ÖNDER KÜÇÜKERMAN

art/decor AD



MSGSÜ
Açık Bilim Sistemi

•parkeler •beykoz camları •bosna evi
•dağıstan kilimleri •müstakil ressamlar

ISSN 1300-5936
01
9 771300 593004

OCAK 1997 300.000 TL

32 yıllık kariyerini Endüstri Tasarımı'nda özetleyen Prof.Küçükerman:

"KİTAP BENİM MANİFESTOM"

Endüstri tasarımı eğitiminin DGSA'da kurulmasında öncü, endüstriyel tasarımcı, hoca: Prof.Önder Küçükerman. Son kitabı Endüstri Tasarımı, bir tür "Küçükerman manifestosu". Ona göre, tasarım, "keskin kılıçla savaş sahasına girmek"tir. Kendisiyle 32 yıllık kariyerini konuşurken, yaratıcılık, yerellik-evrensellik, standart, üniversite-sanayi ilişkilerine de uzandık.

SERVET ONAY AŞKIN

Sanatçılar yetiştirmiş Trabzonlu bir aileye mensup. Kendi sözleriyle, "garip bir yapma ve yaratma düşkünü". Endüstri tasarımı kavramı ile tanışması, lise yıllarında, NATO kitapları sayesinde. O zamanlar Türkiye, bu kavramla tanışmaktan henüz çok uzak. Lise bitince tasarım alanına dalmaya kesin karar vermiş. Yurtdışına çıkma zorluğu, tek yol bırakmış: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi. Önder Küçükerman, birincilikle girmiş, birincilikle de mezun olmuş. O tarihte Akademi'de henüz endüstri tasarımı bölümü yok, iç mimarlık var. Yeteneği ve başarısıyla, okul bitmeden asistanlığı garantilemiş. O zamanki hocalar da Sedad Hakkı Eldem, Utarit İzgi, Mehmet Ali Handan, Hayati Görkey, Sabri Berkel, Sadun Ersin... Küçükerman, "o ekibin garip bir asistanı" olmuş. Niye garip diyeceksiniz, "sanayiye ve detaylara yakınlığından ötürü Mimarlık'ta İnce Yapı; tasarımcı yönüyle de İç Mimarlık asistanı" olmuş. 1965'te mezuniyet, 1966'da endüstri tasarımı bölümünü kurma girişimi.



İki koldan gelişen meslek kariyerinde şansın rolü kadar, doğru zaman ve mekânda olmak da önemli elbet. Bu üç vektörün tanımladığı alanına yetenek ve yaratma güdüsü eklenince, 32 yıla varan akademik ve pratik hayatın saati de çalışmaya başlamış. Zaman ve mekân; 1960'lar, ve sanayileşen Türkiye. 1961 Anayasası'nın görece özgürlükleri, DPT'nin sanayileşmeye desteği gündemdedir. Küçükerman'a kulak verelim:

- Tabii, Akademi gibi güzel sanatlar temelinde kurulmuş bir okulda, endüstri gibi başka disiplinleri de içeren bölümü kurmak kolay değildi. O sırada -1970'te- ilginç birşey oldu; özel meslek yüksek okulları devlet üniversitelerine bağlandı. Bu sırada konunun önemini ortaya koyduk. Türkiye'de ilk Endüstri Tasarımı Bölümü'nü kurduk. Bu, Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'dur ve Türkiye'de faal en önemli kadroların büyük kısmı bu okulda yetişmiştir.

- Böylece, Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu kuruldu.

- Evet. Biz dört yıllık endüstri tasarımı eğitimi vermeye başladık. Ben bölüm başkanı oldum, o arada çok kıymetli bilgiler edindim. Sanayileşme hareketleri var; Koç'un Arçelik fabrikaları vs. İstanbul'da öğretim yapmanın avantajı da büyük, istediğin sanayiye ulaşıyorsun. Tam o tarihte Anadol fabrikası kuruluyor. Cam fabrikaları ciddi atılımda. Kendimi hem sanayinin hem endüstri tasarımı eğitiminin tam ortasında buluyorum. Bir şansım daha oldu, akademik kadroya sanayiden çok miktarda insan transfer ettik; Ar-Ge bölümlerinden insanlardı bunlar.

- Kimler var bu ünlüler arasında?

- İlhan Erhan var, Almanya'da, Kassel'de

MSGSÜ Arşiv Bilim Sanat Arşivi

okumuş. Nuri Doğan, Almanya'dan gelmiş; Turgut Uysal, Profilo'nun design takımından. Ercüment Tarcan, Babür Kerim İncedayı, Milano'da yıllarca çalışmış. Cemil Toka iyi bir araştırmacı, Bülent Erkmen önemli bir grafiker, keza Yurdaer Altıntaş. Turgay Betil var, rahmetli. Bu ekibi endüstri ile bağlantılı ürünleri paylaştırmak için topladık. Alan bakirdi, biz tektik, DPT'den destek görüyorduk. Diyelim, otomobil üstünde çalışacağız, Trafik Müdürlüğü lazım gelen otomobili okulun önüne koyuyordu. Öğrenciye buzdolabı alabiliyordu, onu parçalayıp yoketme hakkına sahipti.

- Şimdi yok mu böyle bir imkân?

- Hayır, yok! Çünkü, okul özel statüdeydi, herkes destekliyordu. Akademi de bize yardım etti. Okulda tekstil, seramik, grafik ve endüstri tasarımı bölümleri var. Tabii, üniversitedeki asistanlığım devam ediyor. Bu arada, aynı bölümü üniversite bünyesinde de kurduk. Böylece, biri beş, diğeri dört yıl eğitim veren iki endüstri tasarımı bölümümüz oldu. Sanayi geliştikçe, bölümün önemi artmaya başlandı. Akademi'deki Güzel Sanatlar Fakültesi'ni Endüstri Ürünleri Fakültesi haline getirdik. Ben de Dekan Yardımcısı oldum. Fakat, bir süre sonra 12 Eylül oldu, YÖK kuruldu, Endüstri Tasarımı Bölümü de Mimarlık Fakültesi bünyesine alındı. Endüstri tasarımı öyle bir konu ki, öğreten endüstriyle iyi ilişkiler kurmuyorsa ve bizzat ürün vermiyorsa, başarı sağlaması çok kolay olmuyor. Ben bölüm başkanı olarak, sanayi ile ilişkiler sayesinde elde ettiğim en yeni bilgileri, ertesi gün öğrencilere verme şansına sahiptim.

- Bu teknolojik bilgi miydi?

- Teknoloji, malzeme, trendler. İlk tasarım yarışmalarını, mesela Osman Hamdi Tasarım Yarışması'nı düzenledik. Koç grubu iyi bir ArGe kurmuştu, Jan Nahum ve ekibini ödüllendirdik.

- Atölye sorununu nasıl çözdünüz?

- Gariptir, bu tip okullarda herkes kendi atölyesini kurmak ister, model atölyesi, laboratuvar vs. Ben bunu daha başta değiştirmeye uğraştım. Atölyeyi kurmak kolaydır; ama, endüstride hergün yaşanan heyecanı nasıl aktaracaksınız. Biz, bütün fabrikaların imalat sahası atölyemizdir, dedik. Birşey denenecekse, onu en iyi yapan fabrika bize teknolojisini açar, birlikte yaparız. Böylece, problemi profesyonelce ele alan, trendlere öyle yaklaşan ve bu işi hangi sanayi kuruluşu en iyi yapıyorsa onunla çalışan değişik bir öğrenci türü çıktı ortaya.

- MSÜ'lü endüstri tasarımcıları ile diğerleri arasında bir rekabet var mı?

- Rekabet değil de kurumsal fark diyelim buna, bir ekol farkı var tabii. Sanayi-i Nefise'nin sanat temeli, büyük avantaj sağlıyor. Model için seramik atölyesine, heykele inebiliriz. Bir sandalyenin statik problemini çözmek gerekince, statikçi de var. Dolayısıyla, bir ucu teknik, diğeri sanatla biten bir atmosferin ortasındayız. Biz endüstri tasarımcısının şirketteki yerini, genel müdürün yanındaki camlı oda diye düşünüyoruz. Öğrencimizin, eline modeli alıp yapmasını hedeflemiyoruz. Problemi, pazarlama, üretim, yönetim ve tasarım sürecinde görüyoruz. Şirketin ürün felsefesine yetkili insanlar yetiştirmeye uğraşıyoruz. Prototip atölyesinde çalışan insan, bizim bölümün hedefi olamaz.

- Yani siz global adam yetiştiriyorsunuz.

- "Design menager" anlamında tasarımın felsefesini kuran, kimliğini oluşturan, tanıtımın yönetimini yapan insanı hedefledik, master programını da öyle düzenledik. Mümkün olduğunca Arts&Crafts'tan uzaklaşmış, ama düşünce temeli olan, sistem kuran ve uzun vadeli perspektiflerle bakabilen insan gelecekte daha etkili olacak. Proje çalışma sistemimiz, endüstrinin gerçek konuları. Gerçek kişiler davet edilir, bilgilerini öğrenciye transfer eder. Biz eğitim kurumu olarak gerekeni yapar, kalanı fabrikaya devrederiz. Hayata geçmeyecek projeler asla gündemimize girmez. Öğrenci, ikinci yılında endüstriyle doğrudan temasa geçer. Endüstri de adam seçme şansını yakalar. Türkiye'nin gündeminde üçdört yılda ne olacaksa, o bizim de konumuzdur. Otomotiv endüstrisinin kurulduğu yıllarda, bütün gücümüzle otomotive yöneldik. El aletleri konusu çıktı, ona yöneldik. Türkiye'nin son birkaç yıldır önemli potansiyeli ayakkabı tasarımı, bizim de en önemli konularımızdan biri. Akademi'den gelen avantajları kendi üslûbumuza göre geliştiriyoruz. Sınavında resim çizme yeteneği aramıyoruz; yaratıcı düşünebilen ve problem çözen adam arıyoruz.

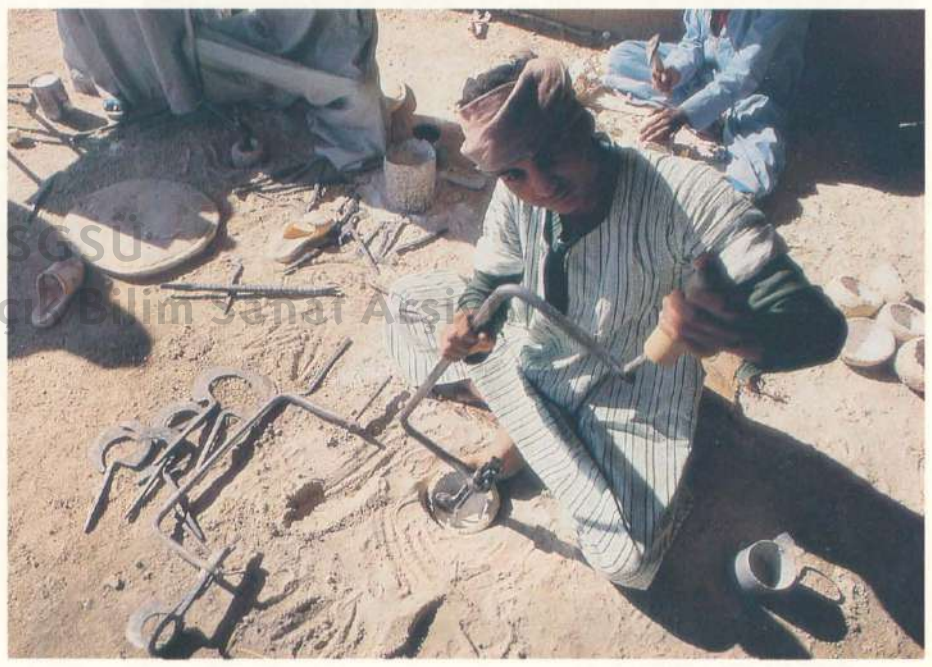
- Problem yaratan adam gerekmiyor mu?

- Gayet tabii gerekir. Tasarımcı, problem koyan, tanımlayan, teknik spektleriyle yerine oturtan ve onu yaratıcı biçimde çözen insan. Bize giren öğrenci 20-22 yaşındadır ve temel bilgileri almış olmalıdır. Türkiye'de ortalama ömür 65 yıl. Öğrencimizin 2040'a kadar bizden aldığı bilgilerle iş yapıp başarılı olması gerekiyor. Bu, teorik olarak mümkün değil. Deriz ki öğrenciye: "Bizim vereceğimiz bilgiler, seni o mesafeye götürmez. Kapasiteni tasarlayabilmeyi, problem çözme metodunu öğrenirsen, hayat boyu kimse seni yıkamaz". Tasarım, bordrolu işi değil, "free lance" bir iş. Tasarım işine girmek demek, keskin bir kılıçla savaş sahasına girmek demektir. Kılıcı kınına sokamazsın, başarmak için daha çok çalışman, daha keskin kılıçla girişmen ve doğru hamleler yapman lazım. Sonra, aynı işte uzun süre çalışmamayı tavsiye ederiz.

- Yani, sürekli düş kurup düş kovalamak gerek.



1



2

1. Selçuklular'ın geometriyi anıtsallaştıran mimarisine İsfahan'dan örnek.
2. Mısırlı taş oyma ustası ve ilginç aletleri.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

- Aynen öyle. Burada çok önemli bir nokta var; yerellik, çok tehlikelidir tasarımda.

- Yerel tehlikeli ise, tasarımın gelenekle ilişkisi nasıl kurulacak?

- Birgün bu soruyla karşılaşacağımı biliyordum: "Endüstri tasarımı bölümünü İngilizce'den çevirerek mi kurdun? Yoksa, Türkiye'de bir kaynak var mıydı?" Sorunun cevabı, kitaplarımda var. Şuna kesinlikle inanıyorum: Endüstri tasarımı global bir konu, yerel değil. Ancak, yerel kaynaklar ülkenin endüstriyel üretiminin temelinde çok önemli rol oynar. Paşabahçe için çizdiğim "Bahar dalı" tasarımımın çıkış noktası yereldir, motif Osmanlı'nın 500-600 yıl boyunca çiniden kumaşa, her yerde kullandığı motif. Bu desenle, cam teknolojisine uygun bir tabak serisi çıkardım. Yerel motif ürünün şansını arttırdı. Sürekli de üretiliyor. Ama, öyle konular var ki, yerel olmak koda veya yokuşta gidip gidemediğini anlar. Konyalı da öyle. Bu, şehirlerin endüstriyel birikimi. Bu gücü biz otomotiv sektörüne aktaramadık. Amerikalılar at arabasından Jeep Cherokee'ye geçebildi. Gecikmemiz, üretim geleneğimizin kesintiye uğramasından. Bu kesintiyi yaşamayan endüstriler var; dokuma, gıda...

- Kökü dışarda olmadığı için mi?

- Evet, kaynak var, bilgi var, sistemi canlı tutan tezgâhlar var. Denizli, Osmanlı donanmasının yelken bezini dokuyordu. Yelkenliler kalkınca, tezgâhlar çuval üretimine döndü. Aradan 30-40 yıl geçti, tezgâhlarını yeniledi Denizli ve önemli bir tekstil merkezi oldu. Endüstride süreklilik çok önemli. İznik çinileri bugünkü anlamda bir tasarım prosesi. Kanuni uzun süre dayanacak bina istiyor, cepheyi kaplamak için İznik'e çini sipariş ediyor. İznik atölyeleri bugünkü anlay değil. Mesela, otomotivde yerellik olmaz.

- Türkiye'de dolmuş geleneği var, 4 kişilik otomobile 5 kişi oturuluyor. Arka koltuk, 3 kişiye göre tasarlanamaz mı? Mesela, tahret musluğu estetik bir çözüme hâlâ ulaşabilmiş değil. Yerellik burada devreye girmiyor mu?

- Her ülkenin kendi alışkanlıkları var, bu sorunun çözülmesi gerekiyor. Ancak, verdiğiniz örneklerdeki sorunları çözmek, uluslararası mesaj taşıma anlamına gelmez. Tasarımcının hem yaşadığı topluma karşı bir mecburiyeti vardır, hem de tasarladığını dünya ölçeğinde yayması önemlidir. Türkiye'de, yüzlerce yıllık bir ayakkabı üretimi ve geleneksel tasarım çizgisi var. Bursa'da niye herkes otomobilden anlar. Çünkü, Osmanlı başkenti iken at arabası merkezi. Bursalı, at arabasına baksın, çamurlu tarlalamda fason üretim, çok kısa sürede standart üretmek zorundalar. Siparişi veren yokolunca, İznikler de yokolmaya gidiyor. Çini üretimi pekçok yerde denendi, en son girişim Yıldız Çini Fabrikası. Dönemin teknolojisini Türkiye'ye transfer etmek için kuruldu. Cumhuriyet'in ilk porselen fabrikasıydı, bugünkü porselen fabrikalarının tümü de oradan üreme. Sürekliliği yakalayamadığınız zaman, sektör ölür; ahşap gemi yapım atölyelerinin ölmesi gibi. Türkiye'de endüstri tasarımının son derece sağlam kaynakları olduğuna inanıyorum.

- Bugün mimarlık, plastik sanatlar ve diğer alanlarda yaşanan Batı-gelenek sorunsalı, endüstri tasarımında da var mı?

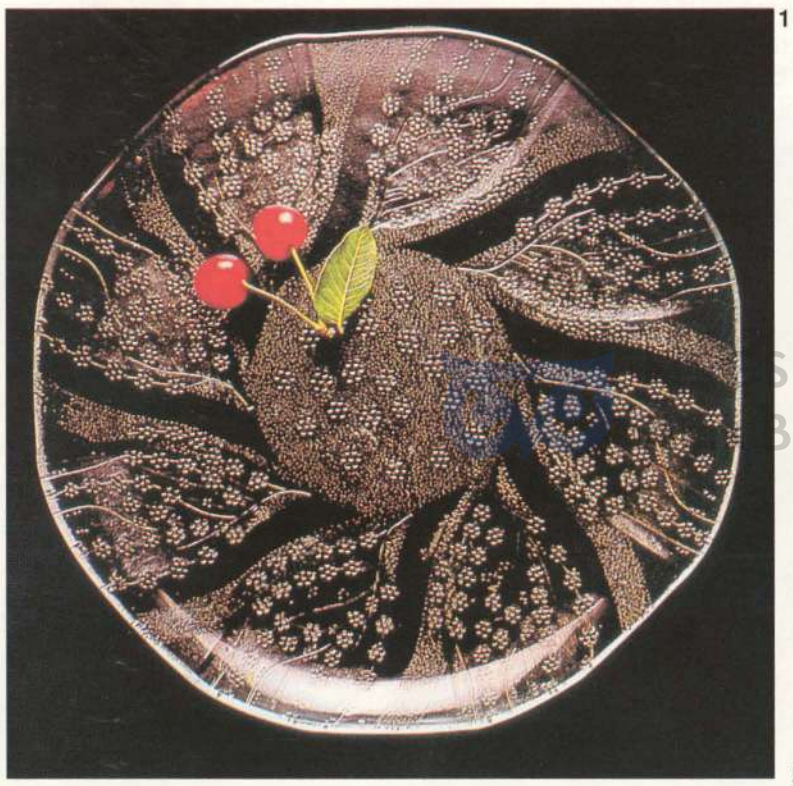
- Bu sorun aslında Sanayi-i Nefise döneminde başlıyor. Çünkü, Sanayi-i Nefise'yi İngilzce'ye çevirirseniz, "industrial design"dır. O tarihte Osmanlı, tarihinin en büyük sanayileşme hareketini yapıyor. Hep gözden kaçar, Sanayi-i Nefise'nin kurulduğu yıllarda Sultanahmet'de Sanayi Okulu vardır ve sanayi sergileri açılmaktadır. O tarihlerde uluslararası sanayi fuarları da vardır. Paris ve Londra'daki fuarlara katılan üretici miktarına bugün ulaşmak zor. Ama yine de Sanayi Devrimi sırasında bir kesiklik yaşandı.

- Peki, bu kesinti niye?

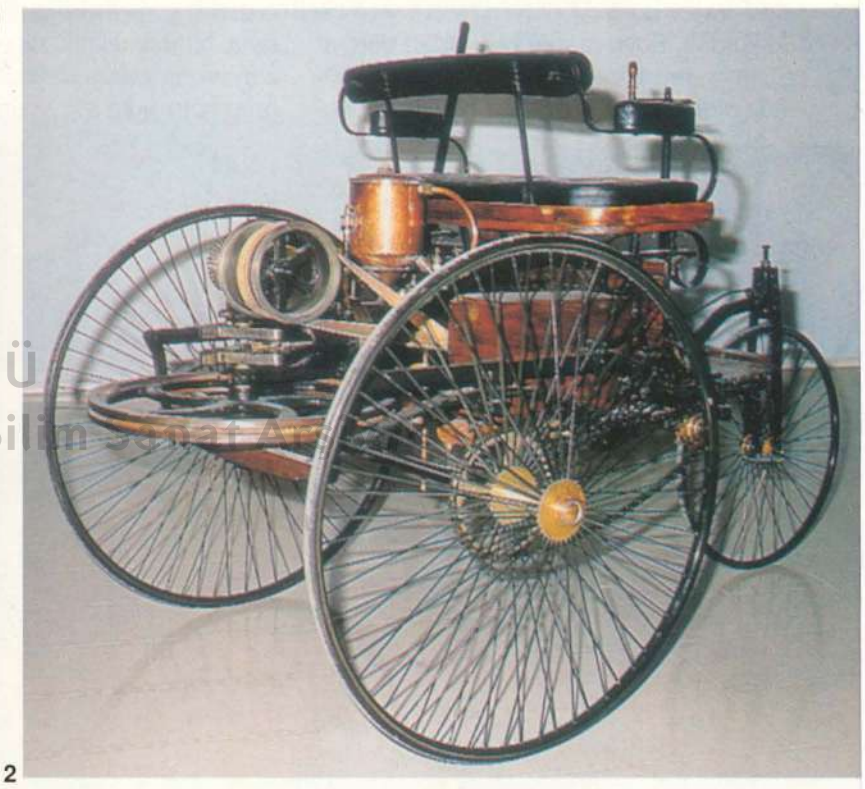
- Kaynak çok önemli. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin kurulmasının amacı çok basittir. Sanayi Devrimi'nin sanata yansıyan ürünlerini Türkiye'ye transfer. Nitekim, okulun kuruluşuna ait rapor çok ilginç, şöyle diyor: Osmanlı döneminin bütün sanayi-i nefisesini, binalarını üretmiş olan meşhur ehl-i hiref nerdedir? Bu ehl-i hirefin yeniden kurulması için, yurtdışından en iyi hocaların getirilmesi, Türkiye'deki en iyilerin yurtdışında eğitilmesi ve böylelikle ülkenin ihtiyacı olan sanatçıların ve sanayiye yönelecek kişilerin yetiştirilmesine... diye başlanmış. Sanayi-i Nefise'nin kurulmasında hakkâklık bölümü var, yani gravür. O, matbaa kalıpları oyuluyor, hakkâklar Akademi'de yetişiyor. Programda kartonpiyer dersleri var. O zamana kadar iskemle ve masada oturmayan bir topluma dekorasyon fikrini veriyorsunuz.

- Bunlara rağmen, endüstri tasarımı eğitimi niye bu kadar gecikti?

- Hiçbirimizin cevap veremediği bir soru bu. 1880'lerde, bütün krallık, imparatorluk ve cumhuriyetler bizim Akademi'ye benzer



1



2

1. Paşabahçe için "Bahar dalı" cam tabak serisi.
2. Yıl 1886; Carl Benz tasarımı otomobil, at arabasına ne kadar da yakın.
3. Murat Türkili, 1996 Beymen "Academia" yaz koleksiyonu tasarımı.

okullar kurdular. Akademi, Paris'teki Academi des Beaux-Arts'ı örnek almıştı. O sırada Arts&Crafts hareketini başlatan craft okulları da kuruluyordu; Sultanahmet Sanat Okulu böyle bir kurumdur. Ama, Türkiye'nin eğitimi besleyecek sanayisinin olmaması, kurumu başka yönlere itti. Bir de, Osman Hamdi'nin sanayiden değil de saraydan gelmesinin rolü olabilir.

- Gecikmenin sebebini hâlâ anlayamadım.

- O tarihte endüstrinin önemi anlaşılamadı. Bir de tabii, imparatorluğun kötü yılları. Gerçi, Atatürk dönemi inkılaplarında Akademi'nin rolü oluyor, hocaları Fransa'da okutuluyor, tekstil fabrikaları için Fransa ve İtalya'ya eğitime gönderiliyorlar. Aslında, Türkiye'de endüstri tasarımının büyükbabası "Ehl-i hiref" teşkilatıdır. Not defterlerinde ilginç şeylerle karşılaşırsınız. "Okçubaşı bir ok yaptı verdi, üçbin altın aldı. Ok asla şaşmazdı" diye yazıyor. "Cerrahbaşı geldi, savaş alanında yaralının kanını durduran bir alet verdi, üçbin altın aldı", filan. Resmen "free lance" çalışıyor; Philips'in, Siemens'in, IBM'in araştırma servisleri gibi... Kapalıçarşı'nın bugünkü gücü, "Ehl-i hiref"e kadar uzanıyor.

- Tarikatların tasarım sanatındaki rolüne ilişkin ne diyeceksiniz? Özbekler Tekkesi'nde elips pergeli tasarlanıp yapıldığını biliyoruz. Keza, motor da yapılmış ama, kelle gider korkusuyla duyurulmamış. Geleneğin bu yönü hiç araştırıldı mı?

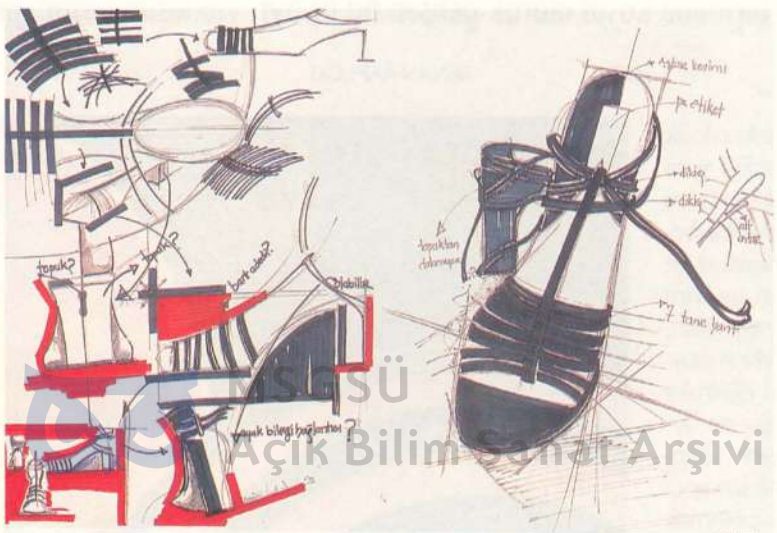
- Bunun gibi çok miktarda olay var. Ben *Endüstri Tasarımı* kitabımda ilk fotoğraf olarak bir testi koydum, bu testi para kumbarası, bir yaratıcılık örneği. Büyük Selçuklular'ın İsfahan'da yaptığı binalar var kitapta, o binaların geometrileri müthiş bir yaratıcılığa dayanan derin geometri bilgisinin ürünü, arkasında mantık vardır. O matematiksel temel o kadar sağlam ki, değiştirilemiyor. Garip ama, o insanların elinde cetveller, hassas ölçü aletleri yoktu. Bir pergel ve biraz iple tasarladılar o geometriyi. Fayans işçisi milimetrik ölçüde üretmek zorundaydı. O tarihte, tarikat diyemeyeceğim ama, her üretim alanının kendi şeyhi vardı; bugünkü anlamıyla, yönetim kurulu başkanı veya genel müdürü diyelim. Onlar sistemin ve standardın, yani garantinin sorumlusuydu. Standart biraz da gelişmeye engeldir ama, herzaman değil.

- Hüner ehlinin tarikatlar etrafında örgütlenmesinin bir anlamı yok mu sizce?

- O tarihlerde bütün meslek erbabı bir üst yönetim olarak tarikatlara bağlı, hepsinin şeyhi var, belli odalarda çalışıyorlar. Ancak, Tanzimat hareketi ile gedik sistemi kaldırıldı ve bugünkü kesinti doğdu. Sanayileşmede yaşanmış en büyük problem, 1860'larda gedik sisteminin kaldırılmasıdır. Sistem kendi içinde ustasını, çırağını, kalfasını yetiştiriyor, standartları koyuyordu. Kopukluğun önemli bir sebebi de bu iptaldir.

- Tasarım ve standart yetkisi iptal edilince ne oldu?

- Tam bu sırada, 1860'larda Avrupa'dan fabrikalar geldi. Fabrika ile birlikte tasarımcısı da tabii. Tasarımcı, gedik sistemi kaldırıldığı için, karşısında muhatap bulamadı, yeni eleman yetiştirilemedi. Otuz yıl süren bir zor dönem. Eskiyi kaldırmış, yeniyi koyamamışsınız, eskilerin de bir reaksiyonu var doğal olarak. Zaten, Sultanahmet'teki Sanayi Mektebi'ni buna çare diye kuruyorlar. Amaç, sanayi için sanatçı yetiştirmek. O zaman sanayi olarak taşın dörtköşe kesilmesi anlaşılıyor. Biz bile taş nasıl kesilir dersi aldık.





3

- Kitabınıza gelelim. Endüstri İçin Ürün Tasarımında Yaratıcılık alt başlığı ile Endüstri Tasarımı kitabınızın ilk cildini yayımladınız. Bu bir ders kitabı değil, endüstri tasarımı tarihi değil, tez de değil. Bir Küçükerman manifestosu mu?

- Öyle de diyebilirsiniz.

- Neyi amaçladınız bu kitapla, nasıl planladınız.

- Kitap şunu söylüyor: Endüstri tasarımı İngilizce'den tercüme edilmiş bir meslek değil. Türkiye'nin binlerce yıllık kaynakları, deneyleri ve ürünleri var: Tekstil, dericilik, madencilik, camcılık, seramik vb. alanlarda rekabet edebilir. Kitap: bir, Türkiye'nin öyle bir kaynağa sahip olduğunu; iki, Türkiye'de yaratıcı olanların bütün dünyada kabul gören işler yaptıklarını; üç, bunu yaparken uluslararası tasarım dilini de kullanabilecek ürünler yaptıklarını göstermek için yazıldı. Birinci kitabın teması "yaratıcılık". İkinci, "adımlar" olacak; düşünce safhasından ürüne nasıl ulaşıldığı. Sonraki kitap ürünlerin zaman boyutunda aldığı "kimliği" tartışacak. Dördüncü kitap da "hakları". Yaratmak, bir tür haktır.

- Metninden grafik tasarımına, kimseye birşey bırakmamışsınız.

- Asla!.. Çünkü, tasarımın kendisi de bir mesajdır. Mesajı da en iyi kapak veriyor. Kapakta dört figür var. Leonardo, büyük yaratıcı; uçmayı düşlemiş uçamamış ama, uçma fikrinin babasıdır. Onun kanadı bütün kitabı kapsıyor. Sonra, yüzlerce yıl önce İsfahan'daki çini ustalarının bir çiniyi nasıl tasarladıklarını gösteren inanılmaz karmaşık şemayı koydum. Onlar o geometriyi bir pergel ve iple kurdular. Orada bir tasarım şifresi var ve şifre bir binayı sonsuza kadar yaşatan bilgiyi içeriyor. Edison'un pikabı, kaydedilmiş sesin sembolü. Çok önemli bir düşünce. Kendi tasarımım "bahar dalı"nı da aslında kendimin saymıyorum; Topkapı Sarayı'nın ilk kumaşından Asya'daki kaftana kadar vardır. Arka plandaki küp ise bir ışıktır, uzaktakidir. Ne yaparsan yap, yaratıcılıkta yakalanması gereken noktanın orada durduğunu söylemektedir. O bir sabit hedeftir; varamazsın ama, olabildiğince yaklaşmalısın. İyi tasarımın özü de odur; yalın, doğal ve basit...

Prof.Küçükerman'la 32 yıllık meslek serüveninden damlalar sunduğu son kitabı *Endüstri Tasarımı*'ndan hareketle yaptığımız sohbet, ister istemez tasarım kriterleri, yaratıcılık, yerellik-evrensellik ve Türkiye'de tasarım eğitimi gibi konulara da uzandı. Son sözü yine Küçükerman'a verelim:

- Yüksek kalitede doğal hayat peşinde koşan Danimarkalılar'ın, Uzakdoğuvarî şık ürünleri gösterip kahkahalar atarak, "işte tasarlanmış!" dediklerini kulaklarımla duymuştum. Allah bizi "tasarlanmış tasarımlar"dan korusun. AD

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

art/decor AD



MSGSÜ
Mimarlık Bilim Dalı Arşivi

- oturma grupları
- mutfak dolapları
- seramik sanatçıları
- pratik çözümler

MART 1997 300.000 TL

03
9 771300 593004

Ercüment Tarcan'ın çocukluk anılarıyla "peygamberler şehri"

1924-28 YILLARINDA URFA

Sertabib Binbaşı Dr.Ali Rıza Bey'in, "peygamberler şehri" Urfa'da geçen dört yılı, tasarım sanatına meslek pratiği ve hocalığıyla damga vuracak olanlardan oğul Ercüment Tarcan'ın anılarında derin izler bırakacaktır. Tarcan'ın Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlayan bu döneme ilişkin anılarına, iki meslektaşın sohbeti sayesinde tanık oluyoruz.

Prof.ÖNDER KÜÇÜKERMAN
Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Tasarımı Bölümü Başkanı

Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki tasarım eğitimine yıllarını vermiş hocaların başında geliyor Ercüment Tarcan. O, babasının görevi dolayısıyla Anadolu'nun pekçok yöresini gezip bilgi ve görgüsünü zenginleştirirken, gözlem gücünü ve gönül penceresini geleneksel tasarımları da anlamaya seferber etmiş bir usta tasarımcı-mimar. Tarcan, 1924-1928 yılları arasındaki çocukluğunun bir bölümünü Urfa'da geçirmiş; tarihi, doğası ve olağanüstü güzellikteki mimarisiyle öne çıkan bu güney kentinden oldukça etkilenmiş.

Tarcan'dan önce, bir tasarımcı olarak ve bugünkü bakış açısıyla, eski Urfa'nın geleneksel tasarımlarını, günlük yaşamını, düşünce ve ürünlerini, bunları oluşturan eski değerleri kalın çizgilerle tanımlamasını istiyoruz.

- Gezip görünüz, bakınız; yurdumuz ne kadar güzeldir. Bana bu fikri veren de, babamın bir subay olması ve bu sayede Anadolu'yu gezmemizdir. Doğrusu, 1924 yılında İzmir'in Naldöken semtinde tatlı günler geçirirken, birgün babamız düşünceler içinde geldi eve. Nedenini açıkladığı zaman, herkes acılı konuşmalar yapmış, ağlamaklı duruma gelmişti. Çünkü, babam Urfa'ya Askeri Hastane Baştabibi olarak tayin edilmişti. Ben bu işten pek birşey anlamamıştım tabii.

Demirbaş eşyamız ortaya döküldü: Hurç, yelken bezinden yapılmış büyük torba, yataklar, dört adet portatif iskemle ve masa, açılır-kapanır karyolalar... Sertabib Binbaşı Dr.Ali Rıza Bey, eşi ve mahdumlarının mobilyası denklendi. Lafı uzatmayalım, İzmir, Mersin, Adana üzerinden Birecik yolu ile Urfa'ya hareket edildi.

- 1924 yılında böyle bir yolculuk hangi koşullar içinde yapılabiliyordu?

- Efendim, bu yol o günlerin en gözde yolcu gemisi Gülcemal Transatlantik'i ile başlamıştı. Yanlış duymadınız: Transatlantik... Bu gemi dört direkli, iki bacalı, devasa (!) bir gemi olup, okyanusu geçerken yelken açarmış. Üç gün sonra Adana'ya ve oradan trenle ve yine iki gün süren bir yolculuk sonunda Nizip'e geldik. Karşımıza çıkan Fırat Nehri, denizi hatırlatan görüntüsüyle bizi çok sevindirdi. Karşıya *kelek* denilen bir sal ile geçtik. Sal öyle büyüktü ki, hepimizi aldığı gibi, "T" model Ford'u da almıştı. Yorgunluktan bitkin halde, Birecik'teki bir akrabamızın yanında birkaç gün kaldık. Urfa'ya ulaşmak için üç saatlik bir yolu daha katetmemiz gerekiyordu. Yol, evet yol; eşkiyanın kontrolü altında bulunan korkunç



Çatalca, 1922. Ağam ve ben bahriyeli giysilerimiz ve feslerimiz ve annemizle birlikteyiz. Babamızın Urfa'ya tayini henüz çıkmamış, bizi ne tür bir hayatın beklediğinden de çok uzağız.

MSGSÜ Açık Bilim Sarayı



1



2



1. Urfa, 1924. Sırtımızda okul giysiler, başımızda feslerimiz... 2. Urfa, 1925: Kıyafet Devrimi'nin ilan edildiği günün anısında, Sertabib Binbaşı Ali Rıza Bey ve mahdumları... Fesler gitmiş, yerini annemizin amerikan bezinden diktiği şemsiperler almış.

mağaralar, uçurumlar, Şebeke Boğazı denilen dik ve dar bir koridordan oluşuyordu. Şose denilmekle bilenen, toz toprak içinde bir yol...

Birecik'ten silahlı iki asker alarak "T" model Ford'a, dualar ve senalarla bindik. Birecik'ten biraz uzaklaştıktan sonra karşımıza atlı ve acayip kılıklı insanlar çıkmaya başladı. Etraf yalçın kayalar ve ıssız düzlüklerle uzayıp gidiyor. Bu korkunç manzara karşısında annemin, elinden eksik etmediği Kuran-ı Kerim'den okuduğu bazı sureleri, ağam ve babam da tekrarlıyorlardı. Ağamın arada bir yalvaran incecik ağlamaklı sesi beni bile o küçücük yaşımda ağlatıyordu. Oysa, ben onunla "savaş" sürerken şu türküyü söyler, İzmir'in hasretini çekerdim:

Güzel İzmir, Anadolu
Kalbim seninle yara dolu
Güzel İzmir bağlarının
Nerede o zümrüt yolu...

Küçücük kafamla "acaba" diyordum, "yine savaşa mı gidiyoruz?" Çatalca, şımarık Rumlar, İngiliz erleri, arkadaşımı bir cop vuruşu ile öldüren o izbandut ayıları gözlerimin önünden korkulu geçişler yapıyordu.

- 1924 yılının koşulları altındagüneydoğu, çevresiyle nasıl bir etki bırakıyordu?

- Çok değişik geliyordu. Nitekim, bir ara arı kovanına benzeyen konik formlu birçok yığıntı arasına girdik. Ben bunları bir yaratığa ait yuvalar sandım. Meğerse evmiş bunlar. Saman ve toz karışımı bir yerden geçtikten sonra, yine o korkunç ve soğuk suratlı manzara başladı. Ne kadar gittik bilmiyorum, şöför birden kendi lehçesi ile, "sarıldığ begem" demez mi!

Binbaşı Ali Rıza Yanya, belinden hiç ayırmadığı tabancasının kılıfını açtı. O tabanca ki, "zat-ı şahane" tarafından kendisine "ihsan-ı şahane" olarak hediye edilmiş, Balkan Savaşı ile başlayan savaş günleri 9 Eylül günü noktalanmıştı. Ama, yeniden namluya bir fişek sürüldü. Eşkiya grubundan bir atlı "T" model Ford'un önünü kesti, durduk. Atlı, babamdaki Barabellum ile beraber silahlı erleri görünce, zarif fikrini değiştirdi: "Hoş gelmişsen begem, biz de sizin eskerleriyiz, essahtır ki bize kirpit lazımdır!.."

Kibrit verildi ve yola devam edildi. Korku ve eğlence içimde sarmaş dolaş olmuştu. Dedim ya, olanları pek anlıyamıyordum. Yanlız o gece, herifin korkunç sureti rüyama girmedi değil.

- Urfa ile ilk karşılaştığınızda nasıl bir etki almıştınız?

- İlk etki şöyleydi. Önce uzaktan uzağa mavi bir dumanla beraber, tezek yanığı kokusu gelmeye başladı. Biraz sonra sivri iki direk belirdi. Daha yaklaşınca bir-iki kiremitli çatı dışında, düz ve toprak teras damlardan oluşan bir yığın ev çıktı karşımıza. Şöför, "gelmişezdir binbaşı begem" diyerek, bizi adeta kutladı.

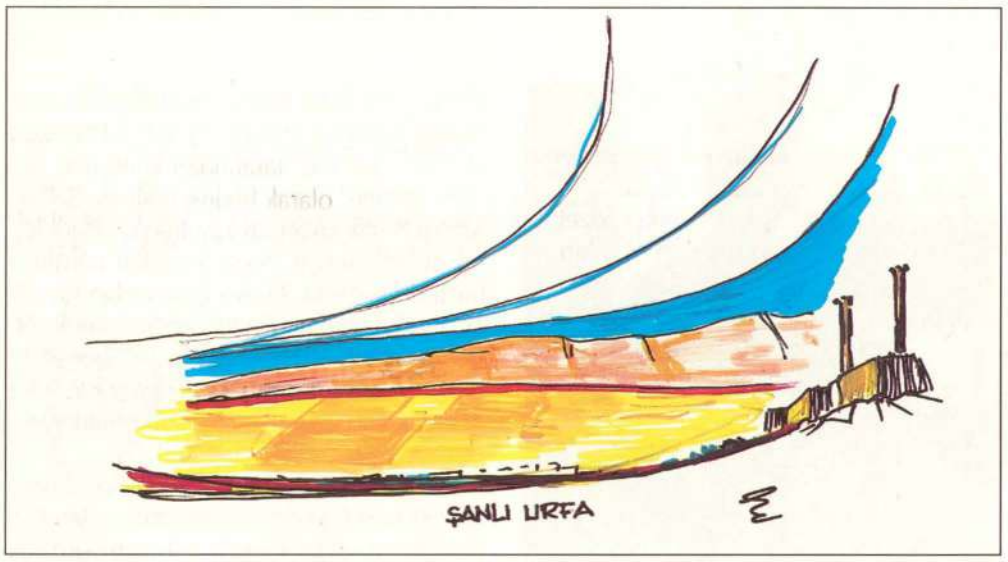
Kemerler, düz taş yüzlü yapılar, dövme saç demirden yapılmış çift kanatlı kocaman kapılar, daracık sokaklardan geçerek Urfa Askerî Hastanesi için ayrılan yapıya geldik. Kır ortasında Urfa'nın binbir renkli çiçekleri ve kelebekleriyle süslenmiş, kırmızı topraklı değişik ve hoş görünüşlü yerdi burası. Hele yan taraftaki su değirmeninden gelen sesler, bu sıcak havada insana serinlik duygusu veriyordu. Daha evvelden, sıhhat memurları, eczacı ve hemşirelere görev verilmiş olduğundan, hastanenin içi temiz ve beyaz badanalı idi. İşte bu yapıda hastane kurulacak ve dört sene Urfa'da kalınacaktı.

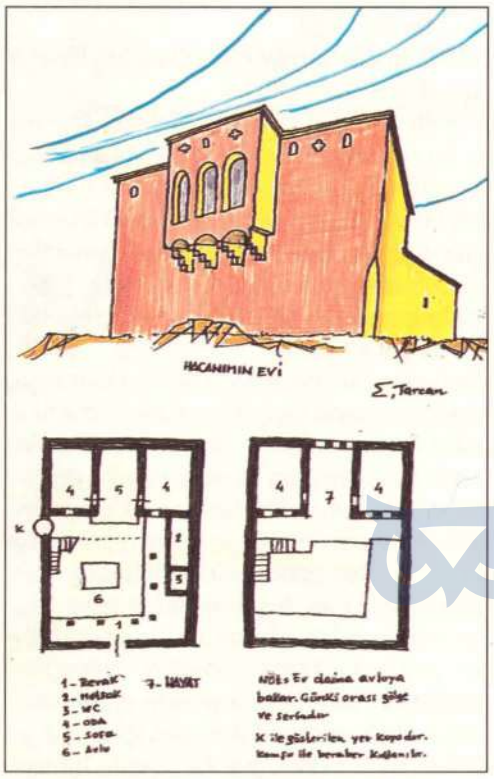
- 1924 yılının Urfa'sında herhalde bütün mimari çevre, eski tarihi dokusu içindeydi.

- Hiç kuşkusuz, o günlerin Urfa'sında herşey yüzlerce yıl önceki gerçeklerin sürekliliği ve bütünlüğü içinde sürüyordu. Burada sizlere yaşantımızdan sözetmek istemiyorum. Asıl mesele, bugünkü tasarımcı bakış açımla değerlendirip o günkü izlenimlerimi, Urfa'yı ve doğasını sunmaktır. Aslına bakarsanız, İzmir ve İstanbul'dan sonra bile karşılaştığımız çevre çok çarpıcıydı. Çünkü, bu gizem dolu kent üzerimde öyle derin ve unutulmaz etkiler bırakmış ki, yaşım ilerledikçe bu kentin ne kadar önemli değerler taşıdığını, çocukluk anılarımı canlandırıp analizler ve kıyaslamalar yaparak buldum. Bu arada, bu tarihî kentimizin geçmişini hatırlatmak kanımca gereklidir.

Çok eski bir yerleşim yeri olan Urfa, Nuh Tufanı'ndan sonra kurulan ilk şehir olarak kabul edilir. Güneydoğu'daki bir mağara Hz.Eyüb'a aittir. Diğer bir mağarada ise Hz.İbrahim doğmuştur. Hz.İsa da Urfa'ya gelmiş. Urfa'da gittiği bu kiliseye "Dir-i Mesih" denilmiştir. Bundan ötürü Urfa'ya

Açık Erişim Sanat Arşivi







"peygamberler şehri" denir. Yine bu şehirde Nemrut Hz.İbrahim'i yakmak üzere hâlâ durmakta olan mancınıklardan ateşe fırlatmış; ama, ateş su, odunlar ise balık olmuş. İki küçük göl olan bu yerin adı "Ayn-ı Zelih" ve "Halilül Rahman"dır ve birçok efsaneye konu teşkil eder. Eski ismi Edessa'dır. İran ve Makedonyalılar'ın eline geçmiş (MÖ.IV.yüzyıl) MÖ.174 tarihinde burada bir koloni kurulmuştur. Araplar ve daha sonra Bizans bu şehri almışlar. Hülagu, Timur buradan geçip şehri yıkmış, sonunda Akkoyunlu Devleti kurulmuş. Yavuz Sultan Selim'in zaptettiği şehir, Kanuni zamanında vilayet olmuştur. Yıllar boyu Türkler'in olan bu güzel kent, 1919 yılında Fransız işgaline uğramışsa da, çok cesur ve cengaver olan Urfalılar, 1920 yılında Fransızlar'ı "Şebeke Boğazı"nda sıkıştırıp yoketmişlerdir.

- O tarihlerde Urfa evinin ve çevresinin tasarımı hakkında, bir küçük çocuk olarak bile herhalde birçok gözleminiz vardır. Üstelik, o ortamda yaşayınca, herşey daha pratik bir anlam kazanıyor. Bu evlerde ne gibi geleneksel değerler etkili olmaktaydı.

- Bu kadar ukalalıktan sonra yine konumuza dönelim. Urfa'nın ortasından geçen bir dere vardır. İsmi Karakoyunlu Deresi. Üstünde Akkoyunlular'dan kalma tarihî köprüler vardır. İşte, ilk taşındığımız ev, bu dereye yakın ve askerî kışla çevresinde, tam bir Urfa evi idi. Kocaman bir kapısı vardı. Buradan, yüksek duvarlarla çevrili avluya geçilirdi. Sol tarafta güzel bir oda, sağda ise revaklı bir kısma oturtulmuş mutfak, çamaşırhane ve banyo-hela vardı. Avludan bir merdivenle üst kata çıkılırdı. İki odası vardı. Bu odalara koridor yerine açık balkonlardan geçilirdi. Evdeki ilk gecemi anlatmadan geçemeyeceğim.

Ev yıkılıp denkler açıldığı sırada, altın dişli, poturlu bir kişi, arkasındaki adamlara yüklediği keçi kılından örülmüş çulları yere serip; "Begem" dedi, "ben sizin komşunuzum. Hoş gelmişseniz. Ama bizim buraların adetini pek bilmiirsiniz. Kusura kalmayın, eğer bu çulları yere sürmezseniz akraplar sizi geneler". Bu iyi kalpli konuğa teşekkür edildi. Dost olundu. Sonradan Urfa'nın eşrafından Mehmet Ali Bey olduğunu öğrendiğimiz bu kişi, yüksek öğrenim görmüş esaslı bir adamdı.

Sonradan öğrendim ki, "akrep çula geldiği" vakit, karın kısmı ince yapılı olduğundan, çulun kılları batarak kaçmasına neden olurmuş. Urfa'da böyle çok pratik adetler vardır. Örneğin, *taht* denilen, rendesiz ahşaptan yapılmış yüksek ayaklı karyolalar kullanılıyordu. Uzun ayaklarının rendesiz oluşunun nedeni de, akrebin tırmanmasını önlemek içindi. Ağacın kıymıkları akrebin yumuşak karnına batarak akrebi kaçırır. Yine de pek güven olmaz.

Getirilen çullar üzerine mobilyalarımızı (!) koyduk. Binbir özenle taa İzmir'den getirilen gaz lambalarını yaktık. Tam yemeğe başlayacağımız sırada, bulduğum bir üzüm tanesini lamba şişesine sıkar sıkmaz yeniden karanlıklara gömülmemizi, benden başka herkesin attığı feryadı unutamam. Gerisi ne oldu? Peder beyin tutumu açısından yorumu sizlere bırakıyorum.

- O tarihlerde Urfa'ya elektrik, sinema gibi yenilikler gelmeye başlamış mıydı?

- Gittiğimiz ilk senenin sonbalarında Urfa'ya sinema geldi. Bu sinemanın yeri, çarşıyı geçtikten sonra sağ kolda genişçe bir "salon" idi. Filmden evvel sinemada yanan elektrik ampulleri çok büyük ilgi çeker, hele bu işi yapan dinamoyu görmek büyük imtiyaz sayılırdı. Filmler sessiz olduğu için, konuşmalar yazı ile perdeye yansır, bütün seyirciler bu yazıları bir ağızdan okurlar ve salonda bir uğultu başlardı.

Burada Şarlo ile tanıştık. Diğer bir komik de Sigota ve Melek idi. Filmler genellikle vurdu-kırdılı idi. O zamanın en ünlü kahramanı Elmo idi. Elmo yüksek bir yere çıkınca bütün seyirciler, "elmo dama çıhmıştır" şeklinde heyecanlarını dile getirirlerdi. O zamanlar, "Basu-Badel-Mevd", "Hz.Musa'nın Kızıldenizi Geçişi" gibi şaheserler (!) oynardı. Yaz gelince perde, Ayni-Zeliha gölcüğünün üstüne taşındı. Film oynadığı zaman göle yansıyan perde hoş bir görüntü verirdi.

- Tiyatro gelir miydi?

- Urfa'ya tiyatro trupları da gelirdi. Bu truplar içinde Celal Sahir Tiyatrosu'ndan gelen bir trup çok ilginçti. Tabii, o zamanlar hep hamasi temsiller verilirdi. Genellikle son perdede Türk bayrağı çıkarılır ve "Hürmet sana ey şan dolu sancağım" marşı gözyaşları arasında dinlenirdi. Bazen de ölen kahraman Türk askeri üzerine "sancaktan şerefli kefen olmaz" sözleri ile bayrak örtülür, salon ayağa kalkardı. Bunlardan başka dram cinsi gözyaşı dolu yapıtlar oynanırdı. Örneğin, "Zavallı Nijat", "Ümidin Güneşi" gibi. İlginç bir olay da, Türk bayrağına rol icabı bir Rum kızı sarılırdı. Çünkü, o zamanlar Türk kadını sanatçı pek bulunmazdı.

- Sizin Urfa'da bulunduğumuz yıllarda Kıyafet Devrimi yaşanmıştı. Acaba bu değişim oraya nasıl yansımıştı?

MSGSÜ
Atatürk Bilimsel Sanat Arşivi

- Urfa'ya yerleşeli daha bir sene olmuştu ki, sıcak bir yaz günü babam eve geldi. Başındaki *kabalak*'ı çıkarıp annemize demir sandıktan melon şapkasını çıkarmasını istedi. Kabalak askerî şapkadır, önünde siperi yoktur. Annemizin büyüyen ve yaşaran gözleri önünde şapkasını giyerek aynaya bir gözattıktan sonra, "çocuklara da birer *şemsiper* dik" dedi. Annemiz İslâmî terbiye altında yetişmiş bir kişi olduğundan, bu duruma pek üzülerek itirazda bulundu ise de, babamız Binbaşı Ali Riza Yanya'nın, "Hanım, kafaya takılan birtakım çuha ve bez parçaları ile İslâmiyet'in ne ilgisi var" şeklindeki açıklaması ile ortalık yatıştı. Şapka fırçalandı, kurdelesi düzeltildi. Bizlere de beyaz kefen bezinden *şemsiper*ler dikildi. Ertesi sabah yapılacak Şapka Devrimi'ne hazır bir duruma gelindi.

Sabahleyin doğruca, Urfa Valisi'nin bir sona getirmişti. İşte, böylece fes gitmiş, şapka gelmişti.

- Sizler o tarihe kadar fes giyiyordunuz. Çocuk gözüyle fes nasıl bir şeydi?

- İki üç yıl giydiğim festen biraz sözetmek isterim. Kırmızı bir çuhadan yapılan fes, tam bir silindirdir. Tepesinde püskül takılacak bir cücüğü var. Eğer aldığınız fes ucus ise, yağmura yakalanırsanız, felaket olur. Yüzünüz kırmızıya boyanır. Kesin olarak sık sık kalıba sokmak gerekir. Aksi halde, limon kabuğu gibi olur, çirkin bir görüntü verir. Kapalı yerde bile fesli olmanız, en sert koşuldu. Püskülsüz fes giymek "namussuzluk" sayılırdı. Diğer taraftan, "püskül kırma" oyunu da çok zevkli ve heyecanlıydı. Püskülden koparılan bir tel, diğer fesin püskülünden koparılan bir telle aksi yönde gelmek ve dikey olmak üzere birbirine takılır ve çekilir. Kimin püskül ipi koparsa, o ötekinin püskülünü almaya hak kazanırdı. Böylece, sokağa püskülsüz çıkmak gibi yakışıksız bir durum çıkardı ortaya.

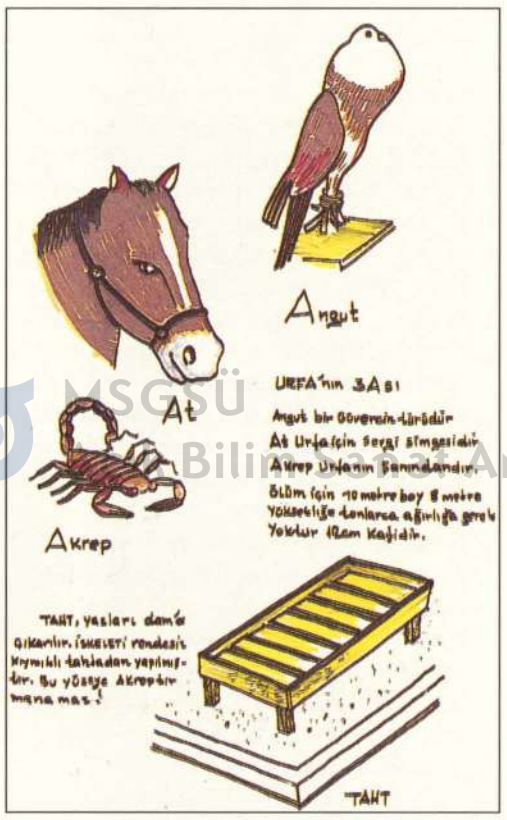
- O yıllarda Urfa'da yerli ve yabancı ilginç kişilerini hatırlar mısınız?

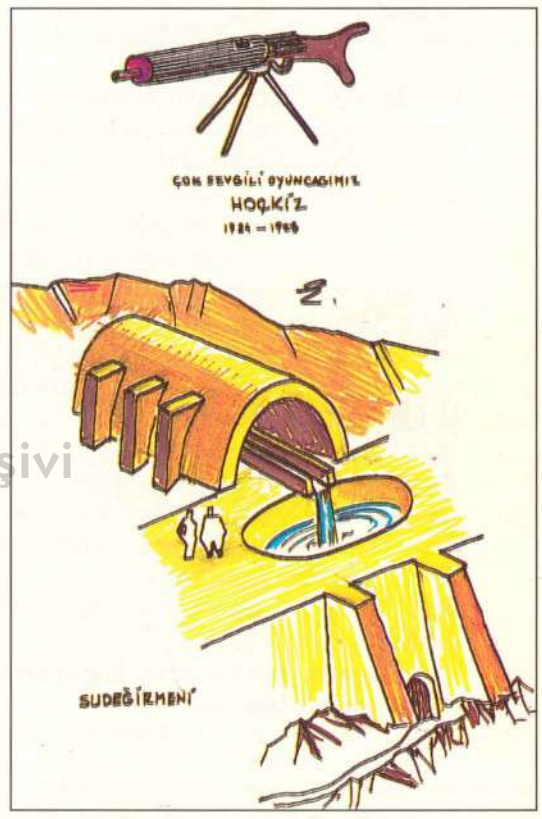
- Size Urfa'daki yabancılardan bahsetmek isterim. Bunlardan en renkli olan, Osmanlı Bankası Müdürü Mösyö Barobiç idi. O zamana göre, nefis klasik müzik plakları olan bu zattan ilk defa senfoni dinlemiştik. Diğer ilginç bir kişi de, Prens Mihail idi. Çok kibar ve zarif bir beyaz Rus olan bu zat, Türk ordusuna "Yüzbaşı Mikael" olarak alınmıştı. Birşey ikram edildiği vakit, saygı ile ayağa kalkar ve daha pekçok kibar davranışlarıyla bize örnek olurdu. Kültürlü bir kişi de, Nureddin Nebi Bey'di. Avukat olan bu kişi Urfalı ve çok bilgili bir adamdı.

- Aklınızda kalan ve Urfa'yı simgeleyen önemli birkaç olay acaba hangileri?

- Urfa'nın hastalıkları pek önemliydi. Sıtma, dizanteri, trahom, frengi, tenya (özellikle neferlerde) ve en önemlisi, kesinkes herkesin çıkardığı "Urfa çıbanı"ydı. Bu salgınlarla o zamanın Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekili (Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanı) babamın sınıf arkadaşı olduğundan, Urfa'ya gelip kendisine geniş sorumluluk tanımış ve bu hastalıklarla adeta savaşılmıştır. Halkın, "mekruhtur" düşüncesi nedeniyle ilaç içmemesi bu işi güçleştirmişse de, Sertabib Ali Rıza Bey, muayyen günler çarşıyı askerle kuşatıp, sürahi içinde eritilmiş kinin tabletlerini bir fincanla içirir ve yutsun diye, içirdikten sonra ismini sorardı. Bir müddet sonra, karpuz büyüklüğünde dalakları ufalan halk, bu sefer hem çoğaldı hem de sıraya dizildi. Aynı dizi, biz Urfa'dan ayrılırken babamın elini öpmek üzere sıraya girmişti.







kak ötedeki konağına gittik. Onun da iki oğlu vardı. Birisinin ismi Celal idi, diğerinin Mesut. Vali güzel bir *Borsalino* giymişti. Hep beraber otomobile binip şehirde bir tur atmak ve Kıyafat Devrimi'ni Urfa'da ilan etmek üzere yola çıktık. Vali ve babamız, toplumun bu devrime nasıl uyum sağlayacaklarını merakla beklemekte idiler. Ancak, bütün Urfa halkı adeta yaratıcasına şapkalar bulmuş ve giymişti. Büyük bir coşku içinde Hükümet Meydanı'nda toplanmışlar, hayal çekip, "Yaşa Gazi, Paşa Gazi" diye Ata'mıza sevgilerini dile getiriyorlardı. Gazi ister de yapılmaz mı idi. Gün, 25 Ağustos 1925.

Bu kalabalık içinde bazı gülünç görüntüler de oluyordu. Örneğin, şalvar ile giyilen hasır şapka... Üstelik, bir kişi de *silindir*'i giymiş ama, fiyongunu tam ortaya, alın hizasına getirmiş, kenarları da yukarı kıvırmış. Bir başka kişi, bir kasketin ön kısmını kesmiş, arka kısmını da yukarı kıvırmış. Bir başkası





rafından gelen Birecik yolu ile birleşirdi. Devam edersek, karşımıza Şamsat Kapı çıkardı. Herhalde bu kapı eski hale kapksı idi. Kapıyı geçince, Hükümet Konağı ve meydana çıkılırdı. Yol devam eder. Köşede yeni yapılan kütüphane ve park vardı. Buraya da Birecik yolunun bir kolu saplanırdı. Yol burada genişler, "Çarşı Meydanı" olur, sonra daralır ve yine Urfa'nın güzel yüksek duvarlı evleri ile kaplı çarşısına yönelirdi. Sonunda Ayni Zeliha Gölü ile Mancınıklar'a varılırdı.
İşte Urfa, boydan boya yürüdüğü vakit, 30 dakikayı bulmayan bir uzunluktaydı. Diğer sokakları hava koşulları nedeniyle dar yapılmıştı. Havanın ısısı 45-50 dereceden sonra bu dar sokaklara saptığınız zaman, bunların ilkellikten değil, uygar bir anlayıştan ötürü oluştuğunu anlarsınız.

- O dönemin bir Urfa evini, bugün ve bir mimar gözüyle tarif eder misiniz?

- Eski Urfa evini de tarif edelim. Kapısından sonuna kadar çevre koşullarına uyan bir evin krokisini de inceleyiniz. Kapısı bir atlı araba girecek kadar geniş ve çift kanatlıdır. Genellikle ahşaptır, üzeri de demir kaplıdır. Bu ağır kapıyı açmak zor olduğu için, kapının bir kanadına küçük bir kapı daha açılmıştır. Günlük işlerde bu küçük kapıdan girilip çıkılır. Onun için bu kapıya, "yavrulu kapı" denilmektedir. İçeri girince sizi yüksek duvarlar karşılar. Çünkü, evden önce bahçeli ve revaklı bir avludan geçmeniz gereklidir. Revaklı kısım size duvarların verdiği gölge ile beraber gölge yaparak serin bir yerden eve girmenizi sağlar.



Genellikle zemin kat, ortasında avluya açık bir sofa ve bu sofaya bakan odalardan oluşur. Kapalı koridor yoktur. Revaklı kısmın altında mutfak, en sonunda hela gelir. Bu mantık düzeni içinde, Urfa'nın sıcağından korunmuş olduğunuz gibi, mutfak ve hela, oturma kısmına uzak tutularak duman ve diğer kokular oturulan kısma yetişemez.
Üst kata kesin olarak açık bir merdiven ile çıkılır. Merdiven, balkon olarak açık bir koridorla biter. Bu katla sofanın üstü aynen korunmuşsa da, kemerli fakat camsız pencerelerle kuşatılmıştır. Buraya *hayat* denilmektedir. Üst kat odaları hayatın yanında yer alır. Hayat, dışarının sıcağına karşı, attığı gölge nedeniyle serin kaldığından, hafif bir esinti yapar. O sıcakta bu esinti insan için hakikaten hayat sayılır.
Bir Urfa evinde sıcak hava koşuluna karşı *tonoz örtü*, zemin katta ağaç gövdeleri, çalı ve topraktan yapılan dam üst katta uygulanmıştır. Böylece yapı, kalın duvarlı ve kalın örtülü olup, sıcağı kabul etmemektedir. Ayrıca tavan daima yüksektir. Pencere üzerinde bulunan küçük pencereler yaz-kış açıktır. Böylece tavanda bir hava akımı sağlanmıştır.
Üst kat ise kalın kütükler, üstünde kalın bir çatı, onun üstünde kaba bir toprak örtü nedeni ile güzel bir yalıtım yapmaktadır. Yalnız ilk yağmurda bu toprak üzerinde *lov* denilen mermer bir merdane yürütülerek toprak sıkıştırılırdı. Bu olay çok hoş olurdu. Çünkü, bütün Urfa, merdaneye sürten ağaç tutamakların çıkardığı sesle adeta coşardı.

- Urfa'nın yerel mimarisinde kullanılan taşın özellikleri, tasarım ustalığı ile birlikte ve o günlerin yapısı içinde herhalde çok etkiliydi.

- O günlerin Urfa'sında bütün yapılar kesme taştan yapılmaktaydı. Nedeni ise, oradaki ocaktan çıkan taş "helva" gibi yumuşaktır. Çok rahat işlenir. İstediğiniz formu verebileceğiniz bu taş, kısa bir zamanda sertleşerek tam taş olur. İşte, bu mübarek malzemenin bu özelliğinden yararlanan sanatçı Urfalılar, sadece yapılarını yapmakla kalmamıştır. Konsol, köşe kırması, pencere, kemer üzengileri, sütun başlıklarını tam bir "barölyef" anlayışı ile işlemişler ve böylece kocaman bir "heykel-şehir" inşa etmişlerdir.

- Çocukluğunuzun Urfa'sını daha sonra gördünüz mü?

- Ruhları şadolsun diyorum, çünkü 1991 yılı bu gizem dolu, hasret dolu kente gittiğim zaman, bu yapıların yıkılıp koparılıp, bir katı alınıp üstüne o batasıca briket duvarlar örülüp, Urfa sıcağı ile bağdaşmayan koca pencereler açıldığını gördüm. Samsat Kapı yokolmuş; Hükümet Meydanı, araba parkı gibi dizilen çeşitli yapılarla doldurulmuştu. Hele üzerinde tarihin en derin günlerini yansıtan köprüler, coşku ile akan Karakoyun Deresi, kanalizasyon haline getirilmesi sonucu topraklara gömülüp, eski günlerin zevkli buluşlarını gösteremediği için, insana utanır gibi bakıyordu.
Urfa'nın ortasından geçen ve Ortaçağ masumiyetini her taşı ile söyleyen narin yol, lazımmış gibi, kocaman bir otoyola dönüştürülmüş. Bu sırada heykel-yapıların katliama uğramasına kimse aldırmamış bile.

- Çocukluğunuzun Urfa'sında aklınızda kalan ve sizi en çok etkileyen şeylerden birinin, "Hocanım"ın Evi, "mavi gözler" ve "Hoşgiz ağır mikanlısı"sı olduğunu söylersiniz. Bu ilginç üçlünün öyküsünü dinleyebilir miyiz?

- Size sözünü ettiğim ev tipi, "Hocanım"ın (Hoca Hanım'ın) evi idi. Bu muhterem hanımın dört gelini vardı. Ama oğlu bir tek ve çok değerli idi. Gelinler kuma idiler. Yani, adam dört hanımlı idi. "Hocanım" beni çok sever, hayat kısmında minder üzerine uzanıp saatlerce gözlerimi seyrederdi. Çünkü, Urfa'da mavi göz çok değil, hiç yoktu. Bu yüzden, neler çektiğimi bir ben bilirim. Okula giderken çocuklar peşime takılıp "mavi gözlü, peygamber düşmanı" diye tempo tutarlardı. Ben kaçarım, onlar kovalardı. Pek rahatsız olurdum.
Evimiz "Hocanım"ın yanında bulunan "tahtasız ev" idi. Onun için, "Hocanım"ın evine hergün giderdim. Bu evde "Hocanım"dan önemli bir alet vardı: Bir "Hoçgiz ağır makinalısı"... Bu tüfek Fransızlar'dan kalmaydı. Gafil Fransızlar, Urfa gibi demir leblebiyi

İSAM Sanat Arşivi

çiğnemeye kalkınca, Urfa'nın çok cesur insanları bu zavallıları Şebeke Boğazı'nda kıstırıp "dünyaya gelmediğ eylemişler". Onlar için, "Ciğerine bit düşe" derlerdi. O nedenle, hemen her Urfalı'nın evinde bir Fransız tüfeği bulunurdu. "Hocanım"ın oğlu da bu ağır makinalıyı almış, tehlikeli yerlerini söküp alt kattaki bir odaya "çocuklar oynasın" diye koymuş. Ben ve "Hocanım"ın torunları bu tüfekle epey atış yapmışızdır. Hatta, en küçük gelini o kadar küçüktü ki, o da bizimel atışa katılır, sesi ince olduğu için "Ta Ta Ta" sesini sıra bile biz yapardık.

- Urfa'nın iklimi herhalde oldukça değişik özellikler taşımaktaydı.

- Urfa'da bahar olmaz. Kış var diye uyursun. Bir sabah gözlerini açtığında ılık bir hava, renk renk çiçeklerin üstüne doğmuş güneşte kelebekler ve çeşitli böceklerin dansını seyretmeye doyamazsın. Bu renk ve çiçek cümbüşü insanda hiçbir hüzün bırakmaz. Coşkun doğa herşeyi alabildiğince geliştirmiştir. O sırada Harran Ovası yemyeşildir. Birinci ürününü vermiştir. Buğday ve mısır sapları insan boyudur. Bizim "acur" olarak 15-20 cm çevresinde bildiğimiz bitki, orada *hıttı* ismini alır, boyu da 80 cm'den başlar, 1.5 metreyi bulur. Onun için parça parça satılır. Urfa'nın diğer sebzeleri yanında yağı pek ünlüdür. Bu güzel sebzelerden yapılan *pürlezzet* ve *fırında patlıcan* isimli yemekleri pek ünlüdür.

Özel bir eti vardır ki, bu et özel bir taş üzerinde dövülerek sinirleri ayıklandıktan sonra *ısot* (ısıot), kırmızı biber ve yine kendine has bulgur konulup, Urfalı'nın cengaver kolu ile yoğrularak "çiğköfte" denilen ünlü yemeği yapılırdı. Bunun asma filizlerine sarılarak yenilmesi tavsiye edilir.

Bu yemekler şimdi İstanbul'a da geldi ama, et makinesinde çekilen kıyma ile yapılan çiğköfteye bilmem Urfalı kardeşler ne derler?

- Urfa'nın üç A'sından bahsediyordunuz. Bunlar nelerdi?

- Evet, Urfa'nın üç A'sını da unutmayalım: At, Akrep, Angut... Her üçü de ünlüdür. Ayrıca, atların duru olanına diyecek yoktur. Öyle munis ve sevimlidirler ki, insan okşamadan duramaz. Askerî kışlada bir at vardı. Hayret edilecek bir şekilde beni severdi. Sevgisini, yanına gittiğim zaman başını sallayarak belli ederdi.

Akrebine dikkat. Dokuz boğumlu ve sarı ise öldürür. Diğerleri ise, bir hafta müddetle "yıldız saydırır". Hele yaz sonu yoğunlaşan "organik siyanür" cinsi zehirlisine rastlarsanız, pek talihli sayılmazsınız.

Angutları ise dünyanın en sevimli ve oyuncu kuşlarıdır. Evin üstünden hızla gelip geçecek sanırsınız. Ama öyle yapmaz; hızını birden kesip 10-15 takla atarak yuvasına girer. Eğer bacaklarına *halhal* denilen halkalardan takarsanız, çıkardığı şıngırtı ile sizi oyalar.

- Bütün bunlardan anlaşılıyor ki, 1924 yılının Urfası ilginç özellikleriyle sizde çok derin izler bırakmış.

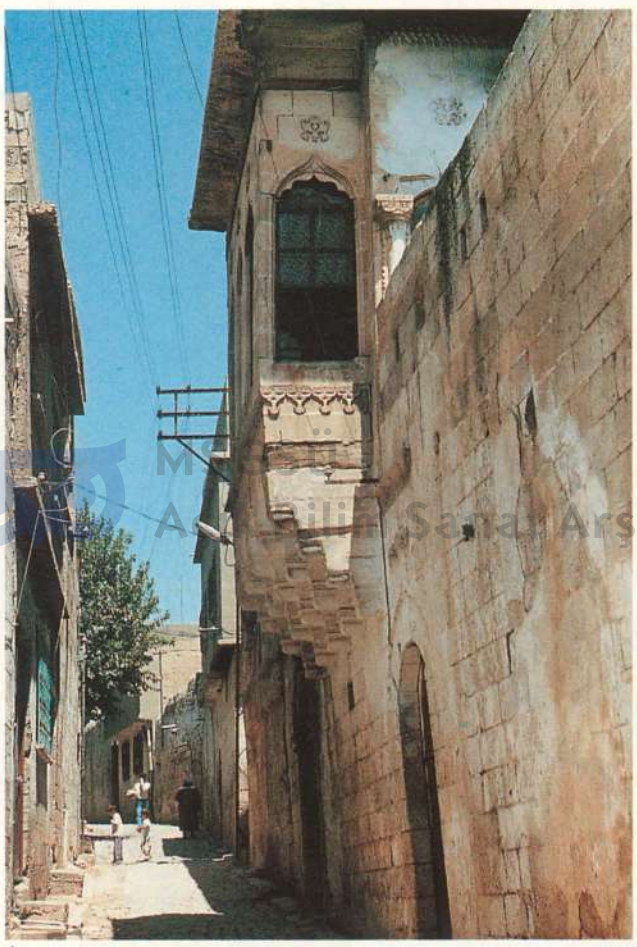
- Hiç kuşkusuz. Cumhuriyet'in ilk günlerindeki Urfa, tarih ve doğanın kaynaştığı bir kentti. Ben doğaya olan coşkun aşka orada tutuldum. Gündüzü kadar geceleri de aydınlık olan Urfa'da, gökyüzünün yıldız dolu manzarasını unutamam.

Ne yazık ki, 1970 ve 1991 yıllarında bir mimar olarak yaptığım gezi sonu, kentin güzel bir meydanı olan Topçu Bahçesi ve Zeytinlikler yokedilip, yerine Urfa'nın doğası ile hiçbir ilgisi olmayan betonarme apartmanlar yapılmış olduğunu gördüm. Hem de muazzam asfalt yollar üzerine. Eski Urfa'ya bakarsanız, daracık ve girintili çıkıntılı yolları sizin dudak bükmenize neden olur. Ama, bir mimar olarak nedenini düşünürsek, İstanbul'un hava koşullarında bile sıkıcı olan 2.70'lik tavan yüksekliğini oraya uygun bulur muyduk?

Bu tarihî ve çok değerli şehirlerimize el atarken çok düşünmemiz gerekiyor. Örneğin, eski Urfa'ya dokunmadan, Harran Ovası'ndan bir parçacık alıp yeni Urfa'yı kuramaz mıydık?

Urfa'yı son görüşümde kendi kendime "Urfalıca" şöyle dedim: "Küller başıma..."

İşte size ilk tanıştığım kent Urfa. Sihirli, güzel çiçekli, yeşil kırları ile hâlâ aklımdan silinmeyen Karakoyun Deresi'nin dik kenarları ve sanki sonsuza giden Harran Ovası... AD



1



2



3

1. Urfa, 1991. Güneyin yaz sıcağını dayanılır kılan dar sokaklardan biri ve üzerinde sıralanan taş evler. 2,3. Urfa, 1991. O güzelim Urfa evlerinin üst katları traşlanmış, nefis taş işçiliğinin yerini o batasıca briket duvarlar almış olduğunu gördüm. Urfa sıcağıyla bağdaşmayan koca pencereler, Urfalı'nın hayatını herhalde zindan ediyordur.

Türk tasarım dünyasında parlayan genç yetenekler

VI.BEYMEN ACADEMİA YARIŞMASI

Beymen '92 den beri düzenlediği "yarının avant-garde kadını" konulu yarışmanın içeriğini altı dala çıkararak 1997'de her alanda "tasarımın sınırsızlığına" inanan yeteneklere imkân tanımayı amaçlıyordu. Ocak ayında Beymen Campus'te düzenlenen "Atölye Çalışması" sonucunda seçilen 18 tasarımcı, üçüncü aşamaya proje hazırlamaya uygun bulundu.



1

92'nin ocak ayında moda dergilerinde ilginç bir haber yer aldı. Haberde, Beymen'in yeni yetenekler keşfederek Türk moda dünyasına yepyeni bir imkân sunmaya hazırlandığı, bu amaçla da "yarının avantgarde kadınını" yaratacak tasarımlar aradığı duyuruluyordu. Yarışma, yurtdışında veye Türkiye'de yaşayan ve yeteneğine güvenen her Türk vatandaşına açıktı. Amaç, moda dünyasına yeni yetenekler kazandırmak, bu arada da farklı çizgide bir koleksiyon yaratmaktı. I.Academia Yeni Yetenekler Yarışması'na hiç kimsenin hayal edemeyeceği kadar büyük bir katılım oldu. Yurtiçi ve yurtdışından -Fransa, İngiltere ve ABD'den- toplam 674 başvuru yapıldı.

İlki bu heyecan verici kıvılcımla başlayan Beymen Academia Yeni Yetenekler Yarışması'nın değerlendirmeleri her yıl, koleksiyon bütünlüğü, temaya uygunluk (avantgarde koleksiyon) teknik çizim, model-kumaş bağlantıları ve uygulanabilirlik kriterleri esas alınarak gerçekleştirilir. Zorlu ve uzun geçen jüri toplantıları sonucu ilk elemeyi kazanan finalistler, özel bir gösteriyle Türk basınına ve kamuoyuna tanıtılır. Yarışma sonucunda başarılı bulunan beş genç stilist para ödülü ve özel Academia heykelciklerine sahip olmanın yanısıra, koleksiyonlarını Beymen Academia mağazalarında sergileme ve satışa sunma imkânı kazanırlar. Çeşitli dallarda başarılı bulunan stilistler ise, özel ödül ve mansiyon ile ödüllendirilir.

Beymen Academia Yeni Yetenekler yarışmaları, Türk moda dünyasına genç tasarımcılarla tanışma fırsatı sunarken, yerel renk ve çizgileri ödüllendirmekle kültürel bir hizmet de sunuyor. Beş yılda yaklaşık 1600 başvurunun yapıldığı, yarışmalarda finale kalan 113 genç tasarımcıdan 19'unun büyük ödüle layık görüldüğü, her sezon en az yedi stilistin 2500 modeli yaşama geçirerek 1125 adet model ve 45.000 parça üretildiği düşünülürse, özgün tasarım yolundaki Beymen adımlarının ne denli önemli olduğu kolayca anlaşılır.

Beymen, yaratıcılığın sadece hazır giyimde değil, tasarımın uygulanabildiği her dalda desteklenmesi gerektiğine inanarak, bu yılki yarışmayı farklı bir boyuta taşıdı. Ülkemizde gerek moda, gerek ürün tasarımı alanlarında uluslararası gerekçelere uygun, yeni yaratıcı sonuçlara ulaşabilmek açısından büyük önem taşıyan ve Prof.Önder Küçükerman danışmanlığında gerçekleştirilen VI.Beymen Academia Tasarım Yarışması, dinamik, çağı yaşayan, global düşünebilen, şehir yaşamını temsil edebilen,

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



2



3



4



5

1,2. Atölye çalışmasına davet edilen 60 genç yaratıcılıklarını dört farklı konseptte dekore edilen "Yaratıcılık Mekânı"nda sergiledi. 3. Prof.Önder Küçükerman başkanlığındaki jüri atölye çalışmasına katılan tasarımcıların eserlerini değerlendirdi. 4. VI.Beymen Academia Tasarım Yarışması'nın atölye çalışmasından bir görünüm. 5. Zorlu ve uzun geçen jüri toplantılarının sonucunda yarışmanın finalistleri belirlendi.

yaşam tarzını, kişilik özelliklerini ve günümüzün moda çizgilerini yansıtabilen özgün tasarımları çatısı altına toplamayı hedefliyor.

Yarışma, her biri marka oluşturabilecek bir ürün gamını temsil eden altı alanda açıldı: 1. "Avant-garde erkek giyim", 2. "Avant-garde kadın giyim", 3. "Genç giyim", 4. "Ayakkabı, çanta ve aksesuar", 5. "Ev aksesuarı", 6. "Mobilya".

Beymen kuruluşundan bu yana özenle taşıdığı misyondan yola çıkarak, 1992 yılından itibaren düzenlediği "yarının avantgarde kadını" konulu Beymen Academia Yeni Yetenekler Yarışması'nın içeriğini altı dala çıkararak 1997'de her alanda tasarımın sınırsızlığına inanan yeteneklere imkân tanımayı amaçlıyor. AD

VI.BEYMEN ACADEMİA TASARIM YARIŞMASI FİNALİSTLERİ

MSÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Tasarımı Bölüm Başkanı **Prof.Önder Küçükerman**'ın yönetimindeki jüriyi **Nur Akgerman** (Beymen Genel Müdürü) **Prof.Dr.Şermin Alyanak** (MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi), **Deniz Bingöl** (Beymen Studio Tasarımcısı), **Aldo Cibic** (Domus Akademisi), **Alev Ebüzziya** (Seramik sanatçısı), **Hasan Mingü** (Mimar-Midek), **Tayfun Mumcu** (İçmimar, AÜ Güzel Sanatlar Fakültesi), **Behire Özbaş** (Beymen Academia Departman Müdürü), **Prof.Beyhan Saldıray** (MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi), **Atilla Ülkümen** (Şu Guru Ayakabı Çözümleri Sanayii) oluşturmuştu. Seçiciler VI.Beymen Academia Tasarım Yarışması'nın finalistlerini şöyle belirlediler:

Avant-garde Kadın Giyim: Çağla Baykal, Nilgün Cidanel, Zülfiye Cihan, Senem Yazan.
Avant-garde Erkek Giyim: Nilgün Cidanel, Bülent Gürcihan, Ali B.Kutan,.
Genç Giyim: Özlem Çobanoğlu, Azra Güler, Belma Tuncel.
Mobilya: Murat Güçlüer, Alpay Hakgör, Ahmet Koçak, Gülname Özdemir, Özben Saygün.
Ayakkabı-Çanta-Aksesuar: Murat Armağan, Ayla Çanka, Ozan Ünal.
Ev Aksesuarları: Bu kategoride finale kalmaya hak kazanan aday olmadı.

Seramik sanatımızın dünya elçisi: Alev Ebüzziya

"KÜLTÜRLERİN KARIŞIMI ÇOK ÖNEMLİ"

VI.Beymen Academia Tasarım Yarışması kapsamında "Beymen Kültürü ve Güncel Akımlar" adlı bir brifing de düzenlendi. Beymen'in konuğu olarak İstanbul'a gelen Ebüzziya, "global tasarımın önemi" "Türkiye'de global tasarım mesajlarının yaratılması" ve "gelişmiş ülkelerde son yılların tasarım trendleri" konularında gençlere ışık tuttu.

BENAN KAPUCU

Başarısını uluslararası platforma taşıyan Alev Ebüzziya Siesbye, İstanbul Güzel Sanatlar Fakültesi ve Füreya Koral seramik atölyesinden mezun. 1958'de Höhr-Grenzhausen Seramik Fabrikası'nda üretim elemanı olarak görev alan sanatçı, 1960'da Türkiye'ye dönerek Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda çalışmaya başlar. 1963'te Danimarka'ya giden Ebüzziya, beş yıl boyunca Kopenhag'daki Danimarka Kraliyet Porselen Fabrikaları için tasarım yapar.

1969 yılında Kopenhag'da kendi seramik atölyesini kuran sanatçı, 1975 yılından beri Almanya'daki Rosenthal ve 1984'ten beri Danimarka'daki Royal Copenhagen firmaları için tasarımlar yapıyor. Dünyanın birçok yerindeki müze ve sanat galerilerinde eserleri sergilenen, dünya çapında birçok ödüle de layık görülen Ebüzziya, Danimarka El Sanatları Komitesi, Grönnigen Sanatçılar Topluluğu, Danimarka Sanatçılar Topluluğu ve Uluslararası Seramik Akademisi'nin de üyesi.

Çalışmalarını 1987 yılından beri Paris'te sürdüren sanatçı, VI.Beymen Academia Tasarım Yarışması'nda finalistlere proje dosyalarını hazırlarken ışık tutması amacıyla hazırlanan "Beymen Kültürü ve Güncel Akımlar" konulu brifingin konuşmacıları arasındaydı. Birikimlerini genç tasarımcılarla paylaşan sanatçı, "global tasarımın önemi, Türkiye'de global tasarım mesajlarının yaratılması, Türk tasarımın global trendleri yakalayabilmesi ve gelişmiş ülkelerde son yılların tasarım trendleri" konularında gençlere ışık tuttu. Alev Ebüzziya ile Beymen Campus'te yaptığımız söyleşi de bu konular çerçevesindeydi:



MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

FOTOĞRAF: VEDAT ÖZTÜRK



1



2

1. Alev Abüzziya "Beymen Kültürü ve Güncel Akımlar" konulu brifingte birikimlerini gençlerle paylaştı.
2. Alev Abüzziya'nın bir seramik çalışması. H: 40 cm. Çap: 23.5 cm. İstanbul.

- Yerel motiflerin kullanılmasının tasarıma bir katkısı olmadığından sözettiniz. Peki, dünya tasarımında bir Türk tasarımcı olarak yer almanın yolu nereden geçiyor?

- Bir motif çevresindeki elemanlarla, bulunduğu çevreyle birlikte bir anlam kazanır. O motife bakmasını öğrenmeden ve başka bir anlam yüklemeden kullanırsak başarısız olur. Önemli olan, bir motifin, bir tasarımın ne olduğunu anlamak. Bu da çok erken yıllarda başlaması gereken bir eğitimle olur ancak. Bizde ise tasarım konusunda inanılmaz bir kavram kargaşası var. Hediyelik eşya, süs eşyası, aydınlatma elemanı tasarımı birbirine karışmış durumda. Avrupa'da baktığınız zaman tasarım çeşitli kollara ayrılmış olduğunu görüyorsunuz. Ama bir tasarımcı, bir veya ikisinde, ya da tümünde çalışabiliyor. Jacobsen çok iyi bir örnek. Koca mimar tutup kapı tokmakları, banyo aksesuarları, çatal bıçak tasarladı. Bazı mimar ise sadece mobilya tasarım ile ilgileniyor.

- Tasarımda uzmanlaşma Modernizm ile birlikte gelişen bir olgu sanırım.

- Çok doğru. Modernizm tepeden tırnağa insan ilişkilerinin daha güzel olacağı bir dünya kurmak istiyordu. Hemen arkasından ise Post-Modernizm geliyor, onun tam tersi. Post-Modernistler bütün eskiden kalanları altalta üstüste toplayıp, seçip, yeni bir dil yaratma kaygısını güttüler. İnanılmaz ama,

orada da başka düzeyde bir kargaşa vardı. Şimdi asır sonlarına geliyoruz artık. Asır sonlarında ve başlarında da aynı sendrom hep yaşanmıştır.

- Geriye dönüşler var mesela.

- Nostaljik olarak dönüş ama, araştırmanın da sürdüğü kesin. Bizde ise araştırma olayı yok. Gördüğümüze bakmaya alışık değiliz. Mesela, şu çay kaşığına baktığımız zaman proporsiyonlarının kötü ya da iyi olduğunu görecek gözümüzün gelişmesi gerekiyor. Böyle bir olgunun gelişmesi lazım. Geliştiği an biz kendi değerlerimizi, kendi eserlerimizi, kendi göreneklerimizi çok başka bir anlamda kullanabileceğiz ya da kullanmayacağız. Bu tamamen kişisel bir seçim olabilir. Hem estetik hem kullanışlı olacak; başarılı bir tasarım dediğimiz bu.

- Beymen Academia Tasarım Yarışması'nın jürisindeydiniz. Türkiye'deki tasarım potansiyelini nasıl değerlendiriyorsunuz?

- Ev aksesuarları konusunda ne yazık ki seçilecek bir dosya bulamadık. Demin sözünü ettiğim konu; kavram karmaşasından sözetmek gerekiyor yine. Yarışmacılara konunun iyi anlatılıp anlatılmadığı değil burada önemli olan. Tasarım İngiltere'de 1880'de başlıyor. O tarihte bizde tasarım yok. Hep taşınabilir aletler var. Döşekler açılıyor, sergiliyor, taşınabilir objeler var. Mutfakta çok az eşya var. Aslında bizde eşya yok ama, bu kültür bizde ilginç bir tasarım anlayışı da yaratabilir.

- Tasarım kültürünün oluşmasında, ülkenin kültürel birikimi çok önemli. Örneğin, Rönesans'ın beşiği İtalya, tasarım alanında da söz sahibi.

- Tabii ki... Bizde de mücevher var. Mücevhere bakmayı biliriz. Ama eşyaya ya da, hergün kullandığımız şeye bakmayı bilmiyoruz. Bir de şöyle bir alışkanlığımız var: "Ya daha beteri olsaydı" diyoruz, "daha iyisi olsaydı keşke" demiyoruz. Bu yarışmaya beni de çağırmış olmalarının getirdiği en büyük sevinçlerden biri, Beymen'i içerden tanımam oldu. Yarışmayı kazanacak olanlara, o projelerin yaşama geçirileceği güvencesi veriliyor ki, bu, gençler için bulunmaz fırsat. Üretime geçecek olması genç bir tasarımcı için çok önemli bir olay. Üretime alındığı zaman genç tasarımcılar üretimin zorluğunu bilecek, işçilerin inanılmaz bir "know how"u vardır. Bunları öğrendiği zaman çok daha farklı bakacaktır tasarıma. En çok başvuru da mobilya konusunda geldi. Gerçekten iyi tasarımlar vardı. Endüstriyel tasarım alanında ilk defa bir yarışma açılıyor. Bunu sürdürmemiz ve eksikliklerimizi tamamlamamız lazım. Değerlendirecek dosya bulamadık dediğimiz an, bütün sorumluluğu da üstümüze alıyoruz. Bu konudaki yetersizliğimizin ne olduğunu araştırmak Türkiye'nin dış piyasaya açılması açısından son derece önemli. Tasarım bilincinin geliştirilmesi de gerekiyor. Tasarımın daha fazla bir değer vereceğinin farkında değil üretenler. Tasarımcı ile üreticinin birlike çalıştığı zaman, ancak o zaman Avrupa'ya açılabiliriz. Dışarıdan getirtilen yanlış sunulan ve yanlış anlaşılan bir ürünle yerel kültür de yozlaşıyor. Bütün tehlike orada. Kaç Türkiyeli gördünüz ki, Siirt'teki ya da Bayburt'taki o güzel ehramları kullansın? Almanya'ya giden işçimiz kendi sedirine benzediği için, ek bank seçiyor, evinde onu kullanıyor.



Abüzziya'nın seramik yapıtlarından örnekler
H: 10 cm. Çap: 12 cm (üstte). **H: 10 cm. Çap: 11.5 cm** (allta).



- Konuşmanızda ırkların melezleşmesinin öneminden bahsettiniz. Bu konuyu açabilir misiniz?

- Kültürlerin mitizasyonu çok önemli. Türk olup Türkiye'de kalsaydım, aynı işler çıkmazdı. Danimarkalı olup Danimarka'da kalsaydım da çıkmazdı. Bence yaptığım iş, kesinlikle Anadolu kökenli. İlle de trendin içinde olmak gerekmiyor başarılı olmak için. Önemli olan, mesleğe gerçek yenilik getirebilmek. Tüm bu esinlerden ortaya yeni birşey getirebiliyorsak, tasarım önemli oluyor.

- Sizin tasarım anlayışınızdan bahsedelim. Formlarınız adeta bir balerin gibi, hep küçük bir tabana oturuyor. Nasıl ulaştınız bu forma?

- Bu öyle entellektüel birşey değil. İçten gelen birşey. Bilinçi olmadan bir yenilik getirdi seramiğe. Dekorun gereksiz olduğuna inanıyorum. Süs ile dekor arasında bir fark var galiba. Ağıza yaptığınız küçük bir su bile süs olabilir. O parçaya forma bir anlam katıyorsa kullanıyorum, ama birşey katmıyorsa dekor olarak kalıyor. Ben de işte buna karşıyım. Renk, form veya büyüklüğe karar verirken, nerede duracağınızı bilmeniz lazım. Sanatın en önemli noktası bu.

- Buna ulaşmak pek de kolay olmasa gerek.

- Yılların getirdiği birşey bu. Yaptıklarımı ayıklıya ayıklıya bu sadeliğe ulaştım. Aslında sadelik başladığı zaman komplikasyon başlıyor. İşin püf noktası orada. Çünkü, yılların çabasından sonra, o sadeliğe ulaşıyorsunuz.

- Ne tip çalışmalarınız var?

- Danimarka'da Royal Kopenhagen için porselen tasarımları yapıyorum. Parçalar teker teker imzalı değil. Ama biliniyor tabii sizin yaptığınız. Rosenthal'e porselen tasarımları yaptım. Biraz da anti-tasarımcı olduğum için atölye işlerine ağırlık veriyorum. Sanatçı anlatımım ağır basıyor diyelim. Çünkü, yapmak istediğim, tek parça işimdeki dili büyük prodüksiyonlarda da yakalayabilmek. Fabrikanın olanaklarını iyi bilmeniz lazım, hangi kenarın fırından daha az düşeceğini, fabrikalarda çalışa çalışa bunu öğreniyorsunuz. Çünkü, fabrikalarda teknisyenlerle birlikte çalışıyorsunuz. Önce yüz takım yapılıyor, arkasından dörtbin, beşbin, onbeşbin takım yapılıyor. Her epokta, mesela senede bir kere, gidip işçilerle konuşmak gerekiyor. Süngeri yalnış tuttuğu an, ağzı bozulabilir parçanın. Siz de tasarımınızı ona göre yapıyorsunuz. Ama bu tabii, işin çirkin olmasını gerektirmiyor. Bu sınırlamaları bilerek hazırlıyorsunuz zaten tasarımınızı. Bir tasarımcı herhangi bir form sunmaz fabrikaya, teknik olarak yapılıp yapılamayacağını bilir.

- Gençlere ne öneriyorsunuz?

- Hakikaten çok çalışmak, yaptığın işi çok sevmek ve tutkuyla sarılmak. Tutkuyla sevdiğinde işinde başarılı olmak istiyor insan. Çalışkanlık, araştırma ve özeleştiri çok önemli. Yani, yaptığınız işe kuşkuyla bakıyorsanız, korkmayın. Eğer öyle bakmıyorsanız, bitmişsiniz demektir. Bir de tabii, daha önce de sözünü ettiğim, ayıklama olayı var. Önemli olan ne yapmak istemediğini bilmek. Fazlalıkları ayıklamak. Ivır zıvırı attıkça çalışma alanınız daha tehlikeli belki ama daha özgür oluyorsunuz. AD

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

3/97 • THY'NİN AYLIK DERGİSİDİR • ALABİLİRSİNİZ • YOUR COMPLIMENTARY COPY

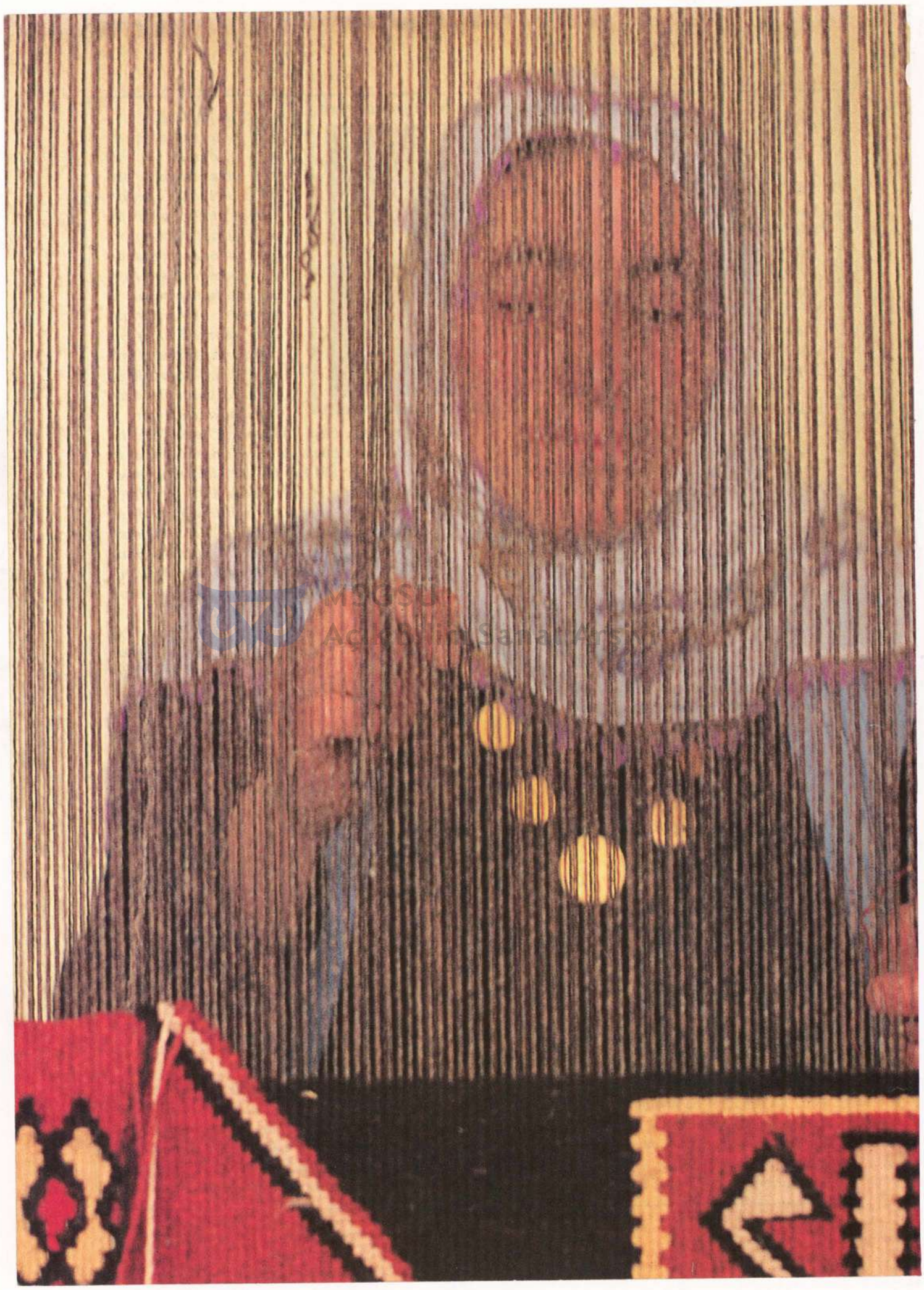
TURKISH AIRLINES

SKYLIFE

Creative Craftsmen of Anatolia

ANADOLU'NUN BİNLERCE YILLIK YARATICILIĞININ YAŞAYAN ÜRÜNLERİ

By ÖNDER KÜÇÜKERMAN



ANADOLU'NUN BİNLERCE YILLIK YARATICILIĞININ YAŞAYAN ÜRÜNLERİ

Creative Craftsmen of Anatolia

By ÖNDER KÜÇÜKERMAN*



Photo ZAFER GÜNKUT

Aşık Bilim Sanat Arşivi



Erdal Yazıcı

Anadolu'nun herhangi bir bölgesini dolaşırken çevreye dikkatle bakılırsa, yüzyıllarca önce günlük hayatın içinde geliştirilmiş olmakla birlikte, bugün bile kullanılmakta olan çok sayıda geleneksel ürünle karşılaşılır. Bunlar, bazen yüksek bir dağın tepesinde, bazen küçük bir çarşının dükkanlarında, bazen de önemli müzelerin vitrinlerinde bulunurlar. Eğer bütün bu ürünler, bir mekan içinde biraraya getirilebilseydi, çok

When travelling in any part of Turkey careful observation will reveal many traditional artifacts developed over hundreds of years of daily life. Sometimes you will find them still in use in a remote mountain cottage, on sale in oldfashioned shops in a small town, or behind glass in a museum. If all these artifacts could be gathered in a single collection they would form a large and significant exhibition of creative development over a very long period of time. The list is endless: carpets, baskets, textiles, jewellery, pottery, glass, metalwork, woodwork, tools, windmills, carts, boats and much more.

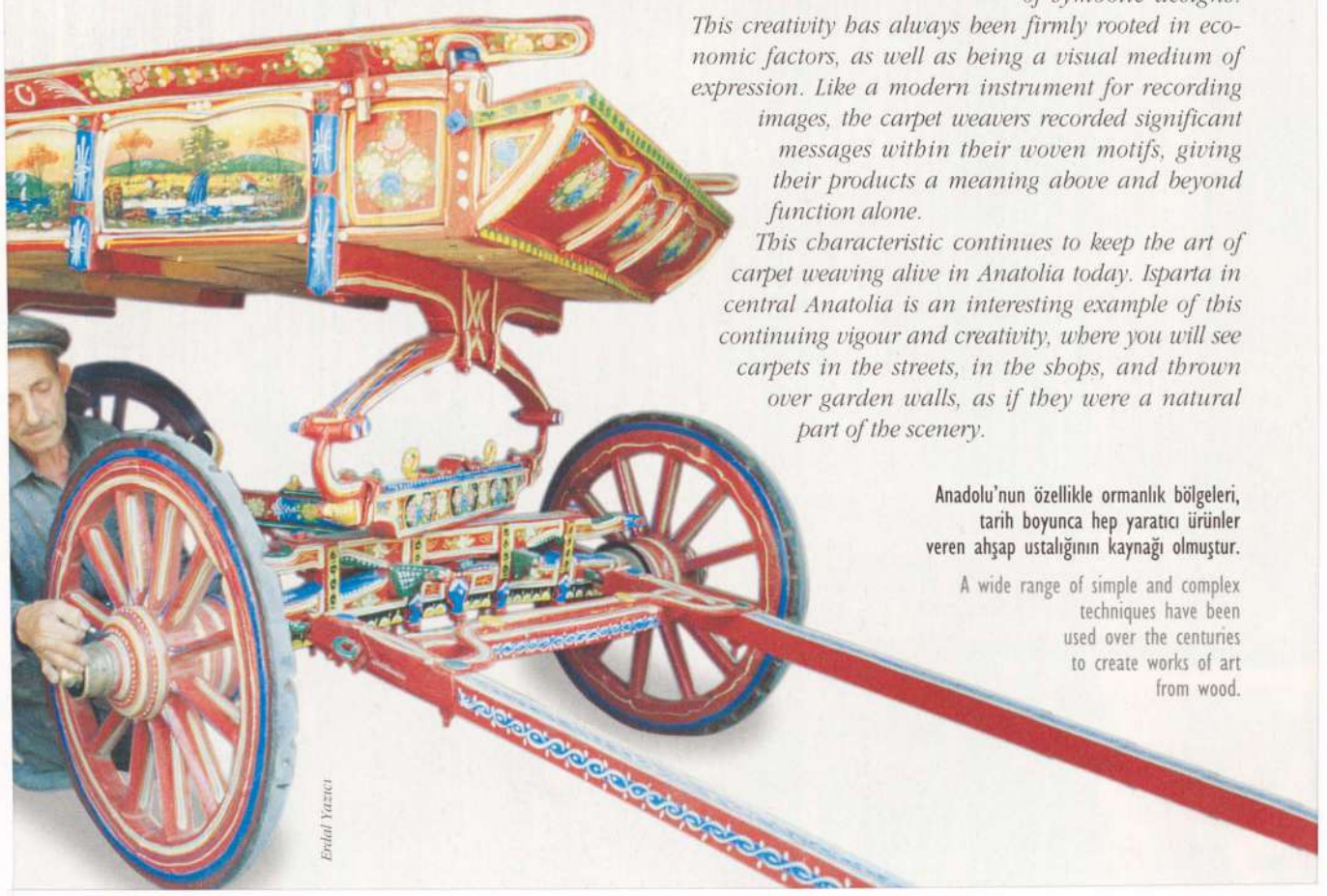


Erdal Yazıcı

All these objects seem so natural in their own modest setting that you might not even notice them at first. Yet these products of daily life are the living results of a vast accumulation of design with deep roots in the past.

For instance, almost every part of Turkey has its traditional carpets and kilims with an infinite array of symbolic designs. This creativity has always been firmly rooted in economic factors, as well as being a visual medium of expression. Like a modern instrument for recording images, the carpet weavers recorded significant messages within their woven motifs, giving their products a meaning above and beyond function alone.

This characteristic continues to keep the art of carpet weaving alive in Anatolia today. Isparta in central Anatolia is an interesting example of this continuing vigour and creativity, where you will see carpets in the streets, in the shops, and thrown over garden walls, as if they were a natural part of the scenery.



Erdal Yazıcı

Anadolu'nun özellikle ormanlık bölgeleri, tarih boyunca hep yaratıcı ürünler veren ahşap ustalığının kaynağı olmuştur.

A wide range of simple and complex techniques have been used over the centuries to create works of art from wood.



Erdal Yazıcı



Erdal Yazıcı

Anadolu'nun madenini, toprağını, ağacını sanat eserine dönüştüren ustalık, yüzyılların birikimini günümüze taşıyor. / In turning Anatolia's metals, clay, and wood into works of art the accumulated skills and designs of centuries survive into the present day.

uzun bir zaman süreci içindeki yaratıcı gelişimleri gösteren zengin ve anlamlı bir sergi ortaya çıkabilirdi. Bir an düşünelim; böyle bir serginin içinde neler yer almazdı ki: Halılar, sepetler, dokumalar, mücevherler, seramik, cam, maden ve ahşaptan yapılmış eşyalar, el aletleri, yel değirmenleri, at arabaları, tekneler...

Bütün bu ürünler, Anadolu'nun kendine özgü yalın ortamı içinde o kadar olağan dururlar ki, ilk bakışta neredeyse dikkat bile çekmeyebilirler. Oysa, günlük hayatın içinde gözden kaçabilen bu ürünler, kökleri çok derinlere uzanan zengin bir tasarım birikiminin günümüze kadar gelebilmiş canlı uzantılarıdır.

Örneğin tarih içinde, Anadolu'nun hemen her yöresinde, değişik mesajlar taşıyan çok zengin bir geleneksel halı dokuma sanatı yaratılmıştır. Aslına bakılırsa bu eski yaratıcılık, bir yandan ekonomik gerçekler üzerinde gelişmiş, diğer yandan eski dönemlerde sıkça kullanılan bir tür görsel iletişim dili görevini üstlenmiştir. Öte yandan halı ustaları, tıpkı bir görüntü kayıt aleti gibi, her dönemin etkili ve önemli mesajlarını da halı motifleri arasına kendilerince yerleştirerek bu ürünlerin bir başka önemini de ortaya çıkartmışlardır.

Bu özellik, bugün Anadolu'da büyük bir canlılık ve yaratıcılık içinde sürdürülen halı dokuma ustalığına da hayat vermeye devam etmektedir. Mesela, Isparta halıcılığı bu konuda ilginç bir örnektir. Çünkü, Isparta'nın, sokağında, kaldırımında, çarşısında, bahçe duvarının üzerinde, kısacası hemen her köşebaşında karşılaşılan halılar, adeta şehrin doğal bir parçası gibidirler.

En eski üretim tekniklerinden birisi olan dokumacılık da, Anadolu'daki zengin sanat üretimi geleneğinin kaynakları arasında yer almaktadır. Nitekim Anadolu'nun pek çok yöresinde, bugün de çok çeşitli tezgah türlerinin başında çalışan eski ustalarla karşılaşılabilir. Bu en eski teknikleri, yalın el tezgahlarında hünerle yaşatagelen eski ustalar, gerçekte bir sanayi tarihi müzesinin canlı sayfaları kadar etkilidir. Aslına bakılırsa onlar, yıllar önce öğrendikleri bir bilgiyi ve sanatı sürdürmektedirler. Bunun doğal bir uzantısı olarak, Anadolu'nun pek çok yöresi ve kenti, geleneksel dokumacılığın yaratıcı kaynağından güç alan bir endüstri alanıdır. Anadolu'nun yaratıcılı-

Weaving is one of the most ancient manufacturing techniques discovered by man, and in many parts of Turkey weavers can still be seen working at hand looms of 0diverse types. The traditional craftsmen who keep such techniques of extreme age alive can tell us more about the past than any museum of industrial history. They are the guardians of knowledge and skills acquired over many years and passed down from generation to generation since time immemorial. The modern textile industry in Turkey today derives its creative strength from this traditional source.

The same holds for all crafts which depend in large mea-



Önder Kaçdemam



Erdal Yazıcı

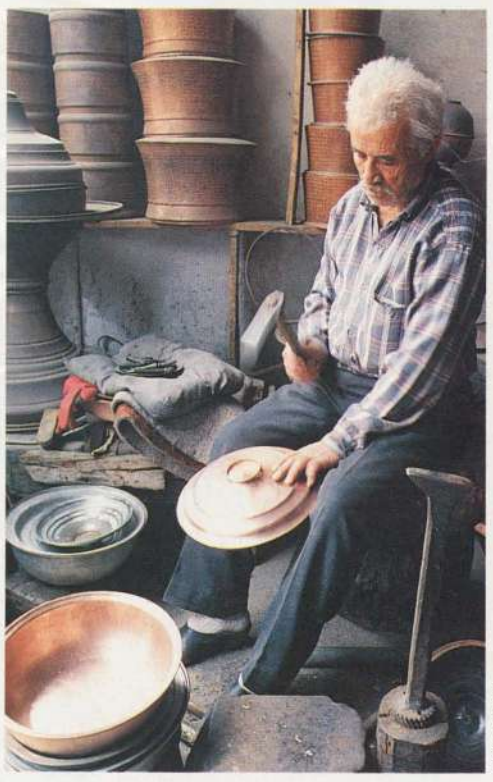
Anadolu'nun geleneksel ustalığı, yarattığı ürünlere işlevselliğin yanısıra zengin sembolik anlamlar da yüklemiştir. / The traditional craftsmen of Anatolia lend both functionality and rich symbolic significance to their products.

ğa dayalı el sanatlarından biri de maden ve cam sanatıdır. Maden ustalarının, potalarındaki madeni eritip işlemek için kullandıkları bilgi, çevrelerinde zaten hazır bulunan eski madencilik geleneğinin ürünleri üzerinde kayıtlı gibidir. Çok uzun süreden beri hiç durmaksızın alevlerin ortasında, çok çeşitli sanat ürünleri yaratan bu ustalar alevi, ateşi çok iyi tanırlar ve ustalıkla kullanırlar.

Bu maden ve cam ustalarını, karanlık atölyelerinde çalışırken izlerseniz, sanki mitolojinin derinliklerindeki bir sahnenin içine girer gibi olursunuz. Ustaların tezgahlarında ısıttıkları madeni biçimlendirip bir koyun çanına dönüştürürken, o çanın koyunun boynuna asılıp yaylalarda dolaşırken çıkaracağı sesi, adeta orkestrada kullanılacak bir müzik aletini akord edercesine duyarlı bir biçimde döve döve ayarladıklarını görmek oldukça etkileyicidir. Çünkü o ses, "çok eski" bir sestir. Anadolu toprağını yüzyıllardan beri biraz su ile karıştırıp çamur yapan ve fırınında pişirerek sanat eserine dönüştüren ustalar, bu eski yaratıcılığı bugün de değişik bir biçimde sürdürmektedir. Örneğin, yüzyıllar boyunca İznik'in, Kütahya'nın, Haliç'in olağanüstü



Önder Küçükerman



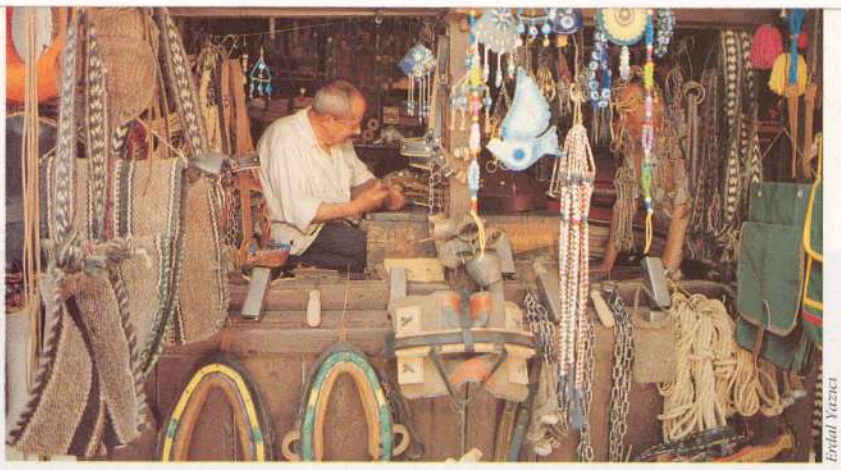
Erdal Yazıcı

sure on creativity. The knowledge which smiths use to melt and work the copper and other metals in their crucibles speaks in the objects produced over hundreds and thousands of years. Craftsmen who have spent most of their lives at the anvil creating diverse objects both functional and decorative are well acquainted with the fire which serves them and use it with skill.

When you watch smiths or glass makers at work in their darkened shops you might be looking on a mythological scene in the depths of time. It is moving to see a craftsmen shape a piece of hot metal into a sheep bell, his rhythmic beating adjusting the sound which the bell will make when the sheep wanders in the alpine pastures with the sensitivity of a musician tuning his instrument. This is a very ancient sound.

Potters who mix clay with water, and shape pots and pitchers into works of art are all drawing on the same ancient creativity. The skills which produced the spectacular tiles and ceramic ware of İznik, Kütahya and Haliç centuries ago, were later manifested in the porcelains of Beykoz and Yıldız. Whether metamorphosed or sustained as in the case of Kütahya ware, the essence of these skills remains the same.

Turkey's forested regions have provided raw materials for woodwork and carving of many types, but whether making spectacular works of art or simple wooden spoons the craftsmen depends on an affinity with his material. The craftsman in wood can pick out a tree of superior quality while it is yet a sapling in the forest, and may at that stage begin to train its branches in prepa-



Erdal Yazıcı

çinilerini yaratan eski ustalık, zaman içinde Beykoz ve Yıldız çinilerini ortaya çıkarmış; veya Kütahya çinilerinde olduğu gibi bir uygarlık kültürünü geliştirip yeni boyutlar katmıştır.

Anadolu'nun ormanlık bölgeleri ise tarih boyunca hep yaratıcı ürünler veren ahşap ustalığının kaynağı durumuna dönüşmüştür. O çevrelerde yaşayanlar, ahşapla adeta akraba gibi olmuşlardır. O nedenledir ki bir ahşap ustası ormanda büyüyen bir ağaca, daha fidan durumundayken göz koyar; eğer ileride yapacağı bir iş için kullanacaksa, onu daha yaşken biçimlendirmeye bakar. İyice gelişince de kesip, ya teknesinin iskeleti içindeki yerine koyar, ya at arabasının tekerliğini yapar, veya ahşaptan yaptığı evinin özel bir yerinde kullanır. Anadolu'nun ahşap ustalığı alanındaki yaratıcı çözümleri, bugün hem eski ahşap mimari eserlerde, hem de günümüzün çeşitli ahşap ürünlerinde görülebilmektedir.

Zengin ve yaratıcı bir kültür mirası içinde gelişmiş bulunan bütün bu ürünlerin ilginç bir özelliği daha vardır. Bu geleneksel ürünler, günümüzün tasarımcısının çağdaş bakış açısıyla incelenirse, onların çok gerçekçi bir yaratıcı düşünce sistemi içinde biçimlendirilmiş bulundukları görülür.

Anadolu'nun geleneksel ustalığı, yarattığı ürünlere zengin sembolik anlamlar da yüklemiştir. Belki de bu nedenle, Anadolu'nun uygarlık katmanlarının yaratıcı ürünleri, birçok önemli değişim yaşamasına rağmen, sürekli olarak birbirinin üzerine oturan bilgi ve deneylerde biçimlendirilmiştir. Her usta, kendinden öncekilerin ürünlerinde yer alan mesajları, sembolleri kendisine bırakılmış güvenilir bir miras olarak okumuş, kabul etmiş ve kendi yaratıcılığını da aynı temel üzerine yerleştirmiş gibidir. Nitekim Anadolu'nun geleneksel ürünlerinin gerisindeki olağanüstü birikimi çözümleyebilenler, hemen hergün çevrelerinde gördükleri bu ürünlerden her an daha zengin anlamlar çıkarabilirler. •

* Prof. Dr. Önder Küçükerman, MSÜ, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı



ration for the articles he plans to make. When the tree is mature he will use it for a cart wheel or a particular beam in the house he is building. The creative resolutions of Anatolian woodwork are fascinating to observe in both old buildings and traditional products of modern manufacture.

When we examine these objects through the eye of the contemporary designer the secret of their powerful creative expression which so impresses us today is seen to lie in the sheer realism of the traditional craftsman's creative impulse A diverse array of symbolic meanings were also incorporated into these artifacts and works of art, which is why those belonging to the successive civilisations of Anatolia have been shaped by knowledge and experience passed down in unbroken line through the many significant changes of form and pattern. Each craftsman has taken the messages and symbols of earlier works as a heritage placed in his safe hands, and set his own creativity on this inherited foundation. That is why these objects are an infinite fund of valuable information for designers today who know how to look into the extraordinary heritage from which they come. •

**Prof. Dr. Önder Küçükerman is Head of the Department of Industrial Design at Mimar Sinan University.*



Önder Küçükerman

Günümüzün tasarımcısının çağdaş bakış açısıyla incelendiğinde, Anadolu'nun geleneksel ürünlerinin gerçekçi bir yaratıcı düşünce sistemi içinde biçimlendirilmiş oldukları görülür. / From the point of view of the modern designer, the traditional crafts of Anatolia have taken shape within a realistic creative thought system.

MSGSÜ Açık Bilgi Kaynağı Arşivi

Beymen Academia VIth Design Contest

doğru... Grand Finale...





halen Paris'te yaşayan dünyaca ünlü seramik sanatçısı Alev Siesbye Ebüzziya ile tanışma fırsatı buldu. Ebüzziya, tasarımın bir "form ve biçim değiştirme" olduğunu ve politik, sosyal, estetik değerler taşıdığını vurguladı. Sanatçıların eserlerini yaşama geçirebilmek için tüm dünyada büyük zorluklar yaşadıklarına dikkat çeken sanatçı, bir dünya markası olma yolunda hızla ilerleyen Beymen'in genç sanatçılara sunduğu bu fırsattan dolayı ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu belirtti. Tasarım ve tasarımcıya verdiği değeri kuruluşundan bu yana tüm uygulamalarına taşıyan Beymen, yarışmada dereceye giren tasarımcıların koleksiyonlarını Beymen mağazalarındaki Academia reyonlarında yaratıcıların imzaları ile müşterilere sunuyor.

18 young finalists were able to meet world renowned ceramics artist Alev Siesbye Ebüzziya, who lives in Paris, during the speech she gave at Beymen Campus, as part of the briefing titled "Current Trends in the World". Ebüzziya mentioned that design is "a process of changing forms and shapes" and that it carries political, social and aesthetic values. She noted that artists all over the world are experiencing great difficulties in having their works brought to life, and Beymen on its way to becoming a world brand, has a distinguished place because of this opportunity it offers to young artists.
Since its establishment, Beymen has valued designers and design. Accordingly, the collections of the finalists meet with the customers in the Academia sections in Beymen stores, with their creators' signatures.



BEYMENMAGAZINE
'97 İLKBAHAR / YAZ • SPRING / SUMMER

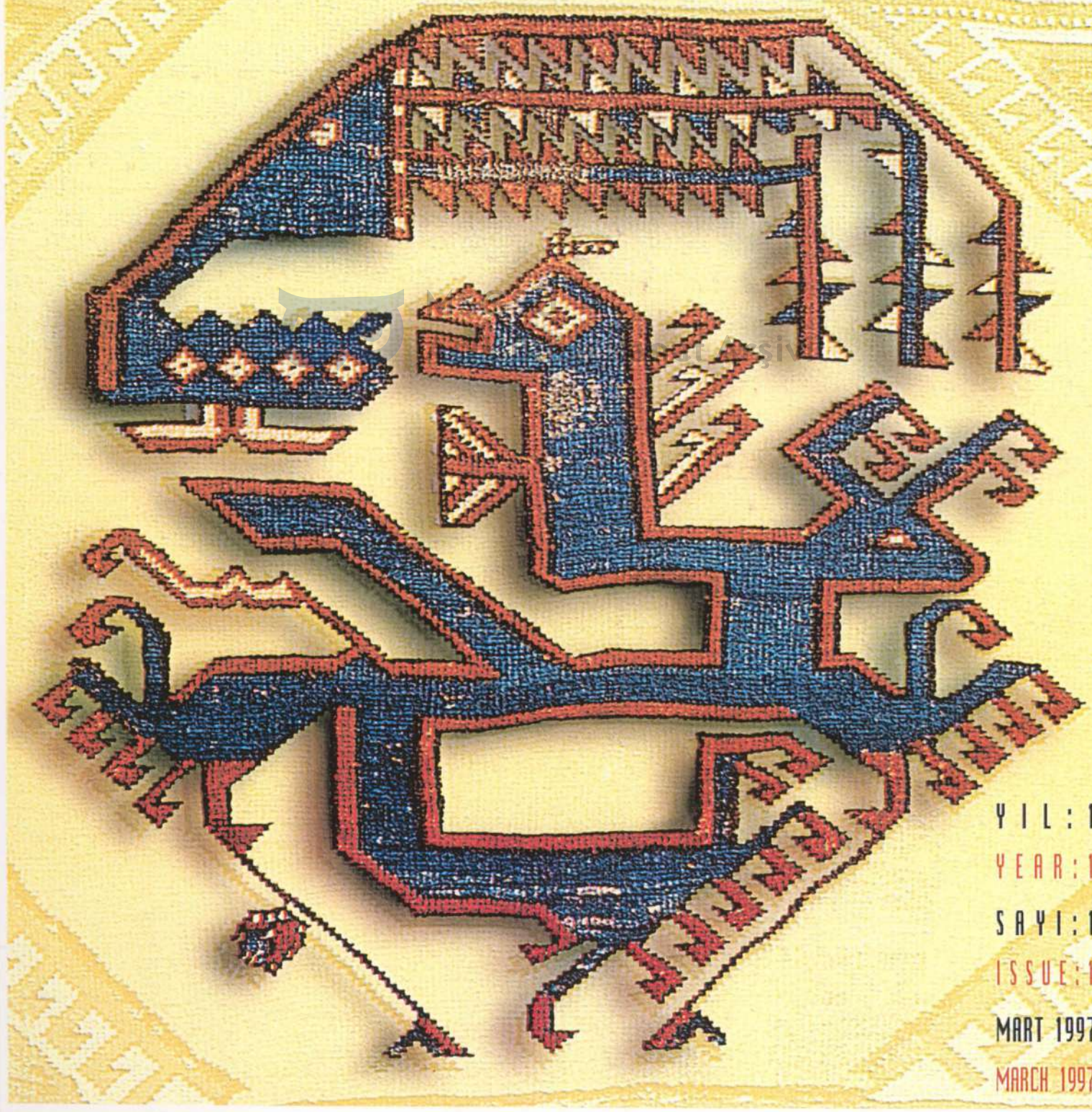
Mingü, Tayfun Mumcu, Behire Özbaş, Prof. Beyhan Saldıray, Atilla Ülkümen.
Beymen Academia VI. Tasarım Yarışması Finalistleri / The Finalists
Avant-Garde Kadın Giyim / Avant-Garde Women's Clothing
Çağla Baykal, Nilgün Cidanel, Zülfiye Cihan, Senem Yazan
Avant-Garde Erkek Giyim / Avant-Garde Men's Clothing
Nilgün Cidanel, Bülent Gürcihan, Ali B. Kutan
Murat Güçlüer, Alpay Hakgör, Ahmet Koçak, Gülname Ozdemir, Özben Saygün
Ayakkabı-Çanta-Aksesuar / Shoes,Bags and Accessories
Murat Armağan, Ayla Çanka, Ozan Ünal
Ev Aksesuarları / Home Accessories
Bu kategoride finale kalmaya değer eser bulunamadı. In this category, no

alış

Üç Aylık Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi

Quarterly Magazine of Carpet, Weaving & Embroidery Arts

750,000 TL



YIL : 1

YEAR : 1

SAYI : 1

ISSUE : 1

MART 1997

MARCH 1997

Türk Halıcılığının Tarihten gelen Sorunları ve Bunların Çözümlenmesine Katkı Yapacak Bir Derginin Gerekliliği

Prof. Dr. Önder Küçükerman*

Türk halıcılığının tarihin derinliklerinden gelen, bugün karşı karşıya bulunduğu ve gelecekte de karşı karşıya bulunacağı sorunları bulunmaktadır. Bütün bu sorunlara geniş bir açıdan bakıp tanımlayıp, açıkça görebilmek için öncelikle bazı değerlendirmelerin yapılmasına gerek bulunmaktadır. Bunlar ise aşağıdaki başlıklar altında çok kalın çizgilerle, şöylece tanımlanabilir.

Türk Halılarının, Tarih İçinde Kültürel Mesaj Taşıma Rolü

Türk halısı, Orta Asya'dan Anadolu'ya, tarih içinin derinliklerinden, günümüze kadar çok değerli geleneksel mesajları taşımış bulunan çok özel bir üründür. Diğer deyişle Türk halıları bugünkü anlamıyla, bir tür "haberleşme ve iletişim aracı olarak", önemli roller oynamıştır. Nitekim her Türk halısının anlamlı ve renkli motifleri ile iletmekte bulunduğu genel ve zengin mesajları vardır. Halıların düğümleri arasına gizlenmiş olanlara daha ayrıntılı olarak bakılırsa, renkli ipliklerle yalın bir biçimde dokunmuş bulunan bu mesajların daha da çarpıcı özellikler kazanmış bulunduğu görülebilir. Hatta ayrıntılara inildikçe, neredeyse yan yana gelen her üç düğüm bile, Türk halıcılık geleneğinin derinliklerini iyi tanıyan bir uzmana çok şeyler anlatabilir.

İşte bu nedenle Türk halısının tarih içinde oynadığı önemli rollerin başında, bu "kimlik ve mesaj taşıma işlevinin" geldiğine inanmaktayım.

Halıların, Sanayi Devrimi'nin İlk Günlerindeki Önemli Değişimleri

Başlangıcından itibaren, önemli bir kimlik ürünü görevini sürdürmüş bulunan Türk halıları, özellikle 18. ve 19. yüzyıldan bu yana, büyük bir değişim süreci içine girmiştir. Bu değişimin en önemli yönü, geleneksel ve çok yönlü bir işlem olan halı dokumacılığının, büyük ölçüde ticarî yönde bir anlam ve değer kazanması olmuştur. Üstelik daha önceki yüzyıllarda kendi kimliğiyle uluslararası ölçekte büyük başarılar kazanmaya başlayan Türk halıcılığı, ilk önceleri bu gelişimden, ticarî yönden çok kazançlı çıkmıştır. Ancak ne kadar ilginçtir ki, aynı zamanda bir kültür ürünü olarak büyük bir kimlik kaybına da uğramıştır. Çünkü Anadolu insanının kendi eski geleneğinden gelen ve kendi özel halısını dokuma özellikleri, bu kez, ihracatçının istediği yöndeki ve diğer halı kimliklerinin ürünlerinin dokunmasına yönelik yalın bir işçilik yönüne dönüşmüştür.

Sonuçta ise, son iki yüzyıl içinde, Türk halıcılığında çok büyük bir üretim kapasitesi ortaya çıkmış, buna karşılık ürün kimliği yönünden ise büyük bir kayıp yaşanmıştır.

Aslında bakılırsa, aynı gelişim, Doğu'daki diğer halıcılık geleneklerini de değişik dönemlerde ciddi olarak etkilemiştir. Ancak, halı üretiminin ve ticaretinin ortaya çıkarabileceği bu önemli sorunu önceden algılayabilerek, "geleneğin korunması" ile "ticarî üretimi" iki ayrı gerçek olarak tanımlayabilmiş ülkeler, bu yönden çok ciddi önlemler alarak kendilerini korumuşlar ve sonuçta büyük bir zarar görmemişlerdir.

Osmanlı Devleti döneminde, halı üretiminin geliştirilmesi için gerçekten olağanüstü büyüklükte gayretler, girişimler yapılmış, projeler geliştirilmiş ve destekler sağlanmıştır. Ancak ne yazıktır ki, bütün bunlarla birlikte halıcılığın ticarî bir ürün olması yanında, önemli bir kimlik ögesi olarak taşıdığı çok yönlü özelliğin yeterince algılanmamış olduğu da anlaşılmaktadır.

Aslında bakılırsa, neredeyse iki yüzyıllık bir geçmişten birikerek gelen bu sorun, bugün Türk halıcılığının karşısına daha da büyümüş bir durumda çıkmaktadır.

Çünkü 18. yüzyıla kadar döneminin kimliğini ve mesajlarını taşımak amacıyla ve diğer örneklerle her yönden yarışma düşüncesi içinde devletin çok büyük destek ve denetimiyle yaratılmış ve hem böylece önemli müzelerin koleksiyonlarında kendisine yer bulmuş, hem de ekonomik değer üretmiş bulunan Türk halıları, bu uygulamadan sonra, artık eski etkin konumunu kolay kolay alamamaktadır.

Halıcılık Geleneğine Sahip Olan Ülkelerin, Bu Geleneği Çok Yönlü Korumak ve Geliştirmek İçin Oluşturduğu Özel Sistemlerin Önemi

Türk halı geleneğinin günümüze kadar gelebilmesinin altında yatan gerçeklerin arasında belki de en başta geleni, halının taşıdığı çok yönlü anlam ve önemdir. Ancak bu da, bir noktaya kadar etkili ve koruyucu olabilmektedir. Çünkü diğer taraftan halı üretimi ekonomik bir değer taşımaktadır. Her ne kadar, halının öncelikli olan "kimlik değeri", daha sonraki "ekonomik değeri" yaratan asıl kaynak da olsa, onu dokuyanı günlük olarak ilgilendiren, ileride bir müzeye girecek halıyı dokumak değildir. Bir dokuyucuyu öncelikle ilgilendiren, pratik olarak günlük gelirini kazanacağından emin olmaktır.

* Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı, "The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage" Türkiye Temsilcisi.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

Problems of Turkish Carpeting

and the Necessity of A Periodical to Help Solve These Problems

Prof. Önder Küçükerman*

Turkish carpeting has several problems originating in the past that are valid today and will be valid in the future. An initial assessment is necessary to define and see clearly these problems from a wide perspective. This may be done through a simple outline under the following titles.

The Role of Turkish Carpets in Carrying Cultural Messages Throughout History

Turkish carpets are a unique product carrying valuable traditional messages from the depths of history to the present, from Central Asia to Anatolia. In other words, Turkish carpets did have a role as a "communication device" in its modern meaning. Thus, every single Turkish carpet has its general and rich messages that it carries through meaningful and colourful patterns. If one looks at the features hidden among the knots, one can easily see that these messages woven plainly with colourful fibre have gained more attractive features. Examined minutely, even three knots can have great significance to a specialist of the Turkish carpet tradition.

Thus, I strongly believe that the most important role that Turkish carpets have had throughout history is the "function of a carrier of messages and identity".

Important Changes Concerning Carpets in the Early Industrial Revolution

Turkish carpets, maintaining their role as an important identity product from the very beginning, have gone through great changes, especially since the 18th and 19th centuries. The most remarkable aspect of this change has been the new commercial meaning and value of the carpet sector. Furthermore, the Turkish carpeting sector which began to have great success on an international level with its own identity has financially benefited from this development. However, it is very interesting to note that it has also experienced a loss of identity as a cultural product. The reason for this is that the Anatolian people used to produce their own carpets according to their own traditions, but since then the carpeting sector has been transformed into a simple product satisfying the demands of exporters.

Consequently, within the last two centuries, the Turkish carpeting sector has acquired a huge production capacity but has undergone a significant loss in terms of its product identity.

In fact, the same evolution did have a serious impact on other carpeting traditions in Eastern Anatolia in various periods. However, the countries that could identify this problem caused by carpet production and trade, and define the "conservation of the tradition" and the "commercial production" as two separate truths, have protected themselves by taking severe measures and hence have not been greatly affected.

In the Ottoman Empire, extraordinary efforts were put on the development of the carpeting sector; initiatives were taken, several projects were initiated and supported. However, it is regretful that besides its commercial aspect, the multifaceted aspect of the carpeting sector that it carries as an identity feature could not be perceived sufficiently.

This problem, which has existed in the Turkish carpeting sector for two centuries, is today more urgent. The reason is that Turkish carpets until the 18th century were produced with Government support and supervision to carry the identity and messages of its age, and had its place in the collections of important museums and also acquired important economic values; however since then, carpet producers have had difficulty in keeping the authentic identity of Turkish carpets.

The Importance of the Special Systems Developed by Countries with a Carpeting Tradition to Preserve and Develop This Tradition

The major reason among the criteria justifying the place of the Turkish carpet tradition today, is its multidimensional meaning and importance. However, since the carpeting sector has economic significance, this can also be efficient and protective to some extent. Although the main source that creates the "economic value" is "the identity value", the fact that concerns the weaver is not weaving a carpet that will take its place in a museum in the future; a weaver is mostly concerned with earning his daily income practically.

This is the reason why, "conservation of the identity", the most important element of the carpet tradition, can be realised only when considered as the problem of the special systems to be established by the government, and not as the responsibility of producers. This contradictory situation occurring since the very beginning of carpeting history could only be balanced by studying successful

* Mimar Sinan University, Faculty of Architecture, Industrial Design Department, Head of Department, Turkish Representative for the "International Committee for the Conservation of Industrial Heritage".

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

O nedenledir ki, halı geleneğinin en önemli ögesi olan "kimliğin korunması", pratik olarak halı dokuyucuların sorumluluğundan daha çok, devletin bu amaçla kuracağı özel sistemlerin sorunu olarak gerçekleştirilmektedir. Halıcılığın kaynaklarından bu yana her zaman ortaya çıkan bu çelişkili durum, başarılı uygulamalarda ancak böylece dengelenebilmiştir. Halılarının ancak "ekonomik değerinin, kimlik değeri" ile birlikte dengelenmesiyle, gelecek nesillere değer taşıyan geleneksel bir ürünün miras olarak bırakılabileceğini önceden kavrayabilen ülkelerde, bu gibi koruyucu ve geliştirici düzenler çok büyük bir işlerlik kazanmıştır.

Çünkü halıcılık çok uzun bir zaman süreci içinden bugüne kadar geldiği gibi, gelecekteki kuşaklar için de yaşatılmak zorundadır.

Halıcılık Geleneğini Korumak ve Geliştirmek İçin Kurulan Sistemlerin Genel Yapısı ve Özellikleri

Türk halıcılığının bugün karşı karşıya bulunduğu sorunlar da hemen hemen son iki yüzyıldakilerle benzer görüntüdedir. Geleneksel bir ürün olarak halı üretimi, Türkiye'de zaten tarihten gelen özel önemi nedeniyle kendi kendisini yaşatabilecek zemini bulabilmektedir.

Bunun yanısıra, birçok kurum, Türk halıcılığının çok yönlü korunması ve geliştirilmesi için kendi ölçeğinde girişimler sürdürmektedir. Bu amaçla oldukça büyük ölçüde ekonomik kaynak yaratılmakta ve kullanılmaktadır. Bunun yanısıra, halı geleneğine sahip olan diğer ülkelerle, özellikle uluslararası halıcılık ortamı içinde çok ciddi bir yarış sürdürülmektedir. Bu yarışta başarılı olabilmek için her türlü ticarî uygulama ve rekabet kıyasıya yapılmaktadır. Özellikle halı üretiminde el emeğinin ucuz olarak sağlanabildiği ülkelerde, temel amaç sadece daha ucuza halı üretimine yönelmek zorunda kalmış gibidir. Ticarî bir ilke olarak, her kime ait olursa olsun "hangi halı kimliğinin daha uygun maliyetler içinde uluslararası pazara sunulabileceği" noktasına doğru hızla gidilmektedir. Herkes kendi ölçeğinde kıyasıya bir yarışma içindedir. Çoğu kesim, sadece kendi ürününün ticarî başarısını sağlayacak sistemlerini kurmak için büyük yatırımlar yapmaktadır.

Aslına bakılırsa bu yeni bir durum da değildir. Son iki yüzyıldan beri geleneksel halıcılık hemen hemen kesintisiz olarak benzer sorunları zaten yaşamaktadır. Bugün değişen ise, sadece işin boyutunun ve uluslararası pazarın olağanüstü büyüklüğüdür.

Hiç kuşkusuz bu büyüklükteki bir sorunun çözümü de aynı ölçekteki koruyucu sistemlerin kurulması ile çözümlenebilmektedir.

Türk Halıcılığının Korunması, Geliştirilmesi İçin Bir Süreli Yayın Eksikliğinin Giderilmesinin Önemi Çok Büyüktür

Türk halıcılığının geleneksel gücünün korunarak, uluslararası pazardaki payının arttırılması da hiç kuşkusuz bir dizi uygulama içinde tam olarak gerçekleştirilmektedir. Ama belki de bunlar arasındaki en önemli eksiklik, Türk halıcılığı konusunda ciddi ve sürekli bir yayının eksikliğiydi.

Atatürk Kültür Merkezi'nin yeni girişiminin bu yöndeki eksikliğin giderilmesi açısından çok önemli bir mekanizma oluşturacağı düşüncesinde ve inancındayım. Çünkü Türk halısı ile ilgili olan çok değişik kesimlerdeki kişilerin, büyük bir özenle bir araya getirdiği gerçek bilgi ve deneyleri, geniş kitlelere ulaştırmaktaki zorluğu ortadadır. Bu girişimleri daha önce büyük iyi niyetlerle başlatmış bulunanlar da böyle bir yayım konusunun ekonomik, bilimsel boyutunun ağırlığı ve sorumluluğu nedeniyle bu girişimleri sürekli duruma dönüştürememişlerdi.

