumuş. Ortaokulu bitirdikten sonra, on üç yaşında onun yanında başladım çıraklığa. Bu zanaatı sevince de okumaya devam etmedim, atölyede kaldım. O zamanlar 12 Eylül davaları vardı. Biz ufaktık ama yine de etkilendik. Okula gitmek yerine, zanaata devam etmeyi tercih ettim.

Otuz yıldır da bu mesleği yapıyorum.

**MY:** *Çıraklığınız ne kadar sürdü?*

**SY:** **Bizim zamanımızda çırak çoktu. Her aile, bir meslek öğreysin diye çırak vermek isterdi çocuğunu.**

O zamanlar çırak çok olduğu için, ben sadece iki sene zımpara yaptım. Bir süre sonra, çok istekli olduğu için, ustam basit oyma işleri vermeye başladı. Ne kadar çok zımpara yaparsanız bu işte o kadar iyi olursunuz, çünkü işi daha iyi görürsün. Çıraklıkta bir zaman kavramı yoktur bizim işimizde. Yetenekliyseniz ve işi seviyorsanız çıraklık süresi kısa olur. Çıraklık, kalfalık derken yaklaşık yirmi yıldır Fikirtepe’de kendi atölyem var, ama yakın zamanda taşınıyoruz.

**MY:** *Neden?*

**SY:** Fikirtepe’deki kentsel dönüşüm nedeniyle benim atölyemin binası da yıkılıyor. Bu nedenle, Göztepe Fetih Mahallesi’ne, mobilyacılar sitesine taşınmaya karar verdik.

**MY:** *Ahşap oymacılık sanatı size göre nedir?*

**SY:** Çok eski çağlardan beri var olan bir sanat oymacılık. Selçuklulardan beri var. Benim için ne olduğunu soruyorsanız, bir hayat tarzı. İşimi çok seviyorum. Oymacılık benim için bir rehabilitasyon, stres atıyorum oymaya başladığımda. Ortaya bir ürün çıkarttığımda ise tatmin oluyorum.

Gündelik hayatımda çok tez canlıyım

ama iş oymacılığa geldiği zaman patron ahşabın kendisidir. O ne derse, o olur.

**MY:** *Birlikte çalıştığınız tasarımcılar var mı? Ne tür ürünler üzerinde çalışıyorsunuz?*

**SY:** Evet, tasarımcılarla çalışıyorum, müşterilerimin çoğu iç mimar veya kalıpcı. Genelde müşterilerin siparişleri üzerine çalışıyorum, onlar da piyasa işi yapmazlar. Ağırıklı olarak antika mobilya tamirleri ve kalıp işleri, arada da masklar gibi küçük objeler yapıyorum kendim için. Ama elimde durmuyor, isteyene veriyorum.

**MY:** *Çırağınız var mı?*

**SY:** Yok, artık kimse çocuğunu çırak vermiyor. Mühendis olsun, doktor olsun diye okumasını istiyorlar. Bir iki defa oldu çırağım, ama onlar da sıkılıp gittiler. Konfeksiyon sektörü başladıktan sonra çıraklık bitti. Hızlı para kazanmak, çok emek vermeden iş öğrenmek daha cazip geliyor herkese. Sadece oymacılıkta değil, hiçbir sektörde çıraklık kalmadı. Ustalık bile tehlikede artık.

**MY:** *Çalışmaya nasıl başlıyorsunuz?*

**SY:** İlk önce yapacağım objeyi gözümde canlandırıyorum. Hayalimde bitmiş halini görüyorum. Bunu resme aktarıyorum. Ardından kullanacağım malzemeyi seçiyorum. Önce testere ile kaba kısmını alıp şekil veriyorum. Sonra törpü, ıskarpela ve bıçak gibi aletlerle en ince detayına kadar sabırla yontuyorum. Daha sonra da zımpara ve cila işlemlerini tamamlıyorum.

**MY:** *Ahşap oymacılığında sizin bir üslubunuz var mı?*

**SY:** Bizler çıraklıktan yetişiyoruz ama müşterilerin istekleri doğrultusunda kendimizi geliştiriyoruz. Atölyeyi ilk açtığım zamanlar fazla iç mimar yoktu piyasada. Salon takımları popülerdi, barok ve rokoko stilinde mobilyalar yapılırdı. Mobilyacılar yemek odası sipariş ederdi. O zamanlar hazır mobilyalar olmadığı için mobilyacılık şimdi olduğundan farklı bir meslekti.



**Merve Yücel:** When did you start wood carving?

**Sezgin Yalçın:** When I started, we lived in Fikirtepe. My first master was our neighbor, Mr. Kemal Akgül. He had studied wood carving at the Fine Arts School of Macedonia, where production and craftsmanship went hand in hand. I became his apprentice at the age of thirteen, after I left secondary school. I loved the trade so much that I did not want to go on to high school. It was the time of the September 12 events. Although we were young, we were still affected by it all. I carried on with crafts instead of attending school. I have been in this trade for thirty years now.

**MY:** How long did your apprenticeship last?

**SY:** **Apprenticeships were very common in those days. Families wanted to apprentice their children to bind them over to a trade.**

I spent two years just sanding because there was an abundance of apprentices. After some time the master saw how eager I was and started assigning me simple carving tasks. Here is the rule: the longer you sand, the better you become in the trade. This is because you get to see all the fine details of the work while you sand it. There is no set term of apprenticeship in this trade. If you are skilled and if you love the job, your apprenticeship will not last long. After working as an apprentice I became a journeyman. After that I opened my own workshop in the neighborhood of Fikirtepe. Soon we will be moving out, though.

**MY:** Why?

**SY:** The building that houses my workshop is planned to come down as part of the neighborhood’s “urban renewal.” We will be moving to the large furniture manufacturer site in the Fetih neighborhood of Göztepe.

**MY:** How do you define wood carving?

**SY:** Wood carving is an age-old craft. It has been around since the Seljuk times. To me it is a way of life. I adore my job.

Carving to me is a form of rehabilitation, a way of letting off steam. I take great satisfaction in making pieces. Although I consider myself an impatient person in normal daily life, I know that there is no room for impatience when it comes to wood carving. The material is the boss. I take orders from the wood.

**MY:** Do you work with designers?

What sorts of pieces do you work on?

**SY:** Yes, I do. The majority of my clients are interior decorators and cast makers.

I generally work to order. My clients are not market suppliers. I mostly do antique furniture repairs and cast work. Sometimes I make small objects like masks, but that is for pleasure. I rarely get to keep those, though; they get given away as presents.

**MY:** Do you have an apprentice?

**SY:** No, I do not. Families are no longer willing to apprentice their children. They all want them to be schooled so that they can become engineers or doctors. I have had a few apprentices in the past, but they got bored and left. Apprenticeship died with the introduction of the readymade sector. Making fast money and being able to learn about a profession with very little effort has become more attractive. Not only wood carving, but all trades have suffered from the death of apprenticeship. Even mastership is at stake these days.

**MY:** How do you start a work?

**SY:** I start by visualizing the object that I am going to make. I try to see what the finished product will look like. Then I make a sketch and choose the material that will best fit the job. I use a saw to rough it out and then I shape it. Then I use files, chisels, and knives to carve patiently, to the tiniest detail. The two final stages are sanding and varnishing.

**MY:** Do you have a carving style?

**SY:** We learned the trade as apprentices but continue to grow as required by the demands of our clients. When I first started my workshop, there were not many interior architects in the

Şimdi her şey hazır, suntalamdan yapıyorlar ürünleri. İç mimarlar ile birlikte çalışmaya başladıktan sonra, bizim ürünlerimiz de değişmeye, modernleşmeye başladı. Kendilerine ait bir stille geliyorlar ve dolayısıyla benim de çalışmalarımı yönlendiriyorlar. Önemli olan müşterinin çeşitliliği. Hep aynı işi yaparsak köreliriz.

**MY: Adnan Bey ile birlikte yaptığınız kaseden biraz bahsedebilir miyiz? Nasıl ortaya çıktı?**

**SY:** Birlikte yön verdik bu tasarıma. Benim açımdan önemli olan karşı tarafın ne istediğini anlamak. Adnan Bey ilk önce çizimlerini getirdi, nasıl bir ürün istediğini anlattı. Ben de bunun üzerine öneriler getirmeye başladım. İlk numuneyi ortaya çıkarttıktan sonra ne yapmamız gerektiğini anladık. Ben numune üzerinde çalışırken, neresinin, nasıl revize edilmesi gerektiğini hissedebiliyorum. Hataları daha net görebiliyorum. Adnan Bey geldiği zaman da ona söyledim. Oymaya başladığınızda malzeme size yön veriyor. Bu doğrultuda yönlendirdik birbirimizi. Öncelikle kayın ağacından bir numune yaptık, daha sonra yekpare bir dişbudak ağacını kullandık. Damarlarının verdiği etkiyi değiştirmek isteyince de en son üç dişbudak parçasını lamine ederek bir numune hazırladık. Aslında denenecek şeylerin sonu gelmez. Her şeyi yapabilirsiniz. Sonunda bir karar verip durmanız gerekir. Biz de tatmin olduğumuz noktada durduk ve ortaya bu tasarım çıktı.

**MY:** *Bu mesleğe çok emek verdiğiniz belli. Ama son yıllarda çoğu zanaat dalında olduğu gibi oymacılıkta da bir tıkanma yaşıyor. Sizce bu durumu tersine çevirmek mümkün mü?*

**SY:** Oymacılık, emek ve ustalık ile el becerisinin bir araya getirilerek yapılır. İnsanlar önceleri bu unvana sahip olabilmek için yıllarca

çalışırlardı. Artık bu emeği veren yok, zanaatkârlık eski önemini korumuyor. Fabrikalarda tüm ürünler seri ve hızlı bir şekilde üretildiği için artık zanaat ile uğraşanların sayısı azaldı. Bizim mesleğimiz hazır mobilya çıkmaya başladığı zaman tıkanı. Bu tıkanmanın da çözüleceğini düşünmüyorum, çünkü hem uzun süre el emeği gerektiren ancak az sayıda üretilebilen ürünler yapıyoruz hem de artık çırak yetiştiremiyoruz. Bir meslek alanı kaybolduğunda onunla bağlantılı sosyal ağ da zarar görüyor. Her zanaatkârın bulunduğu semte göre müşterisi, toptancısı, satıcısı ve çay ocağı var. Bir atölye kapandığında bunlar da etkileniyor. Bu durumu değiştirmek için önce usta yetiştirmeliyiz. İSMEK'in kursları ya da bunun gibi projelerin devamlılığını sağlamak gerek.



*industry. Baroque- and rococo-style living room suites were in high demand. Furniture makers used to order living room suites. Readymade furniture was not available back then, and that made the furniture business different from today. Now everything is readymade in melamine-coated chipboard. When we started working with interior decorators our products also changed; they were modernized. Interior decorators direct my work to fit their own working styles. Client diversity is very important. If we did the same type of work all the time, we would rust.*

**MY: Can we talk about the piece you made with Mr. Serbest? What was it like?**

**SY:** *We realized that design together. Being able to see what the other party wants is really important to me. Mr. Serbest brought me his designs and described what he wanted the end product to be like. I made some suggestions. The first prototype we made gave us a clear idea of what we needed to do. Prototyping allows me to see what needs to be revised and how. It gives me a clear picture of any mistakes. Then I told Mr. Serbest all about that. The material guides you when you start carving. Mr. Serbest and I guided each other. We used beech for our first sample. With the second one we used solid ash. Finally we laminated three pieces of ash together to come up with another prototype because we were looking for a special grain effect. Of course there is a limit to experimenting; you can try anything you like, but at some point you must stop and make a decision. We stopped when we were satisfied, which led to this design.*

**MY:** It is clear that you have worked hard. In recent years wood carving has been in dire straits, just like most other branches of craft. Do you think this can be reversed?

