

designunlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR. PARA İLE SATILMAZ. İLKBAHAR 2020, SAYI 8, YIL: 5. KAPAK: BİR KURUŞ KAHVE STANTI, BAIN KOLEKSİYONU, KONGRE KÜTÜPHANESİ.
PUBLISHED BIMONTHLY. FREE OF CHARGE. SPRING 2020, ISSUE: 8, YEAR: 5, COVER: ONE CENT COFFEE STANT, BAIN COLLECTION, LIBRARY OF CONGRESS.



İZNIK VAKIF ÇİNİLERİ

Tasarımda gelenek
Tradition in design



İÇİNDEKİLER CONTENTS

10 Nesneleşen gelenek
— **Objectified tradition**
Jan Christian Schulz

20 Akışkan hatlar,
— muğlak uçlar:
Marginal Studio
**Flowing lines,
ambiguous ends:**
Marginal Studio
Ecem Arslanay

27 Az bilinen
— hikâyeleriyle Ersal
**Ersal and its little
heard stories**
Ecem Arslanay

30 Diyalog:
— Tasarımda gelenek
Dialogue:
Tradition in design
Avşar Gürpınar

41 Dosya: İstanbul'un
— geleneksel üreticileri
**Dossier: Traditional
artisans of Istanbul**
Nur Horsanalı

56 Görsel kimliğin
— geleneği
**Tradition of
visual identity**
Liana Kuyumcuyan

62 Kesişen paraleller
— **Crossing parallels**
Amandine David

68 Bir "üretim aracı"
— olarak gelenek
**Tradition as
a "making tool"**
Liana Kuyumcuyan

CARANP'ACHE

Genève

+

Paul Smith



unlimited



İZNIK VAKIF ÇİNİLERİ



Design Unlimited
Yıl Year: 4, Sayı Issue: 8

Yılda iki kez yayımlanır. Para ile satılmaz.
Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Unlimited
Publications'a aittir. İzinsiz alıntı yapılamaz.
Biannually published, 2 times a year. Distributed
free of charge. Authors are solely responsible for
the content of submitted articles. All rights
reserved by Unlimited. Quotations are not
allowed without permission.

Yayın sahibi Publisher: Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı,
Beyoğlu, İstanbul

Genel yayınlar yönetmeni Editor in chief
Merve Akar Akgün
merve@unlimiteddrag.com

Proje ve reklam direktörü Project and
advertising director: Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimiteddrag.com

Dijital reklam direktörü Digital
advertising director: Aydın Kızılırmak
aydin@unlimiteddrag.com

Tasarım Design: Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama Design and
application: Ulaş Uğur

Design Unlimited

Yazı işleri müdürü Executive editor
Liana Kuyumcuyan

Katkıda bulunanlar Contributors
Ali Cindoruk, Amandine David,
Aslıhan Demirtaş, Ayşar Gürpınar,
Birkan Özkan, Cansu Gürgen,
Ecem Arslanay, Jan Christian Schulz,
Jürgen ten Hoeve, Nur Horsanalı,
Tuğçe Akbulut, Zeno Franchini

Çeviri Translation
Ayşe Draz Orhon, Nicolas
T. Jakubiak, Merve Ünsal

İletişim adresi Communication address
Passage Petit-Champs
Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat: 1
Beyoğlu, İstanbul, Turkey

E-mail: info@unlimiteddrag.com

Instagram: designunlimitedturkey

Web: www.unlimiteddrag.com

Baskı Print: Saner Matbaacılık
Litrosyolu 2. Matbaacılar Sitesi 2BC3/4
Topkapı- İstanbul, Turkey
(+90) -0- 212 674 10 51
info@sanermatbaacilik.com

carandache.com / tektasart.com

 **SWISS MADE**

Edito

Liana Kuyumcuyan



MARGINAL STUDIO, MICROPOLI, 2016
MARGINAL STUDIO, MICROPOLI, 2016

Gelenek (*tradition*), Latincedeki *tradere*; iletmek, devretmek, koruma altına almak anlamındaki kelimeden gelir. Gelenek, insanlığın kültür olarak adlandırdığı olgunun temelidir ve hareketlerimizi, alışkanlıklarımızı, doğru olarak kabul ettiklerimizi ve hatta kararlarımızı şekillendirir. Gündelik hayattaki alışkanlıklarımızın tekrarından doğar. Sosyal normlar gibi kabuller içgüdüsel olarak bizdedir, öğrenilir ve çoğaltılır. Kültürümüzü oluşturan inançlarımızın, ideolojimizin ve gerçeklerimizin temelidir.

Bu tekrarlanan, içinde tüm tarihi ve deneyimi taşıyan ve aslında anlamı son derece ağır olan gelenek, basit ve tek bir kelime olarak bize sunuluyor. Her pratiği, kişiyi ve kelimeyi basitleştirmeye ve kategorilere ayırmaya çok alıştık. Bu tutum, “şeyler”in gerçek karakterlerini kaçırmamıza neden oluyor. Ayrıca bu “şeyler”in anlamlarına sadece bugünden baktığımızda da aynı sorunla karşı karşıya kalıyoruz.

Gelenek kelimesini sadece bugünden bakarak anlayabilir miyiz? Bugünün ekonomisine ve toplumuna odaklandığımızda geleneği koruyabilir miyiz? Gelenek, bugünün ihtiyaçlarını karşılayabilir mi?

Bugünden geleneğe baktığımızda anlamının büyük bir bölümünü görmezden geliyoruz. Çünkü gelenek; dinleme, öğrenme, hatırlama, tekrarlama ve paylaşma yoluyla, zamanla gelişir. Peki bu eylemlere bugünün tasarımcısının perspektifinden bakarsak: Bir tasarımcı tekrar edebilir mi? Bugünün tasarımcısı çevresini dinlemek ve gözlemlemek, tek bir ayrıntıyla derinlemesine etkileşim kurmak, çoğaltmak ve daha sonra onu yapmanın yeni yollarını önermek için yeterli zamana sahip mi?

Bugün bir tasarımcı olarak kendime baktığımda, kendimi zamanın hızlı akışı içinde buluyorum. Bir tasarımcı olarak, belki de artık zanaatkarlarla zaman geçirmek için yeterli zamanım yok. Belki de çalışma yollarını gözlemlemek ve ustalaştıkları ayrıntılarını tasarım perspektifime göre değiştirmeye çalışmak artık etik değil. Gözlemlemek ve sonrasında değiştirmek etik mi? Gözlemlerimden elde ettiğim bu bilgiyi, kendi bakış açımıyla kırıp dökmekten iletebilir miyim? Yoksa onu çağdaş teknolojilere ve üretim yöntemlerine adapte edebilmek için parçalayıp tekrar yapıştırmam uygun mu? Geleneğin bugünün dünyasında hayatta kalabilmek için benim yardımuma ihtiyacı var mı? Nesne, makine tarafından değil de insan eliyle üretildiğinde nasıl bir anlam taşır? Bu benim için bir şey ifade ediyor mu? Bunun anlamını hangi durumda umursuyorum ve hangi durumda umursamıyorum?

Bu sayı, tasarım pratiklerinde geleneğe farklı şekillerde yer veren tasarımcıların makalelerine ve röportajlarına yer veriyor. Bazıları geleneksel malzemeler, bazıları geleneksel üretim teknikleri kullanarak, bazıları geleneğin kültürel yönüne ağırlık vererek, bazılarıysa teknolojiyle birleştirerek anlamlandırıyor. Şahsen, bu konuya eleştirel bir şekilde bakıyorum ve yazıda sıkça kullandığım soru işaretlerini açık bırakarak bu metni sonlandırıyorum. Belki gelenek gibi bir kavram, algılamamızın, anlamamızın ve içselleştirmemizin tek bir yolunu bulmaktan fazlasıdır.

The word “tradition” derives from the Latin, *tradere*, which means to transmit, to handover, to give for safekeeping. Tradition is the base of human culture and grows out of our movements, habits, things we accept as “right to do”, even our decisions... It is the repetition of things from daily life, things that we have instinctively such as social norms, that we learn and reproduce. It is the base of our beliefs, ideologies, truths that create our culture.

This repeated knowledge comes to our hands with one simple word; tradition, which is an extremely heavy word that carries all the history and life experience inside. We are so used to simplify and categorize every practice, person, or word that we start to miss many aspects of them. This attitude causes us to miss the real characters of things, while we only focus on their meaning by standing on today.

Can we understand the word tradition by standing on today? Can we protect tradition when we just focus on today's economy and society? Does tradition correspond to our needs, today's needs?

We miss a lot of parts of tradition when we look at it just from today's perspective. Because tradition evolves through listening, learning, remembering, repeating and sharing over the time. When we look at these actions from the perspective of a designer; can a designer repeat? Does today's designer have enough time to listen and observe their surroundings, to engage deeply with only one detail, to reproduce, and then to propose new ways of making it?

When I stand on today as a designer, I feel deeply influenced by today's pace of time. As a designer, maybe I don't have enough time anymore to spend time with craftsmen, maybe it's not even appropriate to observe their way of working and try to change their mastered details according to my design perspective. Is it okay to observe, and then change? Am I capable of transmitting this knowledge gained by my observations through my perspective without breaking it down? Or is it okay to break it down and glue it together again to make it fit to contemporary technologies and production methods?

Does tradition need my help to survive in today's world? What does an object mean when it's crafted by a hand, but not by a machine? Does this mean something to me? When do I care, and when I don't?

This issue collects the articles and interviews of designers who give tradition on their design practice in different ways. Some use traditional materials, some use traditional production techniques, some use their cultural aspect, some combine it with technology. Personally, I look at this topic in a critical way and finalize this text by leaving the question marks open. Maybe a concept like tradition is too valuable to have only one way to perceive, to understand and to internalize.

DESIGN PORTRAIT.



B&B Atoll, seat system designed by Antonio Citterio. www.bebitalia.com

mozaik

B&B Italia Stores:
Ortaşık Denebozu Cad. No: 78 34347 İstanbul - T. +90 212 327 05 95 - F. +90 212 327 05 97
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya/Ankara - T. +90 312 440 06 10 - F. +90 312 440 05 94
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

B&B
ITALIA

Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonları ile gelenekten geleceğe

Sakıp Sabancı, 1970’lerin ortalarından itibaren satın almaya başladığı Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi Türk ve Avrupalı resamlarının yağlıboya tablolarını, Avrupa ve Çin porselenlerini, değerli dekoratif objeleri babasından kalan antika eşyalara ekleyerek özel bir sanat koleksiyonu oluşturmaya başlamıştı. Sultan II. Mahmud’un yazmış olduğu bir levhayı satın aldıktan sonra , ünlü hattatların hüsnühat örnekleri, ve Kuran nüshaları başta olmak üzere sanatlı elyazmaları toplamak da ilgi alanları arasına girdi. Koleksiyon 1980’lerde satın alınan özel kitaplarla zenginleşti. Eserler Sabancı ailesinin yaşadığı Atlı Köşk’ün alt ve üst kat salonlarının duvarlarını süsledi, vitrinlere yerleştirilerek sergilen-di. Koleksiyonun 1998’den itibaren yurtdışındaki New York, The Metropolitan Museum of Arts; Los Angeles Country Museum of Art; Harvard University Art Museums; Paris, Musée Louvre; Berlin, Deutsche Guggenheim Museum ve Köln, Museum für Angewandte Kunst müzelerinde sergilenmeye başlaması ve büyük ilgi görmesi, Sakıp Sabancı ile ailesinin koleksiyonu geliştirme ve müze oluşturma fikrini güçlendirdi ve Sabancı Ailesi’nin önce yazlık konut olarak kullandığı, daha sonra ise Sakıp Sabancı’nın daimi konutuna dönüşen tarihi Atlı Köşk, gerekli değişim ve ek bina inşaatı sonrası, 2002’de Müze’ye dönüştürüldü.

Müzenin Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, 14. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıla kadar uzanan sürede hazırlanmış Kuran-ı Kerim nüshaları ve dua kitapları, Osmanlı hattatlarının farklı hat karakterleriyle yazdığı ayetler, hadisler, güzel sözler içeren kır’alar, murakkalar ve levhalar, Osmanlı sultanlarının tuğralarını taşıyan, bazıları zengin tezhipli resmi belgeler ve hattatların kullandıkları yazı araçlarından oluşur. Atlı Köşk’ün yeni alımlar ve değerli bağışlarla zenginleşen bu koleksiyonunun yer aldığı üst kat salonları, müzenin kuruluşunun 10. yılı olan 2012’de tümüyle değiştirilerek çağdaş bir sergileme düzenine kavuştu. Teknolojinin olanaklarından faydalanarak sergilemeyi, yenilikçi bir tavırla genç kuşaklara bu köklü sanatla ilgili bilgi aktarımı yapmayı amaçlayan yeni sergi düzeninin hazırlıkları sırasında müze koleksiyonları için bir ilk daha yaşandı. Çağdaş sanatçıların güzel yazı sanatından esinlenerek yarattığı özgün tasarımlar, geçmişin geleneksel sanatlarını bugüne taşımak amacıyla müze koleksiyonundaki yerlerini almaya başladı. Kutluğ Ataman’ın hüsnühat sanatının müstesna örneklerini oluşturan “müsenna” veya “aynalı” dediğimiz simetrik yazı kompozisyonlarını çağdaş bir yorumla hatırlattığı videoları, koleksiyonun günümüz sanatıyla bağlantısını sağladı.

Yeni sergi tasarımı çerçevesinde, elyazması kitapların yaratım sürecinin her adımını gözler önüne seren belgesel filmler de sergilemeye katıldı. Sakıp Sabancı Müzesi bu filmleri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nün işbirliğiyle gerçekleştirdi. Böylece ilk kez, tüm süreci anlatan belgesel nitelikli filmler yaratılıp akademik dünyaya da sunuldu. Bu sergi tasarımının müzecilik dünyasına getirdiği en büyük yeniliklerden biri de, sergi salonlarının temalarına uygun seçilmiş, İslam resim sanatından örneklerin *augmented reality* (arttırılmış gerçeklik) yöntemiyle animasyon haline getirilmesi oldu. Teknolojik destekli bu yeni uygulamalar ile gençlerinin ilgisinin çekilmesi amaçlandı.

Yirminci yılına yaklaşan Sakıp Sabancı Müzesi, Türk ve İslam sanatlarından hüsnühat, tezhip, cilt ve tasvir örneklerini, Sabancı Üniversitesi’nin çatısı altında, akademik bir bakış açısı ve çağdaş müzecilik anlayışıyla sergileyerek bu geleneksel sanatları geniş kitlelere ulaştırmayı arzuluyor.

Sakıp Sabancı Müzesi’nin diğer bir güçlü koleksiyonu olan Resim Koleksiyonu, Sakıp Sabancı’nın Türk resminin belli bir döneme ilişkin belirgin merak ve ilgiyle oluşturduğu bir kişisel koleksiyon olmasının ötesinde, ülkemiz topraklarında resim sanatının gelişip serpilmesi sürecinin başlangıç evresine dair önemli ipuçları veren bir kültürel birikimdir. Bu yönüyle Müze’nin Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu’nun tarihsel süreçteki devamı



From tradition to future with the Collections of Sakıp Sabancı Museum

In the mid-1970s Sakıp Sabancı began putting together a private art collection by adding to the antiques, which he inherited from his father, his own acquisitions of oil paintings by Ottoman and Republican period artists from Turkey and abroad, European and Chinese porcelains, and other precious decorative articles. It was after his purchase of a calligraphic panel executed by Sultan Mahmud II (r. 1808-1839) that he became interested in collecting other fine examples of similar works, consisting mainly of calligraphies and Korans by famous calligraphers. The collection was further enriched with examples of rare books acquired in the 1980s. These works embellished the walls and were displayed in cases located upstairs and downstairs around the Atlı Köşk, the mansion which was the Sabancı family’s residence at the time. Beginning in 1998, this collection travelled abroad and was exhibited at the Metropolitan Museum of Art in New York, Los Angeles County Museum of Art, Harvard University Art Museums, Musée du Louvre in Paris, Deutsche Guggenheim Museum in Berlin and Museum für Angewandte Kunst in Köln. The considerable attention it attracted during such forays encouraged Sakıp Sabancı and his family to develop the collection further and create a museum in which to house it. To this end, the Atlı Köşk, which had been first used as a summerhouse and then become the permanent resident for Sakıp Sabancı and his family, has been transformed into a museum through the implementation of required changes including the annex of a new building in its premises.

The Arts of the Book and Calligraphy Collection of the Museum consists of copies of Korans and prayer books, calligraphic compositions, panels, albums containing Koranic verses, hadiths, proverbs written in a variety of scripts by Ottoman calligraphers; official documents, some of which are richly embellished and bear the *tuğras* (official monograms) of Ottoman sultans as well as examples of calligraphers’ tools, all produced during the period between the end of 14th century and the 20th century. The upstairs rooms of the Atlı Köşk, where these works are on display, went through a complete transformation in 2012, the Museum’s 10th anniversary, to bring them up to currently accepted technological standards and practices. The project, one of whose aims was to introduce fresh approaches with the aid of technological advances, in order to familiarize new generations with this venerable art, provided the occasion for yet another innovative first at Sakıp Sabancı Museum (SSM): original designs created by contemporary artists inspired by traditional calligraphy made an appearance in the museum’s collections. Kutluğ Ataman’s (b. 1961) video treatments of the exceptional symmetric calligraphic compositions, categorized as *müsenna* and *aynalı* provided a bridge linking the collection to contemporary art.

As part of its new exhibition design and layout, SSM also presents documentaries that reveal the processes involved in creating manuscript works. These films are prepared for SSM in collaboration with the Department of Traditional Turkish Arts of Mimar Sinan University of the Fine Arts. They represent the first time that documentary films detailing all aspects of the manuscript production process have been made accessible to the academic world. Another innovation introduced by the new exhibition design is the inclusion of ‘augmented reality’ – animations of selected examples of Islamic art that were specially conceived and executed to be compatible with exhibition themes. Supported by state-of-the-art technology, these animations aim to attract the attention of young visitors.

Drawing close to its twentieth year as a constituent element of Sabancı University, SSM seeks to make the traditional arts accessible to broader sections of the public by exhibiting choice examples of Turkish and Islamic calligraphy, illumination, book-binding, and illustration with an approach that is both rooted in academic rigor and informed by museological attitudes.

niteliğindeki koleksiyon, Türkiye’de görsel imge üretimindeki dönüşümü, sanat ve sanatçı kavramlarının değişen anlamlarını gözler önüne sererek Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan modernleşme sürecini yansıtır.

SSM Resim Koleksiyonu, Batılılaşma dönemi Türk resim sanatının tarihsel gelişim sürecine paralel olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın sonuna uzanan 200 yıllık bir döneme tarihleniyor. Müzenin kuruluşundan bu yana geçen on yıllık sürede, satın alımlar ve bağışlarla zenginleşen SSM Resim Koleksiyonu, kapsam ve bütünlüğüyle çağdaş Türk ve resim sanatının gelişim ve oluşum aşamalarını bilinçli bir gözle inceleyecek olanlar için önemli bir kaynak niteliğindedir. Bu nedenle, Türkiye müzelerinde teşhirde olan resim koleksiyonlarının oluşturduğu birikime katkısı önemlidir.

Koleksiyonları canlı tutmanın yolu, kendi oluşum mantıkları çerçevesinde yeni kuşaklara açık bir politikayla geliştirilmelidir. Sakıp Sabancı Müzesi’nin koleksiyonları, eski ustaları duyarlı ve saygılı bir tutum sergilerken yeni kuşak sanatçılara da kapılarını açık tutmuştur. Müze düzenlediği süreli sergileri ile de bu anlayışı takip etmektedir. Yakın zamanda bir retrospektif sergisine ev sahipliği yaptığı, doğduğu toprakların porselen geleneğini güncel sanata uyarlayan, Çinli çağdaş sanatçı Ai Weiwei’nin porselen vazolarını heyecanlı müzenin Dekoratif Sanatlar Koleksiyonu’na dahil etmiştir.

Sakıp Sabancı Müzesi’nin koleksiyonlarını digitalssm.org adresinden ve Google Arts & Culture platformundan, geçmiş sergilere ait konferans ve etkinlikleri Youtube kanalından, 360 derece sergi turlarını Google’ın 360° street view’den takip edebilirsiniz.



More than representing a personal interest in a specific period of Turkish painting, the SSM Painting Collection, another prominent selection of works by the Museum, is a cultural heritage that reveals the European-influenced development of the art of painting in Turkey. This collection reflects the evolution of visual representation in Turkish art, the ways in which conceptions of art and artists changed over time, and the modernization

process informing the transition from the Late Imperial to the Early Republican periods. When considered in this context, the paintings collection can be seen as an extension of the Museum’s Arts of the Book and Calligraphy Collection.

The SSM Painting Collection consists of works dating back to the period from the mid-18th century to the end of the 20th century in accordance with the history of the development of Turkish painting, and has been enriched with significant acquisitions and donations since the Museum’s opening in 2002. Such inclusions in the collection have made it possible to better represent the work of the post-1950 generation in the Turkish art scene. The scope and comprehensiveness of the collection are such as to make it an important resource for those wishing to study

and analyze both the roots and development of contemporary Turkish art. In that respect, the SSM Painting Collection is in the position to make significant contributions to our knowledge about works housed in our national museums.

The only way to keep any collection of art alive is to continue developing it through coherent policies that admit new works consistent with the collection’s own logic. In keeping with this principle, the SSM collections are open to the work of new generations of artists even as it remains faithful to the works of the great masters of the past, an approach that also informs the temporary exhibitions it holds. The Museum made an inspirational addition to its Collection of Furniture and Decorative Arts with the acquisition of porcelain vases by Ai Weiwei, the Chinese artist who adapts his homeland’s tradition of porcelain to contemporary art and whose retrospective was held at SSM recently.

In response to the growing influence of contemporary art particularly among the young generations in recent years, SSM started including contemporary artworks in its collections in addition to holding temporary exhibitions of the prominent artists of the period, such as Sophie Calle, Anish Kapoor, Ai Weiwei and Marina Abramović.

Please follow Sakıp Sabancı Museum on Google Arts & Culture, YouTube, as well as our platform digitalSSM to explore Sakıp Sabancı Museum’s digital world and its collections. You can also take a virtual tour of the Museum with Google’s 360° street view technology on Google Arts & Culture.

KAHVE SANATI



Kurulduğu 1871 yılından bu yana kahve yapımına bir sanat gibi yaklaşmış olan Kurukahveci Mehmet Efendi, logosundan mağaza mimarisine kadar hep usta sanatçılarla çalışmış, yeni kahve fincanlarında da bu yaklaşımını devam ettirmiştir.

Usta sanatçıların ellerinden çıkan kahve fincanlarını Eminönü’nde açılan yeni mağazamızda bulabilirsiniz.

www.mehmetefendi.com

Nesneleşen gelenek



Alman tasarımcı Jan Christian Schulz projesi *Moorwerk** üzerinden yola çıkarak, Kuzey Almanya'nın bozkır kültürünü temsil eden yeni malzemeler, geleneksel zanaat ve modern tasarımın kesişimi üzerine yazdı

Yazı **Text:** Jan Christian Schulz

German designer Jan Christian Schulz wrote about his project called *Moorwerk**, that represents the tradition of Northern German moorland culture by bringing together a new material, old craftsmanship and modern design

Objectified tradition

THE ART OF COFFEE



Here at Kurukahveci Mehmet Efendi, we've been taking an artisanal approach to all matters coffee ever since we first opened our doors in 1871. So it's only natural that we should also work with fellow artists and craftsmen on such things as store design, logo, and livery. Our latest line of cups and saucers is a reflection of this venerable tradition. Designed and produced by maestros for aficionados, you can find our new demitasse sets at our newly-opened store in Eminönü.

Gelenek. Üzeri biraz tozlu, aynı zamanda canlı, şimdi ve muhtemelen sonsuza dek ağır olmaya devam edecek bir terim mi? Büyüsü kutsallığının içinde mi ya da onu dönüştürmek, ona bir şekil vermek mümkün mü?

Bu sorulara yanıt arayışı, 17. yüzyıla kadar misafirperver olmaması nedeniyle kaçınılan bir yer olan Kuzey Alman kültür ve geleneğine bakılarak başladı. O ana kadar Kuzey Almanya bir ritüel ve ibadet yeri, başka bir dünyaya açılan portal olarak görülüyordu; bir bozkırdı.

Bir zamanlar bu vahşi ve çorak bataklıkları büyük ölçekte işlenebilir kılan bozkır kolonistleri, çoğunlukla doğa unsurlarına meydan okuyan yoksul çiftçilerdi. Kültürlerinin evrimi, çevrelerindeki mevcut kaynaklar tarafından şekillendi.

Hayatları, ailelerini beslemek için sürdükleri besin değeri düşük bozkır topraklarını işlemek üzerine kuruluydu. Binlerce yıl boyunca doğada çözünen bitkiler ve yosunların oluşturduğu, siyah-kahverengi toprağın hayli zor fiziksel koşullarda kazılarak çıkarılan, kurutulan ve daha sonra ısınmak için kullanılan turba, döşeklerde ve yastıklarda dolgu malzemesi olarak da kullanılıyordu. Bozkır aynı zamanda başka bir malzeme daha üretmişti; bozkır meşelerinin de bu toprakla ortak bir hikâyesi vardı.

Eğer bir meşe ağacı, ormanlık bir alan yerine besin değeri düşük bir toprak olan bozkıra düşerse oksijensiz koşullarda korunur. Zamanla bu yavaş sürecin sonunda meşenin odunu, bozkırın asitli toprağıyla etkileşim içerisinde derin siyah bir renge bürünür. Bozkır meşesinin inanılmaz bir direnci ve dayanıklılığı olduğu söylenir. Bu eski siyah odun, arazinin bir sembolü, yaşama koşullarının, kültürel mirasın ve belki de geleneğin yok olamazlığının da sembolü. Bu yüzden bugünkü varlığından bahsetmek için bozkır kolonistlerinin hikâyesini anlatmak doğru bir araçtır.

Yaşadığım şehrin etrafını çevreleyen doğa, malzeme ve bozkır çamuru, meşe odunu gibi malzemeleri araştırmak için bana alan açtı. Çamurun doğal olarak bölgeye özgü işlenişi sonucunda bozkır meşesi süreci hızlandırılarak birkaç saate indirgenebiliyordu. Paleontologların yaptığı radyografik floresan ölçümlerine göre orijinal bozkır meşesi odunuyla işlenmiş meşe odununun aynı özelliklere sahip olduğu görüldü.

Bozkır malzemesinin geleneksel ve uzun hikâyesini yeni bir biçim kullanarak anlatmak gerekiyordu. Hemen hemen unutulmuş olan bir miras ve günümüz arasında aracı olabilecek bir şekilde biçimlendirilmiş bir formla. Bölgeyi araştıran birinin dikkat çekmesiyle bozkır çiftçilerinin mobilyalarını inceledim. Genel olarak kırsal alanda yaşayanların kısıtlı imkânlarla az sayıda eşyaya sahip olması, bu eşyaların çoğu zaman elden geldiğince iyi koşullarda tutularak defalarca tamir edilip kuşaktan kuşağa geçirilmesi demekti. Böylece bu gelenek insanların hayatlarını nasıl yaşadıklarının, kültürel belleklerinin ve kimliklerinin birer parçası haline geldi.



Gelenek. Bu ağır terim inanılmaz bir dinamiğe sahiptir. Belki de geleneğin şiiri, maddi olmayan çekirdeğinde, süreklilik ruhuyla çevrelenmiş zamansızlığında yatar. Sonsuz olan, ancak dış görünüşü değişebilen, yeni konturlar alan ve nesnelleştirilen bir özür.

KAHVE SANATI



Kurulduğu 1871 yılından bu yana kahve yapımına bir sanat gibi yaklaşmış olan Kurukahveci Mehmet Efendi, logosundan mağaza mimarisine kadar hep usta sanatçılarla çalışmış, yeni kahve fincanlarında da bu yaklaşımını devam ettirmiştir. Usta sanatçıların ellerinden çıkan kahve fincanlarını Eminönü'nde açılan yeni mağazamızda bulabilirsiniz.



Tradition. A ponderous term with a little dust on it, but at the same time alive - in current times and probably forever? Does its magic lie in its sanctity or is it possible, even allowed, to transform it - to give it a shape?

The search for answers began with the Northern German culture and its tradition -at a place that was widely avoided up to the 17th century due to its inhospitality. Until then it was perceived as a place of ritual and worship, as a portal to another world: the moor.

The moor colonists, who once cultivated these wild and barren marshlands on a large scale, were mainly poor farmers who defied the elements of nature. The evolution of their culture was shaped by available resources in the environment.

Their life depended predominantly on feeding their families by tilling the nutrient-poor turf soils of their moorlands. Turf, the black-brown soil formed over thousands of years by the decomposition of plants and mosses, was cut out of the damp earth with hard physical labor, dried and used as heating material. It was sold and even turned it into mattresses or stuffed pillows. Over thousands of years, the moor also formed another material - the moor oaks, which share a long origin history with the turf.

If an oak tree, which previously was part of the forest vegetation, falls into the nutrient-poor moor, it gets conserved under the exclusion of oxygen. Over time, a slow process takes place in which the wood of the oak reacts with the acidic mud of the moor and gives it a deep black color. The moor oak is said to have extraordinary resistance and durability. This ancient deep black wood - a symbol of the landscape, the living conditions, the imperishability of the cultural heritage and perhaps also a symbol of the imperishability inherent in a tradition - seemed suitable for telling the story of the moor colonists and transporting it into the present.

The surrounding nature of my hometown offered space for research into materials and for experimenting with moor mud and oak wood. Through a specific, natural treatment of the mud, it was possible to accelerate the process of moor oak formation and to lower the period to only a few hours. The radiographic fluorescence measurements of a paleontologist finally confirmed the occurrence of the same element contents in the original moor oak wood and the refined oak wood.

It was time to tell the long traditional story of the moor material in a new form - in a shaped form, a medium between the almost forgotten heritage and our times. The advice of a regional researcher drew attention to the furniture of the moor farmers. In general, the furnishings in the homes of people living in the countryside were very sparse with limited personal possessions. The belongings were maintained as best they could be repaired again and again and passed on as long as possible - part of the tradition that became a mirror of these people and their lives, their cultural memory and part of their identity.

The local heritage in the marshlands was mainly borne by farmer families. The reason for this was the spatial immobility of these people, which often forced them to remain in the same place for generations, becoming a cultural constant.

Tradition. This ponderous term can possess an incredible dynamic. Perhaps, the poetry of tradition lies in its immaterial core, in its timelessness enclosed by the spirit of constancy.

THE ART OF COFFEE



Here at Kurukahveci Mehmet Efendi, we've been taking an artisanal approach to all matters coffee ever since we first opened our doors in 1871. So it's only natural that we should also work with fellow artists and craftsmen on such things as store design, logo, and livery.

Our latest line of cups and saucers is a reflection of this venerable tradition. Designed and produced by maestros for aficionados, you can find our new demitasse sets at our newly-opened store in Eminönü.

Sazlık alanlarda yerel kültür çiftçi ailelere aittir. Bunun nedeni de bu insanların mekânsal olarak hareket edememesinden dolayıdır; aynı yerde kuşaklar boyunca kalıyor olmak demek kültürel anlamda bir sabit değer olması demektir.

Sahip oldukları birkaç parça mobilya, şatafatlı iç mekânların zenginlikle ilişkilendiriliyor olduğu bir dönemde o eşyaların sahiplerinin sebatları ve tevazuları hakkında ipuçları verir. Zamanında toprağın özellikleri, kendilerine dair öz algılarını ve başkalarının algılarını yansıtıyordu; bozkır çiftçileri, toplumdaki en alt sınıf olarak görülüyordu. Bozkır buraya yerleşenlerin çevreleriyle olan ilişkilerinin hem malzemesel olarak hem de elle tutulamayan özerlerini taşıyan bir kültür haline gelmişti.

Müzeler ve tarih kitapları bana bozkır kolonizasyonu boyunca bu bölgede tipik ve çok farklı bir karakter geliştiren sandalyelere dair bir fikir verdi. Mobilyaların analizi sırasında biçimsel dilde kalıplar ve benzerlikler buldum. Bu geleneksel özellikler, daha modern ve çağdaş bir tasarımın temelini attı. O dönemde bölge için tipik olan yuvarlak sandalyeler, bozkır çiftçilerinin mütevazı sosyal ideallerini sembolize ediyordu. Bu sandalyelerin son derece basit bir biçimsel dile sahip olduklarını gözlemlemek mümkün. Sandalyelerin ortak noktaları arasında dik arkalıkları ve yerel sazlardan örülmüş oturma yerleri bulunuyor; bu oturma yerleri, sandalyenin ayakları arasına yerleştirilmiştir. Arka ayağın üst üçte birindeki inceleme de özgün bir tasarım detayıdır. Mobilyanın dört tarafındaki delikli bağlantı yerleri de estetik olarak sandalyenin dilini oluştururken aynı zamanda yapısal olarak da sağlamlaştırır. Ön taraftaki bağlantı yerinin özel bir önemi vardır. Ayakları dinlendirmek için bir alan yaratmanın ötesinde aynı zamanda ayakları yerin soğukluğundan ve ıslaklığından da korur. Ahşapla çalışanlar, marangozlar ve özel sandalye üreticileri gibi yerel zanaatkarlar hasırcılarla birlikte çalışarak bölge arazisinin kaynaklarını mobilyaya dönüştürmek için çabalamıştır.

Yeni tasarımın ruhu, eski mobilya unsurlarını ve şekillerini yansıtır ve çağdaş tasarım bağlamında onları daha biçim uyumlu ve modern bir şekilde yorumlar. Çarpıcı detayları zamanında ve bütünleştirici bir görünümle bugünün estetiğine aktarır.

Geleneksel işçilik ve modern ahşap işleme teknikleri mobilya imalatında birleşmektedir. Daha önce geliştirilmiş olan rafine etme süreci, bozkır meşesinin oluşumuna dayanır ve meşeye, bozkırın derin siyah rengini verir. Kültür ve malzeme, bozkır bölgesinin geleneksel değerlerini bu nesneye aşılayarak böylece bir kimlik çapası atar ve Kuzey Almanya'daki kültürel bilincin gelişimine katkıda bulunur.

Gelenek. Bu ağır terim inanılmaz bir dinamîğe sahiptir. Belki de geleneğin şiiri, maddi olmayan çekirdeğinde, süreklilik ruhuyla çevrelenmiş zamansızlığında yatar. Sonsuz olan, ancak dış görünüşü değişebilen, yeni konturlar alan ve nesnelleştirilen bir özdür. Geleneğin gücü, kutsallığından değil, tarihini unutmadan değişebilir olmasından kaynaklanır. Tasarım her zaman, kültürden çıkan ve dönüştürücü karakteri nedeniyle onu tam olarak koruyabilen ve aktarabilen geleneğe şekil verebilir. Geleneğin ölümsüz özü, yaşam hikâyesini nesnelerde ortaya çıkarabilir ve eski değerleri aktarabilir; mütevazı yuvarlak sandalyelerin bir zamanlar sahiplerinin aynası olmuş olması gibi, derin siyah mirası geleceğe doğru ışımaya devam eder.



KÖMÜR TOPLAYICILARI / PEAT GATHERERS, 1905, FOTOĞRAF / PHOTO: COMMONS.WIKIMEDIA.ORG

The few pieces of furniture they possessed embodied the persistence of their owners and were modest, in a time when a sumptuously decorated interior was equated with prosperity. But at that time, the qualities of the soil echoed the self-perception and the perception of others: moorland farmers were seen as the lowest class in society. The moor had become both the material and the immaterial core of a culture that interwoven the lives of its settlers with the environment.

Museums and historical books gave me an insight into the chairs, which throughout the moor colonization have developed a very distinctive character, typical for this region. During the analysis of the furniture, patterns and similarities were found in the formal language. These traditional characteristics laid the foundation for a more modern and contemporary design. The round post chairs typical for the area at that time symbolize the modest social ideals of the moor farmers and were distinguished by an immensely high degree of simplicity. Common characteristics shared by all these round post chairs were above all the steep backrest and the seat woven from locally harvested rushes, embedded between the chair legs. A unique design detail was also the tapering of the cross-section in the upper third of the back leg, which ended with the backrest protruding slightly beyond the leg. The mortised connection bars on the four sides of the furniture gave it its aesthetic grounding and constructive stability. The front bar played a special role. It not only offered a place to rest the feet and was valued for its comfort, but it also protected the feet from the cold and damp floor. Local craftsmen like woodturners, carpenters and special chair-makers, collaborated with wicker workers to transform the resources of the regional landscape into furniture.

The spirit of the new design reflects the elements and shapes of the old furniture and interprets them in a more form-fitting and modern way in the context of contemporary design. It transfers the striking details into the aesthetics of the present through a timely and integrative appearance.

Traditional craftsmanship and modern woodworking techniques merge in the manufacture of the furniture. The previously developed refinement process, which goes back to the process of moor oak formation, infuses the oak wood with the characteristic deep black color of the moor. Culture and material were intertwined to create an object that embodies the traditional values of the moorland region and -as an identity anchor- plays a part in the ongoing development of Northern Germany's cultural consciousness.

Tradition. This ponderous term can possess an incredible dynamic. Perhaps, the poetry of tradition lies in its immaterial core, in its timelessness enclosed by the spirit of constancy. An eternal core, but whose outer appearance can change, take on new contours and become objectified. The strength of tradition is not its sanctity, but much more it's mutability - without forgetting its history. Design is at all times able to give shape to a tradition that has grown out of culture and can protect, preserve and pass it on precisely due to its transformative character. The imperishable core of tradition can unfold its living story in objects and pass on the old values - in the same way, that the modest round post chairs were once a mirror of their owners, their deep black heritage continues to radiate into the future.



KURUKAHVECİ MEHMET EFENDİ'NİN TAHMİS SOKAK'TAKİ MAĞAZASI, 1937
KURUKAHVECİ MEHMET EFENDİ'S SHOP ON TAHMIS STREET, 1937

Türk kültür ve geleneğinde Türk kahvesinin, hem sosyal anlamı hem de sunuş şekli bakımından büyük bir yeri vardır. Hem hazırlanışı, hem de sunuluşu sırasında kullanılan ürünlerin sadece Türk kahvesine özel olarak tasarlanmış olması da kahvenin kültürümüzdeki yerini göstermektedir. Türk kültürüne baktığımızda çeşitli sosyal ortamlarda kahve ikram etmenin yeri ve bu ikramın özeni de kullanılan objelerin detaylarında görülebilir.

Türk kahvesinin en bilinen temsilcilerinden olan Kurukahveci Mehmet Efendi, 1871 yılından beri faaliyetlerini sürdürüyor. Türkiye dışında 55'i aşkın ülkede tüketilen Kurukahveci Mehmet Efendi ürünleri Türk geleneğinin önemli bir parçasının yurtdışında da tanıtılmasına vesile oluyor. Kurukahveci Mehmet Efendi'nin 1933 yılında Türk grafik sanatının öncü isimlerinden İhâp Hulusi Görey tarafından tasarlanan logosu da yıllar içerisinde Türk kahvesinin kimliği ve simgesi haline geliyor. Ayrıca aynı dönemde afiş ve takvim çalışmaları ile firmanın reklamlarının yapılması da o yıllarda yenilik olarak tanımlanıyor.

Türk kahvesinin tarihçesine baktığımızda 19. yüzyılda çiğ çekirdek olarak satılan, evlerde kavrulularak ve el değirmeninde çekildikten sonra pişirilen Türk kahvesi, 1871 yılında kavrulmuş, öğütülmüş ve paketlenmiş olarak Kurukahveci Mehmet Efendi tarafından satılmaya başlıyor. Bu anlamda Kurukahveci Mehmet Efendi, Türk kahvesini tüketime hazır hale getirerek sunan ilk şirkettir. Eminönü, Tahmis Sokağı'nda serüvenine başlayan firmanın buradaki binası 1932 yılında dönemin ünlü mimarlarından Zühtü Başar tarafından yeniden inşa edilmiştir. Daha sonra Beyoğlu'nda da şube açılmıştır. Kahve öğütme araçlarının geliştirilmesi ve makinelerin seri üretime geçmesiyle beraber büyüyen firma, hem yurtiçinde hem yurtdışında tanınırlığını artırmış oluyor. 2006 yılında mimar Haydar Karabey'in projelendirdiği Y. Dudullu'daki yönetim binasıysa, Eminönü'ndeki binanın kimliğiyle ilişkili olarak tasarlanıyor. Kurukahveci Mehmet Efendi'nin mimariye verdiği bu önem ve yıllar içerisinde marka kimliği geliştirilirken tasarımcılarla yapılan iş birlikleri, kültür-sanat kurumlarına verdiği desteklerle de bu alanda önemli bir kurum haline geliyor.