Türk halıcılığının tarihi derinlikleri içinden adeta iğneyle kuyu kazar gibi kaynak araştıranlar, bu araştırmalarının sonuçlarını genellikle kişisel girişimleriyle yayımlamanın yollarını aramışlardır.

Öte yandan Türkiye'deki halıcılığın, günümüzde de çok etkin ve önemli bir istihdam alanı olarak etkinliği üzerinde çok ciddi girişimleri başlatıp gerçekten önemli sonuçlara ulaştıranlar bile, bu değerli deneylerini, belirli bir disiplin içinde yayımlanan kaynak bulunmadığı için bir türlü bir araya getirememenin sıkıntısı içinde bulunmaktaydılar.

Üniversitelerde titizlikle yürütülen çalışmalar, araştırmalar, halı sektörünün profesyonellerine yeterince ulaştırılamamaktaydı.

Hiç kuşkusuz, böyle bir yayın ortamının eksikliği, yukarıda kalın çizgilerle belirtilen kesimlerin büyük bir titizlikle ortaya çıkarmış bulundukları gerçekler, Türk halıcılık sektörünün gerçekten gelişmesi için çeşitli düzenlemeler içinde bulunan kuruluşlara da ulaşamamaktaydı.

Kısacası, Türk halıcılığının çok geniş kapsamının her noktasında, büyük bir titizlikle, ısrarla ve özveriyle yürütülen çalışmalar hemen hemen hiçbir şekilde bir araya gelememekteydi. Bunun eksikliği birçok alanda görülmüştür. En üst düzeyde yürütülen çalışmalar için yeterince araştırma, bilgi kaynağı bulunamamaktadır. Halıcılık konusundaki yayımların toplu olarak bir arada elde edilebilmesi için belki de aylarca süren araştırmaların yapılması ve tek tek bütün yayınların taranması gerekmektedir. Üstelik, bu yolla araştırmaların tümüne de ulaşılması, hemen hemen hiçbir zaman mümkün olamamaktadır.

Yukarıda belirtilen ve çok daha ayrıntılı olarak açıklanabilecek sorunların temelinde, Türk halıcılığı konusunda güvenli, süreli ve sorumluluk taşıyan bir yayını ortaya çıkarma düşüncesinin karşılaştığı gerçekten büyük zorlukları aşmama yatmaktaydı.

Tarihimizde ilk kez, Atatürk Kültür Merkezi'nin yayımlamaya başlayacağı böyle bir derginin, ne kadar önemli bir görevi üstleneceği gelecekte çok daha iyi anlaşılacaktır.

Bu nedenle, öncelikle böyle bir girişimi başlatanları, Türk halıcılık geleneğinin geleceğinin yeniden yapılandırılması açısından üstlendikleri görevden ötürü candan kutlamak isterim.

Daha sonra ise, halıcılık konusundaki birikimlerini bu yayında bir araya getireceğine inandığım herkesi bu görevin en iyi biçimde etkinleşmesi için yakından katkıda bulunmaya çağırmak isterim.

Çünkü sonuçta bütün bu birikim, uluslararası ortamda ve ölçekte, hem geleneksel kimliği ve sürekliliğini ve hem de ekonomik değerini yükseltmek zorunda olduğumuz en değerli ürünümüz olan Türk halısının geleceği ile çok yakından ilgilidir.

MSGSÜ Güzel Sanatlar Bilim Sanat Arşivi

implementations. Such conservation and developmental systems have gained greater significance in countries that have previously perceived the fact that carpets can only be transferred to future generations as a traditional and valuable product through a balance between "its economic value" and "its identity value".

Because the art of carpeting, an artistic tradition which goes back centuries, has to be conserved for future generations.

General Structure and Features of the Systems Established for the Conservation and Development of the Carpeting Tradition

The problems that Turkish carpeting is experiencing today are similar to those it has had for the last two centuries. Carpet production, which is a tradition in Turkey, has the strength to preserve itself due to its special historical importance.

Additionally, several organisations have their own initiatives for the conservation and development of the Turkish carpeting tradition. Considerable financial resources are used for this objective. Besides, there is keen competition with other countries which have a carpeting tradition in the international carpeting environment. In order to successfully compete, all kinds of commercial applications and techniques are being used. Especially in countries where labour is not expensive, the main objective is cheaper carpeting. As a commercial rule, carpet producing countries ask themselves: "which carpet identity can be presented to the international market at the cheapest cost". Everyone, in his own way, is in a cut-throat competition. Most of carpet producers make big investments just for the establishment of a system that will lead to the commercial success of their products.

In fact, it is not a novel situation. For the last two centuries, traditional carpeting has experienced similar problems almost continuously. What is different today is the immense volume of the trade and the international market.

The only effective solution to such a big problem is the establishment of conservation systems on the same scale.

The Importance of a Periodical for the Conservation and Development of Turkish Carpeting

The conservation of the traditional power of Turkish carpeting and increasing its margin in the international market is being realised through a variety of ways. However, what is still lacking is a serious periodical dealing with the art of Turkish carpeting.

I think and believe that this new initiative of the Atatürk Culture Center will constitute a very important mechanism which will rectify this deficiency. The difficulty of reaching a wide audience by the Turkish carpet industry in order to dessimate information about this sector and its latest developments, is patent. Those who started these initiatives could not put them into action due to the considerable economic and technical implications that such a publication would entail.

The researchers studying on the subject encountered serious problems in finding information about Turkish carpeting, and have tried ways of publishing the results using their own means.

On the other hand, even those individuals who were responsible for important initiatives concerning the efficiency of Turkish carpeting as an effective employment field, have experienced trouble at not being able to publish these results due to the lack of a serious periodical.

Similarly, the research and studies conducted in universities could not be forwarded to the professionals of the carpeting sector.

Without a doubt, because of the lack of a publishing environment, the information found by the mentioned above could not be transferred to organizations which implement change for the development of the Turkish carpeting sector.

In brief, the studies which were carried out about every aspect of Turkish carpeting with self-sacrifice, care and determination, could not be put together. This deficiency has been experienced in every field of study. For high level studies and research, there has been no adequate documents. In order to obtain publications on carpeting as a whole, it is necessary to research for months and to scan all publications one by one. Furthermore, it has never been possible to access all studies in this way.

With regard to the deficiencies mentioned above it seems that overcoming the problems in order to publish a reliable, authoritative periodical regularly will be difficult.

The importance of such a publication to be published by the Atatürk Culture Center, for the first time in our history, will be best perceived in the future.

Therefore, I would first like to congratulate the instigators for the responsibility they have undertaken in the reconstruction of the future of the Turkish carpeting tradition.

Then, I would like to call upon everyone able to share his/her experience and knowledge related to carpeting in order to contribute to this initiative for the success of this periodical.

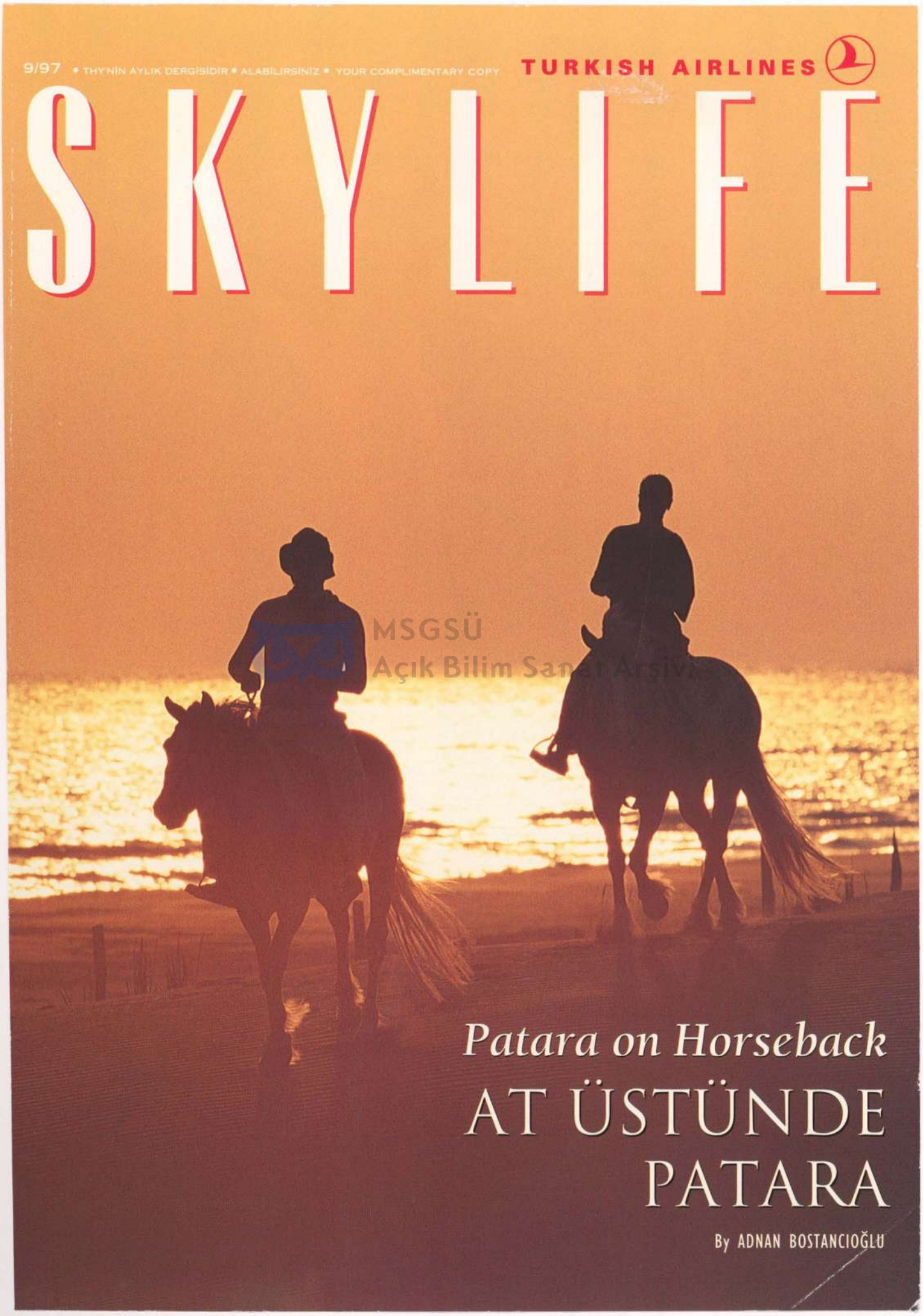
This accumulation of knowledge is closely related to the future of our most valuable product: Turkish carpeting, whose traditional identity, continuity and economic value we have to promote on an international level.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

9/97 • THY'NİN AYLIK DERGİSİDİR • ALABİLİRSİNİZ • YOUR COMPLIMENTARY COPY

TURKISH AIRLINES

SKYLIFE



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Patara on Horseback

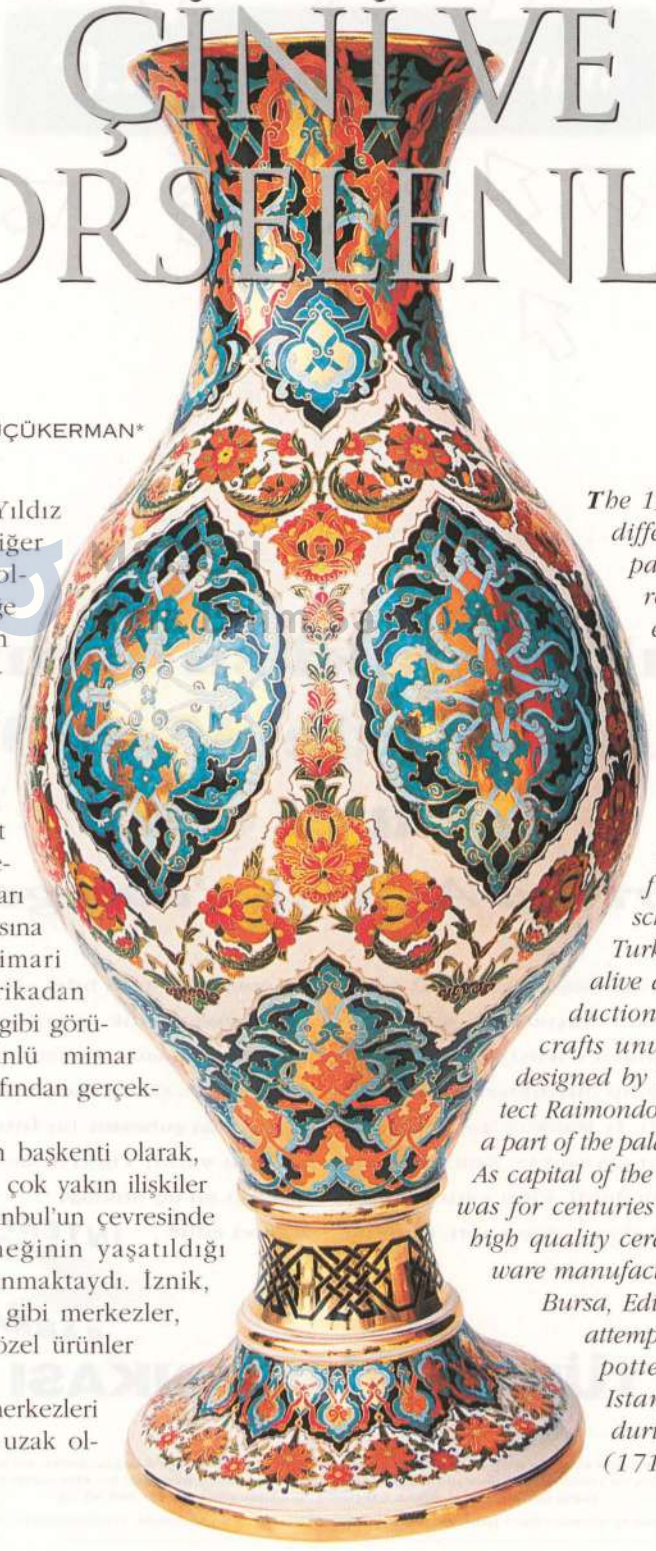
AT ÜSTÜNDE PATARA

By ADNAN BOSTANCIOĞLU

Yıldız Porcelain

"YILDIZ İŞİ" ÇİNİ VE PORSELENLER

Text and photos: ÖNDER KÜÇÜKERMAN*



19. yüzyılda yapılan Yıldız Sarayı, İstanbul'daki diğer Osmanlı saraylarında olmayan önemli bir özelliğe sahiptir. Yıldız Sarayı'nın ulu ağaçlarla kaplı bahçesindeki "Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu", küçük boyutuna rağmen, 1890'lı yıllardan bu yana tıpkı bir sanat okulu gibi, Türk çini, seramik ve porselen sanatları geleneğinin canlı kalmasına yardımcı olmuştur. Mimari özellikleri ile, bir fabrikadan çok sarayın bir bölümü gibi görünen yapının tasarımı, ünlü mimar Raimondo D'Aronco tarafından gerçekleştirilmiştir.

İstanbul, İmparatorluğun başkenti olarak, her zaman çini sanatıyla çok yakın ilişkiler içinde bulunmuştur. İstanbul'un çevresinde seramik ve çini geleneğinin yaşatıldığı önemli merkezler bulunmaktaydı. İznik, Bursa, Edirne, Kütahya gibi merkezler, İstanbul'a yönelik çok özel ürünler hazırlamaktaydılar.

Ancak, bu eski üretim merkezleri Osmanlı'nın başkentine uzak ol-

The 19th century Yıldız Palace differed from other Ottoman palaces in one significant respect: at one end of its extensive wooded park was the Imperial Yıldız Porcelain Factory. Established in the early 1890s this small factory not only produced beautiful hand decorated ware for the royal palaces, but functioned as an art school where the tradition of Turkish ceramic art was kept alive at a time when mass production was making traditional crafts unviable. The building was designed by the famous Italian architect Raimondo D'Aronco, and resembles a part of the palace rather than a factory.

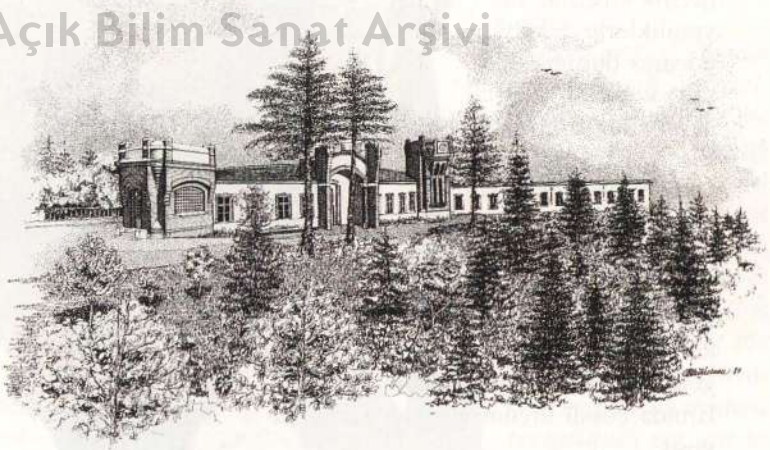
As capital of the Ottoman Empire Istanbul was for centuries the principal market for high quality ceramic tiles and household ware manufactured at potteries in İznik, Bursa, Edirne and Kütahya. Several attempts were made to establish potteries nearer at hand in Istanbul itself. For example, during the reign of Ahmet III (1713-1730) potteries were



Mimari özellikleri ile, bir fabrikadan çok Yıldız Sarayı'nın bir bölümü gibi görünen Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nun tasarımı ünlü mimar D'Aronco'ya ait. Altta, fabrikanın inşa edildiği yıllardaki görünüşü (çizim: Önder Küçükerman). En altta, Yıldız işlerinin 1890'lı yıllardaki örnekleri (Topkapı Sarayı Koleksiyonu). / Yıldız Porcelain Factory was designed by the famous Italian architect D'Aronco, and resembles a part of Yıldız Palace rather than a factory. Below is a drawing by Önder Küçükerman showing the factory as it looked in its early years. The second photograph below shows examples of early Yıldız porcelain dating from the 1890's.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

duğundan, İstanbul'da da çini üretimi için çeşitli girişimler gündeme gelmekteydi. Örneğin, 18. yüzyılda III. Ahmet döneminde, Edirnekapı çevresinde bir sanayi bölgesi kurulmuştu ve bu düzenleme içinde çini üretimi de yer almaktaydı. Çünkü İznik'teki eski ünlü atölyelerde üretim durmuş ve fırınlar sönmüştü. Ancak çini de gerekliydi. Öyle ki, 1719 yılında Topkapı Sarayı'nda III. Ahmet tarafından yaptırılan kütüphanede kullanılacak çini bulunamamış, Boğaziçi'ndeki bir yalıdan sökülen eski çiniler kullanılmıştı. Dolayısıyla o yıllarda devlet, bu konudaki sanat ve sanayi girişimlerini geniş ölçüde





established among other manufacturies at Edirnekapı in the northwest part of the city. At this time, for reasons still not fully clarified, the potteries at İznik had fallen into decline. When Sultan Ahmet III built his library

destekledi. Örneğin, İstanbul'da "çini işleyen sanatçılara" malzeme sağlandı, kaybolmaya yüz tutan bu sanatın geliştirilmesi için İznik'ten ustalar getirildi.
Avrupa'da 17. yüzyıl sonlarında başlayan "Sanayi Devrimi", o güne kadar uygulanmakta olan tasarım ve üretim düşüncesini bütünüyle etkiledi. Geleneksel üretim sistemleri, bu yeni ve güçlü gerçeğe karşı direnemiyorlardı. Eski ham malzeme kaynakları değişmekteydi. En önemlisi, bu yeni üretim sistemi, artık yeni bir ürün tasarımı anlayışını da ortaya çıkartmaktaydı.
İşte bu gelişmeler, Osmanlı'yı da etkiledi ve eski çinicilik üretimi bu yeniliklerle rekabet edemez duruma düştü. Saraydaki "baş tasarımcılar" olarak tanımlanabilecek "Ehl-i Hiref" de bu yeni gelişmelere uyum sağlamakta zorlanmaktaydı. Üretim ise zaten bütünüyle gerilemişti. Bu nedenle, İmparatorluğun önemli kimlik ürünlerinden olan çiniciliğin geliştirilmesi için önce İstanbul yakınlarında çeşitli üretim girişimleri başlatılmıştı.
Ancak, karşı karşıya bulunulan durum, geçici önlemlerle çözümlenebilecek gibi değildi. Böyle bir girişim için, Yıldız Sarayı bahçesinde "Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu"nun kurulması ve bu ortam için hem en yeni porselen teknolojisinin getirilmesi, hem de bu alanda özel eğitim



1900'lerin başlarından bir Yıldız işi örneği (TBMM Milli Saraylar Koleksiyonu). / An early 20th century piece of Yıldız porcelain (National Palaces Collection).

at Topkapı Palace in 1719 no tiles of suitable quality could be obtained, and instead tiles from a summer pavilion along the Bosphorus were removed and used for the library. The state responded to this situation by lending extensive support to manufacturing enterprises. For example, tile makers in Istanbul were provided with raw materials and master potters hired from İznik.

The industrial revolution which began in Europe at the end of the 17th century was meanwhile exerting a growing influence on design and production. Traditional techniques could not compete against the increasing availability of cheap mass produced goods, and sources of raw materials were changing. Above all, new production systems were giving rise to different concepts of product design. All these developments affected the Ottoman Empire, and the once flourishing ceramics industry was gradually forced out of business.

Tiles and ceramic ware ordered for royal palaces, mosques and public buildings were designed by artists employed by the palace and known as the ehl-i hiref. They, too, had difficulty adapting to rapidly changing conditions, and as production levels shrank this institution also went into decline. Various attempts were made to establish potteries near Istanbul, but the situation was too serious for simple measures to resolve, and not until the Yıldız Imperial Porcelain Factory was established in the grounds of Yıldız Palace, new technology introduced, and modern successors to the ehl-i hiref designers of the past trained was Turkey's china and porcelain industry able to make a recovery.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanal Arşivi



Üstte, yüzyıl başında Yıldız fabrikasında üretim; altta, fabrikanın Sümerbank'a bağlı olduğu dönemde üretilmiş bir porselen örneği. / Production at the Yıldız Factory in the early 20th century (above); a piece produced here in the mid-20th century when Sümerbank took over the factory.

görmüş yeni bir "Ehl-i Hiref" kadrosunun yetiştirilmesi gerekmekteydi.

Aslına bakılırsa, 1890'lı yıllarda Yıldız Sarayı bahçesinde kurulmuş bulunan bu fabrika, bir bakıma, Batı sanayiinin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yansımalarının en önemli sembolik ürünlerinden birisiydi. Çünkü, Fransa'nın ünlü porselen üreticisi Sevres fabrikasından getirtilen yeni teknolojiler kullanılarak üretime başlanmıştı. Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nun asıl önemli yanı, 19. yüzyılda değişmekte ve gelişmekte olan sanayi anlayışlarında yatmaktadır. O dönemdeki porselen üretimi, bir yönüyle "ağır sanayi" olarak bile kabul edilebilir. Çünkü, porselen üretimi, teknik açıdan aşılması gereken pek çok zorluklarla doludur. Ayrıca aynı tarihlerde, Doğu'da yüzyıllar boyunca üretimi saklı tutulmuş olan porselen teknolojisinin gizleri de gün ışığına çıkarılmaya çalışılmaktaydı. 19. yüzyılda, hemen hemen bütün ülkelerdeki saraylar, bu özel tekniği elde edebilmek ve kendi kimliğini taşıyan porselen ürünleri geliştirebilmek için uğraşmaktaydılar.

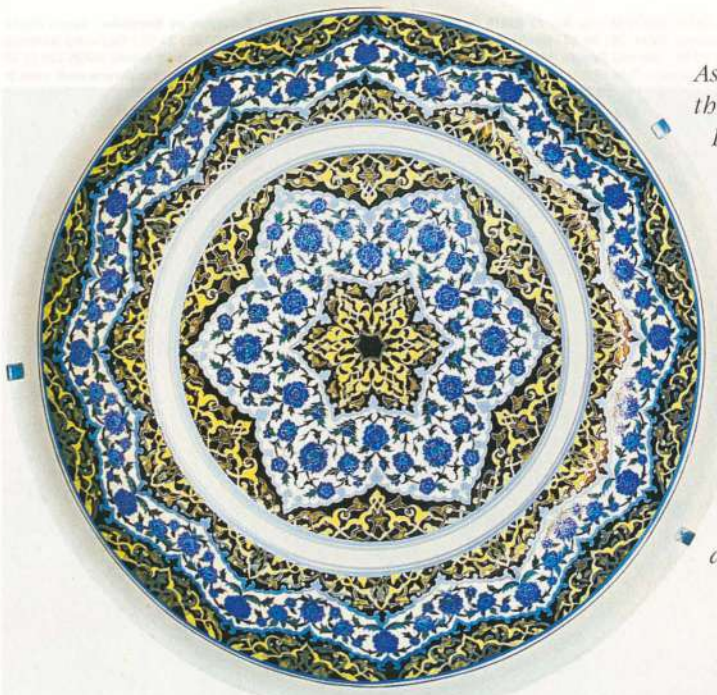
Kısacası, Doğu'dan gelen bu "soylu sanat", Batı'da da özellikle saraylar için, ama "sarayların yüksek duvarları arkasında" üretilmekteydi. Çünkü bu önemli tekniğin titizlikle ko-



This factory was one of the most important illustrations of the influence of western industry on the Ottoman Empire, using new technology imported from the celebrated Sevres factory in France.Porcelain manufacture had posed a technological challenge to Europe. For centuries the East had strictly kept the secrets of porcelain manufacture, while the West used both industrial espionage and research in its endeavour to discover them. In the 19th century potteries patronised by royal families all over Europe were often unscrupulous in their efforts to wrest these mysteries from factories in neighbouring countries in order to manufacture true hard paste porcelain for themselves.

This "noble art" of Chinese origin was both difficult and expensive, and in the West was produced mainly for the palaces and behind carefully guarded palace walls so as to ensure that the secret spread no further. This was equally true of the Yıldız Porcelain Factory, which using modern techniques set out to revive the design tradition whose brilliantly patterned tiles and hollow ware had once been at the forefront of ceramic art.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



As well as producing the porcelain ware needed by the palace and wealthy households, the Yıldız Porcelain Factory also played an important role in the Ottoman art world. During the early years, the Yıldız factory had close links with the Academy of Fine Arts in Istanbul. For Yıldız porcelain to develop its own identity there was a need for trained artists to design and paint the decoration. Some of the artists who trained at the Academy, which had been established in 1883, came to work at the factory as artists and managers.

The first director of the factory was a Frenchman, and several potters and designers were originally brought from the Sevres factory, although Turkish craftsmen were also employed.



Sümerbank döneminden iki Yıldız işi örneği. / Two mid-20th century pieces of Yıldız porcelain.

runması da gerekiyordu.

Özellikle 18. yüzyıldan başlayarak Avrupa'daki sarayların porselen gereksinmelerini karşılayacak yeni fabrikalar kurulmaktaydı.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu da böyle bir düşünceyle bağlantılı olarak kurulmuştu. Üstelik bu fabrikanın yardımıyla, yüzyıllardır Anadolu'nun yapılarında, duvarlarında pırıl pırıl renkleriyle parıldayan eski çiniler, bu kez de sarayın yeni fabrikasında, yeni tekniklerle yeniden yaratılabilecekti.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nun içinde yer aldığı saray ve çevresinin günlük porselen gereksinmelerini karşılamak görevinin yanısıra Osmanlı sanat dünyası açısından başka önemli roller oynamış olduğu görülmektedir. Çünkü, Yıldız Fabrikası'nın kuruluş yıllarında, o dönemin en önemli sanat kuruluşu olan "Sanayi-i Nefise Mektebi" ile çok ilginç yakınlıkları bulunmaktaydı.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nun yeni kimliğini oluşturabilmek için, porselen üzerine resim ve işlemeler yapan, eğitim görmüş sanatçılar gerekiyordu. Bu nedenle, 1883 yılında İstanbul'da kurulmuş bulunan "Sanayi-i Nefise Mektebi-Alisi"nde yetişen sanatçıların bir kısmı, Yıldız Fabrikası'nın porselen sanatçılarını, ressamlarını, yöneticilerini ve hatta müdürlerini oluşturmuştu.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nun ilk müdürü bir Fransızdı. Ayrıca başlangıçta Fransa'daki ünlü Sevres fabrikasından birçok usta da getirtilerek üretimde çalıştırılmaya başlanmıştı. Böylelikle 1892 yılında faaliyete geçen fabrika, ne yazık ki, iki yıl sonra

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

1894 depreminde yıkılmış, ama hemen gerekli onarım yapılarak yeniden üretime geçirilmişti.

Fabrikanın kuruluşunda, gerekli olan yeni üretim teknolojisi, her türlü yeni malzeme ve kalıplar da Fransa'dan getirilmişti. Bununla birlikte fabrikadaki birçok iş, Türk ustalar tarafından yapılmaktaydı.

Bugün müzelerde ve koleksiyonlarda "Yıldız işi" olarak yer alan ilk porselenler, çeşitli boylarda, üzeri resimli vazolar, padişah portreli fincan takımları, çeşitli duvar tabakları gibi ürünlerdir. Bu tabakların ve porselenlerin üzerlerine, genellikle İstanbul'daki saraylar, köşkler ve önemli mimari yapılar işlenmişti.

Fabrika 1908 yılına kadar düzenli bir programa göre çalışmasını sürdürebilmiştir. Bu süre içinde, resimhanesinde hem Fransız'lar, hem de Türk'ler birlikte çalışmışlardır. Herşeyden önce belirtmek gerekir ki, "Yıldız işi" için çalışan ünlü isimler arasında çok sayıda yabancı sanatçı bulunmaktadır. Narcice, Nicot, Zonaro, Tharet, Della Tulla, Wilfred de Sain, Manbori, Lavergne gibi dönemin çok ünlü imzaları, "Yıldız işi" porselenlerin üzerinde yer almıştır.

Diğer yandan, Sanayi-i Nefise'den ve Askeri Okullardan mezun olmuş dönemin en önemli sanatçıları da "Yıldız işi" ürünlere imza atmışlardır. Başta "Sanayi-i Nefise Mektebi"nin kurucusu ressam Osman Hamdi Bey olmak üzere, Halit Naci, İsa Behzad Bey, Ömer Adil Bey, Mesrur İzzet Bey, Üsküdarlı Hoca Ali Rıza, Mustafa Vasfi Paşa gibi

All the equipment and moulds were imported from France in the early years. The Yıldız factory went into operation in 1892, only to be severely damaged in the earthquake of 1894, but was quickly repaired and production recommenced.

Among the early Yıldız ware we find the signatures of many famous French artists, such as Narcice, Nicot, Zonaro, Tharet, Della Tulla, Wilfred de Sain, Manbori and Lavergne, as well as Turkish artists trained at both the Academy of Fine Arts and the military academies, such as founder of the Academy, Osman Hamdi Bey, Halit Naci, İsa Behzad Bey, Ömer Adil Bey, Mesrur İzzet Bey, Üsküdarlı Hoca Ali Rıza and Mustafa Vasfi Paşa.

From the beginning all these well known artists worked together, producing superbly decorated porcelain in both traditional Turkish and European styles. Most of the magnificent pieces which they produced are today in the National Palaces collection, and a few of special interest in Topkapı Palace.

In 1920, however, the factory was closed down. The Ottoman Empire had emerged defeated and weakened by World War I, with most of its territory, including Istanbul, under Allied occupation. There were no resources to keep the factory going and everyone was preoccupied with far more pressing concerns than porcelain.

With the establishment of the Turkish

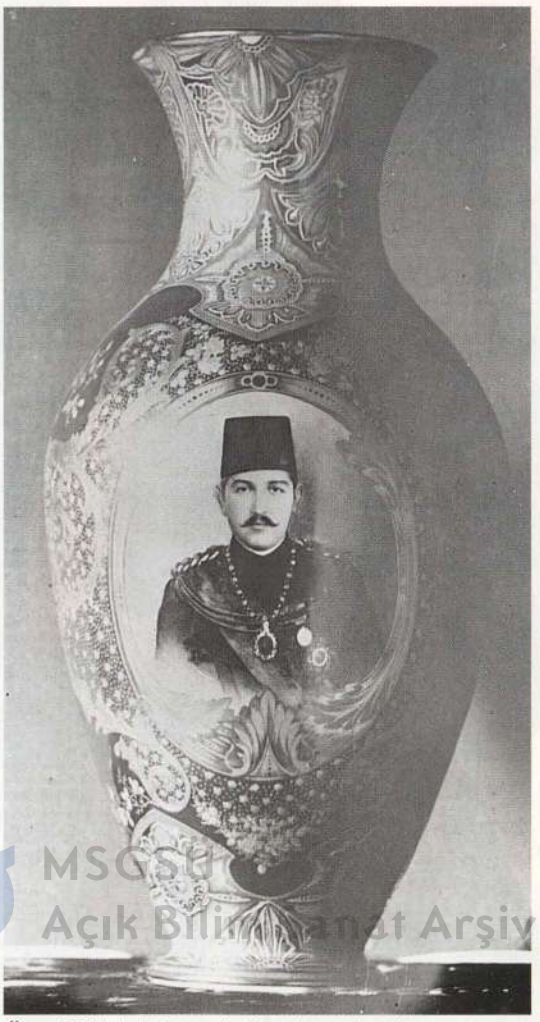




Sümerbank döneminden iki örnek.
Two pieces of Yıldız porcelain from the mid-20th century.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

isimler öncelikle sayılabilir.
Bütün bu ünlü sanatçılar, başlangıçtan itibaren, büyük bir yoğunlukla ve hep birlikte çalıştılar. Anadolu çinicilik geleneği ile Avrupa porselen sanatı arasındaki bütün alanlarda büyük eserler verdiler. "Sanayi Devrimi"nin bir uzantısı olarak, Yıldız Sarayı bahçesinde, bir tür "tasarım merkezi"nin sanatçıları olarak görev yaptılar. O koşullarda gerçekleştirebilecekleri en üst düzeydeki eserleri oluşturdular. Bu eserlerin çok büyük bir kısmı, bugün TBMM Milli Saraylar Koleksiyonu içindedir. Bazı özel parçalar ise Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir.
Çok sayıda sanatçının emekleriyle gelişmiş olan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu 1920 yılında, uzun bir süre için kapandı. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nun son günleriydi ve hiç kimsenin porselen sanatıyla ilgilenecek durumu kalmamıştı.
Türkiye Cumuhiriyeti'nin kurulmasıyla birlikte, Türk porselen sanayiinin ve sanatının yeni baştan oluşturulması için yapılan bütün girişimler, hep bu eski fabrika çevresinde gelişmiştir. 1936 yılında Milli Emlak tarafından tasfiye edilen fabrika, 1957 yılında yeniden çalıştırılmak üzere Sümerbank'a devredilmiştir. Sümerbank tarafından, teknolojisi yenilenen ve üretime başlayan fabrika, 1994 yılına kadar kesintisiz olarak hizmet vermiştir.
Eski ismiyle Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu, 1994 yılından bu yana TBMM Milli Saraylar Dairesi Başkanlığı'na devredilmiştir ve bir müze-fabrika olarak çalıştırılmaktadır. Böylelikle Türk çini ve porselen mirasının en önemli fabrikası ve en önemli eserleri, TBMM Milli Saraylar çatısı altında yeniden birleştirilmiş oldu. •



Üstte 1900'lerin başlarına ait bir çalışma; altta, Sümerbank döneminden bir örnek. / An early 20th century piece (above), and a later piece from the Sümerbank period (below).



* Prof. Dr. Önder Küçükerman, MSÜ Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı.

Republic in 1923 efforts to revive Turkish porcelain manufacture and design revolved around the Yıldız factory. In 1936, however, the factory was closed down again until 1957, when it was placed under the management of the state-owned ceramics and textile giant, Sümerbank, which introduced new technology and started up production once more.
In 1994 the factory became a museum-factory under the auspices of the Department of National Palaces. In this way the Yıldız factory, which has played a major role in the history of Turkish china and porcelain, has once again been restored to the palaces for which it once produced its finest work. •

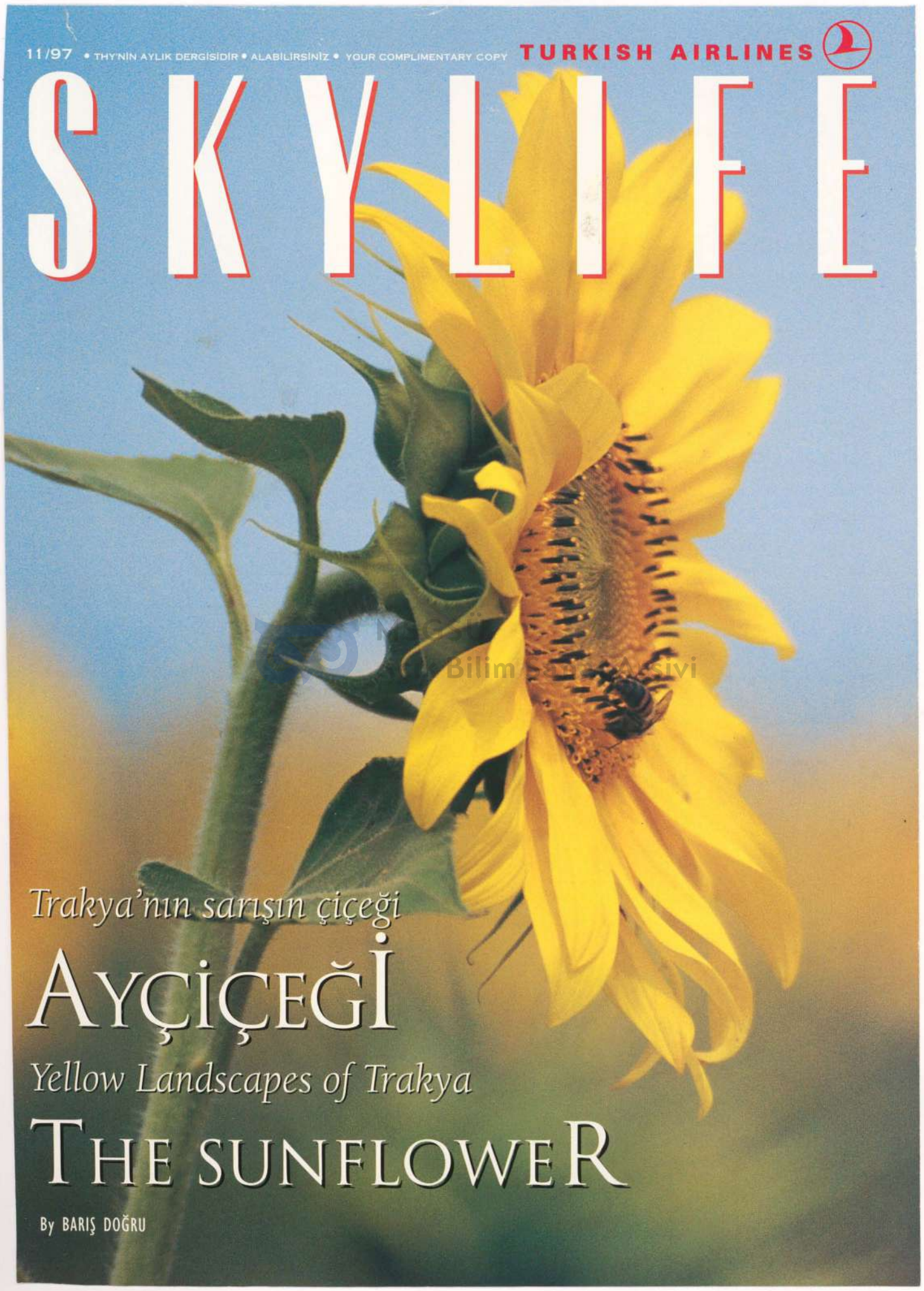
** Prof. Dr. Önder Küçükerman is Head of the Department of Industrial Design at Mimar Sinan University Faculty of Architecture.*

MSGSÜ
Açık Bilim ve Sanat Arşivi

11/97 • THY'NİN AYLIK DERGİSİDİR • ALABİLİRSİNİZ • YOUR COMPLIMENTARY COPY

TURKISH AIRLINES

SKYLIFE



Trakya'nın sarışın çiçeği

AYÇİÇEĞİ

Yellow Landscapes of Trakya

THE SUNFLOWER

By BARIŞ DOĞRU

Bilim Arşivi



Ara Güler

Glass Galore at Dolmabahçe Palace

DOLMABAHÇE SARAYI VE ÜNLÜ KRİSTALLERİ

By ÖNDER KÜÇÜKERMAN*



Önder Küçükerman

İstanbul'daki Dolmabahçe Sarayı, 1850'li yılların en ileri teknikleriyle ve büyük bir özenle inşa edilmiştir. Bu nedenle sarayın çeşitli mekanlarında bulunan çok özel cam eserler, bu önemli yapıya, bir anlamda 150 yıl önceki Avrupa cam sanatının ve sanayiinin özelliklerini sergileyen bir müze görünümü kazandırmaktadır. 1855 yılında yapımı tamamlanan ve bugün TBMM Milli Saraylar Başkanlığı'na bağlı Dolmabahçe Sarayı, sahip olduğu özellikler gözönüne alındığında "Sanayi Tarihi Müzesi" olarak da isimlendirilebilir.

Sarayda kullanılan camlar, dünyanın en ünlü üreticilerinin özel olarak hazırladıkları eserlerdir. Bunlar arasında "Baccarat" kristalleri, Venedik camları, Alman-Çekoslovak "Bohem" avizeleri, ve İngiliz kristalleri bulunmaktadır.

Dolmabahçe Palace in Istanbul was constructed in the 1850s with no expense spared and incorporating the most advanced techniques of the time. The building was intended to impress at a time when industrial achievement was exciting interest to a degree perhaps hard to imagine today.

Glass was extensively used in its fittings and furnishings, and these provide a valuable record of the European glass industry of 150 years ago. Completed in 1855 for Sultan Abdülmecid, the palace is today a museum open to the public, and in many ways might be called a museum of industrial history. The glass used in this palace was produced specially by the most famous glass manufacturers of the time, and includes Baccarat crystal, Venetian glass, Bohemian chande-

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Önder Küçükerman

Dolmabahçe Sarayı'nın önemli cam uygulamalarından birisi, "Camlı Köşk"tür. Bu yapı, dönemin cam teknolojisinin bütün yorumlarının bir arada izlenebildiği bir sergi gibidir. / One of the most fascinating rooms in the palace is the Camlı Köşk conservatory, where virtually every application of modern glass technology is displayed in a single space.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

İlk kez Londra'da 1851 yılında açılan "Great Exhibition of the Work of Industry of All Nations" sergisinden ve yine o yıllarda açılan diğer uluslararası sanayi sergilerinden, inşaatı tamamlanmak üzere olan Dolmabahçe Sarayı için çok sayıda eser ve cam satın alınmıştır.

Sarayın cam eşyalarının ve bazı mobilyalarının Avrupa'daki fabrikalardan ve mağazalardan getirilmesinde etkili olmuş kişilerin başında dönemin Tophane Müşiri Ahmet Fethi Paşa gelmekteydi. Paris sefirliği görevinde de bulunmuş olan Ahmet Fethi Paşa, çok özel camları Dolmabahçe Sarayı için Avrupa'dan getirtirken, bir yandan da Beykoz bölgesinde



Ö. Küçükerman

liers and English crystal. Large quantities of glassware was also purchased for Dolmabahçe Palace, then under construction, at the Great Exhibition of the Work of Industry of All Nations held in London in 1851.

Much of the glass and some of the furnishings were ordered from factories and shops in Europe through the agency of Ahmet Fethi Paşa, who was Ottoman ambassador to Paris at the time. Wishing to encourage modern glass manufacture in his own country, Ahmet Fethi Paşa also established a factory in Beykoz, where small scale glass workshops had thrived at the turn of the 19th century. Known as

III. Selim döneminde kurulup sonra kapanan eski cam atölyelerini fabrikaya dönüştürme uğraşı içindeydi. Nitekim bu çabalarının sonunda "Çini ve Billur Fabrika-i Hümayunu"nun kurulmasına önayak oldu. Bu yeni fabrika, bugün çeşitli müzelerin en önemli eserleri arasında bulunan "Beykoz Camları"nı yaratmış, hatta aynı yıllarda katıldığı uluslararası sanayi sergilerinde madalya kazanmıştır. Ama bu camlardan hiçbiri Dolmabahçe Sarayı'nda kullanılamamıştır. Çünkü Ahmet Fethi Paşa, sarayın yapımının tamamlandığı yıllarda, genç yaşında ölmüştür.

Dolmabahçe Sarayı'nın önemli cam uygulamala-



Ara Güler

Dolmabahçe Sarayı'nın en önemli mekanlarından olan ve özel törenler için kullanılan "Muayede Salonu"nda kubbeye asılı olan avize, döneminin en ünlü eserlerinden biridir. Sarayın dekorasyonunda kullanılan cam eşyalardan çoğu, bir dönem Paris sefirliği de yapan Ahmet Fethi Paşa (üstte) tarafından Avrupa'dan özel olarak sipariş edilmişti. / The great 4.5 ton chandelier in the Muayede Hall or throne room is one of the most ambitious products of the new design concept generated by the industrial revolution. Much of the glass and some of the furnishings were ordered from factories and shops in Europe through the agency of Ahmet Fethi Paşa (top), who was Ottoman ambassador to Paris at the time.



the Imperial Porcelain and Crystal Factory it produced the Beykoz glass which is treasured by many museums today, and which won medals in international industrial exhibitions of the time. Unfortunately none of this glass was used at Dolmabahçe Palace, because deprived of Ahmet Fethi Paşa's enthusiastic backing upon his premature death the enterprise withered away.

One of the most fascinating applications of glass at the palace is the Camlı Köşk, a conservatory on the first floor overlooking the high walls, the only part of the palace to open onto the outside. Here every interpretation of glass technology is displayed in a single space. The light structure of the glazed conservatory contrasts vividly with the massive stone architecture of the rest of the building. The conservatory contains a fireplace, showing that it was used in winter as well as summer. The walls and roof are of glass in an iron frame. It is furnished with crystal chandeliers, wall lamps, aquariums, and torchères or floor candelabra of coloured glass in fantastic designs of fruit, flowers and birds. The play of coloured light makes the conservatory an extravaganza of 19th century glass making.

A crystal piano made by Gaveau of Paris is a showpiece of the room. The piano mechanism has been encased in crystal glass for no conceivable functional motive, presumably as an experiment in lending the transparency and lightness of glass in architectural appli-

rından birisi, "Camlı Köşk"tür. Bu yapı, dönemin cam teknolojisinin bütün yorumlarının bir arada izlenebildiği bir sergi gibidir. Bu köşk, sarayın dışa açık olan tek mekanıdır. Köşkün mimarisinin ağır ve kapalı ana yapısına karşılık, hafif yapılı "Sera" kısmı, sanki iki ayrı mimari tekniğin en çarpıcı biçimde, yanyana getirilip kıyaslanması için tasarlanmış gibidir. "Sera" kısmında bulunan şömine, buranın kışın da kullanıldığını göstermektedir. Bu cam örtünün yapımında demir taşıyıcılar ve düz cam kullanılmıştır. Köşkün içinde kristal şamdanlar, aplikler, akvaryumlar ve renkli camların olağanüstü ustalıkla kullanıldığı madeni ayaklı lambalar bulunmaktadır. Camlı Köşk'ün içindeki renkli ışıltılar, adeta 19. yüzyıl cam sanatının etkili bir gösterisidir.

"Camlı Köşk"te bulunan "Gaveau-Paris" yapımı kristal piyano, geçen yüzyılın cam sanatının çok özel bir örneğidir. Bir piyano mekanizmasının kristalle kaplanması suretiyle imal edilen böyle bir müzik aletinin yapılmasının nedeni tam olarak belli değildir. Ama geçen yüzyılda, camın özellikle mimariye getirdiği "saydamlık ve hafiflik" düşüncesinin özel bir piyanodaki çarpıcı yorumu olarak kabul edilebilir.

Buna karşılık piyanonun camdan yapılmış olan iskemlesi ise, bambaşka bir teknikle biçimlendirilmiştir. Bu iskemle de yine dönemin teknik olanakları ile kesme kristal camlarla yapılmıştır. Madeni bir taşıyıcı üzerine geçi-



Ö. Küçükerman



Ö. Küçükerman



Ö. Küçükerman

cations to a piece of furniture. Even the piano stool is made of glass, although formed by a quite different technique, this time cutting. The shimmering effect of the cut facets makes it an interesting object. Another striking use of glass at Dolmabahçe Palace is the crystal staircase in the Medhal Room at the entrance. Each baluster is made of several pieces of cut glass mounted onto a metal rod through the centre. The staircase is an outstanding manifestation of the combined power of art and technology, because although it was not technically difficult to produce the glass components themselves, to conceive such a new application in the architectural context was a spectacular design achievement.

The most advanced lighting technology of the time was used at Dolmabahçe Palace, above all in the Muayede Hall or throne room. The great chandelier attracted interest in England even before it was shipped to Istanbul, as one of the most ambitious products of the new design concept generated by the industrial revolution. To hang this 4.5 ton chandelier safely from the ceiling demanded complicated engineering skills, whose proof was tested by a violent earthquake at the end of the century. Originally the chandelier had 664 sconces for candles, but was later converted to gas and in 1910 to electricity, holding 750 light bulbs. This chandelier was designed and produced by Frederick Rixon of Hancock, Rixon

rilen kesme camların ışıltılı görünüşü, iskemleyi gerçekten etkileyici bir ürün haline getirmiştir.

Dolmabahçe Sarayı'nın giriş bölümünde bulunan "Medhal Salonu"nun devamındaki merdivenlerin kristal camlardan yapılmış trabzan ayakları da, kesme tekniğiyle işlenmiş çeşitli cam parçaların bir araya getirilmesiyle biçimlendirilmiş olup, geçen yüzyılın cam teknolojisinin ve sanatının gücünü belirtmesi açısından oldukça çarpıcıdır. Çünkü teknik yönden böyle bir taşıyıcı ayağın, parça parça yapılması çok zor değildir. Ama bu uygulamada asıl önemli olan, o gün için böyle bir cam tasarımının, mimari mekanlara yeni yorumlar getirebilecek şekilde tasarlanıp, çok ilginç bir biçimde uygulanmış olmasıdır.

Dolmabahçe Sarayı'nda, dönemin en gelişmiş aydınlatma teknolojisi kullanılmıştır. Özellikle sarayın en önemli mekanlarından olan ve özel törenler için kullanılan "Muayede Salonu"nda kubbeye asılı olan avize, döneminin en ünlü eserlerinden biridir. Metal askılar ve kesme kristal camlarla yapılmış olan bu avize, bir anlamda Sanayi Devrimi'nin desteklediği yeni bir tasarım düşüncesinin en iddialı ürünlerinden biridir. Bu ağır avizenin kubbeye asılması için bile, dönemin karmaşık çözümleri kullanılmış ve sonuçta gerçekten en çarpıcı et-



Dolmabahçe Sarayı Arşivi

Camlı Köşk'te bulunan "Gaveau-Paris" yapımı kristal piyano, geçen yüzyılın cam sanatının çok özel bir örneğidir. Piyanonun iskemlesi de dönemin teknik olanakları ile kesme kristal camlarla yapılmıştır. / A crystal piano made by Gaveau of Paris is a showpiece of the Camlı Köşk. Even the piano stool is made of cut glass.



Ö. Küçükerman

and Dunt at 1 Cockspur Street London in 1853, as we learn from the maker's plaque.

Apart from this giant, the palace was lit by 82 chandeliers-52 crystal and 30 bronze, 142 pendant ceiling lights, and nearly four hundred standard candelabra-60 of crystal and 334 of other materials. So many light fittings would have sufficed for a glass industry exhibition in the 1850s.

Huge pier mirrors are another use of glass at Dolmabahçe Palace. They were not merely intended for people to look at their reflections, but were the instruments of a new spatial concept, illustrated by the way the panels of cut glass and mirrors

kinliğe ulaşılmıştır.

İlk yıllarda aydınlatma için "kandil" kullanılan avizenin üzerinde toplam 664 mumluk bulunmaktaydı. Daha sonra havagazı ile çalışır duruma getirilmiş;

1910 yılında sarayda elektrik kullanılmaya başlanmasıyla birlikte avizenin donanımları değiştirilerek, ampuller takılmıştır. Bu haliyle avizenin ağırlığı 4.5 tona ulaşmıştır ve üzerinde 750 adet ampul bulunmaktadır.

Bu büyük avize, üzerinde bulunan bir etiketten anlaşıldığına göre 1853 yılı Haziran ayında, Londra'da Cockspur Street No 1'de bulunan "Haccock, Rixon and Dunt" firmasında Frederick Rixon tarafından tasarlanmış ve üretilmiştir.

Diğer yandan, sarayda 52'si kristal, 30'u bronz toplam 82 avize, 142 adet çeşitli tavan askısı, 60 kristal ve 334 adet de çeşitli malzemelerden yapılmış şamdan bulunmaktadır. Bu kadar çok sayıdaki aydınlatma aracı ile, 1850'li yıllarda bir cam sanayii sergisi bile açılabilirdi.

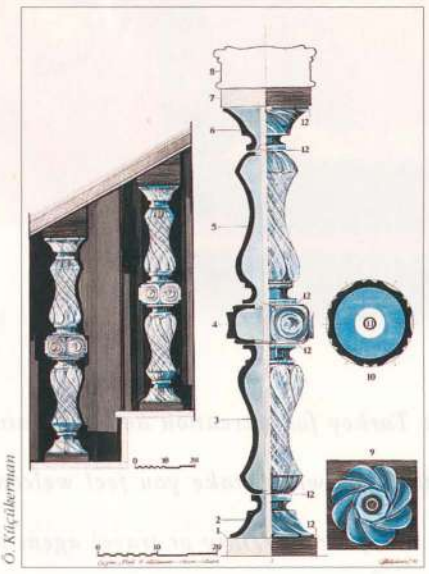
Dolmabahçe Sarayı'nın mekanlarında kullanılmış bulunan, dönemin en büyük aynaları, sadece insanların kendilerini görebilecekleri birer yansıtıcı yüzey değil yeni bir mekan düşüncesinin yeni ürünleridir. Örneğin "Medhal Salonu"nda, şöminelerin üzerinde bulunan kesme camlar ve aynalarla yapılmış özel yansıtıcı panolar birbirleri üzerindeki yansımalarla, sarayın ilk giriş mekanında çok ilginç bir etki yaratmaktadır.

Sonuç olarak Dolmabahçe Sarayı'ndaki bütün bu dev boyutlu camların, avizelerin, şamdanların, apliklerin, kısacası, o dönemin en gelişmiş teknoloji birikimlerinin ülkedeki sanayiin geliştirilmesi için, bir tür sanayi fuarı rolü oynadığı bugün daha iyi anlaşılmaktadır. •



Dolmabahçe Sarayı

Dolmabahçe Sarayı, "Medhal Salonu"nun devamındaki kristalli merdivende kullanılan camların üretim ilkeleri, dönemin cam kesme teknik lerinin en özenli örneklerindendir./ The cut glass balusters of the crystal staircase in the Medhal Room at Dolmabahçe Palace.



Ö. Küçükerman

above the fireplaces in the Medhal Room reflect images into one another to fascinating effect.

Today we take industrial production so much for granted that it is difficult to appreciate the wonder with which these uses of glass were regarded at the time. For the 19th century observer Dolmabahçe Palace was a monument not so much of architectural but of technological achievement and innovation, and it is only by trying to see it through those eyes that the palace can be truly appreciated. •

* Prof. Dr. Önder Küçükerman, MSÜ Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölüm Başkanı.

**Prof. Dr. Önder Küçükerman is Head of the Department of Industrial Design at Mimar Sinan University.*

ANTİK & DEKOR ©

ANTİKA, DEKORASYON ve SANAT DERGİSİ

SAYI: 38
500.000 TL.

ANTİK A.Ş.



9 771300 742402

TÜRK GİYİM TASARIMININ TARİHİ KAYNAKLARI

Prof. ÖNDER KÜÇÜKERMAN
Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

Anadolu, tarihin ilk günlerinden bu yana giyim tasarımı ve tekstil açısından zengin doğal kaynaklara sahip olmuştur. Bu kaynaklar yardımıyla her türlü giyim için gereken her malzeme ucuz olarak sağlanabilmiştir. Ayrıca Anadolu, coğrafi konumundan ötürü, doğu-batı-kuzey-güney yönlerindeki dört değişik üretim ve tüketim zincirinin bağlantısının sağlanmasında önemli bir düğüm noktası görevini yapmıştır. Bu nedenle tarih boyunca önemli ulaşım, ticaret ve kültür akımlarının tam ortasında bulunmuştur. Birçok bölge ve şehir bu uzun süre boyunca giyim sanayii konusunda ayrı ayrı özellikler taşıyan ürünleriyle rekabet gücüne sahip olmuştur.

Öte yandan Anadolu, yine dört bir yandan gelen göçlerle her zaman zengin bir kültürel kimlik taşımış ve bu yönde özgün ürünlere sahip olmuştur. Ama tekstil ve giyim ürünleri, hem zengin kültür mirasıyla, hem de rekabet gücüne sahip olan üretimiyle, Anadolu'da neredeyse birer giysiden daha çok, görsel bir iletişim dili biçimine dönüşmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde de, giyim, önemli bir tasarım ögesi olarak kabul edilmiştir. Hatta tekstil ve giyim, özellikle bu iletişim dili açısından üzerinde çok durulan ve devlet



1729 yılında yapılan "Surname-i Vekbi"den, sultana ait atlar ve görevli giysilerinden bazı örnekler.

düzeyinde titizlikle denetlenen bir konu olmuştur.

Bugünkü anlamıyla "Moda" demek olan "Kıyafet"in üretiminin planlanması, normların, kalitenin, fiatın denetlenmesi, tasarımın yönlendirilmesi amacıyla her zaman en üst düzeyde girişimler sürdürülmüştür. Bir anlamda üretim ve tüketimin dengede tutulması için sistemler geliştirilmiştir.

Ancak, 1800'lü yıllarda, Batı'daki "Sanayi Devrimi"nin ülkeye girişi ile yine önce asker sonra halkın giyim tasarımının değiştirilmesi ise dolaylı olarak dokuma ve giyim sanayii açısından büyük ve karmaşık projelerin de başlatılmasını gerektirmişti.

İşte bu nedenledir ki ülkedeki büyük sanayileşme hareketinin ilk girişimleri de 19. yüzyılda dokuma ve giyim konusunda başlatılmıştı. Başta İstanbul olmak üzere birçok bölge bu yönden desteklenmiş, dönemin en gelişmiş fabrikaları kurulmuş, giyimdeki yenilikler ülkede yaygınlaştırılmıştır. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet dönemine geçildiğinde de aynı yöndeki sanayileşmenin geliştirilmesi için çok yönlü destekler sağlanmış, giyim değişiklikleri yapılmış ve bu yöndeki yatırımlara devlet yine öncülük yapmıştır(1).

Yukarıda çok kalın çizgilerle belirtilen uzun geçmişin sonucunda, Anadolu'nun hemen her bölgesi kendi kaynaklarından elde ettiği gelenekleriyle birer tekstil potansiyeli oluşturmuştur. Bu potansiyel içinde, kültürel özellikleri ağır basan küçük ölçekli üretim yanında, en ileri düzeyde ve uluslararası normlarda rekabet gücüne uzanan geniş kapsamlı ve uyumlu

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

bir üretim sanayii zinciri elde edilmiştir. Öte yandan Anadolu'nun binlerce yıllık geleneklerine dayanan bir "görsel dil hazinesi" olan dokuma ve giyim sistemleri, bugünkü anlatımla, her an değerlendirmeye açık, uluslararası ortamın normlarına etkili olabilecek çok zengin bir moda ve tasarım kaynağı ansiklopedisi gibidir.

İSTANBUL'DA KUMAŞ ÜRETİMİ VE KIYAFET DENETİMİ

Osmanlı İmparatorluğu döneminde insanların değişik özelliklerine göre tanımlanmasında, giyim sistemi çok önemli bir görsel iletişim dili olarak kabul edilmiş ve bu yönde tanımlamalar ve tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Bu ilkeler öylesine kesin olarak uygulanmaktaydı ki, belirlenen tasarım üzerinde herhangi bir şekilde yapılan en küçük bir değişiklik bile hemen uyarılmaktaydı.

Bu ilgi çekici durumu görebilmek için, kumaş üretimi ve kıyafet denetimi ile ilgili kararlar ve bu düzenlemeler hakkındaki belgelerden birisini izlemek yeterlidir. Örneğin, 1564 yılında, İstanbul'daki kumaş tezgahlarına ait bir karar şöyledir[2].

... Adı geçen büyük şehirde altın veya gümüş telle dokuma yapılan, sırmalı ve gümüş telle kumaş ve kuşak işlenen tezgahlar çoğalarak, bunların sayısı kontrol altına alınamaz duruma gelerek, bu tezgahlarda dokunan kumaşlar değiştirilerek, ibrişimleri düzeltilmeyerek çeşitli hile ve daleveraya girişmişlerdir. Bu doğrultuda bir takım şeylerin geciktirildiği belirlenip yüce fermanımla bildirilmiştir. 318 tezgah tesbit edilmiş ve adı geçen tezgahların sahiplerinden, yararlı olan ve güven veren üstadlardan 100 adet tezgah belirlenerek, sürekli olarak kabul edilenlerin kaldırılmamasını emir buyurdum, ve Dergah-ı Muallam çavuşlarından Şücca Zeyd Kadir'e verilmesini emrettim.

Bu konuya özellikle büyük bir dikkat ve özenle bizzat kendin gözleyesin. Adı geçen tezgahların sahiplerinden kiracı olup, tezgah karşılığında akçe ile kira verenlerin dışında, mal sahibi olup, güven veren üstadlardan 100 tezgahı belirleyip, bunların nerelerde bulunduğunun, sahiplerinin isimlerini yazarak bir defter oluşturup, imzalayıp makamıma göndersin.

Ayrıca geri kalan ne kadar tezgah varsa tamamını kapatıp, adı geçen kumaşların düzeltilmesi ve korunması için, kararlaştırılan tezgahlarda işlenen altınlı kumaşlara devlet hazinesine ait damga vurulsun. Damgasız olanların alınıp satılmasına izin vermeyip, bilirkişi kabul edilen silahdarlarımdan Çerkes Hüseyin gözetiminde "seraser" denilen altın veya gümüş telle dokunmuş kıymetli kumaşın işlenip tamamlandıktan sonra 35 altından aşağı alınıp satılmasına izin vermeyesin. Tamamını, yukarıda adı geçen çavuşuma damgalatıp, damgasız olanları sattırmayasın. Ve bundan sonra bu "Hükm-ü Hümayun"umu sicil defterine kaydettirip, aksi davranışlara izin vermeyesin.
Bunu böyle bilesin.



19. yy.'da kullanılmış olan ipek gelin kıyafeti (Sadberk Hanım Müzesi, Envanter No: 1788-K. 294 ab)



Osmanlı İmparatorluğu'nun üst düzey yönetici giysilerinden örnekler.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA GELENEKSEL GİYİMİN DEĞİŞİMİ VE MODA

Çuha: Her Zaman Çok Aranılan Bir Kumaş

Kelime anlamı "yünlü dokuma, yünlü dokumadan yapılan giysi" olan çuha, yüzyıllar boyunca hem yerli olarak üretilmiş, hem de ithal edilmiştir. Çuha, çoğunlukla cepken, yelek, çakşır, kaput gibi erkek giysilerinde kullanılmıştır. Öte yandan, Avrupa'dan İngiliz ve Fransız tüccarlar tarafından ithal edilen kumaşlar, deniz yoluyla İstanbul'a taşınıp çuhacı esnafına devlet kontrolü ile satılmaktaydı. Böylece çuha ve çuhadan yapılmış elbiselerin satışında haksızlığın önüne geçilmekteydi.

Askeri giyimde kullanılan çuha ihtiyacı ise yeniçeriler döneminden bu yana belirli sistemlere bağlanmıştı. Başta yeniçeriler olmak üzere, bütün "kapıkulu" askerlerine kişi başına 10 "arşın" çuhadan oluşan bir kat giyim verilirdi. Selanik'te dokunan mavi renkli bu asker çuhaları, İstanbul'da Beyazıt'taki Darphane'nin bulunduğu "Simkeşhane"deki ambarlarda bulundurulmaktaydı. Askere çuha dağıtımı, bir gelenek olarak her yıl ramazanda kadir gecesi başlar, üç gün sürerdi. Görevleri İstanbul'a uzak olan yerlerdeki askere de çuha yerine para olarak değeri ödenirdi. Bunun adı "Çuha beha" idi. Ayrıca çuha ile birlikte astarlık bez, sarıklık tülbent ve donluk, gömleklik bez dağıtılırdı. Yüzyıllar boyunca, şehir ve kasaba delikanlıları arasında

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



1850'lerde bir hanım giysisi. Tekstil ve giyim ürünleri, Anadolu'da hem bir kültürel kimlik, hem de zengin bir iletişim dili oluşturmuştur.

da bir kat çuha elbiseye sahip olmak önemli bir olaydı. Hatta, yaşlı, dul, zengin İstanbul yosmalarının, yalın ayaklı, yarım pabuçlu, kaşı gözü yerinde, eli ayağı düzgün ve bıçkın takımından delikanlıları elde etmek için, onlara bir elmas "gül yüzük", gümüş yahut altın "koyun saati" armağan edip ve mutlaka da çuha elbise "kestirip diktirdiği" bilinmektedir(3).

Çuha üretimi açısından ülkenin geleneksel sanayii ile Avrupa'daki sanayii devriminin yeni ve kaliteli ürünleri arasında daima bir rekabet bulunmaktaydı. Yerli olanlar genellikle Ankara, Tosya ve Koçhisar ve Selanik'ten sağlanmaktaydı. Avrupa kaynaklı olanlar ise İngiliz "Londura", Fransa'nın Paris ve Carcassone bölgesinde üretildiği için "Karkaşone", İtalya, Floransa'dan gelen "Florentin" olarak iç piyasada bilinmekteydi. Aslında bu büyük ticaretin geniş ve çok yönlü bir düzenlemeyle gerçekleştirilmiş olduğu anlaşılıyor. Örneğin Fransız olanın İngiltere'de, Hollanda malı olanın birçok ülkede taklit edilerek ithal edildiği bilinmektedir. 18. yüzyıl başlarında, "Carcassone"da, büyük bir kısmı Doğu Akdeniz için üretim yapan 33'ü önemli boyutta, 150 çuha fabrikası bulunduğu anlaşılmaktadır(4).

Gerçekte başlangıçta askeri açıdan bir yenilik olarak ortaya çıkmış bulunan "Yeniçeri" sistemi zaman içinde dokuma ve giyim sanayi açısından ilginç gelişmelere de neden olmuştur. Yeniçerilerin giysilerinde çeşitli özellikler bulunmaktaydı. Örneğin törenlerde, alay başlığı olarak kullanılan başlık "Kalafat" olarak isimlendirilmişti. Aslında kalafat günlük hayatta her kademedeki herkesin giydiği, çuhadan yapılan, paralel dilimli ve üstü geniş bir başlıktı ve üzerine de yine paralel ve dilimli tülbendler sarılmaktaydı.

Ama genel olarak askeri sistem bugünkü anlamda organize edilmiş bir dokuma sanayiinin ürünlerinden oluşan bir "üniforma" tanımından çok, küçük ve yerel kumaş tezgahlarının geleneksel ürünlerinden oluşmaktaydı. O yüzden Osmanlı ordusundaki askeri giysiler, büyük bir renk ve biçim zenginliği içindeydi. Hatta bu giysiler, askeri fonksiyonlardan çok, bir tür "Görsel Sembol Sistemleri"ne dönüşmekteydi. Askeri giysiler bir tür aşırı mesaj yüklenmişti ve sanki birer marka, hatta amblem biçimini almaktaydı. İşte bu nedenle III. Selim döneminde Batıdaki Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı yeniliklerin ülkede uygulanması hareketleri başlatıldığı zaman, yeniçeri ordusunun mevcut özellikleriyle geliştirilmesinin mümkün olmadığı açıkça görülmüştü. Bu düşünceden yola çıkarak "Nizam-ı Cedid" (Yeni Düzen) adı altında bütünüyle yeni bir askeri sistem oluşturulmuştu.

Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk kez, "üniform" olan bir askeri giyim tasarlama girişimi kararı alınmıştır. Ancak bu "üniform" giysinin tasarımı için gereken "standartlar"daki değişik kumaşları sağlamak ise daha büyük bir sorun olarak ortaya çıkmıştı. Çünkü eski giyim sistemi, İmparatorluğun her yöresindeki yerel dokuma atölyelerinin, geleneksel kimliğini taşıyan kumaşlarıyla kolayca sağlanabiliyordu. Üstelik böylece hem o bölgedeki genel üretim canlı tutuluyor, hem de özel bir dokuma sanayii kurmaya gerek kalmıyordu.

Aslında III. Selim döneminde Avrupa'ya ve oradaki Sanayi Devri-



19. yy.'da kullanılmış olan "Canfes üçetek". (Sadberk hanım Müzesi, Envanter No: 2654-K. 72).



Osmanlı İmparatorluğu'nun bir müzik grubu ve giysileri

MSGSÜ Açık Bilim Sanal A

mi'nin yeniliklerine karşı Osmanlı İmparatorluğu'nda büyük ilgi duyulduğu bilinmektedir. Örneğin, bu tür girişimlerden birisi 1791 yılında Viyana'ya sefir olarak gönderilen Ratip Efendi'den, siyasi görevi yanında "Avusturya'nın bütün müesseselerini görüp incelemesi ve bunlardan padişahı haberdar etmesi"nin istenmiş bulunduğu biliniyor(5).

Ratip Efendi çeşitli raporlarında, "İç ticaretin ve yerli sanatların gelişmesi ve milli servetin yabancı ülkelere gelişigüzel akışına engel olunmasını önerir. Bu amaçla, başta Padişah olmak üzere herkesin memlekette dokunan kumaşları giymesi gerektiğini" söyler. Ayrıca Hint kumaşı yerine Bursa, İstanbul, Halep, Şam kumaşla-



III. Selim döneminde, 1790'lı yıllarda "Yeniçeri Ocağı" yerine kurulan "Nizam-ı Cedid Askeri"nin değişen giysileri büyük hacimli bir dokuma ve giyim sanayiinin kurulmasını gerektirmişti.



Anadolu'daki eski giyim sistemlerinin çok derin kaynakları bulunmaktadır. 1850'lerde şeker satıcısı..

rının kullanılması konusunda herkese yasak getirilmesini önerir. Ama bu arada Ratip Efendi'nin şu gözlemleri ise çok ilgi çekicidir. *"Kişiler hangi kumaşı isterse giyer ve isterse söyler, yer, içer ve gezer... Hiç kimse ona karışmaz... Ve evlerine, dükkanlarına, bineklerine ve mal ile mülklerine müdahale ve taarruz edemez".*

Aynı şekilde Paris elçisi Seyyid Ali Efendi'den de ilgi çekici gözlemlerle dolu bilgiler gelmektedir. *"Bu tarafta (Paris'te) akçe su gibidir, ama herifler buluyor ve harcıyor".* Paris sefirliğinde bulunmuş Halet Efendi de Padişaha Avrupa'daki yeni sanayi gerçekleri hakkında ilginç gözlem ve önerilerde bulunmaktadır. *"... Sermayeyi arttırmaktan başka birşeyleri yok. Alim allah, öyle sanıyorum ki, bir imkanla 3-4 yılda 20.000 kese akçe bulunup, çuha, fağfur, kağıt, enfiye, billen için beş fabrika ile coğrafya bilimi ve yabancı dil için bir okul yapılsa, beş sene içinde hiçbir devletin tutulacak birşeyi kalmaz. Bütün ticaretin sürekliliğinin temeli bu beş maddeden ibarettir..."*

18. Yüzyıl Başında "Hüseyin Paşa Çıplağı" Modası

III. Selim döneminde 1792-1803 yılları arasında kaptanpaşa görevinde bulunan Hüseyin Paşa tarafından kurulan ve tasarımı oldukça garip olan giysileriyle "Hüseyin Paşa Çıplağı" adıyla anılan bir "Tersane askeri" sınıfı ortaya çıkarılmıştır. Kasımpaşa'da Tersane'deki kaptanpaşalık sarayında kurulan bu muhafız ve merasim kıtası "Kaptanpaşa Çıplağı" olarak da isimlendirilmiştir. Hüseyin Paşa bu kıtayı kurarken, en seçme yapıdaki gençleri toplamış ve henüz tam olarak bilinmeyen bir nedenle bunlara bıçkın kıyafeti giydirmişti. Çıplaklar, beyaz ve kısa bir "diz çakşırı" giymiş, bellerine kırmızı kuşak sarmış, kuşaklara da bir çift tabanca ve uzun bir bıçak takmıştır. Çıplak gövdeleri üzerine sırma işlemeli kırmızı çuhadan kolsuz bir yelek giyer. Başlarına mavi top püsküllü kırmızı Cezayir Fesi takarlardı. Çavuşlar ise külah üzerine şal sarık sarmıştır. Bu grubun yalın ayakları çıplak, bacakları çıplak olarak Kaptanpaşa Divanhanesi'nde "dayı çalımı" ile dolaştığı da anlaşılıyor.

OSMANLI ORDUSUNDA "NİZAM-I CEDİD" VE YENİ BİR GİYİM SİSTEMİ

III. Sultan Selim döneminde Ba-



19. yy.'a kadar Osmanlı askeri düzeni içindeki "Yeniçeri Ocağı"nın giysileri küçük ölçekli yerel dokuma ve dikim atölyelerinin geleneksel ürünleriyle "çok renkli görsel bir iletişim sistemi" olarak gerçekleştirilmekteydi.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



1826 yılında, 500 yıllık "Yeniçeri Ocağı"nın yerine kurulan yeni askeri düzenin çok büyük ölçekli giyim değişikliği, başta "Feshane Fabrika-i Hümayun" olmak üzere, en gelişmiş teknikleri kullanan dokuma fabrikaları ve "Dikimhaneler" yardımıyla tasarlanıp üretilmiştir.

tı'dakilere benzer olarak kurulan "Nizam-ı Cedid askeri"nin üniforması, gerçekte yeni bir giyim sisteminin tasarlanması anlamında olmuştur. Ancak bu yenileştirme yapılırken, gerek eski Yeniçerilerin, gerekse halkın tepkisinden çekinildiği için Batı'daki askeri giyim tasarımlarının tam aynısının uygulanmamış bulunduğu anlaşılıyor. Nizam-ı Cedid Askeri, gerçekte bir muhafız kıtası gibi kurulmuştur. Büyük rütbeliler başlarına kırmızı renkli "Bostancı Baratası", küçük rütbeli subaylara beyaz renkli barata giydirilmişti. Bunların alt kenarına dört parmak kadar kalınlıkta kara kuzu postu çevrildiği için baratalara kalpak da denilmekteydi.

Neferlerin giysisi ise ceket görünümündeki düz yakalı bir bluzdu. Önden ve gizli düğme ile iliklenen bluz-ceketin beline bir palaska takılmış, bu palaskaya da sol omuz üstünden bir meşin "hamaylı" eklenmiştir. Kırmızı çuhadan kesilmiş bu bluz-ceketin kolları dar ve uzundu. Palaska altında kalan etekleri de potur üzerine "dökülmekte"ydi. Şalvar ve çakşır yerine de, biçim bakımından biraz pantolona yaklaşan ve "sıkma" denilen bir potur giyilmekteydi.

Küçük rütbeli subaylar, önden düğmeli, düz yakalı beyaz bir bluz-ceket üstüne çapraz iliklenen haki renkli "fermene" giyip, bluzun eteklerini potur içine alarak bellerine kırmızı kuşak sarmışlardı. Sağ omuzdan atılan ince bir "hamaylı" ile kılıç takılmakta, bacakları haki renginde sıkma geçirilmekteydi. Bu giysiler ressam Brindizi'nin kıyafet albümünde çok ayrıntılı olarak görülmektedir[6].

Askeri Giyimin Yenilenmesi Ve "Elifi" Şalvar

II. Sultan Mahmut dönemindeki kıyafet değişikliğinde "Elifi" denilen bir şalvar türü ortaya çıkmıştır. Üst kısmı pantolondan geniş, ama şalvardan dardır. Çünkü geleneksel şalvarların ağları çok aşırı geniştir. Önce askeri giyim olarak kabul edilmiş olan pantolon daha sonra memurlara da giydirilmiş, elifi şalvar ise "ulema" sınıfının giyimi olarak sürdürülmüştür. Elifi şalvar, yangın tulumbacılarının da giysisi olarak kullanıldığında "Yarım Fransız Pantolon" ismini de almıştır[7].

1808: "Sekban-ı Cedid" Askeri ye Yeni Bir Giyim: Şubara

1808 yılında Alemdar Mustafa Paşa'nın kısa süren sadrazamlığı döneminde "Sekban-ı Cedid" adı ile kurulan yeni asker kıtalarının giysileri ve başlıkları da tasarım açısından değiştirilmişti.

Daha önceleri "Nizam-ı Cedid" askerlerinin başlığı olan "Bostancı Baratası"nın başlığı olarak, ismi Slavca'dan gelen "Şubara" kullanılmaya başlanmıştır. Yuvarlak tepeli ve dilimli, çuhadan yapılmış olan bu başlık, hem "Nizam-ı Cedid"in yeniden kurulduğu fikrini vermemek, hem de yeniçeriden ayırd edilmek için seçilip tasarlanmış olmalıdır.

"Rumeli halkına mahsus şeşpare (Altı parça)'dan bozma şubara" denilen, 6, 7, 8 dilimli kalpak, o dönem İstanbul halkının özellikle batıdan gelen her yeniliğe karşı gösterdiği olağanüstü ilgi nedeniyle birden büyük yayınlık kazanmıştır. Ayrıca, bu yeni askerler yüksek aylık alıyorlardı. O yüzden, bu başlıklar üzerine altın teller, şeritler eklenmeye başlanmış, tepelerine büyük inciler takılmış, pahalı şallar sarılmaya başlanmıştır. Kısacası, iyi aylık alan bu yeni askerler, özenle tasarlanmış ve pahalı giysileriyle bir tür moda yaratmaya başlamışlardı[8].

İşte bu düşüncelerle 1826 tarihli bir fermanla, yeni bir ordunun temeli atılır. Kısa süre içinde 1500 kişilik bir alay, Süleymaniye Camiinin önünde eğitime başlar. Bayezıt'taki eski saraya "Bab-ı Seraskeri" (Başkomutan karargahı) taşınır. Yeni ordunun tüzüğü yayınlanır. Tümü İstanbul'da bulunacak ve başlangıçta 12.000 kişiden oluşan ordu 8 alaya bölünüp, her birinin başında birer onbaşı bulunacaktı. Yeni ordu İstanbul'da başarılı olunca bazı Vilayet Alayları kurulması kararlaştırılır. Bunlar İstanbul'dan gönderilen subayların denetiminde ayrı biçimde örgütlenmeye başlarlar. Bu yeni ordunun bütün silahı, techizatı ve giysileri İstanbul'dan geliyordu. Bu amaçla İstanbul'da Askeri Mühendishane, Alay Bandoları kurulur, asker aylıkları arttırılır. Daha önce zanaatkarların sağladığı her türlü askeri malzeme, ithalata bağımlı duruma gelince devlet fabrikalarının kurulmaya başlaması noktasına gelinir.

1827 yılında, üniforma, ayakkabı gibi üretimi yapmak üzere "Dikimhane-i Amire" kurulur. Bu giysilerin yapılacağı kumaşlar için de Üsküdar'da, İzmir'de kumaş fabrikaları açılır.



1867 yılında İngiltere'ye davet edilen Osmanlı Hükümdarı Sultan Aziz şerefine verilen bir baloda.

MSGSÜ Açık Bilim Sanal Arşivi

1835 yılında İzmir'de bir de Feshane kurulur. Yeniden düzenlenen "Tophane", Dolmabahçe'deki "Tüfekhane" 1830'da Bakırköy'de, 1838'de Yeşilköy'de kurulan "Baruthane-i Amire", hep bu yeni sanayileşme girişimlerinin birer büyük projeleridir[9].

1826'da Kullanımı Sona Eren Erkek Entarisi

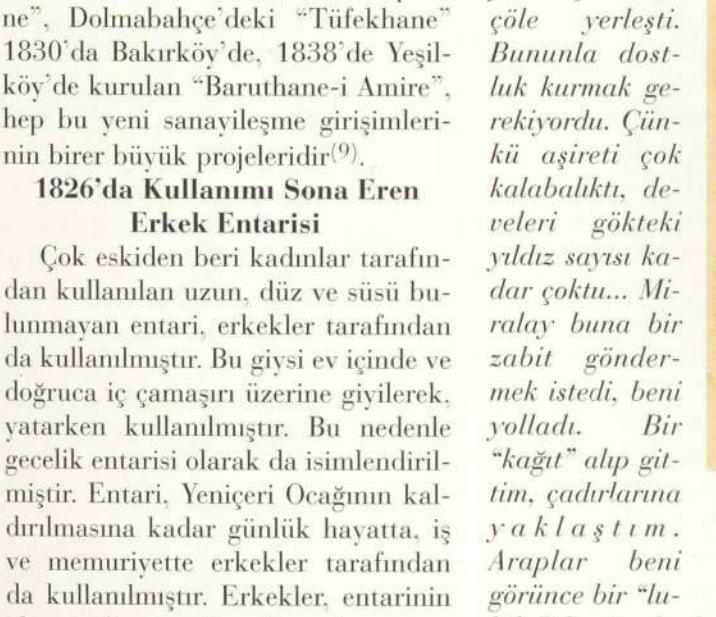
Çok eskiden beri kadınlar tarafından kullanılan uzun, düz ve süsü bulunmayan entari, erkekler tarafından da kullanılmıştır. Bu giysi ev içinde ve doğruca iç çamaşırı üzerine giyilerek, yatarken kullanılmıştır. Bu nedenle gecelik entarisi olarak da isimlendirilmiştir. Entari, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasına kadar günlük hayatta, iş ve memuriyette erkekler tarafından da kullanılmıştır. Erkekler, entarinin altına şalvar ya da çakşır giymekteydiler. 1826 yılından sonra bu çok eski dönemlerden gelen giysi bütünüyle ortadan kaldırılmıştır. Ama yine de eski alışkanlıkla, erkeklerin gecelik entariyle sokağa çıkması az da olsa sürdürülmüştür. Yaklaşık 70 yıl kadar süren bu durum sonunda 1909 yılında ilk kez İstanbul'da Üsküdar'da erkeklerin gecelik entari ile sokağa çıkması yasaklanmıştır.

1830'lu Yıllarda Yeni Askeri Giysileriyle "Zarif Paşa"nın Anıları

1816-1861 yılları arasında yaşamış olan "Zarif Paşa" yazdığı anılarında, 1830'lu yıllarda yenilenen askeri giysileri giyerek, Doğu'da görevlendirildiğinde, başına neler geldiğini şöyle anlatır[10].

... Sivereğe gelindi. Aşiretin birisi çölleri zaptetmişti ve kendisine çöl padişahı derlerdi. Aşiretiyle gelip bizim askerin olduğu yere üç saatlik çöle yerleşti. Bununla dostluk kurmak gerekiyordu. Çünkü aşireti çok kalabalıktı, develeri gökteki yıldız sayısı kadar çoktu... Miralay buna bir zabit göndermek istedi, beni yolladı. Bir "kağıt" alıp gittim, çadırlarına yaklaştım. Araplar beni görünce bir "lulu" koptu, herkes atına bindi. Bir Arap gelip nereye gittiğimi sorunca Eyüp Bey'i görmek istediğimi söyledim. "Taal" deyip beni aldı Eyüp Bey'in çadırına götürdüler... Ne kadar Arap varsa beni seyretmeye başladılar. Çünkü üzerimde "sırmalı elbisem" vardı. Eyüp beyin elini öptüm, saygılar sundum. "Otur" diye yer gösterdi. "Benim sıtlaklarımı niye hayvanlarınıza yediriyorsunuz, buraların benim olduğunu bilmiyor musunuz? Sizin Padişahı çöllere karışmaz. Ama siz misafir gelmişsiniz. Eğer gelip görüşmeseydiniz hepinizi harap ederdim" dedi...

... Sonra "-Padişahınızın askerleri hep böyle mi giyerler?" diye sordu. "-Zabitler böyle giyerler, neferler başka türlüdür" dedim. Onun üzerine "-Sizin hiç utanmanız, hayanız yok mudur? Böyle elbise mi olur? Her tarafınız görünüyor. Bir maşlah getirin" dedi. Bir maşlah getirip üstüme örttüler. Sonra, "-Bir daha gelirsen böyle açık gelme, maşlahla gel" dedi... Oradan kalkıp Urfa'ya geldim. Urfa halkı o güne gelinceye kadar hiç "Nizam Askeri" ve elbisesi görmemiş. Beni görünce bir alay ile paşa kapısına götürdüler. Nereye gitsem, çoluk çocuk ve karılar başıma toplanıp seyrediyorlardı...



Sultanı I. Osman



Osmanlı İmparatorluğu'nun üst düzey yönetici giysilerinden örnekler.

Zarif Paşa'nın yukarıda izlenen anılarında da görüldüğü gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma girişimlerinin ürünlerinden olan askeri giyimdeki değişiklikler ve yenilikler, birçok tepki görmekteydi.

1853 Kırım Savaşı ve Bahriye Neferi'nin Yeni Üniforması

Osmanlı donanmasının geleneksel "Kalyoncu" giysilerinin değiştirilerek yenilenmesi sırasında, kısmen İngiliz donanmasının giysileri model olarak alınmıştı. Ama kep yerine fes giyilip, bele de kalyoncu kıyafetinin bir anısı olarak kırmızı bir kuşak sarılmıştır. Denizcilerin bu giysileri 1908 yılındaki Meşrutiyet'e kadar devam etmiştir. Bu tarihten sonra dönemin çağdaş donanmalarındaki değişikliğe uyularak ceket yerine baştan geçme bluz giyilmiş, yaka altına siyah kravat ilave edilmiştir.

İstanbul, genel olarak her türlü uluslararası ilişkilere açıklığı nedeniyle, her zaman giyimdeki yeniliklerin ilk kez uygulandığı, bir tür moda merkezi gibi olmuştur. Nitekim, Fransa'da 1850'li yıllarda moda olan bir balo tuvaleti, İstanbul'da ilginç bir nedenle "Malakof" olarak isimlendirilmiştir. 1855 yılında Kırım Savaşı'nın en şiddetli döneminde Rusların Sivastopol müstahkem mevkiinin en kuvvetli tabyası olan Malakof Tabyası'nın Fransızlar tarafından alınması haberi İstanbul'a gelince zafer şerefine Fransa sefarethanesinde bir balo verilmişti. İşte bu baloda İstanbul'da ilk kez görülen, çok sıkı ve belden aşağı kabarık olan tuvalet, beğeni

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

uyandırmış ve "Malokof Tuvaleti" olarak benimsenmiştir. Kısa süre sonra "Malokof Fistan" ya da "Sepetli Fistan" olarak isimlendirilmiş ve yaygınlık kazanmıştır.

1854-1871 Yılları Arasında Topkapı Sarayında Çalışan Bir Terzinin Kullandığı "Avrupa" Ürünler

Topkapı Sarayı Müzesi arşivi arasında bulunan ve 1854-1871 yılları arasında, yazılmış olduğu bilinen bir not defteri, o dönemin saray giyimi hakkında çok aydınlatıcı ve ilginç bilgiler vermektedir(11).

Bu defter "Üçüncü Kadınefendi Mahinev Hanım"a aittir ve terzi "Uzun Dimitri" tarafından yazılmış olduğu anlaşılıyor.

Defteri tutan terzi 1854 yılında sarayda çalışmaya başlamış, 1871 yılında da defteri kapatmış ve bu süre içinde yapılan bütün masrafları da tek tek yazmıştır. İşte bu defterdeki bazı bilgiler yardımıyla dönemin değişim geçiren giyimi ve tasarım yenilikleri hakkında ilginç bir kesit izlenebilmektedir:

Güvezi, Leylaki beyaz çiçekli basmasından iki entari dikildi. Düz "nevzuhur" harç tülbent astar harç dikildi: 370 kuruş. Uzun çift tülbentli, pervazlı bir hırka dikildi: 46 kuruş. Toplam: 456 kuruş (1854).

Bir "Avrupa" (beden ve kolları dar, göğüsleri pek az açık, belden bir karış aşağı kadar etekli ve dönemin moda giysisi) "canfes" ve çevresi yaldızlı dantel ve harç. Tümü 155 kuruş (1855).

"Güvezi" çağla beyazı sarılı yaldızlı bürümcükten bir entariye "Avrupa" hırkası dikildi, içine canfes, etrafı yaldızlı dantela harç: 430 kuruş. Çift tülbentli bir şalvar dikildi: 33 kuruş. Toplam: 463 kuruş (1855).

"Kibriti" renkli (fıstık-saman rengi arası) kadifeden düz Avrupa harçlı bir entari dikildi. 180 kuruş (1857).

Bu defterdeki notlardan 1850'li yıllarda henüz geleneksel giyim tasarımı normlarının korunmakta olduğu, ancak ithal sanayi ürünlerinin yeni tasarımlarının da yavaş yavaş yaygınlaşmakta bulunduğu anlaşılmaktadır. Defterde sözü edilen "şalvari", "gömlek", üste giyilen "üç etek entari" ve kısa hırkalar gibi geleneksel giysiler yanısıra "Avrupa hırka", "nevzuhur harç", "Avrupa harç" gibi ürünler bunu desteklemektedir. Nitekim, elbise yapımında eskiden kullanılmış olan "diba", "kemha", "seraser", "atlas", "çatma" gibi kumaşlar defterde bulunmamaktadır. Bu defterdeki küçük notlar, saray kadınlarının giyiminde batı etkilerinin başlangıç yıllarını aydınlatmaları açısından önemlidir.

1860'larda Kışlık Askeri Giysi: "Avniye"

1861-1876 yılları arasında, Abdülaziz döneminde kukuletalı bir yağmurluk olan kaput çok yaygın olarak kullanılmıştır. Gerçekte eskiden beri asker ocağında kullanılmış olan kukuletalı yağmurluk, gocuk üzerinde yapılan değişiklikler ve kol eklenerek elde edilmişti. Serasker Hüseyin Avni Paşa tarafından hazırlatılarak ordu zabitan ve erkanına kışlık sokak giysisi olarak kabul edildiği için "Avniye" olarak isimlendirilmiştir.

Devetüyü ve siyah renkli çuhadan yapılan, düğmeli, omuz ve yan dikişleri ve kol dikişleri çuhanın renginde şeritle çevrilmekteydi. İyi bir çuhadan yapıldığında çok uzun süre kullanılabilen ve "Alafranga" olmayan bir ürün olarak yaklaşık 50 yıl kadar kullanılagelmiştir. Abdülaziz'in de "avniye" ile çekilmiş bir fotoğrafı bulunmaktadır(12).

Kadın Giyiminde "Yaşmak"

Osmanlı İmparatorluğu'nda Müslüman kadınlar sokakta "ferace" giydiklerinde, yüzlerinin ön kısmını örtmek için ince beyaz iki parçalı tülbentten oluşan ve yaşmak denilen bir sistem kullanmışlardır.

Yaşmak, sadece gözleri açık bırakacak şekilde biri aşağıdan, diğeri de yukarıdan gelen iki parçadan oluşmaktaydı. Kapalı ve açık olmak üzere iki değişik türde uygulanan yaşmaklar, bu amaçla kalın ve ince tülbentler kullanılarak sarılırdı. Açık yaşmak, isminden de anlaşıldığı gibi, yarı şeffaf olan ince bir tülbentle bağlanmaktaydı. Özellikle alt yaşmak çok ince olduğu için adeta saydam bir durumdaydı(13).

Bu yaşmaklar zaman içinde kolalanarak daha özenle kullanılmış ve bu gibi özel türler Saray Yaşmağı olarak tanımlanmıştı. Bu tür özel yaşmakların değişik yorumlarına bağlı olarak türleri de oluşturulmuştu. Bu tür özel yaşmakları en son kullanmış isimler Said Halim Paşa'nın eşi Emine ve Şair Nigar hanımlardır.

Kapalı olan yaşmaklar öylesine koruyucu biçimlere dönüştürülmüştür ki, ferace ve yaşmak altında kadınların, kocaları tarafından bile tanınmayacakları kadar değişik türleri bilinmektedir.

1884 Yılı İstanbul Gazetelerinde Giyim İlanları

Osmanlı Devleti'nin dokuma sanayiinin geliştirilmesi için gerçekleştirdiği girişimlerinin yanısıra önemli ölçüde ithalat yapmış bulunduğu bilinmektedir. Bu gibi ithal dokuma ve giysilerin satış yeri ise, bugünkü Beyoğlu ve çevresiydi. 17 Ocak 1884 yılında Beyoğlu'nda Tünel yanındaki "A. Mayer ve Şürekası" tarafından "Tercüman-ı Hakikat" gazetesine verilmiş "Gayet Mühim İlan"da şöyle denilmektedir(14).

Erkek ve kadınlar için bu seneye mahsus olarak Avrupa'dan ithal edilen müzeyyen, mütenevvi elbise... Bütün kostüm, pardesü, redingot, gecelik, alaturka setreler, kışlık palto, robdöşambr, kürklü paltolar, pantolonlar, ceket, kadın mantoları, kalpak, baston, şemsiye, çorap ve fanila, mendil, yelpaze, boyunbağı, şal ve diğerlerinin en iyisi "fürüht" olunur.

DİPNOTLAR

(1) Küçükerman, Önder, *Türk Giyim Sanayiinin Tarihi Kaynakları*, GSD Dış Ticaret yayını, 1996, İstanbul.

(2) Refik Ahmet, *İstanbul Hayatı (1495-1591)*, Enderun Kitabevi, 1988, İstanbul.

(3) Koçu, Reşat Ekrem, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank yayını, 1967, Ankara.

(4) Kütükoğlu, Mübahat, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 tarihli Narh Defteri*, Enderun kitabevi, 1983, İstanbul.

(5) Sayar, Ahmet Güner, *Osmanlı İktisat Düşüncesinin Çağdaşlaşması*, Der yayınları, 1986, İstanbul.

(6) Küçükerman, Önder, *Türk Giyim Sanayii Tarihindeki Ünlü Fabrika: "Feshane" Defterdar Fabrikası*, Sümerbank yayını, 1988, Ankara.

(7) Koçu, Reşat Ekrem, *A.g.e.*

(8) Koçu, Reşat Ekrem, *A.g.e.*

(9) Küçükerman, Önder, *Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası*, Sümerbank yayını, 1987, Ankara.

(10) Karal, Enver Ziya, *Zarif Paşa'nın Hatıratı (1816-1862)*, Belleten No. 16'dan ayrı basım, Maarif Matbaası, 1914, İstanbul.

(11) Tezcan, Hülya, *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivinde Bulunan Bir Terzi Defteri*, Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık 2, s. 166, 1978, İstanbul.

(12) Koçu, Reşat Ekrem, *A.g.e.*

(13) Koçu, Reşat Ekrem, *A.g.e.*

(14) Şakiroğlu, Mahmut, *Osmanlı Basınında Yüz Yıl Önce Bu Ay*, Tarih ve Toplum, sayı 1, 1984, İstanbul.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

ANTİK & DEKOR

ANTİKA, DEKORASYON ve SANAT DERGİSİ

SAYI: 39
1.000.000 TL.

ANTİK A.Ş.

MSGSÜ
Açık Erişim Arşivi

9 771300 424004

SANAYİ DEVRİMİ'NİN OSMANLI DEVLETİ'NDEKİ İLK YANSIMALARI VE CAM SANATI

Prof. ÖNDER KÜÇÜKERMAN
MSÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı
"The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage" (T.I.C.C.I.H.) Türkiye Temsilcisi

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Bu yazı dizisi Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana, cam sanayiinin ve sanatının geçirdiği değişimlerin sonucunda yaratılmış olan "Beykoz Camları"nın çevresindeki gerçekleri çok yönlü olarak incelemek amacıyla yazılmıştır.

Bu yazı dizisinin bir diğer amacı da "Beykoz Camları"nın başlangıcından bugüne kadarki gelişiminin teknik özelliklerini ayrıntılarıyla incelemektir. Böylelikle "Beykoz Camları" ile ilgilenenler veya koleksiyon yapanların, bu camların üretiminde kullanılmış olan eski teknikler ile belirli bir ölçüde yakınlaşması amaçlanmaktadır.

***

Öte yandan Beykoz camcılığının bütün ürünlerini yan yana dizip, kulağınızı bunlara değdirirseniz, uzun bir süre içinde yaşanmış olan "uluslararası sanayi rekabetini, siyasal kararları, büyük yatırımları, başarısızlıkları, başarıları", güzel bir cam eser üzerine yazılmış değişik bir dille dinleyebileceğinize inanıyorum.



Topkapı Sarayı Kitaplığı'nda bulunan bir minyatürde ayaklı bir cam bardağı elinde tutan Osmanlı Sultanı, büyük bir olasılıkla 16. yüzyılın en önemli sanayi kolları arasında olan camcılığı desteklemenin yollarını aramaktaydı.

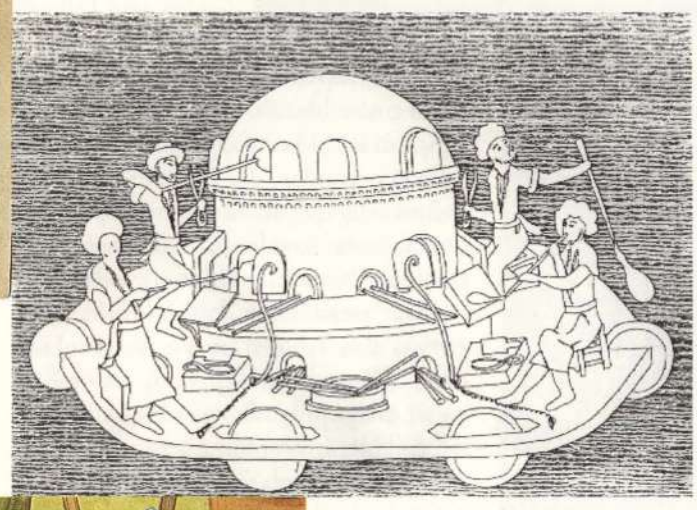
Çünkü "Beykoz Camları"nın belki de asıl önemli yanı, biçimsel güzelliklerinin ötesinde, gerçekte son "ikiyüz yılın uluslararası sanayi ve sanat yarışının günümüze kadar gelebilmiş ürünleri" olarak taşımakta olduğu çok yönlü anlamıdır.

Üstelik, "Beykoz Camları", bu ilginç yönleriyle de Osmanlı İmparatorluğunun büyük önem vererek yürüttüğü bir dizi sanayileşme girişiminin "ürün kimliği ölçeğindeki" temsilcileridir. O nedenle, bugün koleksiyonlarda, camlı bölmelerde sessizce duran "Beykoz Camları", "Çeşmibülbül"ler gerçekte 19. yüzyılda, Boğaziçi bölgesini gelişmiş bir organize sanayi bölgesine dönüştürme projelerinin gürültülü günlerini temsil etmektedir. Bu yönden de her biri, dönemlerindeki hareketli olayları özetleyen birer sessiz "İstanbul eseri"dirler. Beykoz bölgesindeki yaklaşık ikiyüz yıllık bir sürekliliğin temsilcileri olan bu eserler, o dönemdeki sanatımızın, şürimizin, müziğimizin ve kültürümüzün cam teknolojisi üzerinde özetlenerek yansıması olarak, özel bir anlam da taşımaktadır.



Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda bulunan ve III. Murad döneminde (1574-1595) hazırlanmış minyatürde, camcı esnafının Padişah önündeki geçit töreni görülmektedir. Burada görülen camlar, 16. yüzyıl cam teknolojisinin olanaklarına göre, oldukça büyük boyutlardadır.

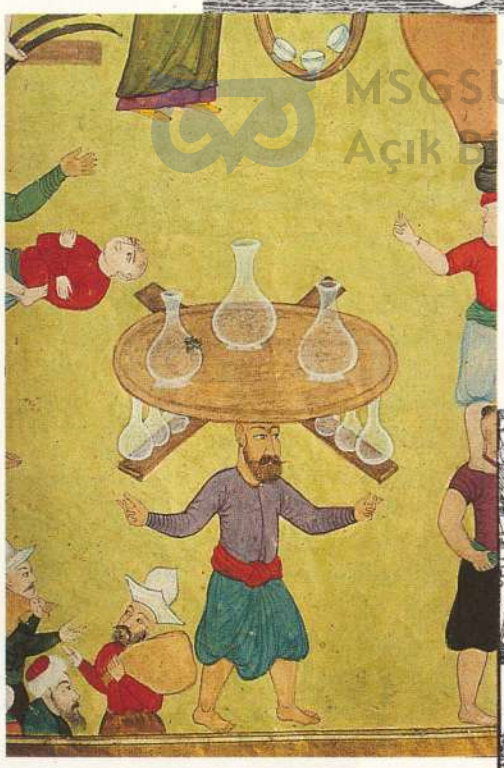
III. Murad döneminde hazırlanmış minyatürde, altı tekerlekli bir araba üzerine inşa edilmiş cam fırını ve çalışan ustalar. Bu fırın dikkatle incelendiği zaman, hem en küçük ayrıntısına kadar gerçek bir üretim düzenine sahip olduğu, hem de döneminin cam tekniğinin en üst noktasında bulunduğu görülmektedir.



İstanbul'daki Osmanlı Camcılığının İlk Günleri

Herşeyden önce belirtmek gerekir ki, cam yapımı ilk günlerden itibaren "çok pahalı bir üretim teknolojisi" gerektirmektedir. Bu nedenle, 20. yüzyıla kadar camcılık, bütün dünya devletlerinin, sarayların özel olarak desteklediği bir tür "prestij teknolojisi" olarak gelişmiştir. Ve hiç kuşkusuz bu desteğin sonucunda ortaya çıkan özel ürünler de, o gücün kimliğini yansıtmaktaydılar.[1]

Osmanlı İmparatorluğu'nda da durum hemen hemen böyle olmuştur. 16. yüzyıldan başlayarak, devletin kendi cam sanayini geliştirmek için çok büyük ölçekli yatırımlar ve düzenlenmeler yapmış olduğu bilinmektedir. Birkaç yüzyıl önce, camcılığın gerçekleştirildiği atölyelere bakılırsa, bunların genellikle çok küçük hacimli olduğu görülür. Bu da çok doğaldır. Çünkü camın fırınlarda ve potalar içinde ergitilmesi için gerekli ısı kaynağı olarak odun ateşinin kullanılması yüzünden çok yüksek ısılara ulaşılamamaktaydı. O dönemlerin cam hamurlarında kullanılan sınırlı hammadde kompozisyonları, sadece belirli biçimlerin üretimine imkan vermekteydi. Ayrıca cam renklerinin elde edilmesinde büyük teknik sorunlar vardı.



Padişah önündeki geçitte, gösterisini daha heyecanlı duruma dönüştürmek için çeşitli boyuttaki camları kullanan bir cambaz.

Kalın çizgilerle belirtilen bu ve bunun gibi çok sayıdaki teknik sınırlara rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nun değişik dönemlerindeki büyük kapsamlı teşvik ve düzenlemelerle, cam teknolojisi ve sanatı yönünden oldukça başarılı ürünlere ulaşılabilmişti. Ancak hiç kuşkusuz tam anlamında gelişmiş bir cam sanayiinden söz etmek mümkün olamamaktadır.

Osmanlı dönemi cam sanayiinin tarihi kaynakları ve temelleri böyle bir bakış açısıyla araştırılırsa, bu gelişmeyi destekleyen etkili merkezin daima İstanbul olduğu görülür. Bu konudaki ayrıntılı belge ve bilgiler birçok değişik kaynakta bulunabilmektedir.

İstanbul camcılığının eski günleri konusundaki ilginç bir örnek, III. Murad döneminde hazırlanmış olan "Surname"nin içinde yer alan çok ilgi çekici ve önemli bir minyatürde, bütün esnaf teşkilatı ile birlikte, cam ustalarının geçit töreni görülmektedir.[2]

Bu minyatürde, bir arabanın üzerine inşa edilmiş cam fırınının çevresinde yer alan ustaların hem geçite katıldıkları, hem de cam üretimlerini sürdürmekte olduğu görülür.

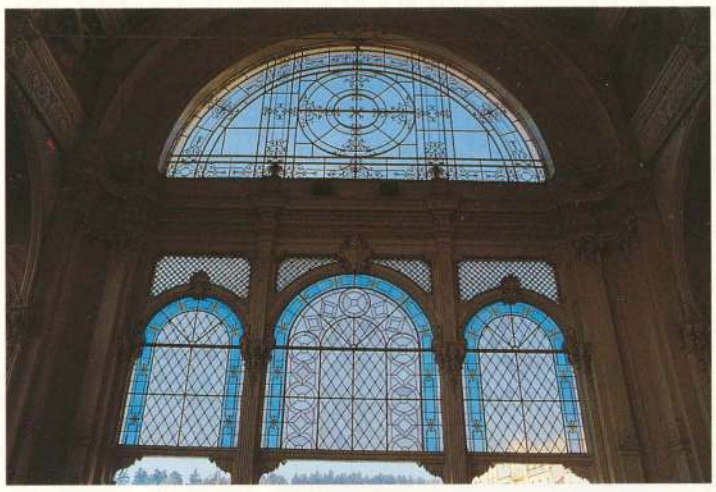
Böyle önemli bir tören için bile olsa, gerçek bir fırının tekerlek üzerinde inşa edilip içinde gerçekten ateş yakılarak cam ergitilmesi, aslına bakılırsa özellikle o tarihler için, aşılması gereken büyük teknik zorluklarla doludur.

Üstelik minyatürdeki görünüşüyle, gerek arabanın kuruluşu, gerekse fırın boyutları ile cam üretiminde kullanılan teknik,



1550'li yıllarda, Georg Agricola tarafından yazılan ve Avrupa'da madencilik sanayiini ilk kez açıklayan "De Re Metallica" kitabında, o dönemin en gelişmiş bir cam fırının inşa edilmesi görülmektedir. (Önder Küçükerman koleksiyonu).

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Sanayi Devrimi'nin desteğiyle büyük gelişmeler yaşayan Bohemya camcılığının, Avrupa'da mimari ile bütünleşen yaygın örneklerinden birisi.



Die Pfeifen A. Die kleinen Fenster B. Die Marmorplatten C. Die Zange D. Formen für die Gefaltung der Glaswaren E.

Georg Agricola kitabında, Avrupa'da 1550'li yılların gelişmiş bir cam fırını ve çevresinde çalışanların görünüşü. (Önder Küçükerman koleksiyonu).

döneminin en gelişmiş düzenine sahip olan gerçek bir atölye kadar doğrudur. Ayrıca, bu fırının genel yapısı üzerinde teknik açıdan kısa bir değerlendirme yapılırsa, cam üretiminin değişik adımlarında kullanılmakta olan araçların tümünün, günümüzdeki cam atölyelerinde kullanılanların hemen aynı olduğu da görülür. Hatta fırın önünde camı hazırlayan, "üfleyerek şişiren" ve son biçimi veren ustaların kendi aralarındaki çalışma düzeni bile günümüzün gerçek bir cam üretimini yansıtmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Gedik Teşkilatı ve Camcılık

Bu arada, Osmanlı İmparatorluğu'nun, diğer sanayi ve sanat alanlarında olduğu gibi, camcılıkta da yoğun denetimler yaptığı bilinmektedir. Bunun bir sonucu olarak, cam üretiminin ve satışının kesin kuralları bulunmaktaydı. Ama öte yandan da, bu sanatın ilerlemesini sağlayacak ekonomik ve sosyal konular da özenle düzenlenmekteydi. Örneğin, "Gedik Teşkilatı" içinde camcıların "nazır"ları, "kethüda"ları, "yiğitbaşı"ları, "duacı"ları ve "sahib-i karhane" (işyeri sahibi) olan "usta"ları vardı. Bu yapı içinde, gerektiğinde kendileri ile ilgili koşulların ve düzenin korunması sağlanmaktaydı.[3]

Öte yandan, Osmanlı İmparatorluğu'nun en üst düzeydeki "sanat erbabı" olan ve "Ehl-i hiref" denilen ve doğruca Topkapı Sarayı ile bağlantılı olarak çalışan özel kadro arasında "Camgeran" olarak isimlendirilen cam ustaları da görev yapmaktaydı. Bunların başında da "Sercamger" bulunmaktaydı. "Ehl-i Hiref" ise bugünkü anlamıyla devlet adına görev yapan "baş danışman tasarımcı" olarak kabul edilebilir. Cam atölyelerindeki üretimi denetleyen "Nazırlık" ve Kethüdalık" gibi üst düzey görevler ise "Enderun-ı Hümayun"da yetişmiş kişilere verilmekte ve aylıkları da devlet tarafından ödenmekteydi. "Yiğitbaşı" ve Duacı"ları ise esnaf kendi arasından seçerdi.

Böyle bir düzen içinde gerçekleştirilen cam ürünlerinin biçimleri, isimleri, özellikleri, ağırlıkları, alım satım bedelleri bile kesin olarak belirlenmekteydi. Bu belirlenen "ölçü" ve "dirhem"e göre yapılmayan, "kalp" olan ya da "alçak iş" denilen cam ve şişeler "Nazır" tarafından kırdırılır, bunu üreten ustalar da cezalandırılırdı.

Ama buna karşılık, "cam işleyenler" devlet tarafından korunmaktaydı. Örneğin, fırınları için gereken çam odunu ile "maya" denilen ve cam fırınında ergitmek için kullanılan şişe ve cam kırıklarının yalnız gerçek üreticiye ve aracısız olarak satılması da denetlenmekteydi. Hatta bu değerli malzemenin ihracatı da önlenerek, ülke içinde sıkıntı çekilmemesi sağlanmaktaydı.

Yukarıda çok kalın çizgilerle açıklanan düzen, gerçekte cam üretiminin tam anlamıyla devlet destekli olarak gerçekleştirildiğini göstermektedir. Böyle bir organizasyon ürünlerinin bile denetlenmesi demek, bugünkü anlamıyla "ürün kimliğinin ve standartların" korunması anlamına gelmektedir.

Bohemya geleneği, teknik yönden, camı üretirken ona zengin biçimler vermek yerine, üretimi tamamlanmış camı işleyerek, keserek, parlatarak olağanüstü eserler vermiştir.



Venedik camcılığı, yüzyıllar boyunca kullandığı özel tekniklerden ötürü, daha camı üretirken ona olağanüstü zengin biçimler verecek biçimde gelişmiştir. Nitekim Venedik camcılığının asıl merkezi olan Murano Adası'ndaki Cam Müzesi'nde, Boğaziçi camcılığının yaratılmasında da etkili olan bu eski tekniklerin en güzel parçaları bulunmaktadır.



MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

İstanbul'daki ilk Sanayi Bölgeleri ve Camcılar

İstanbul'daki cam üretimi, çeşitli yüzyıllarda, genel bir ilke olarak sanayiin yerleştiği bölgelerde gerçekleştirilmekteydi. Örneğin, Bakırköy bölgesindeki "Baruthane-i Amire", gerçekte tam bir sanayi bölgesi olarak kabul edilebilir. Çünkü orada "hayvanat ile işleyen azim ve musanna çarhlar ve dibeklerden başka, perdah yerleri camhane, güherçile kazan ve ocakları" bulunmaktaydı. Yani, hayvan gücü ile dönerek çalışan büyük çarklar, dibekler, parlatma tezgahları o dönemlerin ağır sanayii anlamındaydı. Hiç kuşkusuz cam atölyeleri de, benzer amaçlar için kurulmuş sanayi bölgelerinin teknik olanaklarından yararlanmaktaydı.[4]

Belgelere göre, 1682 yılında İstanbul'da 3 şişe atölyesinde 105 kişi, şişe ticareti yapan 200 dükkanda 300 kişi, ayna ticareti yapan 90 dükkanda 105 kişi, düz cam ticareti yapan 71 dükkanda 400 kişi çalışmaktadır. Bunlara ek olarak, devlet için çalışan atölyeler bulunmaktadır. Buradan görülüyor ki, 1682 yılında sadece İstanbul'da yaklaşık bin kişilik bir grup camla ilgilidir.



Venedik ve Murano Adası'nın eski günlerini gösteren bir gravür.

Bütün bu kaynaklar, 18. yüzyıla kadar İstanbul'da cam üretiminin gerek kapasitesi, gerek teknik bilgi yoğunluğu ve gerekse cam biçimlendirme ustalığı bakımından, o günkü koşullarda ihtiyacı karşılayan düzeyde bulunduğunu açık olarak göstermektedir. Aslına bakılırsa ayni tarihlerde Avrupa'daki bir cam üretim kuruluşu da, hemen hemen benzer düzeylerdedir. Oralarda da cam üretimi dar bir çerçevenin içinde özenle korunmaktadır. Bu koruma içindeki çok özel nitelikteki ve pahalı camların üretimi, sıkı denetim altındadır. Cam fırınları için gereken enerji kaynağı olan çam odunu camcılara özel izinle verilmekteydi. Çünkü ormanlar, prenslerin, kralların denetimi altındaydı. Ayrıca bu özel koşullar altındaki üretimde çalışanların kendi aralarındaki iş bölümü ve nitelikleri denetlenmekteydi. Kuşkusuz, böyle kapsamlı bir düzenin sonucunda sonuçta ortaya çıkan ürünlerin kalitelerine ve türlerine kadar etkili olan bir denetim düzeni bulunmaktaydı.

Yüzlerce yıl öncesinde, bu kadar pahalı kaynakları kullanarak çalışan ve sonuçta gerçekten güzel ürünler veren cam sanayinin ancak çok üst düzeydeki bir denetim ve destek ile ayakta kalabilmesi çok doğaldır. Bu sıkı düzenlemelerin doğal sonucu olarak, üretilen çok özel camlar da, hiç kuşkusuz ancak en üst düzeydeki kesime hitap edebiliyordu.

Kısacası, geçtiğimiz yüzyıllar içindeki usta işi cam eserler, her yerde "gücün sembolü" anlamındaydı.

19. yüzyılda yayınlanmış katalogdan cam kesme sanayiinin geliştirilmesiyle ucuzlaşan ve herkesin kullanımına açılan yeni cam ürünler sayfası.





Sanayi devrimini başlatan İngiltere, kısa sürede cam sanayinde de çarpıcı gelişimler elde etmiştir. 19. yüzyılda yayımlanmış bir katalogdaki renkli camlar, bütün eski camcılık merkezlerini sarsan bu gelişimi açıkça göstermektedir.



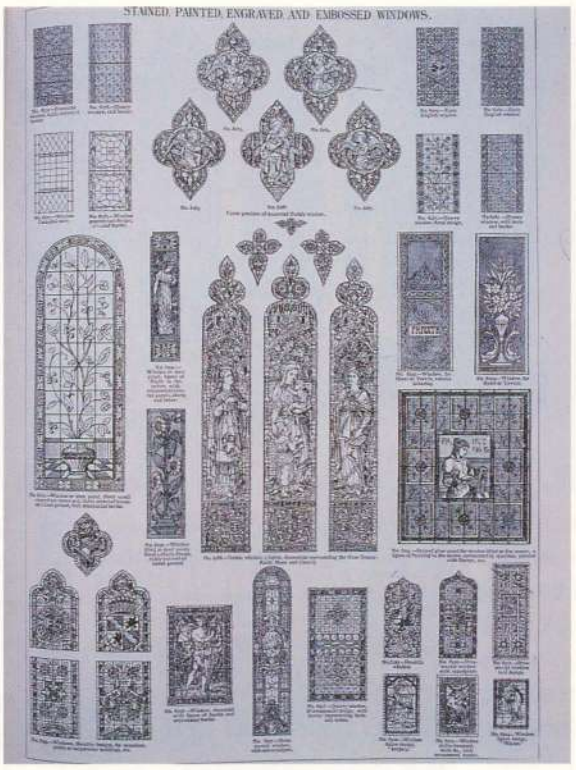
Yüzlerce yıllık deneylere sahip olan Murano Adası camcılarının, renk, hareket, ışık zenginliği, bugün bile Venedik'teki vitrinlerde açıkça görülmektedir.

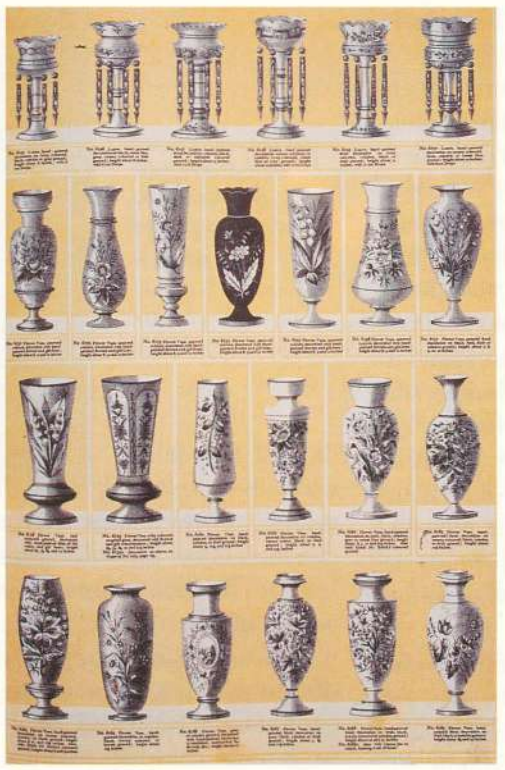
Avrupa'daki Sanayi Devriminin Genel Etkileri

Avrupa'da başlayan ve 18. yüzyılın en ilginç gelişimi biçimine dönüşen Sanayi Devrimi, yüzyıllar içinde kimliğini bulan geleneksel cam üretimine yaptığı yeni ve sarsıcı etkileriyle, ve üstelik yeni enerjilerin kullanılmasıyla o günlere kadar bilinen her şeyi değiştirmeye başlamıştır.

Bu gelişmelerin camcılıktaki yansımaları çok kalın çizgilerle şöyle olmuştur:

MEGEP
Açık Bilim Sanat Arşivi





19. yüzyılda yayınlanmış katalogdan cam kesme sanayiinin geliştirilmesiyle ve renklendirilmesiyle yaygınlaşan ritray panoları sayfası. (Solda)

19. yüzyılda yayınlanmış katalogdan çeşitli "dekorlu" ürünler sayfası. (Sağda)

Herşeyden önce cam fırınlarında odundan kömüre geçilmesiyle yüksek ısılara daha ucuz olarak ulaşılabilmiştir. Bu camın ham maddesinin ucuzlaması demekti. Camın ham maddelerinin daha hassas ve daha ucuz olarak hazırlanmasını sağlayacak pek çok yeni teknik ve araçlar geliştirilmişti. Önceleri küçük fırınların potalarında ergitilen camların yerine, büyük ölçekli cam kapasitesi yaratacak yeni fırın teknikleri bulunmuştu. Camın yüzeylerinin işlenmesi amacıyla yüzyıllardan beri kullanılmakta olan "renklendirme, mineleme, aşındırma, kesme" gibi çok zahmetli sanatsal işlemler, yeni tekniklerle büyük ölçüde ucuzlatılmıştı.

Sonuçta, bütün bunlar üretimi kolaylaştırmış ve cam sanatının yenilikleri olarak çok sayıdaki üründe aynı anda kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca yüzyıllar boyunca en büyük sorun olan, "camın kesilmesi, parlatılması, yüzeylerin değişik biçimlerde preslenmesi" gibi olağanüstü zor olan işlemler yerine bir çok yeni tekniğin kullanılması hızla yaygınlaşmıştır. Pek doğaldır ki, uzun yıllardan beri geleneksel yollarla ve usta işi üretim yapan en eski camcılık merkezleri bile, hiç beklemedikleri büyük krizlerle karşılaşmaya başlamıştır.

Tarih Boyunca "Üst Düzeydeki Bir Kimlik Yarışı Olarak" Cam Üretimi

Camcılığın kendi içindeki teknik zorluklarına karşılık, sonuçta ortaya çıkan ürünlerin çarpıcı etkisi nedeniyle, tarihin her döneminde, bir bölgenin cam sanayiinin ürünleri, adeta o yörenin "yönetim gücünü temsil eden birer kimlik ürünü" biçimini almış gibidir.

En küçük bir cam boncuktan başlayan, Roma döneminin en önemli sanayi ürünü olan küçük camlarına kadar hep böyle bir kimlik yarışının yaşandığı görülmektedir. Ama bu sanayi yarışını kıyasıya sürdürmüş olanların ne kadar haklı oldukları da bugün kolayca anlaşılmaktadır. Bu haklılığın en açık göstergesi, müze vitrinlerinde duran herhangi bir cam eserin, onun üretildiği dönemi ve bölgeyi adeta bir belge kadar açıklıkla tanımlamasıdır.

Bu önemli nedenle, cam üretimi tarih içinde her zaman, genellikle de "üst düzeydeki bir tür kimlik yarışının güçlü desteğine" sahip olmuştur. Aslında bu işin arkasında asla vazgeçilemeyecek bir gerçek vardır. Çünkü cam üretiminde kullanılan ham malzeme, genellikle yerel kaynaklardan daha ucuz olarak sağlanabilmiştir. Cam üretimi yapmak için uzak bölgelerden tonlarla özel kum taşımak, bugün için bile kolay ve ucuz bir şey değildir. Yerel kaynaklar ise, bir camın kimliğini belirleyecek özellikler taşırlar. Böylelikle, geçmişteki üretim koşullarında en ucuz elde edilen yerel bir malzeme, bir anlamda o bölgenin cam kimliğini yaratmanın da en ucuz çözümünü hazırlamaktaydı.

Bu gerçeğin en ilginç örneklerinden birisi, Venedik camcılığı ile Orta Avrupa camcılığının ürünlerindeki büyük kimlik farklılığıdır. Venedik'li camcıların en eski günlerden bu yana hammadde olarak kullandığı Akdeniz kumu, "düşük ısıda kolayca ergitilip, üstelik uzun süre boyunca akıcı" kalabilmektedir. Böylece Venedik'li cam ustaları, ürünlerine biçim verebilmek için "çok uzun bir süreye" sahiptir.

Buna karşılık Bohemya camcılarının kullandıkları yerel ham maddelerinin ergitilmesi için "yüksek ısılar" gerekmektedir. Bu nedenle ergitilmesi pahalıya gelen cam, üstelik "çok çabuk soğur ve yapısı da serttir". Dolayısıyla geçmiş yüzyıllardaki bir Bohemyalı camcı için hem camın ergitilip kullanıma hazırlanması pahalıydı, hem de biçimlendirme süresi çok kısaydı. O nedenle en kolay yapılabilecek biçimleri üretecek kadar "az zamanı" vardı. Bunun anlamı, 'yalın biçimlerin üretilmesi" demektir. Ama buna karşılık Bohemya'lı cam ustası biçimlendirdiği bir camı soğuttuktan sonra, onu işlemek için çeşitli teknikleri geliştirmiştir. Çünkü o da kesme işlemlerini daha kolay yapacağı biçime dönüştürmüştü.

Böylece Bohemya'nın dünyaca ünlü kesme camları, cam ustalarının zorunlu olarak geliştirdikleri teknik üstünlüğün yarattığı bir ürün kimliğini yüzlerce yıl boyunca sürdürebilmişlerdir.

Benzer bir örnek olarak Anadolu'nun mavi göz boncukları verilebilir. Anadolu ve Doğu Akdeniz camcılığının mavi renkli göz boncukları da böyle bir özellikten kaynaklanmaktadır. Çünkü bu mavi renkli camın elde edilmesi için gerekli ham madde olan "kobalt", bu bölgede kolay bulunmaktadır. Dolayısıyla cam boncukların biçimlendirilmesinde hem ucuz, hem de rekabet gücüne sahip bir hammadde kaynağı olduğu için, sonuçta mavi göz boncukları, bir

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

yerel kimliğe dönüşmüştür.

Cam üretiminin yapısından kaynaklanan bu gerçeğin pratik bir sonucu olarak, dünyanın en eski ve önemli camcılık merkezleri arasında bile daima bir kimlik yarışması yaşanmıştır.

Sarayların Cam Fabrikalarından, Cam Sanayiine Geçiş

İşte bu nedenle, 19. Yüzyıldan önceki camcılık, her dönemin devletleri ve sarayları tarafından özellikle korumakta ve desteklenmekteydi. Ama 19. yüzyılda Avrupa'da güçlenen "Sanayi Devrimi" ile geleneksel sanatlar arasında özel bir yeri bulunan camcılık ürünlerinin kimliği bile ciddi biçimde sarsılmaya başlamıştı. Ancak, bu eski gücü yeni gelişmelere uyarlamak için de hemen ciddi girişimler başlatılmıştı.

Nitekim bir çok önemli ve ünlü camcılık kuruluşlarının başlangıcı genellikle 18. ve 19. yüzyıllarda krallıkların, sarayların kurduğu veya çok yönlü desteklediği özel fabrikaların ve atölyelerin uzantılarıdır. Hiç kuşkusuz, bu fabrikaların değerli ürünleri hem kendi dönemlerinde, hem de bugün müze ve koleksiyonların en değerli parçalarıdır.

Avrupa'daki bu fabrikaların özenli cam eserleri, diğer ülkelerde olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nda da bir prestij ürünü olarak kabul edilip kullanılmaktaydı. Bu durumu gösteren belgeler arasında şöyle yorumlar bulunmaktadır:[5]

"...Osmanlı Sarayları, Avrupa'da şark zevkine ve geleneklerine uygun şekilde yapılmış bu güzel eşya ile dolup taşıyordu. Osmanlı sultanları Avrupa fabrikalarına şekil ve dekorasyon bakımından kendi zevklerine uygun biblolar sipariş ederler, münasip vesilelerle bunları valilerine, yabancı diplomatlara, sarayın yüksek memurlarına ve İstanbul'a gelen misafirlere hediye olarak verirlerdi. Doğuluların zevkini anlayan cam imalatçıları bu zevke cevap veren eşya ve biblolar yapmaya başladılar ve o tarihten beri de çarşı ve pazarda bu çeşit eşya muntazaman bulunmaya başladı..."

Aynı kaynaklardan, 18. yüzyılın başında Bohemya'lı cam ihracatçılarının, Beyrut, Kahire ve İstanbul'da imalathaneleri bulunan cam şirketleri halinde gruplaşmış oldukları da anlaşılmaktadır. Cam sanatçılarının, Bohem camları üzerine kesme veya boyama teknikleri ile İstanbul resimleri veya padişah tuğrası gibi motifleri işlemelerinin, bu gibi organizasyonların sonucu olduğu anlaşılıyor.

1800'lü Yıllarda Cam Teknolojisinin Özellikleri

19. yüzyıl, cam sanayiinin çok köklü değişimler yaşadığı bir dönemdir. Bu dönemin en önemli özelliği, geleneksel cam üretiminin çok büyük bir hızla sanayileşmeye dönüşmesidir. Böylece gerek mimaride, gerekse günlük hayatta büyük boyutlu çeşitli camlar ve yeni cam ürünler kullanılmaya başlanmıştır.

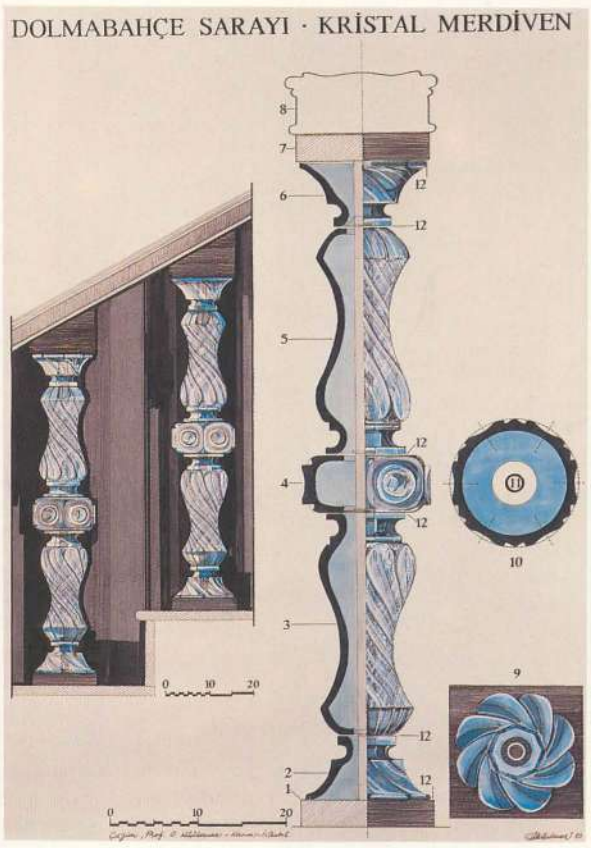
Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'nda, 1850'li yılların en ileri sanayiinin ürünlerini bir araya getirmiş olan Dolmabahçe Sarayı'nın inşaatında, cam sanayiinin en çarpıcı camları da kullanılmıştır. Dönemin pek çok sanayi ürününün hayata geçmesi de cam malzemenin yeni kullanım alanlarıyla ortaya çıkmıştır. Kıyasıya bir yarış içine girmiş bulunan Avrupa cam sanayii hiç durmadan yeni ürün yaratmaya zorlanmaktaydı. Aydınlatma araçları, aynalar, büyük pencereler, vazolar, sürahiler, şişe ve bardaklar gibi yeni ürünler hep bu dönemin yeni ürünleridir. Belki de bu nedenle, Dolmabahçe Sarayı, dönemin cam sanayiinin ve sanatının en ünlü üreticilerinin en özel ürünlerini bir araya toplama açısından çok ilginç bir rol oynamıştır.

Ama bu arada, Osmanlı camcılık geleneği bu gelişmelere uyum yapamayıp sönmeye yüz tutmuştu. Bu durum, büyük bir olasılıkla, sarayı inşa edenleri oldukça düşündürmüş olmalıydı. İşte bu nokta, Beykoz'da yeni bir camcılık geleneğinin yaratılması için bir ortam yaratmıştır.

Öte yandan, cam üretimi teknik açıdan daima çok özel ve ağır bir endüstrinin varlığı ile gerçekleştirilebilmektedir. 19. yüzyıla kadarki dönemde cam üretimi, genellikle küçük potalarda ergitilen camlarla yapılmaktaydı. Ayrıca böyle bir üretim, bütünüyle el ustalığına dayanmaktaydı. Örneğin cam üreti-

Sanayi Devrimi'nin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en büyük hacimli ve ilginç yansıması. Dolmabahçe Sarayı'nın inşa edilmesi sırasında gerçekleştirilmiştir. Camcılık tekniğinin en çarpıcı büyüklükteki, en yeni ürünleri bu yolla günlük hayata girmeye başlamıştır. Kesme cam tekniğinin ürünleri olarak, "ışık tayfları yaratan" avizeler, o günlerin en renkli teknik olayı idi.

Avrupa'da birbiriyle rekabet içinde olan en büyük camcılık merkezleri, Dolmabahçe Sarayı'nın inşaatı sırasında, en yeni ve çarpıcı ürünlerini bu büyük mekanlarda sergilemek için yarıştılar. Saray'ın giriş salonundaki "Kristal merdiven", bu örnekler arasında çok özel bir öneme sahiptir. Çünkü, çizimde görüldüğü gibi, bu merdivenin korkulukları, o dönemin cam tasarımının en ileri noktalarına ulaşmıştı.





minin eski günlerinden beri kullanılan "üfleyerek cam şişirme" tekniği, kullanılmaktaydı. Sanayi Devrimi "üfleme" teknikleri geliştirerek üretime getirdiği yeni yorumlarla birçok yeni ürünü, kolay yapılabilir ve satılabilir duruma dönüştürmüştü. "Üfleme" tekniği, ilke olarak, 1800'lü yıllarda da henüz bir el üretimiydi. Ama sanayileşme nedeniyle cam ürünleri artık her gün biraz daha ucuzlamaktaydı. Ve bu yeni camlar, olağanüstü işlemlerle zenginleştirildiği zaman, sonuçta bir sanat eseri değerine de ulaşabiliyordu.

Cam Sanayiindeki Rekabetin Osmanlı İmparatorluğu'nda Yansımaları: Boğaziçi'nde "Beykoz Camcılığı"nın Başlaması

19. yüzyılın başlarında Avrupa'daki Sanayi Devriminin desteğinde gelişen yeni sanayi kolları ve merkezleriyle rekabet edebilmek için Osmanlı İmparatorluğu'nda gerek devlet, gerekse özel kesim önemli girişimler yapmaktaydı. Öte yandan, unutmamak gerekir ki Venedik camcılığı, İstanbul camcılığı için uzun süreden beri "önemli bir rakipti". Böyle bir rekabete dayanabilecek yeni fabrikaların kurulması gerekiyordu. Bu işe uygun düz ve geniş araziler aranarak gerekli yatırımların yapılması girişimleri başlatıldı. Boğaziçi'ndeki Beykoz çayırı ve çevresi de bu gibi yeni teknolojilerin yerleşmesi için çok uygun bulunmuş olmalıydı.

Daha önce düzenli bir şekilde İstanbul surlarının ve eski Tekfur Sarayı'nın çevresine yerleştirilmiş ve gittikçe gerilemiş olan eski cam atölyelerinin yanısıra, Beykoz'daki düzlüklerde de yepyeni bir camcılığın başlatılmış bulunduğunu görüyoruz. Hatta bu bölge, o tarihlerde yapılan çeşitli yatırımlarla, bir anlamda ülkenin ilk organize sanayi bölgesi gibi bir anlam bile kazanmaya başlamaktaydı. Bu düşüncenin bir tamamlayıcısı olarak, dönemin cam, porselen, tuğla , deri, ayakkabı, ispirto, mum, kumaş, kağıt gibi sanayi kollarının en yeni teknolojilerini taşıyan fabrikalar hep Beykoz ile Paşabahçe arasında kuruluyordu.



Sanayi Devrimi'nin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yansımalarının bir kısmı, bu gelişmeler için yeni sanayi alanları yaratmak biçiminde olmuştur. Bu iş için düzenli akarsuyu bulunan, düz ve geniş araziler gerekmekteydi. Beykoz ve çevresi de bu işe çok uygun bulunmuş ve bu yeni sanayi kolları böylece Beykoz'da yerleşmeye başlamıştır.



19. yüzyılda, Beykoz bölgesi, geniş kırları ve akarsularıyla hem sanayicilerin, hem de halkın ilgisini çekmekteydi.



Sonuçta, Beykoz bölgesi, 19. yüzyıldan başlayarak geniş bir alana yayılmaya başlayan birçok sanayi kuruluşu ile birlikte, Boğaziçi cam sanayiinin ve sanatının son dönemdeki en önemli merkezi biçimine dönüştü. İşte bu yeni sanayi bölgesi, Boğaziçi'nde yeni bir "Beykoz camları" geleneğinin de yeşermesini sağlamıştır:
1- Hünkar İskelesi, 2- Deri ve ayakkabı fabrikaları, 3- Kağıt fabrikası, 4- Dikimhane, 5- Paşabahçe vapur iskelesi, 6- "Fabbrica di Vetramini Modiano" cam fabrikası, 7- İspirto fabrikası, 8- Tuğla fabrikası iskelesi, 9- Tuğla fabrikası, 10- Paşabahçe Cam Sanayii'nin kurulduğu bölge. (Önder Küçükerman arşivi)

Beykoz bölgesinde ilk cam fabrikasının kuruluşu, Venedik camcılığının kendi krizlerini aşmak için dışa açılmaya başladığı yıllara rastlamaktadır. Ve büyük bir olasılıkla, böyle bir nedenle, III. Sultan Selim döneminde Mehmed Dede isimli mevlevi Venedik'te eğitilmiş ve daha sonra Beykoz'daki fabrikada camcılığa başlamıştır. Bütün bu gelişmelerden açıkça anlaşılıyor ki Osmanlı İmparatorluğu da diğer Avrupa krallıkları gibi, o tarihlerin en yeni sanayi ve sanat olayı olan camcılığa sahip çıkmıştır. Uzun yıllardan beri rakip olan Venedik cam teknolojisini ülkeye getirmek ve onu alabildiğince geliştirmek için girişimler ve düzenlemeler başlatmıştır.

Aslına bakılırsa, bütün bu gelişmeler, Sanayi Devrimi'nin yeni kurallarının ülkeye hızla girmeye başlamasının göstergesiydi. Sanayinin yeni düzeni, daha özel olarak yetişmiş insan gücüne ve düzenlemelere gerek duymaktaydı. Bunun en ilginç sonuçlarından birisi, Osmanlı İmparatorluğu'nda yüzyıllar boyunca üretim düzeninin temelini oluşturan "Gedik" sisteminin kaldırılmasıdır. Nitekim 1860'lı yıllarda "Esnaf ve Sanatkar Birlikleri"nin sanat ve hizmet tekelinin kaldırılması da aynı düşüncenin devamıydı. Bundan da şu anlam çıkıyordu: Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir sanayinin kuruluşu, yabancı ülkeden hem teknoloji, hem de onu kullanacak insan gücünün de getirilmesi demek oluyordu.

Beykoz camcılık geleneğinin yabancı ülkelerden alınan destekle kurulmasının temelindeki düşünce de bu gerçeğe dayanmaktaydı.[6] ❐

DİPNOTLAR:

[1] KÜÇÜKERMAN, Önder-YÜCEL, İhsan. ***Milli Saray'lardaki Cam Eserlerin 19. Yüzyılda Türk Cam Sanayinin Gelişimine Etkileri ve Ahmet Fethi Paşa***. s. 20, MİLLİ SARAYLAR. TBMM yayını. 1993. İstanbul.

