



ISSN: 2632-1734

Ma Felsefesi Ekseninde Seramik Formun Ontolojik Dönüşümü ve Negatif Alanın Deneyimsel Gücü

¹Hasan Numan SUÇAĞLAR²Onurcan ERDAL

MAKALE BİLGİSİ:

Beyan (Tez/ Bildiri):

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

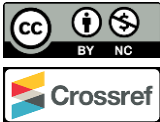
Benzerlik Raporu: Alındı

Makale Türü: Araştırma makalesi

Makale Kayıt Tarihi: 15.05.2026

Onay Tarihi: 18.09.2026

Atıf: Suçağlar, H. N. & Erdal, O. (2026). Ma Felsefesi Ekseninde Seramik Formun Ontolojik Dönüşümü ve Negatif Alanın Deneyimsel Gücü. *Journal of Current Debates in Social Sciences*, 9(2), 18-27.
DOI: [10.29228/cudes.94415](https://doi.org/10.29228/cudes.94415)



Özet

Bu çalışma, Japon estetiğinin merkezinde yer alan Ma kavramının çağdaş seramik sanatındaki boşluk ve negatif alan kullanımını nasıl dönüştürdüğünü felsefi ve sanatsal bir çerçevede incelemektedir. Sanat tarihinde uzun süre formun bittiği yer veya bir eksiklik olarak görülen boşluk, Ma felsefesiyle birlikte nesneler arası ilişkilerin kurulduğu, anlamın filizlendiği ve deneyimin derinleştiği etkin bir potansiyel alan olarak yeniden tanımlanmaktadır. Araştırmada, boşluğun zamansal ve algısal bir eşik durumu olduğu vurgulanmakta ve Martin Heidegger'in çömlek analizi üzerinden formun varoluşsal özünün, onu sınırladığı boşlukta bulunduğunu ortaya konmaktadır. Alev Ebüzziya Siesbye, Metin Ertürk, En Iwamura, Taizo Kuroda ve Jennifer Lee gibi sanatçıların eserleri üzerinden yapılan analizler, boşluğun formu kuran ve izleyiciyle kurulan deneyimsel ilişkiyi yöneten stratejik bir bileşen olduğunu göstermektedir. Zen estetiğinin asimetri, sadelik ve sükûnet ilkeleriyle birleşen "yohaku no bi" (boşluğun güzelliği) anlayışının seramik yüzeylerdeki yansımaları, boşluğun anlam üretim sürecine dâhil eden gücünü somutlaştırmaktadır. Sonuç olarak çalışma, seramik sanatta form ve boşluk arasındaki ilişkiye disiplinlerarası bir perspektif sunarak literatürdeki kavramsal bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ma Kavramı, Japon Estetiği, Seramik Sanatı, Negatif Alan, Boşluk Ontolojisi.

The Ontological Transformation Of Ceramic Form And The Experiential Power Of Negative Space Within The Framework Of Ma Philosophy

Abstract

This study examines, within a philosophical and artistic framework, how the concept of Ma, central to Japanese aesthetics, transforms the use of emptiness and negative space in contemporary ceramic art. Emptiness, long viewed in art history as the point where form ends or as a deficiency, is redefined with the philosophy of Ma as an active potential space where relationships between objects are established, meaning blossoms, and experience deepens. The research emphasizes that emptiness is a temporal and perceptual threshold, and through Martin Heidegger's analysis of pottery, it reveals that the existential essence of form lies in the emptiness that limits it. Analyses of works by artists such as Alev Ebüzziya Siesbye, Metin Ertürk, En Iwamura, Taizo Kuroda and Jennifer Lee demonstrate that emptiness is a strategic component that shapes form and governs the experiential relationship with the viewer. The reflections of the "yohaku no bi" (beauty of emptiness) concept, combined with the principles of asymmetry, simplicity, and tranquility of Zen aesthetics, on ceramic surfaces embody the power of emptiness to incorporate it into the meaning making process. In conclusion, this study aims to fill a conceptual gap in the literature by offering an interdisciplinary perspective on the relationship between form and space in ceramic art.

Keywords: The Concept of Ma, Japanese Aesthetics, Ceramic Art, Negative Space, Ontology of Space.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi. numan.sucaglar@selcuk.edu.tr ORCID: 0000-0002-6487-4482

² Selçuk Üniversitesi, onurcanerdal@selcuk.edu.tr ORCID: 0000-0003-0027-8080

1. GİRİŞ

Sanat tarihinin uzun soluklu serüveninde boşluk, çoğu zaman formun bittiği sınır çizgisi ya da maddenin yokluğuyla tanımlanan bir eksiklik olarak algılanmıştır. Özellikle Batı merkezli estetik kuramlar, odağını nesnenin somut varlığına sabitlemiş, boşluğu ise formu çevreleyen veya ona hizmet eden ikincil edilgen bir unsur olarak konumlandırmıştır ancak Doğu düşünce geleneğine, bilhassa Japon estetik algısına yöneldiğimizde, boşluğun bu pasif tanımı yerini bambaşka bir derinliğe bırakır. Japon kültüründe boşluk, anlamın filizlendiği, deneyimin yoğunlaştığı ve nesneler arası gizli bağların kurulduğu son derece etkin bir alandır. Bu kadim anlayışın en güçlü kavramsal karşılığı olan Ma, nesneler arasındaki mesafeyi basit bir boşluk olmaktan çıkararak onu zamansal, algısal ve deneyimsel bir potansiyel eşiği olarak tanımlar.