Sonraki yıllarda da babadan oğula geçen meslek, yıllar içerisinde gelişen teknolojiyi de takip ederek faaliyetlerini sürdürüyor. Kahve üretme zanaatını ve markanın sürdürülebilirliğini korumak adına aynı aileden süregelen bilginin korunması ve değişen zamanın koşullarına adapte olsa da kimliğini kaybetmemesi, Kurukahveci Mehmet Efendi markasının Türkiye'de geleneksel bir yere oturmasını sağlamıştır.



1933 YILINDA GALATASARAY LİSESİ BAĞÇESİNDEKİ BEŞİNCİ YERLİ MALLAR SERGİSİ'NDE AÇILAN STANT
THE STAND OPENED AT THE FIFTH DOMESTIC GOODS EXHIBITION IN 1933 IN THE GARDEN OF GALATASARAY HIGH SCHOOL IN ISTANBUL



1934 YILINDA FİRMANIN KAHVE DAĞITIMINI YAPTIĞI OPEL MARKA KAMYONET
THE OPEL VAN USED BY THE COMPANY IN 1934 FOR THE DISTRIBUTION OF COFFEE

In Turkish culture and tradition, in terms of both social meaning and presentation, the unique style Turkish coffee has a big place. The products used during both preparation and serving are only designed for Turkish coffee. The fact that it is specially designed for this coffee also shows its place in our culture. When we look at the Turkish culture, the place of serving coffee in various social environments and the care of this catering can also be seen in the details of the objects used.

Kurukahveci Mehmet Efendi, one of the most known representatives of Turkish coffee, has been serving since 1871. Consumed in more than 55 countries outside Turkey, Kurukahveci Mehmet Efendi products lead to the promotion of an important part of the Turkish tradition abroad. In 1933, Kurukahveci Mehmet Efendi's logo, designed by İhâp Hulusi Görey, one of the leading names in Turkish graphic art, has become the identity and symbol of Turkish coffee over the years. In addition, advertising of the company with posters and calendars during the same period was defined as innovation in those years.

When we look at the history of Turkish coffee we see that it was sold as a raw bean in the 19th century, cooked after being roasted at home and cooked in a hand mill, is being sold by Kurukahveci Mehmet Efendi in 1871, roasted, ground and packaged.

In this sense, Kurukahveci Mehmet Efendi is the first company to offer Turkish coffee ready for consumption. The firm has started its adventure in a building on Tahmis Street in Eminönü. This building was rebuilt by one of the most famous architects of that period; Zühtü Başar in 1932. Later on they opened a branch in Beyoğlu. The company, which grew with the development of coffee grinding research and mass production of machines, has increased its recognition both at home and abroad. The administrative building in Y. Dudullu, which was designed by architect Haydar Karabey in 2006, is designed in connection with the identity of the building, which was first started in Eminönü. This importance given to architecture by Kurukahveci Mehmet Efendi and the brand identity has been developed over the years, and collaborations with designers have become an important institution in this field with the support they give to culture and art institutions.

The profession, which passed from father to son in the following years, continues its activities by following the technology developed over the years. Coffee production craft and the protection of information continuing from the same family in order to protect the sustainability of the brand and lose its identity if adapted to the changing times the conditions have provided Kurukahveci Mehmet Efendi brand of living the traditional place in Turkey.



Akışkan hatlar, muğlak uçlar

Flowing lines, ambiguous ends

Marginal Studio

Yazı **Text:** Ecem Arslanay



Yeniye hayalet mesleklerin, vazgeçilmiş tekniklerin ve sömürülmüş kültürlerin peşinde arıyor Marginal Studio. Kültürel akışların coşkuyla cereyan ettiği kentlerden Palermo’da, çok katmanlı ve çok anlamlı el sanatları ekosistemini canlı kılmaya çalışıyor. Ortağı Francesca Gattello’yu temsilen Zeno Franchini ile Marginal Studio’nun ilham verici gayreti üzerine söyleştik. Yaratıcı disiplinlerin sınırlarını, Palermo’yu, İtalya’yı, İtalyan tasarım geleneğini, sürdürülebilirliği, emeği, zanaatı, tasarımda güzel olanı, ahlaklı olanı, felsefi kavramlarla çekilen entelektüel cilaları ve mecaz dolandırıcılığını sorguladık



ZENO FRANCHINI & FRANCESCA GATTELLO

Marginal Studio seeks the new pursuit of ghost professions, abandoned techniques and exploited cultures. They try to keep alive the multi-layered and meaningful craftsmanship ecosystem in Palermo, one of the cities where cultural flows move in rhapsody. We interviewed Zeno Franchini on the inspiring efforts of Marginal Studio, representing his partner Francesca Gattello. We questioned the boundaries of creative disciplines, Palermo, Italy, tradition in Italian design, sustainability, labor, craft, beauty and morality in design, intellectual polishing and metaphor

röportaj **interview**

Francesca ile birlikte çalışmaya nasıl başladın? MARGINAL'deki ortaklığınızın doğasını anlatabilir misiniz?

İkimiz de ürün tasarımında eğitimin çok geleneksel ve endüstri odaklı olduğu Milano'daki Politecnico'da okuduk; bu İtalyan Üniversitesi şirketler için eğitim vermeyi taahhüt ediyor ve serbest çalışma ya da girişimcilğe odaklanmıyor. Bize öğretilen şey, profesyonel pratiğimizde deneyimlediğimizden çok uzaktı. Bu yöntemi modası geçmiş bulduk ve kendimizi geliştirmek için birçok farklı yönde denemeler yaptık. Bu yüzden lisanstan sonra Design Academy Eindhoven'da Sosyal Tasarım okumak için Hollanda'ya taşındım. Francesca bana katıldığında iş birliği yapmaya başladık ve birkaç yıl sonra Palermo'ya taşınmaya karar verdik.

MARGINAL ismi “tasarım disiplinlerinin marjlarını” keşfediyor olmanızdan geliyor. Bununla nasıl başa çıkıyorsunuz? Pratiğinizi tasarım aktivizmi olarak tanımlar mısınız?

İlgilediğimiz projeler sanat ve tasarım arasında yer alıyor; bir prototip veya bir “ürün” kavramının ötesine geçme eğilimi gösteren araştırmaya dayalı çalışmalar yapıyoruz. Günün sonunda yaptığımız işin “sanat” ya da “tasarım” olarak kabul edilmesi bizim için önemli değil. Yaratıcı disiplinlerin sınırlarında duran bir alanda çalışıyoruz ve kendimize Marginal Studio diyoruz. Bazı insanlar için yaptığımız şey tasarım değil, bazıları için sanat bile değil. Tanımları özellikle önemsemiyoruz çünkü “sınır”ın en ilginç yer olduğunu düşünüyoruz. Her iki disiplinden de denemeleri yapabileceğimiz ve hatta bunun ötesine geçebileceğiniz yer burası. Bakış açımızı genişletmek için, mümkün olduğunca bilim insanları ve sosyologlar gibi diğer meslek alanlarıyla da çalışıyoruz.

“Tasarım aktivizmi” kavramıyla ilgili olarak, pratiğimizi bu şekilde tanımlayabilir miyiz bilmiyoruz, bize göre aktivizm daha çok bir yaşam tarzı; tasarım mesleğimiz dışında Palermo'daki göçmenler ve akıl sağlığı sorunları olan kişilerle de çalışıyoruz.

Yani aktivizm sizin yaşam tarzınız mı?

Evet kesinlikle. Çalışmamızda, çağdaş meselelere yönelik bir eleştiri üretmeye ve “aktivist” olarak yaptığımız şey üzerinde düşünmeye çalışıyoruz, çünkü zorlayıcı ve acil bulduğumuz şey bu. Örneğin, göçmenlerle iş birliğinde geliştirdiğimiz projelerde, geliştirdiğimiz ilişkide güç dengesizliği bulunduğundan farkındayız ve bu da aktivist tarafımızı besledi. Kapsayıcı bir ortam yaratmak için elimizden gelenin en iyisini yapıyoruz ve diğer insanlarla ve onların beklentileriyle ilgili olarak da sorumluluğumuz olduğunun farkındayız; ortaya çıkan çoklu ve karmaşık dinamikleri hesaba katmak önemli.

Sicilya'da, birçok insan sosyal projeler yapmaya hevesli, ancak bunu nasıl yaptıklarını sorgulamadıklarında etkiler beklendiği kadar güçlü olmayabilir. Tasarımımızı daha sıkı ilişkiler kuran bir hale getirmek için bu gerçeği tamamlayıcı hale getirmeye çalışıyoruz. Birçok sosyal projenin sorunu para bitince projenin de bitmesidir. Gerçek ihtiyacı olan insanlarla çalışırken, “probleminize geri dönün, artık size yardımcı olamayız” demek adil değil ve bu nedenle insanların özerk olmalarına yardımcı olmak için uzun vadeli planlar yapmaya çalışıyoruz ki kendileri de aktif olabilsinler.

Bunu başardığınızı düşündüğünüz örnekler verebilir misiniz?

Palermo'ya taşındığımızda, göç konusu ile uğraştığımız bir proje olan *Sömürge Karşısı Estetiği*'ni (*Counter-Colonial Aesthetics*) başlattık. Uzun vadeli bir etki yaratmak istedik ve bu nedenle göçebe bir atölye kurduk; insanların pratiğimizden bir şeyler öğrenebilecekleri, bizim de onlardan öğrenebileceğimiz bir alan yarattık. Doğal malzemeler gibi modernizmin kenara ittiği bilgileri araştırıyoruz; örneğin *bio*-mimari üzerine düşünüyoruz. Beton yapıların yayılması nedeniyle “kerpiç” gibi özel teknikler son 50 yılda kayboldu. Bununla birlikte, Sicilya'da hâlâ bu malzemeyi kullanan bazı şirketler bulunuyor ve aynı zamanda, bu tekniklerin bazılarına aşına olan Batı Afrika ve Orta Doğu'dan gelen birçok insanla tanışabiliyorsunuz. Ayrıca bu bilginin, özellikle iklim değişikliğiyle ilgili konularda, mesleğin geleceği için yerel bilgiye entegre edilebileceğini fark ettik. Son zamanlarda birçok İtalyan inşaat şirketinin ekonomik kriz nedeniyle kapandığını öğrendik; eğer bu şirketler sürdürülebilir malzemeler kullansaydı sayıca büyüyebilirlerdi. Bu alanda insanları eğitirsek, kendi şirketlerini profesyonelleştirebilir ve kurabilirler. Sadece göçmenler için değil, yerel halk için de iş fırsatları yaratılabilir. Palermo'nun çevre bölgelerinde yaşayan birçok İtalyan genç işsiz, onların ihtiyaçları ile göçmenlerin ihtiyaçları arasında büyük bir fark görmüyoruz, sonunda karşılaştıkları sorunlar benzer.

Atölyenizi Hollanda'da kurduktan sonra. Palermo'ya nasıl taşındınız?

Aslında İtalya'nın kuzeyinde büyüdük ve Palermo'da hiç akrabamız yok. “Şehir” olan bir İtalyan şehrine gitmek istedik. Kırsal alana gitmek istemedik; her yerden uzak bir sınır bölgesine gitmek de istemedik. Palermo, Avrupa dinamikleri olan bir metropol şehri, aynı zamanda bir varış şehridir. İnsanlar buraya geldiğinde kendileri için bir yer bulabilirler. Farklı etnik kökenlerden ve kültürlerden birçok insan Palermo'ya geldi. Sokakta yürürseniz Arapça, Bengalce, Farsça ve diğer birçok dili duyabilirsiniz.

Teknik arayışımızda zanaatla çalışmamızın bir başka nedeni de Palermo'nun çok zengin bir mirasa sahip olması; burada birçok geleneksel zanaatkâr ve kalifiye işçi bulabilirsiniz. Rolümüzü tam da burada görüyoruz; onlarla etkileşime geçerek ortamı canlandırmak için yeni deneyler veya eski teknikler öneriyoruz.

Üç yıl önce buraya taşındığımızda, diğer kültürlerle sömürgecilikten farklı bir şekilde etkileşim kurmanın yolunu bulmak istedik; Avrupa'yı güç merkezi olarak gören bir yapı... Sicilya Akdeniz'in merkezinde ve diğer ülkelerle diyalogu ile çok ilginç bir yer haline gelebilir. Güneydoğu Asya, Afrika ve Orta Doğu'dan insanlarla günlük olarak konuşabilirsiniz ve bu farklı bir bakış açısı sağlar.



MARGINAL STUDIO, COUNTER-COLONIAL AESTHETICS, 2018 - ONGOING



MARGINAL STUDIO, COUNTER-COLONIAL AESTHETICS, 2018 - ONGOING



MARGINAL STUDIO, COUNTER-COLONIAL AESTHETICS, 2018 - ONGOING



MARGINAL STUDIO, COUNTER-COLONIAL AESTHETICS, 2018 - ONGOING



MARGINAL STUDIO, COUNTER-COLONIAL AESTHETICS, 2018 - ONGOING



MARGINAL STUDIO, COUNTER-COLONIAL AESTHETICS, 2018 - ONGOING



MARGINAL STUDIO, DECOLONIZING AGRICULTURE, 2017



MARGINAL STUDIO, DECOLONIZING AGRICULTURE, 2017

How did you start working together with Francesca? Can you describe the nature of your partnership in MARGINAL?

We both studied at Politecnico in Milan where the education in product design was very traditional and industrial-oriented: the Italian university is committed to training-for-companies and there was no focus on freelancing or entrepreneurship. What had been taught to us was far from what we experience in our professional practice. We found it outdated, so we tried in many ways to elaborate on our method. This is why after the bachelor I moved to the Netherlands to study Social Design in Design Academy Eindhoven. When Francesca joined me we started to collaborate and after a couple of years, we decided to move to Palermo.

The name MARGINAL comes from your “exploration of the margins of design disciplines”. How is this challenge? Would you define your practice as design activism?

We are interested in projects that are in-between art and design; they are research-based works that tend to extend beyond the concept of a prototype or a “product”. As a position to take, it might be unconventional and in the end, we do not mind if it is considered as “art” or “design”. We work in a space that lies in the margins of creative disciplines; it is on the border, and this is the reason why we call ourselves Marginal Studio. For some people what we do is not design and for some others, it is not even art. We do not particularly care about definitions because we find the “border” the most interesting place to be; it is exactly where you can experiment from both disciplines and even beyond that. To broaden our perspective, we also work with other professionals, like scientists and sociologists as much as possible.

Regarding the notion of “design activism”, we do not know if this is how we could define our practice, in our opinion activism is more a way of life. In Palermo we work with immigrants and people who have mental health issues also besides our design profession.

So activism is your way of living, it is a lifestyle for you.

Yes, indeed. In our work, we try to generate a critique toward contemporary issues, and to reflect on what we do as “activists” since this is what we find compelling and urgent. For instance, in the projects we developed in collaboration with migrants, we recognize that the relationship we entertained had a power imbalance and this informed also our activist part. We do our best to create an inclusive environment and we are aware of our responsibility when it comes to engaging with other people and their expectations; it is important to take into account the multiple and complex dynamics that emerge.

In Sicily, a lot of people are enthusiastic to do social projects but when they do not question the way they do it, the impacts might not be as powerful as expected. We try to make our design complementary to this reality to make it more relevant.

The problem with many social projects is that once the funding is finished, the project finishes. When working with people in real need, it is not fair to say “go back to your problem, we cannot help you anymore” and this is the reason why we try to make long-term plans, to help people being autonomous so that they can also make things themselves.

Can you give specific examples where you have accomplished that?

When we moved to Palermo, we started *Counter-Colonial Aesthetics*, a project in which we engaged with the topic of migrations. We wanted to create a long-term impact and so we set up a nomadic workshop, a space where people could learn something from our practice but also the other way around. We research the knowledge that has been put aside by modernism, like natural materials for bio-architecture for instance. Specific techniques, such as the “adobe”, were lost in the last 50 years due to the spread of concrete-made buildings. However, in Sicily, you still find some companies that use them and at the same time, you can meet many people that come from West Africa and from the Middle-East who are familiar with some of these techniques. We have also realized that this knowledge can be integrated into the local one for the future of the profession, especially concerning issues related to climate change. We found out that, recently, many Italian building companies have closed due to the economic crisis; if these companies would have used sustainable materials, they would have grown in numbers. If we train people in this field, they can professionalize and start their own companies; work opportunities can be created not just for migrants but also for local people. If we think about many young Italians living in the peripheral neighborhoods of Palermo, most of them are unemployed. We don't see a big difference between their needs and the ones of migrants, in the end, the problems they face are similar.

You started your studio in the Netherlands. How did you move to Palermo?

We are actually from the North of Italy and we don't have any relatives in Palermo. We wanted to go to an Italian city that was a “city”; not in the countryside or not in a border region in the middle of nowhere. Palermo is a metropolitan city with European dynamics but also an arrival city. When people arrive here, they can find a place for themselves. A lot of people from different ethnicities and cultures came to Palermo. If you walk down the street, you can hear Arabic, Bangla, Farsi, and many other languages.

Another reason is that we work with craft, in terms of our search for techniques, and Palermo has a very rich heritage. You can find traditional craftsmen and skilled workers. That's where we see our role; interact with them and propose new experiments or old techniques to revive.

When we moved here three years ago, we wanted to find a way to interact with other cultures different than the colonial way, the one that sees Europe as

Zanaat sizin için neden bu kadar önemli?

Toplumumuzda nesneler, çevremizi anlamanın ve değiştirmenin bir yolu olmuşlar. El sanatları ya da zanaat tarihinin birçok katmanı ve anlamı var. Farklı yerlerden insanlar her zaman benzer malzemelerle farklı üretim yollarına sahiptiler; Çin porselen yapabilirken, Venedik cam yapabilir. Bazen bu teknikler bile çalınmış; Louis XVI, Murano'nun büyük cam üreticilerinden bazılarını kaçırmayı başarmış, ancak bu zanaatkarlar Murano'ya geri döndüklerinde, el-leri cam yapımının sırlarını paylaştıkları için ceza olarak kesilmiş.

İçinde yaşadığımız dünyanın karmaşıklığında, çağdaş bir tasarımcı zanaatın mirasını tam olarak anlamalı ve onunla etkileşime girmeli. Sonra sadece “sandalye” veya “masa” değil, aynı zamanda “hikâyeler” ve “anlamanın anahtarı” olan nesneler yaratabiliriz. El sanatları aynı zamanda seri üretilen nesnelerin aksine el yapımı kalitesini ifade eder.

Marksist anlamda, insanlar emeklerini anlamlı

kılabilirler. İnsanca güçlerini tam olarak gösterir-

ler. Sanırım *Arts and Crafts* hareketinin konusu da bu...

Sosyal Tasarım üzerine yaptığın yüksek li-

sansa geri dönelim; bu, tasarımda yeni bir araştır-

ma ve uygulama alanı. Topluma karşı sorumluluk

her zaman tasarımcıların rolünün temel bir unsu-

ru olmasına rağmen, “sosyal tasarım” terimi yeni.

Neden? Nasıl ortaya çıktı? Sosyal tasarım nedir?

Tasarım tarihine baktarsak, örneğin Bauhaus'a,

sosyal etkiye odaklanıldığını görüyoruz; endüstriyi

herkes için iyi ve uygun fiyatlı nesneler yapma fırsatı

olarak gördüler. Mesele, zenginler için lüks nesne-

ler yapmak değil, yoksul insanların hayatlarını iyi-

leştirmekti. Sonra yavaş yavaş bu değişti ve

endüstrinin de gelişmesiyle birlikte çok fazla nesne-

miz oldu ve sorun da tuhaflaştı. İnsanların asıl ama-

cı unutuldu. 60'lı yılların tasarımı, bazen de perfor-

matif bir eylem haline gelen deneylerle çılınlaştı,

“Yaptığımız her şey zaten kapitalizm tarafından

emilecek, bu yüzden mesleğimize ve değerlerine

meydan okumak zorundayız” dediler. Hem öz düşü-

nümü olan hem de eğlenceli bir andı ancak bütün

bunlar ekonomik patlamada üretilen servet sayesinde

mümkün oldu. Sonra bu ruh yavaş yavaş öldü.

Bugün kriz geri döndü ve tam tersi durumla karşı

karşıyayız; 60'lı yıllarda insanlar ne yaparlarsa yap-

sınlar, yaşamlarının ebeveynlerininkinden daha iyi

olacağını biliyorlardı. Şimdi ne yaparsak yapalım,

hayatımızın şimdiye dek olandan daha az rahat ola-

cağını biliyoruz, ancak bu mutlaka olumsuz bir du-

rum olmak zorunda değil. Bazı tasarımcılar bir pro-

jenin etkisine kamusal alana odaklanıyor, bazıları

ise işleri daha sürdürülebilir hale getirmek için sek-

töre güvenmemiz gerektiğine inanıyor. Bizim için el

sanatlarının ekosistemi zaten bir cevap çünkü zana-

atkarlar da sosyal yapının bir parçası. Bu nedenle

sosyal bir işleyle tasarım yapmak istiyorsak temeli

yerelde olan nesneler yaratmalıyız.

O zaman sosyal tasarımcı farklı aktörler arasın-

da müzakere eden biri mi?

Evet, müzakere eden, kolaylaştıran. Sosyal ve şe-

hirselle akışlarla halihazırda var olan arasında köprü-

ler yaratıyoruz.

Sömürge Karşıtı Estetik başlıklı projenizde,

çağdaş Sicilya maddi kültürünü göç olgusuna

olumlu bir alternatif geliştirme modeli üretmek,

yeniden tanımlamak için araştırdınız. “Karşı-sö-

mürge” yi sömürge ve postkolonyal ile ilişkilendi-

rerek nasıl tanımlıyorsunuz?

Sömürge Karşıtı Estetik projesi, tasarım ve çağ-

daş meseleler üzerindeki sosyal etkileri -önceki so-

rularda bahsettiğimiz- etkileşimin prototipleşmesi

üzerinde bir deneydi. Sığınmacıların ve izinsiz

göçmenlerin İtalyan kurumlarında eğitim alma veya iş bulma konusunda

yönlendirildiği bir yer olan mülteci karşılama merkezinde çalışıyorduk. Katıl-

malarını zorunlu kılmadığımız ama katılıma açık bir süreçti; sadece oraday-

dık, böylece bütün günlerini bizimle tasarım yaparak da geçirebilirlerdi, yanı-

mızdan geçip gidebilirlerdi de. Birden fazla değer katmanı üzerinde çalışmak,

çeşitli malzeme ve teknikleri test ederek pratikte ve nesnelerin anlamı düze-

yinde işlemek üzerine çalışıyorduk. Mülteciler merkezindeki insanların gel-

dikleri yerlere dair hikâyelerini de katmaya çalışıyorduk.

“Sömürge-karşıtı” terimini kullandık çünkü bize göre “postkolonyal” sıfatı

neredeyse sömürge döneminin bittiğini varsayıyor, ama aslında öyle değil. Sö-

mürgeciliği sadece bir geçmiş değil, aynı zamanda bir tutum olarak, ekono-

mik, politik, kültürel olsun, insanlar arasında bir egemenlik-boyun eğme iliş-

kisinin varlığını ima eden bir davranış modeli olarak görüyoruz. Bu bakış

açısıyla, alçakgönüllülükle gözlemlemenin daha kolay olacağını düşünüyoruz.

“Sömürge karşıtı”, Sicilya'nın İtalya'da neredeyse bir sömürge muamelesi gör-



MARGINAL STUDIO, COUNTER-COLONIAL AESTHETICS, 2018 - ONGOING

the center of power. Sicily is in the center of the Mediterranean; and with its dialogue with the other countries, it can become a very interesting place. You can talk to people from South-East Asia, Africa, and the Middle-East daily and it gives a different perspective.

Why are crafts so important for you?

In our society, objects have been a way to understand and modify our surroundings. The history of crafts has many layers and meanings. People from different places always had different ways of making with similar materials. China could make porcelain whereas Venice could make glass. Sometimes these techniques were even stolen; Louis XVI managed to smuggle some of the great glassmakers of Murano but when these craftsmen managed to return to Murano, their hands were cut as a punishment for sharing the secrets of glassmaking.

In the complexity of the world we live in, a contemporary designer has to fully

understand the legacy of craft and also interact with

it. Then we will be able to create objects that are not

simply “chairs” or “tables” but also “stories” and “key

of understandings”. Crafts also express the quality of

hand-making as opposed to mass-produced goods.

In the Marxist sense, people can make their

labor meaningful. They manifest their humane

powers fully. I guess that's also what the Arts and

Crafts movement is about... Let's go back to your

MA degree in Social Design; a novel area of de-

sign research and practice. Although the respon-

sibility to society has always been a core aspect

of the designers' role, the term “social design” is

new. Why is that? How did it emerge? What is so-

cial design?

If we look at the history of design, to Bauhaus

for example, we see a focus on the social impact;

they saw the industry as an opportunity to make

good and affordable objects for everyone. It was not

about making luxury objects for the wealthy, but

about improving the lives of poor people. Then little

by little, this has changed and with the development

of the industry, we end up with too many objects

and the problem has twisted. People were a bit lost.

In the '60s, design went wild with experimentation,

sometimes becoming a performative act, it was like

they were saying “Anything we do, it will anyway be

absorbed by capitalism, so we have to challenge our

profession and its values”. It was both a reflective

and playful moment but it was made possible by the

wealth produced in the economic boom. Then this

spirit died out.

Today, the crisis is back and we face the oppo-

site situation; people in the '60s knew that, whate-

ver they could have done, their life would have been

better than their parents' one. Now we know that

whatever we do, our life will be less comfortable

than what we experienced before now, and that is

not necessarily a negative aspect. Some designers fo-

cus on the impact of a project, some focus on public

space, some believe that we should rely on industry

to make things more sustainable. For us, the ecosys-

tem of crafts is already an answer because craftsmen

are also a part of the social structure. This is why if

we want to design with a social function, then we

should create objects on a local basis.

I guess that social designer works as a mediator

between different actors?

Yes, a mediator, a facilitator... We are creating

bridges between social and urban flows that are al-

ready there.

In your project titled *Counter-Colonial Aestheti-*

cs, you have investigated the contemporary Sicilian

material culture to redefine it within an alternative

development model that is affirmative of the migration phenomenon. How

do you define “counter-colonial” concerning colonial and postcolonial?

The project *Counter-Colonial Aesthetics* was an experiment on the prototy-

ping phase of the interaction we talked about in the previous questions, the one

between design and the social impact it could have on contemporary issues. We

were working in a refugee welcoming center, a place where asylum seekers and

migrants without permits are guided to get an education in Italian institutions

or to find a job. It was an open process where we did not directly ask them to

participate but we were just there, so that they could pass by and spend their

whole day designing with us, or even not. By working on multiple layers of value,

on the practical one testing various materials and techniques, and on the level of

the objects' meaning, we were trying to express some stories of people that were

hosted in the refugees' center and of the places where they came from.

We used the term “Counter-Colonial” because in our opinion the adjecti-

ve “Post-Colonial” almost assumes that the colonial period is finished, but in

düğü hissiyle de oynuyor ve birçok genç insan bugün hâlâ yurtdışına gidiyor çünkü burada çok az iş fırsatı var. “Sömürge karşıtı”, sömürgecilik tarafından ele geçirilen ve geleceği bırakmayan bilginin yeniden elverişli hale getirilmesi anlamına geliyor. Bu bilgiyi geri almaya ve hayata geçirmeye çalışıyoruz.

“Sömürge karşıtı”na ilham veren örnekler verebilir misin?

Renzo Martens’e hayranlık duyuyoruz. Kongo’da çalışıyor. Kakao plantasyonlarında çalışan Kongo toplumu arasında hak bilincini artırmaya çalışıyor. Bir sanatçı olarak sanat sisteminin, ürettiği ekonomiyi kontrol etmeyi başarırken eşitsizliği nasıl güçlendirdiği konusunda kendini eleştiriyor. Kongo’daki insanlar hakkında bir sanat projesi yaparsanız, New York, Berlin, Milano, Paris veya Londra’da sergilenirsiniz. Kâr bu yerler içindir, Kongo için temettüü üretilmez. Martens Kongo’da ilk sanat bienalini başlattı. Kongo halkından heykel yapmasını istedi ve eserlerini Batı müzeleri ve galerilerinde sattı. Bu şekilde parayı Kongo’dan insanlar aldı. Tabii ki, o “beyaz bir adam” olmasaydı, sanat pazarına erişimi sıkıntılı olurdu. Ayrıca, düşündürücü bulduğumuz *Yok-sulluğun Tadına Varın* adlı bir filmi de yönetti. Filmde Kongo’nun gerçek kaynağının yoksulluk olduğunu ve Kongo’nun başka kaynakları değil, bu kaynağı kontrol etmesi gerektiğini söylüyor. Bazı insanlar onu bu kadar kışkırtıcı olduğu için eleştiriyorlar, ancak yaşadığımız dünyanın tüm çelişkilerini açığa çıkaran, zamanımızın en önemli sorunlarından biri olan eşitsizlikle mücadele ediyor.

İtalyan tasarımının geleceğini nasıl görüyorsunuz? İtalya on yıllardır estetikleşmiş objeleri ve Rönesans’ta kök salmış otonom tasarımcı mitiyle tanınıyor. Ancak İtalya, yavaş yiyecek hareketinden Carlo Petrini gibi önemli sosyal yenilikçileri ortaya çıkardı; modern zihinsel sağlık kavramının öncüsü olan Franco Basaglia ... İtalya’da sosyal tasarım üzerine önemli araştırmalar yapılıyor. Bu gelişmeler hakkında ne düşünüyorsunuz?

İtalyan tasarımı konusunda oldukça eleştireliz. Petrini ve Basaglia mesleğimizin tartışmasında ana akım sayılmazlar. İtalyan Tasarımı bugün modaya uygun, parlak, iyi tasarlanmış nesneleri politik farkındalık olmadan birleştiriyor. Örneğin Memphis, politik olarak angaje olmasına rağmen okullarda dekoratif bir akım olarak öğretilir; halbuki onlar şekilleri provokasyon olarak seçmişti. İtalyan tasarımındaki avangard hareketin gücü, siyasi ve sosyal ivme sona erdiğinde azaldı, bundan sonra sadece tekrarla ilgiliydi. Hollanda Tasarımı’nda ve etiketlerin içerikten daha önemli hale geldiği diğer yerlerde de benzer bir şey oldu. Aynı zamanda, gençler bugün bu döngüyü tersine çevirmeye çalışıyor: PLSTCT atölyesinin *Afet Sonrası Çatıları*¹ veya Orizzontale’nin² çalışması gibi ilham verici yerel projeler görüyoruz; çok küçük bütçelerle -veya sıfır parayla- üretiliyorlar ama çok ilginç içerikler. Sahada çalışan ve gerçekten ferahlatıcı bir alt kültür gibi. Güçlendiğini ve daha görünür hale geldiğini düşünüyoruz. Sadece “Bir sonraki Milano Tasarım Haftası’nın trendi nedir?” sorusunu soran insanlar olmadığını, çağdaş sorunlarla ilgili bir uygulama geliştiren profesyoneller olduğunu görmek harika.

Bir tasarım nesnesinin güzel olması için ahlaki olması gerekir mi?

Hayır, sadece dürüst olması gerekir. Ekstra anlam katmaya gerek kalmadan güzel bir şekil oluşturmaya odaklanabilirsiniz. Biçimci olabilirsiniz ve nesneleriniz harika olabilir. Bununla birlikte, genellikle sunulan projeye çok az ilgisi olan felsefi kavramlara atıflarla tasarım fikirlerini ve ardından entelektüel tanımları takip ediyoruz.

Geleneksel tasarım eğitiminin bir kısmının tasarımınız hakkında çok sanat-sal bir şekilde “yalan söylemeyi” öğrettiğini düşünüyorum. Tasarım, daha parlak olması için bazı entelektüel referanslara bağımlı görünmektedir.

Ancak öte yandan, insanların “Sosyal meseleleri umursamıyorum” diyebilecek kadar cesur ve açık olmalarını gerçekten takdir ediyorum. “Sürdürülebilirlik umrumda değil. Sadece güzel bir şey yapmaktan hoşlanıyorum”. Sosyal sorunları önemsiyoruz, ancak her tasarımcı bunu yapmak zorunda değil, herkesin kendi öncelikleri var.

1 <http://www.postdisasterrooftops.com>

2 <http://www.orizzontale.org>

fact, it did not. We think it is important to analyze and critique the Colonialism not only as a period in the past but also as an attitude, as a pattern of acts that implies the presence of a dominance-subjection relationship between people, be it economical, political, cultural... Through this perspective we think it will be easier to observe humbly the consequences of Colonialism in its various facets, imagining what comes after. “Counter-Colonial” let us also play with the feeling that Sicily was almost treated as a colony in Italy, and many young people are still going abroad today because there are few job opportunities here. “Counter-Colonial” means re-appropriating the knowledge that has been taken away by colonialism, which leaves no tradition behind. We try to take back this knowledge and materialize it.

Can you name any inspiring examples to the “Counter-Colonial”?

We greatly admire Renzo Martens; he works in Kongo trying to raise rights awareness among the Kongolese community employed in the cocoa plantations. As an artist, he criticizes the art system for how it reinforces inequality, while he manages to control the economy he generates. If you do an art project about people in Congo, then you end up exhibiting in New York, Berlin, Milan, Paris or London; the profit is for these places, no dividend is produced for Congo. Martens started the first biennial of art in Congo; he was asking Congolese people to make sculptures and he sold their works in Western museums and galleries. In this way, people from Congo were getting the money. Of course, if he was not a “white guy” the access to the art market would be hopeless. He also directed a movie called *Enjoy Poverty* which we find thought-provoking. In the film, he says that the real resource of Congo is indeed poverty, and Congolese should control this resource, not the others. Some people criticize him for being so provocative but he is tackling one of the most important issues of our time, which is inequality, exposing all the contradictions of the world we live in.

How do you see the future of Italian design? For decades, it has been known for its highly aestheticized objects and the autonomous designer myth rooting back in the Renaissance. However, Italy has brought out important social innovators like Carlo Petrini of the slow food movement; Franco Basaglia, the pioneer of the modern concept of mental health... Important researches on social design are being done in Italy. What do you think about these developments?

We are quite critical about Italian design. Petrini and Basaglia are not very mainstream in the debate of our profession. Today, Italian Design connotes trendy, shiny, well-designed objects with no political awareness. Memphis, for instance, is taught in schools as a decorative moment although it was very politically engaged; shapes were chosen to be provocations. The power of the avant-garde movement in the Italian design drained when the political and social momentum ended, after that it was only about repetition. A similar thing happened to the Dutch Design and in other places where labels became more important than contents. At the same time, young people are trying today to reverse this loop: we see inspiring local projects, like *Post Disaster Rooftops*¹ of the studio PLSTCT or the work of Orizzontale², with very small budgets -or no money at all- but with very interesting contents. There is almost like a subculture of people working on the field, which is refreshing. We think it is gaining strength and getting more visible. It is great to see that there are not only people asking the vain question “What is the next Milan Design Week trend?” but professionals that are developing a relevant practice dealing with contemporary issues.

Does a design object have to be moral to be beautiful?

No, it does not, it just needs to be honest. You can focus on creating a beautiful shape with no need to add extra meaning to it. You can be a formalist and your objects can still be great. However, we often find design projects followed by intellectual descriptions, with references to philosophical concepts that have little to do with the work presented.

I think a part of the traditional design education is learning to “lie” about your design in a very artful manner? The design seems to be dependent on certain intellectual references to be glossier.

Yes, but on the other hand, I appreciate it when people are brave enough and straightforward to say “I don’t care about social issues. I don’t care about sustainability. I just like to make something beautiful”. Well, we care about social issues, but not every designer has to do that, everyone has their priorities.

1 <http://www.postdisasterrooftops.com>

2 <http://www.orizzontale.org>

Az bilinen hikâyeleriyle Ers

Ersa and its little heard stories

Ersa Mobilya’nın 1958’de Sivas’ta bir metal atölyesinde başlayan hikâyesi bir markanın geleneğinden kopmadan sanata ve tasarıma tutunarak modernleşmesini anlatıyor



The story of Ers, which started in a metal workplace in Sivas in 1958, tells about its modernization by keeping art and design without breaking with the tradition of a brand

Markaların hikâyeleri olur mu? İnsanlar gibi doğup, büyüyüp, daha da “büyüyünce ne olacaklarına” karar verirler mi? Kökleri, tutkuları, deneyleri, yanlışları, sorumlulukları, çocuksu tarafları, “bilinmeyen yönleri” var mıdır? Avcı toplayıcı atalarımız için ticareti, kutlamaları ya da düşmana karşı hareketi mümkün kılan birleşme güdüsü ataların ruhu veya kabile totemlerine ilişkin hikâyelerden gelir¹. Bugün herhangi bir markayla duygusal bağ kurmamızı sağlayan da bu hikâyelerdir. Peki Ers, mobilyanın var olduğu her alanda konfor, işlev, estetik, sağlamlık, güvenilirlik ve özgünlük ilkeleriyle anılıyorsa bunun altında nasıl hikâyeler yatıyor olabilir? Sunduğu ürün ve hizmetlerin arkasındaki insani dokunuşlar nelerdir? 60 yıllık bir aile şirketi, mal mülk edinebilen hukuki bir varlık olmanın ötesinde; nesiller arası aktarımları ve kendine has ayrıntıları ile nasıl ifade edilir? Türkiye ve dünyadan önemli tasarımcılarla iş birliği yaparak Red Dot, Good Design, Design Turkey gibi 50’nin üzerinde prestijli ödül kazanmış; büyük yatırımla faaliyete geçirdiği Ar-Ge merkezinde önemli malzeme araştırmalar yapan, 2017’de aldığı TURQUALITY² DesteK Programı kapsamında küresel ölçekte büyümeyi hedeflemiş olan Ers, inovasyon odaklı gelişimini neye borçlu?

Hikâye 1958’te Sivas’ta bir metal atölyesinde; vizyoner bir girişimci, zanaatçı ve tasarımcı olan Metin Atabey Ata ile başlar. Ailesinden aldığı isim olan Atabey’in önüne sevdiği yönetmen Metin Erksan’ın Metin’ini getirmesi de; 24 yaşında babasını, amcasını ve babasının arkadaşını manifaturacılığı bırakıp Sivas’ta metal mobilya atölyesi açmaya ikna etmesi de yeniye olan inancını ve inanırma gücünü gösteriyor. 1962’de, Türkiye’nin modern mobilya tarihinde kültleşmiş bir sandalye tasarlar. Malzeme yokluğuna karşı su borusundan ayaklarla ürettiği sünger oturaklı sandalye 2017’de Burak Koçak’ın metal epoksi ayaklı ve poliüretan oturaklı yeni yorumuyla Alman Tasarım Konseyi’nden prestijli bir ödül alır. 1968 Metin Bey ve ortakları (Ata Gür) için bir başka önemli tarihtir; zira uzun yıllar çalışacakları Devlet Malzeme Ofisi’nden ilk siparişlerini alırlar. 1971’deki büyük ihale ise hızlıca Ankara’ya taşınmayı gerektirir ve üçü atölyeden

Do brands have stories? Do they decide, what will happen when they grow up, grow up, and even more like people? They have roots, passions, experiments, errors, responsibilities, childlike sides, “unknown aspects”? For the hunter-gathering ancestors, the motive to unite, which enables trade, celebrations, or action against the enemy, comes from stories about the spirit or tribal totems of the ancestors. It is these stories that enable us to connect emotionally with any brand today. So, if Ers is known for the principles of comfort, function, aesthetics, durability, reliability and originality in every area where furniture exists, what kind of stories lie under it? What are the human touches behind the products and services it offers? A 60-year-old family business is more than just a legal entity that can own property; How is it expressed through intergenerational transfers and its unique details? Cooperated with important designers from Turkey and around the world Ers has won over 50 prestigious awards such as Red Dot, Good Design, Design Turkey, conducted important material research in the R&D center, which it has been operating with a large investment, has aimed to grow on a global scale within the scope of TURQUALITY² Support Program in 2017, what does it owe its innovation-oriented development?