[2] KÜÇÜKERMAN, Önder. ***CAM SANATI VE GELENEKSEL TÜRK CAMCILIĞINDAN ÖRNEKLER / THE ART OF GLASS AND TRADITIONAL TURKISH GLASSWARE***. s. 147. İş Bankası Kültür Yayınları, Sayı: 271. Ankara. 1985.

[3] BAYRAMOĞLU, Fuat. ***TÜRK CAM SANATI VE BEYKOZ İŞLERİ***, s. 11. İş Bankası yayını. No: 153. İstanbul. 1974.

[4] BAYRAMOĞLU, Fuat. a.g.e., s. 11.

[5] BAYRAMOĞLU, Fuat. a.g.e., s. 24.

[6] KÜÇÜKERMAN, Önder. ***Geleneksel Türk dericilik sanayii ve BEYKOZ FABRİKASI: Boğaziçi'nde Başlatılan Sanayi***, s. 151. Sümerbank yayını, Ankara 1988.

ANTİK & DEKOR

ANTİKA, DEKORASYON ve SANAT DERGİSİ

SAYI: 40
1.000.000 TL.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN CAM SANAYİİ YATIRIMLARI İÇİNDEKİ PRESTİJ ÜRÜNLERİ : BEYKOZ CAMLARI- II

19. YÜZYILDAKİ "SANAYİLEŞME HAREKETİNİN SEMBOLÜ" OLARAK "BEYKOZ İŞİ" CAMLAR

PROF. ÖNDER KÜÇÜKERMAN
MSÜ. Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı
"The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage" (T.I.C.C.I.H) Türkiye Temsilcisi

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Bu yazı dizisi Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana, cam sanayiinin ve sanatının geçirdiği değişimlerin sonucunda yaratılmış bulunan "Beykoz Camları"nın çevresindeki gerçekleri çok yönlü olarak incelemek amacıyla yazılmıştır.

Bu dizinin bir diğer amacı da, "Beykoz Camları"nın başlangıcından bugüne kadarki gelişiminin teknik özelliklerini incelemektir. Böylelikle, "Beykoz Camları" ile ilgilenenler veya kolleksiyon yapanların, bu camların üretiminde kullanılmış olan eski teknikler ile belirli bir ölçüde yakınlaşması amaçlanmaktadır.

Bu yazının birincisi, Antik&Dekor dergisinin 39. sayısında "Sanayi Devrimi"nin Osmanlı Devleti'ndeki İlk Yansımaları Ve Cam Sanatı" başlığı altında yayımlanmıştı. Başlığından da anlaşılacağı gibi, konu genel hatlarıyla ele alınmış ve "Beykoz Camları"nın dönemindeki anlamı ve önemi üzerinde durulmuştu.

Bu kez ise, "Beykoz Camları"nın üretildiği yıllarda kullanılmış bulunan cam teknikleri ve bu tekniklerle üretilmiş bulunan eserlerin özellikleri incelenmektedir.



Ahmet Fethi Paşa.

"Sanayi Devrimi"nin Temsilcisi Olarak Yaratılan "Beykoz Camları"

Ne kadar ilginçtir ki, bugün birer "El ustalığı eseri" olarak kabul ettiğimiz "Beykoz Camları", gerçekte "Dönemin en ileri sanayi kuruluşları" arasındaki uluslararası rekabet yarışının ürünleri olarak yaratılmıştı.

Hatta, "Beykoz Camları"nın bu yönü üzerinde o kadar durulmaktaydı ki, birçok örmek, Uluslararası Sanayi Fuarlarına, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu alandaki sanayi düzeyini temsil ederek gönderilmiş, bu özellikleriyle de ödüller kazanmışlardı.

Beykoz Camları, bir anlamda, o dönemde, İmparatorlukta kurulmaya başlayan yeni bir cam sanayiinin sembolleriydi. Çünkü, 19. yüzyılda ortaya çıkarılmış bulunan bu gibi ürünlerin hemen hemen tümü, yeni teknolojilerin birer sembolü olarak kabul edilmekteydi.



1850'li yıllarda, Dolmabahçe Sarayı'nın tasarlanmasında, dönemin en ileri cam sanayiinin, en çarpıcı ürünleri kullanılmıştır: "Camlı Köşk ve içindeki çeşitli camların genel görünüşü".

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

III. Selim'den, Ahmet Fethi Paşa'ya Kadar En Üst Düzeydeki Kişilerin Uğraştığı "Cam Ve Billur" Üretimi

III. Selim döneminde Beykoz'da çalıştırılan ilk cam fabrikasından daha sonra, "Tanzimat" döneminin en ünlü isimlerinden olan Ahmet Fethi Paşa'nın girişimleriyle, yine aynı bölgede bir "Cam ve Billur Fabrikası"nın kurularak üretime başlatıldığı bilinmektedir. Beykoz bölgesindeki önceki fabrika gibi, şimdilik, hakkında çok fazla bilgi ve belge bulunmayan bu girişimde de, "Beykoz işi camlar"a ek olarak ünlü "Çeşmibülbül"ler yaratılmıştır. Ne kadar ilginçtir ki, dönemin en güçlü camcılık merkezi olan Venedik'in teknik desteği ve "Kimlik etkileriyle" üretilmeye başlanan bu çeşmibülbüller, zaman içinde "Boğaziçi Camcılığı"nın yeni kimliğini oluşturmuşlardır. Öte yandan, Venedik camlarının, İstanbul için uzun süredenberi "Önemli bir rakip" olduğunu da unutmamak gerekir.

Aslına bakılırsa daha önce İstanbul surlarının ve eski Tekfur Sarayı'nın yanına yerleştirilmiş bulunan eski cam atölyelerinin yanısıra, 19. Yüzyıl başlarında, Beykoz'daki düzlüklerde bu kez de en yeni tekniklerle cam üretimi başlatılmıştı. Arazi yapısı, suları, belki de o yıllarda İstanbul'un en önemli sorunu olan yangınlara neden olmayacak kadar uzakta bulunması nedeniyle, Beykoz bölgesi seçilmişti. Çünkü o dönemlerde de sanayi demek, "yüksek ısı ve ateş ve bunun sonucunda da yangın tehlikesi" demekti. Kısacası, bütün bu özellikleriyle Beykoz çevresi, bir anlamda ülkenin ilk organize sanayi bölgesi gibi bir anlam bile kazanmaya başlamaktaydı. Fabrikaların kurulmasına uygun düz ve geniş arazilere ve diğer şartlara sahip olan Boğaziçi'ndeki Beykoz çayırı ve çevresi de bu gibi yeni teknolojilerin yerleşmesi için çok uygun bulunmuş olmalıydı. Nitekim dönemin cam, porselen, tuğla, deri, ayakkabı, ispirto, mum, kumaş, kağıt gibi sanayi kollarının en yeni teknolojilerini taşıyan fabrikalar hep Beykoz ile Paşabahçe arasındaki düzlüklerde kuruluyordu.

Öte yandan, cam sanayiinin yapısı ile ilgili bir özelliği de hatırda tutmak gerekir. Cam üretimi gece-gündüz, hiç durmaksızın süregelen bir üretim düzeni gerektirir. O yüzden nerede bir cam atölyesi varsa, orada kesintisiz bir çalışma düzeni vardır. Bütün bunlara ek olarak, o tarihlerde camcılık bir tür aile sanatı gibi kabul edilmekteydi. Hatta cam alanında çalışan ailelerin ferdleri, genellikle camcılığın değişik kollarıyla ilgiliydi. Bazen herhangi bir cam atölyesi kapansa bile, camcılar başka bir iş koluna kolay kolay geçemezlerdi. Ve üstelik, hepsi de üretimi duran böyle bir atölyeyi yeniden çalıştırmanın yollarını ararlardı. Ayrıca emekli olanlar bile, kendilerine göre değişik camcılık işleri yaratırlardı.

Bu nedenledir ki, en eski tarihlerden bu yana, cam üretimi yapılan bölgeler hiç durmadan dalgalanmalar yaşar. Atölyenin biri kapansa, bir süre sonra yenisi açılır. Bütün ustalar yenisine geçer ve cam işlemeye devam ederler.

Beykoz bölgesinde de 18. yüzyılın sonlarından bu yana hep böyle olmuştur. Bir cam atölyesi kapanmış, diğeri açılmış ve böylece günümüze kadar devam edegelmiştir. Gerçekte bu ilginç durum, hemen hemen bütün dünyada böyle olmaktadır.

"Sanayi Devrimi"ni Yakından Tanıyan Ahmet Fethi Paşa'nın Beykoz Camcılığının Geliştirilmesi Açısından Önemi

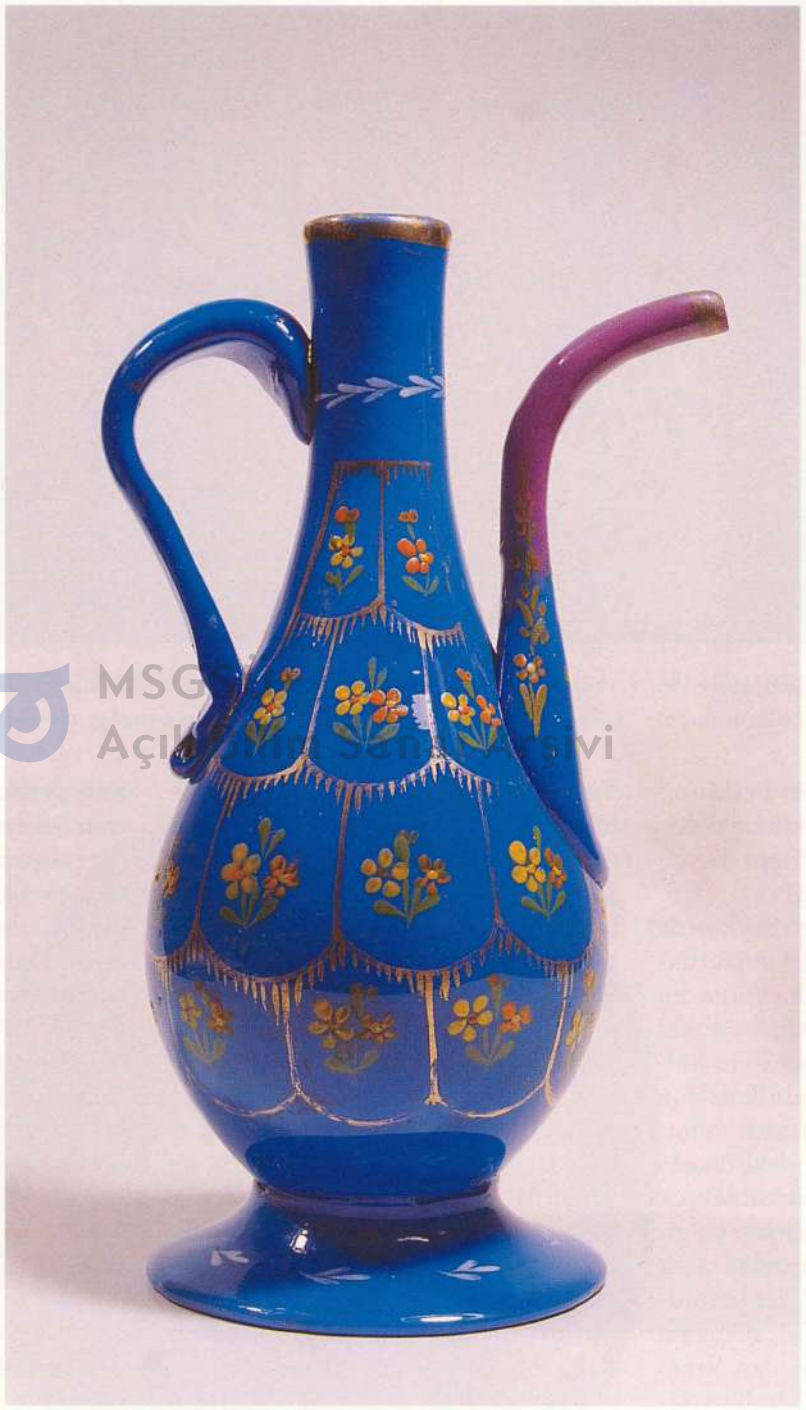
Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'da başlayan "Sanayi Devrimi" ile karşı karşıya kaldığı tarihlerde, Avrupa'da çok önemli görevlerde bulunmuş olan Ahmet Fethi Paşa'nın, birçok yararlı girişimi yanında, gerçek anlamda ilk cam sanayiinin Beykoz'da kurulmasında da önemli rolü bulunduğu bugün daha iyi anlaşılmaktadır.

"Enderun"dan yetişen ve "Tanzimat" döneminin önemli devlet adamlarından olan Fethi Paşa, 1801-1854 yılları arasında yaşamıştır. Avusturya, Londra ve Paris'te elçilik yapmış, İngiltere Kraliçesi Viktorya'nın taç giyme töreninde Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil etmiştir. Kendisi "Meclis-i Vala" üyesi ve Ticaret Nazırı olmuş, 1840 yılında II. Mahmud'un kızı Atiye Sultan ile evlenmiş, 1852'de "Mühimmat-ı Harbiye Nazırı" ve "Tophane Müşiri" olmuş, ikinci kere aynı görevdeyken ölmüştü.[1]

Belgelerden anlaşıldığına göre Ahmet Fethi Paşa çok renkli bir kişiliğe sahipti. Öncelikle Batı'yı çok iyi tanıyordu. Belgelere göre, Osmanlı döneminde ilk müze uygulamasını da Fethi Paşa hayata geçirmiştir. III. Murad dönemine kadar Saray'a ait olan özel eserler, Yedikule'de bir kalede korunmaktaydı. Bu eserler daha sonra Topkapı Sarayı'na taşınmış, Fethi Paşa ise bu eserleri Saint Irene Kilisesi'nde 1846 yılında bir araya getirerek ilk genel müzeyi kurmuştur. Bu müzeye daha sonra "Müze-i Hümayun" adı verilmiş ve ilk müdür olarak "Galatasaray Sultanisi" hocalarından bir İngiliz görevlendirilmişti. Bu arada Ahmet Fethi Paşa'nın resim sanatının gelişmesini desteklediği ve hatta ünlü ressam Hüsnü Yusuf Bey'in, Paris, Belçika, Viyana, Berlin ve İtalya'ya gönderilerek resim öğrenimi görmesini sağlamış bulunduğu anlaşılıyor.

Ancak bütün bunların yanı sıra, Ahmet Fethi Paşa'nın en önemli görevlerinden birisi de Dolmabahçe Sarayı'nın tamamlanıp döşenmesinde etkin rol almış bulunmasıdır. "Tophane Müşiri" olarak, Dolmabahçe Sarayı'nın cam eşyaları, mobilyaları ve bazı özel parçalarının Paris ve Doğu Avrupa'daki mağazalardan ve fabrikalardan satın alınmasını sağlamıştır. O dönemde "Ticaretin Türklere uygun olmadığı" düşüncesinden ötürü böyle bir davranışın yadırganmış bulunduğu bile anlaşılmaktadır.

İşte bu koşullar altında, Dolmabahçe Sarayı'nın kurulması için Batı'dan getirilen yeni ürünlerle birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki temel sanayi alanlarının gelişmemiş olduğu da açık biçimde ortaya çıkmıştır.



Beykoz camcılığının tipik bir örneği.

Bu önemli eksikliğin hızla giderilmesi için, başta "Hereke Fabrikai Hümayunu" olmak üzere bir dizi yeni fabrika kurulmaya başlanmıştır. Diğer yandan, 1855 yılında inşaatı tamamlanan Dolmabahçe Sarayı, aynı zamanda dönemin hem en ileri teknolojisine sahipti, hem de en ileri sanayi ürünleriyle donatılmıştı.

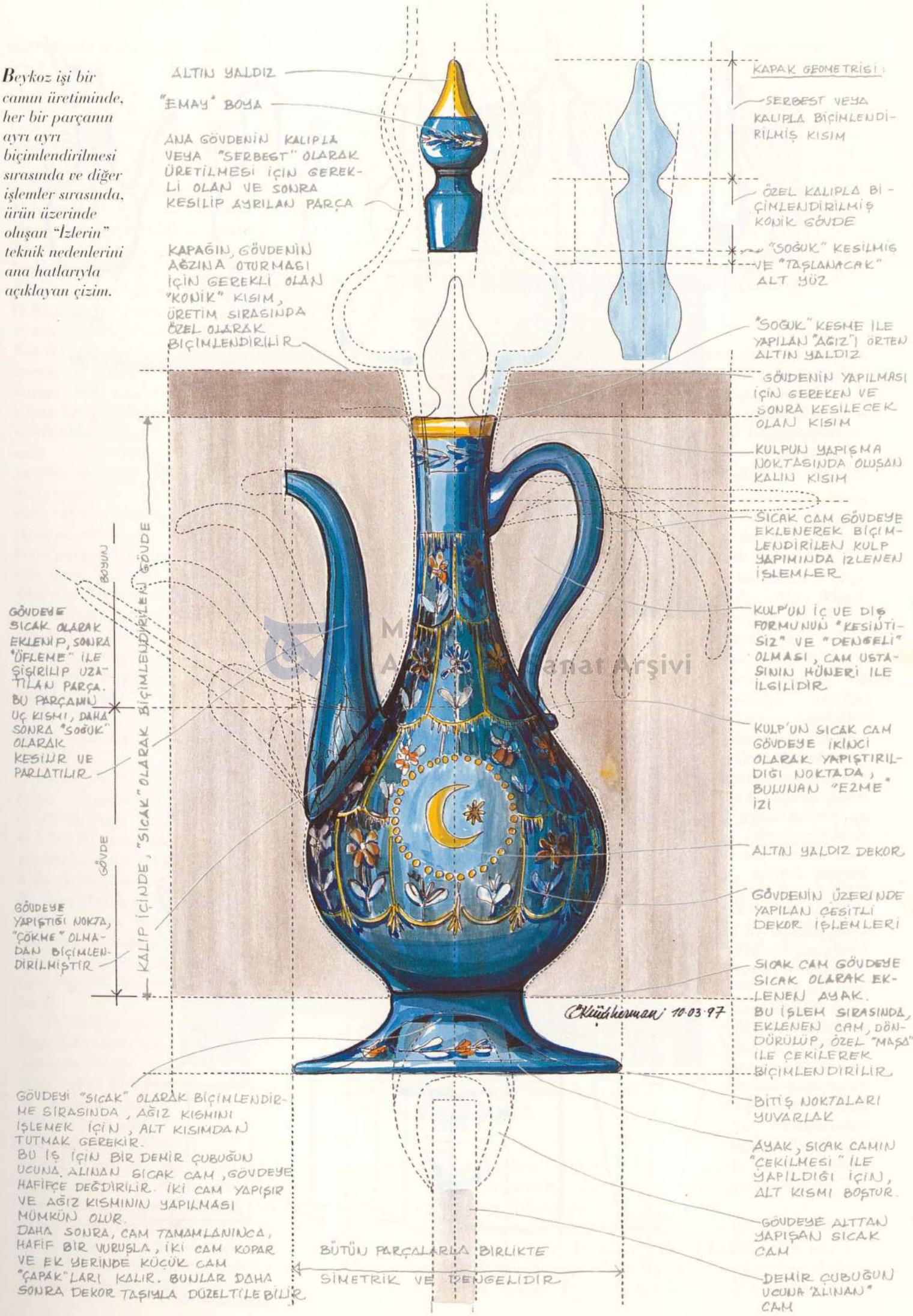
Bu yönüyle, bir saraydan daha çok, birbiriyle rekabet eden çarpıcı ürünlerin bir araya getirildiği bir tür sanayi sergisi gibiydi. Çünkü Fransız "Sevres" vazoları, "Baccarat" kristalleri, İtalyan "Venedik" camları, Alman-Çekoslavak "Bohem" avizeleri getirilerek sarayın iç mimamirisinde kullanılmıştı. Bu ürünler o dönemde bile, Avrupa'daki "Sanayi Devrimi"nin ve uluslararası sanayi sergilerinin en güçlü ve etkili ürünleriydi.

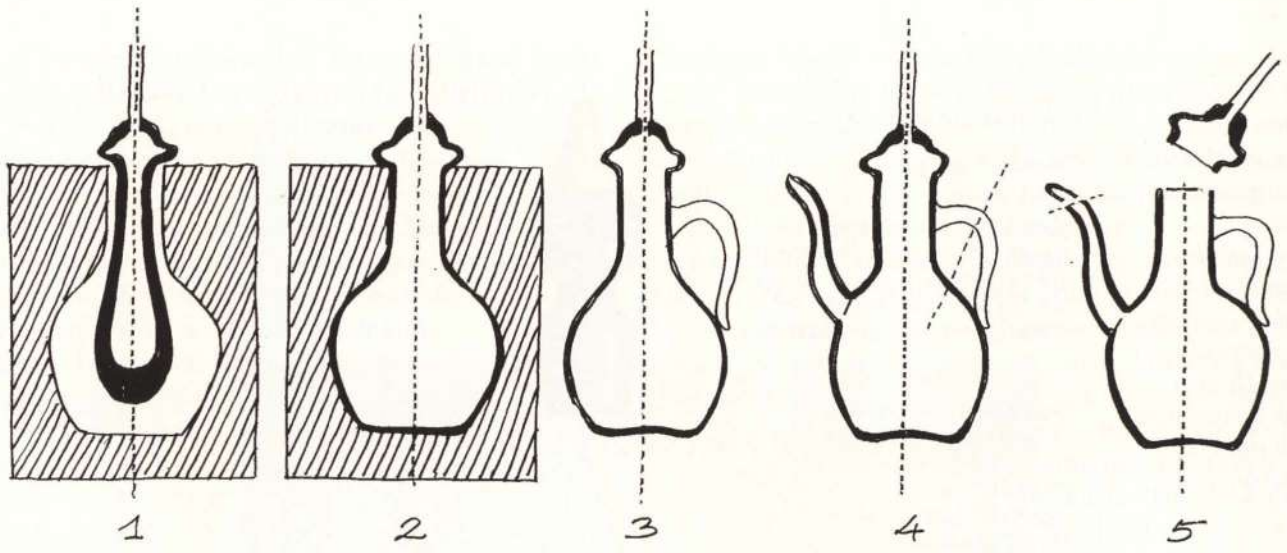
İşte Ahmet Fethi Paşa'nın oluşturduğu bu ortam, daha sonra Beykoz'da kurulacak olan yeni bir cam fabrikasının da temellerini oluşturmuştur.

Ahmet Fethi Paşa'nın Beykoz'da Kurdurduğu "Çini ve Billur Fabrikası"

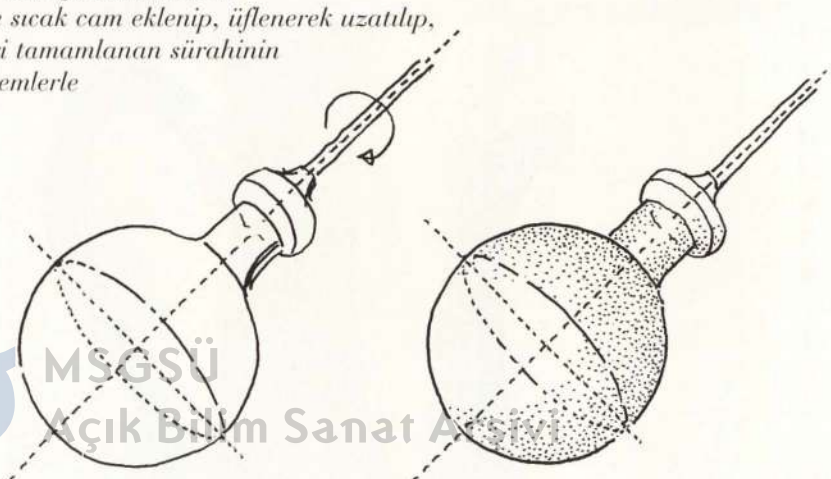
Ahmet Fethi Paşa'nın, "Tophane Nazırı" iken cam sanayiinin ve sanatının geliştirilmesi açısından yapmış bulunduğu en önemli işlerden birisinin, o tarihlerde büyük bir sanayi bölgesi olarak gelişen Beykoz'da, Abdülmecid'in buyruğuyla bir "Çini ve Billur Fabrikası"nı kurmuş olmasıdır. Bu fabrika, o tarihe kadar yapılmış olan, ülkede bir

Beykoz işi bir camın üretiminde, her bir parçanın ayrı ayrı biçimlendirilmesi sırasında ve diğer işlemler sırasında, ürün üzerinde oluşan "İzlerin" teknik nedenlerini ana hatlarıyla açıklayan çizim.



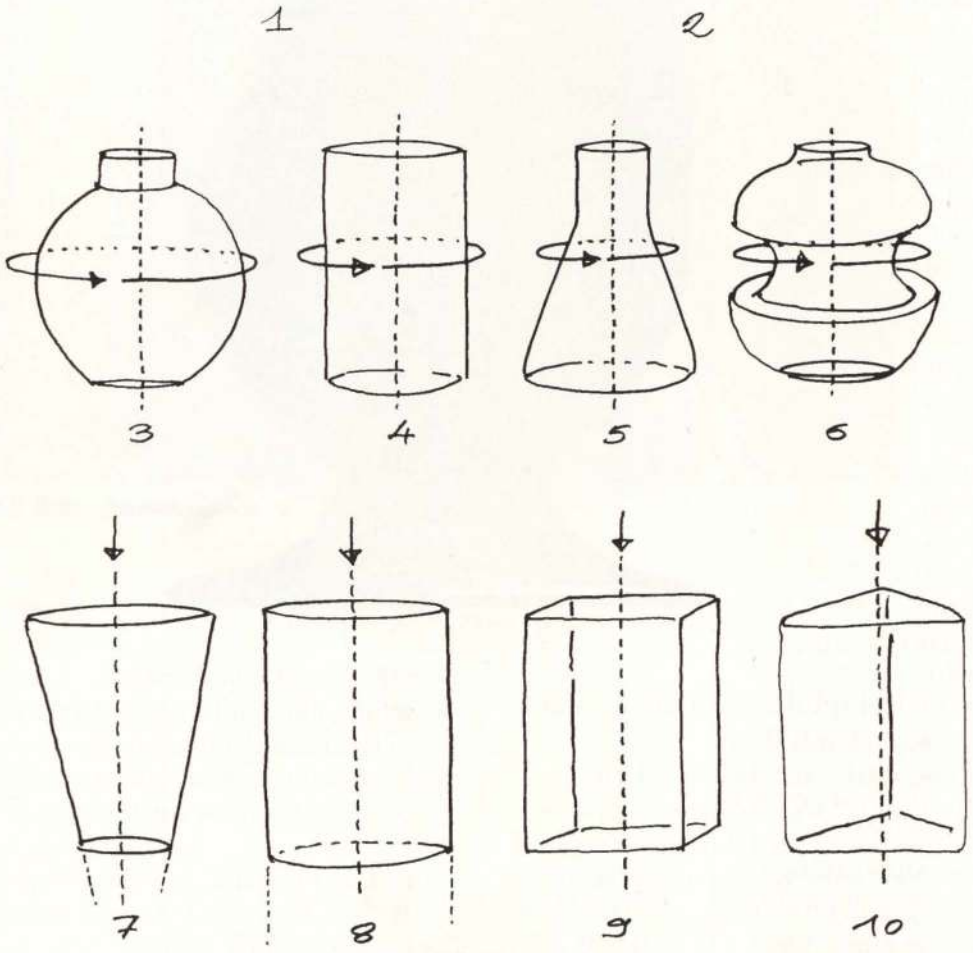


Bir cam sürahinin üretim adımları: 1-Sıcak cam balonun kalıp içine yerleştirilmesi. 2-Kalıbın içindeki camın "Üflenerek" gövdenin oluşturulması. 3-Sıcak cam yapıştırılarak "Kulp"un biçimlendirilmesi. 4-"Ağız"ın yapılması için, gövdeye sıcak cam eklenip, üflenerek uzatılıp, biçimlendirilmesi. 5-Sıcak işlemleri tamamlanan sürahinin ağız ve gaga uçlarının "Soğuk" işlemlerle kesilmesi ve parlatılması.



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Cam üretiminde kalıp kullanılarak elde edilen biçimlerin temel ilkeleri: 1-Kalıp içinde döndürülerek biçimlendirmede yüzeyler parlak olur. 2-Kalıp içinde döndürmeden üfleyerek biçimlendirmede yüzeyler, matlaşır veya kalıbın biçimini alır. 3, 6-Kalıp içinde döndürülerek elde edilen biçimlerin yüzeyleri parlak olur. 7, 10-Kalıp içinde aşağı-yukarı hareket ettirilerek elde edilebilen biçimlerin yüzeyleri parlak olur.



cam sanayii kurma girişimlerinin arasında en uzun süreli etkili olanıdır.

Çünkü bu girişimin desteğiyle, Beykoz çevresinde geliştirilen camcılık, hemen hemen hiç kesilmeden uzun yıllar boyunca sürdürülmüş ve bir bakıma, günümüzün cam sanayiinin içinde yeşerdiği verimli bir gelenek ortamı oluşturulmuştur. Aslında III. Selim döneminde Yine Beykoz'da açılan bir cam fabrikasının en ünlü ismi olan cam ustası Mehmet Dede'nin "Venedik'te camcılık eğitiminden geçmiş olması", Ahmet Fethi Paşa'nınkinden daha önce kurulmuş fabrika projesinin en düşündürücü yanıdır. Venedik'lilerle başlatılan bu fabrikadan sonra inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'nda, Avrupa'nın Venedik dışındaki en önemli cam fabrikalarının cam eserleri büyük bir çoğunlukla ve etkinlikle kullanılmıştı. Aslına bakılırsa Venedik camcılığı da aynı tarihlerde "Sanayi Devrimi"nden olumsuz yönde etkilenmiş ve çeşitli sıkıntılar içine düşmüştü. Yani o tarihte eski ve ünlü Venedik camları artık "Yeni teknoloji" anlamına gelmiyordu. Hatta belki de günün koşulları içinde "Demode" kabul edilmekte olan bir konuydu.[2]



Cam sanatının en zor tarafı, potadan alınan sıcak ve akıcı durumdaki camı, çok kısa süre içinde ustalıkla biçimlendirip soğutabilmektir. Buradaki cam ustası, ahşap kalıbı içinde, küçük bir cam küre biçimlendirmektedir.



Kalıp içine üflenecek sıcak cama ön biçimin verilmesi, daha sonraki aşamalar için çok önem taşır.

Ahmet Fethi Paşa'nın "Paşabahçesi"nde kurduğu cam ve billur fabrikasında yapılan camlarla ilgili olarak anlatılan bir iki olay, kendisi ile öncüsü olduğu cam sanatının özdeşleştirilmesini göstermesi açısından çok ilgi çekicidir.

Söylendiğine göre, Paşa Kuzguncuk'taki yalısında öldüğü zaman, büyük üzüntüye kapılan Çerkes kalfalar "-Ah efendimiz bunları ne kadar severdi. O gitti, bundan sonra bunları görecek göz kimde kaldı?" diyerek, yalıdaki çeşmibülbülleri çamaşır sepetlerine doldurup denize atmışlardı. Ancak Ahmet Fethi Paşa'nın torunu Rey'an Hanım'ın söylediğine göre bu olayın aslı şöyledir: "-Ninem yedi yaşındayken babası ölünce yetim kalmış. O dönemde yetimlerin hakkının korunması için her şey satılığa çıkartılırmış. İşte o zaman kahya, Şemsinur Hanımefendi'ye bu satışın yazık olduğunu söyleyerek satışı durduruyor. O arada bazı şeyler satılmış. Geriye kalan ve dedemin kurduğu fabrikanın ürünleri olan camlardan bazı örnekler de şimdi bende duruyor"[3].

Yukarıda anlatılanlar, Beykoz camlarının, o dönemde bile çok önemli olduğunu göstermektedir. Ama asıl gerçek olan şey, Ahmet Fethi Paşa'nın, "Sanayi Devrimi"nin en önemli cam fabrikalarının örneklerini Dolmabahçe Sarayı'na getirterek bir tür sanayi sergisi oluşturduğunu, daha sonra da bu kaynaktan destek alarak kurduğu cam fabrikasıyla da günümüzün cam sanayiine bir tür temel oluşturmuş bulunduğudur.

Beykoz Atölyelerinin 1800'lü Yıllarda Üretmiş Bulunduğu Camların Özellikleri

Yukarıda, Beykoz atölyelerinin hangi nedenlerle en üst düzeyde desteklenerek kurulmuş bulunduğu kalın çizgilerle ortaya konulmuştur. Şimdi ise, Beykoz'daki bu atölyelerin 1800'lü yıllarda, üretmiş bulunduğu camların teknik özellikleri üzerinde durmak gerekmektedir.

Beykoz camları, genel olarak ve teknik yönden dört temel grupta toplanabilir.[4]

<u>"Renksiz" Camlar</u>

"Beykoz işi" camlarda en yaygın kullanılmış olan "Renksiz" ve "Saydam" camdır. Ve "Beykoz işi" olarak tanımladığımız formların hemen hemen bütün temel yapıları bu camlarla oluşturulmuştur. Ayrıca bu cam malzemenin özellikle büyük boyutlu şişeler, tabaklar, leğen ve ibriklerin üretilmesine uygun olmasından ötürü, bu yöndeki üretim kolaylıkla gerçekleştirilebilmişti.

Bu renksiz camlar, cam fırınları ve potaları çevresinde yapılan "Sıcak" üretim işlemleriyle biçimlendirilmekteydi. Sıcak üretim tamamlanıp, ürünler son biçimini aldıktan sonra, bunlar "Kesme", "Kumlama", "Boyama" ve "Altın

yaldız" gibi çeşitli "Soğuk" işlem ve tekniklerle daha da zenginleştirilmişlerdi. Ayrıca bu camların üzerlerinde işlenmiş bulunan, "Gül" ve "Maydanoz" gibi belli başlı desenler de, bir anlamda bu dönemin süsleme tekniklerinin ve sanatının kimliğini oluşturmaktadır.

"Renkli" Camlar

"Beykoz işi" ürünlerde, "Saydam" camların hamurlarının renklendirilmesi ve özel renk potalarının hazırlanmasıyla üretilen camların önceki gruptan tek farkı, "Renkli" olmalarıdır.

Beykoz camlarında genellikle "Kobalt mavisi, koyu mavi, kırmızı, menekşe" gibi renkler kullanılmıştır. Böyle olmakla birlikte, camın üretimi ve biçimlendirilmesi sırasında uygulanan çeşitli ısıtma işlemlerinden ötürü, sonuçtaki ürünlerde, bazen renk değişiklikleri ortaya çıkabilmiştir.

Cam hamuru renkli olarak hazırlanan bu camlarır üzeri de, renksizlerde olduğu gibi, üretimin tamamlanmasından sonra çok çeşitli "Boyama, mine ve yaldız" gibi birçok "Dekor" tekniğiyle zenginleştirilmiştir. Ayrıca, renkli cam gövdeleri üzerine çeşitli derinliklerde ve inceliklerde çok sayıda "Soğuk kesme" işlemleri de uygulanmıştır.

"Opal" Camlar

Beykoz işi camlar arasında çok sayıda, "Opal" cam tekniği ile yapılmış olan örnekler bulunmaktadır.

Aslında bu çok doğaldır. Çünkü 17. ve 18. yüzyıllarda, özellikle Avrupa'da çok beğenilen Çin porselenleri kopya edilerek üretilebilmesi için, porselen üreten sanayinin kurulmasında yoğun bir yarış yaşanmış olduğunu biliyoruz. Ancak buna karşılık, "Doğu"nun porselen üretim tekniği de, büyük bir titizlikle korunmaktaydı. Venedik'li cam ustaları ise, kendi geleneksel teknolojileri içinde çözümler aramaktaydılar. Nitekim özel cam formülleri geliştirerek porselene çok benzeyen "Opal" camı ilk olarak üretmişlerdi. Ve bu yeni teknik 17. yüzyılda Orta Avrupa'da, 18. yüzyılda da bütün Avrupa'da yaygın bir biçimde günlük hayata girmişti.

Opal cam tekniğiyle yapılan cam formlar, hemen hemen her alanda büyük bir ilgi uyandırmıştı. Nitekim bu durum, 1800'lü yılların başlarında Suriye'de bile opal camın yaygınlıkla kullanıldığını anlatan bir belgeden açıklıkla görülebilmektedir:[5]

"... Tuvalet eşyası, lamba, su bardağı, tabak, şamdan gibi her çeşit ev eşyası o kadar moda haline gelmiştir ki, sadece Avrupa'da değil, 1870'e doğru Doğu'da bir çarşı metaı haline gelmiş ve bu tarihte Suriye'nin zengin aileleri bu güzel şeyleri evlerinin süsü olarak, ya da günlük ihtiyaçları için satın almaya başlamışlardır. Camdan, kristalden ve opal camdan güzel eşya, yeni gelinlerin çeyizlerine konuyor ve o tarihten itibaren, zengin büyük ailelerde de özel koleksiyonlar yapılmaya başlanıyordu..."

İşte 1800'lü yıllarda Beykoz'da kurulan yeni cam atölyeleri de hiç kuşkusuz, çok beğenilen bu yeni tekniği yoğun biçimde kullanmaya başlamıştı.

Aslına bakılırsa "Opal" cam, teknik yönden, saydam camın çeşitli katkılar yardımıyla "Yarı geçirgen" bir özellik kazanması ile elde edilmekteydi. Bu katkıların oranı veya camın ergitilme süresi ile ilişkili teknik yorumlara bağlı olarak, "Camın yapısında oluşan kristallerin" büyüklüğü, sonuçta camın ışık geçirgenliğini değiştirir. Ve ayrıca, bu opal camların yapısında kullanılan değişik katkı malzemelerinin etkisiyle, camlar ışığa tutulunca "Kırmızı" ile "Koyu portakal" arasında değişen renkler görülür.

Opal cam tekniği ile yapılan Beykoz camları üzerinde de, çok çeşitli boyama, mine ve yaldız teknikleri uygulanmıştır.

"Çeşmibülbül"ler

İstanbul camcılığının 19. yüzyılda Beykoz'da yaratılan ürünleri yanında Çubuklu, İncirköy bölgelerinde, çok özel



Cam üretiminde, "Üfleme" ile biçimlendirme, büyük bir deneyim ve ustalık gerektirmektedir.



"Üfleme" ile biçimlendirilmiş bir cam henüz sıcakken bir cam kulp eklenmesi, gerçekte bir denge ustalığı gerektirmektedir.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Bir sürahi gürdesine, sıcak cam kulp eklenmesi, cam ustasının hünerinin göstergesi gibidir.



Bir cam fırını önünde üzerinde çalışılan camların renkleri, aynı zamanda onun ısısını göstermektedir. Parıltısı sönen cam, artık sertleşmiş demektir.

bir cam ustalığıyla ve tekniğiyle üretilen bir başka grup ise "Çeşmibülbül"lerdir. "Bülbül gözü" anlamına da gelen bu ürün grubuna böyle bir ismin verilmesinin nedeni kesin olarak bilinmemektedir. Özel bir cam tekniğiyle elde edilen "Çeşmibülbül"lerin yapımında kullanılan renkli cam çubukların oluşturduğu helezonların görsel karışımlarının etkisiyle ve belki de dönemin "Boğaziçi'nin renkleri ve şiirsel ortamına uygun" bir kavram olduğu öne sürülebilir.

Ancak her ne olursa olsun, Beykoz'da, Boğaziçi'nin renkli atmosferi içinde yeni bir isim ve kimlik ile ilgili teknik özellikler desteğinde yaratılan "Çeşmibülbül"ler, İstanbul cam sanatı içinde çok özel bir konuma sahiptir.

Beykoz Camları ve O Dönemin Cam Üretim Teknikleri

Genel olarak söylemek gerekirse, cam üretimi her zaman bir tür "Ağır endüstri"dir. Üstelik en küçük ölçeklisi de, en büyük ölçeklisi de bir anlamda aynıdır. Hatta daha ilginci, tarihin her dönemindeki cam üretiminin bir tür ağır endüstri olarak kabul edilmesidir. Çünkü, camcılık, ham malzemesi, camı eritmede kullanılan enerjisi, teknolojisi, özel araç ve gereçleriyle gerçekten çok karmaşık yapılı bir endüstridir. Böyle bir endüstride ham malzeme içeri girer ve işlenerek bitmiş bir ürün olarak dışarı çıkar. Üretim öncesinde, çok uzun hazırlıklar gerekir. Ama sonuçta, çok yüksek ısılarda potalarda ergitilen cam hamuru, çok kısa bir süre içinde ustalıkla biçimlendirilir, kesin biçimini alır, soğutulur ve bitmiş bir ürüne dönüşür. Hiç kuşkusuz, bu koşullarla çalışan bir endüstrinin üstelik de ekonomik olarak ve rekabete dayanacak biçimde çalıştırılması, her zaman büyük bir bilgi, organizasyon ve teknoloji gücü ile geleneksel birikim gerektirmektedir.

Cam Biçimlendirmede, "Çok Kısa Sürelerin" Ustalıkla Kullanılması Gerekmektedir

Cam üretimi yapılan bir ortama girildiği zaman, çok değişik bir çevreyle karşılaşılır. Görünen genellikle şudur: İçindeki potalarda cam ergitilen ve parlak ışıklar çıkaran cam fırınları. Bu potalardan aldıkları ergimiş ve su gibi akışkan olan cam hamurunu madeni çubukların ucunda, döndüre döndüre taşıyan ve kalıplarda biçimlendiren insanlar.

Böyle bir ortamda genel olarak bir koşuşma ve karışıklık var gibi görünür. Oysa karışık gibi görünen bu ortamda, herkesin kendine çok kesin ama "Görünmeyen bir rotası" vardır. Büyük bir hızla çalışan ustalar, üretilecek camın çeşitli aşamaları için değişik işlemleri ayrı ayrı hazırlar ve sonra bunları henüz sıcakken birleştirirler. Tabii bütün bu işler sırasında cam hep çok sıcak ve bal gibi akıcı durumdadır.

Aslına bakılırsa böyle bir atölyede, bütün bu karışıklık görüntüsü içinde, şaşırtıcı bir "Geriye sayma" olayı vardır. Her camın biçimlendirilmesinde, o ürünün biçimlendirilmesi için geçen süre içinde, her işlemin büyük bir duyarlılık içinde yapılması gereklidir. Üstelik bir anlamda bütün bunlar zamana karşı koşularak elde edilebilmektedir. Çünkü ergimiş cam hızla soğumakta ve katılaşmaktadır.

Çünkü potada 1300 Santigrad derecelerde su gibi akıcı olan cam, dışarı alınıp biçimlendirilmeye başlanınca, büyük bir hızla soğuyarak katılaşmaya başlar. İşte ne yapılacaksa bu kısa süre içinde yapılmak zorundadır. Saniyeler bile dikkatle kullanılmaktadır. Ana formun parçalarını hazırlayanlar, biçim verdikleri cam parçasının "Isısını izlemek" ve denetlemek zorundadır. Örneğin, bir gövdeye ta-

MSGSÜ Açık Erişim Sanat Arşivi

kılacak kulpun gövde ile aynı ısı derecesinde bulunması gereklidir. O yüzden bu gibi parçaların hazırlandığı ortamın ısısı ve ışık durumu bile önemlidir. Çünkü ergimiş cam potadan alındığı zaman çok "Parlak ve ışıltılı"dır. Usta bir camcı, camın soğumasını rengindeki değişimden anlayabilir. Soğuyan cam ışıklı görüntüsünü kaybedip tümüyle saydamlaşır. Cam atölyelerinin her zaman karanlıkça olmasının arkasında bu ana neden yatmaktadır.

Yukarıdaki açıklamadan anlaşılacağı gibi, cam üretiminde zaman ve ısı hesaplamasına dayanan dengeler, aynı zamanda cam ustalığı anlamına gelmektedir.

Her cam biçiminin kolaylığına veya zorluğuna bağlı olarak, değişik sayıdaki ustalardan oluşan ekiplerle yapılır. Bir camın üzerindeki parça ve işlem sayısı çoğaldıkça, ekiptekilerin hem sayısı artar, hem de uyumlu bir çalışma düzeni gerekir. Hatta biçimlendirilecek camın büyüklüğü ve ağırlığı bile ayrı ayrı ustalıklar gerektirir.



"Sıcak" işlemlerle biçimlendirilmesi tamamlanan camlar, birçok "Soğuk" işlemden geçirilebilir. Burada, "Kesme" görülmektedir. Kesme işlemi de, ustanın yeteneği ile büyük ölçüde ilgilidir.

Bir Camın Nasıl Üretildiği, "Ayrıntılarında Gizlidir"

Yukarıda izlendiği gibi her cam ürün, camcılığın kendine göre oluşturduğu, "Yazılı olmayan binlerce hünerle" zenginleştirilmiştir. Cam eserlerin üzerinde, en önemsiz görünen küçük bir ayrıntı bile, çoğu zaman bir işin en önemli yanını açıklayabilir. Bu gibi bilgilerin yorumlanması bir cam ustası için çok olağandır. Bu gerçeğe bağlı olarak cam atölyeleri çoğu zaman, büyük bir ustalıkla bu gibi püf noktalarını herkesten saklarlar. Hiç kuşkusuz her cam atölyesinin kendine göre geliştirdiği özel yöntemleri vardır. Bu yöntemler de kendine özgü ürünler oluşturmuşlardır.

İşte bu üretim sürecinin iyi bilinmesi ile, yüzlerce yıl önce biçimlendirilmiş bir cam eserin üretim sisteminin ne tür bir ustalıkla yapılmış olduğu bile anlaşılabilir. Böylelikle cam eserlerin üzerindeki en küçük ayrıntılar bile değerlendirilebilir. Eski bir cam bu yönüyle incelenip değerlendirilerek, onu yapmış olan ustanın ne gibi bir yol izlendiği anlaşılabilir. Hatta çok dikkatli bir göz, bu gibi ayrıntıları izleyerek, bir ustanın işçiliğini bile diğerlerinden ayırdedebilir.

O yüzden, Beykoz cam atölyelerinin çalıştığı yıllardaki cam üretim ve işleme tekniklerinin iyi bilinmesi, bu eserlerin anlamlandırılması açısından önem taşımaktadır.

Aslına bakılırsa, Beykoz camcılığında kullanılmış olan teknikler ve malzeme kaynakları hakkında sağlam belgelere henüz ulaşılamamıştır. Ama elimizdeki örneklere bakarak, bu camların çoğunluğunun, "Düşük ısılarda çalışılan, akıcılığını uzun süre koruyabilen ve genellikle de yapılması çok zor olmayan biçimlere daha uygun olduğu" anlaşılabilmektedir. Ayrıca bugünkü tekniklerle, malzeme analizlerinin yapılmasıyla hemen hemen ham madde kompozisyonları bile belirlenmiş durumdadır.

Beykoz'daki eski cam atölyelerinin üretimde kullandıkları en yaygın teknikler genellikle şöyle sıralanabilmektedir:

"Üfleyerek Şişirme" Yöntemi

Cam biçimlendirmede kullanılan yöntemlerin en yaygın olanı "Üfleme" yöntemidir. Üfleme yönteminde özel olarak hazırlanmış madeni bir boru, pota içinde ergimiş ve sıvı durumda bulunan sıcak cama daldırılır ve belirli bir hızla döndürülerek ucuna bir miktar cam sarılır. Ve yine bu boru, uygun hızla döndürülerek akması önlenerek potadan dışarı alınır. Sıvı durumundaki bu cam biraz soğuyup akıcılığı azalınca, borunun ucundan yavaşça üflenirse, henüz yumuşak olan cam şişmeye ve bir balon biçimini almaya başlar. Bu işlemle birlikte yumuşak olan camın akmaması için uygun hızla döndürmek ve üflemeye devam etmek gerekir.

Kısa bir süre sonra cam soğur, akıcılığını kaybeder ve katılaşmaya başlar. İşte bu ilk küçük küre, üfleme tekniği ile yapılacak bütün üretimlerin birinci adımıdır.

Bu küçük camı, yapılmak istenilen forma uygun olarak tekrar potada ergimiş durumdaki camın içine daldırarak çevresine yeni ve daha büyük bir cam kütlesi sarılır.

Böylelikle artık istenilen herhangi bir form için ilk adım atılmıştır. Bu yolu kullanarak yapılan bütün camlar "Üfleme" tekniği olarak isimlendirilmektedir. Büyük bir ustalık isteyen ve hiçbir kalıp kullanılmadan yapılan cam biçimlendirmelerine "Serbet üfleme" denmektedir. Ve bu yöntemdeki bütün işlemler, cam ustasının hünerine bağlı olarak yapılır. Hiçbir kalıp kullanılmadığı için yapılan ürünlerin tümü değişik ölçülerdedir.

"Kalıplama" Yoluyla Cam Biçimlendirme Yöntemi

Cam üretim yöntemlerinde pek çok değişik kalıp teknikleri kullanılmıştır. Beykoz camcılığı dönemi ürünlerinde ise genellikle iki tür kalıp tekniği yaygınlıkla kullanılmıştır.

— Kalıp içinde "Hareketli" üfleme
— Kalıp içinde "Sabit" üfleme

Her iki yoldan elde edilen ürünler arasındaki en büyük fark, kalıp içinde döndürülerek üflenen camların yüzeylerinin parlak olmasıdır. Ancak eğer çok özenle hazırlanıp, parlatılmış bir kalıp kullanılırsa, bitmiş camın dış yüzeyinde, büyük bir parlak görünüş elde edilebilir. Ama eğer çok iyi olma-

SGSÜ
Açık Bilim Arşivi



Cam üretiminde kullanılan araçlar, yüzyıllardan beri büyük bir gelişim göstermemiştir. Burada görülenler, bugün de el üretimi camcılığında kullanılmakta olup, hemen hemen 19. yüzyılda Beykoz cam atölyelerinde kullanılanların aynısıdır. Dolayısıyla, üretilmiş bir cam üzerinde bu araçların "Gizli izleri" bile takip edilebilir.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

yan ya da aşınmış bir kalıp kullanılırsa, cam üzerinde dönme yönünde kalıp izleri görülür.

Kalıp içine sabit üfleme, genellikle "Köşeli" ya da "Dönemeyecek" biçimlerin üretiminde kullanılır. Bu durumda hem kalıbın açılması için gereken parçaların izleri camın üzerinde görülür, hem de yumuşak cam kalıbın içinde soğuduğu için kalıbın iç yüzündeki "Doku"yu alır. Böyle bir "Doku" isteniyorsa, bu kalıp tekniği, işi kolaylaştıran bir yoldur. Ama eğer "Doku" görülmek istenmiyorsa, bu yöntemin en zor tarafı ile karşılaşılmış demektir.

Yukarıda çok kalın çizgilerle açıklanan cam biçimlendirme yöntemleri, tarihi Beykoz cam atölyelerinin en çok kullanmış bulunduğu üretim tekniklerini kalın çizgilerle açıklamaktadır.

"Beykoz Camları"nın, Dönemin Cam Biçimleriyle İlişkileri

Beykoz camlarının üretildiği dönemdeki camcılığın kuralları bugün tümüyle bilinmektedir. O nedenle, Beykoz camlarının üretilmesindeki ustalığın nerelerde aranması gerektiği de tanımlanabilmektedir.

Herşeyden önce belirtmek gerekir ki, gerçekçi bir bakış açısıyla cam üretiminde en kolay elde edilen biçim bir küredir. Ve bir kürenin elde edilmesinden sonra, onun üzerinde çok sayıdaki işlemlerle, cama her türlü biçim verilebilir. İşte bu üretim yolları, aynı zamanda o camı biçimlendirenlerin ne derecede usta olduklarını, ya da kullanılan araçlarla tekniklerin hangi düzeyde olduğunu açıkça gösterebilmektedir.

Beykoz ürünlerine bakıldığı zaman, çoğunlukla, camcılık teknikleri açısından çok aşırı teknik yorumların yapılmamış bulunduğu görülür. Çoğunlukla, belirli biçimler kolaylıkla elde edilmiş, daha sonra ise onu değerlendirecek yönde işlemler gerçekleştirilmiştir.

Özetlersek, Beykoz'lu cam ustalarımız, üretimi kolaylaştıran, ama biçime kimlik veren bir doğrultuda ürün vermişlerdir. Gövdeler, kulplar, ayaklar, tablalar, kapaklarda hep bu ilke ile, cama çok uygun, elde edilmesi kolay yolları kullanmışlardır.

Ancak burada şu noktayı da belirtmekte yarar vardır. Bugün bile camcılıkta zor ve değişik biçimleri elde etmek, çok pahalı yatırımlar, araçlar, tesisler ve hatta araştırmalar gerektirmektedir. Oysa geçtiğimiz yüzyılda bütün bunların önünde teknik sınırlar vardı. Ve herkes en yaratıcı bir çalışmayı bile, inanılması zor yalınlıktaki araçlarla ve yollarla elde etmek durumundaydı. ❐

DİPNOTLAR

(1) KÜÇÜKERMAN, Önder - YÜCEL, İhsan, *A.g.e.*, s. 32.
(2) KÜÇÜKERMAN, Önder - YÜCEL, İhsan, *A.g.e.*, s. 37.
(3) BİRSEL, Salah, *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, İş Bankası Kültür Yayınları, s. 310, No. 240, Ankara 1983.
(4) KÜÇÜKERMAN, Önder, *Türk Cam Sanatı İçinde "Beykoz İşi" Camlar, Cam Sanatı ve İstanbul*, ANTİK A.Ş. Yayını, 153. Müzayede kataloğu, 1993, İstanbul.
(5) BAYRAMOĞLU, Fuat, *Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri*, s. 24, İş Bankası Yayını, No: 153, İstanbul 1974.

ANTİK & DEKOR ©

ANTİKA, DEKORASYON ve SANAT DERGİSİ

SAYI: 41
1.000.000 TL.

ANTİK A.Ş.

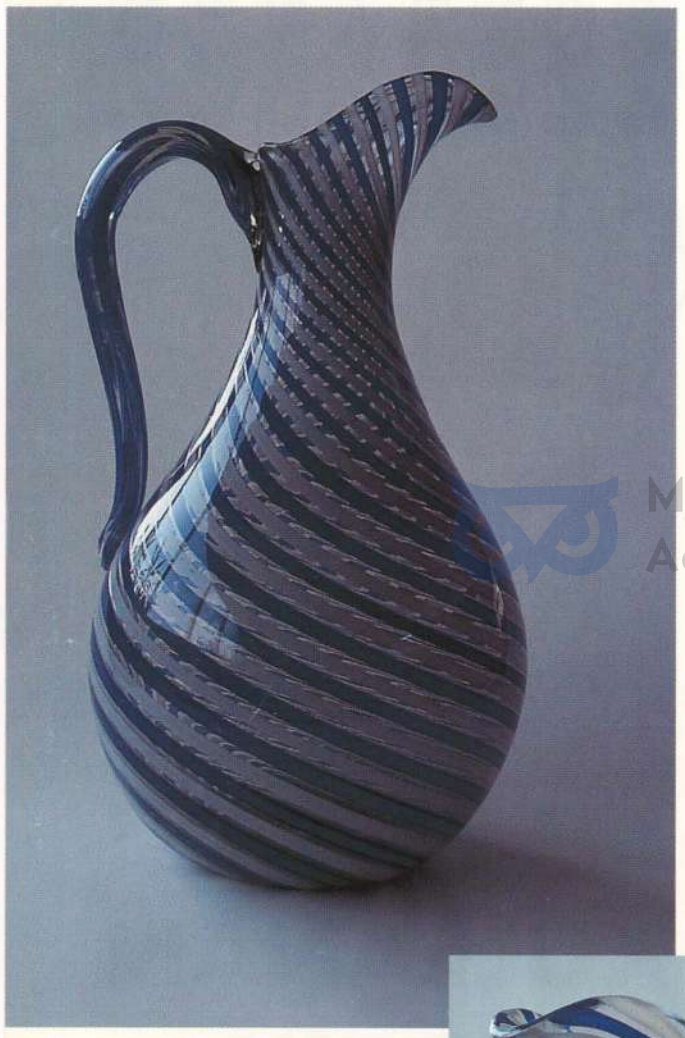
MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

ISSN 1300-7424-00
9 771300 742402

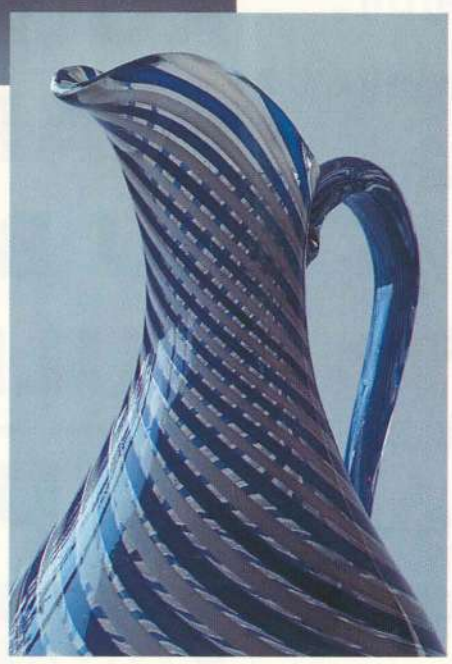
ÖZEL YAT SAYISI

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN CAM SANAYİİ YATIRIMLARI İÇİNDEKİ PRESTİJ ÜRÜNLERİ: BEYKOZ CAMLARI-III

"ÇEŞMİBÜLBÜL"LER



Beykoz işi bir çeşmibülbül sürahi.
(T.Ş.C.F. Koleksiyonu)



Prof. ÖNDER KÜÇÜKERMAN
MSÜ. Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı
"The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage"
(T.I.C.C.I.H.) Türkiye Temsilcisi

Bu yazı yazı dizisi Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana, cam sanayiinin ve sanatının geçirdiği değişimlerin sonucunda yaratılmış bulunan "Beykoz Camları"nın çevresindeki gerçekleri çok yönlü olarak incelemek amacıyla yazılmıştır.

Bu dizinin bir diğer amacı da, "Beykoz camları"nın başlangıcından bugüne kadarki gelişiminin teknik özelliklerini incelemektir. Böylelikle, "Beykoz camları" ile ilgilenenler veya koleksiyon yapanların, bu camların üretiminde kullanılmış olan eski teknikler ile belirli bir ölçüde yakınlaşması amaçlanmaktadır.

Bu yazının birincisi, Antik& Dekor dergisinin 39. sayısında "Sanayi Devrimi"nin Osmanlı Devleti'ndeki İlk Yansımaları Ve Cam Sanatı" başlığı altında yayımlanmıştı. Başlığından da anlaşılacağı gibi, konu genel hatlarıyla ele alınmış ve "Beykoz Camları"nın dönemindeki anlamı ve önemi üzerinde durulmuştu.

Bu yazının ikincisi ise, Antik&Dekor dergisinin 40. sayısında "19. Yüzyıldaki Sanayileşme Hareketinin Sembolü olarak Beykoz İşi Camlar" başlığı altında yayımlanmıştı.

Bu kez ise, "Beykoz camları"nın üretildiği yıllarda, Türk cam sanatının bir yeni ürünü olarak ortaya çıkarılmış bulunan "Çeşmibülbül"ler üzerinde durulmaktadır. Bu ürün grubunun kaynakları, Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki anlamları ve üretim teknikleri kalın çizgilerle incelenmektedir.

AVRUPA'NIN ÖNEMLİ CAM MERKEZLERİ ARASINDAKİ REKABET VE BEYKOZ CAMCILIĞI

Çeşmibülbüller ve Akdeniz Camcılık Kimliği İle Bağlantıları

Beykoz camcılığının 19. yüzyıldaki en önemli ürünleri arasında bulunan "Çeşmibülbül"ler, bir diğer yönüyle de Akdeniz camcılığının 3000 yıllık tarihi kimliği ile bağlantılıdır.[1] Camcılığın beşiği olan Doğu Akdeniz camcılığı ve daha sonra da olağanüstü bir şekilde parlayan Venedik camcılığı, tarih içinde bizim "Beykoz işi" grubu içinde yer alan ve "çeşmibülbül" olarak tanınan cam eserlerin yaratılmasında çok büyük ölçüde etkili olmuştur.[2]

Aslına bakılırsa, özellikle Venedik ve Murano camcılığı, bu eski tekniği olağanüstü yorumlara ulaştırmıştı. Ve bu işin temeli olan hassas kimya bilgisi ve camcılık tekniği ile Venedik'li usta camcılar 18. yüzyılda dünya camcılığı-

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

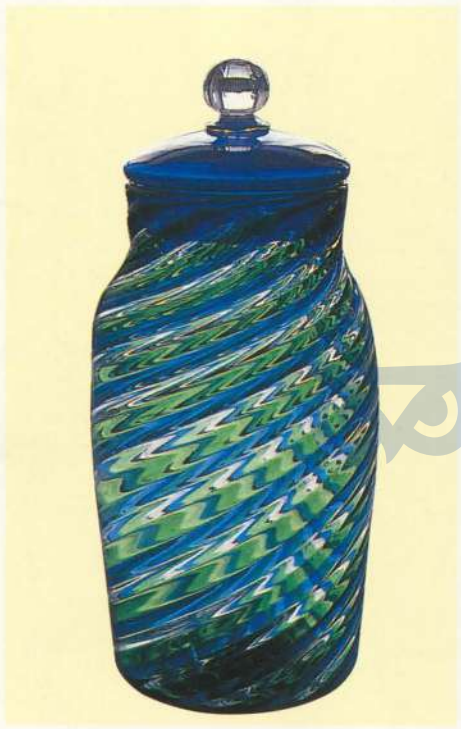


"Beykoz işi" camların örnekleri.

na kendi kimliğini vurmuştur. Ancak aynı yıllarda, öncelikle İngiltere'de başlayan büyük "sanayi devrimi", bütün ülkelerdeki bu gibi geleneksel üretim merkezlerini ciddi darboğazlara sokmuştur.

Aynı sıkıntıyı yaşayan Murano'lu camcılar da o güne kadar bütün bilgilerini büyük bir titizlikle koruyarak kendilerine sakladıkları halde, 19. yüzyıl başlarında Murano'da yaşanan ekonomik ve siyasal krizler nedeniyle bütün Avrupa'ya dağıldılar.

Ve çok doğaldır ki, o dönemlerin bütün kralları, imparatorları bu ünlü cam ustalarını, kendi ülkelerinin cam sanatını geliştirmek ve önemli bir yaratıcılık



Venedik, Murano camcılığının, bugün hala sürdüregeldiği eski bir ürün geleneği.

kaynağı olarak kullanmak için ülkelerine davet ettiler. Ve hiç kuşkusuz önemli ölçüde yararlandılar. Böylece yüzyıllar boyunca her yönüyle bir kapalı kutu olan ve her türlü bilgisini gizleyen Venedik camcılığı birdenbire bütün Avrupa'ya en üst düzeydeki desteklerle yayılmaya başladı.[3]

Aynı yıllarda Osmanlı İmparatorluğu da, sanayi devriminin etkisiyle bu gibi sanayileşme hareketlerine girmiştir. Bunun bir uzantısı olarak Murano'lu ustalarla ilişkiler kurulmuş olmalıdır.[4]

Şimdi Osmanlı İmparatorluğu'nun, 19. yüzyılda kurmaya çalıştığı cam sanayiinin en önemli rakipleri olan Venedik ve Bohemya camcılığının genel gelişimini, ürün kimliğini ve Beykoz camcılığının gelişmesindeki etkilerini izleyelim.

Venedik Camcılığı

Venedik, cam sanatının en ünlü merkezlerinden birisidir. Bu ünlü camcılık geleneği, yüzlerce yıldan beri, Venedik'te ve yakınlarındaki küçük bir ada olan Murano'da yaşatılmaktadır. Murano adası, Akdeniz'in Anadolu'lu, Mısır'lı, Suriye'li camcı kardeşleri arasında, tarih içinde daima özel bir camcılık okulu olarak, başarısıyla ün salmış önemli bir merkezdir.[5]

Murano adası bugün hala bir cam sanatı merkezi olarak büyük bir etkinlik içindedir. Adada bir yandan Venedik'in su kültürü yaşatılırken, diğer yandan kanallarını çevreleyen eski cam atölyelerinde, dünyanın en uzun süreli camcılık sanatı ve kültürü canlı tutulmaktadır. Herşeyden önce belirtmek gerekir ki, Venedik camcılığının tarihi, Venediğin tarihi ile paralel olarak değerlendirilmelidir. Çünkü Venedik devletinin tarih içindeki politik ve ekonomik gelişmeleri, ya da karanlık günleri, Venedik'li ve Murano'lu camcıları çok yakından ekilemişti.

727 yılında Bizans'ın etkisi dışına çıkıp bağımsız bir devlet olan Venedik, Akdeniz içindeki ilginç konumundan ötürü, bir yandan deniz yoluyla, diğer yandan da kara yoluyla Doğu ve Batı



Beykoz işi bir çeşmibülbül sürahi .
(T.Ş.C.F. Koleksiyonu)

MSGSÜ
Açık Erişim Sistemi Arşiv

arasında çok önemli bir noktada bulunmaktaydı. Diğer deyişle, Venedik, o tarihlerin en etkili iki ana ulaşım sisteminin tam kesişme noktası durumundaydı.

Venedik, 1000'li yıllarda ise çok etkin bir imparatorluk durumuna dönüşmüştü. O yıllarda Venediği ziyaret edenlerin verdikleri bilgilerden, şehrin uluslararası etkinliğinden çok şaşırmış oldukları anlaşılmaktadır. Bu gelişmelerle bağlantılı olarak, şehrin gittikçe artan ekonomik gücü, bir anlamda Venedik camcılığının orijinal kimliğini de oluşturmaktaydı.

Venedik camcılığı hakında bilinen ilk belge 982 yılına aitttir. Ancak hemen eklemek gerekir ki, o tarihlerde, Doğu'nun teknolojileri de en gelişmiş dönemlerini yaşamaktaydılar.



Bohemya cam kesme geleneğinin, Beykoz bölgesinde 1930'lu yıllarda hala etkili olan bir örneği.

Venedik camcılığında kullanılmış olan cam teknolojisi, esas olarak Doğu Akdeniz camcılığının aynısıdır. Nitekim başlangıcından beri, camcılığın temel malzemesi olarak, Akdeniz kıyılarından elde edilen kum ile, Suriye veya İskenderiye'den ithal edilen soda kullanılmaktaydı.

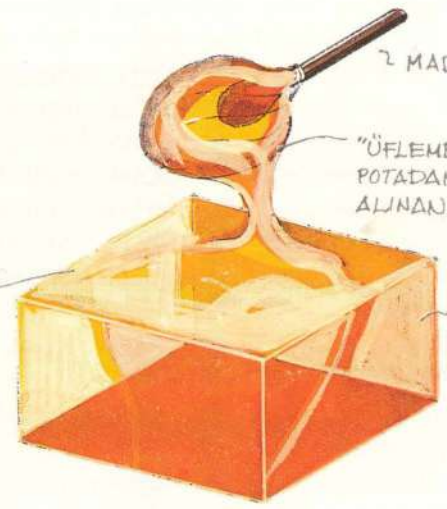
Venedik ve Murano adalarındaki camcılığın en eski ürünleri, çoğunlukla şişe, kase, bardak, lambalardan oluşmaktaydı. Ancak bu ürünlerin ortaya çıkmasındaki en önemli yön, üretimde "birbirinin aynı olan" ürünleri elde et-

POTADA ERGİYEN RENKSİZ, SAYDAM CAM, ÖZEL BİR MADENİ "ÜFLEME" BORUSUNUN UCUNA "SARILIP" DÖNDÜRÜLEREK DIŞARIYA ALINIR

MADENİ BORU

"ÜFLEME BORUSU" UCUNA, POTADAN "DÖNDÜRÜLEREK" ALINAN ERGİMİŞ CAM

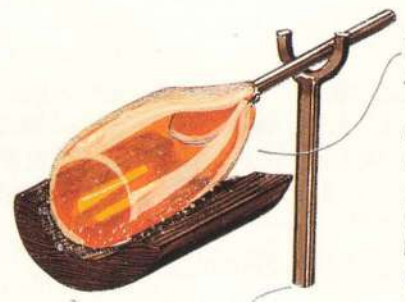
POTADA ERGİNİŞ, RENKSİZ SAYDAM CAM HAMURU



POTADAN "ÜFLEME" BORUSU İLE ALINAN CAM, BİR YANDAN ÜFLENİP ŞİŞİRİLİRKEN, AHŞAP BİR KALIP TAHTASI ÜZERİNDE DÖNDÜRÜLÜR ✳ BÖYLECE BİR SİLİNDİR ELDE EDİLİR. BU AŞAMADAKİ CAM, HENÜZ AKICI DURUMDADIR ✳

AHŞAP KALIP

ÜFLEME BORUSUNUN DESTEĞİ



"ÇEŞMİBÜLBÜL"ÜN EN ÖNEMLİ ÖZELLİĞİ, CAMIN YAPISI İÇİNE YERLEŞTİRİLEN CAM ÇUBUKLARDIR ✳

BU AŞAMADA, İÇİNE "SOĞUK" OLARAK DİZİLEN CAM ÇUBUKLARLA, KALIP HAZIRLANIR.

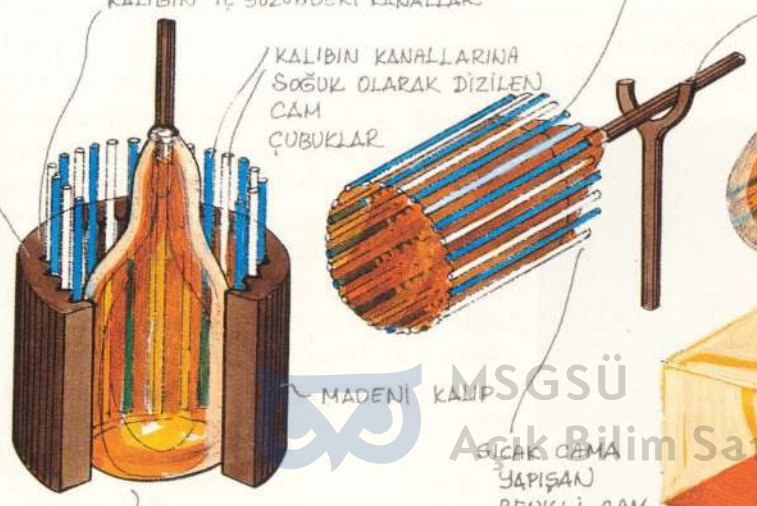
SONRA SICAK CAM GÖDE, BU KALIBIN İÇİNE YERLEŞTİRİLİP, BORUDAN ÜFLENİR.

BÖYLECE SICAK VE AKICI DURUMDAKİ CAM GÖDE ŞİŞER VE ÇUBUKLARA YAPIŞIR ✳

KALIBIN İÇ YÜZÜNDEKİ KANALLAR

KALIBIN KANALLARINA SOĞUK OLARAK DİZİLEN CAM ÇUBUKLAR

BU ÇUBUKLARIN SAYISI VE RENKLERİ, İSTENİLDİĞİ BİÇİMDE DÜZENLENEBİLİR



MADENİ KALIP

ÜFLEYEREK ŞİŞİRİLEN VE "RENKLİ ÇUBUKLARA" YAPIŞAN SICAK CAM

SICAK CAMA YAPIŞAN RENKLİ CAM ÇUBUKLER

SICAK CAMA YAPIŞAN CAM ÇUBUKLAR KALIPTAN ÇIKARILIR VE AÇIKTA DÖNDÜRÜLÜR. BU İŞLEM SIRASINDA ÇUBUKLAR, CAMIN ISIĞI İLE KISMEN ERİRLER ✳

ÇEVRESİNE CAM ÇUBUKLARIN YAPIŞTIĞI GÖDE, YENİDEN POTADAKİ ERGİMİŞ CAMIN İÇİNE DALDIRILIR VE DÖNDÜRÜLEREK ÇEVRESİNE YENİ BİR CAM TABAKASI SARILMIŞ OLUR ✳



POTADA ERGİMİŞ, RENKSİZ SAYDAM CAM HAMURU

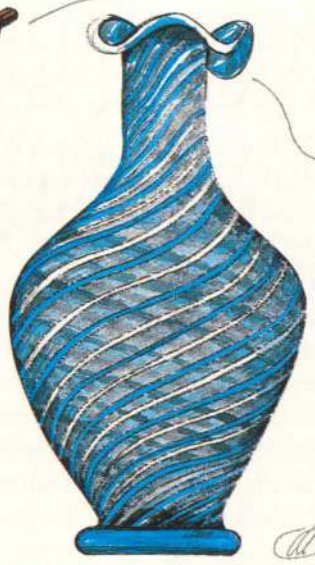


HAZIRLANAN CAMIN UÇ KISMINDAN ÖZEL BİR MAŞA İLE TUTUP ÇEKİLEREK ÇUBUKLAR UÇ KISMINDA BİRLEŞTİRİLİR ✳ BU NOKTADA EN BÜYÜK USTALIK, ÇUBUKLARI BİRLEŞTİRİRKEN, YAVAŞ YAVAŞ, GÖVDENİN DE "BURKULMA"YA BAŞLANMASIDIR

CAM GÖDE DÖNDÜRÜLÜP YAVAŞÇA SOĞUDUKÇA, HEM KIZIL RENGİ AZALIR, HEM DE SOĞUYAN CAMIN RENKLERİ ORTAYA ÇIKMAYA BAŞLAR

BİÇİMLENDİRİLMESİ TAMAMLANAN CAM, ALT TARAFINDAN TUTULUR VE AĞIZ KISMI KESİLİR ✳

KESİLEN AĞIZ, ÖZEL TEKNİKLERLE YENİDEN ISITILIP YUMUŞATILARAK, BİÇİMLENDİRİLİR ✳



"ÇEŞMİBÜLBÜL" YAPIMINDAKİ EN ÖNEMLİ ADIM BUDUR. EĞER TAM SİMETRİK BİR GÖVDE HAZIRLANAMAZ İSE SONRAKİ AŞAMAYA GEÇİLEMEZ ✳

TAM VE DÜZGÜN OLARAK BİÇİMLENDİRİLEN "ÇUBUKLAR" İLE GÖVDE, BİR KALIBIN İÇİNE YERLEŞTİRİLİR VE SON BİÇİMİNE DÖNÜŞTÜRÜLÜR ✳ DAHA SONRA AĞZIN KESİLMESİ İÇİN ALT KISIMDAN TUTULUR VE UYGUN TEKNİKLERLE KESİLİR ✳

KESİN BİÇİMİNE ULAŞTIRILAN "ÇEŞMİBÜLBÜL", HENÜZ SICAK VE KISMEN "AKICI" DURUMDA BULUNDUĞU İÇİN, ÖZEL BİR SOĞUTMA FIRININDA BEKLETİLİR ✳ SOĞUTMA İŞLEMİ TAMAMLANDIĞINDA, SON KEZ KONTROL EDİLİR ✳

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

mek anlamına gelen "kalıp" kullanımı yerine, kalıp kullanılmaksızın, özellikle el ustalığının geliştirilmiş ve yaygınlaştırılmış olmasıdır.

Diğer yandan, Murano'lu cam ustaları, camla ilgili bütün sanat alanlarında üretim yapmışlardır. Bu yöndeki büyük ticaret ise, Doğu Akdeniz'den başlayıp Almanya, Fransa, Hollanda ve İngiltere'yi içine alan geniş bir alanda etkiliydi.

15. Yüzyıl Murano Camcılığının Altın Yılları

1450'li yıllar, Ortaçağı kapatıp, Murano camcılığının rönesansını başlatması bakımından çok önemlidir. Nitekim, o tarihlerdeki camcı Angelo Barovier, cam ustalığı yanısıra, birçok teknoljik geliştirme yapmıştı. 1457 yılındaki bir belgede, ilk kez "kristal cam" terimi görülmektedir.

15. yüzyıl, Murano camcılığının altın yıllarıdır. Teknik gelişmeler ve cam ustalığı birbirini etkilemekte ve ortaya çıkan olağanüstü camlar Avrupa'lı zenginlerin hayatını renklendirmekteydi. Örneğin, 1527 yılında Filippo Sereno adına alınmış bir patent, daha sonraki dönemlerde cam sanatına yapmış bulunduğu etkiler bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü bu patent, "filigrana retortoli" (renkli ve beyaz renkli çubukları iki cam arasına yerleştirerek döndürme) olarak alınmıştı.



Venedik, Murano adası cam müzesinden eski bir örnek.

İşte bu teknik, bugün bizim "Çeşmibülbül" olarak tanımladığımız ürünlerin tekniğinin temel yapısıdır. Bu önemli tekniğin, hemen hemen bütün camcıları bu gibi ürünlere yöneltiği görülmektedir.

Camcılıktaki bu önemli gelişmelerin yanısıra, Venedik yöneticileri, ulaşılan bu teknoloji ve sanat düzeyini, çok yönlü tedbirlerle korumak zorunda kalıyorlardı. Örneğin, Venedik'li camcıların dışarıya bilgi çıkarması kesinlikle yasaklanıyordu. Buna karşılık yabancı camcıların önemli bir para ödeme karşılığında, atölyelerde ve fırınlarda çalışması mümkün olabiliyordu. Ancak, "kristal cam"ın bulunmasından sonra, Murano'lulardan başkasının bu atölyelerde çalışmasının yasaklanmış olduğu da bilinmektedir.

1600'lü yıllarda sadece "Murano'lu Ustalar Topluluğu"na dahil kişilerden oluşan "Libro d'oro" (Altın kitap)ta ismi olanların ve onların yakın akrabalarının cam sanatı yapması ve atölye açmasının mümkün olabildiği görülmektedir. Zaten 15. yüzyıl ortalarından başlayarak, cam ustalarının başka yerlere göç etmeleri kesin olarak yasaklanmıştı. Venedik hükümeti, cam yapımında ulaştığı çok ileri düzeyi korumak için, haklı olarak her türlü yolu kullanmaktaydı.

16. ve 17. Yüzyılda Murano'lu Ustaların Avrupa'ya yayılması

Murano yönetimlerinin çok sıkı denetimine rağmen, 16. yüzyıl'da Murano'lu camcıların Avrupa ülkelerine yayılmaya başladığı görülmektedir. Bu yeni gelişmenin sonucunda Avrupa'nın pek çok yerinde "Venedik işi" camlar üretilmeye başlanmıştır. Örneğin, Medici ailesinin isteği üzerine cam ustaları Floransa'ya gelmişti. Böylece Murano'lu camcılar Avusturya, Almanya, Fransa, İsveç, İspanya, Belçika, Hollanda ve İngiltere'ye yayılmaya başladılar.

Murano'lu ustaların Venedik dışına yönelmeleri 17. yüzyılda da süregelmişti. Ayrıca bütün Avrupa'da geniş bir cam pazarı da oluşmaktaydı. Bu değişim ortamı içinde, Venedik camcılık geleneği de, değişik ülkelerden gelen taleplere göre biçim değişiklilikleri geçirmeye başlamıştı. Örneğin, o yılların önemli yeniliklerinin ve elmas kullanarak cam kesme tekniğinin ve ürünlerinin yaygınlaşmasıdır. Nitekim, 1626 yılındaki bir belgede, üretimi çok karışık olan ve bu nedenle "macera" (Ventura) kelimesinden gelen "Aventurin" olarak isimlendirilen camların Murano'lu camcıların gizli bir "sırrı" olduğu anlaşılıyor. Hatta bu işin formülü öylesine gizli tutulmuştu ki, birkaç defa "kaybolduğu için yeniden keşfedilmesi" gerekmişti.

İşin bir diğer ilginç yönü de, büyük bir titizlikle saklanan camcılık bilgilerinin, 17. yüzyılda ilk kez bir kitap olarak yayımlanmış bulunmasıdır. Kimya konusunda uzman bir din adamı olan Antonino Neri'nin, "L'Arte Vetraria" (Cam Sanatı) kitabı, bu konudaki ilk yayındı ve kendi döneminde bile birçok dile çevrilmişti. Bu kitabın bir başka önemli rolü de, Avrupa'nın her yerine dağılan ve "Venedik işi" camları yapan ustalara karşılık vermesiydi.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Beykoz işi bir çeşmibülbül kase. (T.S.C.F. Koleksiyonu)



18. Yüzyılda Sanayi Devrimi ve Murano Camcılığı Üzerindeki Etkileri

Venedik camcılığı 18. yüzyılda ortaya çıkan "Sanayi devrimi" ile çok büyük bir sorunla karşı karşıya kalmıştır. Dönemin sanayi gelişimlerinin de etkisiyle, Avrupa'nın pek çok yerinde camcılık merkezleri ortaya çıkıp, birbirleriyle rekabet ortamı içine girmişlerdir. Bunun sonucunda, bir yandan yeni camcılık bölgelerinin gelişmesi, diğer yandan da Venedik ürünlerinin geleneksel özelliklerinden "yorulan pazar" nedeniyle, 18. yüzyılda, Murano'da bir krizin başladığı görülmek-

tedir. Çünkü Venedik'li asiller bile, genel modaya uyarak, "kalın ve parlak" olan İngiliz ve Bohemya camlarına ilgi göstermekteydi. Diğer yandan, 18. yüzyıl, Venedik devletinin ekonomik ve yönetim yönünden sıkıntılı yıllarıdır. Nitekim Venedik, 1000 yıllık bağımsızlığından sonra, 1797 yılında Fransızların eline geçmişti. 1798'de başlatılan hareketin sonunda Venedik, 1806 yılında Napolyon'un imparatorluğunun bir parçası olmuştu.

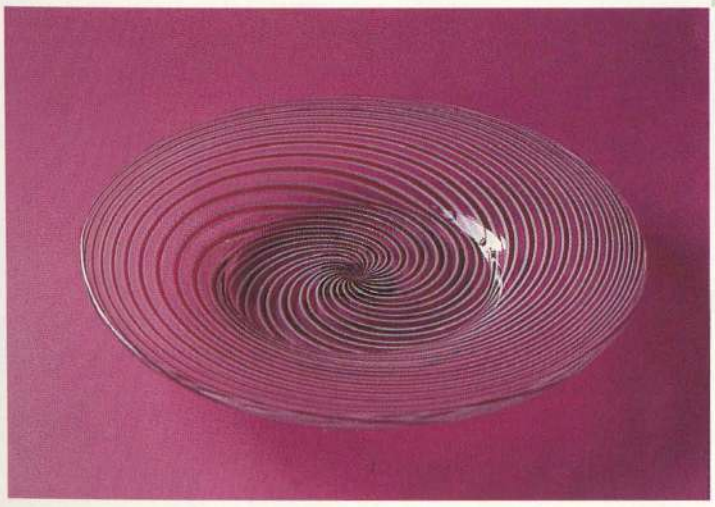
Hiç kuşkusuz, bu gelişmeler Murano camcılık geleneğini derinden etkilemiştir. Çünkü ithalat ve ihracat ciddi biçimde durgunlaşmıştı. Artık birçok eski cam atölyesinde, sadece koloniler için, boncuk türünde cam üretimi yapılabilmekteydi.

19. Yüzyılda Venedik Camcılığı

Murano camcılığının 19. yüzyılda, "Sanayi devrimi"nin ortaya çıkardığı yeni üretim sistemine ve kurallarına göre kendisini geliştirmeye başlamış ve yeniden canlanmaya başlanır olduğu görülmektedir. Cam ustalarının girişimiyle, eski ünlü teknikler yeniden araştırılmaya ve canlandırılmaya başlatılır. 1854 yılında Murano'lu "Toso kardeşler" cam atölyelerini açarlar. Özellikle "Eski Murano" camı koleksiyoncuları da konuyu canlandırmaya başlamıştır. Nitekim aynı yıllarda, Murano'nun eski camları, koleksiyoncuların dikkatini çekmeye başlar. Bu yeni gelişmelerin etkisiyle Murano camcılığı yeniden canlandırılır.

1861 yılında, Venedik ve İtalya Krallığı arasındaki ilişkilerin gelişmesi ve Murano belediye başkanının girişimi ile, adada bir cam müzesi açılır. Bu yeni kuruluş, aynı zamanda camcılar için pratik yönden çok önemli sonuçların alınmasını sağlamıştır. Çünkü bu müze ile, Murano'da "geleneği işleyerek, yeni bir camcı kuşağının yetiştirilmesi" amaçlanmaktaydı. Yukarıda çok kalın çizgilerle anlatıldığı gibi, 19. yüzyılda Venedik camcılığının teknoloji ve sanat yönünden geçirdiği bu gelişmelerle, yeniden rakipsiz bir duruma geldiği görülmekte-

Beykoz işi bir çeşmibülbül tabak. (T.Ş.C.F. Koleksiyonu)



dir. Nitekim bu dönemin cam eserleri, günümüzdeki cam sanatının en sağlam temellerinden birisini oluşturmuştur. Ancak, ne kadar ilginçtir ki, bu büyük ustalık, Venedik camcılığının, daha sonraki modern gelişmelere uyumunu zorlaştırmış ve yeniden bir krizle karşılaşılması ile sonuçlanmıştır.

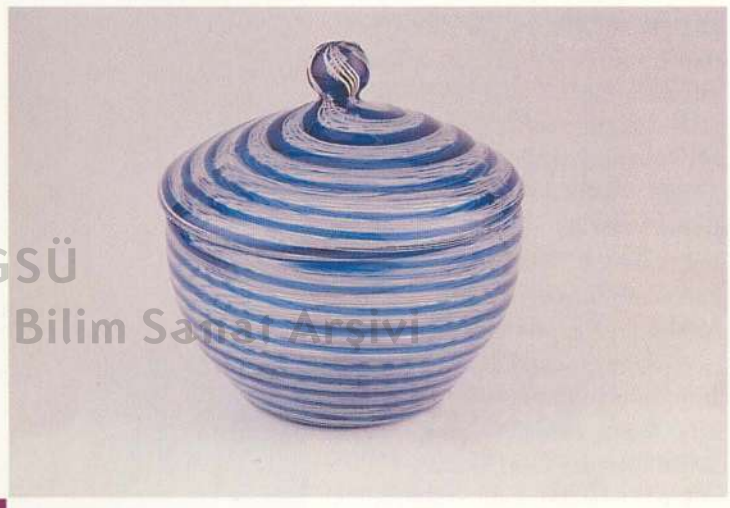
Venedik Camcılığının Osmanlı İmparatorluğu Cam Sanayiine Etkileri

Yukarıda görüldüğü gibi, Venedik, neredeyse bin yıl boyunca her zaman çok önemli bir camcılık merkezi durumunda bulunmuştur. Üstelik, Venedik camcılığında, camın ham malzemesinin hazırlanmasından başlayan, sonuçtaki üründe biten çok sıkı ilişkiler ve bağlantılar kurulmuş bulunmaktaydı. Böyle bir düşünce ile sürdürülen geleneğin sonucunda, "elit" bir ustalık elde edilmişti. Üstelik, bütün ürünler "el ile ve sınırlı sayıda" üretilmekteydi. Ancak, sürekli olarak yeni teknikler geliştirilmekte ve bu yenilikler, en usta cam sanatçıları eliyle yeni ve olağanüstü ürünlere dönüştürülmekteydi.

Ama Venedik camcılığının belki de en ilginç yanı, cam formlarının elde edilmesinde hiçbir kalıp kullanılmaması ve daima "orijinal" ürün elde edilmesidir. Herşey, "binlerce yılın deneylerini, usta ellerle bir araya getirme" düşüncesine yönelmişti.Nitekim en eski cam tekniklerinden olan ve bizde "çeşmibülbül" olarak isimlendirilen "filigrano", Murano'da bugün de büyük bir ustalıkla kullanılmaktadır. Bu eski gelenek, birçok şekilde, günün cam sanatının gerektirdiği yeni yorumlarla birlikte, her zaman geliştirilerek uygulanmıştır.

Bohemya Camcılığı

Arşiv belgeleri ve kaynaklar, Bohemya camcılığının 13.-14. yüzyıllarda bölgedeki ormanlarda başlamış bulunduğunu



Çeşmibülbül şekerlik.

göstermektedir. Gerçekte, Orta Avrupa'daki ilk cam atölyelerinin, daima camı eritmek için gerekli çam odununu kolayca sağladıkları ormanların içinde kurulmuş bulunduğunu belirtmek gerekir. Bohemya'da da camcılar da , atölyelerini daima orman kenarlarında kurmuş ve fırınlarındaki camı eritmek için ormanları adım adım yakıp tüketerek ilerlemişlerdir. O yüzden Bohemya cam sanatının başlangıcı bir anlamda "ormanların sanatı"ydı. Ve bu özelliğiyle de daima "şehir dışı sanatı" olarak gelişmişti.[6]

Aslında cam sanayiinin ilginç bir özelliği vardır. O da camcılık geleneğinin ancak çok uzun bir süre içinde kendi kimliğini kazanabilmesidir. Nitekim Bohemya camcılığında bu gerçeği açıklayan anlamlı sözler vardır: "Ağzında cam bir kaşıkla doğmuş". Bir başkası da şöyledir: "Damarlarında cam dolaşıyor". Geçen yüzyıllardaki Bohemya camcılarının olağanüstü eserlerine bakılırsa bu sözlerin anlamı daha iyi anlaşılır. Çünkü o dönemlerde, cam sanayiinin özellikle sanat yönünden gelişmesi için dönemin en ünlü ressamları, gravürcüleri büyük bir etkinlikle çalışıyorlardı. Aslında Bohemya camcılığı ilk olarak 15. yüzyılda gelişme göstermiş, kimi zaman büyük gelişmeler, kimi zaman da sıkıntılar yaşamıştır. Ama, 18. yüzyıl başlarında Bohemya'lı cam fabrikalarının başarısının arkasında, çok sayıda sanatçı, ressam, gravürcünün,

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

cam ustalarının arasında bulunması yatmaktadı. Bütün bunların etkisiyle, 18.yüzyıl başında bölgenin camcılığı öylesine gelişmişti ki, Hindistan'dan Güney Amerika'ya kadar hemen her yere Bohemya camları ihraç edilmekteydi.[7]

Ancak 19. yüzyılda bütün Avrupa sanayiini sarsmış olan sanayi devrimi, Bohemya camcılığı üzerinde de yıkıcı etkiler yapmıştı. Önceleri dağlarda, ormanları yakarak cam eriten atölyeler, sanayi devrimi'nin etkisiyle kömür kullanmaya başlayınca bu kez şehirlere yöneldiler. Cam fırınlarının teknik özellikleri yenilendi ve değişti. Ancak, bununla birlikte camcılıkta kullanılan aletler ve biçimlendirme yöntemi hemen hemen hiç değişmediği için, el ustalığına dayalı olan üretim önemini hala koruyordu.

Bütün bunların yanında Bohemya camcılarının uluslararası pazarların istediği camlara uygun üretim yapıp o ülkelere ihracat yapan sistemi geliştirmeleri etkili olmaktaydı. Sonuç olarak, Bohemya camları, Almanya, Polonya, Rusya, Macaristan, Fransa, İspanya, İtalya, Danimarka, İsveç ve Osmanlı İmparatorluğu'na da ihraç edilmekteydi. Belgelere göre daha 18. yüzyılda Avrupa'nın 12 büyük şehriyle, limanında 38 adet "Bohemya evi" açılmıştır. Baltimore, Beyrut, Kahire, Mexico City, New York ve hatta İzmir'de satış merkezleri bulunmaktaydı. Kısacası, Bohemya'lı camcılar dünyayı değişik bir ürün kimliğiyle,"camla" fethetmişlerdi.

Bohemya camcılığının Osmanlı İmparatorluğunda çok yaygınlaşmış ürünlerinden birisi, "kesme kristal"leridir. Cam kesimi, 1700'lü yıllardan başlayarak, değişik bölgelerde 100'den fazla kesim ve gravür ustası eliyle en üst düzeylere ulaşmış bir teknikti.

Bohemya camları, olağanüstü tekniği nedeniyle, pazar olarak daima en üst düzeydeki kesime yönelmişti. Örneğin, Bohemya'da Karlsbad şehrinin ortasında bulunan "Moser" cam fabrikası, 1857 yılında ünlü bir gravürcü olan Ludwig Moser tarafından kurulmuştu. Aslında bu fabrika, dünyaca ünlü bir kaplıca merkezi olan Karlsbad'a gelen varlıklı ve ünlü ziyaretçiler için çok özel ve sınırlı sayıda kristal cam üretimi yapmaktaydı. Başlangıçta hediyelik eşya için üretim yapan fabrika, daha sonra özellikle saraylar için çok lüks içki takımları, vazo, kase ve benzeri eşya üretmiştir.

1850'li yıllarda inşaatı tamamlanmış olan Dolmabahçe Sarayı'nda da çok miktarda Bohemya camı bulunmaktadır. Hatta , Dolmabahçe Sarayı koleksiyonları arasında "Moser" camlarının bulunması, bu açıdan ilgi çekicidir.

Ancak, 19. yüzyılda Avrupa'daki savaşlarla bağlantılı olarak ortaya çıkan dış ticaret krizleri yanısıra, özellikle 1830'larda büyük gelişmeler kaydeden İngiliz camcılığının pazara hızla girmesi, Bohemya camcılığının bir anlamda gerilemesine yol açmıştır. Bunun sonucunda fabrikaların bir kısmı kapanmış, bir kısmı ise üretimi azaltmak zorunda kalmıştı.

Kısacası, Avrupa camcılık merkezlerinin , bu arada özellikle de Bohemya camcılarının ürünleri Osmanlı İmparatorluğunun üst düzey yaşamı içinde oldukça tanınmaktaydı.

Bohemya cam teknikleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun camcılık girişimlerinde oldukça önemli izler bırakmaktaydı. Bu izler, özellikle 19. yüzyıl Beykoz camcılığı dönemi ürünlerinde açık olarak görülebilmektedir. Aslına bakılırsa, Bohemya camcılarının etkin olarak kullandıkları kesme teknikleri, o günlerde yeni yeni gelişen özel "aşındırma ve kesme taşlarının" bir sonucuydu. Bu taşları kullanan her atölyede de hemen hemen aynı sonuçlar elde edilmekteydi. O bakımdan bu gibi kesim teknikleri. o tarihlerde her yerde aynı biçimde kullanılmaktaydı ve bir bakıma, günün "modern" teknolojisini tanımlamaktaydı.

Beykoz bölgesindeki atölyelerde, Çeşmibülbül yapımında genel olarak, "kesme" tekniği pek yaygın olarak kullanılmamıştır. Ancak, bu camların çeşitli yerlerinde, kesme işlemi uygulanmıştır. Özellikle de, Beykoz döneminin eski çeşmibülbüllerinde, çoğunlukla dip ve ağız kesimlerinin düzeltilmesinde ve değişik kısımlarının parlatılmasında bu aşındırma teknikleri kullanılmıştır.



Bir çeşmibülbülün, içinden çıktığı cam potasının alevlerinin önünde duruşu.

İstanbul Camcılığının 19. Yüzyıldaki Sanayi Rekabeti İçindeki Yeni Ürünü: "Çeşmibülbül"

Türk camcılık tarihinin en önemli izlerini taşıyan çeşmibülbüller, acaba niçin böylesine bir ün kazanmıştır? Aslına bakılırsa, Çeşmibülbüllerin, önce "isimlendirilmesinden" başlayan, daha sonra da "biçimlendirilmesinde" devam eden bir çok bilinmeyeni bulunmaktadır

Ancak bu "bilinmeyenlerin" yanı sıra, kesinlikle "bilinen" şey odur ki, gerçekte "çeşmibülbül", geçmişte de bugün de cam sanayiinin ve sanatının yapımı, en zorluklarla dolu olan bir ürünüdür. Çünkü "çeşmibülbül" yapımı, çok karmaşık işlemler gerektiren özel bir cam teknolojisi ile içiçedir. Diğer yandan ise, "çeşmibülbül" yapımı, ilk hazırlıklarından son biçimini alıncaya kadar geçen bütün süre içinde, biçimlendirilmesi tam bir sanatçı duyarlılığı ve ustalık yeteneğini gerektirir.[8]

İşte belki de bu yüzden Boğaziçi'ndeki son ikiyüz yıllık cam sanatı içinde, bir tek bu grup ürün için, camların fonksiyonlarının dışında "özel bir isimlendirme" yapılmıştır.

Geniş bir ürün grubuna, vazo, tabak, sürahi gibi isimlendirmeler yerine, hepsine böyle tek bir isim verilmiştir.

Ve çeşitli cam formlar elde edilebilen bu tekniğe dayanan gruba belki de "çeşmibülbül" gibi kavramsal ve şiirsel bir isim bu nedenlerle uygun bulunmuştur.

MSGSÜ Açık Erişim Arşivi

Çeşmibülbül Yapımındaki Olağanüstü Zorlukları Aşabilmek İçin Büyük Bir Cam Ustalığı Gerekir

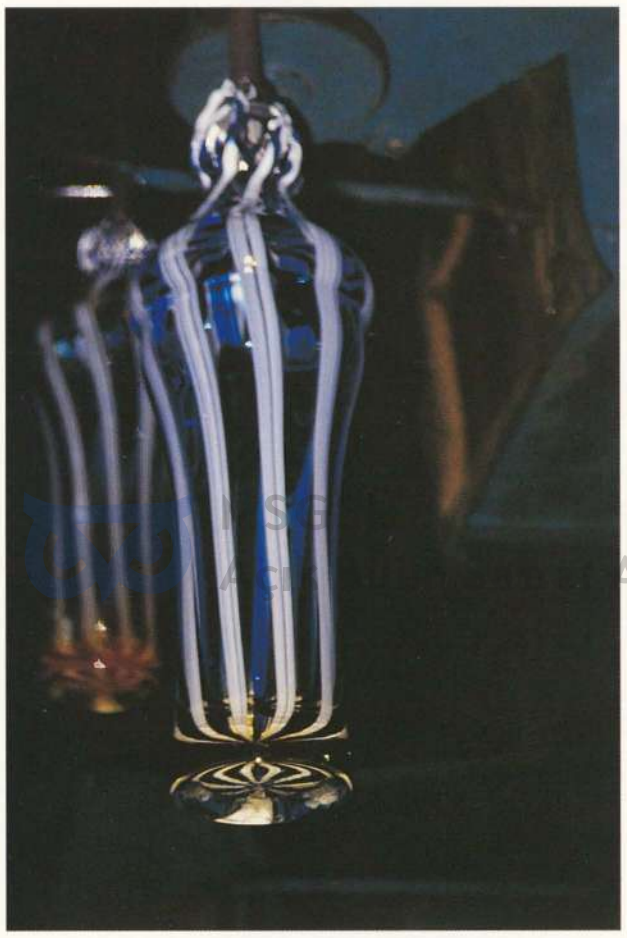
"Çeşmibülbül"ün Osmanlı İmparatorluğu döneminde ve günümüzdeki önemi, onun biçimlendirilmesinde kullanılan özel camcılık teknolojisi kadar, özel yaratıcılık gerektiren uzun ve karmaşık yapımından da kaynaklanmaktadır.

Aslına bakılırsa, "çeşmibülbül"leri tanımlayan, camın içindeki "beyaz veya renkli çizgileri oluşturan cam çubuklar"dır. Çok özel bir teknikle "camın yapısı içine" yerleştirilen bu çubuklar, cama verilen biçime bağlı olarak gerçekten de çarpıcı görsel etkiler vermektedirler. Bu iş için, gerek renkli çubukların önceden teknik bir doğrulukla üretilmesi, hazırlanması, kalıp içinde düzenlenmesi, gerekse sıcak ve akıcı biçimdeki camın içinde sanatkarca yorumlarla biçimlendirilmesi, ancak gerçek bir camcılık hüneriyle mümkün olabilmektedir.

Özellikle de biçimlendirme sırasında camın formunun ustalıkla "burkulması" ile ortaya çıkan görsel sonuçlar, gerçekten "çeşmibülbül"lerin olağanüstü yanı olmuştur.

"Çeşmibülbül"lerin değişmez bir kimliği olarak tanınmış olan bu burkulma, aslına bakılırsa cam biçimlendirmenin en temel ilkelerinden birisidir. Nitekim cam tarihinin ilk günlerinde bile, eriyip bal akıcılığına gelen cam, potadan bir çubukla alındığında, akıp gitmemesi için bu çubuğu sürekli olarak döndürmek gerekmişti. Bu durum her türlü cam yapımında en vazgeçilmez özelliktir. Cam tarihindeki hemen hemen bütün ürünler, bu ilk sıcak camın işlenmesi çalışmaları, hep onu "döndürerek" yapılmıştır ve bugün de öyle yapılmaktadır.[9]

İşte camcılıktaki bu teknik zorunluğun bir sanata dönüşmesi, genellikle ilk önce küçük boncuklarda, daha sonra büyük camlarda ve en sonunda ise en olağanüstü boyutlarda, "çeşmibülbül"lerde gerçekleştirilmiştir. O yüzden bir "çeşmibülbül", ancak bir cam ustasının kişisel yaratıcılığı, duyarlığı, deneyleri, el hüneri, çok eski ve geleneksel bir camcılık ustalığının sürdürülmesi ile yaratılabilmektedir. Ve bu özel ustalık, ilk "çeşmibülbül" örneklerinden bu yana yapılmış olan bütün örneklerin üzerinde "gizli bir imza" gibi yapımcısının yaratıcılığını göstermektedir.



Bir çeşmibülbül yapımında, cam çubukların ana gövdeye yapıştırılıp, uç kısmından çekilerek uçlarının birleştirilmesi

Çeşmibülbül Yapımındaki Çok Zor Adımlar

Çeşmibülbül yapımı, gerçekte birbiri peşine sıralanmış olan ve herbiri teknik zorluklarla dolu olan bir dizi işlemlerle gerçekleştirilmektedir. Bu işlemleri görebilmek için, bir çeşmibülbül yapımındaki en önemli 8 adımı izlemek gerekir. Şimdi bu adımları izleyelim:[10]

1. Adım: Çeşmibülbül yapımının ilk adımı, normal olarak herhangi bir cam yapımı biçimindedir. Yani, potada ergimiş cam, işlenmeye hazır olarak beklemektedir. Camcılıkta kullanılan, özel madeni "üfleme borusu"nun uç kısmı bu ergimiş cama daldırılıp döndürülür. Böylece çubuğun ucuna yapışarak sarılan sıcak ve akıcı durumdaki cam, aynı zamanda borunun ucundan yavaşça üflenerek ve döndürülerek şişirilir, küçük bir cam balon elde edilir. Bu adımda, saydam camdan yapılan cam henüz sıcak ve akıcı durumdadır ve kesin biçimini almamıştır.

2. Adım: Sıcak cam küre, özel bir ahşap kalıp içinde yatay yönde döndürülerek, yavaş yavaş silindir biçimine dönüştürülür. Bu biçimin kendi içindeki dengesi, ve cam kalınlıklarının eşit olarak dağılımı, ileride yapılacak işlemler açısından son derece önemlidir. Bu işlemlerle silindir biçimini alan cam, hala ergimiş durumda ve akıcıdır.

3. Adım: Bu adım iki işlemlidir. Birincisi, daha önceden hazırlanmış ince cam çubukların, özel bir madeni kalıp içindeki yuvalara yerleştirilmesidir. Bu ince cam çubuklar, yapılacak çeşmibülbülün biçimine göre saydam, opal, ya da istenilen renklerde olarak, kalıp içine dizilmektedir. Ayrıca, her çeşmibülbülün büyüklüğüne veya biçimine bağlı olarak, değişik sayıda cam çubuk kullanılabilmektedir. Bu amaçla da, birçok değişik kalıplar geliştirilmiştir. Bu kalıpların içine renkli veya opal cam çubukların istenilen sıra içinde dizilmesi ile, ilk işlem tamamlanmış olur.

İkinci işlem ise, hazırlığı tamamlanan bu kalıbın içine, sıcak cam silindirin yerleştirilip, üflenerek genişletilmesi ve soğuk cam çubuklara yapışmasıdır. Böylece, sıcak camın dış yüzüne yapışan camlar, yavaş yavaş ısınmış olur.

4. Adım: Bu sıcak cam gövde, kalıptan çıkarılıp boşlukta döndürülerek, hem camın biraz soğuması, hem de çubukların ısınması ve genel kütlenin dengelenmesi sağlanır.

5. Adım: Bu işlemde, cam silindirin dış yüzüne yapışan renkli cam çubukların üzerine yeniden bir sıcak cam tabakası sarılır. Böylece, cam çubuklar, artık iki saydam camın arasında kalmış olur. Dış yüze sarılan yeni camın yüksek ısısıyla ergiyen bu çubuklar, aynı zamanda camın yapısı içinde incelmeye başlarlar.

6. Adım: Hazırlanan cam gövdenin, bu ana kadar herhangi bir özel biçimi yoktur. Henüz yalın bir küre ya da silindir biçimindedir. Ayrıca, daha ilerideki işlemler için, camın içindeki çubukların alt uçlarının çok hassas biçimde bir araya getirilip, bir anlamda demetlenmesi gerekmektedir. Bunu sağlamak için, sıcak cam kütlenin uç kısmı özel bir maşa ile yavaş yavaş sıkılıp, döndürülerek, çekilerek uzatılır, ve cam çubukların birbiriyle birleşmesi sağlanır. Ancak böylece, gövde yapımında kullanılan camın hacmı da bir miktar azalmış olur.

İşte, bir çeşmibülbülün yapımındaki en hassas nokta, bu

işlemde, cam çubukların birbirleriyle tam ve simetrik olarak birleşmesidir. Bu aşamada yapılacak bir simetri hatası, daha sonraki işlemlerde artık düzeltilmesi imkansız sorunlar yaratabilir.

7. Adım: Artık, hazırlanan cam gövde, herhangi bir kalıp içinde biçimlendirilmeye hazır duruma gelmiştir. Bununla birlikte, önceki işlemler sırasında, belirli bir süre geçmiş ve camın kütlesi bir miktar soğumuştur. Bu nedenle cam, özel tekniklerle, gerektiği kadar yeniden ısıtılır ve kesin biçimini alacağı kalıp içine yerleştirilir, üflenir ve son biçim verilir. Bu sırada, kalıp içindeki cam bir yandan da belirli bir yönde döndürülerek, çeşmibülbülün en önemli özelliği olan, çubukların düzgün bir biçimde "burkulma"sı sağlanır. İşte bu işlemdeki her şey, cam ustalığı ile ilgilidir.

Diğer yandan, bu adımdaki bütün işlemler sırasında, cam gövde, henüz üfleme çubuğunun ucunda bulunmaktadır. Gövdenin kesin biçimini almasıyla birlikte, artık üfleme çubuğundan kesilerek ayrılması gereklidir. Eğer çeşmibülbülün ağzı daha sonra, özel "soğuk" tekniklerle kesilecek ise, bu işlem özel yollarla çatlatıp "kırılarak" yapılır. Ama eğer, gövdenin ağız kısımı yeniden sıcak işlemlerle biçimlendirilecek ise, bir başka adımın daha atılması gerekmektedir.

8. Adım. Bir çeşmibülbülün son adımı, ağız kısmının biçimlendirilmesidir. Bunun için, önce, üfleme çubuğunun ucundaki cam koparılır. Ancak sonraki işlemler için, sıcak camın herhangi bir biçimde "tutulması" da gereklidir. Bu durumda, çeşitli araçlarla, özel kepçelerle, ya da ucunda sıcak cam bulunan bir çubuğun, gövdenin alt kısmına yapıştırılmasıyla bu sıcak camı tutma işlemi gerçekleştirilir.

Böylece, artık camın "ağız" kısmı üzerinde rahatlıkla çalışılabilir. Bütün bu işlemler sırasında cam, işlenme sıcaklığının altına düşmüştür. Ağzı biçimlendirmek için ise yeniden ısıtmak gerekir. Isıtılıp yumuşayan cama, gereken aletlerle, gereken son biçim verilir. Ve üretimi tamamlanan cam, soğutma işlemlerinden geçirilerek tamamlanmış olur.

Yukarıda çok kalın çizgilerle anlatıldığı kadarıyla, bir çeşmibülbül yapımının her adımında aşılması gereken çok sayıda teknik zorlukların bulunduğu görülmektedir. Üstelik bu işlemlerin inanılmayacak kadar kısa sürelerde, neredeyse göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleştirildiğini de hatırlatmak gerekir.

Hiç kuşkusuz, çeşmibülbül biçimleri çok çeşitlidir. Kulp, gaga, ayak gibi birçok parçalar eklenerek değişik biçimler elde edilebilir. Ama camcılık tekniği açısından işin en önemli yanı, gövdenin hazırlanmasıdır.

Çeşmibülbül yapımındaki bir başka ilginç nokta da, bütün bu üretim adımları sırasında, biçimlendirilen camın hemen hemen akkor durumda olmasıdır. Böyle olduğu için, ne çubuklar, ne de bunların nasıl burkuldukları görülememektedir. Ancak üretim işleminin tamamlanıp, camın soğumaya başlaması ile birlikte, bu çubukların renkleri ortaya çıkmaya başlar. Cam ustası da yaptığını ancak o anda görebilmektedir. Böylelikle bütün bu işlemler, bir anlamda, cam ustasının deneyimleri ve duyuları ile yürütülebilmektedir. Eğer bu işlemlerin herhangi birinde bir teknik hata varsa, o kadar emekle üretilen camı kırmaktan başka herhangi bir çözüm yolu da yoktur.



Çeşmibülbül vazo.

MSGSÜ
Açık Bilim Kurumu Arşivi

19. Yüzyıldan Günümüze Kadar Gelen Bir Projenin Ünlü Ürünü: "Çeşmibülbül"

Bütün bu değerlendirmelerden açıkça anlaşılıyor ki, bugün müzelerin baş köşesine oturan ünlü "çeşmibülbül"ler, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası cam sanayii yarışından günümüze kadar yaşayarak ve gelişerek ulaşabilmiş olan önemli bir projenin ürünleridir.

Nitekim kaynaklara göre, "Beykoz Fabrika-i Hümayunu"nun, 1851 Londra Uluslararası Sergisi'ne ürünleriyle katıldığı ve sergi komitesinden madalya almış bulunduğu bilinmektedir. Ayrıca, 1855 yılında Paris'te açılan uluslararası sergide de "İncirköy Fabrika-i Hümayunu"nun cam ve porselen eserleriyle yer almış bulunduğu da aynı kaynaklardan izlenmektedir.

Ancak cam sanayii hemen her zaman, aşılması kolay olmayan çok yönlü teknik zorluklarla karşı karşıya bulunmuştur. Belki de camcılığın en zor tarafı, yüksek derecelerde, potalarda ergitilmiş olan ham malzemenin "bir an içinde biçimlendirilerek son biçimini aldığı" tek sanayi kolu olmasındadır. Yani, ergimiş ve akıcı durumdaki camı akıtmadan alıp işlemek, soğutup katılaşıncaya kadar geçen çok kısa süre içinde biçimlendirmek gerekir.

Büyük bir olasılıkla, bu zorluklar nedeni ile Beykozdaki cam üretiminin hep sıkıntılar içinde olduğu, ve bu nedenle defalarca kapanıp açılmış bulunduğu anlaşılıyor. Ama cam sanayiinin ve sanatının vazgeçilmezliği nedeniyle, bu zor iş genellikle hep devlet desteğiyle yaşatılmıştır. Ayrıca hemen eklemek gerekir ki en küçük ve basit bir cam çok pahalı bir biçimde ayakta kalabilmektedir. Ve 19. yüzyılın koşulları içinde böyle pahalı bir ürünü üreten fabrikanın ürünlerinin nasıl pazarlanacağı da herhalde büyük bir sorun olarak ortada duruyordu. ❐

DİPNOTLAR

1 -KÜÇÜKERMAN, Önder, 3000 YILLIK AKDENİZ CAMCILIĞININ ANADOLU'DAKİ SON İZLERİ: GÖZ BONCUĞU, s. 64, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu yayını, 1987, İstanbul

2 -KÜÇÜKERMAN, Önder, Boğaziçi Camcılığının Ünlü Eserleri: Çeşmibülbüller, s. 4, TÜRKİYEMİZ, Akbank yayını, sayı 66, Şubat 1992, İstanbul

3 -KÜÇÜKERMAN, Önder, Cam Sanatı ve Akdeniz'in 3000 Yıllık Camcı Kardeşleri, (Müzeler İçin Düş Bilançosu), Yapı Kredi yayınları, s.99, sayı 93-3, 1993, İstanbul

4 -KÜÇÜKERMAN, Önder, Türk Cam Sanatı İçinde Beykoz İşi Camlar, Cam Sanatı Ve İstanbul, ANTİK A.Ş. yayını, 153, Müzayede kataloğu, 1993, İstanbul

5 - KÜÇÜKERMAN, Önder, Venedik Camcılığı ve Venedik Kanalları Çevresinde Yaşatılan 1000 Yıllık Gelenek: Murano Cam Adası, Antik&Dekor, Hürriyet yayını, s.64, sayı 12, 1991, İstanbul

6 - KÜÇÜKERMAN, Önder, Bohemya Cam Sanatı Geleneğinin Çok Özel Bir Cam Fabrikası, s. 22, Antik&Dekor, sayı 26, 1994, İstanbul

7 - KÜÇÜKERMAN, Önder, Bohemya Camcıları, s. 76, Art Dekor, Hürriyet yayını, sayı 12, 1994, İstanbul

8 -KÜÇÜKERMAN, Önder, Çeşmibülbül, Cam Ustalığının Renkli Şiiri, s.20, ANTİK&DEKOR, sayı 12, 1993, İstanbul

9 - KÜÇÜKERMAN, Önder, CAM VE ÇAĞDAŞ TASARIM İÇİNDEKİ YERİ/ GLASS AND ITS PLACE IN CONTEMPORARY DESIGN, s. 87, Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş. yayın, 1978, İstanbul

10 -KÜÇÜKERMAN, Önder, CAM SANATI VE GELENEKSEL TÜRK CAMCILIĞINDAN ÖRNEKLER/ THE ART OF GLASS AND TRADITIONAL TURKISH GLASSWARE, s. 174, Türkiye İş Bankası yayınları, No: 271, Ankara

art/decor AD



- mudurnu ve göynük mimarisi
- kutular
- duvar kâğıtları
- osmanlı'da sirk sanatı

KASIM 1997 450.000 TL

ISSN 1300-5936
9 771300 593004 11

MSÜ öğrencilerinden oturma mobilyası sistem tasarımları

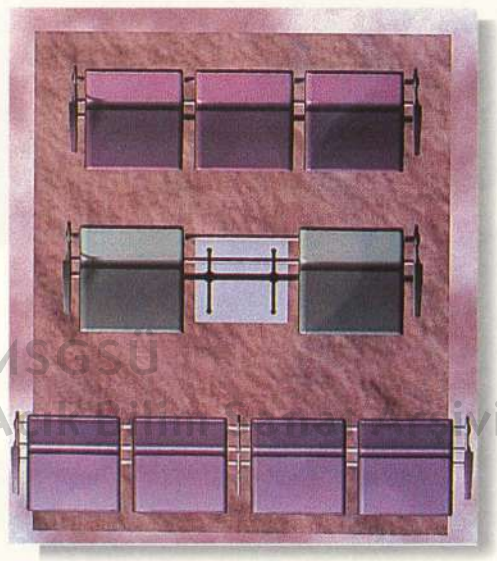
DİPLOMA PROJELERİ

Kitlesel üretim ve yüksek teknoloji koşullarında "üretilebilecek endüstriyel mobilyalar için özgün çözümler geliştirmek", MSÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nün bu yılki diploma ödeviydi. Düşüncelerini, uygulama raporları, ölçekli çizimler, teknik ilüstrasyonlar ve üç boyutlu modellerle projelendiren gençler, mobilya sanayi için umut vaadediyor.

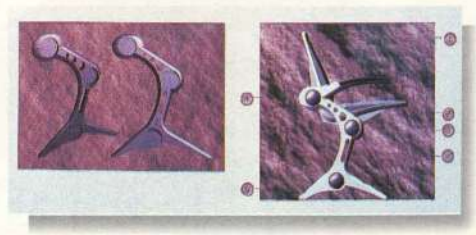
Yard. Doç. Dr. SUHA ERDA
MSÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Öğretim Üyesi

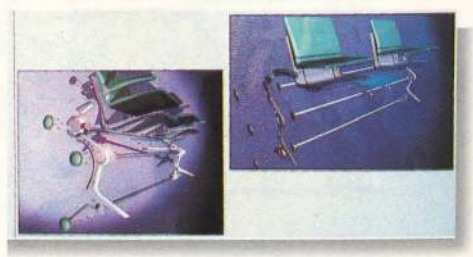
Mobilyanın kavram olarak bir endüstri ürünü gibi ele alınması, görece yenidir. Uzun yıllar atölye üretimi biçiminde, gerek duyulan yer için gereken sayıda üretilen "butik" nesneler oldu mobilyalar. Çoğu zaman mekan oluşturan mimarlar tarafından, yine o mekan için özel olarak tasarlandı ve yaptırıldı. Diğer taraftan sandalye, tüm endüstri ürünleri gibi, oluştuğu döneme ait şartların izlerini taşıyageldi. Mobilyanın butik özelliği kişisel yaşam çevresi boyutunda devam ediyor, diyebiliriz. Kamusal ve kentsel çevrede kullanılan oturma nesneleri ise, çok sayıda kullanıcının "ortak asgari beklentisi"ne uyum gereği, endüstriyel üretime daha yakın görülür. Ancak, bekleme amaçlı oturma gruplarında bu üretim biçimi, genelde üretilmekte olan örneğin büro için tasarlanan tek çalışma koltuğunun yüksekliğinin azaltılarak yanyana tekrarından oluşan belirli tasarım standartlarının ve belirli bir biçim dilinin tekrarı sonucunu getirdi. Bu çalışmalar MSiÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü diploma projesi öğrencilerinin 1996-97 Bahar yarıyılında kendilerine verilen "günümüzün ileri teknolojili kitle üretim koşullarında üretilebilecek endüstriyel mobilya tasarımında, özgün çözümler üretme" görevinin sonuçlarıdır. Çalışmaların ortak yönü, mobilyanın bir endüstriyel nesne olarak ele alınmış olması.

Geleceğin tasarımcı adayları eğitim süreci boyunca kazandıkları endüstri tasarımcısının yaratıcı düşünce sistematiğini kullanarak, tasarım sürecinin her aşamasında; bir taraftan özgün bir tasarım konsepti yaratırken diğer taraftan pratik işleve, kullanıcı gereksinim ve davranışlarına, pazarlama ilkelerine uyum, ergonomi, bakım-onarım, hijyen, yedeklenebilme-değişebilme gibi bir dizi tasarım ölçülerine göre geliştirdiler projelerini. Kendilerine verilen "tasarımların ileri üretim teknolojilerinin ve malzemelerinin kullanılmasıyla, özgün ve high-tech ürünler elde etme" hedefine ulaşmaya çalıştılar. Öğrenciler çalışmalarını uygulama raporları, bilgisayar çıktıları, teknik resimler, ölçekli çizimler, teknik ilüstrasyonlar ve üç boyutlu modellerle ortaya koydular.





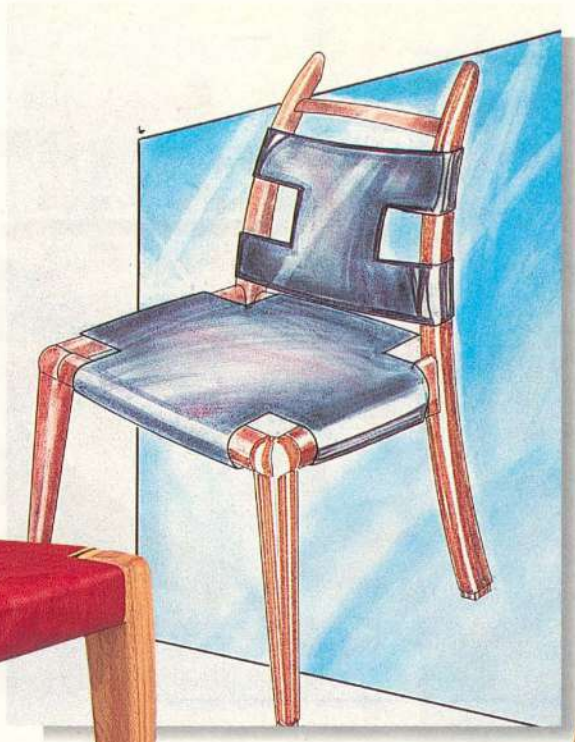






Tasarımın adı: "Swan modüler sistem"
Tasarımcı: Erkan Şahin
Amaç: Ofis ve hastaneler için bekleme amaçlı sıralı oturma. Tek bir taşıyıcı sistemin tekrarı ve değişebilen oturma ve sırt parçaları ile çeşitli yerlerde kullanım, farklı malzemeyle uygulanabilirlik ve kolay depolanabilme sonucuna ulaşılmış.
Malzeme: Taşıyıcı hafif metal alaşımdan döküm teknolojisi için tasarlanmış, oturma ve sırtlık taşıyıcı kabukları cam takviyeli plastik. Oturma ve sırtlık yüzeyleri kumaş kaplı sünger.



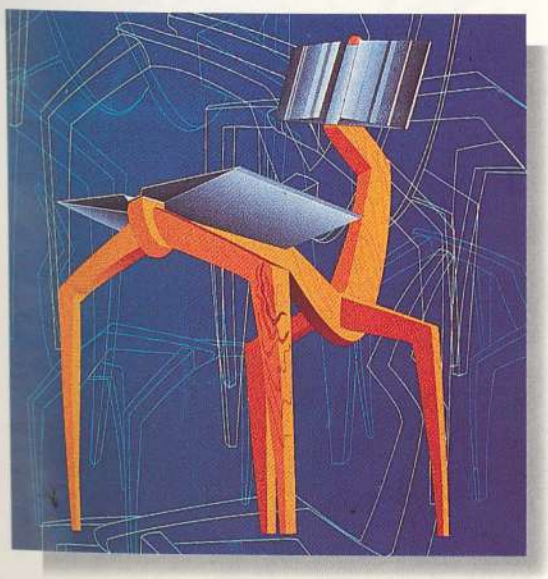




Tasarımcı: Hale Özdemir
Amaç: Restoranlarda kullanılmak üzere sandalye tasarımı.
Malzeme: Taşıyıcı kurgu masif ahşap, oturma ve sırtlık tek parça köselenin kesiminden elde edilmiş.







Tasarım adı: "Dream"
Tasarımcı: Zeki Tirek
Amaç: Canlı omurgasından ve hareket sisteminden yola çıkılarak tasarlanan konut içi kullanım amaçlı sandalye. Orta eksenden hareketli oturma ve sırtlık parçalarıyla insanın oturma eylemindeki hareketlerini izlemekte ve ona yardımcı olmaktadır.
Malzeme: Taşıyıcı yapı masif ahşap, oturma ve sırtlık taşıyıcıları yay karakterli çelik levha, üzeri poliüretan ve deri kaplı.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Tasarımcı: Özlem Arıkman
Amaç: Bekleme amaçlı koltuk.
Malzeme: Oturma ve sırtlık yüzeyi tek parça bir sacın biçimlendirilmesiyle elde edilmiş. Oturma ve sırtlık yüzeyleri ayrıca istenilen malzeme gerilmiş kabuklar takılarak yumuşatılmakta.

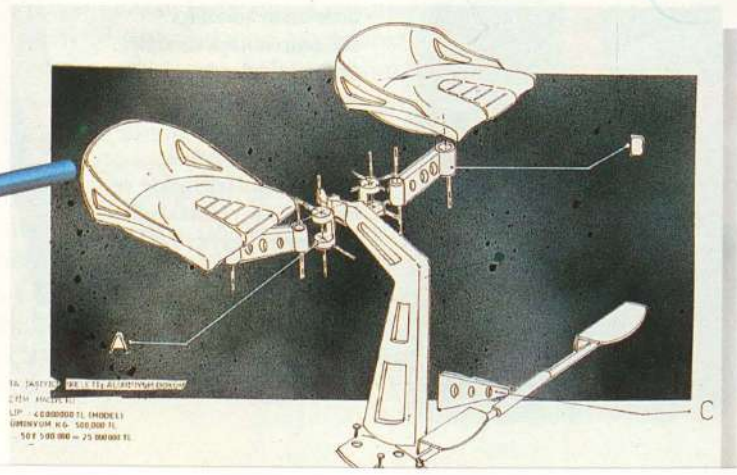


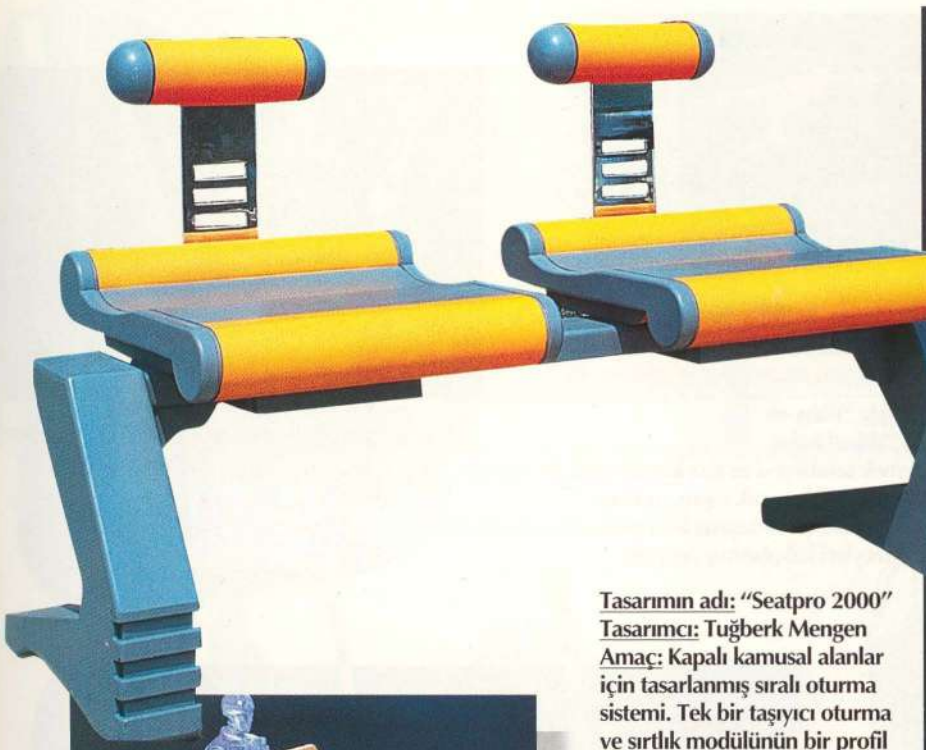


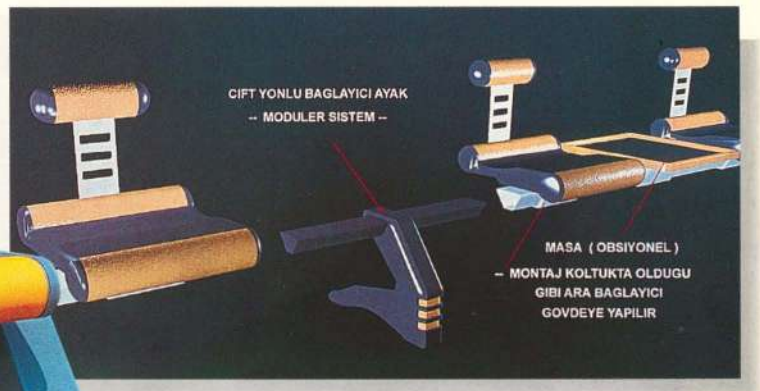
MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

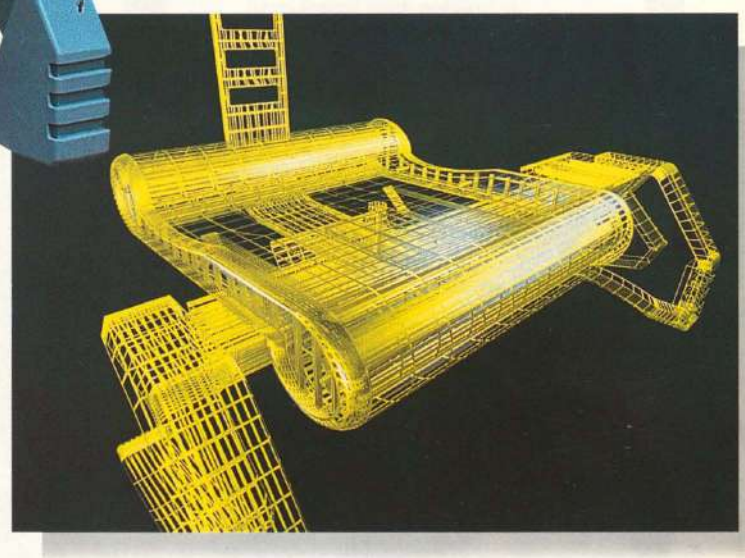
Tasarımın adı: "2 F"
Tasarımcı: Serap İnser
Amaç: Fast-food restoranlar için kısıtlı süreli oturmalar için tasarlanmış. Hızlı yemedeki dinamik atmosfere uyabilmek amacıyla üzerinde oturan kişinin hareketlerini kısıtlamamak üzere tasarlanmış.
Malzeme: Tüm taşıyıcı sistem döküm hafif metal. Oturma kısmı cam takviyeli plastik üzeri poliüretan.

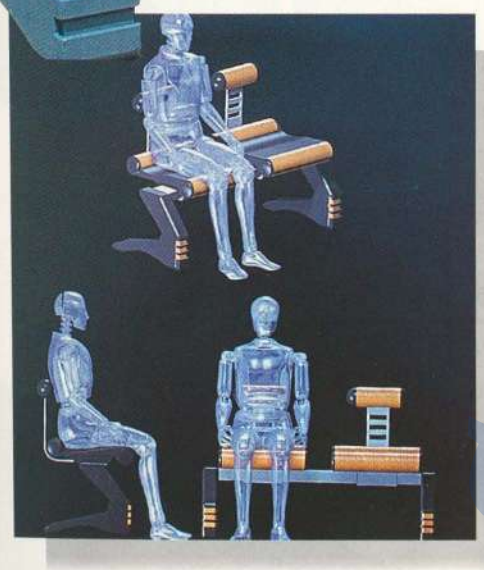






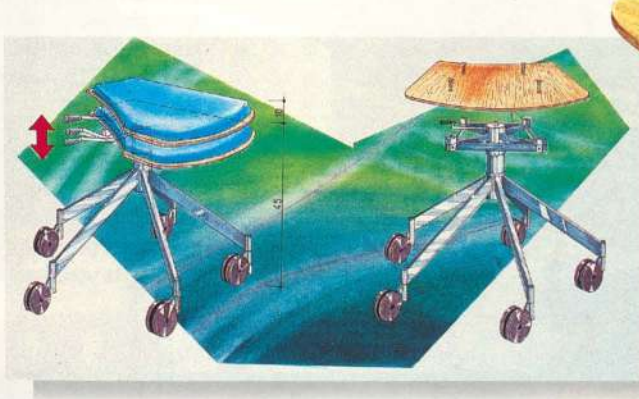






Tasarımın adı: "Seatpro 2000"
Tasarımcı: Tuğberk Mengen
Amaç: Kapalı kamusal alanlar için tasarlanmış sıralı oturma sistemi. Tek bir taşıyıcı oturma ve sırtlık modülünün bir profil üzerine monte edilmesiyle elde edilen modüler bir oturma sistemi. Oturma ve sırtlık parçaları çeşitli malzemelerle kaplanabilir.
Malzeme: Taşıyıcı ayaklar hafif metal döküm, yatay taşıyıcı kayıt; alüminyum çekme profil, oturma ve sırtlık yüzeyleri; metal çekirdek üzerine kaplanmış poliüretan ve üzeri çeşitli malzemelerden oluşan yüzey kaplamaları...

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

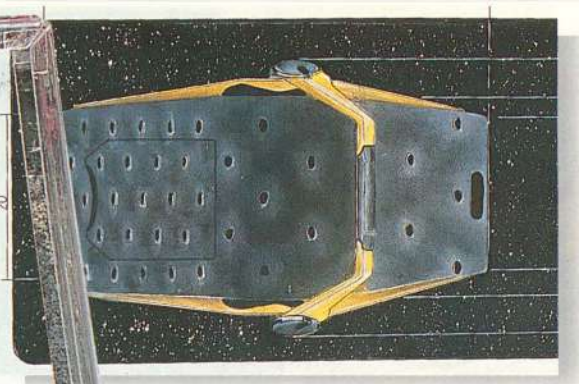






Tasarımın adı: "Sistem 4+"
Tasarımcı: Ebru Güler
Amaç: Tek bir ayak parçası ve sistemin özünü teşkil eden bir kilitleme mekanizmasından oturma, sırtlık ve sehpa yüzeylerinden oluşan konut mobilya sistem tasarımı.
Malzeme: Ayak ve kilit sistemi hafif metal, yüzeyler pres kontrplak.







Tasarımın adı: "Baby-sit"
Tasarımcı: Yüksel Bakış
Amaç: Yemek sandalyesi ve ana kucağını tek bir üründe birleştiren güvenlikli çocuk taşıma ürünü.
Malzeme: Ana kabuk ve taşıma kolu polikarbonat, oturma ve sırtlık yüzeyleri kalıplanmış neopren.



Tasarımın adı: "Flip-flop"
Tasarımcı: Ali Gürevin
Amaç: Açık havada seminer, konser, tiyatro, spor karşılaşması ve benzeri gösterilerde kullanılmak üzere taşınabilir, depolanabilir, katlanabilir oturma sistemi. Oturma ve sırtlık kısmının katlanarak ayak bölümünün içine girmesiyle taşıma, depolama ve kurulu haldeiken altının kolay temizlenebilmesine olanak sağlamaktadır.
Malzeme: Ayaklar ve taşıyıcı kısım metal, oturma yüzeyi pres sac levha, sırtlık metal çekirdek üzeri poliüretan kaplı. Oturma yüzeyinin üzeri ayrıca poliüretan çekirdekli bir oturma kabuğuyla yumuşatılmaktadır.





MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

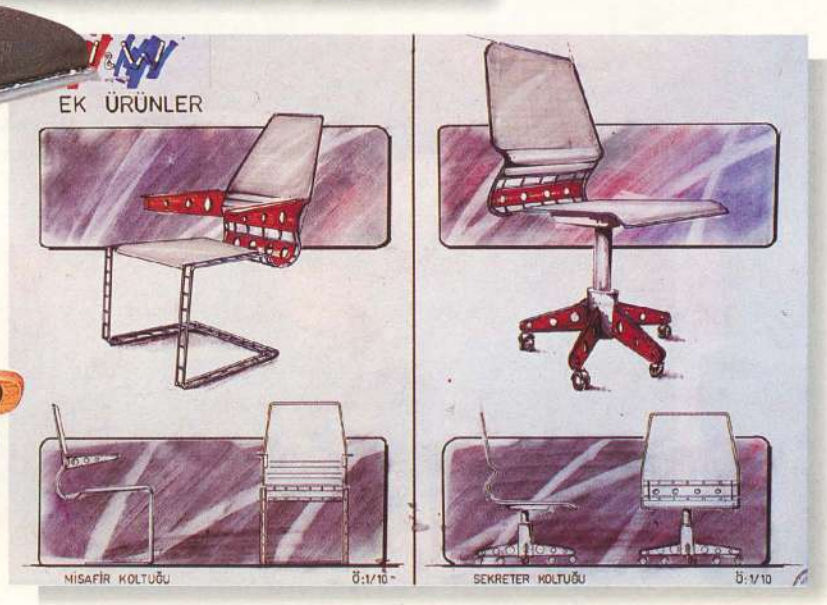


Tasarımın adı: "SSF"
Tasarımcı: Ozan Bolcan
Amaç: Kamusal taşıma araçlarında kullanılmak üzere bir taşıyıcı üzerine yerleştirilen oturma ve sırtlık kabuklarından oluşan koltuk sistemi. Oturanların ve ayakta duranların rahat hareket edebilmeleri ve kolay temizlik amacıyla koltuklar araca konsol olarak monte edilmiştir.
Malzeme: Taşıyıcı kabuklar kalıplanmış polistren, oturma ve sırtlık temas yüzeyleri üzeri kumaş kaplı poliüretan.





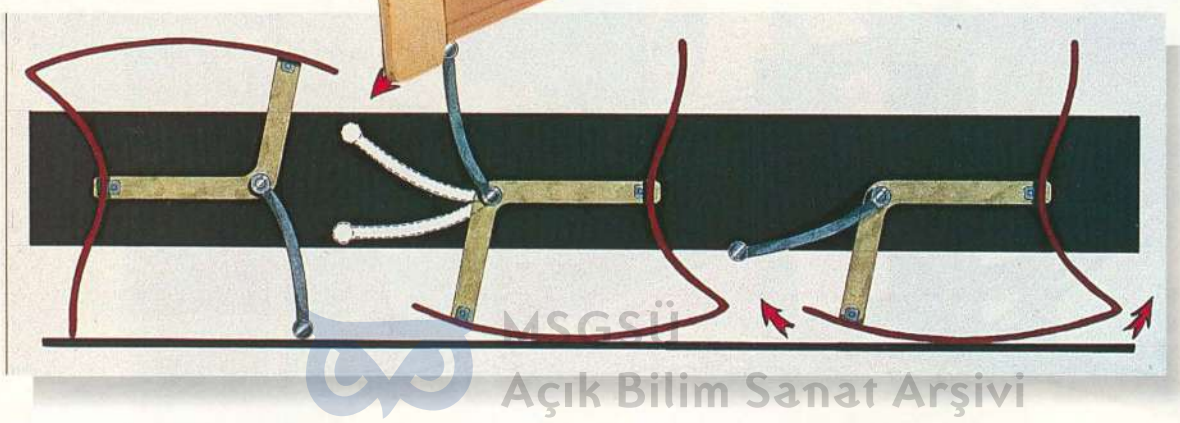
Tasarım adı: "Wood & Wire"
Tasarımcı: Ali Özbey
Amaç: Hafifletilmiş yapı ilkesi kullanılarak metal çubuk çerçevelerden kurularak yapılan büro koltuğu.
Malzeme: Taşıyıcı çerçeveler çelik, lama ve çubuklardan oluşmakta, oturma ve sırtlık yüzeyleri delikli plastik levha üzerine yanmaz sünger ve deri kaplı. Ayaklar ve kolçaklar lamine ahşaptan üretilmiş.