Bu felsefi kökler, günümüz seramik sanatında da yankı bulan köklü bir dönüşümü işaret eder. Geleneksel seramik üretiminde iç boşluk çoğunlukla işlevsel bir mecburiyet ya da bir kabın taşıma kapasitesi olarak görülürken çağdaş seramik pratiklerinde hem iç hem de dış boşluk, formun varlık nedenini belirleyen temel unsurlara dönüşmüştür. Mevcut literatür genel olarak seramik formları teknik veya biçimsel sınırlar içinde ele alma eğilimindedir. Bu çalışma, söz konusu yaklaşımların ötesine geçerek Ma felsefesi üzerinden seramiğin ontolojik boyutunu tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Boşluğun felsefi, ontolojik ve doğrudan duysal deneyime dokunan boyutları ise ne yazık ki sınırlı bir alanda tartışılmaktadır. Özellikle Ma kavramının seramik formlar üzerindeki etkisini, sanatsal üretim sürecindeki asıl inşa edici rolüyle birlikte ele alan bütüncül yaklaşımlara duyulan ihtiyaç güncelliğini korumaktadır. Çalışma, literatürdeki bu kavramsal boşluğu doldurmayı hedefleyerek Ma felsefesinin seramik sanatındaki dönüştürücü gücünü mercek altına almaktadır. Araştırmanın temel sorunsalı, Ma kavramının seramik formun varoluşunu, izleyiciyle kurduğu diyalogu ve estetik kurgusunu nasıl yeniden inşa ettiği üzerinde yoğunlaşmaktadır. Boşluğun formu bizzat kuran ve anlamı üreten dinamik bir bileşen olduğu varsayımına dayanmaktadır.

Araştırma, nitel bir yöntem kurgusu içerisinde kavramsal analiz ve görsel okuma tekniklerinden beslenerek yürütülmüştür. Ma kavramının felsefi temelleri incelenirken, boşluğun ontolojik ağırlığı tartışmaya açılmış ve seçili sanatçıların eserleri üzerinden bu teorik yaklaşımın seramik sanatındaki somut yansımaları analiz edilmiştir. Yapılan analizler, boşluğun seramik formda izleyiciyle kurulan deneyimsel ilişkinin en temel belirleyicilerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, seramik sanatında boşluğun rolünü yeniden düşünmeye yönelik bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Ma kavramını çağdaş seramik pratikleri için bir üst kuramsal çerçeve olarak konumlandırarak, form ve boşluk arasındaki kadim ilişkiye disiplinler arası bir perspektiften yaklaşmakta ve mevcut literatüre kavramsal bir öneri geliştirmektedir.

2. MA KAVRAMININ FELSEFİ ARKA PLANI

Japon estetiğinin ve kültürel dünyasının merkezinde yer alan Ma kavramı, kökeni itibarıyla hem görsel hem de düşünsel bir simge olarak okunabilecek çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Japonca Kanji yazı sisteminde bu kavram, kapı ve güneş karakterlerinin bir araya gelmesiyle oluşur (Sevinç, 2025, s. 599). Bu birleşim, kapalı bir yüzeyin bütünüyle geçirgen olmadığını aksine belirli bir aralıktan ışığın içeri sızabildiğini gösterir. Dolayısıyla burada söz konusu olan, iki nesne arasındaki basit bir fiziksel mesafe değil ışığın, zamanın ve algının görünür hâle geldiği bir eşik durumudur. Ma, var olan ile henüz görünür olmayan arasındaki geçişi ifade etmektedir. Kavramın tarihsel kullanımlarında güneş yerine bazen ay karakterinin tercih edilmesi ise daha yumuşak ve zamana yayılmış bir algıyı çağrıştırarak Ma'nın duysal ve deneyimsel boyutuna işaret eder (Nitschke, 2018, s. 152).

Felsefi düzeyde ele alındığında, Batı düşüncesinde yaygın olan nesne odaklı mekân anlayışından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Batılı yaklaşımda mekân, çoğunlukla nesnelerden bağımsız, ölçülebilir bir genişlik olarak kavranırken Japon düşüncesinde Ma, nesneler arası ilişkilerin ortaya çıktığı ve anlamın bu ilişkiler içinde şekillendiği bir alan olarak görülür (Roddy, 2023, s. 70–71). Bu söylemler doğrultusunda boşluk, algıyı yönlendiren ve deneyimi mümkün kılan etkin bir aralıktır. Japon düşünce geleneğinde zamanın adeta akış hâlindeki bir mekân gibi algılanması, Ma'yı zamansal bir duraksama olarak ele almayı gerektirir. Bu aralık, olayların ve anlamın geliştiği bir potansiyel alan niteliği taşımaktadır (Pilgrim, 1986, s. 255).

Japon estetik düşüncesinde nesne ile onu çevreleyen alan, bir süreklilik içinde ele alınır. Bir nesnenin varlığı, onu kuşatan boşlukla birlikte anlam kazanır ve bu ikisi arasında kesin bir ayırım yapmak mümkün değildir. Bu nedenle Ma, bu mesafenin nasıl hissedildiğini ve yaşandığını da içerir. Kyoto Okulu felsefesinde geliştirilen "Mutlak Hiçlik" yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, bu boşluk anlayışı daha da derinleşir. Burada hiçlik, varlığın karşıtı olmaktan ziyade varoluşun üzerinde yükselebildiği bir zemin olarak değerlendirilmektedir. Bu ilişkisel çerçevede varlık ve yokluk, birbirini var eden unsurlar hâline gelir. Seramik bir formun içindeki boşluk ya da iki form arasındaki mesafe, anlamın oluşmasında ve izleyiciyle bağ kurulmasında etkin bir rol üstlenir (Arata, 2007, aktaran Sevinç, 2025, s. 599).

Bu açıdan bakıldığında Ma, algısal ve deneyimsel bir yoğunlaşma alanı olarak değerlendirilebilir. İzleyici, bu bilinçli bırakılmış aralıklar sayesinde eserin içine dâhil olarak bakışı yön değiştirir, duraklar ve eseri zihninde yeniden kurar. Zaman ile mekânın kesiştiği bu eşik ne tamamen dolu ne de bütünüyle boş bir alan olarak, anlamın yavaşça oluştuğu bir ara yüzey işlevi görür. Bu yönüyle Ma, sanat pratiklerinde form, boşluk ve deneyim arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmek için güçlü bir kavramsal çerçeve sunmaktadır.

3. BOŞLUĞUN ONTOLOJİSİ VE SERAMİK FORMUN VAROLUŞU

Varlık ve yokluk arasındaki ilişki, felsefe tarihi boyunca genellikle birbirini dışlayan iki zıt kutup olarak ele alınmıştır ancak bu ilişkiye ontolojik bir pencereden bakıldığında, varlık ve yokluğun aslında birbirini mümkün kılan, iç içe geçmiş yapılar olduğu görülür. Boşluk, sanılanın aksine bir eksiklik ya da bir şeyin olmaması durumu değildir aksine formun ortaya çıkabilmesini, nefes alabilmesini ve görünür olmasını sağlayan kurucu bir zemindir. Platon'un varlık ve hiçlik kavramlarını, evrendeki oluş süreçlerinde birbirlerinden farklılaşarak anlam kazanan iki temel gerçeklik olarak tanımlaması, bu kadim ilişkinin en erken ve güçlü ifadelerinden biridir (Dede, 2021, s. 386).

Klasik dönemdeki bu ontolojik temelden hareketle modern felsefeye gelindiğinde boşluk, artık sadece fiziksel bir yer kaplama meselesi değil algı ve bilinçle kurulan bir ilişki üzerinden tanımlanmaya başlanmıştır. Jean Paul Sartre'ye göre boşluk, tesadüfi bir durumdan ziyade bir farkındalık anıdır. Sartre, bir mekânda bulunması beklenen bir varlığın yokluğunun, o boşluğu bir olgu olarak bilincimize taşıdığını savunur. Örneğin, her zaman orada duran bir vazanın yerinde yeller esmesi, oradaki boşluğu alelade bir alan olmaktan çıkarıp bir farkındalık alanına dönüştürür (Sartre, 2013'ten aktaran Özer, 2025, s. 131). Böylece boşluk, nesnel bir veri olmaktan çıkıp, beklentilerimiz ile gerçeklik arasındaki kopuşun yarattığı duyuşsal bir alana dönüşür. Var olan ile olmayan arasındaki bu gerilim, boşluğu görünür ve hissedilir kılar.

Doğu düşüncesinde ise bu durum, Batı'nın karşıtlık temelli mantığından tamamen sıyrılır. Japon kültüründeki Ma kavramı üzerinden okunan bu yaklaşımda boşluk, bir ilişki sahasıdır (Nitschke, 2018). Görsel sanatlarda bu felsefe, negatif alanın bilinçli ve stratejik kullanımıyla hayat bulur. Bir kompozisyonda dengenin, ritmin ve sessizliğin dili, boşlukların nasıl dağıtıldığına bağlı olarak kurulur. Burada boşluk, resmin veya heykelin yapılmamış kısmının aksine yapılmış olanı anlamlandıran en aktif unsurdur.

Seramik formun ontolojik yapısını anlamak için Martin Heidegger'in "Şey" kavramı üzerine yaptığı çözümleme büyük bir önem taşır. Heidegger, bir çömlek örneği üzerinden nesnenin özünü sorgularken çarpıcı bir iddia ortaya atar. Çömleğin asıl özü, onu oluşturan kilde değil o kilin sınırlandırdığı boşluktur. Bu yaklaşıma göre çömlekçi, boşluğu tanımlayan ve ona bir sınır çizen öznedir. Bir kabın tutma ve barındırma işlevi, çeperlerinin kalınlığından veya süslemesinden ziyade içindeki boşluğun sunduğu imkânla gerçekleşir (Stahl, 2004). Boşluk burada nesnenin varoluşsal özünü kuran temel bileşendir. Heidegger'in "Gök, Yer, Ölümlüler ve Tanrılar" olarak adlandırdığı dörtlü birliğin bu kapta buluşması, boşluğun aslında dünyevi ve kutsal olanın birleştiği varoluşsal bir ilişki alanı olduğunu gösterir (Howe, 1993, s. 96).

Bu ontolojik çerçeve, seramik sanatında boşluğun nasıl bir anlam dünyasına oturduğunu kavramak için çok sağlam bir zemin sunmaktadır. Seramik sanatı, özünde fiziksel madde ile onu kuşatan uzay arasındaki diyalogdur. Formu sadece maddesel bir kabuk olarak görmek yerine, iç boşluk ve dış mekânla kurduğu karmaşık ilişkiler yumağı olarak değerlendirmek gerekir. Form, kristalleşmiş bir içerik olarak düşünüldüğünde toplumsal belleğin, kültürel mirasın ve özgün sanatsal ifadelerin maddesel bir yansıması haline gelir fakat bu birikmiş içeriğin izleyici tarafından nasıl algılanacağı, büyük ölçüde o formun boşlukla kurduğu temas üzerinden şekillenir (Tanrıverdi, 2026, s. 870).

Seramik formun yapısı, iç boşluk ile dış uzam arasındaki bu karşılıklı etkileşim üzerinden derinlemesine okunabilir. İç boşluk, formun sınırlarını içeriden dışarıya doğru zorlayan bir hacim sunarken dış uzam, formun çevresiyle nasıl bir mekânsal bağ kuracağını belirler. Bu iki alan arasındaki gerilim ve süreklilik, formun sınırlarını sabit ve katı olmaktan çıkarıp değişken bir yapıya kavuşturur. Bu nedenle seramik nesne, çevresindeki biçim-dışı alanla birlikte nefes alan ilişkisel bir yapıdır (Roddy, 2023, s. 2).

Bu açıdan seramik, iç ve dış boşluk arasında duran bir eşik gibidir. Formun iç hacminin derinliği, ağzının açıklığı veya sınırlarının belirsizliği, izleyicinin zihninde farklı mekânsal yankılar oluşturur. Modern seramik tasarımında artık doldurulmamış alanlar, formun eksik bırakılmış parçalarından öte kompozisyonun yönünü, hızını ve ritmini tayin eden aktif güçlerdir. Pozitif (dolu) ve negatif (boş) alanlar arasındaki o hassas denge, izleyicinin bakışını bir noktadan diğerine taşıırken algısal bir akış yaratır (Piepenburg, 2016).

Boşluğun bu şekilde bilinçli bir kurguyla ele alınması, seramiğin geleneksel yüzeyde duran statik obje algısını tamamen dönüştürür. Form, bulunduğu mekânla adeta bütünleşip onun bir parçası haline gelirken, izleyiciyi de karşıdan bakan sabit bir gözlemci olmaktan çıkarır. İzleyici formun etrafında hareket ettikçe, ışık ve gölge değiştikçe, iç boşluk ile dış uzam arasındaki ilişki her adımda yeniden keşfedilir. Bu süreçte iç boşluk, daha bireysel, korunaklı ve içsel bir algıyı çağırıştırırken; dış uzam nesnenin dünyadaki yerini, mekânsal ve toplumsal bağlamını görünür kılar. Sonuçta seramik form, iç ve dış boşluğun kesiştiği o noktada, hareketle birlikte her an yeniden kurulan canlı bir deneyim alanı olarak karşımıza çıkar.



Görsel 1. Alev Ebüzziya Siesbye, *İsimsiz (Çanak Form)*

Alev Ebüzziya Siesbye'nın çanaklarında görülen biçimsel tercihler, boşluğun formun algılanışındaki belirleyici rolünü somutlaştırmaktadır. Sanatçının ayak kısmını geri çekmesi ya da neredeyse görünmez kılması, nesnenin zeminle kurduğu ilişkiyi zayıflatarak formu mekân içinde askıda bir varlık gibi konumlandırır. Bu durum, izleyicinin formu algılama biçimini doğrudan etkilerken göz, nesnenin ağırlık ve denge noktalarını arar ve bu dayanağın geri çekilmiş olması algıda bir tereddüt yaratır. Bu tereddüt anında çanağın altındaki boşluk görünür hâle gelir ve dikkat, form ile boşluk arasındaki ilişkiye yönelir (Savaş, 2009, s. 107–109).