The story starts in a metal workplace in Sivas in 1958 with Metin Atabey Ata, a visionary entrepreneur, craftsman and designer. Bringing the name Metin (after the film director he loved) before the name he received from his family Atabey and convincing his father, uncle and father’s friend to open a metal furniture workplace in Sivas at the age of 24 shows Metin Atabey’s belief and his convincing power in the “new”. In 1962, he designs a chair that became cult in the history of Turkish modern furniture design. The chair with sponge seat was produced by the feet from water pipes against the absence of materials and later on it receives a prestigious award from the German Design Council with its new interpretation by Burak Koçak with metal epoxy feet and polyurethane seats. 1968 is another important date for Metin Bey and his partners (Ata Gür); because they take their first orders from the State Materials Office, where they will work for



makineler, biri de yarı yarıya Ata ailesinin ev eşyalarıyla dolu dört kamyonla koyulurlar yola; üstelik de ihale onayından sadece birkaç gün sonra... Taşıma maliyetini düşürmek ve marka değerini yükseltmek için yaşam biçimini şıp diye değiştirirerir Metin Ata ve ailesi. Sırada doygun ortakların dâhil olmak istemediği, çok daha büyük hedefler vardır ve 1978’de yolların dostane şekilde ayrılmasıyla Ersa resmen kurulur. Saçın karaborsaya düştüğü, tahsislerin marketlerde hatta kasaplarda akraba kanalıyla üç katına satıldığı bu dönemde Metin Atabey Ata pratik zekâsını konuşturup serpantin saran bir apartman komşusu sayesinde serpantinle konvektör imalatı yapmaya başlar. Sonraysa üretim yapan firma sayısının az olması ve devletin demirbaş ihtiyacının fazla olması Ersa’yı kısa sürede ofis mobilyasında ilk üçe yerleştirir ki 2005’e kadar da bu böyle devam eder. 1980’lerde ofiste ahşabın yükselişiyle derhal ahşap atölyelerini kurarlar, 1990’ların enflasyonunu ise öz kaynakla çalışıp malzemeyi peşin alarak yenerler. Ersa, bugün çeşitli ülkeler için çeşitli malzeme ve teknikle üretim yapıyor; ofis mobilyasının yanında ev mobilyası da çalışıyor. Üstelik mobilyaları da tıpkı kurucusu gibi dayanıklı ve esnek. Esneklikten kasıt değişen koşullara ayak uydurma becerisi ki bu da iyi değerlendirmeyi ve hızlı karar almayı gerektiriyor.

Markanın yönetim kurulu üyelerinden Erol Ata, rahmetli babası Metin Atabey Ata için “Bir şeye karar verirse onu bir iki gün içinde gerçekleştirmesi gerekirdi, yoksa rahatsız olurdu” diyor ve 1985’teki ilk bilgisayar alışverişlerini anlatıyor. Gazeteden Ankara’daki bilgisayar fuarının haberini alır almaz “Bugün gideceğiz ve bilgisayar alacağız, çünkü yeni bir teknoloji ve biz bunu kullanırız” demesi bir olur. Gününün son teknolojisi, Apricot marka 3,5 inç disketli emektar bilgisayar bugün Erol Ata’nın Saat Koleksiyonu Odası’nda sergileniyor. 1990’larda satış müdürünün kullandığı daha ileri bir model de yine bu odada. İnternet’e telefon hattı üzerinden, yüksek tonda seslere maruz kalarak bağlanabildiğimiz bu dönemde bütün şirket müdürün ne zaman İnternet’e girdiğini duyarmış. Aslında Saat Odası’nda pek çok ofis çalışanın eski model bilgisayarlarını, hesap makineleri, telefonlarını, daktilolarını bulabilirsiniz: Burası Ersa’nın minyatür bir medya arkeolojisi müzesi gibi... Odanın bir başka ilginç yanı da her biri başka bir yıla adanmış el yazması porselen tabaklar. Erol Ata, tabakların içlerine şirketin her bir çalışanın ismini özenle işlemiş. Bu noktada oda, Ersa’nın emeğe verdiği değerin de bir göstergesi oluyor; ancak kuşkusuz ki en görünür kıymetlendirmesi zaman üzerinden işliyor. “Geçmiş olmayanın geleceği olmaz” diyor Erol Bey. 1990’larda, makam odasındaki üçlü kütüphanede başladığı saat koleksiyonu bugün gelişip genişleyerek içinde yer aldığı fabrika binasının koridorlarına taşıyor. Saatlerin farklı çalışma prensiplerine hep merak duymuş ve hayatı boyunca hep dakik biri olmuş. Bu bağlamda oda Ersa’nın iyi zaman yönetiminin ve güvenilirliğinin de göstergesi.

Satın alamadığı saatleri rüyasında gören, eşine doğum günlerinde hep saat alan, hatta ona yüz görümlüğü olarak bile saat takmış olan Erol Ata’nın vakfa dönüştürmeyi hayal ettiği saat mabedinde 2000’den fazla parça var. En eski parça olan 1680’lerin İngiliz yapımı soğan modeli cep saati, Sovyet rejiminin çöküşüyle Doğu Blok ülkelerinden Karadeniz şehirlerine -bilhassa Trabzon’a- hızla paraya çevrilmek üzere serbestçe akan teknik ekipmanlardan. Batı’nın Bilim Devrimi’nin son zamanlarında, Newton’un evrensel kütle çekim yasasını bulduğu yıllarda üretilmiş. Saat Odası’na ise Ekim Devrimi’yle kurulmuş Sovyetler Birliği’nin çöküşüyle geçmiş. Devrim geçirmiş saatler içinde Erol Ata için en anlamlısı Atatürk Köşesi’nde, “dokuzu beş geç” konumunda yas tutan bir saat. Öğleden önceki ve sonraki sayı tayinlerini bir arada veriyor. Mısıl 1’in altında 13 yazıyor. Harf İnkılabı sırasında resmi dairelerde tercih edilmesi de bu eğitici tarafından ötürü. Kurdelelerle birleştirilmiş renkli büyük saat anasınıfı öğrencilerinin hediyesi. Zaten odanın asıl ziyaretçileri de öğrenciler. Cansız evlatlarını ve onlarda biriken zamanı öğrencilere büyük bir özenle anlatıyor Erol Bey. Her koleksiyoncu gibi o da nesneleri işlevsellik angaryasından kurtarıp tefekküre ve zamanda yolculuğa açıyor.

Zamanda yolculuğa çıkan başka öğrenciler ise Ece ve Arda, Ersa’nın çıkaracağı çocuk kitabının kahramanları. Büyülü 1962 sandalyesiyle karşılaşip kendilerini Sivas’ta, genç Metin Atabey Ata’nın yanında buluyorlar. Aldıkları ilhamla evde denemeler yapıyor, “farklı ihtiyaçlar için farkı tasarımlar” üretmeye çalışıyorlar: Zürafaya erişilebilir dolap ve file dayanıklı koltuk... Rüya da görülen tasarımlar için de bir bölüm var. Başta çocuksu taraflar, “bilinmeyen yönler” demem boşa değildi. Ersa çok yaratıcı enerjiler barındırıyor, ancak bunu ifade etmekte hayli temkinli. Aslında ürün kodları içeren yıllık ajandayı “Küçük Prens” conceptiyle çıkarması ve devamında gelen “Alice Harikalar Diyarında” gibi özel tasarım defterleri epey cesur. Öte yandan bu defterlerle çocukluğunu hatırlayıp, gözleri yaşlı teşekkür eden iş adamları olmuş. 2012’de IF İletişim Tasarım Ödülü’nü alan Box In a Box Idea dergisinin markayla bağı da yeterince bilinmiyor. Türkiye’deki tasarım kültürüne ciddi katkıları olan yayın, Ersa’nın güçlü üretim altyapısından ilham alan “Box in a Box Idea” showroom konseptinden çıkmış. Genel müdür yardımcısı Yalçın Ata sanatla olan bağlarını belli etme vaktinin artık geldiğini açıklıyor. Görünüşe bakılırsa 1958’de Anadolu’da başlayan yolculuğu uluslararası arenaya taşıırken üçüncü kuşak Ersa’nın yenilikçiliğine de yeni boyutlar katacak. Tabii eski hikâyelerini hep yeni hikâyelerinin hammaddesi olarak kullanarak...

1 “Hayvanlardan Tanrılara Sapiens” kitabında Yuval Noah Harari türümüzün fevkalade işbirliği meziyetini ortak mitlerle ilişkilendirir.

many years. The big tender bid in 1971 requires moving to Ankara quickly. Four trucks -three of them full of machines from workplace and one’s half full of Ata family’s household items- launch forth just a few days after the tender approval. Metin Ata and his family change their way of life to shrink in order to reduce the cost of transportation and increase the brand value. Next, there are much larger goals that saturated partners do not want to be involved in, and in 1978 with the friendly separation of their roads Ersa establishes formally. During this period when the galvanize fell on the black market, and the allocations were sold three times in the markets and even in the butchers through a relative channel, Metin Atabey Ata by means of his practical intelligence, started to manufacture convectors with serpentine thanks to a neighbor who envelops serpentine. Then, the fact of being the number of firms making production were less and the state’s need for fixtures were high, ranked Ersa in the top three in office furniture in a short time, which continued until 2005. With the rise of wood in the office in the 1980s, they immediately set up their wooden workshops, and overcome the inflation of the 1990s by working with equity and taking the material in cash. Today, Ersa produces with various materials and techniques for various countries; in addition to office furniture it produces home furniture also. Moreover, its furniture is durable and flexible just like its founder. The ability to adapt to changing circumstances from flexibility to deliberate needs, which requires good evaluation and quick decision making.

Erol Ata, one of the members of the brand’s board of directors, says to his late father Metin Atabey Ata, “If he decided something, he should have done it in a day or two, otherwise he would be annoyed” and he tells their first computer shopping in 1985. As soon as we hear from the newspaper about the computer fair in Ankara, he says, “We will go and buy computers today because it is a new

technology and we use it.” That veteran computer with 3.5-inch diskette brand Apricot is on display at Erol Ata’s Clock Collection Room today. A more advanced model used by the sales manager in the 1990s is also in this room. During this period when we would connect to the Internet over the telephone line, by exposure to high-pitched voices, the whole company heard when the manager was online. In fact, you can find old office computers, calculators, phones, typewriters of many office workers in the Clock Room: This room is like a miniature media archeology museum of Ersa... Another interesting aspect of this room is that it exhibits manuscript porcelain plates, each of which is dedicated to another year. Erol Ata carefully carved the names of each employee of the company into the plates. At this point, the room is also an indicator of the value Ersa places on labor; but of course, the most visible appraisal works overtime. “One has no future without a past,” says Erol Bey. The clock collection, which started in the triple library in the authority room in the 1990s, has evolved and expanded to the corridors of the factory building. He has always been curious about the different working principles of watches and has always been punctual throughout his life. In this context, the chamber is also an indicator of Ersa’s good time management and reliability.

There are more than 2000 pieces in Erol Ata’s the clock temple that he dreams of turning into a foundation. He used to dream of the watches that he cannot buy, always buy watches to his wife as present on her birthdays and even offered her a watch as a wedding gift. The earliest piece of the collection is a British-made 1680 onion model pocket watch, was a free flow technical equipment from the East Bloc countries to the Black Sea cities - especially Trabzon - with the collapse of the Soviet regime. It was produced in the late days of the Western Scientific Revolution, when Newton found universal law of gravitation. It ended up at the Clock Room with the collapse of the Soviet Union, which was founded with the October Revolution. The most meaningful one for Erol Ata among the revolutionary clocks is a watch that grieves in the position of “nine past five” in the Atatürk Corner. It gives together the appointments before and after the afternoon. For example, it says 13 under 1. The fact that it was preferred in official offices during the Letter Revolution is due to this trainer. The gift of colorful big clock kindergarten students combined with ribbons. The main visitors of the room are students. Erol Bey tells students about their lifeless children and the time they have accumulated with great care. Like every collector, he frees objects from the drudgery of functionality and opens them up for contemplation and time travel.

Other students that time travel are Ece and Arda; the heroes of Ersa’s children’s book. They encounter the magical 1962 chair and find themselves in Sivas next to the young Metin Atabey Ata. They are experimenting at home with their inspirations, trying to produce “different designs for different needs”: Giraffe-accessible wardrobe and mesh-resistant chair... There is also a section for the designs in the dream. It was not wasted for me to call childish parties and “unknown aspects” at the beginning. Ersa contains very creative energies but is very cautious to express it. In fact, it is very courageous to publish the annual agenda with product codes with the concept of “The Little Prince” and the subsequent special design books like “Alice in Wonderland”. On the other hand, with these notebooks, businessmen remembered their childhood and thanked with teary eyes. The link of Box In a Box Idea magazine, which received the IF Communication Design Award in 2012, is also not known enough. publication is a significant contribution to the design culture in Turkey, inspired by the Ersa’s strong manufacturing infrastructure, “Idea Box in a Box” concept came from the showroom. Deputy General Manager Yalçın Ata explains that it is time to show his ties with art. As it turns out, the journey that started in Anatolia in 1958 will carry the international arena, while adding new dimensions to the innovation of the third generation Ersa. Of course, using their old stories as the raw material of their new stories...



Diyalog: Tasarımda gelenek

Moderatör **Moderator:** Avşar Gürpınar

Ali Cindoruk, Aslıhan Demirtaş ve Cansu Cürgen, Avşar Gürpınar'ın modere ettiği sohbette bir araya gelerek geleneğin bugünün mimari ve tasarım üretimleriyle ilişkisi, anlamı ve günümüz eğitim sistemindeki yeri üzerine konuştu



AVŞAR GÜRPINAR



ALİ CINDORUK

Dialogue: Tradition in design

Fotoğraf **Photo:** Elif Kahveci

Ali Cindoruk, Aslıhan Demirtaş, and Cansu Cürgen came together in a conversation moderated by Avşar Gürpınar and talked about the meaning of tradition, tradition's place in today's education system and its relationship with today's architectural and design productions



CANSU CÜRGEN



ASLIHAN DEMİRTAŞ

Avşar Gürpınar: Şu soruyla başlamak istiyorum; zanaat, gelenek, aile, mimarlık, uzun yüzyıllardır farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde kullanılagelen kelimeler. Aslında anlam sürekli değiştiyor. En başta, “Siz zanaatten ne anlıyorsunuz?”u sormak istiyorum.

Ali Cindoruk: Tekrar ve nesne ile biteviye bir angajman döngüsü zanaatin temel karakteristiklerini oluşturuyor bana kalırsa. Sürecin ve nihai nesnenin niteliklerini işlevsel ihtiyaç kadar zanaatkârın malzemeyle olan girift, işçel ve karşılıklı dönüştürücü ilişkisi belirliyor. Genel çerçevesi böyle gibi ama burada sert köşeli kurallardan bahsedemeyiz, günün sonunda yaşayan pratikler esnemeye, evrilmeye, çeşitlenmeye ve istisnalara açıklar. Genellikle çevreleyen bir kültürel iklim, süreklilik, kesintisizlik zanaatlerin tutunabilmesi için uygun ortamı sağlıyor. Örneğin yapı teknolojisi ve mimarlık gibi bağlam oluşturuvcu faaliyetler içinde taş ustası, ahşap ustası olarak var olabiliyorsunuz. Bugün bir yandan çoğu zanaat pratik bağlamını ve yaşamsallığını kaybetmekte, diğer yandan güncel pratiklerde zanaatlere tutunabilecekleri alan açmaya çalışanlar var.

Avşar Gürpınar: O zaman bağlam ve süreklilik, yani kesintisizlik içermesi önemli.

Ali Cindoruk: Evet, öyle bir süreklilik gözlemliyoruz. Aynı ifade, gramer ve yapma biçimlerinin -tabii ufak yerel yorum ve modifikasyonlar ile- devirler boyunca tekrar edilmesi üzerine inşa edildiğini görüyoruz. Her geleneğin kendi mikrokozmosu içindeki kültürel derinlik alanını, seviyesini ve artikülasyon adımlarını takip edebiliyorsun. Bazı pratikler belirli bir aşamada evrimini tamamlamış gibi duruyor, o nesne ya da üretim pratiği hep aynı şeyi tekrar ederek bugüne geliyor, bazıı da parametrelerini de çeşitlendirerek ve dolayısıyla derinleşerek, yan kollara ayrılarak ilerliyor.

Aslıhan Demirtaş: Benim aklımda malzeme ile olan sürekli bir ilişki canlanıyor. Gelenek çerçevesinde kişisel bir bağ da olduğunu düşünüyorum, malzeme ile zanaatkârın bir aradaki diyalogu. Ali’nin de söylediği gibi tekrar çok önemli, o karşılıklı diyalog, yakınlık... Dolayısıyla da süreklilik önemli hale geliyor. Farklı safhalardan bir arada geçmek gerekiyor.

Avşar Gürpınar: Aynı sevgililik gibi. Bir adanmışlık istiyor. Her zaman karşılığını alamayacağın bir şey...

Aslıhan Demirtaş: Evet, bir kimya belki bu. Sen malzemeyi dönüştürürken malzeme de seni dönüştürüyor.

Ali Cindoruk: Malzeme ile zanaatkâr arasında evrilen dinamik, anlık mutabakatlar üzerinden ilerleniyor da denebilir. Zanaatkâr da malzeme de bir dirençle, kendi toleransları ve limitasyonlarıyla geliyor; ikisi arasında bir uzlaşma/mutabakat süreci başlıyor.

Cansu Cürgen: Süreklilik zanaatin parçası olarak tutabileceğimiz önemli kelimelerden biri. Ama sürekliliği tekrarla ilişkili olarak okumak bana daha yakın geliyor. Neredeyse bir farkın ortaya çıkmadığı, farkın doğanın bir parçası olarak değerlendirilip kabul edildiği, onun dışında bir farkınsa bir arıza olarak belki ortaya çıktığı bir durum.

Yine bu malzemenin aktörü dönüştürme kısmı bana ilginç geliyor; birazcık da bugünün düşünme biçimine uygun bir yaklaşım. Yani insan dışı aktörlerin de dönüştürme kudretini bugün daha iyi anlıyor olabiliriz; çağımızın gerekliliği diyebilirim buna.

Avşar Gürpınar: Bir ekleme yapmak istiyorum. Zanaatin bu aşırı gelenekselci ya da bazen aşırı kapsayıcı kavramları göz ardı eden ya da yeterince önemsemeyen, kritik bulunmayan tanımları bana biraz rahatsız edici geliyor. CNC operatörü ya da *3D printer* ile çalışan biri de bir noktada zanaatkâr haline dönüşebilir. Yani onunla yeterince vakit geçirdiğiniz zaman bir birikim oluşuyor, çünkü makine kendi kendine işi bitirmiyor, sizin yapmanız gereken bir sürü şey oluyor; dolayısıyla dijital üretim yöntemlerini de bu işin içine katmak istiyorum.

Başka bir tarafa çekeceğim konuyu; zanaatkârın malzemesiyle ve pratiğiyle olan ilişkisi dışında bir de o pratiğin, o işin gerçek hayatla olan ilişkisi var ve bunların bazıları ölmeye yüz tutuyor. Bu neden oluyor? Bunu korumak gibi bir misyonumuz olmalı mı? Yoksa bunu doğal bir zanaat evrimleşmesi olarak görüp, yavaşça ortadan kalkmalarını mı izlemeliyiz? Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz; ya da bu tür bir sorumluluk hissediyor musunuz?

Ali Cindoruk: Geleneksel zanaate ilişkin en azından bazı numune ve yapım bilgilerini -somut olmayan kültürel mirası- korumak ve kayda almak otomatik olarak ilk aklıma gelenler. Temel mesleki alanlarda bu zaten yapılagelen bir şey. Örneğin mimarlık, geleneksel mimarlığı büyük oranda kayıı altına almıştır herhalde. Buna karşın pratikte şüphesiz bazı gelenekler kaybolmaya yüz tutarken bazı güncel pratikler de, bahsettiğimiz dijital üretim gibi, zanaatsal nitelik gösterebilir veya birebir zanaate dönüşebilir. İyi niyetli de olsa yapay (öyle olduğu genellikle sonradan anlaşılan) girişimlerle kalıcı sonuçlar almak her zaman mümkün olmuyor.

Örneğin SALT’taki *Kış Bahçesi* projesinde kartonpiyer kullanmaya karar vermiştik. Geleneksel bir kartonpiyer ustası ile iş birliği yapalım diye yola çıkıp süreç içinde dijital üretimde (robotik kesim) karar kıldık.

Aslıhan Demirtaş: Boğazkesen Caddesi’ndeki Fransız Yetimhanesi’nde atölyesi olan kartonpiyer ustayla, Kemal Cınbız ile görüşmüştük.

Ali Cindoruk: Kartonpiyerin popüler olduğu dönemlerde bile “süsleme” niteliğinden dolayı sorgulayanlar olmuştur muhtemelen. Mesele, bu öznel etiketlemelerden ya da ihtiyaç olup olmamasından ziyade kolektif zihinlerde bir karşılığının olup olmaması sanırım. Yaygın dolaşımda olan fabrikasyon kartonpiyer halen çok yaygın olarak kullanılıyor. Ancak zanaatkâr işi kartonpiyerin kültürel iklimi artık mevcut olmadığı için bugün sadece birkaç kişinin devam ettirdiği bir zanaat.

Aslıhan Demirtaş: Sohbetin başında Ali, bir bağlamın ürettiği ve o bağlamın sürekliliğini kaybettiğinde bağlamın üretmiş olduğu nesnelerin veya pratiklerin de yok olduğu bir tanımla girmişti konuya. Bu bağlamdan devam edecek olursam, zanaatin nesnelerinin ve zanaatkârların bir bilgiyi, anlayışı nakleden insanlar ve nesneler olduğunu düşünüyorum. Bunun üzerine TÜYAP’ta Arkeologlar Derneği’nin öncülüğünde Yiğit Ozar’la birlikte yaptığımız *Nâkil* isimli bir sergi vardı. “Nesneler nakledenlerdir” diye özetleyebilirim sergisinin derdini.

Çoğunlukla bu nesnelerin ve pratiklerin bağlamının çözülme sebebi yerini daha ucuz ve daha çabuk yapılabilen nesne ve pratiklerin alması oluyor. Bu noktada şu soruyu sormak gerekiyor; daha çabuk ve ucuz tercih edilen olmak durumunda mı? Özellikle bugünün iklim krizi çerçevesinde iyice düşünmek gerekiyor.

Sorduğun soruya cevap olarak zanaat dünyayı bir süreçten geçirme sanatı diyebilirim. Nesnelerin kolay atılabilmesi, vazgeçilebilmesi mümkün ve kabul edilebilir olduğu sürece dünyayı bu sıklıkta süreçten geçiriyoruz. Bunun bir limiti var; taşın da, suyun da, pamuğun da limiti var. Malzeme sonsuzdur gibi bir bakış açısından çıktığın anda nesnelere dair tercihlerini değiştirmelisin.

Avşar Gürpınar: I want to start with the following question; craft, tradition, family, architecture, these are words that have been used in different ways in different geographies for many centuries. The meaning is constantly changing. First of all, I want to ask “What do you understand from craft?”

Ali Cindoruk: In my opinion, a ceaseless engagement loop with the object and repetition forms the main characteristics of the craft. The intricate, intrinsic and mutual transformative relationship of the craftsman with the material determines the qualities of the process and the final object as much as the functional need. The general framework might look like this, but we cannot talk about rigid rules here, at the end of the day, living practices are open to being stretched, evolve, diversify and exceptions. Generally, a surrounding cultural climate, continuity, uninterruptedness provides the appropriate environment for the crafts to get a footing. For example, you can exist as a stone master, a wood master within context generating activities such as building technologies and architecture. Today, on the one hand, many crafts are losing their practical context and vitality, while on the other hand, some try to open up space in current practices for crafts to get a footing.

Avşar Gürpınar: Then it must contain context and continuity, which is uninteruptedness.

Ali Cindoruk: Yes, we observe such continuity. We see that ways of doing, expression and grammar are constructed based on repetition through ages - of course, with minor local interpretations and modifications. You can track the field of cultural depth, it’s level and articulation steps within each tradition’s microcosm. Some practices seem to have completed their evolution at a certain stage, that object or production practice always comes to the present by repeating the same thing, and some practices progress by diversifying also their parameters and thereby deepening and branching.

Aslıhan Demirtaş: In my mind, I imagine a continuous relationship with the material. I think there is also a personal connection within the framework of tradition, the dialogue between the material and the craftsman. As Ali said, repetition is very important, that mutual dialogue, closeness ... Therefore, continuity becomes important. It is necessary to together go through different stages.

Avşar Gürpınar: Just like it is with lovers. It demands devotion. You can’t always get something in return for ...

Aslıhan Demirtaş: Yes, maybe this is chemistry. As you transform the material, the material transforms you.

Ali Cindoruk: It can be said that it is proceeding through dynamic, instant agreements that evolve between the material and craftsman. Both the craftsman and the material come with resistance, their tolerance and limitations; and a process of reconciliation/agreement between the two begins.

Cansu Cürgen: Continuity is one of the important words that we might keep as part of the craft. However, reading continuity concerning repetition seems closer to me. A situation where almost no difference emerges, the difference is considered and accepted as a part of nature, and a difference other than that maybe arises as a malfunction.

Again, the fact that this material transforms the actor is interesting for me; this is an approach that somewhat fits today’s way of thinking. In other words, we might be understanding better the transformation power of non-human actors today; I can call it the necessity of our age.

Avşar Gürpınar: I want to add something. I find a bit disturbing the definitions of craft that are not critical, that are overly traditional and that ignore or underestimate sometimes overly inclusive concepts. A CNC operator or someone working with a 3D printer can also become a craftsman at some point. So, when you spend enough time with it, know-how accumulates because the machine doesn’t finish the job by itself, there are a lot of things you need to do; therefore, I want to include also digital production methods within crafts.

I want to address something else; apart from the relationship of the craftsman with his/her material and practice, there is also the relationship between that work and the real life, and some of these are about to die away. Why is this happening? Should we have a mission to preserve this? Or should we see this as a natural evolution of craft and watch it disappear slowly? What do you think about this matter; or do you feel this kind of responsibility?

Ali Cindoruk: To preserve and record at least some samples and production information - the intangible cultural heritage - of traditional crafts is what initially comes to my mind automatically. This is already practiced in basic professional fields. For example, architecture has probably recorded traditional architecture to a great extent.

However, while in practice, undoubtedly, some traditions have disappeared, some current practices, like the digital production you are talking about, can either display crafts-like quality or transform into crafts. It is not always possible to get permanent results with artificial (generally recognized to be so in retrospect) initiatives, even if they are in good faith.

For example, we had decided to use carton-pierre in the Winter Garden project in SALT. We set out to cooperate with a traditional carton-pierre master yet in the process decided on digital production. (robotic cutting)

Aslıhan Demirtaş: We had a meeting with the carton-pierre master who had a workshop in the French Orphanage on Boğazkesen Street, Kemal Cınbız.

Ali Cindoruk: Even during the times when carton-pierre was popular, there were probably those who questioned it because of its “ornamentation” quality. I think the question is, rather than these subjective labels or whether there is a need or not if this has a resonation in the collective minds. Fabricated carton-pierre, which is widely in circulation, is still widely used. However, since the cultural climate of craftsman-made carton-pierre is no longer present, it is a craft that only a few people continue today.

Aslıhan Demirtaş: At the beginning of the conversation, Ali introduced the subject with a definition that the objects or practices produced by a context disappear as the context loses its continuity. If I continue from this context, I think that the objects of craft and craftsmen are objects and people that convey a certain knowledge and understanding. There was an exhibition titled *Nâkil (Transport)*, which we held together with Yiğit Ozar, under the leadership of Archaeologists Association in TÜYAP, that was about this subject. I could summarize the question of the exhibition as “objects are transporters”.

Often, the reason for the disintegration of the context of these objects and practices is that they are replaced by cheaper and quicker objects and practices. At this point, it

“Süreklilik zanaatin parçası olarak tutabileceğimiz önemli kelimelerden biri. Ama sürekliliği tekrarla ilişkili olarak okumak bana daha yakın geliyor. Neredeyse bir farkın ortaya çıkmadığı, farkın doğanın bir parçası olarak değerlendirilip kabul edildiği, onun dışında bir farkınsa bir arıza olarak belki ortaya çıktığı bir durum.”

Cansu Cürgen



SAN TROVASO MEYDANI’NDA BİR GONDOLHANE, FOTOĞRAF: CANSU CÜRGEN
A GONGOLIERE IN SAN TROVASO SQUARE, FOTOĞRAF PHOTO: CANSU CÜRGEN

“Continuity is one of the important words that we might keep as part of the craft. However, reading continuity concerning repetition seems closer to me. A situation where almost no difference emerges, the difference is considered and accepted as a part of nature, and a difference other than that maybe arises as a malfunction.”

Cansu Cürgen

Misal, kırk-elli sene öncesinin bilgisine bugün vakıf olamayabiliyoruz. Bir malzemenin kıymeti veya bir nesnenin özenli kullanımı gibi. Böyle bir hafızayı kaybetmemek için sürekliliğe kıymet veriyorum; ama bu sürekliliği sağlayabiliyor muyuz ondan çok emin değilim. Sürekliliği bezansa ucuz-kolay-çabuk üçlüsünün hayatımızın olmazsa olmazı haline gelmiş olması.

Cansu Cürgen: Nesneyle kurduğumuz ilişkide nesneden soğukmak bugüne ait bir lüks. Nesneye dair sevmeye-sevmeme gibi kullandığımız kelimeler, bir bağlanma durumu var, bu da şunu gösteriyor bence; arzulararak ediniyorsun, sonra da soğuyorsun, kaçınılmaz bir şey bu. Problem burada başlıyor; aldığın şeye zaten yabancısın, emeğine de, onun üretilme koşuluna da yabancısın, parçaların nasıl bir araya geldiğini bilmiyorsun, sana verilen son hali paketli hali. Onunla herhangi bir ilişki kurmadığın için, herhangi bir sürecine dair bir fikir de pek geliştirmedğin için soğuyabiliyorsun. Zanaatte böyle sevmeye sevmeme gibi bir tartışma yok, bağlanma bağlanmama durumu bana pek gerçek-çi gelmiyor. Böyle bir arzu düzeyinde kurulan bir ilişki gibi gelmiyor.

Avşar Gürpınar: Düşünecek olursan aslında zanaatin hiçbir duygusal yanı yok. Zanaatin ortaya çıkma nedeni de ihtiyacımızı üretmekti ve bu ihtiyaçları yapıya zanaat oluştu. Zanaatkarın oğlunun da o zaman fazla bir seçeneği yoktu, aynı ilişkiyi devam ettirecek. Tabii bu işi tek bir kişi ve tek bir pratiğe indirgediğimiz zaman aslında yanlış bir tanımlamaya girmiş oluyoruz. Bir zanaatkar olamaz, yani bir zanaatkar ve bir zanaat tipi olamaz aslında; o yüzyıllarca sürecek ki zanaatkar neredeyse görünmez bir tür operatör haline gelecek. Tabii ki onun el işçiliği işin önemli bir kısmı. Bugünse 2 saatlik kesintisiz bir konsantrasyonumuz yok belki. Bu kadar parçalı bir zamanda yaşarken, bu kadar bilginin her yerde her şekilde var olması durumunda da; öyle bir pratik nasıl var olmaya devam edilebilir diye düşünüyor insan.

Ali Cindoruk: Evet, zanaatlerin ihtiyaçtan yola çıkması söz konusu. Öncesinde sıvıyı tutacak bir kaba ihtiyaç duymak, zamanla beş farklı sıvı tipi için beş farklı tipte kap yapmak -buna bir anlamda özelleşme de denebilir- benzeri evrimlerle ilerlediğini varsayabiliriz. Jenerasyonlar arası aktarımla ilerleyen pratiklerde anonimleşmeden ve operatörlükten söz edilebilir. Diğer taraftan, kültürel ve çevresel parametrelerin esnekliği ve muğlaklığı, kişisel izler bırakmayı da mümkün kılıyor. Bu izlerin giderek özelleşmesi ise kabın bezemelerle süslenmesinden renklendirilmesine, başka işlevler toplumsalinden form varyasyonlarına uzanabilecek geniş bir yelpazede ifadeler aracılığıyla gerçekleşebilir. İhtiyaç dışı nedenlerle ihtiyaç fazlası üretimin devam etmesi ise virtuözlük, nesnenin beşeriyetini temsil etmesi gibi esasında zanaata dışsal kalan ve daha karmaşık toplumsal dinamik ve taleplerin hakim olduğu bir katmana işaret ediyor. Orada zanaatkar ile malzemenin doğal üretim kapasitelerinin ötesine geçen ölçekte ve sıklıkta orantısız üretim talepleri başlayabiliyor. Oysa kendine yeter ölçekte kalındığında sürdürülebilir bir döngü yalakanabiliyor.

Liana Kuyumcuyan: Örneğin minyatür sanatının geleneğinde de taklit ve tekrar eden sanatçı en iyi sanatçıdır denir; şimdi de gelenek üzerinden düşününce de aslında tekrar ettiğimiz şey geleneksel ürün olmuş oluyor belki. Bu noktada tasarımcılar olarak bu tekrar eden düzeni biz değiştirip bugüne adapte ederken gelenek kelimesinin dışına mı çıkıyoruz? Bir şekilde bugüne adapte etmeye çalışıp, yaşatmaya çalışırken kelimenin anlamını mı değiştiriyoruz?

Avşar Gürpınar: Belki özünde bir çelişki mi var? Zanaatkar aynı şeyi üretirken nesne değişikliği uğrayabiliyor ama o nesnenin değişikliğe uğrama hızı zanaatkarın ömründen daha yavaş. Belki bir sonraki jenerasyonlara ufakık bir parçası geçiyor. Diğer tarafta ise bugünün tasarımcısı ve mimarı o tekrarı istemiyor, taklit istemiyor. O zaman bu ilişki baştan ölmeye mahkum mudur? Zanaatte ürün geliştirme diye bir şey var mı, olabilir mi?

Ali Cindoruk: Zanaatin karakteristik özelliklerinden bir tanesi işlevsel ya da biçimsel bir yeniliği (ya da yeniliğe ilişkin fikrini) genellikle doğrudan yapıya eylemiyle ortaya koyması. Tasarım söz konusu olduğunda ise yeniliğin bilinçli ve önceden planlanmış olduğunu, yani bahsettiğin şekilde ürünün geliştirildiğini görüyoruz. Ürün geliştirme “Nasıl bir yeni kolektif fayda sağlar, hangi paylaşımlar değerini yeşertir?” sorusu yerine bugün artık bütünüyle “Nasıl bir yeni en yüksek karlılığı sağlar?” sorusunu önceleyen bir nosyon sanırım - ve tasarımın genellikle stilizasyona indirgiendiği, pazarlama parametrelerinin belirleyici olduğu süreçleri hakim kılıyor.

Anlamlı bir gerekçe ortaya koyamayan tekrar ve taklit -bugünün mimarı bilgisi ve teknolojiye ile ‘Sinan camisi’ yapmak gibi- anlamlı bir faaliyet değil haliyle. Tasarımcının yeniyi arama dürtüsü, kendisini ve pratiğini ayırtırmak istemesi çok anlaşılır, diğer taraftan bugün fikirleriyle birbirinin ayağına basan, öne geçmek endişesiyle hamle yarıştıran yaratıcı kalabalıklar düzeninde özgünlüğü neye bağlı olarak atfediyoruz, nasıl tanımlıyoruz onu da yanıtlamak kolay değil.

Özgünlük ve taklit kavramlarının ne kadarı yüzeyden tespit edilebilir, hangi niteliğe ne derinlikte rastlarız, bir nitelik hangi durumlarda makbul olur ya da olmaz - hepsi vaka özeline değişebilen durumlar. Tasarım dışında sanat, bilim gibi disiplinler de orijinal, kopya, telif, fayda, müsterekler gibi kavramlar çerçevesinde on yıllardır tartışılıyor.

Avşar Gürpınar: Yenilikçilik oluyor, yenilik yetmiyor.

Aslıhan Demirtaş: Yani yenilik (*novelty*) ve yenilik (*innovation*) kelimeleri arasındaki farktan bahsediyorum. (İngilizce’deki tanımlarla daha oturuyor.) Neden bu yeni şeyin, yani farklının ardına düşüyoruz sorusunu sormak gerekiyor. Bir araştırmada okumuştum, insanlar yeni bir şeye sahip olmak için değil, almak ve almaya devam edilebile potansiyeline tutunuyor. Belki de ölümlü olmamızla alakalı. Hayattaki ölümlülüğüne nasıl bakıyorsun ve bununla aslında nasıl müzakere ediyorsun? Zamanı, dikkatini dağıtarak daha ufak fragmanlara bölmeni sağlayarak seni rahatlatan bir takım nesnelere ihtiyaç duyuyorsun. Burada da ucuz-kolay-çabuk olan, sonuçta tüketime dayalı kapitalist sistemin kendi kendini mütemadiyen yenileyebilmek, yeni ürün satabilmek üzerine kurmuş olduğu efektif ve cazip çark herkesin hayatını döndürüyor.

Cansu Cürgen: Aslında bir değerler meselesine gelmiş olduk; kendi pratiğimizin bir parçası olarak zanaat ve bugünün eğitim ortamını buluşturma, ya da ondan yararlanma. Mesela zanaatın birkaç günlük bir *residency*’si olur mu? Zanaatin *workshop*u, haftasonu kursu, stajı ya da bir atölyesi de olur mu acaba? Daha doğrusu bu buluşmaların kodları neler olur? Kendimi de katarak soruyorum bu soruyu, yani kişisel bir merak olarak bu ortamın içine girmek var, bir de bunu kendinden ve kendi zamanından büyük bir misyona endeksleyerek, kendi varlığını da neredeyse bir kurtarıcıya benzeterek yapmak var. “Müjdeliyorum size, yaşayacaksınız, yaşatacağım!” der gibi. Bu paradigmadan, bu eğitim piyasasından o ortama girmek, o ortama bakmak da tar-

is necessary to ask the following question; does the quicker and the cheaper need to be preferred? In particular, it is necessary to think thoroughly within the framework of today’s climate crisis.

In reply to your question, I could say that craft is the art of making the world go through a process. As long as it is possible and acceptable that objects are easily discarded, abandoned, we are processing the world at this frequency. There is a limit to this; stone, water, and cotton also have limits. As soon as you give up your viewpoint that assumes material is endless, you should change your preferences with regards to objects.

For example, today we may not be able to know forty-fifty years ago. Like the value of a certain material or the careful use of an object. I value continuity in order not to lose such a memory, but I am not so sure if we can ensure this continuity. What interrupts the continuity is the fact that the cheap-easy-quick trio has become the sine qua non of our lives.

Cansu Cürgen: Being put off by the object in our relationship with the object is a luxury of today. There are words we use with regards to the object, like loving-not loving, and there is a state of attachment, which I think shows this; you acquire it with desire, then you are put off, this is inevitable. The problem starts here; you are already alienated from what you have acquired and its labor or the conditions of its production, you do not know how the pieces came together, the final version handed to you is the packaged one. You can be put off because you don’t have any relationship with it because you haven’t developed an idea about any of its processes. There is no argument in the craft such as loving or not loving it, I don’t think that being attached or not is realistic. It does not sound like a relationship established at such a desire surface.

Avşar Gürpınar: If you think about it, there is no emotional aspect of craft. The reason for the emergence of the craft was to meet our needs, and a craft made to do these needs. The craftsman’s son did not have much of a choice then, he would continue the same relationship. Of course, we make a wrong definition when we reduce this work to a single person and a single practice. There cannot be one craftsman, that is, a single craftsman and a craft type; it will last for centuries so that the craftsman will become an almost invisible operator. Of course, manual labor is an important part of the job. As for today, maybe we don’t have a continuous concentration of 2 hours. One thinks how such a practice can continue to exist while living in such a fragmented time when so much information exists everywhere in every way.

Ali Cindoruk: Yes, there is the case that crafts emerged out of necessity. We can assume that this has proceeded with evolutions such as priorly needing a container to hold the liquid, and then making five different types of containers for five different liquid types over time - this could also be called specialization-. One can mention anonymization and operatorship in practices that proceed by transference between generations. On the other hand, the flexibility and ambiguity of cultural and environmental parameters make it possible to leave personal traces.

The increasing specialization of these traces can be achieved through a wide range of expressions that can range from the adornment of the container with ornaments to its coloring, or from ascribing to it other functions to form variations. The continuation of surplus production for reasons other than needs points to a layer, actually external to the craft such as virtuosity and fetishization of the object, dominated by more complex social dynamics and demands. There, disproportionate production demand begins on a scale and frequency that goes beyond the natural production capacities of the craftsman and the material. However, a sustainable cycle could be achieved when remaining on a self-sufficient scale.