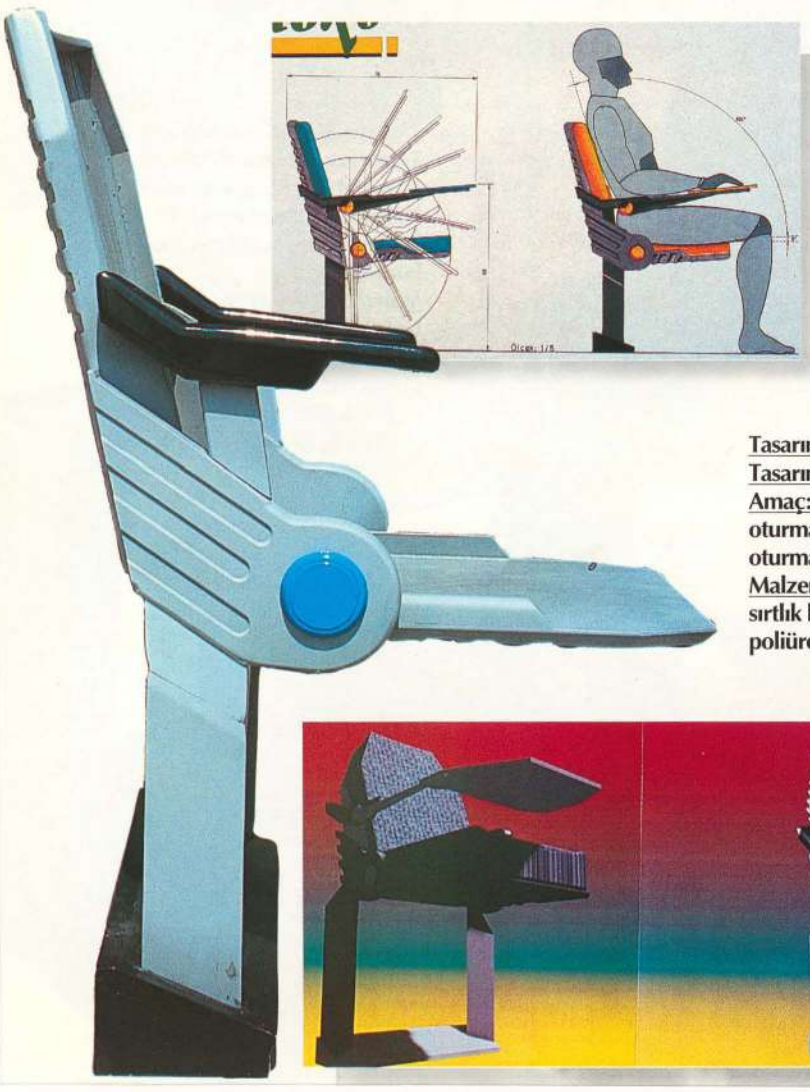
MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arş

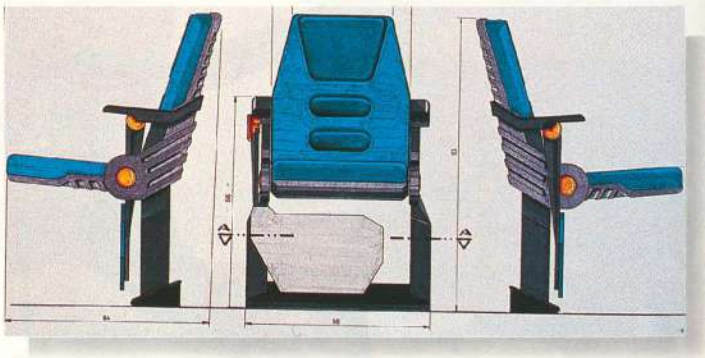


Tasarımcı: Cemal Yıldırım
Amaç: Taşıyıcı parçaların farklı kullanımıyla koltuk ve sallanan sandalye oluşturan konut içi oturma öğesi tasarımı.
Malzeme: Taşıyıcı kısım pres kontrplak ve metal, oturma ve sırtlık yüzeyleri kumaş kaplı proteks sünger.



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



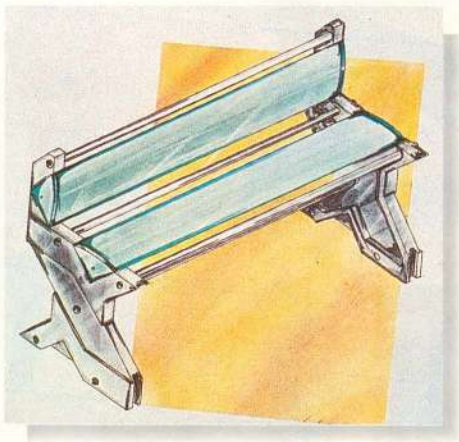


Tasarım adı: "Flexo"
Tasarımcı: Çetin Eyüboğlu
Amaç: Konferans salonları için tasarlanmış programlanmış bir taşıyıcıya takılan sırtlık, oturma ve yazma parçalarından oluşmakta, zeminin kolay temizlenebilmesi için oturma ve yazı yazma yüzeyi sırtlığa doğru tek hareketle katlanabilmektedir.
Malzeme: Taşıyıcı ayaklar hafif metalden döküm yöntemiyle üretilmiş, oturma ve sırtlık kabukları cam takviyeli plastik, oturma ve sırtlık yumuşatıcıları çekirdekli poliüretan üzerine kumaş kaplama.









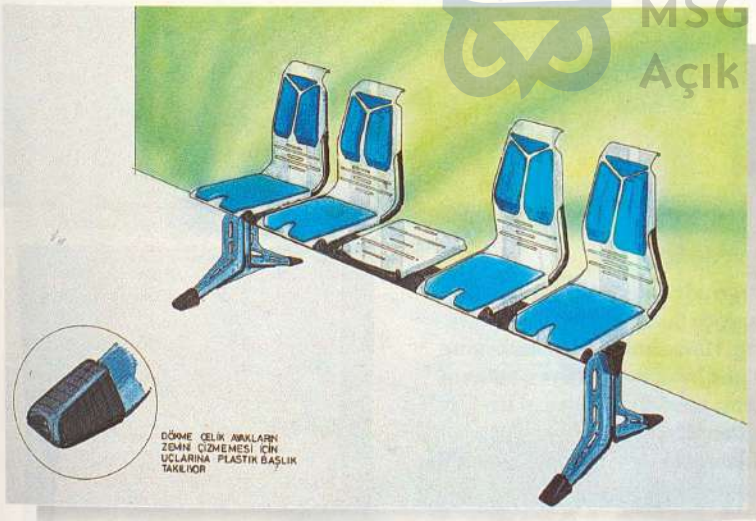
Tasarımın adı: "Garsit"
Tasarımcı: Cem Özdek
Amaç: Garlar için tasarlanmış çoklu oturma sistemi. Programlanmış bir taşıyıcı parça ve eş biçimli oturma ve sırtlık yüzeylerinden oluşan modüler bir oturma ögesi.
Malzeme: Taşıyıcı ayaklar hafif metal döküm, taşıyıcı yatay kayıtlar alüminyum çekme profil, oturma ve sırtlık bölümleri plastik çekme profilden oluşmakta.

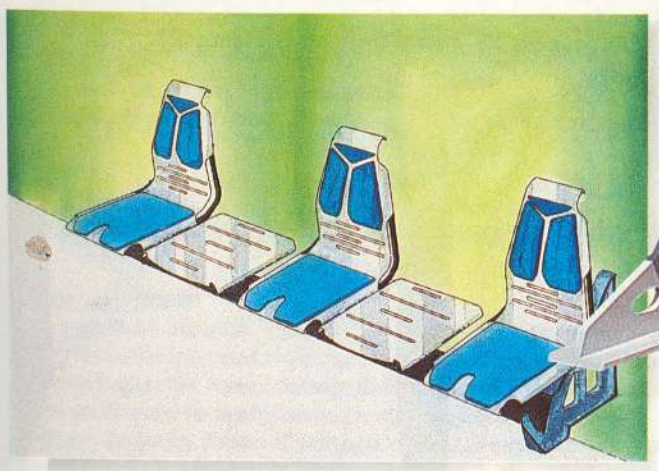
MOBİLYA İÇİN YARATICI DÜŞÜNCELER

Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Ürünleri Bölümü'nün geçen devredeki diploma konusu, mobilya tasarımında "ileri teknoloji ile, geleneksel üretim yollarının biraraya getirilmesi" düşüncesinin incelenmesi konusunda yoğunlaştı. Aslına bakılırsa bu başlık altında, öncelikle endüstrinin pekçok alanında yoğunlukla uygulanan "ileri üretim yolları"nın mobilya üretimindeki yaratıcı düşünceleri ne kadar etkileyebileceği aranmaktaydı. Diğer yandan, böyle bir konunun diploma projesi olarak işxlenmesinin temelinde şu düşünce yatıyordu: Acaba, içmimarların yaratıcı mekan yorumları içinde yer alacak endüstri ürünlerinin "mekan çözümleriyle uyumu ve bütünlüğü" nasıl sağlanabilir?
O nedenledir ki, izlediğiniz tasarımlar, "endüstri tasarımcılarının, mobilya tasarımına endüstriyel bir bakışı" anlamındadır. Bu açıdan, önerilen mobilyaların çeşitli amaçlarla tasarlanmış değişik mekanlarda nasıl uyumlu bir biçimde yer alabilecekleri öncelikle araştırılmıştır. Projeler arasında yer alan ve "değişik mekan tasarımlarının özelliklerine uyum sağlayabilenler, asıl bu amacı belirlemektedir.
Böylelikle, Türkiye'deki mobilya üreticileri ile endüstrinin diğer alanlarında yoğunlukla kullanılan ileri teknoloji temeline dayanan üretimin tasarımların geliştirilmesi açısından birbirine yaklaştırılması amaçlanmaktadır. Bu proje çalışmasının bir diğer özelliği ise, bütün tasarımların, gerçek ölçeklerde hazırlanmasıdır. Çünkü, böyle bir yeni ürün tasarımı önerisindeki "teknolojik uygulanabilirlik", ancak gerçek büyüklüklerde anlaşılabilmektedir.

Prof. Önder KÜÇÜKERMAN

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



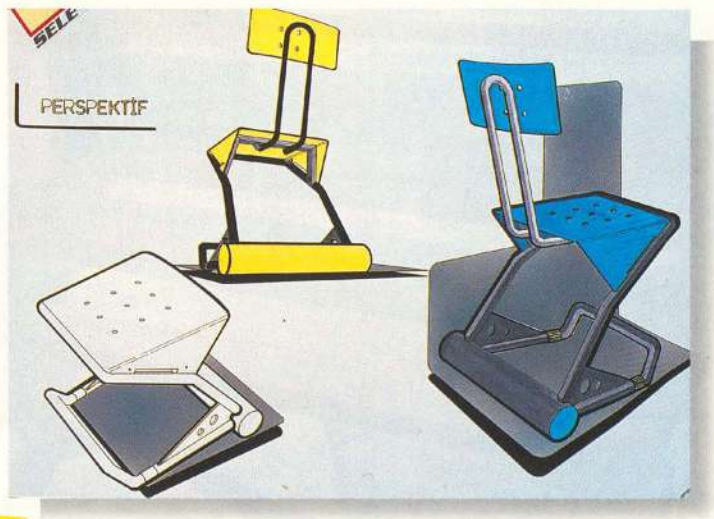


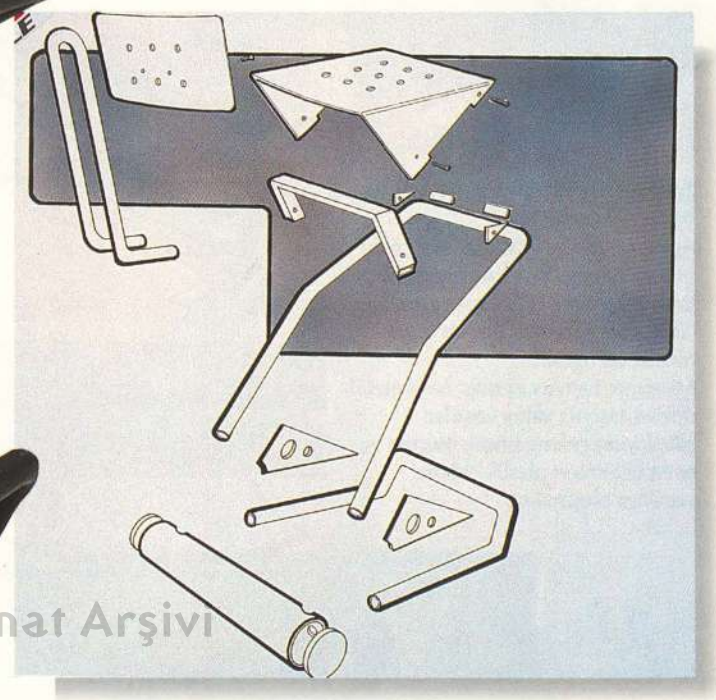


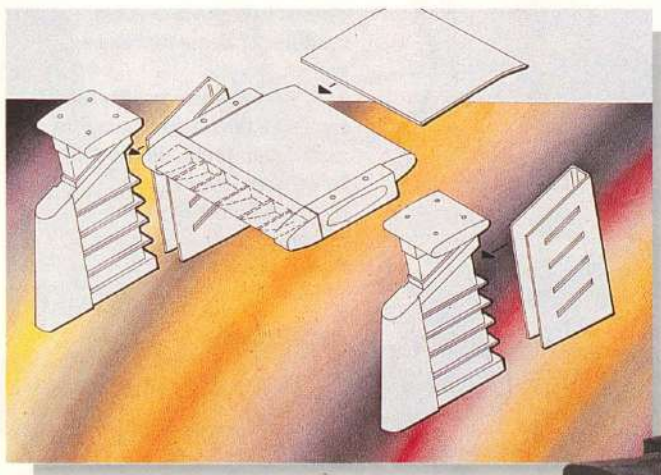
Tasarım adı: Mownits
Tasarımcı: Cem Alpay
Amaç: Tek bir taşıyıcı ayak ve oturma kabuğuyla üretilen modüler bekleme mobilyası sistemi.
Malzeme: Taşıyıcı ayaklar hafif metal döküm, taşıyıcı yatay kayıt alüminyum profil, oturma kabuğu preslenerek biçimlendirilmiş metal levha, temas yüzeyleri üzeri kumaş kaplı poliüretan.



Tasarım adı: "Sele"
Tasarımcı: Gökhan Bayyurt
Amaç: Tasarlanan taşıyıcı sistemin özelliği nedeniyle tekli ve sırt sırta oturmaya yönelik bekleme mobilyası.
Malzeme: Taşıyıcı sistem çelik borulardan, oturma ve sırtlık kısmı ise plastik yüzeylerden oluşmakta.





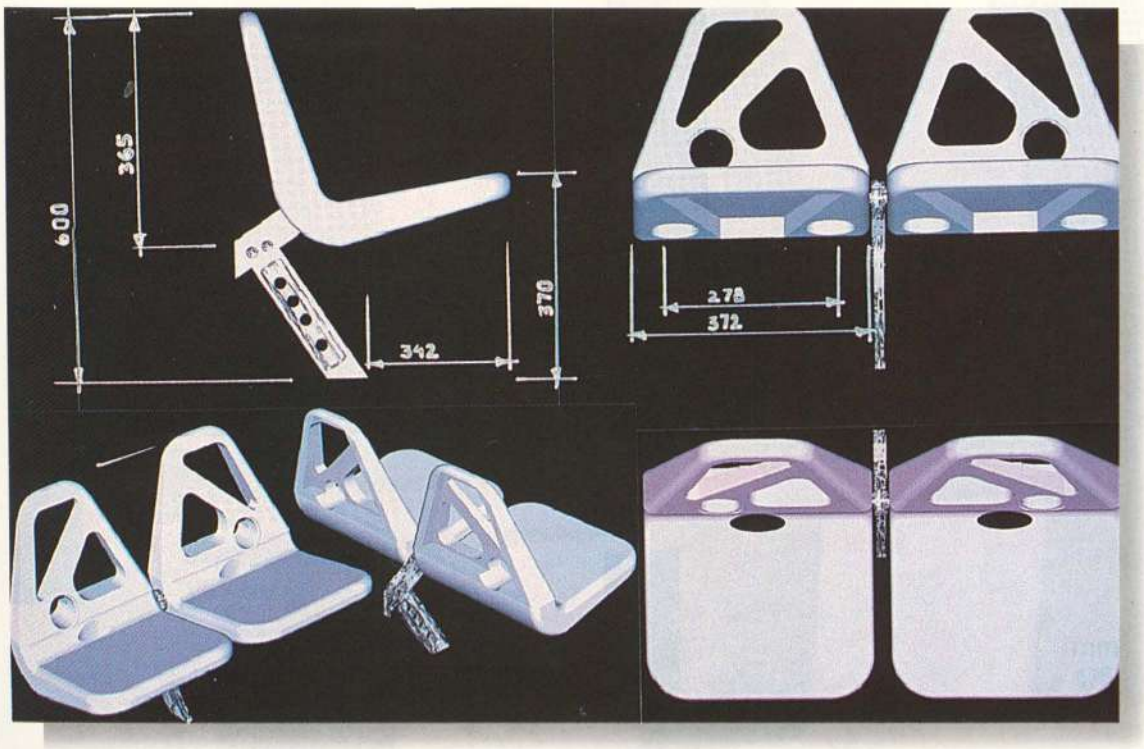


Tasarım adı: "Stech"
Tasarımcı: Burak Pirinççioğlu
Amaç: Havaalanları için tasarlanmış modüler bekleme mobilyası tasarımı. Oturma modülü ve taşıyıcısı uçak kanatlarından yararlanılarak tasarlanmıştır.
Malzeme: Ayak ve taşıyıcı kısımlar hafif metalden yapılmış ve ayaklarda konstrüksiyon bağlantılarını gizlemek üzere plastik kabuklar kullanılmıştır.

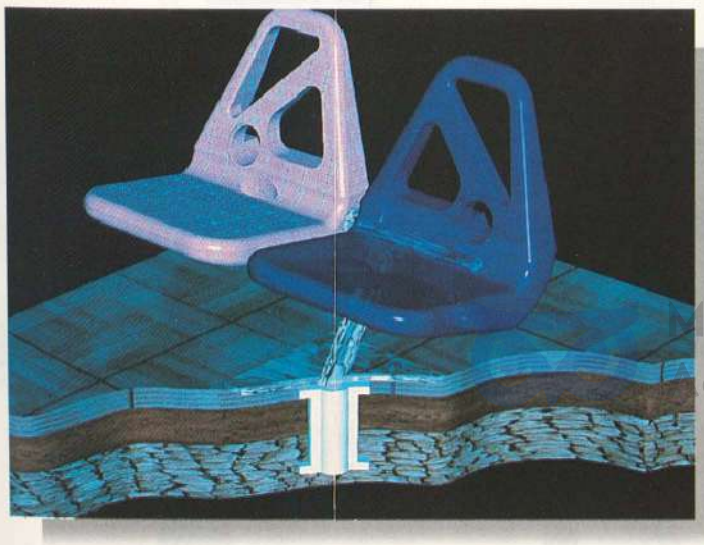




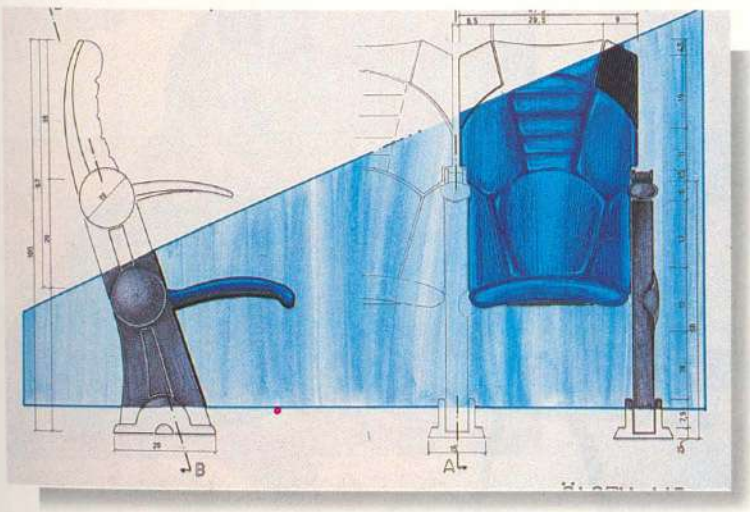
MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

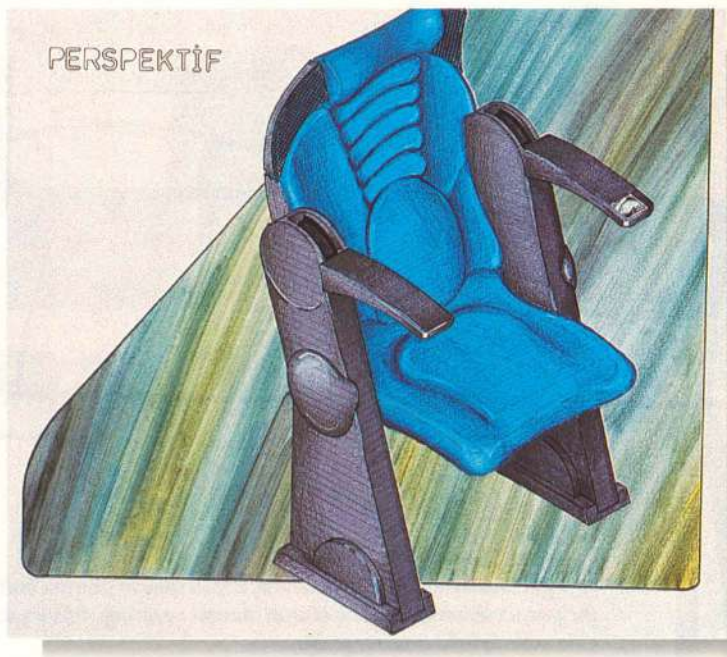


Tasarımcı: Sedat Öztürk
Amaç: Tek bir taşıyıcı sistem üzerine oturtulan eş biçimdeki oturma kabuklarından oluşan, açık mekanlar için tasarlanmış oturma mobilyası.
Malzeme: Taşıyıcı ayaklar hafif metal döküm, taşıyıcı kayıt alüminyum profil, oturma kabuğu metal çekirdek üzerine kaplanmış yoğun entegre poliüretandan oluşuyor. Oturma kabuğu, sistemin kullanılacağı mekana uyabilmesi amacıyla farklı malzemelerden kaplanabilir.

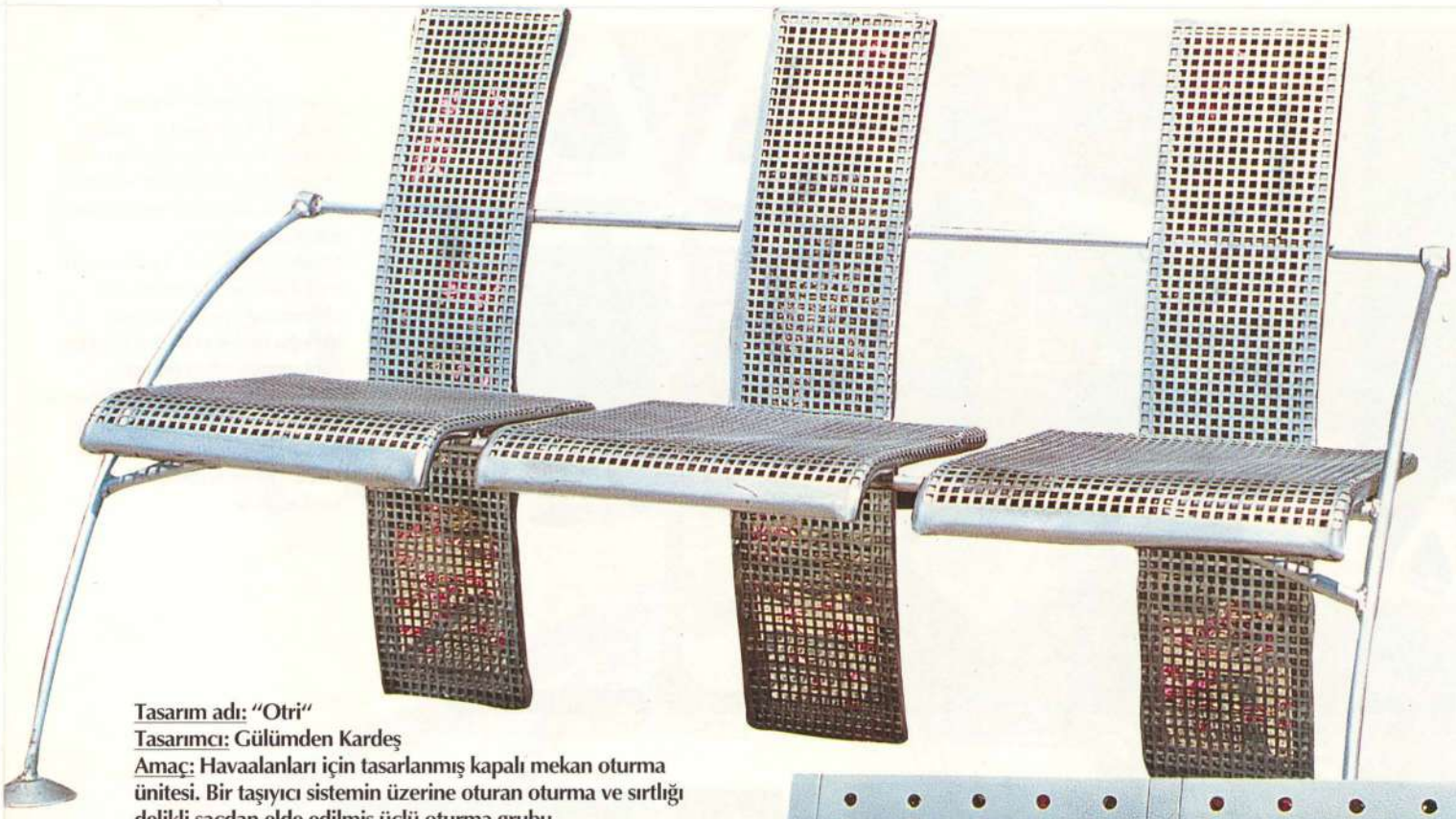




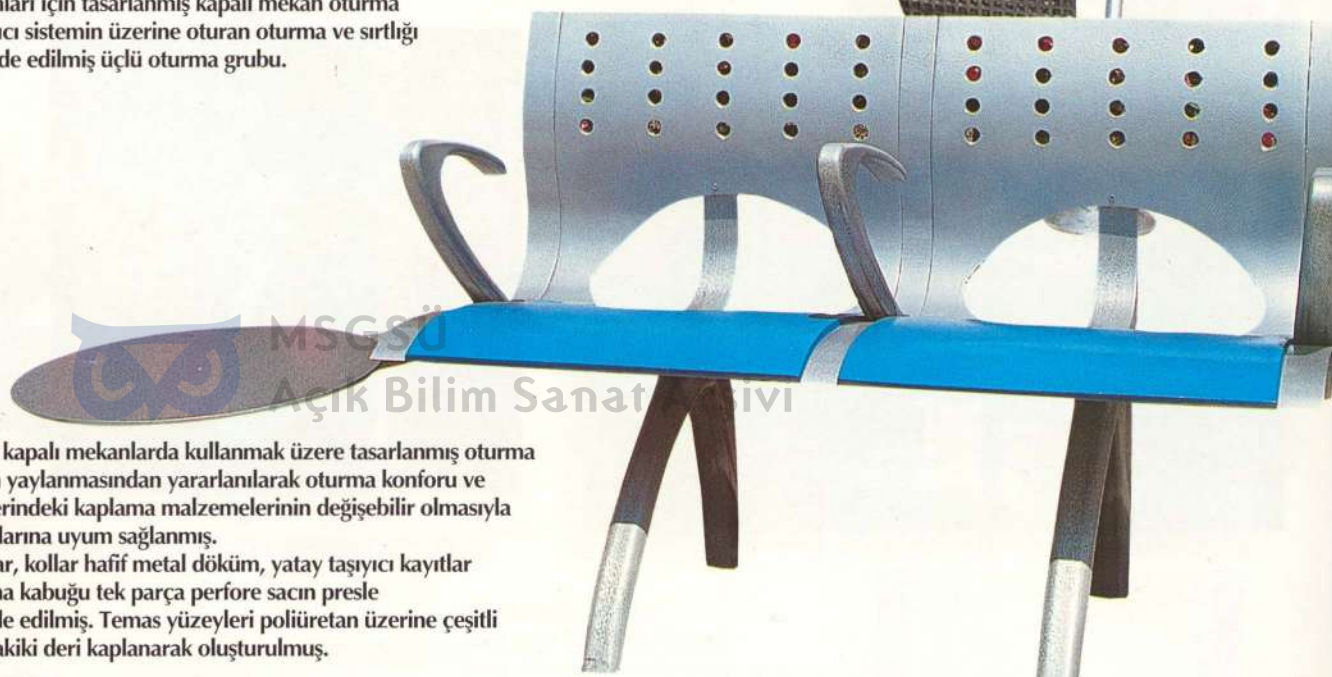




Tasarım adı: "Sinesit"
Tasarımcı: Burak Kurumak
Amaç: Sinemalar için tasarlanmış oturma koltuğu sistem tasarımı. Programlı bir taşıyıcıya bağlı sırtlık, oturma kabuğu ile kolçaktan oluşan ve sırtlık kabuğunun stereo ses düzenini de taşıdığı sinema mobilyası.
Malzeme: Taşıyıcılar döküm alüminyum, oturma ve sırtlık kabukları termoplastik, oturma ve sırt yüzeyleri kumaş kaplı poliüretan.

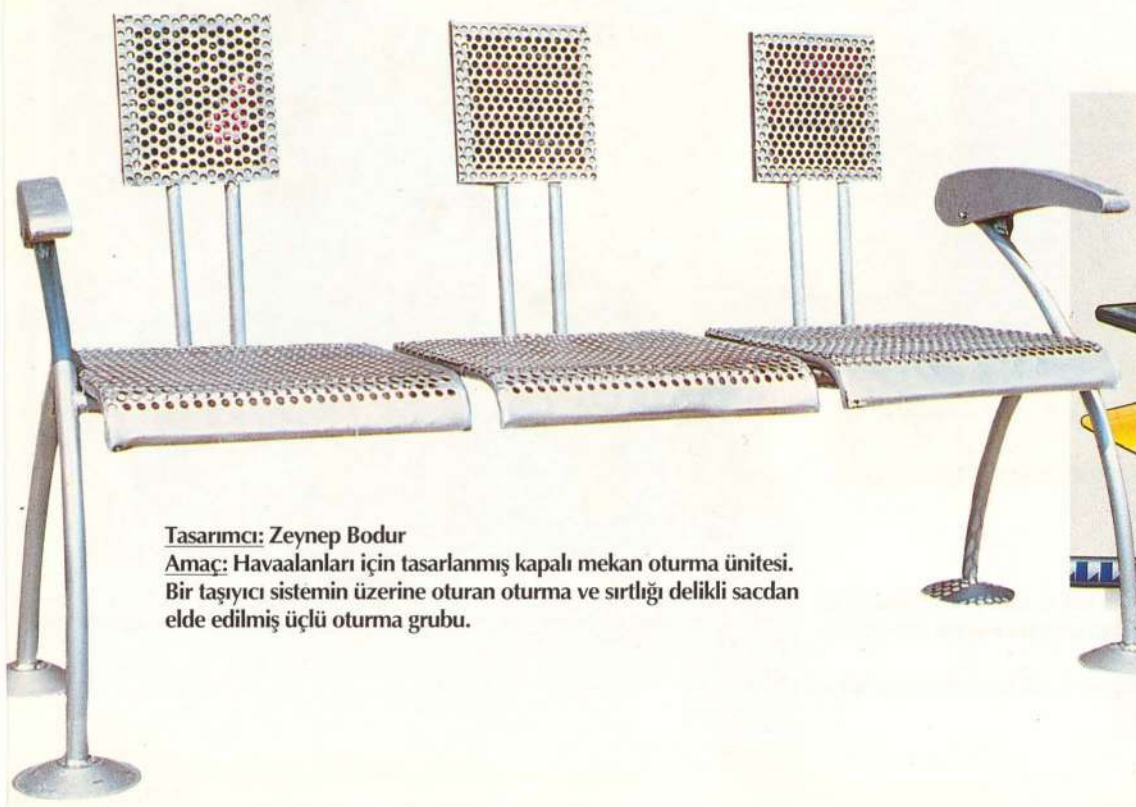


Tasarım adı: "Otri"
Tasarımcı: Gülümden Kardeş
Amaç: Havaalanları için tasarlanmış kapalı mekan oturma ünitesi. Bir taşıyıcı sistemin üzerine oturan oturma ve sırtlığı delikli sacdan elde edilmiş üçlü oturma grubu.

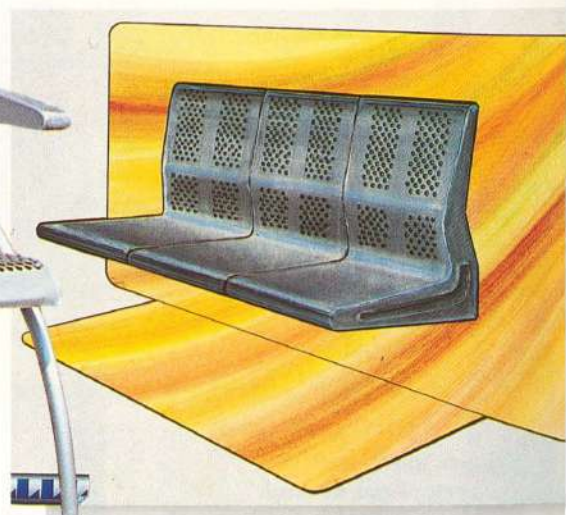


Tasarım adı: "VIP"
Tasarımcı: Hande Gerez
Amaç: Havaalanlarında, kapalı mekanlarda kullanmak üzere tasarlanmış oturma kısmında tek parça sacın yaylanmasından yararlanılarak oturma konforu ve oturma ve sırtlık yüzeylerindeki kaplama malzemelerinin değişebilir olmasıyla havaalanındaki sınıf farklarına uyum sağlanmış.
Malzeme: Taşıyıcı ayaklar, kollar hafif metal döküm, yatay taşıyıcı kayıtlar alüminyum profil, oturma kabuğu tek parça perfore sacın presle şekillendirilmesinden elde edilmiş. Temas yüzeyleri poliüretan üzerine çeşitli kumaşlar, suni deri ve hakiki deri kaplanarak oluşturulmuş.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Tasarımcı: Zeynep Bodur
Amaç: Havaalanları için tasarlanmış kapalı mekan oturma ünitesi. Bir taşıyıcı sistemin üzerine oturan oturma ve sırtlığı delikli sacdan elde edilmiş üçlü oturma grubu.



Tasarım adı: "Wallse
Tasarımcı: Selen Ü
Amaç: Metro durakları için tasarlanmış perfore sa
preslenerek biçimlendirilmesiyle elde edilen
duvardaki bir askı sistemine yanyana istenildiği ka
takılarak oluşturulan modüler oturma siste

TOPUK

KASIM-ARALIK 00 1997

MODADA AYAK SESİ

Aylık Ayakkabı ve Moda Dergisi Özel Sayı 450.000 TL.

SEZON
İtalya'da Bahar

TANITIM
Ünlü Markalar

ÖZEL
VERSACE'nin Ölümsüz Stili

DOSYA
Ayakkabı Tasarım Yarışması '97

Cemil İpekçi

M. Büyükekşi

AYSAF '97

KAMPANYA
Sokak Çocuklarına Ayakkabı

Açık Bilim Sanat Arşivi

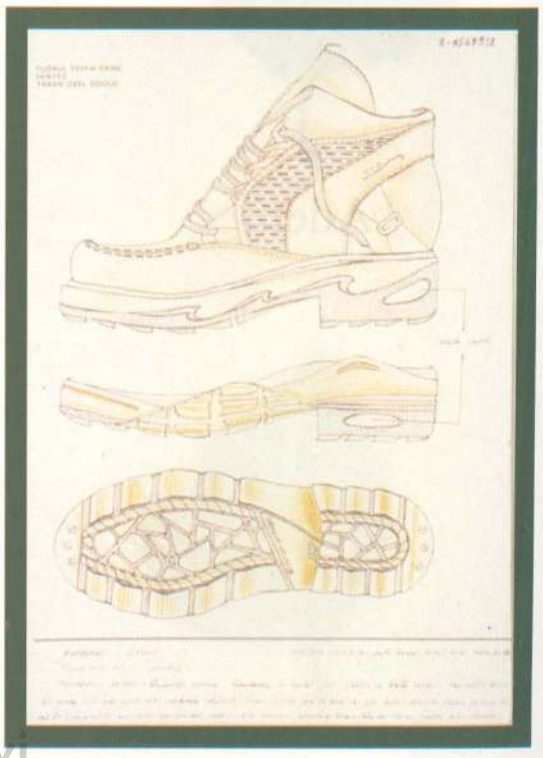
tasarım

2. AYAKKABI TASARIM YARIŞMASI

Günlük yaşamın her alanında kullandığımız nesneler kendilerine özgü tasarımlarıyla yerlerini alıyor. Yüzyıllardır insanlar hayal güçlerini kullanarak bugün bizim kullandığımız nesneleri tasarladılar. 21. yüzyıla girerken yaşamın her alanında olduğu gibi ayakkabıda da tasarımcılar önem kazanmaya başladılar. Bu sebeple, her yıl "Genç Yetenekler Ayakkabı Tasarım Yarışması" düzenleniyor. Bu yıl üçüncüsü düzenlenen bu yarışmanın amacı genç tasarımcıları sektöre kazandırmak, Türk ayakkabı sektörünü etkili, özgün tasarımlarla da dünya piyasasına sunmaktır.

Bu yarışmada 5 kategori bulunmaktadır. Kadın, erkek, çocuk, aktif spor ve taban. Yarışma iki aşamadan oluşmaktadır. 1. aşamada (1. Jüri) prototipi hazırlanacak ayakkabılar belirleniyor. 2. aşamada (2. jüri) bu prototipler üzerinden ödül alacak kişiler ve ürünler belirleniyor.

Ulusal Genç Yetenekler Tasarım Yarışması; Türkiye Umum Ayakkabıcılar Federasyonu, Ayakkabı Yan Sanayicileri Derneği, Türkiye Ayakkabı Sanayicileri Derneği ve Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü işbirliğiyle gerçekleşmekte.



'96 TABAN / *Özel Ödül* / Tuğrul TEVFİK ERİNÇ



'96 SPOR / *Birinci* / SELİM ÖLMEZCAN

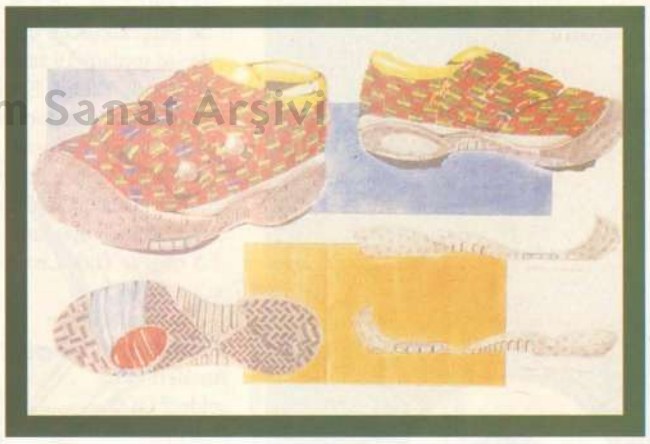
MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



'96 KADIN / *Birinci* / DENİZ KISAOĞLU

'96 ERKEK / *Birinci* / GÖKŞİN ÖZGÖREN





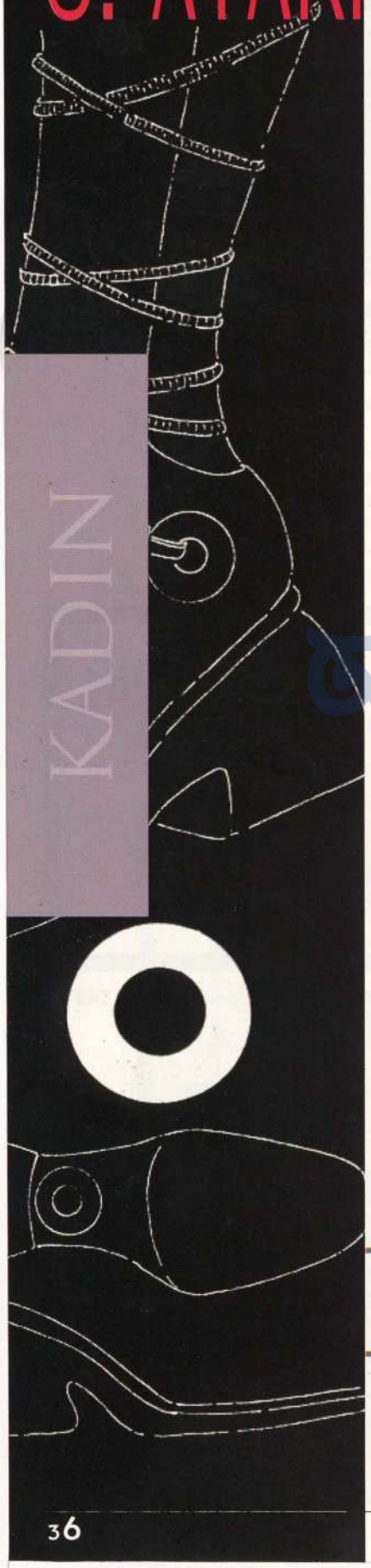
'96 ÇOCUK / *Mansiyon* / HANDE GEREZ

1996 yılında 353 proje yarışmaya katıldı. II. Ulusal Ayakkabı Tasarım Yarışması'na Kadın Ayakkabısı kategorisinde 224, Erkek Ayakkabısı kategorisinde 66, Çocuk Ayakkabısı Kategorisinde 34, Spor Ayakkabısı Kategorisinde 29 projeyle katılan genç tasarımcılardan 40'ı ön elemeyi geçmeyi başardı. Kategori birincileri, para ödülünün yanı sıra yarışmanın büyü ödülü olan Düssüldorf GDS Fuarına gitme fırsatını kazandılar. TASD dört tasarımcıyı, dünyanın en önemli ayakkabı modacılarının ürünlerinin sergilendiği bu fuara götürerek, onların bilgi ve görüşlerini arttırmayı amaçlıyor.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

tasarım

3. AYAKKABI TASARIM YARIŞMASI



Türk ayakkabı tasarım birikiminin uluslararası platformda özgün bir yer almasını sağlayacak ve çağın güncel koşullarına çözüm getirecek olan III. Ulusal Genç Yetenekler Ayakkabı Tasarım Yarışması Birinci Jüri Toplantısı, 16 Ekim 1997 Perşembe günü Mimar Sinan Üniversitesi Senato Toplantı Salonunda gerçekleşti.

Geçen yarışmalara oranla bu seneki yarışmaya katılımcı oranı oldukça fazla oldu. Bu seneki yarışmaya, tüm yurttan toplam 378 proje katıldı. Jüri; Kadın Ayakkabısı Kategorisi için 197 projeyi, Erkek Ayakkabısı Kategorisi için 80 projeyi, Aktif Spor Ayakkabısı Kategorisi için 59 projeyi, Çocuk Ayakkabısı Kategorisi için ise 42 projeyi değerlendirdi.

Bu değerlendirme sonucunda Kadın, Erkek, Çocuk, Aktif Spor Ayakkabı Kategorilerinden 10'ar, Taban ödülü için 5 projeyi seçmek üzere çok yoğun bir gün geçirdiler. Hiçbir proje Aksesuar Ödülüne değer bulunamadı. Çocuk Ayakkabısı Kategorisinde ise bir proje Jüri Özel Ödülüne layık görüldü.

Bu aşamadan sonra toplam 45 projenin prototipleri, yarışmanın teknik sponsorları ve ön elemeyi geçen tasarımcıların dayanışmasıyla gerçekleştirilecek.

17 Aralık 1997'de yapılacak 2. Jüri toplantısında, projeler ve prototipleri tekrar yarışacak. 26 Aralık 1997 tarihinde gerçekleşecek olan ödül töreninde ise toplam 19 tasarımcıya ödül verilecek. Kadın, Erkek, Çocuk, Aktif Spor Kategorilerinin herbirinden dört proje ve Taban Ödülü içinse iki proje derece alacak. Ödül töreninde derece alanlara 1.5 milyar Türk Lirası'na yakın para ödülü verilecek ve dört kategori birincileri Düsseldorf GDS Fuarı'na götürülecekler.

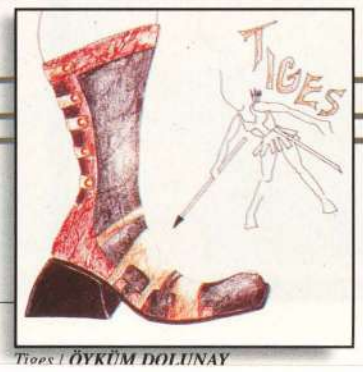
HELİCAL

Deniz KISAOĞLU [tasarımcı]

"Yaratıcılığı teşvik etmek açısından çok başarılı ve heyecan verici bir yarışma. Ben tasarımlarımı geleceği düşünerek yaptım. Adımları geleceğe taşımak, hayalleri gerçeğe taşımak temel düşüncemdi. Hayallerin gelecekle birlikte gerçeğe dönüşeceğine inanıyorum."



Jungle / ***DENİZ KISAOĞLU***

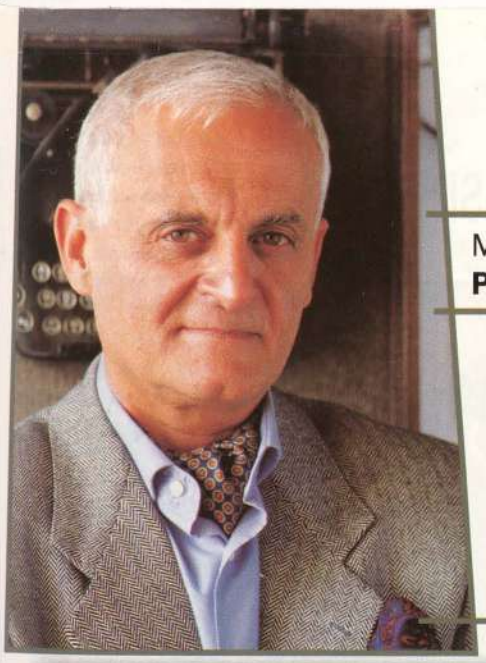


Tiges / ***ÖYKÜM DOLUNAY***



Duvarların Arkasındaki ne

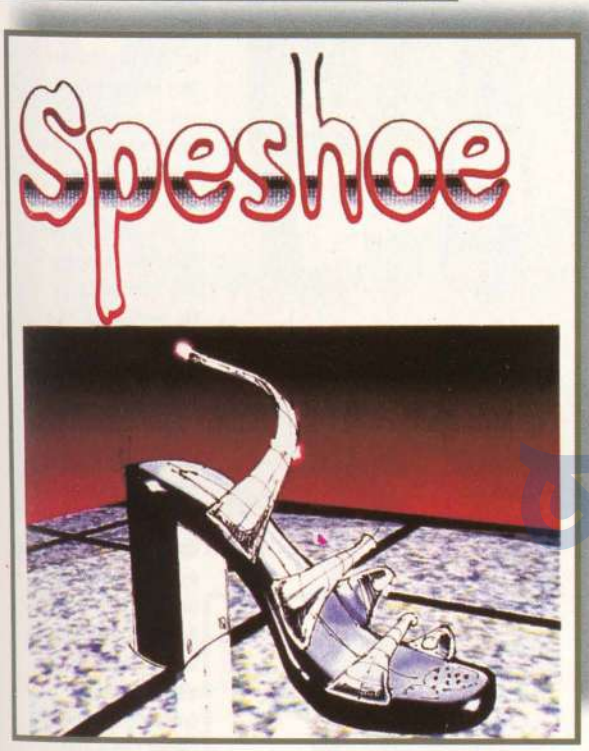
Açık Bilim Sanat Arşivi



MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ ENDÜSTRİ ÜRÜNLERİ TASARIMI BÖLÜM BAŞKANI
PROF. DR. ÖNDER KÜÇÜKERMAN

"Ayakkabının hem bir endüstri tasarımı olarak, hem de Türk ayakkabı sanayisinin bu alanda yeni ve yaratıcı tasarımlara verdiği önemden dolayı bu konuya hassasiyetle girdik ve sektöre yakınlaşarak, bu sorunların çözümü için, bu yarışmaya başladık. Bu yarışmalar bize göre gelecek için bir umut ışığıdır. Çünkü ayakkabı tasarımı sadece biçimle sınırlı bir styling çalışması değil. Tam tersine, en yalın fonksiyonları olan bir ayakkabı bile, herhangi bir endüstri ürününün taşıması gereken bütün temeller üzerine kurulu bir üretim alanı. Tasarım yarışmasının amacı; Türkiye'nin ayakkabı tasarımı alanındaki bilgi birikiminin uluslararası platformda da özgün bir yer kazanmasını sağlamak ve çağın güncel koşullarına çözüm getirecek, genç tasarımcı adaylarını ayakkabı sektörüne kazandırmaktır. Şimdiye kadar biz bu konuda üzerimize düşeni yerine getirdiğimizi sanıyoruz ve bundan sonra da bu tür çalışmalarımıza devam etmekte kararlıyız."

S 967351



Speshoe / ***MURAT ARMAĞAN***



MSGSÜ
Atatürk Bilim Sanat Arşivi



Rozi / ***YILDIZ KAYGUN***



Feminist / ***DAMLA ANTER***



Kemer / ***MAHMURE KAYA***



tasarım

3. AYAKKABI TASARIM YARIŞMASI

Tasarımcılar, sponsorlarla buluştu



Günlük yaşamın her alanında kullandığımız nesneler kendilerine özgü tasarımlarıyla yerlerini alıyor. Yüzyıllardır insanlar hayal güçlerini kullanarak bugün bizim kullandığımız neneleri tasarladılar. 21. yüzyıla girerken yaşamın her alanında olduğu gibi ayakkabıda da tasarımcılar önem kazanmaya başladı. Bu sebeple her yıl "Genç Yetenekler Ayakkabı Tasarım Yarışması" düzenleniyor. Bu yıl üçüncüsü düzenlenen bu yarışmanın amacı genç tasarımcıları sektöre kazandırmak, Türk ayakkabı sektörünü etkili, özgün tasarımlarla da dünya piyasasına sunmaktır.

Bu yarışmada 5 kategori bulunmaktadır. Bunlar; kadın, erkek, çocuk, aktif spor ve taban. Yarışma iki aşamadan oluşmakta. 1. aşamada (1. Jüri) prototipi hazırlanacak ayakkabılar belirleniyor. 2. aşamada (2. jüri) ise bu prototipler üzerinden ödül alacak kişiler ve ürünler belirleniyor. Ulusal Genç Yetenekler Tasarım Yarışması; Türkiye Umum Ayakkabıcılar Federasyonu, Ayakkabı Yan Sanayicileri Derneği, Türkiye Ayakkabı Sanayicileri Derneği ve Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü işbirliğiyle gerçekleşmekte.

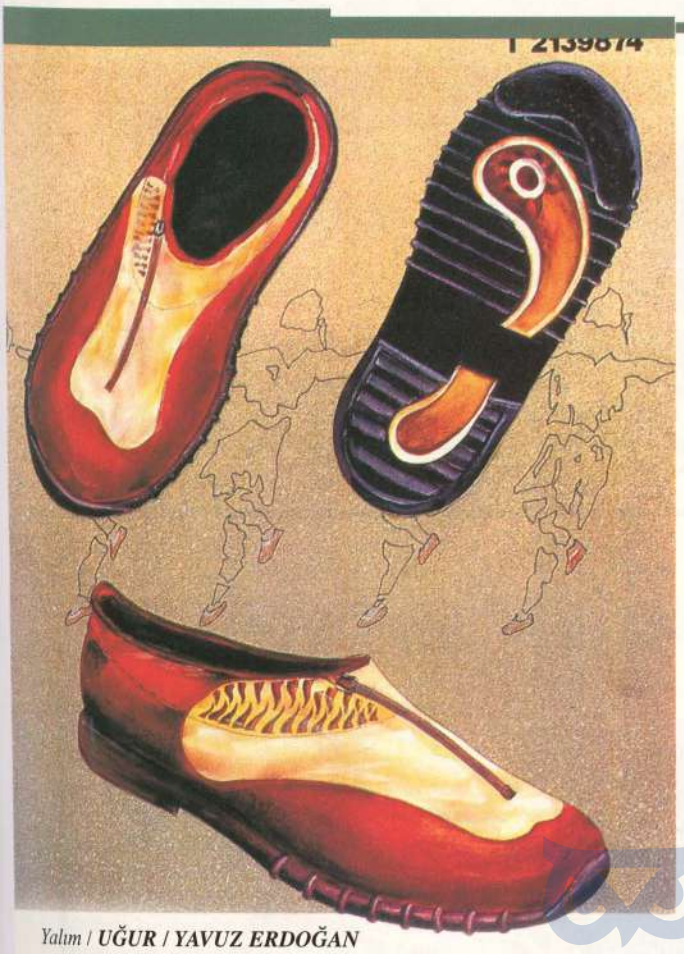


Jazz / **DEFNE YAKUT**





MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Yalım / **UĞUR / YAVUZ ERDOĞAN**



Paçavra / **C. TUNÇ & B. TOPÇUOĞLU**

Mehmet Büyükekşi;
Türkiye Ayakkabı Sanayiciler Derneği Başkanı

Bu yılki ayakkabı yarışmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bu yıl üçüncüsünü yapıyoruz, yarışma her yıl gelişerek iyiye doğru gidiyor. Biz de gördüğümüz eksiklikleri düzelterek çalışmalarımıza devam ediyoruz. Mesela; birinci yarışmamızda kategori yoktu, ikinci yarışmamızda dört kategori yaptık. Bu yarışmada ise bu sayıyı kadın, erkek, çocuk, spor, taban ve aksesuar olmak üzere altıya çıkarmış bulunuyoruz. Bugün, ilk juride taban ve aksuarda beşer diğer kategorilerden de onar tane eser seçeceğiz. Taban ve aksesur dışındaki kategorilerden seçilen onar eser prototip haline getirilerek Aralık ayındaki ikinci juride tekrar değerlendirmeye alınacak ve orada ilk üç ve ikişer mansiyon belirlenecek.

Siz her yarışmada bir gelişme kaydettiğinizi söylüyorsunuz peki yarışmaya katılan tasarımlarda da bir gelişme var mı?

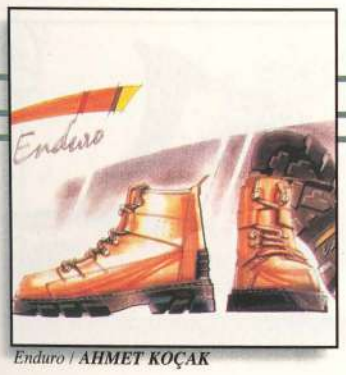
Elbette ki tasarımlarda da bir gelişme var. Zaten bu yarışmanın amacı tasarımcıları ayakkabı sektörüne çekebilmek. Tasarımları direkt üretime sokma kaygısı yok, biz gençleri kazanmaya çalışıyoruz. Tasarım konusunda kendini yetiştirmiş gençlerimizin ayakkabıcılık mesleği ile ilgili bilgilerle de donandıktan sonra çok daha güzel sonuçlar verebilirler.

Tasarımcıların bu mesleki bilgileri kimlerden edinmeleri daha doğru?

Biz bu arkadaşlarımızın okuldan sonraki mesleki eğitimlerini büyük üretimlerde bulunan fabrikalarda almalarını daha uygun buluyoruz. Yoksa bu arkadaşlar bir "sayacı"nın yanında bu işi öğrenmeye kalkarlarsa körelirler. Ayakkabıcılığı modern ortamlarda öğrenmelerini tavsiye ediyorum zaten şu anda bunu yapan öğrenci arkadaşlarımız var ve bu arkadaşların ileride sektörde çok başarılı olacakları gibi sektöre faydalı da olacaklarına inanıyorum.



Climax / **SUAT KARAMUK**



Enduro / **AHMET KOÇAK**



Achtung / **TUĞRUL TEVFİK ERİNÇ**

Açık Bilim Sanat Arşivi

tasarım 3. AYAKKABI TASARIM YARIŞMASI '97

Ayhan Çimenser
ESEM SPOR / SLAZENGER

Yarışmaya nasıl bakıyorsunuz?

Yarışmayı destekliyorum. Bu bölümden mezun olan biri olarak Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nde okuyanların ayakkabıcılık sektörüne daha çok gönül vermesini istiyorum.

Peki siz aynı zamanda bir tasarımcı olarak yaratıcılığı mı uygulama kolaylığını mı destekliyorsunuz?

İlk etapta yaratıcılık gerekiyor, yaratıcılık olmadan ortaya ürün çıkaramazsınız. Bunun ayakkabı olması da şart değil mesela; normal ampul varken floresan lamba ortaya çıkmış. Fakat yaratırkende uygulanabilirliğin göz önüne alınması lazım. Bu göz önüne alınmazsa tasarladığınız ürünü yapamazsınız, yarattıklarınızın hayata bir katkısı olmaz bu açıdan da uygulanabilirliği önemli.

Yarışmanın ayakkabı sektörüne etkisi nasıl?

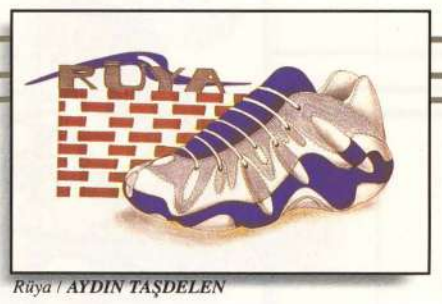
Başta ayakkabıcılık setörünün bu yarışmaya daha çok sahip çıkması lazım. Gerçi eskiye oranla yarışmaya ve tasarımcılara daha çok destek veriliyor. Bunun dışında da onlar için yeni bir iş kolu.



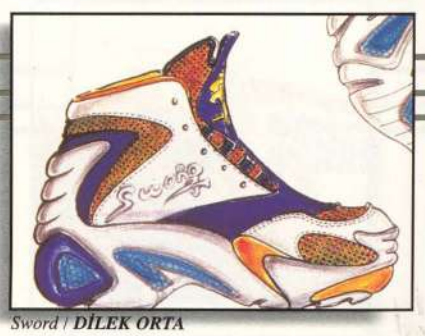
Depar Air/ ***AHMET KOÇAK***



Odysseus / ***KUNTER ŞEKERCİOĞLU***



Rüya / ***AYDIN TAŞDELEN***



Sword / ***DİLEK ORTA***



Odysseus / ***KUNTER ŞEKERCİOĞLU***



Ayakkabı tasarımcısı kimdir:

Bir ayakkabı tasarımcısı; estetik, kalite, rahatlık, ayağın ergonomik yapısı ve ekonomik verileri birarada değerlendiren, ürünün uygulamasından satışına dek aktif rol oynayan kişi olmalıdır.

Bugün yurdumuzda model seçimi, çoğunlukla, yabancı kataloglardan ve ünlü markalardan kopya olarak yapılmaktadır. Oysa her yıl mezun olan endüstri tasarımcıları için ayakkabıcılık bakir bir alandır. Burada önemli olan, ayakkabı sanayicisinin endüstri tasarımcısına ihtiyacı olduğunu bilmesidir. Kopya modellerle bu işin olmayacağını, geleceğin sadece yaratıcılıkla, orjinal modellerle kurulacağını fark eden sanayiciler başarılı olmakla kalmayıp, doğru bir fabrika modeli oluşturacaklardır.

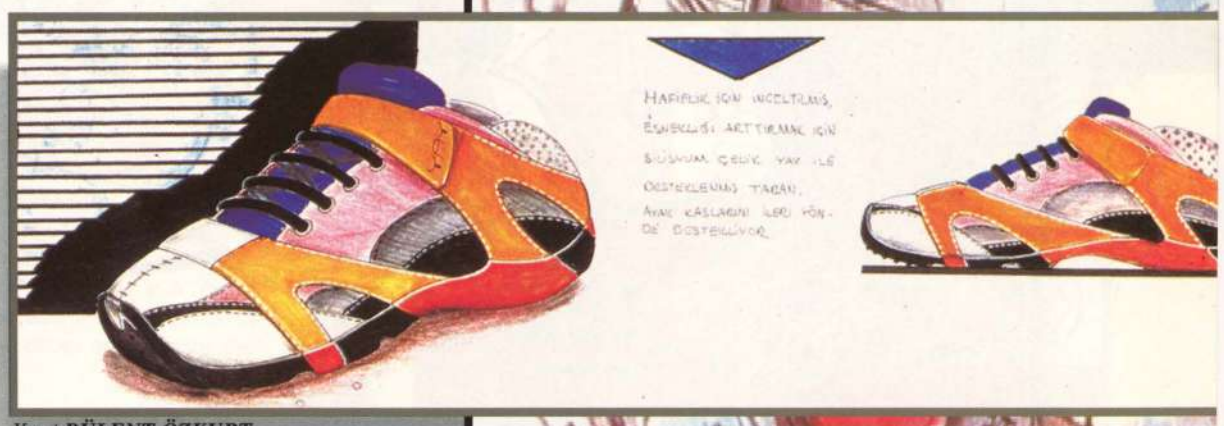
Ayrıca Gümrük Birliği'yle birlikte kataloglardan kopya çalışmaları kısıtlanacaktır. Artık tüm ayakkabı sanayicilerinin bünyelerinde kesinlikle tasarımcı bulundurmaları ve teknolojiyi yakından takip etmeleri gerekmektedir. Böylece tasarımcıların düşünce ve birikimlerinin karşılığı olan 'kendine özgü' çalışmalar, bu sektörü dünya standartlarına taşıyacaktır.

Uluslararası pazarda yer almak ve ihracatı artırmak için sektörün örgütlenmesi, mesleki eğitime önem verilmesi, en önemlisi de Türk Ayakkabı Sanayi'nin kendi estetiğini yaratması gerekmektedir. Bu da tasarımcı ve sanayici işbirliğiyle oluşacaktır.

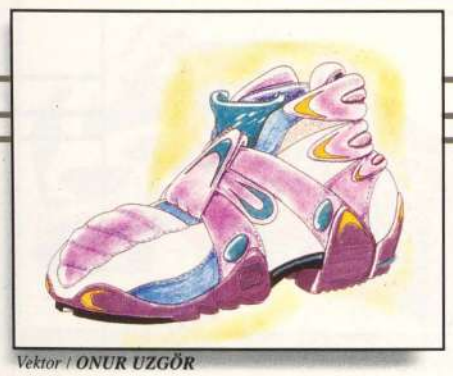
"III. ULUSAL GENÇ YETENEKLER AYAKKABI TASARIM YARIŞMASI" Mimar Sinan Üniversitesi ve Türk Ayakkabı Sektörü işbirliğinin en anlamlı göstergesidir.



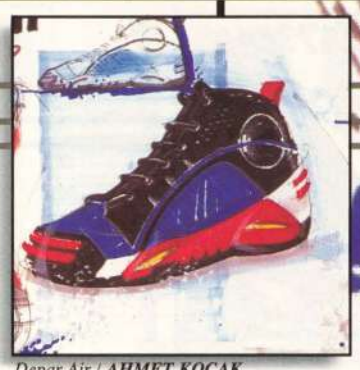
Guard / ***AYDIN TAŞDELEN***



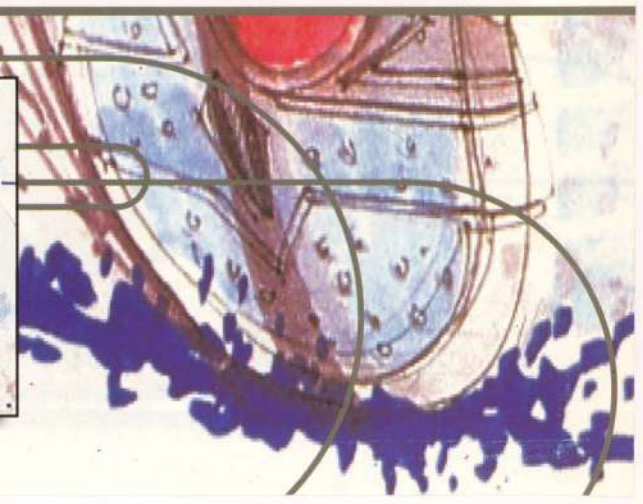
Yay / ***BÜLENT ÖZKURT***



Vektor / ***ONUR UZGÖR***



Depar Air / ***AHMET KOÇAK***



tasarım 3. AYAKKABI TASARIM YARIŞMASI

hmet Çetin EYÜBOĞLU [tasarımcı]

Çocuk dalında yarışıyor ve yarışmaya ilk kez katılıyor.

"İkinci elemeye geldik. Güzel bir organizasyon oluyor, ama gördüğüm kadarıyla katıldığım dalda sponsor bulmakta zorlanacağım. Çünkü bu daldaki on yarışmacıya rağmen çocuk ayakkabıları üreten bir tane sponsor firma var. Yine de sorunumuzun çözüleceğine inanıyorum."



Leg-O-Par / ***AHMET ÇETİN EYÜBOĞLU***

Fehim Akar
ELLE

Değerlendirmeler için zaten belirli bir sınırlama var, yaratıcılık, uygulama, satış potansiyeli ve ayakkabının kimliği. Hangisi giyime daha uygun diye bakıyorum. İşlediği konuya en yakın olanı tercih ediyorum.

Burada mağazınıza alıp koyabileceğiniz çalışmalar var mı?

Tabii güzel şeyler var. Zaten uygulamada bunların belirli bir formasyona girmesi söz konusu, ama buna rağmen buradaki haliyle uygulanabilecek, satılabilecek, alıp mağazamıza koymak istediğimiz modeller var.

ÇOCUK



Pati / ***MURAT ARMAĞAN***



Pattý / ***RIDVAN ÇEVİK***



Safari / ***BEDRİ ŞENYIL***

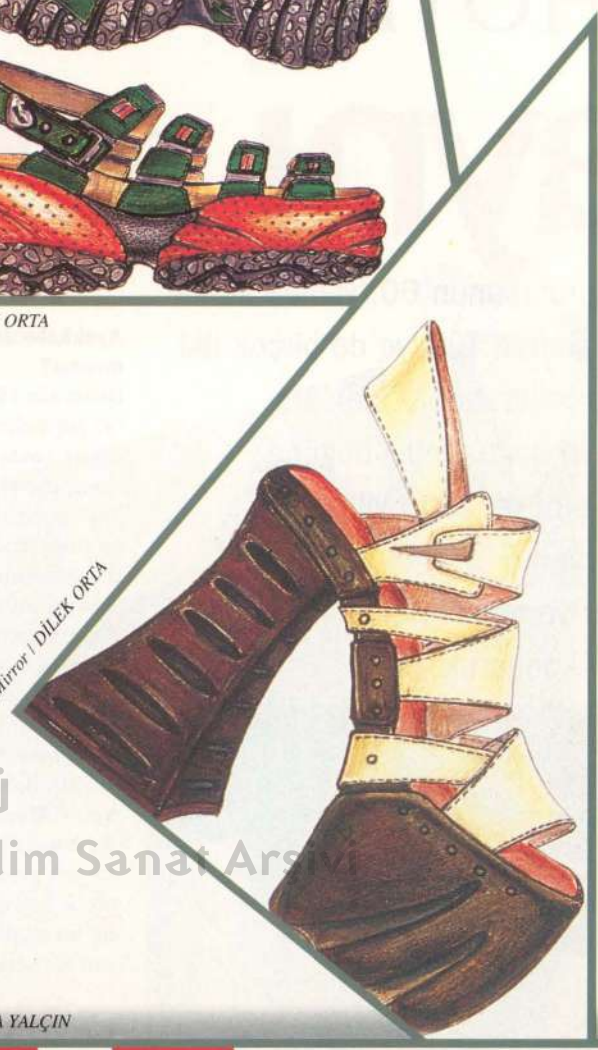
MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Hakkı Matraş
MATRAŞ

Yarışmayı nasıl görüyorsunuz?
Yarışmayı nasıl gördüğümü söylemek için evvela deri sektörüne çok geniş bakmak lazım. Deri sektörü son yıllarda çok büyüdü ve genişledi. kendi ana sektörü içerisindeki birçok ağaçlarıyla, yani ayakkabı, deri işleme sanayi, saraciye ve deri konfeksiyon. Evet artık biz yediyüz milyon dolar civarında bir ihracat yapıyoruz ve yine bavul ticareti sayesinde üç milyar dolar civarında dolaylı bir ihracatımız var. Ama bir yere geldik duvara tosladık daha yukarı çıkamıyoruz. Daha yukarısına çıkabilmek için rahat satabilmenin yollarını bulmak lazım fakat fiyatlarımız tutmuyor. Sonucunda hem yurt içi hem yurt dışı toplu bir rekabet ortamıdır ve biz haksız bir rekabetle karşı karşıyayız. Bu durumda bizim fiyatlarımızı tutturabilmek için daha yüksek kalitede daha çok çeşitte daha çok üretim yapmamız lazım işte bu noktada tasarım eksikliği ortaya çıkıyor. İşte bu tip yarışmalar, bizim üretici ve tasarımcılarımızla bir ordu halinde tosladığımız çin seddini aşmamız için bir çıkış yoludur. Bu gün bu genç tasarımcı arkadaşlar bizi hayranlıklar içerisinde bıraktılar. biribirinden güzel çok değerli eserler yaptılar, Biz burada Türkiye deri sektörünün ileri gidenleri olarak sıçrama tahtasını bulduğumuza inanıyoruz. bundan sonra bu gençlerimize güvenerek onların yaptığı tasarımlarla türk damgasını yaratıcılığını taşıyan işlerle nefes alacağımız fiyatlarımızı yakalıyacağımıza ve ondan sonra bu günkü rakamların çok çok üzerinde ihracatlar yapacağımıza inanıyorum. Bütün sorunlarımızı burada aşacağımıza inanıyorum çünkü Avrupalılar sadece tasarımlarla malın üzerine çok güzel artı değerler katıyor ve ben markayım diyerek kazanıyorlar. Çünkü marka olduktan sonra Türk halkı bile çok yüksek rakamlar ödeyerek bu malları satın alıyorlar. Marka olmak için de ürününüzün özellikler taşıması lazım. Bu gün önemi olan bu. Kazanmanın kapısı bu ve bunun anahtarı artık elimize geçti.




Alien / DİLEK ORTA


Mirror / DİLEK ORTA


Mavi / TUĞRA YALÇIN



Compact / SUAT KARAMUK


Mirror / DİLEK ORTA

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

arış

Üç Aylık Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi

Quarterly Magazine of Carpet, Weaving & Embroidery Arts

1.000.000 TL



YIL: 1

YEAR: 1

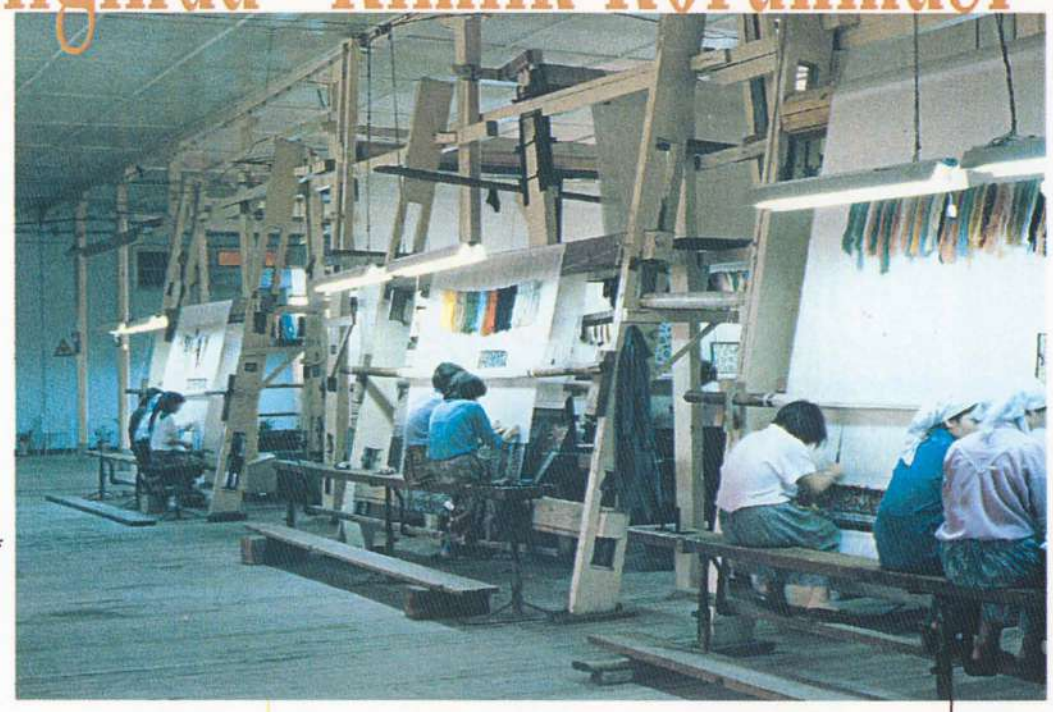
SAYI: 3

ISSUE: 3

ARALIK 1997

DECEMBER 1997

Türk Halıcılığında "Kimlik Korunması"



Prof. Dr. Önder Küçükerman*

Bu yazıda, gelenekli Türk halıcılığının kimlik özelliklerinin "düşünce temeli" üzerinde kalın çizgilerle durulmaktadır. Bu amaçla, öncelikle, halıcılığın "kimlik" olarak taşıdığı önemli özellikler değerlendirilmektedir. Ayrıca, bu yaşayan sanatın ürünlerinin, "gelecek için de mesajlar taşıdığı" düşünülürse, bugün halıcılığı sürdürenlerin üzerindeki önemli sorumlulukların ana başlıkları tanımlanmaktadır.

Diğer yandan, Asya'dan başlayan ve Anadolu'da Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde de halıcılığın kimliğini korumak ve geliştirmek amacıyla, Topkapı Sarayı'nda, Dolmabahçe Sarayı'nda ve Yıldız Sarayı'nda, her zaman en üst düzeyde projelerin hazırlanmış bulunduğu bilinmektedir.

Bütün bunlarla bağlantılı olarak, günümüzdeki halıcılığın, yavaş yavaş kaybedilmekte olan "kimlik taşıma rolünün korunup güçlendirilmesi" için ne gibi projelerin hayata geçirilmesi gerektiği üzerinde ayrıntılarıyla durulmaktadır.

Resim/Picture 1
Türk halıcılığının geliştirilmesi için, geçen yüzyılda, Dolmabahçe Sarayı tarafından yaratılan çok büyük destek ve "Hereke" halılarının görünmeyen gücü (1988). Hereke'deki fabrikaların büyük halı tezgâhları (1988).

The support for improving Turkish carpeting by Dolmabahçe-Palace, and the power of Hereke carpets (1988). The large looms of the factory in Hereke (1988)

Tarih Boyunca Halılar Üzerinde Dokunan Bir "Kimlik"

Türk halılarının tarih boyunca oynadığı önemli roller arasında acaba hangisi en şaşırtıcı özellikler taşımaktaydı?

Bu sorunun yanıtı, her halde şu başlıklar altında toplanabilir:

1- "Ekonomik yönden, üretiminde rekabet gücüne sahip bulunan bir malzeme" olan yün iplikleriyle, gelenekli düşünme sisteminin kültürel birikimini "simgeler" biçiminde ve bir anlamda "kodlayarak" halılar üzerine kayıt edebilmek.

2- Bu simgelerin "gerçekten doğru olmasını garanti edebilmek".

3- Ve bu yolla, "eski bir kimliğin sürekliliğini" sağlamak.

İşte bu temel ilkeler, "halı düşüncesi"nin temelinde her zaman öncelikle ve en güçlü biçimde bulunmaktadır. Hatta bir bakıma, yazılı bir belgede bile, ancak halılar üzerindeki kadar "açık bilgi"nin bulunabileceği söylenebilir.

Aslına bakılırsa, eski halıları dokuyanlar da, böyle bir "kayıt yaratma süreci içinde" bulunduklarını bilirlerdi. O nedenle de "en iyi bildikleri simgeleri biçimlendirip" halıların üzerine dokumaktaydılar. Zaten halı dokumanın belki de en önemli yanı da burasıdır. Tarih içindeki en önemli halıları dokuyanları, hiç kuşkusuz "en iyi bildikleri halıyı" dokumuş olduklarını kabul etmek zorundayız. Dolayısıyla eski halıcıların, halılar üzerinde bugünlere ulaştırdıkları "kayıtlar ve bilgiler" gerçekten dönemlerinin "doğru" değerleridir.

Diğer yandan, geçmişte dokunan halıların, günümüzde

* Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı ve "The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage" (TICCIH) Türkiye Temsilcisi.

"Conservation of Identity"
On Turkish Art of Carpet-Weaving

Prof. Önder Küçükerman*

This article underlines "the basis of idea" for identity-related characteristics of traditional Turkish art of carpet-weaving. With this aim, primarily, important features hat the carpet-weaving has carried as its "identity" have been assessed. Moreover, in view of the fact that products of this living art give such messages for the future, this article describes main titles of momentous responsibilities of those people who are continuing to perform this art of carpet-making.

On the other hand, it is a known fact that there are top-level projects prepared for Topkapı Palace, Dolmabahçe Palace and Yıldız Palace to protect and develop the identity of carpet-making during the lifetime of the Ottoman Empire in Anatolia, including those prepared in Asia.

In connection with the above, this article emphasises the importance of design and implementation of such projects in order to protect and strengthen the role of carrying an identity of today's art of carpet-weaving which is about to be faded.

An "Identity" Woven on Carpets for Centuries

Which of the important roles played by Turkish carpets for centuries have the most astonishing features? The response to this question can be gathered together under the following headings:

1. To record cultural backlog of traditional system of thinking on the carpets through "coding" in the form of "symbols" using yarns, "a material having a competitive power for production in terms of economics".

2. To "vouch for the rightness" of those symbols.

3. And, thus, to ensure "the continuity of an olden identity".

It is the above-mentioned principles lying on the basis of "the idea of carpet" having top priority and necessary power. It is even possible to say that a written document can hardly include "clear information" revealed by the carpets.

In fact, the weavers of old carpets were aware of being in such recording process. It is therefore they shaped and wove on their carpets "the symbols they knew best". This, conceivably, is the most important part of carpet-weaving. We have to admit that the ones who wove the most important carpet in the history are the ones who wove the carpet that they knew best. Accordingly, "records and information" reached today through carpets of old carpet weavers are the "precise" values of their time.

On the other hand, in view of the fact that the olden carpets, unlike today's, were not woven through a sensitive drawing designed on a paper or using computer based on arithmetical values, the complexity of work increases a bit more. Certainly, weaving any carpet in any period is a process of complex procedures.

Conversely, although carpets are considered as the products of a technical "knot technology", there are quite different aspects beyond. To illustrate, in old ages, thinking scale of a weaver should have included a direly "complex organisational logic". Moreover, it was necessary to arrange all those perplexing patterns on a carpet each time in an arithmetical order and to apply it without any mistake up to the last knot. Needless to say, during the weaving process lasting for months, weaver was to apply this arithmetical order "continuously", "without any mistake" and any corruption. Besides, any mistake encountered in the process of symbol design could not be easily removed

* Mimar Sinan University, Faculty of Architecture, Industrial Design Department, Head of Department;
Turkish Representative of "The International Comittee for the Conservation of Industrial Heritage" (TICCIH).



Resim/Picture 2

Hereke Fabrika'sının Dolmabahçe Sarayı bahçesindeki merkezi olan "Hereke Dokumahanesi".

Hereke Weaving shop in Dolmabahçe Palace, which can be considered to be the extension of Hereke Factory.

olduğu gibi, matematiksel doğrulukla hesap edilerek kağıt ya da bilgisayarda tasarlanmış hassas bir çizim üzerinden yapılmadığı da düşünülürse, işin karmaşıklığı daha da artar. Aslına bakılırsa, her dönemde her türlü halıyı dokumak, çok karmaşık bir işlemler sürecidir.

Diğer yandan, halılar, teknik yönden sadece bir "düğüm teknolojisi"nin ürünü gibi görülmekle birlikte, işin arkasında bambaşka özellikler bulunmaktadır. Örneğin, eski tarihlerde de, bir halıyı dokumaya başlayanın, düşünce ölçeğinde, çok "karmaşık bir organizasyon mantığı"na sahip bulunması gerekmekteydi. üstelik bir halının üzerindeki çok karmaşık desenleri, matematiksel bir düzen içinde her defasında yeniden sıralamak ve son düğüme kadar hatasız olarak uygulamak da gerekliydi. Unutmamak gerekir ki, bir halının aylar süren dokuma işlemi sırasında, bu matematiksel düzenin hiçbir biçimde bozulmadan, "sürekli ve hatasız olarak" uygulanması zorunluluğu vardı. Üstelik de dokunacak simgelerin tasarımı sürecinde yapılacak küçük bir hata, halıyı tamamlayan en son düğüme kadar kolay kolay giderilememekteydi.

Kısacası, eski günlerde bir halıyı dokumanın teknik sorunları yanında, dev gibi büyüyen bir de "estetik kimlik mesajları sorunu" bulunmaktaydı. Halı dokuyucular açısından, işin en son adımına kadar süregelen çok özenli aşamaların yaşanması gerekmekteydi.

O nedenle, yüzlerce yıl önce bir halı dokumaya başlayan kişinin, bu kadar karmaşık bir işi çok basitleştirecek, ve "sonucu garanti edecek deneylere sahip bulunması" gerekmekteydi.

İşte bu "garanti"nin bugünkü adı "kimlik"tir. Başlangıcı böylesine çok önemli ve karmaşık olan bir işin sonucunda dokunup tamamlanan bir halı, mutlaka "doğru" olmalıydı. Çünkü, dokunması tamamlanmış ve ama doğru olmayan bir halıyı sonradan söküp yeniden düzeltmek imkânsızdır. O yüzden, halı dokuyanlar, her zaman "tarihe mesaj bıraktıklarını çok iyi biliyorlardı" ve özellikle usta işi ürünlerinde, kesin ve yalın bir sistem geliştirmek zorundaydılar.

Aslına bakılırsa, "halı"nın gelenekli kimlik açısından taşıdığı bu olağanüstü önemli rol, günümüzde de hemen hemen hiç değişmemiştir. Dokunan halıların günümüzdeki bir "gazete" gibi, kolayca tüketilen endüstri ürününe dönüşmesini önleyecek en yaratıcı yolların geliştirilmesi bugün için de gereklidir.

İşte bu "gerçek", günümüzde sürdürülen halı dokumacılığının geleceği açısından, üzerinde en büyük duyarlılıkla durulması gereken yönüdür.

Halı'ya "Kayıt Edilmiş" Eski Kimlik Mesajlarını "Okuyabilmek"

Yukarıda kalın çizgilerle tanımlandığı gibi, günümüzün karmaşık çözümlerine alışmış bir göz için bile, eski halılar üzerindeki, Türk kimliğinin simgeleri olan "en saklı mesajları", kolaylıkla okunabilmektedir. Hele bu eski simgeleri doğru olarak tanımlayabilen deneyimli bir göz için, en küçük bir eski halı parçası bile zengin anlamlar taşımaktadır. Küçük bir parçadan, o halının gerek kültürel kaynağı, gerekse zaman içinde geçirdiği değişim en küçük ayrıntılarıyla ortaya çıkarılabilmektedir.

İşte halıların bu önemli özelliği, gerçekte "başka bir dil"i yazıp okuyabilmek gibidir. Onun doğru olarak "yazılıp okunabilmesi, öğretilmesi ve unutulmaması, geleneğin sürekliliği" açısından çok büyük önem taşımaktadır.

Osmanlı Döneminde Niçin Sarayın En Usta Sanatçılarına Halı Tasarımı Yaptırılmıştı?

Anadolu'da Selçuklular'dan başlayarak, Osmanlı İmparatorluğu döneminin, çeşitli tarihlerinde dokunmuş bulunan halılar, bugün müzelerin en önemli eserleri arasındadır. Bu nasıl sağlanmıştır?

Bu konudaki ilginç noktaları ortaya çıkarabilmek için

prior to the last knot finalising the weaving.

Concisely, in old days, besides technical problems of carpet-weaving, there was the "problem of aesthetic identity messages", getting increasingly bigger and bigger. In terms of carpet weavers, it was essential to encounter very painstaking processes ongoing from the beginning to the end.

Consequently, centuries ago, the person commenced weaving a carpet should have "experienced several experiments that would guarantee the result" and facilitate such a complicated task.

Today, name of this "guarantee" is "identity". The carpet woven as the result of such an important and complicated process should be "the right". By reason of that, it is not possible to undo and then correct a wrongly woven carpet. It is therefore that the carpet weavers were always "aware of their message to the history" and were to develop a certain and plain system particularly for master products.

In fact, this exceptionally significant role of "carpet" in terms of traditional identity has not faced much changes today. Even today, it is necessary to develop most creative methods that will prevent the carpets from turning out to be an easily consuming industrial product as a newspaper.

It is this "reality" that we must follow up with interest and sensitivity in consideration of the future of carpet-weaving ongoing today.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

"Reading" Old Identity-Related Messages "Recorded" onto the Carpet

As underlined above, "the most secreted messages" on the olden carpets, that are the symbols of Turkish identity, can be easily read even by eyes familiar to today's complex solutions. For an experienced eye, able to describe those symbols in their correct form, even a smallest piece of an old carpet carries the richest meanings. This small piece of work reveals the details concerned ranging from cultural source of the carpet to the transformations it experienced within centuries passed.

This significant characteristic of carpets is like a foreign language literacy. Reading and writing of this language in the correct form, along with teaching and protecting, has a great importance in terms of "continuity of tradition".

Why Master Artists of the Ottoman Empire Were Responsible for Carpet Designing?

Today, museums exhibit their most important and valuable works of art as the carpets woven in Anatolia, for a duration beginning from the Seljukian period and continuing with the Ottoman Empire. How was it

Resim/Picture 3

Hereke'deki tarihi fabrikanın sergisi olan ünlü köşk (1988).

The famous place in Hereke used for exhibiting carpets, from historical factory.





Açık Bilim Sanat Arşivi

Resim/Picture 4

Gelenekli Türk Halıcılığının, Anadolu'da kendi kendine yaşamaya uğraşan küçük atölyeleri, uygun destekler sağlanırsa, çok etkin bir duruma dönüşebilir. Isparta yakınlarında halı dokuyanlar (1987).

öncelikle şu gibi soruların yanıtlarının bulunması gerekir:

Acaba bu özel halılar niçin üretilmişti? Niçin bunlardan hiçbirisi, birbirinin eşi değildir? Niçin bu özel halılar, temel kimlikleri değiştirilme-den, ama yeni "kimliklerle zenginleştirilerek" dokunmuş-tur? Niçin devletin en üst düzeyindekiler, sarayların en üst düzeydeki sanatçıları ve ustaları bu işle ilgilenmişlerdi? Niçin bu halılar, teknolojik olarak geliştirilmiş, ve "en büyüğü", ya da "en incesi" gibi amaçlarla tanımlanıp dokunmuştu?

Örneğin Topkapı Sarayı içinde çalışan en usta "nakkaşlar" bu işlerle niçin bu kadar özenle uğraşmaktaydılar? Ya da 19. yüzyılın ortalarından sonra, Dolmabahçe Sarayı'nın desteğiyle, yepyeni bir kimliğe sahip olan Hereke halıları niçin en üst düzeyde ve çok büyük desteklerle yaratılmıştır?

Bütün bunların tek bir açıklaması bulunmaktadır: Çünkü halılar, gelenekli kimliğin canlı tutulabileceği ve "herkesin günlük hayatında yeri bulunan" en önemli üründü.

Türk Halıları, Gelenekli "Türk Evinin Mekan Kimliğini"de Yaratmış Bir Temel Öğedir

Yüzlerce yıl boyunca halıcılığa gösterilen bu duyarlılığın tek bir hedefi bulunmaktaıdı. Çünkü, halılar, "Türk kimliğinin en önemli ürünüydü" ve bu nedenledir ki, "halı düşüncesi" Anadolu'da yaratılan yeni bir mimarî kimliğin gelenekli kaynağı olarak yeniden yorumlanıp kullanılmıştı. Bugün "Türk evi" olarak isimlendirdiğimiz mimarî mekan türünün kaynağında, "halı en önemli birim olarak" görev yapmıştır. Ve bilinen kültürler arasında, halının böyle önemli ve etkin bir rol oynadığı başka bir örnek de yoktur.

Nitekim dikkat edilirse, Türk evinde kullanılan halıların tümü, mimarî isimler taşımaktadırlar. Bu nokta çok önemlidir. Çünkü halılar, bir anlamda mimarî mekanın da standartlarını belirlemekteydi. Çünkü bu halılar, doğrudan doğruya bu mekânları oluşturmaktaydılar. Zaten devletin halı kimliğinin standartlarını korumak amacıyla, yüzlerce yıl boyunca "iplikten, renge, boyuttan fiyata kadar" düzenlediği sistemler de bu düşüncenin gerçek göstergesidir.

Gelenekli Türk Halıcılığının ve Kimliğinin Sürekliliğinin Sağlanabilmesi İçin Öncelikle Nelerin Yapılması Gerekmektedir?

Yukarıda kalın çizgilerle belirtilen bütün bu soruların ışığında, bugün Türkiye'deki halıcılığın durumuna bakılınca, bazı çok temel değişimlerin yaşanmakta olduğu

achieved? In order to reveal interesting points on this issue, firstly, such questions as the followings have to be responded:

Why were those special carpets woven? Why none of those carpets look like each other? Why were those carpets woven without any change in their basic identity but enriched through new identities? Why this task attracted the attention and interest of top-level statesmen, top-level artists and masters of the palace? Why those carpets were developed technologically and woven aiming at "the largest" or "the thinnest"?

To illustrate, what was the reason behind that the master artists (*nakkaş*) of Topkapı Palace showed their best efforts for this task? Or, following mid-nineteenth century, why Hereke carpets, having a brand new identity, were created with great support of Dolmabahçe Palace?

All these questions have one explanation: Because those carpets were the most important products that had a place in everyone's daily life and that would ensure keeping the traditional identity alive.

Turkish Carpet is a Main Element that Created the "Residence Identity of Traditional Turkish House"

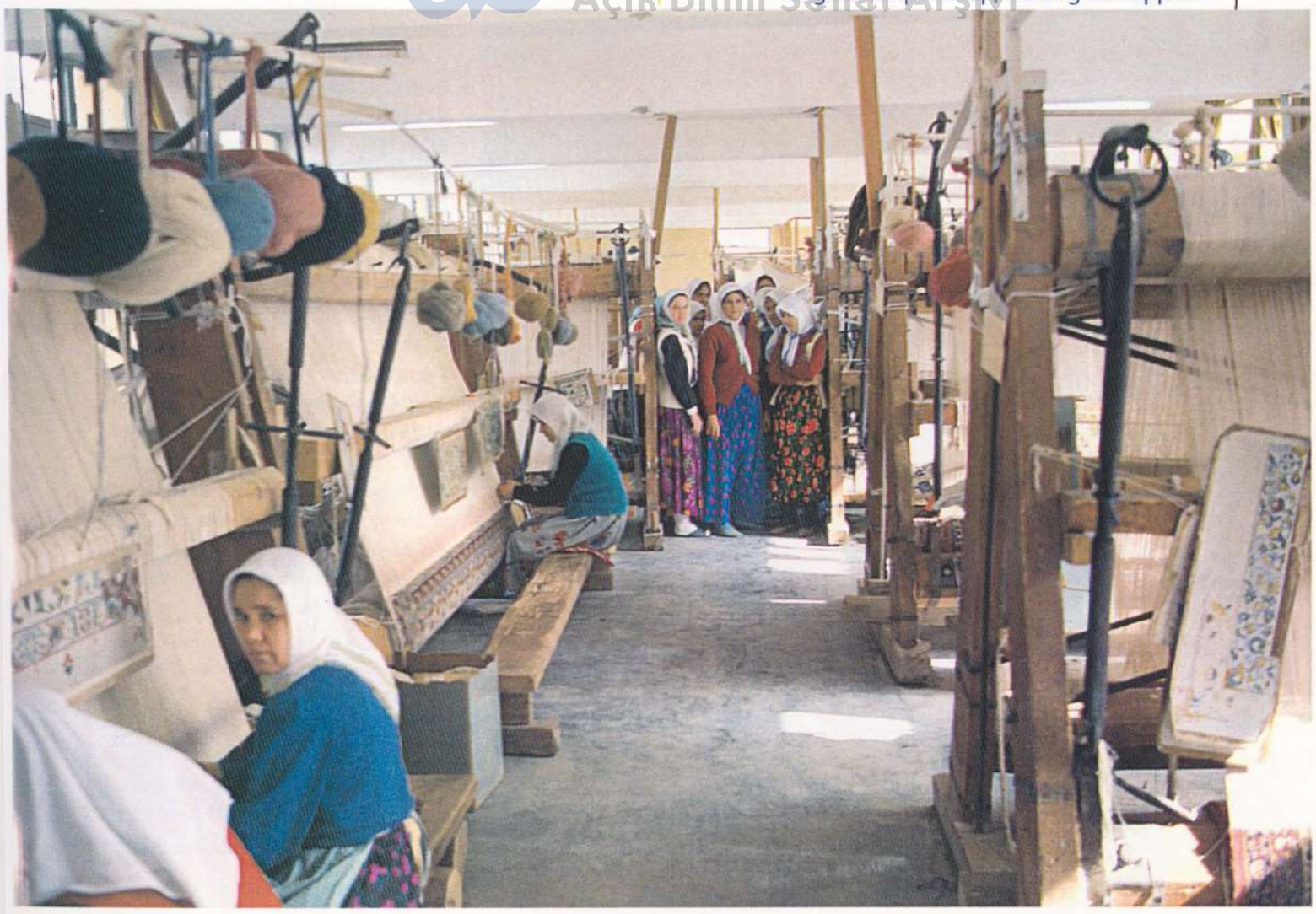
Sensitivity showed to art of carpet-weaving for centuries had only one purpose. Since the carpets were "the most important products of Turkish identity", "idea of carpet" was reinterpreted and utilised as the traditional source of a new architectural identity created in Anatolia. Carpet is "the most important element" in the emergence of this architectural site type which we named as "Turkish house" today. And among recognised cultures, there is no such sample having an important and efficient role played by carpet.

Besides, if one pays attention, it is easy to realise that all the carpets used in-house of Turkish people carry architectural names. This point has a vital importance, since those carpets have determined standards of that architectural site by directly structuring that site. In fact, the real indicator of this understanding is the systems "ranging from yarn to colour and from size to price" organised by the state to protect the standards of carpet identity for centuries.

What Are the Priorities to Ensure the Continuity of Traditional Turkish Carpet-Weaving and Its Identity?

In the light of all those questions indicated boldface above, some very basic changes have been experienced by Turkish art of carpet weaving. Under the impact of

Resim/Picture 5
Buğdüz Halı Atölyesinin destek bekleyen çok büyük birikimi.
The great accumulated capacity of Buğdüz Carpet Shop, waiting for support.



MSGSÜ Açık Bilim Sosyal Arşivi

görülmektedir. Bu değişimlerin etkisi altında, gelenekli Türk halılarının sürekliliğinin yeniden sağlanabilmesi için, karşı karşıya bulunan sorunlar 5 temel grup olarak şöyle özetlenebilmektedir:

1- Türk halıcılık geleneğinde görülen değişimlerin en başta geleni, halıcılığı bir "kimlik ürünü olarak değerlendirip, onun bu önemli rolünün geliştirilmesi için uğraşması gereken" kesimlerin dağınıklığı ve azlığıdır. Bu önemli sorun ortaya konulup, tanımlanıp, çözüm yolları bulunmadıkça, Türk halıcılığının binlerce yıllık geçmişinin son halkası, bir anlamda kendi başına terkedilmiş gibi olacaktır.

2- Halıcılık, Türkler için "doğal bir ürün" gibi kabul edilmiş ve gelişimi kendi haline bırakılmış gibidir.

3- Halı dokumacılığı, sadece bir "istihdam yaratma" kaynağı olarak görülüp, "kimlik ürünü olan" yönü sahipsiz bırakılmış gibidir.

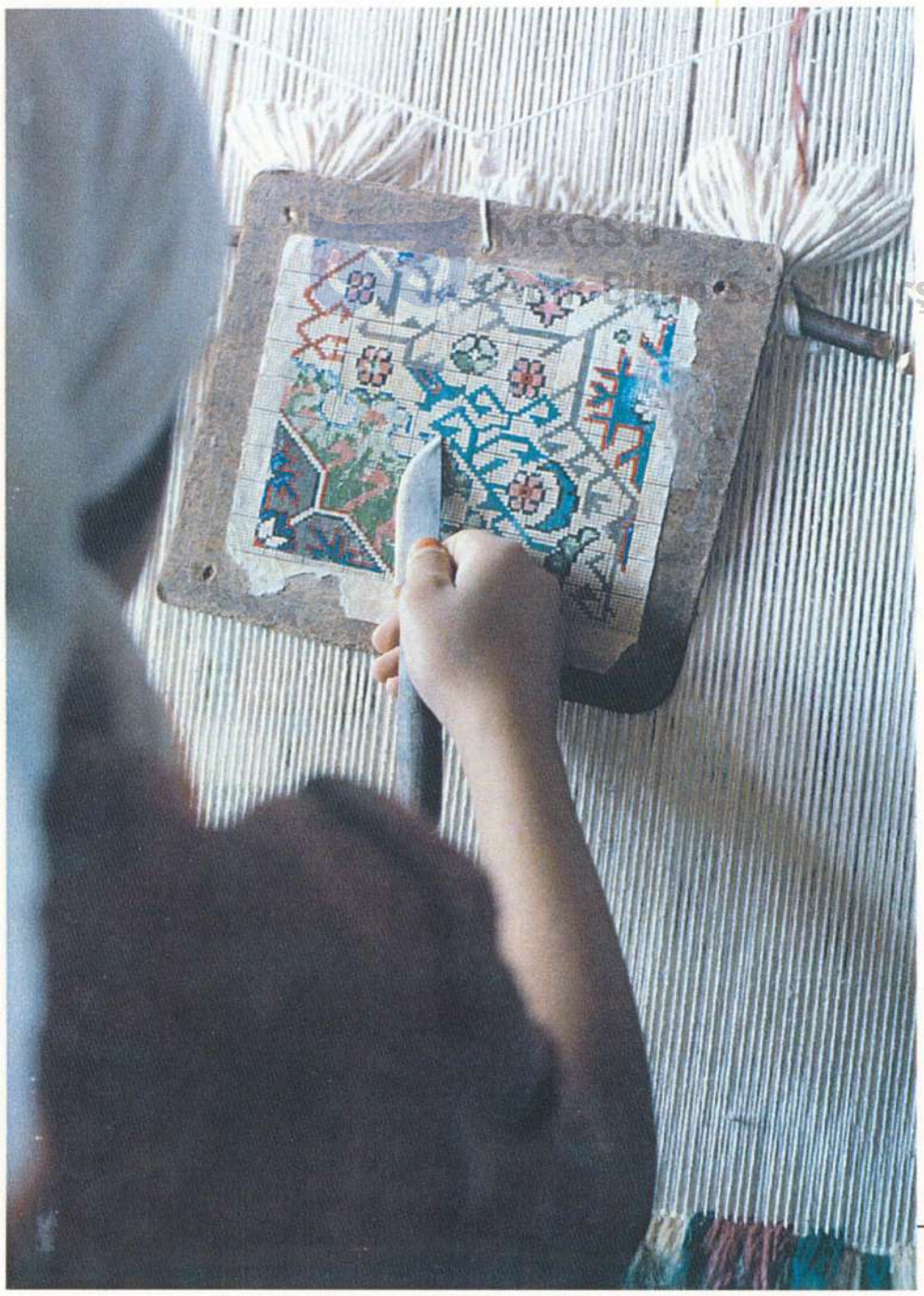
4- Türk halıcılığı, öncelikle ticarî bir üretim amacı olarak kabul edilip, halı dokuyan diğer ülkelerin "üretimden ve kimlik rekabetinden kaynaklanan projelerine" karşı koruyamamanın gelecekte yaratacağı sorunlar, tam ve açık olarak tanımlanmamış ve çözümlenmemiştir.

5- "Halı gerçeği", kendi başına bırakılabilecek bir üretim alanı değildir. Bu önemli konuyu her yönden koruyabilecek en üst düzeydeki bir gücün yeniden yaratılması gerekmektedir. Böyle bir koruyucu ve destekleyici gücün varlığı oluşturulmadığı sürece, Türk halıcılığının önce gelenekten gelen gücü sahipsiz kalarak zayıflayacak, daha sonra ise buna bağlı olarak, hiç kuşkusuz taşıdığı çok yönlü değerler ortadan yok olabilecektir.

Unutmamak gerekir ki, Osmanlı İmparatorluğu'nun her döneminde bile, halıcılık çok özel ilgi ile korunmuş ve en üst düzeyden çok güçlü destekler sağlanmıştı. Gelenekli halıcılığın, birçok kez, "dönemlerin değişimlerine" bu yolla uyumlu duruma getirilmiş olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır. Bu amaçla, bazen dokuma, iplik, tezgâh teknolojileri geliştirilmiş, bazen gelenekli motiflerin korunarak yeniden yorumlanmasına bile gidilmiştir. Hatta bazen de ülkenin yaşadığı değişimlere uyumlu olarak "gelenekli kimliği kaybetmeksizin yepyeni halı türleri" yaratılmıştır.

İşin ilginç tarafı, yüzlerce yıl boyunca, devletin en üst düzeyinden destek görmüş olan bütün bu projelerin çok başarılı sonuçlara ulaşmış bulunmasıdır. O dönemlerin halılarının, bugün en önemli müzelerin en önemli koleksiyonları arasında bulunması, bu girişimlerin ve desteklerin başarısının en açık göstergesidir.

Fotoğraflar:
Prof. Dr. Önder Küçükerman



Resim/Picture 6

Isparta'da halı dokuyan bir kadın.

A woman weaving carpet in Isparta.



Resim / Picture 7

Isparta'daki halı pazarı, Türk halıcılığının geliştirilmesi açısından hayata geçirilmiş önemli bir destek olmuştur. Bu gibi yerel halı pazarlarının desteklenmesi çok büyük önem taşımaktadır.

Carpet Bazaar in Isparta, demonstrates an important contribution to the development of Turkish carpeting. To support such local bazaars is critical.

MSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

these changes, in re-ensuring the continuity of traditional Turkish carpets, the problems encountered are summarised below:

1. The first change experienced in Turkish tradition of carpet weaving is the disorder and scarcity of those people who has to consider the carpet-weaving as "a product of identity and to struggle for developing this very important role of it". Unless this important problem is described and unravelled, last chain of the thousand-year history of Turkish art of carpet-weaving will, figuratively speaking, be left alone.

2. Carpet-weaving is, as it were, accepted as a "natural product" and its development is on its own way.

3. Carpet weaving is considered merely as an "employment resource" and its "product of identity" aspect is disregarded.

4. Turkish art of carpet-weaving is regarded primarily as a commercial production means, and problems to be caused in the future due to not protecting our art against other countries' projects for production and identity protection have not been clearly described and resolved.

5. "Reality of carpet" is not a production area to be left alone. It is essential to create a top-level authority to safeguard this very important issue. Unless the existence of such a protector or supporter is provided, traditional power of Turkish carpet-weaving will be weakened and, consequently, its multi-faceted values will be lost forever.

Not to forget, even in every period of the Ottoman Empire, art of carpet-weaving was conserved with a great care and supported by top-level authority. It is important here to note that, several times, traditional carpet-weaving was harmonised in conformity with the changes of the time. With this aim, from time to time weaving, yarn and workbench technologies were developed and even traditional motifs were reinterpreted. At times, in conformity with the changes experienced by the country, "brand new carpet types" were created "without losing the traditional identity".

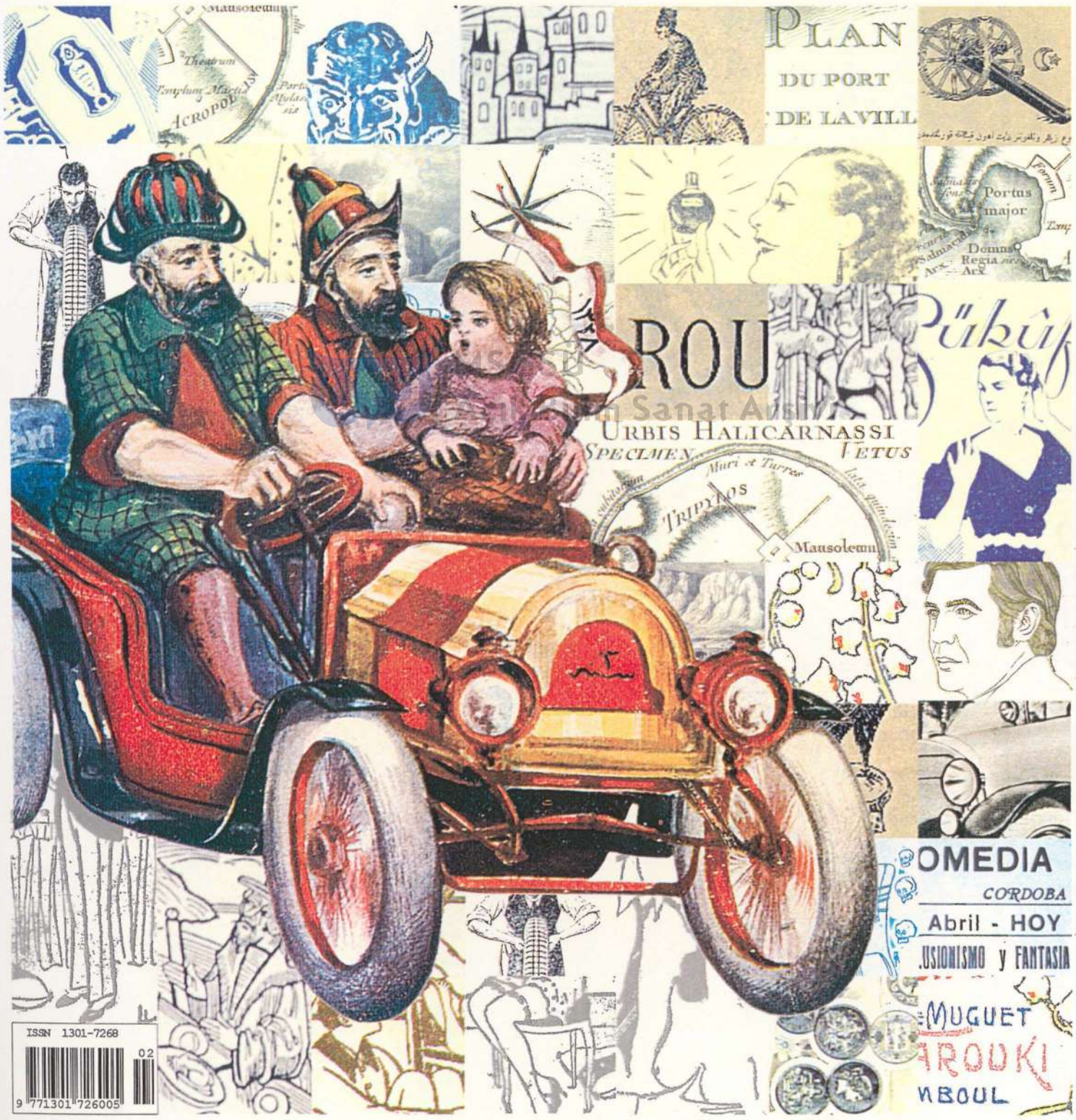
The most interesting aspect of the issue is the accomplishments of those projects supported by top-level state authorities for centuries. The most apparent indicator of this initiatives and supports is the place of those carpets at today's most important and valuable collections of the most important museums.

Photography: Prof. Önder Küçükerman

ALBÜM DERGİSİ

AYLIK GÖRSEL KÜLTÜR DERGİSİ SAYI: 1 ŞUBAT 1998 FİYATI: 600.000 TL

OTOMOBİL TÜRKİYE'DE AVAM EDEBİYATINDA MÜSTEHCENLİK **ZATİ SUNGUR** VAMPİR TARİHİ **KAMERA ARKASI**
ÇİNGENELER **GRAVÜRLERLE ANADOLU** YERLİ ITRİYAT ŞİŞELERİ **45'LİK KAPAKLARI** JALE İNAN **KIRMIZI HOROZ**



ISSN 1301-7268
02
9 771301 726005

MEMLEKETİMİZDEN ARABA MANZALARI

Otomobil Türkiye'de

1890'lar, dünyada otomobilin bir endüstriye dönüştüğü yıllar. Osmanlı'da ise, değil otomobil sanayii, otomobil sahibi olmanın bile hoşgörülmediği bir tarih dilimi. Bu yazının konusu, gülünç, acı, tatlı, maceralı anekdotlarıyla I. Dünya Savaşı yıllarından başlayan Osmanlı otomobil macerası...

Prof. Önder Küçükerman

Osmanlı İmparatorluğunun başkentindeyiz, 19. yüzyıl ortaları... İstanbul'un şimdikine nazaran bir hayli dar olan sınırları içinde bir uçtan bir uca gezinmek için kullanılan ulaşım araçları at arabaları... Tarih boyunca at arabasının sadece kadın ve çocuklara ait bir araç olarak kabul edildiği bir ülkede, 19. yüzyıl ortalarında artık erkekler de arabaya binmeye başlamıştı. Kısa süre sonra da, o dönemin deyişiyle bir "araba sevdası" ortaya çıktı. Ancak bu sevda kısa sürede aşıldı. Çünkü artık otomobilin zamanıydı ve ülkeye giren ilk otomobilleri, yenileri izledi. Giderek bu yeni taşıtın kullanımı hızla yaygınlaştı. Ama daha öykümüzün başlangıç noktasındayız.

Şıkır şıkır süslü at arabaları

19. yüzyıl sonlarında araba yapımına dair bilgi veren bir kaynaktan şunları öğreniyoruz: "İstanbul'daki arabaları, buradaki ustalar yaparlardı. Pek başarılı olurlardı. Tophane'de ihtiyar bir Rum arabacı vardı. Avrupa arabalarına eş arabalar yapardı. Çok da müşterisi vardı. Epeyce para alırdı, ama o kadar güzel arabalar yapardı ki, parayı verenler can ve gönülden helal olsun derlerdi... 'Landon' denilen bir tür körüklü ve geniş 'kupa' arabalarını da İstanbul arabacıları imal ederlerdi. Bu arabalar en çok 'Römise' arabaları olarak düğünlerde, mesirelerde ve donanma geceleri gezintilerinde, yabancıların ve azınlıkların düğünleri ile cenazelerinde kullanılırdı. Birtakım 'Römiz' arabaları vardı ki, bunlar aylıkla kiraya verilirdi. Şehzadebaşı'nda İbrahim Paşa Kütüphanesi karşısında Kadri Ağa'nın müessesesi ve arabaları çok ilgi görürdü. Nazır paşalardan çoğunu bu arabalar taşırdı. Bunlar aylıkla kiralanırdı, hiçbir zahmet vermeksizin evlerin işini görürlerdi. O dönemlere vekillere, hatta sadrazamlara 'Beylik' yani resmi arabalar henüz tahsis edilmediği için, özel arabalarla kiralanmış 'Römiz' arabaları kullanılıyordu ve masrafları da uygundu... Ama o güzellikler ortasında bazı arabaların acayiplikleri gülünç olmaktan kurtulamazdı. Sapsarı atlastan, saçaklı ve ipekli perdeleri, cicili-bicili hayvan koşumları, 'kapitone' düz örtüleri, sırmalı düğmeli ve zırhlı arabacı üniformaları... Diğer taraftan da epeyce masraf edilmiş temiz bir 'ekipajın', pejmürde ve kopuk püsküllü fesini arkaya atmış arabacısı, görenleri güldürürdü."[1]



On ayda on otomobil!

İstanbul'da araba saltanatının sürdüğü 19. yüzyılın sonlarında, Avrupa ülkelerinde otomobil üretimi yavaş yavaş büyük bir endüstriye dönüşüyordu. Nitekim, 1897 yılında Detroit'te "Oldsmobile" fabrikası kuruluyordu. 1896'da ise Henry Ford bisiklet tekerleği kullanarak ilk otomobilini yaptı. 1899 yılında, İtalya'da tümü otomobil sahibi olan varlıklı Torinolu girişimciler "Fiat" fabrikasının temelini attılar. Kuruculardan biri; emekli subay Giovanni Agnelli fabrikanın yönetimini ele alarak işletmede büyük bir gelişme sağladı. Kurulan fabrika, on aydan kısa sürede on otomobil üretmiş ve dört beygir gücünde küçük arabalar yapmaya başlamıştı. 1900 yılında en önemli otomobil fabrikaları arasına giren "Fiat", çeşitli uluslararası araba yarışlarında birincilikler kazanıyordu. 1904 ise Ford fabrikasının seri otomobil üretimine geçtiği yıl oldu. Üç yıl sonra karoseri tümüyle metalden oluşan "Ford T"yi ürettiler. Tekerleklerinde ve gövdesinde "va-



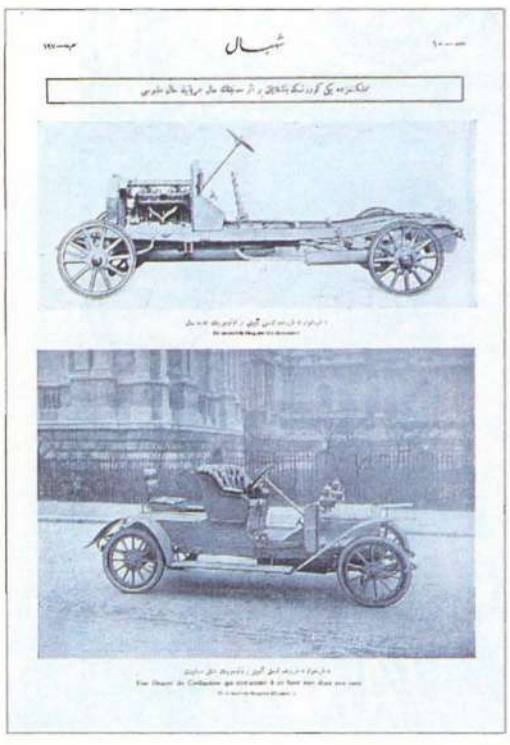
H. Akçaoğlu arşivi

Eski bir sigara Kâğıdında ilk otomobil modellerinden biri.



H. Akçaoğlu arşivi

Edirne Canik Otel ve Bomonti birahanesi önünde bir "midibus".



Servet-i Fünun dergisinde ilk otomobil modellerinin yeralışı.

nadyumlu çelik'' kullanıldığından hafif ve dayanıklı olan bu araba, 950 kilogramdı ve 65 kilometre hıza ulaşabiliyordu.[2]

İstanbul'da bombalı bir araba

Diğer birçok yenilik konusunda olduğu gibi, otomobilin Osmanlı İmparatorluğu'na geç girmesinin nedeni olarak da Abdülhamit'in korkuları gösterilir. Sermet Muhtar Alus, otomobilin ''II. Abdülhamit'in arttıkça artan, kılı kırk yaran vehmi yüzünden'' İmparatorluk sınırlarından içeri giremediğini söyleyerek şöyle devam eder: ''Hünkârın kanaatince gayet tehlikeli bir vasıta idi.'' Kötü niyetli kişilerce otomobilin gizli bir amaç için kullanılması, hatta kendisine yönelik bir suikast için getirilmesi bile söz konusu olabilirdi.[3] Bu korkular bir ölçüde doğru çıktı. Ama suikast aracı bir otomobil değil, araba oldu. 21 Temmuz 1905 Cuma günü, Sultan II. Abdülhamid, camiden saraya dönerken, bir arabaya yerleştirilmiş olan bomba patlamış, 23 kişi ölmüş, 58 kişi de yaralanmıştı. Ayrıca aynı yerde bulunan 17 araba da hasara uğramıştı.

Daha sonra belediyede yapılan araştırmalarla, orada bulunan ve tahrip olan arabaların kayıt numaraları belirlenmişti. Görevlendirilen özel bir kurulun çalışmaları ve İstanbul'da araba imal edenlerin yardımıyla, bu arabaların sahipleri de bulunmuş, ancak 17. arabanın kayıt numarası ve sahibi ise belli olmamıştı. İşin ilginç yanı, bu arabanın lastik tekerlekli olmasıydı. Çünkü o tarihte İstanbul'daki arabaların tekerlekleri demir çemberliydi ve henüz lastik tekerlekli araba bulunmuyordu.[4]

İstanbul'daki ''arabacı esnafı'' kâhyası, sürücülerin değnekçileri, araba tamir ve üreticileri, tekerleği lastik kaplı olan bu arabanın bütünüyle ''meçhul'' ve her durumda yeni gelmiş bir şey olduğunu belirtmişlerdi. Araştırma genişletildi, İstanbul'daki ''arabalık''larda yapılan çalışmalar ve Viyana sefaretinden gelen bilgilerle her şey ortaya çıktı. Suikast için Viyana'da ''Neseldrofer Wagenbean Geselschaft'' araba fabrikasına ''Meylor'' türünde bir araba siparişi verildiği anlaşıldı. Viyana'da üretilen arabanın üretim numarası 111123'tü. Siparişi veren kadının, resim üzerinde gördüğü faytonu ısmarladığı, ancak ön taraftaki seyis yerinin kırk elli santim daha büyük olmasını istediği de ortaya çıktı. Fabrika müdürü ''o kadar büyük bir ölçünün, kaba ve sakil görüneceğini ihtar eylemiş'' ise de ''kadının ısrarı üzerine'' istenilen yapılmıştı. Araba, bu boşluğa yerleştirilen saatli bombayla cuma namazına gelen alayın içine sokulmuş ve bir zamanlama hatası sayesinde II. Abdülhamid'in hayatı kurtulmuş, buna karşılık çok sayıda kişi ölmüş ve yaralanmıştı.

Mitlaryözlü otomobiller

Osmanlı İmparatorluğu'na ilk otomobilin giriş tarihi bilinmiyor. Özel izinle ülkeye getirilen ''Hotchkiss'' ve ''Mercedes'' marka iki otomobilin Abdülhamid'e hediye edildiği, ancak kendisinin bunları kullanmamış olduğu anlaşılıyor.[5] Diğer yandan, belgelere göre ilk kez bir ''atsız giden araba'' ithal etmek isteyen, ''Fındıklı Meclis-i Mebusanı''nın Basra mebusu olmuş. Bombalı arabayla kendisine yapılan suikast girişimi ne-

MSGSÜ Aşık Paşa Sanat Arşivi

deniyle arabalara karşı kuşkulu olduğu halde II. Abdülhamid, bu otomobilin gümrükten çekilmesine ve sahibi tarafından kullanılmasına izin vermiş.[6]

Ancak ordu için, Fransa'dan Hotchkiss mitralyözlü otomobiller mübayaa edilmiş ve Fransız teknisyenler getirtilerek, otomobil kullanımı ordu mensuplarına öğretilmiş. Aslında o yıllarda İmparatorluğun geniş sınırları içinde bulunan Kahire, Beyrut ve Bağdat'ta otomobil kullanılmış olduğu düşünülebilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sıkıntılı günlerinden sonra 1908'de başlayan "Meşrutiyet" dönemi, kendi ölçeğinde rahat bir ortam sağladı. Hemen ertesi yıl sanayiin geliştirilmesi için bir yasa hazırlığı yapıldı. Yasanın amacı, Avrupa ürünleriyle rekabet edebilmesi için Osmanlı sanayiine bazı ayrıcalık ve bağışıklıklar tanınmasıydı. Aynı yıl, sanayiin geliştirilmesi için "Erbab-ı sanayii teşvik" amacıyla bütçeye "teşvikat" olarak bir ödenek ayrılmış ve ülke çapında üretim yapanlar arasında bir "müsabaka" düzenlenmişti. Üreticiyi özendirmeyi amaçlayan bu yarışma sonunda ödüller konmuş, çeşitli şehirlerde sergi ve panayırlar açılarak Osmanlı halkına bu ürünler tanıtılmaya başlanmıştı.[7]

Bu yıllar her alanda örgütlenme yılları oldu. 1910 tarihinde yürürlüğe giren "Esnaf Cemiyetleri Talimatnamesi"nden arabacı esnafının da çeşitli örgütler kurduğunu öğreniyoruz. İstanbul'daki bu "Cemiyetler" arasında 5.11.1910 tarihinde 74 kurucu üyeli "Saraç Esnafı Cemiyeti", 29.11.1911 tarihinde 77 kurucu üyeli "Araba İmalci Esnafı Cemiyeti", 11.4.1911 tarihinde 1.273 kurucu üyeli "Binek ve Yük Arabacı Esnafı Cemiyeti" bulunuyordu.[8]

Deve, katır çağına son verme çabaları

Sanayiin geliştirilmesi düşüncesinin bir uzantısı olarak, 1909 yılında İstanbul'da kurulan "Cemiyet-i müteşebbise", girişimci Osmanlıları biraraya getirme çabasının bir örneğiydi. Amaç, gerek duyulan yatırımları gerçekleştirmek için küçük sermayeleri biraraya getirerek, Osmanlı topraklarında ulaşımı sağlamak, demiryolları döşemek, kanallar açmaktı. Bu girişimi yapanlar, işlerin bütünüyle devlete bırakılması ya da yabancı ülkelerin yardımının beklenmesi durumunda "...Emin olalım ki Osmanlı ülkesini birçok yerlerinde birçok seneler deve ve katır ile seyahat ederiz" demekteydiler. Bu dernek, gerekli sermayeyi oluşturamadığı için bir süre sonra çalışmalarına son verdi.[9]

Bu koşulların ve Avrupa sanayiindeki gelişmelerin sonucunda İstanbul'dan başlamak üzere, ülke hem en yeni at arabalarıyla, hem de otomobille tanışıyordu. Bu dönemde İstanbul'da kadınların faytona binememeleri nedeniyle, en çok "Kupa"ların, yani kapalı arabaların kullanıldığı biliniyor.[10] Tabii arabalı hayatın kendine göre bir kültürü de oluşmuştu. Örneğin, araba perdelerinin kapalı oluşu, "içeride hanım var" anlamına geliyordu. Aynı belgeden yeni arabalar ve aksesuarları hakkında da ilginç bilgiler alıyoruz. "...Meşrutiyetten sonra Sultan Reşat'ın arabacıbaşı olan Nureddin Paşa'nın açık ve kapalı arabaları Fransa'dan 'Bender' fabrikasından gelmekteydi. Bu arabanın güzelliği, sadeliğiydi. Ne arabada, ne koşumlarda yaldızlı tokalar ve tezyinat vardı. Tuhaflık denebilir. Çünkü bazı arabalar, rengârenk atlaslarla döşenirdi. Hayvanların koşumları acayip olduğu kadar da çirkindi... bu aracıların elbiseleri de gayet sade ve meşhur Fransız terzisi 'Mir'den mamuldü... II. Sultan Hamid'in oğullarından Burhaneddin Efendi'nin arabası kelimenin tam anlamıyla sade idi. Bu zatın merakı, dört tekerlekli yüksek 'Brik' arabasını kendisi kullanmaktı. Arabasının arkasına yaverler, süvariler almazdı..."

Halbuki araba kullanmanın da kendine göre tehlikeleri vardır. Hele ki yolda karşısına bir otomobil çıkmışsa: "Konak, kira, muhacir arabacıları derhal yerlerinden aşağı atlar, beygirlerinin önüne dikilip okun başına yapışır. Çoğu da atlar ürkmesin diye çala kamçı arabayı uzaklara sürer, Fenerkulesi'nin dibine, Kayık iskelesinin yamacına çekerdi. İçlerindeki hanımların, beylerin halini görmeyin. Çehresi balmumcu sarısı, yürek hezar yaprağı, el ayak bum buz. Zira hayvan bu, şakaya gelmez..."[11]

Yukardaki şakacı anlatım, aslında bir gerçeği de belirtmekteydi. İlk otomobilin gelişine kadar sessizlik içinde olan İstanbul, artık yepyeni bir gürültüyle de karşılaşıyordu: Otomobil motoru sesi...

Çarşaflı yeldirmeli otomobil keyfi

Meşrutiyetin ardından sökün eden otomobil keyfinde "ilk otomobil" meselesi önemli. Ancak rivayet muhtelif. Değişik kaynaklarda bu konuda farklı bilgiler var.

"...Nihayet hürriyete kavuşuldu. Arası çok geçmeden otomobil İstanbul'a çıkageldi... Yıl-



Karagöz Salnamesi kapağında otomobil

1908-1914 yılları arasında İmparatorluğa giren az sayıdaki otomobilin çoğu İstanbul'da bulunuyordu. Anlaşıldığına göre, o tarihlerde İmparatorlukta toplam otomobil sayısı 100-150 dolayındaydı.



MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



H. Akçaoğlu arşivi

Şevket Paşa'nın zırhlı otomobili.



diz Sarayı'nın 'Operetçibaşı', 'Mızıka-ı Hümayun'lu Kaymakam Stravolo, ilk arabayı İtalya'dan getirttiğini bana söylediyse de, benim bildiğim en önce siparişe kalkışan, Basra eşrafından Züheyirzade Ahmet Paşa'dır.(...) Züheyirzade Kalamış'ta otururken iki kerimesi yanyana otomobile binerler, sırtlarında bir örnek çarşaf, yeldirme veya 'kaşpusyer', semtte gezer tozarlardı... Arabaları o vakit 'Landaulet' denilen biçimde, siyah renkte, galiba Fransa'nın 'Renault' fabrikası mamulatı idi. Eski Sultan Efendilerin seyir ve seyrana giderken kuruldukları 'Has Ahır Landon'larını andırır, arka körüğü açılıp kapanırdı... Kullanan şoföre gelince, kafasında kasket, şakaklarında zülüf, kıvrık bıyıklı bir Rumyoz. Rumyozun lastik kornayı 'bart-bart' öttürmesine hacet kalmaz, motorun gürültüsü ta nereden duyulurdu. Fenerbahçe'yi boylayacakları vakit, yarımadanın berzahında bitişik dar yolu tutarlarken 'pata küte'ler kulakları doldurur, mesiredekilerin etekleri tutuşurdu: 'Başbelası sökün ediyor!'''[12]

Halkın bu yeni araca gösterdiği tepkiye ve ''başbelası'' tanımlamasına karşılık, İstanbul'da, Meşrutiyetin hemen ardından, 1909 yılında 30.000 lira sermayeyle yabancı bir firma; ''Dersaadet Otobüs ve Omnibüs Osmanlı Anonim Şirketi'' kuruldu. Bu yeni araçlar artık üst düzey devlet hizmetinde at arabası yerine kullanılıyor, ayrıca ülkeye askeri amaçlı otomobiller giriyordu. Belgelere göre, 1911 yılında ''Şehremini'' olan Tevfik Bey, bedeli ve giderleri ''Emanete'' ait olmak üzere ilk otomobili satın aldırmıştı.[13]

Mahmut Şevket Paşa, motorlu araçların önemli bir yenilik olduğunu görerek, bu alanda uzman eğitimi başlatmak amacıyla Yüzbaşı Mehmet Ali ve Aziz Beyler eşliğinde kendi şoförüyle beş arkadaşını Almanya'ya ''Gaggenau'' fabrikasına gönderdi. Ordu için yine Almanya'dan, bu fabrikadan kamyonlar getirtildi. Bu motorlu araçların bakım ve onarımı için de Miralay Selahattin Bey komutasında bir ''Otomobil Taburu'' oluşturuldu, askeri şoför yetiştirilmeye başlandı. Aynı tarihlerde yine askeri amaçla Fransız yapımı ''Hotckiss'' marka mitralyözlü otomobiller ithal edilmiş ve Fransız teknisyenlerin denetiminde eğitim başlatılmıştı. ''Tophane Sanayi Mektebi''nden mezun olan İskender Bey ve arkadaşları ilk Türk şoförleri olarak yetiştirilmiş ve ithal edilen araçlar onlara teslim edilmiş.[14]

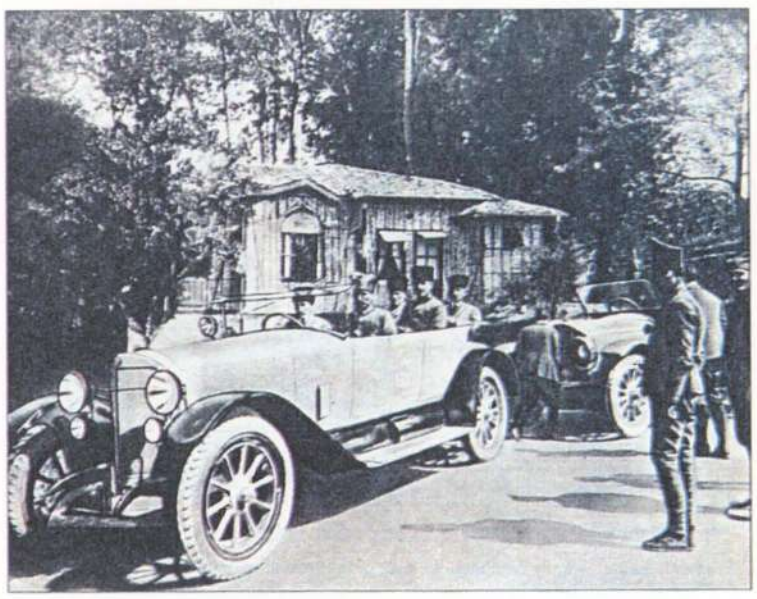


İlk otomobilli padişah: V. Mehmet Reşad

İstanbul'da, otomobilde gerçekleşen ilk suikast de, çok değil, birkaç yıl sonra, 1913 yılında yaşandı. 23 Ocak'ta ''İttihatçı'' bir grubun ''Bab-ı Âli''ye düzenlediği baskında, başta Harbiye Nazırı Nazım Paşa olmak üzere yedi kişi öldürülmüş ve Sadrazam Kamil Paşa istifa etmek zorunda bırakılmıştı. Bu hükümet darbesini yöne-

ten Enver Paşa, Şeyhülislam Cemaleddin Efendi'nin kapıda bekleyen otomobiline atlayarak, aldığı istifayı V. Mehmet Reşad'a sunmaya gitmişti. Ancak ilginçtir, aynı zamanda Harbiye Nazırlığını da sürdüren Sadrazam Mahmut Şevket Paşa, 11 Haziran 1913 günü Divanyolu'nda suikaste uğramış ve bugün İstanbul'daki Askeri Müze'de bulunan otomobilinin içinde öldürülmüştü.[15]

Mahmut Şevket Paşa'nın yerine Sadrazam olan Sait Halim Paşa da makam arabası olarak bir otomobil kullanıyordu. Son halife Abdülmecid Efendi daha şehzade iken bir otomobil aldı. I. Dünya Savaşı'ndan önce Amerikan yapımı "Ford" marka bir otomobil, Harbiye Nazırı olan Enver Paşa için satın alındı. Savaş sırasında kabine üyelerine ve padişah V. Mehmet Reşad'a da birer "Mercedes" otomobil alındı, böylelikle otomobile ilk binen Osmanlı Padişahı o oldu.



Atatürk Çankaya'dan otomobille Büyük Millet Meclisi'ne doğru hareket ederken.

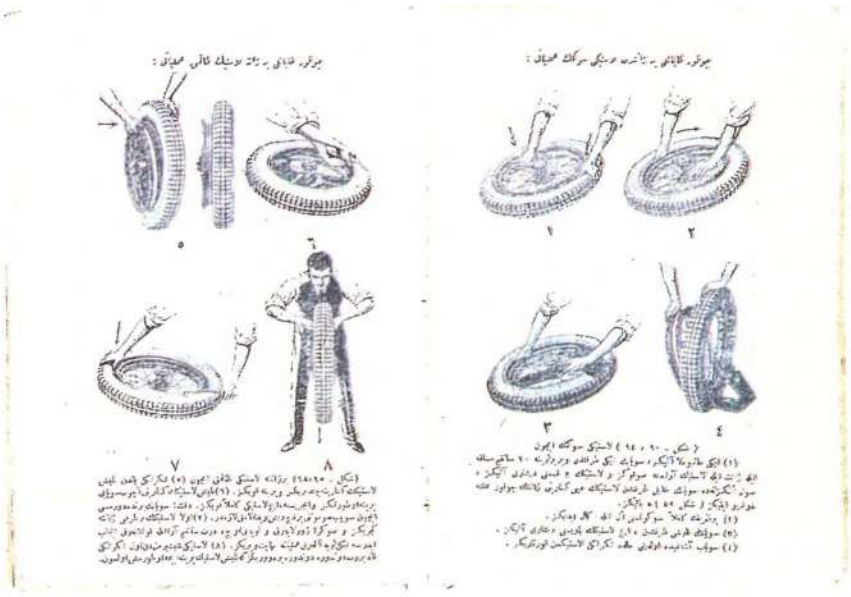
Aslına bakılırsa, 1908-1914 yılları arasında İmparatorluğa giren otomobil sayısı çok değildi. Pek çoğu İstanbul'da bulunuyordu. Ancak İzmir, Adana, Kahire, Beyrut ve Bağdat'ta da otomobil kullanılmış olmalı... Anlaşıldığına göre, o tarihlerde İmparatorlukta toplam otomobil sayısı 100-150 dolayındaydı. Üstelik bu otomobiller belirli bir plan çerçevesinde getirtilmediğinden, her ülkeden ve her markadan araba bulunuyordu. Üreticilerine göre sıralandığında durumun karmaşıklığı ortaya çıkıyor: Almanya: Mercedes, Daimler, Benz, Puch; Fransa: De Dion Bouton, Delahey, Deloney-Belleville, Delage, Panhard le Vaseur, Hotchkis, Renault; İtalya: Fiat; İngiltere: Rolls-Royce ve Rapier kamyonu. Tabii bunca değişik markadan otomobilin bakımı ve arıza durumunda yedek parça sağlanması karmaşaya yol açıyordu. Çok basit parçalar, o dönemin döküm ve makine sanayiinin yoğunlaştığı bölgelerde; "Perşembe Pazarı"nda, "Kalafat Yeri"nde bir ölçüde üretilebiliyordu. Boğaziçi'ndeki "Robert College"in atölyelerinde de bazı arabalara bakım yapılabildiği anlaşılıyor. O tarihlerde yollar da otomobil için çok uygun olmadığından, kırılan pek çok parça, bu küçük atölyelerde el yordamıyla ve sadece ölçülere uygunluğu düşünülerek üretiliyordu. Bu yollarla çözüm bulunamadığında da, yapımcı fabrikaya sipariş verilip aylarca bekleniyordu.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Bir Hıdırellez günü Haydarpaşa mesiresinde at arabaları ve otomobil birarada.



H. Akçaoğlu arşivi



Fikri Tevfik
Otomobil ve Makinist
Mektebi'nin yayınladığı
"Şöför Muallimi" (1928)
kitabından
bir sayfa ve kapağı
(sağ sayfada).

Savaş, Türk sanayiini geliştiriyor

I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle, askeri amaçlı taşıma işlerinde kullanılmak üzere Almanya'dan "Otomobil Bölükleri" getirilerek Otomobil Taburu'nda yetişen şoförlere teslim edilmişti.

Osmanlı İmparatorluğu, Almanya'nın yanında yeraldığı I. Dünya Savaşı'nda ülkenin bütün kaynaklarını kullanmış, bütün üretimi harekete geçirmişti. Savaşla birlikte ülke ekonomisi dışarıya kapanmış, daha önce ithal edilen ürünler Anadolu'dan sağlanmaya başlanmıştı. Kısacası savaş bir bakıma, Türkler'in ticaret yanısıra sanayi alanında da gelişmesini ve örgütlenmesini sağladı. Nitekim bu düşünceyle yayımlanan "Sanayi" dergisindeki bir yazıda, "Sanayi Müdüriyet-i Umumiyesi" mühendisi Fuat Kamil Bey, kapitülasyonların kaldırılışıyla Osmanlıların ekonomik bağımsızlıklarına sahip olduklarını belirterek "... Artık emin olabiliriz ki istikbal bizimdir" demektedir.[16]

"Sanayi" dergisinde, savaşların genellikle yıkıcı olduğunu, ancak bazı kez yapıcı yönlerinin de bulunduğu söyleniyordu. Bu görüşe göre Osmanlı toplumu ancak, savaşın sağladığı ortamda sanayileşebilirdi. Nitekim, savaşın başından beri önemli adımlar atılmıştı. I. Dünya Savaşı'nın "... ruhumuzda husule getirdiği uyanıklık sonucunda sınaata karşı meyil ve teveccüh, sanayie doğru hatveler [adımlar] günden güne artıyor... Birçok sermayedarımız bir araya geliyor, birleşiyor, bir takım sınai cemiyetler, şirketler vücuda getiriyor, ufak, büyük imalathaneler, darüssınaeler açıyor, Türk buralarda patron, Türk buralarda amele oluyor"du.