Görsel 2. Metin Ertürk, *Emptiness 2402*, Çarkta şekillendirme, Kırmızı Çamur, Terra Sigillata, 2024.

Bir diğer örnek olarak Metin Ertürk'ün "Emptiness" serisi, boşluk kavramını bireyin içsel dünyasına dair deneyimsel ve duygusal bir alan olarak ele alması bakımından dikkat çekicidir. Sanatçının bu seride, özellikle insanın iç dünyasında anlamlandırılması güç olan duygusal durumları görünür kılmayı amaçladığı ve izleyiciyi bu sürecin aktif bir parçası hâline getirmeyi hedeflediği anlaşılmaktadır (PG Art Gallery, t.y.). Bu yaklaşımda, formun içinde tanımlanan boşluk bir hacim olmanın ötesinde bireyin kendi varoluşuna dair farkındalık geliştirdiği bir içsel karşılaşma alanı olarak kurgulanmaktadır.

Sanatçının çömlekçi çarkında şekillendirdiği formlar, geleneksel üretim yöntemleri ile çağdaş sanatsal ifade arasında bir köprü kurarken bu süreçte zanaat ile sanat arasındaki sınırları yeniden tartışmaya açmaktadır. Antik Yunan seramiklerinden esinlenerek kullandığı terra sigillata astarı, yüzeyde tarihsel bir referans ve estetik bir süreklilik yaratarak kültürel birikimin çağdaş bir ifade dili içerisinde yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Burada yüzey anlayışı, izleyicide dokunsal bir algı da uyandırarak eser ile izleyici arasında daha bütüncül bir ilişki kurulmasına imkân tanımaktadır.

Serideki boşluklar, formun iç hacmini tanımlamanın ötesinde yüzeydeki geçişler, mekânsal kırılmalar aracılığıyla görünür hâle gelmekte ve bu sayede iç ve dış arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. Bu belirsizlik, izleyicinin formu tek bir bakış açısıyla kavramasını zorlaştırırken, bakışın yüzey üzerinde dolaşmasına ve boşluk aracılığıyla formun içsel katmanlarını keşfetmesine olanak tanır. Sanatçının yaklaşımı, boşluğun duygusal ve varoluşsal bir deneyim alanı olarak ele alınabileceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 3. En Iwamura, *Glances and Echoes*, Almine Rech Shanghai, 2024.

Güncel seramik pratiklerinde ise boşluk, doğrudan deneyimlenen bir unsur olarak daha açık bir biçimde ortaya çıkar. En Iwamura'nın eserlerinde görülen kesikler, boşluklar ve geçirgen yüzeyler, figür ile çevresi arasında sürekli bir etkileşim alanı oluşturur. Bu etkileşim, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak anlam üretim sürecine dâhil eder (Özer, 2025, s. 134). İzleyici formun etrafında hareket ettikçe boşlukla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlar dolayısıyla bakışın yönü ve ritmi de bu süreçle eş zamanlı olarak değişir. Böylelikle seramik nesne, sabit bir yapı olmaktan çıkar ve izleyiciyle birlikte sürekli yeniden kurulan bir deneyim alanına dönüşür. Nitekim sanatçının *Glances and Echoes* başlıklı sergisinde yer alan formlar, yüzeylerindeki kesitler ve dokusal ritimler aracılığıyla hem iç hacmi görünür kılmakta hem de mekânla geçirgen bir ilişki kurmaktadır (Ceramics Now, 2024).



Görsel 4. Taizo Kuroda, *Untitled (Cracked Bowl)*, Porselen, 2012.

Formun maddeselliğinden neredeyse tamamen arınarak mutlak bir boşluk algısına evrildiği en yalın örnekler ise Taizo Kuroda'nın porselen çalışmalarında karşımıza çıkar. Kuroda, kili adeta görünmez bir sınıra kadar incelterek nesneyi sadece içindeki boşluğu çevreleyen beyaz bir kabuğa, bir zara dönüştürür. Kyoto Okulu felsefesinde vurgulanan "Mutlak Hiçlik" kavramının seramik yüzeylerdeki somut karşılığıdır. Sanatçının çanak formunun merkezinde yer alan keskin yarık (Görsel 4), maddeyi bölmekten ziyade iç boşluğun dış uzamla bütünleştiği bir eşik işlevi görür. Böylece nesne, Heideggerci anlamda çeperlerin maddeselliğinden sıyrılarak, varoluşunu bizzat koruduğu saf boşluğun kendisine devreder.



Görsel 5. Jennifer Lee, *The Potter's Space* Sergisinden Yerleştirme Görünümü, Kettle's Yard, Cambridge, 2019.

Boşluğun ve negatif alanın bir kompozisyon öğesi olarak kullanımı, Jennifer Lee'nin yerleştirmelerinde nesneler arası ilişkisel bir boyuta taşınır. Lee'nin çalışmalarında formlar, geleneksel işlevsellik beklentisinden arınarak bütünüyle kendi kendine yeten yapılar olarak kurgulanmaktadır (Sherlock, 2019). Özellikle Kettle's Yard'daki yerleştirmesinde görüldüğü üzere (Görsel 5), formların mekân içindeki dağınık ama ritmik yerleşimi, izleyicinin bakışını tekil bir nesneye sabitlemek yerine eserler arasındaki aralıklar üzerinde yoğunlaştırır. Sherlock'a (2019) göre, nesneler arasında yaratılan bu fiziksel mesafe, parçalar arasında sonsuz sayıda geçiş yolu ve rastlantısal diyalog oluşmasına olanak tanıyan bir alan açmaktadır. Kurguda, bakışın nesneler arasındaki boşluklarda gezindiği zamansal ve mekânsal bir deneyim sürecine yani bizzat Ma anına dönüştürmektedir.

Seramik formun mekânla kurduğu bu ilişkisel yapı, fiziksel ve görsel bir deneyimle sınırlı kalmayıp izleyicinin algısal ve zihinsel süreçlerini de içine alan daha geniş bir deneyim alanına işaret etmektedir. Form ile boşluk arasındaki etkileşim, izleyicinin hareketine bağlı olarak değişen bir mekânsal kurgu sunarken, bu deneyimin ritmini, yoğunluğunu ve algılanma biçimini de belirler.

Lee'nin yerleştirmelerinde nesneler arasında açılan bu sessiz diyalog alanı, Zen estetiğinin asimetri ve sükûnet ilkeleriyle beslenen "yohaku no bi" (boşluğun güzelliği) anlayışının mekânsal bir tezahürü olarak okunabilir. Zen estetiği, sanatsal üretimi biçimsel özellikler üzerinden değerlendiren yaklaşımlardan ayrılarak, formun ardında yer alan daha derin bir deneyim alanına işaret eder. Sanat eseri, izleyiciyle kurduğu ilişki içinde sürekli yeniden anlam kazanan dinamik bir yapı olarak düşünülür. Hisamatsu'ya göre Zen sanatında belirleyici olan, nesnenin dış görünüşünden ziyade, formdan önce gelen ve ona yön veren ruhsal temeldir. Bu nedenle Zen'e dayalı estetik anlayış, sanat eserini maddi sınırları içinde tanımlamak yerine onu aşan bir varoluş deneyimi olarak kavrar. Sanatsal ifade, burada o biçimi mümkün kılan biçim öncesi (prior to form) nitelikte ilişkilidir. Bu çerçevede Hisamatsu, Zen sanatını karakterize eden yedi temel özelliği ortaya koyar: Asimetri, sadelik, doğallık, derinlik, bağlılıktan özgürleşme, sükûnet ve ağırbaşlılık (Hisamatsu, 1971, s. 12–13). Bu ilkeler, algının nasıl yönlendirildiğini de belirler.

Seramik yüzeylerdeki "yohaku no bi" (boşluğun güzelliği) anlayışı, bu ilkelerin somut bir karşılığı olarak ortaya çıkar. Bu estetik yaklaşımda boşluk, bilinçli olarak bırakılan ve izleyicinin algısını yönlendiren bir alan işlevi görür. Özellikle asimetri ve sadelik ilkeleri doğrultusunda biçimlendirilen yüzeylerde, müdahale edilmemiş alanlar görsel yoğunluğu azaltarak bakışın yavaşladığı ve durakladığı noktalar oluşturur (Waki, t.y.).

Zen estetiğinde doğallık ve ağırbaşlılık ilkeleri, malzemenin kendi doğasına sadık kalınmasını öngörür. Seramik özelinde bu yaklaşım, kilin, sırnın ve ateşin kendi süreçleri içinde bıraktığı izlerin korunmasıyla kendini gösterir. Pişirim sırasında oluşan çatlaklar, yüzey düzensizlikleri ya da kül sırlarının oluşturduğu rastlantısal dokular, müdahale edilmesi gereken kusurlar olarak değil,

nesnenin varoluş hâlinin bir parçası olarak kabul edilir. Bu durum, nesnenin mekândaki böyleliğini (suchness) daha görünür kılar ve izleyiciyi doğrudan bu varoluş hâliyle karşı karşıya bırakır (Roddy, 2017, s. 162).

Sükûnet ilkesi ise seramik formun yarattığı algısal atmosferle ilişkilidir. Dengeli bir boşluk kurgusu, izleyicide dinginlik ve içe yönelme duygusu uyandırır. Bu tür formlar, hızlı tüketilen görsel nesneler olmaktan ziyade, zamanla deneyimlenen yapılar hâline gelir. İzleyici, bu deneyim içinde bakışını yavaşlatır, dikkatini yoğunlaştırır ve eserin sunduğu algısal alan içinde konumlanır.