Liana Kuyumcuyan: For example, in the tradition of miniature art, the artist who imitates and repeats is said to be the best artist; now, when we think about tradition, what we repeat may be traditional products. At this point, do we as designers go beyond the word tradition as we adapt this recurring order to the present? Are we changing the meaning of the word as we somehow try to adapt it to today and keep it alive?

Avşar Gürpınar: Maybe there is a contradiction in essence? While the craftsman produces the same thing, the object can change, but the speed of that change is slower than the life of the craftsman. Maybe a little bit of it is transferred to the next generations. On the other hand, today’s designer and an architect do not want that repetition, s/he does not want an imitation. So, is this relationship condemned to die since the beginning? Is there or can there be anything called product development in craft?

Ali Cindoruk: One of the characteristic features of craft is that it often reveals a functional or formal innovation (or its idea of innovation) through the act of doing it directly. When it comes to design, we see that innovation is conscious and pre-planned, that is, the product is developed in the way you mentioned. I guess product development is a notion that prioritizes today the question “What kind of a new one will provide the highest profitability?” rather than “How it could provide a new collective benefit, which shares value does it allow for?” - and it allows for the processes where design is often reduced to stylization and marketing parameters are decisive, to dominate.

Repetition and imitation, which cannot provide a meaningful justification -such as making a ‘Sinan mosque’ with today’s architectural knowledge and technology- is not a meaningful activity. The designer’s urge to search for the new, to separate him/herself and his/her practice from the others is very understandable; however, on the other hand, it is not easy to answer how we define and attribute originality today in this order of creative crowds that step on each other with their ideas and race to move forward fueled by the anxiety of coming to the fore.

How much of the concepts of originality and imitation can be detected from the surface, which quality we encounter at what depth, when is a quality acceptable or not - all of these can change in a case-by-case fashion. Apart from design, disciplines such as art and science have also been holding discussions for decades within the framework of concepts such as original, copy, copyright, benefit, and commons.

Avşar Gürpınar: Innovation happens, novelty is not enough.

Aslıhan Demirtaş: In other words, I am talking about the difference between the word’s novelty and innovation. We should ask why we seek this novel, in other words, a different thing? I had read in a study that this is so because people hold on to the potential of buying and being able to continue buying, not to own something new. Maybe this has to do with our mortality. How do you look at your mortality in life and how do you negotiate with it? You need several objects that comfort you by enabling you to divide time into smaller fragments by distracting your attention. And here, the cheap-easy-quick one, the effective and attractive wheel that the capitalist system has established to be able to consistently renew itself and sell new products turns everyone’s lives.

“Bugün Şişhane’ye baktığımızda bir avizenin yapımında kaç atölye gezdiğini düşünmek lazım... Dolayısıyla bu konuyu tekil bir biçimde ele alıp korumaya çalışmak yetmiyor. Kuyumcukent, Tekstilkent gibi yerlerin çalışmamasının sebebi de bu; sen kuyumculuğu Eminönü bölgesinden, Tahtakale’den, Kapalıçarşı’dan olduğu gibi alıp başka bir yere yerleştirdiğinde orada, esas onların yaşamasını sağlayan şeyleri, yani iç organlarını taşımadığın için çalışmıyor.”

Avşar Gürpınar

tışılması gereken problemler doğuruyor. Bu sürekliliğin, yapılan işin, değerlerin, oradaki ortamın ve kültürel aktarımın tekil bir zamanda, tekil bir gözlemci tarafından değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinden emin değilim.

Avşar Gürpınar: Ali’nin anlattıkları şöyle bir şey canlandırdı zihnimde; zanaatkar -en konvansiyonel tanımıyla düşünenecek olursak- hayatı olan şeyleri üretiyor. Yani senin gerçekten su içmek için ihtiyacın olan, oturmak için ihtiyacın olan, başını sokmak için, doğa koşullarından korunmak için ihtiyacın olan şeyleri üretiyor. Bu şeyleri sen zanaat dışında başka üretim modlarıyla üretmeye başladığın anda zaten -fabrikada ya da seri başka bir biçimde- zanaat dediğin şey boşa çıkıyor; hayatı olmaktan uzaklaşıyor, hayatı olmaktan uzaklaşan şey de bir tür lüks haline geliyor.

Bir de bu tekillik meselesine dönmek istiyorum; bugün Şişhane’ye baktığımızda bir avizenin yapımında kaç atölye gezdiğini düşünmek lazım; oradaki çay ocağının da önemi var, telin alındığı yerin de önemi var, belediyeenin verdiği/vermediği hizmetin de önemi var. Dolayısıyla bu konuyu tekil bir biçimde ele alıp korumaya çalışmak yetmiyor. Kuyumcukent, Tekstilkent gibi yerlerin çalışmamasının sebebi de bu; sen kuyumculuğu Eminönü bölgesinden, Tahtakale’den, Kapalıçarşı’dan olduğu gibi alıp başka bir yere yerleştirdiğinde orada, esas onların yaşamasını sağlayan şeyleri, yani iç organlarını taşımadığın için çalışmıyor.

Bir de Cansu’nun bahsettiği, tasarımcı adayını eğitim sistemi içerisinde zanaate doğru öteleme konusu var. Burada eğitiminin o öğrenciyi ileride nerede gördüğü de önemli bence.

Ali Cindoruk: Endüstriyel üretim modunun uzunca bir süreç içinde zanaati boşa çıkardığı kesin. Hayatı veya fayda sağlar olmaktan keyfi, nostaljik ya da lüks tüketim nesnesi olmaya geçiş yapıyorlar. Diğer taraftan gelişmeler her ne kadar lineer ve tek yönlü gibi okunsalar da esasında döngüsel mekanizmalar ve geçmişte kaldığı düşünülen birçok olgu, nesne ve pratik -zanaat gibi- yeni bağlamlarda tekrardan dolaşıma girebiliyor, hayatıyet kazanabiliyor. İklim krizi gibi beklenmedik değişimlere yol açan büyük ölçek dinamiklerin baskın olduğu bir zamanda -dijital türevleri başta olmak üzere- zanaatkârlık hayatıyet kazanırsa sanırım şaşırmayacağız. Zanaatsal üretim kişiye/duruma özelleştirme (*customization*) anlamında zaten uzun süredir popülerlik kazanmış bir pratik.

Şişhane örneğiyle değindiğin tekillik ise epey kritik başka bir konu. Dediğin gibi çaycısından telcisine, butoncusundan esnaf lokantasına bu üreticilerin bir ekosistemi

Cansu Cürgen: Actually, we have come to a question of values; craft as a part of our practice and bringing it together with today’s educational environment or benefit from it. For example, might craft have a few days’ residencies? Does craft also have a 14-week studio?

We find ourselves approaching (it) almost as a favor. I’m not keeping myself apart from this. In other words, one might get involved with this environment as a personal curiosity, or one might do it for a mission bigger than oneself and one’s own time, likening one’s existence to a savior. Like saying “I have good news, you will live, I will make you live!”

So, entering that environment, or looking at it from this education-market, from this paradigm creates a problem. Therefore, it gives birth to a singular design object and a singular designer, not one that has a relationship with the craft or understands the craft. I am not sure if this continuity, work done, values, the environment there and the cultural transference, can be evaluated by a single observer in a single time.

Avşar Gürpınar: What Ali told made me imagine the following in my mind; the craftsman- if we think of it in its most conventional definition - produces what is vital. In other words, s/he produces the things you need to drink water, to sit, to put your head under, to be protected from the natural conditions. As soon as you start producing these things with other modes of production other than that of craft -in a factory or by another means of mass production- what you call craft anyway comes to nothing; it is no longer vital, and what is no longer vital becomes a kind of luxury.

I also want to return to this singularity issue; when we look at Şişhane today, it is necessary to think about how many workshops a chandelier visits during its construction; the tea house there, the place where the wires are bought, the services that the municipality provides/or not, all of these have a significance. Therefore, it is not enough to deal with this issue singularly and try to protect it. This is the reason why places like Kuyumcukent (Jewelry-town) and Tekstilkent (Textile-town) do not function; when you remove jewelry-making from Tahtakale, the Grand Bazaar, the Eminönü region, and place it somewhere else, it doesn’t work because you don’t transport with it the things that enable its livelihood, that is, its internal organs.

There is also the case of shifting the designer-to-be to crafts within the education system that Cansu mentioned. I think it is also important where the educator envisions that student to be in the future.

“When we look at Şişhane today, it is necessary to think about how many workshops chandelier visits during its construction ... Therefore, it is not enough to deal with this issue singularly and try to protect it. This is the reason why places like Kuyumcukent (Jewelry-town) and Tekstilkent (Textile-town) do not function; when you remove jewelry-making from Tahtakale, the Grand Bazaar, the Eminönü region, and place it somewhere else, it doesn’t work because you don’t transport with it the things that enable its livelihood, that is, its internal organs.”

Avşar Gürpınar

söz konusu ve bu sistem ancak bütünselliği korunursa çalışıyor. Parçalarına ayrıldığı ya da bağlamından kopartıldığı noktada yaşamını idame ettirmesi güç. Tasarımın bir etken olarak bu ekosistem ile etkileşime geçmesi bütünselliğin devamına, belki bir nebze o bünyeyi güçlendirici katkı yapabilir ki zaman zaman tasarım dünyası ile zanaatkârlar arasında devamlılığı olan, karşılıklı dönüştürücü ve anlamlı pratikler kurulduğunu görüyoruz. Sıklıkla da tek seferlik bir fayda alışverişi şeklinde işbirlikleri söz konusu oluyor. Örneğin isimsiz bir bakır ustasını keşfedip, onun yaptığı nesnenin bir yerine bir tasarımcı “dokunuşu” yerleştirerek birlikte “katma değer” ürettiğine inanıyorsun. Bu da, orantısız ölçeklerden kaçındığı ve sorgulayıcı özleştirisi ile beraber geldiği süreç, şüphesiz bir etkileşim yaparak deneyerek öğrenme şeklidir.

Avşar Gürpınar: Burada şöyle bir çelişki de var; yani tasarım bölümlerinde stüdyoların neredeyse tamamı bireysel proje. Mimaride bile bir mimar bir binayı yaparken kaç kişi çalışıyor; hangi fikrin kimin fikri olduğunu, müellifinin kim olduğunu nasıl söyleyebilirsin? Ama okulda “Benim projem, ben böyle düşündüm, ben, ben, ben...” Bu kadar “ben”li bir taraf varken, diğer tarafta yapılan neredeyse görünmez olduğu bir sistem var. Bir dokumacıya dokuduğunun aynıysa bir halı götürseler ve göstelseler “Benim değil ki” diyecek neredeyse. Yani bir müelliflik, *authorship* (otorite) baskısı var. Bundan 100-150 sene önce bir zanaatkâra gidip “fikrin mülkiyeti” desen bir karşılığı olmazdı herhalde.

Cansu Cürgen: Benim konudan bağımsız olarak eklemek istediğim bir şey var. Geçtiğimiz Venedik Mimarlık Bienali’nde sergilenen Vardiya projemiz kapsamında, *Taking Scarpa for a Walk workshop*’unu yaparken büyük bir şansımız olmuştu. Moira Valeri sayesinde ekipçe bir gondolhaneyi gezmiştik. Orada gördüğüm şey benim için bu mesele-nin kristalleşmiş hali idi. Gondol yapımının olduğu yer ahşap bir yapı, hemen kanal kenarında, dolayısıyla bütün mimari fonksiyona ve akışa göre şekillenmiş, zamanla da adeta yapı ürünün, ürün de yapının içine akmış, erimiş; yapının kolonuyla gondolun kıvrımı bir olmuş. Nesilden nesile aktarılan sürekli bir bilgi birikimi var, malzeme değişmiyor, gondolun o asimetrik yapısı değişmiyor, gondolun başlı başına bir heykel olan vites kolunun yapımı değişmiyor, ağacı, boyası değişmiyor, ama bütün bu değişmemezlik hali aslında öyle bir değişip birbirinin içine giriyor ki. Birbirinin içinde erimek ve bir arada çalışmak böyle bir şey bence, bir dolaşık kompleks, bir makine haline gelmek ve onun daha geniş ölçekte, kültürü, kanalları, bütün şehri şekillendirmesi. Dedin ya Ku-yumcukent yaşamıyor, evet çünkü zanaat dediğin şey sadece hoş bir el örneği bir iş değil çünkü, sadece bir endüstri kolu veya fonksiyon yığını da değil; her şey birbirine bağlı, o değerler bütün o ağ. Ürün ölçeğinden kent ölçeğine.

Avşar Gürpınar: Her şey birbiriyle ilintili. Bir şeyin değişmeden kalabilmesi, aslında çevresindeki her şeyin değişmeden kalabilmesine bağlı. Bir de söylemek isterim; illa bir sosyal sorumluluk hissetmek zorunda değiliz, illa o zanaatı ayakta tutmak, korumak, onu yoğun bakıma almak, pamuklara sarmak zorunda değiliz. Ali’nin de dediği gibi, ben kimim ki sedef kakmacılığı kurtarayım veya Şişhane’yi kurtarayım da diyebilirsin.”Evet ben bu zanaatkârdan faydalaniyorum, onun iyi bildiği şeyle kendi iyi bildiğim şeyi birleştiriyorum ve evet bundan para kazanıyorum” diyebilirsin, ama bu samimiyet-te olmak önemli.



AVŞAR GÜRPINAR VE CANSU CÜRGEN

Ali Cindoruk: The industrial mode of production will certainly, in the long run, invalidate crafts.

Crafts are shifting from being vital or useful to being arbitrary, nostalgic or an item of luxury. On the other hand, although developments might be read as linear and unidirectional they are cyclical mechanisms and many facts, objects, and practices which are thought to be a thing of the past can be re-circulated and re-vitalized within new contexts. I guess we would not be surprised if craftsmanship - especially its digital derivatives - gains vitality at a time when large-scale dynamics that lead to unexpected changes, such as the climate crisis, are dominant. Production by crafts is a practice that has long gained popularity in terms of customization.

The singularity that you mentioned with regards to Şişhane is another critical issue. As you said, there is an ecosystem of these producers, from the tea maker to the wire-maker, from the button shop to the small, local restaurants, and this system works only if its integrity is preserved. It is difficult for it to survive if it is dismantled or detached from its context. The interaction of design with this ecosystem as an agent may contribute to the continuity of integrity, and, perhaps to a certain extent, to the strengthening of that body, and from time to time we see that there are mutually transformative and meaningful practices established between the design world and craftsmen. Often, there is cooperation in the form of a one-time exchange of benefits. For example, you discover an anonymous copper master and by bringing a designer’s “touch” somewhere on his/her object you believe that you produce together an “added-value.” This is undoubtedly a form of learning by experimenting and interacting, as long as it avoids disproportionate scales and exercises self-criticism.

Avşar Gürpınar: There is also a contradiction here; that is, almost all of the studios in the design departments are individual projects. Even in architecture, how can you tell how many people work on the construction of a building; which ideas are whose, who is the project owner? But at school, “My project, I thought like that, I, I, I ...” There is a system in which there is so much of “I/me” while the maker on the other side becomes almost invisible. If they take a carpet to a weaver that is the same as s/he has woven and show it to her/him, s/he will almost say “not mine”. So, there is an authorship pressure. I guess, if you went up to a craftsman 100-150 years ago and said “ownership of the idea”, it would not mean anything for him/her.

Cansu Cürgen: There is something I want to add regardless of the subject. As part of our *Vardiya (Shift)* project exhibited at the last Venice Biennale of Architecture, we had a great chance while doing the Taking Scarpa for a Walk workshop. Thanks to Moira Valeri, we visited a gondola-making workshop as a team. What I saw there was for me the crystallization of this issue. It was a wooden structure just at the edge of the canal, so the whole was shaped according to architectural function and flow, and over time, it was almost like as if the building merged with the product and the product with the building; the bend of the gondola has become one with the column of the building. There is a constant accumulation of knowledge transferred from generation to generation, the material does not change, the asymmetric structure of the gondola does not change, the construction of the gear lever of the gondola, which is a sculpture on its own, does not change, its tree, its paint does not change, but this whole state of immutability changes so much and everything merges. I think merging and working together is something like this, becoming an entangled complex, a machine, and this shaping culture, canals, the whole city on a larger scale. As you said, Ku-yumcukent does not live, yes, because what you call craft is not just a nice manual work sample, nor is it just a branch of industry or a stack of functions; everything is interconnected, all those values, the whole network. From product scale to urban scale.

Avşar Gürpınar: Everything is related to each other. The fact that something can remain unchanged depends on the fact that everything around it can remain unchanged. I would also like to say that we do not necessarily have to feel a social responsibility, we do not necessarily have to sustain, protect that craft or take it into intensive care or wrap it in cotton wool. As Ali said, you could say who am I to save the art of mother-of-pearl inlaid or save Şişhane. You can say “Yes, I am benefiting from this craftsman, I combine what he knows well with what I know well and yes I make money from it”, but it is important to show this sincerity.

İznik Vakfı Çinileri dünyaya yayılıyor

Iznik Foundation Tiles expanding globally

17. yy’da üretimi duran çini sanatını tekrar hayata döndürmek için Prof. Dr. Işıl Akbaygil öncülüğünde kurulan İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, merkezine ar-ge’yi alarak 1993 yılında çalışmalara başladı. İlk iki yıl Kütahya’dan ustaları, TÜBİTAK’tan, İTÜ’den, Princeton Üniversitesi’nden hocaları ekibe dahil ederek sadece ar-ge çalışması yapan Vakıf; 1997 yılında, 400 yıl önceki geleneksel yöntem, malzeme ve kalitede İznik çinisine ulaştı. İznik’teki atölyelerinde üretime başladı.

Sadece korumak değil, özüne bağlı kalarak çini sanatını geliştirmeyi hedefleyen Vakıf, bugün İznik Çinilerini tüm dünya ile buluşturuyor.

In 1993 under the direction of its founder Prof. Dr. Işıl Akbaygil, the Iznik Foundation with the aim of resurrecting the production of the art of Iznik Tiles began its initial research and development studies. The Foundation initially only pursuing research and development and integrating academicians from educational institutions such as TÜBİTAK, Istanbul Technical University, Princeton University by 1997 had produced Iznik Tiles matching the traditional processes, materials and importantly, quality from examples from 400 years ago. Soon afterwards fabrication commenced at the Foundation’s workshops in Iznik.

Today the Iznik Foundation not only conserves the heritage of Iznik Tiles but also advances the art of Iznik throughout the world while remaining true to its essence.



İZNİK VAKIF ÇİNİLERİ

İZNİK.COM

İZNİK FOUNDATION | DESIGN UNLIMITED



ENTRANCE HALL- MODA THEATRE, ISTANBUL, 2013



MARMARAY, ISTANBUL SIRKECI STATION, 2013



“We are proud to publicize Iznik Tiles internationally as it is an important tradition and heritage of Turkish culture and it pleases us to see the tiles displayed in important global locations.”

Iznik Education and Research Foundation Founder and President Prof. Dr. Işıl Akbaygil



DESIGNED BY ZAHA HADID, 2005

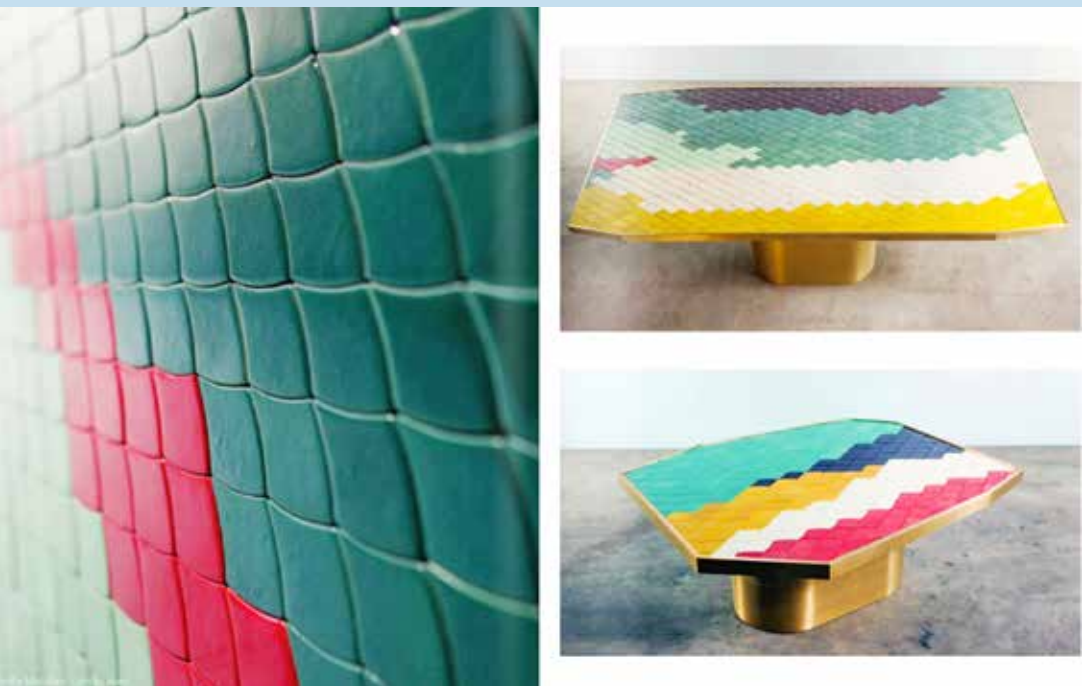


TURKISH MISSION BUILDINGS, STRAZBURG, DESIGN BY HAN TÖMERTEKİN



“Kültürel mirasımız, geleneksel bir değerimiz olan İznik Çinilerini yurtdışında anlatmaktan, yurtdışında önemli merkezlerde çinilerimizi görmekten büyük gurur duyuyoruz”

İznik Eğitim ve Araştırma Vakfı Kurucu Başkanı Prof. Dr. Işıl Akbaygil



DESIGNED BY INDIA MAHDAVI FOR CARWAN GALLERY



GATES OF PARADISE, LONDRA

İznik Vakfı'nın getirdiği yeni bakış açısı ve uygulamalarla çininin kullanım alanının genişlediğini görüyoruz. Camiler, kervansaraylar ve süs eşyalarında görmeye alışkın olduğumuz klasik çini motiflerinin yanı sıra modern desen ve dokunuşlarla, iç mekânlar ve farklı alanlarda da çini tercih edilerek modern mimarinin bir parçası haline gelmeye başladı.

Kanada'dan, Dubai, Abu Dabi, Tayland'a, Japonya'dan Şili'ye dünyanın dört bir köşesinde villaları, anıtları, metroları İznik Vakfı Çinileri süslüyor. Mescid-i Aksa'nın restorasyonundaki çini uygulamalarından, Paris Hermès mağazasının vitrin çalışmasına, Oxford Üniversitesi İslam Kültür Merkezi (Oxford Islamic Center) çinilerinden, Tokyo Metro istasyonu giydirmesine kadar uluslararası pek çok projeye imza atan İznik Vakfı'nın yurtdışı projeleri devam ediyor.

The new perspective brought to Iznik Tiles by the Iznik Foundation led to the expansion of the application of tiles in new architectural settings. Alongside the mosques, kervansaray and decorative objects that we were accustomed to seeing the classic Iznik motifs, Iznik Tiles started to become an integral part of modern architecture through modern patterns and touches in contemporary interiors and other types of spaces.

Iznik Foundation Tiles today enhance private residences, monuments and public transportation systems all around the world from Canada to Dubai, Abu Dhabi, Thailand, Japan and Chile. The Iznik Foundation continues work in international projects adding to its previous achievements in examples such as the restoration of the Iznik Tiles in the Mescid-Aksa in Palestine, window designs for the Paris flagship Hermès shop, the Iznik Tiles in the Oxford Islamic Center and the panels of the Tokyo Metro Stations.

Havana'nın 500. yılı için iki özel pano A Unique Wall Panel for the 500th year of Havana

2019 sonunda Brüksel NATO binasına hazırlanan panonun ardından İznik Vakfı; Havana şehrinin kuruluşunun 500. Yıldönümü vesilesiyle Eski Havana'ya yerleştirilmek üzere T.C. Büyükelçiliği'nden gelen özel taleple, 100cmx500xm boyutunda iki adet İznik Çini minyatür pano hazırlandı. Nasuhi Hasan Çolphan tarafından tasarlanan panolarda, iki şehrin de denizle bağlantısı ortak nokta olarak alınarak deniz, panoların merkezine konuldu. Şehre görsel kimliklerini veren yapılar suyun çevresine sıralandı. Suyu, bulutları, martı sesleri benzer olan bu iki güzel şehrin tasvirlerinin aynı duvarda, çini üzerinde yıllarca birbirine kardeşlik etmesi dilendi. İznik atölyelerinde tamamen el yapımı olarak üretilen panolar, halka açık Parque de San Ignacio y Lamparilla in Old Havana'da daimi olarak sergilenmeye başlandı.

After installing a custom Iznik Tile wall panel at the NATO Headquarters in Brussels, the Iznik Foundation was commissioned by the Ambassador of the Republic of Turkey in Havana to produce two 100cm x 500cm Iznik Tile panels with Ottoman miniature motifs to commemorate the 500th year of the founding of the city. The panels designed by Nasuhi Hasan Çolphan are centered on the theme of the sea recognizing the deep connections that the coastal cities of Havana and Istanbul have with the sea. Common features such as water, clouds and the sounds of seagulls shared by both cities are depicted in the imagery of the two panels that hope to unite the two cities together in the medium of Iznik Tiles for many years to come. The Iznik Tile panels produced completely by hand in the workshops in Iznik, Turkey, are permanently installed in the Parque de San Ignacio y Lamparilla in Old Havana.



Üretimde gelenek

İstanbul'un geleneksel üreticileriyle söyleşiler

Tradition in production

Conversations with traditional artisans of Istanbul

“İstanbul'daki tasarım ofisimizi bir design shop mantığıyla yeniliyoruz. Çinilerin büyüğü dünyası açılıyor diyebiliriz. Burada klasik ve modern çini uygulamalarını, çininin insanı etkisi altına alan ışıltısını daha yakından görme fırsatı sunacağız. İki katlı ofisimizin üst katında klasik ve yeni nesil çini uygulamaları görülebilecekken, yenilenen alt katında da tasarım çalışmalarımız devam edecek”

İznik Eğitim ve Araştırma Vakfı Kurucu Başkanı
Prof. Dr. Işıl Akbaygil



“We are renovating our Istanbul design center as a design shop. We can say that the fantastic world of Iznik will be on display there. We are presenting an opportunity for visitors to see closely the aura that is imbued by classic and modern designs in Iznik ceramics. In our two floor office, visitors will be able see on the upper floor classic and new generation design while our design activities will continue on the lower floor.”

Iznik Education and Research Foundation Founder and President
Prof. Dr. Işıl Akbaygil

Iznik Foundation Tiles Design Shop

İznik Eğitim ve Araştırma Vakfı İstanbul'da bulunan tasarım merkezini, aynı zamanda farklı ürünlerin ve uygulamaların sergileneceği bir mekân olarak, Iznik Foundation Tiles Design Shop adıyla yeniliyor.

Tamamen el işçiliğiyle Iznik atölyelerinde üretilen çinilerin desen ve tasarım çalışmaları vakfın İstanbul ofisinde gerçekleşiyor. İstanbul Bebek'te bulunan tasarım merkezi, aynı zamanda klasik ve modern desenlerin çinideki yansımalarının sergileneceği bir alana dönüşüyor. Mimar Alper Derinboğaz tarafından tasarlanan ve Mayıs ayında açılması planlanan Iznik Foundation Tiles Design Shop'ta günlük hayatta kullanılabilecek, modern tasarımlardaki çini ürünlerin de satışta olması planlanıyor.

The Iznik Education and Research Foundation design center in Istanbul will now also be an exhibition space for different products and installations of Iznik Tiles with the new name, “Iznik Foundation Tiles Design Shop”.

The designs and patterns realized completely by hand in the workshops of Iznik are conceived in the Foundation's Istanbul office. Now the design center located in the Bebek district of Istanbul will be transformed into a space where both classic and modern versions of design in Iznik Tiles will be exhibited. The Iznik Foundation Tiles Design Shop designed by architect Alper Derinboğaz is planned to open in May 2020 as a sales point for modern design in Iznik ceramics as products appropriate for daily use.



Dosya ve fotoğraflar
Dossier and photographs:
Nur Horsanalı

4. İstanbul Tasarım Bienali’nde İstanbul’un çeşitli semtlerindeki anlık üretimlerin izini sürdüğü *Halletmek* projesiyle yer alan tasarımcı-araştırmacı Nur Horsanalı, İstanbul’daki beş üreticiyle bir araya gelerek geleneksel üretimin geçmişini ve bugününü konuştu



Designer-researcher Nur Horsanalı, who participated in the 4th Istanbul Design Biennial with her project *Halletmek* that explores spontaneous production culture in various districts of Istanbul, came together with five artisans in Istanbul and talked about the past and present of traditional production

Üretimde gelenek; üzerine tartışılmasının, sahip çıkılmasının gerektiğini düşündüğüm, fakat neden ilgimi çektiğini her zaman açıklayamadığım bir konu. İstanbul’da süregeldiğini tasarım eğitimin başlarında öğrendiğim geleneksel zanaatlar, benim için öncelikli olarak sosyal bir üretimi temsil ediyordu. Salt üretim yapmanın ötesinde, üretimin toplumsal ve geçmişteki yönlerini keşfettiğim, ustaların ağzından İstanbul’un dönüşümünü dinlediğim, onlarla oturup çay içtiğim bir halde bulunmaktı. Bu bana, mesleğimin bağlamının tasarım-üretimden ibaret olmadığını; kent, toplum, etik, kültür, gelenek ile nasıl ilişkilendiğini öğretiyordu.

Tasarım alanında yıllardır İstanbul’un kaybolmakta olan zanaatlerinin ve barındırdıkları üretim bilgisinin oluşturabileceği potansiyeller üzerine konuşuyoruz. Peki konuyu tasarım alanı adına bugün hâlâ kritik kılabilen ne? Üzerine ilk düşünmeye başladığımdan bu yana geçen zamanda geleneksel üretimin, geçmişten gelen üretim tekniklerinin ya da formlarının zenginliğinden veya eskiye duyulan bir tür özleminden doğan romantiklikten öte bir şey olabileceğinin farkına varıyorum. Bugün üretim geleneklerini özellikle sürdürülebilirlik ile ilişkilendiriyorum. Endüstrileşme geçmiş yüzyıllarda üretim süreçlerinde devrimler yaratmış ve toplumları dönüştürmüş olsa da, günümüzde kaynakların yenilenebileceğinden hızlı tüketildiği bir dönemin gereklilikleriyle eşleşmiyor. Bugün hem ekolojik hem kültürel sürdürülebilirlik için geçmişten gelen üretme biçimleri ve alışkanlıkları ile olan bağımızı hem mesleki hem gündelik hayatlarımızda yeniden kurmamız gerektiğini düşünüyorum.

Bu dosyada, gelenek ve tasarım arasındaki ilişkiyi, İstanbul’da geleneksel -ya da gelenekten gelen- bir üretim sürdürmekte olan zanaatkar-sanatkarların atölyelerine yaptığım ziyaretler aracılığıyla keşfetmeyi deniyorum. Üretimin kendisinden çok, üreticilerin gelenek kavramı ile ilgili fikirleri üzerine bir keşifti bu. Üretimde gelenek nedir? Gelenek eğer kültürel alışkanlıklarla ilgili ise, bugün bu alışkanlıklar değiştikçe üretim gelenekleri nasıl etkileniyor? Gelenekleri günün gerekliliklerine göre nasıl yorumlar ve uygularız? Geleneksel üretim tasarımcıya yerel kültür, tüketim, ekoloji hakkında neler öğretebilir?

Finlandiya’da yaşadığım iki yılın ardından yeni geri dönmüş olduğum bir vakitte, bu gibi şehir içi üretimlerin her coğrafyada var olmayan ve bulunduğumuz bağlamı özel kılan bir gelenek olduğunun farkında olabiliyorum. Sohbet ettiğim kişileri geleneksel üreticiler olarak atfetmemin nedeni ürünlerinin gelenekselliğinden çok, endüstrileşmenin kaçınılmaz olduğu bir dünyada hâlâ şehir içinde ve elle üretimlerini sürdürebilmelelerine dair. Söyleşiler sırasında bir kez daha anlıyorum ki üretimde gelenek, yalnızca öğrenilmiş üretim bilgisi veya formlar değil; üretim kültürünün parçası olan alışkanlıklar, aktiviteler de olabilir. Üretimde gelenek, seri üretimin dayattığı ömrü kısa ürünler yerine kaliteli ürünler üretmek, zanaat mahallelerinde süregelen ilişkileri sürdürmek, ya da altmışlı yaşlara kadar çalışmayı-üretmeyi sürdürmekle ilişkili olabilir. Üretimde gelenek, gündelik hayatta başlayan, sökülen kıyafetlerimizi dikmekte ve hatta ellerimizle yemek yapmakta bile var olan bir olgu olabilir.

Tradition in production is a subject that I believe should be discussed and preserved. Yet it is something I cannot always describe why it interests me. Traditional crafts in Istanbul, whose existence I noticed at the beginning of my design education, primarily represented a form of social production. It was beyond mere production of goods and I found myself in a state where I discovered the social and past aspects of production, listened to the transformation of Istanbul from the masters while having tea with them. This was teaching me how the context of my profession relates not only to design and production but also to the city, society, ethics, culture and traditions.

For years, in the field of design, we discuss the craft culture in Istanbul that is on the verge of disappearing and the potential of its know-how holds for design. But what makes this subject still critical for the design space today? Since I first started thinking about it, I realize that traditional production is more than the richness of past production techniques and forms, or the romanticism that arises from some kind of longing for the past. Today, I associate the traditions of production with sustainability. Even though industrialization has revolutionized production processes and transformed societies in the past centuries, it no longer meets the necessities of a period where resources are depleting. Today, I believe that we need to re-establish a connection with past production patterns and habits in both our professional and daily lives for ecological and cultural sustainability.

In this dossier, I try to explore the relationship between tradition and design through my visits to the workshops of artisans who carry out a production that is traditional -or relates to traditions- in Istanbul. This was a discovery on artisans’ ideas on the notion of tradition, rather than the traditional production itself. What is tradition in production? If tradition is about cultural habits, how will traditions of production be affected as these habits change today? How can we interpret and apply traditions according to the necessities of the day? What can traditional production teach the designer about local culture, consumption and ecology?

Having just returned after two years of living in Finland, I am more aware that urban production is a tradition that does not widely exist and makes the context that we are in special. Rather than the traditional nature of their productions, the reason I refer to the people I meet as traditional is that they continue to produce in the city and manually in a world where industrialization is inevitable. During the conversations, I once again realize that tradition in production is not only the knowledge of production or forms; but can be habits and activities that are part of the production culture. Tradition in production may be about producing quality goods instead of short-lived ones imposed by mass production, maintaining ongoing relationships in craft neighborhoods, or continuing to work and produce until the age of sixty. Tradition in production can be a phenomenon that exists in daily life, in mending our clothes and even in cooking hands-on.



Emin Bolat

Müzisyen-Perküsyon ustası, Galata

Musician-Percussion master, Galata



Emin Bolat'ın atölyesinde geçirdiğim sürede geleneksel üretimin, üretme eyleminin ötesinde sosyal bir hal olduğunu bir kez daha hatırlıyorum. Sadece üretim hakkında değil, hayat, toplum, politika hakkında da konuşuyoruz. Emin Usta'nın üretimi, zanaat ve sanat arasında bir yerde konumlanıyor. Atölyesinden çıkan her darbuka tek; darbukalara işlenen her motif kendi ellerinin, hislerinin, keşiflerinin bir ürünü. Burada ustalığın-sanatkarlığın tek bir malzemeye ya da araca bağlı olmak demek olmadığını; müziğin, seramiğin, metalin birbirinden beslenebileceğini görüyorum. El üretiminin sürekliliğinin, bir yandan geçmişten öğrenilene açık fikirlilikle bağlı olmaksın, diğer yandan içten gelen bir üretme sevgisi ile dolu olmaktan geçtiğini anlıyorum.

Perküsyon çalmaya ve yapmaya nasıl başladınız?

Küçük yaşımdan beri kendi enstrümanlarımı yapardım; gazoz kapaklarını çivi ile ortasından delip kasnağa bağlar, zil yapardım. İlkokul yıllarımda sara-ların üzerinde ritim tutardım ve öğretmenlerden hep azar işitirdim. 11 yaşında darbuka -eskiler dümbek olarak hitap eder- çalmak istediğime karar verdim. Düğünleri, konserleri takip ederdim kimler nasıl çalıyor diye. Oralarda çalan abilerin darbukalarına “Bir dokunabilir miyim?” diye sorardım. Hevesliydim çünkü. Dışarıdan bakınca anlamıyor karşı taraf seni ama darbuka çalarken kalp ritminin nasıl dörde katlandığını ben biliyorum.

İlkokul bittiğinde sınıf öğretmenimiz rahmetli babama “Bu çocuk çok becerikli ama okumaz.” demiş. Bundan sonra babam beni berbere çırak olarak verdi. Berberde çalışıp biriktirdiğim maaşlarla ilk darbukamı aldım. Küçük, alüminyum, vitrinde durmaktan vidaları paslanmış, koyun derisinden sıradan bir darbukaydı. Çok keyif alarak çalışıyordum ama babam kızdı ve keserle ezdi darbukayı. Oradan macera başladı, şimdi buradayız....

Üretimlerinizden gelenekten nasıl besleniyorsunuz? Darbuka gibi enstrümanların gündelik hayatımızda nasıl bir yeri vardı?

Bizim bu atölyede yaptıklarımız Orta Doğu vurmalı çalgılardır; Latin perküsyon değerleridir. Bizim kültürümüzden gelen enstrümanlardır tef, bendir, yöresel davul, darbuka... Düğünlerde, pikniklerde darbuka çalınır; toplanmayı temsil eder. Eskiden çömlekten yapılmış, üzerine işkembeden deri çekilmiş, unla yapılmış darbukalar vardı. Doğal deri hava şartlarından etkilenirdi tabii; sert havalarda gerginleşirdi sesi. Köy evlerinde yanan ocağın başında toplanır, darbukayı ısıtırdık bir parça daha çalabilelim diye.

Zamanla üretiminizde neler değişti ya da yeni üretim gelenekleriniz oluştu mu?

Örneğin, toprak darbukalarımız var; Avanos'ta dört beş toprağı harmanlaya-

During the time I spent at Emin Bolat's workshop, I realize once again that traditional production is a social state beyond the act of producing. We are having talks, not only about production but also about life, society and politics. The production of Master Emin is somewhere between craft and art. Every *darbuka* that comes out of his workshop is unique; the patterns on each *darbuka* is a product of his own hands, emotions and discoveries. Here, I observe that mastery-artistry does not mean being tied to a single material or tool; music, ceramics and metal can influence one another. I understand that the continuity of artisanal production, on the one hand, is about being connected to what has been learned from the past with an open mind, and on the other hand, being full of love for producing.

How did you start playing and making percussion?

I've been making my own instruments since I was little; I would pierce soda lids in the middle with a nail and tie it to a pulley, turning it into a bell. During elementary school, I used to tap out beats on the school desks and I was constantly scolded by the teachers. At the age of 11, I decided that I wanted to play the *darbuka*. I kept going to concerts and weddings to see how people played it. I would ask those musicians if I could touch their instruments. I was very enthusiastic. It is not easy for others to empathize with this, but I know how my heartbeat is quadrupled when I play the *darbuka*.

When elementary school was over, our class teacher told my late father that I was talented, but I wouldn't study. After that, my father sent me to a barbershop to become an apprentice. I bought my first *darbuka* with the money I saved up by working in the barbershop. It was an ordinary, small, aluminum and sheepskin *darbuka* with screws that have rusted from being in the showcase for so long. I was playing it with great pleasure; but my father got mad and crushed the *darbuka* with an hatchet. That's how the adventure began and here we are...

How do your products benefit from traditions? What was the place of instruments like darbuka in our daily lives?

We produce Middle Eastern percussion here, not Latin. Tambourine, frame drum, traditional drum, *darbuka* are instruments from our culture... *Darbuka* is played at weddings and picnics, and represents gathering. In the past, there were *darbukas* made of clay on which leather was cut from rumen and glued with flour. Natural leather is affected by weather conditions; it would sound tense in harsh weather. Therefore, we would gather around the burning hearth in the village houses, so that we could warm the *darbuka* and play one more song.