Bütün bu girişimlerin bir başka ayağı da 1917 yılı başında kurulan "Milli Fabrikacılar Cemiyeti"ydi. Bu girişimin amacı, ülkenin gerek duyduğu sanayi işletmelerinin kurulabilmesi için vatandaşlar arasında işbirliği ve güçbirliği oluşturmak olarak tanımlanıyordu.

Aynı dönemde bir başka girişim de 1916 yılında İstanbul'da 50.000 lira sermayeyle kurulan "Vesait-i Nakliye Anonim Şirket-i Osmaniyyesi" idi.[17]

İşgalciler motorlu birlikleriyle geldiler

1920 yılında müttefik ülkelerin işgaliyle, İstanbul'daki otomobil ve motorlu taşıt sayısı arttı. Motorize birliklerde Fransızlar "Latil" ve "Berliet", İtalyanlar "Fiat", İngilizler "Albion" marka kamyonlar kullanıyordu, ayrıca birçok değişik marka otomobil de vardı.

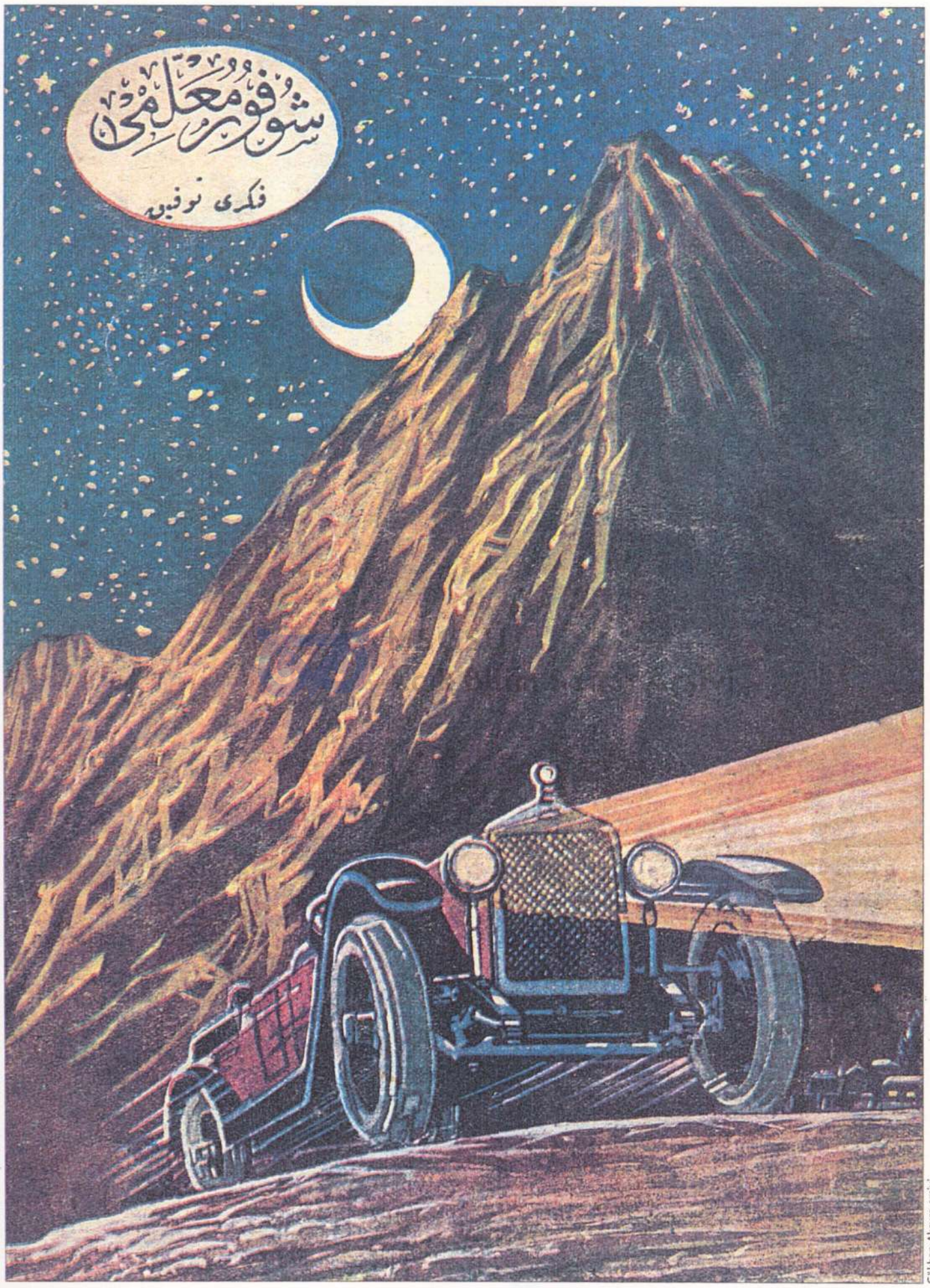
Kaynaklarda, İstanbul'un işgali sırasında Amerikalılar'ın Sirkeci'deki depolarında "American Foreign Trade" adıyla yarı resmi bir kuruluş oluşturulduğu belirtiliyor. Bu nedenle komisyoncular aracılığıyla "Chevrolet", "Studebaker" marka otomobil ve kamyonlar piyasaya sürülüyordu. "Fiat" firmasının ise, bir adım daha ileri giderek doğrudan Torino'ya bağlı bir "Fiat" bürosu açtığı anlaşılıyor.[18]

Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerinde, özellikle Anadolu'nun işgal edildiği yıllarda, kara ulaşımı büyük bir sorundu. Örneğin, Kurtuluş Savaşı yıllarında Ankara ile İstanbul arasındaki ulaşım on günü geçen bir maceraydı. Eskişehir'e kadar olan bölge, Yunan işgali altındaydı. Bu nedenle de demiryolu kullanılamaz durumdaydı. Ankara'dan İstanbul'a gitmek için en güvenli yol, her gece bir yerde konaklayarak, altı günde yapılan Kalecik-Çankırı-Kalehan-Kastamonu-Ecevit-İnebolu yoluyla başlıyordu. Ardından da İnebolu'dan vapura biniliyor ve beş günlük



Beşiktaş Akaretler
yokuşunda kaza
yapmış bir otomobil.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Gökhan Akçura arşivi

Spor Alemi Dergisinde Chevrolet otomobil ilanı. (1928)



1920'li yıllarda İstanbul'da özel otomobil sayısı 200'ü, taksiler de 300-400 adeti buldu. Özel otomobil satın almak isteyenler, taksi duraklarından aldıkları bilgilere göre marka tercihi yapıyorlardı. Çünkü yeni bir araba alan, birkaç yıl sonra taksicilere satıyordu.

bir deniz yolculuğundan sonra İstanbul'a ulaşılıyordu.

Kurtuluş Savaşı'nın ardından kurulan Cumhuriyet uzun süredir ihmal edilmiş pek çok önemli adımı hızla atmaya başladı. Her şeyden önce dış ülkelerle, aralarında otomotiv sanayiinin de bulunduğu pek çok sektörde çok yönlü ilişkilerin geliştirilmesine önem verildi. Bu dönemde motorlu araçlar gitgide yaygınlaştı, kamu hizmetleri konusundaki katkıları da... Örneğin İstanbul Valisi ve Şehremini Haydar Bey, 1923 yılında 50.000 liraya motorlu yangın tulumbaları satın aldı. Böylece, Beyoğlu ve Üsküdar'da oluşturulan üç itfaiye grubuyla şehrin en büyük sorunlarından olan yangınlara hızlı çözüm getirme olanağına kavuşuldu.

Cumhuriyet döneminde marka çeşitliliği

1924-1925 yıllarında otomobil işine girişen "Aynvefa" firması, sektördeki ilk Türk tüccarı olarak "Ford" ürünlerini Sirkeci'de pazarlamaya başladı. G.E. Baker Müessesesi, "Grand Garage" adıyla "Studebaker", "Essex", "Erskin" markalarını satmaya başlamıştı. Altıparmak kardeşler "Peugeot"yu, Divan Oteli karşısında da Delphiyano isimli bir İtalyan "Fiat"ı temsil etmekteydi. Bir başka İtalyan, "Lancia" marka otomobil satıyordu.

1927'de bu alanda bir Türk firması daha kuruldu. "Kemal Halil, Mehmet Rıfat ve Şürekâsı", Dodge otomobil ve kamyonlarıyla Goodyear lastiklerinin acenteliğini yapıyordu. Bu firma bugün de Tatko adıyla faaliyetini sürdürüyor. Ekim 1928, Koçzade Vehbi firmasının Ankara ve çevresi için "Ford" bayiliğini ve "Standart Oil" (bugünkü Mobil) acenteliklerini aldığı tarih. Aynı yılın sonlarında "Aynvefa" firması Ford acenteliğini bıraktı. Bu arada otomobil ithalatıyla birlikte, lastik ticareti de gündeme gelmişti. Nitekim aynı tarihlerde Türkiye'de yayımlanan dergilerde Avrupa ve Amerikan firmalarının lastik ilanları görülmeye başlandı.

Bugün Tatko'nun Yönetim Kurulu başkanı olan Mustafa Yalman, otomobilin Türkiye'ye ilk olarak kullanılmaya başladığı yılları şöyle anlatıyor: "...İstanbul'da çok az otomobil bulunuyordu. Sokaktan bir otomobil geçtiği zaman herkes pencerelere koşup bu yeni aracı hayretle izlerdi. Şişli'de yoldan bir otomobilin geçmesi başlıbaşına bir olaydı."

İkinci el otonun kaderi: Taksi olmak

Bütün bu firmaların 1920'li yıllarda ithal ettiği otomobillerin müşterileri acaba kimlerdi? Aslında bu yıllarda Ankara, İzmir gibi şehirlerde yaşanan büyüme, otomobil ihtiyacını da hızla artırıyordu. Belgelere göre, o tarihlerde, bir yıl içinde 10-12 özel otomobil, 25 de taksi satabilen kuruluş, büyük iş yapmış sayılıyordu. Böylece, İstanbul'da özel otomobil sayısı 200'ü, taksiler de 300-400 adeti buldu. Özel otomobil satın almak isteyenler, taksi duraklarından aldıkları bilgilere göre marka tercihi yapıyorlardı. Çünkü yeni bir araba alan, birkaç yıl sonra taksicilere satıyordu. Bu nedenle taksi duraklarının tercihi olan markalar otomobil alımında yönlendirici ve önemliydi. Taksiler, bir anlamda pazarı belirliyordu. Hatta çeşitli semtlerdeki taksi duraklarının, o bölgenin müşterisine uygun düşecek marka tercihleri bile belliydi.

H. Akçaoğlu arşivi



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



H. Akçaoğlu arşivi

Beyoğlu Hıdivyal Palas kartpostalında otomobil (üstte)
Galata Rıhtımı'ndaki ilk taksi durağı (sol sayfada)

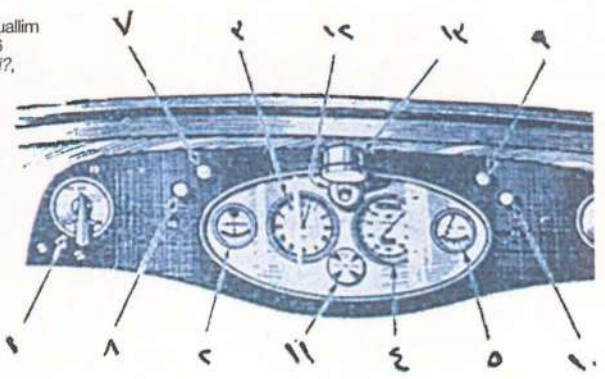
Bunun pratik sonucu, İstanbul'daki çeşitli bölgelerde belirli markalardan oluşan taksi duraklarının ortaya çıkması oldu.
1928 yılına gelindiğinde, İzmir, Ankara, Adana, Bursa, Samsun, Trabzon ve diğer bazı illerdeki toplam otomobil sayısı 800 kadardı. Bu rakamın bütün Türkiye için 1500 olduğu tahmin ediliyor. Bunlara 1000 kadar kaptıkaçtı, 3000 kadar da değişik tipte kamyon eklendiğinde toplam taşıt sayısının 5500 dolayında olduğu sonucu çıkıyor. Tabii işin bir de "yol" kısmı var. 1930'lu yıllarda Türkiye'deki karayolu ulaşımının durumunu açıklayan en iyi örnek, İstanbul'da, Pendik'ten Gebze'ye karayoluyla ulaşılamadığı bilgisi... Pendik'ten Gebze'ye otomobille gidilebileceği iddiasında bulunan "General Motors"un Türkiye'deki müdürü Haydar Faysal Targan, yanına kazma-kürekli üç işçi alarak karadan ulaşma deneyine başladı. Sonuçta Pendik'ten Gebze'ye ancak 23.5 saatte ulaşabildi.

Karayolu yatırımı bir yana, otomobile ayrılan kaynaklar konusu da tartışılıyordu o yıllarda... Cumhuriyetin onuncu yılında gazetelere "şimendifer mi, otomobil mi" başlığıyla yansıyan haberler yapılıyordu. Cumhuriyet gazetesinde yer alan bir makalede "bu münakaşalarda mühim bir nokta mühmel bırakılmaktadır" deniyor. Otomobilin nakliyatta yarattığı büyük değişiklik kabul edilmekle birlikte bunun maliyeti hakkında; Avrupa ve ABD'ye ne kadar para vermiş olduğumuz konusunda hesap çıkartılıyor. "1927 senesinden 1932 senesi nihayetine kadar Türkiye'ye ithal edilen otomobil, kamyon, kamyonet, şasi ve teferruatının kıymeti" hesabının sonucu 18.106.100 olarak tespit edilmiş bu haberde. "Altı senede 18 milyon liralık otomobil satın aldık, bu kadar paramız harice gitti" yakınmalarıyla kaleme alınan haberde "bu rakamlar bizi otomobil mubayaatında lükse kaçmaktan menetmelidir" yorumu yapılıyor.

Cumhuriyetin sonraki yıllarında, özellikle de 50'lerden sonra karayollarına yapılan yatırım ve ekonomik gelişme, otomobili "lüks" olmaktan büyük ölçüde uzaklaştırdı. Ama bundan sonrası, yani otomobilin kitlelere maloluşu, karayollarının Türkiye'nin dört bir yanına yayılışı ve yerli bir otomobil sanayiinin kuruluşunun öyküsü ise ayrı bir yazı konusu.

Mesleki ACK Bilim Sanat Arşivi

1. Çelik Gülersoy, *Eski İstanbul Arabaları*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul
2. J.K. Bringes, *Kara Ulaştırma Tarihi*, Arkın Kitabevi, İstanbul, 1968
3. Sermet Muhtar Alus, *İstanbulda İlk Otomobiller*, Tarih Hazinesi, Haziran 1951, s.533
4. Tahsin Paşa, *Abdülhamit ve Yıldız Hatıraları*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul 1931, s. 206
5. Münim Mustafa, *Otomobil Türkiyeye Nasıl Girdi?*, Turing Belleten, Şubat 1959, s.8
6. Bernar Nahum, *Koç'ta 44 Yılım*, Milliyet yayını, 1992, İstanbul, s.16
7. Zafer Toprak, *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*, Yurt Yayınları, Ankara 1982, s.174
8. Zafer Toprak, a.g.e. s.401
9. Zafer Toprak, a.g.e. s. 206
10. Çelik Gülersoy, a.g.e. s.30
11. Sermet Muhtar Alus, a.g.e. s.533-534
12. Bernar Nahum, a.g.e. s.16
13. Bernar Nahum, a.g.e. s.18
14. Münim Mustafa a.g.e. s.8
15. Bernar Nahum, a.g.e. s.18
16. Zafer Toprak, a.g.e. s.194
17. Zafer Toprak, a.g.e. s.363
18. Bernar Nahum, a.g.e. s.23



SANAT TARİHİ DERNEĞİ YAYINLARI: 3

18.YÜZYILDA
OSMANLI KÜLTÜR ORTAMI



MEHEMET – EFFENDI

Ambassadeur de l'Empereur Turc Achemet IV. du nom: Envoyé pour Complimenter l'Empereur des François Louis XV. sur son Avenement à la Couronne, Confirmer les Anciennes Alliances entre les deux Empires, la protection des Saints Lieux de Jerusalem la Liberté de la Religion Chretienne par toute la Turquie, et maintenir les Traitez de Commerce au Levant. Il arriva au Port de Cette en Languedoc au mois de Novembre 1720. a fait la Routte par les Principales Villes de France jusqu'a Paris ou il a fait son Entrée le 16. Mars 1721 Avec une Magnificence Extraordinaire toutes les Troupes de la Maison du Roy honnorant son Cortege qui estoit des plus Magnifiques.

a Paris Chez Chereau rue St. Jacques

Sempozyum Bildirileri

20-21 Mart 1997

İstanbul 1998

art/decor AD



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

- su masajlı küvetler
- kupalar
- gotik kır evi
- mısır seramiği
- kalpten armağanlar

ŞUBAT 1998 500.000 TL

9 771300 593004

III.Ulusal Genç Yetenekler Ayakkabı Yarışması sonuçlandı

AYAKLARIN YENİ GİYSİLERİ

Türkiye'deki ayakkabı sanayiini yeni ve yaratıcı tasarımlarla beslemek ve genç tasarımcıları sektöre kazandırmak amacıyla bu yıl üçüncüsü düzenlenen Ulusal Genç Yetenekler Ayakkabı Yarışması'nda 19 proje dereceye girdi. Kadın, erkek, çocuk ve spor kategorilerinde yarışan gençler, bu yıl da birbirinden ilginç tasarımlar sunarak jüriyi zorladılar.



1

Türkiye Ayakkabı Sanayicileri Derneği, Ayakkabı Yan Sanayicileri Derneği, Türkiye Umum Ayakkabıcılar Federasyonu ve Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü işbirliği ile düzenlenen Ulusal Genç Yetenekler Ayakkabı Yarışması, yaratıcı ve özgün düşüncelerin ortaya çıkmasına ve Türk ayakkabı sektörü ile endüstri ürünleri tasarımcıları arasında kalıcı bir işbirliği ortamının kurulmasına yardımcı oluyor.

Türkiye'nin her tarafından 378 projenin katıldığı yarışmada ön elemeyi geçebilen

2



MSGSÜ Açık Bilgi Arşivi



3



4

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

46 projenin prototipleri yapıldı.
Dereceye giren 19 ayakkabı projesine toplam 1.5 milyar TL para ödülünün verildiği yarışmanın kategori birincileri, dünyanın en önemli ayakkabı modacılarının ürünlerinin sergilendiği, Almanya'nın Düsseldorf şehrinde yapılan GDS Fuarı'na projeleriyle katılma ve kendi koleksiyonlarını oluşturma fırsatını da elde etti.
"Kadın", "erkek", "çocuk" ve "spor" olmak üzüre dört kategoride yarışan projeler, "yaratıcı düşünce ve ayakkabı üretiminin çokyönlü özelliklerine uyum" gibi kriterlerle değerlendirmeye alındı. AD

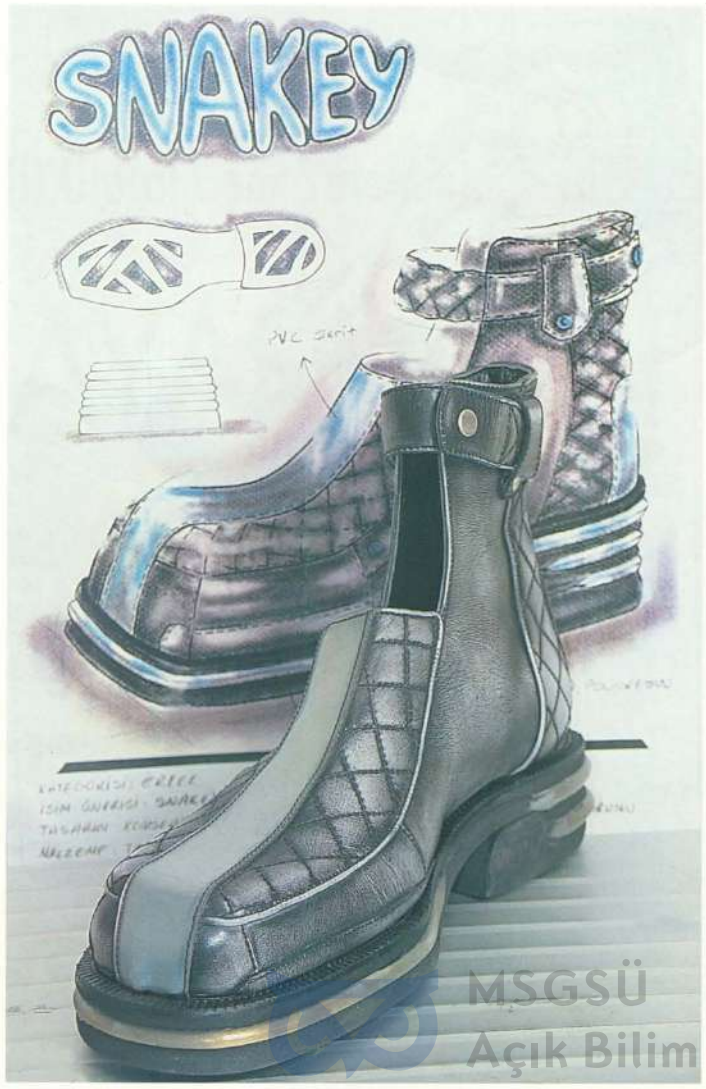
1. "Feminist"; Damla Anter, Kadın Ayakkabısı birincilik ödülü.
2. "Jungle"; Deniz Kısaoğlu, Kadın Ayakkabısı ikincilik ödülü.
3. "Marine"; Sibel Mutlugün, Kadın Ayakkabısı üçüncülük ödülü.
4. "Rozi"; Yıldız Kaygun, Kadın Ayakkabısı mansiyon ödülü.

KADIN AYAKKABI KATEGORİSİ:
Birincilik Ödülü: Damla Anter. "Feminist" projesiyle 125 milyon TL ve Düsseldorf GDS Fuarı'na katılım.
İkincilik Ödülü: Deniz Kısaoğlu. "Jungle" projesiyle 75 milyon TL.
Üçüncülük Ödülü: Sibel Mutlugün. "Marine" projesiyle 50 milyon TL.
Mansiyon Ödülü: Yıldız Kaygun."Rozi" projesiyle 25 milyon TL.

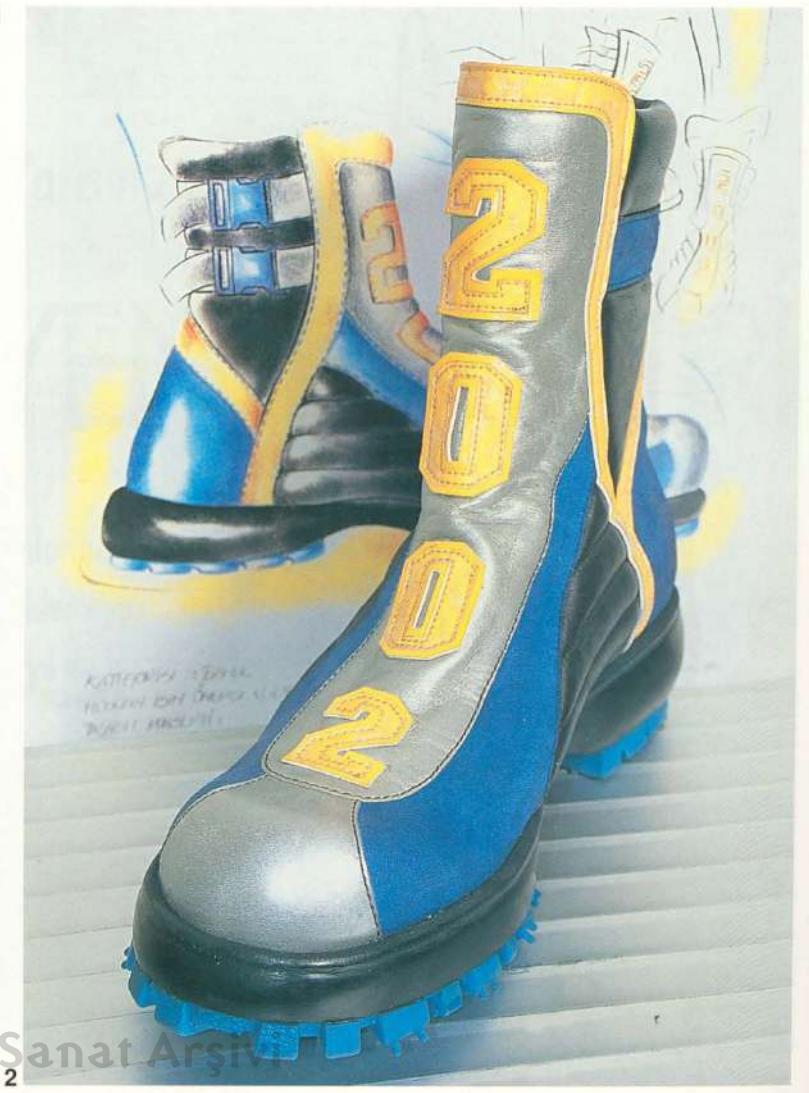
ERKEK AYAKKABI KATEGORİSİ:
Birincilik Ödülü: N. Sever Çelik. "Snakey" projesiyle 125 milyon TL ve Düsseldorf GDS Fuarı'na katılım.
İkincilik Ödülü: Leyla Kazanak. "Generation-2002" projesiyle 75 milyon TL ve Düsseldorf GDS Fuarı'na katılım ödülü.
Üçüncülük Ödülü: Defne Yakut. "Jazz" projesiyle 50 milyon TL.
Mansiyon Ödülü: Suat Karamuk."Climax" projesiyle 25 milyon TL.
Taban Özel Mansiyon Ödülü: Dilek Orta. "Alien" projesiyle 125 milyon TL.

ÇOÇUK AYAKKABI KATEGORİSİ:
Birincilik Ödülü: A. Çetin Eyüpoğlu - Güray Halıcıoğlu. "Leg.O.Par"projesiyle 125 milyon TL ve Düsseldorf GDS Fuarı'na katılım.
İkincilik Ödülü: Murat Armağan."Pati"projesiyle 75 milyon TL.
Üçüncülük Ödülü: Işıl Mete."Barnie" projesiyle 50 milyon TL.
Mansiyon Ödülü: Hakan Aydın."Yeni Dünya" projesiyle 25 milyon TL.
Rıdvan Çevik,"Patty" projesiyle jüri özel ödülü.

SPOR AYAKKABI KATEGORİSİ:
Birincilik Ödülü: Suat Karamuk. "Compact" projesiyle 125 milyon TL ve Düsseldorf GDS Fuarı'na katılım.
İkincilik Ödülü: Oğuz Ertan. "Woofer" projesiyle 75 milyon TL.
Üçüncülük Ödülü: Ahmet Koçak."Depar Air" projesiyle 50 milyon TL.
Mansiyon Ödülü: Oğuz Ertan. "Armadillo" projesiyle 25 milyon TL.
Taban Özel Birincilik Ödülü: Suat Karamuk. "Compact" projesiyle 25 milyon TL.



1



2



3



4

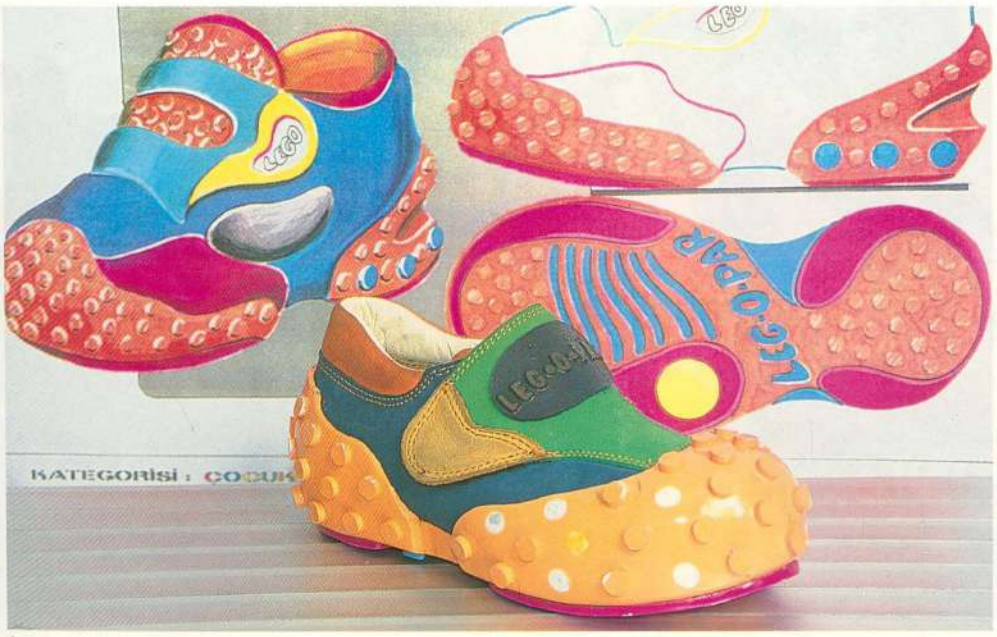
1. "Snakey"; N. Sever Çelik, Erkek Ayakkabısı birincilik ödülü.
2. "Generation-2002; Leyla Kazanak, Erkek Ayakkabısı ikincilik ödülü.
3. "Jazz"; Defne Yakut, Erkek Ayakkabısı üçüncülük ödülü.
4. "Climax"; Suat Karamuk, Erkek Ayakkabısı mansiyon ödülü.

KALICI İŞBİRLİĞİ EN BÜYÜK DİLEĞİMİZ

Türkiye Ayakkabı Sanayicileri Derneği ve Mimar Sinan Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nün işbirliğiyle düzenlenmiş olan "III. Ulusal Genç Yetenekler Ayakkabı Tasarım Yarışması" geçen ay sonuçlandı ve ödüller düzenlenen törende sahiplerini buldu. Genç tasarımcılarımız bu yılki yarışmaya da çok büyük ilgi gösterdiler. Yarışma projeleri sektörün gelecekteki tasarım kaynağını karşılayacak yeni tasarımcı kadrosunun hızla yetişmeye başladığının da kanıtı gibiydi. Herşeyden önce, Türk ayakkabı sektörünün, bu yarışmaya sağladığı çokyönlü desteğin, ulaşılan başarılı sonuçlarda etkili olduğunu söylemeliyiz. Ayakkabı sektörünün gösterdiği bu başarının uluslarası plana taşınmasını bekliyoruz. Uluslararası ölçekte yeni tasarım düşüncelerinin öncüsü olabilmek için, iyi yetişmiş, sektörün profesyonel standartlarını uygulayabilen, nitelikli endüstriyel tasarımcısı kuşağına ihtiyaç var. Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü olarak, sektörün yaratıcı tasarımlarla desteklenmesi gerektiğine inanıyor, bu yılki yarışmanın da Türk ayakkabı sektörü ile endüstri tasarımcıları arasında kalıcı bir işbirliği ortamı yaratmasını umudediyoruz.

Prof.Önder Küçükerman
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

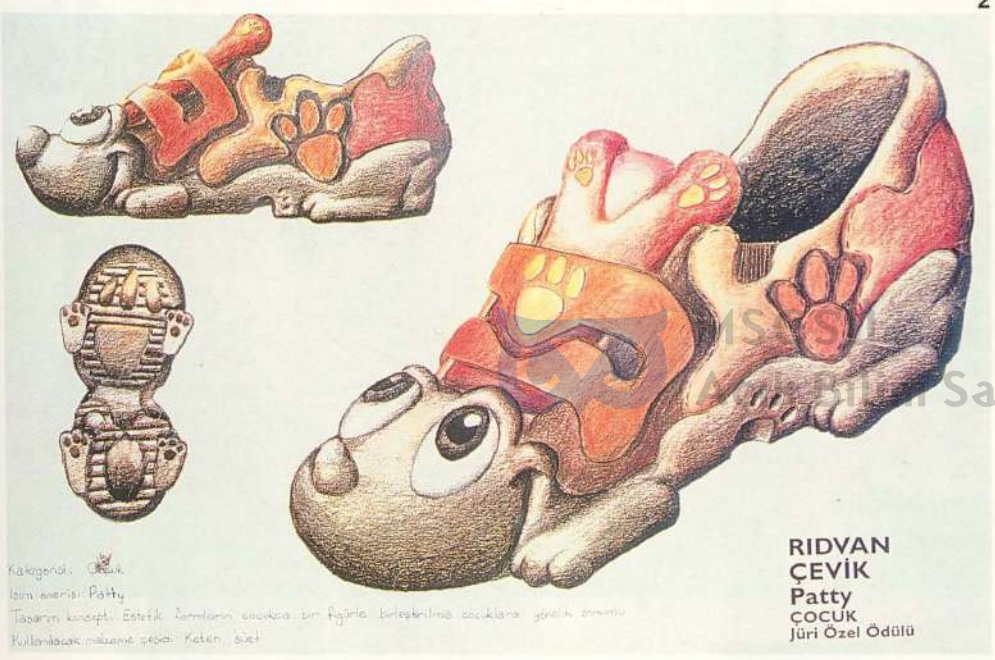
MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



1

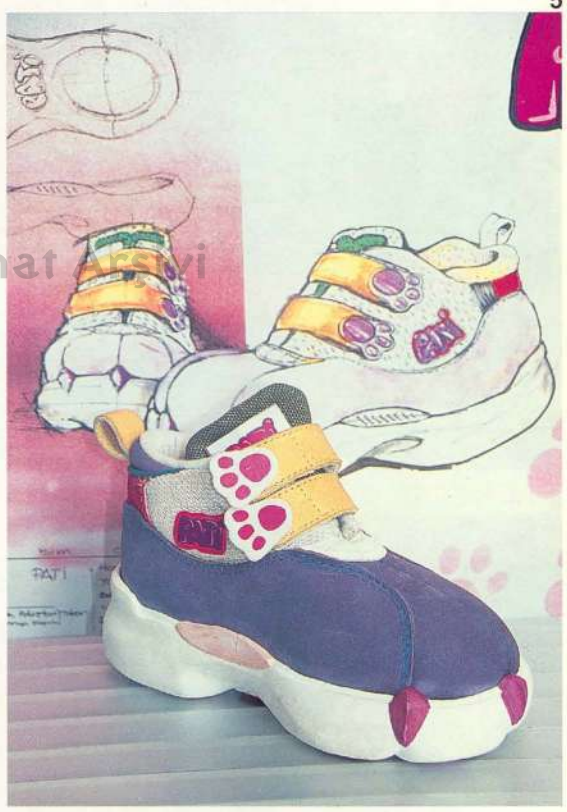


2



3





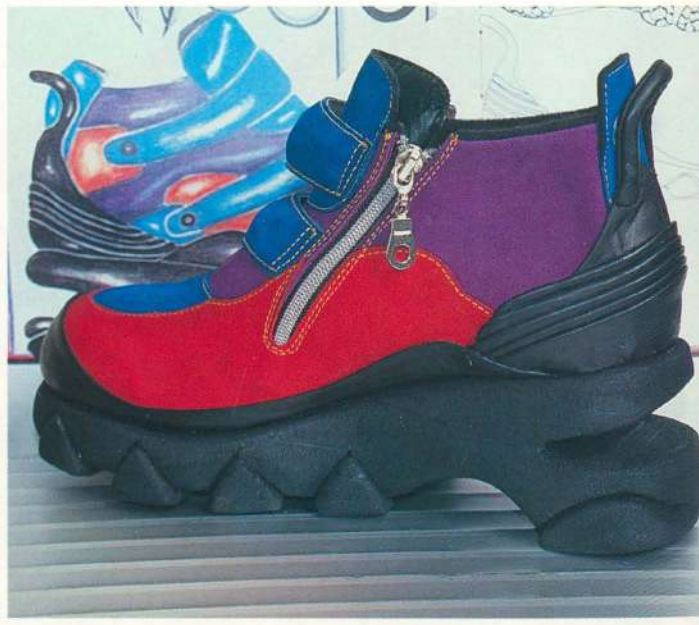
4 5

1. "Leg.o.par"; A.Çetin Eyüpoğlu ve Güray Halıcıoğlu, Çocuk Ayakkabısı birincilik ödülü.
2. "Pati"; Murat Armağan, Çocuk Ayakkabısı ikincilik ödülü.
3. "Barnie"; Işıl Mete, Çocuk Ayakkabısı üçüncülük ödülü.
4. "Yeni Dünya"; Hakan Aydın, Çocuk Ayakkabısı mansiyon ödülü.
5. "Patty"; Rıdvan Çevik, Çocuk Ayakkabısı jüri özel ödülü.

İSTANBUL Arkitektur Güzel Sanatlar Arşivi



1



2



3



4

5





6

1. "Compact"; Suat Karamuk,
Spor Ayakkabısı birincilik ödülü ve
Taban Ödülleri mansiyon ödülü.
2. "Woofer"; Oğuz Ertan,
Spor Ayakkabısı ikincilik ödülü.
3. "Depar Air"; Ahmet Koçak,
Spor Ayakkabısı üçüncülük ödülü.
4. "Armadillo"; Oğuz Ertan,
Spor Ayakkabısı mansiyon ödülü.
5. "Alien"; Dilek Orta,
Taban ödülleri birincilik ödülü.
6. Dilek Orta'ya birincilik ödülü kazandıran
tasarımın taban görünüşü.

Açık Bilim Sanal Arşivi

art/decor AD



MEF SÜ
Açık Bilim Sanal Arşivi

- düz camın beşyüz yılı
- olympos'un efsanesi
- minyatür sanatçıları
- şekerlikler
- parkeler

NİSAN 1998 600.000 TL

ISSN 1300-593X
9 771300 593004 04

İstanbul'un üç sarayına renkli camın penceresinden bakış

DÜZ CAMIN BEŞYÜZ YILI

Renkli cam eşyanın eski çağlara uzanan tarihine karşılık, pencere camının ömrü topu topu 500 yıl. İlk pencere camı, kalın ve kunt duvarların aksine küçük, ince ve dayanıksız iken; giderek kalın, dirençli ve büyük yüzeylere ulaşmış. Pencere camının renklenip çiçeklenen beş asırlık tarihini, Topkapı, Dolmabahçe ve Yıldız Sarayları'nda görebiliyoruz.

PROF.ÖNDER KÜÇÜKERMAN
MSÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

İstanbul'da 500 yıldan bu yana yapılmış olan Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı ve Yıldız Sarayı ile birlikte pekçok özenli bina, bir bakıma, İstanbullu cam ustalarının pencereleriyle yarışının 500 yıllık sergisi gibidir. Ve 500 yıl önceki ilk camlı pencereler, yüzlerce yıl boyunca kullanılacak olan "tepedeki ışığı" yaratmıştır.

Başta İstanbul olmak üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nun hemen hemen bütün yerleşmelerindeki en önemli ve özel mimari yapılarında yüzyıllar boyunca kullanılmış olan pencere ve camlar, cam sanayiinin de son 500 yıldaki değişiminin günümüze kadar gelebilmiş bir özetidir. Aslına bakılırsa, Osmanlı döneminin büyük mimari yapıları ile bunların camlı pencereleri arasında, adeta bitmeyen bir yarış var gibidir. Çünkü bu yapılarda genellikle mimar "bir mekanı örtmeye", oysa cam ustası ise pencereleriyle, "bu örtünün altına ışığı en anlamlı biçimde yönlendirmeye" uğraşmıştır. Bu yapıların kalın ve sağlam yapısına karşılık, başlangıçta camcılığın en sınırlı ürünü olan ince veya küçük cam levhacıkları üretilebiliyordu. Bu camların pencere boşluklarında kendi başına dik durabilmesi bile büyük bir sorundu.

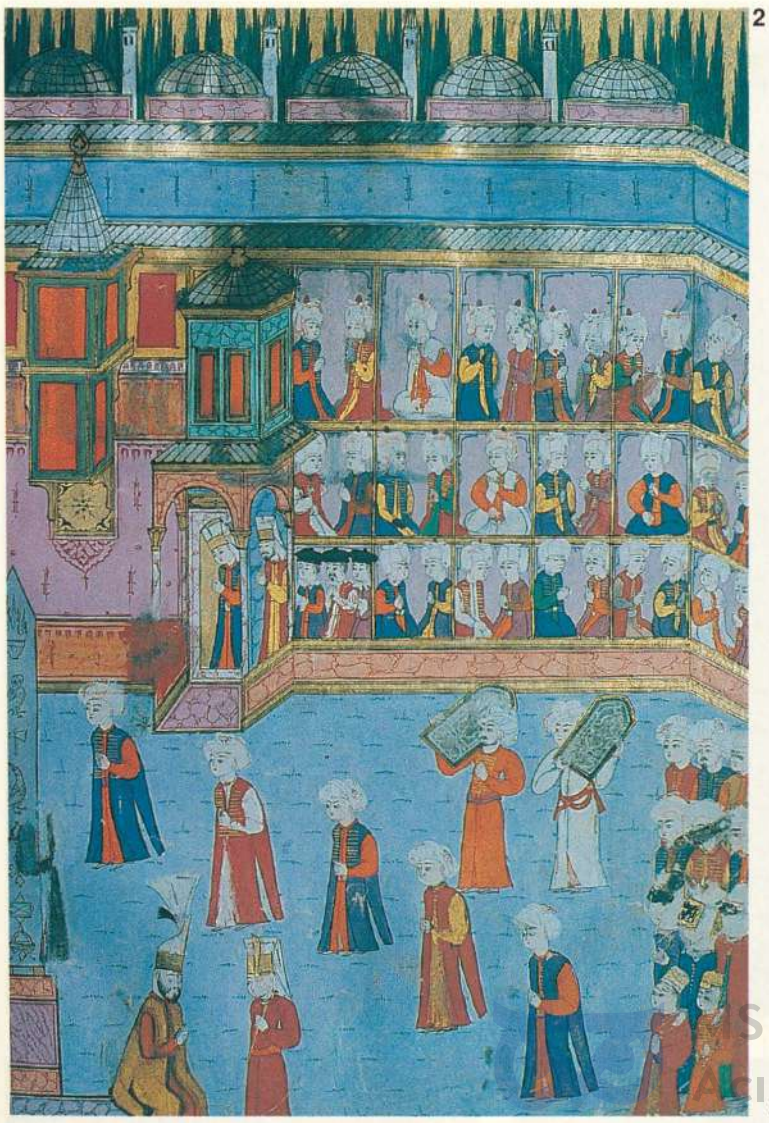
Diğer yandan, 500 yıl önceki İstanbul'da, yapı duvarlarının kalınlık, ağırlık ve sağlamlığına karşılık, camın incelik, hafiflik ve kırılganlığı en büyük sorundu. O nedenledir ki, açılıp kapanabilen normal pencerelerin yanısıra, tasarım tarihinin ilginç çözümlerinden olan ve binaların ulaşılamayan yüksek noktalarında, açılıp kapanmayan pencerelerin yapılması gerekiyordu. İşte bunlar "tepe penceresi"ydi.

TOPKAPı SARAYı'NDA İLK CAMLı PENCERELER

İstanbul'daki Topkapı Sarayı'nın özenli mekânlarının pencerelerine kulağımı dayarsam,



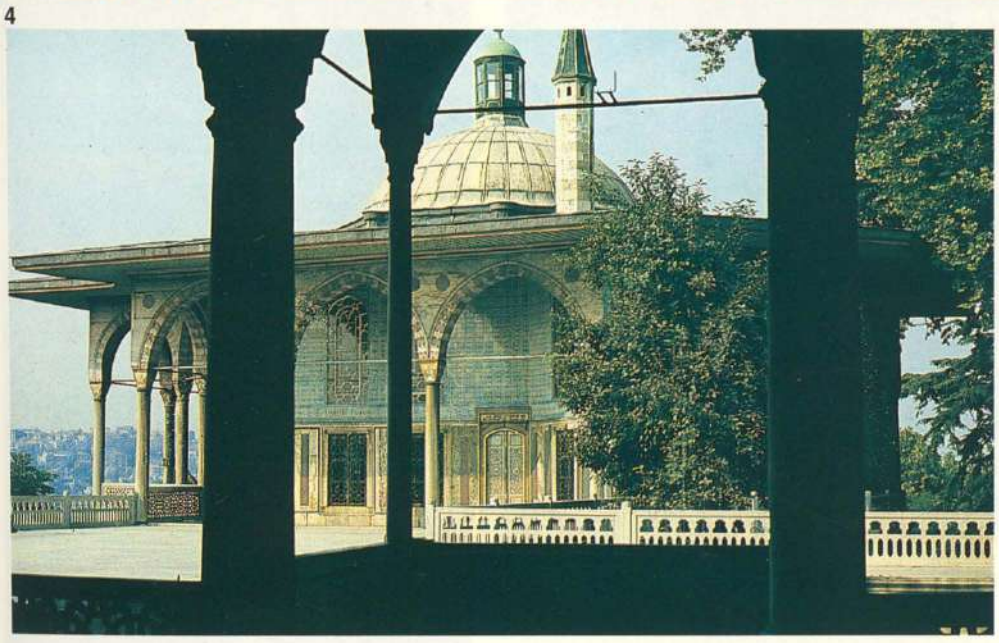
1



2



3



4

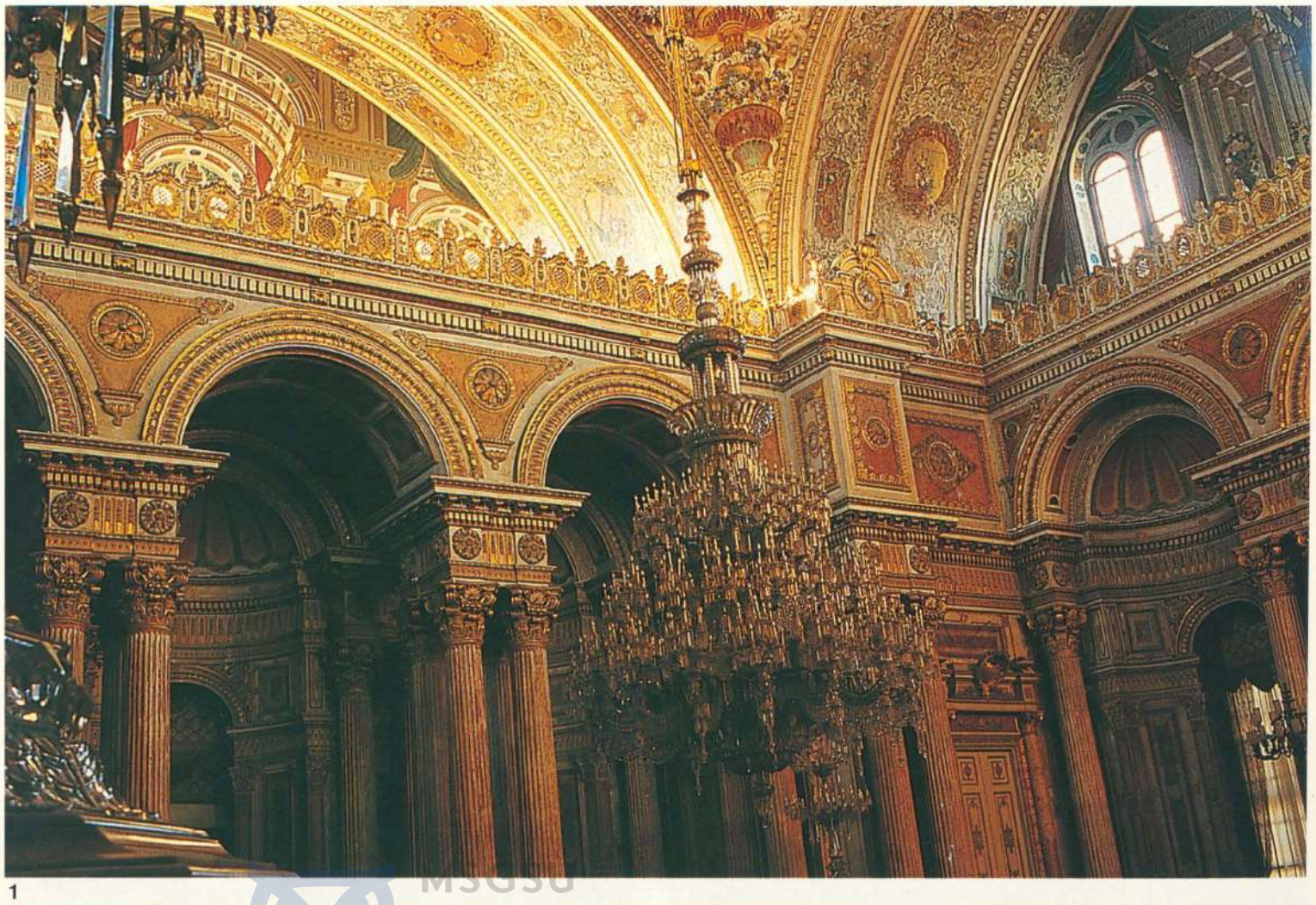
1,3. Dolmabahçe Sarayı'nın 1850'li yıllarda inşa edilmesiyle birlikte, Avrupa cam sanayiinin en önemli ürünleri ülkede birbiriyle yarışmaya başladı. Beykoz bölgesindeki eski cam atölyeleri de bu yarışın içinde belirli bir ölçekte yer aldı.
2. III.Murad döneminde hazırlanmış bir minyatürde, dönemin cam ve pencere sanayii olan camcı esnafı'nın, bir geçit töreninde tepe pencereleri ile geçişleri görülüyor. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı.
4. Topkapı Sarayı döneminde, cam sanayiin sınırları nedeniyle genellikle kalın duvarlarda açılan iki tür pencere kullanılmaktaydı. Küçük camlarla yapılabilen alt kanatlar açılıp kapanabiliyor; üstteki açılmayan "tepe pencereleri" ise dönemin cam sanayiinin güçlükle üretebildiği küçük renkli camlarla iç mekana ışık taşıyordu.

500 yıl önce bu camları üretmiş olan cam ustalarının derinden gelen seslerinin duyulabileceğine inanırım. Eğer bu sesler duyulamıyorsa bile, tepedeki küçük pencerelerin camından süzülen günışığına bakılınca, bu renkli camcılık öyküsünün ilk günlerinin yaratıcı düşünceleri açıkça görülebilmektedir.

Aslına bakılırsa, 500 yıl önce "duvarlarla pencereler" arasında çok ilginç bir yarış vardı. Çünkü kalın duvarlar, büyük mekânları örtmeye çalışıyordu. Cam ustaları ise tam tersini yapıyor; bu duvarları delip en renkli ışıkları içeriye almaya uğraşıyordu. 500 yıl önceki yapıların duvarları kalın ve sağlamdı. Ancak, içindeki pencere boşluklarında, o günlerde yapılabilen küçük ve ince camların kendi başına ayakta durması bile zordu. Kısacası, "ağır duvarlara karşı hafif camlar"ın büyük yarışı vardı. İşte bu ikilinin arasında yaşanan rekabet, 500 yıldan bu yana cam sanatını ve "tepedeki ışığı" yarattı.

500 yıl önce İstanbullu mimarlar iki türlü pencere yapabiliyordu. Yere yakın olan pencerelerin kanatları açılıp kapanıyordu. Bunlar yalın ve kullanışlıydı. Buna karşılık, yukarılardaki pencereler, açılıp kapanamıyordu. Tepedeki bu pencereler açılıp kapanmıyordu ama, camcılık açısından olabildiğince özenli ve çarpıcıydı. Unutmamak gerekir ki, bu "tepedeki ışığı" yakalayabilmek, hep zor ve pahalı bir işti.

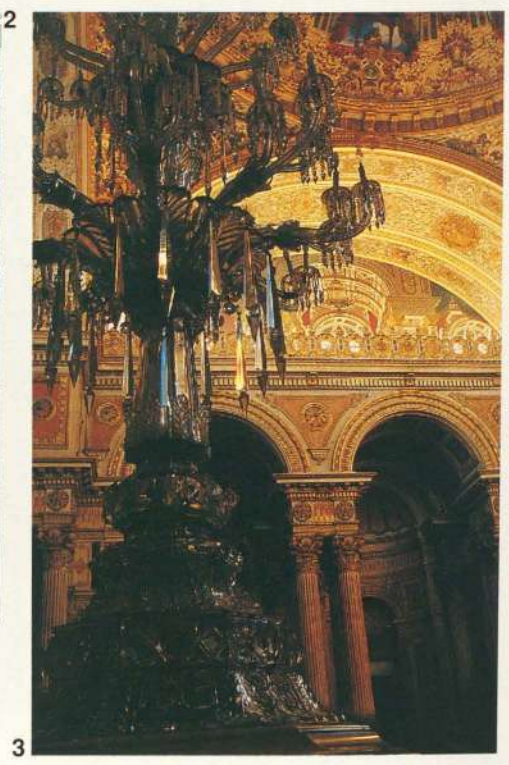
İstanbul'daki ilk tepe pencereleri küçük ve az renkli camlarla yapılabiliyordu. Çünkü, ancak o boyutlardaki cam levhalar üretilebiliyordu. Ve bütün teknik zorluklarına kar-



1



2



3

şın, "tepedeki ışık", bu gibi özel mekânların tasarımına yepyeni yorumlar getiriyordu. Kolay değil, padişahların, sultanların, paşaların İstanbul'a armağan ettiği dev boyutlu ve özenli ama karanlık mekânları, ancak "tepedeki ışık" aydınlatıp renklendirebiliyordu.

Ama bütün bunları yapabilmek için, her şeyden önce en iyi camı üretmek gerekiyordu. 500 yıl önce, cam erittiği fırının başında çalışan ustaya yaklaşıp bakınca, onun ne kadar zor bir iş yaptığı hemen anlaşılabilirdi. O günkü tekniklerle ancak bu kadarı yapılabiliyordu.

Diğer yandan, binbir zorlukla üretebildiği bu küçük camları bir pencere yüzeyinde biraraya getirmek ise çok daha karmaşık ve zordu. Küçük camların, alçıdan yapılmış bir taşıyıcının içine özenle ve özel tekniklerle yerleştirilmesi gerekiyordu. Asıl ustalık da, ışığın içeri en iyi girebilmesi için alçıyı ve camları biçimlendirmekti.

PENCERE CAMININ İLK ÖRNEKLERİ

Yaklaşık 500 yıl önce, Osmanlı cam ustaları ilk tepe pencerelerini küçük boyutta ve renksiz camlarla yapabilmekteydi. Çünkü o tarihlerdeki cam sanayii ancak o boydaki

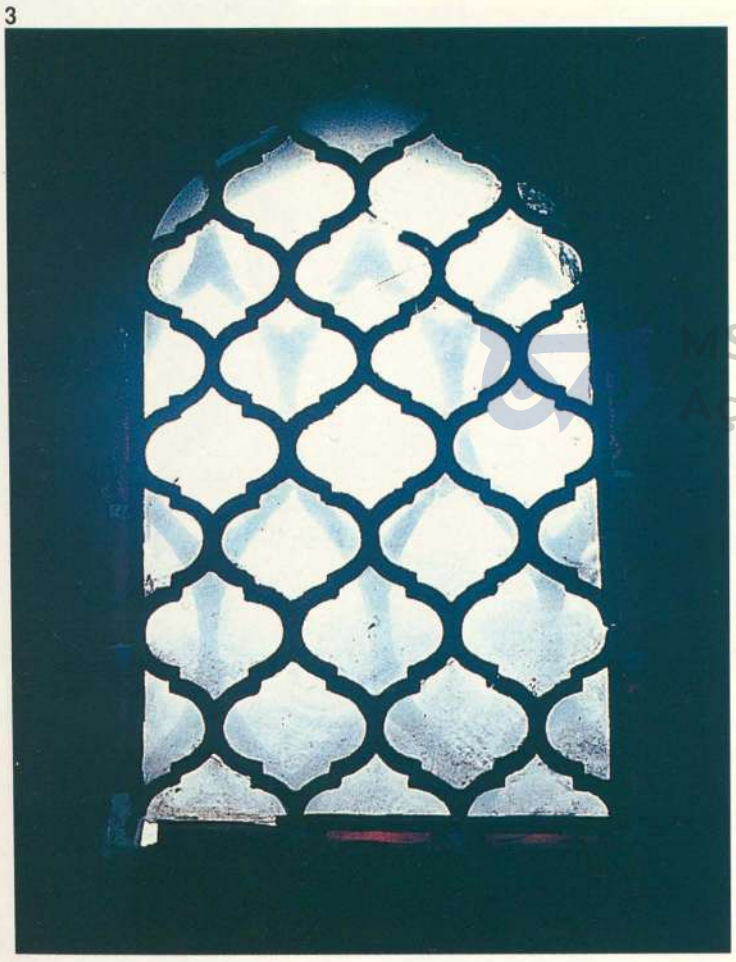
1,3. Dolmabahçe Sarayı ile birlikte dönemin en büyük camları, geleneksel mekânların anlamını ve yapısını değiştirmeye başladı. Cam sanayiinin ve özel kesme kristallerin desteğiyle üretilen dev boyutlu avizeler karşısında, Topkapı Sarayı'nın tepe penceresinin mütevazi ışığı yetersiz kalıyordu. 2. Dolmabahçe Sarayı'nın 1850'li yıllarda inşa edilmesiyle birlikte, Avrupa cam sanayiinin en önemli ürünleri ülkede birbiriyle yarışmaya başladı. Beykoz bölgesindeki eski cam atölyeleri de bu yarışın içinde belirli bir ölçekte yer aldı.



1



2



3

1. 18.yüzyılda, İstanbul'daki tepe pencerelerinde kullanılan çok küçük ve renkli camlar, gerçekte dönemin küçük ölçekli cam sanayiinin çok başarılı ürünleriydi. Ama bu küçük camların bile üretilmesi çok zor olduğu için pencere ustaları tıpkı bir kuyumcu gibi çalışmak zorundaydı. (Önder Küçükerman arşivi)
2,3. Osmanlı döneminde, imparatorluğun hemen her bölgesindeki mimaride yaygın bir biçimde kullanılmış olan tepe pencereleri, çok etkin bir cam ve pencere üretiminin varlığını kanıtlıyor.

camları üretebilmekteydi. Odun ateşiyle ısınan küçük cam fırınları, ancak böyle küçük camların üretilmesine elverişliydi. O tarihlerdeki tekniklerle çalışan bir cam ustasının aklında hep şu sorular bulunmuş olmalıdır:

- En büyük boyutta camı nasıl elde edebilirim?
- En çok kaç renkte cam yapılabilirim?
- Ve büyük güçlüklerle üretilebilen bu camları, bir pencere boşluğunda, nasıl biraraya getirebilirim?

Bu soruların yanıtları gerçekten çok önemliydi. Çünkü 1450'lerden başlayarak, özellikle de İstanbul'da çok özenli ve büyük mimari mekânların karanlık ortamlarını ışıkla renklendirecek yeni bir düşünce yaratılıyordu.

"Tepe pencereleri" başlangıçta küçük ve renksiz camlarla yapılabiliyordu. Çünkü bu camlar çoğunlukla üfleme ve döküm teknikleriyle üretilebiliyordu. Cam fırınlarının teknik yönden gelişimiyle birlikte, camların boyutları da büyümeye ve renklenmeye başladı. Tepe pencereleri, artık bir bakıma cam sanayiinin ve teknolojisinin yaratıcılık açısından bir göstergesi gibi olmaya başlamıştı. 15.yüzyılda küçük boyutlu cam fırınlarında, sınırlı renk skalasında, pek de saydam olmayan camlar üretilebiliyordu. Ama pencere ustaları, İstanbul'un en önemli binalarında, bu küçük camları alçılarla birleştirerek bir mozayik döşer gibi biçimlendirmenin yolunu buldular.

Unutmamak gerekir ki, o tarihlerde bu cam levhaları istenilen biçimde kesebilmek bile çok zordu. Bütün bunlara karşılık, cam ustaları, artık çok özenli binaların karanlık mekânlarını, günün çeşitli saatlerindeki renk ve ışıkları değişen tepe pencereleri ile yarıştırabiliyordu.

Ama hâlâ önemli bir sorun vardı. Saydam camın "rengiyle kalınlığı" arasında çok ilginç ilişkiler vardır. Cam kalınlaşınca rengi de koyulaşır. Temiz bir renk için camın ince olması gerekiyordu. Diğer yandan, cam fırınlarında elde edilebilen renkler zenginleşmeye başlayınca, tepe pencereleri artık hemen her mekânda yeni yorumlara ulaştırılabiliyordu. Ancak, cam sanayii açısından çok önemli bir teknik henüz çözülebilmiş değildi. Binbir zorlukla ve üfleme tekniğiyle üretilen renkli camlar o kadar inceydi ki, hemen kırılıyordu. Küçük bir kuş bile gagasıyla bu camları kırabilirdi. Bu nedenle, tepe pencerelerinin renkli ve pahalı camlarını, dış yüzlerini daha ucuz, daha dayanıklı ve renksiz camlarla koruma yoluna gittiler. Böylece, iki cam tabakadan oluşan tepe pencereleri düzenini, Osmanlı döneminden bu yana yüzlerce yıl boyunca sürdürülmüş bulunan bir cam sanatını hayata geçirmiş oldular.

Bu iki düzlemli pencereler, İstanbul'da yüzlerce yıl boyunca geliştirilen bir cam sanatının kaynağını oluştururken; cam ve pencere ustaları da bu sanatın doruğuna ulaştılar. Üstelik bu yeni teknik, daha kolay uygulanabiliyordu. Bunun sonucunda, bu tür pencereler, evlerde bile uygulanmaya başlandı ve "tepe pencereleri" bütün ülkeye yayılmaya başladı. İşte bu uzun dönemin en ilginç cam pencereleri arasında yaşanmaya başlanan yarış, bugün Topkapı Sarayı'nın pencerelerinde izlenebilmektedir.

Açık Bilim Sanat Arşivi









MSGSÜ
Aşık Bilim Sanat Arşivi

16.YÜZYILDAN SONRA DÜZ VE RENKLİ CAM ÜRETİMİ

16.yüzyılda cam sanayiindeki gelişmeler ve yeni katkı maddeleri, üretilebilen renk sayısını arttırdı. Ancak, pencerelerde kullanılabilecek cam levha üretimi hâlâ büyük bir hüner gerektiren, çok zor bir işti. Odunla ısıtılan fırınlarda ergitilmiş camlar, üfleme tekniğiyle şişirilip, sonra özel aletlerle kesilip yeniden ısıtılıyor; binbir zorlukla levhalara dönüştürülüyordu. Renklerin açık-koyuluğu ise, cam levhaların kalınlık-incelikle sağlanıyordu. Ama bu sınırlamalara rağmen, pencere ustalarının eline çok renkli bir palet verilmiş gibiydi.

Osmanlı pencere ustasının bütün hüneri, üretebildiği bu küçük camları, alçıdan yapılmış bir konstrüksiyon üzerinde, dönemin bütün kimliğini taşıyan olağanüstü çarpıcı tepe pencerelerini tasarlayıp uygulayabilmekti. İstanbullu cam ustaları, bu işi hergün biraz daha geliştirmeye başlamıştı. Artık "tepedeki ışık", karanlık mekânların can suyu gibi olmuştu. En önemli mimarlar, bina tasarımlarında, tepedeki ışığın usta işi parıltılarını yakalamak için uğraşıyorlardı.

O yıllarda fırının başında çalışan cam ustaları izlediğinde, üretimin hergün biraz daha geliştiği görülmekteydi. Özellikle üfleme tekniğiyle ince ve çok güzel renklerdeki camlar yapılabiliyordu artık. Aslında bu cam parçaları bugünkü ölçülere göre oldukça küçüktü ama, belki de bu yüzden, ustalık ve yaratıcılığa da kaynaklık ediyordu. Ustalar, bir mücevher ustası gibi çalışıyor; bu küçük ama değerli renkli cam parçalarını mutlaka değerlendirme yoluna gidiyorlardı.

17. VE 18.YÜZYILDA DÜZ CAM ÜRETİMİ

Cam sanayii, 17.yüzyılda çok önemli bir gelişme kaydetti. Avrupa'da bir ton kapasiteli fırınlarda kömür kullanılarak eritilen, çok akıcı özellikteki cam hamuru, düz madeni yüzey üzerine dökülüp silindirlerle ezilerek ilk düz cam üretimine geçilmişti. Aslında çok düz olmayan ve en çok 50x70 cm boyutlarına ulaşabilen cam levhalar, gerektiğinde özel tezgâhlarda döndürülerek taşlanmakta, yüzeyleri çok pahalı işlemlerle düzleştirilerek parlatılmaktaydı. Bu olağanüstü zahmetli yolun sonunda, çok pahalı ama çok düzgün yüzeyli camlar elde edilebiliyordu. İyi kaliteli ve düzgün yüzeyli camlar ayna yapımını geliştirdi.

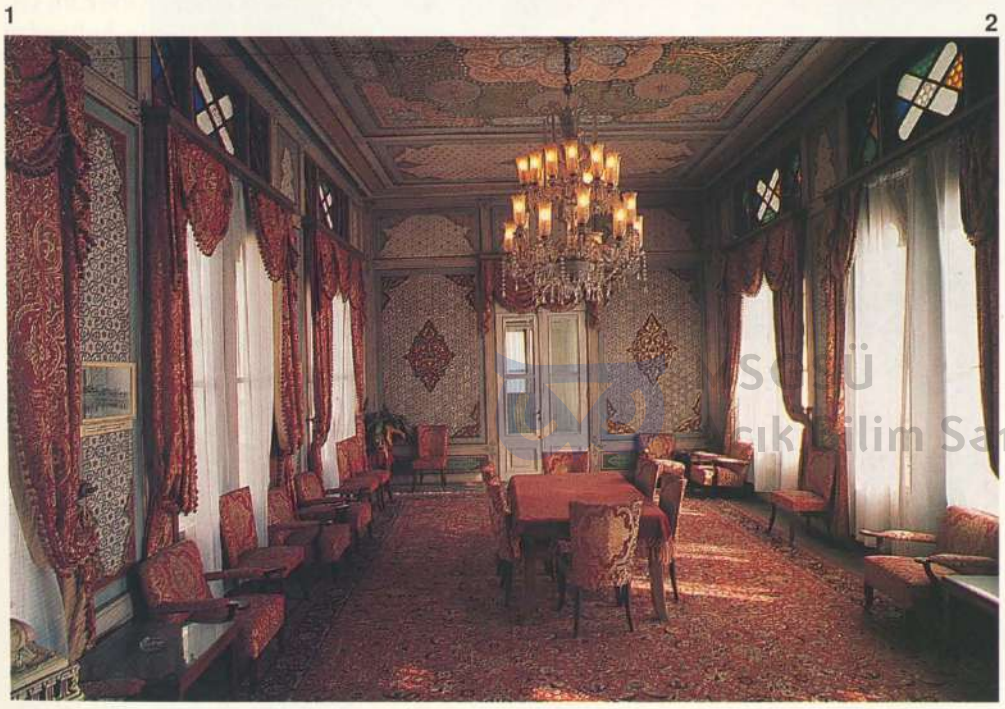
Osmanlı İmparatorluğu'nda, Avrupa'dan it-

1,2,3. Sanayi Devrimi'nin sonucu olarak 1800'lü yıllarda Avrupa'da üretilmeye başlanan büyük boyutlu cam levhalardaki küçük hava habbeleri ve kalıp izleri, bir bakıma buzlu camların da ilk örneğiydi.

4. Cam sanayii yarışının Dolmabahçe Sarayı'ndaki iki önemli yansıması: Kristal cam iskemle ve yerlere kadar inen, çok büyük boyutlu cam pencereler.



1



2



3

1,2,3. Yıldız Sarayı döneminin ilginç projelerinden Hereke Fabrika-i Hümayunu Köşkü. Bu küçük ve özel köşk, mimari yapısı, büyük camlı pencereleri, kaybolmaya başlayan eski tepe pencereleriyle, yaşanan büyük değişimi simgelemektedir.

Sanat Tarihi ve Görsel Kültür Araştırma Merkezi
Sabancı Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Bilim Sanat Arşivi

hal edilen ve yüzeyleri henüz çok düzgün olmayan ve dönemine göre çok büyük boyutlu sayılan camlar yine de pahalıydı. Ve bu nedenle ancak en önemli mekânlardaki pencerelerde kullanılabiliyordu. Nitekim, Topkapı Sarayı'nın bazı pencerelerinde bu camların örnekleri hâlâ bulunabilmektedir.

Büyük boyutlu düz camlar, tepe pencerelerinde önemli bir gelişimin başlamasını sağladı. Çünkü oldukça sağlamdılar. Böylece tepedeki ışık bir yandan renklenirken bir yandan da yaygınlaşıyordu. Yine de bir sorun vardı. Ne var ki, boyut sorunu henüz sürüyordu, istenen genişlikte cam bulmak hâlâ meseleydi. Herşeye rağmen, dönemin en özenli yapılarına sahip Topkapı Sarayı, yapılabilen en güzel tepe pencereleriyle de güzelleşiyordu.

18.yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte, herşey birden değişiverdi. Hiç kuşkusuz, Avrupa'daki cam sanayii de büyük bir hızla gelişiyordu.

Ne var ki, Avrupa'daki gelişmenin bizdeki etkisi tersine oldu; Osmanlı geleneksel cam sanayii hızla gerilemeye başladı. Avrupa cam teknolojisindeki gelişmeyle cam levhaların boyutları gittikçe büyürken; tepe pencerelerinin yüzlerce yıllık geleneksel anlamı ve yapısı değişime uğradı. O tarihlerde, İstanbul'daki en büyük camlı pencereler, ancak en önemli mekânlarda bulunmaktaydı. Özellikle Topkapı Sarayı'ndaki bazı pencereler, sanki o günlerin camlığının sınırlarını aşmaya uğraşıyor gibidir.

DOLMABAHÇE SARAYI VE YENİ CAMCILIK YARIŞI

19.yüzyılda Sanayi Devrimi'nin yeni teknikleri, düz ve renkli cam üretimini büyük ölçüde geliştirmişti. Yüksek verimle çalışan büyük cam fabrikalarında, özel fırınlarda sürekli olarak eritilen cam hamuru, silindirler arasından geçirilerek istenilen kalınlık ve büyüklükte levhalar elde edilebiliyordu. Sonuç olarak, düz cam çok pahalı bir meta olmaktan çıkarken, renkli cam da ucuzlama yönünde ilerliyordu.

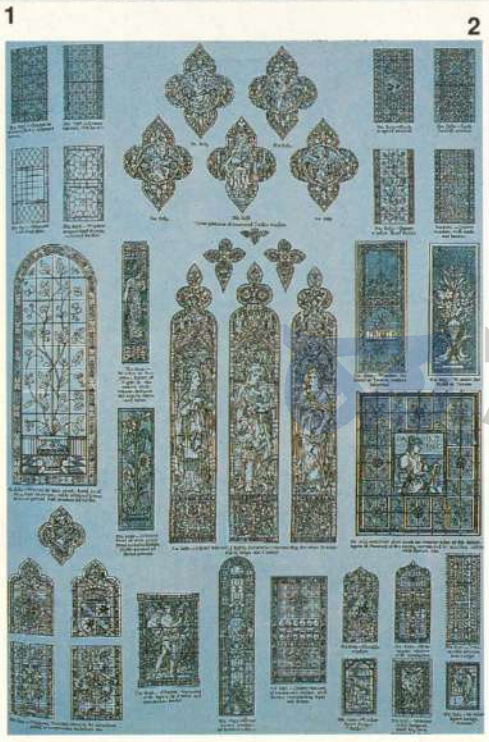
Avrupa'dan ithal edilen bu camlar oldukça pahalıydı ama, oldukça da sağlamdı. Dolayısıyla, eski dönemlerde olduğu gibi, artık tepe pencerelerindeki renkli camları koruyan dış cam kabuğa da ihtiyaç kalmamıştı. Ayrıca, bu camlar elmaslar sayesinde kolayca kesilebiliyor, belirli ölçülerde yapılan ahşap doğramalara rahatlıkla takılabiliyordu. O gün için bunun tek bir anlamı vardı: Renkli cam da renksiz cam da ucuzdu artık. Eski günlerde olduğu gibi, küçük renkli camları birleştirerek, tepe penceresi yapmaya gerek kalmamıştı.

Böylece yüzlerce yıllık "tepedeki ışık" da sönmeye başladı. Bunun bir sonucu olarak, Osmanlı mimari eserlerindeki tepe pencerelerinin tasarımları genel bir değişim sürecine girmiş oldu. Artık küçük renkli camlarla tepe penceresi yapmak neredeyse gereksiz bir iş olarak görülmeye başlandı. Hatta, mimaride kullanılan normal pencerelerin boyutları olağanüstü büyümüş olduğu için, tepelerde herhangi bir pencereye de gerek yoktu.

Diğer yandan, Sanayi Devrimi'nin yeni teknikleriyle, başta İstanbul olmak üzere birçok şehirde büyük binalar, saraylar yapılmaya başlandı. Topkapı Sarayı, bir anlamda artık teknik yönden de geçmişi simgeliyordu. İstanbul'un en çarpıcı mekânları Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Çı-



1



2

1. Geleneksel Türk evinin tipik oda kurgusunda, pencerelerin çok önemli bir rolü vardır. Bu kadar yaygın bir uygulamanın arkasında hiç kuşkusuz, gelişmiş bir cam ve tepe penceresi sanayiinin bulunması gerekirdi.
2. 1800'lerde İngiltere'deki bir cam satış kataloğunda, dönemin cam sanayiinin desteğiyle, düz cam üzerine yapılan çeşitli işlemlerle elde edilen vitray tekniğinin değişik ürünleri gösterilmişti. (Glass&China Book, Wordsworth Editions, İngiltere 1990)

rağan Sarayı gibi çok özenli yapıların içinde yaratılmaya başlandı. Dönemin en yeni camları işte bu yeni mekânlarında şaşırtıcı ölçülerde kullanıldı.
Diğer yandan, bu gibi yapılarda kullanılan yeni malzemeler, mimariyi de hafifletmişti. Cam kullanımı yaygınlaşmış; hatta önemli yapıların çatıları bile camla kapanır olmuştu. Bütün bu gelişimin etkisiyle pencerelerin boyutları olağanüstü büyüdü, türlendi, yeni anlamlar kazanmaya başladı. Böylece, cam sanayiindeki teknik gelişme, 19.yüzyılın ortalarında tepe penceresi geleneği ve kimliğini de tehdit etmeye, yavaş yavaş ortadan kaldırmaya yönelmiş oldu.
Tepe penceresi bir "eski bir dost" olarak anılarda bile kaybolmaya başladı. Günün yeni teknikleriyle yapıların her yerinde büyük pencereler açılırken, eski tepe pencereleri sadece bazı özel yapılarda kendine yer bulabiliyordu.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

YILDIZ SARAYI VE DÜZ CAMIN ALTIN YILLARI

19.yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'daki ünlü cam fabrikaları özel silindir kalıplarla, sanat eseri değerinde desenli camlar üretebiliyordu. Artık düz cam levhalar yeni teknikler sayesinde işlenebiliyor ve yüzeyleri, renkli boyalar, kaplamalar, baskılar ve özel aşındırma işlemleriyle bir sanat eseri misali nakışlanabiliyordu.
İstanbul'daki Yıldız Sarayı, tam da bu gelişmelerin yaşandığı yıllarda tasarlanıp inşa edilmeye başlandı. Ancak bu son sarayın, Dolmabahçe Sarayı gibi çok büyük boyutlu yapıları yoktu. Tam tersine, bir iç bahçeyi çevreleyen, doğa içine yayılan küçük ve değişik yapılardan oluşmaktaydı. Bu nedenle iç mekanlarda, döneminin cam sanayiinin aşırı derecede çarpıcı ürünleri kullanılmamıştı. Buna karşılık, cam teknolojisinin bütün pratik ürünlerine, pencerelerde, aydınlatma araçlarında ve aynalarda yer verildi.
Gerçi o dönemde düz cam yaygın biçimde kullanılır olmuştu ama, bu ürünler Avrupa'dan ithal edilmekteydi. Çünkü ülkede herhangi bir cam saniyii bulunmamaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu'nun bu son döneminde, cam sanayii yarışı terkedilmiş gibiydi. III.Selim döneminde Beykoz bölgesinde kurulmuş olan ve 1840'lı yıllarda Fethi Paşa tarafından yeniden canlandırılmış olan atölyeler de ortadan yokolmuştu. İstanbul'un Haliç bölgesinde, çok ilkel tekniklerle çalışan bazı küçük atölyelerde, çok basit camlar üretilebilmekteydi. Ama pencere camı hiç yapılmamıştı.
Yaklaşık 500 yıl önce Osmanlı cam ustalarının binbir zorlukla ve çok pahalıya elde edebildikleri özenli camlarla, kalın duvarların içindeki mekânları renklendiren tepe pencerelerindeki ışık artık sönmüş gibiydi. Çünkü artık yeni mekânlar, büyük pencerelerden, geniş camlardan bol bol ışık alabiliyordu. İlginçtir ki, eskiden üzerine sakınılan, en küçük parçası bile özenle kullanılan küçük ve renkli cam parçaları da artık hiçbir işe yaramıyor ve çöpe atılıyordu.
Geceler de önce havagazı, sonra elektrikle aydınlanınca, tepe pencereleri bir anlamda biçim değiştirip yerlerini avizelere bırakıverdi. İşte tam o günlerde cam sanayii, "beyaz ışıktaki gizli renkleri" yine cam yardımıyla yakaladı. Avizelerde kullanılan kesme kristal camlar, artık günışığını renklendiriyordu. İyi tasarlanmış kristallerle, avizelerde binbir renkli ışık yaratılabiliyordu. Böylece Avrupa'da hergün biraz daha gelişen cam sanayii, İstanbul'da yüzlerce yıl boyunca yaratılmış olan eski cam ustalığını da renkli bir anıya döndürmüştür. Kısacası, İstanbullu cam ustalarının, kalın duvarların içini aydınlatmak için binbir zorlukla "yaktıkları" tepedeki renkli ışık" da sönüverdi.
Cam artık günlük hayatın en vazgeçilemez parçasıydı ama, ülkede düz cam üretimi hâlâ hayata geçmemişti. Ve 500 yıl önce başlatılan ve en önemli örnekleri üretilen camlar da, yerli üretime henüz geçilmemişken, kaybolmaktaydı.

500 YILLIK YARIŞI BUGÜN SÜRDÜRENLER

Cumhuriyet döneminde, 1935 yılında kurulmaya başlanan ve fırınları ateşlenen Paşabahçe Cam Fabrikası ile, aslında bu bölgede yaşanmış çok eski bir camcılık yarışı da yeniden canlandırılmıştı. Bu önemli girişimle birlikte, 500 yıl önce başlayan ve imparatorluğun son dönemlerinde kaybedilen cam yarışı depara kalktı. Osmanlı İmparatorluğu döneminde üç büyük sarayın desteğinde yaşanmış olan camcılık, bugün Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları tarafından başarıyla sürdürülüyor.
Yukarıda kalın çizgilerle özetlediklerim nedeniyle, geçmiş yüzyıllarda yaratılmış özenli mekânların karanlık köşelerinde dolaşırken çevreme dikkatle bakarım. Tepedeki pencerelerden ya da çeşitli kesme camlardan süzülen günışığı, mekanlarda küçük ama şaşırtıcı renk oyunları yaratmaktadır. Eğer siz de böyle bir "ışığın renkli mesajına" rastlarsanız, dikkatle bakın. Çünkü, bu küçük ışık parçaları, eski cam ustalarının mirasını, bir ara kesintiye uğrasa da, sürüp giden renkli cam yarışının sanata dönüşen öyküsünü sessizce anlatıyor olabilir. AD

art/decor AD



Mimarlık Bilim Sanat Arşivi

● şerifler yalısı ● kadehler ● kutsal boncuklar

● oturma grupları ● osmanlı tören kaftanları

HAZİRAN 1998 600.000 TL

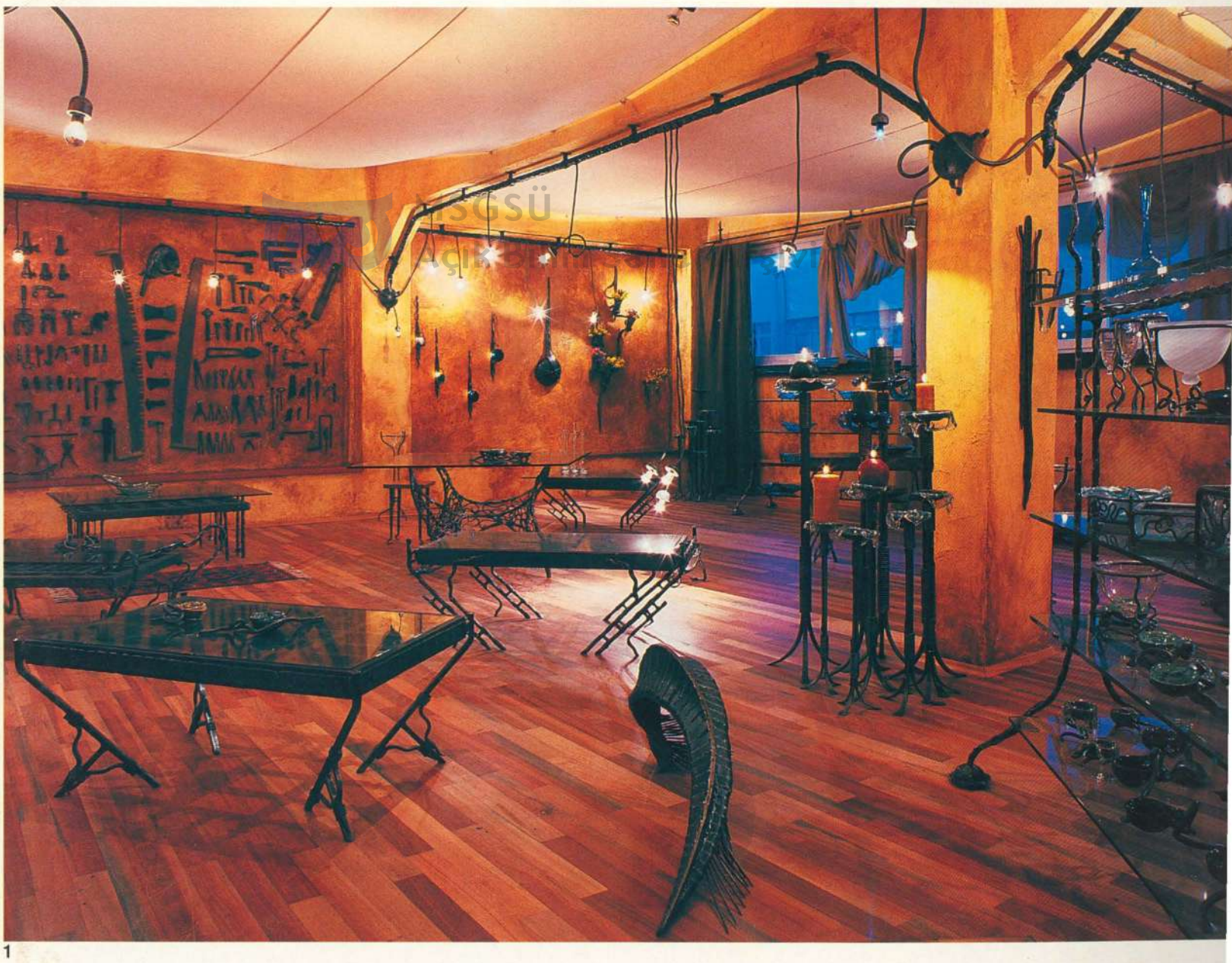
9 771300 593004 06

İki heykel sanatçısı Karay'lar ve yeni yarattıkları

DÖVME DEMİR KOLEKSİYONLARI

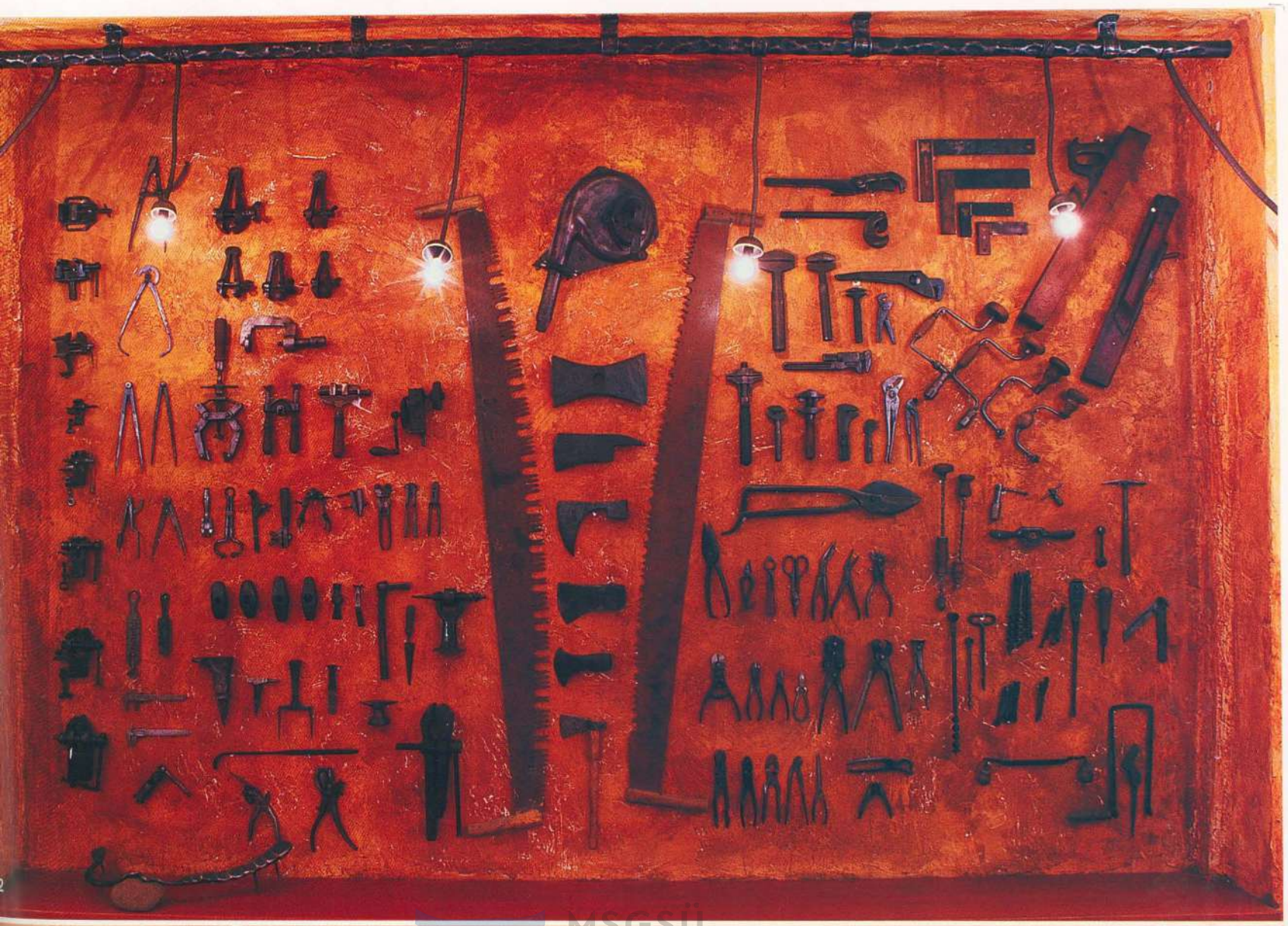
Sevgi ve Hayri Karay, eski adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun iki heykeltraş. İstanbul, Levent'teki atölyeleri Ferart'ı bir galeriye dönüştürmüşler. Çalışmalarını bu ilginç ortamda yürütüyor; demirle birlikte cam, ahşap, deri gibi malzemeleri yorumlayarak, günlük hayatın içinde anlamlı biçimde yer alabilecek çarpıcı eserler koyuyorlar ortaya.

Prof.ÖNDER KÜÇÜKERMAN
MSÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı



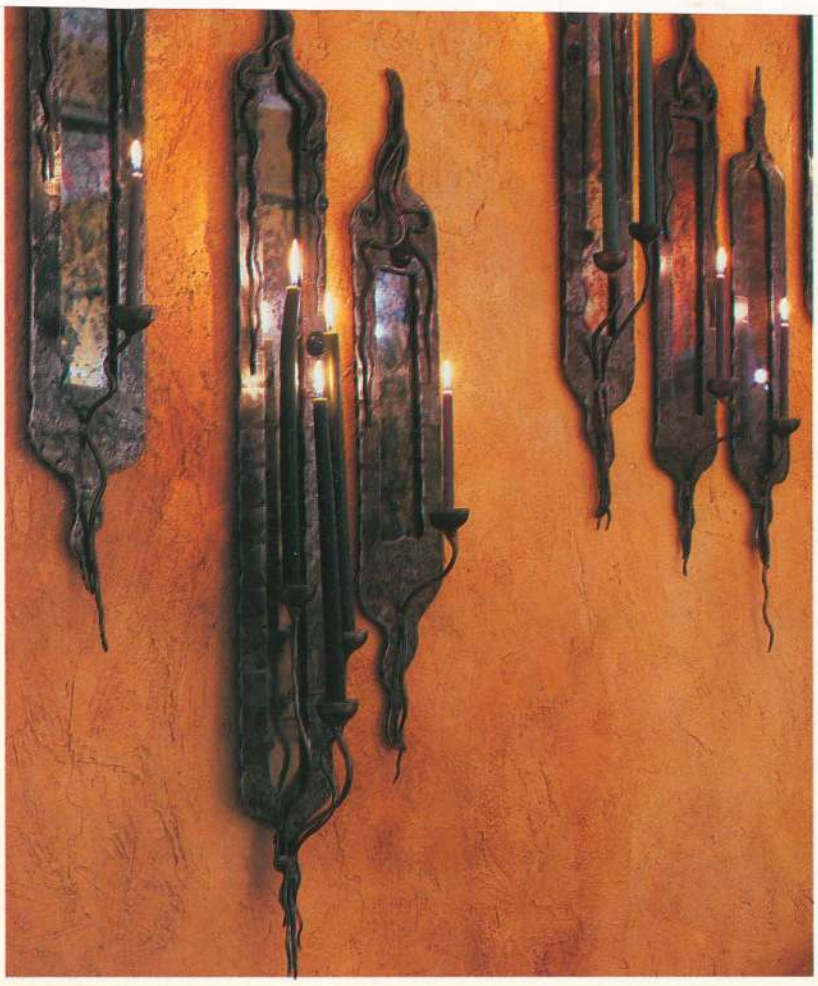
1

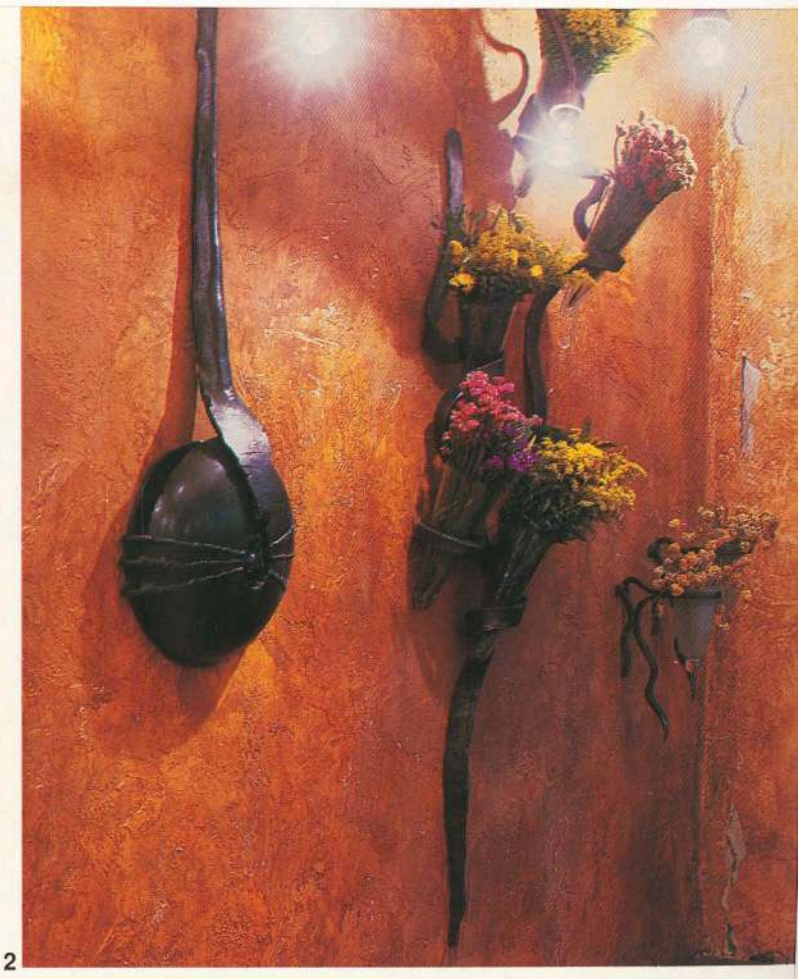
1. Eski Osmanlı ve Selçuklu'dan kalma ahşap elemanlarla dövme demiri ustaca buluşturan heykeltraşlar, çok şık orta sehpalara ulaşmışlar.
2. Hayri Karay'ın eskici ve bitpazarlarından topladığı eski ustaların el aletleriyle düzenlenen köşeye bir de isim verilmiş: "Ustalara Saygı"...
3. Dövme demir ve ahşap karışımı sehpalar; arka planda yatak başı, buzlu cam çiçeklikler ve dövme demir-sac karışımı küçük sehpalar sergilenen bazı ürünler.





MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi





2

3



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Başlangıçta, demir ve ahşap kullanarak heykel yapmak için kurdukları bu atölye, bir süre sonra, mekânlarını bu gibi özel üretilen eserlerle donatmak isteyenlerin uğrak yerine dönüşmüş. Kısa zaman içinde, iş merkezleri, turizm tesisleri, evler gibi, özgün tasarımlar gerektiren mekânlara özel eserler üretmeye başlamışlar. Ancak gerçekte Karay'ların her ikisi de idealist birer heykel sanatçısı. Asla kabul edemeyecekleri tek şey ise, kişisel yaratıcılıklarının sınırlanması. Atölyelerinde üretilen herşeyi en küçük ayrıntısına kadar kendi elleriyle biçimlendiriyor, tamamlanınca da son çekici vurmazlarsa içleri rahat etmiyor.

ESKİ DEMİR USTALARINA SAYGI

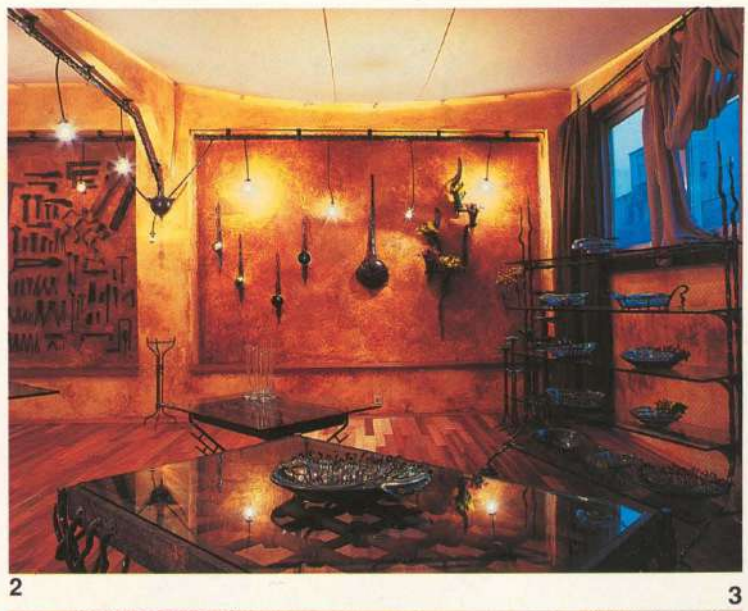
Sevgi ve Hayri, demir sanatı konusunda çalışmaya başlarken hedeflerini ve ilkelerini de açıkça tanımlamışlar: "Burada yapılacak işler, demir sanatının eski ustalarının mesajlarını gerçekten taşımalı". Bunu gerçekleştirmenin en sağlam yolunu bulmak için, en eski demir atölyelerinde kullanılmış olan eski aletleri özenle toplayıp atölyelerine maletmişler. Bir anlamda çalışmaları

1. Hem mumluk hem de ayna olarak tasarlanmış aksesuarlar dövme demir ve eskitilmiş ayna kullanılarak yapılmış.
2. Dövme demir aksamlı metal lamba ve çiçeklikler, tek tek elde şekillendirilmiş.
3. Üzerleri renkli camla süslenmiş dövme demir şamdanlar oldukça dekoratif.
4. Dövme demir ve camdan oluşturulmuş teşhir rafının ayakları tekerlekli. Raflarda yer alan meyve tabakları ve şekerlikler ekibin "Atlantis" serisi ürünlerinden. Bu serideki tüm ürünlerin alt demirleri tek tek işlendikten sonra içlerine cam üflenmiş. *(sağ sayfa)*





1

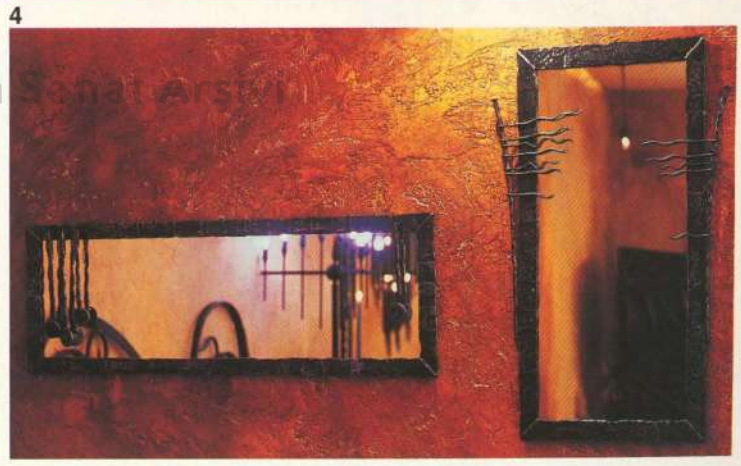


2

3



4



için gerçek bir kaynak oluşturmuşlar. Ama asıl amaçları, eski ustaların el izlerini hâlâ taşıyan bu aletlerden "kullanılabilir bir müze" oluşturmak. Sanatçılar bir yandan da, bu gibi eski aletlerle yapılmış demir sanatı örneklerini de izlemeyi ihmal etmiyor. Kısacası; Anadolu'da ürün vermiş bulunan binlerce yıllık demir işleme sanatının "eski mirasına ve ustalarına yaklaşacak en uygun yolu" arıyorlar.

Gerçekten de, Anadolu sanatlarının en eskilerinden olan demir ustalığı, bu topraklar üzerinde yeşermiş ve adeta heryere sinmiş gibidir. Bu konudaki en önemli eserler müzelerde ve değerlendirilmeyi bekliyor. Böylesi değerli bir demircilik mirasının ve kaynaklarının, bugüne dek çok iyi biçimde incelenmesi gerekir.

Aslına bakılırsa, demirin ilk kez üretilip biçimlendirildiği günden bu yana, işlemenin temel ilkeleri hemen hemen hiç değişmedi. Böyle derinlerden gelen bir sanatı bugün yeniden yorumlamak için gerçekçi bir yol izlediklerini hemen belirtmeliyim. Unutmamak gerekir ki, yaratıcı çalışmaların en derin ve sağlam temelleri, eski mirastan ve yeni yorumlardan önemli destekler almaktadır.

Sanıyorum, Sevgi ve Hayri Karay'ın işlerinde, mobilyaya, lambaya, masaya, aynaya ya da aksesuarlara dönüşen duyarlı tasarımlarının arkasında, büyük ölçüde böyle değerli bir mirasa saygılı davranma düşüncesi yatıyor. Bu iki sanatçımızın ilginç bir özellikleri daha var: Hayri Karay, uzun yıllardan beri ahşabın doğal yapısı içinden yaratılan eserler üzerinde çalışıyor. Onun için bir ahşap parçasının doğal ritmi, bu ahşabın dokusundaki sürprizler ya da ahşap bir bloğun rengindeki küçük bir doku değişimi, zaten duyarlı yaratıcılığının temelinde yatıyor.

1. Dövme demir mumlukların cam bölümleri, cam akıtma tekniğiyle yapılmış.
2. Mağazadaki tüm ürünler tek parça.
3. Tekerlekli soyunma paravanının üzerine çift taraflı olarak deri uygulanmış.
4. Aynaların dövme demir olan çerçeveleri tek tek elde biçimlendirilmiş. Farklı çizgilerde tasarlanan ayna çerevelerinin her birinden yalnızca bir tane üretilmiş.

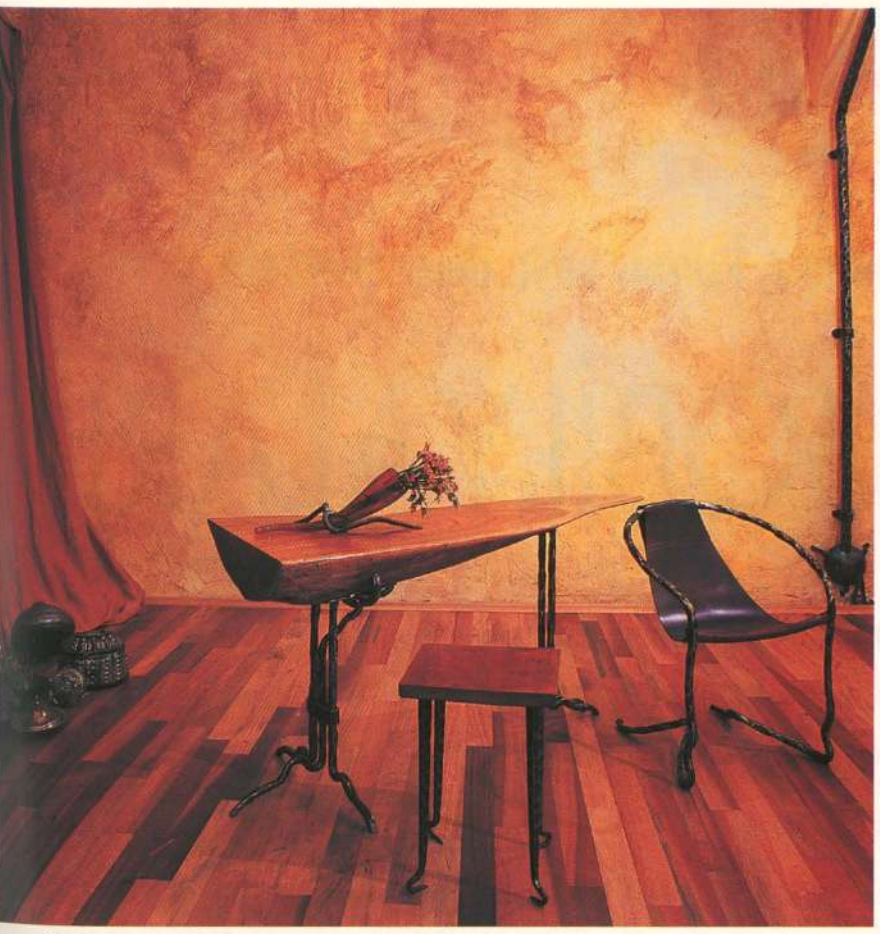
Böyle "kişiselleşerek" biçimlendirilen ahşap, ya bir heykele ya tek olarak tasarlanmış bir sanat ürününe ya da özel olarak tasarlanıp üretilmiş bir mobilyaya dönüşüyor. Sonuçta, bir sanatçı olarak algıladıklarını, bir "mesaj olarak günlük hayata yerleştirmek", özel bir keyif durumuna dönüşmüş.

Sevgi Karay, diğer doğal malzemelerle çalışırken de aynı düşüncelerle tasarlıyor. Örneğin, özenle seçilmiş bir deriyi, tasarımcının mesajlarını taşımak için uygun bir doğal malzeme olarak kabul ediyor. Kendisi için, bütün bu malzemeleri birbirine bağlayan ise, demirin ateşle ve çekiçle "yumuşatılmış özgün kimliği". Doğadaki bu üç doğal malzemenin, bir sanat eserinde birleşmesiyle, her ayrıntısı sürprizlerle dolu ürünlerin ve günlük mekânları anlamlandıran mobilyaların elde edileceği çok açık.

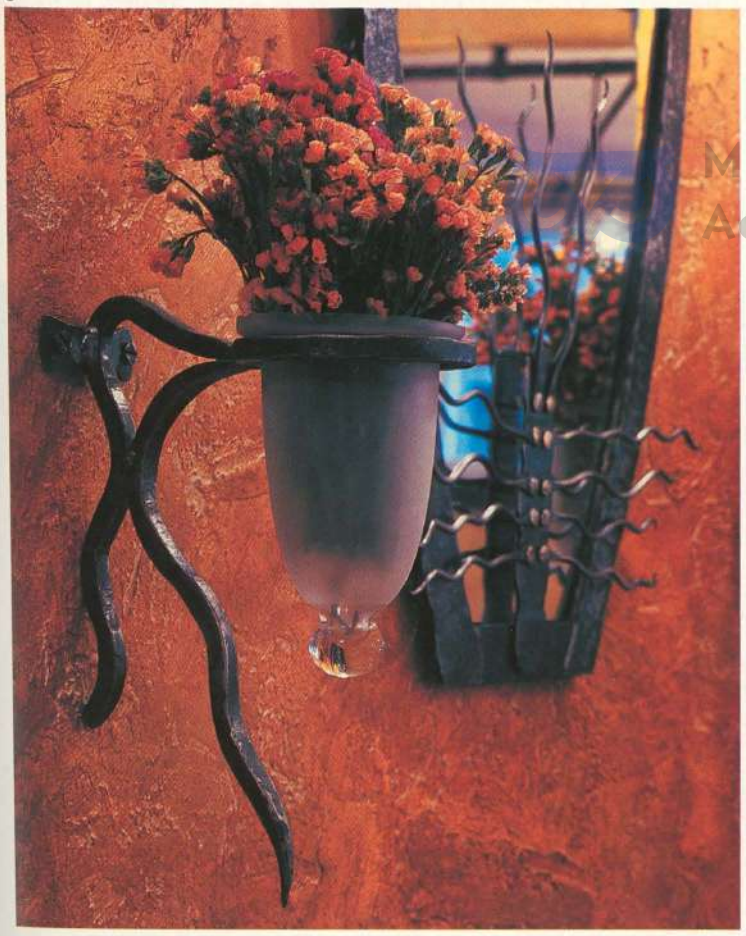
SOĞUK DEMİRLE SICAK CAMI BULUŞTURMAK

Sevgi Karay'ın ilginç çalışmalarından biri de "sıcak demir sanatı ile alevli cam ustalığı"nı biraraya getirerek yeni ve özgün eserler yaratması. Demir parçalar, atölyedeki tezgâhın başında tek tek üretiliyor. Biçimlendirilen bu demir parçalar, daha sonra cam atölyesindeki üretimde kalıp gibi kullanılıyor. Her bir demir parça üzerinde tek tek üretilen cam parçalar, artık demirin yapısı ile kaynaşarak doğal bir tasarıma dönüşüyor.

Aslına bakılırsa, iki değişik tekniği ve zor iş-


1


2


3

1. Ayakları dövme demir olarak şekillendirilen çalışma masasının tablası masif ahşap. Sandalyenin oturma kısmında ise deri kullanılmış. Taburenin ahşap cinsi ile masada kullanılan malzeme aynı: Sapelli ağacı. Masanın üzerinde renkli cam çiçekliğin taşıyıcı ayakları dövme demir.
2. Mumluk olarak da kullanılabilen çiçeklikler dövme demir ve cam sentezi.
3. Camları kandil formunda ferforje vazolar.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

lemleri biraraya getiren bu tasarımlar, hem demir hem de cam sanatının bütün zorluklarını aşmayı gerektiriyor. Ama zaten yaratıcılığın ardındaki başarı, bu zorlukları aşmayı gerektirmiyor mu?

İki sanatçı, kendi kimliklerini eserlerinin üzerine bir tür "imza" gibi yerleştiriyorlar. Dolayısıyla da eserlerinin, mobilyalarının üzerine imza koymalarına pek de gerek kalmıyor. Çünkü eserleri, "ateşle ve çekiçle yazılmış bir imza" gibi. Üstelik, binlerce yıldan beri işlenip biçimlendirilmiş olan sıcak bir demiri yeni baştan işlemenin bütün zorlukları ile karşı karşıya bulundukları halde, bu zor işi başarmışlar.

Hiç kuşkusuz, kendilerine yardımcı olan hünerli ustaların da bu üretimde payı bulunuyor. Ama her eserin tasarımından sıcak demire son dokunuşun nasıl yapılacağına karar verilmesine kadar; her iki sanatçı da tezgâhın başında... Çalışmalarını izlerken, bazen mitolojinin ders notlarını görüyor gibisiniz. İki sanatçı, alevler, ateşler ve gürültüler içinden, elinde küçük bir demir parçasını biçimlendirmiş olarak çıkıp geliyor. Elinde tuttuğu parça belki bir masanın ayağı, belki bir kapının kulpu, belki de bir mumluk ayağı olacak.

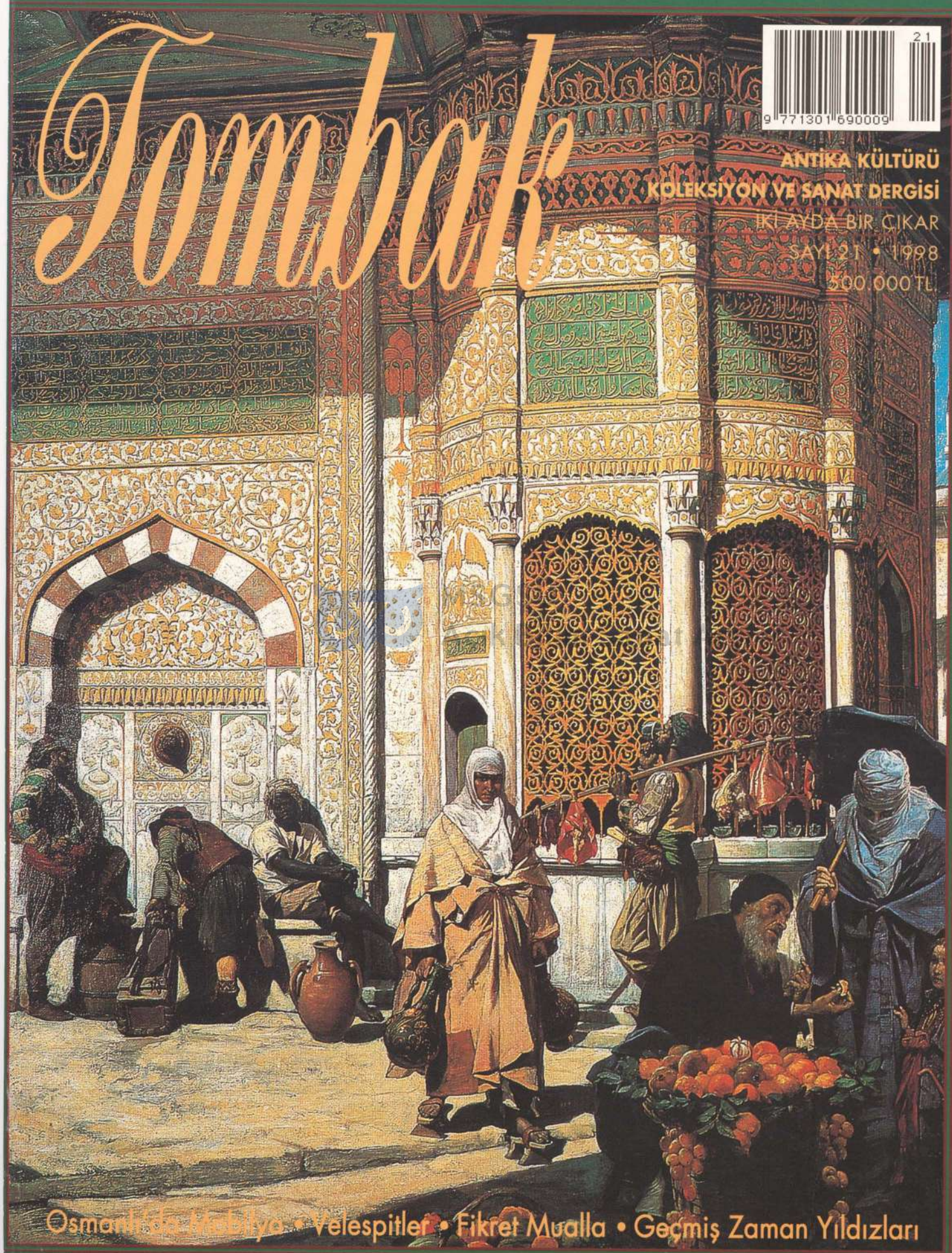
EV MEKÂNLARINDAN HATIRAYA...

Karay'lar, dövme demiri ev mekânları ve mimari üniteler içinde kullanılabilecek her türlü ürüne dönüştürüyorlar: Masalar, sehpalar, vazolar, mobilyalar, ayna çerçeveleri, kitaplıklar ve çeşitli aksesuarlar. Ancak burada ilginç olan, bu ürünlerin içinde yer alacağı mekânlara göre özel olarak, tek tek tasarlamış ve kimliklendirilmiş olması. Böylece her ürün özel olarak ortaya çıkarılıyor. Hatta, en küçük dokusuna kadar dokulandırılıp detaylandırılıyor.

Tasarımlarında çok değişik ve ilginç ürünlerden yararlanıyor Karay'lar. Ama belki de bunların en ilginci, herkesin kendine ait olan ürünlerini de atölyelerinde yorumlayıp yeniden tasarlamaları. Örneğin, aileden kalma eski bir porselen ya da sadece kapağı kalmış bir cam parça. Bu küçük anı, Karay'ların atölyesindeki tasarım çabaları içinde en uygun biçimde yerini bulabiliyor; tıpkı yeni bir yüzüğe eski bir taş takar gibi... Böylece, tasarımları ve çözümleriyle, en akla gelmeyecek kişisel anılar, yeni baştan yaratılacak bir sanat eserinin temel taşına dönüşebiliyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, sanatçının yorumu ile onu kullanacak kişinin en özel anılarını biraraya getirebilen bu iki heykel sanatçısını içten kutlamak isterim. Çünkü onlar, Anadolu'nun ve Akdeniz'in eski cam ustalığının yaratıcı ipuçlarını, yeni ürünlerinde yeniden yakalamanın keyfini yaşatıyorlar bize. AD

Tombak

21
9 771301 690009
ANTİKA KÜLTÜRÜ
KOLEKSİYON VE SANAT DERGİSİ
İKİ AYDA BİR ÇIKAR
SAYI 21 • 1998
500.000 TL.



Osmanlı'da Mobilya • Velespitler • Fikret Mualla • Geçmiş Zaman Yıldızları

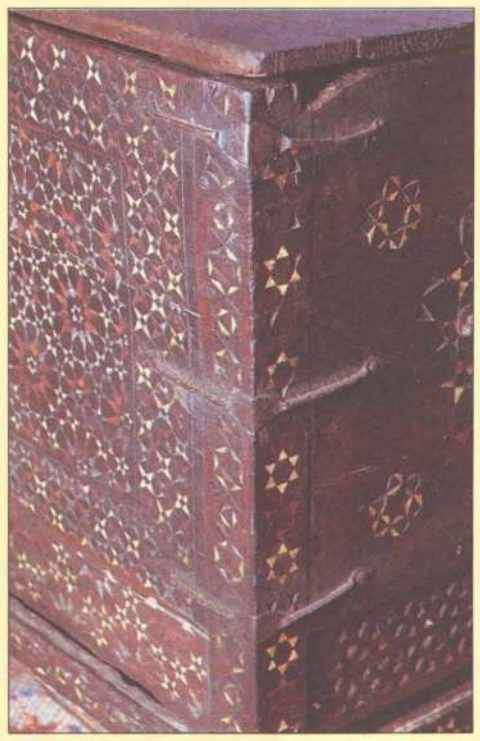
Geleneksel "Mekan Kimliği"nden
Yeni Bir "Mobilya" Düşüncesine Geçiş

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA "MOBİLYA" -I-

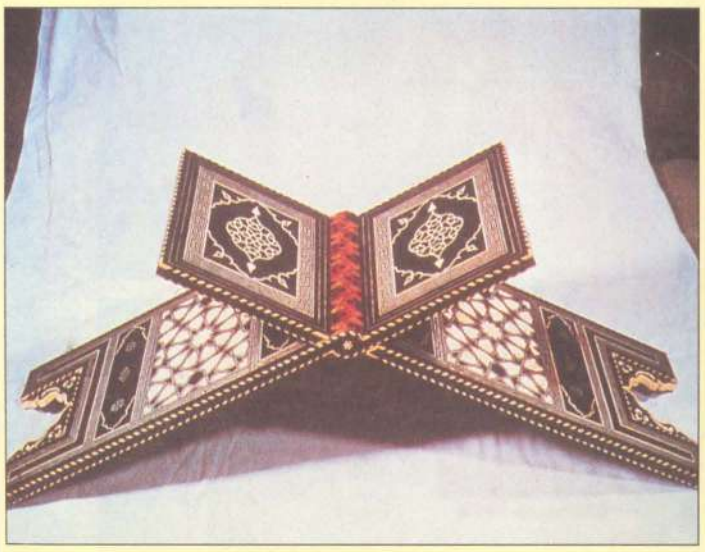
Prof. Önder Küçükerman
Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı
The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage TICCIH
Türkiye Temsilcisi

Osmanlı mekanının düşünce kaynakları, insan ve doğa ikilisinin en yakın olabileceği bir geleneğin ürünü olarak kurulmuştur. Bu düşüncenin arkasında ise, günlük yaşamın şöyle özetlenebilecek bir programı bulunuyordu:
– En kolay taşınabilen ve her yerde yeniden kurulabilen bir mekan,
– Taşınmaya en uygun eşyalar
– Ve bütün bu düşünceyi biçimlendiren "simge ürünler".(1)
Orta Asya'da başlayan ve Anadolu'da biçimini alan yaşama gerçeğinde günlük mekan, çok pratik biçimde kurulmakta ve kullanılmaktaydı. Bu pratik gerçek, zamanla bir "mekan kimliği" biçimine dönüşmüş ve bu sistemin temel ürünleri birer "sembol" olmuştur. Bu nedenledir ki, başta halı olmak üzere, dokumalar, kilimler, yer hasırları gibi en temel elemanların üretimi, standartları, boyları ve fiyatları sıkı biçimde denetlenmekteydi. Çünkü mekan kimliğinin temel ögelerinin korunması gerekiyordu.
Nitekim 1565 yılında İstanbul'da yapılacak hasırların bile, "nizami en ve boyda yapılması gerektiğini" bildiren ferman bunun açık bir göstergesidir: Istanbul kadısına hüküm ki Haliya mahrusei mezburede vaki hasırcılar eğer tul ve eğer arzıdır ve eğer behasıdır kadimden olıgeldiği üzre olmıyuh ve behasın dahi ziyade idüb müşteriler şekva etmeğin buyurdum ki vusul buldukda bu hususu ehli vukuf ve mahrusei mezbure muhtesibi mübaşeretile görüb kadimden her cins hasırın tuli ve eğer arzı ne mikdardır ve her cins ne bahaya satılır amın gibi kadimden olıgelâne mugayir tul ve arzdan noksan ve bahasından ziyade varsa men ve ref idüb kadimden her biri ne bahada ise giru her





Selçuklu veya erken Osmanlı dönemi mozaik motifli sandık ve detay



Topkapı Sarayı Kuran Rahlesi



Topkapı Sarayı'ndan bir kapı

cinse behasın tayin idüb ve tul ve arzı takdir idüb ana göre sicille kayıd idüb minbaad amın ile amel ideler Ana muhalif olıgeldüğine mugayir idenleri men idüb olmıyanları arz idesin ki hakkından geline
Fi 7 Şevval 973 (1565)

Bu mekan düşüncesinin ürünlerinin tasarımı da, benzer bir üretim düşüncesiyle hayata geçirilebilmekteydi. Nitekim, 1567 yılında Topkapı Sarayı içinde yapılacak bir oda için düzenlenen ferman, bu düşüncenin bir karar biçimine nasıl yansıdığını özetle şöyle göstermektedir:

Mimarbaşına,

İstanbul'daki sarayımda, uygun yerde yaptırılmasını istediğim odanın resmini çizip yollamışsın. Kabul ettiğim şekle uygun olarak çok mükellef olmayan, israf ve aşırı harcama yapmadan resimde görülen oda acele olarak yapılsın.

Geleneksel Üretim Sistemi

İstanbul'un alınmasıyla birlikte, bu yeni başkent, pratik olarak, artık yeni geleneksel mekan kimliğinin yeniden yaratıldığı bir ortama dönüşmüştü. Günlük hayatta, mekanlarda, eski geleneklerin ürünleri, artık yeni bir sembol olarak İstanbul'a yön vermeye başlamıştı. Hiç kuşkusuz "halı, sedir, kilim, sandık, paravan" gibi "hareketli" ürünlerin üretildiği sistemin üretimi de, İstanbul'da geniş bir biçimde örgütlenmeye ve denetlenmeye başlanmıştı. İşte 15. yüzyılda İstanbul'da yaratılan ve biçimlendirilen bu mekan kimliğinin en önemli sembolü Topkapı Sarayı olmuştur.

19. Yüzyılda Yaşanan Büyük Değişiklikler ve "Avrupa Mobilya"

Topkapı Sarayı'nda sembolleşen bu geleneksel yaşama biçimi ve bu sistemi destekleyen üretim düzeni, başta İstanbul olmak üzere İmparatorluğun bütün bölgelerinde kurulan düzenin desteğiyle gelişmişti.

Diğer yandan, Batı'daki "Sanayi Devrimi", güçlü etkilerini 1750'li yıllardan sonra Osmanlı İmparatorluğu üzerinde de hissettirmeye başlamıştı. Nitekim III. Selim döneminde, Avrupa yapımı ilk mobilyalar, Topkapı Sarayı'na bile girmeye başlamıştı. Yüzlerce yıl boyunca bir kimlik olarak geliştirilmiş olan "halı-sedir-sandık-paravan" dörtlüsü, artık "iskemle-masa-dolap" üçlüsünün oluşturduğu yeni bir kimlik ile rekabet etmek zorundaydı.

Üstelik "Tanzimat" döneminde neredeyse bütünüyle değişen Osmanlı yaşamı, Batıdan gelen bu güçlü sanayi rüzgarının çok sayıdaki yeni ve değişik "ürün ve tasarım serpintileri" ile karşı karşıyaydı. Belki Saray içindeki mekanlarda geleneksel sistem hala geçerliliğini sürdürüyordu. Ama öylesine yeni işlevler ve mekanlar vardı ki, oralarda ister istemez büyük bir değişim zorunluluğu ortaya çıkıyordu.

Örneğin, Galata ve Pera bölgesi, bir anlamda büyük bir "uluslararası işyeri"ne dönüşmeye başlamıştı. Ofis mobilyaları, iskemleler, koltuklar, dolaplar, kasalar ve çeşitli işyeri donanımları, artık geleneksel "halı-kilim-sandık-paravan" dörtlüsüne uygun değildi. Hiç kuşkusuz, artık Pera'daki



Dolmabahçe sarayında sefirenin Sultan tarafından kabul edildiği mekan "Kırmızı Salon". Önceleri bu odada mobilya olarak bir kanepe üzeri süslemeli bir dolap ve üstüne konan bir ayna bulunmaktaydı. Şimdiki durumda ise kanape ve sandalyelerden oluşan bir takım ve dolap yerine konsol bulunmaktadır. Bu oturma takımı, üzerindeki armalar göz önüne alınırsa, büyük bir olasılıkla özel bir sipariş üzerine Avrupa'da yapılmıştır.

yabancılar, konsolosluklar ve postane, lokanta, otel, mağaza, apartman gibi yeni mekanlarda, Batı'da kullanılan bütün mobilyalara gereksinim duyuyorlardı.

1850'lerde Dolmabahçe Sarayı, Büyük Değişim ve "Yeni Mobilya"

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanmış olan bu çok büyük mekan değişiminin en hızlı adımı, 1839 yılında tahta çıkan Abdülmecit dönemi ile başlamış ve Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı ile en etkili biçimde ürüne dönüştürülmüştü.

1844 yılında Paris Sergisi ile başlayan fuarda ve dünyanın ilk büyük sanayi fuarı olan 1851 Londra Sergisi'nde, bütün dünyanın en yeni ürünleri ve özellikle mobilya sanayinin ürünleri ilk kez sergilenmişti. Bu iki fuar, Dolmabahçe Sarayı'nın kurulup "dekorasyonunun tamamlanmasında" adeta bir "Ürün Kataloğu" kadar açık bir görev yüklenmişti. Çünkü özellikle 1851 Londra Sergisi'nde, bütün Avrupa ve Amerika mobilya sanayii birbirleriyle yarışmaktaydı. Bu yeni ve güçlü sanayii yönetenler de, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu büyük değişimin ne kadar büyük bir mobilya ticareti potansiyeline sahip olduğunu görebilecek durumdaydı.

Nitekim öyle de olmuştur. Konusunda en güçlü Avrupa ve Amerikan mobilya ve "mefruşat" sanayii, 1850'li yıllardan sonra, yavaş yavaş İstanbul'a akmaya başlamıştır. Hiç kuşkusuz en büyük siparişler, yeni kimlik değişiminin en büyük ve etkili olan ortamlarında gerçekleşecekti.

Nitekim, geleneksel "halı-kilim-sandık-paravan" dörtlüsü, bu yeni kimliğin temsilcisi olan Dolmabahçe Sarayı mekanlarına girememiştir. Tam tersine, burada yeni "masa-iskemle-dolap" kimliği etkin olmuştu büyük ölçüde.

Bu sarayda olağanüstü ölçüde desteklenerek geliştirilen tek geleneksel Osmanlı ürünü halıydı. Çünkü saray desteğindeki Hereke dokumaları, eski kimliğin ve geleneğin, yenilenme ve geliştirilme projesiydi. Ayrıca unutmamak gerekir ki, İstanbul'da, yeni yaratılan bu mekanlar için, en iyi nitelikteki döşemelik ve perdelik ipekli kumaşa ve büyük boyutlu özel halılara gereksinim vardı.

"Yeni Mobilya" Sanayiinin Merkezi: Pera

Dolmabahçe Sarayı ile başlatılmış olan böyle büyük bir değişim, yabancı mobilya üreticilerinin İstanbul'a gelmesi için başlayan büyük bir yarışın startı gibiydi. Buna karşılık, İstanbul'daki yüzlerce yıllık bir üretim geleneğinin de kendine göre gücü ve direnci vardı.

Ama bunların yanısıra, en önemlisi, İstanbul'daki üretim gücünün, bu yeni ürünlere teknik yönden de hazırlıklı olmamasıydı. Bu nedenle ilk önce bunların ithalatı zorunlu hale geliyordu. Öte yandan ise, ithal edilen bu ilk mobilyaların, Osmanlı kimliğine uyum sağlayacak şekilde yeni tasarımları ve uygulamalarına gereksinim duyuluyordu. Ayrıca İstanbul'daki geleneksel ahşap ustalığının, pratik olarak, yeni mobilya üretiminde kullanılmasının da yolları araştırılıyordu. Bu yöndeki gelişim ise kendiliğinden gerçekleşmeye başladı.

Unutmamak gerekir ki, o tarihlerde Pera ve çevresi, "yeniliği simgeleyen iskemlede oturuyor"du. Bu yüzden Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk mobilyacılar önce Pera'da dükkan açtılar. Daha sonra ise, ülkede henüz üretilmeyen malzemeyi ithal ederek belirli oranlarda yerli üretime geçmeye başladılar.





II. Abdülhamit yapımı koltuk takımı ve yanda detay





Pera, artık İstanbul'un, hatta Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni "mobilya merkezi"ydi. Nitekim bugün bile Beyoğlu'nun ara sokaklarında dolaşılırken zaman zaman hala hissedilen mobilya cilası kokusu, başta Tünel meydanı olmak üzere Pera'da duyulmaya başlamıştı. Bu gelişmenin etkisiyle, 1867 yılında, Beyoğlu'nda ünlü ***"Psalti Mefruşat Mağazası"*** açıldı. Bu mağaza, Tünel meydanında, İlk Belediye Sokağı'nı Meşrutiyet Caddesi'ne bağlayan "Müellif Sokağı, nümero 8"deydi.(2)

Buna karşılık, "geleneği sürdüren ve destekleyen" tarihi yarımada ise henüz "halı ve sedirde oturuyordu."

"Mobilya" Tasarımı Yarışına Saraydaki Mobilya Atölyesiyle Katılan Bir Padişah: II. Abdülhamid

1876 yılında tahta çıkan II. Abdülhamid, Osmanlı sanayiinde büyük kimlik değişimlerinin yaşandığı bir dönemin padişahı olmuştu. Ancak Dolmabahçe Sarayı'nın yarattığı büyük değişimin şoku da, o yıllarda yavaş yavaş dağılmıştı. Dolmabahçe'de yaşanan "çılgınca" büyük değişimin yerine, artık ülke gerçeklerine uygun mekanların nasıl yaratılacağının modelleri aranıyordu.

Bu arada, imparatorluktaki büyük değişimin yeni simgeleri olmakla birlikte, "masa-iskemle-dolap" üçlüsü için en yeni kimlik ve tasarım arayışlarında da hareketli günler yaşanıyordu.

Bir kesim, geleneksel üretim yapan atölyeleri, yeni üretim sistemine dönüştürmeye uğraşıyordu. Bir diğer kesim ise, Avrupa'daki teknolojinin ve hammaddelerin ithalatını destekliyordu. Yeni bir "Osmanlı mobilyası" tasarım arayışları isimlendirilmemişti, ama pratikte böyle bir tasarım sorununa herkes katılmıştı.

II. Abdülhamid de Yıldız Sarayı'nda kurdurduğu marangoz atölyesinde bu yeni gerçeğe katkıda bulunuyordu. Kendisinin en yeni aletleri kullanarak, kendi eliyle ahşap mobilya yapması, bugün bizler tarafından tam olarak anlaşılamayabilir ancak dönemindeki olaylar bu açıdan değerlendirilip, kendisinin "Sanayi", "Sanayi-i Nefise", "Sanayi Sergileri", "Güzel Sanatlar" alanındaki diğer gi-

Annuaire Oriental'de Pisalti Mefruşat Mağazası reklamı.


بیکر تجارتخانه‌سی

۳۷۰ — پك آوغلی — ۳۷۰

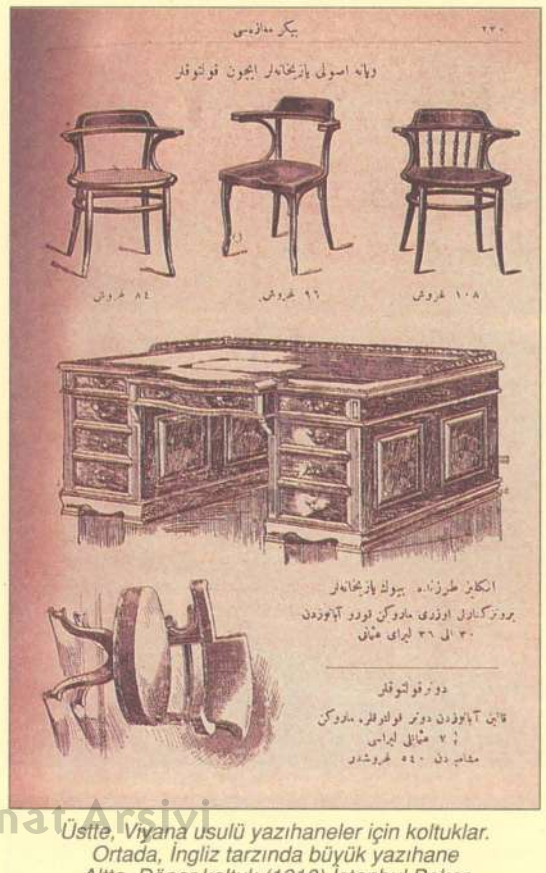
عسکریه مخصوص اشیا

قابل اهل عسکری قاریولالر ـ حربیه نظارتی طرفندن مظهر قبول اولمش که تراز وچامورلفلر ـ حربیه نظارتی طرفندن قبول ایدیلن مودهلرله یازکیر لوازماتی ـ بوکه‌یلر ماسه‌لر وصندالیه‌لر ـ هرنوع جب لوازی دفترلر ـ عسکری یاتاقلر ـ حاوی اولدیغی صیجاق ویا صندوق مایه‌لك صیجاقلق ویا صفوقلقی ٤٨ ساعتدن زیاده مدت تبدلات هوائیه‌دن محافظه ایدن صوك سیستم (شه‌موز) شیشه‌لری ـ هرقطعه‌ده متین والیزلر اول باطه‌لری ـ عسکری قاشقلر ـ عسکری اونیفورمه‌لر اجرا ایتمکده حائز اختصاصی بر ترزی جلب ایتمکده‌در ـ ری وجری قماطلان ایچون‌ایك متخصص توظیف‌ایدن‌جلب ایتمش (روس Ross) دوربینلری ـ انگلیز بحریه‌سی طرفندن مظهر قبول اولان بحریه اونیفورمه‌لرینه مخصوص ماوی قماشدن کافی مقداردہ ورود ایتمکده‌در .

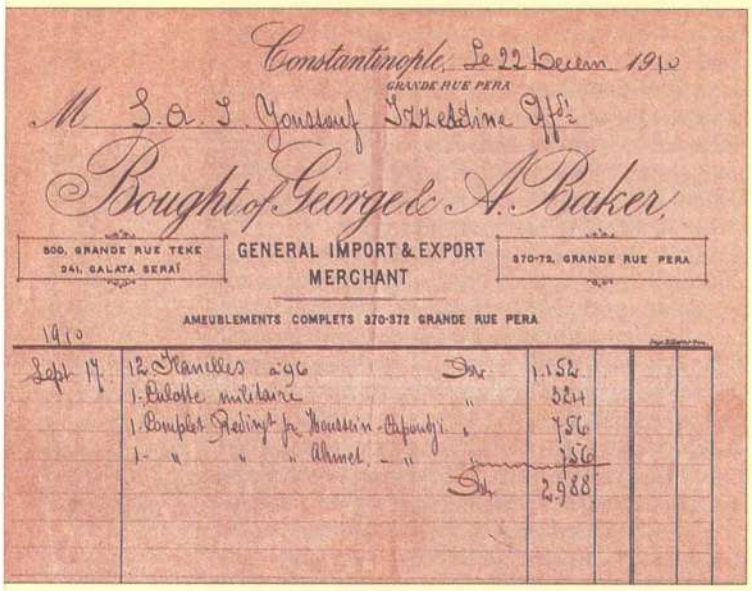
جرا: اشغال ایتمکده مخصوص اشیای منتخبه (آسپه‌دن) بازی ماسه‌لری. بازیخانه قایه‌لری (آسپه‌دن) بازیخانه لامبه‌لری .اجناس محفظه‌دن پرده‌لر ، کیلر ، خالیلر وسائره یوقدر.

Maison Baker

Baker ticarethanesinin 1910'da Resimli Kitab'a verdiği ilân: Taşınabilir askeri karyolalar, açılır kapanır masa ve sandalyeler, Amerikan yazı masaları.



Üstte, Viyana usulü yazıhaneler için koltuklar. Ortada, İngiliz tarzında büyük yazıhane Altta, Döner koltuk (1910) İstanbul Baker ticarethanesinin tanıtım kataloğundan mobilyalar.


Constantinople, Le 22 Decem 1910

GRANDE RUE PERA

M S.A.I. Youssouf Izzeddine Effi

Bought of George & A. Baker,

500, GRANDE RUE TEKE
241, GALATA SERAÏ

GENERAL IMPORT & EXPORT MERCHANT

370-72, GRANDE RUE PERA

AMEUBLEMENTS COMPLETS 370-372 GRANDE RUE PERA

1910

Sept 14	12 Fauteuils a 96	Dr	1.152	
	1 Culotte militaire	"	528	
	1 Complet Reding pr Moustafa Effendi	"	756	
	1 " " " Ahmet "		756	
		Dr	2.988	

Baker mağazasının Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi'ye kestiği 22 Aralık 1910 tarihli fatura

rişimleriyle bütünleştirilince, II. Abdülhamid'in "mobilya ve marangozluk merakı"nın daha değişik yönleri ortaya çıkar.

Unutmamak gerekir ki, aynı yıllarda, Osmanlı üretim sisteminin yüzlerce yıllık temel kurumu olan eski "Lonca sistemi" ve "Gedik Teşkilatı" kaldırılmıştı. Bunun yerine çeşitli "Sanayi okulları" açılmış, "Sanayi-i Nefise Mektebi" kurulmuştu. Bir bakıma Osmanlı mimarlarının ve tasarımcılarının yetiştirilmesi için her türlü ortam hazırlanıyordu. Sarayın bahçesi içinde, Fransız "Sevres" fabrikasının teknik desteğiyle "Yıldız Çini Fabrikası" kurularak, uzun bir süreden beri kaybolmuş olan eski İznik çini sanayii ve sanatı canlandırılmaya çalışılıyordu.

Diğer yandan, Osmanlı sanayicileri yavaş yavaş Avrupa ve Amerika'daki sanayi fuarlarına katılıyordu. Kısacası, ülke sanayileşme için elinden geldiğince bütün kaynaklarını kullanıyordu.