**SY:** *Wood carving requires labor, mastery, and manual skills to work hand in hand. People used to labor for*

*many years to become entitled to call themselves carvers. Today, no one is willing to labor. Becoming a craftsman is not considered as valuable as it used to be, either. There are fewer people who work in the crafts since we have factories that can manufacture any product in large quantities within incredibly short periods of time. The difficulty for my trade came along with the rise of the culture of readymade furniture. I do not think this can be reversed because our trade requires long hours of manual labor with limited supply. Then there is the lack of apprentices. When a trade dies off, all the social networks surrounding it also disappear. A craftsman has customers, wholesalers, sellers, and a teashop in the neighborhood where he or she works. The closing down of a workshop affects all these people. We need to start by raising masters if we want to change the situation. It is important to make sure that the courses run by the Arts and Vocation Courses department of the Municipality of Istanbul and other similar projects continue into the future.*

**Adnan Serbest**  
**Tasarımcı Designer**

Adnan Serbest 1976 yılında ilk tasarımını bir servis otobüsüyle gerçekleştirdi. 1996 yılında Türkiye'de ilk mobilya tasarım yarışmasını İTÜ işbirliğiyle organize etti ve yine İTÜ beraberliğinde Domus Academy ile ilk çalıştayı gerçekleştirdi. 1994 yılında "10 İş 10 Tasarımcı" sergisinin küratörlüğünü gerçekleştiren Serbest'in tasarımları, Avusturya Kraliyet Müzesi, Almanya'daki Guggenheim Müzesi ve Stockholm Müzesi'nde sergilendi. Çalışmaları, Hit Guide kataloğunda, dört kere dünyanın en yenilikçi fikirleri arasında yer aldı. Marka üzerine birçok üniversitede çalıştaylar yapan Serbest, bugün İngiliz firması Clarion Events adına Türkiye'de trendsetterlık, mobilya firmaları için tasarımcılık ve sanat yönetmenliği yapıyor

*Adnan Serbest's first design was for a personnel bus in 1976. He organized Turkey's first furniture design competition in partnership with Istanbul Technical University in 1996, and he collaborated with the university again on his first workshop with Domus Academy. He curated the "10 Works 10 Designers" show in 1994. Serbest's work has been exhibited at Deutsche Guggenheim Museum, Vienna and Stockholm. His work was featured on four occasions as among of the world's most innovative in the Hit Guide Catalogue. Serbest runs workshops on branding at many universities, serves as trendsetter in Turkey for the British firm Clarion Events, and works as a designer and art director for furniture companies.*

**Sezgin Yalçın**  
**Ahşap Oymacı Wood Carver**

1963 yılında İstanbul'da doğan Sezgin Yalçın ağaç oyma sanatına on üç yaşında Kemal Akgül'ün çırağı olarak başladı. Çıraklık eğitimini birkaç sene içerisinde tamamlayan Yalçın, 1995 yılında Fikirtepe'de kendi atölyesini kurdu. Antika mobilya tamiri ve iç mimari projeler üzerine uzmanlaşan Yalçın, kutu, sandık, rahle, mutfak gereçleri, baston ve mask gibi objeler de üretiyor.

*Born in Istanbul in 1963, Sezgin Yalçın started wood carving at the age of thirteen as an apprentice to Kemal Akgül. Completing his apprenticeship in only a few years, he started his own workshop in Istanbul's Fikirtepe neighborhood in 1995. Yalçın specializes in repairing antique furniture and interior decoration projects, but also produces objects such as boxes, chests, lecterns, kitchen utensils, walking sticks, and masks.*



Videoyu seyretmek için lütfen [tıklayın](#).

Please [click](#) for video.



# Fraxinus

Fonksiyon: Kase

Renk Seçenekleri: Natürel, beyaz, mavi

Ölçüler: 365 x 260 x 90 mm

Malzeme: Dişbudak ağacı

El yapımı

*Function: Bowl*

*Colors: Natural, white, blue*

*Dimensions: 365 x 260 x 90 mm*

*Material: Ash wood*

*Handcrafted*

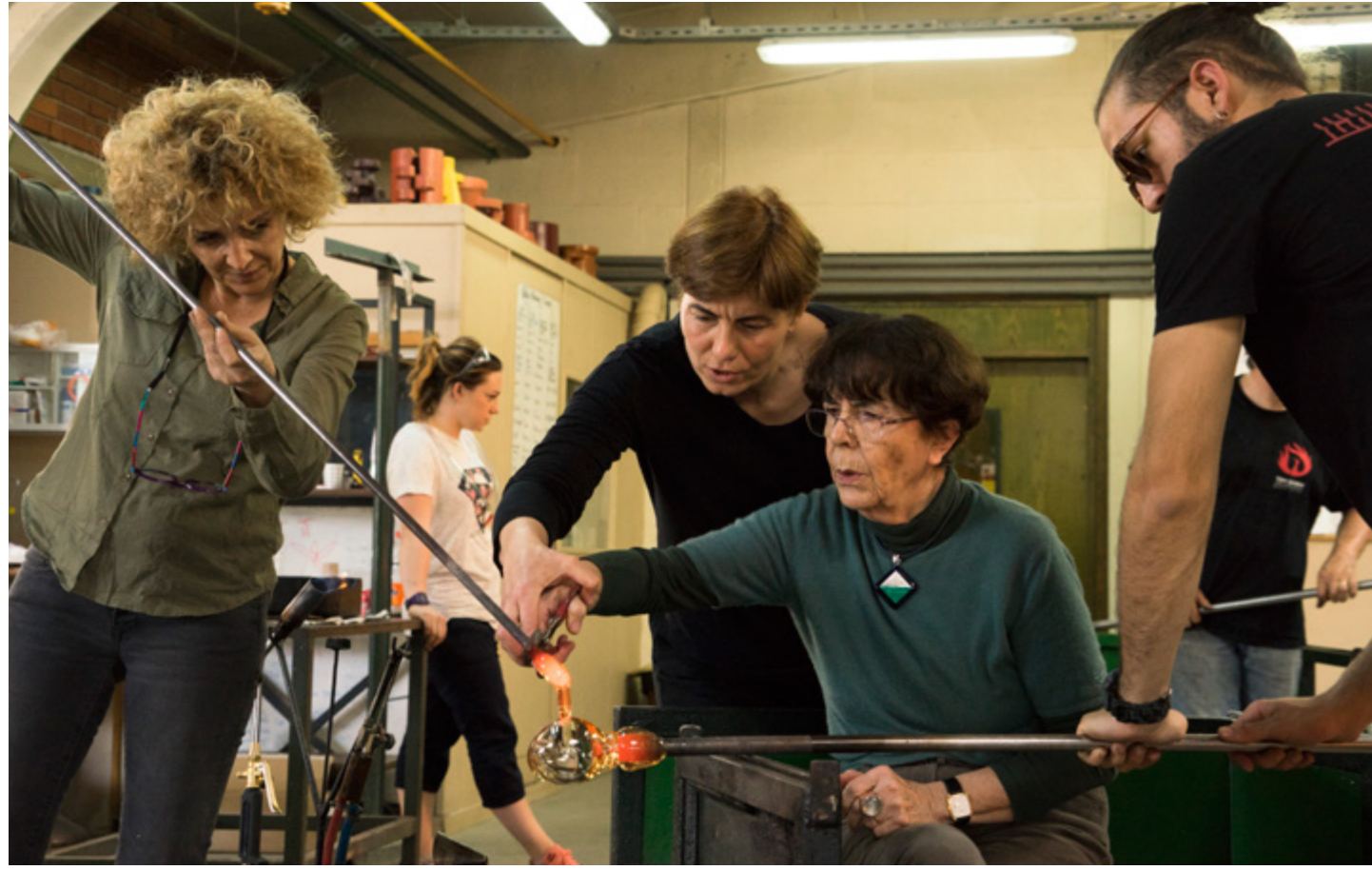


## Fraxinus









**Merve Yücel:** Öncelikle biraz sizden bahsedelim Seyhun Hanım. Yapıtlarınızı kendiniz mi üretiyorsunuz?

**Seyhun Topuz:** Alüminyum, demir, fiber gibi endüstriyel malzemelerle çalışıyorum. İşlerim büyük olduğu için, profesyonel atölyelerde çalışıyorum. Çok uzun yıllardır beraber çalıştığım ustalar var. Gideceğim zaman atölyeyi bana bırakıyorlar. İstedğim kadar çalışıyorum. Büyük işlerde teknik yardım alıyorum tabii ki.

**MY:** Erken dönem çalışmalarınızda zaman zaman taş, ahşap gibi geleneksel malzemeler kullanmıştınız, değil mi?

**ST:** Taş ve ahşabı New York'ta kaldığım sürede kullandım sadece. Art Students League'e gidiyordum o zaman. Ama ikisi de sevdiğim malzemeler değildi. Türkiye'ye döner dönmez bıraktım, metal malzemelere geri döndüm. Ahşap ve taş çok sabır isteyen malzemeler. Hiç bana göre değil.

**MY:** Geleneksel bir malzeme olan cam ile

yeniden sanatsal üretim yapmak nasıl bir deneyimdi?

**ST:** Bu proje için tasarım yapan beş arkadaşız, benim payıma cam düştü. Kendimi hem çok şanslı hem de çok şanssız hissediyorum. Şanslıyım, çünkü Cam Ocağı Vakfı gibi bir oluşumu tanıma fırsatı buldum, cam üfledim. Öğrencileri, yabancı misafirleri ve atölyeleri olan, çağdaş işler üreten bir vakıf. Diğer bir şansım ise Gamze'yi tanımış olmak. Öte yandan, şanssız olduğumu söylüyorum çünkü camdan şimdiye kadar üretilmemiş hiçbir şey yok. Büyük bir dikkatle araştırdım. Çok güzel objeler var. Camın unutulmuş, geride kalmış bir el sanatı olduğunu düşünmüyorum. Tam tersine, ülkemizde başarıyla icra edilen, hatta ihracatı yapılan bir sektördür. Bu nedenle şanssızım, ne yapacağımı şaşırdım. İki öneri getirdim. İlki daha önce Paşabahçe tarafından yapıldığı için, ikinci önerim olan 10 adet peçete halkasını yapmaya karar verdik.

**MY:** Kendi heykellerinizden yola çıkarak, bu tasarımı nasıl şekillendirdiniz?

**ST:** Peçete halkalarına karar verdikten sonra, nasıl olabileceğini düşündüm. Üçgen, kare ve daire gibi yalın geometrik formlar üzerine pek çok araştırma yaptım. Bu peçete halkaları da daire formu üzerine bir deneme. Camın özellikleriyle birleşince, bu daireleri birbirinin içine geçiren, birbirine yaklaştıran bir tasarım ortaya çıktı. Her bir peçete halkasını beyaz üzerinde farklı renkle tasarladım. Kalabalık bir masada yemek yerken, herkesin peçete halkasının kendine özel olmasını istedim.

**MY:** Bu yeni bir soru değil, zanaat ve sanat arasındaki sınırlar William Morris'ten Bauhaus'a kadar uzun zamandır tartışılıyor. Ama bugünlerde, özellikle "Maker" kültürünün patlaması veya Richard Sennett'in Zanaatkâr kitabının tekrar gündeme getirilmesi gibi eğilimler, sanat ile zanaat arasında



**Merve Yücel:** Let's talk about you first, Ms. Topuz. Do you make your own pieces?

**Seyhun Topuz:** I work with industrial materials such as aluminum, iron, and fiberglass. I work in professional workshops because my work consists of large pieces. There are master craftspeople I have been working with for many years. They leave their entire workshop open to me when they know I will be going. I work for as long as I like. Of course, I seek technical support with large objects.

**MY:** Is it correct that you used traditional materials such as stone and wood in your early work?

**ST:** I used stone and wood only during my studies at the Art Students League in New York. I did not enjoy either material. As soon as I came back to Turkey I stopped using them and returned to metals. Wood and stone require a considerable amount of patience, which is not for me.

**MY:** What did you think of your experience working with traditional glass again in an artistic production?

**ST:** There were five of us designing for this project. Glass was my share. I felt both lucky and unlucky. I am lucky because I became familiar with glassblowing and the Glass Furnace Foundation outside Beykoz. They produce modern pieces and have students, foreign guests, and workshops. Another reason why I consider myself lucky is for having met Gamze. On the other hand, I consider myself unlucky because everything has already been made in glass. I researched very carefully. Some very beautiful objects have been made. I do not see glass as an outdated and forgotten handicraft. On the contrary, Turkey is very good at glasswork, to the extent of exporting to other countries. This is why I say I felt unlucky; I did not know what to make. I came up with two ideas. Paşabahçe, a manufacturer of glassware in Turkey, had already realized my first

idea. This being the case, we decided to work on my second suggestion: ten napkin rings.

**MY:** Based on your sculptures, how would you say your design was shaped?

**ST:** Once I decided on the napkin rings I started thinking about what they should be like. I did extensive research on geometric forms such as the triangle, the square, and the circle. The napkin rings are an experiment with the circular form. When combined with the properties of glass, the resulting design is one where circles intertwine and come closer to each other. Each napkin ring is in a different color on white. I wanted everyone around the dinner table to have his or her own special napkin ring.

**MY:** This is not a recent issue, but from William Morris to Bauhaus, there has been an ongoing debate regarding the line between the arts and the crafts. And it has become necessary to rethink this blurred line given recent

bulanıklaşan çizginin üzerine tekrar düşünmeyi gerektiriyor. Sizce sanat ile zanaat arasındaki fark nedir?

**ST:** Konumuz heykelse, zanaat her zaman işin içinde. Hangi malzeme ile çalışıyor olursanız olun, işin bir zanaat kısmı var. Bizim işimiz zanaatkârlarla beraber yürüyor. Biz kullanılan bir ürün değil, izlenen bir obje yaratıyoruz. Zanaatkârlar ise ağırlıklı olarak gündelik hayatta kullanılan ürünler yapıyorlar.