What has changed in your production over time? Do you have new traditions of production?

For instance, we produce completely handcrafted clay *darbukas* by blending five types of soil in Avanos. There became a tradition to go to Avanos one or two times a year. We could have set up a pottery workshop in Istanbul, but we didn't prefer to do so. Because by going there, we reset ourselves once or twice a year; we work away from technology and experience the ambiance of that environment. The air, the soil is so different there. We work with Mehmet Körükçü, one of the most valuable masters in the region, who also became our friend.

Do you think traditional production has disappeared? What causes this?

Unfortunately, it disappears. It's a pity. Manual labor is no longer valued. Not only crafts, but handwork is lost in every sense. For example, our mothers used to prepare their dowry themselves -things that require handwork such as lace and embroidery. We grew up seeing these. Therefore, I consider myself luckier than you young people. Nowadays there are dowry businesses. There were carpentry workshops back then; now everything is factory-made. If you order a carpenter to do furniture today, he will have it built by the machine at the İkitelli Industrial Zone. There is no manual labor left, especially after technology... People put a tablet in front of a three-year-old kid to keep him/her silent. Even cooking has become pre-made. What do you expect when the situation is like this? Before we start discussing the lost handicrafts, we must notice that we became accustomed to getting everything ready-made in our everyday lives.



rak tamamen el işçiliğiyle üretiyoruz. Avanos'a senede bir ya da iki kez gitme geleneğimiz oluştu. İstanbul'a da çömlek atölyesi kurma imkânımız vardı ama özellikle kurmadık. Çünkü biz oraya giderek senede bir iki defa kendimizi sıfır-lıyoruz, teknolojiden uzak çalışıyoruz, oranın havasını alıyoruz. Oranın toprağı, havası çok başka. Orada yörenin en değerli ustalarından Mehmet Körükçü ile çalışıyoruz, dost olduk.

Geleneksel üretimin kaybolduğunu düşünüyor musunuz? Bunda neler etkili oluyor?

Ne yazık ki kayboluyor, bunun acısı var. Bugün el emeğine önem verilmiyor. Sadece zanaat değil, el işçiliği her anlamda kayboluyor. Örneğin, eskiden an-nelerimiz çeyizliğini -dantel, el oyası gibi el işçiliği gereken şeyleri- kendileri hazırlardı. Biz bunları görerek büyüdük, o yüzden siz gençlerden daha şanslıyım. Ne yazık ki şimdi hazır çeyiz firmaları var. Eskiden marangoz atölyeleri vardı; artık her şey fabrikasyon oldu. Bugün bir ustaya mobilya siparişi versen, o bile İkitelli'ye gidip elini sürmeden makineye yaptırıyor. El işçiliği kalmadı, hele ki bu teknoloji çıktıktan sonra... Sussun diye üç yaşındaki çocuğun önüne bile tablet koyuyorlar. Yemek yapmak bile hazır oldu. Durum böyle olunca ne bekliyorsunuz? Herkes hazırcı oldu; el işçiliğine gelene kadar günlük yaşantımız-da hazırcı olduk.

Peki bugün geleneksel üretimi korumak neden hâlâ önemli? Elle üretmenin ne gibi değerleri var?

Elle üretmek çok daha sağlıklı yaşırsınız. Bir şey üretmenin, ürettiğiniz şeyi paylaşmanın verdiği bir haz vardır, huzur vardır. Atölyede geçirdiğiniz zaman-da hayatı, stresleri unutursunuz. Çalışmayı bırakırsanız bunalırsınız, çökersiniz. Bence gerçekten biz burada çalışırken terapi oluyoruz.

Bu atölyeye sizden sonra ne olacak merak ediyorum. Hiç çırak yetiştirdiniz mi ya da yetiştirmek ister miydiniz?

Yıllardır bir tanesini yetiştirelim özlemi var. Ben alaylı kafamla bildiğim kadarını, tecrübemi gençlere anlatır, destek olurum; fakat gelen yok. Gençlerin de yapmayı istemesi önemli, istemeden olmuyor. Biz Kalkınma Bakanlığı ile 8 aylık bir projede çalıştık; asgari maaşlı, sigortalı çıraklar yetiştirmek adına. Aldık bir çırak; üç ay sonra ben bu işi yapmak istemiyorum deyip bıraktı (Gülüyor). Aslında içimizi yaniyor ama gülüyoruz... Eskiden eti senin kemiği benim diye verdi bizi babalarımız ustalara. Aldığımız para çok bir şey değildi fakat meslek öğrendik. Şimdi böyle bir şey kaldı mı? Örneğin, bir arkadaşımın 15 yaşında bir oğlu var; bana hayrandır, ritim duygusu da vardır. Babası “Sana göndersem de yetiştirsen” dedi. Bunu duyunca öyle bir heyecanlandım ki tüylerim ürperdi. Sohbet tam biterken arkadaşım “Sen bizim çocuğa ne kadar maaş vereceksin?” diye ekledi. İşte orada film koptu. Bu sadece para ile ilgili değil; ben o çocuğu her türlü besleyeceğim. Beraber aynı masada yemek yiyeceğiz, edep öğrenecek, adap öğrenecek... Çıraklık sadece enstrüman yapımını öğrenmek değil ki.

Bana ne zaman emekli olacaksınız diye soruyorlar; ölene kadar emekli olmaya-cağım diyorum. Ayrıca emekli olsam bu firmayı kime bırakacağım? Kardeşlerime, yeğenlerime, mirasçılara mı? Ne yapacaklar bu firma ile? Borçlu çıkarlar bu işten... Düşünüyorum bir vakfa bağışlayayım diye ama vakıf ne yapacak? Çok kötü bir durum.

Anlattıklarınızdan yola çıkarak geleneksel üretimin kaybolması hem günden güne hazırcı bir toplum haline gelmemiz hem para odaklı düşünüy- olmanızla ilgili. Oysa siz zanaatı paradan öte, sevgi ile bağlı olduğunuz bir şey olarak görüyorsunuz...

Asla çok üretim yapayım, çok para kazanayım diye bu yola girmedim. Ticaret ikinci plandadır bizde. Elimizin değmediği, sevgimizi vermediğimiz hiçbir enstrüman vitrine girmez. Ben müzisyen olarak icra ettiğim enstrümanları en temiz, en düzgün şekilde yapmaya çalışıyorum. Fakat piyasadaki üreticilerinin bir çoğu enstrümanı tanımadan yapıyor çünkü onlar için ticaret birinci planda. Örneğin, sıvamacı adam darbukada iyi para varmış diyor, bu işe giriyor. Tencere tava yapan adam darbuka yapmaya başlıyor. Sonra da bu atölyeler ayakta kalamıyorlar tabii; çünkü bir birlikişi yok, bir müzisyen yok ortada. Tek düşündükleri çok yapalım, çok satalım. Zaten bir işi para için yapıyorsanız, mümkün değil o parayı bulamazsınız. Ama işinizi severek yapıyorsanız, bütün enerjinizi, ruhunuzu, bedeninizi, sevginizi katarak bir şey yapıyorsanız, o para zaten geli-yor size. Eğer amacınız jet almak değil, huzurlu mutlu yaşamak ise...

And why is it still important to preserve traditional production today? What is the value of hands-on production?

You live much healthier when you work hands-on. There is great pleasure and peace in producing something and sharing it. When you spend time in the workshop, you forget about daily life and stress. If you stop working, you would get bored and depressed. I really think that it's therapy for us to work here.

I wonder what will happen to this workshop after you. Have you ever trained or wanted to train an apprentice?

For years, there is a longing to train one. I would share all my knowledge and experience with young people and support them in every way, but no one approaches. It is important that young people would want this too. We worked on an 8-month project with the Ministry of Development in order to raise apprentices with salary and insurance. We started training one, but after three months he left saying that he doesn't want to do this (Laughs). Even though I'm laughing, this is a hurtful memory... Our fathers made us work alongside masters in the old days. The money we earned wasn't much but we learned a profession. Is there such a thing nowadays? For instance, one of my friends has a 15 year-old son who admires me and also has a sense of rhythm. His father asked me if I could train him. As soon as I heard that, I got goosebumps from excitement. Towards the end of our conversation, “How much money will you pay to my son?” he added. That's when it was ruined for me. This isn't just about money; I would train that boy in many ways. We would eat at the same table, he would learn manners... Apprenticeship is not just learning to craft an instrument.

They ask me when will I retire; my answer is that I will not be retired until I die. Besides, if I retire, to whom will I leave this business? To my siblings, nephews, heirs? What will they do with it? They would come off this business in debts... I consider donating my workshop to a foundation, but what will the foundation do with it? It's a bad situation.

Based on what you have told, the loss of traditional production is about becoming a society that wants everything ready-made and is money-oriented. However, you see crafts as something related to love rather than money...

I have not chosen this path to earn a lot. Trade is not our main concern. An instrument that we do not touch or give our love wouldn't take place at our show-case. As a musician, I try to produce my instruments in the neatest and most proper way possible. However, many money-oriented craftsmen in the market produce these instruments unknowingly. For example, a metal spinning master notices that producing *darbuka* makes you earn a lot and decides to do so. People who produce pans and pots begin to produce *darbukas*. These workshops cannot last long because there is no expert or musician at work. Their sole purpose is to produce more and sell more. Besides, if you only do something for the sake of money, you won't find that money. If you do what you love; if you give all your energy, body and love for it, you earn that money anyway. If your goal in life is not to buy a jet, but to live peacefully and happily...



İsmail Hız

*Ahşap torna ustası, Tophane
Master woodturner, Tophane*



İsmail Usta, İstanbul'da tanıdığım ve birlikte üretmiş olduğum ilk ustalar-dan. Belki de “geleneksel” tanımına en çok uyan usta. Şehirdeki çoğu atölye hanların içlerine, binaların zemin altındaki katlarına yerleşmiş ve bir nevi gizli kalmışken, İsmail Usta'nın atölyesi sokaktan geçenlere orada bir üretim gerçekleştiğini anında gösteriyor ve onu tanıyan bir zanaatkar haline getiriyor. Kumbaracı Yokuşu'ndaki küçük torna atölyesinin cephesi ve kendi yaptığı figürlerle donatılmış vitrini, her önünden geçişimde beni de mutlu etmiştir. Baba mesleğini sürdüren İsmail Usta, zaman içerisinde kaybolan üretim geleneklerini farklılaştırmak durumunda kalmış; eskiden mobilya ayakları üreten atölyeyi ayakta tutmak adına oyuncak üretmeye başlamış.

Bu zanaate nasıl başladınız? Ne zamandır bu atölyedesiniz?

Benim babam ahşap tornacısı; 1939 yılında dokuz yaşındayken İstanbul'a gelmiş, ustalık öğrenmiş. Biz de babamızın yanında çıraklık yaparak bu mesleğe girdik. Eskiden çıraklara çok ihtiyaç olurdu, şimdiki gibi değil... Okul tatillerinde çalışırdım. Okuldan çıkıp buraya geldiğim zamanlar da olurdu. İster istemez biraz çocukluğumuzdan feragat ettik ama hiç üzüntü duymuyorum. İyi ki de yapmışız ve yapmaya devam ediyoruz. Çünkü hakikaten ben mesleğimi çok seviyorum; çalışmayı sevdiğim için aşkla yapıyorum. Altmış sene oldu bu dükkandayım.

Çocukluğunuzdan beri bu bölgede bulunmuş, üretmişsiniz. Galata'daki üretim gelenekleri zamanla nasıl değişti?

Eskiden bu mahallede bütün dükkanlar ahşapçıydı. Türkiye'nin en güzel mobilyası bu mahallede, Kuledibi de dahil olmak üzere, Galata'da çıkardı. Anadolu'dan bir sürü tüccar buradan mobilya almaya gelirdi. Şimdi bazı arkadaşlarımız mesleği bıraktılar, bazıları rahmetli oldu, bazıları da daha geniş yerler aradılar çünkü buradaki dükkanlar genellikle ufak. Geniş yer arayanlar Kağıthane'ye, İkitelli'ye gitti. Öyle olunca yerlerine yüzükçü, tasarımcı, ıvır zıvır işler yapan insanlar geldiler; dükkanlar ahşaptan çıktı. Şurada zaten tarihi olarak bir ben duruyorum. “Tophane'nin yaşayan efsanesiyim” diyorum çünkü benden eskisi yok bu bölgede.

Bildiğim kadarıyla bu bölgede eski zanaatkarların büyük bir kısmı Ermeni ve Rum'du. Farklı kültürlerin bir arada bulunması üretimi ve gelenekleri nasıl etkiledi?

Buraya çırak olarak geldiğim zamanlar bu çevredeki ustaların hemen hemen %90'ı gayrimüslimdi; Rumlar ağırlıktaydı. Bizim ahşap tornacılık değil ama marangozluk, döşemecilik, cilacılık gibi bir sürü şeyi Rumlardan, Ermenilerden öğrendik. Onlar bize zanaatı öğretti, medeniyeti öğretti. Bunu deyin-

Master İsmail is one of the first masters I met and produced together in Istanbul. Perhaps he is the master who best fits the term “traditional”. While most of the workshops in the city are somewhat hidden inside the hans or under the ground floors of the buildings, Master İsmail’s workshop instantly shows people passing through the street that crafts production is present in the neighborhood and makes him a well-known artisan. The facade of his small woodturning shop in Kumbaracı Yokuşu and the shop window full of figures made by him makes me happy whenever I pass by. Continuing his father’s profession, Master İsmail had to make changes to the production traditions that disappeared over time. He started to produce toys in the workshop that previously produced furniture legs in order to sustain his shop.

How did you learn your craft? How long have you been in this workshop?

My father was a woodturner; he came to Istanbul in 1939 when he was nine years old, and practiced to become a craftsman. I started this profession alongside my father as an apprentice. At that time, unlike today, apprentices were much needed. I worked during school holidays. There were times that I came here to work after school. Therefore, I did sacrifice a bit of my childhood, but I have no regrets. I am glad I did and still keep doing it. Because I really do love my job. More precisely, because I love to work, I do this job with love. I have been in this shop for sixty years.

You have been and produced in this neighborhood since your childhood. How have the traditions of productions in Galata changed over time?

All of the shops in this neighborhood were woodshops back then. The most beautiful furniture in Turkey was produced here in Galata -including Kuledibi. Many merchants from Anatolia would come here to buy furniture. Now, some of our friends have quitted the profession, some have been deceased, and some have moved to larger shops because the shops here are usually small. Those who looked for larger places moved to İkitelli or Kağıthane Industrial Zones. When this happened, designers, jewelry artist, and trinket shops replaced them; the shops were no longer for woodwork. My shop is the only one that remains historic. I say, “I am the living legend of Tophane” because there is no one older than me in this district.

As far as I know, most of the old artisans in this district were Armenians and Greeks. How did such cultural diversity influence production and tradition?

When I came here as an apprentice, almost 90% of the masters in this area were non-Muslims; mostly Greeks. Perhaps not woodturning, but we learned many skills such as carpentry, upholstery and polishing from Greeks and Armenians.



ce mahallede bazı kişiler “Bize nasıl medeniyeti öğrettiler?” diye sitem ettiler bana... Nasıl öğretti var mı? Babalarımızın buraya geldiği 1940'lar fakirlik zamanlarıydı. Gelenlerin çoğu köyden ayağında çarığıyla geldi. Rum ustaların yanında hiç olmazsa oturmasını-kalkmasını, yemesini-içmesini gördüler. Katkılarını inkar etmemek lazım. Ustalık da öğrettiler, medeniyet de öğrettiler. Kötü tarafı, içkiye de alıştırdılar... (Gülüyor). Kıbrıs olaylarından sonra Rumlar çok korktular. Halbuki biz burada onları korurduk; onlarla ve aileleriyle yakınlarımızı gibiyi güzel geçinirdik. Ama sonradan buraya gelen Anadolu kültürüyle yetişmiş insanlar, “gavur” diyerek onları rahatsız ettiler, ürküttüler. Zaten Kıbrıs olaylarından sonra haliyle birçoğu gitmişti. Eski ustalar gittikten sonra yeni yetişen Rum ustalar olmadı. Şimdi burada bir tane Rum kalmadı.

Geleneksel üretim neden kayboluyor? Sizden sonra bu atölyeye ne olacak?

Vallahi, bir ah çekiyorum. İki tane oğlum var ama maalesef ki çocuklarımı dükkana getiremiyorum. Bir tanesi şu anda Almanya'da yaşıyor, üniversiteyi okudu. Ufak oğlum üniversiteyi bu sene bitirdi. Şimdilerde köylü-çoban çocuğunu okutuyor, kasabadaki-şehirdeki insan okutuyor, zengin insan zaten okutuyor. Bütün çocuklar okuyorlar. Bu sefer çırak yetişmiyor, bizim küçük esnaflık kalmıyor. Küçük esnafa değer veren yok şimdi. Kimse çocuğunu oto tamirciye, marangoza vermiyor. Bu arada üniversiteyi bitirmiş çocuklar da yine iş bulamıyor...

Biraz da herhalde rahatlıktan, çağımızın hastalığı... Ben şimdiki gençlerin çoğuna acıyorum; hakikaten üzüldüyorum. Bilgisayarın başında oturuyorlar, zamanlarını öldürüyorlar, başta benim çocuğum olmak üzere. Benim içimde ise elim ayağım tutana kadar çalışma arzusu var. Eskiden güçlüydük, kuvvetliydik; akşam on ikilere kadar çalışırdık. Bugün ben 69 yaşındayım, 70'e az bir ramak kaldı; bu vücut kaldıramayabilir. Maalesef ki benden sonra atölyeyi devredeceğim kimse yok. Herhalde ben öldüğüm zaman çocuklarım tezgahları hurdacılara verecekler. Tabii ki benden sonra dükkan kafeterya vesaire olsun istemem; faydalı bir şey olsun isterim. Yahut mesela gencin birisi gelir, “Ben de ahşapla çalışıyorum, devam ettirmek istiyorum, beraber çalışalım usta” der... İnşallah öyle olur.

Siz hiç çırak yetiştirdiniz mi?

Altı tane çırak yetiştirdim; içlerinden yalnız iki tanesi bu mesleği yapıyor şu anda. Bir tanesi çok maceraperest bir çocuktuk, birden bire ortadan kayboldu. Cuma günü paydos etti, Pazartesi günü babası oğlunu soruyor. Daha sonradan ortaya çıktı ki Amerika'ya kaçmış, nasıl yolunu bulduysa... Bir tanesi vardı, çok ağır bir çocuktuk, kafası almıyordu. Abisi onu benim yanıma verdi, “Biraz saf bir çocuktur, senin yanında çıraklık yapsın, gözü açılsın” dedi. Hakikaten öğretere kadar çok sıkıntı çektim. Çocuk tam öğrendi, öteki abisi “Benim kardeşim bana dükkanda lazım” dedi, alıp götürdü. O çocuk mesleği öğrendikten sonra konfeksiyona döndü.

Geçmişten bugüne atölyenizde ya da üretiminizde neler değişti? Babanızdan kalan üretim gelenekleri nasıl farklılaştı?

Eskiden biz burada ahşap tornada masa, sandalye, koltuk ayakları, merdiven küpeştesi, korkuluk yapardık. Yıllarca bununla geçindik, ekmegimizi bundan yedik. Şimdi maalesef böyle bir ihtiyaç kalmadı. O zamanlar insanlar para kazandığı için gösteriş meraklısıydı; herkesten daha güzel bir şey yaptırayım diye bir yarış vardı... Bugün bizim ve birçok kişinin işleri -oymacılar, marangozlar, aksesuarcılar- Bauhaus, Koçtaş gibi büyük marketlerde hazır satılıyor.

Bugün ben burada o zamanlar bizim hiç aklımıza gelmeyen şeyler yapıyorum; oyuncak yapıyorum. Topaçlar, tavşanlar, ayıcıklar... Hem yabancılar hem yerliler satın alıyor. Mesela geçen hafta Sevgililer Günü'nde bir sürü tavşan, ayıcık sattım. Değişik fikirler aklıma geliyor, yapıyorum; boş kalmıyorum. Dün Almanya'dan çocuğum bir resim gönderdi. Orada çocukların dışleri çıkınca atmıyorlarmış; ufak, ahşap, üzerinde çocuk kafasına benzer bir figür olan bir kutuda saklıyorlarmış. Çok hoşuma gitti. Kısmetse onlardan da yapacağım. Bazen tasarım öğrencilerinden gelen değişik modeller de oluyor; mesela bir sehpa ama altı yedi ayaklı...

They taught us how to be artisans and how to be civil. When I said this, some people in the neighborhood reproached me as: “How did they teach us civilization?” What do they mean by “how”? The 1940s, when our fathers came here, were times of poverty. Most of those who came from the villages had only sandals at their feet. At least, alongside Greek masters, they learned manners and etiquette. One should not deny their contribution. They taught us about artistry and civilization. The only bad thing is that they introduced us to alcohol... (Laughs). After the events in Cyprus, I think in 1974, Greeks were very frightened. We would protect them; we got along well with them and their families as if they were our relatives. However, some people who were brought up with the Anatolian culture that came here later, disturbed and scared them by calling them “infidels”. Many had already left after the events in Cyprus. Now there is not one Greek left here.

Why is traditional production disappearing? What will happen to this workshop after you?

I have two sons but unfortunately, I cannot bring them to the shop. One of them lives in Germany and finished college there. My younger son graduated from college this year. Nowadays every child has higher education; villagers and shepherds send their children to college, people in towns and cities send their children to college, the rich are already doing it... That's why there are no apprentices to train and small-scale craft workshops disappear. No one cares about small traders today. No one sends their children to auto mechanics or carpenters to be trained as apprentices. Meanwhile, children who graduated from college cannot find jobs either.

Probably also because young people are too relaxed, the problem of this generation... I pity most of the teens; I truly feel sorry for them. They waste their time on computers, including my own child. On the contrary, I still have the will to work as long as I am in good health. I used to be stronger and used to work until midnight. Today I am 69 years old, almost 70; my body can no longer handle this work routine. Unfortunately, there is no one whom I can leave this shop after me. I guess when I die, my children will give the machinery to the scrap dealers. Of course, I wouldn't prefer this shop to become a cafe, etc. after me. I prefer it to be something useful. For example, I wish a young person would approach me and say: “I too work with wood and want to continue. Let's work together...”

Have you ever trained an apprentice?

I trained six apprentices; only two of them kept doing this work. One of them was a very adventurous kid and suddenly disappeared. He left work on a Friday, and the next Monday his father came to ask his whereabouts. It turned out later that he fled to America in some way... Another one was a bit slow, he had difficulties with learning. His brother sent him to me and said: “He is a naive kid, let him be an apprentice so he becomes more sharp-witted”. I really had difficulties while I was teaching him. Just as the kid learned, his other brother took him away saying: “I need him in my own shop”. That kid began to manufacture clothes after being trained in woodturning.

What has changed in your workshop or production over time? How did the production traditions you learned from your father changed?

In the past, we used to make tables, chairs, armchairs, handrails on the wood lathe. We have made a living with this for many years. Unfortunately, there is no longer such a need. Back then, people were keen on showing off because they made a lot of money. There was a rivalry to have a better piece of furniture than anyone else... Today, the work of both us and other artisans -wood carvers, carpenters, accessory makers- are sold pre-made in large hardware stores such as Bauhaus and Koçtaş.

Today, I make things that we never thought of back then; I make toys. Spinning tops, bunnies, bears... Both tourists and locals buy them. For example, last week I sold a lot of bunnies and bears on Valentine's Day. I try out different ideas, I keep myself busy. Yesterday my son in Germany sent me a picture. Apparently in Germany, they keep the children's milk teeth in a small wooden box with a child-like figure on it. I liked it very much. I hope I will produce some of those. Sometimes I produce interesting ideas of design students; for example, a coffee table with six or seven legs...



Ara Topaloğulları

Gümüş dövme ustası, Eminönü

Silver forging master, Eminönü



Galata-Şişhane bölgesindeki üretim kültürüne tasarım eğitimim boyunca bölgede çalıştığım için nispeten hakımdım. Çok daha eski bir üretim bölgesi olan Kapalıçarşı ve çevresini, daha değerli madenlerle çalışılan kuyum ve gümüş atölyelerini merak ediyorum; ve Zincirli Han, Kalcılar Han gibi yüzlerce yıllık hanları keşfediyorum. Kapalıçarşı'nın yoğunluğu ardından Büyük Yeni Han'daki sakin ve salt üretim hali beni özellikle etkiliyor. Burada ustasından öğrendiği zanaati bugün güncel kaynaklardan öğrendikleri ile geliştiren, kendisi için üreten Ara Usta ile tanışıyorum. Yankılanan çekik seslerini takip ederek koridorlarında gezindiğim anda gümüşün işlendiği diğer dövme ve kakma atölyelerini de ziyaret ediyor; Halep'li bir ustanın mavi atölyesini buluyorum.

Bu zanaate nasıl başladınız? Atölyenin geçmişinden bahseden misiniz?

Benim ustam bu atölyeyi amcasından 1973'te devralıyor; onun amcası da 1960'larda almış. Akramamız olduğu için beni bu atölye verdiler. Bizim dönemimizden gelen ustaların çoğu ilkökul bittikten sonra çarşıya geliyor ve bu işlere giriyor. Sonrasında ya kendi işini açıyor ya ustasının atölyesinde devam ediyor. Bir de Ermeniyiz; Ermeni olunca sanata, el üretimine yatkınlık oluyor. Ermeniler yıllarca Doğu'da yaşamışlar, toprakla çalışmışlar; hayatlarını sürdürbilmek için hep ellerini kullanmışlar...

Geçmişte gümüşün gündelik hayatımızda nasıl bir yeri vardı? Sizin üretimleriniz gelenekten nasıl besleniyor?

Gümüş eskiden daha rövanştaydı. Çatal bıçak, tepsî, gondol, şamdan, hamam tası... Evler için objeler üretiliyordu; şimdi daha çok nişan ve düğünler için dekoratifobjeler üretiyoruz. Yeni nesil gümüş tercih etmiyor çünkü gümüşün bakımı, temizlemesi uğraş ister. Tabii, bir yandan, ülkemiz hiçbir zaman gümüş bardaklar, yemek takımları alıp evinde gündelik kullanabilecek kadar zengin olmadı. Bunlar daha çok yüksek gelirliiler içindi.

Benim ustam daha geleneksel çalışırdı; çay takımları, gondollar yapardı. Bugün üretimlerinde gelenekten, Osmanlı'dan etkilenenler hâlâ var ama benim tarzım o değil. İşlemeli, kıvrımlı, girişli, çıkışlı değil de daha düz ve Batı tarzı yapıyorum.

Geleneksel üretimin kaybolduğunu düşünüyor musunuz? Bunda neler etkili oluyor?

Tabii, bu işlerin çoğu artık fabrikasyona döndü. Adam plastikten üretiyor, üzerini gümüş gibi kaplıyor, bitiyor. Artık “maker”lar var; her malzemeden ürünler yapıyorlar, gümüşten bile... Bir de insanların zevk anlayışı değişti, alışkanlıkları değişti, evler bile değişti. Eskiden evlere objeler, çatal bıçaklar yapılırdı; evler büyüktü, misafir çoktu... Şimdi evlere kaç tane misafir geliyor?

I was relatively familiar with the production culture in the Galata-Şişhane region, as I worked there throughout my design education. I wonder about the Grand Bazaar and its surroundings, which is a much older production area, the goldsmiths and silversmiths who work with more precious metals, and I discover hundreds of years old *hans* such as Zincirli Han and Kalcılar Han. After the denseness of the Grand Bazaar, the calm and pure production state in Büyük Yeni Han especially impresses me. Here, I meet Master Ara, who develops the craft he has learned from his master with what he has learned from contemporary sources, and who produces for himself. I also visit other forging and inlaying workshops where silver is processed in the *han*. As I walk through the corridors following the echoed hammer sounds, I find the blue workshop of a master from Aleppo.

How did you learn your craft? Can you tell me about the history of this workshop?

My master took over this workshop from his uncle in 1973; his uncle bought it in the 1960s. They sent me here because we were relatives. Many masters of my age came to the bazaar after elementary school and began to work in these jobs. Then they either establish their own business or continue in the workshops of their master. Also, I am an Armenian; if you are an Armenian you would have a predisposition for arts and crafts. Armenians have lived in the East of Turkey for many years and worked with soil. They always used their hands to survive...

What place did silver have in our daily lives in the past? How do your productions benefit from traditions?

Silver used to be more popular. Cutlery, tray, gondola, candleholder, Turkish bath bowl... Many objects were produced for the houses; now we mainly produce decorative objects for engagements and weddings. The new generation does not prefer silver because the maintenance and cleaning of it requires effort. On the other hand, of course, the people in this country have never been rich enough to buy silver cups or dinnerware to use daily. These products were used mostly by people with high-income.

My master was working in a more traditional way, producing tea sets and gondolas. Today, there are still those who are influenced by tradition and the Ottoman motifs in their production, but it is not my style. I make plain objects in Western style, not embroidered and curved.



Yani hayat tarzlarımız değiştiği için üretim de değişiyor...

Kesinlikle, hayat tarzı değiştiği zaman her şey değişiyor. Bu hiç anormal değil, çok doğal. Bence bunda üzülecek bir şey de yok. Önceden dolu meslek yok olmuş, yine meslekler yok olacak. Yalnız Türkiye'de değil, dünyada da durum böyle. Bu meslek geleneksel olarak babadan oğula geçiyordu. Artık kimse çocukluktan bu işe girmiyor. Çocukken girmezsen bu işi yapamazsın, alışkanlık olmaz. Olmasın da zaten; jenerasyonlar değişikçe başka şeylere yönelecek insanlar. Bugün kimse çocuğunu bu işe zorlayamaz çünkü geleceği olmayan, para kazandırmayan bir iş. İnsanlar parasız yaşayamıyor; çok para istemese bile elektrik parası var, su parası var, kira var...

Peki sizin atölyenizde ya da üretiminizde geçmişten bugüne neler değişti? Ustanızdan kalan üretim geleneklerini nasıl geliştirdiniz?

Tabii, şimdi internet var; bütün dünyayı görüyorsun. Muazzam işlerin yapıldığını görüyorsun Japonya'da, Çin'de, Avrupa'da... Biz de kötü değiliz ama onlar da çok güzel yapıyorlar bu işi. Önceden görmüyorduk tabii ama şimdi adam yaptığını çekiyor, Youtube'a koyuyor; bakır vuruyor, gümüş vuruyor, gümüş işliyor...

Eskiden yaptığınızı ürünlerle internet sonrası yaptığınızı ürünler arasında farklılıklar var yani...

Olmaz olur mu? İnsan seyreliyor, etkileniyor, işine ekliyor. Zaten iş değişmektir. Daha doğrusu öyle olmalıdır. Biz gelişen varlıkları; kendini dışarıya kapatırsan gelişemezsin. İnsan merak ettiği şeyler olunca etrafa bakar, araştırır, seyreder... Tüm bunlar bir araya gelince bir süre sonra ortaya bir ürün çıkıyor. Bir kısmını bir yerlerden etkileniyorum, bir kısmını kendim ekliyorum; bir karışım yapmış oluyorum. Tabii, mümkün olduğu kadar etkilenmeden yapmak lazım ama etkilenmemek de imkânsız. İnsanlar üretiyorlar, bir yöntem buluyorlar, seninle paylaşıyorlar; sen onunla paylaşıyorsun ve bir ilişki oluşuyor. Paylaşmak bence güzel. Önemli olan öğrendikten sonra onun üstüne koymak, daha farklı bir şey üretmeye çalışmak.

Bu bölgede kalan ustalarla paylaşımlarınız, ilişkileriniz devam ediyor mu?

Biz zaten yalnız çalışmıyoruz; bir ürün tamamlanana kadar dört beş atölyeye girip çıkıyor. Kakmacısı var, silindiri var, cilacısı var... Gümüş önce silindire gider, orada mal erir ve bize astar olarak döner. Biz gümüşe formunu veririz; sonra kakmacıya gidebilir.

Zaten bu bölgede kalan on tane dövme ustası var. Ustalarla konuşuyoruz, sohbet ediyoruz ama gerçekten işler çok az olduğu için kimsenin paylaşacağı bir şey yok. Düzgün çalıştığı yok ki; günde iki üç saat geliyoruz, varsa ufak tefek şeylerle oyalanıp gidiyoruz. İş olmadığı zaman insanlar gelmek de istemiyorlar, motivasyonları azalıyor. Tabii bu insanın karakteriyle de ilgili. Hiç işin olmasa bile gelip bir şeyler üretmek istersin, çalışır yeni şeyler öğrenirsin. Ben böyle üretiyorum; satılır ya da satılmaz. Bugün ben daha çok kendime yönelik üretiyorum.

Kapalıçarşı bölgesinde Galata-Şişhane'ye kıyasla daha çok çırak var gibi gözüküyor. Siz çırak yetiştirdiniz mi?

Tabii, üç-dört çırağımız oldu. Bazıları devam etti, bazıları etmedi. Bugün eskisi gibi disiplin yok; çıraklar daha rahat. Çırakken sabah erken kalmayı öğrenirsin, işe gelmeyi öğrenirsin; o disiplin olmazsa zanaat de öğrenilmez... Biz çırakken ustalar çok sertti. Ben de sert bir ustaydım ama bugün bana hep yumuşadığımı söylüyorlar. Dediğim gibi, ben daha çok kendime dönük olduğum için çıraklarla çok fazla ilgilenemedim.

Bugün üretim makineleşmiş, ucuzlamışken elle üretmenin sizce ne gibi değerleri var?

Benim gözlemlediğim kadarıyla sanatta çok para kazanmak zor. Ama sanatın kendi içinde çok güzel bir huzuru var eğer yakalarsan. Ben burada dinleniyorum, sakinleşiyorum, kafam rahatlıyor... Bu işin daha fabrikasyon tarafına girersen, para da kazanırsın ama onun ruhu az olur, hatta ruhsuz olur.



Do you think traditional production has disappeared? What causes this?

Of course, the products we make are now mass produced in factories. There are people who produce objects from plastic and cover them to look like silver. Now there are “makers” who make products from any material, including silver... Also, people's likings and preferences have changed, daily habits have changed, even houses have changed. In the past, objects and cutlery were produced for the houses; the houses were bigger, there would be many guests... How many guests are coming to the houses today?

That is to say, production changes as our lifestyles change...

Absolutely, everything changes when lifestyles change. This is not unusual at all, it is very natural. I think this is nothing to be upset about. Plenty of professions have disappeared in the past, professions will disappear today. Not only in Turkey but the situation is the same around the world. This profession has traditionally been passed from father to son. No one begins this job from childhood anymore. If you do not begin as a child, you cannot do this job, it will not become a habit. It's better this way anyhow; people should turn to new things as the generations change. Today, no one can force their child to pursue this because it is a job that has no future and no money. People cannot live without money. Even if money is not a big need for some, there are still water and electricity bills and rents to pay...

What has changed in your workshop or production over time? How did you develop the production traditions of your master?

Of course now there is the internet; you see the whole world. You see exceptional work being done in Japan, China, Europe... We are not bad either, but they do it very well. We haven't seen those in the past, but now people are uploading how they produce on Youtube: copper forging, silver forging, silver engraving...

So, there are differences between the products you made in the past and the products you made after the internet...

Definitely. I watch, I get influenced, and I add to my work. To work means to change. Or rather, it should be. We are progressing beings; if you shut yourself out to outside, you cannot progress. When people are curious, they look around, research and watch... After a while, a product takes shape. I make a synthesis in my work; some parts are influenced by other things, some parts are my own. Of course, it is right to produce as independently as possible, but it is impossible not to get influenced. People make, find a method, share it with you; you share with them and a relationship forms. Sharing is a good thing. The important thing is to put on what is learned and try to produce something novel.

Do the relationships and sharing between the masters in this region continue?

We are not working alone anyway; a product visits five or six workshops until it is completed. It has to be smelted, inlaid, polished...Silver is first processed in what we call a “cylinder”, where the raw material is smelted there and returns to us as plates. We give the product its form, and then it can be inlaid in another workshop after.

There are only ten forging masters left in this region. We are in communication with the masters, but since there is very little work, no one has anything to share. We do not receive many orders; we come two or three hours a day and linger with small jobs -if there is any. When there is no work, people do not want to come to the workshop. They are demotivated. Of course, this is also about the character of the person. Even if you have no work, you may want to come and produce to learn new things. I produce objects in this way; sold or not. Today, I produce more for myself.

It seems that there are more apprentices in the Grand Bazaar area compared to Galata-Şişhane. Have you ever trained an apprentice?

Of course, we had three or four apprentices. Some continued this craft, some did not. Unlike in the past, apprentices are less disciplined today. When you become an apprentice, you learn to get up early in the morning, you learn to come to work; no craft is learned without such discipline... The masters were very hard on us when we were apprentices. I used to be a tough master too, but they say I am easygoing now. As I said, I was not very engaged in training apprentices because I am more self-oriented.

What do you think are the values of hands-on production when production is mechanized and gets cheaper?

As far as I have observed, it is hard to make a lot of money with art. However, you can find peace within art. I rest here, I calm down, I rest my mind... If you move onto the mass production side of this business, you can make more money, but what you produce will be devoid of soul or even soulless.

Nida Demirbaş

*Şapka ustası, Eminönü
Master hatter, Eminönü*



Sümbüllü Han'a şapka ustası İsmail Demirbaş'ı aramaya geliyorum; fakat kendisinin birkaç yıl önce rahmetli olduğunu ve oğlu Nida Demirbaş'ın atölyeyi devraldığını öğreniyorum. Babasından ona kalan atölyede kendisi ile hem üretim biçimi hem üretilen nesne yönünden geleneksel olan şapkacılık üzerine konuşuyoruz. Nida Usta'nın, diğer çoğu ustaya kıyasla, mesleğine romantiklikten tamamen uzak ve gerçekçi bakışı bana farklı geliyor. Onunla konuşurken, geleneksel üretimin kaybolmaya yüz tutmuş bir mesleği sürdürme çabasınının ya da elle çalışmanın verdiği huzurun ötesinde, kaliteli bir ürün ortaya koymak için çalışmak olabileceğini yeniden fark ediyorum. Seri üretimin dayattığı kısa ömürlü ürünler yerine kaliteli ürünler üretmek, geleneksel üretimi tüketimcilikten arınmış sürdürülebilir bir üretim biçimi yapıyor.

Tanıştığım ustaların çoğu çocuklarını atölyeye getiremediklerinden bahsediyor; siz ise babanızın üretimi devam ettiriyorsunuz. Bu atölyenin geçmişinden bahsedebilir misiniz?

Babam 1952 senesinde İstanbul'a Kastamonu'dan gelmiş; Ortaköy'de bir manavın yanına çırak olarak girmiş. Orada hangi mesleğe girmek istersin diye sormuşlar: “Çorapçı mı şapkacı mı?”. Babam da şapkacı olmak istediğini söylemiş. Şapka Devrimi zaten Kastamonu'da yapılmış, bunun da etkisi var. Bulunduğumuz atölyede çırak olarak başlamış, makinacı olmuş derken Şapkacılar Odası dernek başkanı olmuş... Bu atölyenin sahibi bir kaza geçirdikten sonra burayı 1965'te babama bırakmış. Babam bu atölyede Ose ve Duman dedüğimiz zamanın ünlü şapka markalarının üretimini yapmış. İki sene öncesine kadar rahmetli, 80 yaşında, hâlâ bir şeyleri yapma peşindeydi. Kendisi hastaydı, kanserdi. Artık şapkaları bozmaya başlamıştı, iyi bakamıyordu. Müşteriler kalite düştü, güzel şapkalar gitti diye şikayetçi olmaya başlamıştı. Her şeyin bir zamanı var denir ya... Devretmek gerekli.

Babanızdan kalan bu geleneği halen sürdürmenin sizin için bugün nasıl bir anlamı var? Gelenek sizin için ne ifade ediyor?

Ben dokuz yaşımdan beri buraya gelirim; babam zorla getirdi. Geleneklerine bağlıydı; başka işler yapmamı istemedi, illa dükkân dedi. Ben o zamanlar sevmiyordum şapkacılığı ama şimdi tezgah boş kalacağına... Kasiyerlik, garsonluk, tezgahçılık gibi başka işlerde de çalıştım ama kendi işini yapmanın güzel tarafları var. Giriş-çıkış saatine karışan yok, gelmediğinde bir şey diyen yok. Yani, gelenekten çok iş diye yapıyorum bunu; hobi olsun diye yapmıyorum. %20 gelenek, %80 para için yapıyoruz diyelim. Hem paramızı kazanıyoruz, hem burayı ayakta tutmaya çalışıyoruz. Ben rahmetli gibi 80 yaşına kadar da çalışmam açıkçası.



I arrive at Sümbüllü Han to look for the master hatter İsmail Demirbaş; but I find out that he was deceased a few years ago and that his son Nida Demirbaş took over the workshop. In the small workshop left from his father, we talk about hatmaking, which is traditional both in terms of production and the produced object. Compared to other masters, I find it refreshing that Master Nida's approach to his profession is far from romantic but realistic. As I speak to him, I realize once again that traditional production, beyond the effort to continue a disappearing profession or the peace within hands-on work, can be about working to produce a quality product. Producing quality goods instead of short-lived ones imposed by mass production is what makes traditional production a sustainable form of production free from consumerism.

Most of the masters I met mentioned that they could not bring their children to the workshop; and yet you continue your father's production. Can you talk about the history of this workshop?

My father came to Istanbul from Kastamonu in 1952; he started working as an apprentice in a greengrocer's shop in Ortaköy. There they asked him what profession he wanted to do: “Sockmaking or hatmaking?”. My father told that he wanted to be a hatter. The Hat Revolution took place in Kastamonu; this has an impact on his decision, too. He started as an apprentice in the workshop we were in, became a sewing machinist, and then became the chairman of the Hatters Association. The owner of this workshop left this place to my father in 1965 after an accident. My father produced for famous hat brands of the time Ose and Duman in this workshop. Until two years ago, at the age of 80, he was still trying to work. He was sick, he had cancer. His hats were not like they used to be, he could not take good care. Customers were complaining that quality fell and that the beautiful hats were lost. There is a saying, “There is a time and place for everything”... It was necessary to hand on the business.

What does it mean to you to continue this tradition left by your father today? What does tradition mean to you?

I've been coming here since I was nine years old; my father was forcing me to come. He was up to traditions; he didn't want me to do other jobs and insisted that I work here. I didn't like hatmaking at the time, but now I am doing it to keep the workshop running. In the past, I worked as a cashier, waiter, shop clerk... There are good things about having your own business; no one interferes in your working hours, nobody says anything when you don't show up at work... I mean, I do this as a job rather than for the sake of tradition; I don't make hats as a hobby. We can say that I do it for 20% tradition and 80% money. One the one hand, I earn money, and on the other, I keep this place alive. Frankly, I do not plan to work until the age of 80 as my father did...

What is the place of the hat in our culture? Although we don't see it in Istanbul today, hats still have a place in daily life in Anatolia as far as I understand...

After the Hat Revolution in 1925, everyone started wearing hats. According to my father, the hatters were so busy at the time that they couldn't deliver the orders on time. They had to work day and night. Greeks, Armenians and Jews were doing this job. When they got older, the profession passed onto the Turks who were apprentices.

In Anatolia, just as women wear a headscarf and go out with their heads uncovered, men do not go around without a hat either. Of course, this is not the case in Istanbul; I am not wearing a hat and neither did my father... We produce for Anatolia; those who come from that culture are still wearing hats today. Each region has a unique hat. The hat that is called Ose is worn in Adana, Antalya and Çarşamba regions. The hat that is called Duman is worn in Malatya, Adıyaman and Antep. Duman and Ose are 70-80 years old brands; the wearers have adopted these hats. Just as someone who prefers only Levi's brand in jeans, the old man wears no hat other than Duman. There are many hat manufacturers on the market; their children buy from those but the fathers won't wear them.

How has the production culture changed in Eminönü over time? What do you remember from your childhood about the production traditions in this region?

Şapkanın kültürümüzdeki yeri neydi? Bugün İstanbul'da görmesek de şapka Anadolu'da gündelik hayattaki yerini hâlâ korunuyor anladığım kadarıyla...

1925'te Şapka Devrimi yapıldıktan sonra herkes şapka takmaya başlamış. Babamın anlattığına göre, o dönemde şapkacıların işleri o kadar çokmuş ki yetiştiremiyorlarmış; gece gündüz çalışıyorlarmış. Bu işi yapan Rumlar, Ermeniler, Yahudilermiş. Onlar yaşlanınca da çırak olan Türklere geçmiş meslek.

Anadolu'da, kadınlar nasıl eşarp takar, başları açık dışarı çıkmazlar, erkekler de aynı şekilde şapkasız dolaşmamış. İstanbul'da böyle değil tabii; ben şapka giymiyorum, babam da şapka giymezdi... Biz Anadolu'ya üretiyoruz; bugün bu şapkayı o kültürden gelenler giyiyor. Her yörenin kendine has bir şapkası var. Ose dediğimiz şapkayı Adana, Antalya, Çarşamba yöreleri giyer; Duman dediğimiz şapkayı Malatya, Adıyaman, Antep yöresi giyer. Duman ve Ose 70-80 senelik markalar; giyenler bu şapkaları benimsemişler. Nasıl sen kot giyerken Levi's markasını tercih edersen, hep onu alırsın... Yaşlı adam da Duman'dan başkasını giymez. Piyasada şapka satan çok; çocukları gider oralardan alırlar ama babaları giymez.

Zamanla Eminönü'nde üretim kültürü nasıl değişti? Bu bölgedeki üretim gelenekleri ile ilgili çocukluğunuzdan neler hatırlıyorsunuz?

Çocukken buradan Çakmakçılar Yokuşu'nun başına kadar şapka taşırdık, günde 15-20 sefer ine çıkıa götürürdük. Tabii o dönemde buralarda daha çok çırak vardı. Yukarıdaki terasta top oynardık. Buralar daha canlıydı, daha güzeldi... Bu handan Valide Han'a, 100 metre ötesine kadar, yedi sekiz tane şapkacı vardı. Şimdiyse eskiden burada olmayan şal, başörtüsü satan kişiler geldi. Sokağın adı bile Yazmacılar oldu. Eskiden bu handaki komşularımız konfeksiyoncular, gömlekçiler, korsecilerdi. Şimdi ise depo olarak kaldılar. Atölyeleri olanların çoğu yaşlı insanlardı, hepsi rahmetli oldu. Benim babam gibi... Ben olmasaydım bu atölye de öyle olacaktı.

Babanızdan devraldığınızdan beri atölyenizde ya da üretiminizde neler değişti?

Yukarıları görüyor musun? Oradakiler 50 senelik tozlar, 30 senelik gazeteler... 1965'ten kalan malzemeler var hâlâ. Babamın devraldığı zamandan beri bu atölye şekil olarak değişmedi; her şey aynı. Tarih kokuyor ama tabii biraz tozlu bir tarih... (Gülüyor). Rahmetli burada sadece makinede dikerdi; kesimini, ütüünü, el işini kendisi yapmazdı. Yanında beş altı eleman çalışırdı. Ben ise şapkayı baştan sona tek başıma, 45 dakika içinde, üretebiliyorum bugün. Benim avantajım o. Çırak ustayı geçermiş derler...

Ziyaret ettiğim diğer ustaların üretimleri daha tekil ve günden güne farklılaşıyor; siz ise yıllardır aynı modelleri üretiyorsunuz. Hiç gelenekselin dışına çıkan modeller ürettiniz mi?

Bana hangi şapkayı getirirsen getir dikerim ama model çıkarma, tasarım yapma yeteneğim yoktur; bende ki üretme yeteneğidir. Bazısı kafasına göre model çıkartır; öyle ustalar da vardır... Babamın zamanından beri modellerimizin dışına çıkmadık; zaten kendi modellerimizi zor yetiştiriyoruz. Biri si farklı bir şapka siparişi verdiğinde babam o modeli yapmıyoruz derdi. Ben mesaiden sonra, pazar günleri kendim çalışıp yapayım derdim; babam yaptırmazdı. Ben burada bildiğim beş altı modelin ustasıyım. Sekiz köşe, beş köşe, düğmeli şapka gibi modeller çok eskidir ve bugün bunları baştan sona üretmeyi bilen üç dört kişiyi geçmez. Bugün gençlerin giydiği Amerikan şapka vesaire üretener var tabii; ama ben onları şapka olarak görmüyorum. Önemli olan bu eski modelleri yapabilmektir. Sekiz parça modelini şimdi gençler de giymeye başladı; ona da siparişler geliyor.

Bugün üretim makineleşmiş, ucuzlamışken elle üretmenin sizce ne gibi değerleri var?

Bu ürünler piyasada yapılabilir ama bizim mallarımızın kalitesinde yapılamaz. Biz kaliteli ürünler yapıyoruz; renk atmayan, kaliteli kumaşlar kullanıyoruz. Biri bu şapkayı her gün giyse senelerce eskimez. Piyasadan aldığını ucuz alır ama üç ay sonra şapkayı atar. Bu yüzden hâlâ insanlar bizden alırlar. Örneğin, az önce Hatay'dan biri aradı, iki tane şapka istedi. Niye aradılar? Şapka yok mu orada? Çünkü kaliteyi arıyorlar.

When we were kids, we used to carry hats 15-20 times a day along Çakmakçılar Yokuşu. Of course, back then there were more apprentices around here. We used to play football on the roofs of the buildings. This neighborhood was more lively, more beautiful... From here to the Valide Han, 100 meters away from here, there were seven or eight hat shops. Now came the people who sell headscarves that were not here before. Even the name of the street has changed to Yazmacılar (meaning “headscarf sellers”). In the past, our neighbors in this building were clothing manufacturers, shirt makers, corset makers. Today these shops remain as storage space. Most of those who had workshops were old people, they were all deceased. Just like my father... If I hadn't taken over this workshop, it would have turned into a storage space, too.

What has changed in your workshop or production since you took over from your father?

Do you see the shelves above? Those are 50 years of dust, 30 years old newspapers... There are materials left from 1965. Do you see the brown worn places on the table where the sewing machine is? This is because the scissors have been placed in the same place for years. This workshop has not changed in shape since my father took over from his master; all the same. Smells like history but a dusty history... (Laughs). My late father would sew here only on the machine; he did not know how to cut, iron or sew by hand... Five or six people worked alongside him. I can produce a hat all by myself in 45 minutes. That's my advantage. They say the student surpasses the master...

The productions of other masters I have visited are rather singular and differ from day to day; yet you have been producing the same models for years. Have you ever produced non-traditional models?

Whichever hat you bring me, I can make it; but I don't have the ability to design new models. Mine is the ability to produce. There are some masters who come up with new models... We haven't changed our models since my father's time; we are already short on time to produce our own models. When someone ordered a different hat, my father used to tell them that we do not make that model. I would say that I can work on it in the evenings and on Sundays, but my father wouldn't let me... I am the master of the five or six models I know. Models such as the eight-point hat and the five-point hat are very old. There are only three or four people left who know how to make them from start to finish. Today, there are those who produce American hats and so on, which are worn by young people; but I don't see those as hats. The important thing is to make the old models. Young people are now starting to wear the eight-piece model; we receive orders for that.

What do you think are the values of hands-on production when production is mechanized and gets cheaper?

These hats can be mass produced, but not in the quality of our goods. We make quality products; we use quality fabrics that do not discolor. Even if someone wears it every day for years, this hat will not wear out. One can buy it cheaply from the market, but would throw the hat away after three months. That's why people still buy hats from us. For example, someone from Hatay just called, asked for two hats. Why are they calling? Can't they find hats there? Because they seek quality.



Ekrem Özen

*Sanatçı-Duvar ressamı, Ortaköy
Artist-Muralist, Ortaköy*



Gelenek kavramının zanaatte ve sanatsal üretimde nasıl farklılaştığını görmek için İstanbul'un genel üretim çevresinin -Galata, Karaköy, Eminönü- dışına çıkıyor ve Ekrem Özen'in Ortaköy'de kurmuş olduğu, mimaride kullanılmak üzere duvar resimleri üreten atölyesini ziyaret ediyor. Ekrem Özen'le, gördüğüm diğer kişilerden daha farklı bir üretim sürecine sahip, gelenekten gelen üretimi güncelleştirerek sürdüren biri olduğu için konuşmak istedim. Kendisi de beni hem "geleneksel üretim" lafı ile ne ifade etmek istediğim üzerine, hem de "gelenek" kelimesinin yalnızca kültürden, aileden öğrenilen ve bugün sorgulamadan, geliştirmeden uygulanan bir olgu olarak algılandığında nasıl tehlikeli olabileceği üzerine düşünmeye zorluyor.

Sanatınızın ve atölyenizin geçmişinden bahsedebilir misiniz?

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu mezunuyum. Sanayi Devrimi'nden sonra el sanatlarının yok olması Tatbiki gibi okulların kurulmasına sebep oluyor. Bauhaus akımının da etkisi var. İş içinde eğitim, uygulayarak öğrenme metodları ile bir eğitim veriyorlar. Yaşadığımız her alanı tasarlamak fikri ile Grafik Sanatlar, Tekstil, Seramik, İç Mimarlık, Dekoratif Resim bölümleri kuruluyor. Ben de Dekoratif Resim bölümünden mezun oldum ve böyle bir atölye kurdum. Mimaride duvar resmi yapılan bir atölye burası. Gerek resmi mimari gerekse sivil mimaride çok örnek yaptık. Konutlar, iş yerleri, alışveriş merkezleri gibi kullandığımız alanlar için üretiyoruz. Camı kullanıyoruz, mozaikler yapıyoruz, duvarda resimler yapıyoruz.

Gelenek ya da geleneksel üretim kavramı sizin için ne ifade ediyor? Bir sanatçı olarak siz üretimlerinizde gelenekten nasıl besleniyorsunuz?

Gelenek dediğimiz şey insanların yaşam biçimleridir; gelenekler insanların yaptıkları işler etrafında oluşur. Örneğin, toprağa bağlı yaşayan insanlar, haftanın bir günü temiz elbiseleriyle alana giderek üretimlerini kutlarlar. Ya da harman yapan birisi; bütün sene çalışıp ürününü aldıktan sonra şenlik yapar. Kentteki insan yaşamında da gelenegi yine ürettikleri ürünlerde görüyoruz. Örneğin, halılarda üreticisinin yıllarca çevresinde yaşamış hayvan ve bitki formlarının soyutlanmış motiflerini görüyoruz. Ya da bakırcılıkla uğraşan birinin ürettiği formlarda... Biz bu üretimlere bakarak dönemin hayatını görüyoruz. Gelenek böyle bir şey.

Ben Eskişehirliyim. O yörede geleneksel bir hayat vardı. Anne, baba, aile, bayramlar, düğünler, cenazeler... Böyle yaşadık. Bu yörenin insanı olduğumuz için ürettiğimiz şeylerin hepsi bunlarla ilgili. Burada gördüğünüz üretimler çoğunlukla insan ilişkileri ile ilgili, sevgi ile ilgili.



In order to see how the concept of tradition differs in craft and artistic production, I go out of the usual production districts of Istanbul -Galata, Karaköy, Eminönü- and visit the workshop of Ekrem Özen, who produces murals to be used in architecture. I wanted to talk to Ekrem Özen because he has a different production process than the others I have met, and continues to develop his production that originates in tradition. He is also challenging me to think about what I mean by "traditional production", as well as, how problematic it can be if the word "tradition" is perceived as a thing learned only from culture, family, and applied without being questioned or improved today.

Can you tell me about how your art practice began and how this workshop was established?

I graduated from the School of Applied Fine Arts. The disappearance of handicrafts after the Industrial Revolution led to the establishment of such schools. The Bauhaus Movement also has an impact. They provided an education with practice-based learning methods. With the idea of designing every area we live in, Graphic Arts, Textile, Ceramics, Interior Architecture, Decorative Painting departments were established. I graduated from the Decorative Painting department and set up this workshop. This is a workshop that produces murals for architecture. We have executed many examples in both official and civil buildings. We produce for the spaces we use everyday such as residences, offices, shopping malls. We use glass, make mosaics, and murals on the wall.

What does the concept of tradition or traditional production mean to you? As an artist, how does your work benefit from traditions?

What we call tradition is the way people live; traditions are built around what people produce. For instance, people who earn their living from the soil, celebrate their production by going to the field with clean clothes one day a week. Someone who harvests his products, feasts after working all year. We also see tradition in the products of people in urban life. For example, in carpets, we see abstracted motifs of animal and plant forms that are familiar to the manufacturer. Or in the forms produced by a coppersmith... We see the life of the period by looking at these productions. Tradition is something like that.

I am from Eskişehir. There was a traditional life in that region. Mother, father, family, holidays, weddings, funerals... We lived like this. Since I am someone from that region, all of the things I produce are related to that culture. The productions you see here are mostly about human relationships and love.

That is to say, traditional production can be about past memories and emotions, rather than solely using techniques and motifs from the past...

What we call tradition is the area we live in, the culture we create; it is the ideas, thoughts and attitudes. None of the traditional motifs are in my productions. For me, past motifs are a thing of the past; it was necessary and used then... Every person deals with themselves; try to resolve themselves through what they produce. As you can see here, today I am trying to express myself with glass material.

Is that the difference between art and craft? While one repeats learned traditions without developing, the other uses traditions to produce novel things...

If there is the chance to put new knowledge on the tradition, the artisan himself and his production will change. Traditions without new knowledge will always remain the same. This is the difference between craft and art.

What is the place of murals in our culture? Can you talk about the examples in the Ottoman Empire or Istanbul?

The classical techniques we use today, such as reliefs and frescoes, were not used in the Ottoman Empire. These are the techniques used in the West. We do not really have a rich tradition of mural; especially before the School of Applied Fine Arts. Tarabya Hotel was built in the 1960s. A competition for murals was held while this hotel was being built. Such a tradition began to form in those years. For example, while Istanbul Drapers Bazaar (İMÇ) was designed, murals were included in certain areas there. Many artists such as Bedri Rahmi, Nedim Günsur, Eren Eyüboğlu have murals there. Levent houses were built

Yani geleneksel üretim geçmişten gelen teknikleri ve motifleri kullanmaktan öte, geçmiş anılar ve duygular ile ilgili olabilir...

Gelenek dediğimiz şey yaşadığımız alandır, oluşturduğumuz kültürdür; fikir, düşünce, insani duruştur. Geleneksel motiflerin hiçbirisi buradaki üretimlerimizde yok, görüyorsunuz. Bana göre geçmişteki motifler geçmişte kaldı; o zaman gerekliydi, o zaman kullanıldı... Her insan kendisi ile uğraşır; ürettikleri ile kendisini çözümlemeye çalışır. Burada gördüğünüz gibi ben bugün cam malzemesi ile kendimi ifade etmeye çalışıyorum.

Zanaatkârlık ve sanatkârlık bu noktada mı birbirinden farklılaşıyor? Biri öğrenilmiş bir gelenegi geliştirmeden tekrar ederken öteki geleneklerden beslenerek özgün şeyler üretiyor...

Gelenekten gelenin üzerine yeni bilgiler koyma şansını olursa insanın kendisi de, üretimi de değişir. Bilgi koymadan mevcut olan devam ettirildiği zaman gelenekler hep aynı şey olarak kalır. Zanaat ve sanat arasındaki fark da bu.

Duvar resminin geçmişten bugüne kültürümüzdeki yeri nedir? Osmanlı'daki ya da İstanbul'daki örneklerinden bahseder misiniz?

Bizim şimdi kullandığımız rölyef, fresk gibi klasik teknikler Osmanlı'da yoktu. Bunlar daha çok Batı'da kullanılmış tekniklerdir. Bizde aslında duvar resimi gelenegi diye bir şey pek yok; hele Cumhuriyet'ten, Tatbiki'den önce hiç yok. 1960'larda Tarabya Otelı yapılıyor. Bu otel yapılırken içerisinde duvar resmi kullanmak için bir yarışma düzenleniyor. O yıllarda böyle bir gelenek oluşmaya başlamış. Örneğin, Manifaturacılar Çarşısı tasarlanırken orada da belirli alanlarında duvar resimleri kullanılmış. Bedri Rahmi, Nedim Günsur, Eren Eyüboğlu gibi birçok kişinin işleri var orada. Tahminimce yine aynı dönemlerde Levent evleri yapılıyor ve duvarları için sanatçılar davet ediliyor. Bugün ise benim gibi bağımsız olarak farklı yerlere uygulama yapanlar var. Ama bu daha yeni bir gelenek. Bizde mimarlık mevzuu daha yeni çünkü. Dikkat ederseniz etrafınızda mevcut arsalarla yapılmış binalar var, tasarlanmış şey çok az bizde.

Vitrayın geçmişi nasıl peki?

Biz vitraya ışıklı cam resmi deriz; geçmişi çok daha eskidir. Tabii geçmişte cam çok kıymetli, altın gibi değerli bir malzemedir; çünkü yapımı kolay değildir ve büyük enerjiler gerektirir. Bu yüzden öncelikle saraylar ve dini mekânlarda kullanılmış. Kiliselerdeki vitraylar daha çok İncil'in tasviri ve figürlerden oluşurken, bizdeki camilerde daha soyut, geometrik formlar var. Sivil mimariye ise yavaş yavaş gelmiştir. Örneğin, zamanına göre çok orijinal bir mekân olan Markiz Pastanesi'nde Mazhar Resmor'un vitrayları var. Oranın duvarlarında Fransa'dan getirilmiş iki seramik tablo; tavanlarında İbrahim Safi'nin resimleri var. Asansöründeki aynanın, gravürlü camların, vitrayların tamerini de ben yaptım... Türkiye'de siyasi tavır, genel ahlak yapısı değişikliğe o dönem oluşmaya başlamış duvar resmi gelenegi de zamanla azaldı.

Sizce bugün geleneksel üretimi korumamız ne kadar önemli?

Bugün el üretimini koruyamayız; korumak çok zor. Hele ki şimdi bilgi çağında çok şey değişti. Yararlanılabilecek, kullanılabilecek bir sürü enstrüman varken geleneksel üretimin sürebilmesi çok zor. Ancak daha kapalı bölgelerde sürebilir... Fakat örneğin, camda el üretimi hâlâ yaygın. Sanayi Devrimi'nden son el sanatları ortadan kalktı ama 1960'lardan sonra stüdyo camcılığı dediğimiz küçük ölçekli, elle yapılan cam üretimleri tekrar yaygınlaşmaya başladı. Bunlar camın ilk bulunduğundan bu yana kullanılan yöntemlerle yapılıyor çünkü maki-ne ile üretilme şansı yok. Bu tür üretimler tükenmeyebilir, hep devam eder.

Finlandiya'da bulunduğum sürede gözlemlediğim kadarıyla orada genç tasarımcılar geçmişlerinden gelen cam üretim geleneklerine bugün hâlâ sıkıca sahip çıkıyorlar. Türkiye'de var olan üretim kültürünün pek korunmamasının nedeni ne?

Evet, Finlandiya bunun merkezi. Cam üretimi orada çok farklı ve güzel. Tabii herhalde orada büyük şirketler finanse ediyor bunu; çünkü cam eğitimde kullanmak için maliyeti ağır bir şey. Fırınlr kurmak gerek, fırınların ısıtılması için çok büyük enerjiler harcamak gerek... Türkiye'de zor; bunun için özel bir çaba gerekiyor. Bunu kim yapacak? Şirketler mi yapacak? Devlet mi yapacak? Örneğin Anadolu Üniversitesi'nin Açıköğretim Sistemi'nden gelen geliri kullanarak ilk kez Eskişehir'de Güzel Sanatlar Fakültesi'nde bağımsız bir Cam Bölümü açıldı. Burada bu işler zor koşullarda, insanların kendi çabalarıyla yapılıyor.

around the same period and artists were invited to produce murals on the facades, too. Today, there are those who work independently for various places, like me. But this is rather a new tradition. In fact, architecture is new to us. If you look around, there are only buildings built in the existing lands, we have very few that are designed.

And how is the history of stained glass?

We call it illuminated glass painting; its history is much older. Of course, in the past, glass was a precious material such as gold because it was not easy to build and required a great deal of energy. Therefore, it was used mainly in palaces and religious venues. While stained glass windows in churches are based on figures and depictions of the Bible, the ones in mosques are rather abstract, geometric forms. It was started to be used in civil architecture much later. For example, Mazhar Resmor has a work of stained glass in the Markiz Patisserie, a place that was a very original place for the time. There are two ceramic paintings brought from France on its walls, and murals of İbrahim Safi on the ceiling. I have repaired the mirror, engraved windows and stained glass in its elevator...The mural tradition started to appear around that time has gradually decreased with changes in political attitude and public morality in Turkey.

How important do you think is to preserve traditional production today?

We cannot preserve handicrafts; it is very hard to do so. Especially now, in the information age, much has changed. When there are many tools that can be benefited from, traditional production is very difficult to sustain. It may only exist in closed communities... On the other hand, hands-on production in glass is still common. Handicrafts disappeared after the Industrial Revolution, but after the 1960s, small-scale and hands-on glass production, which we call studio glass, began to become widespread again. Those works are produced with the same techniques used since the glass was first found; because a machine cannot produce glass in such forms. Such productions may not be lost and always continue.

As far as I have observed while living in Finland, many young designers embrace the past glass making traditions of their country. Why is production culture in Turkey not adopted in a similar way?

Yes, Finland is special for that. Glass production is very different and beautiful over there. Most probably large companies finance this; because glass production is too costly to be included in education. Ovens need to be installed, a large amount of energy is required to heat the ovens... It's difficult in Turkey; a special effort is needed to do so. Who will do this? Will companies do it? Will the state do it? For example, an independent Glass Department was opened for the first time in Eskişehir Faculty of Fine Arts, using the income obtained from Anadolu University's Open Education Faculty. In Turkey, such things are done in difficult conditions through people's own efforts.





DOKUMACI

PERU

Dekorasyon kumaşında
davetkar alpaka etkisi.

Görsel kimliğin geleneği

Tradition of visual identity

Yazı **Text:** Liana KuyumcuyanFotoğraf **Photography:** Elif Kahveci

Altı yıldır Balat'taki atölyesinde el yapımı tabelacılık yapan Bürkan Özkan'la tabelacılığın geleneği ve Türkiye'nin geçirdiği kentsel dönüşüme paralel oluşan görsel kimlik üzerine konuştuk

We interviewed Bürkan Özkan, who has been making hand-made signs in his studio at Balat for six years, to discuss the tradition of making signs and the development of the notion of visual identity in parallel to the urban transformation in Turkey

Eğitiminiz grafik tasarım üzerine, tabelacılığa nasıl başladınız?

Tasarım okuduğumda ilgi alanım çoğunlukla tipografi ve yazı tasarımı üzerineydi, çözümlerimi oradan buluyordum. Reklam ajanslarında da işlerimin çoğunu tipografiyle yapıyordum. Görsel dışında elim hep yazı tasarımına kaydı. 14 sene ajanslarda çalıştım, sonrasında kendi atölyemi açtığımda niyetim grafik tasarıma devam etmekte, ama atölyeyi açmamın bir nedeni olması gerektiğini düşündüm. Burası daha primitif, daha elle yapılan işler üretmeliydi. El üretiminin eksikliği 1800'lerin elle yapılmış sirk posterlerini toplayıp üzerindeki tipografileri taklit etmeye başlayarak, kaligrafi çalışarak gidermeye çalıştım. Sonra kendi kendime buluntu mobilyalar ve eşyalar üzerine yazı yazmaya başladım. Tabela ise birkaç kişiye hediye olarak yapmamla başladı. Tabelaya yönelmem planlanmış bir şey değildi ama bilgisayardan çıkıp yazıyı yeniden bütün espasıyla, font seçimiyle elle yapma hissiyatı çok başka bir şeydi. Hâlâ en çok heyecanlandığım şey budur. Tabelacılığı iş olarak yapmıyorum, bu benim kendimi tatmin etme şeklim. Zamanla kendimi geliştirdiğim bu hobi benim işim haline geldi. Şu anda daha da oturdu, altı sene oldu atölyeyi açalı. Elim de biraz daha oturdu. Hâlâ özel projeler gelirse grafik tasarım yapıyorum ama tabelacılığın artık hayatımın bir parçası olduğunu kabullendim. Kendimi içinde buldum diyebilirim kısaca.

Kendi başınıza kaligrafi yapmayı nasıl öğrendiniz? Tabelacılık ise apayrı bir şey.

Evet aslında bu işi birilerinden öğrenmen gerekiyor, kendi kendime öğrenme kısmı süreci baya yavaşlattı. Bu işin özü gereği zamanında ustalar hep çıraklarına bırakmışlar, çıraklar da kendi atölyelerini açmışlar. Benim girdiğim zaman ortalıkta usta yoktu. Ben İstanbul'da iğneyle kuyu kazdım. İzmir'de, Adana'da ustaları araştırdım -ki hâlâ daha araştırıyorum. Bazı tabelaların imzaları vardır. Bu imzaları o yöredeki insanlara sorarak, sözlü tarihten bulmaya çalıştım. Baktım ustayı bulup, onu ikna edip, bir şekilde bir çalışma programı yapmakla olmayacak, oturdum videolardan, eski kitaplardaki yazım şekillerinden, ilkokullarda dağıtılan çizgi/tire kitaplarından yazı çalışmaya başladım. Bu işin eğitimini veren *workshop*'larda da bunları çalışıyorsun, önce bu ısınma hareketleri yapıyor.

Hâlâ çalışıyorum, yeni yollar öğreniyorum. Fırça çok acayip bir şeymiş, o kadar çok şey yapabiliyorsun ki, her fontu çıkarabiliyorsun. Bütün fontların o tırnak kıvrımları, kalınlıkları, ara espasları... Temelleri aslında el yazmalarında kullanılan fırça, kamyş gibi tekniklere dayanıyor. Fontu biz dijitalde yapılmış, farklı stillerde alfabeler olarak algılıyoruz ancak bir kıvrımın nedenini veya espasın kalınlığını elle karar vererek yapınca işi başka bir tarafından öğrenerek ilerliyorsun. Boş zamanlarımda farklı fontlarda kelimeler çalışıyorum.

Müşterinin işlerini de önce kâğıt kalemle çalışıyorum. Onu hâlâ bırakmadım. Bir fikrin başlangıcını her zaman kâğıt kalemle yaparım. Daha sonra bilgisayarda çizimi cephe üzerine yerleştirerek nasıl duracağını gösteriyorum tabii. Ama elle çalışmak tamamen yapanları ve yapılmış işleri inceleyerek oldu. Zemin rengi, yazı gölgesi gibi detaylar özellikle Avrupa'da daha oturmuş bir kültür. Renk kombinasyonu olsun, font kullanımı olsun, mütevazılıkları olsun... Daha çok oradan örnek alıyorum.

Bu işi bir ustanın öğrenmediğiniz için geleneksel yöntemleri esnetme şansınız oldu mu? Farklı teknikler kullanıyor musunuz?

Bu fırça tutmamdán, boyanın kıvamına kadar tamamen deneye yanıla öğrendiğim için emin değilim. Çözdüğüm dediğim şeyleri bir süre sonra yanlış çözdüğümü fark edebiliyorum. Çünkü yanında bakarak öğrenebileceğin birisi olmadığından kendi kendimi sürekli sınyarak iş yapıyorum. Vernik atmak, zımpara yapmak bundan sekiz önceye kadar bana çok uzak şeylerdi, ben ajans-ta *mouse* kullanıyordum. Yine kâğıt kalem vardı da zımpara yoktu hayatımda.

Your training is in graphic design. How did you begin to make signs?

When I was studying, my interest was primarily in typography and text design; I found my solutions there. Most of my work was based on typography at advertising agencies. In addition to images, I always seemed to design texts. I worked at agencies for 14 years and when I opened my studio, I intended to continue with graphic design, but I thought there should have been a reason to open a new studio. This needed to be a place of production for a more primitive, manual work. I started collecting circus posters from the 1800s, made by hand, and started imitating the typography there to make up for my lack of manual production; I also worked on calligraphy. I wrote on found pieces of furniture and objects. The sign business began with me doing signs as gifts for a few people. It was not something I had intended but it was a completely different sensation to think about the space and the typeface while making a sign by hand, as opposed to taking a print-out from a computer. This is still what I am most excited by. I don't make signs as a business; this is how I satisfy myself. Over time, what I had developed as a hobby became my work. Now it is more settled - it has been six years since I opened my studio. My hand is also more at ease now. I still do graphic design for special projects, but I accepted that hand-made signs are a part of my life now. It is possible to say that I found myself in it somehow.

How did you begin to do calligraphy on your own? Sign-making is something else completely.

Yes, it is important to learn these things from someone. Learning by myself slowed down the process. Due to the nature of the work, masters left their business to their apprentices and the apprentices opened up their shops. When I started, there were no masters. I researched meticulously in Istanbul; I looked for masters in Izmir and Adana and I'm still looking. Some signs include signatures. I asked around locally to find out more through oral history. Then I realized that it was not possible to find a master; to convince them, and to establish a working schedule... I began studying on my own, looking at videos, the typographies in old books, and line-hyphen books that are distributed in primary school. You do this kind of work in the trainings; there are always exercises to warm up.

I'm still working, I'm looking for new ways. The brush is something else! You can do so much with it, you can write in every font using a brush. The curves on the quotation marks on each font, their thickness, and spaces in-between... The roots of the techniques are using brushes and straws, it can be seen in hand-written manuscripts. We perceive a font as a digitally-created alphabet using different styles, but when you think about the thickness of the space by hand, you move forward by learning the work from a completely different angle. In my free time, I work on words in different fonts.

I also start with pen and paper for the client works. I have not given that up. I always sketch an idea of using pen and paper. Then I, of course, use the computer to do a render, installing it on the surface. But working by hand has helped me to develop my practice by looking at the work of those before me. The color of the background, the shadow of the text are especially important in Europe. Their color combinations, font choices, and modesty set examples for me.

Since you were not trained by someone, were you able to stretch traditional methods? Do you use different techniques?

Since I have learned everything from holding a brush to the consistency of paint through experimenting, I am not sure. I can see that sometimes what I seem to have resolved was the wrong solution. As I do not have anyone that I can look to and learn from, I always test myself and learn through experience. Putting on varnish or sanding was quite distant notions to me until eight years

Mesela ilk başladığımda su kontrastı kullanıyordum, kolayıma da geliyordu, dış ortama da dayanıklı diye düşünüyordum. Fakat malzemenin belli kalite çeşitleri varmış. Bunları deneye yanıla öğreniyorsun. Şimdi beş sene önce yaptığım bazı tabelalarda şişme görüyorum, ama yapacak bir şey yok o zaman ace-miliğine gelmiş. Şimdi malzemeyi değiştirdim, daha kaliteli ve uzun ömürlü malzemeler buldum.

Balat çevresindeki esnaf neler düşünüyor?

İlk başladığım zamanlarda bu eskiye dönme *trend*'i daha alevlenmemişti, yeni yeni başlıyordu. Garip karşıladılar tabii. “Sen necisin?” diyorlardı. Ta-belacı onlar için folyo kesim yapan, kiralık/satılık brandası basan kişi... An-layamadılar. Ressam olarak bildiler fırça ve boya kullandığım için. Zamanla işler artmaya başlayınca anladılar. “O zaman bu adam tabela ressamı” dediler, şimdi artık tabelacı olarak biliniyor. Seyyar manav da, yeni jenerasyondan in-sanlar da geliyor. Bazı kişilerse arayı o kadar kaçırmış ki bu mesleği yeni bir şey zannediyor, sevgilisinin resmini getiren de var.

Bu işin maddiyat kısmını merak ediyorum. Fırçalar, boyalar... Bütün bu masrafların ve özellikle seri üretimin karşısında nasıl ayakta duruyorsunuz?

Benim onlara alternatif olma gibi bir iddiam hiçbir zaman olmadı. Ben seri üretim tabelalar karşısında tamamen *haut couture* için kulvarlarımız ve hedef kitlemiz çok farklı. Bu nedenle fiyatlandırmalar da farklı oluyor. Baş-larda zaten bu konuyu oturta kadar çok zorlandım. Neye göre fiyat kıyasla-ması yapacaksın? Ahşabın metresi belli, sen de alsan ben de alsam aynı, boyanın parası da belli. Buradaki olay senin ken-dine biçtiğin emeğin karşılığı oluyor. Onu da motivasyonunu yüksek tutmak için belli bir çizginin üstünde tutmak gerekiyor.

Sonuçta seri üretimden çıkabilecek herhangi karakterin dışında işler üre-tebiliyorsunuz el işi olduğu için.

Herhangi yaptığım bir işin renk kom-binasyonunu veya fontunu başka bir yer-de göremezsiniz. Anca benzer bir font görülebilir. Şimdi kişiye/kuruma özel olma durumu kıymete bindi. Bu yeni dö-nem *retro* olma trendi de çok hızlı bir şe-kilde tüketiliyor artık. Görüyorum bazı cafelerde, İnternette *latte*, *mocha* yazan hazır tipografileri alıp üzerine logo yer-leştiriliyor.

Bu kadar geleneksel diyebileceği-miz zanaat türünün soylulaştırmayla paralel gitmesi de enteresan...

Evet, müşterilerim arasında esnaf olsa da genele baktığımda daha üst bir kesime hitap ettiğimi görebiliyorum. Bazen *kitsch* bir şey mi yapıyorum diye kendini sorguladığım da oluyor.

Kalem kağıda döndükten sonra grafik tasarımı anlayışınızda da bir farklılık oluştu mu?

İnsan çevresiyle kendi kimliğini oluş-turuyor. Yaptığım tasarımların da renk dünyası birazcık tabelacılıkla ilham al-dığım tarza kaymaya başladı. Sürekli kendini çimdikleleyen bir yapım vardır benim, bir tarzın suyunu çıkartmamak için kendimi uyarırım. Çünkü aldığım bir grafik tasarım eğitimi de var. Bunun da kolaylığına veya süsünün cazibesine düşmemek gerekiyor. Örneğin Bauhaus, veya konstrüktivizm dönemleri temelleri sağlam tasarım anlayışları. Benim yap-tığımsa bu işin belli bir dönemini aslında yeniden hayata geçirmek gibi. Tabela-cılık da grafik tasarım tarihinin bir parçası sonuçta. O anlamda işleve dönüştü-ğünde zaten kendi cevabını veriyor. Tabelayı da iş için istiyorlar, süs olsun diye değil, artık o bilinç de oturdu.

Belli bir kimlik isteyerek geliyor mu müşteriler?

Orada ben biraz yönlendiriyorum. Bir örnekle gelen ya da eşine/dostuna yaptırılmış bir çizimle gelenler oluyor. Bir şekilde ikna ediyorum. Dayana-mıyorum çünkü. Bu işi yapmadan önce de takardım tabelalara. 1990’larda ve 2000’lerin başlarında Beyoğlu tabelalarını değiştirmişlerdi, altın ahşap ze-minli. Hiç mi bir tasarımcıya sormazsınız? O zamandan beri var bu tepkisel durumum, kim olursa olsun karşımda fikrimi söylüyorum. Önce mekândan başlamak gerekiyor, sadece tabela değil. Benim önerdiğim tasarımı da oturup tartışmamız gerekiyor. Karakteri tam oturmamış bir mekâna öylesine bir ta-bela yapmayı etik bulmuyorum, o kadar para odaklı düşünmeye de gerek yok.

O halde her seferinde mekânı görüp ona göre bir tasarım hazırlıyorsunuz.

Evet, gidip görüyorum. Örneğin dar bir sokak içindeki dükkana 5 metre tabela yapmaya gerek yok. Sokağın derinliği, binanın cephesi gibi konular göz önünde bulundurulmalı. O yüzden görmem gerekiyor. Büyük yapalım da pa-ramızı ona göre alalım diye düşünmüyorum. Yaptığımız şey işe yarasın, doğru yapılsın bu daha önemli.

ago - I was using a mouse at the agency. There were pens and sheets of paper, but no sandpaper. For example, I was using plywood at the beginning and I thought they would last long outside. But there are various qualities of materials availab-le, which you learn through experience. Some of the signs that I did five years ago have bumps now, but there is nothing I can do - I was an amateur. Now I have changed the materials I use and I have found long-lasting materials.

What do the shopkeepers in Balat think about your work?

When I first started, this trend of going back to the old had not begun, it was slowly taking off. They found it strange of course. They would ask me what my work was. For them, a sign-maker is someone who did laser-cuts or someone who printed the sign for rent or sale. They couldn’t understand. They thought I was a painter since I used brushes and paint. But when I started getting more work, they figured it out. They said that I was a sign-painter, but now I’m known as a sign-ma-ker. I have clients who are greengrocers and also young people from the new gen-eration. Some people are so out of touch with this work that they think this is a new kind of work. Someone even brought a picture of their partner for me to paint...

I’m curious about the financial aspect of your work. The paint, the brushes... How do you make a living among all those costs, especially when compared to mass production?

I have never claimed to be an alternative to them. I’m in a completely dif-ferent lane than mass production signs; my work is haute couture and my target audience is completely different. The pricing is thus very different. It was very difficult for me at the beginning to set things up for this reason. What would you be comparing the price to? The unit price of wood is well-known, it is the same for everyone, the price of the paint is set. The key here is the price you set for your labor. And it is important to set that at a certain level to stay motivated.

You can produce different things manually comparing the ones made by mass production.

You can’t find the color combination or the font I use for my works anywhere else. You could find similar fonts maybe. Now, being customized/institution-specific is more valuable. In this new era, the trend of being retro is quickly consumed. I see in certain cafes that they take ready-made latte, mocha signs from Internet and place their logo using those typefaces.

Interestingly, such a traditional craft runs in parallel to gentrification.

Yes, although most of my clients are tradespeople, I can see that I appeal to a higher social status. Sometimes I do wonder whether I’m doing something kitsch.

Has there been a difference in your understanding of graphic design after you returned to pen and paper?

People form their identity through their environment. The colors of the de-signs I made started to shift to the style that I was inspired while making signs. I always poke myself during my processes - it is important not to go too far into a

style. There is also the graphic design training that I had. It is important not to fall into the facility of this and to be tempted by the decoration. For example, Bauhaus and constructivism eras have strong foundations in design. What I have done is to realize a certain period of this work. Sign-making is a part of the history of graphic design. As it has become functional, there is responsive-ness there. People ask for signs for work, not for decoration - that conscious-ness is now there.

Do clients come to you with a certain identity in mind?

I direct them. People come with a sample or a design that someone has done for them as a favor. I convince them because I can’t do it! Before I started this business, I would also think about signs. In the 1990s, beginning of the 2000s, they had changed the signs in Beyoğlu to something with a gold, wood background. How could you not consult a designer? I have been reactionary since then and no matter who it is, I state my opinion. It is important to start with space, not just the sign. We have to sit down and discuss the design that I propose. I do not find it ethical to just make a sign for space with an unsettled identity. We don’t need to be that money-oriented.

So you see a space and prepare a design based on that space.

Yes, I see the space first. For example, for a shop on a narrow street, I don’t have to make a 5 meter sign. It is important to take into consideration the wid-th of the space and the visibility of the building’s facade. That is why I need to visit the place. I don’t think about making a sign larger so that I can make more money. I want our work to matter and to be done correctly.



Önce mekândan başlamak gerekiyor, sadece tabela değil. Benim önerdiğim tasarımı da oturup tartışmamız gerekiyor. Karakteri tam oturmamış bir mekâna öylesine bir tabela yapmayı etik bulmuyorum.



It is important to start with space, not just the sign. We have to sit down and discuss the design that I proposed. I do not find it ethical to just make a sign for space with an unsettled identity.

Türkiye'nin tabelacılık geçmişini ve bugününü Avrupa ve Amerika'yla nasıl karşılaştırırsınız? Gerçi şu an dünyanın her yerinde bir dönüşüm var. *Trend*'ler her yerde aynı. Ama tabii Avrupa ve Amerika alfabelerini hiç de-ğiştirmediklerinden belli bir avantajları var. Bir süreçleri, tarihleri var. **Doğru. Biz sadece son 100 yıla bakabiliyoruz.** Bizim geçmişimizde Arapça tabelalar var.

Apayrı bir grafik dil. Evet, bize Latin alfabesi sonra geldiği için tabelacılık ve kaligrafi de hep Avrupa'yı taklit noktasında. Belli bir döneme bakıldığında hep aynı işlerin çıktığı görülüyor. Bize biraz Alman ekolü de hakim. Eğitim sistemi daha çok Alman ve Rus ekolünden geldiği için tasarımlar da o ekole kayıyor. Onun için bir Amerikan ya da İngiliz tabelalarındaki süsleri pek görmeyiz burada.

Daha modernist bir estetik var. Evet. Arapçadan Latin alfabesine geçtikten sonra grafik dil belli bir dü- lükte başlamış çünkü orada bir işlevi yerine getirme derdi var. Bu üretimleri de dönemin Ermeni, Levanten ustaları yapıyor. Onlar biraz bu işi şekillendi- ği ve süslediği söylenebilir. Onların tabii kültürleri itibarıyla biraz daha farklı bakış açıları var. Çoğu tabelacının ustası, özellikle 1950'ler, ve 60'larda hep Ermeni ve Yahudi ustalar. Türk ustaların kendilerine taktıkları lakaplar bile hep yabancı isimler. Örneğin Çanakkale'de ünlü bir tabelacı var, ismi aslında Mehmet ama Jackson diye hitap ediyorlar; Jackson Mehmet. Bir öykünme var.

Apartman isimlerinde, otuz kırk yıllık dükkan tabelalarında gördüğümüz belli bir estetik var. Ama 1980'den sonra teknolojiyle gelen genel bir toplum- sal yozlaşma var. İşin içine plastik giriyor, hızlı üretim giriyor. Hızla beraber zevksizlik de artıyor. O kültürü korumak iyice zorlaşıyor çünkü İstanbul'daki bu kaotik tabelalar da, görsel kirlilik de hızla değişen nüfusla alakalı. Herkes kendi kültürüne göre çözüm buluyor. Lokantaların çoğundaki *print-out* yemek resimlerini düşün mesela. Böyle anonim bir dil oluştu.

Eski apartman isimlerinde enteresan çizimler görülebiliyor. Apayrı font- lar apayrı açılarda yerleştirilmiş bazen.

Belli bir döneme kadar Türkiye'nin bu konuda belli bir çizgisi varmış; görsel es- tetik, kurumsal estetik, yerel estetik mimariyle birlikte düşünülmüş. Bu tip apart- man isimleri olsun, dükkan tabelaları olsun belli bir estetik kaygısı hep varmış.

Pasaj girişlerindeki duvar oymaları da... O özen tabii ki yerini hıza ve ucuzluğa bıraktı, çünkü bu işin özü zaman ayır- maktır. Benim çalışma şeklim de o. Bugünden yarına bir iş istediğinde neden yapamayacağımı anlatıyorum. Zaten müşteri de gerçekten tabelayı yaptırmak istiyorsa bekliyor. Birazcık ters denge, hız ve estetik.

Apartman isimlerinde verilen kararlar da çok ilgimi çekiyor, sonuçta bir marka kimliği değil ya. Bazı mahallelerde çok çılgın örnekler görülebiliyor gerçekten.

Mat, parlak, alt gölgeler, değişik açılar... Dev altın harfler kullanıyorlar me- sela, altın varak üzerinde hâlâ çalışıyorum mesela, zor bir iş.

Mahallenin dilini tabelalar çok etkiliyor. Balat bu anlamda diğer böl- gelere kıyasla öznel kimlik açısından sürekliliği olan bir yer ama çoğu da sizin işleriniz. Artık dükkanlar o kadar kısa süreli açıyor ki, galiba kimse önemsemiyor artık, bu da yatırım gibi bir şey sonuçta. Bu kadar hızlı bir dönüşüm varken görsel dil üzerine konuşmanın aciliyeti de azalıyor.

6 ay sonra satıyorlar zaten dükkanı. Onun için işini görsün yeter. Özen gös- teren insan belli oluyor zaten. Bu işle ilgili konuşurken insanlara aldığım ka- rarları grafik tasarımıdaki argümanlarla anlatıyorum. Renk olsun, *border*'ı ol- sun, kullanacağın font olsun. Tabii font olarak belli bir dönem fontlarını daha çok tercih edebiliyorum. Bende de bir geriye dönüş oldu o anlamda.

How would you compare the past and the today of sign-making in Turkey to Europe and the United States? There seems to be a transformation ever- ywhere in the world now.

The trends are the same everywhere. Of course, Europe and the United Sta- tes have the advantage of not having changed their alphabet. They have a pro- cess, a history.

That's true. We can only go back a hundred years.

We have a past of signs with Arabic script.

A completely different graphic language.

Yes, as we started using the Latin alphabet later, sign-making and calligrap- hy always appear to me mimicking Europe. When we look back at a certain period, we see the same kind of work all the time. We also have a bit of a Ger- man cult in us. The education system is linked to Germany and Russia, so the designs go in that direction as well. That is why we would not be able to see the ornamentation from an American or a British sign.

A more modernist aesthetic?

Yes. When the transition was made from the Arabic to the Latin alp- habet, the graphic language started from a plateau, because there is the purpose of serving a function there. The productions are done by impor- tant Armenian and Levantine masters. It is possible to say that they shaped and ornamented this practice. And their outlook is different due to their cultures. Most sign-makers, especially in the 1950s and 1960s, are Arme- nian and Jewish masters. Even the nicknames that Turkish masters assume are foreign names. For example, there is a famous sign-maker in Çanakkale and his name is Mehmet, but they call him Jackson - Jackson Mehmet. There is a yearning there.

The names of apartment buildings, the signs on shops that are thirty, forty years old have a certain aesthetic. But after 1980, there is a decay stemming from the use of technology. There is now plastic as a material, mass and quick production. With speed, taste disintegrates. It becomes increasingly difficult to preserve that culture because the messy signs in Istanbul and the visual cha- os are related to the quickly-changing population. Everybody comes up with a solution through their own culture. Think about the print-out food pictures at many restaurants. There is an almost anonymous language.

It is possible to see interesting drawings on old apartment building signs. Sometimes, different typefaces are juxtaposed.

There was a standard in Turkey up until a certain point - visual aesthetic, institutional aesthetic, and local aesthetics have been considered alongside arch- itecture. Such apartment building names, shop signs were addressed with a certain aesthetic sensibility.

The wall ornaments at the entrances of the arcades...

That care has been replaced with speed and cheapness because the essential element here is to set aside time. That is how I work. When somebody asks for me to do something for the next day, I explain to them why that is not possible. And if the client wants to have the sign made, they wait. The relationship is one of reverse ratios, between speed and aesthetic.

I'm often interested in the decisions made with building names. After all, they are not brand identities. There are very out-there examples in some neighborhoods.

Matte, shiny, low shadows, different angles. Some use giant gilded letters. I'm still working on figuring out a golden background, it is quite difficult.

Signs impact the visual language of a neighborhood. Balat, in this sense, has a very specific identity compared to other areas, but many of the signs are your work. The shops seem to stay open for such a short amount of time that nobody seems to care, it is like an investment. When there is such a quick transformation, the urgency of discussing visual language also seems to be less pressing.

Stores are sold off to someone else in six months. It must serve a purpose for them for that time. It is possible to see who cares. When I talk about this work, I use arguments from graphic design. In thinking about the color, the border, the typeface to use. I do have a predisposition to use certain typefaces - I have also gone back in time in that sense.

Kesişen paraleller Crossing parallels

Yazı **Text:** Amandine David

Brüksel merkezli tasarımcı ve araştırmacı
Amandine David, projesi *Crossing Parallels* üzerinden
geleneksel zanaatlar ve dijital üretimler arasında
konumlanan pratiği üzerine yazdı

Brussels based designer and researcher Amandine David
wrote about her research that is located at the crossroad
of traditional crafts and digital practices, by focusing
her project named *Crossing Parallels*



ARŞİV: CROSSING PARALLELS, AMANDINE DAVID, ESMÉ HOFMAN VE JORIS VAN TUBERGEN TARAFINDAN, FOTOĞRAF: LUCAS DUBOIS
ARCHIVE: CROSSING PARALLELS, BY AMANDINE DAVID, ESMÉ HOFMAN AND JORIS VAN TUBERGEN, PHOTO: LUCAS DUBOIS

Sarma, Amerikan yerli kültürlerinde 11.000 yıl öncesine kadar izlerini gördüğümüz binlerce yıllık bir sepet dokuma tekniğidir. 3D baskı, dünyaya hızla yayılmadan önce Japonya ve ABD’de stereolitografi olarak yapılan ilk deneylerle birlikte, sadece 40 yaşında bir pratiktir. İki teknik çok farklı ve birbirlerine karşıt görünebilir. Sarma tekniği, malzemelerin bir insan eli tarafından hassas bir şekilde manipüle edilmesine dayanırken, 3D baskı, dijital verilerden somut parçalar oluşturulmasına izin verir. Ancak, aralarında benzerlikler de vardır. Her iki teknik de, aynı yapı prensibiyle nesneler oluşturur ve bir filamenti (ister doğal elyaf ister erimiş plastik) diğerinin üzerine serer. Bu biçimsel paralellik, geleneksel el sanatları ve dijital uygulamalar arasındaki kavşakta maddesel bir keşfi başlatmak için bahane oldu. Araştırmanın başlangıcından itibaren sepet dokuma ustası Esmé Hofman (1) ve 3D baskı sanatçısı Joris Van Tubergen (2) ile iş birliği yaptım.

Esmé - 22 Şubat 2018 (3)

« Tasarımın dokunulabilir hale getirmek için birkaç tane yapıp nasıl gittiğini görmek için zorlanmayı seviyorum. Ama oyunu öğrendiğim zaman, benim için bitiyor. Aynı şeyi tekrar tekrar yapan biri değilim. »

Esmé ile ilk kez Hollanda Zanaatlar Konseyi (4) tarafından düzenlenen bir sarma atölyesinde tanıştım. Dersini takiben ilk sarmamı yaptım (# 180127). Bu parça Esmé’nin bize o gün öğrettiği üç farklı dikişten oluşuyor ve diyalogumuzun da ilk maddi kanıtı. Atölyenin sonunda, sarma ve 3D baskıyı karıştıran bir araştırma başlatmaya olan ilgimi paylaşmaya gittim ve Esmé bu sorunun getirdiği teknik zorluklarla ilgileniyor gibiydi. Daha sonra onun evinde buluşarak konuşmaya devam etmeye karar verdik.

Esmé’nin atölyesi gerçekten geleneksel bir zanaat işyerinin idealleştirilmiş görüntüsüne uyuyor. Eski bir çiftliğin eğimli çatısının altında, kahverengi ve bej tonları hakim. Sağda, diğer doğal liflerin yanında yatan bir söğüt dalı stoğu var. Her yerde, ahşap raflar küçük dokuma parçalarıyla dolu; örnekler, sepetler, çantalar, balık tuzakları, abajurlar... Ortada eski bir sandalye restore edilmeyi bekliyor. Kedi pencereden geçen ışığın altında hareketsiz aletler arasında dolaşiyor.

Joris - 1 Mart 2018 (5)

« Bir ürüne başlamakta çok iş var. Bu benim tek amacım değil. Daha ilk adımlarda, kavramın teknik kısmıyla ilgileniyorum. Daha çok makineleri, özellikle uygun fiyatlı makineleri “kötüye kullanma” ile ilgileniyorum. »

Coiling is a millennial basket weaving technique of which we find traces from up to 11,000 years ago in Native American cultures. 3D printing is only something like 40 years old, with the first experimentations around stereolithography in Japan and the US, before spreading quickly in the whole world. The two techniques can appear as being very different and rather opposed. Whereas the technique of coiling relies on the sensitive manipulation of materials by a human hand, 3D printing allows building tangible pieces from digital data. However, they also share similarities. Both techniques build objects through the same construction principle, laying one filament -whether natural fiber or melted plastic- on top of another. This formal parallel became the pretext to initiate a material exploration at the crossroad between traditional crafts and digital practices. From the start of the research, I collaborated with a basket weaving master, Esmé Hofman (1), and a 3D printing artisan, Joris Van Tubergen (2).

Esme - February 22nd, 2018 (3)

« I like the challenge of making the design “weavable”, making a few to see how it goes. But when I know the game, for me it’s over. I am not somebody who makes the same thing again and again. »

I first met with Esmé at a coiling workshop organized by Crafts Council Netherlands (4). Following her class, I made my very first piece of coiling (#180127). This piece is composed of the three different stitches Esmé taught us that day and became the first material evidence of our dialogue. At the end of the workshop, I went to see her to share my interest in initiating a research mixing coiling and 3D-printing and Esmé seemed interested in the technical challenge. We decided to meet again later to talk further at her place.

Esmé’s workshop fits the idealized image of a traditional craft workplace. It is located under the inclined roof of an old farm and made of brown and beige shades. On the right, there is a stock of willow branches laying next to other natural fibers. All around, the wooden shelves are filled with small woven pieces: samples, baskets, bags, fish traps, light-shades... In the middle, an old chair waits to be restored. The cat strolls among the tools left immobilized under the light passing through the window.

Joris - March 1rst, 2018 (5)

« To get into a product is a lot of work. It’s not my goal. I am more in the first steps, the technical proof of concept. I’m more interested in “abusing” machines, and especially “abusing” machines which are affordable. »



PARÇA #180615-1. CROSSING PARALLELS, FOTOĞRAF: RONALD SMITS - DESIGN ACADEMY EINDHOVEN
PIECE #180615-1. CROSSING PARALLELS, PHOTO: RONALD SMITS - DESIGN ACADEMY EINDHOVEN

Joris'i, Design Academy Eindhoven'daki danışmanım Jesse Howard (6) sayesinde tanıdım. Ona araştırmamı anlatan bir e-posta yazdım ve bir toplantı organize ettik. Atölyesinin geniş cam penceresinden, Amsterdam şehir merkezinin meraklı yayaları çevremizdeki 3D yazıcıların hareketlerini gözlemleyebiliyordu. Çoğu Ultimaker (kontrplaktan yapılmış orijinal olanlar). Makinelerin mırıltısı ve erimiş plastik kokusu karşılaşma çerçevemizi şekillendiriyordu. Yanımızdaki IKEA raflar 3D baskılı parçalar ve örneklerle doluydu: çok renkli sahte bir tabanca, ahşap bir çüce, 50 cm kırmızı bir vida... Arkada yüksek ve renkli bir rafta, çeşitli malzemelerin 3D baskılı filamentlerinin yığınları yer alıyordu (PLA, ABS, ahşap, metal...) ve farklı renkleri (yeşil, mavi, kırmızı, yarı saydam, karanlıkta parlayan...) Bazıları çalışan, bazıları çalışmayan yarım düzine 3D yazıcı da depoda duruyordu.

« Öğrenme tamamen eş-katılım süreçlerinde gizlidir; insanların kafasında değil. » (7)

İlk toplantılarımızda Esmé'ye pamuk ipi ve 3D baskılı parçalardan (# 180210-2 ve # 180209-1) yapılmış iki parça ve eritilmiş plastik tüplerden (# 171123) yapılmış bir model getirdim. Bu nesneleri, sarma ve 3D baskı anlayışına dayanarak hâlâ devam eden bir diyalogu tetiklemek için yaptım.

Bana göre her model, teknik ve onu ele geçirme olasılıkları hakkında bir soru içeriyor. Bir diyalogda olduğu gibi, her müdahale her muhatap için farklı bir anlama sahip. Esmé, Joris ve ben farklı alanlardan (sepet dokuma, mühendislik, tasarım) geldiğimiz için, algılarımızı, dilleri ve ilgi alanlarımızı modelleyen farklı kültürlerden etkileniyoruz. Bu, her katkının "alt konuşmaları" açtığı, rizom benzeri bir dinamikle genişleyen çok katmanlı bir diyalogu şekillendirdi(8). Yaparak konuşuyor ve fikir geliştiriyorduk. Hassas bir diyalogdan anlaşılabilir kavramlara kadar geniş bir yelpazede ileri geri gidiyorduk. Amacımız diğerlerini bir şeye ikna etmek değildi. Diyalog dahilinde her biri, ortak anlamlar ve talimatlar ortaya çıkarken ilgili uygulamalarımız için değerli girişimler ve ilhamlar bulduk. Değişimlerimiz giderek paylaşılan bir malzeme dağarcığını şekillendirdi.

Joris'e getirdiğim bu ilk model, "dikey" olarak basılacak olan 3B baskılı bir parçayı taklit ediyor. Joris'e bu baskının mümkün olmadığını bilsem de sordum. 3B baskının sınırları hakkında daha geniş bir tartışma başlatmak istedim. Modelime baktı ve çok hızlı tepki verdi. Bana ondan dikey olarak 3B baskı yapmamı istemediğimi, aslında modeli döndürerek, silindirik bir destek üzerine düz bir yüzey yazdırmasını istediğini söyledi. Ona göre bu, yazıcının Y yönünü hackleyerek ve düz yatağı üzerinde silindirik bir kalıp bulunan döner bir eksenle değiştirerek kolayca yapılabilirdi. O gün, bir tuvalet kağıdı rulosunda (# 180301-1) sahte 3D baskının ilk testini yaptık.

Oradan, Joris döner yazıcının ilk prototipini tasarladı (# 180426-6). Tartışmamız, döner yazıcının içine yerleştirdiğimiz kalıbın, Esmé'nin sepet dokuma işleminde, jestlerini istenen şekli yapmaya yönlendirmek için kullandığı kalıplara benzediği fikrini ortaya attı. Her iki durumda da, kalıp bir işin yapımına rehberlik eden bir araç olsa da bir parçası değildi.

İki tekniği birleştirme olasılığını daha derinlemesine araştırmaya karar verdik. Bir şekilde, iş birliği planlarımızdan biri kendiliğinden şekillendi:

- 1/ Ahşap bir kalıbı çeviriyorum.
- 2/ Esmé etrafına dolanmış bir parça yapıyor.
- 3/ Sarmaya tepki olarak, Joris ve benim kullanmam için bir iş çiziyorum ve döner yazıcı sayesinde sarma üzerinde 3D baskı yapıyorum.

Bu sürecin geliştirilmesi sırasında, hem Esme'nin geleneksel sepet dokuma bilgisi hem de Joris'in 3B baskı uzmanlığı, birbirlerine fayda sağlamak için kendi alanlarının sınırlarının ötesine doğru genişledi. Örneğin, ilk sarmalardan ve 3D baskıdan elde ettiğimiz parçaları tahta kalıptan çıkarmayı başaramadım (180615-1). Sepet dokumada olduğu gibi amacımız, kalıp üretim sürecinde iki tekniği birleştirmek ve daha sonra çıkarılabilecek şekilde bir rehber olarak kullanmaktı. Ama bu pek işe yaramadı ve kalıplar sonunda sıkıştı. İkinci kısım için Esmé bana bir marangoz tarafından yapılan geleneksel kalıplarından bazılarını gösterdi. Her biri, kalıbın etrafına dokunup daha sonra söküp dokumadan parça parça çıkarılabilecek şekilde akıllıca monte

I heard of Joris thanks to Jesse Howard (6) my mentor at Design Academy Eindhoven. I wrote him an email telling about my research and we set a meeting. Through the large glass-window of his workshop, the curious pedestrians of Amsterdam city center can observe the moves of the 3D printers surrounding us. Most of them are Ultimaker -the original ones, made of plywood-. The purring of the machines and the smell of melted plastic shape the frame of our encounter. On the side, the IKEA shelves are filled with 3D printed pieces and samples: a multicolored fake gun, a wooden dwarf, a 50cm red screw,... In the back, height and colorful shelf contain stacks of 3D printing filaments of various materials (PLA, ABS, wood, metal...) and colors (green, blue, red, translucent, glow in the dark...). Half a dozen more 3D printers remain in the storage, some in working conditions, some not.

« learning (is located) squarely in the processes of co-participation, not in the heads of individuals. » (7)

During our first meetings, I brought Esmé two pieces made out of cotton rope and 3D printed parts (#180210-2 and #180209-1) and Joris a model made of melted plastic tubes (#171123). I made those props from my understanding of coiling and 3D printing to trigger the start of a dialogue that is still ongoing.

To me, each model contains a question regarding the technique and the possibilities of hijacking it. Like in a dialogue, each intervention resonates differently for each interlocutor. As Esmé, Joris and I come from different fields (basket weaving, engineering, design), we are influenced by different cultures that model our perceptions, languages, and interests. This shapes a multilayered dialogue where each contribution opens «sub-conversations», expanding in a rhizome-like dynamic (8). Through making, we talk and raise ideas. We go back and forth from a sensitive conversation to intelligible concepts. Our goal is not to convince others of something. We each find within the dialogue valuable inputs and inspirations for our respective practices while common meanings and directions arise. Our exchange progressively shapes a shared material lexicon.

This first model I brought to Joris mimics a 3D printed piece that would have been printed «vertically». I asked Joris if that would be possible even though I kind of knew it wasn't. But I wanted to open up a broader discussion on the limits of 3D printing. He looked at my model and reacted very quickly. He told me that actually, I was not asking him to 3D print vertically and that if we just flipped the model, I was asking him to print a flat surface on cylindrical support. To him, this could be done

easily by hacking the Y direction of the printer and replacing the flatbed by a rotary axis with a cylindrical mold on it. That day, we made the first test of fake 3D printing on a toilet paper roll (#180301-1).

From there, Joris conceived the prototype of the rotary printer (#180426-6). Our discussion raised the idea that the mold that we placed inside the rotary printer was similar to the ones Esmé is using in her basket weaving process to guide her gestures into making the desired shape. In both cases, the mold is a tool to guide the construction of a piece, but it is not part of it.

We decided to further explore this possibility of connecting the two techniques. Somehow it spontaneously shaped one of our collaboration schemes:

- 1/ I turn a wooden mold.
- 2/ Esmé makes a coiled piece around it.
- 3/ In reaction to the coiling I draw a piece for Joris and me to 3D print on the coiling thanks to the rotary printer.

During the development of this process, both Esme's traditional knowledge of basket weaving and Joris' expertise of 3D printing expand beyond the frontiers of their respective field to benefit each other. For example, I didn't manage to get our first pieces made of coiling and 3D printing out of the wooden mold (180615-1). Like in basket weaving, our goal was to use the mold as a guide to link the two techniques during the production process, and to take it out afterwards. But it didn't quite work and the molds got stuck eventually. For the second batch, Esmé showed me some of her traditional molds made by a cabinetmaker. They were each composed of several parts smartly assembled, in a way that she could weave around the mold and then dismantle it and re-



ESMÉ PAMUKLU SARMA VE 3D BASILMIŞ PLASTİKLE ÇALIŞIYOR. FOTOĞRAF: AMANDINE DAVID
ESMÉ WORKING ON A PIECE MADE OF COILED COTTON ROPE AND 3D PRINTED PLASTIC, PHOTO: AMANDINE DAVID



CROSSING PARALLELS, AMANDINE DAVID, ESMÉ HOFMAN VE JORIS VAN TUBERGEN TARAFINDAN, FOTOĞRAF: RONALD SMITS - DESIGN ACADEMY EINDHOVEN
CROSSING PARALLELS, BY AMANDINE DAVID, ESMÉ HOFMAN AND JORIS VAN TUBERGEN. PHOTO: RONALD SMITS - DESIGN ACADEMY EINDHOVEN

edilmiş birkaç parçadan oluşuyordu. Her biri bu fikri izleyen dört veya beş parçadan oluşan iki yeni kalıp çizdim ve Joris 3B olarak bunları yazdırdı. Bu yeni kalıp, 3B yazdırılırken bir şekilde sepet dokuma gelenekleri ile benzer bir yaklaşımı kullanıyordu.

« Öğrenme, sosyal dünyada olmanın bir yoludur, onu tanımanın bir yolu değildir. » (9)

İş birliğine başladığımızda sarma ve 3D baskı hakkında çok az şey bildiğimden, tasarımcının öğrenen duruşunu benimseme ihtiyacını hissettim. Bir projeyi “tasarlamaktan” ziyade Esmé ve Joris’i üretime dahil etmek yerine, bilgi paylaşımını tetiklemek ve fikirler geliştirmek için sorular (bazen kasten naif olan) sormayı seçtim. Bilmeden paralel teknikler kullandım. Gerçekten sarma yapmadım, ipi 3B baskılı parçalarla birleştirdim; gerçekten 3B baskı yapmadım, plastik tüpleri erittim. Önceden belirlenmiş bir şekle sahip bir nesne üretmelerini istemek yerine Joris ve Esmé’nin ustalıklarına meydan okuyacak unsurları paylaştım.

Süreç boyunca iş birliğimizin arşivini de yaptım. Tüm malzeme örneklerimizi topladım ve organize etmek için yöntemler keşfettim. Modelleri fotoğrafladım, sonra taradım, çizelgelerde, defterlerde düzenledim, işleri kronolojik sırayla sıraladım, eklediğim anlama göre gruplandırımdım... Süreç beni bir şekilde icat eden bir arkeolog pozisyonuna yerleştirdi, araştırma sorumu nasıl ilişkili olduklarını görmek ve fikir üretebilmek için parçaları gözlemlerim ve birleştirdim.

Projenin anlamı, maddi diyalogumuzun, paylaşılan ve yaratılan bilginin kanıtlarını toplayan bu arşivde yatmakta. Hepimizin meydan okuduğu, katkı yaptığı ve öğrendiği ortak bir pratiği şekillendiriyor. Diyalogumuzun bir sonucu olacak ve tüm iş birliğini doğrulayacak nihai bir nesne üretmek istemiyorum. Sonuç yok. Diyalogumuz tekrar tekrar açılabilir, arşivimiz yeni anlamlar bulmak ve yeni olasılıklar oluşturmak için durmadan yeniden düzenlenebilir.

1. esmehofman.nl
2. rooiejoris.nl
3. Esmé Hofman. Söyleşi. Amandine David. 22 Şubat 2018.
4. craftscouncil.nl
5. Joris Van Tubergen. Söyleşi. Amandine David. 1 Mart 2018.
6. jessehoward.net
7. Jean Lave ve Etienne Wenger. Situated Learning-Legitimate Peripheral Participation. Cambridge University Press, 1991.
- Önsöz: William F. Hanks (s.13).
8. Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin *A Thousand Plateaus*’unda geliştirdiği kavrama referans. University of Minnesota Press, 1987.
9. Lave ve Wenger (s.24).

*Bu metin, Vivien Tauchmann ve Lucile Vareilles’in değerli düşünceleri ve tavsiyeleri ışığında yazılmıştır.

move it piece by piece from the weaving. I drew two new molds, each made of four or five parts following this idea and Joris 3D printed them. This new mold somehow remains aligned with the traditions of basket weaving while being 3D printed.

« Learning is a way of being in the social world, not a way of coming to know about it. » (9)

Since I knew very little about coiling and 3D printing when we started the collaboration, I felt the need to embrace the posture of a designer as a learner. Rather than «designing» a project and involve Esmé and Joris for the production I chose to ask (sometimes deliberately naive) questions to trigger knowledge sharing and raise ideas. I used parallel techniques to make without knowing. I didn’t coil, I assembled rope through 3D printed pieces; I didn’t 3D print, I melted plastic tubes. I shared elements to challenge Joris and Esmé’s masteries rather than asking them to produce an object with a pre-established shape.

Along the process, I also became the archivist of our collaboration. I collected all our material samples and explored methods to organize it. I photographed, then scanned the models, organized them in charts, in notebooks, sorted things in chronological order, grouped them depending on the meaning I attach to it, etc. It somehow placed me in the position of an archeologist, both inventing, observing and assembling pieces to see how they could be related to my research question and generate ideas.

The meaning of the project lies in this archive that gathers the evidence of our material dialogue, of the knowledge that was shared and created. It shapes a common praxis where we all both are challenged, make a contribution and learn. We’re not looking to produce a final object that would be a conclusion to our dialogue and validate the whole collaboration. There is no conclusion. Our dialogue can be reopened again and again, our archive reorganized endlessly to find new meanings and open up new possibilities.

1. esmehofman.nl
2. rooiejoris.nl
3. Esmé Hofman. Interview. By Amandine David. 22 Feb. 2018.
4. craftscouncil.nl
5. Joris Van Tubergen. Interview. By Amandine David. 1 March. 2018.
6. jessehoward.net
7. Jean Lave and Etienne Wenger. Situated Learning-Legitimate Peripheral Participation. Cambridge University Press, 1991. Foreword by William F. Hanks (p.13).
8. Reference to the concept of «rhizome» developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus*. University of Minnesota Press, 1987.
9. Lave and Wenger (p.24).

*This article was written with the precious eyes and advices of Vivien Tauchmann and Lucile Vareilles.

Cross Change isimli eğitim ve tasarım atölyesinin kurucusu Tuğçe Akbulut ve Hollanda merkezli mimari tasarım atölyesi SpaceCrafters'ın kurucusu Jurgen ten Hoeve ile 2019 yılında başladıkları ve halen devam eden *Bir Üretim Aracı Olarak Gelenek* projesi üzerine konuştuk

We talked with Tuğçe Akbulut, the founder of the design studio Cross Change, and the architect Jurgen ten Hoeve, one of the founders of the Netherlands-based SpaceCrafters, on the *Tradition as a Making Tool* project which they realized in 2019

Bir “üretim aracı” olarak gelenek Tradition as a “making tool”

Yazı **Text:** Liana Kuyumcuyan



TRADITION AS A MAKING TOOL, 2019, FOTOĞRAF: PHOTOCAN AKAT

Cross Change nedir? Nasıl kuruldu? Nasıl projeler yapıyorsunuz?

Tuğçe Akbulut: Cross Change 2017 yılında kurduğum, daha iyi bir toplum ve dünya için radikal işbirlikleri tasarlayan, tasarımı fayda yaratmak odağında kullanmak adına tasarımcıları destekleyen ve farklı sektörlerle tasarımı buluşturan, projeler geliştiren bir deneysel bir tasarım atölyesi.

Temelde pozitif etki yaratacak proje ve fikirler etrafında doğru yaratıcı profesyonelleri, tasarımcıları kürate edip bir araya getiriyoruz. Üç alanda özetleyebiliriz; şirketlere ihtiyaçları, derinlikleri doğrultusunda pozitif etki yaratacak, iş birliğine dayalı yaratıcı projeler tasarlayıp yürütüyoruz; var olan proje ya da çalışmalarına ilgili ama akla gelmeyen kurumları, eksper ve yaratıcı profesyonelleri kürate edip dahil ediyoruz ve sürdürülebilir etkinlik, katılımcı süreçler gibi yeni hayatımıza giren kavramlar ve yeni gelişen pozitif dönüşüm yaratma odağındaki süreçlerle ilgili danışmanlık, farklı ülkelerden beslenen bağlantılarımızdan yaratıcı profesyonelleri süreçlerine dahil etmek üzere arabuluculuk yapıyoruz.

Proje tasarlama ve yürütme, işbirlikleri geliştirme odaklarına ek olarak da, yaratıcı profesyoneller için *Kendi Yaratıcı İşini Nasıl Kurarsın?* isimli bir öğrenim içeriği var. Bu öğrenim yolculuğu temel olarak, tasarım ve sanat eğitimi içinde yer almayan iş kurma, ekip yönetme, iş modeli geliştirme, pazarlama gibi iş dünyasına ait konuları içeriyor. İlk fazını ücretsiz olarak indirip, hayal ettikleri işi inşa etmekte ilk adım olarak kullanabilirler. Sonraki adımlar için de danışmanlık ve koçluk yapıyor, çeşitli eğitimler veriyor, yine ilgili profesyonelleri kürate ederek çeşitli *workshop*'lar organize ediyorum.

Bir Üretim Aracı Olarak Gelenek isimli projeniz üzerine konuşmak istiyorum. Bu proje nasıl başladı? Ardındaki ilk fikir nasıl gelişti?

Tuğçe Akbulut: Hollanda'nın doğa ile kurduğu yaratıcı ilişki, tüm dünyanın dikkatini çekecek nitelikte malum. Türkiye'de insanların iyi-kötü her türlü mesele ve sebebin paylaşımı için sofa etrafında buluşması, yenilen yemegin kutsallığı, insanların hasta komşularına bir tas çorba götürerek toplumsal seviyede birbirlerinden sorumlu hissetmesi, mahalle kültürü, kapı önü sohbeti dediğimiz sıradanlaşan bu birlik, bir aradalık duygusunun ise Hollanda kültürü için aranan değerlerden biri olduğu iç görüleri ön plana çıkırtırmamızın esnasında.

Jurgen ten Hoeve: İstanbul Hollanda Konsoloslugu tarafından organize edilen bir projeye davet edildim. Projenin koordinatörü ve *workshop*'un tasarımcısı olan Tuğçe'yle de bu süreçte tanıştık. Birlikte çok iyi çalıştık, birkaç ay sonra StimuleringsFonds'un açtığı uluslararası bir çağrı ile ilgili tekrar benimle iletişime geçti. StimuleringsFonds, Creative Fund NL isimli Hollandalı yaratıcı profesyonellere destek veren bir kurumun parçası. Mimari, tasarım ve dijital kültür üzerine çalışan profesyonelleri bir araya getirmeyi amaçlıyor. Rusya, Fas, Mısır ve Türkiye'den tasarımcılara, şehir hayatının güncel problemleri üzerine çalışmak adına bir açık çağrı düzenlediler.

Tuğçe beni İstanbul hakkındaki gözlemlerimi yazmam için davet etti. Bu süreçte iş bulmak, eğitim veya sosyal hayat için insanların İstanbul'a geldiğini öğrendim, bu da şehrin giderek çeperlerine doğru büyümesine neden oluyor. Arabaların ve 7/24 açık olan dükkanların neden olduğu ses, hava ve ışık kirliliği, şehirleşme nedeniyle giderek azalan yeşil alanlar gibi konular bu süreçte en dikkatimi çeken şeylerdi.

Bütün bu problemler ve şehir hayatı bizi giderek daha fazla evlerimizin içine hapsetiyor. Bunun sonucunda da kamusal alan kullanılmaz hale geliyor, yok oluyor.



JURGEN TEN HOEVE & TUĞÇE AKBULUT

What is cross change? How and when is it founded? What kind of projects are you making?

Tuğçe Akbulut: Cross Change is an experimental design studio that I founded in 2017 that brings the design together with different sectors and which designs radical collaborations for a better world and society, which supports designers to use design with a focus on value-creation.

I am essentially curious and excited about systemic transformation. We work in three areas; we design and execute collaborative creative projects that will have a positive impact on companies' needs and concerns; we curate and involve relevant but unthought of institutions, experts and creative professionals in their existing projects or works, and we provide consultancy about newly developed processes focused on positive transformation creation and about concepts such as sustainable event participatory processes that have recently entered our lives, and we act as a mediator to include professionals from our world-wide connections in their processes.

In addition to the focuses of designing and executing projects and developing collaborations, I have a learning journey called *How Do You Build Your Own Creative*

Kamusal alan, şehir sakinlerinin birbirleriyle karşılaştığı yer, özellikle İstanbul gibi çok kültürlü bir şehrin kamusal alanının anlamını yitirme tehlikesini gözlemliyorum. Biz de bu proje sırasında kamusal alanı yeniden düşünmeye ve tasarımına farklı bir yönden bakmaya çalıştık.

Bu projenin araştırma sürecinden biraz bahsedebilir misiniz? Ana temalar nelerdi?

Tuğçe Akbulut: Ana temamız kolektivizm ve doğa ilişkisiydi. Süreç önce masa başı araştırması ile başladı. Var olan uygulamaları incelerken karşılaştığımız kavramlardan biri *placemaking* oldu. *Placemaking* mekânı, o alanın kullanıcısı ile beraber tasarlama, değeri ve fonksiyonu beraber tanımlama yaklaşımı anlamına geliyor. 1960'lardan bu yana konuşulan, kamusal alanın sorumluluğunu alanın kullanıcısı ile paylaşma, yaratım ve karar verme süreçlerini kolektif yürütmeyi temel olarak alan bir yaklaşım. Karşılaştığımız örneklerden bazıları spesifik olarak Türkiye'den Hollanda'ya göç eden kişilerin yaşadığı mahallelere odaklanmıştı. Başka bir ülkeye göçen Türkiyelilerin yanında götürdüğü temel değerleri, sahip çıktığı ritüelleri tanımlamak en önemli iç görülerden biriydi diyebilirim.

Mekân odaklı araştırmaların ilk ayağı Hollanda'dı. Rotterdam, Amsterdam, Amersfoort şehirlerinde çeşitli araştırmalar, gözlemler, alanında uzman tasarım ofisleri ile buluşmalar ve çeşitli iyi uygulamalara ziyaretler gerçekleştirdik. Amsterdam'ın şehirleşme yapısından ötürü kendi bahçesi olmayan şehriye belediyein kiralandığı şehre yakın bahçe alanlarını, Rotterdam'daki artık ihtiyaç olmadığı için kullanılmayan tren istasyonun gönüllüler tarafından dönüştürüldüğü kolektif şehir bostanını, kimsenin kullanmadığı bir iş merkezinin çatısını bostan yapıp biçtiklerini pişirip satan bir çatı bahçe restoranını ziyaret ettik.

İstanbul araştırmasında ise merkeze Beşiktaş ve Beyoğlu'nu aralar yollara düştük. Beşiktaş'ta esnaf ile sohbet ettik, Beyoğlu'nda dar alandaki kısa pasajmaları gözlemledik. Tasarımcı, şehir plancıları, kentsel tasarım uzmanları, ilgili sivil toplum kuruluşları ve belediyelerle görüştük. Mümkün olduğunca çok ses ve hemen her ilgili tarafın bakış açısını duymak istedik.

Jurgen ten Hoeve: Biz kamusal alanın şehrin bel kemiği olduğuna inanıyoruz. Araştırmamızda kamusal alanı gözlemleme ve belgelemeyi baz aldık. Dikkat ettiğimiz konular kamusal alan kullanımının günün farklı saatlerinde nasıl değiştiği ve insanların çevreleriyle nasıl etkileşime girdiği. Dikkat ettiğimiz konulardan biri insanların yeşil alanlara karşı ne kadar korumacı olduğu ve bu alanları ne kadar kullanmak istediği.

Modern şehirde yeşil alanların nasıl kullanıldığını örnek almak adına Hollanda'ya baktık. Rotterdam'daki Dakkars isimli, bir binanın çatısının yeşil alana dönüştürüldüğü, ayrıca burada yetiştirilen bitkilerden çayların servis edildiği bir kafenin bulunduğu mekâna gittik. Ayrıca Amsterdam'daki Afrikanerplein'a giderek belediyein kullanılmayan bir kamusal alanı mahalleliye devrettiği ve mahallenlinin de burayı nasıl bir bahçeye çevirdiğini gördük. Burada birçok farklı milletten insan bir araya gelerek kendi bitkilerini yetiştiriyor. Bitki yetiştirme atölyelerinden barbekü toplantılarına kadar birçok farklı etkinlik de bu mekânda gerçekleşiyor. Bu bahçe birbirini tanıyan insanların bir araya gelebileceği bir mekân yaratırken, birbirine bağlı bir mahalle yaratmış oluyor.

Tuğçe Akbulut: Tüm bu ziyaretler, gözlem ve buluşmaların sentezi ön görülerimizin bir çoğunu haklı çıkarırken bir yandan da yeni fikirler yaratacak ihtiyaçları bize göstermiş oldu.

Bir Üretim Aracı Olarak Gelenek projesinin başında sorduğunuz sorulara, sonunda nasıl cevaplar buldunuz?

Tuğçe Akbulut: Başta sorduğumuz sorulardan biri “Birbirini tanımayan mahallelileri bir sofraya davet etmek, kendi mahalleleri hakkında sohbet ederler mi, beraber tasarlayıp anılarını anlatırlar mı?” oldu. Şehir sakinleri otoriteler tarafından duyulmadıklarını düşünüyorlar. Aynı sokakta 35 yıldır yaşayan biri, “Şimdiye kadar belediye benim sokağımla ilgili hiçbir şey sormamıştı bana” dedi. Bu çok değerli bir öğrenim. Davet ettiğimiz 35 mahalle sakini, esnaf ile yaptığımız anketin sorularından biri olan “Belediye ile ortak tasarım yapmak sence mümkün mü, neden?” sorusuna “Ben isterdim ama belediyein bana soracağını, beni dinleyeceğini sanmam” diye cevap verdi. Tabii ki bu odak grup herkesin sesi olamayacak kadar küçük, ama bu gruptan öğrendiğimiz şey insanların kendi yaşam alanları ile ilgili sorumluluğu paylaşmak istedikleriydi. 35 kişinin tamamı “Kamusal alana kim sahip çıkmalı” sorusuna “Belediye ve mahalle sakinleri” diye cevap verdi. Çok küçük bir odak grup olsa da duymak isteyen için önemli bir ses bence.

Bir diğer öğrenimlerden biri ise insanların komşularına olan merhameti ve etkileşim istediği. Hemen her esnaf dükkanının önüne hem çiçek ekiyor hem de belediyein ektiklerini sokak hayvanlarından ya da herhangi bir tahribattan korumak için elinden geleni gönüllülükle yapıyor. Hemen her apartmanın camından sakı asılıyor, her binanın girişinde bir kap kedi maması ve su bulunuyor. Gün geçtikçe hayatta kalmakla ilgili sorumlulukları artan, kendine daracık hareket alanı kalan şehir insanı nefes almak için, mutlu olmak için, ait hissetmek için küçük de olsa adımlar atmaya devam ediyor. En imkânsız köşede bile bir fidanın tahrip olmaması için plastik şişelerle bariyer yapmaya çalışan bir esnaf görmeniz mümkün. Bu da aslında şehrin içindeki diyalog alanlarını gösterdi bize.

Kutuplaşmanın gün geçtikçe arttığı ülkemizde, ayrışmanın sistem seviyesindeki görünürlüğüne nazaran mikro düzeyde daha az hissedildiğini görmek umut verdi. Bu sadece bir akşam sağlayabildiğimiz tarafsız alan, katılan herkese aslında temelde ortaklaşılabilecek konular olduğunu gösterdi. Bu tarafsızlığın önemli sebeplerinden biri tabii ki çorba servisinden tatlıya kadar her adımı tasarlamış, her masaya bir kolaylaştırıcı atamamız ve insanların kalplerini açabilecek sorular geliştirmiş olmamızdı. Daha yeşil bir şehir, gölgesinde çay içebilecekleri sakin alanlar, çocukları, torunları ile oynayıp vakit geçirebilecekleri parklar yaratmak herkesin el sıkıştığı konular oldu.

Proje Türkiye-Hollanda iş birliğinde gerçekleşti, kültür ve gelenek gibi bir konuya çalışırken bu ortaklıktan sizler neler öğrendiniz?

Tuğçe Akbulut: Bizi ilk gülümseten farklılıklar, İstanbul'da kamusal alan tasarımı denince akla ilk gelen parametrelerden olan sokak hayvanları, ikincisiye coğrafi eğimdi, bu iki konu da Hollanda'da akla gelmeyecek kriterler.

Başka bir örnek de mesela Hollanda'da sıkça mahalle ile ilgili aktivitelerde kullanılan bir yöntem olan kapılara davetiye bırakma fikriydi. Seçtiğimiz mahalledeki sakinlere dağıtmak üzere davetiyeler bastık, ancak yolda fark ettik ki kimse ilgi-



TRADITION AS A MAKING TOOL, 2019, FOTOĞRAF / PHOTO: JAO JOURNOS



TRADITION AS A MAKING TOOL, 2019, FOTOĞRAF / PHOTO: CAN AKAT



TRADITION AS A MAKING TOOL, 2019, FOTOĞRAF / PHOTO: JURGEN TEN HOEVE

Business? I have a learning journey called. All design students and confused creative professionals can use this for free as a first step to clear their confusion and create the job that they dreamed of.

I want to talk about your project Tradition as a Making Tool. How did this project start? What was the first idea behind it?

Tuğçe Akbulut: The creative relationship of the Netherlands with nature is known to attract the attention of the whole world. On the other hand, this sense of unity and coexistence that has become ordinary in Turkey and which we call neighborhood culture or doorstep chat, as people gather around the table for sharing all kinds of reasons and issues, good and bad, as there is the sanctity of food eaten, as people feel responsible for one another on a communal level by taking a bowl of soup to one's sick neighbors, revealed to be one of the values sought by the Dutch culture.

Jurgen ten Hoeve: I was asked to participate in a workshop organized by the Dutch Consulate in Istanbul about public space. Here I met Tuğçe since she was the main partner and organizer of the workshop. We worked well together. A couple of months after she contacted me for an international project organized by StimuleringsFonds.

StimuleringsFonds is a part of Creative Fund NL and is a Dutch organization aimed to contribute to the professional design practices focusing on architecture, design and digital culture. Part of their endeavor is promoting interdisciplinary collaboration between cultural, social and economic domains. They published an open call for designers in one of four countries (Russia, Morocco, Egypt, and Turkey) to design a project concerning problems observed within the contemporary city.

Tuğçe invited me to participate in writing a proposal for a project on our observations of Istanbul. We recognized that more and more people are traveling to the city in search of opportunities for work, education, social life, etc. and this causes the cities to grow exponentially with many problems. Noise, air and light pollution from cars, stores and the 24/7 economy, rising temperatures due to global warming, lack of green due to non-favorable environmental conditions and lack of space since each square meter is being used by project developers for offices, commercial spaces or residential buildings.

These problems and the convenience of modern city life is pushing us more into our homes. The result is that public space is becoming unused, the place to physically meet with friends, or just by yourself to take a breather is disappearing. The public space, where the city meets each other and what should be an integral part of creating an inclusive city especially in a multicultural city as Istanbul, is under the pressure of losing its meaning. With our project, we wanted to try to answer this problem through the rethinking and redesigning and creating a different way to approach designing public space.

Can you tell us the research process of this project? What were the key points?

Tuğçe Akbulut: Our main theme was the relationship between collectivism and nature. The process initially started with desk work of research. One of the concepts we encountered while examining the existing practices was placemaking. Placemaking means an approach of designing a space with its user and defining value and function together. It is an approach that has been around since the 1960s, based on collectively performing creation and decision-making processes and sharing the responsibility of the public space with its users. Some of the examples we encountered were specifically focused on neighborhoods inhabited by people who have migrated from Turkey to the Netherlands. Defining the core values that Turkish people take along as they immigrate to another country and the rituals they preserved was one of the most important insights.

The first step of the space-oriented research was the Netherlands. In the cities of Rotterdam, Amsterdam and Amersfoort, we conducted various researches, made observations, had meetings with design offices which were experts in their fields and paid visits to various good practices. We visited garden areas near the city rented by the municipality to the city's residents who do not have their gardens due to the urbanization structure of Amsterdam, we visited the collective urban garden transformed by the volunteers into one from the unused train station in Rotterdam that was no longer needed, we visited a farm to table restaurant that cooks it owns produce on the roof garden of an unused office building.

We put Beşiktaş and Beyoğlu at the center of our research in Istanbul. We chatted with the shopkeepers in Beşiktaş and observed the dynamics of small streets in Beyoğlu. We interviewed designers, city planners, urban design experts, relevant non-governmental organizations and municipalities. We wanted to hear as many voices as possible and the perspective of almost every interested party.

Jurgen ten Hoeve: We strongly believe that public space is the backbone of the city. The start of our research was based on intuitive observation and documentation of public spaces. What is really going on when you look carefully at how people use and experience their public space on different periods during the day? How are people interacting with their environment?

One of the key elements we recognized is how protective and inventive people are with creating a place for the green in conditions where there seems to be, on the first hand, no place for green. For instance, hanging used yogurt containers filled with soil and plants on a railing or protecting a thin stem of a young plant growing between the pavement with a cut in half plastic bottles against cats and dogs. Green functioned as an engagement and conversation starter as we noticed passersby touching the herbs to smell their fragrant or giving the plants water when the soil was dry.

In the Netherlands, we observed how green is being used within the modern city. We went to Dakkars (Roof Fields) in Rotterdam. Here they created green fields on top of a roof of an office building, the plants providing base ingredients for the small cafe where you can sit and watch the green garden while drinking your herbal tea. We also visited Afrikanerplein in Amsterdam where the municipality gave a piece of unused public space to the neighbourhood for use as a neighbourhood garden. Here all different nationalities come together to work in and maintain the gardens where many different plants grow. Different activities are being held ranging from planting workshops for kids to neighbourhood barbecues. It creates a social meeting place and through gardening people get to know each other, creating an inclusive neighbourhood.

Tuğçe Akbulut: The synthesis of all these visits, observations and meetings while justified most of our foresight, it also showed us the needs that demand new ideas.

lenmiyor bu tip bir resmi davet ile. Davetliler önce Beşiktaş Belediyesi Karaoğlan Gençlik Merkezi yöneticisi Volkan Altınok’un desteği, sonra mahalle muhtarı ile yaptığımız sohbet ve devamında da civarda birebir ziyaret edip çayını içtiğimiz komşular ve esnaflardan oluştu diyebilirim.

Çok temel ayrımlardan bir diğeriye iki kültürün kamusal alanı kullanım şekli. Bu farklılıklardan neler öğrenebileceğimize baktık. Örneğin Türkiye’de kapı önlerine konulan sandalyelerde oturan, çay içip mahallenin esnafı ile sohbet eden yaşlılarımızın bu yöntemle nasıl hayatın içinde ve hâlâ sosyal kaldığını, bu etkileşimi sağlayamayan ve yaşlı nüfusunda gün geçtikte depresyon oranları artan Hollanda için ilginç bir kamusal alan kullanım yaklaşımı olabileceğini fark ettik.

Tasarım pratiği perspektifinden ise ben daha esnek olmayı, şartların zorluğunu, imkânsızlıkları kendime bariyer yapmadan tasarım yapmayı öğrendim. İlk haftalar her fikre “ama” diyerek başlıyordum ancak Jurgen’in yabancı ve temiz bakış açısı benim de kendi kültürüme ve standartlarıma farklı bir noktadan bakmamı ve bu sıkışmışlık arasında ihtimalleri okumayı, esnemeyi öğretti.

Bu konuda yemeği odağa almak bence çok akıllıca, çünkü her kültürün ortak bir nokta bulabileceği bir konu. Özellikle Ramazan sırasında birlikte yemek yemek çok geleneksel bir aktivite. Bu süreçte sizin gözlemleriniz nasıldı?

Jurgen Ten Hoeve: En fazla gözlem yaptığımız yer kırsal bölgeler oldu. Kırsal alandaki sosyal bağlılığın günümüz şehriden nasıl farklılaştığını gözlemledik. Köylerdeki geleneksel kültür değerlerine olan bağlılık hayatlarında gerçekten büyük bir yer kaplıyor. Komünite hissi gündelik hayatta büyük yer kaplıyor ve bunu yemek ritüellerinde de görmemiz mümkün. Yemek masası, evin içinde de bahçede de olsa, hikâyelerin ve deneyimlerin en iyi şekilde aktarıldığı yer. Ayrıca bu masa sadece aile üyelerini değil, mahalledeki yakınların veya yardıma muhtaç insanların da ağırlandığı bir yer haline geliyor.

Bu güncel şehir hayatından fazlaca ayrışan bir konu. Kişiselleşme, dijitalleşme ve herkesin birbirine oturduğu yerden ulaşabilmesi dünyayı daha küçük bir yer haline getirdi. Bu anlamda modern şehir hayatı sağladığı kolaylıklar nedeniyle tercih edilir durumda.

Kırsal kesimse coğrafya olarak şehre göre daha küçük bir yer olduğu için insanların birbirini tanıması daha kolaylaşıyor. Herkesin birbirini tanmasıysa zamanla birbirine sahip çıkmaya dönüşüyor ve bu da kapsayıcı bir komünite yaratılmasını sağlıyor. Bu günümüz şehrinde, özellikle İstanbul gibi farklı kültürlerin bir arada olduğu bir mega kentte görülemeyecek bir şey.

Projeyi Ramazan sürecinde yapmasanız neler değiştirdi?

Jurgen ten Hoeve: Bu dönemi gözlemleyebilmek bizim için çok iyiydi, ancak projeyi Ramazan ayında yapmak temel amacımız değildi. Amacımız insanları kamusal alanda bir araya getirecek bir etkinlik düzenlemekti. Türk kültürüne geleneksel olarak bağlı olan yemek kültürünü bir sohbet başlatma aracı olarak kullanmak, kamusal alanın farklı kullanım şekillerini göstermemizde yardımcı oldu.

Tuğçe Akbulut: Ana tema olarak merkeze gıdayı ve sofrayı aldığımız için, gün içinde ektiğimiz tekerlekli bahçeleri de tüketilebilir kulkak istemiştik. Örneğin sıcak su servis edip çay bahçesindeki adaçayından, limon otu, melisadan bir dal koparıp ayak üstü, paketsiz, işlemsiz bitki çayları içilebilsin, “bitki çayı”nın bir market ürünü olmadığını, kapı önünde yetißen bitkinin sohbete, bedene olan şifası hatırlansın istedik. Ramazan olduğu için iftarı beklemek durumunda kaldık tabii, ama benim için iftarın önemli noktalarından biri de diğer zamanlarda işten, okuldan gelenin, evde bekleyenin ayrı ayrı zamanlarda yediği akşam yemeklerini aniden kollektif bir sofraya dönüştürüyor olması. Bunun en güzel örneklerini vaktiyle İstiklal Caddesi’ni boydan boya donatan dünya sofraları ile görmüştük.

Komünite bahçesini nasıl kurdunuz? Proje bittikten sonra da bahçe kullanılmaya devam ediyor mu?

Tuğçe Akbulut: Köylerde devam eden ancak kentleşmeyle kaybettiğimiz üretimi temel alan (makarna kesmek, zeytin yapmak, fındık ayıklamak gibi eş dost ile kolektif üretimler) sosyal aktiviteler de odağımızdaydı. Gözümüz alıştığı için, normalleşen bu detaylara odaklandık. Özellikle Amsterdam’da şehrin ara sokakla-

You start Tradition as a Making Tool project with the question of “How can we use traditions as a tool to shape a new culture to create a more inclusive community through public space design?” What kind of answers did you get once you finalized the project?

Tuğçe Akbulut: One of the questions we asked in the beginning was, “If we invite people who do not know each other from different neighborhoods to a table, would they talk about their neighborhoods, would they design together and share their memories?” City residents think they are not heard by the authorities. “Until now, the municipality hadn’t asked me anything about my street,” said someone who had been living on the same street for 35 years. This is a very valuable insight. The reply of 35 residents and tradesmen of a neighborhood whom we invited to the project, to one the questions of our survey, “Do you think is it possible to collectively design public space with the municipality? Why?” was “I would have liked it, but I do not think the municipality would ask or listen to me.” Of course, this focus group is too small to represent everyone, but what we learned from this group was that people want to share responsibility for their living spaces. All 35 people answered the question “Who do you think should be responsible for taking care of public space?” as “Municipality and neighborhood residents”. Although it is a very small focus group, I think this is an important voice for those who want to hear.

Another insight was the willingness of people to interact with and compassion for their neighbors. Almost every shopkeeper plants flowers in front of his/her shop and voluntarily does her/his best to protect the ones municipality has planted from street animals or any damage. A flowerpot is hung from the windows of almost every apartment, there is a bowl of cat food and water at the entrance of each building. The city-dweller, whose responsibilities for survival increase by the day and whose area of movement is narrowed down still continues to take small steps to breathe, to be happy, to feel a sense of belonging. It is possible to see a tradesman trying to build a barrier with plastic bottles to prevent a sapling from being destroyed even in the most unfeasible corner. This actually showed us the spaces of dialogue in the city.

In our country, where polarization is increasing day by day, it was hopeful to see that separation is felt less at a micro level compared to its visibility at the system level. This neutral space, which we could only provide for one evening, showed everyone involved that there are essentially common issues. One of the important reasons for this neutrality was, of course, that we designed every step of the process from serving the soup to the dessert, that we assigned a facilitator to each table and we developed questions that could open people’s hearts. Creating a greener city, quiet areas where they can drink their tea in the shadows, parks where they can play and spend time with their children and grandchildren were the subjects on which everyone agreed and shook hands.

The tradition as a making tool is made both with Turkish and Dutch partners. How did this collaboration go when the topic is tradition and culture? What did you learn from this exchange?

Tuğçe Akbulut: The differences that made us smile were the fact that when you think of public space design in Istanbul the first parameters that come to mind are first street animals and second the geographical slope, these two issues are unimaginable criteria in the Netherlands.

Another example was, for example, the concept of leaving an invitation at the doors, a method frequently used in neighborhood activities in the Netherlands. We printed invitations in order to distribute them to the residents in the neighborhood we selected, but on the way, we realized that nobody is interested in this type of formal invitation. I can say that the guests consisted of the neighbors and shopkeepers whom we visited personally and drank their teas with the support of Volkan, the manager of the Beşiktaş Municipality Karaoğlan Youth Center, and thanks to the conversation we had with the neighborhood mukhtar.

Another very fundamental distinction is how the two cultures use public space. We looked at what we can learn from these differences. For example, in Turkey elderly people still remain engaged in life and society as they sit on chairs placed in front of doors, drinking tea and chatting with the shopkeepers of the neighborhood, and we figured out that this might be an interesting public space use approach for the Netherlands where this interaction cannot be provided and where the elderly population’s depression rates rise by the day.

From the perspective of design practice, I learned to be more flexible and to design without making the difficulty of the conditions and the impossibilities a barrier to myself. During the first weeks, I would start by saying “but” to each idea, but Jurgen’s foreign and virgin outlook taught me to look at my own culture and standards from a different perspective and to recognize the possibilities and be more flexible among this trapped-ness.

Taking food in the focus is a very clever idea, this is one of the things that brings all the cultures together. Especially during Ramadan, everybody comes together to eat at night. What were the principal insights?

Jurgen Ten Hoeve: One of the main important insights came from our observations during our research in the countryside. We observed the difference between the social cohesion of living in villages and living in the contemporary city. This is in our opinion for a large part based on the traditional cultural values which are very important for life in villages.

This communal feeling is a part of daily life and it becomes more apparent when we look at the daily ritual of eating. The dinner table -inside the house or outside in the garden- is a place of great social value where stories and experiences are being shared. Eating does not only involve your family but also with people from the neighbourhood or people who aren’t able to take care of themselves.

This differs greatly from contemporary city life. The world has become “smaller” because we can connect with everybody around the globe, and it brought individualization and digitization. Modern city life has a lot of services to offer, this being one of the reasons why people are traveling to the city and live there in the first place. But living in the city is also based on convenience.

Of course, the communities within villages are smaller than in cities and therefore it is easier to get to know each other. But this knowing each other and taking care of one another is very important for creating an inclusive society and this is somet-

rında gezerken karşımıza çıkan parkların, o mahallede yaşayan Türkiyeli komünite tarafından kent bostanına dönüştürüldüğünü görmek, doğru bir yöne baktığımızı hissettirdi. İnsan bambaşka bir kültüre, ülkeye giderken yanında onu evinde en çok hissettirecek şeyleri götürüyor. Bu gözlemlerden yola çıkarak bir komünite bahçesi yapmak istedik. Tabii bunun için alan kısıtı, sokaklardaki kedi ve köpeklerin de birkliere olan merakı, küçük alanlarda birçok ihtiyacı çözme zorunluluğu gibi parametreler bazı sorular doğurdu. Bu bahçelerin başka fonksiyonları olabilir mi, ekilecek bitkileri sadece fiziksel şartlara göre mi seçmeliyiz, dükkan ve apartman önlerinde başka ne gibi elementler var, kendi yeşil alanını yaratan bunu nasıl yapmış soruları ön plandaydı.

Kokopelli Şehirde ekibiyle çalıştık. Bize Menemen Bahçesi (domates, biber, maydanoz), Barış Manço Bahçesi (domates, biber, patlıcan), Şıfa Bahçesi (nane, limon) gibi 9 farklı konsept çıkardı. Hatta bahçelerin bir kısmını festival esnasında sevgili Çocuk Mekân kurucusu Başak İncekara ile çocuklarla atölye yapıp ettik. Alışveriş merkezlerindeki koli taşıma arabalarını farklı bir fonksiyonla kullanıp içinde sebze yataklarını yerleştirdik. Hem dört tarafı istenildiğinde açılabilen ama sokakta kalınca korunaklı, hareketli, komşular arası sohbet başlatan, 12 tekerlekli bahçemiz olmuş oldu.

Bahçeleri etkinlik sonrası gönüllü mahalle sakini olan Yeşil Düşün Derneği’ne, Beşiktaş Karaoğlan Gençlik Merkezi’ne ve etkinliğe ev sahipliği yapan Büyük Esma Sultan İlkokulu’na sahiplendirdik. Büyük Esma Sultan okulu maalesef yıkım kararı alındığı için bostanları kaldırdık ancak yakın zamanda Cihangir’e başka bir ilköğretim okulu için bakımları yapılarak birer eğitim nesnesi olarak yeniden sahiplendirilecekler.

Toplantıları nerede gerçekleştirdiniz?

Tuğçe Akbulut: Akşam yemeği etkinliğimizi Beşiktaş’taki Büyük Esma Sultan Ortaokulu bahçesinde gerçekleştirdik. Aslında okulun daha önce bahçe olarak kullanılan fakat biz talip olduğumuz sıralarda otopark olarak kullanılan sert zemin bir alan. Okul saatleri dışında boş duran bu alanı kullanmak, mahalle sakinlerine zaten kısıtlı olan mekânları birden fazla fonksiyon ile nasıl kullanabileceğine dair ipucu vermiş oldu.

Katılımcılar kimlerdi? Onlardan nasıl geri dönüşler aldınız?

Tuğçe Akbulut: Akşam yemeği için farklı ilgi alanlarından, eğitim ve profesyonellikten gelen, 12-65 yaş arası esnaftan ev hanımına, öğrenciden sanatçıya oldukça çeşitli, toplam 35 mahalleliyi ağırladık. Gecenin sonunda herkesin birbirine sarıldığı, yıllardır aynı mahallede oturup birbirini tanımayanların telefon numarası alışverişi yaptığı duygu ve samimiyet dolu bir akşam oldu.

Sokağın hafızası çok güçlü ve değerli. Tasarladığımız akşam yemeği etkinliğinin son aktivitesi olarak her masaya Beşiktaş’a olan, herkesin tanıdığı bir lokasyonun planını koyduk. Mekân daha önceden bir açık hava sinemasıymış meğer, bunu malsalara temin ettiğimiz maket parçaları ve renkli kalemleri ile tasarım yapan mahallelilerin birbirinden habersiz notlarından, arada doğan sohbetlerden öğrendik. 6 masanın tamamı şu an otopark olarak kullanılan alanda açık hava sinemasını geri istediklerini belirtti. Oramın sinema olduğunu hatırlayanlar için anılarını geri çağırıp mahallesine olan aidiyetini hatırlatırken, yeni nesil ise heyecanlı bir fikir olarak sahip çıktı. Beşiktaş Belediyesi’nin yaz boyu açık hava sineması organize etmesine ilham oldu bu çıktı.

Projeyle devam etmeyi düşünüyor musunuz? Farklı kültürler ve farklı mekânlarda proje nasıl sürdürülebilir?

Tuğçe Akbulut: Proje bu kadar yüklü öğrenimlerle dolu ve keyifli geçince StimuleringsFonds tarafından ikinci aşamaya geçme hakkı kazandı. Bu kez sorumuz “Gelenekçi nasıl kamusal alanların fonksiyonlarını çeşitlendirmek ve kapsayıcılığını arttırmak için kolaylaştırıcı bir araç olarak kullanabiliriz?” oldu.

Bu kez mekânımız Beşiktaş Barbaros Parkı. Adında hâlâ “park” geçen bu lokasyon eskiden yeşil olan ancak uzun zamandır sert zemin olarak, Beşiktaş Belediyesi’nin çeşitli etkinliklerine ev sahipliği yapan bir meydan. Bu mekân özelinde, projemizden devamı olarak bir “Çay Bahçesi”kuracağız.

Her iki aşama için de, en başından beri kültürümüzdeki bir araya getirici öğeleri deşifre etmeye ve bu öğeleri insanları yeniden kamusal alanlarda bir araya getirmek için kullanmaya çalışıyoruz. Geriye dönüp baktığımızda her kesimden insanın keyifle bir araya geldiği, ilk açık hava sosyal alanlarından biri olan çay bahçelerini gözüümüz ilişti. Her köy meydanında bir çınarın altında beliriveren, saatlerce çoluk çocuk sohbet edildiği günleri hatırladım. Bu kültürel kodlardan yararlanarak, seçtiğimiz lokasyona da yeşili geçici de olsa geri getirmek üzerine çalışıyoruz. Yine tekerlekli elementlerle farklı kullanım imkânları sağlayarak, şehirdeki alan kısıtına çok fonksiyonlulukla örnekler getireceğiz.

Geleneksel değerleri bugünün tasarım pratiğine taşımamanın önemi üzerine neler düşünüyorsunuz? Buradan neler öğrenebiliriz?

Tuğçe Akbulut: Tasarım kimi zaman problem çözmek, kimi zaman da alternatifi ve/veya daha iyiyi önermek için kullanılan bir araç. En azından ben öyle bakıyorum. Tasarımcıları iklim krizi, erişilebilirlik, atık yönetimi gibi dünya meselelerine çözüm geliştirecek önemli personaler arasında gören kişilerden biriyim ve bunu savunun işler yapıyorum. Bu yaşama, üretme, tüketme şekillerimizi değiştirmek için önemli uyarılar aldığımız ve büyük adımlar atmak için sorumluluğu üstlenmeye başladığımız önemli zamanlardayız. En azından bir grup insan, sınırların transparanlaştığı, kendine haslığını etkisizleştirilmeye çalışıldığı günlerden yavaş yavaş uzaklaşıyor; coğrafyaya, komüniteye, kültüre has olan öğelere sahip çıkmanın değerini konuşmaya başlıyor. Sorun olarak tespit ettiklerimize her zaman dışarıdan bir elin, soruna maruz kalan ve sorunu yaratanıdan bağımsız, çözüm önerileri geliştirmesindeki işlevsizliği hepimiz okuduğumuz için katılımcı süreçleri sistemlerimizin içinde birer dönüşüm aracı olarak misafir etmeye başladık. Güzel deneyler yapılıyor, kimi zaman bir parçası kimi zaman meraklı izleyicisi olarak takip ediyorur.

Daha iyiye, çözüme, yıkıcılığımızın etkilerini azaltmak, yapıcılığımızın etkisini arttırmak için insanların, komünitelerin hali hazırda kabul ettiği, tekrar ettiği, sahip çıktığı ritüellere göz atmak lazım. Belki ambalajı azaltmak için *refill* yaklaşımını getirdik demek değil de, geçmişte açık deterjan, bulgur alan nesiller olduğumuzu hatırlayıp oradan hareketle süreçleri, ürünleri, anlatımları tasarlamamız lazım. Çömlekte servis edilen suyun uzun süre soğuk kaldığı için enerji tasarrufu sağladığını, köyünde hasat edilen meyvelar taşınсын diye ağaçlarını sulayan kaynağın kenarında

“Gelenek yereldir, o yöreye aittir.

Bu denli aidiyet barındıran bir sosyal sistem, dönüşmek istediğimiz yere daha içten, daha az hasarla, daha yerinde üretime dayalı yaklaşıma bizi adapte edebilecek en efektif sistem gibi geliyor bana.”

Tuğçe Akbulut

hing we find is missing within contemporary cities and especially in modern cities like Istanbul which are a melting pot of different cultures.

How would this project change if you were working on times other than special days like Ramadan?

Jurgen Ten Hoeve: It was a very good test case for our project since it was at the same time as Ramadan, but it was not our main goal to facilitate Ramadan. Our aim was to create an event within the public space for people to come together. By using the rich, traditional and culturally embedded food culture of Turkey as a conversation starter it created the possibility to show how public space can be used and how it can function in different ways.

Tuğçe Akbulut: Since we took food and table to the center as the main theme, we also wanted to make the gardens on wheels that we planted in the day consumable. For example, we wanted to make possible that one serves hot water and takes a branch of the lemongrass, melissa or sage plants in his/her garden and we wanted to remind that “herbal teas” are not market products, that the plants growing in one’s door front have healing power on the body and the conversations. Of course, we had to wait for the iftar (fast-breaking) since it was Ramadan, but for me, one of the most important things about iftar is that it suddenly transforms the evening meals, which at other times are eaten separately by those coming from school and work and those waiting at home, into a collective table. We have seen the best examples of this with the earth tables, which equipped İstiklal Street from one end to the other with food.

How did you develop the community garden? Is it still used after the events ended?

Tuğçe Akbulut: Social activities based on the production that continued in the villages but which we have lost through urbanization (collective productions with kith and kin such as cutting pasta, making olives, extracting nuts) were also in our focus. We focused on these details that have become normalized since we are accustomed to them. Especially, as we were wandering in the back streets of Amsterdam, seeing that the parks were converted into urban gardens by the Turkish communities living in the neighborhood made us feel like we were looking in the right direction. One takes the things that will make her/him feel the most at home when s/he goes to a different culture and country. Based on these observations, we wanted to make a community garden. Of course, parameters such as space constraints, the curiosity of the cats and dogs on the streets for plants and the necessity to solve many needs in small spaces raised some questions. The questions of can these gardens have other functions, should we choose the plants to be planted only according to the physical conditions, what other elements are there in front of the shops and apartments, how did those who have them created their own green spaces, were in the foreground.

We worked with the team of Kokopelli Şehirde. It created for us 9 different concepts such as Menemen Garden (tomato, pepper, parsley), Barış Manço Garden (tomato, pepper, eggplant), Healing Garden (mint, lemon). In fact, we planted some of the gardens with children as our beloved Başak İncekara held workshops with them during the festival. We used parcel carts used in shopping malls with a different function and placed beds for vegetables in them. We had 12 gardens on wheels, which could be opened on demand on four sides but is sheltered from the street, which is mobile and starts a conversation among neighbors.

After the event, we gave the gardens to the Yeşil Düşün Derneği (Think Green Association), Beşiktaş Karaoğlan Youth Center and the Büyük Esma Sultan Primary School that hosted the event. Unfortunately, we had to remove the gardens because the decision to demolish the Büyük Esma Sultan Primary School was taken. However they will soon be given, after their maintenance is done, as educational objects to another primary school in Cihangir.

Where did you realize gatherings?

Tuğçe Akbulut: We held our dinner event in the garden of Büyük Esma Sultan Secondary School in Beşiktaş. In fact, it was a hard-floored space in the school previously used as a garden that was being used as a car park when we asked for it. Using this space that was available outside school hours gave residents tips on how to use already limited spaces with multiple functions.

yetişen bitkilerden sepet örerek aslında mikro döngüsel bir ekonomik model örneği gösterdiğini okumak lazım. Yerinde yaparak, deneyerek gelişen bu araçları, yöntemleri, ürünleri günümüz açık fikirliliği, teknolojis, üretim ve tasarım kabiliyeti ile harmanlayarak, korunması gereken özün analizini iyi yaparak, dönüşmekte bir alamet var. Bu bir eskiye öykünme romantizmi değil, öğrenimleri değerlendirip, yeniyi keşfedilmişle harmanlamayı öneren bir dönüşüm yaklaşımı.

Tüm gezegenin yavaşlamaya ihtiyacı var, bunu her köşeden alarım vererek gösteriyor, bizi evlerimize geri döndürdü, durdurdu. Gelenek yereldir, o yöreye aittir. Bu denli aidiyet barındıran bir sosyal sistem, dönüşmek istediğimiz yere daha içten, daha az hasarla, daha yerinde üretime dayalı yaklaşıma bizi adapte edebilecek en efektif sistem gibi geliyor bana.

Jurgen ten Hoeve: Geleneksel değerler, yerel malzemeler, zanaat, bilgi ve kimlikten oluşur. Bizim geleneksel değerlerden en fazla öğrendiğimiz şeyse insanların aralarında kurduğu etkileşim ve anlattıkları hikâyelerdi. Günümüz tasarımı İnternet aracılığıyla bütün dünyaya yayılabiliyor. Bilgiyi yaymak ne kadar önemli ve değerli olsa da insan etkileşimi dışarıda kalıyor. Gelenek dediğimiz şey nesilden nesile geçen, usta-çırak ilişkisini baz alır. Bugünkü teknolojik süreçlerde ustanın çırağa aktardığı geleneksel bilgi aktarım yöntemleri yok oluyor. Gelenek insanların bilgilerini paylaştığı ve onları daha yakınlaştıran bir araç, sürecinde ürüne takdir barındıran, hikâye anlatan ve etkileşimle beslenen bir süreç.



TRADITION AS A MAKING TOOL, 2019, FOTOĞRAF / PHOTO: BAHAR ORÇUN

Who were the participants? What kind of feedback did you get from them?

Tuğçe Akbulut: We hosted a total of 35 neighborhood dwellers aged 12-65, with different interests, educational backgrounds and professions, widely ranging from shopkeepers to housewives, from students to artists. It was an evening full of emotions and sincerity, where everyone hugged each other at the end of the night, and people who did not know each other for many years while inhabiting the same neighborhood exchanged phone numbers.

Street's memory is very strong and precious. As the last activity of the dinner event we designed, we put the plan of a location that is known to everyone in Beşiktaş on every table. It turned out that the venue was an open-air cinema before; we learned this from the independent notes of the residents who designed with the model pieces and colored pencils we supplied to the tables, and from the occasional conversations. All 6 tables stated that they wanted to restore the open-air cinema in the area that is currently being used as a car park. While this reminded those, who remembered the times when it was an open-air cinema, of their belonging to the neighborhood, the new generation claimed this as an exciting idea. This inspired Beşiktaş Municipality to organize open-air cinema events throughout the summer.

Are you thinking about continuing with this project and trying it out in different places with different cultures?

Tuğçe Akbulut: When the project turned out to have this much learning output and to be this much fun, it won the right to go to the second stage from StimuleringsFonds. won the right to go to the second stage. This time our question was "How can we use tradition as a facilitator to transform monofunctional public space into a shared collective space that adds more than one meaning, function and value to create a more inclusive, greener and liveable city?"

This time, our space is Beşiktaş Barbaros Park. This location, which is still called a "park", is a square that used to be green but has hosted various events of Beşiktaş Municipality for a long time as a hard-floored ground. In this space, we will build an "Urban Tea Park" in May as a continuation of our project.

For both stages, we have been trying, from the very beginning, to decipher the elements of our culture that facilitate people to gather together and to use these to bring people back together in public spaces. When we looked back, the tea gardens, which is one of the first open-air social spaces where people from all walks come together with pleasure, drew our attention. I remembered the days when people and families chatted under a sycamore tree in each village square. By using these cultural codes, we are working on bringing the green back to the location we have chosen, even if temporarily. Again, by providing different utilization possibilities with wheeled elements, we will make propositions with multi-functionality to the space constraint of the city.

What do you think about the importance of bringing traditional heritage in today's design practice? What could we learn from it?

Tuğçe Akbulut: Design is a tool used sometimes to solve problems, sometimes to suggest alternatives and/or the better. At least I look at it like this. Some organizations consider designers among important personas who will develop solutions to global issues such as climate crisis, accessibility and waste management. We are living in important times in which receive significant warnings to change the ways we live, produce and consume, and in which we begin to assume responsibility for taking big steps. At least a group of people is slowly moving away from the days in which the boundaries were transparent, and which attempts to neutralize authenticity prevailed; they are beginning to talk about the value of protecting elements that are unique to geography, community, culture. We began to host participatory processes as a transformation tool in our systems since we all read the dysfunction in developing exterior solutions - independent of those who are exposed to the problem and create the problem- to what we identify as problems. Good experiments are being conducted, sometimes I am a part of them, sometimes I follow them as an interested audience.

We need to look at the better, the solution, at the rituals people and communities already accept, repeat and claim in order to reduce the effects of our destructiveness and to increase the effect of our constructiveness. Maybe it is not about saying that we brought the "refill" approach to reduce packaging, but we have to remember that we were generations who bought open detergent and bulgur in the past so that we design accordingly the processes, products and narratives. It is necessary to read that the water served in the pot is energy-saving because it keeps the water cold for a long time, and that in order to carry harvested fruits in one's village, by weaving a basket from the plants grown around the spring which waters the trees, one demonstrates an example of a micro cyclical economic model.

The whole planet needs to slow down, it shows this by giving alarms from every corner, it brought us back to our homes, it stopped us. Tradition is local, it belongs to the region. It seems to me that a social system with such a sense of belonging is the most effective system that can adapt us to where we want to transform, more intimately, with less damage and to a more in-place production-based approach.

Jurgen Ten Hoeve: Traditional heritage is based on local materials, craftsmanship, knowledge, and identity. But for us, one of the most important things we can learn from traditional heritage is human interaction and the story that it tells. Modern design is mainly done through digital mediums and can be shared across the globe through the use of the Internet. Sharing knowledge is important but there is one important difference, that is human interaction. Tradition is based on passing knowledge from generation to generation, from teacher to pupil. Besides the benefits of machine-based production, we lose knowledge and personal engagement. Tradition works as a bonding tool between people sharing knowledge, it creates an appreciation for the product because it can tell a story and create engagement.



Candy tasarımını incelemek için kodu okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

ersa



Son zamanlarda eğitim sırası ve çalışma alanı haline gelen yemek masalarının odak noktası yine birliktelik olgusu üzerine kurulu. Farklı masalarda, bambaşka koşuşturmalarda olan bu büyük sofradaki her üyenin, hayatın sunduğu tüm güzellikleri ve değerli beraberlikleri yaşam alanlarında bulması dileğiyle.