Bütün bunlar bir araya getirilince, Abdülhamid döneminde "saraydaki mobilya üretiminin", Topkapı Sarayı'ndaki yaratıcı güç olan eski "Ehl-i Hıref" benzeri bir girişim olması gerektiği görü-

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



Amerikan usulü kağıtlıklar.
(1910) İstanbul Baker ticarethanesinin tanıtım kataloğundan mobilyalar.



Yazıhaneler için koltuk ve sandalyeler.
(1910) İstanbul Baker ticarethanesinin tanıtım kataloğundan mobilyalar.

şü ortaya çıkmaktadır.
Nitekim bu atölyenin zaman içindeki sonuçları da böyle olmuştur. Bu atölyeden yetişenler, önce belirli mobilya tipleri yaratmışlardır. Saray atölyesinin kapanmasından sonra da, kendi işlerini kurmuşlardır. Nitekim 1900'lü yılların başlarında, İstanbul'un eski mobilya ustalarının büyük bir kısmı, bu saray atölyesinin eski çıraklarıydılar.
Konuyu bir tasarımcı gözüyle yorumlamayanlar açısından Abdülhamid döneminde sarayda yapılan bu çalışmalar şöyle görülmekteydi:(3)
...Başlıca zevklerinden biri marangozluktu ve beraberinde çalışan ustalarla hakikaten pek güzel dolaplar, çekmeceler yapardı. Pek ustaca ve sanatkarca vucuda getirdiği şeyler arasında, gül ağacıyla karışık ve türlü çekmecelerle, gözlerle hayrete değer bir sanat eseri olan bir yazıhane vardı ki, bundan dört tane imal etmiş ve saltanat makamına en yakın olanlara birer tanesini göndermişti. Sultan Reşad kendisine ithaf olunanı galiba düşük hakandan bir yadigâr saklamayı bir uğursuzluk nazariyle bakarak cülusunu müteakib başkatibe hediye etmişti. O da bunu köyünün mütevazi evinde fazla bir süs sayarak, Hünkar yazları Yıldız'a nakledince -ki bu cülûstan ancak üç yıl sonra nasib olabilmişti- mabeynde kendisine mahsus odaya naklettirmişti.

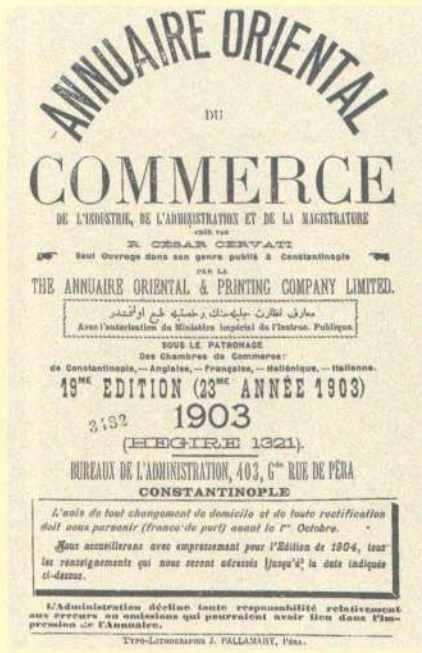
İstanbul'da Saray Atölyesi'nden "Mobilya Ustalığı"na

Yıldız Sarayı'ndaki bu atölyede yetişen çırakların, İstanbul'da büyük prestij sahibi oldukları ise daha sonraki yıllarda şöyle anlatılmaktadır:(4)
...Taksim Kuyu Sokağı ile Çukurlu Çeşme'nin köşe yaptığı yerde bir marangoz atölyesi vardı. Marangoz bu mesleği Rum olan amcası Raftakis'ten öğrenmişti. Raftakis de, şimdi sıkı durun, Abdülhamid'in çırağıydı! İyi bir marangoz olan Abdülhamid'in ustası da, hakkında hep iyi anılar beslediği bir Alman'dı. Padişah, Yıldız'daki atölyesinde iki Rum çalıştırırdı. Mihal Raftakis ve Stamatis Vulgaris. İkisi de daha sonra İstanbul'da dükkan açmışlar ve çıraklarına sık sık kendilerinin bu mesleği Padişah ustalarından öğrendiklerini anlatıp durmuşlardır.
Rahmetli marangoz Padişah, Saint İrene Askeri Müzesi'ne bir salon takımı hediye etmişti. Hüner-

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi


ANNUAIRE ORIENTAL
DU
COMMERCE
DE L'INDUSTRIE, DE L'ADMINISTRATION ET DE LA MAGISTRATURE
RAPHAËL C. CERVATI
AVEC L'AUTORISATION DU MINISTÈRE IMPÉRIAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
معارف نظارت جليلهسنك رخصتيله
طبع اولنمشدر
TURQUIE
RUSSIE
GRÈCE
ROUMANIE
BULGARIE
PRIX 25 FRANCS
Par CERVATI FRÈRES & Cie
9me ANNÉE
1889-90 — HÉGIRE 1306
L'Administration prie toutes les personnes qui ont l'occasion d'utiliser cet Annuaire de vouloir bien lui faire part des erreurs ou omissions qu'elles découvriraient, et les négociants commerçants et industriels de bien vérifier si leur raison commerciale et adresse figurent exactement dans cet Annuaire et dans le cas contraire de bien vouloir lui envoyer leurs observations auxquelles il sera fait droit.
BUREAUX DE L'ADMINISTRATION, YALDIZ HAN 2me ÉTAGE, MOUMHANÉ, GALATA, CONSTANTINOPLE.
TYPOGRAPHIE ET LITHOGRAPHIE J. PALLAMARY


MEUBLES (Marchands de).
Akif Hassan, (et couverture), R. Ghani Tchélébi, 8, S.
Arakelian (Mihran) (en nacre), R. Sedefdjiler, 26, S.
Bellis (Jean), R. Yuksek Calderim, 15, G.
Bertolozzi (chevalier G.), Grande Rue de Péra, 593.
Chefket Bey, Bazar Oriental Han, 42, S.
Decavalles (L.), R. Yéni Tcharchi, 27, P.
Demircolino (Aristi.) (en nacre), R. Sedefdjiler, 26, S.
Filipaki (C.), R. Yuksek Calderim, 66, G.
Jangarlès (J.), Ilonyouk Hendek, 30, 32, P.
Lambiri (J. B.), et articles de Paris (Voir aux. sur le Péra de Constantinople, page 25), 150 Rue de Péra, 550.
Manuvian (Kiork.) (en nacre), R. Sedefdjiler, 32, S.
Marangos (Polyte), 64 Rue de Péra, 514.
Mehmed Abdullah, (et couvertures), R. Ghani Tchélébi, 5, S.
Ousounian (Artin Chanès) (en nacre), R. Ousoun Tcharchi, 308, S.
Partenoglou (Hapi.) (en nacre), R. Sedefdjiler, 36, S.
Psaily Frères, R. Cassi Capoussy, 15, P. et Grande Rue de Péra, 592.
Psaily (Jean), fabricant (Voir annonce page 8), R. Kabristan, P. et Grande Rue de Péra, 127.
Rapokis (Théod.), 106 Rue de Péra, 550.
Sofianos (G.), 61me Rue de Péra, 568, 572.
Tabsin et Cie (ota tax-e), Rue Parka, 20, S.
Trigoni (L.), Grande Rue de Péra, 629.
Tsirigotis (G.), Grande Rue de Péra, 599.
Vaccinos (C.), Grande Rue de Péra, 426.
Youssouf Abdullah, (et couvertures), R. Ghani Tchélébi, 7, S.
Zizis (André), Grande Rue de Péra, 556


ANNUAIRE ORIENTAL
DU
COMMERCE
DE L'INDUSTRIE, DE L'ADMINISTRATION ET DE LA MAGISTRATURE
RAPHAËL CÉSAR CERVATI
Seul Ouvrage dans son genre publié à Constantinople
PAR LA
THE ANNUAIRE ORIENTAL & PRINTING COMPANY LIMITED.
معارف نظارت جليلهسنك رخصتيله طبع اولنمشدر
Avec l'autorisation du Ministère Impérial de l'Instruc. Publique.
SOUS LE PATRONAGE
Des Chambres de Commerce:
de Constantinople, — Anglaise, — Française, — Hellénique, — Italienne.
19me EDITION (23me ANNÉE 1903)
3132
1903
(HEGIRE 1321).
BUREAUX DE L'ADMINISTRATION, 403, 6me RUE DE PÉRA
CONSTANTINOPLE
L'avis de tout changement de domicile et de toute rectification doit nous parvenir (franco de port) avant le 1er Octobre.
Nous accueillerons avec empressement pour l'Edition de 1904, tous les renseignements qui nous seront adressés jusqu'à la date indiquée ci-dessus.
L'Administration décline toute responsabilité relativement aux erreurs ou omissions qui pourraient avoir lieu dans l'impression de l'Annuaire.
TYPO-LITHOGRAPHIE J. PALLAMARY, PÉRA.


MEUBLES
Ameranssalis (S.), R. Hamal Bechi, 14, P.
Andonion (Jean), R. Bassoki Hamam, 23, S.
Asprudis (L.A.), R. Lalèdji Bendek, 190, G.
Bazar Allemand, propriétaire Palecka (Adolf), et meubles de jardins, (Voir annonce pages 2294/95), Grande Rue de Péra, 388.
Bertolozzi (A.), et tapissier, Place du Tunnel, 3, P.
Cabrelchouris (D.), R. Yéni Tjami Capoussou, 3, S. 8 et R. Zindjirli Han, 12, G.
Cami (Yanco), R. Zindjirli Han, 18, G.
Courtenal Frères, R. Yuksek Calderim, 70, G.
Dirzavalle (Nicolas), Ismaïl Bey Han, 5, 6, S.
Evangelopoulos (Dim.), R. Yéni Tcharchi, 104, P.
Glimidis (Jean), Grande Rue de Péra, 538.
Gulmezian (Alex.), Kork-Ji Han, 34, S.
Israélidès (S.), R. Serasker Djaddessi, 54, S.
Kolchian (Vahan), R. Meyrèdjouy, 16, G.
Lacconis (Michaïde), R. Koumbaradji, 37 et 87, P.
Narlian (Maison), à Charkh.
Nisti (T. P.), R. Yuksek Calderim, 66, G.
Papazian (A.), (en nacre), R. Sedefdjiler, 22, S.
Patrianis (Darius et Cie), Grande Rue de Péra, 277.
Pehlevanian Frères, propriétaires de l'Atlas de Recettes, cartonnage, etc. (Voir annonce page 2247), Yemenl Han, 2, G. et magasin de verre, Grande Rue de Péra, 77.
Psaily (Maison), R. Kabristan, P.
Salih Moustapha, Passage d'Amitié, 29, P.
Schalom (Joseph), R. Sadan Hamam, 37, S.
Sofianos (J.), Grande Rue de Péra, 568.
Trafassoli Mchamed, R. Kestendjiler, 19, S.
Vellis (I. D.), Grande Rue de Péra, 533.
Vinciéno (C.) et Cie, R. Dervicheler, 1, P.
Zervos (L.), Grande Rue de Péra, 548.
MEUBLES DE JARDINS
Bazar Allemand, propriétaire Polecka (Adolf), et objets d'arts, (Voir annonce page 2294/95), Grande Rue de Péra, 388.
MEUBLES EN NACRE
Agopian (A.), R. Makandjilar Djaddessi, 38, S.
Fréundlich, R. Makandjilar Djaddessi, 46, S.
Ismaïl Azha, R. Makandjilar Djaddessi, 48, S.
Kiassil, R. Makandjilar Djaddessi, 40, S.

ANNUAIRE ORIENTAL'E (1889-1890) göre İstanbul'da mobilyacılar

ANNUAIRE ORIENTAL'E (1903) göre İstanbul'da mobilyacılar

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

li elleriyle yaptığı bu takım, bir kanepe ve birkaç koltuk, sehpa, tek ayaklı yuvarlak masadan oluşuyordu. Mobilyaların kafes ve aksesuarlarında çeşitli silah figürleri göze çarpmaktaydı. Sultan Abdülhamid Japonya'dan "Japonez" adlı bir el testeresi getirtmişti. Türkiye'de bu aleti ilk kullanan oydu. Almanya'ya bunun bir çok modelini yaptırtmıştı. Kısa zamanda İstanbul piyasasında bu aletten bol bol bulunur oldu. Aletin bir bıçağı o günlerde 30 kuruşa satılıyordu...

1875 Yılında İstanbul'da "Tubini" Mobilya Fabrikası

1875 tarihinde Beşiktaş'ta banker "Tubini" ailesinin bir kanadı tarafından kurulup işletilmiş olan mobilya ve aksesuar fabrikası bulunmaktaydı. Belgelere göre fabrikanın önce "Baba Kamacıyan" tarafından 40 kişinin çalıştığı bir atölye olarak kurulduğu, 1873 yılında "Vertik Efendi"ye devredildiği, ancak bir yangın geçiren fabrikanın, Tubini'lerden aldığı kredileri ödeyememesi sonucu tekrar kendilerine devredilmiş olduğu anlaşılıyor.(5) Fransız asıllı ve İstanbul'da yaşayan Aristide Tubini'nin, Beşiktaş'taki fabrikasında mühendis ve teknik adamlardan oluşan geniş bir üretim kadrosu bulunmaktaydı. Bir genel müdür, üretim müdürü, muhasebeciler, puantörler, depocular, nezaretçiler, tercümanlar gibi memur kadrosundan başka, 350 işçi ve 50 ustabaşı bulunmaktaydı. İşçiler, o tarihte İstanbul'da aşağıda belirtilen oniki loncaya bağlı olarak çalışıyorlardı: 1-Oymacılar, 2-Mozayik ve parke sanatkarları, 3- Halı dokumacıları, 4- Abanoz ağacı işleyenler, 5- Marangozlar, araba ve tekerlek işçileri, 6- Cilacılar, 7- Tamirciler, demirciler, ocakçılar. 8- Buhar makinesi işleticileri, 9- Ateşçiler ve yardımcıları, 10- Şantiye ve atölye içi yük taşıyıcıları, 11- Hammallar, 12- Gece bekçileri.

Aslına bakılırsa, bu çok kapsamlı bir mobilya fabrikasıydı. Bu amaçla yerli ve ithal olmak üzere çok miktarda ve türde ağaç kullanılıyordu. Belgelere göre bu fabrika, Avrupa'da o günlerde yapılabilen her şeyi üretecek tekniklere sahipti. Ayrıca Osmanlı ve Ortadoğu için de özel üretim yapmaktaydı. Bu bakımdan, fabrikanın güçlü bir sanayi kuruluşu olduğu görülüyor.

Tubini'nin fabrikasının bir özelliği de, Avrupa'dan her türlü hammadde ve kumaş ithal ettiği gibi, gerektiğinde büyük siparişleri karşılayabilmek için zanaatkar ve ustalar da getirtmesiydi. Böylece iyi bir kaliteye ulaşabiliyordu. Üstelik Avrupa'dan ithal edilen ürünlerin taşıma giderlerinden doğan fiyat farkı nedeniyle, kalitesiyle avantajlar sağlayarak rekabet edebilmekteydi. Bu fabrikadan yetişmiş olan ustalar, daha sonra kendi atölyelerini kurdular. Ve aynı düzen içinde, mobilya üretimini sürdürmüş olmalılar.



ANNUAIRE ORIENTAL

Commerce, Industrie
Administration, Magistrature
DE
L'ORIENT

Fondé en 1880

Adopté par les Administrations de l'Etat
Patronné par les Chambres de Commerce

1914

T



MEUBLES.
Voir Aussi Ameublements.

Ali Riza Mehmed, Gde Rue de Galata, 252.
Anastassiadis (S.), R. Hamal Bachi, 14, P.
Angelidis Frères, Grande Rue de Péra, 605,
Apelian (Nazaroth), Kurkdji Han, 10. 11, S.
Arabadjian (Takvor), R. Yorghandjilar, 9, S.
bazar Allemand, et meubles de jardin, (*Voir annonces*), Grande Rue de Péra, 388.
Behaeddine Bin Ahemd, R. Ali Pacha Djaddessi, 33, S.
Calovidouris (D.), R. Yéni Djami Capoussou, 2, 6, 8 et R. Yéni Djami, 46, 53, G.
Cohen (Albert), Kurkdji Han, 41, S.
Courtessi Frères, Place du Tunnel, P. et Grande Rue de Péra, 376.
Etablissement Austro-Ottoman d'Ameublements et Tapisserie. Gde Rue de Péra, 320.
Ferigo (Petro), Grande Rue de Péra, 532.
Friedmann (Leon J.), R. Mahmoud Pacha, 102, et R. Sultan Hamam, S.
Halcomatidi (Nico) et P. Terlixidi, R. Hazopoulo Han, 10, S.
Ketchedji Zadé Mehmed, R. Riza Pacha, 29, S.
Lucak (J.), R. Kiathané Djaddessi, 7, Férik.
Lucrazis (Alcibiade), R. Koumbaradji Yocouchou, 61 et 87, P.
Narlian (Maison), à Chichli.
Patriano (Darius), Grande Rue de Péra, 227, et ateliers, R. Fayk Pacha. 2 bis, P.
Pekmezian Frères, propriétaires de *l'Usine de Béchiktache*, Yacoud Han, 2, G.
Philippakis (Emm.), R. Yuksek Kaldérim, 67, G.
Psalty (Maison), R. Kabristan, 14, 26, P. et Grande Rue de Péra, 146, et R. Kara Mollah, 20, G.
Yannakidis (Stylianos E.), R. Riza Pach, 16, 18, S.
Zervos (A.), Grande Rue de Péra, 621.

ANNUAIRE ORIENTAL'E
(1914) göre İstanbul'da mobilyacılar

Diğer yandan, 1883 yılında kurulan "Sanayi-i Nefise Mektebi" yavaş yavaş, yeni bir tasarımcı kuşağının yetişmesi için uygun eğitim ve sanat ortamını oluşturmaktaydı. Nitekim buradan diploma alan mimarlar, yeni bir mekan geleneğini tartışmaya açan ilk kuşak olmuştur. Ressamlar da, değişmeye başlayan bir yaşamın içindeki değerleri aramaya başlamışlardı.

İstanbul'da Mobilya Üretimi Artıyor

1893 yılında İstanbul'da "Narliyan" ve "Daryios Patriyanu" isimli iki mobilya fabrikası daha kuruldu. Bu iki fabrika, artık makine ve motor kullanıyordu. İstanbul'da yaşanan mobilya gerçeğinin içinde ortaya çıkmışlardı. Yeni bir mobilya geleneğinin de ilk arayışlarını ister istemez başlatmak zorundaydılar. Çünkü artık geleneksel "halı-sedir-sandık" üçlüsü, İstanbul'daki eski gücünü kaybetmişti.

Giderek 1897 yılında, İstanbul'da "Fokelstein Mobilya Fabrikası", 1902 yılında "Kortesi Biraderler" fabrikası, 1905 yılında da "Avusturya-Osmanlı Mefruşat Fabrikası" kuruldu.

Artık mobilyalar, Pera'nın ünlü mağazalarının kataloglarından seçilebiliyordu. Özel amaçlı ve karmaşık yapılı, işyeri, ev, hastane mobilyalarının en iyi örnekleri kataloglardan sipariş edilebiliyordu. Buna karşılık, bu ürünleri üretebilecek düzeye gelmiş olan yerli üreticiler de, daha uygun fiyatlarla Pera'da varlıklarını sürdürebilmekteydiler.

Mobilya, artık İstanbul'un büyük kesimince kabul edilip yaygınlıkla kullanılan yeni ve çağdaş bir ürün olmuştu. Hatta tarihi yarımda da bile, eski sandıkçılar, tornacılar, yavaş yavaş üretimlerini değiştirip, masa, iskemle ve dolap üretimine yönelmeye başlamışlardı.

1900'lü yılların başlangıcında, "Avrupa mobilya kullanmak" seçkin bir kesime ait olan bir ayrıcalık gibiydi. Nitekim, Müzürüs Paşa'nın evi hakkındaki dedikodular, bu durumu çok iyi yansıtmaktadır.(6)

...Romanya Ortaelçilik binası, bugün konsolosluktur, içlerinde en görkemlisidir. Binanın ilk sahibi inşasında ve döşemesinde kılı kırk yaran bir özen göstermişti. Müzürüs Paşa burasının Faubourg Saint Germain ve Etoile semtlerindeki evlerin bir benzeri olması için çabalamıştı. Kapılar, pencereler, doğramalar, lambriler, şömineler ve kilitler hep Fransa'yı, Navarre bölgesi evlerini hatırlatıyordu. Kilitler ve kapıların demir aksamı seçkin bir maden oymacısının, Paris'li bir ustanın imzasını taşıyordu. Müzürüs Paşa ilk teslim edilen kilitleri beğenmemiş, söylentilere göre kendi zevkine uygun yenilerini ısmarlamıştı. Binanın bodrum katında zırhla örülü bir oda ve geniş mahzenler bulunmaktaydı. Göz alıcı giriş merdiveni, hol ve salonların yanısıra, anıtsal şöminelerin üstündeki çok değerli otantik goblenler, Boule mobilyaları ve Faubourg Saint Antoine'ın tanınmış zanaatkarlarının imzasını taşıyan diğer eşyalar dikkati çekmekteydi.

Türkiye'nin Roma Ortaelçisi, eski Sisam Prensi Müzürüs Paşa, lüksü çağın modasına uygun bir konforda arıyordu. Daha sonra, Bükreş Hükümeti binayı içindekilerle birlikte satın almıştır...

1900'lü Yıllarda İstanbul'da Mobilya Üretimi Nasıl Yapılıyordu

İmparatorluğun son yıllarında, tarım dışında kalan alanlarda üretim, aşağıda çok kalın çizgileriyle özetlenen, dört değişik düzen içinde gerçekleştirilmekteydi:

1- Üretimin büyük çoğunluğu, "küçük üretim" adı verilen "zanaatkarlık" aşamasındaydı. Bu üreticiler, sahip oldukları aletler ve el tezgahlarıyla, yanlarında başka bir işgücü kullanmadan bizzat kendileri çalışarak genellikle yakın pazarlar için üretim yapmaktaydılar.

2- Öte yanda ticaret sermayesi, bu bağımsız küçük üreticileri yavaş yavaş denetim altına almaktaydı. Buna göre tüccar, bir müteahhitte hammaddeleri ve parça başına hesaplanan üretim maliyetini vermekte, müteahhit de genellikle evlerde çalışan "işçi"lere bu malzemeyi dağıtıp üretileni



Bir mobilya fabrikası reklamı

toplayarak tüccara teslim etmekteydi.

3- "İmalathane" sistemi de İmparatorluğun son yıllarında yaygınlaşmaya başlamıştı. Büyük ticarethaneler, kendi şemsiyeleri altında işçi çalıştırmaktaydılar.

4- Bunların yanısıra, üretimin küçük bir kısmı ise, makine, enerji kullanan, işçi çalıştıran fabrikalarda gerçekleştirilmekteydi.

I. Dünya Savaşı Yıllarında İstanbul'da "Mobilya Sanayii" Kurma Girişimleri

Osmanlı İmparatorluğu, I. Dünya Savaşı'na Almanya'nın yanında yer alarak girmiş ve bu savaştan büyük maddi ve manevi kayıplara uğrayarak çıkmıştı. 1914-1918 yılları arasında ilk kez, topyekün bir savaş gerçeğiyle karşı karşıya kalınmıştı. Ülkenin bütün kaynakları kullanılmış, bütün üretimi harekete geçirilmişti. Savaşla birlikte ülke ekonomisi dışarıya kapanmış, daha önceleri dış ülkelerden getirilen bütün ürünler Anadolu'dan sağlanmaya başlanmıştı.

Bu nedenlerden ötürü, I. Dünya Savaşı, bir bakıma, Türk'lerin ticaret yanında sanayi alanında da gelişmesini ve örgütlenmesini sağlamıştır. Nitekim bu düşünceyle yayımlanan "Sanayi" dergisindeki bir yazıda, "Sanayi Müdüriyet-i Umumiyesi" mühendisi Fuat Kamil Bey, kapitülasyonların kaldırılışıyla Osmanlıların ekonomik bağımsızlıklarına sahip olduklarını belirterek, "...Artık emin olabiliriz ki, istikbal bizimdir" demektedir.

Aynı dergiye göre, ülkede "milli sanayi" kurabilmenin en önemli engellerinden birisi, yabancı sermaye ile birlikte sanayide yabancı dil kullanma alışkanlığıydı. Yabancı dil bilmeyen bir Müslüman-Türk işçi ve sanatkar, iş bulmakta güçlük çekiyor, yada düz işçi olabiliyordu. Bu nedenle 1918 yılında "Sanat Lisanımızı Türkçeleştirme" kampanyası açılmış, fabrikalarda İngiliz, Alman, Fransız, İtalyan, Amerikan, Yunan dili yerine Türkçe kullanılması savunulmuştur. Dergi, okuyucuları arasında düzenlediği bir anketle, sanayide kullanılan makina ve gereçler için hangi Türkçe karşılıkların kullanılması gerektiğini sormuş, bu amaçla bir yarışma düzenleyerek halkı Türkçe türetmeye de özendirmişti. Bu düşüncenin devamı olarak "Sanayi Kütüphanesi" adı altında yayıncılığa başlamış ve 1918 yılı sonuna kadar 25 kadar Türkçe teknik kitap satışa sunulmuştur.(8)

Öte yandan, aynı tarihlerde Osmanlı hükümeti, Alman hükümetinden, 12-18 yaşları arasında 10.000 kadar Türk gencinin mesleki ve teknik öğrenim görmek üzere Alman fabrikalarına kabul edilesini istemişti. Alman sanayi odaları bunu uygun bulmuş ve imzalanan protokolle Türk gençlerinin Almanya'da 3, 4 yıl eğitilmeleri sağlanmıştı. Bu öğrenciler, öğrenimlerini tamamladıktan sonra, eğitimleri sırasında masraflarını karşılayan fabrikalarda bir, iki yıl ücretsiz çalışacaklardı. Ayrıca, bazı Osmanlı bakanlıkları da kendi ihtiyaçları için eğitilmek üzere Almanya'ya teknik eleman göndermişlerdi.(9)

Yine, "Osmanlı Ticaret ve Sanayi Odaları" da, marangozluk, demircilik, boyacılık, kunduracılık, terzilik için dört yıl süreyle Almanya'ya eleman gönderdiler.

Aynı yıllarda, İstanbul'daki "Sanayi Mektebi" de, Almanya'dan uzman çağırarak "makinistlik, şoförlük, elektrik mühendisliği, ziraat mühendisliği" bölümlerini kurmaya girişmiştir. Diğer yandan, Suriye'de 4. Ordu Komutanı Cemal Paşa ve Vali Azmi Bey'in çabalarıyla yeni sanayi mektepleri açılmış, Hayfa, Kudüs, Yafa, Beyrut, Şam'daki sanayi mekteplerinin geliştirilmesi amacıyla Almanya ile işbirliği yapılmıştı.

Kısacası, 19. yüzyılın ilk yıllarında büyük bir değişim olarak Osmanlı İmparatorluğu'nu etkileyen "Mobilya", yaklaşık yüz yıl sonra, I. Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde, Türk mobilya sanayinin temellerini oluşturabilecek duruma dönüşmeye başlamıştı. Ancak, İstanbul'da yüz yıl içinde elde edilen büyük bir birikim, savaş yıllarında, bir anda duruvermiştir.

1- KÜÇÜKERMAN, Önder, ANADOLU MİRASINDA TÜRK EVLERİ, Kültür Bakanlığı Yayınları, 117-9, 1995, Ankara.
2- DUHANİ, Said N., ESKİ İNSANLAR ESKİ EVLER, 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası, s. 19, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu yayını. 1984, İstanbul.
3- UŞAKLIGİL, Halid Ziya, SARAY VE ÖTESİ-SON HATIRALAR, s.102, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1981, İstanbul.
4- DUHANİ, Said N., A.g.e., s. 100.
5- KAZGAN, Haydar, Tubini'nin Mobilya Fabrikası, s.64, DİYALOG, Aralık 1983, İstanbul.
6- DUHANİ, Said N., A.g.e., s. 115.
7- TOPRAK, Zafer, TÜRKİYE'DE "MİLLİ İKTİSAT" (1907-1918), s. 194, Yurt Yayınları, 1982, Ankara.
8- TOPRAK, Zafer, A.g.e., s. 195.
9- TOPRAK, Zafer, A.g.e., s. 201.

Tombak

22
9 771301 690009

ANTİKA KÜLTÜRÜ
KOLEKSİYON VE SANAT DERGİSİ
İKİ AYDA BİR ÇIKAR
SAYI 22 • 1998
750.000 TL.



MSGSÜ
Kültür Sanat Arşivi

Osmanlı'da Mobilya • Bisikletin Tarihi • Yunan Kimliği ve İkonografya • Tophane-i Âmire

"Mobilya" Kavramında Yaşanan Değişimler ve
"Sanayi-i Nefisi Mektebi"

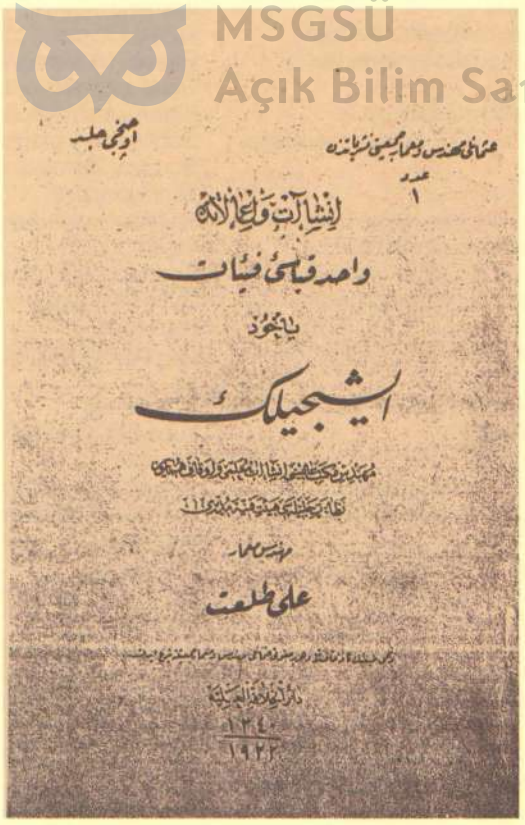
OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA "MOBİLYA"

-II-

Prof. Önder Küçükerman
Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı
The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage TICCIH
Türkiye Temsilcisi

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Mobilya Tasarımındaki Değişimler ve 1860'larda İstanbul'da "Mobilya Sanatı" Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşadığı "mobilya" değişimleri değerlendirilmesi açısından, 1890'lı yıllarda İstanbul'da bulunmuş olan, Fransız dekoratörü Pretextat Lecomte'nin gözlemleri, iki yönden önem taşımaktadır.

Birincisi, kendisi de bir sanatçı olduğu için, Avrupa'daki Sanayi Devrimi'nin yenilikleri karşısında gerileyen Osmanlı sanatçısının durumunun gerçekten üzülmesidir. İkincisi ise, yine Sanayi Devrimi'nin içinden gelen birisi olması nedeniyle, Osmanlı üreticisinin geleneksel değerlerinin desteklenmesi durumunda, gelecekte başarılı olunabileceğini çok iyi hissetmiş olmasıdır. Nitekim bu noktaları, kendisinin notlarında da açıklıkla izleyebiliyoruz.(1)



Osmanlı Mühendis ve Mimar Neşriyatı İnşaat ve İmalatta Vahidi Kıyasi Hıyat Yahut İşçilik Kitabı 3.Cilt (Basıldığı Yer) Darülhıyafeti Aliye (1340) 1922 Cildin Muhteviyatı 12. Kısım: Doğramacılığa Ait Aksam İmalatı İşçilikleri 13. Kısım: Demir İmalatı İşçiliği, Çilingircilik İşleri

...Şark'lı sanatçıların yaptıkları işe kazandırdıkları mükemmellik karşısında hayranlık içinde kalmamak imkansızdır. Şunu da ekleyeyim ki, dekorasyon amacıyla yaratılan bu eşyalar yerine konduktan sonra yaşar ve hayatiyetleriyle de göz kamaştırır. Öyle ki onları o yerden söküp atmak bir cinayettir, süslerinden yoksun kalan yerlerin görünümü yıkıcıdır. Komşu pano onun yoksulluğundan ötürü insanları suçlar ve siz, işlemediğiniz bir suçun, bu boşluğun karşısında acı duyarsınız... Sedefli iskemle, İstanbul'da en çok imal edilen ufak mobilyadır. Bunlar Avrupa'da çok revaç görmektedir...

...Şimdi gelelim Şark'ın dekoratif sanatının en zengin imkanına. Mozaik, gömme süs ve Türk kakmacılığı... Bu türde süslere sahip olmayan çok az camiiye rastlanır. Genellikle minberler, panolar ve yuvarlak frizler mozaik marköteri ve enkrüstasyonla çalışılmıştır. Arap denen stilde desen, sedefi fildişi, kemik veya madeni kakmalara yuva olacak şekilde işlenmiştir. Bu oyma ve yuvalar gül bezekler, yıldızlar, çokgenler veya geometrik şekiller ve çizgiler şeklinde oyulmuştur. Bu zengin desenler bir de kakmalarla bezendi mi, göz kamaştırıcı olmaktadır. Mozaik

MSGSÜ
Açık Bilim Sanal Arşivi



marketörü imalcılarının hepsi Türk'tür. Onlara ihracatı artırmalarını tavsiye ederiz. Zira sedefli iskemle Avrupa'da çok tutulmakta olup herkes evinde bir tane bulundurmayı arzu etmektedir ve bunların taklidleri öylesine gülünçtür ki, Türk sanatkârların rekabetten korkmalarına mahal yoktur...

1868 Yılından Sonra Kurulmaya Başlanılan "Sanayi Mektepleri" ve Mobilya Yapımı

Osmanlı İmparatorluğu'nda, yüzlerce yıldan beri "Lonca teşkilatı" içerisine küçük yaşta alınan çocukların yetiştirilmesi ile sanayi için teknik eleman yetiştirme düzeni 1860'lı yıllarda artık sona ermişti. Bu eski düzen içinde 8-10 yaşına gelen çocuklar, meslek öğrenmek için bir ustanın yanına "çırak" olarak verilir ve belirli süreler sonra önce "kalfa" sonra da "usta" olurlardı. Aslında bu doğru bir sistemdi, ancak uzun zaman içinde gelişimi önleyen bir yapıya dönüşmüştü.

1867 yılında İstanbul'da ilk kez "Sanayi Mektebi"nin eğitime başlayan bölümlerin programlarına bakılınca, bu yeni kurumun asıl amacının, öncelikle değişen üretim düzeninde ihtiyaç duyulan kadroları yetiştirmek olduğu görülüyor. Ama asıl yenilik, marangozluk, mobilya, at arabası karoseri yapımı gibi konuların yer almasıydı. Özellikle marangozluk ve mobilya, o yılların en önemli konuları arasındaydı. O yıllarda mobilya ile ilgili olan herşeyin en iyisi Avrupa'dan ithal ediliyordu. Bunların çok kötü taklitleri ise, eski üretim sisteminde, ne olduğu tam olarak anlamlandırılmadan üretilebiliyordu. Mobilya tasarımı konusunda, hiçbir deneyimi olmayan, eski sistemin bu üreticileri, en iyi bildikleri üretim tekniklerini, Avrupa kaynaklı mobilyalarda uygulamayı tercih ediyorlardı.

İşte bu nokta, zaman içinde, Osmanlı mobilya geleneğinde ilginç bir sentezin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Diğer yandan, Batı'dan gelen yeni üretim makineleri, aletleri ve hiç kuşkusuz ürünleri çok değişikti. Eski düzende yetişen elemanlar, gerek sayısal gerekse de nitelik bakımından bu yeniliklere uyum sağlayamamaktadır. Bu nedenledir ki, daha III. Selim Dönemi'nden başlayarak, yeni fabrikalar için yabancı ülkelerden yetişmiş işçi ve mühendis getirilmeye başlanmıştı.

Aslına bakılırsa, İngiltere başta olmak üzere Avrupa ülkeleri "Sanayi Devrimi"nin makineli üretimine geçerken, bir önceki kuşağın deneyimli yöneticisinden, ustasından ve hatta işçisinden yararlanma yollarını bulmuşlardı. Böylelikle büyük değişim içinde eski sistemde çalışanlar işsiz kalmamış, hatta deneyleri ile bu gelişime büyük katkılar sağlamışlardı. Bir anlamda, eski ile yeni sanayi arasında bir süreklilik sağlanmıştı. Oysa sanayileşmeye çok büyük bir hızla geçiş nedeniyle, bu sürekliliği sağlayamayan Osmanlı İmparatorluğu, hem çok sayıda yeni teknik eleman yetiştirmek zorunda kalmış, hem de önceliklerin büyük sorunları ile karşı karşıya kalmıştı.

"İstanbul Sanayi Mektebi" İçindeki Mobilya Fabrikası

1867 yılında kurulan "İstanbul Sanayi Mektebi"nin kuruluş nedeni, genel olarak yeni sanayi alanlarına uygun ve yetişmiş eleman ihtiyacının karşılanmasıydı. Nitekim okulun kuruluş gerekçesinde de aynı görüşler şöyle yer almaktaydı:

...Bir süreden beri, gerek İstanbul'da gerekse bütün imparatorlukta "hirfet ve san'at" büyük ölçüde zayıflamıştır ve halkın en basit ihtiyacı bile karşılanamamaktadır. Bu "hiref kaybının"



Resimli Uyanış
Servet-i Fünun-
2 Kanunsani-1930-
No:1742-57-Cilt 67-3



Resimli Uyanış
Servet-i Fünun- 26
Şubat 1931- No:117-
Cilt 69-5

Açık Bilim Kültür Arşivi

yeniden geliştirilmesi için, şimdilik "san'atın ikmal ve talimine mahsus olmak üzere "Sanayi Mektebi" adında bir okul açılması gerekmektedir. (2)

Sultanahmet bölgesinde eski "Kılıçhane" ile çevresine yapılan binalardaki eğitim, 1868 yılının Kasım ayında başlatılmıştır. Okulda, derslik ve atölyelerin yanısıra, bir de fabrika kurulmuştu. İlk öğretim, 13 yaşından küçük, fakir ve kimsesizlerden oluşan 50 öğrenciyle başlamıştır. 17 Kasım 1868 tarihinde, Sanayi Mektebi'nin kuruluş amacını, programını ve yönetim ilkelerini belirleyen 64 maddelik "Nizanname"nin giriş kısmında okulun kuruluş amacı şöyle tanımlanmaktaydı:

Birinci bölümde, okulun teşkilatı, dersler, öğretilecek teşkilatı, dersler, öğretilecek "Sanatlar", "Dahili ve Harici Şube"lere alınacak öğrenci sayısı, öğrencilere ödenecek ücret, okulda yapılacak işler, suç işlemiş çocukların okula alınması ve bunlarda aranacak şartlar, yatılı öğrencilere verilecek yiyecek ve giyecek gibi konular belirlenmektedir. İkinci bölümde, okulun yönetici ve görevli kadrosu, gelir ve giderleri tanımlanmaktadır. Üçüncü bölümde ise yıl sonu sınavları, başarılı öğrencilere verilecek ödüller, mezunlara tanınacak "Patent muafiyeti" ve öğrenci cezaları belirtilmektedir.

Bu okulun ilginç yanı, kadrosunda çok sayıda yabancı öğretmen ve uzmanların yer alması ve okulu başarıyla bitirenlerin Batı sanayiini yakından tanımaları için Avrupa'ya gönderilmeleriydi. Kısacası, Osmanlı İmparatorluğu, "Sanayi Devrimi"nin ortaya çıkardığı sorunları, kendi kuralları ile aşabilecek bir kadroyu yetiştirmek için girişimler yapmaktaydı.
Bu okulun programı içinde "Ahşaba Müteallik Meslekler" başlığı altında "Arabacı ve Faytoncu", "Doğramacı", "Sandalye ve Kanepeci", "Ağaç Çarkçı ve Modelci" bölümleri bulunmaktaydı. Bu bölümlerin her birine 12'şer öğrenci alınmaktaydı ve her sınıf için birer "usta" ve "usta yamağı" kadrosu vardı. (3)
İşte burada yetişenler, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yeni mobilya sanayiinin ilk yapı taşlarını oluşturmuştur.

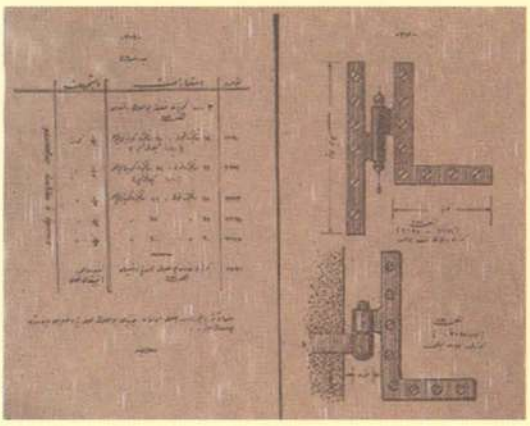
1863: "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Yeni Bir Kuşak
Osmanlı İmparatorluğu'nda, "Sanayi Nefise Mektebi"nin kuruluşu, aslında Sanayi Devrimi'nin çok hızlı bir biçimde algılanıp, bu konudaki çözümün, üst düzeyde öğretim ve eğitim görmüş sanatçıların yetişmesinin gerektirdiğinin anlaşılmasının sonucudur. Unutmamak gerekir ki, "Sanayi-i Nefise Mektebi", önce Ticaret Bakanlığı'na bağlı olarak kurulmuştur. Aslında burada ilginç olan nokta, Avrupa'da sanayi üretimindeki değişimini en iyi biçimlendirecek sanatçıların yetiştirildiği ortamların da ilk kez o yıllarda kurulmasıydı.
Avrupa'da da sanayinin, üretimin, yaşamın ve mekanın değişimi, insanın çevresini yeni baştan yaratması gerektiriyordu. Osmanlı İmparatorluğu için ise, geleneksel yaşamın, mimarinin, iç mekanların temelde ve büyük değişimler yaşadığı bir dönemdi.
Mobilya konusu ise, bu büyük değişimin herkesi ilgilendiren, basit ama önemli bir semboli gibiydi.

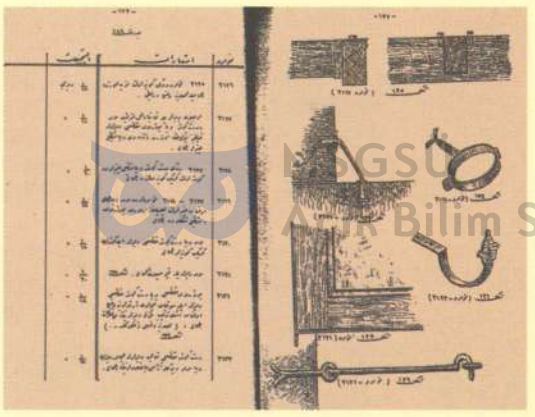
1914: Sanayi-i Nefise Mektebi'nde "Tezyinat Kolu"nun Kurulması
"Sanayi-i Nefise Mektebi", kuruluş yıllarından başlayarak, ülkedeki sanat ve mimarlık alanlarında yoğun bir çalışma düzenini gerçekleştirmeye çalışmıştı. Ancak o yıllarda hem Osmanlı İmparatorluğu büyük sıkıntılar yaşıyordu, hem de bu yeni kurumun amacını tam olarak anlayabilen kesim sınırlıydı. Bu nedenle, "Sanayi-i Nefise Mektebi" içinde, özellikle

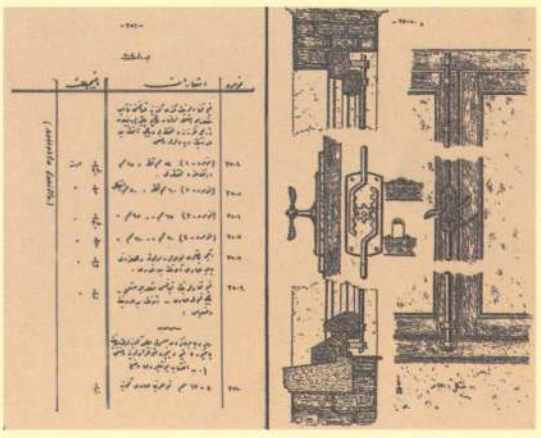
Açık Bilim Sanat Arşivi



Resimli Uyanış Servet-i Fünun- 26 Şubat 1931- No:117- Cilt 69-5







"tezyinat" ve "mobilya eğitimi ve öğretimi" konusu yıllar boyunca hep geri planlarda kalmıştı.

Çünkü 1883-1914 yılları arasındaki sürede, İstanbul'da önce Avrupa mobilyaları ithal edilmiş, sonra bu mobilyalar yerli olarak üretilmişti. Böylece ülkede kullanılan mobilyalar üzerinde herhangi bir tasarım yapmak pek gerekmemişti. Yapılan tasarım ve yorumlar da, ya daha kolay üretim amacıyla pratik değişikliklerdi, ya da Osmanlı üretim sisteminin geleneksel yansımaları bu mobilyalar üzerinde değişik ölçeklerde uygulanmıştı.

Böyle bir ortam içinde, "Sanayi-i Nefise Mektebi" de doğal olarak genellikle resim, heykel, mimarlık alanlarında daha yoğun ve sonuca gidebilen çalışmalara yönelmişti.

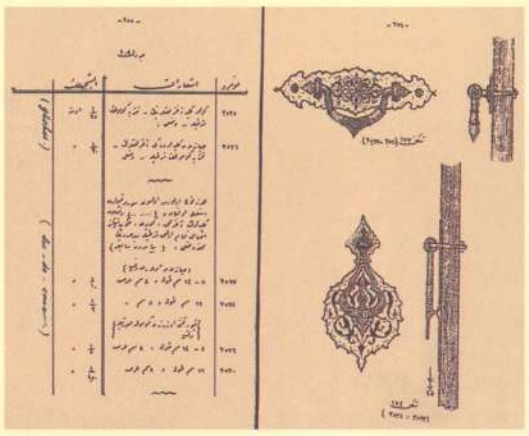
1914 yılında ise "Sanayi-i Nefise Mektebi" içinde ilk kez "Tezyinat Kolu" kurulmuştur. Buradaki "Tezyinat", bugünkü anlamıyla "dekorasyon veya süsleme" gibi bir anlam taşımaktaydı. Aynı yıllarda Avrupa'da da "dekorasyon" günlük hayatı etkilemekte ve değiştirmekteydi. O nedenle buradaki "Tezyinat Kolu" daha sonraki yıllarda "Garp Tezyinat" ve "Şark Tezyinat" gibi değişik isimler altında değiştirilmiştir. Zaman içinde ise "Dahili Tezyinat" adı altında biçimlendirilmiş ve en sonunda "İç Mimarlık" biçimini almıştı.

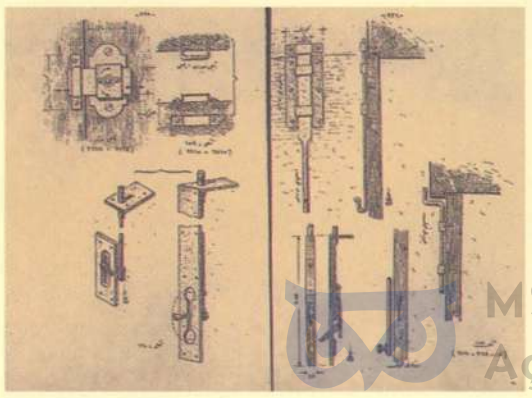
O nedenle "Sanayi-i Nefise Mektebi" içindeki bu ilk "Tezyinat" şubesi zaman içinde çok önemli roller oynayacak olan bir bölümün ilk çekirdeği olarak kabul edilebilir. Ancak, diğer yandan Birinci Dünya Savaşı başlayınca, bu gibi çalışmaların da yavaşlatılmış olduğu görülüyor. Çünkü ülkedeki bütün sanayi savaş nedeniyle ya durmuş, ya da askeri amaçla çalıştırılmaya başlamıştı. Böylece "Sanayi-i Nefise Mektebi"ndeki "Tezyinat Kolu"nun da 1923 yılına kadar derin bir sessizliğe gömülmüş olduğu anlaşılıyor.

1919-1923: İstanbul'un İşgali ve Sorunlu Yıllar

1919 yılında İstanbul'un işgali ile birlikte başlayıp, 1923 yılına kadar süren dönem içinde yaşananlar, hiç kuşkusuz, mobilya gibi bir ayrıntıyı çok geri planlara düşürmüştü. Nitekim büyük karışıklıklar arasında 1920 yılında "Osmanlı Meclis-i Mebusanı" son kez toplanmış, Ankara'da Türkiye Büyük Millet Meclisi açılmıştır. 1921-1923 yılları ise büyük bir mücadele ve savaş yıllarıdır.

BAGSU
Ayak Bilim Sanat Araş





1930'lu Yılarda Mobilya Ve Dekorasyonda Kullanılan Sanayii Ürünleri

1923 yılında, Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş ve İstanbul'un işgali sona ermiştir. Herşeye yeniden başlamak gerekmektedir. Ülkede büyük bir değişim yaşanmaktadır. İşte bu değişimin içinde "Sanayi-i Nefise Mektebi" 1924 yılında "Güzel Sanatlar Akademisi"ne dönüştürülür.
Cumhuriyet'in yeniden biçimlendirdiği bu eski kurumun önünde, ülkenin sanat ve mimarlık alanlarının yeni projeleri hızla birikmeye başlar. Unutmamak gerekir ki, bu büyük değişimle birlikte, Cumhuriyet Türkiye'sinin yeni kuşağının hangi mekanlarda yaşayacağı, hangi mobilyaları kullanacağı da Akademi'nin yeniden güçlenen yapısı içinde yavaş yavaş biçimlendirilmeye başlanmıştı.
Çünkü çözümlenmesi gereken iki önemli konu ortada durmaktaydı. Birincisi, yeni başkent Ankara'da yeniden kurulan mimari mekanların iç düzeni ve mobilyası nasıl tasarlanacak ve üretilecekti? Yeniden yaratılan bir Milli Meclis binasından başlayan, bütün resmi ve özel mimari mekânların içi nasıl düzenlenecekti? Burada kullanılacak mobilyaların kimliği nasıl yaratılacaktı? Bunların yapılmasında, "çağın çağdaş kimliği" nasıl yorumlanacaktı?
İkinci konu ise, bu mobilyaların nerede üretileceğiydi. Bu büyüklükteki siparişleri alıp üretebilecek atölyeler genellikle İstanbul'daydı. Ancak daha önce İmparatorluğun mobilyalarını üretmiş olan bu eski sistem, yeni kavramlara ve tasarımlara göre nasıl yeniden düzenlenebilecekti?
İşte yukarıda çok kalın çizgileriyle ortaya konulan sorunların yanıtı, bir bakıma o yıllarda Akademi'de hızla gelişmeye başlayan "Dahili Mimari Şubesi"nin programını oluşturmaktaydı.

Cumhuriyet Değişiminin Bir Semgesi Olarak "Güzel Sanatlar Akademisi"nde Mobilya Tasarımı Çalışmaları

Cumhuriyet'le birlikte, eski adı "Sanayi-i Nefise Mektebi" olan ilk sanat kurumu, "Güzel Sanatlar Akadamisi"ne dönüştürülerek, mimarlık ve "dahili mimari" öğretimi başlatılmıştı. Osmanlı döneminden sonra bu alanda ilk kez öğretim yapılacağı için, bu yeni konuların en iyi biçimde yapılabilmesi amacıyla kurucu hoca olarak Fransa, Almanya'dan ünlü meslek adamları getirilmişti. Böylece bu kez Akademi çatısı altında, Türk mobilya tasarımı için yeni bir çalışma ortamı yaratılmış oldu.
Şimdi bu ilginç çalışmayı çok kalın çizgileriyle izleyelim.

1932: Akademi'de "Dahili Mimari"

1929 yılında Akademi'de "Dahili mimari" adı altında kurulan atölyenin başına getirilen Philip Ginther, 1937 yılına kadar uzun bir süre boyunca bu görevde bulunmuştur. Diğer yandan, Akademi'de başlatılan "dahili mimariyi geliştirme" girişimleri arasında, Paris'te "dahili mimari" öğrenimine gönderilen öğrencilerden Nizami Bey de o yıllarda ülkeye yeni dönmüştür. Paris'te "Ecole des arts Applique's"de öğrenim gören ve "Gaumont", "Paramount" stüdyolarında bir süre çalışan bu genç hakkında 1932 yılında yayımlanmış şöyle bir yazıyı görüyoruz: (4)
"...Bugün binaların dahili tezyin (iç süsleme) ve tefrişi başlı başına bir sanat halini almıştır. Bizde de gün geçtikçe, ihtiyaç hissetmeye başladığımız bu şube hakkında ihtisas sahibi olan arkadaşlarımızın çoğalmasını ve kendilerine

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Müessis ve ilk müdür ressam Hamdi B. merhum

Akademinin kıymetli ve faal müdürü Ressam Namık İsmail

1930'lu Yıllarda, Güzel Sanatlar Akedemisi'nin Önünde Hocalar ve Öğrenciler

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

memleketimizde bir iş sahası izhar edilmesini arzu eder ve arkadaşımıza muvaffakiyet temenni ederiz."

Bu açıklama ile birlikte, belki de Türkiye'de ilk kez, Akademi'de yaptırılan ve o tarihlerdeki adıyla "dahili mimari" projelerinin yayımlanmış bulunduğu görülmektedir.

Bu projeler arasında bulunan "bir bankanın direktörü odası" o dönemin anlatımıyla şöyle tanımlanmaktadır:

."..Muavin, muhasebe ve daktilo için "kontrplak" iki yüzlü kapılar. Duvarlarda "kurşuni" ile kırmızı ahengi, "ulsina" badana. Mobilyalar, ceviz, koyu renkte. Bir yazıhane ve koltuğu, "madeni". Biri camlı, diğerleri kapalı üç kütüphane, bir de "etajerli" dolap. Birkaç kanepe, "kaş radiyatör". Odanın tavanından minverden kaçmış bir kişiyi saklamak için, iki kaz buzlu camdan, köşebend ve "te" demirleriyle yapılmış "tenvirat aleti (elektrikli lamba)". Zemin kırmızı renkli, "ksilolit" üzerine kahverengi ahenkte halı..."

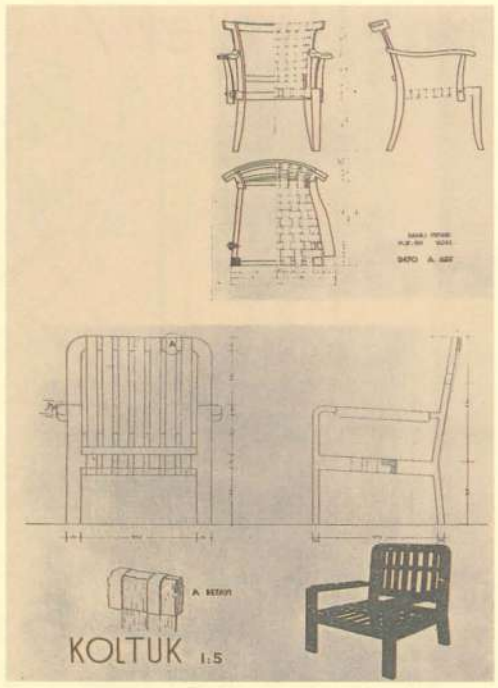
Bu projeler arasında bulunan ve "8-16 yaşları arasında dört kardeşe mahsus oturma ve çalışma odaları" projesi de şöyle tanımlanmaktadır:

."..Dört kişi birlikte kolaylıkla çalışabilecek bir yazıhane ve sandalyeleri, bir "kitap ve saire" dolabı, bir siyah tahta, radyo ve gramofon için bir mobilya ve "akvaryum". Bir divan, bir orta masası, birkaç kanepe. "Bedeni terbiye (beden eğitimi) için ufak bir köşe ve "terdösien" ahengi. Üst kısım duvarlarda havai mevi zemin "Linoleum" üzerine halı..."

Üçüncü proje konusi ise "Zengin bir kadının yatak odası"dır ve yine dönemin anlatımıyla çok ayrıntılı olarak şöyle tanımlanmaktadır:

"...İki tarafında sabit "komondinli" bir ceviz karyola, bir tuvalet masası ve sandalyesi. Karyolanın bulunduğu mahal, oda zemininden bir basamak simetrik iki aynalı kapıdan biri banyoya açılır, diğeri çamaşır dolabıdır. Duvarlarda pembe kumaş ve "gümüş ahengi"...

Yanlar, kapılar üstünde dekoratif aynalı. Karyolanın baş tarafında hafif "indirekt tatlı ışık", tül perdeden süzülerek karyolayı aydınlatır. Odanın tam ortasında sureti hususiyede (özel olarak) etüd edilmiş bir "ışık aleti (lamba)". Zemin siyah ve kurşuni "ahenginde" halı..."
Projelerin sonuncusu olan "Mimar atölye ve yazıhanesi"nin temel ilkeleri ise şöyle açıklanmaktadır:
"...Yazıhane ve madeni koltuğu, bir misafir kabul ve oturma köşesi, asma katına çıkan merdiven. Merdiven altında bir orta masası, yerli dolaplar ve raflar "terdösien" renginde. Duvarlar umumiyetle sarı "ulsina" badana serpme ve kurşuni renginde birkaç koltuk, bir divan ve kitaplık. Umumi elektrik ışığı, büyük pencere üstünden "indirekt". Merdiven altında ve divan üstünde, buzlu camekan. Zemin "ksilolit". Asma katında bir yatak odası, karyola, gardrop, şömine, odunluk, kömürlük ve kitap rafları..."
Yukarıdaki ayrıntılı açıklamalardan da görüldüğü gibi Avrupa'da okumuş olan "Dekoratörler Nizami", Akademi'de yeni kurulmuş bulunan "Dahili Mimari" dalına, döneminin iç mekan kimliğini tam olarak taşımaya başlamıştır.

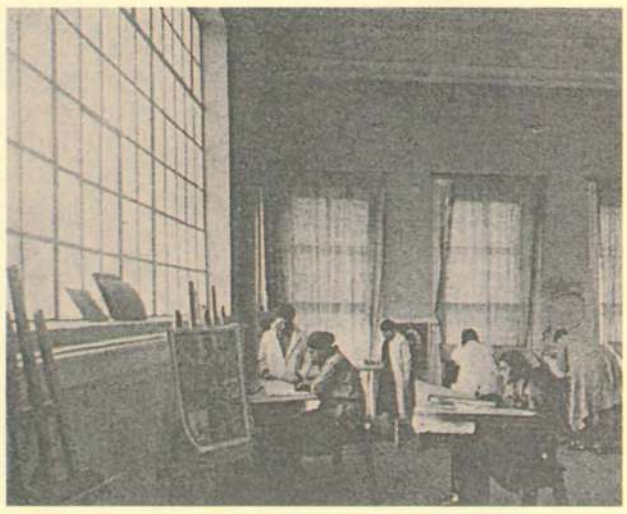


Mimarın 1934 yılında, Akademi'de Ginther Atölyesi'nde Mobilya Tasarımları

1935: Akademi'de "Yeni Tezyini Sanat"
Güzel Sanatlar Akademisi, 1934 yılında bazı önemli değişiklikler geçirir. Örneğin Mimarlık bölümü, yeni yönetmeliği ve isim değişikliğiyle "Yüksek Mimarlık Bölümü'ne dönüştürülür. Öğretim süreleri birer yıl artırılır ve beş yıla çıkarılır. Yeni dersler eklenir, proje çalışmaları yeniden düzenlenir.

Öte yandan, "Tezyini Sanatlar" bölümü, 1 yıl "hazırlık", diğer 3 yıl ise "ihtisas" olmak üzere 4 yıldır. İhtisas atölyeleri de "Umumi Tazyinat, Afiş, Çinicilik, Dahili Tezyinat" biçimindedir.
Bu değişimlerin tam ortasında bulunan "Seramik Muallimi İsmail Hakkı (Oygar)", 1935 yılındaki bir yazısında tezyini sanatın geçmişte ve o gün, günlük hayatın önemli bir tamamlayıcısı olduğunu ilginç bir biçimde belirtmekterir. Güzel sanatların önemli bir dalı olan "Tezyini Sanat"ların

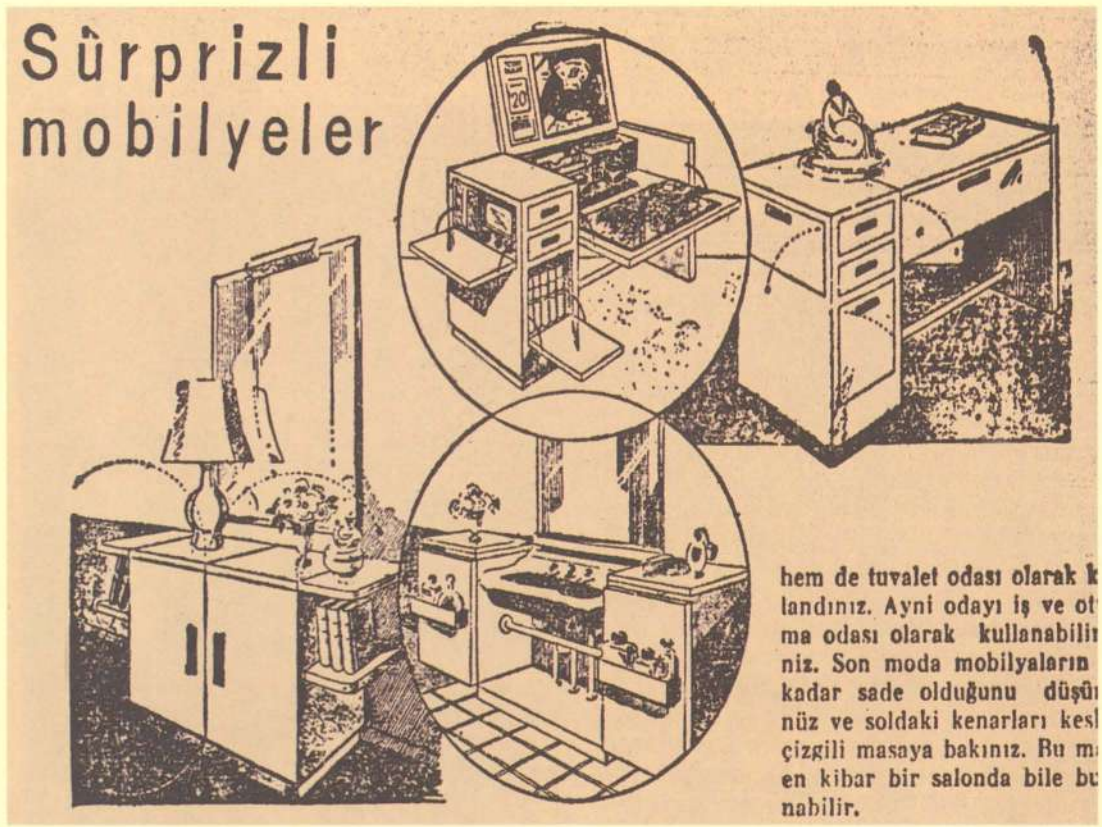




1930'lu Yıllarda Güzel Sanatlar Akedemisi'nde "Mimarlık" ve "Tezyinat" Çalışmaları

MSGSÜ
Açık Bilim Sistemi

Sûrprizli mobilyeler



hem de tuvalet odası olarak k
landınız. Ayni odayı iş ve ot
ma odası olarak kullanabilir
niz. Son moda mobilyaların
kadar sade olduğunu düşü
nüz ve soldaki kenarları kes
çizgili masaya bakınız. Bu m
en kibar bir salonda bile bu
nabilir.

ve "Dekor"un gerekliliğinin vurgulandığı bu yazı, sanki Akademi'deki "Dekoratif Sanatlar Şubesi'nin gerekçesini açıklar gibidir. (5)

...Güzel san'atların mühim bir şubesi olan tezyini sanat, "Arts Decoratifs", 19. asır başlangıcına kadar "dekor" kelimesinin manasında olduğu gibi, süs demektir. Fazla yaldızlı, süslü bir çok hat ve şekillerin bugünün ihtiyaçlarından başka yerde kullanılırdı.

1900'de tezyini san'at cereyanları asri ihtiyaçlara cevap verecek halde değildi. Avrupa'da 1900'de "Bavyera Dekoratörleri"nin ilk defa yeni bir san'atla "Paris Sonbahar Sergisi"nde meydana çıktığını görürüz. Bavyera'lı dekoratörler dekoru "orneman" veya "yaldızlı süslerde" aramadıklarını, dekordan maksat eşyayı süslemek değil, bize lazım olan muhiti makul hatlar içinde bulmak olduğunu, 1908 sergisinde teşhir ettikleri "dahili mimari ve dekorasyonları"nda buldukları yeniliklerle göstermişlerdir.

1908'de başlayan yeni cereyanlar her sene yapılan sergilerde inkişaf ederken, mazinin fazla süslü, manasız ve çok zamanlar içinde yaşandığı için terk edilmesi güç olan dekorları yavaş yavaş yerlerini kayıp etmeye başlamıştı. 1914'e kadar Avrupa'nın bir çok yerlerinde dekoratörler arasında yeni ve eski san'at taraftarları ile birlikte gürültülü münakaşalar oldu. Büyük harp dört sene devam ettiği müddetçe her şey gibi san'at ta ölü bir halde idi. Büyük harpten sonra san'atın her şubesinde yeni bir çalışma devri başladı. Avrupa'nın belli başlı büyük şehirlerinde her gün sergiler açılıyor ve san'atta hiçbir zaman görülmemiş yeni bir ifade bütün san'at nazariyelerini altüst ediyor ve harpten evvel "modern san'at" diye yapılan eserler, bu yeniliğin yanında birkaç asır evvel yapılmış gibi eski kalıyorlardı.

İşte büyük hargi müteakip canlanan san'at hareketleriyle beraber "tezyini sanat" her sahada büyük yeniliklerle bugünkü cemiyetlerin zevklerine cevap veren ve hayat tarzlarımızı değiştiren bir sanat olmuştur. Modaya tabi olan her şey, şekil ve renk veren, en küçük eşyadaki dekordan sinema, tiyatro, ev velhasıl bütün hayatımızı süsleyen dekorlara kadar her şey dekoratörlerin ibda ettiği şekillerin esiri olmuştur. Çok şumullü olan bu san'atın hayatımızdaki mühim tesirlerini gösterdikten sonra dekorları kullanıldıkları yerlere taksim ederek aşağıdaki çerçeve dahilinde tetkik edelim.

Dahili mimari ve mobilyada dekor: Dahili mimari ve mobilya dekorasyonu dünden ziyade bugünün san'atıdır. Her ne kadar insanlar daima evlerini süslemek için eşyalarla bir dekor yapmışlarsa da

TOMBAK

Sanat Tarihi Araştırma Merkezi
İstanbul Bilim Sanat Arşivi

hiçbir zaman bugünkü kadar umumi bir surette bu kısım san'ata ehemmiyet vermemişlerdir. Saraylarda ve çok zenginlerin evlerinde biz yalnız her devirde mobilya ve dekor tarzlarının değiştiğini görürüz. Halbuki bugün mimarinin yanında tezyini san'at cemiyete yeni bulunan bilumum maddeleri yerlerinde kullanarak makul ve asrın zevklerini en rahat bir dekor içinde temin etmektedir. Zengin bir san'at ve aynı zamanda büyük bir sanayi ve ticareti teşkil eden bugünkü tezyini san'at, hiç bir zaman cemiyetlerin hayatında bu kadar yüksek bir ehemmiyet kazanmamış ve zevklerimize hakim olmamıştır. Resimlerden de görüldüğü gibi, küçük ve büyük her eşyadan evlerimizin en mahrem yerlerine kadar her şeyde dekoratörlerin çizdiği şekiller hakimdir.

1938 Yılında Türkiye'de Apartmanlar İçin "Sürprizli Mobilyalar

1930'lu yılların yoklukları ve zorlukları, o güne kadar zaten birçok değişim geçirmiş olan "mobilya" kavramını daha da karıştırmıştır. Çünkü hem bu konuda bir karışıklık vardı, hem üretim durmuştu, hem de ekonomik sıkıntılar nedeniyle mobilya yapmak için en basit bir malzemeyi bile bulmak inanılmaz zorlukları aşmayı gerektiriyordu. Ayrıca, apartman yaşamı başlamıştı. Evler küçülmüş, eski mobilyalar bu evlere sığamaz olmuştu. Yeni mobilyaların nasıl olacağını da kimse bilmiyordu. İşte bu koşullar altında, artık çeşitli dergilerde ve gazetelerde bile, mobilya konusu değişik biçimlerde işlenmeye başlanmıştı. 1938 yılındaki bir yazı bu durumu çok güzel açıklamaktadır. (6)

"...Büyük ve lüks apartmanların kirası çok yüksek... Binaenaleyh orta halli aileler daha küçük apartmanlarda ufak daireler ile iktifa etmeye mecbur. Fakat apartmanın küçük olması bir ev kadınının katiyyen canını sıkmamalıdır... Mesela bir tek odayı, ayrı ayrı işlerde kullanmak hayli orijinal bir iştir. Biz bugün size bu maksadın temini için çok işinize yarayacak, zarif, pratik ve yapılması kolay sürprizli mobilyalardan bahsedecek ve size iki örnek vereceğiz. Bu suretle bir tek odayı, hem yemek odası, hem yatak odası, hem tuvalet odası, hem çalışma odası, hem de salon olarak kullanabileceksiniz. Galiba bu satırlara gülüyorsunuz. Fakat gülüşünüz yerinde değil. Bu dediklerimiz mümkündür ve nasıl mümkün olduğunu da gösteriyoruz..."



ADI BİR TAHTA DOLABI GÜZELLEŞTİRMEK

Evinizde adi çam tahtasından yapılmış bir dolap var.. Bu bayağı manzaralı, gösterişsiz dolab mobilyanızın güzelliğini bozuyor, fakat onu oradan kaldırıp atamazsınız.. Çünkü çamaşırlarınızı burada saklıyorsunuz. Ve dolabı evde yerleştirebilecek başka münasip bir yer de yok. Halbuki çok az bir para ile bu dolabı asri mobilyalı salonunuzun kıymetli bir süsü haline getirmek mümkündür. Krokilerimize gayet dikkatli bakınız. İzahatımızı dikkatli dikkatli okuyunuz ve okuduklarınızı tamamile tatbik ediniz. Misafirleriniz eski ziyaretlerinde belki de mukayese etikleri dolabımızın yeni manzarası karşısında şaşırıp kalacak-

Bu yazının tümünde, yeni mobilyaların günlük ihtiyaçlara göre değişebilen yapıları anlatılmaktadır. Örneğin, artık bir tuvalet masasının kapakları kapatılarak salonda durabilecek bir mobilya olabilmektedir. Ya da iki parçalı bir masanın kapakları açılarak, bir "yazıhane"ye dönüştürülebilmektedir.

Görüldüğü gibi, geleneksel Osmanlı mekan geleneği büyük bir değişim geçiriyor ve artık "mobilyalı yaşama" dönülüyordu. Ama işin kötüsü, bunun yerine neyin geleceği de çok kesin değildi. O yüzden herkes bu önemli konuya "yardımcı olmaya" çalışıyordu.

1939 Yılında İstanbul'da "Asri Mobilya"

1939 yılında İstanbul'da yayımlanan bir yazıda, "adi bir dolabı güzelleştirmek" için neler yapılması gerektiği anlatılmaktadır. Bu yazıda üzerinde durulmuş olan konu, 1930'lu yıllarda yaşanan sıkışıklıklar, yokluklar, o günlerde Avrupa'da da gelişen yalın mobilya tasarımı düşüncelerinin ilginç yansımaları izlenmektedir. Ancak bu yazıda asıl ilginç olan, Osmanlı mobilyası kimliğinin yerine eski mobilyaların "asrileştirilmesi"dir. (7)

."..Evinizde adi çam tahtasından yapılmış bir dolap var... Bu bayağı manzaralı, gösterişsiz dolab mobilyanızın güzelliğini bozuyor, fakat onu oradan kaldırıp atamazsınız. Çünkü

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

çamaşırlarınızı burada saklıyorsunuz ve dolabı evde yerleştirebilecek başka münasip bir yer de yok. Halbuki çok az bir para ile bu dolabı asri mobilyalı salonunuzun kıymetli bir süsü haline getirmek mümkündür. Krokilerimize gayet dikkatli bakınız. İzahatimizi dikkatli okuyunuz ve okuduklarınızı tamamiyle tatbik ediniz.

1- Dolabın üst tarafındaki kornişi kaldırmalı ve köşeleri rende ile yuvarlak bir hale getirmeli.

2- Dolap kapısının iki kanadının birleştiği yerdeki orta pervazı çıkarmalı.

3- Kapıları üzerine 5 milimetre kalınlığında kontrplak tahtası geçirmeli. Bu tahtalar küçük başlı çivilerle çakılarak tesbit edilir. Bu tahtalar kapılardan biraz daha küçük olacak, yandan, alttan ve üstten 2 santimetre daha kısa olacaktır.

4- Dolabın yan taraflarını da birer santimetre açık bırakmak şartıyla gene 5 milimetre kalınlığında kontrplak ile kaplamalı. Köşeleri rende ile yuvarlaklaştırmalı.

5- 15-20 milimetre kalınlığıdaki bir tahtanın 5 numaralı şemaya göre parçalar kesmeli ve bunları dolabın ön ayaklarını teşkil eden zaviyeye yapıştırmalı.

Son işler: Dışarda kalan çivi uçlarını eğelemeli. Bütün delikleri beyaz macunla tıkamalı, sonra kurutmalı ve zımpara kağıdıyla cilalanmalıdır. Bundan sonra yapılacak tek iş, zarif dolabınızı güzel bir boya lake haline sokmaktır.

Yukarıda izlendiği gibi, eski yaşam düzeninin değişimi ve mobilya geleneğinin yerine yavaş yavaş, yeni tekniklerle yapılan "asri" ürünler gelmekteydi.

1- LECOMTE, Pretextat, TÜRKİYE'DE SANATLAR VE ZENAATLAR, s.34, Tercüman 1001 Temel eser, İstanbul

2- ÖNSOY, Rifat, A.g.e., s.117.

3- ÖNSOY, Rifat, TANZİMAT DÖNEMİ OSMANLI SANAYİ VE SANAYİLEŞME POLİTİKASI, s.119, Türkiye İş Bankası Yayını, no.291, 1988, Ankara.

4- Dahili mimari, MİMAR, sayı 5, s.144-146, 1932, İstanbul.

5- (OYGAR), İsmail Hakkı, Yeni Tezyini Sanat, MİMAR, sayı11-12, s.193-195, 1932, İstanbul.

6- "Sürprizli Mobilyeler", Resimli Hafta, s.13, sayı 9, 13 İkinciteşrin 1938, İstanbul.

7- "Adi Bir Tahta Dolabı Güzelleştirmek", Resimli Hafta, s.32, sayı 16, 1939, İstanbul.

Açık Bilim Sanat Arşivi



Tombak

23
9 771301 690009

ANTİKA KÜLTÜRÜ
KOLEKSİYON VE SANAT DERGİSİ
İKİ AYDA BİR ÇIKAR
SAYI 23 • 1998 750.000 TL



Bisiklet Türkiye'de • Kartpostal Karikatürü ve Abdülhamit • Haliçteki Hazineler • Karikatür ve Hitler

1914-1942 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE "ASRİ" MOBİLYA VE "SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ"

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE'YE "MOBİLYA" TASARIMININ DEĞİŞİMİ

PROF.DR. ÖNDER KÜÇÜKERMAN
Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

1914: "Sanayi-i Nefise Mektebi"nde İlk Kez "Tezyinat" Bölümünün Kurulması:

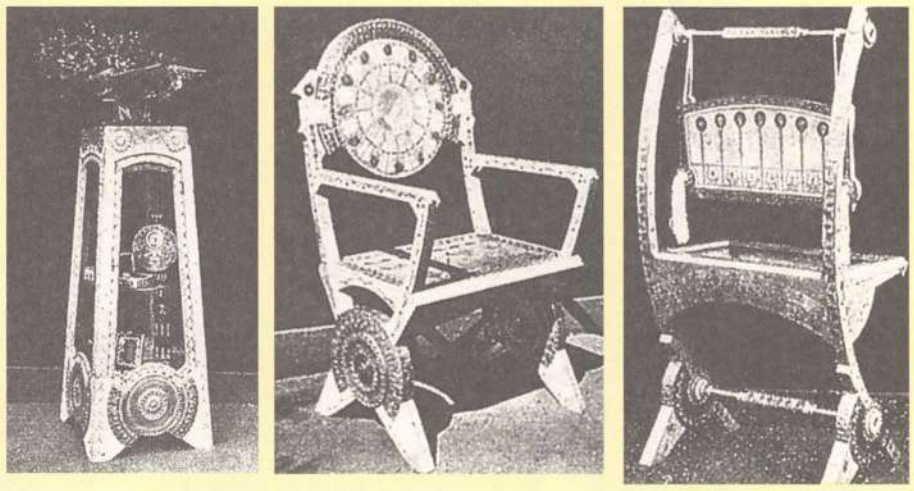
Osmanlı İmparatorluğu'nun 1910'lu yıllardaki büyük çalkantılarla iç içe olan karışık durumu, o yılların tek sanat kurumu olan "Sanayi-i Nefise Mektebi"nin gelişimini çok derinden etkilemekteydi.

Örneğin, 1912 yılında Balkan Harbi başlamış, "Meclis-i Mebusan" feshedilmişti. Ülkede ilk kez "Sanayi İstatistiği" hazırlanmış, "Teşvik-i Sanayi Kanunu" kabul edilmişti. 1914 yılında "Birinci Dünya Savaşı" başlamış ve "Meclis-i Mebusan" yeniden açılmıştı.

Ne kadar ilginçtir ki, "Sanayi-i Nefise Mektebi"nde ilk kez "Tezyinat" bölümünün kurulması da aynı yıldadır. Ayrıca aynı yıl "Kız Sanayi-i Nefise Mektebi" de kurularak eğitime başlamıştı. "Medresetül Hattatin" isimli okul da, hattat yetiştirmek amacıyla, Cağaloğlu yokuşu başındaki eski Sübyan Mektebi binasında açılmıştı.

Sanayi-i Nefise öğrencileri ve hocaları

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



1900'lü yılların başlarında İstanbul'da Bebek'deki Hıdiva sarayında kullanılan Bugatti mobilyalar.

Ancak, 1919 yılında İstanbul'un işgali başlamış, 12 Ocak 1920'de "Osmanlı Meclis-i Mebusan"ı son kez toplamış ve 16 Mart'ta da İstanbul, daha sonra da Bursa işgal edilmişti.

Bu büyük değişimin en son noktası olarak, 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi açılmıştı. 23 Ağustos 1921'de Sakarya Meydan Muharebesi, 26 Ağustos 1922'de Büyük Taarruz, Dumlupınar Savaşı yaşanmış, Padişah Vahdettin İstanbul'dan ayrılmıştı. 1923 yılında da İstanbul'un işgali sona ermiş, Lozan Anlaşması imzalanmıştır.

Yukarıda görüldüğü gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşadığı bu büyük çöküş yılları içinde, "Sanayi-i Nefise Mektebi" de çok büyük bir etkinlik sağlayamamıştı.

1924: "Sanayi-i Nefise Mektebi"nin, Güzel Sanatlar Akademisi"ne Dönüşümü ve "Dahili Tezyinat" Bölümünün Kuruluşu:

Cumhuriyet'le birlikte, "Sanayi-i Nefise Mektebi", "Güzel Sanatlar Akademisi"ne dönüştürülmüş, mimarlık yanında, ilk kez olarak da "Dahili Tezyinat" öğretimi başlatılmıştı. O yıllarda Türkiye'de "Dahili Tezyinat" denildiği zaman akla ilk gelen şey, evler için mobilya ve diğer "süsleyici" ürünlerin tasarımı ve günlük hayata yeni yeni girmeye başlayan sanayi sergilerinin iç mekanlarının "tezyin edilmesi"ydi.

Bu kavram, günümüzdeki içmimarlık, endüstri tasarımı başta olarak, hemen hemen bütün tasarım ve sanat alanlarını kapsamaktaydı.

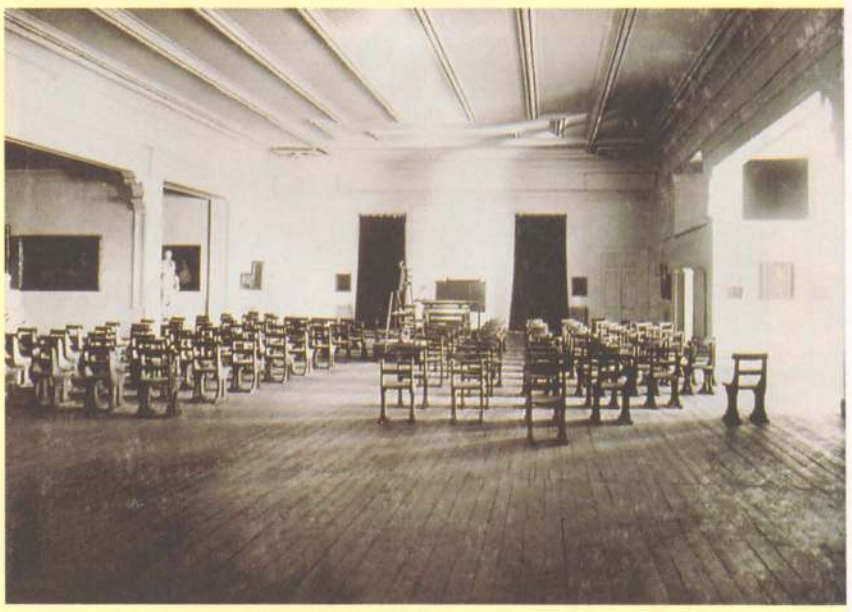
Osmanlı döneminden sonra ilk kez kurulan bu bölümdeki öğretimin en iyi biçimde yapılabilmesi amacıyla Fransa ve Almanya'dan çok ünlü meslek adamları getirilmeye başlanmıştı. Böylece Akademi çatısı altında, öncelikle yeni bir Türk mobilyası geleneği ve bunu tamamlayacak olan ürünlerin tasarımı için yeni bir çalışma ortamı yaratılmış oluyordu.

Ayrıca, kabul edilen yeni yönetmelikle birlikte "Resim, Heykel ve Tezyinat" bölümlerine ortaokul mezunlarından, "seçme sınavı"nı başaranların alınması da başlatılmıştı.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

1925: Akademi'de Garb Tezyini Sanatları Şubesi'nin Kuruluşu ve İlk Hoca Olan "Titolagier":

Akademi'de "Tezyinat" bölümünün kurulmasıyla, bu yeni konunun iki ayrı yönde birden ge-



Sanayi-i Nefise mektebinin bazı mekanları ve mobilyaları (Mimar Sinan Üniversitesi Arşivi)



Sanayi-i Nefise mektebinin bazı mobilyaları (Mimar Sinan Üniversitesi Arşivi)

lişmeye başladığı görülür. Çünkü "Garp Tezyinat" ve "Şark Tezyinat" isimli eğitimler de bu yıllarda biçimlenmeye başlamıştı. Nitekim daha sonra 1929 yılında eski ismi "Medresetül Hattatin" (Hattat Mektebi) olan binanın yerine, aynı binada "Şark Tezyini Sanatlar Mektebi" de açılmıştır.

Nitekim, 1925 yılında "Titolagier" isimli bir Fransız hoca, Akademi'de "Garb Tezyini Sanatları Bölümü" çalışmalarını başlatmıştı. O yıllardaki bu "Garb Tezyini Sanatı" başlığı, bugünkü anlamıyla, Batı sanatındaki, sanayi ürün tasarımı ve yaratıcılığının mekanlardaki ve ürünlerdeki yansımaları anlamına gelmekteydi. Bir bakıma da bugünkü tasarım düşüncesinin o günlerde henüz tam anlamına kavuşmamış olan karmaşık bir karşılığıydı.

1930'lu yıllarda Güzel Sanatlar Akademesi, "Dahili mimari Atölyeleri'nde kullanılan el aletler (M.S.Ü. İçmimarlık bölümü arşivi)

1929: Avusturyalı Profesör Philip Ginther ve Akademi'de "Dahili Mimari Atölyesi":

1928 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün Dolmabahçe Sarayı'nda "Yeni Türk Harfleri ve Kaideleri"ni açıklamasıyla birlikte, büyük bir değişim daha başlatılmış oldu. 1 Kasım 1928 yılında "Yeni Türk Alfabesi" Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilmiş ve yayınlarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu hiç kuşkusuz, çok büyük bir tasarım alanı yaratmıştı. Çünkü başta basılı yayımlar olmak üzere, sokak isimlerinin, ticari tabelaların bile değiştirilmesi gerekiyordu. O yıllarda, Akademililerin bu konuda yoğun biçimde çalıştığı bilinmektedir.



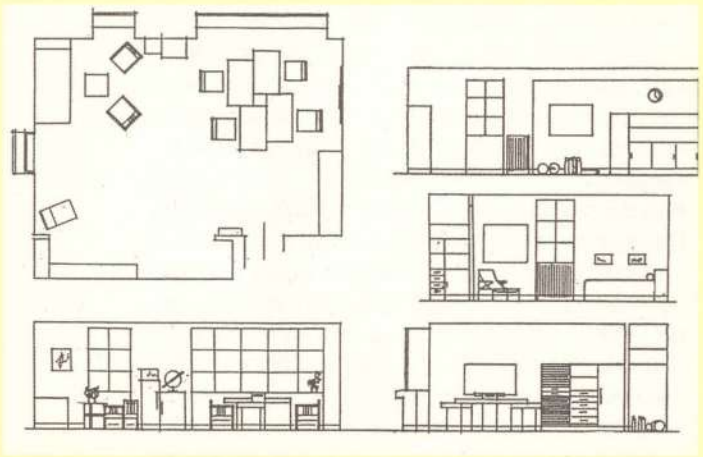
O nedenledir ki, İstanbul'da 160 öğrencisi ile "Matbaacılık Mektebi" açılmıştı. Ayrıca "Yerli Malı Kullanma ve Koruma" toplantıları da düzenlenmeye başlamıştı. "Yabancı Memleketlere Gönderilecek Talebe Hakkında Kanun" da aynı tarihlerde kabul edilerek uygulamaya konulmuştu.

O yıl içinde Akademi'de "Tezyinat" bölümünde kumaş, halı, kilim desenleri eğitimini içeren "Umumi Tezyinat" bölümü de kurulmuştu. Unutmamak gerekir ki, o yıllarda "Türk sanatı ve sanayii" denildiği zaman, genellikle bu geleneksel ürünlerin geliştirilmesi öncelikle akla gelmekteydi.

Bütün bu yeni gelişmelerin Akademi üzerindeki etkileri de yavaş yavaş görülmeye başlanmıştı.

Nitekim 1929 yılında Akademi'de "Dahili Mimari" adı altında bir "atölye" kurulmuştu. Yeni kurulan bu atölyenin başına Avusturya'dan davet edilen Profesör Philip Ginther "şef" olarak bulunmaktaydı. Philip Ginther, bu atölyenin başında, döneminin en yeni aletleri ve tasarım düşüncele-

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



Dört kardeş için hazırlanmış oturma ve çalışma odaları.

riyle birlikte, Türkiye'deki ilk "asri" mobilya tasarımlarını yaptırmaya başlamıştı. Bu yeni hoca, Avusturyalı olması nedeniyle, Akademi'de Orta Avrupa tasarım geleneğinin etkili olmasını da sağlamıştı. Nitekim o yıllarda ve daha sonra, Akademi'de yapılan mobilya tasarımlarının üzerinde kendisinin çok derin etkileri bulunduğu görülmektedir.

Profesör Philp Ginther, 1929 yılından, 1937 yılına kadar uzun bir süre boyunca bu atölyenin "şefi" olarak görevde bulunmuştur.

1932: Akademi'de "Dahili Mimari"yi Geliştirme Girişimleri:

Akademi'de başlatılan bu "dahili mimariyi geliştirme" girişimleri arasında, Akademi tarafından, Paris'e "dahili mimari" öğrenimine gönderilen öğrencilerden Nizami Bey, yeni dönmüştü. Paris'te "Ecole des arts Appliqu' es" de öğrenim gören ve "Gaumont", "Paramount" stüdyolarında bir süre çalışan bu genç hakkında, 1932 yılında yayımlanmış şöyle bir yazıyı görüyoruz.1

"...Bugün binaların dahili tezyin (iç süsleme) tefrişi başlı başına bir sanat halini almıştır. Bizde de gün geçtikçe, ihtiyaç hissetmeye başladığımız bu şube hakkında ihtisas sahibi olan arkadaşlarımızın çoğalmasını ve kendilerine memleketimizde bir iş sahası ihzar



1930'lu yıllarda Güzel Sanatlar Akademesi, "Dahili mimari Atölyeleri'nde kullanılan el aletler (M.S.Ü. İçmimarlık bölümü arşivi)

MSGSÜ
Açık Bilim Sayısal Arşivi

edilmesini (ortaya çıkarılmasını) arzu eder ve arkadaşımıza muvaffakiyet temenni ederiz."

Bu açıklama ile birlikte, Akademi'de yaptırılan ve belki de Türkiye'nin ilk kez, o tarihlerdeki adıyla "dahili mimari" projelerinin yayımlanmış olduğu görülmektedir. Bu projeler arasında bulunan "Bir bankanın direktörü odası" o dönemin anlatımıyla şöyle tanımlanmaktaydı:

"...Muavin, muhasebe ve daktilo için "kontrplake" iki yüzlü kapılar... Duvarlarda "kurşuni" ile kırmızı ahengi, "ulsina" badana. Mobilyalar: Ceviz, koyu renkte. Bir yazıhane ve koltuğu "madeni". Biri camlı, diğerleri kapalı üç kütüphane, bir de "etajerli" dolap. Birkaç kanepe, "kaş radiyatör". Odanın tavanında mihverden (eksenden) kaçmış bir kirişi saklamak için, iki kat buzlu camdan, köşebent ve "te" demirleriyle yapılmış "tenvirat aleti" (aydınlatma aracı). Zemin kırmızı renkli, "ksilolit" üzerine kahverengi ahenkte halı...

Bu projeler arasında bulunan ve "8-16" yaşlar arasında dört kardeşe mahsus oturma ve çalışma odaları" projesi de şöyle tanımlanmaktaydı:

"...Dört kişi ile birlikte kolaylıkla çalışabilecek bir yazıhane ve sandalyeleri, bir "kitap ve saire" dolabı, bir siyah tahta, radyo ve gramofon için bir mobilya ve "akvaryum". Bir divan, bir orta masası, birkaç kanepe. "Bedeni terbiye" (Beden eğitimi) için ufak bir köşe ve "terdösien" ahengi. Üst kısım duvarlarda havai mavi zemin "linoleum" üzerine halı..."

Üçüncü proje konusu ise "Zengin bir kadının yatak odası"dır ve yine dönemin anlatımıyla çok ayrıntılı olarak şöyle tanımlanmaktaydı:

"...İki tarafında sabit "komodinli" bir ceviz karyola, bir tuvalet masası ve sandalyesi. Karyolanın bulunduğu mahal, oda zemininden bir basamak yüksek ve tül perde ile "icabında" ayrılır. Karyolanın iki tarafında simetrik iki aynalı kapıdan biri banyoya açılır, diğeri çamaşır dolabıdır. Duvarlarda pembe kumaş ve "gümüş aheni".. Yanlar, kapılar üstünde dekoratif aynalı. Karyolanın baş tarafında hafif "indirekt tatlı ışık", tül perdeden süzülerek karyolayı aydınlatır. Odanın tam ortasında "sureti hususiyede" (özel olarak) etüd edilmiş bir "ışık aleti" (lamba). Zeminde, siyah ve kurşuni "ahenginde" halı...

Projelerin sonuncusu olan "Mimar atölye ve yazıhanesi"nin temel ilkeleri ise şöyle açıklanmaktaydı:

"...Yazıhane ve madeni koltuğu, bir misafir kabul ve oturma köşesi, asma katına çıkan merdiven. Merdiven altında bir ora masası, yerli dolaplar ve raflar "terdösien" renginde. Duvarlar umumiyetle sarı "ulsina" badana serpme ve kurşuni renginde birkaç koltuk, bir divan ve kitaplık. Umumi elektrik ışığı, büyük pencere üstünden "indirekt". Merdiven altında ve divan üstünde, buzlu camekan. Zemin "ksilolit". Asma katında bir yatak odası, karyola, gardrop, şömine, odunluk, kömürlük ve kitap rafları...

Yukarıda ayrıntılı açıklamalardan da görüldüğü gibi, "Avrupa'da okumuş olan dekoratör Nizami", Akademi'de yeni kurulmuş bulunan "Dahili Mimari" adına, döneminin en gelişmiş iç mekan kimliğini tam olarak taşımaya başlamıştı.



1932 yılında Güzel Sanatlar Akademi'si "Dahili Mimari Atölyesin'de yapılan iç mimarlık projeleri (M.S.Ü.arşivi)

1935: "Yeni Tezyini Sanat":

Güzel Sanatlar Akademisi, 1934 yılında bazı önemli değişiklikler geçirmişti. Örneğin Mimarlık Bölümü, yeni yönetmeliği ve işin değişikliğiyle "Yüksek Mimarlık Bölümü"ne dönüştürülmüştü. Öğretim süreleri birer yıl artırılarak beş yıla çıkarılmıştı. Böylece, yeni dersler eklenmiş, proje çalışmaları yeniden düzenlenmişti.

Öte yandan "Tezyini Sanatlar Bölümü", 1 yıl hazırlık, diğer 3 yıl ise ihtisas olmak üzere 4 yıldı. İhtisas atölyeleri de "Umumi Tezyinat, Afiş, Çinicilik, Dahili Tezyinat" biçimindeydi.

Bu değişimlerin tam ortasında bulunan "Seramik Muallimi İsmail Hakkı (Oygar)" 1935 yılındaki bir yazısında tezyini sanatın geçmişte ve o gün, günlük hayatın önemli bir tamamlayıcısı ol-

duğunu ilginç bir biçimde belirtmektedir. Güzel sanatların önemli bir dalı olan "Tezyini Sanat"ların ve "Dekor"un gerekliliğinin vurgulandığı bu yazı, gerçekte Akademi'deki "Dekoratif Sanatlar Şubesi"nin gerekçesini açıklar gibidir:2

"...Güzel Sanatlar'ın mühim bir şubesi olan "Tezyini Sanat-Arts Decoratifs" 19. asır başlangıcına kadar, "dekor" kelimesinin manasında olduğu gibi, süs demektir. Fazla yaldızlı, süslü bir hat ve şekillerin eski evleri manasız bir surette süslediği devirlerde yapılan dekorlar, bugünün ihtiyaçlardan başka yerlerde kullanılırdı. 1900'de Tezyini Sanat cereyanları asri ihtiyaçlarından başka yerlerde kullanılırdı. Avrupa'da 1900'de "Bavyera Dekoratörleri"nin ilk defa yeni bir san'atla "Paris Sonbahar Sergisi"nde meydana çıktığını görürüz. Bavyeralı dekoratörler, dekoru "orneman" veya "yaldızlı süslerde" aramadıklarını, dekordan maksat eşyayı süslemek değil, bize lazım olan muhiti (çevreyi) makul hatlar içinde bulmak olduğunu, 1908 sergisinde teşhir ettikleri "dahili mimari ve dekorasyonları"nda buldukları yeniliklerle göstermişlerdir...

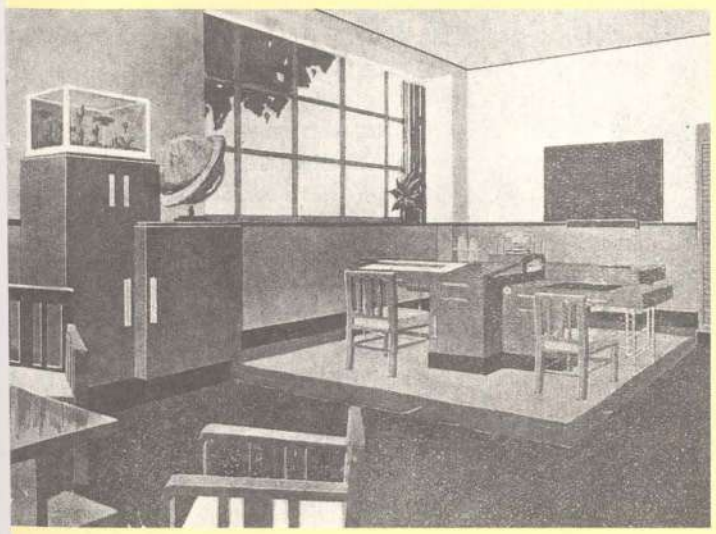
...1908'de başlayan yeni cereyanlar her sene yapılan sergilerde inkişaf ederken, mazinin fazla süslü; manasız ve çok zamanlar içinde yaşandığı için terk edilmesi güç olan dekorları yavaş yavaş yerlerini kayıbetmeye başlamıştı. 1914'e kadar Avrupa'nın birçok yerinde, dekoratörler arasında yeni ve eski sanat taraftarları ile gürültülü münakaşalar oldu. Büyük harp dört sene devam ettiği müddetçe her şey gibi san'at da ölü bir halde idi. Büyük harp boyunca, dört sene, sanatın her şubesinde yeni bir çalışma devri başladı. Avrupa'nın belli başlı büyük şehirlerinde her gün sergiler açılıyor ve sanat hiçbir zaman görülmemiş yeni bir ifade bütün sanat nazariyelerini altüst ediyor ve harpten evvel "Modern Sanat" diye yapılan eserler bu yeniliğin yanında birkaç asır evvel yapılmış gibi eski kalıyorlardı...

...İşte büyük harbi müteakip canlanan sanat hareketleriyle beraber "Tezyini Sanat" her sahada büyük yeniliklerle bugünkü cemiyetlerin zevklerine cevap veren ve hayat tarzlarımızı değiştiren bir sanat olmuştur. Modaya tabi olan her şey, şekil ve renk veren, en küçük eşyadaki dekordan; sinema, tiyatro, ev velhasıl bütün hayatımızı süsleyen dekorlara kadar her şey dekoratörlerin ibda ettiği şekillerin esiri olmuştur. Çok şumullü olan bu sanatın hayatımızdaki mühim tesirlerini gösterdikten sonra, dekorları kullanıldıkları yerlere taksim ederek aşağıdaki çerçeve dahilinde tetkik edelim...

Eşyada dekor: Halı, kumaş ve diğer eşyalarda kullanılan dekor satıhları düzenleyen dekorlardır. Bunlara satıh dekorasyonu denir. Eski satıh dekorlarındaki şekillere, dini tesirler hakim olmuştur. Çin'de Hint'te, Buda ve Brahman; hıristiyan memleketlerinde Hıristiyanlık, bizce, Acem ve Araplar'da Müslümanlık tesiri ile bu dekorların yapılmış olduğu görülmektedir...

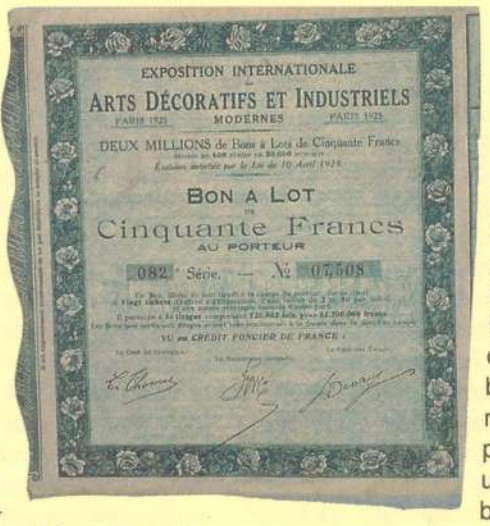
...Dahili mimari ve mobilyalarda dekor: Dahili mimari ve mobilya dekorasyonu, dünden ziyade bugünün san'atıdır. Her ne kadar insanlar daima evlerini süslemek için eşyalarla bir dekor yapmışlarsa da hiçbir zaman bugünkü kadar umumi bir surette bu kısım sanata ehemmiyet vermemişlerdir. Saraylarda ve çok zenginlerin evlerinde, biz yalnız her devirde mobilya ve dekor tarzlarının değiştiğini görürüz. Halbuki bugün mimarinin yanında tezyini sanat cemiyette yeni bulunan bilimum maddeleri yerlerinde kullanarak makul ve asrın zevklerini en rahat bir dekor içinde temin etmektedir. Zengin bir sanat ve aynı zamanda büyük bir sanayi ve ticareti teşkil eden bugünkü tezyini san'at, hiçbir zaman cemiyetlerin hayatında bu kadar yüksek bir ehemmiyet kazanmamış ve zevklerimize hakim olmamıştır. Resimlerden de görüldüğü gibi küçük ve büyük her eşyadan evlerimizin en mahrem yerlerine kadar, her yerde dekoratörlerin çizdiği şekiller hakimdir...

Yukarıda anlatılanlar, Osmanlı İmparatorluğu



1932 yılında Güzel Sanatlar Akademi'si "Dahili Mimari Atölyesin'de yapılan iç mimarlık projeleri (M.S.Ü.arşivi)

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi


EXPOSITION INTERNATIONALE
ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS
MODERNES
PARIS 1925
DEUX MILLIONS de Bons à Lots de Cinquante Francs
BON A LOT
DE
Cinquante Francs
AU PORTEUR
082 Série. — N° 07508
VU au CRÉDIT FONCIER DE FRANCE :

1925 yılında Paris'te açılan "Dekoratif ve Endüstri Sanatları Uluslararası Fuarı" hisse senedi (Önder Küçükerman arşivi)

Dönemi'nde başlatılmış olan bir mekan değişiminin, Cumhuriyet dönemindeki kimliğin yeni kaynaklarını destekleyen tasarımcı kuşağının, o günlerdeki düşünce sistemini çok açık olarak tanımlamaktaydı.

1933: Balkan Konferansı İçin Yıldız Sarayı'nın "Tefriş Projesi Müsabakası":

1933 yılında İstanbul'da yapılan Balkan Konferansı için "Milli Saraylar Müdüriyeti" tarafından Yıldız Sarayı'nın "Merasim Dairesi"nin bu amaçla düzenlenmesi işi "proje müsabakasına konulmuştu." Bu yarışmaya 6 eser katılmıştı. Jüri heyeti de Eğli, Halil, Sezai, Samih ve S. Refik Beylerden oluşur. Jüri heyeti "sanat ve teknik kıymeti haiz iki eser intihab eder." Bunlardan Mimar Nazımi Yaver'in (Yenal) projesi "sanat kıymeti itibari ile çok üstün tutularak" birinci seçilmişti. 2 "mükafat" da yine Akademi'nin "Tezyini Sanatlar muallimi" Philip Ginther'e verilmişti. Nazımi Yaver, mimarlık bölümünün iç mimari dersini vermek üzere, muallim mimar olarak, 1932 yılında Akademi'ye girmiştir.

Bu projeler, hem o yılların tekniği olan kurşun kalemle çizilmiş ve "ozalit" kopya olduklarından, yayınlanan resimlerin "okuyucuların tatmin edecek nefasette yaptırılamadığı için "üçüntü belirtilerek yayımlanmıştır.3

1938: "Harp Mimarisi":

Avrupa'daki mimarların ve tasarımcıların birkaç yıldan beri karşı karşıya kaldığı bir konu, 1938 yılında birdenbire önem kazanmıştı: "Harp mimarisi"...

Çünkü savaş teknolojisindeki yenilikler, uçakların gelişimi, çeşitli bombalar, cephede olduğu kadar sivil halkın oturduğu şehirlerde de "pasif koruma" kuralları, önceleri birer kavram olarak gelişmiş ve hemen sonra da "resmi birer yasa ve yönetmelik" biçimini almıştı.

Bu konu, mimarlık için de yeni bir durumdu. Aynı konu Türkiye'de de gündeme gelmişti. Nitekim, Zeki Sayar, 1938 yılında Avrupa'daki uygulamaları açıklayan ve bu açıdan önem taşıyan bir yazısında şu bilgileri ortaya koymaktaydı:4

"...Halen Fransa'nın büyük şehirlerinde, yüzlerce mimar, pasif korunma inşaatıyla meşguldür. Yalnız Paris belediyesinin bu işlerinde 120 mimar çalıştırılmakta olduğunu biliyoruz. Almanya'da ise Polonya Harbi başlamadan evvel, sivil halk için bütün sığınaklar inşa edilmiş vaziyette idi. İngiltere, portatif ve çelik sığınak usullerini kabul ettiği için bu işi ihmal etmiştir. Türkiye, harp harici bir memleket olmakla beraber, her ihtimale karşı dünyaca alınan pasif korunma tedbirleri ve usullerinden kendini müstağni addedemez. Devletçe alnan tedbirler de bunu göstermektedir...

Yazı, bu konuda ayrıntılara girerek devam etmekte ve Almanya'da geliştirilmiş bulunan sığınak inşaatı hakkında kurallar ve öneriler açıklamaktadır. Böylece hava hücumlarına karşı alınacak mimari önlemler, Türkiye'nin gündeminde yerini bulmuştur.

Artık gaz engelleri, sığınak, imdat çıkışları, gaz geçirmez kapı ve pencere, mermi geçirmez kapı, dehlizler, yeni apartman inşaatlarında, ev ve işyerlerinde, sanayi binalarında sığınacak kimselerin adedi, özel sığınaklar, havalandırma, gerekmekteydi.

Daha da ilginç olanı, mekanlardaki mobilya ve donatımda da çok çarpıcı gerçeklerle karşılaşılmaktaydı. Çünkü artık, evlerde "...kunduraların zehirini gidermeye mahsus sandık (mutlaka lazımdır), susuz ve kovalı "apteshane mahalli", "sıhhiye mahalli", zehir gideren maddelere mahsus kaplar, lavabo, içme suyu fıçısı ve maşrapa, zil veya telefon, el lambası, gaz maskesi..." gibi ürünlerin bulundurulması gerekiyordu.

Bu yeni kavramlar, mimarlıkta ve günlük hayatta kullanılmaya başlamış olan yeni ürünlerin temel düşüncesini oluşturmaktaydı. Kısacası, Türkiye'de artık mimarlar ve tasarımcılar, ileride gelebilecek bir savaşın gerçekleriyle karşı karşıyaydı.

Bu koşullar altında da, hiç kuşkusuz, ülkede "Tezyini Sanatlar"ın geliştirilmesi gibi konular da çok geri planlara düşmeye başlamıştı.

Açık Bilim Sanat Arşivi

1940: "Yerli Mimariye Doğru":

Akademi'de "muallim Sedad Eldem"in 1940 yılında "Yerli Mimariye Doğru" başlığı ile çok önemli ve kapsamlı bir yazısı vardır.5

Sedad bey, yazısına şöyle başlamaktaydı:

"...Memleketimizde her şeyin reorganize edildiği bir zamanda yapı işlerini de unutmamak ve bu mühim şubeye, layık olduğu mevkii vermek lazımdır. Fakat bu şubeye verilecek istikamet ve ideal şeklin ne olduğunu anlamak, memleketimizin ihtiyaçlarını bilmek, yapı işlerine bir karakter vermek zaruridir. Aşağıdaki bendlerde bu mühim bahisleri aydınlatmaya, alınması lazım gelen tedbirlerin nelerden ibaret olabileceklerini tesbit etmeye çalışacağız..."

Sedad Hakkı, "Memleketin umumi yapı politikası" başlığı ile son yıllardaki "kendi kendimize kifayet" ilkesinin, kullanılan maddelerin yerli olmasına dikkat edilmesini, ama hiç kuşkusuz imkan ve zorunluluk bulunduğunda da "ecnebi malları" kullanmak gerektiğini belirtir. Ayrıca bunun bir sonucu olarak "Mimaride kendi kendimize kifayet" ilkesinin, daha köklü bir biçimde uygulanmasının zamanının geldiğini, nitekim "Nafia işlerinde, iktisadi ve sınai imkan dahilinde gittikçe yerli malzeme ve yerli mühendis kullanıldığını" belirtir.

Ama buna karşılık, "Tarzı mimarimizi hariçten ihmal etmek mecburiyetinde değiliz." diyen Sedad Hakkı, her ülkenin kendine ait bir "tarzı mimarisi" olduğunu ve yapı üslubunun yerli olmasının çok önemli bir koşul olduğunu söyler ve görüşlerini şöyle açıklar:

"...Yapı tarzının yerli olması için bu tarzın yerli ihtiyaçlara, yerli işçi ve insanlara, yerli malzeme ve toprak şeraitine uygun olması lazımdır. Yukarıda zikrettiğimiz şartların bir kısmı yalnız teknik ve maddi, ötekiler de yalnız manevidir. Manevi şartların vücud bulması, biraz da rejim meselesidir. Bunlar daha ziyade kuvvetli rejimler ve milletler tarafından tatbik edilebilirler. Bu takdirde hükümetlerin oynayabileceği rol çok büyüktür..."

...Daha sonra yerli bir mimari tarzı bulmak için izlenmesi gereken yolları sıralayarak şöyle bir örnek verir:

"...Ankara'nın hükümet mahallesi gibi bazı mahalleleri tamamen Avusturya tarzı mimaride yapılmış olduğu halde Ankara'nın ve memleketin muhtelif yerlerine Alman, Fransız ve İtalyan "mekteplerine" ait olduklarını apaçık gösteren binalar vardır. Birçok müessesenin anlayışsız taklitleriyle ecnebi tesirlerin devamına bir hayli yardım ettiklerine de işaret etmek lazımdır. Hususi olarak, ev veya bina yaptıran eşhas da kısmen kültür noksanlığından, kısmen de numune fıktanından dolayı tamamen taklit yolunu tutmuşlardır..."

1940'lı Yıllarda, "Güzel Sanatlar Akademisi" ve Türkiye'de Yeni Bir "Yaratıcı Tasarım" Ortamı:

Yukarıda görüldüğü gibi, 1940'lı yıllar, Türkiye'de ürün tasarımının tarihi temelleri ile, yeni gelişmekte olan sanayi temelleri arasında tartışmaların yaşandığı bir ortamdı.

Aslına bakılırsa, o tarihlerde çok dar bir kesim için anlam taşıyan bu tartışmalar, bir bakıma ülkedeki ürün kimliğinin tasarıma dönüştürülmesi için gereken ortamı da Akademi'nin sanat ortamı içinde özgün bir biçimde yaratmaktaydı.

Unutmamak gerekir ki, 1940'lar Akademi'de bir yandan sanat, diğer yandan sanayi girişimleriyle desteklenmekteydi. Ancak daha da önemlisi, bütünüyle geleneksel ürün kimliğinden kaynaklanan, yeni ve çağdaş bir kimliğin geliştirilmesinin yolları ve öncü ürünlerin arandığı yıllardı.



1932 yılında Güzel Sanatlar Akademi'si "Dahili Mimari Atölyesin'de yapılan iç mimarlık projeleri (M.S.Ü.arşivi)

VİZYON DEKORASYON

OCAK 1999 SAYI: 30 ÜÇ AYDA BİR YAYINLANIR 1.000.000 TL.



Uğur Yücel ve Derya Alabora'nın evi ● Yeni lokantalar ● İstanbul TED Koleji ● Sultanahmet otelleri ● Kemer Country'de iki ev ●Sofra düzenlemeleri ● Yeni dekorasyon mağazaları

ISSN 1301-174X
9 771301 174004 30

Ferhan İSTANBULLU

Tasarımcılar Designex'de Buluşuyor...



BEKİR IŞÇEN

Türkiye'den ve dünyadan endüstri tasarımlarını biraraya getirecek olan 'Designex Tasarım Fuarı' 11-14 Mart tarihleri arasında İde Fuar organizasyonuyla Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilecek. Endüstri tasarımının ana fikri olan 'iyi bir ürünün arkasında iyi bir tasarım vardır' olgusunun sunulacağı fuarla ilgili olarak Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Tasarımı Bölümü Başkanı Prof. Önder Küçükerman ile konuştuk.

Ferhan İstanbullu: Designex fikri nasıl doğdu?

Önder Küçükerman: Designex, endüstri tasarımının çok önemli bir yönünü dile getirmeyi amaçlayan bir proje. '70 yılında üniversitede endüstri tasarımı bölümünü kuruşumuzdan bugüne dek Türkiye bu konuda acaba nasıl bir evre geçirdi, endüstri tasarımının bugünkü durumu nedir, bunu gösteren bir rehber yapalım dedik. Bir kriterimiz daha var, Designex'de büyüklerin tasarım yönünden niçin büyük olduklarını göstermek istiyoruz. Başarının arkasında ne var? Onu arıyoruz. Örneğin ünlü bir buzdolabı firmasını ele alalım. Designex'de bir buzdolabının kendi değil, o buzdolabını yaratan tasarım gücü yer almalıdır. Designex'in benim için şu açıdan da önemi var: 2000 yılına doğru giderken endüstride dış rekabetle karşı karşıyayız. Bu rekabet ortamında bazı kuruluşlar bu konuya erken yatırım yaptılar ve yol aldılar. Biz, durumun bir değerlendirmesini yapmak istiyoruz. Serginin hedeflerinden biri de endüstri tasarımı olarak yapılan başarılı işleri göstermek. İnsan meslek hayatında tecrübe kazanınca her şeyi özetlemek istiyor. Ben de endüstri tasarımını özetlemek üzere dört ciltlik bir kitap hazırladım. Kitabın tamamı bittiğinde kendi dalında başarılı olmuş yüz kuruluş yer alacak. Bu kitabı üç boyutlu hale getirebilir miyiz fikri Designex'i ortaya çıkardı.

Designex'deki katılımcılar arasında İngiliz tasarım üniversiteleri Bolton ve Northrumbria da yer alıyor. Bu işbirliği nasıl gerçekleşti?

İngiltere 18. Yüzyıl'daki bu yana tasarımda çok önemli yeri olan bir ülke. Bu iki üniversite bize büyük yakınlık gösterdi. Buraya geldiler, projenin ne olduğunu gördüklerinde ilgileri daha da arttı. Benim kendilerine söylediğim şuydu: "1800'lerde sanayi devrimini başlatan, Türkiye'ye sanayiyi getiren bir ülkenin üniversiteleri Designex'e neyle katılmalıdır? 1850'de İngiltere'de yapılan ilk uluslararası fuar, bir bakıma dünyadaki ilk tasarım fuarıydı. Türk halılarının da sergilendiği, Osmanlı'dan pek çok katılımcının olduğu bu fuarı Türkiye'ye getirebilir misiniz?" Onlar da şu an bu proje üzerinde çalışıyorlar. Öte yandan biz Designex projesini sadece bir fuar olarak görmüyoruz. Bir tasarımcı dili yaratmayı, bu dili sokaktaki insanın da bilmesini arzu ediyoruz. Unutmamak gerek; bizler tasarımların biçimlendirdiği bir ortamda yaşıyoruz. .

Designex'de Dyson'ın sponsoru olduğu bir de tasarım yarışması olacak.

Dyson elektrikli süpürge üretimi alanında son derece özgün çözümleri olan bir firma. Designex'de yaratıcı tasarım yarışmasına sponsor olmayı önerdiler. Dyson Yaratıcılık Ödülü adlı bir yarışma düzenlenecek. Yarışmayı kazanan eser Designex 2000'in sembolü olacak. Ayrıca Mimar Sinan Üniversitesi, Türk sanayinde endüstri tasarımının geliştirilmesi için yatırım yapmış, kadro yetiştirmiş ilk 20 kuruluşa ödül verecek. Ödüller özel bir sergiyle verilip her bir kuruluşa niçin bu ödülün verildiği gerekçeleriyle açıklanacak.

Türkiye'de endüstri tasarımının gelişimi nasıl gerçekleşti?

1960 yılında Akademi'den mezun olunca Endüstri Tasarımı Bölümü'nü kurmaya karar verdim. Ancak bu pek de kolay bir iş değildi. Önümüzde iki seçenek vardı: Ya Amerika'daki bir üniversitenin endüstri tasarımı bölümünün programını alıp İngilizceden tercüme edecek ya da bizde zaten önceden beri varolan bir oluşuma yeni bir şekil verdiğimizi kabul edecektik. Biz ikinci yolu seçtik ve çalışmalarımız sırasında öncelikle Türkiye'nin son beşyüz yıldır başarılı sanayi dallarını tespit ettik. Örneğin bir Kapalıçarşı'nın sanayi kuruluşu olduğunu söylememek saflık olur, dünyanın en büyük kuyumculuk endüstrisidir. Yaptıklarımızı yeniden bölüm kurma yerine okulumuz Mimar Sinan Üniversitesi'nin yeni bir misyonu olarak nitelendirdik. O dönemde tasarım kimi firmalar için önceden yapılanları adeta yenileyerek yoketmekti. '60'lı yıllar 'Sanayide tasarım gerekiyor ama biz bunu nasıl yapacağız?' tartışmalarıyla geçti. '70'lerle birlikte sanayileşme süreci başladı. Sanayi kuruluşları yeni ürünler geliştirmeye başladıkları an tasarım olgusuyla yüzyüze geldiler. Bu dönemlerde moda olan, yurtdışındaki fuarlara katılıp, beğendikleri son model tasarımlardan 8-10 tane alarak burada benzerini yapmaktı. Henüz rekabet kavramı yoktu. O yıllarda büyük sanayi kuruluşları içinde endüstri tasarımı organizasyonları kurulmaya başlandı. Ancak üretim sadece Türkiye'nin ihtiyacını karşılamaya yönelikti. '80'lerle birlikte Türkiye de dünyada varolan globalleşme sürecinin etkisine girdi. Tasarım ödülleri verilmeye başlandı. Endüstri tasarımında hakların korunması konuşulmaya başlandı. Patent kanunları çıktı. '80'li yıllar Türk tasarımının kimliğini bulmaya başladığı dönemdi. '90'lara gelindiğinde Türk sanayicisi sadece bir ürünü üretmenin değil, ona hukuken sahip olmanın da önemli olduğunu anladı. Artık tüm dünyaya mesaj verebilen ürünler nasıl yaratılmalıdır kavgası başlamış, ürünün global dilinin yanısıra yerelliğinin de olması önem kazanmıştır.

Designex'in bu yılki teması Yaratıcı Tasarımda Dün-Bugün-Yarın. Siz bu temayı teknoloji ile sanatın sentezi olarak yorumluyorsunuz.

Bir endüstri tasarımı düşünüldüğünde iki kesime ihtiyaç vardır. Biri onu yaratıp tüm dünyayla rekabet edecek duruma getirecekler, ikincisiyse onu üretecek olan sanayidir. Tasarımın en eski ve en iyi tanımlarından biri yaratıcılık ve teknolojiyi biraraya getirmektir. Ama bu tanım eksiktir. Bunların üzerinde olan noktaysa gerçekten rekabet edebiliyor olmaktır. Endüstri tasarımında asıl büyük hüner başkasının asla yapamayacağı ürünü yaratmaktır. Ben Designex'e katılanların herkesin yaptıklarını yapmayanlar olacağını hissediyorum.

Sizce 'iyi tasarım' nedir?

Önemli bir tasarım teorisyeni olan Victor Papaneg bana 'Kimseyi öldürme, yeter' demişti. Bu sözü hiç unutmuyorum. Yanlış tasarım insanı öldürebilir, zarar verebilir. Tasarımın bugünkü ölçekleri şudur: Her şeyden önce insan güvenliği. Ekolojidir; doğal hayata zarar vermemesidir. Sonra insanı tatmin etmesi gerekir. İyi bir ürün, kullanıcısının ihtiyaçlarına göre biçim alabilendir. Tasarımda başarı; bir ürünün mümkün olduğu kadar geniş yelpazede, mümkün olduğu kadar geniş insan grubunu tatmin etmesidir ■



Alessandro Mendini tasarımı ""Anna Light" adını taşıyan masa çakmağı...

Tombak

9 771301 690009 24

ANTİKA KÜLTÜRÜ
KOLEKSİYON VE SANAT DERGİSİ
İKİ AYDA BİR ÇIKAR
SAYI 24 • 1999
750.000 TL.



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Abdülhak Hamit • Türkiye'de İzcilik • Eski Harfli Türkçe Spor Dergileri • İstanbul Çeşmeleri

1939-1945 YILLARI ARASINDA GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NDE "DAHİLİ MİMARİ ŞUBESİ ŞEFİ"

ÇOK YÖNLÜ "ART DECO" SANATÇISI "MARİE-LOUIS SUE"

PROF. ÖNDER KÜÇÜKERMAN

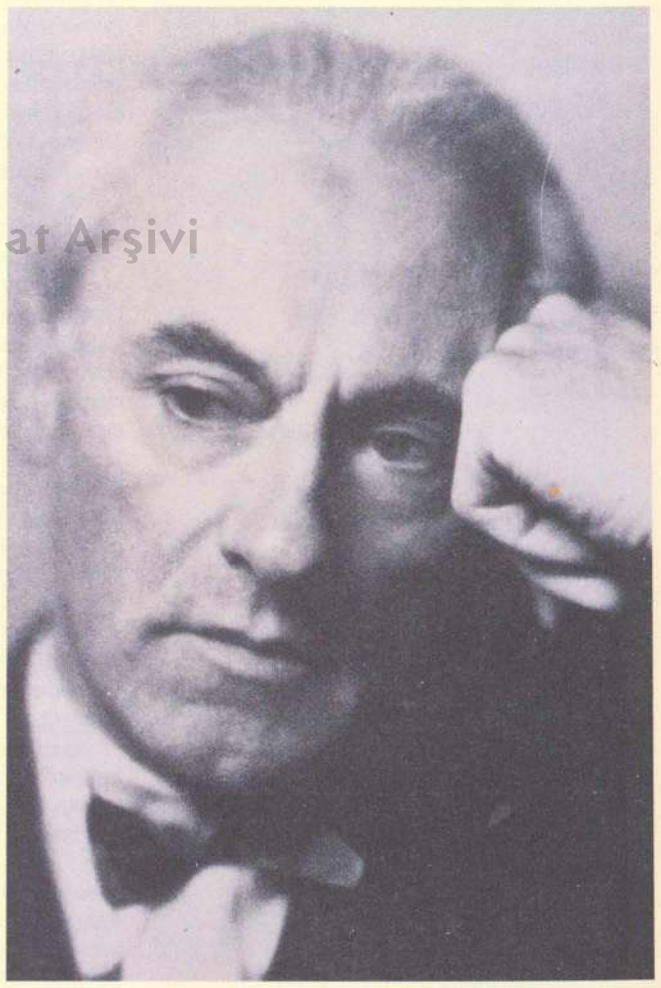
1939-1945 yılları arasında İstanbul'da "Güzel Sanatlar Akademisi"nin "Tezyini Sanatlar Şubesi" yeni bir öğretim üyesi ile karşılaşmıştı: Fransa'dan geien Prof. Marie-Louis Sue.

1875 yılında Fransa'da Bordo'da doğmuş ve Akademi'ye geldiğinde 64 yaşında oian Prof. Sue, Fransa'da çok önemli bir mimar olarak, özellikle de iç mekân ve mobilya tasarımında deneyimli bir kişiydi.

Sue, Bordo'da çok kaliteli şaraplar üreten, ünlü doktorlar ve sanatçılar yetiştirmiş olan varlıklı bir ailenin çocuğuydu. Çocukluğu, ailesinin büyük arazilerinde, yüksek atlama, yelken ve kürek gibi sporlarla yoğun biçimde iç içe geçmişti.

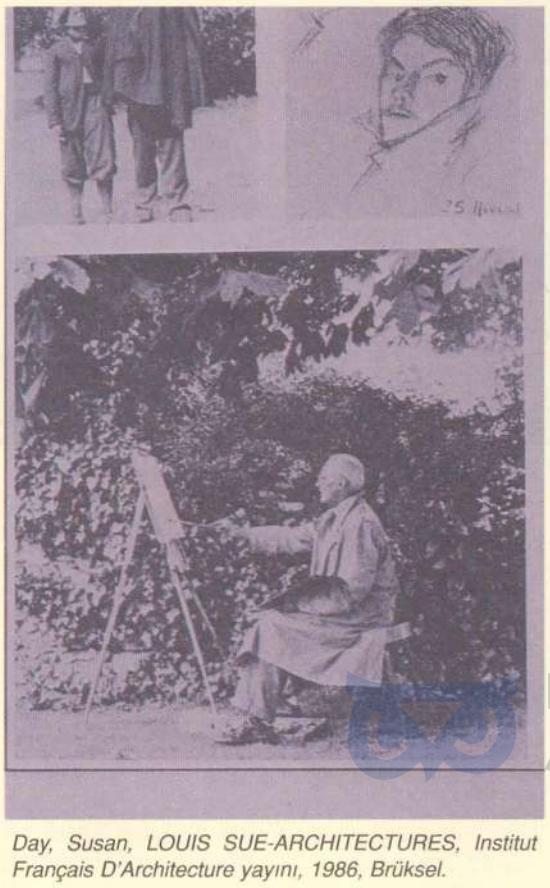
1895 yılında Paris'te "Ecole de Beaux Arts"da (Güzel Sanatlar Okulu) mimarlık öğrencisi oldu. Aynı zamanda resim yapıyordu. Nitekim, 1902'de ilk resim sergisini açmıştı. 1913 yılında Mimar Paul Huillard'la ortak olarak, Paris'te büro açmış ve apartman, ev projeleri yapmaya başlamıştı. 1909 yılında Paris'te "Galerie Druet"de ilk kişisel resim sergisini açmış. "Salon d'Automne"da resimlerini sergilemişti. 1910 yılında "Salon d'Automne"da iki içmimari projesi, 1911'de yine "Salon d'Automne"da iki ofis mobilyası, "Fransız Dekorotif Sanatları Sergisi"nde yemek odası tasarımları, 1912'de Londra'da "Ideal Home Exhibition"da yemek odası tasarımları sergilenmişti.

1912 yılında "Atelier Français"i kurmuş ve 1919 yılına kadar bu atölyede çalışmalarını sürdürmüştü. Bu süre boyunca çok sayıda önemli villa, tiyatro ve dekorasyon projelerini özenle tasarlayıp uygulamıştı. Tasarımları, 1914 yılında



Day, Susan-Mardaga, Pierre, LOUIS SUE 1875-1968. Institut Français D'Architecture yayını, 1987, Brüksel.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



Day, Susan, LOUIS SUE-ARCHITECTURES, Institut Français D'Architecture yayını, 1986, Brüksel.

"Lyons Sergisi"nde, "Salon de Artistes Decorateurs"de yer almıştı. 1918 yılında kırsal yerleşmeler üzerine çalışmış, bir yıl sonra, Paris'teki "Zafer Kutlamaları" için, ünlü ressam Andre Mare ve Gustave Jaulmes ile birlikte, yürüyüşün yapıldığı caddenin tasarımını gerçekleştirmişti.

1919 yılında, ünlü ressam Andre Mare ile birlikte, Washington'daki Fransız Büyükelçiliği'nin dekorasyonunu yapmış ve aynı yıl "SUE AND MARE FORM COMPANGNIE DES ART FRANÇAIS"i kurmuştu.

Böylece, yeni bir çalışma dönemi başlamış oluyordu. Fransa'daki bakanlıklardan, Varşova'daki otele, şehir ve sayfiyelerdeki yazlıklara, apartman ve evlere kadar çok sayıda mimari ve içmimari projeleri hazırlamıştı. Bu arada, endüstri üretimi ile yapılacak bir mobilya serisi tasarlamış, ancak kaynak sıkıntıları yüzünden bu proje hayata geçirilememişti.

Sue'nin gemiler için de birçok tasarımı bulunmaktaydı. Örneğin, 1921-1925 yılları arasında inşa edilen "Paris" gemisinin lüks kamaralarını tasarlamıştı. Ayrıca Paris'te ve Fransa'nın çeşitli bölgelerinde evler, lokantalar, lüks ve özel mağazalar, tiyatrolar tasarladı.

1925 yılında Paris'te açılan "International Decorative Arts Exhibition"da çok sayıda



Talebe Kaydına Başlanıyor, ARKİTEKT, s.206, 1937, İstanbul.





Sue'nin 1920'lerden başlayarak, Fransa'da mimar olarak tasarladığı çok sayıdaki mimari eserlerinden örnekler

önemli pavyonu ve "Ile de France" gemisinin giriş holünü tasarlamıştı. 1925-1935 yılları arasında asillere ait apartmanlar, Helena Rubinstein gibi ünlüler için evler, İngiltere'deki "Pennyhill Park"ı tasarlamıştı.

1935 yılında yapılan "Normandie" gemisinin lüks kamaralarını da tasarlayan Sue, artık dönemin en önemli tasarımlarına imza atmaktaydı. Nitekim, 1937 yılında Paris'te açılan "Uluslararası Sergi"de de çok sayıda önemli pavyon, "Ulusal Goblen Sanayii" için halı ve 1939 yılında New York'ta açılacak olan "International Exhibition" için Fransız Köyü Projesi'ni hazırlamış, ancak bu proje gerçekleşmemişti.

Çünkü II. Dünya Savaşı çıkmak üzereydi.

1939: MARIE LOUIS SUE İSTANBUL'DA

1939 yılında, Marie-Louis Sue, İstanbul'a Güzel Sanatlar Akademisi'ne "Dahili Tezyinat Şubesi"ne şef olarak davet edilmiş ve 1945 yılına kadar bu görevini sürdürmüştü.

Daha sonra, 1945 yılında yeniden Fransa'ya dönen Sue, önde gelen bir "Art Deco" sanatçısı olarak, çok sayıda mimari, içmimari ve sanat alanlarında eser vermiş ve önemli ödüller kazanmıştır. Bunlar arasında, 1939 yılında Fransa'da "Grande Medaille de Architecture Civile" (Sivil Mimaride Büyük Madalya) ve "Officier de la Legion d'honneur", 1957'de "Grand Prix National des Arts" (Milli Sanat Dalında Büyük Ödül) ve 1959'da da "Grand Prix National de la Peinture" (Resim Dalında Büyük Milli Ödül) kazanmıştır.

Sue, 20. yüzyılda "Rönesans adamı" olarak adlandırılan ender kişilerinden birisiydi. Üstün yeteneklerinden ötürü, mimari mekân ve ürün tasarımının çok değişik alanlarında ürünler verebilmişti. Önde gelen "Art Deco" sanatçılarından birisi olarak, geleneksel kavramları, yeni bir mimari, içmimari, mobilya endüstri ürünleri üzerinde hayata geçirebilmişti.

Kendisi, 1968 yılında ölmüştür.

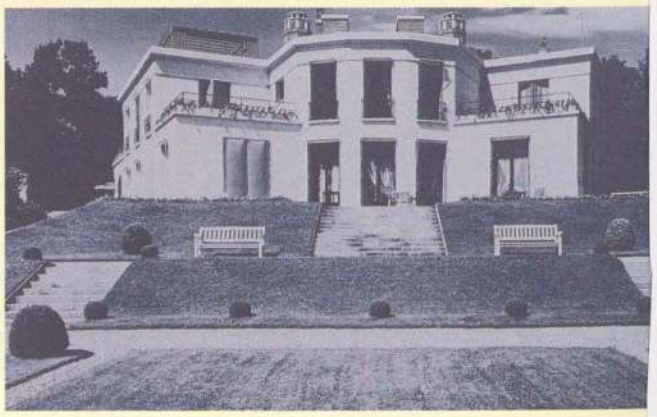
* * *

Şimdi, dönemin ünlü tasarımcısı Marie-Louis Sue'nun İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde bulunduğu, 1939-1942 yılları arasındaki gelişmeleri kalın çizgilerle izleyelim.

1936: AKADEMİ'DE REFORM HAREKETLERİ

1936 yılında, Türkiye'de sanayinin geliştirilmesi için yoğun girişimlerin başlatıldığı görülmektedir. Bu düşüncenin desteği ile 1936 yılında Ankara'da ilk kez bir "Endüstri Kongresi" toplanmıştı.

Bu arada, 1934 yılında Akademi'de yapılan önemli reform hareketlerinin sonuçları da görül-



Açık Bilim Sanat Arşivi

MARMARA LOUIS-acde 27/1/99 14:23 Page 6 (Yellow plate)

meye başlamaktaydı. Burhan Toprak, Akademi müdürüdür ve öğretim, yabancı ülkelerden gelen öğretim üyeleriile desteklenmeye başlamıştır. Örneğin Prof. Bruno Taut, Akademi'de "Mimarlık Bölümü ve Tatbikat Bürosu şefi" olmuştur.

Diğer yandan, o yıllarda yavaş yavaş tanınmaya başlayan "Dahili Mimari Atölyesi"ne Hayati Görkey gelmiştir. Aynı yıl "Türk Tezyinat Şubesi" kurulmuş, Cağaloğlu'nda bulunan ve eski adı "Şark Tezyini Sanatlar Mektebi" olan kurumdaki hocalar, Akademi'de yeni kurulan bu bölüme alınmıştır. Bu bölümde tezhib, tezyini Arap yazısı, Türk minyatürü, sedef kakmacılığı, çini ve halı nakışları, kıymetli taşlar üzerine "hak" konuları işlenmeye başlanmıştı.

Böylelikle artık İsmail Hakkı Altınbezer, Kamil Akdik, Ahmet Süheyl Ünver, Necmeddin Okyay, Vasıf Sedef, Yusuf Çapanoğlu, İsmail Arif Sonver, Hüseyin Yaldız, Bahaeddin Tokatlıoğlu, Feyzullah Dayıgil gibi Osmanlı dönemindeki eski tasarım ustalığının ünlü isimleri Akademi'nin çatısı altında bir araya gelmişti.

1937: "GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ DİREKTÖRLÜĞÜ'NDEN" BİR İLAN

1937 yılında, "Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğü" tarafından öğrenci alınması için gazetelere verilen bir ilan, okulun o tarihteki "şube"lerini ortaya koymaktadır. Bu ilandaki sistem, Akademi'nin günümüzdeki yapısına oldukça yakındır. Ancak buradaki ilginç noktalardan birisi ise şudur. Mimarlık 5 yıl, Tezyinat 4 yıl olduğu halde Resim, Heykel şubelerinde öğrenim süresi yeteneğe bağlı olarak değişmekteydi. "Türk Tezyini Sanatları Şubesi" için ise, hem yaş sınırı yoktu, hem de süre sınırlı değildi.

1939: GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NDE "DAHİLİ TEZYİNAT ŞUBESİ ŞEFİ" MARIE LOUIS SUE VE YABANCI HOCALAR

İşte 1939 yılında Modern Türkiye'nin bu girişimleri içinde kendi alanında önemli atılımlara başlayan Güzel Sanatlar Akademisi'nin "Dahili Tezyinat Bölümü"ne şef olarak Marie-Louis Sue görevlendirilir. Ayrıca Bruno Taut'un ölümü üzerine Mimarlık Bölümü şefi olarak Robert Volholzer göreve başlar. Aynı tarihte Prof. Wilhelm Schütte ise "Mimari Atölye" hocası olur.

Ancak II. Dünya Savaşı başlamıştır. Ülkede her açıdan büyük bir sıkışıklık yaşanmaya başlar.



Sue'nin tasarladığı, "altın yaldızlı konsol"

MARIE LOUIS SUE'NİN AKADEMİ'DEKİ BİR KONFERANSI ÜZERİNE

Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Tezyinat Şubesi Şefi" Marie Sue'nin, 1941 yılında yaptığı bir konuşmanın, döneminin izlerini taşıyan tercümesi, bugün Mimar Sinan Üniversitesi'nin arşivlerinde bulunmaktadır. Bu yazı, hem o yılların Akademisi'nin sanata ve tasarıma bakışını, hem de ünlü Fransız sanatçısı Sue'nin sanat ve tasarım konusuna kişisel bakış açılarını yansıtması açısından çok önemlidir:

Şimdi, "5 Kasım 1941" tarihli bu yazıdan, Süe'nin değerlendirmelerini izleyelim:

"Müdürümüzün arzusu üzerine size tezyini sanattan bahsedeceğim. Bunu yaparken benden, şahsi bir gayret sarfedilmeksizin dekoratör sanatkâr olmanızı temin edecek sihirli formüller beklemeyiniz.

Burada yapabileceğim tek şey, mesleğinize karşı sizde alaka uyandıracak sözler söylemekten, mesainizin cazib taraflarını aydınlatmaktan ibaret kalacaktır. Bilginizi zenginleştirmek hususunda size muhtelif vasıflar veren bu mektebin derslerinden temin edeceğiniz istifadeleri

izah etmek istiyorum.

Dekoratörlerin, bütün sanat şubelerinden bir çok unsurlar çıkarabileceklerine kaniim; ihtisas şubenizin dışında olup bitenlerle, alâkadar olmakla, ufkunuzu genişletmekle vaktinizi kaybetmemiş olacaksınız. Mektebin her şubesinde, muktedir muallimler tarafından gösterilen sanatınızla alâkadar tekniklerden bahsetmeyeceğim. Fakat ilk bakışta mesleğiniz için faidesiz görünebilecek bazı etüdlerin bilâkis ne dereceye kadar lüzumlu olabileceğini anlatmak istiyorum. Bu itibarla, tezyini sanatın temel taşları telâkki ettiğim resim, modlaj ve mimariye karşı alâkanızı uyandırmaya çalışacağım. "Modlaj", mimariye çalışanlar plastik sanatların lisanı olan hacimler ve renkleri en münasip bir şekilde kullanmak imkânını elde edecektir. Renk ve desen hamiyetinin dekoratöre temin ettiği faideyi derhal anlamak mümkündür."