Son olarak bağlılıktan özgürleşme ve derinlik ilkeleri, seramik nesnenin tekil bir bakış açısına indirgenmesini engeller. Tasarlanan formlar, izleyiciyi hareket etmeye ve farklı açılardan bakmaya teşvik eder. Nesneler arasında ya da yüzey üzerinde bırakılan bilinçli aralıklar, algının sürekliliğini kesintiye uğratarak yeni bir farkındalık alanı açar (Diluo Digital Commons, 2023). Bu kesintiler, zihinsel bir boşluk yaratarak izleyicinin gündelik algı alışkanlıklarından uzaklaşmasını sağlar.

Bu çerçevede "yohaku no bi", seramik yüzeylerde anlamın doğrudan temsil edilmediği aksine izleyici deneyimi içinde ortaya çıktığı bir alan olarak değerlendirilebilir. Boşluk, deneyimle birlikte kurulan ve sürekli yeniden anlam kazanan bir estetik alan hâline gelmektedir (Waki, t.y.). Bu yönüyle seramik form, zaman ve algı içinde açılan bir deneyim alanı olarak varlık kazanmaktadır.

4. SONUÇ

Bu çalışma, seramik sanatının en temel ancak üzerinde az durulan bileşenlerinden biri olan boşluk olgusunu, Japon Ma felsefesi üzerinden yeniden okuyarak negatif alanın form üzerindeki kurucu etkisini kuramsal bir düzleme taşımayı amaçlamıştır. Araştırma süreci boyunca elde edilen veriler göstermektedir ki Ma, fiziksel iki nokta arasındaki statik bir mesafenin aksine nesnenin varlığını mümkün kılan, zamanın ve algının içinde filizlendiği dinamik bir potansiyel alanı temsil etmektedir. Sanat tarihinde uzun süre formun sona erdiği sınır çizgisi olarak konumlandırılan boşluk, bu çalışmada ele alınan felsefi perspektif sayesinde edilgen bir yokluktan, anlamın bizzat inşa edildiği etkin bir aktöre dönüşmüştür.

Ontolojik düzlemde yapılan incelemeler, seramik formun varoluşsal özünün madde ile kurulan sınırların ötesinde, o maddenin çevrelediği ve tanımladığı boşlukta saklı olduğunu doğrulamaktadır. Martin Heidegger'in çömlek analiziyle paralellik gösteren bu durum, seramik sanatçısının kili biçimlendiren bir zanaatkârdan öte aynı zamanda boşluğu kurgulayan ve ona ruh üfleyen bir tasarımcı olduğunu ortaya koymaktadır. Form ancak boşlukla kurduğu gerilimli veya uyumlu ilişki sayesinde biçim dışı alanla bütünleşebilmekte ve tekil bir nesne olmanın ötesine geçerek mekânsal bir duruma evrilmektedir.

Seçili örnekler üzerinden yürütülen görsel okumalar, Ma anlayışının çağdaş seramik pratiklerinde ne denli zengin ve değişken bir ifade diline sahip olduğunu kanıtlamıştır. İncelenen yapıtlarda negatif alanın kimi zaman zeminle ilişkiyi keserek formu mekân içinde askıda ve hafiflik eşiğinde bırakan, kimi zaman formun iç hacmini bireysel bir içe dönüş ve varoluşsal karşılaşma alanına dönüştüren, kimi zaman ise yüzeydeki geçirgen kesiklerle izleyiciyi hareket ve bakış ritmiyle anlam üretim sürecinin ortağı kılan kurucu bir role sahip olduğu görülmüştür. Benzer şekilde, formun maddeselliğini adeta bir zara indirgeyerek ulaşılan mutlak hiçlik arayışları ile nesneler arası mesafeyi ritmik bir diyaloga dönüştüren mekânsal yerleştirmeler de boşluğun statik bir yokluk değil bizzat deneyimlenen dinamik bir süreç olduğunu somutlaştırmaktadır.

Zen estetiğinin "yohaku no bi" ilkesi çerçevesinde değerlendirildiğinde, seramik yüzeylerindeki asimetri, sadelik ve bilinçli bırakılan aralıkların sadece görsel bir tercih olmadığı anlaşılmaktadır. Bu aralıklar, izleyiciye zihinsel bir duraksama ve sükûnet imkânı sunarak, eserin sunduğu estetik kurgunun zihinde tamamlanmasına olanak tanıyan birer algısal kapı işlevi görmektedir. Seramik form, artık sadece dokunulan ve görülen bir maddeden öte zaman, boşluk ve izleyici algısının kesiştiği bir deneyim alanı olarak varlık kazanmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, seramik sanatında boşluk olgusunu teknik ve biçimsel kısıtlamalardan kurtararak disiplinlerarası bir derinliğe taşımıştır. Ma kavramı, çağdaş seramik tasarımı için formu

ve onun çevresiyle kurduğu bağı yeniden anlamlandırmak adına güçlü bir kuramsal araçtır. Seramiğin maddesel varlığı ile onu kuşatan hiçlik arasındaki o ince denge, sanatın özündeki anlam arayışına dair en güçlü ipuçlarını barındırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ceramics Now. (2024, 2 Aralık). En Iwamura: Glances and Echoes at Almine Rech, Shanghai. Erişim adresi: <https://www.ceramicsnow.org/exhibitions/en-iwamura-glances-and-echoes-at-almine-rech-shanghai/>
- Dede, E. (2021). Hiçlik ve boşluk kavramlarına ilişkin çağdaş sanat örnekleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), 384–389.
- Diluo Digital Commons. (2023). Japanese interior design influenced by Japanese philosophies Ma, wabi-sabi, and shakkei. Connecticut College. Erişim adresi: <https://diluo.digital.conncoll.edu/Asianart/uncategorized/japanese-interior-design-influenced-by-japanese-philosophies-ma-wabi-sabi-and-shakkei/>
- Hisamatsu, S. (1971). *Zen and the fine arts*. Tokyo: Kodansha International.
- Howe, L. W. (1993). Heidegger's discussion of "the thing" A theme for deep ecology. *Between the Species*, 9(2), 93–97.
- Metin Ertürk Studio Pottery. (t.y.). Emptiness serisi. Erişim adresi: <https://metinerturkstudiopottery.com/collections/emptiness>
- Nitschke, G. (2018). MA: Place, space, void. *Kyoto Journal*. Erişim adresi: <https://kyotojournal.org/culture-arts/ma-place-space-void/>
- Özer, R. T. B. (2025). Figür ile boşluk arasında En Iwamura seramiklerinde Ma'nın estetik dili. 2. Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı, 128–140.
- PG Art Gallery. (t.y.). Metin Ertürk. Erişim adresi: <https://pgartgallery.com/artists/metin-erturk/>
- Piepenburg, R. (2016). Empty space: Design's mystifying element. *Ceramics Monthly*.
- Pilgrim, R. B. (1986). Intervals ("ma") in space and time: Foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan. *History of Religions*, 25(3), 255–277.
- Roddy, S. (2017). Absolute nothingness The Kyoto School and sound art practice. İçinde: *Proceedings of Invisible Places 2017 The International Conference on Sound Urbanism*. 157–173.
- Roddy, S. (2023). The Kyoto School and sound art: A nothingness of the absolute. *Resonance: The Journal of Sound and Culture*, 4(1), 69–87.
- Savaş, U. T. (2009). Seramik sanatında boşluk. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(3), 105–116.
- Sevinç, M. (2025). Japon çağdaş sanatında mekân ve yer temalarına "Ma" kavramıyla bir bakış. *Erciyes Akademisi*, 39(2), 595–614.
- Sherlock, A. (2019, 2 Eylül). Jennifer Lee's Timeless Craft. *Frieze*. Erişim adresi: <https://www.frieze.com/article/jennifer-lees-timeless-craft>
- Stahl, G. (2004). The Thing. Erişim adresi: <https://gerrystahl.net/publications/dissertations/philosophy/ch8.html>
- Tanrıverdi, Y. (2026). Representation in ceramics: Material, narrative, and conceptual approaches. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 16(2), 857–873.
- Waki, A. (t.y.). The beauty of the in-between: "Ma" and its influence on modern minimalism. *Deeper Japan*. Erişim adresi: <https://www.deeperjapan.com/deeper-views/ma-and-modern-minimalism>

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1.** Ebüzziya Siesbye, A. İsimsiz (Çanak Form). Erişim adresi: <https://www.ceramicsnow.org/news/masters-of-contemporary-ceramics-at-maak-in-private-hands-the-shipley-collection/> (Erişim Tarihi: 12 Mart 2026).
- Görsel 2.** Ertürk, M. (2024). Emptiness 2402 [Çarkta şekillendirme, Kırmızı Çamur, Terra Sigillata]. Erişim adresi: <https://metinerturkstudiopottery.com/products/emptiness-24002> (Erişim Tarihi: 25 Mart 2026).
- Görsel 3.** Iwamura, E. (2024). Glances and Echoes. Almine Rech Shanghai. Erişim adresi: <https://www.ceramicsnow.org/exhibitions/en-iwamura-glances-and-echoes-at-almine-rech-shanghai/> (Erişim Tarihi: 05 Nisan 2026).

Görsel 4. Kuroda, T. (2012). Untitled (Cracked Bowl) [Porselen]. Erişim adresi: <https://www.artsy.net/artwork/taizo-kuroda-untitled-30-cracked-bowl> (Erişim Tarihi: 18 Nisan 2026).

Görsel 5. Lee, J. (2019). The Potter's Space Sergisinden Yerleştirme Görünümü. Kettle's Yard, Cambridge. Erişim adresi: <https://www.frieze.com/article/jennifer-lees-timeless-craft> (Erişim Tarihi: 22 Nisan 2026).