**MY:** Biraz da sizden bahsedebilir miyiz Gamze Hanım? Özellikle zor olan bir yönleme, sıcak cam üfleme yöntemine yoğunlaşıyorsunuz. Hatta bu konuda Türkiye'deki ilk kadın cam sanatçılarındansınız. Cam üfleme ne zaman ve nasıl başladınız?

**Gamze Araz Eskinazi:** İç mimarlık okuduktan sonra Ankara'da 6 yıl mesleğimi yaptım ama aklımda hep camla ilgili bir şeyler yapma fikri vardı. İstanbul'a taşındıktan sonra, biraz

tecrübe kazanmak ve toprakla haşır neşir olmak için önce ünlü seramik sanatçısı Nuray Ada'nın yanında iki sene toprak çanaklar yaptım. Ama bu arada cam üzerine okumaya ve araştırmaya devam ettim. 2003 yılında Cam Ocağı Vakfı'nda bir atölyeye katıldım ve ortağım Yasemin Yayınsoy ile de orada tanıştım. İkinci eğitimden sonra bu işte ciddi olduğumuzu fark ettik ve 2005 yılında birlikte Camekan'ı kurduk.

**MY:** Camekan'da nasıl ürünler yapılıyor? Eserlerinizi ortaya çıkartma sürecini biraz anlatır mısınız?

**GAE:** Bizim hem sanatsal hem de fonksiyonel işlerimiz var. Sanatsal işlerimizle kendimizi tatmin ediyoruz diyebilirim. Üzüntüleri ve mutsuzlukları tekrar ön plana çıkartmak yerine, yaşam enerjimizi ve umudumuzu arttıracak işler yapmaya gayret ediyoruz. Sıcak cam üfleme tekniğini, bizzat kendi nefesimizi

kullanarak üretim yapıyoruz. Yüksek ısıda genişleyen camlara üfleyerek şekillendirmek, büyük dikkat ve sabır isteyen bir iş. Hakimiyeti çok zor gibi görünen bir maddeye el işçiliği ve hayal gücüyle şekil veriyoruz.

**MY:** Cam harmanı, kolay elde edilemeyen, pahalı bir malzeme. Hammaddeye nasıl ulaşıyorsunuz?

**GAE:** Cam Ocağı Vakfı'nda günde 24 saat, yılda 365 gün çalışan ve camı 1200 derecelerde bal kıvamına getiren bir fırın var. Cam harmanı bir gece önceden bu fırının içine yerleştiriliyor ve ergitiliyor. Saatlik bir kira bedeli vererek atölyeyi kiralayabiliyorsunuz. Biz de üretimlerimizin çoğunu burada yapıyoruz. Vakıf böyle müthiş bir imkân sağlıyor.

**MY:** Seyhun Hanım ile birlikte tasarlayıp ürettiğiniz peçete halkalarına giden süreci biraz anlatır mısınız?

**GAE:** Öncelikle Seyhun Hanım'la bir keşif gezisi yaptık. Hedefimiz hem

developments, including the rise of maker culture and the reawakening of Richard Sennett's book *The Craftsman*. What is the difference, to you, between the arts and the crafts?

**ST:** If we are talking about sculpture, crafts will always be part of it, regardless of what material you use. We walk hand in hand with craftspeople. But the objects we create are not for use; they are for viewing. Most craft products, on the other hand, are intended for daily use.

**MY:** Can we talk a little bit about you, Gamze? You focus on the particularly difficult technique of glassblowing. You are among Turkey's first artists working in the field. When and how did you start?

**Gamze Araz Eskinazi:** After I studied interior decoration, I worked as an interior decorator in Ankara for six years. All that time I knew I wanted to work with glass. After I moved to Istanbul, I wanted to gain some experience with clay, so I worked with the famous ceramic

artist Nuray Ada for two years, making earthenware pieces. In the meantime I continued reading and doing research on glass. I attended a workshop at the Glass Furnace Foundation in 2003, where I met my partner, Ms. Yasemin Sayınsoy. After the second workshop we attended, we knew that we were both serious about glass. Yasemin and I set up Camekan in 2005.

**MY:** What kinds of objects do you make at Camekan? Can you talk about how your work comes about?

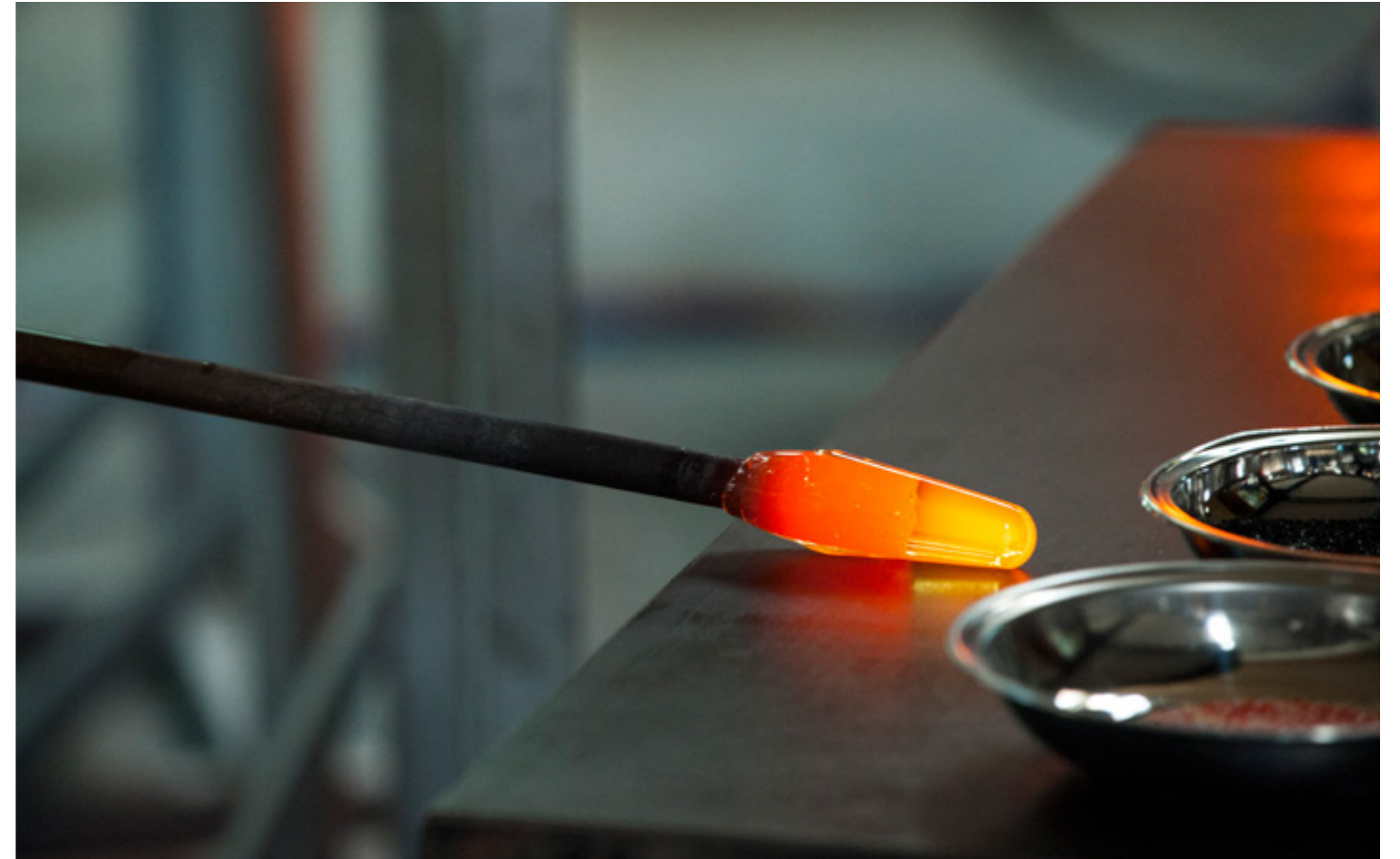
**GAE:** We offer artistic objects as well as functional ones. We do artistic work for self-satisfaction. We try to do work to promote increased energy and hope, rather than emphasizing despair and sadness. We use the hot glassblowing technique, our own breath, in production. Blowing into glass expanding at high temperatures to give it shape requires a considerable amount of attention and patience. We use manual labor and imagination to shape an unruly substance.

**MY:** Glass frit is expensive and not easily accessible. Where do you get your raw materials?

**GAE:** The furnace at Glass Furnace Foundation runs at 1200 degrees, 24 hours a day, 365 days a year. It gives glass a honey-like consistency. We place the glass frit blend in the furnace overnight to melt it down. The workshop is available at an hourly rate. This is where and how we do our production. The foundation offers this huge opportunity.

**MY:** Can you tell us about your journey with Ms. Topuz that led to the napkin rings you co-designed and produced?

**GAE:** The first thing we did was to go on an expedition. Our goal was to introduce Ms. Topuz to the foundation and to the material by allowing her to blow into hot glass. Seeing glass in that honey-like form, experiencing all the stages and holding the end product in your hand, opens up new horizons that point toward what you can do with the material. When I first received





Seyhun Hanım'ı Cam Ocağı Vakfı ile tanıştırmak hem de sıcak camı birebir nefes verip şekillendirerek malzeme ile tanışmasını sağlamaktı. Malzemeyi bal kıvamında görüp, bütün evrelerini yaşamak ve sonuç ürünü elinize almak, malzeme ile neler yapılabileceğine dair pek çok pencere açıyor. Seyhun Hanım'dan tasarım ilk geldiğinde "ne kadar basit hemen yaparım" diye düşünmüştüm. Ama banka oturup pipoyu elinize aldığımızda, çok basit olduğunu düşündüğünüz bir tasarımın ne kadar karmaşık olduğunu görüyorsunuz. İşin en keyifli kısmı da bu. Karşılaştığımız problemleri tanımlamak ve bu engelleri aşma süreci bizi heyecanlandırıyor. Sonuç üründense sürecin daha değerli olduğunu düşünüyoruz.

**ST:** Benim bu süreçte gözlemlediğim bir şey var. Ben heykeltıraş olarak kullandığım malzemeye hükmetmek isterim. Burada biraz cam size hükmediyor. Zorlayıcı veya kıskırtıcı bir ikilem bu. Benim hiç alışık olmadığım bir yöntem.

**GAE:** Haklısınız, malzemenin bir dili var ve siz ona kulak vermek zorundasınız ve bu dili dinlemezseniz malzeme sizi yakar, keser, tam bittiğini sandığınız anda çatlar. Bir yandan da yaratıcılığınızla malzemeyi senkronize etmeye çalışmak camda zorlayıcı etken. Bu fark da işi cazip kılan şey.

**MY:** Peçete halkalarını yaparken serbest üfleme tekniği kullandınız değil mi?

**GAE:** Evet. Kalıpla da yapılabilirdi tabi ama Seyhun Hanım'ın tasarımındaki ince detayları ancak elde yaparak tamamiyle yansıtabileceğimizi düşündük.

**MY:** Özellikle küreselleşme sürecinde ortaya çıkan yeni üretim ve tüketim anlayışları zanaatkârlığın eski ve yeni biçimleri üzerinde düşünmeyi ve karşılaştırmalar yapmayı kolaylaştırıyor. Bir yandan da fabrika sisteminin standart ürünleri dışında zanaatkâr emeğinin özgün ürünlerine duyulan talep, zanaat

*Ms. Topuz's design I thought, "Oh, this is a piece of cake for me." But when you sit down on a bench with the pipe in your hand, you begin to see that what you thought was so simple is in fact quite sophisticated. This is the most enjoyable part of our job—defining and overcoming challenges. We find that exciting. We think the process is more valuable than the end product.*

**ST:** As a sculptor I want to be able to dominate the materials I use. I observed during this project that the glass somewhat rules over you. This is a challenging and provocative conflict. It is something outside my comfort zone.

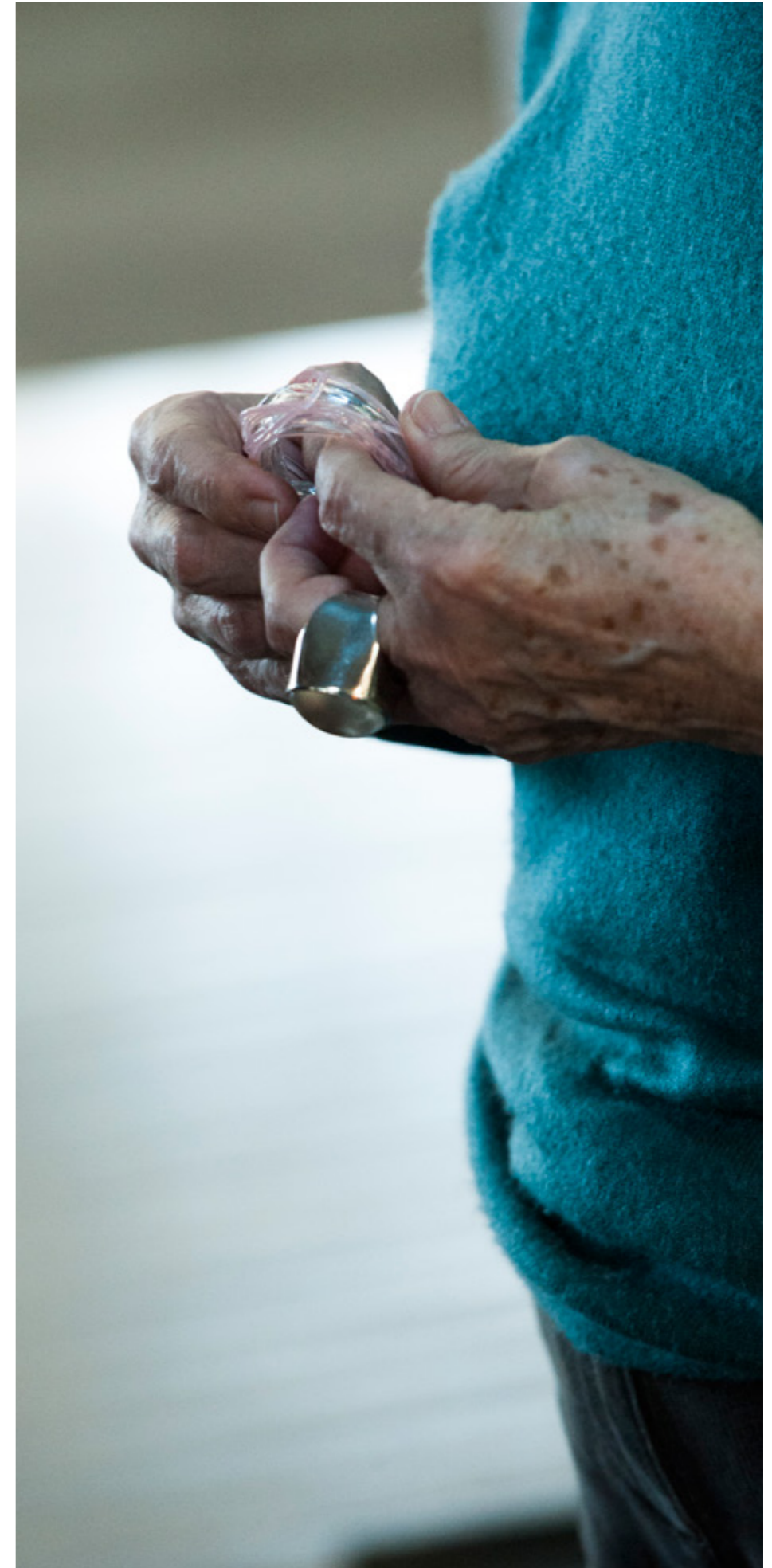
**GAE:** You have a point. The material speaks its own language and you have to listen to it. Otherwise it will burn you, cut through you, or break just when you thought you had finished the job. Trying to synchronize your creativity and the material is also a challenging task when it comes to glass. This is what makes it attractive.

**MY:** Did you use the free-blowing technique for the napkin rings?

**GAE:** Yes. We could have used mold blowing as well, but we thought we could fully reflect all the fine details in Ms. Topuz's design only through blowing glass off-hand.

**MY:** The new understanding of production and consumption emerging particularly with globalization makes it easier to think about and compare old and new craft styles. On the other hand, demand for nonstandard and unique objects that are outside the factory system and require a craftsman's labor obliges us to think about the thin line between the arts and the crafts. What is your interpretation of this issue in the context of Turkey, and also as an educator?

**GAE:** Although the speed the industrial age brought about had a gradual suppressing effect on the crafts, we have begun to return to our human side. This makes us concentrate anew on the crafts.



ve sanat arasındaki ince ayrım üzerinde de düşünmeyi zorunlu hale getiriyor. Siz, aynı zamanda bir eğitimci olarak bu konuyu Türkiye bağlamında nasıl değerlendiriyorsunuz?

**GAE:** Endüstri çağında var olan hız zanaatları yavaş yavaş sindirse de insan olduğumuzu hatırlayarak tekrar zanaatlara yönelmeye çalışıyoruz. Artık fabrikadan çıkan seri imalat ürünlerden uzaklaşıp, kalbimize, ruhumuza dokunan ürünler satın almaya gayret ettiğimiz bir dönemde olduğumuza inanmak istiyorum. İşin ekonomik boyutuna bakarsak, Paşabahçe dünyada üçüncü Avrupa'da ise ikinci en büyük cam fabrikasına sahip. Çek Cumhuriyeti'nde birçok cam fabrikası kapanıp, imalatlarını Paşabahçe'ye yaptırmaya başladı. Bunlar müthiş gelişmeler. Paşabahçe endüstriyel bir kuruluş ama bu yıl itibariyle butik çalışmalara da yönelmeye başladı. Bundan önce küçük denemeler vardı ama bu yıl daha kapsamlı projelerle bu ülkede yaşayan tasarımcılarla ne yapabileceklerini sorgulamaya başladılar. Bu da çok iyi bir gelişme. Denizli'deki fabrika, el imalatı fabrikası olarak geçiyor ama sonuçta bir sürü ustanın hem kalıpla hem de serbest cam tekniğiyle, zamana karşı yarışarak cam üflediği bir fabrika. Ustalar burada fabrikasyon sistemin bir parçası olarak çalışıyorlar. Burada ince bir detay var. Fabrikasyon üretimi ve el imalatı farklı tanımlar. Paşabahçe'nin yaptığı el imalatı ile bizim üretimlerimiz arasında büyük bir fark var. Denizli'deki fabrikada sanatsal bir cam üretimi yapılmıyor. Üretilen çoğu objenin bir fonksiyonu var. Orada, fırından çıktıktan sonra hızlıca belirli işlemlerden geçip soğuyan, kısa cam kullanılıyor. Bizim eserlerimiz ise el becerisiyle ortaya çıkıyor ve eşi benzeri olmuyor. Biz uzun cam diye tabir edilen ve soğuma süresi uzun olan bir cam kullanıyoruz.

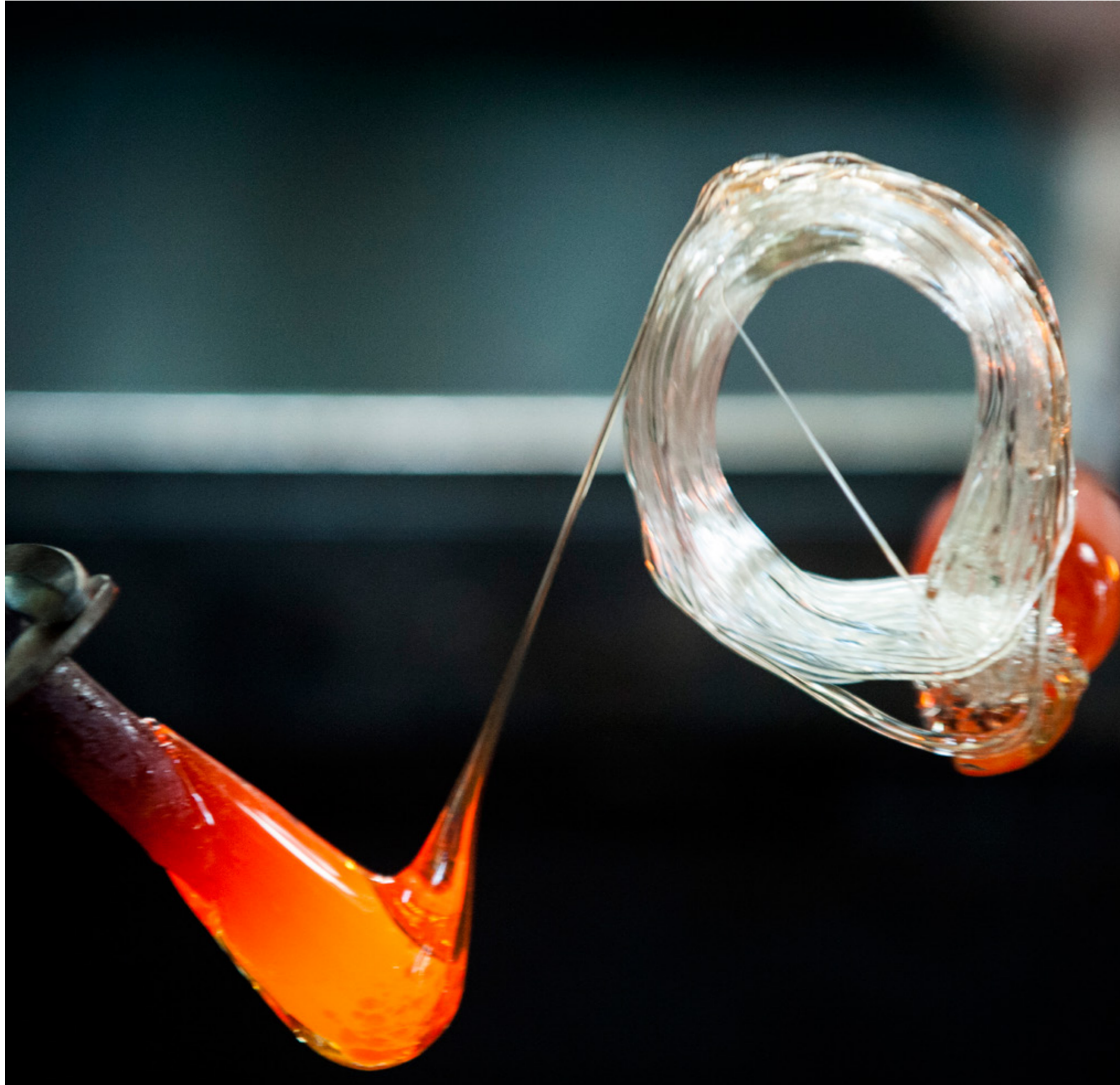


I want to believe that this is a period of trying to break away from factory-style bulk production and move toward buying products that touch the soul and the heart. From an economic perspective, Paşabahçe owns the world's third-largest, and Europe's second-largest glass, factory. A number of the Czech Republic's glass factories closed down; they now use Paşabahçe for glass production. These are all wonderful developments. Although Paşabahçe is an enterprise, this year saw it gravitate toward boutique production. There have been smaller-scale attempts in the past but with this year's far-reaching projects they began questioning what can be done in collaboration with designers in Turkey. This is very encouraging progress. Although the factory in the city of Denizli is called a crafts factory, a large number of craftspeople race against time, using both the free-blowing and mold-blowing techniques. They work as part of a factory system. The fine detail here is that fabricated production and manual production are two different concepts. Manual production by Paşabahçe is very different from what we produce. The Denizli factory does not produce artistic glasswork. Most of the objects they produce are functional. They use "short glass." This type of glass cools down fast after going through certain processes once it comes out of the furnace. Our work, on the other hand, is unique and requires manual skill. We use "long glass," which takes longer to cool down.

**MY:** Are young people willing to go through apprenticeship training to become masters in this branch of crafts/arts?

**GAE:** **In order for the master-apprentice relationship to work you need the master to be able to make a living from their job and the apprentice to be able to see a promising future.**

At a time where industry is at its peak, the new generation is directed toward professions that will earn fast money.



**MY:** Günümüzde, bu zanaat/sanat adına çıraklıktan yetişmek için hevesli olan gençler var mı?

**GAE: Usta çırak ilişkisi için, ustanın bu işten hala ekmek yiyor olması ve çırağın da bu meslekte bir gelecek görebiliyor olması gerekir.**

Endüstrinin zirveye ulaştığı bu dönemde, genç nesil paranın hızlı geleceği mesleklere yönlendiriliyor. O nedenle üniversitede bu işi okuyup, eğitimini alanlar çok değerli. Geleceğin ustaları ve sanatçıları onlar. Biz kendimizi usta olarak nitelendirmiyoruz. Ustalık vasfı çok önemli ve bizim de daha öğrenmemiz gereken çok şey var ama 2011'den beri Mimar Sinan Üniversitesi'nde cam üfleme eğitimi verdiğimiz için kendimizi şanslı sayıyoruz. Aslında öğrencilerimiz bizim küçük çıraklarımız. Şimdiye kadar yaklaşık otuz öğrencimiz oldu. Bazıları cam üfleme bir ders olarak görmekten öteye geçip, bir meslek olarak icra etme yolunda ilerliyor. Bu zanaatı, sanat olarak icra eden kişi sayısı Türkiye'de çok az. Cam Ocağı Vakfı bu anlamda çok büyük bir şans sunuyor. Okulda öğrendikleri zanaatı, vakıfta bir sürü sanatsal etkinlikte kullanabiliyorlar ve hammaddeye kolaylıkla ulaşabiliyorlar. İlk öğrencilerimizden biri Amerika'dan iki burs aldı. Şimdi yine vakıfta başka bir proje için çalışıyor.

**MY:** Seyhun Hanım, bir zanaatkâr ile birlikte üretmek sizin için nasıl bir deneyimdi? Bu proje ile başlayan süreci devam ettirmeyi düşünüyor musunuz?

**ST: Sanat ve zanaatı birleştirerek, fonksiyonel ve aynı zamanda sanatsal ürünler**

**ortaya çıkarttık.** Benim için çok keyifli bir süreç oldu. Ben tasarımı yaptım, uygulama aşaması ise tamamen Gamze'nin ürünü. Bir çeşit görev dağılımı yaptık. İleride camdan bir heykel yapabilir miyim, diye bir soru işareti var aklımın arka köşesinde.

*Therefore those people who study crafts in college are very valuable. They will be the master craftspeople and artists of the future. We do not consider ourselves masters. That is a very valuable title and there is still so much we need to learn. We consider ourselves lucky because we have been teaching glassblowing at Istanbul's Mimar Sinan University since 2011. Our students are in fact our apprentices. So far we have had approximately thirty students. Some of them have come to regard glassblowing as more than just a course to be completed and are moving on to practicing glassblowing as a trade. In Turkey there are very few people practicing this branch of crafts as a form of art. The Glass Furnace Foundation offers a tremendous opportunity in that sense. It allows the students to have easy access to raw materials and make use of the skills they learn in college to produce artworks. One of our first students received two separate scholarships from the United States and is currently working on a project at the foundation.*

**MY:** Ms. Topuz, what did you think about your experience of working with a craftsperson? This was a process initiated by this project; do you wish to carry it into the future?

**ST: We combined art and craft to produce functional and artistic objects. I have thoroughly enjoyed this process.** Ours was an example of task distribution in a way: I was responsible for the design, but it was Gamze who realized it. The question in the back of my mind is whether I can make a glass sculpture in the future.





# Peçete Halkası

Fonksiyon: Peçete halkası

Renk Seçenekleri: Turuncu, kırmızı, mavi, mor, pembe, yeşil

Ölçüler: Ø 55 mm

Malzeme: Cam

El yapımı

*Function: Napkin ring*

*Colors: Orange, red, blue, purple, pink, green*

*Dimensions: Ø 55 mm*

*Material: Glass*

*Handcrafted*



## *Napkin Ring*

# Sedef

EKREM YALÇINDAĞ - FATMA AYRAN

# Nacre

**SEDEF:** Midye ve istiridye gibi deniz hayvanlarının kabuğunda bulunan; sert, taşçıl, beyaz ve gökkuşağı pırıltılı maddeye sedef, bu maddeyi işleyen kişiye de sedefkâr denir. Sedefkârlıkta; sedefin yanı sıra, ince çıta ve kaplamaların çeşitli renklerde boyanmasından oluşan fileto lar, büyük deniz kaplumbağalarının sırtından elde edilen bağa, fildişi, kemik, boynuz, gümüş ve altın gibi malzemeler de kullanılır. Binlerce çeşit deniz kabuğunun arasında sedef özelliğine sahip olan sadece yedi, sekiz tür vardır. Sedef; sahip olduğu renge ve dokuya göre; beyaz, arusek, çöp ve taş gibi çeşitleri isimler alır.

Sedef işçiliği, kakma, macunlama ve kaplama teknikleriyle yapılır. Bunlar içinde en yaygın olan kakma tekniğinde, önce sedeflenecek işin iskeleti hazırlanır. Sedef kakma için genellikle abanoz, pelesenk, ceviz ve maun gibi ağaç türleri tercih edilir, ama oyulabilecek nitelikteki herhangi bir malzeme de kullanılabilir. Kâğıt üzerine çizilen desen, ağaç üzerine aktarılır ve sedeflerin yerleri tespit edilir. Bu yerler iki ya da üç milimetre derinliğinde oyulduktan sonra aynı boyutlarda kesilen sedef, sıcak tutkalla bu oyuklara yapıştırılır. Yapıştırma işlemi tamamlandıktan sonra kaba tesviye, tüm kakma işlemi tamamlandıktan sonra ise ince tesviye yapılır.

Sedef eşyalar yapıldıkları yöreye, yapım tekniğindeki ayrıntılara ve motiflerine göre farklılıklar gösterir, Eser-i İstanbul, Şam işi, Viyana işi ve Kudüs işi olarak isimlendirilir. Osmanlı döneminde geniş kullanım alanına sahip olan sedef işçiliğinin ilk örneklerini Topkapı Sarayı Müzesi'nde görmek mümkündür. Sedef, Beyazıt Cami ve Ayasofya'da yer alan III. Murat türbesinin kapı kanatları gibi mimari yapıların yanı sıra, rahle, masa, koltuk, sehpa gibi mobilyalar; silah kabzası, nalın, körük, tütün tabakası, kahve takımı ve ayna gibi eşyalarda kullanılır.

**NACRE:** Found lining the inner shells of crustaceans such as mussels and oysters, nacre (also called mother of pearl) is a stony, iridescent organic material. It is called sedef in Turkish, and craftspeople working with it are called sedefkâr. The craft also involves delicate work with wood, tortoiseshell, ivory, bone, horn, silver, and gold. Of the thousands of species of marine crustaceans, only a handful produce nacre. The material is classed depending on its color and texture as white, arusek (pink and green tinged), çöp (twig), or taş (stone).

Nacre is crafted by inlaying, casking, or coating the material, inlaying being the most usual technique. It is most commonly inlaid on ebony, walnut, mahogany, or balsam wood, but could be used with any material that can be carved. The pattern, drawn initially on paper, is transferred to the wood and the areas to be inlaid are marked. The sockets are then carved to a depth of two to three millimeters. The corresponding cut nacre pieces are inserted and adhered with warm glue. Once the glue has dried, the surface is roughly smoothed, and after the entire inlaying process is complete, a more delicate round of sanding is performed.

Nacre works show variations depending on where and with what technique they were crafted, and are usually classed as being from Istanbul, Damascus, Vienna, or Jerusalem. Nacre was a commonly used form of ornamentation under the Ottomans, and some of the earliest examples of this technique are on display at Topkapı Palace. The material was used for architectural ornamentation, as can be seen in Beyazıt Mosque or on the doors to Murad III's sepulcher at the Hagia Sophia; for furniture such as lecterns, tables, chairs, and stools; and for a variety of objects such as weapon handles, clogs, bellows, tobacco cases, coffee sets, and mirrors.



**Merve Yücel:** Bir ressam olarak sanat yaklaşımınızı nasıl tarif edersiniz?

**Ekrem Yalçındağ:** Sanat ile uğraşmaya karar verdiğim andan itibaren resim yapmaya başlamam uzun bir süreç oldu. Önce karikatürist olmak istiyordum ve resim yapmaya başladım. Sonra sanat üzerine yazılar yazmak daha cazip geldi ve sanat eleştirmeni olmak için İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdim. Teoriyi ve sanat tarihini kendim okuyarak da öğrenebileceğimi, fakat daha iyi bir değerlendirme yapabilmek için pratiği bilmek gerektiğini düşündüm. Üçüncü döneme geldiğimde sanat yapmak daha cazip geldi. 1985 ve 1999 yılları arasında sanat okudum. Öğrenme sürecim ise hala devam ediyor.

**MY:** Sanat eleştirisine olan ilginizden yola çıkarak, zanaat ve sanat arasında uzun zamandır tartışılan sınırlar üzerine düşüncelerinizi öğrenebilir miyiz?

**EY:** İzmir'de okuduğum zamanlarda, el işçiliğinin çok önemli bir şey olmadığını düşünüyordum. Sanatın doğrudan el işçiliği ile ilgili olmadığını düşünüyordum. Bir anlamda el işçiliğini yok sayan bir yaklaşımım vardı. Almanya'daki eğitimim sırasında bu fikrim değişti. Jeff Koons'ün ünlü Amerikalı eleştirmen David Sylvester ile yaptığı bir söyleşide "el işçiliğindeki kalite izleyiciye güven duygusu verir" diyor ve buna katılıyorum.

**MY:** Daha önce buna benzer bir deneyiminiz oldu mu? Birlikte çalıştığınız bir zanaatkâr oldu mu? Ya da bir ürün tasarımı yaptınız mı?

**EY:** Hayır, olmadı. O nedenle sonuçlarını ben de merak ediyorum. Örneklerini biliyorum tabii ki. Mesela Claes Oldenburg'un 1963 yılında yaptığı "Bedroom Ensemble" (Yatak Odası Düzenlemesi) adlı bir yerleştirmesi var, şu anda replikası Frankfurt Güncel Sanatlar Müzesi'nde

bulunuyor. Bu odanın içinde yer alan yatak, masa ve masa lambası gibi objeleri tasarlarken Oldenburg'a Richard Artschwager adlı bir mobilya ustasıyla birlikte çalışmasını öneriyorlar. Artschwager bu sayede zanaatkârlıktan sanatçılığa doğru geçiyor, bugün Oldenburg kadar önemli bir sanatçı.

**MY:** Sanatsal üretim bireysel bir süreç, bu projede bir zanaatkâr ile birlikte tasarlayıp ürettiniz. Bir arada çalışma deneyiminizi nasıl yorumluyorsunuz?

**EY:** Ben hep sanat açısından bakıyorum bu projeye. İşlerini ürettiren sanatçılardan farkım nedir, diye düşünüyorum. Alighiero Boetti Afgan kadınlara tuvallerini dokuturken, kendisinin hakim olmadığı bir teknik kullanmıştı. Bir fikri vardı ve kendi çizdiği kompozisyonların uygulamasını Afgan nakışçıların el işçiliğine bıraktı. Teknik olarak bu eserleri ortaya çıkartabilme yeteneğine sahip değildi. Dolayısıyla bunlar oldukça

**Merve Yücel:** As a painter, how would you describe your artistic approach?

**Ekrem Yalçındağ:** After I decided to pursue art, it was a long process before I actually started painting. I originally wanted to be a cartoonist, and I started out illustrating. Later I found it more tempting to write about art, so I enrolled at İzmir Dokuz Eylül University's Fine Arts Department in order to become an art critic. I thought I could learn theory and art history by reading about them myself, but in order to properly think about art, I needed to familiarize myself with the practice of it. By the third semester, actually making art became more attractive. I studied art between 1985 and 1999. My learning process is still ongoing.

**MY:** Based on your interest in art criticism, what are your thoughts on the long-standing discussion regarding boundaries between art and crafts?

**EY:** I didn't think handcrafts were particularly important while I was a student in İzmir. I thought art was not directly connected to manual work. In a way, I had an approach that completely disregarded this aspect. My outlook changed during my education in Germany. In a conversation with the renowned American critic David Sylvester, Jeff Koons says, "quality in draftsmanship instills trust in the viewer." I agree with this.

**MY:** Have you had any experience before with working alongside a craftsman? Or have you designed a product?

**EY:** No, I hadn't. Which is why I'm curious about the outcome myself. I know of other examples, of course, for instance Claes Oldenburg's 1963 work "Bedroom Ensemble," a replica of which is on display at the Frankfurt Contemporary Art Museum. While designing the bed, table, and lamp in this room, it was suggested

to Oldenburg that he collaborate with a furniture craftsman named Richard Artschwager. Consequently Artschwager transitioned from being a craftsman to becoming an artist. He is now as important an artist as Oldenburg.

**MY:** Artistic production is often an individual endeavor. You worked with a craftsman on this project. How would you evaluate the experience of working together?

**EY:** I'm always looking at the project through an artistic point of view. How am I any different from artists who have their works produced, I wonder? When he had Afghan women weave his works, Alighiero Boetti was using a technique that he himself was not familiar with. He had an idea, and he let the handwork of Afghan weavers make it reality. He didn't have the technical ability to actually make the works himself. Consequently they are quite conceptual. On the other hand, I use my own technique. This is the first time



kavramsal işler. Bense kendi tekniğimi üretip uyguluyorum. İlk kez işimi kendi hakim olmadığım bir teknik ile üretmeyi deneyimliyorum. Sonucu ben de çok merak ediyorum.

**MY:** *Birlikte çalıştığınız zanaatkâr Fatma Ayran'ın işleri veya sedef malzemesi ile ilgili bir ön araştırma yaptınız mı?*

**EY:** Çok korkak bir sanatçiyim, araştırmalara ve tekniğe kapalıyım. Kendi işlerimi geliştirirken günümüzün teknolojik yardımlarını kendimden uzak tutarak, önce fikrimi oluşturmaya çalışırım. O nedenle bu konuda da bir ön araştırma yapmadım. Serbest düşünebilme yeteneğimi kaybetmek istemiyorum. İşlerimi yaparken notlar alırım, fikri desen olarak çizerim ama hiçbir zaman bire bir tasarlamam. Çünkü bu süreç, ortadaki fikrin bir heyecan mı yoksa gerçek mi olduğunu açıklamamı sağlıyor.

**MY:** *Daha önce İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan "Gelenekten Çağdaşa" sergisi için, "dekoratif olanı şimdiki zamandaki olasılıklarını aralayan" bir duvar resmi yapmıştınız. Bu proje bağlamında geleneksel üretim biçimlerini çağdaş sanata nasıl dönüştürdünüz?*

**EY:** Dekorasyondan korkmamayı Henri Matisse'ten öğrendim, cesaretle üzerine gidiyorum. Tabi bir de çağdaş uzantısı Frank Stella var. İşlerime dekoratif dendiğinde övgü olarak alıyorum. Bu proje kapsamında on adet kol düğmesi tasarladım. Sonuçta ortaya çıkan ürün, bir tasarım ürünü. Yani sadece bakılacak değil, aynı zamanda kullanıma yönelik, fonksiyonel objeler ama yine de sanatsal değeri olan ürünler. Bu benim de öğrenmeye çalıştığım bir süreç. Wiener Werkstätte'yi iyi araştırdım ve oradaki sanatçıların takı ve mobilya tasarımlarını inceledim. Her ne kadar kullanıma yönelik de olsa, yine de sanatçıların fikirlerini,

felsefesini yansıtan ürünler. İşte tam da bu nedenle değerliler. Benim de bu projedeki yaklaşımım, bu tip örnekleri göz ardı etmiyor. Buradan bir ders alarak ilerlemek istiyorum.

**MY:** *Çalışmalarınızda rengin oldukça önemli olduğunu biliyorum. Bu projede kullandığınız renkleri nasıl belirlediniz?*

**EY:** Sanatsal çalışmalarına başladığımdan beri bir dil oluşturmayı ve bu dille konuşabilmeyi hedefledim. Bu motifler benim için bir alfabe. O dil oluştuktan sonra resim fikri oluşuyor ve renkler de birer konu olarak giriyor resmin içine. Kullandığım her rengin bir adı var. Örneğin Venedik kırmızısı veya limon yeşili. Bu proje için benim de işlerimde sıklıkla kullandığım gümüş ve sedef malzemesinin kendi rengini kullanıyoruz. Sedef benim için yeni bir malzeme ve yeni alternatifler sunuyor.

**MY:** *Kol düğmelerine nasıl karar verdiniz?*

**EY:** Aslında ilk önerim sedef işlemeli ahşap bir tütün kutusu yapmaktı ama bütçe nedeniyle daha yalın bir tasarıma yöneldik. Tütün kutusundan vazgeçmiş değilim. Kol düğmeleri, sedef ve elbette Fatma ile tanışmam için çok iyi bir başlangıç oldu. Bundan sonraki süreçte Fatma ile birlikte bir tütün kutusu yapabiliriz. İşbirliğimiz devam edecek gibi görünüyor.

**MY:** *Zanaatkârların, üretecekleri işle ilgili geniş bir kültürü oluyor. Bu kültür kuşaktan kuşağa geçerek benzer ve yakın biçimlerin ortaya çıkması ile sonuçlanıyor. Buna, bir tür deneme, yanılma, düzeltme yöntemi diyebiliriz. Bu projede sizin zanaatkâr ile olan etkileşiminiz bu birlikte üretim sürecini nasıl şekillendirdi?*

**EY:** Fatma ile ilk buluşmamız, onun atölyesindeydi. Fatma'nın neler yaptığını, malzemenin tam olarak ne olduğunu ve hangi olasılıkların mümkün olabileceğini inceledim. Sedef uygulamalar genellikle ahşap bir yüzeyin oyulup, bu oyukların

içine sedefin yerleştirilmesiyle oluyor. Atölyeye gitmeden önce sedef ile başka nelerin mümkün olabileceğini sorgulamaya başlamıştım. Nitekim Fatma'nın atölyesine gittikten sonra sedefin çeşitli malzemeler ile kombine edilebileceğini gördüm. Atölye ziyareti bu anlamda çok önemliydi. Gümüş kullanma fikri de burada aklıma geldi. Ben resimlerimde gümüşü renk değil de, bir malzeme olduğu için kullanmayı tercih ediyorum, her renk ile birlikte kullanılabilir. Benim için gümüş, aslında renk olmayan mükemmel bir renk. Fatma da bu malzemeyi sıklıkla kullanıyor. Bu bizim için bir ortak payda oldu, diyebilirim. Bir sonraki buluşmamız da benim atölyemde oldu.

O zamana kadar işlerimi sadece iki boyutlu olarak görmüştü. Atölyeme gelince, resmin yüzeysel bir şey olmadığını, boyanın kendisinin de elle tutulabilir bir malzeme olduğunu gördü. Aslında boş tuvalden başlayıp, desenlerin oluşturulması, kontürlerin çizilmesi ve fırça darbelerine kadar oldukça benzer işlemler kullanıyoruz. Bu süreçleri gördüğü zaman beni daha iyi anladığını düşünüyorum. Böylece ortaya çıkan eserin tasarlanma ve imal edilme safhalarını bir bütün halinde getirmeyi denedik. Geleneksel malzemelerin olanakları çoğunlukla zanaatkârların yorumlarıyla sınırlı kalıyor. Jeff Koons'un Bavyera eyaletinin bir köyündeki en usta ahşap ustasını bulup yaptırdığı heykellerin ilginçliği, kaliteli el işçiliğini kendi fikirleri ile birleştirmesinden kaynaklanıyor. Bu projede, geleneksel bir malzemeyi alışlagelmiş yöntemler dışında kullanmayı denemek heyecanlandırıyor beni.

*I'm working on a project where I haven't mastered the technique, and I'm curious about the outcome myself.*

**MY:** Had you done any research on the work of Ms. Ayran, the craftsperson you worked with, or about nacre as a material?

**EY:** *I'm rather a timid artist, not very open to research and new techniques. While shaping my work, I try and stay away from contemporary technological advancements. So I haven't really done much research on this. I don't want to limit my ability to think freely. I take notes while working on my ideas, maybe sketch a few things, but I never completely pre-design something. This helps me decide whether ideas are just a whim or actually solid.*

**MY:** In "From Traditional to Contemporary," a past exhibition at Istanbul Modern, you produced a mural that, as you put it, "problematized the decorative and explored the contemporary possibilities of traditional wall ornamentation." How did you transfer traditional decorative crafts to contemporary art on this project?

**EY:** *I learned from Henri Matisse not to be scared of decoration; I boldly press on with it. Of course there's the contemporary representative, Frank Stella. I take it as a compliment when my works are called decorative. For this project I designed ten cufflinks. The result is a design work. So they're not just for viewing, but are actually practical, useful objects that also have artistic value. I'm trying to learn this process. I carefully studied Wiener Werkstätte and the jewelry and furniture designs of related artists. Even if they are objects meant for everyday use, they still reflect the ideas and viewpoints of the artists. In fact that is why they are so valuable. My approach to this project is to be mindful of such examples. I want to move forward, having learned something here.*

**MY:** I know that color is an important part of your work. How did you decide what colors to use on this project?

**EY:** *Ever since I've done artistic work, I've aimed to create a language and to be able to communicate through it. These themes are an alphabet for me. Once the language is formed, the idea for a picture matures, and colors fill in as subjects, one by one. Every color I use has a name. Venetian red, for instance, or lemon green. For this project we're using silver and nacre colors, which I use frequently in my works. Nacre is a new material for me, and it offers new possibilities.*

**MY:** How did you decide on cufflinks?

**EY:** *Actually my first suggestion was to make a nacre-inlaid wooden tobacco box, but we had to settle for a simpler object due to our limited budget. I've not yet given up on the tobacco box. The cufflinks were a great introduction to nacre, and of course to Ms. Ayran. I could go on to make a tobacco box with her in the future. Our collaboration seems set to go forward.*

**MY:** Craftspeople tend to have a wide background regarding the products they work on. This background usually passes on through the generations and results in the appearance of similar and familiar forms. We could call this a trial, error, and alteration method. During this project, how did your interaction with the craftsperson affect this co-production process?

**EY:** *My first meeting with Ms. Ayran was in her workshop. I observed what she did, what exactly the material was, and what the possibilities would be. Nacre works are usually made by carving wood, then inlaying the sockets with the cut material. I'd already started to think about what else could be done with nacre before I visited the workshop. Indeed, I saw there that nacre could be combined with a variety of other materials. The workshop visit was very important in this sense. That's where I came up with the idea of using silver. In my paintings, I like to use silver not so*

*much as a color but as a material. It tends to go well with all colors. For me, silver is a noncolor that is also the perfect color. Ms. Ayran also uses it often, so I could say it became common ground between us. Our next meeting was in my studio. Up to that point she had only seen my work in two-dimensional reproductions. She saw in my studio that paintings weren't only surface, but that paint itself is a tangible material. I think she understood me much better once she saw how the process of starting with a blank canvas, followed by the drawing of contours, and finally the actual brushstrokes was in fact quite similar to her working routine. We tried unifying the design and production of the pieces as a single process. Traditional materials are usually limited by the working practices of craftspeople. What makes Jeff Koons's wooden sculptures—which he had carved by the best carpenter in a Bavarian village—so interesting is the marriage between quality handcraft and his own ideas. It excites me in this project to be using a traditional material in a nontraditional usage scenario.*



**Merve Yücel:** *Sedefkârlığa ne zaman, nasıl ve neden başladınız?*

**Fatma Ayran:** Sedefkârlığa başladığımda on dört yaşındaydım. Biz bu semtte, Küçük Ayasofya'da oturuyoruz. Şimdi sayıları azaldı ama eskiden her evin alt katında tezhip, hat veya ebru ile uğraşan sanatçıların atölyeleri vardı. Dokuz yaşında Müzehhibe Hatice Aksu yanında çıraklığa başladım. Hem tezhip, hat, çini sanatlarını öğrendim hem de atölyenin ayak işlerini yaptım. Ustamla birlikte Kültür Bakanlığı'nın etkinliklerine katılıyorduk. Bu fuarlarda gördükçe, sedefkârlık sanatına ilgi duymaya başladım. Beni daha sonradan yetiştirecek olan sedef ustasına gittim, Ahmet Sezen. Ona da kendimi kabul ettirmem uzun zaman aldı. Önce “sen hanımsın, olmaz.” dedi. Bu işi yapan kadın yoktu. Sonra desenlerimi beğendiği için denemeyi kabul etti.

**MY:** *Ustalık mertebesine ulaşmanız ne kadar sürdü?*

**FA:** Önce çıraklığa kabul edilmek için ufak bir iş yaparsınız. Ustanız size güvenip güvenemeyeceğini anlar. Benim çıraklık işim ufak bir kutuydu. Usta çırak ilişkisi bir kurs ortamı gibi değildir. Ben haftanın yedi günü, sabah sekizde atölyeye girip akşam on birden, on ikiden önce çıkmıyordum. Bu nedenle daha hızlı öğreniyordum. On altı yaşında kalfalık işimi yaptım: bir kemençe. Üç, dört ayda bitirdim. Ustanız kalfalık işine hiç karışmaz. Bu işte tek başınıza kaldığınızda başarabileceğinizi ispatlamalısınız. Kalfalık işini tamamladıktan bir süre sonra ustalık eserime başladım. Bir aynaydı. Üç sene sürdü tamamlamam. Bir yandan atölyenin işlerini yürütmeye devam ediyordum. Gündüz ustamın işlerine bakıyor, geceleri aynamı yapıyordum. İki sene sadece desenlerini çizmeye uğraştım. Sedefkârlık diğer sanatlarla benzemez. Diğer sanatlarda

hocalar icazet veriyor öğrencilerine, iki üç sene içinde öğrenip kendi atölyelerini açıyorlar. Bizde ustanız her aşamanızı dikkatle takip eder ki, ileride siz kendi atölyenizi açtığınızda ustanız gönül rahatlığıyla adını kullanmanıza izin versin.

**MY:** *Bu kadar uzun mu sürüyor desen çizmek?*

**FA:** Önce bir kâğıda çizilmesi gerekiyor; sonra aynısını sedefin üzerine yapıştırıp, tek tek parçalar halinde numaralandırarak kesiyoruz. Bir yüzüğün desenini tamamlamak bile en az iki saat alır. Sedef parçaları büyük olmaz. Çünkü sedef midyedir, doğadan yamuk olarak çıkartılır. Ondan bir düzlem elde etmek kolay değildir. O yüzden deseni yapboz gibi parçalayıp numaralandırarak sedeflerin üzerine yapıştırır, sonra da kıl testere ile keseriz. Parçaları kestikten sonra zımparalayarak her yüzeyini aynı kalınlığa getiririz. Kakma tekniği kullandığımızda sedefi kestiğimiz kalınlıkta ahşabı oyarız. Milimetrik yerleşmesi gerekir, ahşabın kenarlarında boşluk bırakılmaz. Sonra sedefleri üzerine yerleştirip zımparasını yaparız.

**MY:** *Ustalık eserinizi tamamladıktan sonra ne oldu?*

**FA:** Ustalık eserimi bitirdikten sonra ustamın yanından ayrıldım. Süleymaniye Camii'nin restorasyonu için çalışmaya başladım. Kapıların üzerindeki sedef işlemlerini yaptım, fildişi işlemleri vardı, onların kesim işini, kakma kısımlarını yaptım. Bir sene kadar kendi evimde çalıştım. Şu an bu atölyenin olduğu yerde başka bir sanatçı vardı. Küçüklüğümden bu yana buradaki hocaya da söylüyordum, “ileride çıkaracağım seni buradan, yerine ben geçeceğim” diye. Gülüyorduk. Sonra bana kısmet oldu, buraya atölyemi açtım altı yıl önce.

**MY:** *Bu civarda başka sedef ustası var mı?*



**Merve Yücel:** When, how, and why did you start working with nacre?

**Fatma Ayran:** I started at age fourteen. We live here, in the neighborhood of Küçük Ayasofya. In the past, the ground floors of most blocks around here were gilding, calligraphy, or marbling workshops. Now there are very few of them. At nine I became an apprentice to Ms. Hatice Aksu, the gilder. I learned about gilding, calligraphy, and tilework while running errands for her workshop. My master and I attended fairs organized by the Turkish Ministry of Culture. Those fairs got me interested in nacre. I went to see Mr. Ahmet Sezen, who would later become my nacre master. It took me a long time to get him to agree to take me in. He first said, “No way, you are a woman.” There were no women in the trade back then. Later he agreed to have me as an apprentice because he liked my design patterns.

**MY:** How long did it take you to become a master?

**FA:** You are asked to make a small piece if you want to become an apprentice. This shows the master whether you are trustworthy or not. My first piece as an apprentice was a tiny little box. The relationship between a master and an apprentice is nothing like what goes on in today's crafts courses. I used to go to the workshop seven days a week and work from 8 a.m. until 11 p.m. or even midnight. This way I learned faster. My first piece as a journeyman came at sixteen; it was a kemençe, a type of stringed bowed musical instrument. It took me three, maybe four months to complete it. Masters never get involved in a journeyman's piece. The aim is to prove to your master that you can do independent work successfully. When that was finished I started working on my masterpiece. It was a mirror. It took three years to complete. I ran errands for the workshop as well. I used to help the master during the day and work on my

mirror at night. The first two years were spent just sketching. Working with nacre is like nothing else. In other branches of crafts it takes students two to three years to learn the trade. Then they ask for their master's permission to start their own workshop and there it is. In our trade the master monitors each stage of your work very closely so that he or she can lend you their name when you start your own workshop.

**MY:** Does sketching take long?

**FA:** First you draw your pattern on paper. Then you attach the paper onto the nacre, number the pieces, and start cutting. It takes at least two hours to do the patterns on a ring. Nacre does not come in large pieces because it is basically a shell. Being naturally crooked, it requires hard work to make a flat surface. This is why you have to divide the paper into pieces, number each piece, and finally cut with a fretsaw. After the fretsaw stage, sanding is required to make sure that all the surfaces are equal in thickness. For inlaying you need to carve the wood to the exact thickness of the nacre. It must fit perfectly. There must not be any gaps on the sides. Once the nacre is fitted it needs to be sanded.

**MY:** What happened after you completed your masterpiece?

**FA:** I left my master's workshop to take part in restoration work for the Süleymaniye Mosque. I did the nacre work on the doors and some cutting and marquetry work for ivory engravings. After that I worked from home for a year or so. As a child I used to say to the previous owner of this workshop, “I'm going to have you out of here. I'll be the new you in the future.” We used to laugh about it. In the end it was that way; I was lucky enough to set up my own workshop here.

**MY:** Are there any other nacre masters around here?

**FA:** Master Ahmet Sezer has his workshop inside the medrese. He mostly does restoration work. He uses his

**FA:** Ahmet Sezer ustam var, medresenin içinde onun atölyesi. Ama o daha çok restorasyon işleriyle uğraşiyor. Burayı biraz mağaza gibi kullanıyor. Aslında keşke daha fazla sedefkâr olsa. Mesela yukarıda Arasta Pazarı'nda kırka yakın kilimci var. Hepsi de iş yapabiliyor. Bir sanatı icra edenler ne kadar çok olursa o sanat o kadar çok tanınır. Bu sanatın unutulmasını engellemek için, sizin de ustanızdan öğrendiğinizi başkasına öğretmeniz gerekir. Ben de şimdiye kadar iki bayana öğrettim bu sanatı. Biri tam anlamıyla yapıyor, diğeri daha ziyade hobi olarak uğraşiyor.

**MY:** *Hammaddeyi kolay bulabiliyor musunuz?*

**FA:** Sedef, kemik, bağ gibi tüm hammaddeler yurtdışından geliyor. Daha çok sıcak denizlerde bulunuyor. Sedef aslında istiridye kabuğudur, incinin anası diye bilinir. Malzemeyi bir kişi getiriyor bana. Senede bir veya iki kere toptan alıyorum, çünkü bir daha ne zaman, ne getireceği belli olmuyor. Sipariş üzerine malzeme getirmiyor.

**MY:** *Birlikte çalıştığımız başka zanaatkârlar var mı?*

**FA:** Sedef sanatı birçok farklı sanat ile birlikte icra edilir. Sedefi aldınız direk kabuğunu keseyim diyemezsiniz. Önce kakma yapacağınız ahşap yüzeyi belirli bir kalınlıkta oyarsınız. Bir işin sizden sonraki nesillere de kalması için de gomalak cilası yapmalısınız. Gerçek bir gomalak cilasının yapımı en az iki ay sürer mesela. Bunlar da marangozluk bilgisi gerektirir veya bir marangozla birlikte çalışırsınız. Bir aynanın üzerine rumi veya hatai bir desen işleyecekseniz, bu desen ya bir tezhip sanatkârının elinden çıkmalı ya da siz tezhip eğitimi almalısınız. Desenlerin kuralları vardır. O tezhibi bozmadan, kuralına göre işlemeniz gerekir. Yoksa eserin ruhunu kaybedersiniz. Dolayısıyla ben başka zanaatların bilgisine de sahibim, ama

daha karmaşık bir iş olduğu zaman yardım alıyorum.

**MY:** *Sedef ve kemik gibi geleneksel bir malzemeleri daha modern desenlerle tekrar yorumlamayı deniyor musunuz hiç?*

**FA:** Diğer tezhip sanatçılarına kıyasla daha modern desenler çalışan bir tezhip hocam vardı, Münevver Üçer. İslam Eserleri Müzesi'nde bir resim sergisi olmuştü. O sergideki eserlerden on tanesini takıya dönüştürdük. Hepsi oldukça modern yorumlardı. Birkaç sene önce Bugatti arabalarının tasarımcısı İstanbul'a tatile gelmişti. Buradan geçerken benim dükkanıma uğradı ve iki kolye aldı. Sedef içliğini çok beğenmiş, bir iş teklif etti ben de kabul ettim. Türkçe de bilmediği için bir tercüman aracılığıyla iletişim kuruyoruz. Şimdiye kadar altın, bağ ve sedef malzemelerini kullanarak üç farklı çalışma yaptım onlar için. Parçalarını burada ben hazırladım, direksiyona, jantlara ve anahtarlıklara yerleştirme işini onlar yaptı. Hepsi de oldukça modern yorumlardı. İlki bir lotus çiçeği desenydi mesela. Şimdi yine bir çalışma yapıyoruz onlarla beraber.

**MY:** *Genellikle nasıl ürünler üzerinde çalışıyorsunuz?*

**FA:** Sedef sanatında sınır yok. Çoğunlukla ahşaba işliyorum ama aslında istenen her malzemeye işleme yapılabilir. Telefon kılıfı bile yapılabilir. Geleneksel eserlerin alıcısı artık azaldı, bu tür eserleri koleksiyonerler alıyor sadece. Bu sanatı devam ettirmek istiyorsanız siz de çağa ayak uydurup eserleri biraz daha modernleştirmelisiniz. Ben müşterilerin istekleri doğrultusunda çalışmalar da yapıyorum. Kişiyi özel tasarımlar da yapıyorum.

**MY:** *Ekrem Yalçındağ ile birlikte ürettiğiniz kol düğmelerinden biraz bahsedebilir miyiz? Nasıl ortaya çıktı bu ürünler?*

**FA:** Ekrem Bey'in farklı desenlerini kırmızı, beyaz, siyah renkteki sedef malzemeleri kullanarak işledik. Bu desenlerin çerçevelerini de gümüş ile yapıyoruz. Birkaç prototip yaptıktan sonra hangi desenlerin uygun olduğuna karar verdik.

**MY:** *Ekrem Bey'in atölyesini ziyaret ettiğinizde ne düşündünüz?*

**FA:** Atölyede tabloların yapım aşamasını, eserin nasıl başlayıp, hangi süreçlerden geçtiğini gördüm. Bitmiş tabloda detayları anlamak kolay olmuyor. Ekrem Bey'in çalışma teknikleri ile benimki çok benziyor. Önce boş bir tuvale tahrir çekiyor, sonra içini renklerle dolduruyor. Ben de önce deseni çiziyorum sonra sedefi keserek şekil verip, kestiğim boşluklara yerleştiriyorum. Bu proje için de renkler yerine sedefi kullanıyoruz. Bu benzerlikleri görmek, Ekrem Bey'in desenlerini kol düğmelerinde daha iyi aktarmamı sağladı.

*workshop more like a store. I wish there were more nacre craftspeople. For example there are forty or so rug weavers in the Arasta Bazaar just up the hill. They all get work. The more people there are practicing a craft, the more people will learn about it. If you want crafts to survive you need to teach others what your master has taught you. So far I have taught two women. One of them currently practices the trade as a full-time job and the other one took it up as a hobby.*

**MY:** *Is it easy to find raw materials?*

**FA:** *All raw materials, including nacre, bone, and tortoiseshell, come from abroad. They are mostly found in warm seas. The nacre is basically a clamshell. It is also known as mother of pearl. I have a supplier but once or twice a year I have to buy in bulk because I never know what raw material my supplier is going to have and when. He does not supply to order.*

**MY:** *Do you work with other craftspeople?*

**FA:** *Nacre goes hand in hand with a number of branches of crafts. You cannot say, "Good, now that I have the nacre I'll start by cutting the shell." You need to first carve the wooden surface to a certain thickness for the inlay. If you want your work to last through future generations you must not skip the French varnish phase. When done properly this should take at least two months. All of this requires carpentry knowhow. If you do not possess that, you have to work with a carpenter. If you are going to engrave a rumi or hatai pattern on a mirror, either you will study gilding, or that pattern will need to come from a design or a gilding craftsman. Patterns follow rules; you need to follow the rules and not break the pattern. Otherwise the soul of your work will be lost. I know about other crafts, but I receive help when I do complicated work.*

**MY:** *Do you ever attempt to reinterpret traditional materials such as nacre or bone with modern patterns?*

**FA:** *I worked with Ms. Münevver Üçer,*

*the gilding master. Her patterns were more modern compared to other gilding craftspeople. She had an exhibition at the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul. We took ten of her displayed pieces and turned them into jewelry. They were all modern interpretations. A couple of years ago Bugatti's car designer came to Turkey. He came to my workshop and bought two necklaces. He was very impressed with my nacre work. He offered to work together and I agreed. We communicate through an interpreter because he does not speak Turkish. So far I have made three pieces for them using gold, tortoiseshell, and nacre. I worked the pieces here, and they were mounted on steering wheels, rims, and key rings overseas. Again, they were all very modern interpretations. For example, the first one I did was a lotus flower pattern. Currently we are working on another piece.*

**MY:** *What kinds of pieces do you make in general?*

**FA:** *There are no limits in working the nacre. I generally work on wood, but any material can be used. You can even make mobile phone cases. Fewer people buy traditional pieces these days; only collectors. Both you and your work have to modernize if you want your trade to survive. I also work to my clients' demands and produce custom designs.*

**MY:** *Can we talk about the cuff links you made with Mr. Ekrem Yalçındağ? How did they come about?*

**FA:** *We used red, white, and black nacre on Mr. Yalçındağ's various patterns. We used silver to frame the patterns. We produced a couple of prototypes before we decided on which patterns to use.*

**MY:** *What did you think when you visited Mr. Yalçındağ's workshop?*

**FA:** *I saw how the paintings were made. I saw how he starts working on a painting and what stages it goes through. It is not that easy to spot all the fine details when you see a completed painting.*

*Mr. Yalçındağ's method is very similar to mine. He draws the outline on a blank canvas first, and then fills it in with color. I first draw my pattern, then I cut and shape the nacre and place it in the holes I make. In this project we used nacre instead of color. Seeing all these similarities allowed me to transfer Mr. Yalçındağ's patterns onto the cuff links with a better understanding of his style.*





# Kol Düğmesi

Fonksiyon: Kol düğmesi  
Renk Seçenekleri: Beyaz, siyah  
Ölçüler: 20 x 20 mm, 20 x 10 mm  
Malzeme: Sedef, gümüş  
El yapımı

*Function: Cufflinks*  
*Colors: White, black*  
*Dimensions: 20 x 20 mm, 20 x 10 mm*  
*Material: Nacre, silver*  
*Handcrafted*



## Cufflinks



## TEŞEKKÜRLER ACKNOWLEDGEMENTS

**İstanbul Modern, bu projenin ve kataloğun gerçekleşmesinde değerli katkıları olan sanatçı, tasarımcı, zanaatkâr, yazar ve bu sürece destek olan tüm kişi ve kurumlara teşekkür eder.**

Istanbul Modern would like to express its gratitude to all artists, designers, craftspeople, writers as well as individuals and institutions without which their support this project and its catalogue would not have been possible.

**Erdem Akan  
Liz Erçevik Amado  
Fatma Ayran  
Gamze Araz Eskinazi  
Hatice Gökçe  
İdil Karababa  
Atilla Kuzu  
Yasemin Sayınsoy  
Adnan Serbest  
Seyhun Topuz  
Elif Uluca  
Deniz Üner  
Battal Yakut (Beto Usta)  
Sezgin Yalçın  
Ekrem Yalçındağ**

**İstanbul Kalkınma Ajansı**

**Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü**

(Enver Yüce, Ahmet Can Yılmaz, Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu, Prof. Dr. Haluk Gürgen, Doç. Dr. H. Kemal Süher, Tanzer Ercanpolat, Yrd. Doç. Dr. Tolga Hepdinçler, Ümran Sever Göçer)

**Bilgi Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü**

(Yrd. Doç. Dr. Avşar Gürpınar, Cansu Cürgen)

**Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü**

(Prof.Süleyman Aydan Belen, Yrd. Doç. Dr. İlhan Hasdemir, Agah Barış Aksakal, Emrah Onaran)

**İSTANBUL MODERN,  
“İSTANBUL MODERN ZANAAT, SANAT VE TASARIM PLATFORMU”  
PROJESİNİN GERÇEKLEŞMESİNE YARDIMCI OLAN  
TÜM DESTEKÇİLERE TEŞEKKÜR EDER.**

ISTANBUL MODERN WOULD LIKE TO THANK  
ALL THE PROJECT SUPPORTERS FOR THEIR CONTRIBUTIONS TO  
“ISTANBUL MODERN PLATFORM FOR CRAFTS, ART AND DESIGN”.



İSTANBUL MODERN MÜZE YÖNETİMİ  
ISTANBUL MODERN MUSEUM MANAGEMENT

YÖNETİM KURULU BOARD OF DIRECTORS

BAŞKAN CHAIR  
**OYA ECZACIBAŞI**

BAŞKAN YARDIMCILARI VICE CHAIRS  
**ETHEM SANCAK**  
**OKŞAN ATILLA SANÖN**

**EGEMEN BAĞIŞ**  
**DR. MİMAR KADİR TOPBAŞ**  
**MÜNİR EKONOMİ**  
**ŞELİ ELVAŞVİLİ**  
**CAHİT PAKSOY**  
**EROL TABANCA**  
**GÖRGÜN TANER**  
**HAKAN UYANIK**  
**ARZUHAN YALÇINDAĞ**

DİREKTÖR DIRECTOR  
LEVENT ÇALIKOĞLU

İŞLETME DİREKTÖRÜ COO  
BERNA ERBİLEK

PAZARLAMA MARKETING  
EBRU EĞİLMEZ

İŞ GELİŞTİRME BUSINESS DEVELOPMENT  
ŞEBNEM QURESHI

ÜYELİK VE ETKİNLİK MEMBERSHIP AND EVENTS  
FUNDA ÖGE

BASINLA İLİŞKİLER PRESS RELATIONS  
BEGÜM GÜVEN

MALİ İŞLER FINANCE  
OĞUZ ERİŞ

OPERASYON OPERATION  
ENGİN UZUNOĞLU

PLASTİK SANATLAR DANIŞMA KURULU  
FINE ARTS ADVISORY BOARD

PROF. RAHMİ AKSUNGUR  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MİMAR SİNAN FINE ARTS UNIVERSITY

PROF. DR. ZEYNEP İNANKUR  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MİMAR SİNAN FINE ARTS UNIVERSITY

PROF. HÜSAMETTİN KOÇAN  
OKAN ÜNİVERSİTESİ  
OKAN UNIVERSITY

PROF. DR. AYLA ÖDEKAN  
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY

PROF. KAYA ÖZSEZGİN  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
YEDİTEPE UNIVERSITY

ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU  
INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

NEAL BENEZRA  
DİREKTÖR, SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, SAN FRANCISCO  
DIRECTOR, SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, SAN FRANCISCO

DANIEL BIRNBAUM  
DİREKTÖR, MODERNA MUSEET, STOCKHOLM  
DIRECTOR, MODERNA MUSEET, STOCKHOLM

BERNARD BLISTÈNE  
DİREKTÖR, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE POMPIDOU, PARIS  
DIRECTOR, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE POMPIDOU, PARIS

CHRIS DERCON  
DİREKTÖR, TATE MODERN, LONDRA  
DIRECTOR, TATE MODERN, LONDON

MAX HOLLEIN  
DİREKTÖR, STÄDEL MUSEUM, SCHIRN KUNSTHALLE VE  
LIEBIGHAUS HEYKEL KOLEKSİYONU, FRANKFURT  
DIRECTOR, STÄDEL MUSEUM, SCHIRN KUNSTHALLE AND  
SCULPTURE COLLECTION OF THE LIEBIGHAUS, FRANKFURT AM MAIN

GLENN D. LOWRY  
DİREKTÖR, MUSEUM OF MODERN ART (MOMA), NEW YORK  
DIRECTOR, MUSEUM OF MODERN ART (MOMA), NEW YORK

ALFRED PACQUEMENT  
EMERİTUS DİREKTÖR, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE,  
CENTRE POMPIDOU, PARİS  
DIRECTOR EMERITUS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE,  
CENTRE POMPIDOU, PARIS

SHEENA WAGSTAFF  
MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT BÖLÜMÜ BAŞKANI  
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK  
CHAIRMAN OF MODERN AND CONTEMPORARY ART,  
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

KURUCU VE SPONSORLAR FOUNDER AND SPONSORS

KURUCU FOUNDER

 **Eczacıbaşı**

İLETİŞİM VE TEKNOLOJİ SPONSORU  
COMMUNICATION AND TECHNOLOGY SPONSOR

 **TURKCELL**

EĞİTİM SPONSORU EDUCATION SPONSOR

 **Garanti**

MİMARİ PROJE ARCHITECTURAL DESIGN  
TABANLIOĞLU

“SİZİN PERŞEMBENİZ” SPONSORU  
“YOUR THURSDAY” SPONSOR

**ÜLKER**

SİNEMA SPONSORU CINEMA SPONSOR  
TÜRK TUBORG A.Ş.

ÖZEL PROJELER SPECIAL PROJECTS  
BASF

ŞEKERBANK T.A.Ş.

AYDINLATMA LIGHTING  
TEPTA AYDINLATMA

GENÇ MODERN ANA SPONSORU  
GENÇ MODERN MAIN SPONSOR  
MASTERCARD

KONAKLAMA ACCOMMODATION  
POINT HOTEL

KATKIDA BULUNANLAR CONTRIBUTORS

ACARLAR MAKİNE

ALLIANZ SİGORTA

AXA SİGORTA

CLEAR CHANNEL TÜRKİYE

FABER-CASTELL

FASELİS

IGUZZINI

IPSOS

KREA DIRECT

MARSHALL

SABİHA GÖKÇEN HAVALİMANI

TAV HAVALİMANLARI HOLDİNG

UPM

WALL

KURUMSAL ÜYELER  
CORPORATE MEMBERS

BİLETİX

COCA-COLA

HİTAY HOLDİNG

MEDYA SPONSORLARI MEDIA SPONSORS

GAZETE NEWSPAPERS	TAKVİM	NATIONAL GEOGRAPHIC	NTV RADYO	GQ TÜRKİYE	NEW FOCUS TRAVEL MAGAZINE
AKŞAM	TODAY'S ZAMAN	NTV	NUMBER ONE FM	HOME ART	PARENTS
CUMHURİYET	TÜRKİYE	SİNEMATV	RADYO D	HOUSE BEAUTIFUL	PLATİN
DAILY SABAH	VATAN	STAR TV	RADYO EKSEN	INSTYLE	ROBB REPORT
HABERTÜRK	YENİ ŞAFAK	TGRT HABER	RADYO VOYAGE	INSTYLE HOME	THE GUIDE ISTANBUL
HÜRRİYET	ZAMAN	TV8	<b>SÜRELİ YAYIN PERIODICALS</b>	İSTANBUL & İSTANBUL	TRENDSETTER İSTANBUL
HÜRRİYET DAILY NEWS	<b>TV</b>	WORLD TRAVEL CHANNEL	40 FOR İSTANBUL	KÜLTÜR SANAT HARİTASI	VOGUE TÜRKİYE
HÜRRİYET KEYİF	24	<b>RADYO RADIO</b>	CONDENAST TRAVELLER TÜRKİYE	MARIE CLAIRE	WHERE İSTANBUL
MİLLİYET	BLOOMBERG HT	AÇIK RADYO	COSMOPOLİTAN	MARIE CLAIRE MAISON	WHICHCONTENT
POSTA	CNN TÜRK	CNN TÜRK RADYO	FOCUS ON TRAVEL NEWS	MEETURKEY INCENTIVE MAGAZINE	#TARİH DERGİ
SABAH	HABERTÜRK	DİNAMO	FORBES	NATIONAL GEOGRAPHIC	
STAR GAZETESİ	KANAL D	LOUNGE FM	FORTUNE	NATIONAL GEOGRAPHIC KIDS	

KATKILARINDAN DOLAYI TEŞEKKÜR EDERİZ WE ARE THANKFUL FOR THE CONTRIBUTIONS OF



---

İSTANBUL MODERN, ALTIN ÜYELERİNE MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATA  
VERDİKLERİ DESTEK İÇİN TEŞEKKÜR EDER.

ISTANBUL MODERN THANKS ITS GOLD MEMBERS FOR THEIR GENEROUS  
SUPPORT OF MODERN AND CONTEMPORARY ART.

---

<b>RUHİ AKÇAY</b>	<b>AZİZ KARADENİZ</b>
<b>HÜSNÜ AKHAN</b>	<b>DOĞAN KARADENİZ</b>
<b>PELİN AKIN</b>	<b>SERAP KAYHAN</b>
<b>GÖZDE AKPINAR</b>	<b>NAZLI KEÇİLİ</b>
<b>ÇAĞLA AKSOY</b>	<b>ÖNER KOCABEYOĞLU</b>
<b>ERDEM AKÜN</b>	<b>ELİF DİLA KONUKOĞLU</b>
<b>TURGAY ARTAM</b>	<b>BERGÜZAR KOREL</b>
<b>CENK AŞÇIOĞLU</b>	<b>SABİHA KURTULMUŞ</b>
<b>BURÇİN BARLAS</b>	<b>FERİT MERİÇTEN</b>
<b>SEVİL BASMACI</b>	<b>İLHAN MOLU</b>
<b>SELİN BOZKURT</b>	<b>SÜLEYMAN ORAKÇIOĞLU</b>
<b>NERİMAN ÇALIŞKAN</b>	<b>NİNA ÖGER</b>
<b>ÖZDEN ÇETİN</b>	<b>ELMAS ÖZLER</b>
<b>BİLGE ÇOLAKOĞLU</b>	<b>ÖNDER ÖZTARHAN</b>
<b>DEVRİM ÇUBUKÇU</b>	<b>KEMAL SERVİ</b>
<b>ALİ ARMAĞAN DALOĞLU</b>	<b>LEYLA TARA SUYABATMAZ</b>
<b>HALDUN DOSTOĞLU</b>	<b>MURAT ARİF SUYABATMAZ</b>
<b>OKTAY DURAN</b>	<b>TÜRKAN ÖZİLHAN TACİR</b>
<b>HALİT ERGENÇ</b>	<b>FATİH TAMİNCE</b>
<b>EGE ERİM</b>	<b>MUSTAFA TAVİLOĞLU</b>
<b>HAKAN ERTAÇ</b>	<b>PINAR TOPÇUOĞLU</b>
<b>NESRİN ESİRTGEN</b>	<b>HASAN ULUSOY</b>
<b>SARP EVLİYAGİL</b>	<b>ZAFER YILDIRIM</b>
<b>OSKAR FUCHS</b>	<b>ENVER YÜCEL</b>
<b>GÖKHAN GÜNDOĞDU</b>	<b>MOİZ ZİLBERMAN</b>
<b>RABİA GÜRELİ</b>	

---

**İSTANBUL MODERN,  
2010 CUMHURBAŞKANLIĞI  
KÜLTÜR VE SANAT  
BÜYÜK ÖDÜLÜ VE  
2009 AVRUPA MÜZELER FORUMU  
ÖZEL ÖDÜLÜ SAHİBİDİR.**

**ISTANBUL MODERN IS THE RECIPIENT  
OF THE PRESIDENT'S CULTURE AND  
ART GRAND AWARD FOR 2010 AND  
A SPECIAL COMMENDATION FROM  
THE EUROPEAN MUSEUM FORUM  
IN 2009.**