Sue, konuşmasında, 1940'lı yılların yeniliklerinden birisi olan, Tezyini sanatlar konusundaki değerlendirmelerini şöyle tanımlamaktaydı:

"Hangi şubede ihtisas yapmış olursa olsun, seramikçi, cam yahut tahta işçisi umumî tezyinat mütehaassısı olsun, eserine başlarken dekoratörün yaptığı ilk iş, fikirlerini kağıda naklet-mektir.

Dekoratörlerin yapacağı resimler, "pentür" yapan profesyonel ressamların mesaisi çerçevesine girmemekle beraber, kendilerine istifadeler temin etmelidir: O halde bu çalışmaları hangi zaviyeden tetkik etmeliyiz? Antik heykelleri model ittihaaz ederek resim yapmak en faideli bir çalışma olacaktır. Çünkü antik modeller harikulade bir kül olan "hayat" ve "üslubu" yani sanatıdır.

Fakat üslubu, yani "style"i üslupçuluk, yani "stylisation" ile karıştırmamak lazımdır. Üslupçuluk, kurutucu bir formülün tatbikinden ibaret ve modelinin daima aşağısında kalan körü körüne bir kopya, tabiata göre üslupçuluk da, üslûuba göre odur.

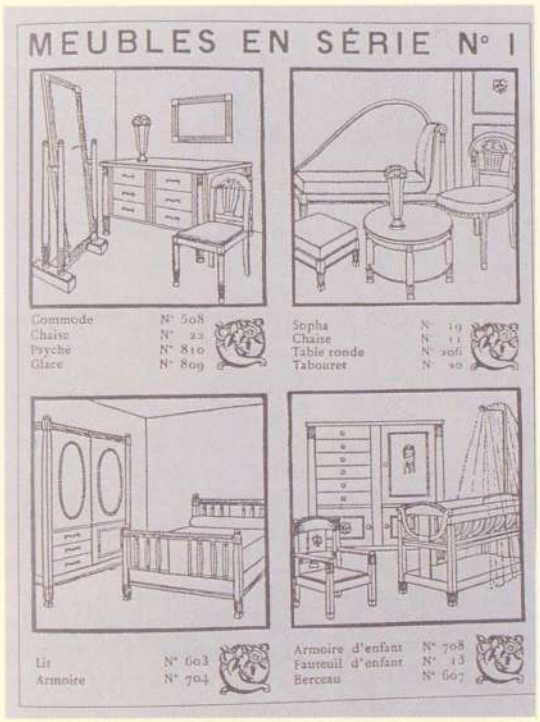
Her devrenin olduğu gibi, her büyük sanatkârın da kendine mahsus bir üslubu vardır. Aynı mevzuu ihtiva eden muhtelif üstad desenlerini yan yana koyarsanız, her birine has üslubun hususiyeti sayesinde yapılış tarihlerini ve yapanların ismini tesbit edersiniz.

Yeni başlayan bir talebe hayatın ifadesini canlı modelden fazla tik'lerde bulacaktır. Filhakika, desene derhal canlı modelden başlarsanız sadakatla, adeta dindarane bir şekilde etüd edilen antiklerden öğrenilen ezeli kanunlardan uzun müddet bihaber kalmak tehlikesine maruz bulunabilirsiniz.

Antiklerin temin edeceği büyük faideler üzerinde ısrar etmenin sebebi var. Umumiyetle sizler bu tarz çalışmayı bir angarya telekki eder ve atölyeye adeta zorla gidersiniz. Halbuki, en yüksek sanatı derinleştirmek imkanını bulmuş olmayı bir mükafat, kıymeti biçilmez bir nimet telakki etmeniz lazımdır.

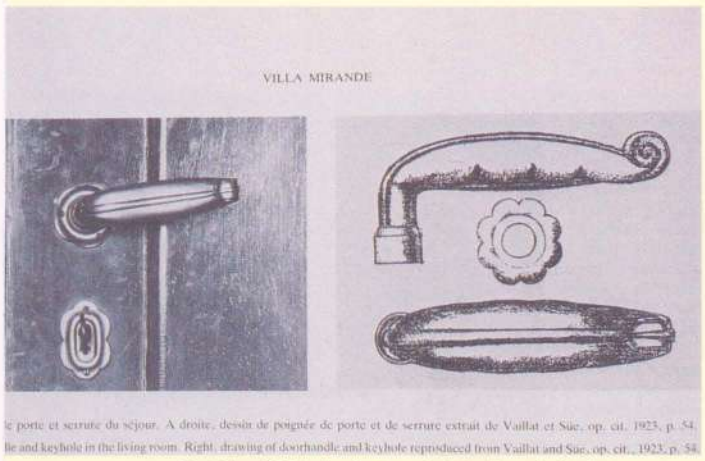
Gündelik hatıra defterinde Eugene Delacroix, yanlış bir yola sapmamak için her sabah birkaç dakika antik bir heykelden desen çizmekle işe başladığını yazmaktadır.

İnce farklar bakımından pek zengin olan alçı modellerden yapılan desenler size aynı zamanda pek mühim bir nokta olan "valeur" yani kıymetleri öğretmiş olacaktır. Hakiki rengi, ışık ve gölgelerin tetkikinde bulacaksınız. Renk zenginliğini ancak "valeur"lerin doğruluğu temin eder. Birbirinden farklı olmakla beraber, aynı şiddeti arzeden renkler birbirlerini öldürür, bir kolorist, bir renk üstadı sadece siyah beyazla nasıl renk tesiri uyandırabilirse, bir dekoratör de, üzerinde ışığın oynadığı oymalar ve kabart-



Sue'nin 1930'larda tasarladığı "Seri Üretim Mobilyaları" kataloğundan örnekler

Açık Bilim Sanat Arşivi



le porte et serrure du séjour. A droite, dessin de poignée de porte et de serrure extrait de Vaillat et Süe, op. cit., 1923, p. 54.
lle and keyhole in the living room. Right, drawing of doorhandle and keyhole reproduced from Vaillat and Süe, op. cit., 1923, p. 54.

Sue'nin 1923 yılında tasarladığı "kapı kulpu"

malarla eşyalara renk verecektir.

Bu ince farklara, ziyanın ahengi bir taksimine alışık dekoratör, renkleri ağır başlılıkla kullanacak ve alacalı bulacalı tesirlerle renkli bir eser yapmak için renk şiddetinden kaçınarak "valeur"leri yani renk kıymetlerini çeşitlendirmek, değişik bir şekilde kullanmak lazımdır.

Süe'ye göre, bir dekoratörün tasarımlarında kullanacağı ilkeleri ve daha sonraları, "Temel Sanat Eğitimi" biçimini alacak olan düşüncelerini de şöyle ortaya koymaktaydı:

"Bir dekoratörün muhakkak surette öğrenmesi lazım gelen şeylerden birisi de, hacimlere cam verecek bir şekilde "modölaj" yapabilmektir. Bu sayede dekoratör, düz satıhlar üzerine ışık oyunları yaratacak, maddeye can verecektir. Bu yolda bir ihtisas, bilinen seramistler, tahta oymacıları gibi plastik bir şekilde çalışan talebenin işine yarayacaktır. Fakat değer dekoratörlere de bir eşyayı muhtelif zaviyelerden ve muhtelif ışıklar altında tetkik etmeyi öğretecektir.

Ben "volume"ü, yani hacmi muhtelif hacimleri birbirinin kıymetini tebarüz ettirecek şekilde tertip ve terkip etmeyi, bağlamayı heykeltraşlardan öğrendim. Tezyini sanat ve mimari sahasında muayyen bir modernizmin başlıca hatası, heykeltraşların "passage" dedikleri unsur kullanılmaksızın yan yana getirilmiş hendesi şekillerle kompozisyon yapmak olmuştur.

Gerçi, tabiatta da mikaplar, yuvarlaklar ve üstüvaneler buhuruz. Fakat bunlar hissedilir inhinalarla örtülü, birbirine bağlıdır. İşte bu inhinalar, yani "passages"dır ki hareketsiz ve hissiz şekillere ahenk ve hayat vererek beşerileştirir.

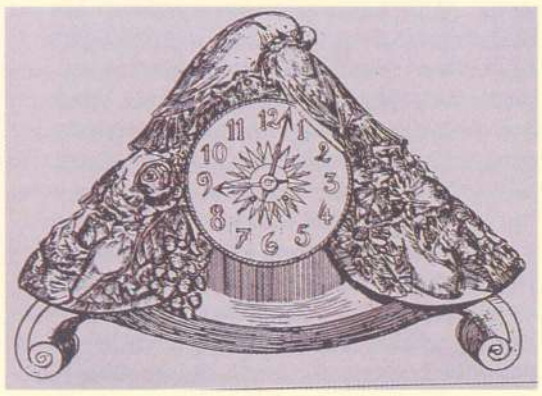
Kanaatımca "modölaj" yapmak bir adet şekline girmiş olsaydı, dekoratörlerle mimarlar, artık modası geçmiş bir "style"de görünen fakir, cılız ifadelerle kendilerini tatmin etmiş olmazlardı. Bu stilde madde, şekilden daha büyük bir ehemmiyet kazanmıştı.

Halbuki madde, kıymetler ile mütenasip bir şekilde ve başka başka tekniklerle de çalışmalıdır. Elmas yontulmalı, altın işlenmelidir. Bir kasa, beyaz tahtadan veya kıymetli bir madenden bile olsa daima bir kasa olmaya mahkumdur.

Diğer taraftan, kıymetli maddelerin ölçüsüz bir şekilde kullanılması, yığılması bizi çabuk yorar. İnsan en fakir maddelere kıymet vermekle bir eseri yaratır. Büyük katedrallerin cephelerini sanat eseri haline getiren mütevazı taşlar değil midir?"

Ünlü bir mimar olarak, Sue, mimarlık konusundaki temel düşüncelerini de şöyle özetlemekteydi:

"Mimariye gelince, diğerleri arasında belki en olgunu olan bu sanatı, teknik ve inşacı bir şekilde etüd etmenizi istemeyeceğim. Bu mimari şubesinde yapılacak bir iştir. Yalnız, mesleğiniz bakımından mimarinin unsurlarını tetkik ve felsefesini, şimdi çıkarmanız lazımdır. Bundan başka, mimari resmi sizleri muayyen bir disipline, bir zaptu rapta sevkedecek mahiyettedir. Mimari derken bu tabiri en genel manasında alıyorum. Görmeyi bilenler için, muvazene ve nisbetin mevcut olduğu her şeyde mimari vardır. Yaşayan bir insanda olduğu kadar, yapraksız bir ağaçta, iyi inşa edilmiş bir cümlede olduğu kadar, güzel bir yüzde, bir heykelde yahut bir musiki parçasında mimari vardır. Esasen mimari ile musiki arasında çok kere yakınlık bulunmuştur. Filhakika bu iki sanat, esaslı tezahürlerinde, hiçbir temsil ve telkin etmezler.



Sue'nin 1920 yıllardaki tasarımı "masa saati"

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

Onlar ne insanlardan, ne de nebatlardan ilham alır ve bizde uyandırdıkları tesir ve heyecan sadece "ahenk"den doğar.

Büyük muharrir Paul Valery, "Mimari" adı ile neşrettiğim bir kitabın mukaddimesini yazmıştı. Bu kitapta mimari eserlerinden başka Segousac'ın bir "ofortunu", La Fresuaye' bir tablosunu, Labouroueur'ün bir gravürünü de koymuştum. Mukaddimesinde Paul Valery, mimari ile musuki arasında bir paralel yaparak, bu iki sanatın benliğimizi kaplayan yegâne sanatlar olduğunu yazıyordu. Buradaki büyük şairin sözünü hatırlayalım:

"Bir sanatkâr toplantısında aramızda bulunan şair Jean Moreas elinde tuttuğu bir gülü bize göstererek sordu:

- Bu çiçekte gördüğünüz hususiyet nedir?

Kimi rengi, kimi kokusudur dedi... Ve Moreaus:

- Bunlar doğru olabilir, fakat bu gülün asıl hususiyeti, mimarisidir, dedi.

Geçenlerde, afiş sınıfında, bir talebeye frak giymiş bir adamın sırttan görünüşünü çizdirdim ve bunu "bir mimar" gibi çizmesini söyledim. Çünkü iyi biçilmiş ve iyi giyilmiş bir esvabın alacağı biçim, onun mimarisini ortaya koyar. İnsanların ve eşyanın iç yapısını, strüktürünü öğretmekten başka, mimari mikyas ve nisbetler hakkındaki idrakimizi de tekamül ettirir.

Leonardo da Vinci "Sanat özü, ilahi nisbettir" demişti. Neticede, klasik mimarinin esaslarını tedkik etmek, gözü doğru nisbetlere alıştıran en mükemmel çalışmadır. Küçük intizazdan sadayı işittiren kulak gibi, göz de dakik bir alettir. Bu itibarla onu terbiye etmek suratle mümkün olan bir iştir.

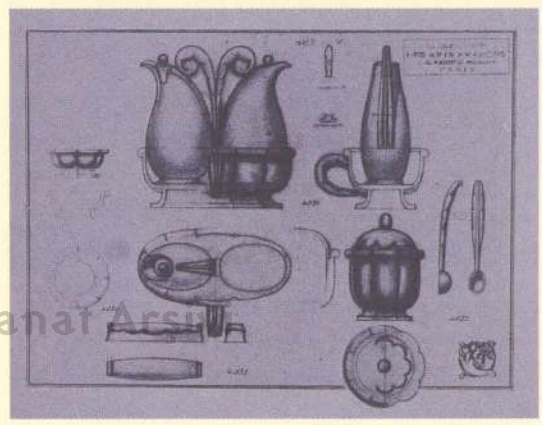
Mikyasa gelince, bunun hakiki manasını da ancak mimari sayesinde kavrayabiliriz. Mikyas seytettiğimiz mevzunun büyüklüğünü ilk bakışta gösteren bir takım unsurlar temin eder. Mesela binalarda parmaklıklar, pencere kenarları, merdiven basamakları, insan vücudu mikyasının yani pek az değişen bir mikyasa göre tertib edilmiştir. Bu itibarla bu gibi kısımlar bize binanın hakiki nisbeti hakkında bir fikir verebilir.

Bu mevzu hakkında daha söylenecek çok söz vardır. Bu arada ehemmiyetle işaret edilecek bir nokta da, insan mikyasına göre tanzim edilmiş olan modern ölçülerin hakiki nisbet ahengini bozmuş olmasıdır. Geçenlerde Türkiye mimarisinin inkişafından bahseden Celal Esad bana bu hususta şayanı dikkat müteleallarda bulunmuştu.



Flacon du parfum *Normandie*, créé par Jean Patou en 1935.

Sue'nin 1935 yılında Fransız "Normandie" lüks gemisi için tasarladığı "parfüm şişesi"



Sue'nin tasarladığı "porselen takımları"

Mikyas ve ölçü noktası üzerinde ısrar etmemin sebebi şudur: Kanaatimce, en büyük eserlerin ahengi, ancak mikyasların ve ölçülerin doğruluğunun, muvazenesinin bir neticesidir.

Buraya geldiğim zaman Lepold Levy'nin de söylediği gibi, Türkiye'de manzaranın mikyası çok geniştir. Camilerin haşmetli kitlesi ve minarelerin yüksekliği İstanbul'un yedi tepesini tebarüz ettirmektedir. Fakat camilerin verdikleri bu haşmet tesiri, gerçekten pek muazzam olmalarından fazla, bulundukları mevki'e göre nisbetlerinin doğruluğundan ileri gelmektedir.

Sonuçta, Sue, "Tezyini Sanatın" gelecekteki önemini ve kazanacağı anlamı da şöyle ortaya koymaktaydı:

Netice olarak şunu kaydedelim:

Yukarıda saymış olduğum bütün bu bilgiler, tezyini sanat sahasında size emniyet ve kudret

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



Sue'nin 1935 yılında Fransız "Normandie" lüks gemisi için tasarladığı "lüks kamara"

verecektir. Mimari, size doğru, katı resimler yapmayı öğrettikten başka, muvazene ve güzel nisbetler zevkinizi de uyandıracaktır. Resim ve renk, görüşünüzü terbiye edecek ve fikirlerinizi kâğıda nakletmek hususunda kolaylıklar temin edecektir.

Bütün bu mesainin size hoş ve cazip gelmesi için mesleğinizi ve onun cemiyet içindeki hakiki kıymetini idrak etmelisiniz.

Mesleğiniz olan dekoratif sanat, her dakika tatbik mevkiinde bulunan bir sanattır. Leandre Vaillant'ın dediği gibi, dekorasyon hayatın dekorudur.

Hükümetler, tezyini sanatın içtimai ve milli rolüne lakayd kalamazlar. Bazı endüstri şubeleri, muvaffakiyet ve inkişaflarını sadece mükemmel bir malzemeye değil, aynı zamanda birkaç iyi modele medyumdurlar.

Sue'nin bu konuşmasının ilginç bir tarafı da, endüstri tasarımı alanında yaptığı değerlendirmelerdir. Aslında kendisi de endüstrinin desteğinde yaratıcı çalışmalar yapmış olduğu için, henüz yeni yeni adı duyulmaya başlayan bu mesleğin çok yakınlarında bulunmaktaydı:

"Amerika'daki bazı endüstri müesseselerinin birkaç "stilo"ya şekil veya bir lokomotife biçim bulmak için yapılan etüdlere milyonlar sarfettiğini görüyoruz. Fransa'da "Normandia" gemisinin inşaatına başlandığı vakit dekoratörler, geminin kaburgasına henüz ilk çekiç vurulurken çalışmaya başladılar. Geminin dekoratif bakımdan umumi şekli, bacaların yükseklik ve meyli, güpeşteler, iç kısımlar, en ehemmiyetsiz teferruatına varıncaya kadar maket üzerinde etüd edildi.

Tezyini sanatın ehemmiyetini buradan ölçebilirsiniz. Tezyini sanat böyle bir vaziyette bir memleketi temsil eden bir sanat ifadesi olmaktadır. Bu bakımdan sayabileceğimiz misaller namütenahidir.

Tezyini sanata verilen ehemmiyet hakkında bir fikir verebilmek için, hatırlayalım ki Fransa'da, bugün reisi bulunduğum "Dekoratörler, Sanatkârlar Cemiyeti" memleketin en ehemmiyetli teşekküllerinden biridir. Fahri reisi de Nafıa nazırı Mösyö de Mauzie.

Sizlere gelince, hakkınızdaki kanaatim şudur: Tabiatı daima tezyini bir şekle sokarak ifade etmiş olan bir millete mensup olmanız bakımından, ırkınıza has kaabiliyet ve imkanlardan istifade ederek yalnız Türkiye'nin sanat Rönesansında değil, geçen zamanda bütün dünya kültürleri içinde de parlak bir rol oynamak fırsatına sahip olmuş bulunuyorsunuz.

Sizde eksik olan, kendinize itimattır. Ve ben, bu itimatı sizde uyandırmaya çalışacağım.

Fakat diyeceksiniz, bütün bu söylediklerim arasında modern sanattan bahis yok. Cevabım şudur:

Modern sizin içinizdedir, yapacağınız bütün işlerde yaşadığınız devrin tesiri görülecektir. Diğer taraftan sizi yalnız modern sanat mecmualarını karıştırır görüyorum. Kanaatımca kütüphanenizde fazlasıyla mevcut olup, bazılarının



Sue ve Mare'nin Jean Patou için tasarladıkları "Pudriyer"

sahifelerinin bile henüz açılmamış olduğunu gördüğüm, eski sanata ait kitaplara da bakmanız elzemdir. En güzel numuneleri bu kitaplarda bulacaksınız. Sanatta terakki yoktur. Bidayette her şey söylenmiş ve her şey yapılmıştır. Ve "eksiri kaynağından içebilmek varken, kadehten içmek" doğru olmaz.

Tabii ki burada eski modelleri kopya etmek mevzuubahis değildir. Mesele, numune ve sağlam hareket noktaları bulmaktır.

Dostum Auguste Perret'nin dediği gibi, "eskilerin yaptığını tekrar etmemeli, bizim yerimizde oldukları takdirde ne yapacaklarını" düşünerek işe koyulmalıyız.

Yegane kaygınız, imkan dairesinde en iyi, en güzel işi çıkarmak olsun. Böyle hareket eder ve işinizi mizacınıza, duygunuza uydurursanız, yapacağınız eserler "yaşayan bugünün damgasını taşıyacaktır."

Prof. Marie Louis Sue, yukarıda izlenilen konuşmasında ortaya konulan en önemli konu, endüstri üretimiyle sanatçı arasında yeni yeni kurulmaya başlayan ilişkiler hakkında oldukça açık ve yönlendirici konuşmasıdır.

Ayrıca, Sue, hem mimari, hem de sanat alanında yetişmiş olması nedeniyle, o günlerin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki ortama çok yakındı. Bir anlamda aynı dili kullanmaktaydı.

Diğer yandan, 1932 yılında Akademi'de aynı "şube"nin başında bulunmuş olan Prof. Phillip Ginther'in etkisiyle, bir Orta Avrupa mobilyası kimliği bulunmaktaydı. Sue döneminde ise, bir Fransız kimliğinin etkili olduğu görülmekteydi.

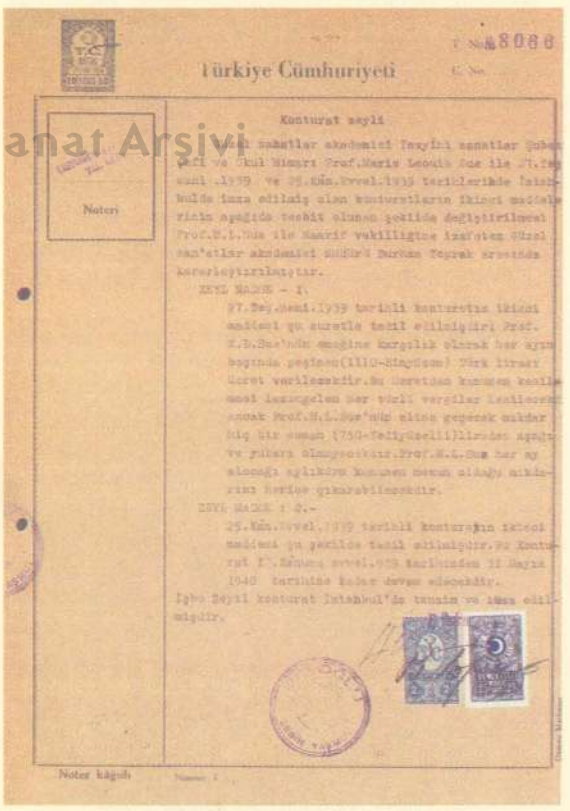
Nitekim o yıllarda Paris'te yaygınlaşmaya başlayan en yeni mobilyalar ve mekânlar hakkında getirilmiş olan çok sayıdaki kitap ve yayın Akademi kitaplığında bulunmaktaydı. Bu değişim, Akademi'nin "Tezyini Sanatlar Şubesi"nde değişik tasarımlar ortaya çıkartmıştı.

1939-1945 yılları arasında Akademi'de tasarlanıp üretilmiş olan mobilyalardan günümüze kadar gelebilen çeşitli örneklerde, bu eğilim açıkça görülmektedir.

Kısacası, ünlü ve tanınmış bir Art Deco sanatçısı olan Marie Louis Sue, Akademi'de yeni bir mekân ve mobilya kimliğinin başlatıcısı olmuştu.



1913 yılında Süe ve Mare'nin Paris'te sergilenen mobilyaları



Türkiye Cümhuriyeti

Kontrat sayılı

Noteri

Noter kâğıdı

1939 tarihinde "Güzel Sanatlar Akademisi Tezyini Sanatlar Şubesi Şefi ve Okul Mimarı Prof. Marie Louis Sue" ile Maarif Vekilliğine izfeten Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak arasında imzalanan "kontrat". (MSÜ. Personel Dairesi Başkanlığı arşivi)

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

KAMPANYALAR BAŞLADI. ŞİMDİ ALIM ZAMANI

İNTERMEDYA

Ekonom

HAFTALIK ANALİZ VE AR-GE DERGİSİ Borsa analiz

+ SİHİRLİ KARTLAR

HAFTALIK EKONOMİ VE POLİTİKA DERGİSİ 4 - 10 NİSAN 1999 Yıl: 6 Sayı: 14 Fiyatı: 350.000 TL

SEÇİME KADAR 13 GÜNDE

KAZANDIRACAK HİSSELER

TEŞVİK SİSTEMİ DEĞİŞİYOR

ISSN 1301-4218 14

intermedya

9 771301 422006

350.000 TL

REKABET ORTAMI TAKLİ

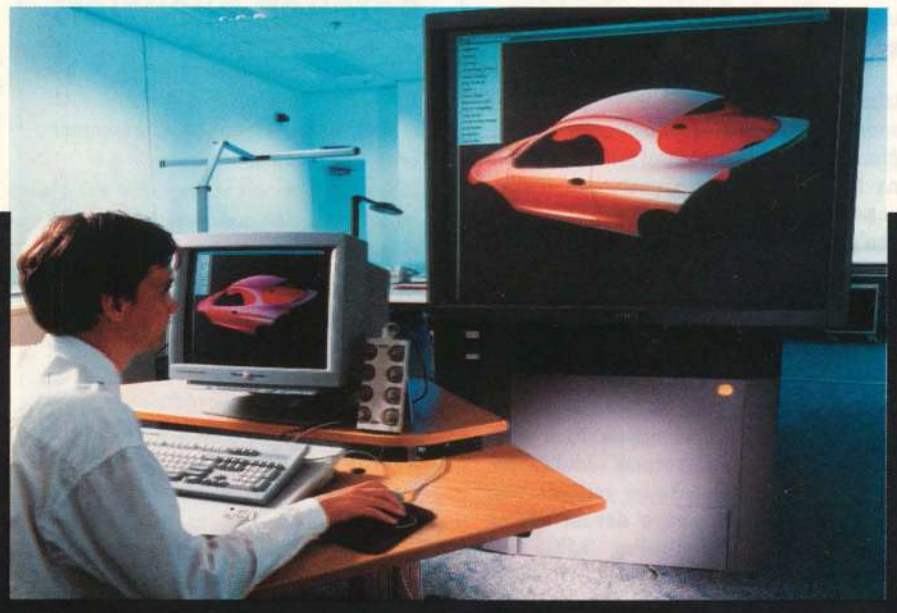
Tasarım endüstri devrimi ile gerçek anlamını bulmaya başlıyor. Prof. Dr. Önder Küçükerman, günümüz koşullarında yaratıcılığı gözardı eden sanayi kuruluşlarının da yarışı baştan kaybedeceklerini söylüyor.

Halil İbrahim Nurhan

İlk günden bugüne, pekçok farklı amaç için ürün tasarlandı ve biçimlendirildi. Bu ürünler, tasarlanmış, üretilmiş, kullanılmış ve işi bitince de yok olmuş. Hiç kuşkusuz bu çok uzun süre boyunca, amaçlarda da bir çok yönde değişiklikler oldu. Gerçi bu arada üretimde kullanılmış olan araç ve gereçler de sürekli olarak yenilendi. Ama "birşeyleri tasarlayıp onları yeniden biçimlendirme düşüncesi" temelde hemen hemen hiç değişmeden süregeldi. İnsanlar, günlük hayatında iç içe bulunduğu endüstri ürünlerinin çok büyük bir hızla yenilenmesi ve çeşitlenmesi gibi bir başka gerçekle karşı karşıya bulunmakta. Üstelik bu "yenilenmenin" hızı teknolojinin olağanüstü hızına paralel olarak gün geçtikçe artmakta ve kullanıcının bu gelişmeyi izlemesi de zorlaşmakta. Hiç kuşkusuz böyle bir hızlanma ile "endüstri için yeni ürün tasarımı" da günlük hayatta gittikçe daha da yaygınlık kazanıyor. Günümüz endüstrisinin ihtiyacı olan "yeni tasarımlar" aslında tüketicinin ihtiyaçları ile belirleniyor. Rekabet ortamında ileriye çıkmak isteyen üreticiler, bu ihtiyaca doğru yanıt verebilmek için tasarıma önem veriyorlar. Ülkemizde de dünya çapında başarı kazanmış ürünleri yapanlar, yeni tasarımın önemini kavramış olanlar.

TARİH YENİYİ BESLİYOR Mimar Sinan Üniversitesi Endüstri Tasarımı Anabilimdalı Başkanı Prof. Dr. Önder Küçükerman'la Türkiye'de tasarımın gelişimiyle ilgili konuştuk. Konuyla ilgili olarak yaptığımız söyleşide, Küçükerman endüstriyel tasarımın gelişimi ve günümüz şartlarındaki önemi hakkında şunları söyledi: "Başlangıçta ürün geliştirme konusunda herkes kendi işini kendi görmüş olmalıdır. Ancak, bir süre sonra "uzmanlaşma" düşüncesinin ortaya çıkmış bulunduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü üretimde kullanılan ve her gün geliştirilen daha yeni araç ve gereçler, onları kullananlara da özellikler kazandırmıştır. Bu açıdan bakılırsa ürün biçimlendirmede uzmanlaşmak gittikçe daha belirginleşmiş ve bir çok değişik biçimde "isimlendirilmiş" olduğu görülmektedir. Nitekim geçmişe bu açıdan bakıldığında, üretimde her yönde birçok uzmanlık alanın ortaya çıkmış olduğu kolaylıkla görülür." dedi.

"HEDEFLER BELİRLENMELİ" Küçükerman geçmişten bugüne kadar, içinde yaşanan mimari mekanlardan, günlük hayatta kullanılan ve en önemsiz gibi gözüken ürünlere kadar her şeyin arkasında bu gibi tasarım ustalıklarının derin kaynakları bulunduğunu belirterek tasarım tarihi hakkında şunları söylüyor; "Göz önünde tutmak gerekir ki, o kişiler, bir ürünü yapmak bir yana onu üretirken





"Designex'99 Endüstriyel Tasarım Fuarı" kapsamında düzenlenen tasarım yarışmasında ödülü Hüseyin Yılmaz kazandı.

Ti AFFETMEZ



kullandıkları araçları bile kendi elleriyle biçimlendirmek durumundaydılar. İşte bu nedenle her şeyi ile kişisel bir şekilde ve kendinin olanı başkasından gizlemeyi de tasarım yapmanın doğal bir hakkı olarak benimsemekteydiler. Her tasarımcı, günün talep ve koşullarına göre en uygun çözümleri bulmak zorundadır. Üstelik günümüzün çok yönlü sorunları, sürekli olarak yeni hedeflere yönelmektedir. Bu değişen hedefler, kolayca anlaşılacağı gibi, endüstri ürünü tasarımını çok değişik biçimde etkileyerek yönlendirmektedir."

BÜYÜK YARIŞ BAŞLIYOR Endüstri ürünü tasarımında, buluş olarak tanımlanan çalışmalara bakılırsa; bunların belirli yöntemlerle gerçekleştirilen araştırmalara dayalı olarak ortaya çıkabildiklerini görürüz diyen Küçükerman, bu tür ürünlerin genel olarak yöntemli bir çalışmanın ürünü olduğunu belirtti. Küçükerman sözlerine şöyle sürdürdü: "Endüstri öncesi döneme kadar bugün anladığımız gibi bir yaratıcılıkla ortaya konulmuş ürünlerle karşılaşmak oldukça zordur. 18.yüzyılda İngiltere'de başlamış bulunan "Endüstri Devrimi" ile birlikte, birbirlerini büyük bir güçle etkileyen ve yönlendiren buluşlar zinciri içinde, endüstride yaratıcılık düşüncesinin de temellerinin atılmaya başlandığı açık olarak izlenebilmektedir. Endüstri devriminin ivmesiyle her gün daha çok yaygınlaşan endüstri içinde çok daha fazla kişi doğru, kesin ve amaca en kısa yoldan varabileceği yaratıcılık yollarını geliştirmek için büyük bir yarışın başlamasını da sağlamıştır. O yıllarda ortaya atılmış bulunan yeni ürün tasarımları aradan geçen zaman sonunda en yaratıcı çözümlerle ve birbiriyle büyük bir rekabet düşüncesi içinde gelişerek günümüzde kullanılan en temel ürünlere dönüşmüşlerdir. Avrupa'da 19. yüzyılda en güçlü duruma gelen bu gelişim yavaş yavaş genişleyerek bütün dünyadaki üretim düzenini etkilemeye başladı. Bu etkiler Osmanlı Devleti'nde de ilk kez çok büyük ölçüde yaşanmış ve bütün geleneksel üretim sistemleri hemen hemen alt-üst olmuştur. Bunun en ilginç sonucu, yeni üretim düzeninin daha önceki ürünleri bir anlamda tümüyle ortadan kaldırmış olması."

Küçükerman, endüstri devriminin öncelikle 19. yüzyılda İstanbul'da görülen ilk yansımalarının, birçok geleneksel üretim alanının makineleşmesi olarak görüyor. Küçükerman "bu gelişim bütün dünyada yaşanan "zanaatten endüstriye geçiş" adımlarının Türkiye'de ilk ürünlerinin temellerini oluşturmuştur. Böylece 19. yüzyılın ilk günlerinden başlayarak, Anadolu geleneğinin yaratıcı düşüncelerinin ürünleri, ortaya çıkmış bulunan bu yepyeni tasarım düşüncelerinin yaratıcı çözümleriyle yarışmak durumunda kalmış" dedi.

TAKLİT İLERİYE GÖTÜRMEZ Prof. Dr. Önder Küçükerman, bir kalemi tasarlamakla bir elbise tasarlamak arasında fark olmadığını 1970'lerden günümüze kadar geçen sürede endüstri tasarımı konusunun önemini kavrayıp, araştırmalar yapan, AR-GE birimi kuran firmaların bugün hak ettikleri başarıyı elde ettiklerine dikkat çekti. Sanayi kuruluşlarının günümüz koşullarında yaratıcılığı gözardı etmelerinin söz konusu olamayacağını, aksi taktirde yarışı baştan kaybedeceklerini belirten Prof. Küçükerman, "Rekabet ortamı taklitçiliği affetmez" dedi. ■

Tasarımda Onur Ödüllü Firmalar

- Beko Elektronik A.Ş.
- Beymen Giyim San. ve Tic.A.Ş.
- Cam Elyaf San. A.Ş.
- Türk Demirdöküm Fab. A.Ş.
- Dokap Topluluğu
- Elginkan Holding A.Ş
- Şeref Seramik San. ve Tic. Şirket Müd.
- Eczacıbaşı Holding A.Ş.
- Ford Otomotiv San. A.Ş.
- Gön Deri Ürünleri San. ve Tic. A.Ş.
- Jest Netaş Northern Elektronik T.A.Ş.
- Otokar Otobüs Karoseri San. A.Ş.
- Paşabahçe Cam San. ve Tic. A.Ş.
- Sabancı-Kordsa Kord Bezi San. ve Tic. A.Ş.
- Türkiye Şişe ve Cam Fab. A.Ş.
- Tofaş-Türk Otomobil Fab. A.Ş.
- Urart A.Ş.
- Vakko Kuruluşları
- Vestel Şirketler Grubu

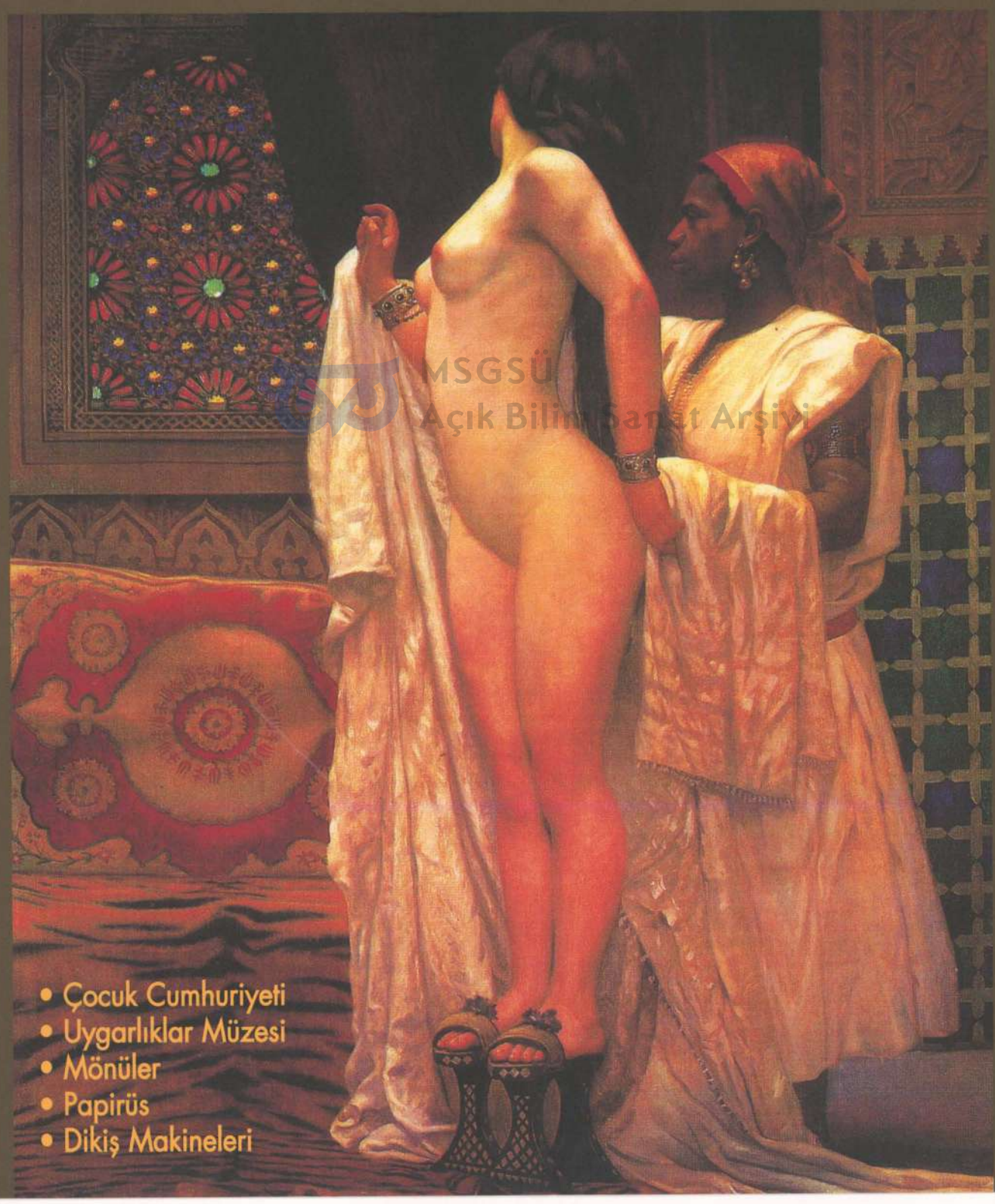
Genç Tasarımcılara Dyson'dan Fırsat

Elektirikli süpürge üreticisi Dyson firmasının açacağı tasarım yarışmasının katılım koşulları açıklandı. En yeni teknolojilerle en yaratıcı tasarımları birleştirerek, kullanıcıların günlük yaşamındaki hayati ihtiyaçlarını karşılayacak, en gerçek ve doğru ürün tasarımı ortamını desteklemek amacıyla düzenlenecek tasarım yarışmasına tasarımcılar, gerçekten yaratıcı ve tüketicilerin günlük hayatını kolaylaştıran bir ürün ya da parça tasarımıyla katılabilecekler. Yarışmacılarda T.C. vatandaşı olmak, üniversitelerin endüstri tasarımı bölümünde önlisans, lisans veya yüksek lisans eğitimi görüyor olmak, ödül kazanılması durumunda, İngiltere'de eğitim için gerekli olan İngilizce bilgisine sahip olmak koşulları aranıyor.

Tombak

25
9 771301 690009

ANTİKA KÜLTÜRÜ
KOLEKSİYON VE SANAT DERGİSİ
İKİ AYDA BİR ÇIKAR
SAYI 25 • 1999
1.000.000 TL.



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

- Çocuk Cumhuriyeti
- Uygarlıklar Müzesi
- Mönüler
- Papirüs
- Dikiş Makineleri

1939-1945 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde
"Dahili Mimari Şubesi Şefi" Ünlü Fransız "ART DECO" sanatçısı

MARIE LOUIS SUE ve TÜRKİYE'DEKİ TASARIMLARI

Prof.Dr. Önder Küçükerman



1943 yılında kaidesi Prof. M.L.Sue, heykelleri ise Zühri Müridoğlu ve Hadi Bara tarafından yapılmış olan Barbaros Anıtı

1939-1945 YILLARI ARASINDA LOUIS SUE'NİN TÜRKİYE'DEKİ ÜRÜNLERİ

Bu yazıda, 1939-1945 arasındaki yıllarda Akademi'de öğretim üyeliği yapmış olan Prof. Marie Louis Sue'nin Türkiye'de bulunduğu yıllarda yaptığı tasarımları ve görüşleri yer almaktadır.

Ünlü Fransız Art Deco sanatçısı Sue, acaba Türkiye'de kaldığı süre içinde hangi eserlere imza atmıştı? Kendisi bu süre içinde, Moda'da, Moda Bostanı Sokak, No 17'de oturmuştu. Bu süre içinde, bugün bile herkesin bildiği birçok esere imza atan Sue, herşeyden önce Akademi'de birçok ürün vermişti.

Akademi Müdürlüğündeki "Toplantı Masası": 1960'lı yıllarda Akademi'de öğrenci olduğum dönemlerde, hep "Sue'nin masası" olarak isimlendirilen bir toplantı masasından söz edilirdi. Bu büyük masanın 1940'lı yıllarda Sue tarafından tasarlandığı, Akademi'deki atölyede yapıldığı, özellikle de masa tablasının kenarlarındaki

madeni parçaların ne kadar özenle yaptırıldığı anlatılırdı.

Bu masa ve iskemleleri, uzun yıllar, Akademi Müdürlüğünün toplantılarında kullanıldı. Ancak 1970'li yıllarda, artık küçük gelmeye başladığı için yerine yenisi yaptırıldı. Bugün, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü Başkanlığı toplantı masası olarak kullanılmaya devam edilmektedir.

Bu masanın genel kimliği, gerçekten, Sue'nin bir tasarımcı imzası kadar açıktır. Çok özenle tasarlamış ve detaylandırılmış genel yapısı, titizlikle biçimlendirilmiş ayakları ve madeni parçalarının, 1940'lı yılların Türkiyesi'ndeki mobilya ürünü kimliği de göz önüne alınırsa, gerçekten özel bir tasarım olduğu görülebilir.

Ayrıca, o yıllarda, Akademi'deki mobilya atölyesinde iki de çok önemli isim bulunuyordu: Hayati Görkey ve Zeki Kocamemi. Hayati Bey zaten ahşap mobilya konusunda Almanya'da yüksek öğrenim görmüştü. Zeki Kocamemi ise daha o yıllarda, özenli bir ahşap mobilya üreticisi olmaya başlamıştı.

Büyük bir olasılıkla, Sue, Hayati ve Zeki bir araya gelmiş ve Akademi'deki bu mobilya kimliğinin değişimine imza atmaya başlamıştı.

1940: "Anıtkabir Projesi Yarışması" İçin Tasarımı: Ankara'da Anıtkabir projesi yarışmasına, Sue'nin de bir projeyle katıldığı bilinmektedir.

1940: Ankara'daki Fransız Büyükelçiliği Dekorasyonu: Arşiv kaynaklarında, Sue'nin Ankara'daki Fransız Büyükelçiliğinin dekorasyonunu tasarlayıp uygulamış olduğu görülmektedir. Kaynaklara göre Fransız Büyükelçiliğinde Sue tarafından tasarlanmış olan paravanlar, halılar, şömine gibi önemli tasarımların çizimleri, projeleri, Fransa'daki arşivlerde bulunmaktadır.

1940: Ankara'da "Süreyya Bar"ın Dekorasyon Projesi: Sue'nin Ankara'da yapmış olduğu tasarımlardan birisinin de, 1940'lı yılların Ankarası'ndaki "Süreyya Bar"ın içmimarisi olduğu anlaşılıyor.

1943: Beşiktaş'ta Barbaros Anıtı Tasarımında Üç Ünlü İsim; Zühtü Müritoğlu, Hadi Bara ve Louis Marie Sue: Louis Sue'nin Türkiye'deki önemli tasarımlarından birisi de, Beşiktaş'taki "Barbaros Anıtı" olmuştu. Bu ünlü eserin heykelleri, o dönemdeki ifadesiyle "...Muallim Zühtü Müritoğlu ve Hadi Bara..." tarafından yaratılmıştı. Kaide ve çevre düzeni ise, Sue tarafından tasarlanmıştı.





1940'lı yıllarda, bar bankosu ve salonu M.L. Sue tarafından tasarlanmış olan Park Otel

1943: Suadiye'de "M. Aznavur" Villası: Sue'nin İstanbul'daki eserleri arasında, Suadiye'de "M. Aznavur" için tasarlanan ve 1943 yılında yapımı tamamlanmış olan yalıdır. Fransa'daki kaynaklardan bu binanın bir fotoğrafı ve planı bulunabilmiştir.

İstanbul'daki "Park Otel" Barı ve Balo Salonu ve Tepebaşı'nda bir "Bar": Arşivlerden, 1940'lı yıllarda, Park Otel'in barı ve gazinosunun Sue tarafından tasarlandığı anlaşılmaktadır. Kendisinin, Tepebaşı'nda nerede olduğu tam olarak bilinemeyen bir "Bar"ı daha tasarlamış olduğu anlaşılmaktadır.

Akademi'de 60.Yıl Sergisi İçin Özel Mobilyalar: 1942 yılında, Akademi'nin 60. yıl sergisi için Sue tarafından tasarlanmış olması gereken bir dizi ayaklı sergi dolabı, bugün Mimar Sinan Üniversitesi koleksiyonları arasında bulunmaktadır. 1948 yılında yaşanan Akademi yangını sırasında, bu mobilyaları, asıl binanın yanındaki Dahili Tezyinat Şubesi binasında olması nedeniyle yangından kurtulmuşlardı.

1942: Güzel Sanatlar Akademisi'nin Kuruluşunun 60. Yılı Sergisi

24 Temmuz 1942 Akademi'nin 60. yılında öğrencilerin yıllık çalışmalarından oluşan bir sergi, o günlerin İstanbulu'nda önemli bir sanat ortamı oluşturmuştu. Birkaç aydan beri, müdüründen hocalarına, öğrencilerine kadar herkesin yoğun biçimde hazırlandığı sergiyi "Marif Vekili Hasan Ali Yücel" güzel bir konuşmayla açmıştı.

Akademi'nin bu sergisi büyük bir özenle hazırlanmış, her "şube" ayrı ayrı salonlarda yüzlerce eser sergilemişti. Akademi ve sergi hakkında ayrıntılı bir yazı yazan Zeki Sayar bu önemli günü şöyle tanımlamaktaydı:

"...Sergi başta mimari şubesi olmak üzere Heykel, Resim, Süsleyici Sanatlar Şubesi ve onun çeşitli kollarına ait güzel ve semereli ça-

lışmalarla dolu idi. Ziyaretçiler bir salondan diğerine, gördükleri herhangi bir eserin tesirinden daha kurtulamadan, bir sanat heyecanı içinde bir diğerine girmekte ve eserleri uzun uzun tetkik etmekte idi. Sergiyi İstanbul'da binlerce halk gezdi, gördü, beğendi... Yukarıda dediğim gibi 60. yıl sergisi bugüne kadar açılanlardan daha şumullü ve muvaffak olmuştur. Zemin katta yeni inşa edilen büyük atölye milli mimari çalışmalarına tahsis edilmişti. Burada talebenin milli mimari semineri çalışmaları teşhir edilmiştir. Akademi'nin, bu seminerine ait binlerce döküman arasından en karakteristik olan parçalar seçilerek asılmış, malzeme farklarından mütevellit şekilleri ve hususiyetleri mukayeseli bir surette güzel ifade edilmiştir... Bunlar arasında Bursa'da, Uşak'ta, Antalya'daki milli karakterli evler bilhassa şayanı dikkattir. Boğaziçi'nin eski yalılarından bazı rölöveler, yine şehrimize ait birçok hanın rölöveleri bu seminerin çalışmalarını kafi derecede anlatacak bir mükemmelliyette bulunuyordu... Birinci kattaki bütün atölyeler eserlerle dolu teşhir salonu halini almıştı. Bu surette Profesör Hikmet, Sedat Hakkı, Schütte, Seyfi Arkan'ın salonlarını ziyaret ettim.?????Bütün mimari şubesi eserlerini gördüm, gezdim ve tetkik ettim. Birçok noksana rağmen artık salahiyetle diyebilirim ki Güzel Sanatlar Akademisi "milli" olmaktadır. Yani hocaları ve mesaisi ile beraber millileşmekte, Türk eserlerini vermeye başlamaktadır. Teşhir edilen yüzlerce, binlerce çalışmanın hepsinde bu ruhu, bu isteği gördüm. Akademi ecnebi profesörler zamanındaki gibi kuru ve kopya eserlerden, çalışma tarzından kurtulmaya başlamıştır. Ona imkân verelim. Artık bize yakın seneler zarfında bir milli şahsiyet olduğunu tebarüz ettirecektir. Onu idare edenlerin de arzuları zaten bu değil midir?.."

1941: Akademi Yıl Sonu Sergisinde Sue'nin Bir Seramik Tasarımı

Akademi'nin sergileri, 1940'lı yıllarda, bir anlamda sanat olayına da dönüşüyordu. Bu sergiler, aynı zamanda, hükümetlerin de ilgisini çekiyordu. Nitekim sergiyi anlatan kaynakta, bu durum şöyle özetleniyor:

"...Güzel Sanatlar Akademisi'nin Seramik Şubesi de, sergiye bu sene evvelkilere nispetle çok daha kuvvetli bir şekilde iştirak etmiştir. Ziyaretçiler bu sergide gördükleri eserlerin mükemmeliyetinden dolayı iyi intibalarla ayrılmışlardır. Teşhir edilen parçaların milli motiflerimizden, renklerimizden mülhem hususiyetler taşımaları bilhassa nazarı dikkati celbetmiştir.

Sergiyi ziyaretleri ile şereflendiren Milli Şef İsmet İnönü, bu şube ile yakından alakadar olmuşlar, memleketimizde kurulacak seramik sanayiine Akademi'nin teknik ve zevk bakımından yararlı olması için icabeden tetkiklerin yapılması hususunda direktifler vermişler ve Güzel Sanatlar Umum Müdürü Tevfik Ararat ile bu şubenin muallimlerinden Vedat Ar'ı bu hususta vazifelendirmişlerdir...

... Seramik eserleri sergide süsleyici sanatlar kısmının diğer kollarına ait eserlerin arasına serpiştirilmiş bir vaziyette idi. Ayrıca büyük bir vitrin içinde en güzel parçalar bulunuyordu... İçlerinde profesör Louis Sue'nin lale desenlerinden yapılmış bir tabağı ile muallim Vedat Ar'ın meyve tabakları ve vazoları şekil, desen ve renk bakımından en yüksek zevke hitap eden birer şaheserdir...

*... Bu itibarla, Milli Şef'in irşatları vechile, seramik sanatkârlarımızın memleket endüstrisine bu sahada yararlı olacakları muhakkaktır. Halen Kütahya'da eski çini sanatını ihyaya uğraşan müteşebbislerin, Akademi'nin bu şubesindeki mütehassıs hocalardan kolaylıkla istifade edebilmeleri kabildir. Bilhassa dünyanın şu buhranlı devresinde, dışarıdan **bu nevi** eşyanın gelmemesi, yerli seramiklerimizi piyasalarımızda aranan bir meta yapmıştır...*

... Seramik fabrikalarımızın en büyük kusuru, mamulatlarına, memleket zevklerine göre şekil, renk verecek ve nihayet onları birer sanat eseri yapacak mütehassıs sanatkârlara kıymet vermemeleri ve onlardan istifade etmemeleridir... Bu sebeple sergiyi bilhassa seramik fabrikatörlerinin gezmelerini, görerek bundan istifade etmelerini temenni ederdik. Halen, ne şekilleri, ne de desenleri itibarı ile Türk olmayan ve zevkimize uymayan seramik mamulatının, mütehassıs ellerde ıslah edilmesi lazımdır..."

Yukarıdaki görüşler, Türkiye'de 1940'lı yılların sanayileşme girişimleri ile üst üste getirilirse, Akademi'nin Dahili Tezyinat Şubesi başkanı olan Louis Sue'nin de bu yönde destek vermek için çalıştığı görülmektedir.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

60. Yıl Sergisinde "Heykel ve Resim Şubesi"nin Eserleri

Akademi'nin 60. yıl sergisinde Heykel, Resim ve Gravür şŞubelerinin eserleri de büyük salonlarda sergilenmişti. Bunlar arasında özellikle heykel hocalarının ve öğrencilerinin çalışmaları ilgiyle karşılanmıştı.

60. yıl sergisinde Süsleyici Sanatlar Şubesi'nin kumaş, mobilya, afiş atölyelerinin de başarılı eserleri sergilenmişti. Ahşap işleriyle bir oda takımı, özel desenlere göre dokunmuş olan kumaşlar dikkati çekmekteydi. Sergide "kısım şefi, muallim Sabih'in (Gözen) denetiminde tasarlanan Selçuk Kız Sanat Enstitüsünde işlenmiş bir duvar halısının resmi de yer almıştı.

Süsleyici Sanatlar kısmının çalışmalarının toplu olarak sergilendiği salonda, büyük bir vitrin içinde ise Profesör Louies Sue'nin lale desenlerinden yapılmış bir tabağı ile Vedat Ar'ın meyve tabakları sergilenmiş ve büyük ilgi görmüştü.

Yukarıda da açıkça görüldüğü gibi, Güzel Sanatlar Akademisi'nin süsleme sanatları alanında yürütmüş olduğu çalışmalar, yavaş yavaş "sanayi için tasarım yapma düşüncesine doğru yönelmekteydi. Asıl ilginç olanı da bu isteğin, devlet yönünden de destek bulmuş olmasıydı.

1942: Akademi'nin "Tezyini Sanatlar Şubesi Şefi" Prof. Louis Marie Sue'nin Bir Yazısı

Güzel Sanatlar Akademisi'nin "Tezyini Sanatlar Şubesi Şefi " Marie Louis Sue, 1942 yılındaki bir yazısında bu konudaki görüşlerini şöyle özetlemekteydi:

"... Tezyini sanat deyince, genel olarak sanattan söz etmek gerekmektedir. Çünkü bu dal, sanatın tümünü kendisinde toplamaktadır. Bu nedenle Fransa'da Dekoratör Sanatçıları Derneği, sadece dekoratörleri değil, aynı zamanda ressam, heykeltraş, mimar, kuyumcu, kıymetli cam yapan zenaatkârlara kadar bütün uzmanları bir araya toplamaktadır... Eskiden dekoratörlük mesleği yoktu. Bu yeni meslek, her şeyde olduğu gibi sanatta da ortaya çıkmaya başlayan uzmanlaşmanın sonucunda var olmuştur... Yirminci yüzyıla kadar sadece mimarlar, ressam ve heykeltraşlar gibi (majör) ana sanatları, teknisyen olarak temsil ederlerdi. Ayrıca tahta, toprak ve kumaş eşyası yapan zanaatkârlar da vardı. İşte, eski dekoratif sanata isim verenler bunlardı..."

Sue, *"Bugün tekniklerin çoğalması sanatçıları da uzmanlığa yöneltmiştir."* diyerek şöyle devam ediyordu:

"... Demek ki, süsleyici sanat, aynı zamanda hem çok genç, hem de çok eskidir. Bu sebepten, bir taraftan "terü taze", diğer taraftan da "an'anevi" vasıflar taşımalıdır.

Aslına bakılırsa Akademi'de kısa zaman içinde en büyük gelişmeleri yaşayan böyle bir bölümün başında bulunan Sue'nin bu yazısı dikkatle değerlendirildiği zaman çok önemli ve gelişmeyi destekleyici yönleri bulunduğu görülmektedir. Nitekim yazıda, mesleğin bu yönü üzerinde de ayrıntılı olarak durulmaktaydı.

"... Prensip itibariyle süsleyici sanat, etrafımızda bulunan herşeyi güzelleştirmeye matuftur. Bir şekil mi bulmak lazım; bir renk intihabı mı mevzuabahis? Bir tezyinat mı konulacak? Dekoratör, sanatkâr ihtisasının bütün vasıtalarıyla işe müdahale eder, yahutta "ensemblier" olarak, bir orkestra şefi gibi, hayatın seviyesini yükseltmeye ve böylece, bir cemiyetin medeniyet derecesini tesbit ve tayin etmeye yarar. Demek ki biz süsleyici sanatı herşeyde buluyoruz. Mesela, sadece dekorasyona dahil olan mobilyanın ve günlük ihtiyaçlarımızı karşılayan eşyayı ihtiva eden evlerimizin değil, bundan başka gözlerin zevkini tatmin için tanzim edilen vitrinler de dahildir. Bu vitrinleri süsleyen sanat eserlerinin, bugün çok inkişaf etmiş olan ilan vesair reklam vasıtalarının hepsinin bu yeni sanata birer tatbik sahası olduğunu görüyoruz... Dekoratörün hüneri aynı zamanda ictimai tezahürleri canlandırır, sinema ve tiyatro gibi muhtelif temsillerin dekorlarını, kostümlerini de hazırlar. Denilebilir ki süsleyici sanatın tatbik sahasının hududunu çizmek imkânsızdır... İşte bunun içindir ki, dekoratöre dair bir ihtisasi çerçevesi içinde kendisini hapsetmemesi tavsiye edilebilir..."

Sue, yazısına devamla, dekoratörün her şeyle ilgilenmesini, bütün dünyadaki kıpırdanışları günü gününe izlemesini, hatta sadece günün değil, geleceğin gelişimlerini de önce-

den sezip gücü olduğu kadar bunlar üzerinde etkili olması gerektiğini söylemekteydi:

"... Çünkü "tezyinat" bütün bunlar için halkı doğruca ilgilendirir. Bu nedenle etkisi güçlüdür. Bu nedenle modern toplumlarda önemli bir rol oynar. Her yerde, her saate "hazır ve nazır bulunmakla hayatı süsler ve güzelleştirir..."

Ancak bütün bunlar arasında, şu düşünce çok önem taşımaktaydı. Sue yazısında, tezyini sanatın endüstri ile ilişkilerini şöyle tanımlamaktaydı:

"... Tezyini sanatın varlığının nedenlerinden birisi ve en önemlisi de "endüstri eserlerine modeller temin etmesidir." Bu da tatbiki sanatların bir ateşidir ve ülkelerin refahında önemli rol oynar. Ressam ve heykeltraşlar, plastik sanatlarda tek tek eserler yaratıyorlar. Fakat dekoratörlerin yarattıkları eserlerin birçok "nüshaları" olduğu için binlerce kişiyi ilgilendiriyor ve toplumun çeşitli sanatları arasında yer alıyorlar. "Tatbik edilmiş sanatta", değerli bir model, bir sanayici için kâr kaynağı olarak kalmayıp, konulduğu her yerde yeni bir sanat örneği oluyor. Ve üstelik yabancı memleketlerde sergilendiği zaman da, yaratıldığı ülkenin gelişmişlik ve zevk düzeyini gösteriyor."

Sue'nin yazısında hep "üretim" düşüncesinin ileri sürülmüş bulunması, kopyacılığa şiddetle karşı çıkması, ancak "tekniği kaybolmak üzere olan sanatlarda onu korumak amacıyla kopya yapılacağını" belirtmesi ilginç noktalardır. Hatta, "günün zevkine uygun bir modanın varlığını ve bu gerçeği sanatçının hiçbir şekilde gözardı etmemesi gerektiğini söyledikten sonra şunları ilave etmekteydi:

- Sanatçı kendine yeter gücü görürse, dönemin stilini belirleme konusunda istek göstermelidir. Bu istek bütün sanatçıların kafasında bulunmalıdır.
- Sanatçının görevi, elinden geldiği kadar yaratmaktır. Eğer eserlerine kendinden birşeyler ekleyebiliyorsa, "ismi eserine bağlı kalmaya" layıktır.

Sue, bütün bu açıklamalarından sonra, sanat tarihinin değişik dönemlerindeki sanatçılar hakkında şu de-



Barbaros Anıtı'nın günümüzdeki görünümü

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

ğerlendirmeyi yapmaktaydı:

- Dekoratörleri "üsluplandırmaya" (Stylisation) karşı uyarmak isterim. Bu yol bütün bir devrin eserlerini bozmuştur.

Sue, yazısının bir bölümünde her ülkenin iklimi, doğal kaynakları, alışkanlıklarının az ya da çok, bazı sanayi alanları için uygun olduğunu, Türkiye'de de dokuma, halı, seramik ve cam gibi dünyaca tanınmış birçok sanatın geliştirilmesinin çok doğru olacağı üzerinde durarak şöyle devam etmekteydi:

"... Zaten bütün ülkelerde bugün "milli bir stil" yaratmak isteği geçerlidir. Bu 1920'den beri her yerde uygulanmış "enternasyonal" bir sanatın formalizme karşı açık bir reaksiyonundan başka bir şey değildir. Bu "enternasyonal sanat" bize gerek Amerika'da, gerek Fransa'da veya Boğaziçi'nde aynı biçimdeki evi, aynı tefrişatı ve aynı üslubu karşımıza çıkarıyordu. Fakat sözünü ettiğimiz bu sanatı "geçmiş formüllerden kurtarmak" için gerekli olan geçiş dönemiydi. Yeni bir "estetiğe" engel olacak herşeyi attıktan sonra, sanatçı "makine ile yeni estetiği telif edebilecek yeni bir üslup" arayabilmiştir..."

Sue, böylece mimarların ve "dekoratörlerin" en yeni uygulama alanlarını da işaret ederek düşüncelerini şöyle açıklamaktaydı:

"... Biz dekoratif sanatın iki türlü uygulama alanını görüyoruz. Bir tarafta banka, hastane, "seyyahlara mahsus oteller" gibi yararlı binaların, diğer taraftan da, milli binaların veya "hususi şahısların" evleri için gereken "tefriş ve dekorasyon." Biz bütün dünyada, belirli bir kullanış biçimi için araştırılıp geliştirilmiş "standart bir stilde krome metalden veya lakeden mamul, tamamen düz, kaypak satıhlı, böylece temizlenmesi ve dezenfekte edilmesi kolay eşyanın hastaneler için kullanılmasına" engel görmüyoruz. Banka mobilyasının da "dekore edilmesine" hiç gerek görmüyorum. "Seyyah Oteli"nde ise, eşya ve konuş tarzları emniyetbahş bir temizlik ve sadelik hissini vermeli. Standart bakır karyolalar, yıkanabilen yağlıboyalar, yalnız bir geçit yeri olan böyle müesseseler için arzu edilen bir stili teşkil ederler.

Buna karşılık genellikle bir "ikamet merkezi" olan modern evi unutturmak için hususi hayatın dekoruna ait özel her şeye sahip olunmalıdır. İnsanoğlu evinde kendini bir meskenden farklı hissetmelidir. İnsanı bir otomat gibi telakki etmek onun vakarını azaltmak demektir. Onun çevresindeki her şey, özel bir zevk taşımalı, "bütün inşa teferruatını teşhir eden, adeta fabrikaya benzeyen kübik evlerin aksine, yeni binaların dahili sahibinin özelliklerini yansıtan bir bütün olmalıdır."

Sue daha sonra bazı uygulamalardan örnekler vermiş, şu sonuçlara ulaşmıştı:

– Dekoratif sanat, mimarinin, resmin, heykelin bir karışımıdır. O nedenle bu üç sanatı bilmelidir.

- Dekora-



Açık Bilim Sanat Arşivi

tör, mimari denge ve "proporsiyon" bilgisine sahip olmalıdır.

- Dekoratif sanat yönünden çok zengin olan Türkiye'de, onu Türk milli sanatının bir hareket noktası yapmak yeterlidir.

- Öğrencilerde büyük bir yetenek ve hüner gördüm. Bu, eski Türk sanatının "tasvir sanatı" olmasından kaynaklanabilir. Özellikle eski el yazıları, adeta "harika neviinden bir el mahareti" gerektiriyordu... Bu yazılar "en ince dekoratif özelliği" taşıyorlar. Onları okuyamamakla birlikte, güzelliklerine hayranım ve bu yazıların eski binalarda, bugünkü dekoratif heykeltraşların oynadığı role eşit bir rolü olduğunu düşünüyorum.

- Eski Türk alçılı cam pencereleri de çok "modern"dir. Eskiden yapılmış olanların yeni biçimleri geliştirilirse, "modern inşaatta" da yerlerini bulacaklardır.

Sue, bir süreden beri başında bulunduğu "Dekoratif Sanatlar Şubesi" konusundaki bu ayrıntılı değerlendirmesinin sonunda da gelecek için düşüncelerini şöyle özetlemekteydi:

"... Türk dekoratif sanatının inkişaf yolunda ilerlemesini temenni ederim... Çünkü kuvvetli bir inkişaf, manevi meziyetler olan bu sanatın hakkıdır. Ve ümit ediyorum ki, şeriat uygun olduğu zaman, dekoratif Türk sanatının Paris'te yapılacak bir sergisi,bu sanata bütün muvaffakiyetleri temin edecektir. Bu sanatın vasıfları günün zevkine tamamen uygundur ve modern stilin en isabetli tesirlerini yapmalıdır."

1943: Marie Louis Sue'nin Akademi'deki Son Yıllarında Bir Makalesi:

"Yeni Bir İlan: Makineler"

Akademi'nin "Süsleyici Sanatlar Şubesi Şefi" Marie Louis Sue, 1943 yılında "Mimari Hakkında Düşünceler" başlıklı yazısında, mimarın ve mimarlık eserlerinin toplumdaki rolü üzerindeki görüşlerini açıklayarak şöyle demekteydi:

"... Son zamanlarda -yeni bir ilahın, makineciliğin- tesiri altında yaşadık. O genç bir ilahın bütün kuvvetiyle bize kendini kabul ettirdi. Modern mimarinin bu ilahi tesirin altında kalması pek tabii idi. Bir sanat kendi içinde yaşayamaz, ya tekamül eder, ya da mahvolur... Mimari uzun zaman, inşaat malzemesinin kendisine çizdiği hudutlar içinde gelişti. Bu malzeme de devirlere ve "mimarların dehasına" göre çeşitli kullanılan tahta, taş toprak gibi malzemelerdi. Öyle ki eski binalar tamamen "insan eliyle tabiattan çıkarılmış, adeta insanileştirilmiş" ve böylece "var edenle var edilen" arasında bir bağı olan unsurlarla yapılmıştır. Çelik, betonarme gibi inşaat malzemelerinin bulunuşundan sonra konunun ortaya konuş şekli değişti... Doğa ile insan eseri arasındaki doğrudan ilişki kesildi..."

Prof. Sue, mimarlık eğtiminde "eser"i iki yönden ele almak gerektiğini şöyle söylemekteydi:

"... Önce gerçekleştirilen "eser"in yaptığı etki, görünüş, çizim, fotoğraf gibi onu halkın anlayacağı yönüdür. Fakat mimar için planlar, çizimler "eser"in yapısını, "proporsiyonlarını" ve istenilen "mübalağaları" kendisine açıklayabilir. Dekoratif unsurlar yahut küçük ölçekli örnekler için maketler işe yarayabilir ve "realist" bir fikir verebilir. Ama bunlar aldatıcıdır, önemli binalar olunca da zararlıdır. "Mesafe", "deformasyon" hakkında fikir veremezler. Bir "abide"de yirmi metre mesafede bulunan bir "corniche", göz hizasında bulunduğu zamankinden daha büyük düşünülmelidir. Oysa makete bu korniş, gözden yirmi metre yukarıda, yani göz hizasında olmaktadır..."

Sue'nin bu görüşleri ile, dönemin düşünce ve eğilimleri de anlaşılabilmektedir. Ayrıca bu yazı 1939 yılından beri bu şubenin başında bulunan Prof. Sue'nin son yazısı ve son yılıydı.

Böylece yirminci yüzyılın ilk yarısında, Art-Deco sanatının ünlü bir ismi olarak tanınan Marie Louis Sue'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Dahili Tezyinat" olarak başlayan ve "Dahili Mimari" olarak gelişen yeni mesleğin oluşturulmasında yönetici ve öğretim üyesi olarak beş yıl süren önemli katkıları da sona ermiş oluyordu. Ancak geriye kalan ise, Osmanlı İmparatorluğu döneminin mobilya tasarımı düşüncesinin, endüstri için mobilya, ürün tasarımı düşüncesine geçişteki ilk ve en önemli kavramları ortaya koyması ve yeni bir düşünceyi filizlendirmiş olmasıydı.

MSGSÜ Açık Bilim Sabancı Arşivi



Tombak

9 771301 690009 26

ANTİKA KÜLTÜRÜ
KOLEKSİYON VE SANAT DERGİSİ
İKİ AYDA BİR ÇIKAR
SAYI 26 • 1999
1.000.000 TL.

- Bir Başbakanın Bit Pazarına Düşen Evrak-ı Metrukesi
- Ressam Zeki Kocamemi
- Türkiye'de Olimpiyat
- Davud'a Bakamayanların Ayıbı

1930'LU YILLARDA GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NDE BİR KÜBİZM USTASI:

RESSAM ZEKİ KOCAMEMİ ve MOBİLYALARI

PROF. Önder Küçükerman
Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

ZEKİ KOCAMEMİ VE MOBİLYALARI HAKKINDA

Zeki Kocamemi, Tanzimat döneminde ünlü bir ailenin çocuğuydu. Osmanlı İmparatorluğu kimliği, onun çocukluğunu ve gençliğini biçimlendirmişti. İmparatorluk döneminin bir kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okumuştu.

1920'lerde yaşanan büyük değişimin tam ortasındaki Almanya'da sanat öğrenimi gördü. O yılların Münihi'nde, savaş sonrasında, endüstrideki ürünleri de yalınlaştıran kübizm akımı canlanıyordu. Zeki Kocamemi de bu koşullar altında Almanya'daki değişimin ortasında yetişti. Çalışmak istediği konulara ahşap çok yakındı. Türkiye'ye döndükten sonra, resim sanatı ile ahşap ustalığı ortasında, önceleri resim sehpaları, boya kutuları, paletler yaparken, zamanla mobilyaların da ustası olmuştu.

Zeki Kocamemi, Güzel Sanatlar Akademisi'nde, sanatında kübizmi geliştirirken bu yeni kimliği, mobilyalarında da uyguluyordu. Bir şansı da o yıllarda, Türkiye'de yeni bir mekân ve ürün kimliğinin geliştirilmekte olmasıydı. Ayrıca en ünlü yabancı Türk mimarlarının ve sanatçılarının ortasındaydı. Onların da öncü tasarımları hayata geçirecek ahşap ustalarına ihtiyaçları vardı.



Zeki Kocamemi 15 yaşında (1915)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Atatürk Kitaplığı Mimarlık ve Sanat Arşivi



Zeki Kocamemi Sanayi-i Nefise öğrencisi, 17 yaşında (1917)

Güzel Sanatlar Akademisi de, Zeki Kocamemi'ye yaptırdığı bu ürünleriyle önemli bir tasarım koleksiyonuna sahip olmuştu. İşin güzel yanı, bugün Mimar Sinan Üniversitesi'nin çeşitli mekânlarında bulunan bu mobilyaları, genç kuşakların titizlikle koruyarak kullanmasıdır. Bu ürünler, gerçekten de, Türkiye'deki tasarım değişiminin izlenebileceği önemli belgeler arasındadır. Zeki Kocamemi'nin 1930-1959 yılları arasında yaptığı, usta işi ürünlerinden oluşan, özellikle Güzel Sanatlar Akademisi çevresindeki birçok kişinin evinde, işyerinde ve günlük yaşamında kullandığı çok sayıda mobilyası bulunmaktadır.

Böylece, Zeki Kocamemi efsanesinden geriye, onun usta işi resimleri ve mobilyaları kaldı.

BİR TANZİMAT AİLESİNİN ÇOCUĞU: ZEKİ KOCAMEMİ

Zeki Kocamemi, 1900 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. Babası Evkaf müfettişiydi. Büyükbabası 1818-1889 yılları arasında yaşamış olan Abdurrahman Sami Paşa'nın oğlu Suphi Paşa'dır. Zeki Kocamemi'nin ailesi 17. yüzyılın ilk yarısında, çeşitli devlet hizmetlerinde, sancak beyliği ve Ağriboz muhafızlığında bulunmuş, Beylerbeyi ünvanlı Gazi Kocamemi'ye kadar ulaşır. Abdüllatif Suphi Paşa'nın diğer bir oğlu olan Hamdullah Suphi Tanrıöver, Zeki Kocamemi'nin amcasıydı.

Zeki Kocamemi, 16 yaşına girdiği 1916 yılında babasını kaybedince, ağabeyi ve küçük kızkardeşiyle, büyükkabası Abdüllatif Paşa'nın konağına yerleşmişti. Böylece, bir yandan çalışıp ailesine yardım ederken, diğer yandan da Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne devam edebilmişti.

ALMANYA'DA RESİM ÖĞRENİM YILLARI

Zeki Kocamemi, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nden birincilikle mezun olduktan sonra Türk Ocağı tarafından Ali Avni Çelebi ile birlikte Almanya'ya resim öğrenimine gönderilmişti. Bu iki yakın dost ve sanatkâr arkadaşın 1922-1924 yılları arasında iki sene hem maddi, hem manevi çok sıkıntı çekmiş oldukları anlaşılıyor.

Devlet onlara ancak 1924 yılında yardım elini uzatabilmiş ve böylece Münih'te devletin öğrencisi olabilmişlerdi. 1927 yılına kadar Hans Hofman'ın atölyesinde çalışmışlardı. O tarihte, "deformation- volume ve construktion" gibi gelişmeler bu sanatçıları etkilemişti. İki sanatçı Cezanne ve Picasso'nun anlayışına yaklaşıyorlardı.



Zeki Kocamemi- Münih Devlet Güzel Sanatlar Akademisi önünde. 20.07.1923 (Önde solda)

Açık Bilim Sanat Arşivi



Zeki Kocamemi'nin yönetiminde Güzel Sanatlar Akademisi "Desen Atölyesi" 1936-1937

Aslında bir bakıma, Almanya'ya tam zamanında gitmişlerdi. Çünkü yeni resmin en sağlam, en cesur temelleri o yıllarda atılıyordu. Bütün ünlü ressam, heykeltraş ve mimarlar Münih'e gelmişti.

1927: TRABZON'DA RESİM HOCALIĞI VE BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN BİR ANISI

Zeki Kocamemi 1927 yılında Türkiye'ye döndüğünde, Güzel Sanatlar Akademisi'nin hoca kadrosunda uygun yer olmadığı için, Trabzon Lisesi resim hocalığına tayin edilmişti. Avrupa'dan büyük bir aşkla dönen genç sanatçının, her derse elinde "reproduction"larla girip ve ateşli konuşmalarla kültürünü yaymaya çalıştığı anlaşılıyor. Nitekim, Trabzon'da, o tarihte öğrenci olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hoca'nın arkasından o günleri şöyle anlatıyor:

"... Hiç unutmam Kocamemi ilk derse bir Cezanne kitabıyla girdi. Bize kitaptan birkaç resim göstererek 'Bakın çocuklar, nasıl dönüyor!.." dedi. Bize ünlü Fransız ressamının hacım anlayışını, çepeçevre dönüyor, diyerek anlatmak istiyordu... Kocamemi'nin fırçasından çıkan bütün biçimlerin önü, yanları, üstü, arkası vardı. Hepsi boşlukta bütün ağırlıkları ile yer alıyorlardı. Resimde dört başı mamur heykel anlayışına bundan daha güzel örnek olmazdı..."

GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NDE "RESSAM VE MARANGOZ HOCASI" ZEKİ KOCAMEMİ

Zeki Kocamemi, Trabzon'daki öğretmenlikten iki yıl sonra 1930'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin "Dahili Mimari Şubesi"ne, Phillip Gintner'e asistan olarak tayin edilmişti. O yıllardaki çalışmaları, daha sonra, ressam Münip Özmen tarafından şöyle özetlenmekteydi:

"... Zeki Bey artistti, iyi resmi sanatkarane öğretmek istiyordu. 1936 yılında Akademi'de Zeki Kocamemi Atölyesi'ni kurdu ve hayatının sonuna kadar da burada hoca olarak kaldı. 1933-1949 yılları arası en verimli seneleridir."

1945: AHMET HAMDİ TAMPINAR'IN ZEKİ KOCAMEMİ HAKKINDAKİ BİR YAZISI

Ahmet Hamdi Tanpınar, 28 Aralık 1945 yılında, "Sanatkâr Zeki Kocamemi'ye Dair" başlıklı ve Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan yazısında şu yorumu yapıyordu:

"... Her lisanda melek kelimesinin iyi ahlakı anlatan bir manası vardır. İnsan olarak Zeki Kocamemi'yi tarif için başka bir vasıf bulunmaz. Onunla birkaç sene arkadaşlık yapıp da bu ahlak karşısında kendisini küçülmüş görmemek, o şuurlu vazgeçtimliliğe, tahammüle hayran olmamak kabil değildir...



Zeki Kocamemi'nin kendi yaptığı masası üzerindeki natürmort. 1939- Tuval üzerine yağlıboya 7.2x54 cm. M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi

... O inşacı ressamdır. Mimari bütünlüğü, kuruş kudretini birçok şeye tercih eder. Bunda marangozluğunun etkisi var mıdır? Mobilya sanatı mimariye çok yakındır ve Zeki birinci sınıf usta bir mobilyacıdır. Belki mobilyaları için istediği sağlamlık fikri, resimlerindeki araştırmalarının da temelidir. Şurası muhakkak ki Zeki, zihni muhakemeler yaparak araştırmaz. Onun muhakemesi parmaklarının ucundadır. Ben bu tarzda çalışmayı severim. Bizim zanaat dediğimiz şey, galiba deminden beri söylemek istediğim şeyi buldum -sanatın en yüksek zirvesidir-..."

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yukarıdaki değerlendirmelerinden Zeki Kocamemi'nin mobilya ustalığının sadece bir marangozluk değil, tam tersine çok sağlam bir sanat eğitiminin kaynaklarından ortaya çıktığı açık olarak izlenmektedir.

KERİM SİLİVRİLİ'NİN ANILARINDA, 1948 YILINDAKİ AKADEMİ YANGINI, MOBİLYA YOKLUĞU VE KOCAMEMİ'NİN MOBİLYALARI

Güzel Sanatlar Akademisi, 1 Nisan 1948'de büyük bir yangında kül oldu. 1998 yılında, değerli hocam Prof. Kerim Silivrili ile yaptığım bir konuşma, Akademi'deki yangınla birlikte yaşanan sorunları ve bu arada ortaya çıkan özel



Zeki Kocamemi (1945 peyzaj çalışırken)



mobilya ihtiyacının karşılanmasında, Zeki Kocamemi'nin rolünü çok güzel açıklamaktadır. Kerim Silivrili konuyu şöyle ortaya koymuştu:

"... Zeki Kocamemi'nin iyi bir ahşap mobilya üreticisi olduğunu biliriz. Acaba bu mobilya üretimi işi nasıl başlamıştı? Zeki bu işe kuş kafesi yaparak başlamıştı. 1930'lu yıllarda, Sirkeci araba vapuru iskelesine giderken, sağda kalan yerlerde sıra dükkânlar yapılmıştı. Onlardan birisini de "Kuşçubaşızade İhsan"a vermişlerdi. İşte Zeki de kuş kafesi yapar, orada satarmış. Ali Çelebi'de aynı tür şeyler yapardı. İkisinin de elinden böyle ustalık isteyen işler gelirdi...

... Nisan 1948'de Akademi yandığı zaman Burhan Toprak Akademi müdürü, yangın binayı sardığı vakit koşup saymanlığın kasasını, evrakını, öğretim üyelerinin, memurların dosyalarını kurtarabilmişler. Müdür odasının birtakım eşyası ile bugün de kullanılan çok değerli bir vitrinle konsoldan başka pek birşey de kurtaramıyorlar.

... Ben 1949 Kasımı'nda Müdür Muavini olarak geldim. Yangından sonra iki yıl içinde bina onarıldı, 1952-53 yılında yeniden yerleşildi. Ertesi öğretim yılına başladığımızda, Akademi tam bir yokluklar diyarıydı. Nereye elimi atsam "yangında gitti" diyorlar. Aslına bakılırsa tam bir yokluk yaşanıyordu. Mesela üç tane anfi vardı. Onların da koltuklarının demir konstrüksiyonları var, oturacak yeri ve masası yok. Konferans salonu ise yayla kadar bir yer. Ama ne sıra, ne sandalye, ne koltuk, hiçbir şey yok. Mimarlık Bölümünden masa tabure isterler. Resim Bölümünden sehpa isterler. Biz de Akademi'nin eksik mobilyalarını tamamlamaya giriştik. Taburelerin büyük bir bölümü de Mimarlık Bölümü için yaptırılmıştı..."

Prof. Kerim Silivrili, Türkiye'de o günlerde böyle özel amaçlı mobilyaları bulmanın güçlüklerini de şöyle özetliyor:

"... O yıllarda bu gibi özel üretimler yapan ve o dönemin tanımıyla 'mobilyacı, marangoz' pek azdı. Bu mobilyaları bulabilmek için gazetelere ilân veriyorduk. Her bir iş için sadece birkaç istekli çıkardı. Hazır mobilya olarak, sadece evler için masa, iskemle ve dolap vardı. Okullar için, konferans salonu için böyle özel şeyler yoktu. Karaköy'de, Tünel'in üst tarafında, İstanbul'un büyük mobilyacılarından olan Kalinikos'tan da mobilya alırdık. Ama kitaplık gibi, konferans salonu gibi, 100-200 kişiyi oturtacak şeyler bulunmazdı. Zaten, II. Dünya Savaşından sonra, Ankara'da büyük bir mobilya ihtiyacı ortaya çıkmıştı. Bütün mobilyacılar ve marangozlar Ankara'ya gider, ölçü alırlardı. Büyük işler oradaydı..."

1930-1940'Lİ YILLARDAKİ KİMLİĞİN YARATILMASINDA AKADEMİLİ HOCALAR

Kerim Silivrili, 1930-1940'lı yıllarda, Akademi'de yer alan ünlü isimlerin, Türkiye'deki yeni bir mekân kimliğinin yaratılmasındaki önemini şöyle belirtiyor:

"... Aslına bakılırsa, o yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde çok sayıda ünlü hoca bulunmaktaydı. Ve bu hocaların hemen hepsi de



1930-1940'lı yıllarda Türkiye'deki mobilya sanayinin ilanlarından bir örnek



kendileri için mobilyalar tasarlayıp yaptırmışlardı. Örneğin, Mimarlık Bölümündeki proje masalarını Bruno Taut çizmiş ve yaptırmıştı. Her masanın üzerinde lambaları, özel tabureleri vardı. Aslında onlar, bir mimarın hayal edebileceği çalışma masalarıydı. Ayrıca, Bruno Taut'un kendi ofisinde masif cevizden yaptırdığı koltuklar vardı. Bunlardan birisi yeşil, diğeri güvez rengiydi. Ama zamanla kahverengi gibi oldu..."

Gerçekten de, 1937 yılında Akademi'de büyük değişimler başlamıştı. Aynı yıl Prof. Helmuth Teodor Bossert, Dr. Martin Wagner, Rudolf Belling, Leopold Levy gibi ünlü isimler öğretim kadrosuna katılmışlardı. 1939 yılında, Robert Vorhölzer 'Mimarlık Bölümü Şefi' olmuş, Wilhelm Schütte öğretim üyeliğine başlamıştı. 1939 yılında Marie Louis Sue "Garb ve Türk Tezyini Sanatlar Bölümü Şefi" olmuştu.

Dönemin bu ustalarının yeni tasarımları, büyük bir olasılıkla, Zeki Kocamemi'nin mobilyaya yakınlığının kaynağını oluşturuyordu. Aslında Türkiye o günlerde tasarım yönünden, büyük bir değişim yaşamaktaydı.

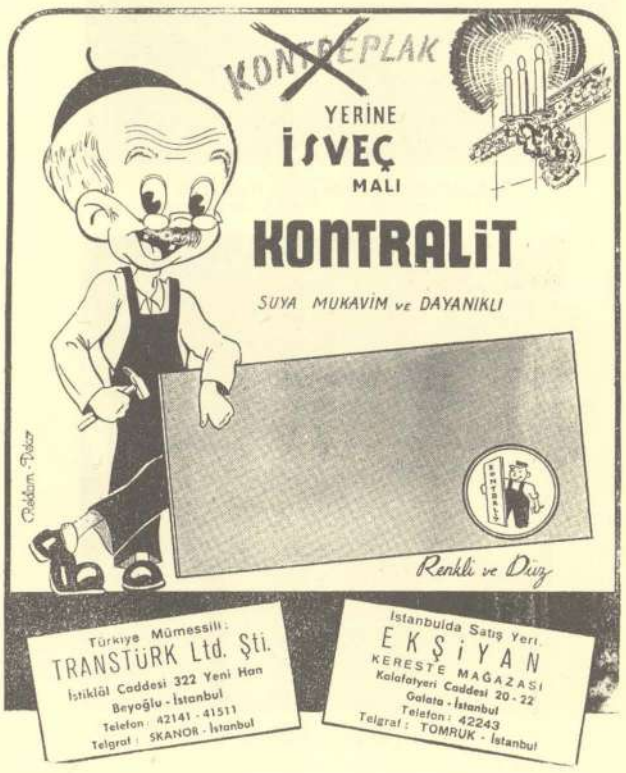
Bu değişimi gösteren ilginç bir mobilya da, iki kişilik büyük ve ağır ahşap koltuklardır. 1950'li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde konferans izleyenler veya öğrencilerin çok iyi tanıdığı, ağır sağlam ahşap koltuklar, Mimar Nazımi Yaver Yenel'in tasarımıydı. Bu eski koltuklar bugün hâlâ kullanılmaktadır. Dönemin mobilya tasarımı kimliğini simgeleyen bu koltukların ilk prototipleri, 1932 yılında Akademi'nin 'Dahili Mimari Şubesi Şefi' olan Avusturyalı Profesör Phillip Ginther'in yaptırdığı tasarımlarda izlenmektedir. Bu koltuklar iki kişilikti ve ortada bir kolluktabla bulunuyordu. Ancak daha sonra ortadaki kol kesilerek, üç kişinin oturacağı duruma dönüştürülmüştü.

YANGINDAN SONRA AKADEMİ'DEKİ "KÜBİST" MOBİLYALAR

Prof. Kerim Silivrili, Zeki Kocamemi'nin mobilya yapımındaki gelişmeleri de şöyle özetliyor:

"... Her şeyi silip süpüren bir yangından çıkmışız. Zeki bu sırada karısı Emili'nin adına, marangoz atölyesini kurmuştu. Horhor'da 'Suphi Paşa Konağı' olarak bilinen Abdullah Suphi Tanrıöver'in konağının bahçesindeydi. O atöl-

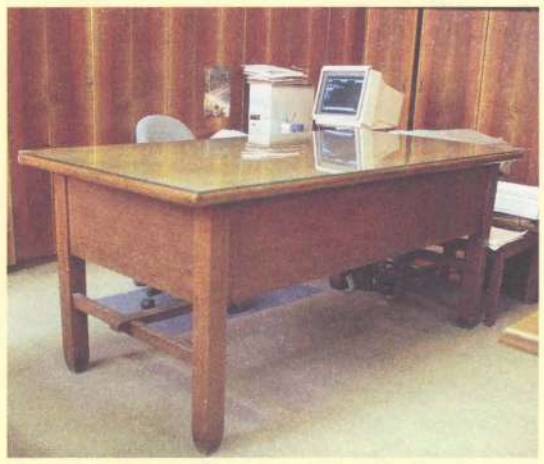
1930-1940'lı yıllarda Türkiye'deki mobilya sanayinin ilanlarından bir örnek







Ressam Ali Çelebi için yaptığı çalışma masası



Akademideki çaşitli büro masaları

yede, sadece küçük dolaplar, tabureler, masalar yapardı. Henüz büyük ölçekli mobilya işine girmemişti. Akademi'nin Mobilya Atölyesinin başında bulunan Hayati Görkey'le işbirliği yaparak, çok iyi bir marangoz oldu. Biz de Akademi için kendisine ahşap tabureler yaptırmaya başlamıştık. Her ay gürgenden, dört köşe tablalı köşeleri yuvarlatılmış, üzeri delikli, 20 - 25 tabure yaptırırdık... Şu anda Mimar Sinan Üniversitesi Yazı İşlerinde hâlâ kullanılan masa, yıllarca benim kullandığım masa, ayrıca bu masanın yanında bir telefon etajeri, Akademi kütüphanesi iki tane kartotek dolabı da Zeki Kocamemi'nin ürünleridir... Daha sonra, Kadıköy'deki mobilya atölyesini açmıştı..."



Akademideki çaşitli büro masaları



Kendi çalışma masası

ZEKİ KOCAMEMİ'NİN BAZI MOBİLYALARI

Yukarıda kalın çizgilerle ortaya konulduğu 1930-1950'li yıllarda, mobilya ustalığını gösteren Zeki Kocamemi'nin bugün de Mimar Sinan Üniversitesi koleksiyonunda çok sayıda ürünü vardır. Bunlar arasında en başta gelenler şunlardır:

Kendi Çalışma Masası: Zeki Kocamemi'nin kendisi için yaptığı bilinen bu masa, büyük bir olasılıkla, Prof. Marie Louis Sue'nin, "Dahili Mimari Atölyesi"nin şefi olduğu 1939-1945'li yıllara aittir. Bugün M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi'ndedir.

Özel Bir Büro Masası: Kübizm'in yalın çizgilerini taşıyan bu masanın en önemli özelliği, açılan kapağının tasarımıdır. Evrakların bulun-

MSGSÜ Çağdaş Sanat Arşivi





1950'li yıllarda Akademi Konferans Salonu için yapılan bank, o dönemin ahşap ustalığını yansıtmaktaydı

duğu bölmeli kısım, açıldığında yatay duruma gelmektedir. Ahşabın özenle işlendiği bu masa, 1940'lı yılların yalın tasarım kimliğini yansıtmaktadır.

Bu özel masa, daha sonraları, 1960'lı yıllarda Sinema Kulübü'nün kuruluşunda rol oynamıştı. Çünkü, Akademi'deki bir merdivenin altındaki küçük boşlukta Sinema Kulübü ilk kez kurulduğunda, Sami Şekeroğlu'nun makam masası olarak kulanılmıştı. Bu masa, bugün MSÜ Sinema Televizyon Merkezi Müzesi'ndedir.

Çeşitli Büro Masaları: Zeki Kocamemi tarafından üretilmiş olan çok sayıda büro masası, bugün hâlâ kullanılmaktadır. Bilindiği kadarıyla, bu mobilyalar, o yıllarda atölyenin başında bulunan Hayati Görkey tarafından tasarlanmıştı. Bu masaların çeşitli örnekleri, M.S.Ü'nin çeşitli mekânlarında kullanılmaktadır.

Tabureler: Güzel Sanatlar Akademisi döneminde Zeki Kocamemi tarafından yapılıp, hâlâ kullanılmakta olan çok sayıda haşap tabure, bugün Mimar Sinan Üniversitesi'nin çeşitli mekânlarında bulunmaktadır.

Banklar: Zeki Kocamemi tarafından yapılıp, hâlâ kullanılmakta olan çok sayıda ahşap bank, bugün Mimar Sinan Üniversitesi'nin çeşitli mekânlarında bulunmaktadır.

Resim Sehpaları: Zeki Kocamemi, resim sehpaları, boya kutuları, paletler gibi birçok ahşap ürün de yapmıştı. Nitekim bütün Resim Bölümü, Kocamemi'nin ürettiği sehpaları yıllarca kullanmışlardı. Bunlar arasından ünlü heykeltraş Prof. Zühtü Müridoğlu'nun resim sehpası şu anda MSÜ Heykel Bölümünde korunmakta ve kullanılmaktadır.

Kartotek: 1950'li yıllarda, bu gibi özenli ve özel mobilyaların bulunması büyük bir sorundu. Yangında, çok değerli kitaplığı da yanmış olan Akademi'deki yeni kitaplıkla birlikte bu mobilya da Zeki Kocamemi tarafından yapılmıştı. Bugün de M.S.Ü Fen Edebiyat Fakültesi Kitaplığında kullanılmaktadır.

Resim Çerçeveleri: 1940'lı yıllarda, bir ressamın tablosunu çerçeveletmesi çok zordu. Çünkü ülke yokluklar içindeydi ve bu amaçla üretilen herhangi bir şey de yoktu. Zeki Kocamemi, bu sorunu çözmüş ve dönemin yalın tasarım kimliğini taşıyan resim çerçeveleri üretmişti. Bunların tasarımlarını kimin yaptığını bilmiyoruz. Ancak, dönemin çizgilerini taşıyan bu çerçeveler, Mimar Sinan Üniversitesi'nin birçok mekânında hâlâ asılı durmaktadır.

Bütün bu ürünlere bir tasarımcı gözüyle bakılınca, bir kısmı hemen hemen 50 yıldan fazla bir süre boyunca kullanılan bu mobilyaların, hemen hiçbir bakım bile gerektirmeden işlevlerini sürdürebildikleri görülmektedir. Bu uzun ömrün arkasında, hem dönemin yalın tasarım düşüncesi, hem doğru bir ahşap bilgisi, hem de gerçekten doğru bir üretimin yapılmış olduğu bulunmaktadır.



Heykeltraş Zühtü Müridoğlu resim sehpası



Zeki Kocamemi'nin 1940'lı yıllarda kullandığı ahşap tezgahları, bugün M.S.Ü. Heykel Bölümü öğrencileri tarafından kullanılıyor

1959 YILINDA ÖLEN ZEKİ KOCAMEMİ HAKKINDA ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLER

Zeki Kocamemi'nin ölümünden sonra, hakkında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Adnan Çoker'in hazırladığı serginin broşüründe şu değerlendirmeyi okuyoruz:

"...Türk sanatının yetiştirdiği en seçkin, en değerli ve en alçak gönüllü ressamlardan birisi olan Zeki Kocamemi, 3 Mayıs 1959 Pazar günü öldü... Zeki Kocamemi, Resim yapmak demek, icad etmek demektir. Taklit etmek değil, resim, bir yapı gibi yoktan var edilir, bir abide gibi örülür, derdi... Trabzon'daki hocalıktan istifade edip İstanbul'a dönünce, ailesini iki sene marangozlukla geçindirmişti. Mecmuadakileri yapmak istemezdi, kendi muhayyelesinden olmasını arzu ederdi. Onun elinden çıkan mobilyaların tiryakileri vardı. Titiz mobilya meraklıları son onbeş sene içinde onun elinden çıkan parçalarla öğünürler...

Gayet güç resim yapardı, bir resme aylarca, yıllarca çalışırdı. Hiçbir zaman ucuza satmaya yanaşmazdı. En son sergisini Asmalımascit'teki atölyesinde 1947'de açmış, ancak iki tane satmıştı. Bu duruma çok üzülen, otuz seneden beri günde en az altı saat resim yapan o büyük üstad, kendi eliyle yaptığı o canım boya kutusunu kapadı, yine marangozluğa başladı. Son zamanda tekrar özene bezene resim yapmaya döndü. Öldüğü gün, 3 Mayıs Pazar günü 15x25 ölçüsünde ve has nakış yolunda yaptığı resim, diğerlerinden çok başkadır...

... Şurası muhakak ki Kocamemi, Ali Çelebi ve Hale Asaf resim sanatımıza girmeselerdi, bugünkü resmimiz yirmibeş sene kadar geri kalacaktı. Osman Hamdi Beyler, Şeker Ahmet Paşalar, Zeki Paşalar ve Seyyit Beylerle ilk defa yüzünü Avrupa'ya çeviren Türk resmi, onların arkasından İbrahim Çallılar, Hikmet Onatlar, Feyhaman Duranlar, Namık İsmailler ve Nazmi Ziyalarla Batı resmine yönelmiş, üçüncü hamleyi de Kocamemiler yapmıştı. Kocamemi D Grubuna en son girmişti. 'Atatürk Cenaze Merasimi' kompozisyonu ile ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ödül kazanan sanatçı, ölümünden bir süre evvel taşındığı yeni evinde, yeni bir sergi açmak için hazırlanıyordu..."

Mahmut Cuda ise, Zeki Kocamemi'nin ölümünden sonra hakkında şöyle diyordu:

"... Oldum olası zengin çocukları mimarlığa, fakir çocukları da ressamlığa özenirler.. Eskiden, resimle aç kalacaksınız, der dururlardı. Şimdi belki değişmişlerdir... Birinci Dünya Savaşı sonrasının acılarıyla kıvranıyorduk. Üstte yok, başta yok, yarı aç, yarı tok varlığımızı korumaya çalışıyorduk... Neyse, Anadolu'da savaş kazanıldı. Bizim de yüzümüz güldü. 1923'te Kocamemi Münih'e gitti. Arkasından Çelebi. Sonra da ben vardım. Heineman'ın atölyesinde buluştuk... Bir yıl sonra ben ayrıldım. Sonra da onlar,



Zeki Kocamemi'nin Akademideki atölyenin alet dolabı

Açık Bilim Sanat Arşivi





Zeki Kocamemi'nin Akademi ve Resim Heykel Müzesi için yaptığı resim çerçeveleri

Kübizm yanlısı olarak döndüler. 1929'da Fransa'dan gelenlerle birlikte "Müstakiller"i kurduk...

... Zeki Kocamemi Kübizmin öncüsü olarak övülürdü yaşamı boyunca. Zeki Kocamemi'nin neden marangozluk yaptığına kimse değinmez. Oysa, Zeki Kübizmi getirdiğinde gencecikti. Eğer hemen ölüverseydi, yine de bu akımı ilk benimseyen ve deneyen sanatçımız olarak tanınacaktı. Ölmedi, otuz yıl daha yaşadı. Gerçi, "konstrüksiyon" ya da "volüm" tutkusu yapıtlarının başlıca ögesi olarak kaldı. Ama kübizmden uzaklaşarak "Ekspresyonizm"e yöneldi. Gel gelelim, marangozluğu bırakmadığı için o kadar severek çalıştı, o kadar az iş çıkardı ki, yakınları bile bu değişikliği sezemediler..."

★★★

Nurullah Berk de, 1969 yılında Akademi'de açılan sergi nedeniyle, Zeki Kocamemi hakkında şöyle diyordu:

"... Modern sanatımızın temellerinden birisi Zeki Kocamemi'dir... Zeki Kocamemi'nin ölümünden önceki yıllarda tutumu arkadaşlarını şaşırtmıştı. Zeki resmi büsbütün bırakmıştı. Sanki, sanatla ilgisini kesmişti. Ancak atölyesinde, öğrencilerinin çalışmalarını düzeltmek için eline füzeni, kalemi ya da fırçayı alırdı. İşi marangozluğa dökmüştü. O kadar ki onu Zeki Faik'ten ayırt etmek için 'marangoz Zeki' derlerdi ve bu isim kalmıştı üstünde... Kocamemi marangozluğu da sanat biçimine sokmuştu ve yine yaptığı işlerde resimden ayrılmamıştı. Çerçeveler, şasiler, sehpalar –şövalyeler- paletler, boya kutuları yapıyordu. O kadar temiz, ince işlerdi ki bunlar Avrupa mallarından kat kat üstündü. Bugün çoğumuz, Zeki Kocamemi'nin yaptığı şövalyeler üstünde çalışırız...

... Ama bir gün geldi ki Kocamemi marangozluktan bıktı. Küfretmişti yıllar boyunca resme de, sanata da. Ama ressamdı, köküne kadar. Bu kez marangozluğa küfretmeye başlamıştı. Ve yavaş yavaş yeniden resme hazırlanıyordu. Yıllardır üstündeki kurumuş boyalarla bir kenara atılmış olan palet temizleniyor, renk tüpleri hazırlanıyor, tuvaller şasilere geriliyordu. Birkaç taslak bile yapmıştı. Yeni başlayanların hevesi, coşkunluğu ile tasarladığı tablolardan söz ediyordu..."



Öğrenci taburesi

SGSU
Açık Erişim Sanat Arşivi

DİPNOTLAR:

1- ÖZBEN, Münip, Ressam Zeki Kocamemi, Sergi Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, s.58, 1979, İstanbul.
2- ÖZBEN, Münip, Ressam Zeki Kocamemi, Sergi Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, s.58, 1979, İstanbul.
3- ÖZBEN, Münip, Ressam Zeki Kocamemi, Sergi Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, s.58, 1979, İstanbul.
4- TANPINAR, Ahmet Hamdi, Sanatkar Zeki Kocamemi'ye Dair, Sergi Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, s.58, 1979, İstanbul.
5- ÖZBEN, Münip, Ressam Zeki Kocamemi, Sergi Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, s.58, 1979, İstanbul.
6- CUDA, Mahmut, Zeki Kocamemi'yi Anarken, Sergi Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, s.12, 1979, İstanbul.
7- BERK, Nurullah, Zeki Kocamemi'nin Sanatı, Sergi Kataloğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, s.8, 1979, İstanbul.

Bu yazının hazırlanmasındaki değerli katkıları, bilgileri ve belgelerinden ötürü, Prof. Kerim Silivrili hocama, Prof. Sami Şekeroğlu dostuma, Erdal Aksoy'a, Zeyyat Kocamemi'ye teşekkür ederim.

tasarım

Mimar Sinan Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi Dergisi

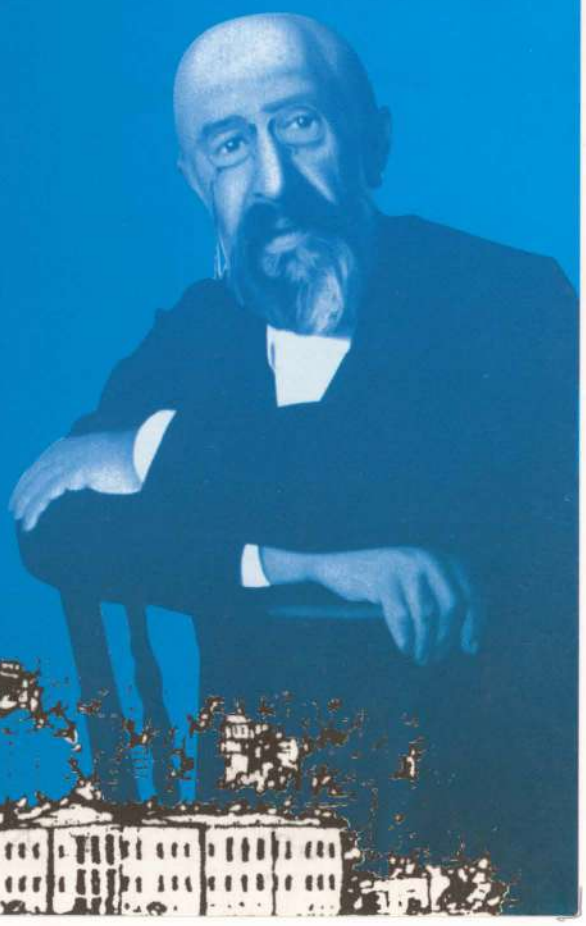
Cilt:1
Volume

Sayı:1
Number

ISSN 1302-2636

1999
mayıs
may

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi





tasarım+kuram
Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi

1999 mayıs may

Cilt:1
Volume
Sayı:1
Number

İÇİNDEKİLER
CONTENTS

Editör'den/*From the Editor*.....II
Rektör: Tamer BAŞOĞLU
İlk yazı/*Prologue*.....III
Dekan: Cengiz ERUZUN
tasarım+kuram'ın Doğuşu Üzerine/*Giving Birth to tasarım+kuram*.....V
Danışmanlar Kurulu adına: Önder KÜÇÜKERMAN
500 Yıllık Değerli Bir Tasarım Mirasının Gerçekten Sahibi Olmak ve Bu Gücü Gerçekten Kullanabilmek/*Owning Properly a Valuable Design Heritage of 500 Years Old and to be able to Use this Power:*.....VII
Muhlis TÜRKMEN
Tasarım ve Kenarda Kalan Düşünceler/*Design and Thoughts at the Margin*.....1
Nursel ONAT
Carlo Scarpa, Merdiven ve İlk Basamak/*Carlo Scarpa, Stairs and the First Step.*.....9
Polat SÖKMEN
Batı Kentlerinin Gelişmesinde Bir Politika Aracı Olarak Tasarım/*Design as a Policy Tool in Urban Development in Western Cities*.....17
Ayşin SEV/Aydan ÖZGEN
Türkiye'de Gerçekleştirilen Çok Katlı Toplu Konutlarda Mekân Standartlarının İncelenmesi/*The Analysis of the Standarts of Residential Spaces in the High-Rise Buildings Constructed in Turkey: the Case of Ataşehir-İstanbul*.....28
Özlem EŞSİZ/Aydan ÖZGEN
"High Tech" Mimari/*High-Tech Architecture*.....36
Saadet AYTIS
Çağdaş Binalarda Güvenlik-Kontrol Sistemleri ve Otomasyon/*Security-Control Systems and Automation in Contemporary Buildings*.....52
Meltem ŞAHİN
Pasif ve Aktif Kontrol Sistemleri/*Passive and Active Control Systems*.....60
Nuran YAVUZ
Urban Migrancy as Cinematic Reality/*Sinemasal Gerçeklik Açısından Kente Göçerlik*.....70

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

"500 yıllık değerli bir tasarım mirasının gerçekten sahibi olmak ve bu gücü gerçekten kullanabilmek"

Rıfkı Melul Meriç Hoca'nın Bir Sözü Üzerine

1961 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken, çok ilginç bir kişi olan Rıfkı Melul Meriç Hoca'mız vardı. Asıl adı Süleyman Rıfkı Coşkun Meriç'ti ve "müderris", "kadı", "ilim erbabı" olan Trakyalı bir aileden geliyordu. Kendisi, Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1952 yılında "Türk Tezyini Sanatlar" hocası olarak göreve başlamış, G.S.A. Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün kurucuları arasında bulunmuş, 1964 yılında ölünceye kadar çalışma ve araştırmalarını Akademi'de sürdürmüştü.

Rıfkı Hoca, özellikle tasarım kaynağı olarak Osmanlı'yı çok iyi bilen, bu yönde çok ilginç yorumlara ve geniş bakış açılarına sahip olan renkli bir kişilikti. Kendisinin bu yöndeki birçok öğretilerinin, uyarılarının ne kadar anlamlı ve önemli olduğunu yıllar sonra daha iyi anlayabildim. Ama bu uyarılarının arasında, genç bir asistanken beni çok etkileyen ve düşündüren en önemli olanlardan birisini hâlâ hatırlıyorum:

-Evlat, Akademi'yi tam olarak anlamak istiyorsan, 500 yıl önce Topkapı Sarayı'nda kurulmuş bulunan ve 19. Yüzyıl ortalarında kaldırılmış olan Ehl-i Hıref Cemaati'ne çok dikkat et... Bu konu üzerinde özenle çalış... Soluk görünen bu izi dikkatle araştır. Çok az belge bulacaksın, ama çok şaşırtıcı şeylerle de karşılaşacaksın... Ama unutma, bugünkü Akademimiz'in ve senin mesleğinin temeli oraya dayanmaktadır...

-"Ehl-i Hıref" Geleneğinin Üzerimize Yüklediği Tasarım Mirası

Gerçekten, aradan geçen yıllarda Türk tasarım ve sanayi tarihinin kaynakları içinde Akademi gerçeğinin etkilerini ve ayrıntılarını araştırırken, Rıfkı Hoca'nın bana tek bir cümle olarak verdiği bu mesajın önemini daha da iyi anladım. Üstelik kendisinin bu konuda yazmış olduğu kitapları ve araştırmaları büyük bir özenle ve çok yönlü olarak değerlendirdiğimde, Ehl-i Hıref kavramının Topkapı Sarayı'nın kurulması ile birlikte başlatılmış olan en önemli tasarım ve yönetim projelerinden birisi olduğunu gördüm.

Çünkü bu ekibin en ilginç görevi, devlet öncülüğünde çeşitli ürünlerin tasarlanmasını ve ilk prototiplerinin yaratılmasını kapsamaktaydı. Ve neredeyse her ürünün yaratılmasında, tıpkı bugünkü bir büyük üretim kuruluşunun, her türlü kimlik ürününü biçimlendiren "kalabalık bir tasarım merkezi" gibi çalışmış bulundukları anlaşılmaktadır. Çünkü Mimar Sinan da, bu mimarî eserlerin içinde yeralan her türlü sanat işinin tasarım, yönetim ve üretimini gerçekleştiren "usta"lar da, Kanunî döneminde sayıları 3000 kişi dolaylarında olan bu "en üst" düzeydeki özel amaçlı çalışma grubunun kadrosu içinde bulunmaktaydı.

Unutmamak gerekir ki, bütün bu değerli çalışmalarına, ortaya çıkardıkları "kesin ürünleri"ne rağmen, eğer bu eski ustalar hakkındaki çok sınırlı ve soluk yazılı kaynaklar da

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

bulunamasaydı, yüzyıllar boyunca tasarlanıp hayata geçirilmiş bulunan herşey, bir anlamda yokolup gitmiş olacaktı.

Büyük Değişimin Simgesi Olarak Sanayi-Nefise Mekteb-i Alisi'nin Bile Kaybolan İzleri

Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki çok büyük değişimin simgesi olarak kurulmuş bulunan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'si hakkında bile belge bulmakta zorluk çekiyoruz. Tek tük bulunabilenler de genellikle kurumun bazı resmî yazışmalarıdır. Bu yazışmalar arasında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş gerekçesinde şöyle denilmektedir: "Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzlerce yıldan beri bütün eserlerini yaratmış bulunan Ehl-i Hıref nerededir?". Ve sonra da "Ülkenin bu türlü mimarlık, sanat ürünlerini yeniden canlandıracak, en iyi derecede yetiştirilmiş yeni bir Ehl-i Hiref kadrosunun yetiştirilmesi amacıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması gerektiği" yazılmaktadır.

İşte Rıfkı Hoca'nın özenle tanımlamak istediği buydu. Kendisi bu amaçla da çok değerli kitaplar yazmıştı. Yani, Fatih döneminde temelleri atılmış, en üst düzeydeki bir kurum, bu kez yeni ve modern bir yapı içinde yeniden ve en üst düzeyde geliştirilmiş bir başka kurum olarak resmîleşmekteydi.

Böyle büyük bir değişimin içinde yeralarak, bir anlamda herşeyi yeni baştan ve hiç kuşkusuz büyük zorlukları aşarak yaratmış olan kadrolar, acaba niçin bu önemli olayı kişisel yorumlarıyla bize aktarmadılar? Üstelik, her birisi birer öncü olan bu kişiler, hayata geçirilmiş çok önemli eserleri de mesleğimizin mirası olarak bize bıraktılar. Bunlardan bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir. Ama bu büyük değişimin yaşandığı yıllarda, hemen hemen hiçbirşey yazılı olarak kayıt edilmediği için, böyle önemli bir kurumu, bunu vareden kişileri ve bu kurumun bugünkü Türkiye açısından etkinliğini araştırabilmek için kılı kırk yarmak bile sonuç vermemektedir. Bir süre sonra, bu kaynaklara ulaşmak daha da zorlaşacaktır.

Kısacası, Sanayi-i Nefise'nin kuruluşundan bugüne kadar geçen süre bile, hakettiği biçimde, ayrıntılı ve tam olarak kayıt edilememiştir. Oysa bu süre içinde çok sayıda önemli değişimler yaşanmıştır. Ama artık sadece bazı şeyler hafızalarda kayıtlı kalmıştır. Peki biz bunları geleceğe nasıl taşıyacağız? Bizden sonrakiler nasıl taşıyacaklar?

Cumhuriyet Döneminde Yeniden Yüklenilen Tasarım Mirasının Eserleri Var, Kayıtları Yok

Cumhuriyet'in ilk günlerinden başlayarak gelişen tasarım ortamı, bütünüyle Akademililer'in başarılarıyla doludur. Büyük bir "yokluğun" içinde, mimariden sanatın bütün alanlarına kadar herşey tek tek ve büyük bir emekle yeniden "varedildi". Bütün bir ülkenin sanat ve tasarım ortamının ağır sorumluluğu yine Akademi'nin üzerindeydi. Gerçekten bu küçük ölçekli kurumda şaşırtıcı ölçüde etkin sonuçlar tasarlanmış ve üretilmiştir. Çok şey başarılmıştır. Ama yine de çok az şey kaydedilmiştir.

Yıllar sonra o önemli günleri değerlendirmek isteyenler, ne yazık ki, yazılı olarak bırakılmış fazla bir "mesaj" bulamayacaklar ve büyük bir olasılıkla bu durumdan bizleri de sorumlu tutacaklardır. Tasarlanan ve üretilen bir ürününde tek başına ve yeterli bir "kayıt sistemi" olmadığını unutmamalıyız. En başarılı ürünlerin bile, üzerlerine yüklenmiş mesajları geleceğe ancak belirli bir ölçekte taşıyabilmekte olduğu artık açıkça bilinmektedir.

MSGSÜ Açık Bilim Sistemi Arşivi

Üstelik bir tasarım kadar, onu tasarlayanın kendi kişisel mesajı da çok önemlidir. Bütün bunların ışığında, kendi kuşağımıza bakarsak, çok iyi bir kayıt düzeni kurmuş bulunduğumuzu söylemekte zorlanırız.

Yıllarca önce "grip olduğu için" yazılmış olan bir izin dilekçesini bile özel dosyalarda büyük bir özenle koruyan bir sisteme sahibiz. Buna da şükretmek gerekiyor. Hiç yoktan iyidir. Ama Kurumumuz'daki değerli ve büyük bir kadronun, büyük bir emekle, her yıl öğretimin gereği olarak ortaya çıkardığı, olağanüstü değerli tasarımları, ürünleri, eserleri ve mesajları koruyamayan bir sistemin içinde gibiyiz.

Yıllarca önce, "Dönem" isimli yayını yapabilmek için aynı gerekçeleri öne sürdüğümüzü çok iyi hatırlıyorum. Bir anlamda, yılda üç dönem ürün veren, ama bu değerli ürünleri bir kayıt sistemi içinde tutamayan bir yapıdan sıyrılmamız gerektiğine bugün daha çok inanmaktayım.

Akademi'nin Soluklaşan İzleri

Eskiden tarihi birilerinin yazdığını sanırdım. Daha sonra, ortaya çıkarılan eserlerin iyi birer iz olduklarını düşünürdüm. Ama bugün, bir tasarımcının yaşadığı deneyleri, görüşleri ve mesajları geleceğe bırakmasının en önemli görevlerden birisi olduğuna inanıyorum. Gelecekteki kuşaklar, bu üç değişik nitelikteki malzemeyi birleştirerek sonuçtaki gerçek ve anlamlı değerlendirmelerini, en zor ulaşılan arşivleri araştırmadan yapabilmelidirler.

Diğer yandan, bir bakıma "Akademi kuşağı"nın da yavaş yavaş soluklaşmaya başladığı günlerdeyiz. Bu açıdan, geleceğe bırakılacak bu kayıtların, sadece kurumların resmî tarihi olarak değil, bir geleneğin canlı kalmasını sağlayabilecek önemli mekânizmalardan birisi olduğuna inanıyorum.

Eski ve zengin tasarım geleneğimizin çok değerli birikimleri bulunduğuna hepimizin aynı ölçüde inandığına eminim. Ama bu geleneğin birikimlerinin geleceğe aktarılmasında da hepimize sorumluluklar düştüğüne de aynı derecede eminim.

Eski Ustalar, Mesajlarını Ürün Olarak Bıraktılar Ama ...

Akademi'nin ilk günlerinden bu yana, eski hocalarımız ve eski ustalarımız, çok değerli eserler ve tasarımları hayata geçirdiler ve bunları bir miras olarak bizlere bıraktılar. Ancak bu eserlerin belli bir süre sonra yokolacağını düşünselerdi, herhalde değerli mesajlarını başka bir biçime dönüştürerek geleceğe bırakmak isterlerdi.

Ama Akademi'nin kendi binası, oluşturduğu değerli arşivleri, eserleri, ürünleri de dahil olmak üzere, zamanın bir anda ve herşeyi ile siliniverdiğini görünce, böyle bir birikimi yoketmeye hakkımız olmadığını görmüşlerdi. Ama ne yazık ki, sonuçta, birikimler birbirini yeterince güçlendiremedi. Hocalarımız, kendi yaşam süreleri sonunda, ya da biraz daha iyi bir bakışla, daha uzunca bir süre daha hatıralarda kaldılar. Peki bütün bir ömür boyunca, hem de herbiri birer "öncü" olan bu kişilerin, herşeyi kendileri ile birlikte götürerek, bir anlamda tarihten silerek yoketmeye ne hakları vardı?

MSGSÜ Açık Bilim Sosyal Arşivi

Gelecek Kuşak İçin Ortak Sorumluluğumuz: Ürünlerin ve Gelişimin Kayıtlarının Yapılmasına bir Örnek:

Celâl Esad Arseven Hoca'nın Son Günleri

Sanırım, 1965-66 yıllarıydı. Akademi'de asistandım. Bir gün Hocam Bülent Özer ve Doğan Hasol ile birlikte, Celâl Esad Arseven'in evine gittik. O tarihte sanırım 95 yaşındaydı. Yaşlılıktan ötürü, göz kapaklarını açık tutamadığı için, sabah kalkınca eşi Leman Hanım, birer parça seloteyple göz kapaklarını alnına bantlıyordu. Böylece Celâl Esad Hoca, o gün de "gözlerini açmış" oluyordu. Bu koşullar altında pırıl pırıl zekâsıyla günlük çalışmalarını sürdüren Celâl Esad Hoca, o yıllarda en önemli kitaplarını yayınlamıştı. Bir o kadar da hazırlığı vardı.

Ancak diğer yandan, ellerini ve gözlerini de çok fazla hareket ettiremediği için koltuğunun kolluğu üzerine yerleştirilen küçük bir kağıt üzerine küçük bir kalemle yazı yazıyor ya da çizim yapıyordu. O günlerde kullandığı kağıtlar 10x10 cm'e kadar ufalmıştı.

Bir bakıma içi rahat gibi görülüyordu. Bir başka gün kendisiyle konuşurken söylediklerinden, çok genç bir asistan olarak bana bir mesaj vermek istediğini hissettim. Şöyle demişti:

-Evlat, çok uzun yaşadım. Çok şey gördüm. Boş kutulara doldurarak biriktirdiğim kartpostallar bile çok büyük sayılara ulaştı. Akademi'de, hayatta, her alanda, bu birikimimi gençlere aktarmaya uğraştım. Ama hayat öyle hızlı ki, yanımda yetişenler tam öğrenecek ve yükü üzerlerine alarak eser vermeye devam edeceklerken hepsi ölüverdiler. Çok uzun bir süre içindeki birikimlerimi bir türlü tam olarak aktaramamanın sıkıntısını yaşıyorum.

Daha sonra bize kitaplarını hazırladığı çok sistemli ve zengin arşivi ile çalışma odasını göstermiş ve çalışma biçimini de anlatmıştı. Kısa bir süre sonra Celâl Esad Arseven'i kaybettik. Bu konuşmayı dinlemiş birisi olarak çok üzülmüştüm. Çünkü biliyordum ki, kolay kolay elde edilemeyecek çok değerli bir birikimi vardı. Evindeki çok değerli arşivi Akademi'ye getirildi. Ama biliyordum ki, bence en önemlisini getirememiştik; Akademi'deki rafların üzerinde, Celâl Esad Arseven Hocamız için herhalde çok büyük anlam taşıyabilecek, inanılmaz zenginlikte bir arşiv ve birikim vardı. Ama bütün bunlar artık bir daha anlamlandırılamayacak kadar "sessiz"di.

Fakültemiz'in Genç Kuşağı, En Değerli Kaynaklarını Elden Geldiği Kadar Yazılı Olarak da Geleceğe Bırakmalıdır

Yukarıda sıraladığım çok yalın gerçekleri, herkesin çok iyi bildiğine inanıyorum. Ancak, bütün bunların yapılması gerektiğine inanan bir genç kuşağın desteklenmesi gerektiğine daha da çok inanıyorum. Fakültemiz'in bu yöndeki yayın girişimini desteklemek ve canlı tutmak hepimizin görevidir.

Yazılı kayıt bırakmak sadece bir şey yazmak değildir. "Yapmak", "bilmek", "yapabilmek" ve "geleceğe mesaj bırakma"nın, birbirini tamamlaması ve desteklenmesi gereken "doğrular" olduğu gerçeğini bir kez de ben söylemek istiyorum. Hepsi bundan ibarettir •

Prof. Önder KÜÇÜKERMAN

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

ANTİK & DEKOR ©

ANTİKA, DEKORASYON ve SANAT DERGİSİ



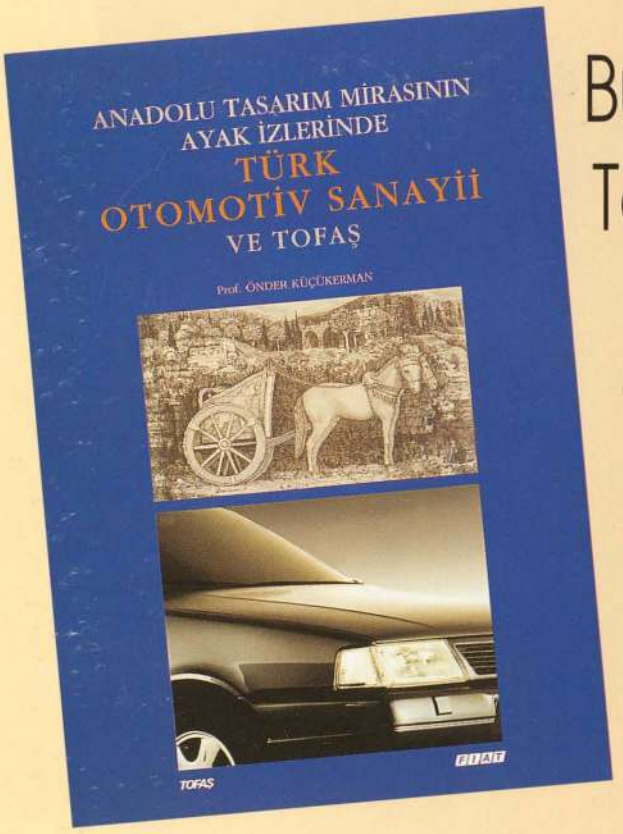
SAYI:54
2.000.000 TL.

ANTİK A.Ş.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



ISSN 1300-7424-00
9 771300 742402



BURSA ARKEOLOJİ MÜZESİ'NE TOFAŞ'IN ARMAĞANI

"... 2600 YIL SONRA YENİDEN DÖNEN TEKERLEKLER..."

Prof. ÖNDER KÜÇÜKERMAN
Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi - Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

MSGSÜ
Açık Bilim Sanal Arşivi

Bu yazıda izleyecekleriniz, "Anadolu Tasarım Mirasının Ayak İzlerinde Türk Otomotiv Sanayi ve TOFAŞ" isimli kitabın yazılması için yapılan çalışmalarla başladı.

Tofaş tarafından yayımlanan bu kitabın hazırlıkları sırasında Bursa Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen ve Üçpınar tümülüsünde bulunarak Hande Kökten tarafından konservasyonu yapılmış olan arabanın madeni parçaları ile karşılaştım. 2600 yıl önce, bu bölgede kullanılmış olan bu arabanın eski ölçülerine uygun olarak yeniden yapılıp, sergilenmesi düşüncesinin, Anadolu'nun böyle bir sanayi tarihi mirasının canlandırılması açısından çok önemli olduğunu düşünerek konuyu Tofaş A.Ş. CEO ve Murahhas Azası Jan Nahum'a ilettim.

Jan Nahum'un çok yakın ilgi ve desteği ile proje hayata geçirildi. Bursa Arkeoloji Müzesi Müdürü Öcal Özeren'in ve çalışma arkadaşlarının çok yakın destekleri ile bu ilginç çalışma başlatıldı.

Tofaş adına, Y. Mimar Naim Arnas çalışmaları yönlendirmeye başladı. Araba için hazırladığım yeni çizimlerinden yola çıkılarak, arkeologlardan ve restoratörlerden oluşan kalabalık ve uzman bir ekiple ve dönemin tekniklerine uygun olarak inşa edilmesine başlandı. Bu iş için, Bursa çevresinde geleneksel at arabası üreticileri ile uzun bir süre çalışıldı.

Bu arada, Bursa Arkeoloji Müzesi'nde "Üçpınar Tümülüsü Araba Buluntuları" özel salonunun tasarımı hazırlandı ve gerçekleştirildi.

Bütün çalışmalar tamamlanınca, 24 Temmuz 1999 günü salon açıldı ve Tofaş tarafından bastırılmış olan kitabın kamuoyuna tanıtımı yapıldı.

Bu yazıda, toplam iki yıl boyunca yoğun biçimde



Bursa yakınlarında Manyas "Daskylaion"daki mezar taşına işlenmiş iki atlı araba kabartması, İ.Ö. 5. yüzyıl.
(İstanbul Arkeoloji Müzesi Koleksiyonu)



1920'li yıllarda Osmanlı ve Latin harfleriyle yazılmış plakalı bir otomobil Bebek'te.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

sürdürülen bu çalışmanın ana hatlarını çok kalın çizgileriyle izleyeceksiniz.

Selam Sana 2600 Yıl Önceki Anadolu'lu Araba Ustası

Selam olsun 2600 yıl önceki Anadolu'lu araba ustasına... Çünkü kim olduğunu bile bilmediğimiz ustanın yaptığı bu at arabası bir müzede, eski bir "tasarımcının selamı" gibi karşımızda duruyor.

Bir tasarımcı olarak, 2600 yıl önce Bursa çevresinde yaşasaydım, belki de bu arabayı yapan ustanın elini sıkmış olabilirdim. Böyle bir arabayı tasarladığı için herhalde o gün de elini sıkanlar çok olmuştu.

Aslına bakılırsa, Bursa'da kulağımı yere dayarsam, 2600 yıl önceki bu araba ustalarının çekiç seslerinin yankılarını duyabileceğime inanırım. Hatta, tarihin sessizliği içinde, biraz daha dikkat edersem, araba ustalarının tasarımlarını yaparken konuştuklarını da duyarım gibi geliyor. Ayrıca demir ustalarının çekiç seslerinin, çevrede dolaşan arabaların tekerlek seslerinin bile duyulabileceğine inanırım.

Bugün bu sesleri duymak için kulağı yere dayamaya bile gerek yok. Bursa'daki "yeni araba ustalarının" sesi zaten duyuluyor. Ama bunların arasında çok eski seslerden birisi bugün müzenin duvarları arasında gerçekten yankılandı.

2600 yıl önce bu düzlüklerde koşmak için tasarlanıp yapılan bir arabanın günümüze kadar gelebilen küçük bir mirası bugün yeniden canlandı. Eski bir ustanın yaptığı arabanın toprağın altından bulunup çıkarılmış olan parçaları, Bursa'nın "bugünkü araba ustalarının eliyle" yeniden canlandırıldı.

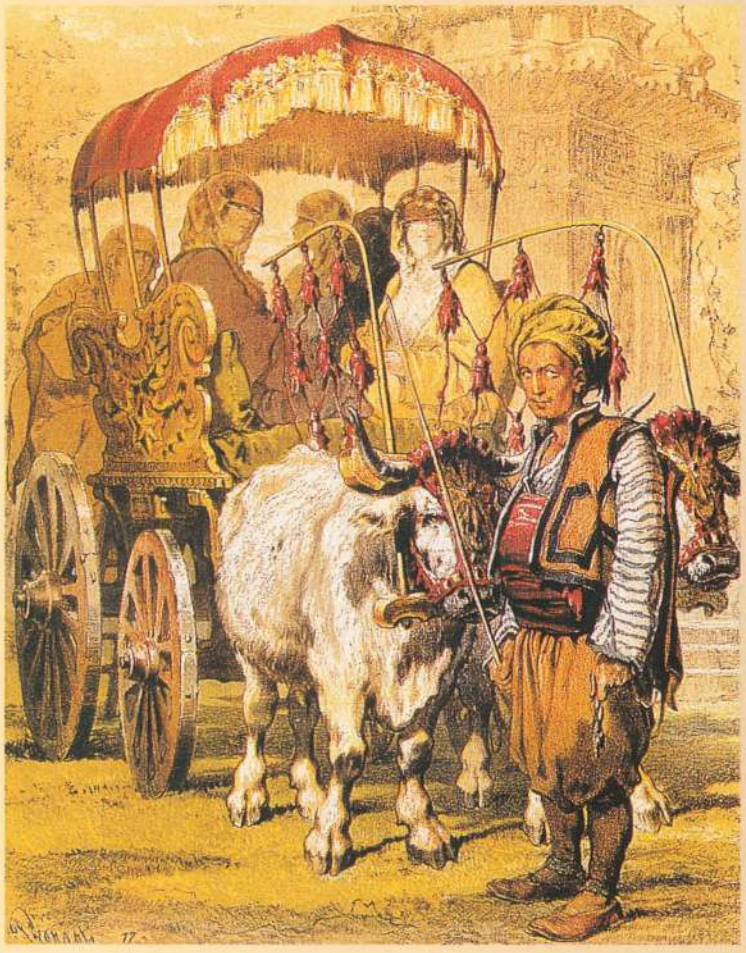
Bir bakıma, Anadolu'lu araba ustasının "2600 yıldan beri toprak altında saklanan selamını" alıp geleceğe aktardık.

Başlangıç: 2600 Yıl Önce Taş Üzerine işlenmiş ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde Sessizce Duran Arabalar

İstanbul'daki Arkeoloji Müzesi'nin salonlarında sessizce duran taşlar üzerinde araba kabartmaları görülür. 2600 yıl önce mermer üstüne oyulmuş bu arabalar bir tasarımcı olarak beni yıllardan beri hep düşündürmüştür. Çünkü mermer üzerine işlenmiş olan bu küçük kabartmalarda görülen at arabaları, dönemlerinde ne kadar farklı bir araba tasarımı bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca bütün bunlar, Anadolu sanayi tarihi mirasının ürünleri olarak çok önem taşımaktadır.

Örneğin, bunlar arasındaki, küçük tekerlekli, yere yakın gövdeli, çift atlı araba, belli ki, en yüksek hızla, en keskin dönüşleri güvenle yapabilmekteydi. Belki de her yıl yapılan yarışların değişmez galibiydi. Bu küçük tekerlekli araba, bugün uçarcasına gidemiyor. Ama taş üzerine oyulmuş olan biçimi, sanki tasarımcısının ürün kataloğu gibi. Arabanın en ufak ayrıntısı bile görülüyor. Onu işleyen taş ustası belki de, arabacının yakın dostuydu. Belli ki, onun usta işi arabasının en önemli özelliklerini belirtmeye uğraşmış. Bilmiyoruz, belki de bu kabartmayı birlikte oymuşlardı.

Bir başka büyük tekerlekli bir ağır yük arabası, belli ki dengeli yapısıyla kendisini çeken atları hiç "üzmeden"



Amadeo Preziosi'nin 1840'lı yıllarda yaptığı tabloda İstanbul Küçüksu'da hanımları gezdiren araba, gövde kuruluşu açısından dönemin gelişmiş bir tasarımı. (Çelik Gülersoy, İstanbul Kitaplığı)



1850'li yıllarda Melling'in çiziminde İstanbul'un kırsal yörelerinde kullanılan arabalardan bir örnek. (Mimar Sinan Üniversitesi Kitaplığı)

Açık Bilim Sanat Arşivi

yürüyebilmekteydi. Ayrıca tekerlek çaplarının büyüklüğüne bakılırsa, çamurlu tarlalardan, taşlı derelerden de rahatça geçebiliyordu. İşte, yıllardan beri müzedeki bu araba kabartmalarına baktıkça bir tasarımcı olarak, bu eski ustaların selamına cevap verememenin sıkıntısını yaşardım.

Bursa Müzesi'nde Toprağın Altında 2600 Yıl Bekleyen Bir Arabanın Madeni Parçaları

Anadolu'daki ve Bursa'daki araba yapım geleneğinin kaynakları üzerine bir kitap yazmaya başladığım zaman, İstanbul'daki bu kabartmaları bir kez daha dikkatle inceledim. Belki ustası bana bir kopya verir diye düşünmüştüm. Nitekim bu kopyayı da aldım. Çünkü, aynı dönemde yapılmış olan bir arabaya ait madeni parçaların Bursa Arkeoloji Müzesi'nde bulunduğunu duydum.

Doğrusu, bu kez, Anadolu'lu eski araba ustasının gerçek bir selamını bulacağımdan emindim.

Gerçekten de, Bursa Arkeoloji Müzesi'nin deposunda, taş üzerine oyulmuş arabanın başka bir örneğine ait madeni parçalar, sandıklanmış olarak duruyordu. Sandığın kapağı hafifçe aralanınca yanılmadığımı anladım. Sandığın karanlık boşluğunda sessizce duran eski tekerlek demirleri çeşitli madeni parçalar, koşum takımları sanki birden canlanıp bir araya geldi. 2600 yıllık arabanın eksikleri gözümde tamamlandı.

Hatta, 2600 yıl önce yapılmış olan araba, gözümün önünde bahçeye çıkıp Bursa'da yürümeye başladı gibi geldi.

Bu madeni parçaları büyük bir dikkatle inceledim. Parçaların doğru tasarımı ve ayrıntılarının gerçekçiliği nedeniyle bu arabayı yapan ustanın elini sıkmak isteği içimden geldi. Heyecanla elimi boşluğa doğru uzattığımı hatırlıyorum. Eğer ustası oradaysa, ona doğru uzattığım ve havada duran elimi sıkmış olabilir.

Eski Ustanın Arabası, Anadolu Sanayi Tarihi Mirası Olarak Yeniden Canlandırılmalıydı

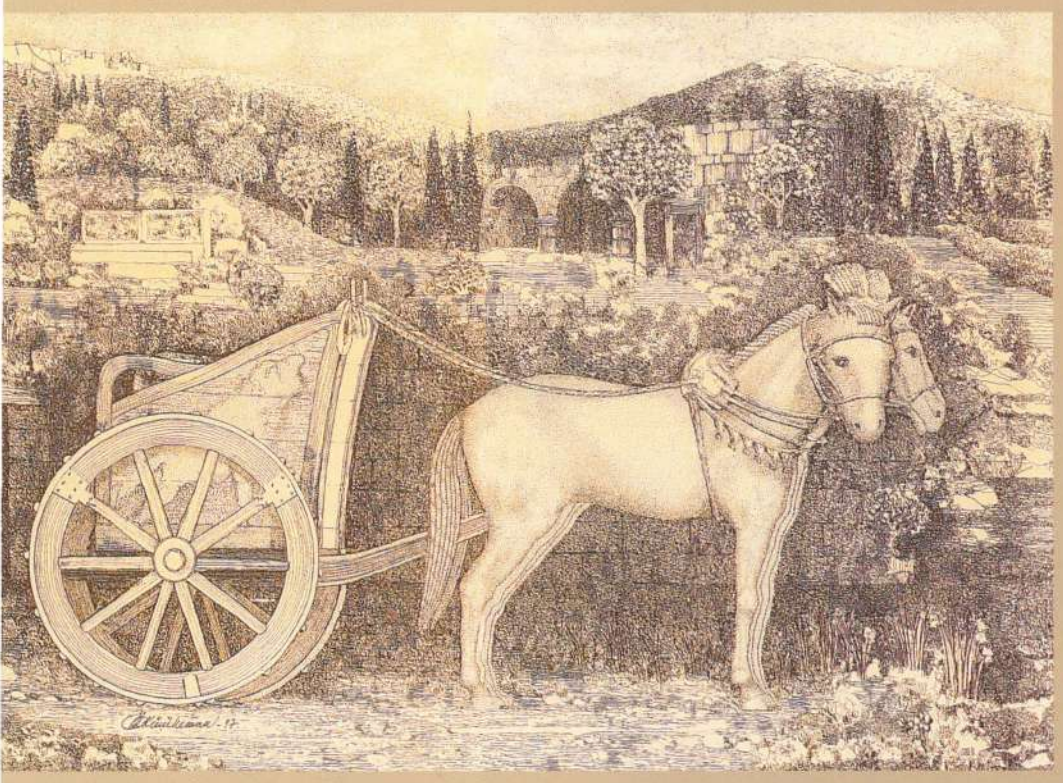
Toprağın altında 2600 yıl durduktan sonra, artık müzedeki sandıklarda sessizce duran bu madeni parçalar yeniden canlandırılmalıydı. Bunlar sadece bazı demir parçaları değildi. Tam tersine, bunlar, Anadolu'daki binlerce yıllık araba yapım geleneğinin çok anlamlı bir ayak izini canlandıracaktı. Bir bakıma arkeologlar, "Üçpınar Tümülüsü"nde bulup, özenle koruyup sandıklara yerleştirdikleri bu araba parçalarıyla, Bursa'daki bugünkü otomotiv tasarımcılarına ve üreticilerine çok değerli bir armağan sunmuştu.

Ve 2600 yıl önce, Bursa çevresinde dolaşmış, belki de yarış kazanmış, av kovalamış olan bu arabadaki tasarımcı mesajlarının yeniden yorumlanması gerekiyordu.

Müzedeki Madeni Parçalardan, "Eski Araba" Yeniden Nasıl Tasarlandı

Bursa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan arabanın sadece madeni parçaları 2600 yılı aşıp bugüne kadar gelebilmişti.

