



Makale Geliş | Received: 16.06.2024  
Makale Kabul | Accepted: 01.07.2024  
Yayın Tarihi | Publication Date: 30.09.2024  
DOI: 10.20981/kaygi.1501913

### Pınar ZARARSIZ

Arş. Gör. Dr. Öğr. | Res. Assist, PhD Student.  
Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Bursa, TR.  
Bursa Uludağ University, Faculty of Theology, Department of Philosophy and Religious Studies, Bursa, TR.  
ORCID: 0000-0001-8205-4384  
pinarzararsiz@uludag.edu.tr

### Kasım KÜÇÜKALP

Prof. Dr. | Prof. Dr.  
Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Bursa, TR.  
Bursa Uludağ University, Faculty of Theology, Department of Philosophy and Religious Studies, Bursa, TR.  
ORCID: 0000-0001-6270-372X  
kasimkucukalp@uludag.edu.tr

## Öznenin Epistemik Dışlayıcılığında Nesnenin Nesneliğine: Alev Ebüzziya'nın Sonsuz Formda Sade Çanakları

**Öz:** Sanat, tarih boyunca duygu ve düşüncelerin estetik tezahürü olarak kendini gösterirken, felsefe ise daha çok kavramsal ve teorik bir düşünme biçimi olarak ilerlemiştir. Bu iki disiplinin etkileşimi, düşüncenin salt bir zihinsel süreç olmaktan çıkıp, estetik bir biçimde ifade edilmesi gerekliliği üzerinde önemli bir felsefi tartışma alanı açmıştır. Özellikle 19. yüzyılda başlayan düşüncenin estetize edilmesi tartışmaları, günümüz felsefelerinde önemini korumaktadır. Bu düşüncenin temelinde yatan sebep, modern düşüncenin epistemik özneye merkezi ve dışlayıcı bir ontolojik statü vermesiyle ortaya çıkan özne-nesne dikotomisinin yarattığı indirgemeci, totalleştirici ve mütehakkim bakış açısıdır.

Sanat, özellikle, Heidegger'in alımladığı şekliyle, bu indirgemeci tutumun aşılması, hakikatin açığa çıkması ve sonsuza tanıklık etme imkânını sağlaması ile önemli bir araç olarak görülür. Sanat ve felsefenin kesiştiği noktada, Alev Ebüzziya'nın seramik çanakları, yalnızca estetik nesnelere olarak değil, derinlemesine bir felsefi soruşturmanın somut örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Onun eserleri, özne-nesne dikotomisinin dayattığı sınırları bulanıklaştırır, anlamı yeniden düşünmeye davet eder, mutlak normlara meydan okur. Heidegger'in sanatın hakikati açığa çıkarmada nasıl bir araç olduğunu vurgulayan görüşleri, Ebüzziya'nın çalışmalarının anlam dünyasını kavramak için önemli bir referans noktası sunar. Bu makale, Türk seramik sanatçısı Alev Ebüzziya'nın sonsuz formda sade çanaklarını sanat felsefesi perspektifinden değerlendirerek, düşüncenin estetize edilmesi gerekliliği üzerine ortaya konmuş felsefi yaklaşımlarla ilişkisini kurmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Felsefe, Estetik, Alev Ebüzziya, Seramik Çanak.

## From The Epistemic Exclusivity Of The Subject To The Objectivity Of The Object: Alev Ebüzziya's Simple Bowls In Infinite Form

**Abstract:** Throughout history, art has manifested as the aesthetic expression of emotions and thoughts, while philosophy has primarily advanced as a conceptual and theoretical mode of thinking. The interaction between these two disciplines has sparked significant philosophical debate on the necessity of expressing thought not merely as a mental process but also in an aesthetic form. The debates on aestheticization of thought, which began particularly in the 19th century, continue to be significant in contemporary philosophies. At the core of this idea lies the reductionist, totalizing, and dominating perspective created by the subject-object dichotomy imposed by modern thought, which centralizes and excludes ontological status from the epistemic subject. Art, particularly as perceived in the framework embraced by Heidegger, is seen as an important tool for overcoming this reductionist attitude, revealing the truth and providing the possibility of witnessing the infinite. At the intersection of art and philosophy, Alev Ebüzziya's ceramic bowls are considered not only as aesthetic objects but also as concrete examples of an in-deep philosophical inquiry. Her works blur the boundaries imposed by the subject-object dichotomy, invite reconsideration of meaning, and challenge absolute norms. Heidegger's views emphasizing how art reveals truth serve as an important reference point for understanding Ebüzziya's work and its world of meanings. This article analyzes Turkish ceramic artist Alev Ebüzziya's infinitely simple bowls from the perspective of the philosophy of art and explores the philosophical arguments on the necessity of aestheticizing thought.

**Keywords:** Art, Philosophy, Aesthetic, Alev Ebüzziya, Ceramic Bowls.

### Giriş

Genel Bu çalışmanın konusu, çağdaş dönem seramik sanatçısı Alev Ebüzziya'nın sonsuz formda sade çanaklarını sanat felsefesi bağlamında düşüncenin estetize edilmesi gerektiğine dair ortaya konmuş felsefi yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirmektir. Sanat, insan düşüncelerinin ve duygularının estetik bir formda ifade edilmesi anlamında düşünce ile ilgili olduğu kadar, düşünce de düşünce konusu kılınan şeyin kavramsal boyutu aşkın derinliğine nüfuz edebilmesi bakımından estetik bir sezgiye ihtiyaç duyması nedeniyle sanatla ilgilidir. Düşüncenin estetize edilmesinin gerekliliği meselesi, 19. yüzyılda ortaya çıkan karşı-Aydınlanmacı akımlardan günümüz felsefelerine kadar sıklıkla düşünürlerin dikkatini çeken bir mesele olmuştur. Düşünceyi estetize etme kaygısı güden yaklaşımların temel gerekçesi, modern düşüncenin epistemik özneye merkezi ve dışlayıcı ontolojik bir statü bahşetmelerine bağlı olarak düşünce konusu kılınan her şeyi epistemik öznenin teori ve temsillerine indirgemesidir. Hümanistik ve

rasyonalist karakterdeki söz konusu indirgeyici yaklaşım, hümanistik temsilleri gerçekliğin yerine ikame etmeleri nedeniyle gerçekliği ne ise o, olarak düşünmekten alıkoyan bir karaktere sahiptir. Bunun da ötesinde böyle bir indirgeyici yaklaşım biçiminin düşünce konusu kılınan şeyin teori ve temsilleri aşkın, indirgenemez (kavramlaştırılmaz) farkını da düşünmekten alıkoyan epistemik bir şiddeti de içerdiği söylenebilir. Tam da bu nedenle, 19. yüzyıldan itibaren birçok düşünürün epistemoloji öncelikli düşünme biçiminin sınırlandırıcı, indirgeyici ve farklılıkları yok sayan tahakküm biçiminden kurtulmanın imkânını düşünceyi estetize etmekte bulduklarını söylemek mümkündür. Düşünceyi epistemolojik yollarla sınırlandırılan az gerçeklikle ve az gerçekliğin insana sağlamış olduğu epistemik konforla yetinmeyen söz konusu düşünürler için, düşüncenin estetize edilmesi her ne kadar kavramsal bir şemaya indirgenmesi mümkün olmasa da sonsuza tanıklık edebilmenin yegâne imkânı olmak durumundadır. Ebüzziya'nın sonsuz formda sade çanaklarını da gerek Kierkegaard, Heidegger, Lyotard ve Deleuze gibi filozofların yaklaşımlarından gerekse bizzat kendisinin röportajlarından hareketle sanat yoluyla sonsuza tanıklık etmenin bir imkânı olarak görebiliriz. Zira, Ebüzziya'nın eserlerine yönelik kendi değerlendirmelerinde de açığa çıktığı üzere, sanat eserine teknik bir mesele olarak bakmak yeterli olmayacağı gibi, eserin nevi şahsına münhasır tekilliği ile içerisine çektiği derinliğe açılmak gerekmektedir.

Öyle ki, insanı böyle bir derinliğe taşıyan sanat eseri yalnızca estetik bir obje olarak görülemez, aynı zamanda düşüncenin estetik bir form içerisinde açığa çıktığı, kavramlara hapsedilmesi mümkün olmayan karakteriyle değer ve anlamın kendisinde duyumsanmak için tecessüm ettiği bir mahiyete sahiptir. Ebüzziya'nın sanatında, felsefi bir varoluşsal konum alma biçimi olarak da kendini gösteren bu yaklaşım, sanatın toplumsal ve bireysel yaşamı nasıl derinleştirebileceğine dair önemli ipuçları sunar. Ebüzziya'nın çanaklarında, nesnenin nesneliği yalnızca fiziksel bir tezahür olarak değil, düşünsel ve estetik olarak derinleşmenin mümkün olduğu bir fenomen olarak değerlendirilebilir. Burada, Heidegger'in fenomen kavramının çifte sunuş mantığı olarak gönderme yaptığı bir düşünme pratiğinden

dahi bahsetmek mümkündür. Tıpkı her fenomen, tezahür edenin tezahürü olmakla birlikte bizi tam bir sadelik içerisinde tezahür edenin kendisi ile buluşturmadığı gibi, sanat eseri de salt maddi varlıkların ötesine taşınan anlam ve değere ulaşmak için insanı kendisine çeken ve giderek derinleşen bir muhtevayla düşünülme durumundadır. Zira sanat eserleri bağlamında, nesnelere nesneliği, öznenin varlığını nesneye dayatmaktan ziyade nesnenin varlığına kendisini açtığı farklı bir ilişki biçimini gerektirdiği ölçüde felsefe ile estetiğin buluştuğu anı da ifade eder. Tam da bu yüzden, böyle bir ilişki biçimi özne merkezci düşünce pratiklerinin aksine, nesnenin nesneliğine odaklanmaları nedeniyle düşüncenin epistemik yollarla pratiğe döktüğü sınırlandırıcı ve tahakküm edici biçimlerden kurtulma amacı taşır. Bu çalışma, Ebüzziya'nın sanatını, düşüncenin estetize edilmesi gerektiğine dair felsefi yaklaşımlar ışığında ele alarak sanatın düşüncüyü nasıl somutlaştırdığını ve estetik bir biçimde ifade ettiğini anlamamıza yardımcı olmakla birlikte, sanat ve felsefenin insan deneyimini zenginleştiren, anlam ve değer katan boyutlarını daha geniş ve kapsayıcı bir şekilde kavramamıza olanak tanır.

### **1. Özne Merkezci Düşünce Biçiminin Problemleri Bağlamında Sanat ve Felsefe İlişkisi**

Alman Romantiklerinden Kierkegaard'a, Nietzsche'nin oluş felsefesinden Varoluşçuluğa, Eleştirel teorinin araçsal akıl eleştirisinden Heideggerci fenomenolojik ontolojiye, yapısalcığa, postyapısalcığa, postmodernizme kadar, felsefenin temel ilgisinin özne-nesne dikotomisi üzerine kurulan düşünme pratiğini aşma doğrultusunda serpilip geliştiği söylenebilir. Özne-nesne dikotomisi, nesnenin ne olduğundan ziyade, öznenin nesneyi epistemik temsilleri yoluyla belirlediğine odaklanan bir düşünme pratiğine karşılık gelmektedir. Descartes'ın epistemik öznesiyle başlayan sübjektivist düşünce biçimi, özneye bahsetmiş olduğu merkezi ve dışlayıcı ontolojik statü nedeniyle, öznenin düşünce konusu kıldığı -insan ve hatta Tanrı da dâhil olmak üzere- her şeyi kendi epistemik pratikleri yoluyla, teorileştirip temsil edebileceği, dolayısıyla da bilebileceği fikrini varsayan bir karaktere sahip

olagelmıştır. Öznenin epistemik sınırları içinde gerçekleşen her bilgi edinme girişimi, nesnenin tam anlamıyla kavranmasını ve duyumsanmasını engellediği gibi, nesnenin, insanı epistemik pratiklere indirgenemez fark veya aşkınlığının dışlanmasına neden olur. Bundan dolayı hakikati, insanın epistemik sınırlarına indirgeyen her bilme eylemi, kaçınılmaz olarak düşünce konusu kılınan şeyi sınırlandıran, özgürlük ve özgünlüğünden alıkoyan, nesneye nesnellik dayatan, onu başka türlü olma imkânından mahrum eden karakteri nedeniyle hümanistik yollarla inşa edilen bir subjektivite metafiziği olarak görülebilir.

Geleneksel felsefenin merkezinde yer alan özne-nesne dikotomisi varoluşçu felsefelerden sonra postmodern felsefelerin de eleştirdiği, problem haline getirdikleri bir mesele olmuştur. Özne ve nesnenin toplumsal, kültürel ve dilsel süreçler tarafından inşa edildiğini savunan postmodern düşünürler, bu dikotominin sınırlarını aşmak için *görecelilik*, *çoğulculuk* ve *yorumla açıklık* kavramlarını benimsemişlerdir. Özne ve nesne, aralarındaki dinamik etkileşimlerle sürekli yeniden inşa edilmektedir. Derridacı perspektiften bakıldığında, özne ve nesne, mutlak, sabit ve evrensel değildir; aksine nesnenin anlamı, öznenin perspektifine bağlı olarak dönüşür, değişir ve ertelenir. Bu durumda, nesne, farklı öznelere, farklı zaman ve mekânda bakış açısına göre, farklı anlamlar kazanabilir. Böylece, nesnenin nesneliliği sabit bir gerçekliğe dayanmaz. Foucault, özne ve nesne dikotomisinin sürekli olarak iktidar ilişkileri tarafından yeniden üretildiğini söylerken, Baudrillard, bu ikili arasındaki düalitenin hipergerçeklikler ve simülasyonlar sayesinde bulanıklaşmasına yer verir. Gerçekliğin yerini alan hipergerçeklikler ve simülasyonlar sayesinde bugünün toplumunun, özne ve nesneyi algılaması, kökten sarsılmış olur. Bu açıdan, postmodern dönem düşüncesinde, özne ve nesne arasındaki ilişki; dinamik, sürekli oluş halinde, değişen ve yeniden tanımlanan bir süreç olarak görülür. Heidegger, Levinas, Derrida, Deleuze ve Lyotard gibi bir çok çağdaş düşünürün altını çizdiği üzere, söz konusu subjektivite metafiziğinin epistemoloji veya teori öncelikli karakterinin en açık sonucu hakikat ve gerçekliği

inşa edilen teorilere hapsetmelerine bağlı olarak epistemik/metafiziksel bir tahakküm veya şiddete yol açmalarıdır.

Aslına bakılırsa, düşüncenin estetize edilmesi gerektiğine yönelik kaygının temelinde de nihayetinde bir tahakküm ve şiddete yol açan temsil edilemez olanı temsil etme iddiasındaki düşünce pratiklerinden kurtulma çabası bulunmaktadır. 19. yüzyıldan itibaren Romantiklerle birlikte, özne-nesne düalizminin problemlerine karşı tavır gelişir. Düşünürler, öznenin epistemik dışlayıcılığının ortaya çıkardığı problemlerden kurtulmanın imkânlarını düşünmeye, nesnenin nesnelğine açılmanın gerektiğine dair bir düşünme çabası ortaya koymuşlardır. Romantikler, edebiyatla felsefe, sanatla felsefe gibi düşünceyi bir anlamda kanatlandırmak, düşüncenin sınırlandırıcılığından kurtarmak için yeni bir düşünme biçimi olarak; düşüncenin estetize edilmesini önermişlerdir. Bu, Schlegel'de felsefenin şiirsel bir karakter kazanması gerektiği, Hegel'in estetiğin, düşünsel derinliği artırması nedeniyle, filozofların estetik duyarlılığa sahip olması düşüncesi (Kula 2009: 135) şeklinde, felsefenin sanatsal ifade biçimlerinden beslenmesi doğrultusunda bir tavır olarak gelişmiştir. Yalıtılmış varlık alanları olarak bilginin alanı, felsefenin alanı, metafiziğin alanı, sanatın alanı şeklindeki modern sınıflandırma, ayrıştırma tarzının aslında insandaki bütünlük fikrini parçalayan bir şey olduğu, estetikle düşünceyi iç içe düşünmeyi gerektiren bir ufuk arayışına yol açmıştır.

Zira, yalnızca kavramsal bir çerçeve içerisinde düşünmek, hakikatin dile gelmez, aktarılamaz ve gösterilemez boyutunu daraltıcı ve sınırlandıran bir mahiyete sahip olması ile gösterilemeze tanıklık etme kaygısındaki Romantikleri farklı bir düşünce pratiği arayışına sevk etmiştir. Birçok Alman Romantiği için rasyonel düşüncenin ortaya çıkardığı sınırları aşabilmenin imkânı soyut akıl yerine muhayyileyi ve estetik deneyimi ikame etmek olacaktır. Bu yüzden Hölderlin'in "*İnsan, düşlerken tanrıdır düşünürken dilenci*" (Hölderlin 2019: 9) sözünde de

karşılık bulduğu üzere, Romantikler için sonsuza/hakikate/gösterilemez olana tanıklık edebilmenin imkânı estetik deneyim anlamında sanat olarak görülebilir.

Benzer bir yaklaşımı Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* adlı metninde de bulmak mümkündür. Batı metafizik geleneğini Varlığın anlamının unutulmasının tarihi olarak gören Heidegger'e göre, metafiziksel düşünce biçimi özü itibari ile hümanistik bir doğaya sahip olması nedeniyle -Varlığın anlamını hümanistik temsil pratiklerine indirgemesi nedeniyle- problemlidir (Heidegger 2021: 19-23, 46-48). Çalışmamızın sınırlılığı çerçevesinde ifade edildiğinde, Heidegger'in söz konusu problemi aşma ve hümanistik olmayan bir düşünme pratiği içerisinde, Varlığı düşünme imkânına açılmayı düşünceyi estetize etmekte bulunduğu söylenebilir.

Metafiziksel düşünce pratiğinin en radikal formuna karşılık geldiğini düşündüğü modern düşüncedeki özne-nesne düalizminin temelinde, otantik anlamından koparılmış teknik bir düşünme pratiğinin bulunduğunu düşünen Heidegger'e göre, modern bilim ve teknoloji ile değişen düşünce eğilimi insanın gerek varlık gerekse doğa ile olan asli (ontolojik) ilişkisini bozmuştur. Yeniçağ Avrupası'nda ortaya çıkan söz konusu teknik düşünce açısından, dünya adeta bir resme dönüşmüştür. Zira, modern epistemik özne için dünya, nesnellik ve sınırlılığını öznenin epistemik temsil veya teorilerinden kazanan karakteri nedeniyle öngörülebilir, hesaplanabilir, ölçülebilir ve hatta değiştirilebilir bir resme karşılık gelmektedir (Küçükalp 2008: 228-229; Heidegger 2001: 76-79).

Öznenin dünyayı nesne veya resme indirgemek sureti ile bir tahakküm nesnesine dönüştürdüğü söz konusu hümanistik bakış açısını eleştiren Heidegger, bu tahakkümden kurtulmanın yolunu epistemolojik öncelikli düşünme pratiği yerine ontoloji öncelikli bir düşünme pratiğini ikame etmekte bulur. Bu yüzden Heidegger, Varlığı bilgi yoluyla inşa eden sorular yerine, düşünceyi Varlığa açan sorular sormak gerektiğini düşünür. Zira Heidegger'e göre, Varlık varolan şeylerin Varlığı olmakla birlikte varolana (epistemik temsillere) indirgenemez bir mahiyet arz etmektedir. Çünkü Varlık, varolanlarda kendisini açtığı kadar gizlemektedir de.

Hakikat (*aletheia*) ise, Varlığın söz konusu ifşa ve gizlenme sürecinden başka bir şey değildir (Küçükalp 2008: 154). Hakikatin, Varlığın ifşası olduğu kadar gizlenmesini de içermesi, düşünceye de varolanlarda kendisini perdeleyen Varlığı düşünmek için onun önüne epistemik bariyerler koymaması, onu olurlarına bırakması gerektiğini salık verir. Heidegger düşüncesini sanatla buluşturan boyut da bu noktada açığa çıkmaktadır.

Varlığın gizinin açığa çıkmasında dil ve sanatı aracı kabul eden Heidegger için dil, Varlığın "evinin" ta kendisidir. Varlık ve insan arasında ilişki dil aracılığıyla mümkündür (Heidegger 1998: 38). Bu bakımdan, bir dil biçimi olarak sanat eserinden yalnızca estetik bir deneyim beklenmez, sanatı hakikatin vuku bulacağı bir ortam olarak kabul eder (Heidegger 2011:55; Heidegger 1998: 51). Varlığın açığa çıktığı, hakikatin ortaya konulmasını mümkün kılan ve sonsuza açılan bir imkân olarak sanat, dünyaları Varlığa getiren güç olarak anlaşılır. Sanat eseri, bir yandan dünyayı ifşa ederken, diğer yandan yeryüzünün gizemini ve kapalılığını da muhafaza eder (Cevizci 2014: 164; Heidegger 2011: 21-23,26). Bu çifte hareket, Heidegger'in sanat eserinde gördüğü temel ontolojik süreçtir. Böylece, Heidegger açısından sanat ve hakikatin deneyimlenmesi, Varlığın ortaya çıkışıyla uyum içindedir.

Hölderlin'in "*insan, bu dünyada şairane mukimdir*" (Heidegger 1998: 81) sözünü alıntılaman Heidegger, insanın varoluşunu anlamlandırmanın imkânı olarak gördüğü şiir sayesinde, Dasein'a ulaşabileceğini düşünür. Şiir, burada, varoluşun derinliklerine inmenin ve dünyayla daha anlamlı bir ilişki kurmanın bir aracıdır. Burada özne olmaktan uzaklaşacak olan insan için sanat eseri sayesinde, nesne de nesnelleştirilmiş şey kategorisinden uzaklaşacaktır. Sanat eserinin yaratıcı ve izleyicinin öznelliğinden bağımsız, yalnızca kendi dünyasına açık oluşu, kendi başına varoluşuyla bir *olay*dır (Gadamer 1977: 223). Heidegger, bu bağlamda "yeryüzü" ve "dünya" kavramlarını zıt anlamlarda kullanır. Sanat eserleri, bir dünyanın açığa çıkarılması olarak kendine kapalı ve gizemli olan yeryüzünün karşısındadır



(Heidegger 1971: 42-45, 77). Heidegger'e göre hakikat, nihai bir karar değil, devam eden bir süreçtir. Sanat, hakikati önceden belirlenmiş standartlara göre tanımlamamakla beraber, dinamik ve kendiliğinden oluşan olaylardır. Bu olaylar, insanın yaşamını derinden etkiler ve sanat eserlerinin benzersizliğini ortaya koyar (Küçükcalp 2008: 194). Sanat, Varlığın sembolü olarak, insanın dünyayla olan bağı ve bu bağın derin anlamlarını ifşa eder.

Heidegger'in sanat ve *alethia* ile kurduğu ilişkiyi anlayabilmek adına *tekhne* kavramı üzerinde durduğu *Tekniğe İlişkin Soruşturma* eserine bakmamız uygun olacaktır. Heidegger, Antik Yunanlıların *tekhne* kavramını, sanatı ve zanaatı kapsayan bir bilgi ve yapma süreci olarak, doğayla uyum içinde anladıklarını belirtir. Bu bağlamda *tekhne*, doğanın kendini açığa vurma biçimlerinden biridir. Ancak modern çağda *tekhne* kavramı, yalnızca teknolojik üretim ve araçsal akıl anlamında daraltılmıştır. Bu daralma, sanatın da nasibini almasına ve sanat eserinin yalnızca estetik bir obje veya duyusal haz nesnesi olarak görülmesine yol açmıştır. Heidegger, Antik Yunan'da genellikle el sanatları, zanaat ve sanat gibi insanın üretken faaliyetlerini ifade eden *tekhne* teriminin daha önce bu anlamda kullanılmadığını, modern teknolojinin temelinde yatan felsefi bir kavram olarak bilmenin kökenini oluşturduğu anlamı bakımından, *episteme* ile ilişkili olduğuna yer verir. Bilmekle ilişkisi açısından perdenin açılması ile varolanın açığa çıkması anlamında *aletheia*'dır. Heidegger, bu bakımdan *epistemenin* bir şeyi bilmek, anlamak bağlamı ile değerlendirdiği *tekhnenin* yalnızca sanat ile ilişkili kazandığı üretmek anlamı, ne de salt modern anlamıyla teknik bir karşılığa gelecek anlamından ibaret olmadığını, *tekhnenin* görmekle, var olanın, gerçeğinin açığa çıkarılması ile bağlantısı üzerinden *aletheia* bağlamında hakikat ile ilişkiye yer verir (Heidegger 2007: 56; Küçükcalp 2021: 258; Bolt 2020:188; Heidegger 2015: 18-20). Bir şeyin özünün, gizli olanın açığa çıktığı *aletheia*, varlığa getirme, bir şeyin kendiliğinden doğması anlamı bakımından zanaatçı ve sanatçıdan taşan, *poiesis*, şiirsel yaratma anlamı ile ilişkili görür (Heidegger 1998:81). *Tekhne* adı taşıyan şeyin yalnızca teknik olmadığını yani, bir beceri veya üretim olarak anlaşılması

gerektiğini, onun, *poietik* bir meydana getirme anlamında, hakikatin gizemini açığa çıkaran bir eylem olarak anlaşılması gerektiği üzerinde durur (Heidegger 1998:81; Bolt 2020:188). Kanaatimizce Heidegger'in, sanat ile *poiesis* adı verilen gizemli açığa çıkma eylemi arasındaki kurmuş olduğu bağlantı, görünmez olanı görünür kılma çabası içerisinde serpilip gelişen Ebüzziya'nın çanaklarının değerlendirilmesi için de geçerli bir hareket noktası olarak görülebilir.

Ebüzziya çanakları, somut malzeme ve yöntemle meydana getirilmiş varlıklar olarak, soyut ve aşkın olanı duyumsama imkânına açmanın potansiyelini taşımaktadır. Gerçekten de seramik kap üretimi tam da Antik Yunan'da kullanılan *tekhné* kavramıyla bağlantılı olup, zanaat ve sanatın iç içe geçtiği, teknik bilgi ve el becerisi, estetik ve işlevselliği bir arada barındıran bir alandır. Ebüzziya'nın seramik çanakları, el becerisinin en iyi yansıması olarak belirli bir formun türevleri olarak estetik uyum, düzen ve denge içinde tekrar eden (farkın tekrarı) sanat eserleri olmakla beraber, bir dünyayı açığa çıkarırlar. Sanatçının ifadelerinde yakaladığımız üzere, çanakların formları, renkleri ve boşlukları gibi eseri oluşturan her bir öge, çanağın ve sanatçının dünyasını açığa çıkarır. Bu dünya, Ebüzziya'nın sanatsal bakış açısını, teknik becerisini ve estetik değerlerini, deneyimlerini, duygu ve düşüncelerini yansıtır. Sanatçının dünyası, bu çanaklar aracılığıyla ifşa olur, izleyiciye açılır ve anlam kazanır. Ebüzziya, eserlerini tasarımın nesnelğine hapsedmez. Sanatçı için yaratım süreci oluş halindedir. Bu dinamik süreç ise, eserin izleyiciyle karşılaşmasına dek uzanan ve tekrar tekrar her yeni karşılaşma ile farklı deneyime açıklık sunacak niteliktedir. Ebüzziya için çanaklar, tamamlanmış, tanımlanmış ve mutlak varlıklar değildir. Ona göre, her karşılaşma, yeni bir bakış, duygu ve anlamla dolu, sonsuz bir oluşa açık varlık potansiyelini taşır. Bu bakımdan, Ebüzziya'nın seramikleri, modern estetik anlayışına karşı, sanatın özünü ve hakikatinin yanı sıra estetize edilmiş bir düşünce için Hakikat deneyiminin mahiyetini yeniden düşünme fırsatı sunar. Zira sanatı, sonsuza tanıklık etmenin imkânı olarak gören ve bundan dolayı düşünmede estetik duyarlılığın önemini vurgulayan yaklaşımlar açısından bakıldığında, epistemoloji öncelikli bir düşünme

pratiği içerisinde anlamı sabitleyen, sınırlandıran ve kavramsal temsillere hapseden yaklaşım biçimlerinden kurtulmanın yolu, oluşa ve farka açılmayı mümkün kılacak estetize edilmiş bir düşünme pratiğini hayata geçirmek olacaktır. Tek bir doğru ve mutlak gerçeğin olmadığı düşüncesi ile tebarüz eden ve öznenin nesneyle ilişkisini özne merkezli olmayan bir bakış açısı ile yeniden tanımlayan estetize edilmiş düşünce açısından sanat eseri, olmuş, bitmiş, tamamlanmış ve bundan dolayı herkes için geçerli standart bir anlamı olan, nesnellik taşıyan bir obje olarak görülemez. Öyle ki eser bağımsız bir biçimde kendisine ait bir canlılık barındırır. Bu canlılık hiçbir zaman tekil bir form veya anlam içerisine hapsedilemez karakteriyle mutlaklaştırılmayacağı karakteriyle sonsuza tanıklık etmenin zeminini oluşturur.

## 2. Sonsuz Formda Sade Çanaklar

*“Basitlik, o kadar basit bir şey değildir.”*

İnsanlık tarihi ve kültüründe derin köklere sahip seramik çanak-çömlekten oluşan kaplar, yalnızca günlük yaşamın sıradan nesnelere olarak kalmamış, sanat dünyasında da kalıcı izler bırakmışlardır. Bu kaplar, maddi işlevlerinin ötesinde, insanoğlunun sanata ve güzelliğe olan tutkusunu, estetik arayışlarını yansıtır. Seramik kaplar, form ve fonksiyonun mükemmel bir birleşimi olarak, tarihin her döneminde insan elinin ve zihninin yaratıcı dehasının bir sembolü olmuştur. İngiliz sanat eleştirmeni Herbert Read, seramik sanatının özünü anlamlı bir şekilde özetlemiştir. Read, çanak çömlek türevli kapların "*basit ancak zorlu*" formlara sahip olduğunu; basitliğini kil gibi yaygın ve temel bir malzeme kullanılarak sade formlarla üretilmesinden aldığını, zorluğunun ise, soyut doğasından kaynaklandığını ifade etmiştir (Read 1961: 42).<sup>1</sup> Böylece, seramik kapların, sadelikleri ve temel formlarıyla, aslında derin bir sanatsal ve felsefi anlam taşıdıkları görülmektedir. Öyle ki mükemmel olanı en basit ve sade olandan hareketle

---

<sup>1</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art* kitabında, kullandığı "pottery" terimi ile pişmiş çanak- çömlek (kap-kacak) türünden üretimleri ifade etmektedir.

deneyimleme çabası sanatsal eylemin zorluğunun yanı sıra dinamik ve açık uçlu ufkunu da teşkil eder.

Ebüzziya'nın sade çanakları, "sanatın taklit niyetinden arındırılmış" saf bir formdan sonsuz anlamlar yaratabileceğini gösterir niteliktedir. Onlar en sade halleri ile çanak olarak varoluşa gelirler ve içlerinde bir şeyler tutma/saklama/servis etme amacı olmayan, işlevsel görevi bulunmayan gündelik kullanıma yönelik araçsallıktan uzak, sanat eserleri olarak anlaşılacak durumundadır. Sadelik, tekillik, boşluk ve tekrarın derin anlamlarına açılmayı mümkün kılan Ebüzziya'nın çanakları, tam da bu karakterleri nedeniyle mükemmellikten ziyade, yeterince iyi olma ideali içinde varlığa gelmiş olup, hiçbir zaman tamamlanmayacak bir eylem ve düşünme imkânını barındırır.

Ebüzziya, sanat nesnesi olarak seçtiği sıradan bir çanak formundan hareketle, sonsuz form denemesi ile yeniden şekillendirdiği sade çanakları, izleyiciden yalnızca estetik ve yüzeysel bir bakış değil, aynı zamanda derin ve soyut anlamlar taşıyan sanat eserleri olarak kavramsal düzlemde anlaşılmayı değerlendirmeyi beklemektedirler. Geleneksel anlamda, çanağın işlevselliğini taşımadığına (Sarıbaş 2002: 1, 7) vurgu yapan Ebüzziya, onları izleyicinin karşısına sanat eseri olarak çıkarır. Çanakları temaşa etmek, çanağın varlığına açılmayı mümkün kılan bir pozisyon almayı gerektirmekte olup, böyle bir pozisyon ise çanağın ne'liğine dair epistemik yargıların terk edilmesini gerektirir. Zira çanağın ne olduğu veya çanağın içine ne koyulabileceği gibi büyük ölçüde epistemik kaygılarla çanağın özünü belirlemeye yönelik soru kipleri, düşünce konusu kılınan varlığı temsil pratiklerimiz yoluyla sınırlandırmaya, başka türlü olma imkânlarını ellerinden almak suretiyle onlar üzerinde bir tahakküm kurmaya tekabül eder. Bu yüzden olsa gerek Ebüzziya, izleyiciyi, çanak ile etkileşime geçme, çanağın özüne ve onunla olan ilişkisine dair derin bir düşünce ve sorgulama gerçekleştirme ve onun varoluş durumunu deneyimlemeye davet eder (Ebüzziya ve Kayaalp 2020).

Burada izleyici, karşısında duran çanağın varlığına yüklenmiş mutlak anlamlardan uzaklaşır. Rasyonel bakışın kendisine kazandırdığı kavramsal konfor alanı içerisinde sonsuz imkânlardan mahrum olmak yerine, nesnenin özneye açacağı potansiyel anlamları geliştirmeye, nesnenin dünyasına erişmeye çalışırken yalnızca çanağın ne olmadığını değil, aynı zamanda ne olabileceğine dair anlamlarla çanak kavramının sınırları zorlanarak ve genişletilerek varoluş deneyimi gerçekleşmesine yol açar. Böylece, öznenin nesne üzerindeki tahakkümü sanat ile kırılırken yeni bir ilişki biçiminin teşekkülü mümkün kılınır.

Ebüzziya, yaklaşık 70 yıldır tekrar tekrar çanak yapmaktadır, ancak onun bu tekrarı aynı olanın basit bir tekrarları değildir. Her biri tekil varlık olarak meydana gelen Ebüzziya çanakları, çanağın varlığının özündeki sadeliğine sadık kalarak formun, rengin, desenin yalınlığını da koruyarak zor olanı, sadenin sonsuz potansiyelini arar. Sanatçı, bitmeyen bir içsel diyalog ve eleştirel düşünce süreci olarak gördüğü sanatsal yolculuğunu mükemmellik peşinde olarak değil, yeterince iyi olup olmamanın kuşkusunu taşıyarak sürdürür (Yüksel 2020; Ebüzziya ve Kayaalp 2020). Kusursuzluk, eksiksiz olmakla ilişkilendirilen mükemmellik kavramı, statik bir ideal olarak belirli bir noktada tamamlanmışlığı gerektirir. Yani, mükemmel, belirli ve değişmez bir standardı ifade eder; bir kez ulaşıldığında, daha fazla gelişme veya değişim gerektirmeyen nihai bir durumu temsil eder. Oysa, daha dinamik ve devingen bir yapıya sahip olan "iyi" kavramı, sürekli gelişim ve ilerleme gerektiren bir süreci gerektirir. Bu bakımdan Ebüzziya, çanaklarının yeterince iyi olmaları gayesini güderken, sonlu bir var oluşun mükemmellekle tamamına erdirmek yerine, iyi olmakla sonsuza açılan çeşitli imkânlar yaratmayı tercih eder. Bu bağlamda, Ebüzziya, tek bir mükemmel formun peşinde değil, sürekli olarak değişen ve çeşitlenen bir süreç içinde var olan çanakların yeterince iyi olmaları için çalışır. Bu bakımdan, onun yeterince iyi çanakları, estetik bir huzur, dinginlik veren, sade "güzel"i açığa çıkarırlar. Bir şeyin daha iyisine ulaşmayı, sabırla ve istikrarla tekrar tekrar yapmakla mümkün görür (Ebüzziya ve Kayaalp 2020; Berkmen 2020).

Sanatçı, çanaklar ile olan tekerrür serüveninde, tekrarın imkânsızlığı görüşünü, Kierkegaard'ın *Tekerrür* kitabında yer verdiği felsefi ile ilişkilendirmekle beraber filozofun düştüğü karamsarlığa kapılmadan, tekrarın imkânsızlığına umutla bakar. Her deneyim ve olayın kendine özgü olması ve aynı şartlar altında, aynı duygularla tekrar yaşanmamasının hayal kırıklığını yaşayan filozofun aksine Ebüzziya, yeni ve farklı deneyimlerin, yeni umutlar anlamına geldiğine odaklanır (Kayaalp, 2021). Ebüzziya'nın tekerrür eden çanaklarına, Deleuze'ün felsefesinde sabit ve değişmez varlıklar yerine, sürekli değişen ve dönüşen süreçlere vurgu yapması ile örtüşür bir biçimde, her seferinde yeni bir fark yaratan, sürekli bir oluşun parçası olan, farkın tekrarı olarak bakabiliriz. Her tekrar yeni farklar yaratır ve sürekli oluş halinde olan varlığa dair yeni deneyimler, yeni anlamlar ortaya çıkar. Bu anlamda çanakların, her biri bir diğerinden farklı ve benzersiz olduğu için, bu farklılıkların toplamı sanatçının yaratıcı sürecinin derinliğini ve zenginliğini ortaya koyar. Her çanak, bir yandan diğer çanaklarla bir ilişkide bulunurken, diğer yandan kendi başına bir varlık olarak ortaya çıkar ve "*Her bir çanak kendisine ait kişiliği sahip*" olması ile karşı karşıya kalırız (McAlpine 2002). Bu bakımdan çokluğa, değişkenliğe ve belirsizliğe odaklanan postmodern düşüncede olduğu gibi bir nesnenin veya kavramın başka biriyle tam olarak özdeş olması mümkün değildir.

Tekerrür halindeki bu çanaklar, Lyotard'ın fark felsefesi ve Derrida'nın "différance" kavramı ile derin bir örtüşme göstermektedir. Lyotard'ın özdeşlik anlayışı, sabit ve değişmez kategorilerin yanı sıra, çeşitlilik ve farklılığın önemini vurgular. Ona göre, her nesne veya kavram, tek bir doğru tanım ile temsil edilemez; çünkü gerçeklik, karmaşık ve çeşitlilik içeren bir yapıya sahiptir. Bu eserler, sabit ve evrensel kavramlarla tanımlanmaktan ziyade, sürekli değişen, çoğul ve çeşitli deneyimlerin izlerini taşıyan çanaklar olarak, yeniden tanımlanmaya ve yorumlanmaya açıkça teşvik edilirler. Buradan hareketle, çanakların her biri ile kurulacak diyalogun oluşturduğu tekillik deneyimi, indirgenemez farkıyla, aşkınlık olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan, tamamlanmışlık iddiasında bulunmayan,

sürekli bir oluşum ve yorum sürecinde olan çanaklarla deneyim ilişkisi hem nesnenin hem öznenin süreç ve oluş halinde olması ile yeni deneyimler sunar. Bu deneyimler, hiçbir zaman tamamen kavranamayacak, sürekli olarak geleceğe ertelenen bir anlam barındırır. Tam da burada, Derrida'nın "différance" kavramı ile güçlü bir ilişki kurulabilir. Anlamın sabit ve değişmez olmadığı, aksine sürekli ertelendiğini ve çeşitli bağlamlarda farklılaştığını ifade eden bu kavramın, anlamın tekilliğine ve her bağlamın özgünlüğüne dair vurgusu, Ebüzziya'nın çanak formunu tekrar tekrar yapmasına rağmen, her biri kendine özgü farkları ile tam olarak aynı olamayan çanakların izleyiciyle kurduğu diyalogun ve etkileşimin sonucu olarak yeniden yeni ve farklı anlamlar kazanacak olması ile uyumludur. Bu bakımdan, sanatın ve anlamın sürekli olarak yeniden inşa edilen ve geleceğe ertelenen dinamik bir süreç olarak anlaşılması hususunda Ebüzziya çanakları, çağdaş düşünce ile uyumluluk teşkil eder. Böylece çanaklar, Lyotard ve Derrida'nın felsefi yaklaşımlarını somutlaştırarak, izleyiciyi sabit ve değişmez kavramların ötesine geçmeye ve her deneyimi kendine özgü farklarla yeniden yorumlamaya davet ederler.

Sanat eserinin bize sunduğu hakikat deneyimi, biten bir şey değildir. Ebüzziya'nın çanakları, bizim kavramsal sınırlarımızı aşarak, bize indirgenemez bir varlık düzeyinde hitap eder. Onlar, form ve fonksiyonun ötesinde, varlığın en temel düzeydeki özünü anlamaya yönelik bir davettir. Bu eserler, anlamın ve yorumun sabit olmadığı postmodern düşüncenin ile örtüşmektedir. Sanatçı ile eser arasındaki dinamik ilişki, eserin varlığa geldikten sonra bile canlı kalmasına ve daima yeni anlamlara, yorumlara açılmasına olanak tanır. Bu sürekli değişim ve yenilenme süreci, sanat eserinin statik bir nesne olmadığını, aksine, her zaman geleceğe ertelenen ve tamamen kavranamayacak bir anlam barındırdığını gösterir. Ebüzziya'nın çanakları, özcülük ve temelcilik karşıtı duruşlarıyla, izleyiciye bitmeyen bir hakikat deneyimi sunar ve varlığın en temel düzeydeki özünü anlamaya davet eder.

Ebüzziya'nın çanakları, sanat eserlerinin teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında bile koruyabildiği özgünlüğü ve mistik niteliği temsil eder. Walter Benjamin'in *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* denemesinde tartıştığı gibi, sanat eserlerinin benzersiz ve otantik özellikleri, teknolojik yenilikler ve mekanik üretim süreçleriyle kaybolma riski taşımaktadır (Benjamin 2015: 121). Ancak, çanakların meydana geliş sürecinde; kilin yoğrulması, formun oluşturulması, sırlanması ve yüksek ısı ile pişirilmesi gibi her bir aşamasında, sanatçının ruhundan, deneyimlerinden ve dokunuşundan izler taşıyan, özgün ve taklit edilemez eserler olarak varlıklarını sürdüren mistik nitelikteki bu çanaklar (Kayaalp 2021), Benjamin'in teorisine meydan okurcasına "aura"larını korumayı sürdürmektedirler. Ebüzziya'nın tekrar tekrar yaptığı çanakların, birbirini tekrar eden çanaklar olmadığı, onun tekerrüründe farkın tekrarının açığa çıktığı biricik ve eşsiz tekillikleri ile oluş söz konusudur. Bu anlamda çanaklarına, "bakmayı" öneren Ebüzziya, benzer formların aralarındaki farkların keşfedilmesi, görünür kılınmasını ister (Ebüzziya ve Kayaalp 2020; Kayaalp 2021; Çakıcı 2024). Özellikle çanakların boşluğuna vurgu yapan sanatçı, izleyiciyi boşluğun derin anlamına çekerek diyaloga davet eder. "İçinde bir şey var zaten. Boşluk önemsiz bir şey değil. Dışı yapan boşluk da" (Sile 2016:12-13; Savaş 2009: 110).

Sıradan bir çanak formunun bile sonsuz varyasyonlarla nasıl derin ve anlamlı bir sanat nesnesine dönüşebileceğini gözler önüne seren Ebüzziya, izleyiciyi çanakların boşluğuna yönlendirir. Sanatçının çanakları, iç ve dış boşluğu kullanarak hacimlendirmesi (Sile 2016: 12-13), Atilla Galatalı'nın seramik sanatını tanımlarken kullandığı, "iç boşluk ve dış boşluk arasındaki kilin sanatsal bir şekilde biçimlendirilmesi" (Savaş 2009: 106) görüşünü destekler niteliktedir. Bu şekilde, boşluklar arasında forma gelen çanaklar sanat eseri olarak varlıklarını tanımlayan temel unsur haline gelirler. Boşluk, varlık ve yokluk arasındaki ilişkiyi sorgulatırken, varlığı sadece mevcut bir şey olarak değil, içindeki boşlukla varoluşa gelen olduğunu kabul etmemizi sağlar. Dahası, Ebüzziya'nın çanaklarının içine bir şeyler konulmasına yönelik yorum ve sorular karşısında, "Ne konulabilir ki? Bir şey



*koyabilir misiniz?"* (Ebüzziya ve Kayaalp 2020) şeklindeki ifadesi ile vurguladığı, estetik çanakların, çanak tanımına uygun olacak şekilde bir şeyler kapsamı gerektiği yönündeki epistemik yargıların soruya dönüşmüş haline karşı ironik bir yaklaşımla, bu boşlukların her hangi maddi varlığa uygun olmadığını çıkarıyoruz. Özellikle de sanat nesnesi olarak kendisine neden çanağı konu edindiği meselesinde "çanağın içindeki boşluğun kendisini çektiğine dair ifadeleri bu çanakların varlık oluşlarında formlarının yalnız başına sanat olma statüsünü yüklenmemeleri, aynı zamanda boşlukların da eserin parçası olduğunu hatırlatır. Nitekim, sanatçıya göre, çanaklar zaten "boşluk" ile doludur (Sarıbaş 2002:7; Sile 2016:12). Çanakların sonsuz formda olanaklarını, boşluk sayesinde keşfeden Ebüzziya, dış görünüşünden ziyade içindeki boşluğa odaklanarak şekillendirir, hatta boşluğu çanak ile kaplar. Boşluğun, onun çanaklarını meydana getiren temel unsurlardan biri olduğunu görürüz. Boşluğu keşfetme ve görünmez olanı açığa çıkarma çabasını mistik bir tavırla ortaya koyarken, onu meydana getiren boşlukla beraber varlık bulur. Eğer çanakların içine bir şey konulacak ise, o şey yalnızca "bakış" olmalıdır (Ebüzziya ve Kayaalp 2020; Cora ve Savaş 2023: 51-52).

Sanatçının röportajlarının çoğunda yer verdiği ifadelerden anlıyoruz ki, yaratı süreci duygusal yoğunlukla gerçekleşmekte ve kendi tarifi ile "iyi" bir işte var olan büyüü yakalarken, görünmez olanı görünür kılma deneyiminde, *duendesı*'nin<sup>2</sup> (Subaşı 2023: 44-45) açığa çıktığı görülmektedir. O derin hisleri ile "görülemez olanı" göstermeye, "zor olanı" açığa çıkarmaya çalışmasını kendi sanatsal duendesesi

---

<sup>2</sup> İspanyolca bir terim olan "Duende" uluslararası dillerde tam olarak karşılığı olmayan, çevrilemeyen, tarif edilemeyen, sezgisel olarak kavranan bir terimdir. İspanyol edebiyatı ve sanatında, özellikle Flamenko müziği ve dansıyla ilişkilendirilen bu kavram, gizemli ve tarifsiz çekicilik olarak açıklanan, derin ve içten bir duygunun ifadesi olarak kullanılır. Sanatçının tutkulu ve içten ruh halini, duygusal yoğunluğunu sanat eserleri aracılığıyla izleyiciler üzerinde güçlü bir etki bırakma yeteneğini ifade eder. Sanat eserinin kişiyi etkilediği, esime hali, vecd hali, sanatın ruhunun hissedildiği sezgisel yaşanan hal olarak anlaşılabilir. Bu bakış açısı, sanat eserlerin sadece teknik ustalıklarla değil, aynı zamanda sanatçının ruhsal derinlikle ve duygusal yoğunlukla eserini icra ettiğini vurgular. Sanatın özünde yer alan gizemin açıklanamaz ve tarif edilemez olduğunu düşünen, Duende kavramı hususunda çalışmalar ortaya koyan İspanyol sanatçı Federico García Lorca, duendeyi içsel, mistik bir haz, coşku olarak hissedilen ve buna tesellisi olmayan bir acının içinden geçerek ulaşılan bir şey olduğunu açıklar.

olarak değerlendirir (Demirarslan 2022). İspanyol kültüründe Flamenko dansıyla ilişkilendirilen duende, Ebüzziya'nın tutku, ruhsal yoğunluk ve mistik enerji ile gerçekleştirdiği sanatsal pratiğinde vuku bulur. O yaşadığı hisleri böylesi derin bir kavram ile ifade eder. Her bir çanak, gözle görülemeyeni görünür kılan bir araç olarak işlev görür ve içsel bir dünyayı, dışsal bir forma dönüştürme çabasının varlığa gelmesi olarak bir anlam ve derinlik taşır. Bu çaba, Paul Klee'nin *Creative Confession* (1920) kitabında yer verdiği, sanatın amacını ve işlevini açıklayan "*Sanat görünür olanı tekrar etmez; daha ziyade, onu görünür kılar.*" (Klee 2013: 8) ifadesini çağrıştırır. Klee, sanatın doğadaki var olanları taklit eden mimetik bir eylem olmadığı, bilakis, görünür şeylerin arkasındaki gerçeği açığa çıkarma, daha derin bir anlamla yorumlayarak görünür kılma çabası olduğunu düşünür ki yaratı sürecinin Tanrısal yaratı pratiğine benzer biçimde geliştiğine yer verir<sup>3</sup> (Klee 2013: 13-14,20-24; Satır ve Kayserili 2013:78, 85-86). Ebüzziya'nın renk seçimi ve nadiren tercih ettiği desenlerde de bu kaygının iş başında olduğu söylenebilir.

### **Sonuç Yerine: Tamamlandığı An Kendi Özerkliğine Kavuşan Çanaklar**

Sanatçı için renkler derin, duygusal ve estetik ifade aracıdır (Çakıcı 2024). Bunun en güzel örneği, hüznü hissettiği yıllarda sağaltıcı etkisi ile sığındığı mavi çanaklar olsa gerek. Renklerin değişimi ve çeşitliliği, sanatçının iç dünyasındaki ruhsal durumlara bağlı olduğu kadar sadece özneye bırakılan öznel bir tercihin sonucu da değildir. O düşünen, algılayan, hisseden özne olarak renk seçim sürecinde, çanakların kendi varlıklarına danışarak forma ait en uygun rengi varlığın kendisine açılması sureti ile gerçekleştirerek nesnelere seçim hakkı tanımış olur (Ebüzziya ve Kayaalp 2020). Burada sanatçı ile çanak arasındaki sınırların bulanıklaşması, özne-nesne düalitesinin aşılmasına yönelik bir çaba olarak

---

<sup>3</sup> Paul Klee, Tevrat'ta yer alan Yaratılış Hikayesinin, hareketi anlatan bir kısma olduğuna yer verir ve sanat eserinin de böylesi bir yaratma sürecinin sonucunda meydana geldiğini ifade eder. Ona göre, sanat eseri asla yalnızca bir ürün değildir, bu sürecin sonucudur. Daha önce sanatçılar, dünyada görülebilen ve hoş giden şeyleri temsil etmeye çalışırlardı ancak modern sanatla birlikte görünür şeylerin arkasındaki gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan sanatçının görme ve düşünme vizyonundaki dönüşümün, ona metafiziksel bir dünya görüşü kazandırmasına ve nihayetinde Tanrı'nın yarattığı şeylerin bir benzerini yaratmasına olanak tanımıştır.

değerlendirilebilir. Zira, bu yaklaşım, öznenin nesneyle bütünleştiği, bir açığa çıkma biçimi olarak gerçekleşir. Gerçekten de Ebüzziya, sanatçı ile sanat eseri arasındaki ilişkide öncelik ve ayrıcalığı özneye vermediği gibi nesnenin de sanatçıdan taleplerinin olduğunu düşünür. Çanaklar, kendi formlarına göre, renklerini kendi varlık düzlemlerinde seçerken, sanatçının özne olarak kendi “ben”ini nesneye yansıtmak, dikte etmek gibi bir gayret içinde bulunmaz. Onun bu çabasını öznenin nesneye dair şiddet üreten dikotomisinden kurtulma çabası olarak yorumlayabiliriz. Öyle ki bu nesnelere varlığa gelmelerinin son aşaması olan pişim sonrası artık tamamen sanatçının elinden çıkmış ve kendinde varlıklar olarak sanatçının dışardan baktığı, kendi yeni hikâyelerini yazmaya hazır çanaklar olarak değerlendirmektedir (Ebüzziya ve Kayaalp 2020). Bu çanaklar, sergi salonunda yerlerini aldıklarında izleyicinin duyusuna kendilerini açan, serbest bırakılmış, özgür varlıklardır. Burada sanatçının çanakları kullanılmak üzere değil, bakılmaları için (Sarıbaş 2002:7) varlığa getirdiğini vurgulayarak, çoğu zaman akla gelen ve sıkça sorulan bu çanakların içlerine ne konulacağı meselesinin yarattığı epistemik müdahaleyle oluşacak şiddetin, çanakların özünü belirlemeye yönelik eğilimlerin önünü almak üzere izleyiciyi bakışa ve dinlemeye teşvik eder. Sanatçı, izleyiciye çanaklarına bakmayı, rengin ve formun titreşimini duymayı (Demirtaş 2020) önerirken; çanağın varlığına kendinizi açın minvalindeki yaklaşımı Heidegger’in varoluş felsefesinin izlerini taşır ve varoluşun özden önce geldiği, olmuş bitmiş tamamlanmış özü düşünce yoluyla bilebiliriz fikrinin aksine öz sürekli oluşta olduğu düşünce ile paralel yaklaşıma sahip olduğunu çıkarırız. Zihin tarafından belirleyici ilkelere karşı ve zihindeki nesnel mevcudiyetin esere dayatılması yerine esere kendisini açma imkânı tanınmasını vurgular. Sadeliği minimalizmle özdeşleştirmek onun eserlerini duyumsamak açısından yeterli olmayacaktır. Bu bakımdan Heidegger’in sanat eserinde açığa çıkan Hakikat deneyimine dair söylemi ile örtüşmektedir.

## From The Epistemic Exclusivity Of The Subject To The Objectivity Of The Object: Alev Ebüzziya's Simple Bowls In Infinite Form

### Summary

**Pınar ZARARSIZ**

Res. Assist, PhD Student.

Bursa Uludağ University, Faculty of Theology, Department of Philosophy and Religious Studies, Bursa, TR.

ORCID: 0000-0001-8205-4384

pinarzararsiz@uludag.edu.tr

**Kasım KÜÇÜKALP**

Prof. Dr.

Bursa Uludağ University, Faculty of Theology, Department of Philosophy and Religious Studies, Bursa, TR.

ORCID: 0000-0001-6270-372X

kasimkucukalp@uludag.edu.tr

### Introduction

This article examines Turkish contemporary ceramic artist Alev Ebüzziya's exploration of simple and infinite bowl forms, situated within a philosophical framework that advocates for the aestheticization of thought. The relationship between art and philosophy is explored through the premise that thought requires aesthetic intuition, and art serves to express thoughts in aesthetic forms. In contrast to the reductionist and exclusionary tendencies of modern philosophy, the imperative to aestheticize thought is emphasized. Ebüzziya's bowls are seen as a means to contemplate the infinite through art, drawing parallels with approaches by philosophers such as Kierkegaard, Heidegger, Lyotard, and Deleuze. This study examines Ebüzziya's art within the context of aestheticizing thought, exploring how art embodies and expresses thought in an aesthetic manner. Additionally, it aims to comprehend the dimensions of art and philosophy that enrich the human experience in a broader and more inclusive manner.

### **In the Context of Problems Associated with Subject-Centered Thought, The Relationship Between Art and Philosophy**

The subject-object dichotomy, beginning with Descartes' epistemic subject and intertwined with the subjectivist mode of thought, has become central to philosophy and has been debated across various schools of thought. From the German Romantics to Kierkegaard, from Nietzsche's philosophy of becoming to existentialism, from the instrumental reason critique of critical theory to Heideggerian phenomenological ontology, structuralism, post-structuralism, and postmodernism, philosophy's primary concern has evolved towards overcoming this dichotomy. This dichotomy a mode of thought that focuses on the subject determining the object through epistemic representations, rather than on what the object itself is. Descartes' concept of the epistemic subject initiated a process that granted the subject a central and exclusive

ontological status. This assumes that the subject has the capacity to theorize about and represent what it can know. Every attempt to acquire knowledge within the epistemic limits of the subject not only impedes a complete understanding and apprehension of the object but also excludes the notion or transcendence that the object cannot be reduced to human epistemic practices.

Postmodern thinkers argue that the concepts of subject and object are socially, culturally, and linguistically constructed. To transcend this dichotomy, they have embraced concepts of *relativity*, *pluralism*, and *openness to interpretation*. According to Derrida's perspective, the subject and object are not absolute, fixed, or universal; the meaning of the object transforms and changes depending on the perspective of the subject. Foucault argues that the subject-object dichotomy is continually reproduced by power relations, while Baudrillard suggests that the duality between them becomes blurred through hyperrealities and simulations. The replacement of reality by hyperrealities and simulations fundamentally disrupts contemporary society's perception of subject and object. Within postmodern thought, the relationship between subject and object is seen as dynamic, constantly evolving, and redefined—a process that is subject to change and reinterpretation. As emphasized by many contemporary philosophers such as Heidegger, Levinas, Derrida, Deleuze, and Lyotard, the main outcome of the metaphysics of subjectivity is its tendency to limit truth and reality to constructed theories. This inclination can potentially result in epistemic or metaphysical domination and even violence.

Since the nineteenth century, alongside the Romantics, new modes of thinking have emerged in response to the problems of subject-object dualism. The Romantics argued for the aestheticization of thought, proposing the integration of fields such as literature and philosophy, art and philosophy (Kula 2009: 135, 139). Heidegger, viewing Western metaphysical tradition as a forgetting of the meaning of Being, asserts, that humanistic forms of thought cannot resolve this issue. Heidegger finds the path to thinking Being through the aestheticization of thought (Heidegger 2021: 19-23, 46-48). A shared point between the Romantics and Heidegger is their quest for truth beyond conceptual frameworks, achieved through aesthetic experience. According to Heidegger, for the modern epistemic subject, the world is a predictable, calculable, and changeable image derived from the subject's epistemic representations or theories of objectivity and limitation. Heidegger proposes escaping this domination by replacing epistemologically prioritized thinking practices with ontologically prioritized thinking practices. Being has a nature that reveals and conceals itself in the existence, and truth is nothing other than this process of disclosure and concealment (Küçükçalp 2008: 154, 228-229; Heidegger 2001: 76-79).

Heidegger views language and art as means to reveal the hidden essence of Being. Language serves as the "house" of Being, while art provides the environment where truth unfolds. Artworks not only reveal the world but also preserve the inherent mystery and concealment of existence. This dual movement constitutes the fundamental ontological process that Heidegger perceives in artworks (Heidegger 1998: 38, 52; Heidegger 2011: 55). According to Heidegger, truth is an ongoing process, and art, instead of defining truth by predetermined standards, emerges dynamically and spontaneously.

Heidegger posits that ancient Greeks conceived *techne* as a process encompassing knowledge and creation, harmonizing art and craftsmanship with nature. However, in modernity, *techne* has been reduced to mere technological production and instrumental reason, relegating art to a purely aesthetic object. Heidegger contends that *techne* is fundamentally linked to poiesis, the process that reveals and brings forth the essence of things into existence (Küçükalp 2021: 258; Heidegger 2015: 18-20, Heidegger 1998: 81). In this context, Ebüzziya's ceramics prompt a reconsideration of the essence and truth of artworks, each encounter unveiling new experiences and meanings, thereby illustrating their potential for infinite transformation.

In reality, the production of ceramic vessels is intertwined with the ancient Greek concept of *techne*, seamlessly blending craftsmanship and art by combining technical knowledge and skill with aesthetics and functionality. Ebüzziya's ceramic bowls, characterized by their repetition within aesthetic harmony, order, and balance (the repetition of difference), unveil a world. Through these bowls, the artist's world unfolds to the viewer, imbuing them with meaning. Ebüzziya does not confine her works within the objectivity of design; rather, the creative process is in a state of formation. Each encounter is filled with new perspectives, emotions, and meanings, carrying the potential for infinite existence.

#### **Simple Bowls in Infinite Form**

Ebüzziya's ceramic bowls, rooted deeply in the history and culture of pottery in human civilization, demonstrate that vessels made of clay are not merely mundane objects of daily life but also leave lasting traces in the art world. Through her works, which iterate on the bowl form yet each remains unique and distinctive, the artist shows that from a pure form stripped of the intention of imitation, art can create infinite meanings. Remaining faithful to the simplicity inherent in the essence of the bowl's existence, Ebüzziya seeks the challenge of simplicity's infinite potential, preserving the simplicity of form, color, and pattern. Viewing her artistic journey as an ongoing internal dialogue and critical thought process, Ebüzziya pursues it not in pursuit of perfection but with the uncertainty of being good enough (Yüksel 2020; Ebüzziya and Kayaalp 2020). As Herbert Read puts it, these vessels, derived from their simplicity and basic forms through the widespread and fundamental use of materials like clay, are "simple yet challenging" entities, stemming from their abstract nature (Read 1961: 42). Ebüzziya's bowls carry deep artistic and philosophical significance through their simplicity and elemental forms. They are artworks that transcend functional purpose, inviting viewers to contemplate their deep and abstract meanings beyond mere aesthetic and superficial scrutiny.

Ebüzziya has been making bowls for nearly 70 years. However, this repetition should not be thought of as a simple act of doing the same thing. Each bowl, preserving the simplicity of form, color, and pattern, seeks the infinite potential of simplicity. The artist views her artistic journey as an endless process of inner dialogue and critical thinking and does not pursue perfection. Ebüzziya focuses on whether her works are good enough and continues making bowls with constant doubt (Yüksel 2020; Ebüzziya and Kayaalp 2020). Ebüzziya connects the idea of the impossibility of repetition to Kierkegaard's philosophy in his book *Repetition*. However, unlike the philosopher, she views this impossibility with hope. Ebüzziya focuses on how each new experience and

case brings new hopes (Kayaalp, 2021). These bowls resonate with Lyotard's philosophy of difference and Derrida's concept of "différance." Consistent with Deleuze's emphasis on constant change and transformation, each bowl generates a new difference and is part of a continuous process of becoming.

Ebüzziya's bowls are mystical works that maintain their originality even in an era dominated by the technical reproducibility of art (Kayaalp 2021). Contrary to Walter Benjamin's theory, these bowls retain their 'aura' (Benjamin 2015: 121). The artist emphasizes the voids within the bowls, inviting viewers into a dialogue by drawing attention to the profound meaning of emptiness (Ebüzziya and Kayaalp 2020; Kayaalp 2021; Çakıcı 2024). Emptiness, which questions the relationship between existence and non-existence, is considered a fundamental element of the artwork. According to the artist, the bowls are inherently filled with 'emptiness.' Ebüzziya explores the infinite possibilities of form through emptiness, filling the void with the bowl itself (Sarıbaş 2002:7; Sile 2016:12). If anything is to be placed inside the bowls, it should be a 'gaze' (Ebüzziya and Kayaalp 2020; Cora and Savaş 2023: 51-52). Ebüzziya's creative process is deeply emotional, aiming to capture the enchantment he believes makes a work 'good' — moments where revealing the invisible becomes clear, showing his duende (Subaşı 2023: 44-45; Demirarslan 2022). The concept of 'duende,' associated with Flamenco dance in Spanish culture, holds significant importance in Ebüzziya's art. It's marked by passion, spiritual intensity, and mystical energy. Each bowl acts as a tool to make the unseen visible, carrying deep meanings by transforming an inner world into an external form.

### **Instead of Conclusion: Bowls Achieve Autonomy Upon Completion**

Ebüzziya uses colors as a profound emotional and aesthetic expression (Çakıcı 2024). Especially during melancholic times, blue bowls have served as a sanctuary for the artist with their healing effects. The choice of colors is not solely linked to the artist's inner emotional states but also a process that consults the existence of the bowls, transcending subjective preferences (Ebüzziya and Kayaalp 2020). Ebüzziya blurs the subject-object distinction through her artworks, seeking a revelation where the subject integrates with the object. When selecting colors for her bowls based on their own forms and existential planes, the artist does not impose her subjective self onto the object (Ebüzziya and Kayaalp 2020). This approach can be interpreted as an effort to transcend the subject's dichotomous perception of the object. Once placed in the exhibition space, the bowls open themselves to the viewer's senses and continue to exist as free entities. The artist encourages the viewer to contemplate the bowls and perceive the vibration of their form (Sarıbaş 2002: 7; Ebüzziya and Kayaalp 2020). This approach parallels Heidegger's philosophy of existentialism, offering an experience that goes beyond associating simplicity with minimalism in the revelation of the artwork itself. Ebüzziya's works resonate with Heidegger's notion of the truth experience revealed in the artwork.

## KAYNAKÇA | REFERENCES

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (çev. G. Sarı). İstanbul: Zeplin Kitap.

Berkmen, E. (2020). Başlangıçta. *Alev Ebüzziya Siesbye Repetition* (ed. E. Berkmen ve S. Evren ss.14-30). İstanbul: Arter Yayınları.

Bolt, B. (2020). *Yeni Bir Bakışla Heidegger* (çev. M. Özbek, 3. Basım). İstanbul: Kollektif Kitap.

Cevizci, A. (2014). Estetizm. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: SAY Yayınları,164.

Cora, A. ve Savaş, U. T. (2023). Nesne ve Sanat Eseri Ayrımı: Sanat Eserinin Konumu Üzerine Bir Araştırma. *Sanat ve Tasarım Dergisi* 32, 39-58.

Çakıcı, S. (2024). Bir Devrin Sanatçısı: Alev Ebüzziya, Erişim Tarihi:13.05.2024 (<https://saatolog.com.tr/bir-devrin-sanatcisi-alev-ebuzziya.html>).

Demirarslan, Z. (2022). Alev Ebüzziya Belgeseli. [Video]. *Kale Tasarım ve Sanat Merkezi YouTube*, Erişim Tarihi: 23. 04. 2024 (<https://www.youtube.com/watch?v=zb9fQrkTzyA>).

Demirtaş, A. (2020). Alev Ebüzziya Siesbye: Sade dünyanın en komplike seyidir. *Aksam Cumartesi*. Erişim Tarihi: 23.05.2024 (<https://www.aksam.com.tr/cumartesi/alev-ebuzziya-siesbye-sade-dunyanin-en-komplike-seyidir/haber-1108958>).

Ebüzziya, A. ve Kayaalp, A. (2020). Alev Ebüzziya ve Ali Kayaalp: "Tekerrür" Üzerine. [Video]. *Arter YouTube*. Erişim Tarihi: 19.04.2024 (<https://www.youtube.com/watch?v=f1FRH7VPRXA>).

Gadamer, H.G. (1977). Heidegger's Later Philosophy. *Philosophical Hermeneutics* (trans. and ed. by D. E. Linge). Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press.

Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma* (çev. Doğan Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı* (çev. L. Özşar). Bursa: Asa Kitabevi.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (çev. F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Heidegger, M. (2015). *Teknik ve Dönüş & Özdeşlik ve Ayrım* (çev. Necati Aça). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Heidegger, M. (2021). *Varlık ve Zaman* (çev. Kaan Ökten). İstanbul: Alfa Basım Yayım.



Hölderlin, F. (2019). *Hyperion, or the Hermit in Greece*. (trans. by H. Gaskill). Cambridge, UK: Open Book Publishers (<https://doi.org/10.11647/OBP.0160>).

Kayaalp, A. (2021). Dünyaya dair bir bellek, Erişim Tarihi: 10.05.2024 (<https://argonotlar.com/dunyaya-dair-bir-bellek/>).

Klee, P. (2013). *Creative Confession and Other Writings*, London: Tate Publishing.

Kula, O. B. (2009). Hegel'in "Alman İdealizminin En Eski Dizge Programı" ve romantik yazın kuramı. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 26 (1), 135-143.

Küçükalp, K. (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Küçükalp, K. (2015). Heidegger'in Metafiziksel Düşünce ve Hakikat Eleştirisi. *Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni: Yirminci Yüzyıl Düşüncesi-* Cilt 4 (ed. B. A. Çetinkaya & Ş. Öçal, ss. 397-420). İstanbul: İnsan Yayınları.

Küçükalp, K. (2021). Heidegger'de Sanat-Hakikat İlişkisi: Sanat Eserinin Kökeni Üzerinden Bir Değerlendirme. *Hece Sanat Özel Sayısı* 42 (1), 246-262.

McAlpine, A. (2002). The Platonic Bowl: The Perfect Pots of Alev Ebüzziya Siesbye. *Cornucopia*, 27 (5) Erişim Tarihi: 20. 05. 2024 (<https://www.cornucopia.net/magazine/articles/the-platonic-bowl/>).

Read, R. (1961). *The Meaning of Art*. Bungay, Suffolk: Richard Clay & Company, Ltd.

Sarıbaş, Ş. (2002). "İçine Bir şey Koymuyorlar Çünkü Çanaklarım Bakmak İçin". *Hürriyet-Pazar Eki*, s. 1, 7.

Satır, M. ve Kayserili, M.E. (2013). Paul Klee'nin Müziğe Dönüşen Resimleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (2), 77-88.

Savaş, U.T. (2009). Seramik Sanatında Boşluk. *Sanat ve Tasarım Dergisi* 1 (3), 105-116.

Sile, A.G. (2016). Alev'in Uçan Seramikleri. *Mengerler Lifestyle*, (2), 7-15.

Subaşı, D. F. (2023). "Her şeyden öte müzisyenim": Flamenko, Lorca, ve Duende. *Culture and Civilization*, 5, 42-47.

Yüksel, H. Z. (2020). Alev Ebüzziya ile Tekerrür Üzerine Söyleşi. Erişim Tarihi: 22.05.2024 (<https://turkiyetasarimvakfi.org/tr/blog/90-alev-ebuzziya-ile-tekerrur-uzerine>).