Bu parçalardan yararlanarak, bütün bir araba nasıl ye-



Bursa Müzesi'nde madeni parçaları bulunan, 2500 yıl önce aynı bölgede üretilmiş at arabasının çizimi.
(Arabanın tekerlek ve donatımındaki madeni parçaların tasarım ve üretim anlayışı çok ileri düzeyde, ancak ahşap parçalar bulunamadığı için gerçek biçimi bilinemiyor.)

niden yapılacaktı? Bu konuda bir bakıma şansımız vardı. Çünkü, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde, aynı bölgede yapılmış çeşitli arabaların kabartmaları bulunuyordu.

Bu arabanın biçimi hakkında elde herhangi bir belge de yoktu. Bu durumda, o tarihlerin araba ustası gibi düşünüp, elde bulunan verilerden, yaklaşık bir araba tasarımı yapmak gerekiyordu.

2600 yıl öncesinin araba sanayii hakkında neler biliniyor? Öncelikle koşumların genel sistemi belliydi. O tarihlerde, henüz atların boğazına bağlanan ve boyun damarlarını sıkarak verimini düşüren türde koşum takımları kullanılmaktaydı. Bu gibi bilgilerle ve elde olan madeni parçaların yardımıyla, atın arabaya koşulmasında kullanılan sistemi dönemin tasarımı ve üretim ilkelerine uygun olarak yorumlayarak tasarladım.

Arabanın elde olan madeni parçaları, tekerlek çapı, akslar, madeni bağlantılar ise çok kesindi. Çünkü orijinal parçalar eldeydi.

Bu ölçülerden yola çıkılarak, arabanın ana geometrisini oluşturdum. Ancak kasanın biçimine ve ölçülerine ait hiçbir bilgi yoktu. Bu kasanın biçimini belirleyebilmek için, tekerlek çiziminden başlayan ve arabanın kendi dengesi, yük dağılımı, atlara verilen yükün en aza indirilmesi için gereken tasarımları tamamladım. Böylece, ana boyutlar belirlenebilmiş oluyordu. Ayrıca arabanın yeniden biçimlendirilmesinde, bütün dinamik ve statik dengelerin de özenle değerlendirilmesi gerekiyordu.

Diğer yandan, İstanbul'daki müzede bulunan taş kabartmalarda görülen arabaları da aynı işlemlerden geçirdim. Bunlarda hemen görülen bir hata, atların kasaya çok yakın olmasıydı. Bu kısa mesafede atların koşması imkansızdı. Ancak yine de ölçüleri karşılaştırmak gerekiyordu. Bir diğer sorun ise, 2600 yıl önce böyle bir ahşap kasanın hangi aletlerle ve nasıl bir konstrüksiyonla yapılmış olacağıydı. O dönemlerin en hassas ahşap ustalığı, genellikle tekne yapımında görülür. Ama o teknelerde bile ahşap işleme yöntemleri ve bağlantılar, şaşırtıcı bir doğrulukta ve basitliktedir. Bu nedenle araba kasası, yalın, hafif ve fonksiyonel bir sandık olmalıydı. Böyle iki atlı, büyük tekerlekli bir araba, her türlü arazide hızlı gidebilen bir araç demektir. Belki av, savaş, ya da tören için kullanılmıştı.



Bursa Arkeoloji Müzesi Üçpınar Tümülüsü ve Araba Buluntuları Salonu.

Ayrıca, böyle bir arabaya, her durumda, giderken ve dururken kolayca inip binebilmek gerekir. Bu iş için ya bir basamak kullanılıyordu, ya da basamağa gerek kalmadan bir sıçrayışta inip binmek gerekiyordu. Her iki hareketin



Erdek'te bulunan mezarın "Marmara Adası" mermerine işlenmiş taşındaki iki atlı araba ve sürücü kabartması. (İstanbul Arkeoloji Müzesi Koleksiyonu)

yapılabilmesi için de, sürücünün en dengeli biçimde tutunmasını sağlayacak iki sağlam kulp bulunmalıdır. Üstelik bu kulpların biçimleri, hem iniş-binişte, hem de hızla giderken en dengeli biçimde tutunabilmeyi sağlamalıydı.

Bütün bunların yanısıra, tam olarak bilinemeyen ise, araba gövdesinin göğüs kısmının nasıl biçimlendirilmiş olduğuydu. Çünkü taş kabartmada görülen arabanın tekerlekleri çok küçüktü. Bu nedenle de arabanın ön göğüs kısmının çok yüksek olması gerekiyordu. Oysa Bursa'daki arabanın tekerlekleri ise büyüktü. Bu durumda eğer ön göğüs yükseltilirse araba hem çok ağırlaşacak ve denge bozulacak, hem de bu yüksek göğüsün üzerinden arabayı kullanmak zorlaşacaktı.

O nedenle sürücü ergonomisi açısından yapılan değerlendirmelerden sonra, kasayı en kullanışlı yükseklikte biçimlendirdim.

Sonuçta, 2600 yıl önce Bursa çevresinde yapılmış olan bir at arabası artık gerçek ölçüleriyle bir proje olarak, kâğıt üstünde ayakta duruyordu.

Ama bu esrarengiz arabanın hâlâ bilinenleri ve bilinmeyenleri var. Ama bilinen o ki, Anadolu'lu araba ustası ahşabı, demiri iyi işliyor ve araba yapımını iyi biliyordu.

Hiç kuşkusuz yeniden tasarımı gerçekleştirilen bu arabanın, Anadolu'lu eski ustanın tasarımına ne kadar yakın olduğunu hiç bir zaman bilemeyeceğiz. Ama kesin olarak bildiğimiz bir şey var. 2600 yıl önce, Bursa yakınlarında saatte 50 kilometreye ulaşabilen güçlü arabalar kullanılıyordu.

Bursa'daki Araba Üretiminde Özellik: "Üç Kuşağın Bir Araya Gelmesi"

Aslına bakarsanız, köklü ve başarılı bir üretim için en az "üç kuşağın bir araya gelmesi" gerekir. En eski kuşak, "tecrübe", orta kuşak "güç", yeni kuşak ise "yenilik" demektir. İşte bu üç kuşak bir arada, uyumlu olarak üretim yaparsa, orada bir "gelenek bütünlüğü" vardır.

Bu açıdan Bursa arabacılığı, geçmişteki bilgi ve deneyleri, sürekliliğini sağlayarak geliştirmiş olan çok önemli bir örnektir. Çünkü bu bölgedeki araba üreticileri, yüzyıllar içindeki deneylerle kazanılan çok sağlam bir "bilgi"yi özenle korumuştur.

"Bir Şehrin Binlerce Yıllık Bilgisi"nin Müzesi

Ancak bu değerli deneyin en eski kaynakları nelerdi? Bu kısım karanlıklar içindedir. Gerçekten acaba bu bölgedeki araba ustalığının kaynakları nerelere kadar uzanmaktaydı? Bin yıllar boyunca Bursa çevresinde tarlalarda dolaşan at arabaları kimlerin tasarımlarıydı? Bu arabalar nasıl gelişmişti? Bu bilgi hangi "biçimler"de saklanmıştı? Bu konudaki eğitim nasıl sağlanıyordu?

Bu arabaların tasarımındaki ilkeler kuşaktan kuşağa yüzyıllar boyunca nasıl aktarılmıştı? Üstelik sessiz ve derinden giden böyle eski bir gelenek zamanla bugünkü sanayi düzeyine nasıl ulaşmıştı?

Böyle bir düşüncenin en değerli kaynağı, Bursa çevresinde en eski araba sanayiinin ve kültürünün kaynaklarının bulunmasıyla ilgiliydi. Acaba bu çevredeki en eski araba ustalığına nasıl ulaşılacaktır? Şans yardım etti. Bursa'nın tam ortasında, Arkeoloji Müzesi'nde sessizce duran ve 2600 yıl önce yapılmış olan bir araba bulundu. Anadolu arabalarının en eski örneği, yeni bir projenin başlamasına rehberlik edecekti.

2600 Yıl Önceki Anadolu'lu Ustanın Arabasına Selam

Selam olsun 2600 yıl önceki Anadolu'lu araba ustasına.

Artık, 2600 yıl önce, kim olduğunu bilemediğimiz bir ustanın yaptığı araba karşımızda duruyor. O tarihlerde Bursa çevresinde yaşasaydım, belki bu arabayı yapan ustanın elini bile sıkabilirdim.

Ama büyük bir kayıp değil. Çünkü, bugün Bursa'da kulağımı yere dayarsam, 2600 yıl önceki araba ustalarının çekiç seslerinin yankılarını duyabileceğime inanırım. Hatta, tarihin sessizliği içinde, biraz daha derinleri dinlersem, araba ustalarının tasarımlarını yaparken konuştuklarının yankılarını duyabilirim. Kimbilir, belki, demir ustalarının çekiç sesleri, çevrede dolaşan arabaların tekerlek sesleri bile duyulabilir.

Bugün ise bu eski sesi duymak için kulağı yere dayamaya bile gerek yok. Bursa'daki yeni araba ustalarının sesi zaten duyuluyor.

Ama bugün çok eski bir ses daha yankılandı: Çünkü, 2600 yıl önce bu düzlüklerde koşmak için tasarlanıp yapılan bir araba, canlı kanlı olarak elimizde bulunuyor. 2600 yıl önceki bir ustanın günümüze kadar gelebilen küçük bir mirası, bugün yeniden canlandı. Bu ustanın yaptığı arabanın parçaları toprağın altından bulunup çıkarıldı. Bursa'nın bugünkü araba ustalarının eliyle yeniden canlandırıldı.

Kısacası, Anadolu'lu araba ustasının 2600 yıldan beri toprak altında saklanan selamı alınıp geleceğe aktarıldı. ❐

İMGESAN Arşiv Bilim Sanat Arşivi





MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

700 YIL ve MILLENIUM

URART



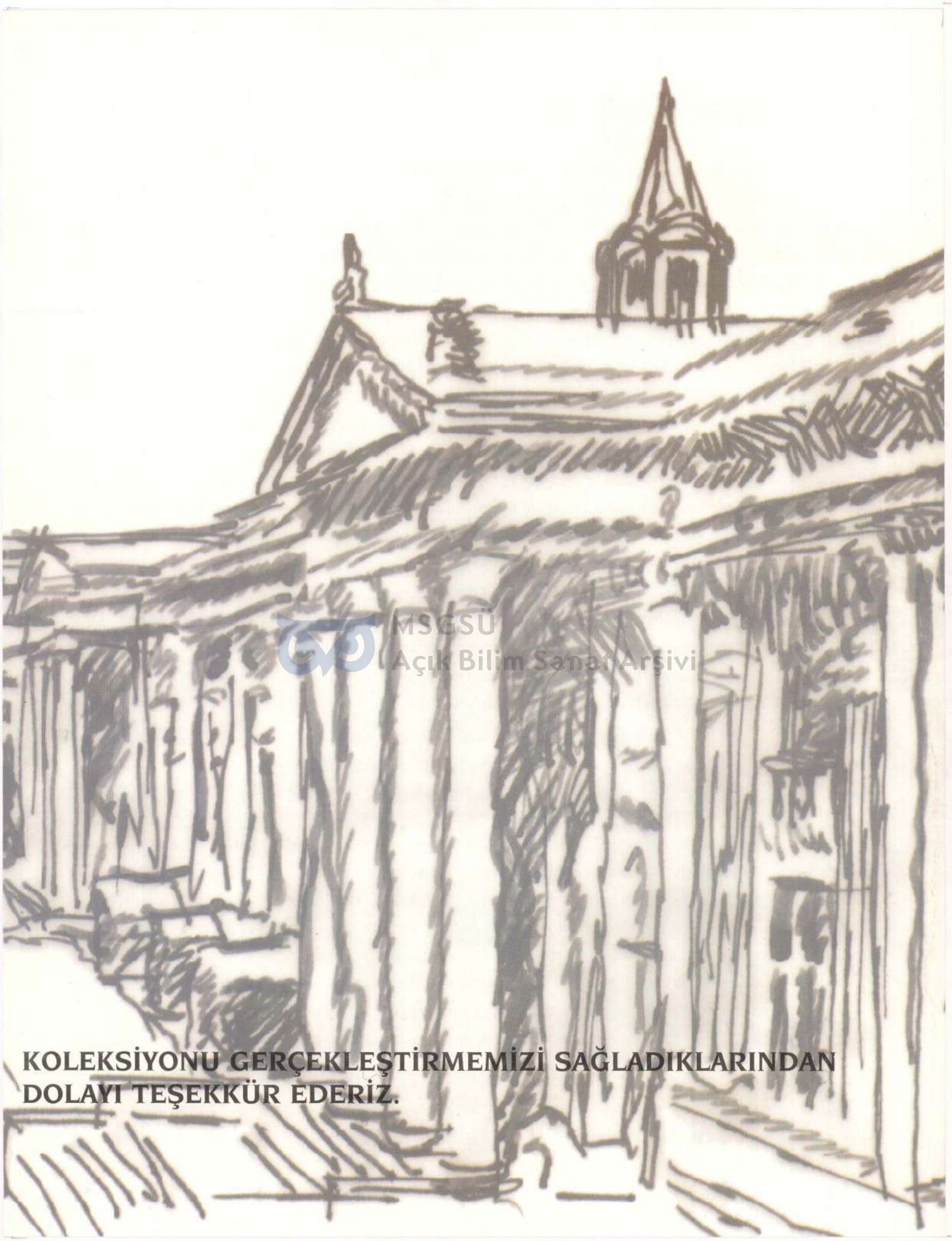


MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI

ANITLAR VE MÜZELER GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZELERİ'NE



MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

KOLEKSİYONU GERÇEKLEŞTİRMEMİZİ SAĞLADIKLARINDAN DOLAYI TEŞEKKÜR EDERİZ.

700 yıldan Millenium'a doğru...

700 yıl geriye dönerek 2000'e taşıdığımız bu kolleksiyonda nadir sikke ve nişanlar ile üzerlerindeki süslemelerden esinlenerek hazırlanan 150 parçalık mücevher ve 50 parçalık ev aksesuarları yeralmaktadır. Sikke, nişan ve madalyalar İstanbul Arkeoloji Müzelerinin bugüne değin sergilenmemiş çok özel bir kolleksiyonudur. Mücevherde 925ct.gümüş, 750ct. beyaz ve sarı altın ile Osmanlı mücevher zevkinin en sevilen taşları zümrüt, yakut ve elmas yerine de pırlanta kullanılarak hazırlanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun teknolojisini, zevkini ve zenginliğini en belirgin düzeyde yansıtan eserleri olan sikke ve madalyaları tasarımla ilgili bir kuruluş olduğumuzdan bizi oldukça heyecanlandırdı. Osmanlılar her zaman doğaya dönük bir toplum olduklarından her padişah için ayrı ayrı tasarlanan bu sikkelerin üzerinde çok güzel işlenmiş çiçek ve dal süslerinin yanında geometrik bezemeler de yeralır. Koleksiyon hazırlanırken bazen sikkenin tam aynı, bazen de üzerlerinde yeralan detay süslemelerden yola çıkarak tasarım yapıldı. Osmanlı para süsleri ve hat sanatı diğer Doğu devletlerine göre sadelik gösterdikleri bilinen bir gerçektir. Osmanlı bitki tezyinatları ve hat sanatı tasarımlarımızla paralellik içinde oldu. Son yıllara damgasını vuran minimal akımlar giderek yerini barok tarzının asalet parıltılarına bırakıyor. Bu bağlamda Yakut bütün görkem ve ağırlığı ile ortaya çıkıyor. Bu nedenle taş süslemeleri ise günümüz beğenisi ile ele alındı.

Osmanlının saltanat güç simgeleri olan madalya ve nişanlar da Urart çizgisinde mücevhere aktarılmıştır. Nişanlar her ne kadar Avrupa normlarıyla yapılmış gibi görünsede Osmanlı kuyumculuk tarz ve zevkinin en güzel örneklerini yansıtırlar. Nişanların üzerinde derecelerine göre yeralan kıymetli taşlar ve cinsiyete göre farklılık gösteren tezyinatların yanısıra elmas taş yanılsaması yaratan metal işlemeleri gümüş nişanlar üzerinde görülür. Benzer işlemeler Urart'ın ürünlerinde kullanılmıştır.

Ev aksesuarlarında da özellikle tek bir paradan yola çıkarak değişik ürünlerin tasarımları yapıldı. Bu para Fatih ilk kestirdiği Sultani denilen altın paradır. İlerleyen yüzyıllar içinde hat sanatı bakımından diğer paralar daha güzel ve görkemli olmalarına karşın önemi bakımından bu para seçilmiştir. Kalemin hareketleri doğrultusunda para üzerindeki yazılar boyutlandırılarak ışık gölge etkisi kuvvetlendirilmiştir. Aksesuarlarda malzeme olarak çok nadir bulunan ağaçlar kullanılmıştır, ki bunlardan biri pink ıvory olarak bilinen bir ağaçtır. Bazı objelerin üzerinde ise 24 ayar altın varakla yapılan işlemeler yeralır. Quartz ve lapis gibi özel olarak kesilmiş taşlar da süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Porselen üzerine geçirilen gümüş zarflarla da Osmanlının bir geleneği yaşatılmıştır. Diğer bir üründe Limoges-France ile ortak gerçekleştirilmiştir. 17.-18.yüzyıllarda doruk noktasına ulaşan ve o dönemde Tulipomania olarak adlandırılan aşırı lale tutkusu sonucunda üretim için oluşturulan kataloglardan alınan ve tümüyle elde boyanan lale desenli porselen kolleksiyonudur.

Urart

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

Osmanlı İmparatorluğu'nda Darphane ve Geleneksel Kuyumculuk

Prof. Dr. Önder Küçükerman

Osmanlı kuyumculuk ürünlerine sanayi gelişimi içinde bakılınca, Osman Gazi döneminde ilk Osmanoğlu gümüş sikkesinin tasarımında ve üretiminde, bütünüyle Anadolu el ustalığının izleri görülür. Bursa'da bastırılmış olan bu akçeler, tasarım açısından da aynı özellikleri taşırlar. Genel çizgileriyle Anadolu'nun yerel tasarım simgelerini taşıyan bu ilk dönem, İstanbul'un alınmasına kadar devam etmektedir.
İstanbul'un alınmasıyla birlikte, Fatih Sultan Mehmed tarafından başlatılan altın sikke üretimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun artık yeni ekonomik anlamı ve boyutu dışında, artık gerek tasarım, gerek kalıp ve üretim tekniği açısından değişimin başladığını göstermektedir. Bu önemli sanayi desteği yardımıyla, bir bakıma yeni bir İmparatorluğun paralar üzerindeki yeni kimliği ortaya çıkarılmaktaydı.
En değerli malzeme olarak altın, İstanbul darphanelerideki ustaların tasarımı ve üretimi ile ortaya çıkarılıyordu. Buna karşılık Akçe ve Mangır ise, değişik şehirlerdeki darphanelerde üretiliyordu.

Avrupa'da Sanayi Devrimi ve Yenilikler

Bütün sanayi ürünleri gibi, bir sanayi ürünü olarak, 17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda da etkili olmaya başlayan Avrupa'daki Sanayi Devrimi karşısında hızlı bir değişim süreci içine girmek zorunda kalmıştı. Bu büyük ve etkili sanayi değişimi, Osmanlı İmparatorluğu darphanelerinde üretimde kullanılan kalıpları, makinaları, ham malzemeyi değiştirirken, zaten en ileri teknikleri kullanan darphaneler arasında değişimlere ve rekabete yol açmıştı. Artık sanayinin gücü, para tasarımı ve üretiminin geleneksel değerlerini hızla değiştirmeye başlamıştı.
Bu tarihlerden başlayarak, batıdan gelen bu teknik yenilikler, Osmanlı darphanelerinin de sürekli olarak değişimine yol açmaya başlamıştır. Bir bakıma Osmanlı darphaneleri, dönemin en ileri tekniklerini her an takip edip kendini yenilemek zorunda kalmıştır. Üretimdeki bu yenilenme, sonuçta para tasarımını daha önemli kılıyordu. Çünkü ilerleyen teknik, tasarımcının daha yeni ve daha hassas yaratıcı düşüncelerinin uygulanmasına yardımcı oluyordu.

Osmanlı Darphanelerinde En Yeni Teknikler ve Para

Özellikle 18. Yüzyıldan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıya doğru değişimi içinde, paralar üzerinde ortaya çıkmaya başlayan yeni ürün kimliği daha da güçle görülmektedir. Çünkü paralar artık çok daha hassas kalıplarla, çok daha hassas biçimlerde üretilebiliyordu.
Osmanlı darphanelerindeki bu teknik yeniliğin adımları, çok önemli bir yansıması da darphanelerde ve piyasada çalışan kuyumculuk kesiminde etkili bir değişimin ana kaynağını da oluşturuyordu. Özellikle İstanbul'da, Kapalıçarşı çevresinde devlet tarafından korunarak gelişen kuyumculuk ustalığı ve sanayii de, gerek yaratıcılık ve tasarım, gerek kalıp ve üretim tekniği açısından gelişime ayak uydurmaktaydı.
Osmanlı darphaneleri bir bakıma, geleneksel Osmanlı kuyumculuğunun da öncelikle tasarım ve teknik yönden yönlendiricisi olmuştu.

MSGSU
Açık Bilim Sonsuz Arşivi

1800'lü yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun başlattığı önemli yeniliklerin en ilginç ürünleri arasında, darphanelerdeki teknik gelişmelerle zenginleşen para sistemiydi. Eski bir ürün olan Akçe terkedilmişti. Sultan Abdülmecid'in Avrupa'ya yaptığı gezinin ardından Avrupa sanayiinin en yeni teknolojileri ve bunları kullanacak kadrolar İstanbul'daki Darphane'yi yeni baştan yenilemişti. Sonuçta bu yeni sanayiin en hassas tasarımları, kalıpları ve makineleriyle üretim yapılmış ve yeni bir para sistemine geçilmişti.

***

Tasarımcı gözüyle bakılırsa, Batıdan ülkeye gelen .bu yeni teknik, Osmanlı İmparatorluğunun özellikle de kuyumculuk açısından yeni bir kimliği simgeleyen dönemin başlangıcı oluyordu. Madalyalar ve nişanlar artık en ileri tekniklerle biçimlendirilebiliyordu.

Ancak bütün bunlara karşılık, çok derinlerdeki kaynaklardan beslenen Anadolu'nun geleneksel kuyumculuk sistemi de gücünü korumanın yollarını arıyordu.

Türk kuyumculuğunun kaynakları açısından, Osmanlı darphanelerinin ürünleri ile, kuyumculuk sanatının ürünleri tasarım değerleri açısından yan yana konulursa, yenilik ve geleneğin, uyum içinde birlikte süregeldiği görülebilir.

700 Yıllık Ustalığa Urarat Selamı: Yeni Bir Koleksiyon

Anadolu'nun binlerce yıllık kuyumculuk, takı tasarımı ve üretiminin en derin ve en hassas izleri üzerinde çalışma sorumluluğunu taşıyan Urart, bu sergi anısına özel bir koleksiyon hazırladı.

Çok nadir eserlerden oluşan bu sergi, Türk kuyumculuğunun tarihi gelişim adımlarını ve kaynaklarına göstermek amacıyla değerlendirmeliydi. Ancak bu önemli birikim, yeni bir yaratıcılığın da kaynağını oluşturmalıydı.

Açık Bilim Sanat Arşivi

***

Yukarıda kalın çizgilerle özetlenenler, Urart için yeni bir kolleksiyon tasarımının tanımları olarak kabul edildi. Çünkü, Urart, Osmanlı kuyumculuk sanatının en anlamlı ve önemli eserlerinden oluşan bu sergide yer alan tasarımları, yeni bir tasarım düşüncesinin kaynağı olarak kabul etmişti.

Urart ekibi, uzun bir süre boyunca, 700 yıllık bir kuyumculuk mirasından, algıladığı kimlik değişimlerini, yeni bir tasarım ışığı olarak kabul ederek, yeni bir koleksiyon serisi oluşturdu.

Bu koleksiyonun ana düşüncesi, sadece tarihi bir birikimin içinden bazı öğeleri seçip onlardan yararlanmak değildi.

Tam tersine, 700 yıl boyunca, Osmanlı darphane ustalarının, kuyumcularının, para, madalya ve nişan olarak tasarlayıp ortaya çıkardıkları olağanüstü önemdeki eserlerde yaratılan 'mesajlar' yeniden tasarlanmalıydı. Ancak, eskiden olduğu gibi, bugün de günümüzün en ileri teknikleri, en saf malzemeleri kullanılarak ve bütün zorlukları aşabilecek en usta ellerin üretebilmesi için yeniden tasarlanmalıydı.

İşte Urart ekibi, bu sorunun cevabını uzun bir süre araştırdı. Ve Osmanlı İmparatorluğu'nun 700 yıllık tasarım zincirinin parlak halkalarına, yenilerini ekledi. Eski ustalarınki ile uyumlu biçimde yeni bir koleksiyon hayata geçirildi.

Çünkü, 700 yıl boyunca Osmanlı para, nişan ve madalyalarını tasarlayıp üreten eski ustalarımızın ışıklı izini parıltılı tutmanın önemli bir sorumluluğu vardı.

Tombak

ANTİKA KÜLTÜRÜ
KOLEKSİYON VE SANAT DERGİSİ
İKİ AYDA BİR ÇIKAR
SAYI 28 • 1999
1.000.000 TL.



MSGSÜ
Açık Bilim Arşivi

- Türkiye ve Mısır'da Anıtlar
- Şehr-emâneti
- Polonya Hazineleri
- Galatasaray'da İzcilik
- Daum Kristalleri
- Beyoğlu Sedyesi

28
9 771301 690009

OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E GEÇİŞ YILLARINDA AVRUPA'DAKİ DEĞİŞİMLERİ TÜRKİYE'YE TAŞIYAN

BİR AHŞAP MOBİLYA USTASI HAYATİ GÖRKEY

Prof. Dr. Önder Küçükerman
Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

BİR AHŞAP MOBİLYA USTASININ ARDINDAN

1960 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğrenci olarak girdiğimde, orta boylu sakin bir beyefendi olan Hayati Görkey'in öğrencisi olmuştum. O yıllarda kısaca *"Ahşap Atölyesi"* olarak isimlendirdiğimiz yer, aslında ahşap ve mobilya teknolojisinin temel kurallarının titizlikle uygulandığı bir atölye idi. 1960'lı yıllarda, iyi bir iskemle bulabilmek bile kolay değildi. O tarihlerde Türkiye'deki önemli konulardan birisi, mobilya sanayiine uygun tasarımlardı.

Hayati Görkey'in ömrünü ahşabı tanımaya ayırmış olduğunu kısa sürede anlamıştık. Ahşabın da bizler gibi, bir canlı olduğunu ve ahşabın doğasına uygun tasarımlar yapılması gerektiğini öğretiyordu.

Hayati Görkey, sonraki yıllar içinde Türkiye Büyük Millet Meclisi, Cumhurbaşkanlığı yatı, sanayi sergileri, film dekoru, İzmir Fuarı'nda pavyonlar, banka, otel ve kulüp binaları gibi birçok önemli ve öncü projelerin içmimarilerini ve mobilyalarını tasarlamış ya da yönlendirmişti. Bütün bu değişik projelerin ilginç ve önemli bir ortak yanı vardı. Hepsi de dönemin en yeni ve öncü konularıydı.

Şimdi Hayati Görkey'in renkli öyküsünü, özellikle de Türkiye'deki tasarım ve mobilya tarihi içindeki önemli yerini kalın çizgilerle izleyelim.

1905: İzmirli "Mehmet Hayati"

Mehmet Hayati, İzmir'deki *"Saraç Ali Efendizade"* ailesindendi. 1905 yılında, Osmanlı İmparatorluğu döneminde dünyaya gelmiş ve İzmir *"Dar-ül İrfan Mektebi"* nde, 1917'de İzmir Alman Mektebi'nde okumuş ve Cumhuriyet'in ilk günlerinde, 1923'de İzmir Koleji'ne girmişti. Daha sonra Almanya'da okumuş, Türkiye'ye döndüğünde ise en uygunu olduğu için, İzmir Sanat Okulu'nda göreve başlamıştı. Görkey soyadını ise, 1934 yılında almıştı.

1927: Almanya'da Mobilya Öğrenimi Yılları ve Türkiye'de Genel Durum

Mehmet Hayati, 1927 yılında, Münih'de *"Devlet Tatbiki Sanatlar Mektebi"*ne girmişti. 1927 yaz sömestresinden, 1929/30 kış sömestresine kadar, altı sömestr içinde, *"Genel Yüksek Bölüm"*e devam etmişti. Eldeki belgelere göre *"ölçü alma, mimari, sanat tarihi"* derslerini Prof. Lohr, Niemeyer, Dr. Keimer'den almıştı. Okulun Direktörü Gorl Sattlar, Mehmet Hayati için verdiği bir mektupta şöyle yazmaktaydı:

"... Onu yüksek zekalı, çok iyi karakterli bir insan olarak takdir ile öğrendim ve memleketinde kendi mesleğinde ilerleyeceğini sanıyorum..."

Mehmet Hayati'nin Almanya'ya gittiği yıl, aslında Türkiye'de büyük değişimler yaşanmaktaydı. Örneğin, 17 Ağustos 1928 yılında, Dolmabahçe Sarayı'nda Mustafa Kemal Paşa tarafından *"yeni Türk harfleri ve gramer kaideleri"* açıklanmış, 28 Ağustos'da da *"yeni Türk alfabesi"* dağıtılmıştı. 1 Kasım tarihinde *"Yeni Türk Alfabesi Kanunu"* Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilmişti. Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş kapısında, eski yazıyla yazılmış ismi de hemen değiştirilmişti.

1929 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'ni de etkileyen önemli değişim ise *"Yabancı Memleketlere Gönderilecek Talebe Hakkındaki Kanun"*un kabul edilmesiydi. Böylece, Akademi'nin yeni kadrolarını oluşturacak genç öğrenciler ve mezunlar seçilerek yurtdışında eğitime gönderilmeye başlanmıştı. Aynı yıl, Philip Ginther Akademisi'nde *"Dahili mimari"* adı altında kurulan atölyenin başına getirilmiş ve



Hayati Görkey 1930'lu yıllarda, Güzel Sanatlar Akademisi önünde öğrencileri ile

1937 yılına kadar uzun bir süre bu görevde bulunmuştu. Bu görevi yanı sıra *"Tezyini Sanatlar Şubesi"* başkanı da olan Philip Ginther, bir bakıma bu atölyeyi ilk olarak kurmuştu. Aynı yılın içinde Akademi'de kumaş ve halı desenleri konusundaki *"Umumi Tezyinat Şubesi"* de kurulmuştu.

Kısacası, ülkede başlayan büyük değişim, tasarım konusunda birçok yenilikleri de günlük hayata sokmaktaydı.

1930: Türkiye'de "Devletçi Sanayileşme" "Milli Sanayi Numune Sergisi"

Diğer yandan, 1930-1939 yılları arasında, Türkiye'de *"devletçilik"* ve *"korumacılık"* ve bu koşullar altında ilk *"sanayileşme"* dönemi yaşanıyordu. Aslında 1930'lar, dünya ekonomisinin buhran yıllarıydı ve Türkiye dışa kapanarak, devlet eliyle milli bir sanayileşmeye yönelmişti. Bu amaçla *"Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti"* tarafından düzenlenen ilk sergi, 20 Nisan 1930 tarihinde, Başbakan İsmet İnönü tarafından, *"Birinci Sanayi Kongresi"* nden üç gün önce açılmıştı. Bu serginin hazırlıkları, özel olarak kurulan bir komite tarafından yürütülmüş ve amaçlar aynı hatlarıyla şöyle tanımlanmıştı:

"... Bu sergi Türk sanayiini en iyi biçimde tanıtmalıdır. Sergilenecek eşyayı cemiyet toplayacak ve kendisi Ankara'ya getirecektir. Satış yapmak isteyenlere, masrafları kendilerine ait olarak pavyon verilecektir..."

Onbeş gün açık kalan sergi, Türk sanayiinin o tarihlerdeki sınırlı üretim gücünü bir araya toplamıştı. Nitekim bu yıllarda Türkiye'de ilk kez, mobilya sanayiinin kurulması gerektiği tartışılmaya başlanıyordu.

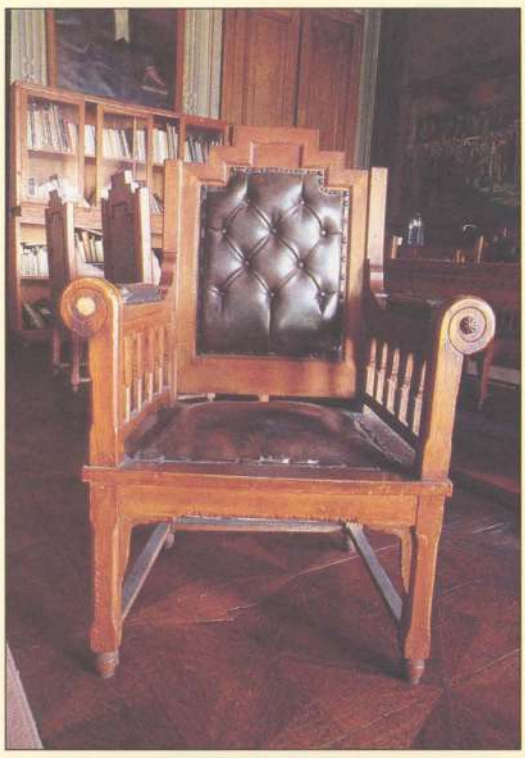
1930: Prof. Ernst Egli'nin Mobilya Tasarımları

Akademi'nin o yıllarında başlayıp, Mimar Sinan Üniversitesi'nde uzun süre hocalık ve yöneticilik yapmış olan Prof. Kerim Silivrili, Akademi'de o yıllardaki değişimi bugün şöyle özetliyor:

"..1930 yılında yüksek öğretimde reformlar yapılmıştı. Ünlü mimar Ernst Egli de Akademi'ye hoca olarak gelmişti. Avrupa'dan Akademi'ye hoca olarak getirilen ünlü yabancılar, dönemin en yeni tasarım düşüncelerini ve ürünlerini de taşıyorlardı...

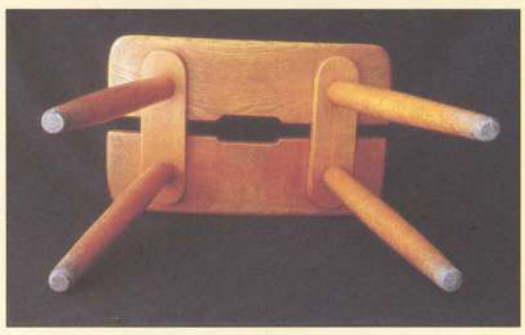
Nitekim, hatırladığım kadarıyla bugün rektörlük odasında bulunan ahşap sehpalar, Egli'nin tasarımlarıydı. Egli'nin birkaç tane de sandalyesi vardı..."

Gerçekten de güzel sanatlar alanında canlanma başlamıştı. Bu değişim, ülkedeki ürün tasarımının değişmesine de belirli bir ölçüde etkili oluyordu.









"Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi" döneminden kalan mobilya kimliği

1931: İzmir Bölge Sanat Okulu Dönemi

Almanya'da mobilya konusundaki öğrenimini tamamlayan Hayati Görkey, dönüşte İzmir Bölge Sanat Okulu'nda ağaç işleri resim öğretmeni olarak görev yapmaya başlamıştı. 1931-1934 tarihleri arasında askerlik için bu göreve ara vermiş, tamamladıktan sonra, 1934 yılında yeniden Sanat Okulu'na dönmüştü.

Büyük bir olasılıkla bu okuldaki çalışmalar, Almanya'dan yeni bilgilerle gelmiş bir genci tatmin etmemişti. Örneğin, o yıllarda kontrplak tekniği, bütün dünyada gelişmekteydi ve tutkalların altın yıllarıydı. Bu teknikle yapılanlar en *"asri"* ürünler olarak kabul ediliyordu. Nitekim, Hayati Görkey'in, o yıllarda özel kalıp hazırlayıp, kalın kâğıt levhaları tutkalla yapıştırarak tekne yaptığı bilinmektedir.

1932-1969 İzmir Fuarı'nda Pavyon Tasarımları

Hayati Görkey'in 1930'lu yıllarda gelişmeye başlayan İzmir Fuarı için çeşitli tarihlerde pavyonların iç düzenlerini yapmış olduğu bilinmektedir. Bu konuda çok ayrıntılı bilgiler bulunmadığı için, kendisinin 1967 yılında Akademi'ye vermiş olduğu bir listede *"...SSCB, Almanya, İsveç, Kıbrıs, Karabük Demir Çelik, Sümerbank, Ömer Muharrem, Nestle, Gislaved, Burla Biraderler..."* pavyonlarının iç düzenlerini yaptığı anlaşılmaktadır. Ne yazık ki bu çalışmalar hakkında ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır.

1936: Güzel Sanatlar Akademisi'nde

Hayati Görkey, *"30 Teşrinisani 1936"* tarihinde, İzmir Bölge Sanat Mektebi ağaç işleri resim öğretmenliğinden ayrılmış, Güzel Sanatlar Akademisi'nin *"Türk Tezyini Sanatlar Şubesi"* ne marangoz atölyesi öğretmeni olarak atanmıştı.

Artık İzmir'den ayrılarak İstanbul'a gelmişti. Bu değişimin nedeni büyük bir olasılıkla, Akademi'de yoğunlaşmaya

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi



başlayan mobilya tasarımı çalışmalarıydı. Daha da önemlisi, bu yöndeki bir bölümün mobilya teknolojisi ile gelişmeye başlamasıydı. Hayati Görkey, bu görevi kendisinden önce yürütmüş olan ressam Zeki Kocamemi'nin resim atölyesi öğretmenliğine atanmasıyla boşalan kadrosuna gelmişti. Zeki Kocamemi ile yakın arkadaş olması nedeniyle, her ikisi Akademi'de uzun süre birlikte çalışmışlardı.

Prof. Kerim Silivrili, o günlerde Akademi'deki mobilya tasarımı hakkında şu hatırlatmayı yapıyor:

"...1936 yılında ünlü mimar Prof. Bruno Taut, Akademi'de Mimarlık Bölümü Şefi olmuştu. Mimarlık Bölümünün birinci sınıfı için gereken yeni proje masalarını da Taut tasarlamış ve yaptırmıştır. Her masanın özel lambaları ve tabureleri vardı. Aslında onlar, o dönemde bir mimarın hayal edebileceği çalışma masalarıydı... Daha sonra, bu salonun adı "Taut Salonu" olmuştu. Bruno Taut'un Akademi'deki kendi bürosu için masif cevizden yaptırdığı koltuklar vardı. Bunlardan birisi yeşil, diğeri güvez rengiydi..."

1937: Akademi'de "Marangoz Atölyesi"

Hayati Görkey, 1936 yılında Akademi'deki marangoz atölyesi öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştı. Bir yıl kadar sonra, 22.4.1937 yılında *"Akademi Direktörlüğü"* ne verdiği bir dilekçede şöyle diyordu:

"Akademi Direktörlüğüne,

Senei tedrisiye bidayetinde alet ve kereste mübayaatından sonra talebeye, bizzat meşgul ettirilerek fenni surette kereste istifi gösterilmiştir. Atölyede esaslı takım dolapları mecvut olmadığından tezgâhlara ait kılınmak üzere dört adet takım dolabına başlanılmıştır. İş, temrin sıralarıyla tanzim edilmiştir.

1- Kereste ayırmak, parçaları resme göre markalamak ve boy kesmek,

2- İnhinalı tahtaları ortadan ayırarak ve enlerine lazım olduğu takdirde ilave ederek alıştırma ve yapıştırma temini,

3- Tahtaların bir tarafı tesviye edilerek gönye tarafı ihzarı, kalıplık çıkarma,

4- Parçaları ait olduğu yerlere marka ile lamba, kiniş ve dişleri açılarak çatılması,

5- Kapak parçalarının ve arka çerçevenin aynı şekilde hazırlanması, tablaları ile çatılması,

6- İç çıtaların, çekmelerin ve rafların hazırlanması ve takımlara göre tesbiti ve kapakların takılması,

7- Perdah ve cila.

Şimdilik talebeler madde 4'teki ameliye ile meşguldürler. Ameli mesai için haftada tahsis edilen 3 saatin ve atölye mesaisi için numara verilmemesi dolayısıyle talebenin atölyeye lakaytça davranması ve gayrimuntazam devamları yüzünden senei tedrisiye bidayetinde başarılmasını tasavvur eylediğim işlerin dörtte biri dahi yapılamamıştır. Bu sebepten gelecek için yapılacak programa ameli dersin, öğleden sonra yapılması ve asgari sekiz saata çıkarılması, talebenin atölyeden alacağı numaranın sınıf geçmesi üzerine tesir etmesini temin eylemenizi, Akademi'de bu atölyeden istenilen işleri yapabilmemiz için ehemmiyetle yalvarırım.

22.4.1937

Marangoz atölyesi öğretmeni, Hayati Görkey"

Yukarıdaki dilekçe, yurtdışında en iyi biçimde okuyan genç bir öğretmenin, Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, üstelik de Güzel Sanatlar Akademisi gibi bir okulda bile, ne gibi yokluklarla karşı karşıya bulunduğunu gösteren iyi bir örnektir.

1939 yılında, Atatürk'ün ölümü üzerine, Dolmabahçe Sarayı'nda hazırlanan katafalkın tasarımı ve düzenlenmesi için dönemin en önemli isimleri çalışmıştı. Bu konuda ayrıntılı bilgi bulunmamakla birlikte Hayati Görkey'in de bu çalışmada Akademi adına görevlendirilmiş olduğu belgelerden izlenmektedir.



1950 yılında Hayati Görkey'in mobilyalarını tasarladığı İpek Oteli'nin broşürü.

MSGSÜ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

1940-1945: İkinci Dünya Savaşı Yılları

Türkiye II. Dünya Savaşına girmemişti, ancak savaşın bütün sıkıntılarını yaşamıştı. Yetişkinlerin büyük bir bölümünün askere alınmasıyla üretimde büyük düşüşler yaşanmıştı. 1940 yılında *"Milli Koruma Kanunu"* çıkarılmış, ücretli iş yükümlülüğü getirilmiş, çalışma süresi uzatılmış, ücret sınırlandırılmış, hükümetlere, ithalatta ve ihracatta asgari fiyatları belirleme, temel malların vesikayla dağıtılması yetkileri verilmişti.

Kısacası büyük bir sıkışıklık yaşanıyordu. Diğer yandan, İkinci Dünya Harbinde Türkiye'deki yabancı uyruklular enterne edilmişti. Ancak, Akademi'de, 1939 yılından 1942 yılı sonuna kadar *"Dahili Tezyinat Şubesi"* başkanı olarak *"Marie Louis Sue"*, Heykel Bölümü başkanı olarak *"Belling"*, Resim ve Heykel Bölümü başkanı olarak *"Leopold Levy"* çalışmaya devam etmişti.

Hayati Görkey, işte bu ünlü isimlerle, özellikle *"Sue"* ile çalışmaya devam etmişti. Bu nedenle, o tarihlerde Akademi'de tasarlanan ve yapılan mobilyaların hemen hepsinde Hayati Görkey'in değişik düzeylerde katkıları bulunmaktaydı. Çünkü mobilya atölyesi hocasıydı.

1946: Tophane Erkek Sanat Enstitüsü'nde Hocalık

Hayati Görkey, çok iyi Almanca ve ahşap teknolojisi biliyordu. Bu nedenle, 1946 yılında, Akademi'deki görevinin yanı sıra, Milli Eğitim Bakanlığı Tophane Erkek Sanat Enstitüsü'nde de ek görevle hocalık yapmış olduğu anlaşılıyor. Aslında savaşın bitmesiyle, ülkede ilk ferah nefes o yıllarda alınmaya başlamıştı. Mimari ve mobilya konusunda yeni gelişmeler başlamıştı. Hiç kuşkusuz bütün bunlar eğitime de yansıyordu.

1946: Türkiye'nin Dünya Ekonomisi İle Yaklaşması

1946 yılı, Türkiye tarihinde hem siyasi, hem ekonomi bakımından yeni bir dönüm noktası olmuştu. Tek partiden çok partili parlamenter rejime geçiş başlamıştı. Demokrat Parti kurulmuş, ilk kez tek dereceli seçimler yapılmıştı, *"Dışa kapalı, korumacı, dış dengeye dayalı ve içe dönük"* ekonomi politikaları gevşetilmeye başlanmıştı. İthalat serbest bırakılarak arttırılmıştı. Dış pazarlara dönük, tarıma, madenciliğe, alt yapı yatırımlarına ve inşaat kesimine öncelik verilmeye başlanmıştı. Bir bakıma, Türkiye'de dünya ekonomisi ile bir bağlantı kurulmaktaydı.

1948: Akademi'de Yangın Ve Herşeyin Yeni Baştan Tasarlanması

Akademi'nin, Fındıklı'da, bugün içinde bulunduğu binaya taşındığı yıllarda, nasıl bir durumda bulunduğunu Prof. Kerim Silivrili'nin anlatımıyla şöyle izleyebiliyoruz:

"... Uzun yıllar yer değiştiren Sanayii Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştükten sonra, bugünkü binasına taşındığı yıllarda bankalara 100 lira para yatırılınca, çekiliş yapıp, ikramiye ola-



1930'lu yıllarda Akademi'deki "Dahili Mimari' çalışmaları



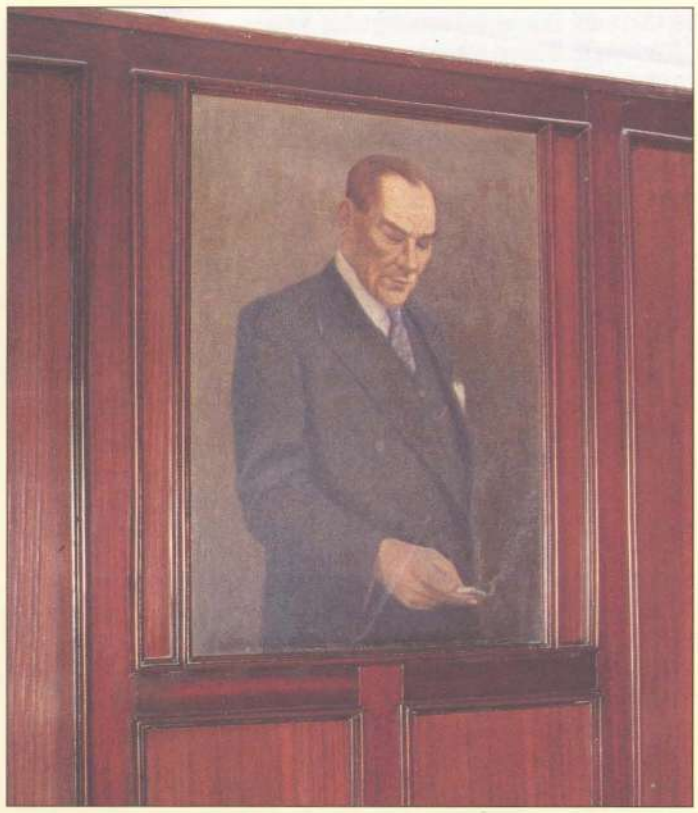
1939 yılında Atatürk'ün ölümünün üzerine Dolmabahçe Sarayı'ndaki katafalk

MSGSÜ Açık Erkin Sanat Arşivi





İpek Oteli'nde bugün de korunan ahşap kolon kaplamaları, mobilyalar







1950 yılında Garanti Bankası Genel Müdürlüğü içmimarisi, salonun bugünkü görünümü (ortada)
Açılışa katılan Cumhurbaşkanı Celal Bayar (altta)

rak ev verirlerdi. O evlere taşınanları görürdük. Çünkü leğenler, tel dolaplar. Yani bankadan bir ev çıkmış, ama içine koyacak eşyası yok. Atatürk döneminde Maarif vekili Necati Bey tarafından bu binalar Güzel Sanatlar Akademisi'ne tahsis edildiğinde, yani bu piyango bize çıktığında, Akademi'nin de taşıyıp getirebileceği pek eşyası yoktu. Çünkü 1914'teki Birinci Dünya Savaşı yıllarında, sonra 1920'lerde işgal ve daha sonra da 'mütareke'de Akademi, oradan oraya nakledilirken, mevcut eşyalarını da, kitaplarını da kaybetmişti. Buraya taşındığı zaman ise tam o 'piyangodan ikramiye çıkmış gecekondu sakinleri' gibi gelmişti... Yeni bina, Cumhuriyet'ten önce 'Meclis-i Mebusan', Cumhuriyet'ten sonra bir süre için 'İstiklal Mahkemesi' olarak kullanılmıştı. O yüzden, Akademi bu binaya geldiğinde saraydan kalan eşyalar, halılar, merdivenler bulmuştu..."

... Ancak, Akademi 1 Nisan 1948'de yandı. Müdür odasının bir takım eşyası ile bugün de Rektörlük odasında bulunan bir vitrinle konsoldon başka birşey kurtulamadı... Yangından sonra, herşeyi yeniden yapmak gerekiyordu. 1949 Kasımı'nda Müdür Muavini olarak geldiğimin ertesi öğretim yılında, nereye elimi atsam *"yangında gitti"* diyorlardı. İki yıl içinde bina onarıldı, 1952-53 yılında yeniden yerleşildi. Ama tam bir yokluk yaşanıyordu. Mesela üç tane anfi vardı. Onların da koltuklarının demir konstrüksiyonları var, oturacak yeri ve masası yoktu. Konferans salonu ise yayla kadar bir yerdi. Ama ne sıra, ne sandalye, ne koltuk, hiçbir şey yoktu. Mimarlık Bölümünden masa, tabure, Resim Bölümünden sehpa isterlerdi. Biz de Akademi'nin noksanlarını tamamlamaya girişmiştik. Bugün de bazı örnekleri hâlâ kullanılan taburelerin çoğu Mimarlık Bölümü için yaptırılmıştı.

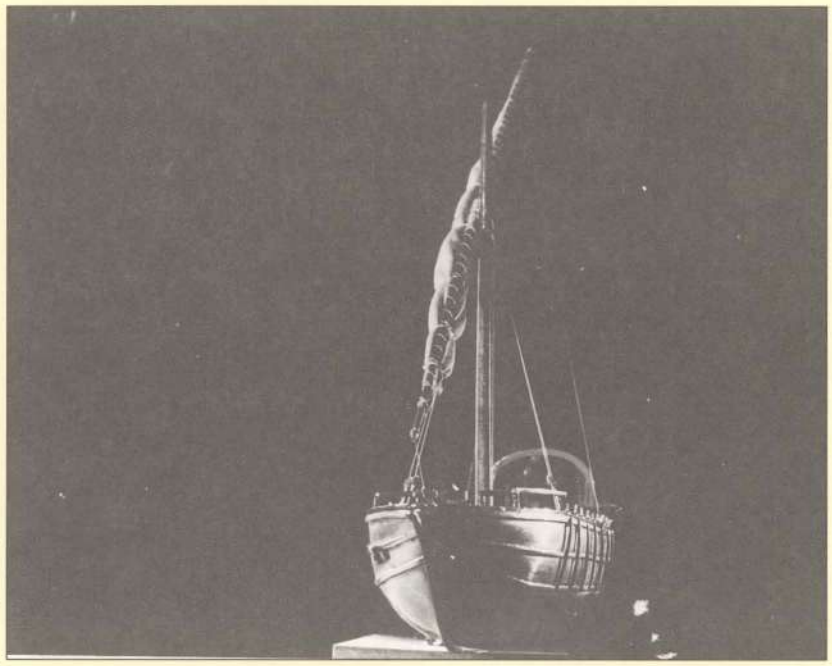
İşte yukarıdaki olayların da etkisiyle, Hayati Görkey, 1949 yılında, Dahili Mimari Şubesinde, *"Mobilya-Teknoloji-Keşif"* dersini daha büyük bir önemle vermeye başlamıştı.

1948 yılında Hayati Görkey'in İzmir Tüccarlar Kulubü'nün dekorasyonunu yapmış olduğu belgelerden izlenmektedir.

1950'li Yıllarda, Akademi İçin Hayati Görkey'in Yeni Mobilya Tasarımları

Akademi'de yaşanan büyük yangın, eğitimi ciddi biçimde aksamıştı. Ancak binanın yeniden onarılıp, eğitime uygun duruma getirilmesi kısa sürede tamamlanmıştı. Prof. Kerim Silivrili o günleri şöyle anlatıyor:

"..Hayati Görkey, bizlere o sırada çok yardımcı olmuştu. 'Yazı İşleri'nde kullanılan bütün masaları, müdür mavinlerinin masalarını hep o çizmişti. Aksaray'da imalathanesi olan Celaleddin Selen isimli bir marangoz bunların bir kısmını ihaleyle yaptı... Hayati Beye göre, içmimar olarak öğrencilerin birer 'planşı', ressamların da birer 'sehpası' olmalıydı. Ressam hocalar, öğrencimize sehpasının ve her türlü resim malzemesinin verilmesini isterlerdi. Akademi Müdürü olan Zeki Faik İzer, koridorlarda öğrenciler için bankların yaptırılmasını istemişti. Onları da Hayati Görkey çizmiş, imalatını da yine Celaleddin Selen yapmıştı. Hatırladığıma göre, tanesi 100 ya da 120 liraya yaptırılmıştı."



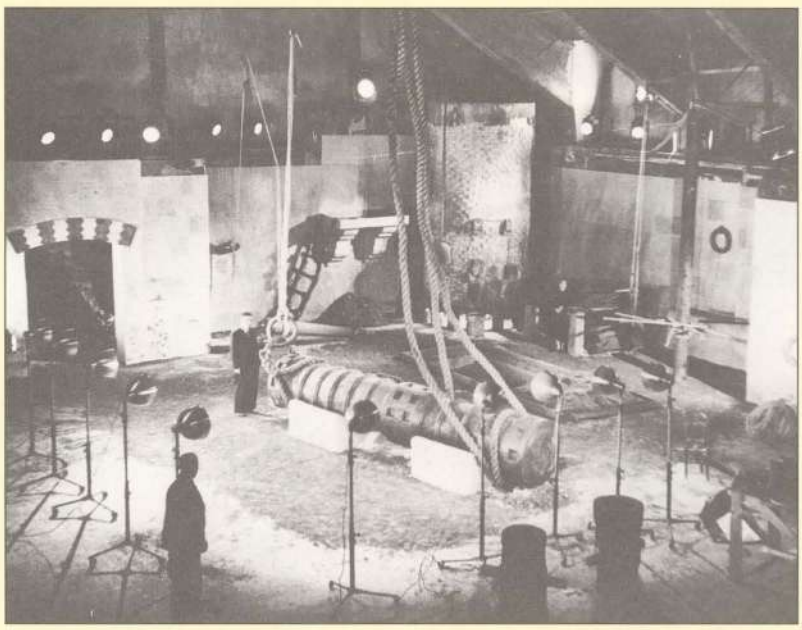
Bugün Garanti Bankası Eminönü şubesi olarak kullanılan binada, yapıldığı yıllardan günümüze kadar gelebilen birkaç mekân, o tarihlerde yapılmış olan ahşap mobilya tasarımı ve *"içmimari"* uygulamaları hakkında belirli bir ölçüde fikir verebilmektedir. Bu çalışmaların bir devamı olarak, Garanti Bankası'nın Çemberlitaş ve Balıkesir şubelerinin de Hayati Görkey tarafından düzenlendiği anlaşılıyor.

1950: Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası

1950'li yıllarda Türkiye'de banka, seyahat şirketi, otel, lokanta, bar gibi konular yavaş yavaş tanınmakta ve gelişmekteydi. O yıllarda Sirkeci tren istasyonu ve çevresi İstanbul'un önemli bir ticaret merkeziydi. Nitekim Garanti Bankası'nın Eminönü'ndeki merkezi de burada yapılmıştı ve dönemin özenli bir uygulamasıydı. Hayati Görkey'in, bu binanın iç düzenlemesi ve mobilyalarını tasarlayıp yaptırmış olduğu bilinmektedir. Bugün pek azı ortada kalan bu ürünleri belki de eliyle biçimlendirmişti.

1951: "Dahili Mimari, Teknoloji Atölyesi"nin Kurulması

1948 yılında Akademi'de yaşanan yangın, bu okulun bütün varlığını bir anda yok etmişti, ama bir şans eseri, Akademi bahçesinde ayrı bir binada bulunan *"Tezyini Sanatlar Şubesi"* bu yangından kurtarılabilmişti. Ancak, eğitimde büyük bir sıkışıklık yaşanıyordu. Hayati Görkey'in 24.10.1951 tarihii bir dilekçesi, bu sıkışık koşullar altında birşeyler yapabilmek için çözümler arandığını gösteriyor.



1952 yılında "İstanbul'un Fethi" filminin top döküm atölyesi dekoru ve gemi maketlerinden biri (üstte).

"Akademi Müdürlüğü'ne,

Yangından mütevellit yer kifayetsizliği dolayısıyla teknoloji dersi müfredatı nazar ve şifahi mahiyette kalmakta ve bu suretle gayesine ulaştırılamamaktadır. Mektepte tamire muhtaç eşyalar üç yıldır kemiyet bakımından azalmakta olacağı cihetle, tamir marangozhanesi şekline sokulmuş olan teknoloji atölyesinin bu sahada tatbikat yapabilecek bir hale ifrağına emir ve müsaadelerinizi saygılarımla rica ederim.
Atölye öğretmeni, Hayati Görkey"

1950: İstanbul'da İpek Palas Oteli'nin İçmimarisi

1950'li yıllarda, İstanbul'da iki bölgede otel bulunuyordu. Sirkeci Garı nedeniyle burada birkaç önemli otel vardı. Beyoğlu'nda ise Osmanlı döneminden gelebilen bazı oteller bulunuyordu.

O yıllarda, özellikle Anadolu'dan gelen varlıklı tüccarlar ve işadamları genellikle Sirkeci'deki bu otellerin asıl müşterisiydi. İpek Palas da o dönemin ağırbaşlılığıyla tanınmış birkaç otel arasındaydı. 1950'li yıllarda bu otelin içmimarisini ve mobilyalarını tasarlamış olan Hayati Görkey'in bu çalışması hakkında fazla bil-

gi bulunmamaktadır. Ancak, o yıllarda, bu büyük yenilik nedeniyle yayımlanmış olan İpek Palas Oteli'nin bir broşürü, yapılan mobilyalar hakkında bilgi vermektedir.

O dönemde tasarlanıp üretilen ve üstelik de günümüze kadar gelebilmiş olan ahşap kolon kaplamaları, duvar kaplamaları, bazı sabit mobilyalar otelde hâlâ kullanılmaktadır. Bunlar arasında, Hayati Beyin 1960'lı yıllarda öğrenciyken bizlere anlattığı, yuvarlak bir kolonun masif ahşap kaplaması da şu anda yerinde durmaktadır.

1954: Gölcük'te Bir Hücum - Takip Botu'nun İç Düzenlemeleri

Hayati Görkey'in bir İzmirli olarak deniz ve tekneyle ilgili olduğu bilinir. Nitekim öğrencisi olduğum 1962 yılında, İzmir'de yaptığı ahşap teknelerden sık sık söz ederdi. Hatta, bu teknelerden birisinin güvertesi üzerinde, yerden yükselerek çıkan bir masanın ve çevresinin tasarımını anlatırdı. Kendisinin İstanbul'da 1954 yılında, Gölcük'te bir *"Hücum Takip Botu"*nun dekorasyon projesi için Akademice görevlendirilmiş olduğu, belgelerden izlenebiliyor. Ancak bu botun adı ve hazırlanan projeleri hakkında elde edilen bilgi yoktur. Sadece Hayati Görkey'in, bu görevini tamamlamak için sık sık Akademi Müdürlüğü'nden görevli olarak Gölcüğe gittiği anlaşılmaktadır.

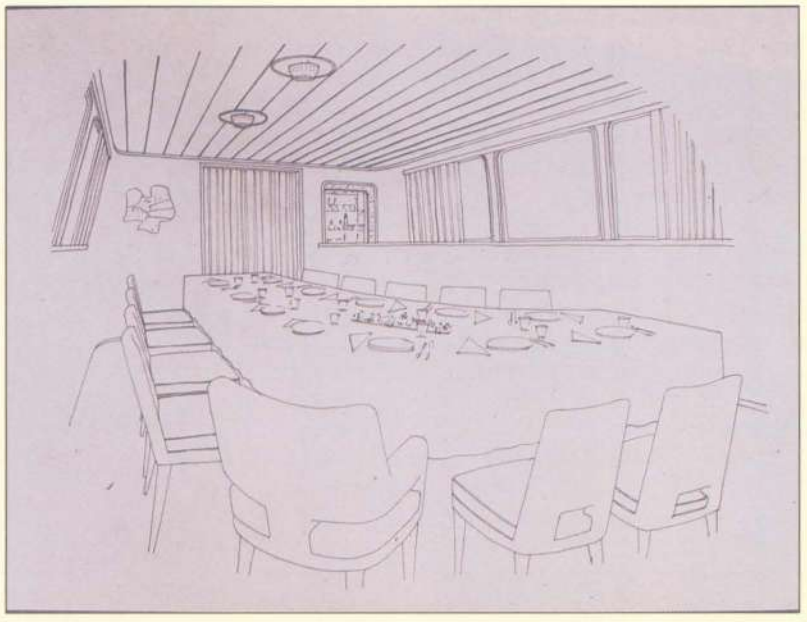
1955: Cumhurbaşkanlığı "Umur Yatı"nın İç Düzenlemeleri

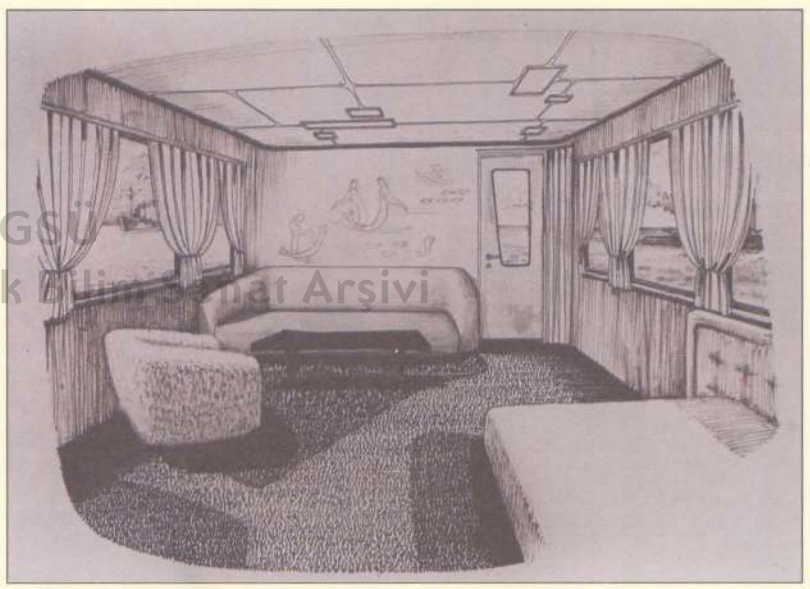
Hayati Görkey'in iç düzenini gerçekleştirdiği en önemli tekne, 1955 yılında, içmimarisini ve mobilyalarını yaptığı Cumhurbaşkanlığı yatı *"UMUR"* olmuştu. Gölcük'te inşa edilmiş olan bu gemi, 35 metre boyunda, 5.50 metre genişliğinde ve 159 ton ağırlındaydı. 16 Knot hız yapabilen bu tekne yazın kırk kişi, kışın yirmibeş kişiyi ağırlayabiliyordu. *"Baş salon"* oniki kişilik yemek salonuydu. "Orta salon" ondört kişilik ve "kış salonu" ise on kişilikti. 2 x 850 BHP Mercedes Benz ana makine ve yedek makine, sıcak ve soğuk iklima sistemiyle donatılmıştı.

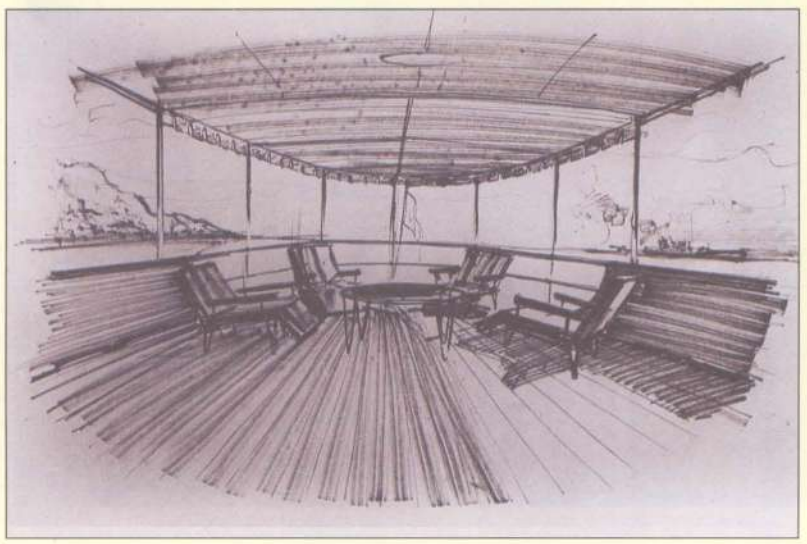
Hayati Görkey'in iç düzenlerini tasarladığı bu Cumhurbaşkanlığı yatının tasarımında, o yıllardaki asistanı Sadun Ersin ve öğrencisi Nuri Doğan da çalışmıştı. Bu projelerin bugün elde bulunan çizimlerinden, bu önemli yatın iç düzeninin, döneminin en yeni mobilyalarıyla donatıldığı ve Hayati Görkey'in Almanya'daki eğitiminden bu yana sürdürdüğü gibi, en yalın biçimde tasarlanmış olduğu anlaşılıyor. Daha sonraki yıllarda çekilmiş fotoğraflarında, yat projesinin uygulanırken biraz değiştirilmiş olduğu görülüyor.

1960 yılından sonra, bu yatın ismi *"TCG HALAS"* olarak değiştirilmiş ve yine Cumhurbaşkanlığı hizmetinde kullanılmıştı. Nitekim daha sonraki yıllarla, Cumhurbaşkanı Turgut Özal ve Süleyman Demirel'e de uzun yıllar hizmet eden bu yat, birçok üst düzey konuk ağırlamıştı.

Bu yat tam kırk yıl hizmet ettikten sonra 1996 yılında denizlere veda etmiştir. Çünkü 18 Aralık 1996 Çarşamba günü, Taşkızak Tersanesi'nde Bayrak İn-

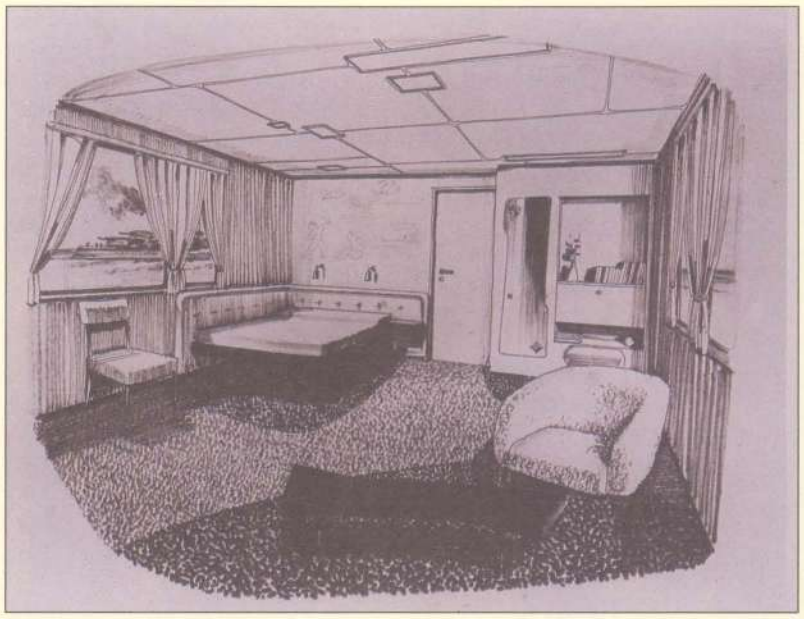


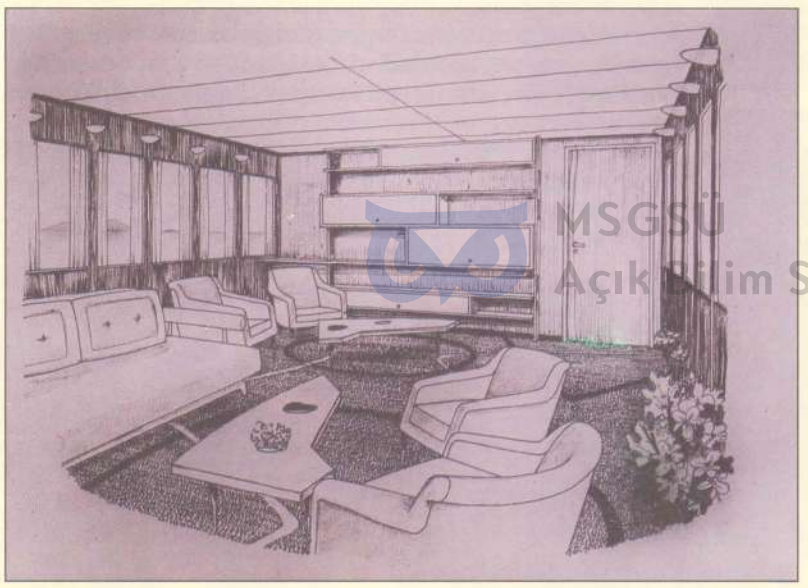


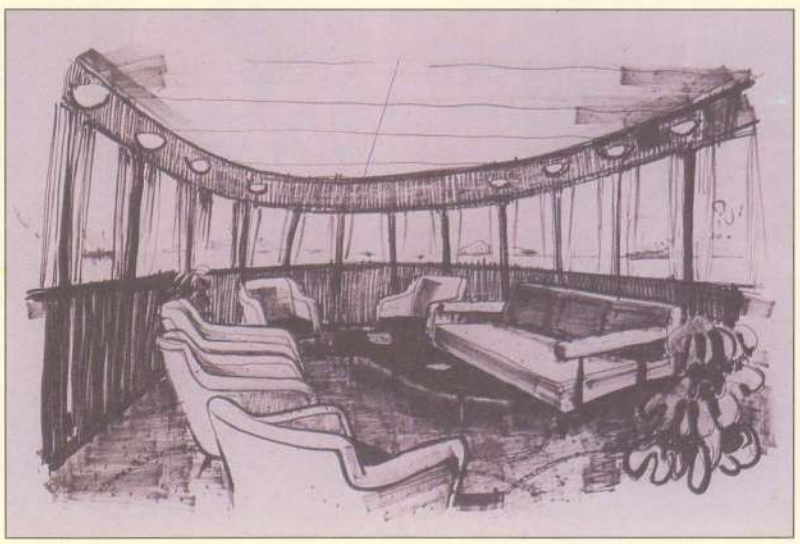


1940'lı yıllarda Hayati Görkey'in yalın tasarımları

MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimi Sanat Arşivi







1940'lı yıllarda Hayati Görkey'in yalın tasarımları

dirme Töreni yapılmış, 14 Temmuz 1997 Pazartesi günü ise motorları söküldükten sonra, Makine ve Kimya Endüstrisi'ne teslim edilmiştir.

1952: "İstanbul'un Fethi" Filminin Art Direktörlüğü Ve Dekorları

1936 yılında Akademi'nin Mimarlık Bölümü öğrencisi olan ve bugün Türk sinemasının en önemli isimleri arasında yer alan İlhan Arakon, 1952 yılında *"İstanbul'un Fethi"* filminin dekorlarını ve *"art direktörlüğü"*nü yapmış olan Hayati Görkey'le çalışmalarını şöyle anlatıyor:

"...Çekimine başladığımız film, dönemine göre çok ciddi bir projeydi. Tek başıma yapabileceğim bir iş değildi. 1930'lı yıllarda Türkiye'deki film çekimlerinde dekor pek kullanılmazdı. Sadece pano biçiminde bazı basit dekorlar yapılırdı. Türkiye'de 'art direktör' diye bir insan da yoktu. Hayati Bey okuldan çok sevdiğimiz bir hocamızdı. Kendisine dekorları yapması için gittiğimiz zaman, 'Başınıza bela almışsınız, beni de belaya sokacaksınız galiba' dediğini hatırlıyorum. Bunun altından tek başına kalkamayacağını söyleyerek Akademi'nin önde gelen gençlerinden bir grup oluşturdu. Mengü Ertel, Erdoğan Aksel ve soyadlarını hatırlayamadığım Sadi, Aydın, Öz bunların arasındaydı. Hayati Bey böylece, filmin hem dekorlarını hazırlamış, hem de 'art direktörlüğü'nü yapmıştı. Kendisi görüntü tekniklerini ve kamerayı bilmediği için, ben de kendisinin yardımcılığını yapmıştım...

...Çok güzel bir çalışma başladı. Dekor olarak öncelikle büyük top ve surlar yapılacaktı. Hayati Bey, alçı kalıplar kullanarak gerçek ölçüsünde hazırladıkları topu, eliyle biçimlendirip onun eski dokusunu yapmıştı. Film için bir top dökümhanesi dekoru da hazırlanmıştı...

....Sur dekorlarını yaparken ise İstanbul surlarındaki taşlardan kalıplar alıp, gerçeğinin tam kopyası olan taş duvarları alçıdan dökerek, stüdyonun içinde ve dışında ahşap konstrüksiyonlar üzerine bu duvarları inşa ettiler. Bizans sarayının duvar dekorunu ise önce renkli mozayik olarak yapmak istedik. Pahalı olacağı anlaşılınca bu sefer de mermer yapmanın yollarını aradık. Ama onu boyayacak bir usta da bulamamıştık. Sonuçta sarayın duvarları düz mermer olarak yapıldı. Türkiye o yıllarda, özellikle böyle konularda tam bir yokluk diyarıydı...

...Padişahın 'otağı hümayunu' dekoru da stüdyoda yapıldı. Topkapı Sarayı Müdürü Tahsin Öz, bu dekorların gerçeğe uygun olabilmesi için, bir tarihi çadırı örnek olarak sarayın bahçesine kurdurmuştu. Tabii o kadar özenli bir çadırı dekor olarak yapmak çok zordu...

...Filmin bütün dekorlarının yapımı altı ay kadar sürdü. Diğer yandan, zırhlar ve çeşitli aksesuarlar da hazırlanmıştı. Akademi'den Nikita isimli bir genç, filmde kulanılan gemi maketlerini büyük bir başarıyla yapmıştı. Giysilerin bir kısmını ise Hayati Beyle birlikte, eşim, sarıkları da şapkacılık yapan baldızım hazırlamıştı. Cahit Irgat'a bir 'saç yapalım' dedik, felaket oldu. Yapılan 'sakallar' da felaketti. Ama o tarihlerde Türkiye'de böyle şeyleri yapacak kimse yoktu, elden ne gelirdi?

MSGSÜ
Açık Bilim Sayısal Arşivi



Cumhurbaşkanlığı yatı emekli oldu

LİMAN İşletmeleri Genel Müdürlüğü'ne ait Cumhurbaşkanları'na tahsisli Taras adlı yat hurdaya çıktı. Turgut Özal ve Süleyman Demirel'e uzun süre hizmet eden yat, birçok üst düzey konuk ağırlamıştı. Motoru söküldükten sonra Makina Kimya Endüstrisi'ne ait Seymen'deki hurdalığa çekilen yatın iki milyar liraya ihaleye çıkarılacağını belirten yetkililer, alıcı bulunamazsa Taras'ı parçalayacak.
İbrahim GÜRSEL - KOCAELİ



1955 yılında Hayati Görkey tarafından içi düzenlenen Cumhurbaşkanlığı yatı "Umur". İçmimarlık projesinin bazı sayfaları ve 1997 yılında hurdaya çıkarılan yatın gazete haberi.

'İstanbul'un Fethi' Acar Film stüdyosunda çekilmişti. 20x30 metre genişliğinde, 9 metre yüksekliğinde ve dönemine göre çok iyi bir stüdyoydu. O tarihde normal bir film 30-35 bin liraya çıkardı. Bizim film ise 87 bin liraya çıkmıştı."

Yukarıda çok kalın çizgileriyle izlediğimiz Hayati Görkey'in film dekoru ve *"art direktörlük"* çalışmaları, büyük olasılıkla, Akademi'deki Tiyatro Dekorları Bölümünün açılmasında etkili olmuştur.

1960: TBMM İçmimari Çalışmalarında Koordinatörlük

1960 yılında, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, o günkü deyişle *"tezyin ve tefriş"* komisyonunda görevli olarak; içmimari ve sanat çalışmaları için Hayati Görkey ve Nezih Eldem koordinatör olarak görevlendirilmişti. Bu önemli görev nedeniyle Hayati Görkey, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nezih Eldem ile birlikte sık sık Ankara'daki çalışmalara katılmaktaydı.

İşin yürütücüsü Bayındırlık Bakanlığıydı. Hayati Görkey de Bakanlık adına koordinasyon görevini yürütüyordu. Büyük Millet Meclisi'nin altı ayrı bloğunun iç mimarisi ve mobilyaları için, dönemin en önemli isimlerinden seçilen değişik grupların hazırladıkları değişik tasarım yaklaşımlarının belirli bir bütünlük içinde toplanması gerekiyordu. Bu tasarım bütünlüğü yansıtan mobilyaların teker teker tasarımı istenmekteydi.

Yaklaşık iki yıl süren bu çalışma sonunda, Büyük Millet Meclisi için, Hayati Görkey'in koordinatörlüğü altında, çok sayıda mobilya tasarlanmış, detaylandırılmış, yaptırılmış, bütün mekânlar kumaşlarına kadar donatılmış ve düzenlenmişti.

1957: "Süsleme Sanatları Bölümü Şefi"

Hayati Görkey, 1957 yılında, o tarihteki adıyla *"Süsleme Sanatları Bölümü Şefi"* oldu. O yıllarda, Ankara Ordu Evi dekorasyonu için *"istişarede bulunmak üzere"* birçok kez Ankara'da bulunmuştur. Bu konuda yaptığı çalışmalar tam olarak bilinmemekle birlikte, Akademi arşivindeki yazışmalardan, sık sık Ankara'ya gitmiş olduğu görülmektedir.

1962: Türkiye'de "İçe Dönük, Dışa Bağımlı" Genişleme Dönemi

Türkiye'de 1962 yılından sonra beş yıllık planlamalar başlamıştı. Kamu yatırımları beş yıllık planların çerçevesinde hazırlanan yıllık programlara uyum göstermek zorundaydı. Özel yatırımlar ise, çeşitli özendirici desteklerden yararlanabilmek için, Devlet Planlama Teşkilatı'nın veya yatırım projelerinin



Hayati Görkey, 1950'li yıllarda Akademi'de öğrencileriyle.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



plan hedeflerine uygunluğunu denetleyen diğer kamu kuruluşlarının onayı gerekiyordu. Gelişmiş toplumların, radyo, buzdolabı, çamaşır ve elektrik süpürge, televizyon, otomobil, yeni işyerleri, ev eşyaları gibi ürünler ile yakından tanışılmıştı. Ancak bu malların ithali serbest değildi. Yabancı sermayenin katılmasıyla, ilk başta sadece montaj yapacak biçimde fabrikalar kurulmaya başlanmıştı. Kısacası, Türkiye'de sanayileşme dönemi başlıyordu. Artık mobilya sanayiinin isteklerine uygun mobilya tasarlamak gerekiyordu.

1965: "Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi" Akademi'de

1965 yılında, Paris Dekoratif Sanatlar Okulu Akademi'nin daveti ile Türkiye'ye gelerek İstanbul'da Akademi salonlarında çok önemli bir sergi açmıştı. Böyle bir dekoratif sanatlar sergisi ülkede ilk kez açılmıştı. Bu okulun müdürü Profesör Jacque Adne ve Fransız Hükümeti, o tarihte, iç mimari atölyesi öğretmeni olan Hayati Görkey'i Paris'e davet etmişti.

1969: "Süsleme Sanatları Bölümü Başkanı" ve Emeklilik

Hayati Görkey, 1967 yılında *"Süsleme Sanatları Bölümü Başkanı"* oldu. 1969 yılında ise, Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu'nun geçici maddelerine göre toplanan ve başkanlığını Milli Eğitim Bakanı İlhami Ertem'in yaptığı, Akademi Başkanı ve Akademi öğretim üyelerinin bulunduğu jüri tarafından D.G.S. Akademisi profesörlüğüne yükseltildi. Bu karar şöyleydi:

"...Hayati Görkey'in Akademi'de öğretim mesleğine 28.11.1936 tarihinde intisap ettiği ve 28.11.1936 tarihinden beri müstakilen Y. Dekoratif Sanatlar Bölümü İç-Mimari atölyesi öğretmenliği yaptığı ve eserleri ile üstün başarı sağladığı tespit edilerek, D.G.S. Akademisi profesörlüğünü hakettiği sonucuna oy birliği ile varılmıştır..."

Hayati Görkey, 30.9.1969 tarihinde emeklilik için başvuruda bulundu. Böylece, 1931 yılında başlayan mobilya ustalığı ve hocalığı sona eriyordu. Ancak tam olarak sona eriyordu da denilemez. Çünkü, kendisinin İzmir Tatbiki Güzel Sanatlar Özel Yüksek Okulu'na müdür olarak davet edildiği, emeklilik dilekçesinde görülmekteydi.

Teşekkür

Bu yazının hazırlanmasındaki katkılarından ötürü, Hayati Görkey'in kızı Esin Şen ve eşi Yusuf Şen'e, Mimar Sinan Üniversitesi Personel Dairesi Başkanlığı'na, hocam Prof. Kerim Silivrili'ye, Cumhurbaşkanlığı yatı hakkındaki bilgi ve belgelerinin bulunmasındaki yardımlarından ötürü Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Deniz Araçları'ndan TCG Kaplan Motor Komutanı M. Rasim Sayar'a ve Orhan Kızıldemir'e, MSÜ Sinema Televizyon Merkezi'ne ve İlhan Arakon'a, Garanti Bankası Genel Müdürlüğü İnşaat Emlak Müdürlüğü'nden Mimar Figen Baykal'a, Garanti Bankası Bahçekapı Şubesi Müdürü Zeki Çerçioğlu'na, İpek Oteli hakkındaki yardımı için Gökhan Akçura'ya, İpek Otelcilik A.Ş. Yönetim Kurulu Üyesi Gülfem Yaşar ve yönetici Songül Özdinç'e teşekkür ederim.



Hayati Görkey, 1960'lı yıllarda Akademi balosunda ve Akademi bahçesinde Muhsin Demironat ile birlikte.

ŞİŞECAM

Şişecam Topluluğu Dergisi Mart - Nisan 1999 Sayı : 207

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Yeni Yönetim Kurulu Başkanımız : Ersin Özince

Genel Kurullar Yapıldı.

Cama Can Katarak Yaşanan 28 Yıl...

Şişecam Camlarının Görkemli Yükselişi...

Şişecam-Paşabahçe-Cam Elyaf Designex'99 Fuarı'nda...

11-14 Mart 1999 tarihleri arasında İstanbul'da ilk defa organize edilen DESIGNEX'99 Fuarı'na Şişecam, Paşabahçe ve Cam Elyaf adı altında katılındı.

10 Mart 1999 tarihinde Dolmabahçe Sarayı Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen resepsiyonda tasarım konusunda departmanlar kurarak, öncülük etmiş 20 kuruluşa Mimar Sinan Üniversitesi tarafından **"Endüstri Tasarımı Onur Ödülü'** verildi. Şişecam, Paşabahçe ve Cam Elyaf'ın ödüllerini Genel Müdür Adnan Çağlayan, MSÜ Rektörü Prof. Tamer Başoğlu'ndan aldı.

Ödül töreni öncesi ve sonrası şirketimiz yetkilileri ile davetliler standımızı gezdiler ve konusuna uygun tasarımı ile sergilenen özgün tasarımlı ürünlerimizin gerek nitelik, gerekse nicelik bakımından uygunluğu karşısında takdirlerini belirttiler.

16 yerli ve yabancı tasarımcımızın eserlerinin sergilendiği fuardaki standımız bu konuda eğitim görenlerin de ayrı bir ilgi odağı oldu.



(Soldan sağa) Önder Küçükerman, Tamer Başoğlu, Adnan Çağlayan



Ödül Alanlar Toplu Halde

Türkiye'de Endüstri Tasarımının Gelişmesinde Paşabahçe

1930 Türk Cam Sanayii'ni kurma görevinin ulu önder Atatürk tarafından Türkiye İş Bankası A.Ş.'ne verilmesi.
Karardan bir yıl sonra Paşabahçe Fabrikası'nın ilk ürünü vermesi ve günde 25.000 adet şişe üretmek üzere "Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları Anonim Sosyetesi" adı ile resmen tescil edilmesi.

1940 Paşabahçe Fabrikası için Çekoslavakya ve Belçika'dan şişe makinelerinin getirilmesi.

1950 Paşabahçe Cam Fabrikası'nda ilk mekanik üretimin başlaması.
Paşabahçe ürünlerinin yurtiçi satışının fiyat istikrarını sağlamak için ilk Paşabahçe Mağazası'nın açılışı ve Paşabahçe Tic. Ltd. Şti.'nin kurulması.

1960 Düzcam (Duracam) ile ısıya dayanıklı cam ev eşyası ve cam laboratuvar cihazları (Teknik Cam) üretimine başlanması.
Paşabahçe'nin kristal üretimine başlaması.

1970 Paşabahçe Cam Fabrikası'nın ilk ihracat girişimleri ile bağlantılı olarak hızla gelişen yeni el üretimi tekniklerine paralel yeni ürün tasarımlarının gerçekleştirilmesi.
Paşabahçe olarak Frankfurt ve Macef Fuarlarına ilk katılımın gerçekleşmesi. Cam elyaf takviyeli malzemeleri üretmek amacıyla Cam Elyaf Sanayii A.Ş.'nin kurulması.

1980 Cam Ev Eşyası Grubunda 2. teknik bilgi anlaşmasının yapılması/Japonya

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

Cam Ev Eşyası üretimde ilk cam robotun kullanılması.

Hem ihracat hem de iç pazar için "marka ürün" yaratabilecek otomatik üretime dönük tasarım gücünün ilk ürünlerinin elde edilmesi.

1990 Paşabahçe bünyesinde yılda ortalama 150 yeni ürün satışa sunulmaktadır.

Paşabahçe bünyesinde 200 adet tescilli ürün bulunmaktadır ve bugün Paşabahçe markası 29 ülkede tescil edilmiştir.

(Paşabahçe şirketlerine ait 5 adet Kalite Güvence Sistemi belgesi vardır).

2000 Dünya cam modasına yön vermeyi amaçlayan Paşabahçe bu yönde çalışmalarını yoğunlaştırmaktadır.

Gelecek yüzyılın önemli malzemesi olacak Cam elyaf, onlarca kullanım alanıyla tasarımcılara yeni olanak sunulacaktır.







MSGSÜ
Açık Bilim Sanal Arşivi



Standın Dış Görünüşü



Tasarımcılarımız Toplu Halde

A4

MİMARLIK BÖLÜMÜ ▪ ŞEHİR VE BÖLGE PLANLAMA BÖLÜMÜ
İÇ MİMARLIK BÖLÜMÜ ▪ ENDÜSTRİ ÜRÜNLERİ TASARIMI BÖLÜMÜ

SAYI: 7– ARALIK 1999 MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ ARAŞTIRMA GÖREVLİLERİ YAYINI

MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ MERKEZ KÜTÜPHANESİNE YENİ GELEN YAYINLAR

Stadtstruktukturelles Entwerfen, Gerhard Curdes, 1995, ISBN 3-17-012627-X

Sebah & Joaillier' den Foto Sabah 'a, Engin Özendes, 1999, ISBN 075-08-0027-3

Towards a New Kind of Living, ISBN 3-7643-5420-8

Politika - Sanat- Estetik Yolunda, Avni Memedoğlu,1999, ISBN 975-431-093-9

Giacometti 'nin Atölyesi, Jean Genet,1999,ISBN 975-342-258-X

Sanatçının bir siyaset düşünürü olarak portresi :Ambrogio Lorenzetti, Quentin Skinner,1999, ISBN 975-7501-64-6

XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, Auguste Boppe,1998, ISBN 975-8065-14-9

İstanbul, Uğur Ayyıldız, 1999-11-30

Architects of Italy, Portugal and Spain, 1995, ISBN 1 875498 08 7

Atatürk için düşünmek, Milli Reasürans,1997, ISBN 975-7235-27-X

The House in the City, Roger Diener, 1995, ISBN 3-7643-5223-X

Architektur Jahrbuch, ISBN 3-7913-1498-X

Downtown Mitte, Hans Stimmann, 1995, ISBN 3-7643-5062-8

19. Yüzyılda İstanbul Hayatı, Renata Schiele, Wolfgang Müller-Wiener,1998

Bin çeşit İstanbul ve Boğaziçi Yalıları, Gürol Sözen, 1989, ISBN 975-7630-08-X

The Restaration of Paintings, Knut Nicalaus, 1999, ISBN 3-89508-922-2

Oyuncunun el kitabı, Müjdat Gezen, 1999-11-30

Türk tiyatrosu kitabı, Müjdat Gezen, 1999-11-30

5. Uluslararsı İstanbul Bienali, 1997

6. Uluslar arası İstanbul Bienali, 1999

Toplam kalite yönetiminde bir araç olarak toplam kalite ve maliyet sisteminin kurulması ve bir uygulama, Adnan Sevim, 1999, ISBN 975-492-858-4

Konut sorununun çözümünde bir alternatif olarak konut kooperatifleri ve Eskişehir ilindeki konut kooperatiflerinin sosyo-ekonomik analizi, Nurcan Turan, 1999, ISBN 975-492-865-7

Cumhuriyetin 75 yılında Türk Resmi, Kaya Özsezgin, ISBN 975-458-139-8

Panaztepe II, Sevinç Günel, 1999, ISBN 975-16-0950-X

Kültepe -Kanis, Nesa Sarayları ve Mabetleri, Tahsin ÖZGÜÇ, 1999, ISBN 975-16-1066-4

Seramik Vadisi, 1999, ISBN 975-795304-0

Bence dekor ve kostüm, Osman Şengezer, ISBN 975-94181-0-X

Letter Heads, David E. Carter, 1997, ISBN 3-931884-01-5

Fresh Ideas, Lynn Haller, 1996, ISBN 0-89134-784-4

Creativity, Mark Oldach, 1995, ISBN 0-89134-583-3

Temeller-Duvarlar-Döşemeler, Lemi Yücesoy, 1998, ISBN 975-7438-64-2

Tesisat Elektronik Kataloğu 99, ISBN 975-7438-72-3

Yapı, Köksal Özcan, 1998, ISBN 975-556-020-3

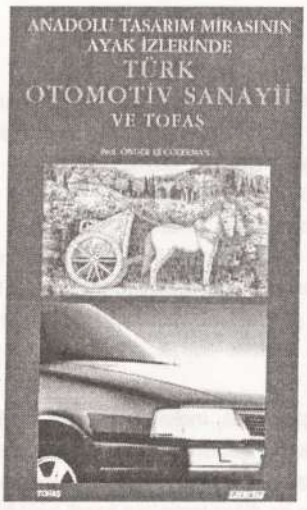
How to photograph works of art, Sheldan Collins, 1992, ISBN 0-8174-4019-4

Çok katlı yüksek yapılarda taşıyıcı sistemler, Aydan Özgen, Ayşin Sev, 2000, ISBN 975-511-202-2

100 of the World's Tallest Buildings, Ivan Zagnic, Matthew Smith, Dolores Rice, 1998, ISBN 1 875498 32 X

Ökologisches Bauen, Von Per Krusche, 1982, ISBN 3-7625-1412-7

YENİ YAYINLAR



Anadolu Tasarım Mirasının Ayak İzlerinde Türk Otomotiv Sanayii

Prof. Dr. Önder KÜÇÜKERMAN
Aksoy Grafik Dizgi Matbaası,
İstanbul, 1999

"Taşıma" gerçeği, tarihin başlangıcından bu yana " At ve Araba" gibi, her zaman birbiri ile yarışagelen iki değişik ürün kimliği yaratmıştır. "At", kendi başına " güc"ü simgeleyen önemli bir kimlik kazanmıştır. At, manda ve öküzlerin harekete geçirdiği "tekerlekli arabalar" ise, taşıdıkları ağır yüklere bağlı olarak çok daha değişik anlam ve kimlikleri yaratan tasarımlara dönüşmüştür.

Bu kitabın uzun zaman süreci içindeki gelişmelerle bağlantılı olarak, üç temel amacı bulunmaktadır. Birincisi, Asya ve Anadolu'da yüz-lerce yıl süren at kullanımı ve araba tasarımı kaynaklarını , geleneklerini ve gelişimlerini kalın çizgilerle araştırmaktır. İkincisi, Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan ve gerçekten önemli roller oynamış bulunan araba yapımının, günümüzde büyük bir üretim gücüne sahip bulunan Türk otomotiv sanayiine gelinceye kadar geçirmiş bulunduğu değişimleri, kalın çizgilerle ortaya koymaktır. Üçüncüsü ise, bütün bu tarihi gelişim içinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk başkenti Bursa'nın, geçmişteki ve bugünkü araba üreticileri üzerinde oynamış bulunduğu önemli rolü kalın çizgilerle ortaya koymaktadır. Bu kitap, Asya 'da binlerce yıl önce dönmeye başlayan çok basit bir ahşap tekerliğin, bir daha hiç durmayan enerjisinin Anadolu'daki öylüsü ve günümüzdeki Türk otomotiv sanayii gelinceye kadar geçirdiği renkli gelişimi özetlemektedir.



Türk Giyim Sanayiinin Kaynakları

Prof. Dr. Önder KÜÇÜKERMAN
Aksoy Grafik Dizgi Matbaası,
İstanbul, 1999

Bu kitap, bugün uluslar arası ortamda, gerçek kimliğine ulaşmakta olan Türk tekstil ve giyim sanayiinin, bu başarısının arkasında yatan "gelenek-deney-bilgi" sisteminin kaynaklarını kalın çizgilerle ortaya koymak üzere hazırlandı.

Bu kitapta yapılmak istenen şey, uzun ve çarpıcı geleneğin köşe taşlarını kalın çizgilerle tanımlamak ve günümüzün Türk giyim sanayiinin temellerindeki tasarım kaynaklarını elden geldiği kasdar ortaya çıkarmaktır.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

İçindekiler

1 **Kapak**

2 **M.S.Ü. Mimarlık Fakültesi Araştırma Görevlileri Birliği, Ocak-Mayıs 2000 Etkinlikleri Mart Programı: "Kimlik"**

3 **117. Yılında Üniversitemiz**
Prof. Tamer BAŞOĞLU, M.S.Ü. Rektörü

4 **Mimar Sinan Üniversitesi'nin 117.Kuruluş Yıldönümünün Düşündürdükleri**
Prof. Dr. Cengiz ERUZUN, Mimarlık Fakültesi Dekanı

Arayış İçinde Bir Bölüm
Prof. Dr. Mehmet ÇUBUK, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü Başkanı

5 **Endüstri Tasarımı Bölümü'nün 30 Yılı**
Prof. Önder KÜÇÜKERMAN, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Başkanı

7 **75. Yılda İç Mimarlık Bölümü:**

1925-2000
Prof. Aydın ESEN

Bilim-Etik / Öztöre / Ahlak
Prof. Dr. Sümer GÜREL

10 **Mimar Sinan Üniversitesi Birgi Yaz Okulu Sempozyumu**
Arş. Gör. Dr. Mevlüde KAPTI

11 **Haberler**
Arş. Gör. Levent YARAR
Arş. Gör. İlkay MERT
Arş. Gör. Şebnem UZUNARSLAN
Arş. Gör. Meltem ÖZKARAMAN

14 **Konferanslar, Kongreler**
Arş. Gör. İlkay MERT

15 **Mimar Sinan Üniversitesi Merkez Kütüphanesine Yeni Gelen Yayınlar, Yeni yayınlar**
Arş. Gör. İlkay MERT
Arş. Gör. Volkan GÜR

16 **Yarışmalar**
Arş. Gör. Kaya SÖNMEZLER
Arş. Gör. Meltem ÖZKARAMAN

ISSN 1302-4930

M.S.Ü. Mimarlık Fakültesi Araştırma Görevlileri Birliği Ocak-Mayıs 2000 Etkinlikleri **Mart** Programı: **"kimlik"**

konuşmalar

***21 mart**, salı 16:00, çatı beş*

"Cami mimarisi ve kimlik" Emre ÖZKAN

Aynı dine bağlı, değişik kültürlere sahip, farklı toplumların kimliği cami/ibadethane yapılarının mimarisine nasıl yansımıştır? 20.yüzyıl Türkiye'sinde cami mimarisi kültürel kimlik değişimlerine göre nasıl şekillenmiştir?

"Japon büyük kentsel sistemi, Chubu bölgesi'nin dönüşümü ve Japon kimliği" A. Erdem ERBAŞ

Bu konferansta İkinci Dünya Savaşı'ndan büyük bir yenilgi ile çıkmış bir ülkenin son 50-55 yılda yarattığı yeni Japonya ele alınacaktır. Bu büyük oluşumun özellikle bugününün Japon kentsel sistemi üzerindeki etkileri ve Chubu Bölgesi'nin yeniden yapılanması ile ilişkileri kurulacaktır. Bununla birlikte tüm bu olguların Japon kimliği ile olan ilişkisi irdelenecektir.

***28 mart**, salı 16:00, çatı beş*

"Avusturya mimarlığında eklektisizme karşı yeni bir kimlik arayışı ve modern mimari'nin dört öncüsü: Wagner, Olbrich, Hoffmann, Loos" Elvan ERKMEN, Dr.

Avusturya mimarlığını 19.yüzyıl eklektisizminden alarak modern mimariye taşıyan dört önemli isim O.Wagner, J.M.Olbrich, J.Hoffmann ve A.Loos, historisizmin "bürokratik" kimliğine karşı yeni, aşınmamış ve "gündelik" bir biçim dili ortaya koymuşlardır.

Loos ve Hoffmann arasındaki ayrılık Viyana Erken Modernizmi'ni oluştururken, Wagner ve Olbrich yüzyıl dönüşünün belirleyici kişilikleri olmuşlardır.

***4 nisan**, salı 16:00, çatı beş*

"Karadeniz evleri" Suat ÇAKIR

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

forum

25 nisan, *salı 16:00, çatı beş*

tüm konuşmacıların ve ilgilenenlerin katılacağı **"kimlik"** konulu tartışma toplantısı

sergi

***3 nisan – 7 nisan**, mimarlık fakültesi 2. kat koridoru*

"kimlik" karikatür sergisi, Behiç AK

10 nisan – 14 nisan, *mimarlık fakültesi 2. kat koridoru*

atölye çalışması sonuçlarının sergisi

film gösterimi

***4 nisan**, salı 17:00, çatı beş*

"almanya 40m2", Tevfik BAŞER

atölye çalışması

***31 mart**, cuma 17:30 – **1 nisan**, cumartesi 17:30, 1. kat "akvaryum"*

"ikinci kat, rıhtım ya da kent ölçeğinde akademi kimlik**'i"**

söyleşi

***20 nisan**, salı 14:00, oditoryum*

"akademi kimliği", Utarit İZGİ, Önder KÜÇÜKERMAN, Kerim SİLİVRİLİ

ISSN 1302-4930

A4

MİMARLIK BÖLÜMÜ ▪ ŞEHİR VE BÖLGE PLANLAMA BÖLÜMÜ
İÇ MİMARLIK BÖLÜMÜ ▪ ENDÜSTRİ ÜRÜNLERİ TASARIMI BÖLÜMÜ

SAYI: 10-11 MART/NİSAN 2000 MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ ARAŞTIRMA GÖREVLİLERİ YAYINI

MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
MİMARLIK FAKÜLTESİ YAYINI
Mimarlık Bölümü
Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
İç Mimarlık Bölümü

YAYIN KURULU:
Levent YARAR
İlkay MERT
Kaya SÖNMEZLER
Şebnem UZUNARSLAN
Meltem ÖZKARAMAN
Kerem ÖZEL
Volkan GÜR
Ece POSTALCI

Adres:
Mimar Sinan Üniversitesi. Mimarlık Fakültesi
Dekanlığı
Meclis-i Mebusan Caddesi, 80040 Fındıklı,
İstanbul.

Telefon: (212) 252 1600
Web: www.msu.edu.tr/A4
E-mail: a4@msu.edu.tr

A4 Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü'nün 14 Mayıs 1999 tarihli ve 1805 sayılı izni ile yayınlanmaktadır.

Mimar Sinan Üniversitesi
Matbaası'nda basılmıştır.

A4'te yayınlanan her türlü yazı ve haberin sorumluluğu yazarına aittir.

A4'te yayınlanan yazılardan kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir A4'ün her türlü telif hakkı mahfuzdur.

ISSN 1302-4930

M.S.Ü. MİMARLIK FAKÜLTESİ
ARAŞTIRMA GÖREVLİLERİ BİRLİĞİ
TEMSİLCİLER KURULU:
Levent YARAR
Mimarlık Fakültesi Temsilcisi
Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
İlkay MERT
Mimarlık Fakültesi Temsilcisi Yardımcısı
Mimarlık Bölümü
Kaya SÖNMEZLER
Mimarlık Bölümü Temsilcisi
Kağan TEZER
Şehir ve Bölge Planlama Bölümü Temsilcisi
Meltem ÖZKARAMAN
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Temsilcisi
Şebnem UZUNARSLAN
İç Mimarlık Bölümü Temsilcisi

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlîsi
Yüksek Okuldan Akademiye
Güzel Sanatlar Akademisi
Akademiden Üniversiteye

Arş. Gör. Levent YARAR

3 Mart 2000 tarihinde kurumumuzun kuruluş yıldönümü kutlamaları yapıldı. Bu kutlamalar bir başarının elde edilişinin getirdiği heyecan ile gerçekleşti. Her kuruluş yıldönümünde geçmiş hatırlanır, yapılanlar, elde edilmiş başarılar dile getirilir ve durum değerlendirmesi yapılır. Gelecek için endişe ve kaygılar dile getirilir.

Mimar Sinan Üniversitesi'nin, kuruluş yıllarından günümüze kadar geçirdiği olaylar ülkemizdeki diğer üniversitelere hiç bir zaman nasip olmamış olaylardır: Üç ayrı isim, buna paralel olarak biri geçici olmak üzere 4 ayrı bina değişimi ve önemli bir yangın...

Üniversitemiz, kuruluşuyla birlikte yüklendiği misyon gereği ülkemizin sanattaki yazgısını belirlemiş, sorumluluğunu taşımış, Resim Bölümü, Heykel Bölümü ve diğer Güzel Sanatlar Bölümleriyle sanat dünyasının kalbinin attığı bir yer olurken, kurulan Mimarlık Okuluyla da mimarlık eğitiminde öncülük yapmıştır. Üniversitemizin öğrenci- öğretim kadrosu arasındaki uyum, öğrencilerin kendi aralarındaki uyum, öğretim kadrosunun ahengi de hep üst seviyede olmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nden başlayarak Güzel Sanatlar Akademisi olduğu yıllarda da sanat okulu kimliğini muhafaza etmiştir. 1983 yılında yapılan değişiklikle üniversite statüsüne geçildiğinde kurumumuz, sanat okulu kimliğinden evrensel bir kimliğe bürünme yolunda, bilimsellik yanını da ortaya çıkarmaya başlamıştır. Ancak bilimsel kimlik sanat kimliği yanında ne kadar yer bulabilmiş ya da sanat kimliği ne kadar korunarak bilimsel bir üniversite olunabilmiştir? İşte bu tartışmalar üniversitenin geçmişinin bir değerlendirmesini oluşturmaktadır.

Kuruluş yılı kutlamalarında geleceğe yönelik kaygıların da taşındığını ifade etmiştim. Kaygı başarısızlık endişesini ve başarma umudunu içerir. 1900'lü yıllarda 117 yılı sanat kimliği ile geçiren üniversitemiz, 2000'li yıllarda Bilimsel Sanat Okulu kimliğine kavuşabilecek mi? 117. yıl kutlamalarında kaygılarım, duyduğum heyecan ve mutluluktan çok daha fazla. Oysa gelecek yıllara umutla bakmak isterdim.

Bilim ve sanat kimliğini omuzlarında taşıyan bir üniversite olma umuduyla 117. yıl kutlu olsun.

Açık Bilim Sanat Arşivi

ortamlardan, uygulamacılar arasından davet edilen insanlarla da çalışması gerekmektedir. Ne yazık ki çoğu zaman bu durum kendi kurumumuzda eleştirilmekte ve engellenmek istenmektedir. Oysa böyle bir hizmetin eğitimin kalitesini yükselttiği, güncelleştirdiği bilinmelidir. Bu nedenledir ki önceki dönemlerde Senatoda Bölümlerin eğitim öğretimle ilgili müfredat değişikliklerinin kısa süreli değiştirilmemesi yönünde alınan kararlar şehircilik eğitim programları için söz konusu olmamıştır.

Üniversite bir meslek yüksek okulu da değildir. Dolayısıyla Bölümümüzde; bir formasyon kazandırırken esas olarak düşünen, üreten ve araştıran çağdaş insan hedef alınmıştır.

Yine Bölümümüzde Öğrenci profilinin her geçen gün belli bir çizgiye geldiğini görmek hedefe yaklaştığımızı göstermektedir. Öğrencilerimizin tartışabilen, fikir ileri sürebilen ve de tez üreterek savunabilen kişiler olarak yetiştiğini belirtebiliriz.

Öğretim elemanları arasında bilgi-görgü ve yetki paylaşımını getirecek ve bunun sonuçlarını öğrenciye aktaracak düzenlemeler çerçevesinde 7 asal ve 7 yardımcı koordinatörlükler oluşturulmuştur. Her koordinatörlük kendi faaliyeti alanında, (örneğin kuramsal dersler ya da uygulama dersler koordinatörlükleri gibi) haftalık sunuşlar yapılmaktadır. Bölüm Başkanına karşı sorumluluk taşıyan ve Başkalığın bu alandaki bazı yetkilerini kullanabilen koordinatörlükler, öğrenci-öğretim üyesi ve müfredat programlarının kıyaslanmış / öğrenci / mekan ilişkileri üzerine saptamalar yapmakta çözümler getirmektedir.

Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, atılımcı yapısı ile her yıl, önemli bilimsel ve mesleki faaliyetler de yapmaktadır (yeri geldiğinde ulusal, uluslararası tartışma platformları oluşturmakta ve gereken konular eğitime aktarmaktadır). Böylece;

1. Kentsel planlama bilim dalı şehircilik seminerleri,
2. Kentsel tasarım bilim dalı kentsel tasarım buluşmaları,
3. Kentsel koruma yenileme bilim dalında seminerler,
4. Dış atölyeler oluşumu ile yerli yabancı üniversite gruplarıyla İstanbul'da ve yurt dışında sistemli "workshop" çalışmaları düzenlenmektedir. Bu atölyelerden geçen öğrencilerin kazanımlarını anlatmaya gerek yoktur.

Halen Bölümümüz, 4 yabancı üniversite ve dolayısıyla ilgili Bölümleriyle partnerlik ilişkisi içinde bulunmaktadır (Portekiz, Macaristan, Fransa, Hollanda ve İspanya ile de hazırlık içinde bulunulmaktadır).

Bütün bu faaliyetler bir Bölümün eğitim - öğretim sisteminin FIRINI olduğu niteliğini göstermektedir. Ayrıca döner sermaye çalışmaları ile de öncü nitelikli model yaratma olanağı doğmakta ve eğitim programı zenginleştirilmektedir. Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, kendi çizdiği ve elbette üniversite ve genelde YÖK için oluşturduğu çerçevede ilerici, açık görüşlü ve etkin takım çalışmasının benimsemiş bir örneğidir. Öğrenciler de bu takımın en önemli öğelerinden biridir.

Kuşkusuz, Bölümü birkaç satırlarla anlatabilmek güçtür. Bölümümüzü daha yakından tanımak isteyenlere bizi ziyaret etmelerini öğütlerim. Bölümümüzün örnek bir bölüm olmasını ve Fakülteler bünyesinde, "yarışan bölümler" yaratılmasını, bölümler arası bilgi alışverişini ussal kılmasını arzu ediyorum.

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi

1970-2000 Yılları Arasında

...Güzel Sanatlar Akademisi'nden

Mimar Sinan Üniversitesi'ne...

Endüstri Tasarımı Bölümü'nün 30 Yılı

Prof. Önder KÜÇÜKERMAN

1960'lar: Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Endüstri Tasarımı Bölümü"ne Doğru

1960'lı yıllarda, Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü içinde bir Endüstri Tasarımı Bölümü kurmak için uğraştığımız günlerde, sanki garip bir şey yaptığımız düşünülüyordu. Çünkü ülkede bir sanayi yoktu ki, onun için ürün tasarlansın... Böyle bir girişimi ilk kez başlatanlar olarak, dönemin koşulları içinde, mesleğin hedefini şöyle tanımlamıştık. Dört ana doğrultumuz vardı:

Birincisi, Akademi kimliği büyük bir özenle korunacaktı. Çünkü, endüstri tasarımında yetenek, çok önemliydi.

İkincisi ise, Türk sanayiindeki değişimlere hızla uyum yapabilecek ve her durumda önde gidecek, etkin olacak bir yapı kurulacaktı.

Üçüncüsü, uluslararası normlar hedef alınacaktı.

Dördüncüsü ise, Türkiye'nin sanat ve sanayi mirası katmanlarına sahip çıkılacaktı.

1970'ler: Endüstri Tasarımı Bölümü'nün Gençlik Yılları

1970 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yüksek toleranslı ve öncülüğe açık üst yönetimi, bu yeni konudaki eğitimin gereğine inanıyor ve girişimlerimizi destekliyordu. Çünkü o tarihlerde, Türkiye'de sanayinin kurulması için devlet öncülüğünde büyük projeler yürütülmeye başlanmıştı.

Bu ortam içinde, öncelikle Akademi'ye bağlı olarak "Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu" (U.E.S.Y.O.) kurulmuştu. Ve bu yüksek okulda da ilk kez, "Endüstri Tasarımı Bölümü"nün, "Grafik Tasarımı Bölümü", "Tekstil Tasarımı Bölümü" ile birlikte açılması kabul edilmişti.

Türkiye'de ilk kez açılan bu bölümde, gündüz ve akşam bölümleri bulunacaktı. Gündüz 4 yıl, akşam ise 5 yıl olarak planlanmıştı. Bu yeni okulun öğretim üyesi kadrosu da, yine Akademi'lilerdi. Ayrıca çeşitli sanayi kuruluşlarında yer almaya başlayan araştırma-geliştirme kadrolarından yararlanılmıştı. Diğer yandan, yurt dışındaki öğrenimlerini veya araştırmalarını tamamlayıp Türkiye'ye dönen asistanlar ile Akademi'nin deneyimli kadrosu bir araya getirildi. Gerçekten çok etkin ve heyecanlı bir ortam yaratılmıştı.

Bu değişimler içinde, Akademi'de de "İç Mimarlık" bölümünde değişiklik yapılarak, "İç Mimarlık ve Endüstri Tasarımı Bölümü" oluşturuldu. Hemen aynı kadro, her iki bölümde de yer alıyordu. "U.E.S.Y.O."daki eğitim, daha çok mesleki uygulamaya dönüktü. Akademi'deki bölüm ise, yüksek lisans düzeyindeydi. O yıllarda, her iki bölümde, ikinci kuşak kadrolar yetişmişti.

1970'li yılların sonunda, Akademi'de büyük bir değişiklik yaşandı. Çünkü, çok büyük bir uğraş verilmiş ve sonunda, Güzel Sanatlar

Akademisi içinde "Endüstri Sanatları Fakültesi" kurulmuştu. "Endüstri Tasrımı Bölümü" de bu fakültede yer almıştı. Ayrıca, bu konudaki önemli bir eksikliği tamamlamak amacıyla, büyük zorluklarla "Endüstri Tasarımı Araştırma ve Yayın Enstitüsü"nü (E.T.A.Y.E.) de kurmuş ve çalıştırmaya başlamıştık.

1980'li Yıllar: Olgunluk Dönemi

1980'li yıllara gelindiğinde, Akademi'deki Endüstri Tasarımı Bölümü, artık üçüncü kuşak kadrolara sahip olmuştu. Ama bu arada, YÖK kurulmuş ve ülkedeki yüksek öğretim bir bütün olarak, yeniden biçimlendirilmişti. Bu biçimlendirme sırasında, bir değişiklik olmuş ve bu bölüm, Mimarlık Fakültesi yapısı içine "Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü" olarak alınmıştı. Aynı değişiklikle birlikte, Güzel Sanatlar Akademisi ismi değişmiş ve "Mimar Sinan Üniversitesi"ne dönüştürülmüştü. Akademi'ye bağlı yüksek okullar da kapanmıştı. Böylece, eski "U.E.S.Y.O." ve "M.Y.O" öğrencileri, yeni kurulan Mimar Sinan Üniversitesi içindeki bölümlerde öğrenimlerini tamamladılar.

1980 yılının çok önemli bir olayı da, "Osman Hamdi Sanat Ödülü"nün "Endüstri Tasarımı" alanında verilmesiydi. "Endüstri Tasarımı Bölümü"nün girişimiyle düzenlenen bu önemli olay, dönemin sanayi bakanının katılımıyla gerçekleşmişti. Bu ödüle en büyük sanayi kuruluşları, tasarımlarıyla katılmıştı. Sonuçta, başta Koç, Eczacıbaşı, Profilo olmak üzere, dönemin tasarım çalışmalarında en etkin kuruluşları endüstri tasarım ödülleri kazanmıştı. Bu, Türk sanayi kuruluşlarındaki başarılı çalışmalara verilen ilk "Endüstri Tasarımı Ödülü" olmuştur.

Diğer yandan, 1980'li yıllarda, Türk sanayiinin pek çok kesimi, hızlı bir gelişme içine girmişti. Bu değişimin içinde, sanayide ihtiyaç duyulan, otomotiv, konut araçları, işyeri araçları, elektronik ve elektrikli araçlar, sanayide insan güvenliği, eğitim araçları gibi konular işlenmeye başlanmıştı.

Bu yeniliklerin uzantısı olarak, "Endüstri Tasarımı Bölümü ve Vestel-Sony" işbirliğiyle düzenlenen "Audio-Visual" araç tasarımı yarışması, Türkiye'de hem sanayi kesiminin, hem de tasarımcıların bu konuya ilgisini sağlamıştı.

Bu arada, "Endüstri Tasarımı Bölümü" kadrosu da yeni elemanlarla destekleniyordu. Sonuçta, 1990'lı yıllara gelindiğinde, bölümün 4. kuşak genç asistanları da kazanılmıştı.

1990'lı Yıllar: Deneyimli Kadro

1990'lı yıllarda, Türkiye'de büyük gelişmeler yaşanmıştı. Türk sanayiindeki ölçekler değişmeye başlamıştı. İthalat kapıları açılmıştı. Ülkenin dışa açılması sonucunda, daha önceki yıllarda ulaşılması bile zor olan en ünlü ürünler, Türkiye'nin her yerinde bulunur olmuştu. Artık Türkiye'de yetişen endüstri tasarımcıları, bütün dünyadaki meslektaşları ile aynı dili kullanmak zorundaydı.

Bu nedenle bölümdeki eğitim iki yönde, yeniden biçimlendirildi. Bunlardan birincisi, Türkiye'deki geleneksel mirasın yeniden tasarlanması konusuna önem verilmesiydi. İkincisi ise, global tasarım ve ürün dili ile yakınlaşılmasıydı. Bu amaçla programlarda değişiklikler yapıldı. Yeni ders ve disiplinler oluşturuldu.

Artık öğretimde hedef alınan çalışma konuları, ülkedeki sanayinin global ortam içindeki yarışına yönelmişti. Bölümün öğretim kadrosu, hem deneyimlilerden ve hem de gençlerden oluşuyordu.

Artık yeni bir tasarımın, her an artan risk, yoğun bir rekabet, hakları koruyan yasal kanallar ve daha iyi tekniklerle başarılı olacağı ortadaydı. Bu koşullar altında, sürekli olarak bölümün prespektifleri denetlendi ve gerektiğinde değiştirildi. Sanayi kuruluşları ile birlikte büyük bir işbirliği çalışması başlatıldı.

1993 yılında, "M.S.Ü. – Endüstri Ürünleri tasarımı Bölümü ve İSKİ" işbirliğiyle "Su Dostu Klozet Tasarım Yarışması" düzenlendi. Bu yarışmaya, sanayi kuruluşlarından, yurt dışından ve serbest tasarımcılardan çok sayıda katılım gerçekleşti. Sonuçta, su tasarrufu sağlayan sistemlerin tasarımı konuları üzerinde çalışılmaya başlandı.

Diğer yandan, ayakkabı sanayicileri ile, tasarım yarışmaları düzenlenmeye başlandı. Dört yıl üst üste sürdürülen bu yarışmalarda etkin sonuçlar alındı. Ayakkabı sektöründe, tasarımın ön plana çıkarılması sağlandı. Sonuçlar büyük bir başarı oldu.

Bu kapsamdaki girişimler arasında, ihracata dönük ambalaj tasarımı yarışması düzenlendi. Burada ödül alan tasarımcılar, yurt dışında da başarılar kazandılar.

1998 yılında "Şişe Cam- M.S.Ü." işbirliği ile, "Dekoratif Cam Yarışması" düzenlendi. Sonuçta birinci ödülü kazanan tasarım, bir yıl içinde üretime sokuldu.

Diğer yandan, Türkiye'de ilk kez düzenlenen, "Designex 99 Endüstri Tasarımı Fuarı"nın hayata geçirilmesinde çok etkin ve yönlendirici bir rol oynandı.

"M.S.Ü. Osman Hamdi Endüstri Tasarımı Onur Ödülleri", düzenlendi. "Designex 99" kapsamında, Türkiye'de 1960-1999 yılları arasında tasarımda öncü olan kuruluşlara onur ödülleri verildi.

Bu ödüllere hak kazanan kuruluşlar, aslında Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk kez "Endüstri Tasarımı" öğretiminin başladığı yıllarda, tasarım alanındaki ilk çalışmalara başlamışlardı. Bir anlamda, her iki kesim hemen hemen aynı yaşlardaydı. Ve bu 30 yıl birlikte verilen uğraşlara, Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü, Mimarlık Fakültesi ve Endüstri Tasarımı Bölümü, teşekkür etmiş oluyordu.

Diğer yandan, mesleğin geliştirilmesi için yapılan girişimlerin en sonuncusu ise, bir araştırma merkezi kurulmasıydı. 1979 yılında kurulup, YÖK düzenlemeleriyle kapanmış olan "E.T.A.Y.E."nin işlevlerini görecek, "Endüstri Ürünleri Tasarımı Araştırma Merkezi" kurulması için büyük bir uğraş verildi. Sonunda, 1999 yılında, Türkiye'de ilk kez, böyle bir tasarım araştırma merkezi kurulmuş oldu. 2000 yılından başlayarak, bu merkezin yoğun bir çalışma ortamına girmesi planlanıyor.

2000'ler: 5. Kuşak

2000'li yıllara artık çok değişik bir tasarım ve üretim ortamı içinde giriyoruz. Endüstri tasarımının artık global bir bütünün parçası olduğu gerçek. Bu işi 1970'li yıllarda başlatanlardan birisi olan Prof. Nuri Doğan bu yıl emekli oldu. Böylece "Endüstri Tasarımı Bölümü"nün kurucu kadrosundan ilk kez bir meslekdaşımız emekli oldu. Diğer yandan, artık 5. Kuşak genç kadrolarımız var.

***

Başlangıçtan bu güne kadar, "Akademi kimliği"nin en temel özelliklerini büyük bir özenle ve imkanlar ölçüsünde duyarlılıkla korumaya uğraştık. Hocalarımızdan aldığımız bu temel ilkeler, bugüne kadar rehberimiz oldu. Konularımız da değişmeye başladı... Çevreye duyarlı ürünler... İnsana uygun ürünler... Dünyaya uygun ürünler... Geleceğe yön verecek yaratıcı ürünler...

Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü olarak, 5 kuşak bir arada, en iyisini yapmaya uğraşıyoruz.

Açık Bilim Sanat Arşivi

Mayıs dakiler:

45. Olağan Genel Kurul Toplantısı



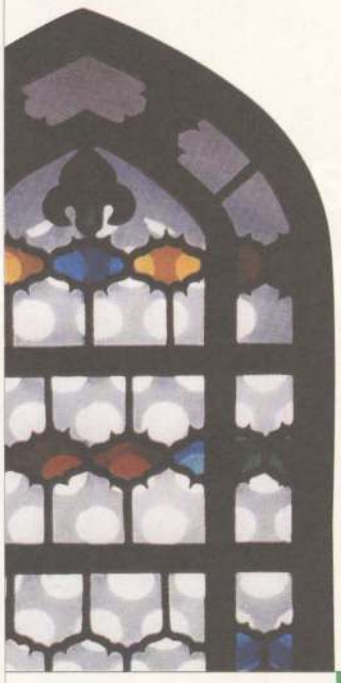


2000 Yılı Berat Töreni



Artesis Hannover Fuarı'nda

MSGSÜ
Açık Bilim Sanat Arşivi



Medeniyetin Işıltısı: Cam

Cam sanatı, en üst düzeydeki güzelliğin ve ustalığın bir birleşimi olarak yüzyıllar boyu seçkin konumunu korudu.







Türkiye Kupası Bizim

aydaBir

SAHİBİ
ARÇELİK A.Ş. ADINA
MEHMET ALİ BERKMAN

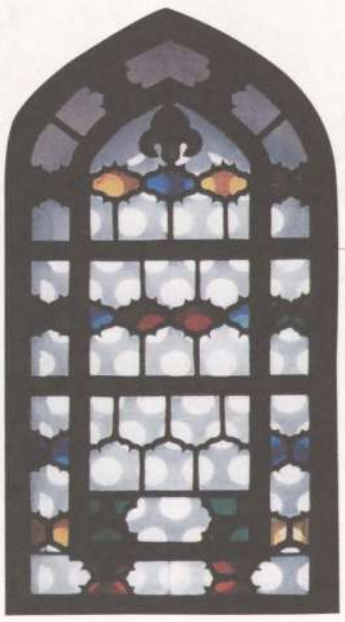
GENEL YAYIN YÖNETMENİ
H. LEVENT TÜRKAY
0212-210 9310-1320
e-posta: leventt@kocdg.com.tr

YAYIN KURULU
YEŞİM ÖZKUZEY,
SEDEF HELVACIOĞLU,
AYBİGE YILMAZ
e-posta: yesimo@kocdg.com.tr

YÖNETİM ADRESİ
81719 TUZLA İSTANBUL

TASARIM VE UYGULAMA
REKLAMADAM
0212-216 9570
Murat Turan
FİLM YAPIM VE BASKI
STİL MATBAACILIK
0212-281 9281

Uygarlığın Işıltısı



Cam sanatı, en üst düzeydeki güzelliğin ve ustalığın bir birleşimi olarak yüzyıllar boyu seçkin konumunu korudu.

Camın 5000 yıllık serüveninin çok kısa bir bölümü sayılabilecek sanayi devrimi sürecinde cam, yaşamımızı hızla dört bir yandan kapladı ve günlük, neredeyse "sıradan" bir nesne haline geldi. Oysa camı keşfeden insanoğlu, büyük olasılıkla bu saydam, ışıltılı malzemeyi ender bulunan değerli taşlara alternatif olabilecek, heyecan verici bir keşif olarak algıladı. Camın hammaddesi bol ve ucuzdu, ancak camı işlemek büyük emek ve ustalık isteyen, zor bir işti. Dolayısıyla cam sanatı, en üst düzeydeki güzelliğin ve ustalığın bir birleşimi olarak yüzyıllar boyu seçkin konumunu korudu ve bir tür kimlik göstergesi olarak toplumların elit zümrelerinden güçlü destek buldu. Camın tarihi Doğu Akdeniz ve Anadolu'da başladı. Gerek en erken dönemlerde, gerekse Roma ve Bizans dönemlerinde üretilen cam eserlerin ortak noktası, ait oldukları medeniyetin en ileri teknoloji ve sanat anlayışını temsil etmeleridir. Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar da bu medeniyet yarışının dışında kalmadılar. Bugün özellikle saraylarımız, Osmanlı cam sanatçılarının 500 yıllık hünerini gözler önüne seren birer sergi gibidir. Hayranlık uyandıran bu serginin her parçası, bize ait oldukları zamana ve yere göre farklı bir şeyler anlatır.



M.S 1-4 yüzyıllarda Anadolu'da üretilmiş bir cam sürahi

Topkapı Sarayı, Süleymaniye Camii ve daha pek çok mimari eser Osmanlı cam sanatının gelişmişliğinin göstergesidir. En zor teknikler kullanıldığı, türlü renk ve desende pencereler, çini, kalem işi gibi diğer süslemelerle hem uyum, hem de rekabet içindedir. Büyük pencerelerin yapımının mümkün olmadığı bir çağda, mekana binbir renkte ışığı sokmak için düşünülen tepe pencereleri, Osmanlı'ya özgü bir güzelliktir. Sadece mimaride değil, yaşamın her alanında cam, Osmanlı için ince bir zevkin göstergesi olmuştur.

Cam üretiminin geleneksel döneminde, en ileri teknikleri uygulayarak üstün sanat eserleri yaratan Osmanlı'da camcılık, 18. yüzyılda başlayan sanayi devriminden son derecede olumsuz

Hayranlık uyandıran bu serginin her parçası, bize ait oldukları zamana ve yere göre farklı bir şeyler anlatır.



Beykoz işi "Gülabdan". İçine gülsuyu konulurdu.

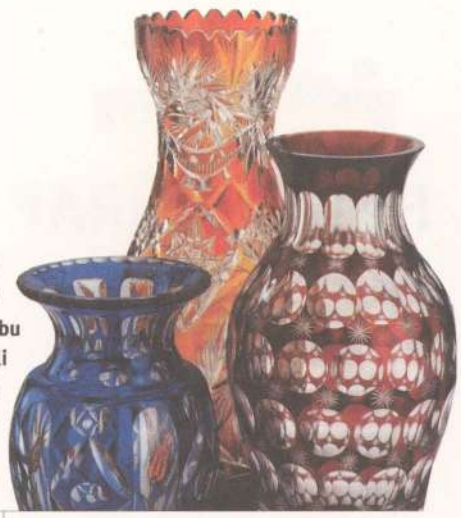
MSGSÜ
AÇIK Bilim Sanat Arşivi



Mimari yapılarımıza binbir renkte ışığı sokan tepe pencerelerinden bir detay.



Beykoz işi "ibrik".



Paşabahçe Cam Fabrikası'nın ilk kristal ürünlerinden verdiğimiz bu örnekler , iki tabakalı renkli camdan yapılıp, çok özenli bir kesme ustalığıyla üretilmişlerdir.

etkilendi. Yeni teknikler ve üretim biçimleri, tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da "geleneksel" cam üretimine darbe vurdu.
Bu ayki Kültür-Sanat sayımızda ağırlıklı olarak örneklerini sunduğumuz "Beykoz işi" cam ürünler, Osmanlı'nın ileri cam



Beykoz işi "daldırma".

teknolojisini ülkeye getirmek ve olabildiğince geliştirmek için başlattığı girişimlerin önde gelen örneğidir.
18. yüzyılın sonunda, III. Selim zamanında, bir Mevlevi dervişi olan Mehmet Dede, Venedik'te cam konusunda eğitilmiş ve daha sonra Beykoz yöresinde bir cam fabrikasında cam ürünleri üretmeye başlamıştır. Beykoz'da zaman içinde değişik fabrikalar kurulmuş ve kapanmıştır, ancak bu girişimin başlatığı ekol, bir kimlik kazanmış, kalıcı olmuştur. "Beykoz işi" camlar ileri tekniklerle üretilen, Venedik etkisi taşımakla beraber Osmanlı zevkini yansıtan, özgün eserler olarak dikkati çekmektedir. Bir bölümünü örnek olarak sunduğumuz "Beykoz işi" camlar, kullanım ve biçimlerine göre farklı adlar alır.
Gülabdan: İçine gülsuyu konulan, delikli ağızlığı olan şişe.
İbrik: İbrik biçiminde kulplu, emzikli küçük sürahi.
Daldırma: Su, şerbet vb. içmek için kullanılan çeşitli renk ve formda bardaklar.
Kuş: Güvercin veya kumru biçiminde tasarlanan koku şişesi.
30'dan fazla çeşidi tespit edilen "Beykoz işi" cam ürünlerin opalin, adi cam, hatta kristal gibi farklı malzeme ve tekniklerle yapılmış örnekleri bulunur.
Beykoz camcılığı, inişli çıkışlı devreler yaşadıktan sonra 1920 yılında kapanan son fabrikayla sönmeye yüz tutmuştur.
Ancak Türkiye Cumhuriyeti, cam sanayiinin en önemli adımını yine camcılık merkezi olan Beykoz'da atmıştır. 1934 yılında Paşabahçe Şişe ve Cam Fabrikası, İş Bankası'nın öncülüğünde kurulmuştur.
Bu kez fabrika en zor şartlarda bile üretimine ara vermemiştir.
Günümüzde Türk cam sanayi yüksek teknolojiyle ürettiği cam ürünleriyle dünya pazarında rekabet gücü olan bir konumdadır.
Türk cam sanayiinin güzellik ve ustalıkla dolu serüveninin devamı dileğiyle...

KAYNAKÇA:
PROF. ÖNDER KÜÇÜKERMAN
TÜRK CAM SANAYİ VE ŞİŞECAM

"Beykoz işi" cam ürünler, Osmanlı'nın ileri cam teknolojisini ülkeye getirmek ve olabildiğince geliştirmek için başlattığı girişimlerin önde gelen örneğidir.



Parfüm şişesi olarak kullanılan beyaz opalden Beykoz işi "kuş"

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi

car

Dünyanın en seçkin otomobil dergisi

TÜRKİYE
MAYIS 2000
2.000.000 TL
İNGİLTERE 3.30 £
ALMANYA 19.50 DM
SİNGAPUR 14.90 $
MALTA 2.25 Lm
İTALYA13,200 L
FRANSA 42 FF
BELÇİKA 272 BF
ABD 7.95 $

TEST

VOLKAN IŞIK
LOTUS ELİSE'yi test etti
HONDA S2000
MITSUBISHI PININ
MERCEDES SLR
TOYOTA YARIS
SKODA FABIA
PEUGEOT 206
VW POLO

YENİ

AUDI TT ROADSTER
MERCEDES SLK
ROVER 25-45



Açık Bilim Sanat Arşivi

DEVLERİN DANSI

Yeni Lamborghini Diablo Ferrari 550'ye karşı...
Efsanevi otomobillerin İtalya'daki son testi

ISSN 1302-6437



At arabasından otomobile

Prof. Önder Küçükerman, 1900'lü yıllarda İstanbul'da at arabasından otomobile nasıl geçildiğini anlattı

Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşanan önemli olaylar arasında, özellikle 19'uncu yüzyılda, at arabasından otomobil kullanımına geçişte, çarpıcı bir değişim yaşanmıştı. Aslına bakılırsa bu konu, bir açıdan büyük önem taşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nda, yüzyıllar boyunca at arabası, sadece kadınlara ait bir araç olarak kabul edilmişti. Çünkü erkeklerin yüzyıllar boyunca, "kanunen" arabaya binmesi yasaktı. Ata binmek, çok önemli bir statüydü ve ancak üst düzeydeki görevliler ata binebilirdi. Arabaya, sadece Trakya taraflarında herkes, Anadolu'daysa köylü erkekler, yalnızca tarım üretiminde kullanmak amacıyla binebilirdi.

İşte böyle bir ortamda, 19'uncu yüzyıl ortalarında, Osmanlı İmparatorluğu'nda erkekler de birdenbire at arabasına binmeye başladı. Bu gerçekten çok büyük bir değişimdi. Padişahların bile arabaya binmesi için epey zaman geçmesi gerekmişti.

Erkeklerin de "tekerlekli araçlara binmesini sağlayan" bu büyük değişimden bir süre sonra, öncelikle İstanbul'da, bir "araba sevdası" başladı. Ancak bu "araba sevdası" bile kısa bir süre içinde aşıldı. Çünkü bu kez de ülkeye otomobil girmişti. İlk giren otomobilleri, hızla daha yenileri izlemiş ve bu yeni taşıtın kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştı. Aşağıda, bu ilginç gelişimi, kalın çizgileriyle göreceksiniz.

19'uncu yüzyılın sonlarına doğru, otomobil üretimi önce yavaş yavaş, daha sonra çok hızlı biçimde, büyük bir endüstriye dönüştü. Örneğin; 1895 yılında Benz ve Gottlieb Daimler'in ilk benzin motorlu otomobili yürütüldü. 1896'da ise Henry Ford bisiklet tekerleği kullanarak ilk otomobilini yaptı. 1897 yılında Detroit'de "Oldsmobile" fabrikası kuruldu. 1899 yılında, İtalya'da hepsi otomobil sahibi olan varlıklı Torinolu girişimciler, "Fiat" fabrikasının temelini attılar.

Kurucular arasında yer alan emekli subay Giovanni Agnelli, fabrikanın yönetimini ele alarak büyük bir gelişme başlattı. Kurulan fabrika, on aydan kısa sürede 4 beygir gücünde küçük 10 otomobil üretti.



"Osmanlı İmparatorluğu'nda, yüzyıllar boyunca at arabası, sadece kadınlara ait bir araç olarak kabul edilmişti."

1900 yılında Paris'te açılan uluslararası fuar, bir bakıma at arabası döneminin kapandığını ve otomobil dönemine geçildiğini görkemli bir biçimde ilan ediyordu.

1904 yılında, Ford fabrikası seri olarak otomobil üretimine geçti, 1907'de de "Ford T" modeli üretildi. Bu aracın karoseri tümüyle metalden yapılmıştı. Tekerlek ve gövdede "vanadyumlu çelik" kullanıldığı için, hafif ve dayanıklı olan bu otomobil 950 kilogram ağırlığındaydı ve saatte 65 kilometre hıza ulaşabiliyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk otomobilin ül-keye hangi tarihte girdiği tam olarak belli değil. İkinci Abdülhamid döneminde, hediye edilen "Hotchkiss" ve "Mercedes" marka iki otomobilin ülkeye özel izinle girdiği, ancak padişahın bu otomobilleri kullanmadığı anlaşılıyor.

Belgelere göre ilk kez "Fındıklı Meclis-i Mebusanı"ndaki Basra mebusu, dönemin en et-kili yeniliklerinden olan bir "Atsız giden araba" ithal etmek istemişti. Ancak bombalı araba sabotajıyla karşılaşan ve bu nedenle at arabalarına karşı bile kuşkuyla bakan İkinci Abdülhamid, otomobilin gümrükten çekilmesine ve sahibi tarafından kullanılmasına izin vermişti.

Aslında o yıllarda, imparatorluğun geniş sınırları içinde bulunan Kahire, Beyrut ve Bağdat'ta birkaç otomobilin kullanıldığı biliniyor

İstanbul'da, 1910'lu yıllarda kullanılmaya başlanan ilk otomobillerle ilgili ilginç bir anı ise Bernar Nahum'un yazılarında şöyle yer alıyor:

"...Otomobil İstanbul'a çıkageldi... Yıldız Sarayı'nın "Operetçibaşı" "Mızıka-i Hümayun'lu Kaymakam Stravolo, ilk arabayı İtalya'dan getirttiğini bana söylemişti. Ama, benim bildiğim en önce siparişe kalkışan, Basra eşrafından Züheyirzade Ahmet Paşa'dır... Züheyirzade Kalamış'ta otururken, iki kerimesi yan yana otomobile biner, sırtlarında bir örnek çarşaf, yeldirme veya "Kaşpusyer", semtte gezer tozarlardı...

...Arabaları o vakit "Landaulet" denilen biçimde, siyah renkte, galiba Fransa'nın "Renault" fabrikası mamulatı idi. Eski Sultan Efendilerin seyir ve seyrana giderken kuruldukları "Has Ahır Landon"larını andırır, arka körüğü açılıp kapanırdı.... Kullanan şoföre gelince, kafasında kasket, şakaklarında zülüf, kıvrık bıyıklı bir Rumyoz. Rumyozun lastik kornayı "bart bart" öttürmesine hacet kalmaz, motorun gürültüsü ta nereden duyulurdu. Fenerbahçe'yi boylayacakları vakit, yarımadanın berzahında bitişik dar yolu tutarlarken, "pata küte"ler kulakları doldurur, mesiredekilerin etekleri tutuşurdu: "Başbelası sökün ediyor!..

...Konak, kira, muhacir arabacıları derhal yerlerinden aşağı atlar, beygirlerinin önüne dikilip okun başına yapışırdı. Çoğu da atlar ürkmesin diye çala kamçı arabayı uzaklara sürer, Fenerkulesi'nin dibine, kayık iskelesinin yamacına çekerdi. İçlerindeki hanımların, beylerin halini görmeyin. Çehresi balmumcu sarısı, yürek hezar yaprağı, el ayak bum buz. Zira hayvan bu, şakaya gelmez...".

Yukarıdaki şakacı anlatım, aslında bir gerçeği de ortaya koyuyor. İlk otomobilin gelişine kadar, sessizlik içindeki İstanbul, artık yepyeni bir gürültüyle de karşılaşmıştı: Otomobil motorunun sesi. Çünkü artık, 1909 yılında İstanbul'da, yabancı kaynaklı da olsa, 30 bin lira sermayeyle "Dersaadet Otobüs ve Omnibüs Osmanlı Anonim Şirketi" de kurulmuştu.

MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi