

Plastik Sanatlar Alanında Akademik Araştırmalar

Editör
Dr. Betül Serbest Yılmaz

Plastik Sanatlar Alanında Akademik Araştırmalar

Editör

Dr. Betül Serbest Yılmaz

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Dr. Betül Serbest Yılmaz

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Haziran, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-7609-47-0

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1..... 5

Retorik ve Temsilin Gridleri: Rönesans'ın Çizgisel İdealizmi İle Kavramsal Sanatın Diyaloğu

Ayşe Önuçak

BÖLÜM 2..... 39

Seramikte Biçimbozum Yoluyla Kolektif Hafızanın Yeniden İnşası

Ayşenur Ceren Asmaz & Nizam Orçun Önal



Retorik ve Temsilin Gridleri: Rönesans'ın Çizgisel İdealizmi İle Kavramsal Sanatın Diyalogu

Ayşe Önuçak¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Orcid: 0000-0002-6827-2649

Giriş

Sanat tarihi boyunca temsil sorunu yalnızca görünenle değil, bilinçte kurulan görüngünün ardındaki yapısal ve düşünsel kodlarla da bağlantılı bir mesele olagelmıştır. Bu bağlantının kurucusu olarak, görünenin resim yüzeyine aktarılması işinin bakışı ölçülü hale getiren bir perspektif düzene bağlı kalınarak yapılması; bakışın ölçülmesi, oranların hiyerarşisi, bakışın organize edilmesi bir grid inşa eder. Dolayısıyla grid temsili veya estetik deneyimin zeminde kurulan yapısal ve düşünsel kodlarına, kavramsal tasarımın örtük varlığına işaret eder.

“Perspektif inşa tekniğinin öncülerinden olan ressam Leon Battista Alberti, bu tekniğin amaçladığı etkinin, bir pencereden bakma deneyimine benzer olduğunu yazmıştır” (Williamson, 1986, s. 17). Rönesans’ta Alberti’nin *finestra aperta* (açık pencere) olarak tanımladığı resim düzlemi, sadece görsel doğrulukla değil, aynı zamanda zihinsel düzen, matematiksel ölçü ve idea kavramıyla temellenmiştir. Zihinsel düzen ve oranlara göre temsil edilen görüntünün kaynağı da hakikatleri oranlarla refere edilen nesneler ve onların bu haldeki görünüşlerini biçimlendiren oranlardan kaynaklanan bir gerçeklik kurgusudur. Bu kurgunun temeli olan çizgisel perspektif, mekânı tek bir bakış noktasından ölçülebilir kare-izgaralara çevirerek görünür dünyayı evrensel dil ve aklın düzenine bağlar. Temsili hem mimarî hem retorik düzeyde inşa eden tanımlı bir yapının araçları olarak, nesne dünyasındaki hiyerarşinin belirleyicisi olarak oran ve perspektif, o halde gerçekliğin mantığını ve iç dinamiğini veya anlamın doğasını oluşturur. Rönesans sanatının ideal ölçülere dayalı kompozisyonlarında perspektif kuramı, yalnızca görsel yanılsamaya dayalı bir temsil yöntemi olmaktan öte, fiziksel dünyanın matematiksel olarak düzenlenebilir bir sistem içinde kavranabileceğine dair epistemolojik bir inanç üretir.



Şekil 1. Gerardus Mercator, *Dünya Haritası*, 1587. El boyamalı gravür, Binghamton Üniversitesi Sanat Müzesi, Binghamton, New York. © Binghamton Üniversitesi Sanat Müzesi izniyle.

Bu bağlamda, Gerardus Mercator'un 16. yüzyılda geliştirdiği kartografik grid (ızgara-kareleme) sistemi (**Şekil 1**) nasıl ki küresel mekânı düzleştirilmiş, ölçülebilir modüller üzerinden temsil ediyorsa, aynı dönemin sanatçısı Albrecht Dürer de perspektifin öğretici potansiyelini benzer şekilde uygulamaya döker. Albrecht Dürer'in perspektif çizim tekniğini gösteren ünlü ağaç baskısı, 1525 yılında Nürnberg'de yayımlanan *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit* (Çember ve Cetvel ile Ölçüm Öğretisi) adlı eserinde yer almaktadır (**Şekil 2**). 1538 tarihli bir ağaç baskı çiziminde Dürer üç boyutlu bir sahneyi, karelere bölünmüş grid düzlem aracılığıyla başka bir yüzeye birebir aktarmayı gösterir. Bu aktarım, optik gerçekliğin yeniden kurulmasında grid düzleminin bir tür yapısal çeviri aracı olarak işlev gördüğünü kanıtlar. Yani grid belirlenen birim ölçütün tekrarı aracılığıyla uzamsal bir mod değişikliği sağlar. Dolayısıyla grid üzerine kurulan yapı, yalnızca mekânı temsil etmeye yarayan bir teknik değil, aynı zamanda gerçekliği kavramsal olarak disipline ve formüle eden bir zihinsel aygıt haline gelmektedir. Böylece Rönesans perspektifi izleyiciye baktığı dünyayı sunmaktan ziyade, onu geometrik kurgu aracılığıyla sistematik olarak yeniden biçimlendiren bir düşünce sistemine, kavramsal ve retorik bir inşaya, bir nevi mimariye dönüşür.



Şekil 2. Albrecht Dürer'in *Underweysung der Messung* (Çember ve Cetvel ile Ölçüm Öğretisi) adlı kitabında yer alan bu ağaç baskıda, sanatçının uzanmakta olan bir kadını perspektif düzlemi ve aparat aracılığıyla çizdiği temsil edilmektedir (Dürer, 1525)

Bu düşünce sisteminin temeli olan gridi hareket ettiren ilk form ise bir tane kare – yani idea veya postulat- ve onun ölçüleridir. Ölçüler üzerinde idealize edilen temsil ve grid yapı nizamında zamansallığın referansı olan gölgeler akıldışıdır. Zamanın görece ve değişken yapısına ait olan bir kavram olan gölge, var oluşun ve formların yazılımını ve büyük haritasını tespit eden gridlerin kavramsal ve zamansız kapsayıcılığına uygun olmayacaktır. (**Şekil 3**) “Mısır kabartmalarında olduğu gibi grid, hem gölgesiz bir çizgiselliği zorunlu kılar hem de hiçbir bakış açısından görülmüyormuş gibi sunulur. Bu en azından, Mondrian'ın başat figür olarak kabul edilebileceği modernist gridin klasik

döneminde geçerlidir” (Krauss, 1995, s. 311). Bu çizgisel idealizm, Rönesans resminde formun zamansızlıkla birleştiği bir estetik rejimi temsil ederken, modern ve çağdaş sanat pratiklerinde temsil edilemeyi, görülemeyi ve düşüncenin kendisini imgesel düzleme taşıyan kavramsal yaklaşımlara yerini bırakır. Rönesans temsil geleneğinin üzerine inşa edildiği çizgisel perspektif ve gridler temsilin sorgulandığı dönemlerde yapı sökümün, bilgi arkeolojisinin alanı olmuştur.

Rönesans resminde idealize edilen doğanın, akılla projekte ve kontrol edilen görünüşünü, nizama sokan gridlerin yapısı zamandan azade ve mantıksal olarak inşa edilir. Mantıksal örüntülerle ilişkili doğası Antik düşüncede retorik ve mimari arasında kurulan ilişkiyi de hatırlatır. Antik tapınaklarda söz (logos) aracılığıyla mekânın düzenlenmesi hem mimari oranlar hem de retorik ilkeler çerçevesinde bir kozmos kurma eylemidir. Bu da grid merkezinde retorik ve mimari arasındaki ilişkiye işaret ederken, bir yandan da dünya temsillerinin bağlı olduğu o ilk tohumu, *imago mundi*yi (Dünya İmgesi) hatırlatır. Retorik, bir niyet ve bağlamda belirli bir muhatap kitlesine yönelik olarak seçilen söz, imge ve düzene dair diğer öğelerin akıl, duygu ve değer ekseninde, bir etki ya da eylem üretmek amacıyla tasarlanması ve sunulmasıdır. Söz söylemek bir realiteyi inşa etmektir. “Cicero, iyi hitabetin *utilitas* (yarar), *dignitas* (ağırlık) ve *venustas* (güzellik) taşıması gerektiğini belirtir. Bu özellikler sayesinde hitabet evrenle, ağaçla ve insanla kıyaslanabilir. İlginç olan, bu üç benzetmenin zamanın üç ufkunu simgeleyen geleneksel ikonografıyla örtüşmesidir. Cicero’nun son olarak hitabeti mimarlık ve gemi yapımı sanatlarıyla kıyaslaması da dikkat çekicidir. Vitruvius’un *utilitas*, *firmitas* ve *venustas* üçlemesi doğrudan buradan kaynaklanmasa da hitabetin betimlenişi ile mimarlığın tanımı arasında birçok ortak nokta bulunmaktadır. Her iki düşünce sisteminin ardında da Platon’un ‘kozmos’ kavrayışı yer almaktadır” (Carl, 1992, s. 54). Perspektifin icadı, der Lhote, “düzenleyici çizgilerin icadıyla bağlantılıdır; bu çizgiler resim için neyse, mimari modül de tapınaklar ve sarayların inşası için odur” (Krauss, 1995, s. 304). Yani görsel söylem ile mimari düzen arasında tarihsel bir eşdeğerlilik kurulurken, tarihin belirli zamanlarında kültürün ve toplulukların zihinsel konsensüs alanının da inşasında, görüntünün ardındaki gridlerin kavramsal ve dilsel organizasyonu yatar.

Bu çalışmada, çizgi, oran, temsil ve grid sistemleri gibi kavramlar etrafında şekillenen temsiller ve bu temsilleri domine eden idealize edilmiş gerçeklik, Piero della Francesca’dan Sol LeWitt’e, Carrà’dan Malevich’e ve Komet (Gürkan Coşkun)’e uzanan bir eksenle incelenecektir. Piero della Francesca’nın resimleri, Rönesans’ın *natura*’yı akıl yoluyla kavrama ve temsil etme idealini, matematiksel grid sistemleri aracılığıyla görselleştirirken, figüratif olmakla birlikte kavramsal bir soyutlamaya ulaşır. Çizgisel perspektifin mimari bir düzen

olarak işlev gördüğü bu grid yapıları, görünüşlerin ardındaki logos'un yani zihinsel formun da varlığını resmeder. Bu yaklaşım, Rönesans'ın retorik ve mimari düşüncesinde olduğu gibi, temsilin zamandan bağımsız, ölçülebilir ve evrensel bir gerçeklik olarak kurulabileceğine dair kavramsal bir inancı yansıtır. Carlo Carrà'nın metafizik dönem resimleri, figürleri sessizlikle çevreleyen, dilin uzayının dışına çıkmış, boş mimari alanlar ve ritmik tekrarlar aracılığıyla, temsili zaman dışı bir düzene hapseder. Bu yapılar, Krauss'un ifadesiyle "konuşmadan arındırılmış, görselliğe kapalı bir alan" yaratan grid estetiğinin modernist uzantısını yansıtır (Krauss, 1979, s. 52). Carrà'nın mekânlarında söz değil düzen, belirli bir anlatı değil yapı egemen hâle gelir; bu da Rönesans'ın mimari oranlara dayalı temsil sisteminin, modern zamansızlıkla birleştiği bir arayüz kurar. Rosalind Krauss'un "modernliğin mitosu" olarak tanımladığı grid yapısını dilsel ve kitlelerin zihinlerini istenilen nizamla sokarak dünya temsillerini önceden belirleyen kavramsal çerçeve, Malevich'in Beyaz Tuval Üzerine Siyah Karesi'nin de sanat pratiğindeki öneminin altını yeniden çizecektir.

Kareleleme tekniklerinin arketipleri ve dünya temsili ile ilişkisi Mısır ve Mezopotamya üzerinden Ubaid tapınaklarında (M.Ö. 6500–3800) kullanılan kübit sistemi ile Rönesans kareleleme teknikleri, LeWitt'in modüler yapılarda geliştirdiği zihinsel form üretimiyle diyalog kuracaktır. Aynı şekilde Komet'in resimlerinde, resimsel elemanlar olarak görülen temsil ve gridler arasındaki ilişki kavram resminin ne olduğu üzerinden düşünülür. Komet'in resimlerini gerçeküstücü anlatıya çeken dilsel kırılmanın izi sürülür. Klasik resmin figür dilini anımsatırken çizgiselliği aşan düşsel imgeleri ve mekânları; zamansızlığı zamanların eş zamanlılığı üzerinden değil gridlerde sıçrayışlarıyla zaman dışı üzerinden kuran kompozisyonları, geleneksel temsil dilinin hakimiyetini askıya alarak retorüğının boşlukta yankılandığı bir biçime bürünür. Böylece bu çalışma temsilin estetik değil, kavramsal bir düzlemde nasıl yeniden kurulduğunu sorgulayarak, geçmişin zamana geçirgen olmayan çizgisel idealizmiyle güncelin zamansız kavramsallığı arasında bir diyalog imkânını ortaya koymayı amaçlar.

Retoriğin Gridleri, Sözün Temsili İnşası ve Sihirli Kareler

Retorik bir konu hakkında, olay örüntüsü düzleminde muhataplarını ikna etmek ve muhatapları üzerinde bir duygu yaratan söz düzenidir. Retoriğin dış yüzeyinin altında, söz düzeninin ana omurgasını ise anlatı kurar. Rönesans resminde ve güncel medyada aynı ilke, mekân-grid veya kadraj düzlemine çevrilerek görsel retorik oluşturur. Alberti De Pictura'da "bir *historia* [anlatılı resim] kurmak, bir ev inşa etmekten farksızdır. Her ikisi de bir zemin planına, bir yükseltiye ve birleştirici bir fikre ihtiyaç duyar" (Alberti, 1435/2011, s. 80) der. Resmin anlatı değerini yani retorik gücünün etki alanını bir ev inşa etmekle özdeşleştiren Alberti, ikonografik açıdan görünenin ardında onların bir araya gelişlerinin ve bir araya gelme biçimlerinin anlatıyı görselleştirdiğini söylüyor.

Anlatı değeri ise mitik zamansallığın dilsel hareketinde olduğu gibi kendi mantığını bir evin temel donatısı² gibi taşıyor. Vitruvius bu anlatı değerini mimari üzerinden *decorum* değeri ile karşılıyor. “Vitruvius’a göre ideal bir kent ya da yapının biçimsel yapısı yalnızca simetri ve orana değil, aynı zamanda ‘*decorum*’a da dayanmalıdır. *Decorum*, mimari öğelerin toplumsal ve işlevsel rolleriyle uyumlu olmasını sağlar; böylece görsel düzen, ideolojik ve simgesel temsilin bir aracı hâline gelir” (Kostof, 1991, s. 65).

Decorum ve *historia* işlevsel olarak anlatı veya mimaride bir ikna ve uzlaşım aracı olarak, dilsel yani retorik özellikler göstermektedir. *Decorum*, bir *historia*’nın inşasında içkindir. Tıpkı iyi bir retorik metinde her bileşenin konusuna, bağlamına ve amacına uygun olması gerektiği gibi, *historia*’da da her figürün yerleşimi, davranışı ve ifadesi temsil ettiği anlatıya uygun düşmelidir. Aksi hâlde temsil dağılır, anlatı kopar ve izleyici ikna olmaz. “Plutarkhos, Simonides’e atıfla ‘resmin sessiz şiir, şiirin ise konuşan resim’ olduğunu aktarır; Horatius ise bu fikri ‘resim neyse şiir de odur’ anlamındaki *ut pictura poesis* kavramıyla özetler” (Minor, 2001, s. 40).

Retoriğin ikna edici tutarlılığı açısından temel ilke olan logos —yani akılcı düzen ve anlatının mantıksal tutarlılığı—gridin yapısında da kendini gösterir. Retoriğin, anlatının bileşenlerini mantıksal bir sıraya koyması gibi, grid de görüntü elemanlarını kavramsal bir hiyerarşi ve düzen içinde konumlandırarak izleyicinin algısal ve anlatısal akışını yönetir. Dolayısıyla grid görsel ritmin ikna edici zeminini inşa etmesinin haricinde, anlatının algılanması yönünde bir kontrol biçimi kurar. Mekânı, deneyimi ve özneyi organize eder. Retoriğin anlatıyı organize eden mantığının ifadesi olan grid mimari ve görsel sanatların yapısal temelini kurar. “‘Metafizik kareler’, hareketsiz geometrileriyle sessizliğin retoriğini kurar; bu, herhangi bir fütürist dinamizm kadar etkilidir” (Merjian, 2010, p. 197). Bu yönüyle gridlerin kozmolojik ve ideolojik aktarımın açıkça görülmeyen temelini oluşturduğu söylenebilir.

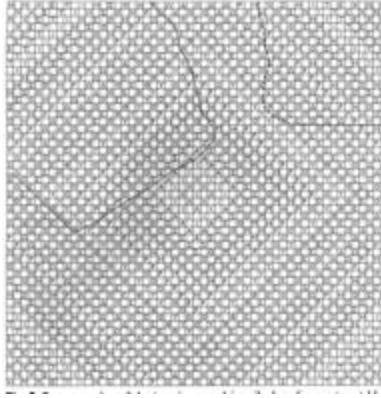
Squire, resim veya mimaride yapısal düzenin gridlerini oluşturan birim yapılar olan kareleri, imge kavram ve hafıza kurgusunun zihinsel mimarisi bağlamında *Tabulae* yazıtlarıyla ilgili araştırmasında sihirli kareler olarak ifade eder (**Şekil 3**). *Tabulae Iliacae* (İlya Tabletleri) epik anlatıları yontu-yazıt kombinasyonuyla minyatürleştirip sıkıştıran, izleyici-okuru hem bakmaya hem de okumaya zorlayarak görsel ile sözeli bilerek çarpıştıran, seçkin ve entelektüel bir kültür çevresinde tercih edilen bir hafıza oyunudur. Zihin labirentleri gibi görünen “*Tabulae Iliacae*’nin, ızgara kurgusunun etki gücünü de dile getiren “sihirli kare” olarak adlandırılan bu tasarımı, harflerin bir ızgara içinde yerleştirilmesiyle elde edilmiştir. Bu ızgara hem okuru hem de izleyiciyi, metni ister yatay ister dikey

² Betonarme yapılarda, betonun içindeki çelik çubuklar veya çelik ağ sistemleri.

ister diyagonal yönde okuyabilecekleri şekilde yönlendirerek “diagrammatik bir okuma”ya davet eder. Harf sıralaması, hangi yönde okunursa okunsun aynı sözcükleri oluşturur” (Squire 2009, s. 78). Çok yönlü okuma şeması, Homeros anlatısını ezberden hatırlamayı veya yeniden kurgulamayı teşvik eden antik bir nimonik bulmaca mekaniği sunar. Kareler, anlatının kronolojisine ve konum ilişkilerine karşılık gelir. Böylece hafızada hem yan yana hem de sıralı olarak kodlanan bir ezber desteği ortaya çıkar. Hafıza mimarilerine benzer, retorikğin görsel mecraya taşındığı sinestetik bir form olarak düşünülebilirler. Bu tabletler anlatının hafızadaki inşasını sağlar. “Sihirli kare” dizgeleri, metnin çoklu okuma biçimlerini (yatay, dikey, diyagonal gibi) sözlü olarak onaylayarak, aynı ızgaranın ön yüzünde karşımıza çıkan görsel çoklu bakma biçimlerinin tam karşısını oluşturur. İzleyici, metni yeniden yeniden okuyup atlayarak, yukarıya bakıp yeniden dalarak (Barthes’ın “*jouissance*” kavramındaki gibi), hem görsel hem sözlü formlar arasındaki belirsizlikte dolanır” (Squire 2009, s. 83) (Şekil 4). Dolayısıyla grid bu tabletlerde yalnızca şiirsel bir ölçü yönetimi değildir; aynı zamanda küçük birer şiirsel an taşıyan görsel bir metne dönüşür. Squire’nin vurguladığı gibi bu kare düzen aynı zamanda epigram (yazı) ile rölyef (görsel) arasında zihinsel şifreleme veya kodlama işlevi görür. Dürer’in üç boyutu iki boyutlu düzleme indiren gridleri, bu tabletlerde zihinsel gerçekliği kuran birimlerin harfler ve sesler olduğu karelerle bir olguyu zihinde kavramsal olarak inşa eden araçlara dönüşür.



Şekil 3. Troya Savaşı sahnelerinin yer aldığı mermer rölyef parçası, Palombino mermeri, MÖ 1. yy başı (Roma, Erken İmparatorluk, Julio-Claudian dönemi). The Metropolitan Museum of Art, Acc. No. 24.97.11. Erişim 29 Mayıs 2025, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251473>



Şekil 4. Kırık tabletler 2NY (sol üst) ve 3C (sağ üst) üzerine kazınmış “sihirli kare” düzeninin yeniden kurgusu (Bua 1971, fig. 2’ye göre). On The Tables The Tabulae Illicae In Their Hellenistic.pdf[file-service://file-Vp2A4WmziUULDmCVkHQ56v]

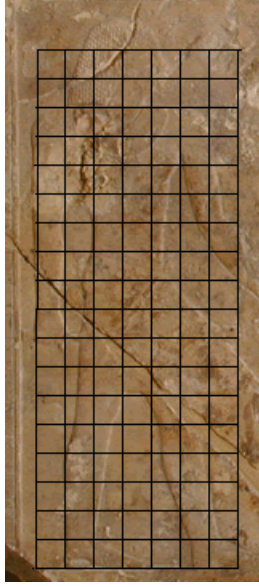
Grid, fiziksel mekânı kontrol eden bir düzenleyici olduğu kadar, sembolik bir yapılandırma ilkesi olarak da çalışır. Temsilin ve anlamının sınırlarını, alanlarını ve hareketi belirler. Krauss (1991) bunu “metin ile görüntünün konumlandırılmasında dikey ve yatay çizgilerin bu şekilde kullanımı, sayfa düzenini kontrol eden yirminci yüzyıl modernist gridinden prensipte çok farklı değildir. Yine de tasarımcı ile ressamın aynı kişi olması ve kılavuz çizgilerin resimsel kompozisyonu da düzenlemesi, grid çizgilerinin aynı zamanda temsili veya sembolik amaçlarla da kullanılmış olabileceği olanağını doğurur” şeklinde açıklar (s. 307). Stanislawski (1946) gridin “farklı yerlere evrensel olarak uyarlanabilen” işlevselliğini logos’un mekânsal karşılığı olarak öne çıkarır (s. 107). Kompozisyonun ve anlatının kurucu her bir parçası da yine bir kare ve kareden türeyen grid nizamına uygundur. “Arkaik dönem Yunanları, iyi biçimlendirilmiş bir figürün ‘kare’ (*tetragonos*) olarak nitelendirilebileceği daha açık bir anlama aşındı. Ressamlar ve heykeltıraşlar, insan vücudunun simetrik ve iyi orantılı tasvirlerini planlamak için kare gridler kullanıyordu” (Johnston & Mulroy, 2004, s. 2-3).

Bu görsel parçalama pratiğinin kökeni Antik Mısır’a dek uzanır. Panofsky’nin (1955, akt. Moffitt, 2002, s. 32) belirttiği gibi, Antik Mısır’da “eş karelerden oluşan bir ağ” temel modül olarak kurulmuş ve figürün ana hatları bu ağa yerleştirilmiştir. Mısır mezar resimlerinde figürlerin oranları ve yerleşimleri, bir grid sistemi aracılığıyla belirlenirdi. Bu sistem figürü kutsal düzenin bir parçası olarak sabitletti. Sanatçı tanrısal düzene, kutsal ölçüye uymak zorundaydı. Antik Mısır mezar resimlerinde görülen kareleme sistemi, figürlerin üst-alt ve sağ-sol oranlarını koruyarak kutsal düzenin sürekliliğini sağlamayı amaçlamıştır (Radtko, 2020, s. 535). Farklı dönemler için farklı kare sayılı ızgaralar kullanılmıştır. Örneğin, 18 karelik ızgara çoğunlukla ayakta duran figürlerde

tercih edilirken, oturan figürler için 14 kareli versiyonlar da kaydedilmiştir (University College London, t.y.). “Eski Krallık figürleri kareli ızgara üzerine değil, altı yatay kılavuz çizgi dizisine göre çizilse de; (Şekil 5) 5. ve 6. Hanedan ayakta duran figürleri 18 karelik bir ızgara üzerinde analiz edildiğinde, çoğu durumda oranların Klasik Orta Krallık oranlarına benzer olduğu görülür” (Robins, 1985, s. 102). Robins (1985) bu oransal değişimin ardındaki “kaynağı” doğrudan açıklamaktan kaçınır; (Şekil 6) “yüzyıllardır kullanılan sistemin neden değiştirilmesi gerektiği hâlâ tam olarak izah edilememiştir” der (s. 104). Bununla birlikte Robins, Iversen’in önerisine atıfla, değişimin muhtemelen “kraliyet dirseğinin (yaklaşık 52,5 cm) yedi palmidan altı palmeye bölünmesiyle” ortaya çıkan ölçüm reformuna dayandığını aktarır. Bu yeniden düzenlenmiş dirsek birimi yeni ızgara karesinin bir palmi ($\approx 8,75$ cm) temsil etmesini sağlamış olabilir (s. 104–105).



Şekil 5. Eski Hanedanlık *Gurob* mezar resminde kılavuz ızgarası (Digital Egypt for Universities, University College London, n.d.). Erişim Mayıs 18, 2025
<https://www.ucl.ac.uk/museums-static/digitalegypt/gurob/archive/uc27934ii.jpg>



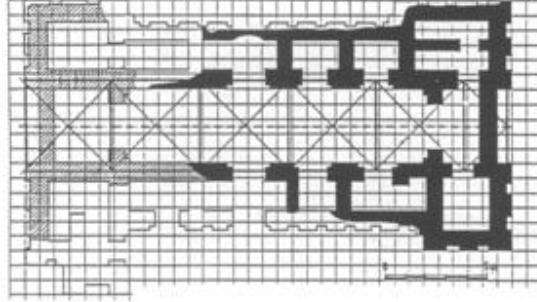
Şekil 6. 12. Hanedanlık Hipotetik ızgarada *Mentuhotep* figürü University College London (n.d.). Erişim Mayıs 18, 2025, <https://www.ucl.ac.uk/museums-static/digitalegypt/art/mkgrid.gif>

Benzer bir grid disiplini, Mezopotamya’da Ubaid döneminde de mimari tasarımda temel bir araç olarak benimsenmiştir (Şekil 8). “Kare, Ubaid mimarisinde en önemli öğelerden biriydi; özellikle tapınak planlarında oransal ızgaranın ‘modülü’ olarak sıkça kullanıldı.” (Kubba, 1990, s. 46) Kubba (1990, s. 45), grid geleneğinin mimarlıkta iletişimi ve inşa sürecini nasıl kolaylaştırdığını şöyle ifade eder: “tasarımda grid ya da modüler bir disiplin kullanmak, tasarım/örme sürecini basitleştirdiği ve geliştirip mimar ile uygulayıcı arasındaki iletişimi kolaylaştırdığı için mimari tasarımda büyük bir kazanım olabilir. Böyle bir sistem, aynı zamanda binaların bir bütünlük ve güç duygusuyla ortaya çıkmasına da katkı sağlar.” Dahası, farklı modüller denenmesine rağmen Ubaid tapınak ve önemli sivil yapılarda algısal anlam taşıyan tek ölçeğin 72 cm’lik kare ızgara “*Ubaid Cubit*” olduğu kısa sürede anlaşılmıştır. Kubba (1990, s. 46) bu seçimi şöyle özetler: “Çok geçmeden, 72 cm’lik ızgaranın, Ubaid tapınaklarının ve ‘önemli’ sivil yapıların planlarıyla algılanabilir tek düzen olduğu ortaya çıktı. Diğer ızgaralar ise elenerek yalnızca ‘Ubaid Kübü’ olarak adlandırdığım bu 72 cm ızgarayla analiz sürdürüldü.” Bu örnekler hem Mısır’da hem de Ubaid Mezopotamya’sında logos’un—akılcı, tutarlı düzenin—görsel retoriğe dönüşmüş biçiminin, grid aracılığıyla nasıl somutlandığını ortaya koymaktadır. “Sonunda grid bir mittir; tekrar ve kapanmayı dayatırken özerklik ve aşkınlık vaat eden bir yapıdır” (Krauss, 1979, s. 14). Bu aşkınlık doğrultusunda, Kubba, tuğla/kubit bilgisinin rahip-mimar gibi -*Tabulae Iliacae*’nin seçkinlere hitap etmesine benzer-, “seçkin bir azınlığın tekeli” olduğunu söyler. Yani grid-ölçü

hem ritüel hem yönetim aracıdır. Tapınak, kozmik düzeni temsil eden kare-grid planı ve 72 cm kubit modülü ile “göksel yetke”nin fiziki olarak inşa edilmiş halidir. Ölçüyü bilen, kozmolojiyi yönetir. Ölçü bilgisini reddetmek, hegemonik anlatıyı da reddetmektir. Tapınak ve kozmosun esasları arasındaki bu ilişkiden dolayı mimarlık da krala yakışır bir iştir. Yani düzenin mikro çekirdeği olan, Mircae Eliade’nin tarifiyle *imago mundi*, dünya imgesinin inşasında göksel yetkenin sahibi olan, ölçüyü bilen ve uygulayan kraldır. Kral’ın bu niteliği tapınağın ilk tuğlasının, yani *kubitin*, yapılacağı kili başının üstünde taşıyan Ur-Nammu figüründe görselleşmiştir (Şekil 7).



Şekil 7. *Ur-Nammu Kurucu Figürü* (Foundation figure of Ur-Nammu), MÖ 2112-2095. Bakır alaşım; başında yapının taşıma sepetiyle betimlenen Ur kralı. British Museum, Londra, env. no. 1919,0712.645.



Şekil 8. *Eridu Tapınağı VT*’nin planı, her biri sekiz kubit ölçüsünde üç bitişik karedir ve bunlar 45° açıyla örülmüş bir diyagonal ızgara ile kesişir” (Kubba, 1990, s. 49).

Rönesans İdealizmi ve Kavramsal Temsil

Rönesans’ta Leon Battista Alberti, resim yüzeyini bir “*finestra aperta*” yani açık pencere (Şekil 20) olarak tanımlarken, bu pencereyi “*quadratura*” (kareleme) yöntemiyle düzenlemeyi önerdi. Bakışın ölçülmesi olan perspektif sisteminin temelini oluşturan bu ızgara, bakışın ve temsilin matematiksel olarak kontrol edilmesini sağladı. Yani nasıl bakılacağını tespit etti. Buradaki grid artık

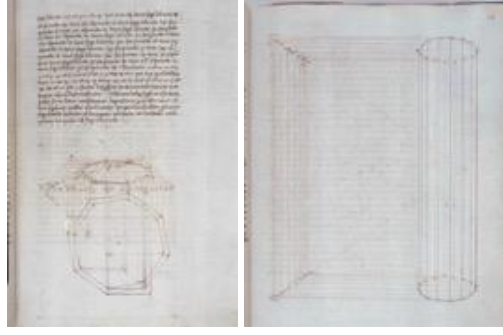
kutsal düzenin değil, çoğunlukla insan merkezli evren anlayışının mekânsal karşılığıydı veya başka bir bakış açısından insan merkezli evren kutsal düzen haline gelmiştir. “Rönesans”la birlikte kutsal dünya tasavvurundan giderek sekülerleşen bir kavrayışa geçilir; bu da değer yüklü koordinatlardan nötr modül ve eksenlere dayalı ‘alan’a geçişi beraberinde getirir” (Williamson, 1986, p. 18). İlahi olan ve dünyevi arasındaki ilişkinin sürekliliğinin, hatta Tanrının varlığı ve yaratımının, duyularla kavranan dünya da aranmasıyla bir nevi sekülerizasyona veya ön aydınlanmaya adım atılmıştır. Sonrasında ise bu seküler alan Kartezyen rasyonalitenin gridleriyle özdeşleşir ve Williamson’un (1986) ifade ettiği üzere Descartes’le birlikte “yalnızca fiziksel görünümünün ardındaki yapısal yasaları değil, bizzat rasyonel düşünmenin” (s. 20) araçlarından biri haline gelir.

Matematiksel perspektif ve çizgisel çokluk, gözden ziyade akla hitap eden etkisiyle, Rönesans temsilde kavramsal bir alan açmıştır. Önceki kilise merkezli düzenin vurguladığı oluşun belirsizliğinden, doğanın bilgisini kavramaya yönelik Rönesans insanı için çizgi, kontür ve kare doğa ideasının felsefesini yapmak için araçlar haline gelmiştir. Rönesans idealizminin yansıttığı kavramsal yapı ve düzeni sağlayan simetri, bir merkez ve onun etrafında örgütlenen yapıyla Roma şehir planlarının yapılanmasına benzer. Roma kentlerinde kolonilerin birlik, denetim ve tek bir güç odağı etrafında hizada olmalarını sağlamak için, kentsel birimler merkezi gücün kontrolünde olacak şekilde ızgara planlı olarak düzenlenmiştir. (Stanislawski, 1946, s. 117 - 118) Zihnin yollarının düzenlenmesini sağlayan ızgara planlar ile kentin kontrolünü sağlamaya yarayan birimlerin ızgara planlı örgütlenişiyle aynı dinamiğe ve ideolojik yapılanmaya sahiptir. Rönesans resminde de kompozisyon, simetri kaynaklı hiyerarşik ve anlatının ardına gizlenmiş geometrik bir düzene dayalıdır. Dönemin mimari alanındaki araştırmaları takip eden resim sanatı, heykelsi ve kompozisyonun mimarisini en yalın şekilde ayakta tutan heykelsi figürleriyle anlatıyı zamansız ve evrensel bir ideale yükseltir. Rönesans ressamı anlatıyı bir mimar gibi inşa ederken geometrik formların sağlamlığına başvurmuştur.

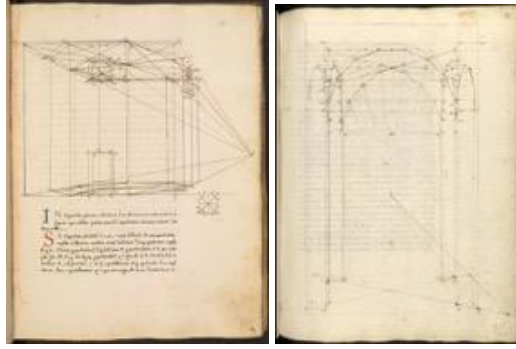
Bu ressamlardan birisi olan Piero della Francesca (1415 – 1492), matematiksel perspektif ve geometrik düzenlemeleriyle tanınır. Perspektif risalesi *Prospettiva Pingendi*, temel öklidyen kuralları ve düzlem geometrisini anlattığı geometrik ön hazırlık (Şekil 9); kare, çokgen, daire gibi geometrik formların tek kaçışlı projeksiyonlarını anlattığı düzlemde perspektif (Şekil 10a, 10b); küp veya insan figürleri gibi hacimler üzerinde rakursi uygulamalarının yer aldığı katı cisimlerin perspektifi (Şekil 11a, 11b) şeklinde üç bölümden oluşur. İlk kitaba “her nicelik göze bir açı altında temsil edilir” şeklindeki Öklidyen optiğin temel teoremi ile başlar. 12. önermesinde başlayan perspektif tartışmasında, 14. ve 15. önermelerde nesnelerin perspektifte ölçeklenmesini sağlayan zemin ızgarasının nasıl oluşturulacağını anlatır (Finestre sull’Arte, t.y.) (Şekil 12). Resmin epik

kurucusu olan ve anlatıyı görünür kılarken kendisi görünmeyen kare-ızgara (*quadratura*) mantığını cebirsel-geometrik temelle açıklar. *Tabulae Iliacae*'de hecelerin birimleri olan kareler, Piero della Francesca'nın resminde ölçü birimidir. Her ikisinde de grid imge ve kavramı bir arada işler. Dolayısıyla grid sadece bir düzenleme aracı değildir; aynı zamanda imgenin zihinsel kavram haline gelmesini sağlayan, imgenin aktarımını denetleyen bir aracı yani çeviricidir. Resimlerinde yer alan imgeler, yine mimari elemanların taşıyıcı fonksiyonlarının olması gibi, öğretici ve hatırlatıcı geometrik yapısıyla ölçülü şiirsel yapılardır. Bu halleriyle hakikatin çarpık izdüşümü değil idealize edilmiş hatırlatıcılardır.

16.yy'da yayınlanan perspektifle ilgili çalışmaların pek çoğu Piero della Francesca'nın çalışmalarını temel almıştır. "Piero'nun risalesi resmi üç ana bileşen olarak tanımlar: çizim, ölçüm (*prospectiva*) ve renklendirme; ancak Piero'nun ele aldığı kısım ikinci bileşen, yani ölçümdür." (Davis, 2003, p. 268) Davis (2003), Piero della Francesca'nın risalesinin mimarlar tarafından da geniş çapta bilindiğini ifade eder ve Fra Luca Pacioli'nin, Piero della Francesca'ya 'resim ve mimarlığın hükümdarı' olarak atıfta bulunduğunu söyler (s. 268). Piero della Francesca'nın resimsel konstrüksiyonlarında diyagonaller figür ve mimariyi tek bakış noktasına ayarlar (Şekil 10b). Benzer şekilde bakışın veya hareketin Eridu tapınağında diyagonal ağ ile (Şekil 6) kozmik yönlere/üçgen oranlara göre yapılandırıldığı görülebiliyor. Her iki durumda da diyagonal, kare-modülün içine zaman dışı ikinci bir ritim kattığı gibi Cocchiarella'nın (2022) çalışmasında vurguladığı üzere iki farklı görünüşün (önden ve yandan) perspektif görünüşleri arasındaki grafik bağlantı, ölçüsel denetim ve ortografik görüntüler de diyagonal aracılığıyla sağlanır. Ubaid ölçüsü kozmosu yatay planda kodlarken, Piero della Francesca'nın ölçüsü, aynı kare-diyagonal mantığını dikey bakış konisine aktarır. Grid mimari zeminden resme kayarak, ritüelin mekânı optik mekâna dönüşür. Tapınakta ve resimde gizli grid, görünmez sözdizim veya mantık olarak çalışır. Bu sözdizim, retorik metinde argümanı, tapınakta ve resimde ise gözü/bakışı, hareketi düzenler.



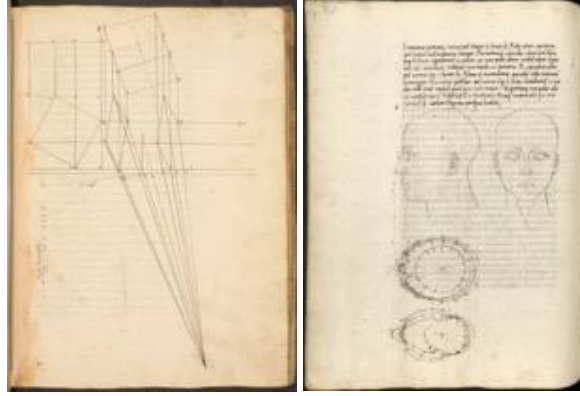
Şekil 9. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, fol. 59r (perspektif diyagramı), yakl. 1474-1480. Elyazması, mürekkep - kâğıt; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Ms. 1576. Dijital kopya © Museo Galileo, Digiteca.



Şekil 10a. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, fol. 65r (çokgen-kısaltma diyagramı), yakl. 1474-1480. Elyazması, mürekkep-kâğıt; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Ms. 1576. Dijital kopya © Museo Galileo – BibDig.

Şekil 10b. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, fol. 35r (hacim-kısaltma diyagramı), yakl. 1474-1480. Elyazması, mürekkep-kâğıt; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Ms. 1576. Dijital kopya © Museo Galileo – BibDig.

Kare taban üzerine oturtulmuş kemerli bir tonozun geometrik yapısının, iki diyagonal yardımıyla belirlenerek çizilen perspektifi; 2. Kitap'ın sonu (Cocchiarella, 2022, s.448).



Şekil 11a-11b. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, fol. 56r (çokgen perspektif diyagramı) ve fol. 64v (katı cisim kısaltması), yakl. 1474-1480. Elyazması, mürekkep-kâğıt; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Ms. 1576. Dijital kopyalar © Museo Galileo – BibDig.

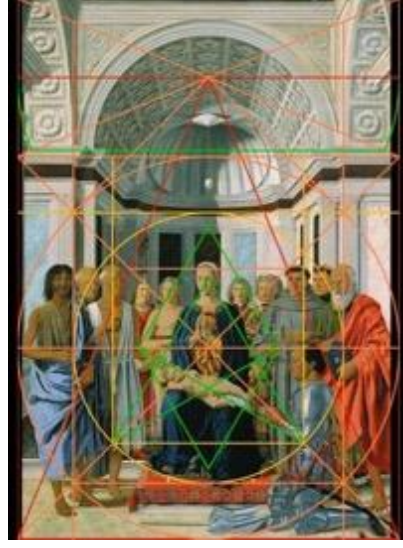


Şekil 12a. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, fol. 44r (örnek perspektif diyagramı), ca. 1474-1480. Mürekkep ve kâğıt; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Ms. 1576. Dijital kopya © Museo Galileo – BibDig

(<https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=1040142&seq=44>). Görsel bozulmaları önlemek için görüş alanının açısını nasıl tahmin edeceğinize dair gösterim (Cocchiarella, 2022, s.448)

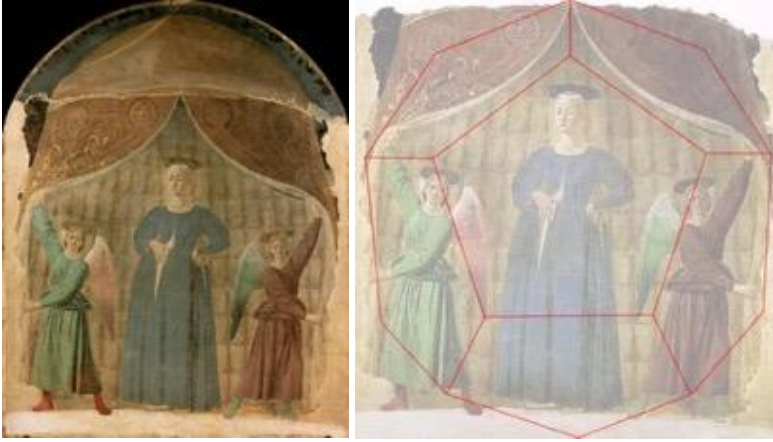
Şekil 12b. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, fol. 56r (çokgen perspektif diyagramı) ve fol. 64v (katı cisim kısaltması), yakl. 1474-1480. Elyazması, mürekkep-kâğıt; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Ms. 1576. Dijital kopyalar © Museo Galileo – BibDig.

“Karo döşeli bir zeminin ortografik ve perspektif görünüşleri arasındaki grafiksel bağlantı ile bu iki görüntüyü birleştirmede bir diyagonalin yardımcı rolü” (Cocchiarella, 2022, s.447)



Şekil 13. Piero'nun Brera sunak düzeni, “üst mimariyi taşıyan yeşil baz çizgiyle başlayan üç karelik alan ve bu kareyi kesen 45° eksen sayesinde Eridu Tapınağı'ndaki 8 kubit kare + diyagonal örgüye doğrudan karşılık verir” (De Rosa & Bergamo, 2019, pp. 7-9; Kubba, 1990, p. 49 “Kaçış noktasından geçen düşey düzlemin izi, devekuşu yumurtasını taşıyan altın zincirin hattı ve tablonun simetri eksenini hiçbir restitüsyonda tam çakışmaz; bu, ressamın bilinçli tercihi olarak karşımıza çıkar.” (De Rosa & Bergamo, 2019, s. 8)

Görünür formların kaynağına geometriyi oturtan Piero della Francesca ““dünyadaki görünür nesnelerin geometrik biçimlerinde kemale erdiği” inancıyla hareket eder” (De Rosa & Bergamo, 2019, s. 6). “Piero, figürlerindeki gereksiz ayrıntıları ayıklayarak onları Platonik katılardan oluşan bir dizgeyi andıran evrenselci geometriye uyarlamaktadır” (Şekil 14a, 14b) (Krauss, 1995, s. 303) ve “eğer bu paradigmanın adı grid ise, onu geçmişin derinliklerinden meşrulaştıran esas figür Piero della Francesca’dır” (s. 306) diyen Krauss, 45° lik hareketlere dikkat çeker. 135° lik V açısını oluşturmak için “perspektif ızgarasına 45° eğimli düzenleyici çizgiler ekleyerek figürleri diyagonal-kare çifte örgüde sabitler (Şekil 10a, 10b, 12a, 12b). Böylece hem kare (90°) hem de diyagonal (45°) mantığı tek bir ‘armatürde’ birleşir—iç açılar 135° olur” (Krauss, 1995, s. 304). Bu tekrar eden 135° lik “diyagonal-kare bileşkesi”, Piero’nun fresklerinde perspektif derinliğini ızgara yüzeyine eşzamanlılıkla (aynı anda görülen diyagonaller) çiviler; Krauss’un deyişiyle, ızgara “ardışıklığı eşzamanlılığa çevirir” (Şekil 13) (1995, s. 304). Bu açıdan Piero della Francesca’nın Rönesans’ta uyguladığı diyagonal-kare bileşimi, 20. yüzyılın çizgi temelli grid kavramının tarihsel öncülü olmuştur.



Şekil 14a. Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, 1467. Ayrık fresk, 260 × 203 cm; Monterchi Mezarlık Şapeli, Arezzo. Erişim 19 Nisan 2025, <https://www.wga.hu/html/p/piero/3/10parto.html>

Şekil 14b. Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, yakl. 1455. Monterchi, Museo della Madonna del Parto. Görüntüde, eserin mekânı bir dodekahedron ile işaretlenmiş; renkler geometrik biçimleri vurgulamak için hafifçe açılmıştır. Erişim 19 Nisan 2025, Finestre sull'Arte, <https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artists/piero-della-francesca-and-the-importance-of-his-treatise-de-quinque-corporibus-regularibus>

Modern Sanatta Grid ve Anlatı İlişkisinin Kareye Çözülmesi

Modern sanatın anlatı ve biçimden uzaklaşmak suretiyle, klasik temsil dilinin gramerini söken soyutlama yönünde ilerleyen süreci, mutlak gerçeğin ve öklidyen uzamın sorgulanmasıyla kavrama doğru çözümlenmiştir. Mutlak gerçeğin yerini öznel dünya temsillerinin almasıyla perspektifin özne merkezine gelmesi ve diğer yandan nesnenin hakikatinin sorgulanması beraberinde Xray araçların nesnenin iç yapısını görüntülemesine eşlik edecek şekilde görünüşler eşzamanlı merkez noktalara ve kendi içlerinde geometrik parçalara ayrılmıştır. Nesnenin görüntüsü sorunu yerine bunun nasıl olduğu sorusuyla birlikte klasik geometri sanat akımlarınca en saf haliyle temsilin hakikati olarak saptanmıştır. Sonrasında bu dilsel ve teknik yapıdan kurtulmanın gerekli olduğu sonucundan tekrar kırılarak bu sefer hakikatin yokluğu ve inşa edilebilir oluşuyla gridler de alaycı bir oyun düzenine araç olmuştur. Özsel biçimin temel problem haline gelmesi modern sanatın metafizik motivasyonunu ifade eder. İsmail Tunalı'nın ifadesiyle "...geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık gizlidir. Bu tinsel varlık, görünüşlerin, nesnelerin arkasında bulunan, nesnelerin özünü oluşturan bir metafizik düzendir. Bunun için kübizmde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar...varlığın bu matematik ve metafizik kavranışı, temelde iki kavrama indirgenebilir. Bu iki temel kavram, kubus ve özsel biçim kavramlarıdır" (Tunalı, 2008, s. 167). Resim kubusların

oluşturduğu bir konstrüksiyona dönüşür. Bu aynı zamanda görüntünün gerçekliğini kuran grid, kavramsal/işlevsel temel veya bağlamdır. Yani tapınakları ve dünya imgesini kuran kubit, modern zamanın diliyle kubustur. Artık Kandinsky'nin ifadesiyle “Sanat yapıtı yaratmak, dünya yaratmaktır” (Tunalı, 2008, s. 166). Mimetik yapıyı kıran da sadece figürden vazgeçilmiş olması değildir. Yaratımın ve sanatın geometrik yaratım kaynağının ele geçirilmiş olmasıdır. Belki de ilk defa sanat bu şekilde iktidarın temsil alanından sıyrılmıştır. Yine bu nedenle Şair Apollinaire kavram ressamlığından bahsetmiştir.

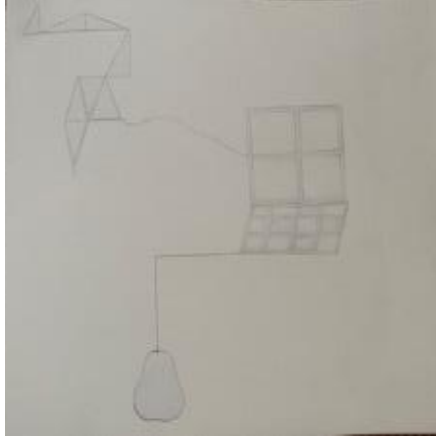
Metafizik resim olarak adlandırılan ve görsel temsilin alışıldık dilsel ve kavramsal dizgesini, yani düşünsel gridi, bir sanatsal ifade şekline dönüştürerek gerçeklik algısını, fizik yasalarını, oranlar hiyerarşisini sorgulayan sanatçılardan bir tanesi Giorgio de Chirico'dur. Onun resimlerinde grid, bir satranç oyununun karelerinin manipüle edilmesiyle oyunun oynanamaz hale gelmesine benzer. Gridin düzeni üzerindeki değişiklik, zihnin veri okuma ve işleme düzenine müdahale etmek olacağı için temsilin ve dünya algısının da değişimini mümkün kılar. Üzerinde hareket edilemez satranç tahtaları ve sessiz, okunamaz şiirler gibidir. Örneğin *Bir Kralın Kötü Dehâsı* resminde (Şekil 15) Merjian (2011)'ın ifadesiyle “kaçış çizgileri bir yoklukta birleşir ve anlatı zamanını askıya alır” (s. 191). “Metafizik kareler”, hareketsiz geometrileriyle sessizliğin bir retoriğini kurar; bu, en az bir fütürist dinamizm kadar etkileyicidir.” (Merjian, 2011, s. 197) Bu bilmeceli alanda anlatı, nasıl sorusuna cevap vermeyen çetrefilli grid sistemi sebebiyle semiyolojik bir kaos yaratır. Yine Merjian'ın çıkarımlarından esinle söylemek gerekirse, klasik gridin ustası olan mimarın kural koyan, yolu 90 derecelerde tanımlayan cetveli, Chirico'nun elinde işlevini ve bağlamını kaybedip bir “ritüel esasına” dönüşüyor. Zihinde bir kavram haritası veya görme biçimini hizalayan bir harita kurmak yerine, var olan zihin haritasını bozuyor. Bu bozuşmanın can alıcı noktası bunu yine bilinen grid sistemini göstererek yapıyor olmasıdır. Ortaya çıkan soyut tasavvur dünyası, izleyiciyi ve gözünü serbest bırakır. Bu esnada gerçekliğin üzerinde yer aldığı grid veya kavramsal plana göre kurulmuş olduğunu; bu nedenle öncelikli olanın temsilden ziyade o temsilin nasıl ve neyi anlatacağı, izleyiciyi neye ikna edeceği yönündeki hareketi belirleyen gizli ölçü olduğunu aşikâr eder. İzgaranın koordinatları artık hangisi gerçek eksen sorusuna cevap vermez. Çünkü ızgara ve resmin geometrik armonisi doğanın içkin yapısı olmaktan çıkarak, deneyime bağlı yüzey ve yapılara dönüşür. Klasik gridin sorgulanması aynı zamanda genel etiğin ve mutlak doğrunun sorgulanmasıdır. Ahlakın bireyselliği, bakışın bireyselliği ve seçilen koordinata göre anlatının gerçeklik değerinin farklılaşması onun resimlerinde kavramsal bir problem halini alır. Chirico'nun metafizik soyutlamaları bu nedenle nesnenin görüntüsüyle ve resimden nesneyi çıkarmakla ilgili olmamıştır. Bunun yerine nesneyi kuran kavram ağını, gridi bir nevi mobilize etmiş, temsili kuran

mekanizmayla uğraşarak görüntüyü dışarıdan değil içeriden fethederek zorunlu fiiliyatı askıya almış. Günümüz ifadesiyle hacklemiş ve düzenin görüntüsünde alaycı bir karnaval atmosferi yaratmıştır.

Chirico'nun resimlerine benzer şekilde, Komet'in birim kare ölçülü tuvallerinde kare ızgaralar ve aralarında sebepsiz figür parçaları yerleşir (Şekil 16). Onun resimlerinde de ızgara salt ölçü aygıtı olmaktan çıkar ve retorik/mitik bir sahneye dönüşür (Şekil 17). Bu noktada *Tabulae Iliacae*'da “sihirli kare” düzenlerde hücre sayısını tam bir kare (örneğin $27 = 3 \times 3 \times 3$) yapmak için eklenen *iota* Komet'in kareleri ile birlikte ele alınabilir. *İota*, Yunan alfabesinin dokuzuncu harfidir ve küçük formu “ι” şeklindedir. Hem dilbilgisel hem sayısal işlevi (rakam sisteminde 10 değerine karşılık gelir) vardır. Antik Yunanca'da /i/ sesini karşılar. *İota*'nın metnin okunuşunu veya anlamını değiştirmekten çok, harf sayısını mükemmel kare yapma işlevi vardır. Hasan Bülent Kahraman'ın Komet'in “idi-idim-idik” sergisinin katalog yazısında altını çizdiği, “kayıp edimin işareti olan” “i” fiili ile ilgili şöyle yazıyor: “...Türkçe ‘idi’ dediğimiz zaman ‘i’ fiili boşlukta kalıyor. ‘İ’ fiilinin ne olduğunu bilmiyoruz. Kayıp bir edimi işaret eden kayıp bir fiil o...Komet'in sergisi bu kayıp fiilin esrarı etrafında oluşuyor aslında.” *İota* ve kayıp ‘i’yi bir arada görüldüğünde Komet'in mitik, şiirsel mekanları kayıp ‘i’ ile, yani bu boşluk vurgusunda, sanatın süprem formu olan o mükemmel bir kareye tamamlanıyor. Burada boşluk mekânsal değil tamamen kavramsal bir zamansızlıkta tarif edilebiliyor. Zamansızlık bağlamında Orhan Koçak “Komet'in Geometrisi” isimli yazısında onun resimlerindeki yassı yüzeyler ve ızgaralarla ilgili “...bir ızgara şeması mantıksal olarak sonsuzdur, dört yöne doğru sonsuzca yayılabilir ve bu yüzden de resmin çerçevesinin, içle dış arasındaki sınırın keyfi (zorunluluk hissettirmeyen) bir karar olduğunu hissettirir” der (Komet, 2021, s. 37). Yazısını “çalışma yüzeyi ise biz ilerledikçe kendisi gerileyen, kaçan bir uçurum olmalıdır” diyerek noktalar (s. 38). Bu aynı Giacometti'nin sonsuz bakışı kurduğu heykellerindeki perspektife benzer. Hiç kat edilemeyecek sonsuz bir mesafe oluşur.



Şekil 15. Giorgio de Chirico, *Bir Kralın Kötü Dehşesi*, 1914–15. Tuval üzerine yağlıboya, 61 × 50,2 cm; The Museum of Modern Art, New York (Accession No. 112.1936). Erişim 29 Mayıs 2025, <https://www.moma.org/collection/works/78834>



Şekil 16. Komet, *Uçurtmanın Rüyası*, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x180 cm (Komet, 2021)



Şekil 17. Komet, *Gittin Gideli*, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x160 cm (Komet, 2021)

Grid ve anlatı ilişkisi dilin yarattığı toplumsal konsensüs açısından görüldüğünde temsille birlikte, konuşan ne sorusu akla geliyor veya resim ne diyor şeklinde resme canlılık özelliği veren tanım sorusu geliyor. Merjian, De Chirico ile Le Corbusier'in nesnelerin canlı olduğunu söylediklerinden bahseder ve “mimarlık, yalnızca sözle değil, formların disiplinli dizilişleriyle paylaşılan mekânsal bir dil oluşturarak toplu onayı kışkırtabilirdi” (Merjian, 2011, s. 80) der. Dolayısıyla mimari ve retorik ilişkisi üzerinden mimarlığın toplumsal konsensüs yaratma işlevine işaret ettiğini ve burada dili kuran şeyin görünmez bir inşa olduğunu anlaşılabılır. Bu temelde Merjian gridi iktidar ve kontrol aygıtı

olarak mekânsal yargıyı düzenleme biçimi olarak tanımlar. Komet'in *XI'den önceki XII* isimli resmi (**Şekil 18**) takım elbisenin statik yapısı ile zihin mekânı hatta resmi binaların strüktürlerini karşı karşıya getiriyor. "...topladım tüm figürleri dedi / karışma sen / ben kararımı aldım / uzaktan görüneceğiz artık" (Küçükikiz, 2022, "XI'den önceki XII" bölümü).



Şekil 18. Komet, *XI'den önceki XII*, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114x162 cm (Komet, 2021)



Şekil 19. Carlo Carrà, *Il Figlio del Costruttore* (İnşacının Oğlu), 1917–1921. Tuval üzerine yağlı boya, Palazzo Brera, Milano. Erişim 19 Nisan 2025, <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8DP4BA&titlepainting=Il%20Figlio%20del%20Costruttore&artistname=Carlo%20Carr%C3%A>

Carlo Carrà'nın, gridlerle zeminleri kurulan, metafizik resminde resimsel gerçekliğin grameri ve kurucu omurgası dik açılar, temsile yabancılaşma çerçevesinde görünür hale gelir. "Dik açıları ve şiiri, klasik rijitliği ve anlamsız bir düş manzarasını aynı anda bulmak mümkündü" (Merjian, 2011, s. 72). Carlo Carrà, Fütürizm'den Metafizik resme geçişiyle bilinir. Metafizik döneminde, eserlerinde hareketsizlik, sessizlik ve zamansızlık ön plandadır. İnşacının Oğlu resminde (**Şekil 19**), Rönesansın mekân derinliğini oluşturan grid zemini, anlatının zemini olarak aşıkardır. Baba tarafından inşa edilen zeminde elinde

tenis raketi ve topuyla duran çocuk, içinde olduğu yapının ilk formu, ideası olan üç boyutlu kare parçanın karşısında ve içinde olduğu şeye yabancılaşmıştır. İzleyici de bu düzenli kareler içinde neye bakacağını bilemez. Tıpkı Piero della Francesca'nın perspektif ızgarasında olduğu gibi zihinsel bir okuma ritmi yakalamaya zorlanır. Diğer yandan kral ve *kubit* arasındaki ilişki bir arketip olarak düşünülürse, kare ızgaralı zemin *kubit*in bilgisine sahip olan baba yani İnşacı'nın eseridir. Oysa ki bu elinde kendi oyuncaklarının kavisli formlarıyla bu zeminde dikilen çocuğun karşısında duran 3 boyutlu kare form ile, tapınağın ilk tuğlasının dışarı fırlamasıyla oyun bozulmuştur. Dolayısıyla tapınak yani dünya imgesinin etik ve geleneksel yapısı, tenis oyununun şans faktörüyle gelen çoğul zamansallığına yerini bırakmıştır. Belki o yüzden bu odanın kapısı da artık hiçbir yere açılmaktadır.

Carlo Carrà “ruh için çelişkiler yoktur, yalnızca dönüşümler ve gelişmeler vardır; sanatta yön değiştirmek, geçmişi tümüyle reddetmek değil, onu başka bir estetik kavramla bütünleştirerek genişletmek, bilinmeyen yeni ilişkileri keşfetmek, daha büyük bir gerçeklik toplamını anlamak için gözleri daha çok açmak demektir” (Landoni, 2018) der. Carrà'nın zaman kipinden yoksun zamanı aynı zamanda tesmsili bir anakronizm yaratır. Antliff, Carrà'nın genişleme ifadesini fütürist dördüncü boyut bağlamında, Bergson'un uzayın niceliksel ve bölünebilir yapısını, maddenin dışı yayılımını tanımladığı genişlik (extensity) kavramı üzerinden anlar. Zaman-mekân karışımı, Öklid'in tekil mekân imgesinden kökten ayrılır.” “Dördüncü boyut kuramı ve ona bağlı non-Öklidyen geometri anlayışları, mekânın Öklid'in üç boyutuyla sınırlı olduğu varsayımını yıkmada belirleyici oldu” (Antliff, 2000, s. 721).

Williamson modernist sürekli alan idealiyle postmodern görünür-süsleyici grid arasındaki kırılmayı vurgular. “Postmodern grid artık kompozisyonun arkasındaki görünmez mantık olmaktan çıkar; sıklıkla görünür kılınır ve ikincil bir süsleyici unsur olarak kullanılır” (Williamson, 1986, p. 24) der. Kartezyen gridin tam olarak gelişiminin nihai noktasına ulaştığını ve yirminci yüzyıl modern sanat biçemlerinin gelişiminde ve pekişmesinde gridin merkezi rolünü vurgular.



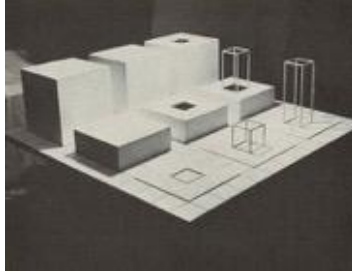
Şekil 20. Odilon Redon, *The Day (Le Jour)*, 1905–1912. Pastel on paper mounted on canvas, 69.5 × 56.5 cm; The Metropolitan Museum of Art. Erişim 17 Mayıs 2025, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359761>

Bir İdea ve 45° : Kavram, Grid ve Estetik Deneyim

Grid yalnızca mekânsal bir düzenlilik değil, aynı zamanda insan beyninin kapasitesini aşan bir veri yığını sistematik olarak kontrol ve sınıflama imkânı veren sembolik bir yapılandırma ilkesidir. “... (Gris’e göre) mekân, ‘duyusal dünyadaki bütün obje’lerin birlikte düzenlenmelerini sağlayan zihnin yapısı içindeki belirli bir yasaya uygun olarak ortaya çıkan sübjektif ve ideal bir diyagramdır âdeta. ‘Kendi dışımızda biz bir mekân aramamalıyız; mekân, bizim görsel algımızın bir yapısını oluşturur...’” (Tunalı, 2008, s. 173). Dolayısıyla resim düzleminde bir görsel algının oluşması, yani yine izleyiciyi belirli bir şeye ikna etmek için, bir mekan yapısal olarak kurulmalıdır. Kurulan zihindir. Resim yüzeyi de bu manada temsil alanından çok hakikatin hallerinden birisinin kurgulandığı bir makine dairesi gibidir. Tüm bu yapının bütününde oluşan düzenin birim formu ise karedir veya başka bir ifadeyle *kubustur*. Modern ve sonrası süreçte Ubaid tapınaklarının ilk tuğlası, yapının birimi *kübit*, tapınaklardan ziyade düşünce sistemlerinin kaynağı olarak algı olasılıkları ve algının inşalarını ifade eder durumdadır. Izgaranın statik birim tekrarının dağılmasıyla farklı ölçülerde birimlerden oluşan bir armoni kurulmuştur (Şekil 21).



Şekil 21. Kazimir Maleviç, Bıçak Bileyicisi ya da Işıldama İlkesi (The Knifegrinder or Principle of Glittering), 1912 – 1913. Tuval üzerine yağlı boya, 79,5 × 79,5 cm. Yale University Art Gallery, New Haven. Erişim 19 Nisan 2025, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/The_Knife_Grinder_Principle_of_Glittering_by_Kazimir_Malevich.jpeg



Şekil 22. Sol LeWitt, *Serial Project #1: Set C*, 1966. Boyalı metal. Drawing Matter. Erişim 19 Nisan 2025, <https://drawingmatter.org/wp-content/uploads/2024/08/lewitt-4.jpg>

20. yüzyıl kavramsal sanatında ise grid, temsilin kendisini sorunsallaştıran bir yapıya dönüştü. Sol LeWitt'in modüler sistemleri örneğin kareyi artık görünenin bir temsili olarak değil, düşüncenin ve yapının bir ifadesi olarak işler. (Şekil 22) M. Yılmaz'ın Sol Lewitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlıklı makalesinden yaptığı alıntıdan anlaşılabileceği gibi sanat yaşamın ve hareketin dışına bir idea olarak taşınır. Sol LeWitt şöyle yazar, "kavramsal sanatta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır (Sanatın diğer türlerinde, yapış sürecinde kavram belki değişebilir). Bir sanatçının, sanatın kavramsal bir biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir" (Yılmaz, 2013, s.289). Burada grid bir form değil, bir fikir halini alır. Algoritmik betimlemeleri izleyicinin matematiksel kuralı okumasını sağlayarak yapıtı zihninde inşa eder. Formun kendisi kavramsal içeriğe dönüşür. Bu dönüşümün zemininde modern dönemin dördüncü boyut tartışmaları, temsil düzleminde dördüncü boyutun üçüncü boyuta yansıyan kırık çizgileri ve onların çakışan planlarıyla kendisini

gösterir. Ardışık karelere dönüşen yüzey nihayet süprematistler tarafından bu hareketten de arındırılır. İzgaradan kareye, kareden üç boyutlu küpe (Hexahedron) (Şekil 13) ve küpten de dört boyutlu küpe yani hiper küpe (Tesseract) evrilen gerçeklik alanları, Kübistler ve Süprematistler tarafından parçalanmış hacim ve çoklu perspektif fikriyle tuval üzerinde formları dört boyutlu uzamın kesiti gibi gösterilir. Bu dördüncü boyut ve sonsuz bilinmeyen arasındaki ilişki Komet'in *Dibin Ucunda* isimli resminde de görülür (Şekil 23). Komet'i Sol LeWitt'ten ayıran ise hiçliği yaşamsal bir yaratım ve Spinozacı bir neşe ile algılamasıydı. Sanatın ne olduğu sorgusuyla ulaşılan felsefenin veya mühendisliğin kareleri yaşamda karşılık bulmaz. Ama ikisi birlikte, gridler içinde alınan pozisyon ve olanaklarının çokluğu açık pencereleri çoğaltır. Komet'in *O Zaman Çıkıp Gittim* (Şekil 24) isimli resminde olduğu gibi pencere mimarisini terk ederek boşluktan açılır. "Gridin dışında kalan, bilinçdışının alanıdır. Açıklığın mantığını, klasik formun çizgiselliğini tehdit eden şeydir" (Krauss, 1979, s. 54). Resmin yüzeyinin ardında görünmeyen bağlar ve boşluk asimetriyi dengeye getirir. Sanatçı ardışıklığı eşzamanlılığa çeviren bir diyagonaldır. Bu diyagonal, izgarayı aşan 45°, Komet'in estetiği veya nihilizmidir (Şekil 25).

Aynı zamanda Beckett'in matematiksel estetiğe sahip performansı *Quad* için yaptığı "karedeki merkezdeki kara delikten sızıyor gibi görünen boşluğun, hiçliğin fark edilmesinin anını ya da noktasını işaret eder. Ölüm, hiçlik, sefalet, anlamsızlık, 'tehlike' bir anlığına görünür hâle gelir, ancak hemen unutulur ya da bastırılır" (Woycicki, 2012, s. 146) şeklindeki yorumunu da hatırlatır (Şekil 26). Beckett'in *Quad* performansının yönergesi doğrultusunda hareket eden dört oyuncunun, tehlike noktası diye ifade ettikleri E noktasına gelirken yaptıkları bireysel hareketlerin yarattığı sapma karenin mekanik yönergesini saptırmıştır. Benzer şekilde 45°'lik dönüşler, Deleuze'ün kaçış çizgisi (*line of flight*) kavramıyla paralel biçimde, bu yapının içindeki sapma ve kopma potansiyelini temsil eder. Gridin mükemmel matematiksel yapısı ile oyuncu bedenlerinin bu yapıya tam anlamıyla uymadaki başarısızlığı, şiirsel bir kırılma anı yaratır.



Şekil 23. Komet, *Dibin Ucunda*, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x160 cm (Komet, 2021)

Komet'in çalışmalarında tekrar eden kareler, kutucuklar ve bölünmüş yüzeyler sadece görsel bir kozmos arayışı değil; aynı zamanda anlamın katmanlara ayrılması, mekânın bir temsil sistemi içinde yeniden yazılması veya *kaosmoz*dur. Onun resimlerindeki bu bölünmüşlük, hem bedensel hem de zihinsel bir haritalama çabası olarak görülebilir. Aynı zamanda da düzenin içinde 45°'lik bir çatlakla, Quad'da olduğu gibi, gridin alışkanlığını ve niyetini bozarken anlatıyı da anlatının içinde bozar. Holloway'in ifadesiyle, "çatlak bir yokluk değil, olasılığın varlığıdır. Akışı kesintiye uğratır, tahakkümün düzgün yüzeyini çatlatır" (Holloway, 2010, s. 112). Dolayısıyla gridin bakış, zihin ve deneyim üzerindeki tahakkümünü, onu ve anlatıyı parçalamak suretiyle kaldırır, izleyicinin bakışına özgürlük verir. Bu deneyimsel ilişkisellik onu kavramsal sanatçıların mekanik ve idealist inşalarından çıkartır. *Kubus* bir idea alanın olmaktan ziyade kırılan, yayılan, geçirgen ve ilişkisel deneyimin serbest alanlarını kurar. Resme bakışın anlatı ve imge arasındaki serbestliği ve şiirselliği içinde zaman zaman hafızayı tetikleyişi (Şekil 17) *Tabulae Iliacae*'yı (İlyas Tabletleri) hatırlatır. İmgelerle bakmaya, sözcüklerle ve görünmeyen kılavuz çizgilerle okumaya çağıran, görsel ile sözeli bilerek çarpıştıran yapısı benzemektedir. Resmi her yönden okuyabilmeye izin verir. Kareler ve görünmeyen çizgiler, epik bir ritm oluştururken, *Tabulae Iliacae*'da olduğu gibi diagrammatik, yani resmin görünmeyen ızgarasıyla kurulan resmin mekânsal düzenini izleyerek, okumayı mümkün kılar. Onun resminde "çoklu öznelliğin imkanı" vardır. Benzeri performans alanında Samuel Beckett'in *Quad* adlı eserinde görülebileceği gibi, Komet'in resimleri mimetik veya retinal değil, yapısal bir deneyim alanı açar. İdealize kare veya birimlerinden türeyen grid yatay ve dikeylerinden saparak hareketi içine alır.



Şekil 24. Komet, *O Zaman Çıkıp Gittim*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x160 cm
(Komet, 2021)

“Dolayısıyla tren yolculuğunda ne görülenlerin bir bütünlüğü ne de bakış açılarının bir birliği vardır, çılgın yolcunun "sürekli ve karşıt parçaları yaklaştırmak, bir arada resmetmek için" yanal olarak bir pencereden diğerini izlemesi hariç”. (Deleuze & Guattari, 1973/2014, s. 69)

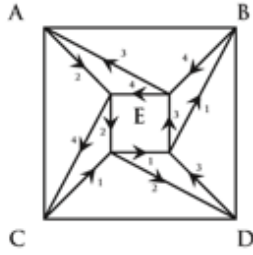


Şekil 25. Turgut Salgar, *Komet*, Galeri Maçka (Komet, 2021)

“Grid, yalnızca biçimsel bir araç değil, algıyı örgütleyen bir yöntemdi; kişisel jesti ortadan kaldırarak onun yerine sistematik bir kurgu getirdi. Görsel bir sözdizimi gibi işlev gördü — fikirlerin imgeye çevrilmesi için bir gramerdi.” (The Museum of Modern Art, 1970, p. 57) Sol Lewitt’in kavramsal formlarında da bu bağlamda, sanatçı deneyimsel değişkenlere alan açmaksızın hareketin veya oluşun ideasını mekanik bir yapıya indirger. LeWitt’in çizimlerinde grid, görsel olayların yerleştirileceği bir şema değil, bizzat çizimin kendisidir. (Krauss, 1979, s. 13) Burada zamansızlığın esası hareketi kapsamıyor olmasıdır. Fakat aynı zamanda bir gramer gibi işlemesi ve kaynak kod olarak görülmesi onu tezahürlerini üreten bir ideaya dönüştürmektedir. Şair Apollinaire’nin kavram resmi şeklinde ifade ettiği ise deneyime form veren bir ön yargı alanı değildir. Onun kastettiği nesne veya duyumla sınırlı bir tasvir geleneğinden ziyade, şeyleri deneyimlemek suretiyle o yapan ve o görünmez oluşun tasviridir. Deneyimle birlikte bireysel deneyim süreçleri ve kayıtları yani hafıza da dinamik bir yapı olarak kavrama dahil olur. Bu koşullar altında kavram da statik değildir ve

dinamiktir. Apollinaire'nin Kübizm için kullandığı kavramsal resim tanımının ardında bu dinamizm yani zamansallık da vardır. Yani idealin durağanlığından ziyade, zamansal bir dinamizmden kaynaklı, hiper-küple ifade edilen, bir zamansızlık vardır. Başka deyişle tek bir bakış noktası ve o noktadan kaydedilen bir zamansallık değildir. Kavram resminde “ ‘Varlık’ görüntülerin ötesindedir; görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma gibi, nesnenin sadece fiziksel özelliklerini algılayan duyu organlarımızla ona ulaşamayız. Oysa varlık ancak zihinle, zihinde biçimlenen düşünceyle kavranabilir. Resimdeki varlık, görünen dünyanın değil, zihinsel bir tasarımın yansımasıdır; resim, bir kavramın resmidir” (Yılmaz, 2013, s. 285). Sanat kavramdır ve kavram *kubus*'un tanımlanmış olduğu referansla veya ona karşı ve onun etrafında biçimlenir.

A Vector Analysis of Samuel Beckett's Quad



Şekil 26. Beckett'in Quad eserinde merkez “E” noktasında ortaya çıkan probleme önerdiği çözüm. (Beckett, 1986, akt. Woycicki, 2012, s. 145)

SONUÇ

Sonuç olarak bu çalışmada kare bir form olarak temsil ettiği kavramsal ve görsel işlevler detaylı biçimde analiz edilmiştir. Kare metinde farklı bağlamlarda, farklı anlam katmanlarından ve insanlık tarihinin erken örneklerine bakılarak ele alınmıştır. Birim olarak kare, Antik Mısır resimsel kanonunda ve Ubaid tapınaklarında 'kübit' sistemi olarak kutsal, kozmik ve doğanın yasalarıyla ilişkili yönetimsel düzeni ifade eden bir modüldür. Bu modül mekânsal düzen ve otorite simgesi olarak fiziksel mekânın düzenlenmesinden, yönetim otoritesinin mekâna ve algıya egemenliğine kadar genişleyen bir güç unsuruna dönüşür.

Dilsel yapı ile çalışan hem bireysel zihin, hem de kitlesel zihin nihayetinde Gerardus Mercator'un dünya haritalarında ve Albrecht Dürer'in teknik çizimlerinde görülen gridler gibi, gerçekliği ölçülebilir ve düzenlenebilir bir sisteme dönüştürme itkisine sahip olur. Grid bu dilsel yapının evrensel formudur ve dolayısıyla dilin sembolik ve kültürel nüanslarını aşarak ortak bilince etkisini kuvvetlendirir. Rönesans'ta kare, Alberti'nin "finestra aperta"sıyla birlikte temsilin matematiksel ve kavramsal organizasyonunu sağlayan çizgisel perspektifin temel birimi olur. Perspektifin ve gridin yaratımında kare fikri ideal

bir düzen oluşturur ve bu ideal, görsel deneyimi ölçülebilir ve evrensel bir düzene bağlar. Bu düzende kare, görsel ve düşünsel yapının temel yapıtaşıdır. Bu yönüyle Vitruvius'un mimari retorikindeki logos kavramı ile benzer bir işlev görür. Böylece kare retorik ile mimarının birleştiği, dilsel ve yapısal mantığın öncelikle kavramsal olarak mekânlaştırıldığı bir araç olarak işlev kazanır. Alberti'nin "historia" kavramında görüldüğü gibi gridler bu noktada anlatıyı organize eden ve izleyiciyi ikna eden sağlam bir mimari bütünlüğe dönüşür.

Modern sanatın mimetik olanı aşan ve dünyanın kendisini öznenin penceresinden bir temsil olarak alan ivmesiyle birlikte, "görünenin ötesi" problematiği dört köşeli tuval yüzeyinde temsil edileni ve dahi hayat temsillerini sorgulamaya girer. Böylelikle resmin iç/anlatı konstrüksiyonu, metafizik ve kavramsal dönüşümleriyle ilk mantık birimi olan kare, idea'ya bağlı temsilden idea'nın yani Karenin sorgulandığı bir kavramsal alana evrilir. Konstrüksiyon anlatının kendisiyse, o halde sanat ve onun ikna edici gücü buradan ele alınmalıydı. Malevich'in eserlerinde kare sanatın süprem formu ve kutsalın yalın görünüşü olarak ikona görüntüsünden soyunur. Onun eserlerinde kare gölgesiz çizgiselliğin kavramsal mecrasında ve hiçbir bakış açısından görülmeyen idealize edilmiş bir formu yansıtır. Sanatsal yaratımı da böylelikle gramerine indirger. Bir yanıla mistik bir yaratım alanını vurgulayan ve bu anlamda geometrik bir estetiğe sahip eserleri, diğer yandan duyumdan ve estetik yönelimden kurtarılmış saflık ve mekanizmasıyla Sol Lewitt'in kavramsal içeriği somutlaştırdığı matematiksel bir modüllerini hatırlatır.

Ancak Beckett'in Quad performansında kare formu matematiksel kesinlik fikriyle başlatılır. Oyuncuların kareyi etraflarında sistemli olarak dolaştığı bu düzen, önce mükemmel bir geometrinin temsili olarak işlev görür. Ancak hareket esnasında yapılan sapmalar, bu mükemmelliği sürekli bozar. *Danger Zone E*, panoptikon gibi merkeze yerleştirilmiş bir kontrol sistemi değildir. İçsel imkânsızlık olarak tanımlanabilir. Bu alan, oyuncuların asla giremediği ve formun boşluk noktasıdır. Mükemmellik hedeflenirken aynı anda bu boşlukla sınanır. Böylece, tam da bu boşluk sayesinde performans şiirsel kırılma yaşar. *Danger Zone E*, merkez yokmuş, bütünlük varmış gibi algılanan bir boşluk, hem matematiksel düzenin hem de nihilist estetik deneyimin şifresi gibi, ve hatta ioata'nın tarafsız tamamlayıcılığı gibi okunabilir.

Komet'in eserlerinde de karelerin iç mantığının bozulması, idealize edilmiş temsilin dışına çıkarak zamansız, şiirsel ve mitik anlatılar içinde boşluk ve kırılmaları ifade eder. Bu durum kareyi hem dikte eden düzenleyici bir formdan çıkarır hem de yaratıcı nihilizmin olanaklarını açar. Chirico ve Carrà'nın metafizik resimlerinde ise kare ve grid geleneksel temsil ve perspektif anlayışına karşı sorgulayıcı, zamansal düzene meydan okuyan ve anlatının ikna edici mantığını reddeden araçlar olarak kullanılır. Carrà'nın "İnşacının Oğlu" ve

Chirico'nun eserlerinde grid, anlamsızlaştırılmış ve anlatı kaygısından koparılarak, temsilin ve mantığın ötesine geçen görsel deneyimler sunar.

Sonuçta kare hem temsil hem de retorik yapıları inşa eden güçlü bir modül olarak işlev görmekle kalmaz; aynı zamanda bu yapıların sorgulanmasına ve yıkılmasına zemin hazırlayarak, idealizm ve kavramsal sanatın farklı perspektifleri arasında etkin bir diyalogun oluşmasını sağlar. Böylece kare, hem çizgisel idealizmin katı disiplini içinde zamansızlığın; hem de 45 derecelik sapmalar ve sıçramalarla deneyimin sonsuzluğu beraberinde bağlamın, anlamın otantik gözlemci noktasından değişkenliğinin kavramsal inşasındaki karşılığını ifade eder. Çok yönlü bir referans kavram ve form olarak sanat tarihinde bir kerteriz olarak yerini alır.

Kaynakça

- Alberti, L. B. (2011). *On Painting* (J. R. Spencer, Trans.). Yale University Press. (Original work published 1435)
- Carl, P. (1992). Ornament and time: A prolegomena. *AA Files*, 23, 49–64. <https://www.jstor.org/stable/29543782>
- Cocchiarella, L. (2022). Orthographic anamnesis on Piero's perspectival treatise. *Nexus Network Journal*, 24(445–461). <https://doi.org/10.1007/s00004-022-00593-0>
- De Rosa, A., & Bergamo, F. (2019). Geometries of Light and Shadows, from Piero della Francesca to James Turrell. In B. Sriraman (Ed.), *Handbook of the Mathematics of the Arts and Sciences* (pp. 5-24). Springer.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve şizofreni* (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.; 2. basım). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları. (Orijinal eser 1973 yılında yayımlanmıştır)
- Fayyad, I. (2018). Phantom space. *Log*, (43), 139-152. Anyone Corporation.
- Finestre sull'Arte. (t.y.). The autograph manuscript of Piero della Francesca's *De prospectiva pingendi*. Erişim 2025, Mayıs [geçerli tarihi belirtin], adresinden
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. I.B. Tauris & Co Ltd. *Contemporary Art and Memory Images of Recollection and Remembrance.pdf*(file-service://file-C5BQvX4vGpqGMZbkzwbHY7)
- Holloway, J. (2010). *Crack capitalism*. Pluto Press.
- Komet. (2000, Ağustos). *İdi İdim İdik*. İstanbul: Artist.
- Komet. *Resimler* (2021, Aralık). İstanbul: Dirimart.
- Kostof, S. (1991). The origin and spread of the grid-pattern town. In *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History* (pp. 60–75). Thames and Hudson.
- Krauss, R. E. (1979). Grids. *October*, 9, 50–64. <https://doi.org/10.2307/778321>
- Krauss, R. E. (1995). The grid, the true cross, the abstract structure. In N. Bryson, M. A. Holly, & K. Moxey (Eds.), *Visual culture: Images and interpretations* (pp. 266–282). Wesleyan University Press.
- Kubba, S. (1990). THE UBAID PERIOD – Evidence of architectural planning and the use of a standard unit of measurement: The “Ubaid Cubit” in Mesopotamia. *Paléorient*, 16(1), 45–55.

- Küçükikiz, A. (2022, 11 Kasım). Bazı oralar, orada olanlar [Blog yazısı]. Unlimited Publications. Erişim 29 Mayıs 2025, <https://www.unlimitedrag.com/post/bazi-oralar-orada-olanlar>
- Legrady, G. (1975). Catalogue of Found Objects [Photographic series]. San Francisco.
- Minor, V. H. (2000). Art History's History. Pearson College. 736354596-Vernon-Hyde-Minor-Art-History-s-History-Pearson-College-2000.pdf[(file-service://file-VEeESeydyZotdvnTuDrES5)]
- Robins, G. (1985). Standing figures in the late grid system of the 26th Dynasty. Studien zur Altägyptischen Kultur, 12, 101–116. <https://www.jstor.org/stable/25150091>
- Stanislawski, D. (1946). The origin and spread of the grid-pattern town. Geographical Review, 36(1), 105–120.
- Tunalı, İ. (2008). Felsefenin ışığında modern resim: Modern resimden avangard resme (9. basım). Remzi Kitabevi.
- University College London. (n.d.). Art: grids. Digital Egypt for Universities. Retrieved May 18, 2025, from <https://www.ucl.ac.uk/museums-static/digitalegypt/art/artgrids.html>
- Williamson, J. H. (1986). The grid: History, use, and meaning. Design Issues, 3(2), 15–30. <https://www.jstor.org/stable/1511481>
- Woycicki, P. (2012). 'Mathematical aesthetic' as a strategy for performance: A vector analysis of Samuel Beckett's Quad. Journal of Beckett Studies, 21(2), 135–156. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26471182>
- Yılmaz, M. (2013). Modern'den postmoderne sanat (Genişletilmiş 2. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Resimler

- British Museum. (2112–2095 BCE). Foundation figure of Ur-Nammu (Copper-alloy foundation figurine, inv. no. 1919,0712.645). The British Museum, London. Erişim 19 Nisan 2025
- Bua, L. (1971). [Magic square reconstruction on fragmentary tablets 2NY and 3C] (Fig. 2). In Squire, F. B. Texts on the Tables: The Tabulae Iliacae in Their Hellenistic Context (s. 80). ON THE TABLES THE TABULAE ILIACAE IN THEIR HELLENISTIC.pdf[(file-service://file-Vp2A4WmziUULDmCVkHQ56v)] Erişim 19 Nisan 2025
- Carrà, C. (1917–1921). Il Figlio del Costruttore [The Builder's Son] [Oil on canvas]. Palazzo Brera, Milano, Italy. Erişim 19 Nisan 2025, adresinden <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8DP4BA&titlepainting=Il%20Figlio%20del%20Costruttore&artistname=Carlo%20Carr%C3%A0>

- Landoni, D. (2018, 4 Ekim). Infinito Carlo Carrà, tra misteri e verità. L'antologica completa a Milano. ArtsLife. Erişim 19 Nisan 2025, adresinden <https://artslife.com/2018/10/04/verita-e-misteri-di-carlo-carra-lantologica-a-palazzo-reale-milano/>
- Malevich, K. (1912 – 1913). The Knifegrinder or Principle of Glittering [Oil on canvas]. Yale University Art Gallery, New Haven, CT. Retrieved April 19, 2025, from https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/The_Knife_Grinder_Principle_of_Glittering_by_Kazimir_Malevich.jpeg Erişim 19 Nisan 2025
- Mercator, Gerardus (1512 - 1594) (Flemish). (1587). Map of the World [Hand-colored engraving]. Binghamton University Art Museum, Binghamton, New York. Erişim 19 Nisan 2025
- Pennsylvania Academy of the Fine Arts. (n.d.). Reflected Facade II. PAFA Museum Collection. Retrieved May 18, 2025, from <https://www.pafa.org/museum/collection/item/reflected-facade-ii-0> Erişim 19 Nisan 2025
- Piero della Francesca — Brera Altarpiece. (n.d.). Geometries of Creation. <https://geometriesofcreation.lib.uiowa.edu/painting/piero-della-francesca-brera-alterpiece/> Erişim 19 Nisan 2025
- Piero della Francesca. (1467). Madonna del Parto [Ayrık fresk, 260 × 203 cm; Monterchi Mezarlık Şapeli, Arezzo]. Erişim 19 Nisan 2025, adresinden <https://www.wga.hu/html/p/piero/3/10parto.html>
- Piero della Francesca. (ca. 1474–1480). De prospectiva pingendi (fol. 35r) [Manuscript page, ink on paper]. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italy. Digital reproduction in Museo Galileo Digital Library. <https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=1040142&pag=35r> Erişim 29 Mayıs 2025
- Piero della Francesca. (ca. 1474–1480). De prospectiva pingendi (fol. 56r) [Manuscript page, ink on paper]. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italy. Digital reproduction in Museo Galileo Digital Library. <https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=1040190&pag=56r> Erişim 29 Mayıs 2025
- Piero della Francesca. (ca. 1474–1480). De prospectiva pingendi (fol. 59r) [Manuscript page, ink on paper]. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italy. Digital reproduction in Museo Galileo Digital Library. <https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=1040199&seq=59> Erişim 29 Mayıs 2025
- Piero della Francesca. (ca. 1474–1480). De prospectiva pingendi (fol. 64v) [Manuscript page, ink on paper]. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italy. Digital reproduction in Museo Galileo Digital Library.

- <https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=1040142&pag=64v>
Erişim 29 Mayıs 2025
- Piero della Francesca. (ca. 1474–1480). De prospectiva pingendi (fol. 65r) [Manuscript page, ink on paper]. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italy. Digital reproduction in Museo Galileo Digital Library. <https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=1040190&seq=65> .
Erişim 29 Mayıs 2025
- Piero della Francesca. (t.y.). De prospectiva pingendi (fol. 22r) [Manuscript page]. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. Dijital içerik. Erişim 29 Mayıs 2025
- Piero della Francesca. (t.y.). De prospectiva pingendi (fol. 44r) [Manuscript page, ink on paper]. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italy. Digital reproduction in Museo Galileo – BibDig. <https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=1040142&seq=44> Erişim 29 Mayıs 2025
- Piero della Francesca. (t.y.). Madonna del Parto (c. 1455) [Dodekahedron işaretli ve renkleri aılmış grnt]. Finestre sull’Arte. Erişim 19 Nisan 2025, <https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artists/piero-della-francesca-and-the-importance-of-his-treatise-de-quinque-corporibus-regularibus>
- Redon, O. (1905–1912). The Day (Le Jour) [Pastel on paper mounted on canvas; 69.5 × 56.5 cm]. The Metropolitan Museum of Art. Erişim 17 Mayıs 2025, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359761>
- Redon, O. (1905–1912). The Day (Le Jour) [Pastel on paper mounted on canvas]. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359761> Erişim 17 Mayıs 2025
- Squire, F. B. (2009). Texts on the tables: The Tabulae Iliacae in their Hellenistic context. University of Michigan Press. Erişim 17 Mayıs 2025
- de Chirico, G. (1914). The Sailors’ Barracks [Oil on canvas]. The Norton Gallery of Art, West Palm Beach. Reprod. in A. H. Merjian, “Untimely objects: Giorgio de Chirico’s The Evil Genius of a King (1914) between the antediluvian and the post-human)” RES: Anthropology and Aesthetics, 57/58, 186–208, fig. 2. ely objects Giorgio de Chirico’s The Evil Genius of a King.pdf](file-service://file-FV9URC5DuHDmCb95HvXbqZ) Erişim 29 Mayıs 2025
- de Chirico, G. (1914–1915). The Evil Genius of a King [Oil on canvas; 61 × 50,2 cm]. The Museum of Modern Art, New York. Acc. No. 112.1936. Erişim 29 Mayıs 2025



Seramikte Biçimbozum Yoluyla Kolektif Hafızanın Yeniden İnşası

Ayşenur Ceren Asmaz¹ & Nizam Orçun Önal²

¹ Doç., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID: 0000-0002-3352-4551

² Doç., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID: 0000-0002-2022-1498

Giriş

Bellek ve estetik arasındaki ilişki, son yıllarda sanat kuramı içerisinde yeniden ele alınan, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde karmaşık anlam alanları barındıran bir araştırma başlığına dönüşmüştür. Sanat yapıtı, yalnızca bir ifade aracı değil; aynı zamanda geçmişin yeniden yapılandırılmasına aracılık eden bir düşünsel zemin olarak işlev kazanmaktadır. Bu zemin, kültürel hafızanın simgesel katmanlarını açığa çıkarırken, aynı zamanda kişisel deneyimlerin toplumsal olanla kesiştiği bir anlatı yüzeyi sunar. Hafızanın kırılğan ve çoğul yapısı, sanat nesnesi aracılığıyla estetik bir dile dönüşerek, izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de çok boyutlu hale getirir.

Sanatsal üretimde biçimin çözülüşü, özellikle modern sonrası bağlamda, temsiliyetin sınırlarının sorgulanmasına ve sabit anlamların dağılmasına neden olmuştur. Bu yapısal çözülme yalnızca biçimsel bir bozulma değil; aynı zamanda anlamın yeniden üretimi ve eleştirel bir perspektifle dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Yapıbozum ve biçimbozum gibi kuramsal çerçeveler, sanat yapıtının iç mantığını çözümleyerek, sanatçının üretim sürecindeki kavramsal yönelimi görünür kılar. Bu süreçte malzeme yalnızca bir taşıyıcı değil; belleğin, kimliğin ve estetik tavrın yeniden biçimlendiği dinamik bir katılım alanıdır.

Bu bağlamda seramik, hem tarihsel kökenleri hem de maddesel özellikleriyle bu dönüşümün merkezinde yer alan bir malzeme olarak öne çıkmaktadır. Arkaik dönemlerden bu yana işlevsellik, ritüel ve ifade biçimleriyle biçimlenmiş olan seramik, günümüzde yalnızca estetik bir nesne değil; belleğin yeniden inşa edildiği bir yüzey, kavramsal açılımlara olanak tanıyan bir üretim alanı olarak yeniden konumlandırılmaktadır. Seramiğin yüzeyine kazınan izler, tarihsel hafızanın izini sürmenin bir yolu olurken; biçimsel bozulmalar, bu hafızanın nasıl parçalandığını ve yeniden kurulduğunu da ortaya koyar. Bellek ve biçimbozum kavramlarının kesişiminde şekillenen seramik pratiği, çağdaş sanatın düşünsel ve estetik açılımlarında önemli bir rol üstlenmektedir. Seramik, yalnızca fiziksel bir malzeme olarak değil; aynı zamanda kültürel anlatıların taşıyıcısı ve eleştirel düşüncenin etkin bir yüzeyi olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, sanat yapıtıyla hafıza arasında kurulan ilişki, sabit biçimlerin çözülerek yeni anlatı biçimlerine dönüşmesini mümkün kılar. Biçimin çözülüşü ve yeniden kuruluşu etrafında geliştirilen kavramsal yaklaşımlar, seramiği hem geçmişin izlerini taşıyan bir araç hem de estetik anlam üretiminin dinamik bir ögesi haline getirir. Bu yönelim, sanatsal üretimi hem tarihsel bağlamıyla ilişkilendirir hem de geleceğe yönelik bir düşünsel yatırım olarak konumlandırır.

Sanatta Bellek ve Toplumsal Hatırlama

Bellek, bireyin zaman içindeki deneyimlerini saklayan bir arşiv olmaktan çok, içinde bulunduğu toplumsal yapılar tarafından sürekli olarak yeniden yazılan,

düzenlenen ve dönüştürülen bir alandır. Hafızanın öznesi birey gibi görünse de, hatırlamanın biçimi, içeriği ve bağlamı toplulukların diline, ritüellerine ve sembollerine içkindir. Hatırlama eylemi, kişinin yalnızca geçmişe dönük bir içsel yolculuğu değil; aynı zamanda o geçmişin, içinde bulunulan kültürel ve tarihsel atmosferce şekillendirilmiş bir versiyonudur. Bu anlamda bellek, zamansal bir sürekliliği değil, kırılmalarla, boşluklarla ve yeniden inşalarla örülmüş bir çoklu yapıyı ima eder.

Sanat, bu çokluğun ve kırılmanın hem taşıyıcısı hem de ifade alanıdır. Görsel imgeler, nesneler, boşluklar ya da deformasyonlar aracılığıyla sanat, yalnızca geçmişini temsil etmez; onu yeniden kurar, kimi zaman çarpıtır, kimi zaman da sessizleştirilmiş olanı görünür kılar. Sanat yapıtı, belleğin kendisi gibi, tamamlanmış bir bütün değil; sürekli açılan, yeniden okunan, anlamı ertelenen bir yapıdır. Bu nedenle sanat, hatırlamanın yalnızca içerikle değil, biçimle de ilgili olduğunu gösteren ayrıcalıklı bir alandır.

“Kolektif bellek bireysel hatıraların toplamı, resmi anımlar, toplumsal semboller ve ortak kimlikleri kuran ve tam olarak somutlaştırılmamış niteliklerini ifade etmek üzere kullanılmaktadır” (Güneşdoğan, 2014, s.185). Bu tanım, kolektif belleği yalnızca bir arşiv değil, toplumsal kimliklerin kurulmasında etkili bir sembolik sistem olarak konumlandırır. Belleğin işlevi, geçmişin edilgin bir şekilde muhafazasından ziyade, anlamın toplumsal dinamikler içinde yeniden kurgulanmasıyla ilgilidir. Sanat yapıtı da bu bağlamda, belleğin salt temsil alanı olmaktan çıkarak, tarihsel anlatıların parçalandığı, yeniden yazıldığı ve sorgulandığı bir platforma dönüşür. “Halbwachs’ın üzerinde durduğu iki önemli noktadan ilki hafızanın bireyi aşan toplumsallığı, ikincisi ise geçmişin olduğu şekliyle muhafazasından öte yeniden üretilme imkânıdır” (Halbwachs, 2016’dan aktaran Bedir & Tabakoğlu, 2021, s.27). Hatırlama, bu bağlamda, bireysel bir deneyimden çok, kolektif düzenlemeler aracılığıyla işleyen bir yeniden kurma sürecidir. Sanat, bu sürecin biçimsel ve duyuşsal araçlarını sunarak, bellekle estetik arasındaki sınırları geçirgen kılar. Görsel üretim, belleği dondurmaz; onun sabitliğini çözer, dolaşıma açar, yeni bağlamlara taşır. “Sanat yapıtı, toplumsal simgesel iletişimin-üretimin söylemsel pratikleri patronaj ve izleyici faktörünü gerektirmektedir” (Akman, 2014, s.48).

Bu yönüyle sanat yapıtı, yalnızca sanatçının iç dünyasına ait bir üretim değil; toplumsal bir söylemin parçası olarak, belleği dönüştüren, yorumlayan ve yeniden yazan bir işlev taşır. İzleyici, burada yalnızca alımlayıcı değil; belleğin üretiminde etkin bir özneye dönüşür. Sanat, izleyicisini yalnızca geçmişle karşılaştırmaz; onu geçmişini yeniden üretmeye çağırır. “Halbwachs’a (2016) göre, kendimizi çocukluğumuzu nasıl hatırladığımız sorusuna muhatap kıldığımızda, cevabın etrafımızdaki birilerinin onları bize hatırlatması sonucu verileceğidir” (Bedir & Tabakoğlu, 2021, s.27). Tanıklık, hatırlamanın asli bir bileşenidir.

Hafıza, yalnızca kişisel birikimlerin toplamı değil; başkalarının bakışı, sözü ve suskunluğu içinde şekillenir. Sanat yapıtı da bu tanıklığın alanıdır; geçmişin parçalarını bir araya getirerek onları yeniden görünür kılar. “Toplumsal hafızanın işlevi, bugünün ‘ihtiyaçları, sorunları ve inançları’ doğrultusunda toplumsal hafızayı yeniden kurarak toplumu bir arada tutmaktır” (Smith & Riley, 2016, s.118).

Bu durum sanat yapıtını yalnızca bir temsil düzlemi olmaktan çıkararak, toplumsal bütünlüğü kuran estetik bir araca dönüştürür. Sanat, mevcut düzenin çelişkilerini görünür kılarken, toplumsal hafızayı da çatlaklarıyla birlikte kaydeder. “Sıradan bir nesne; ben ve benim dünyadaki yerim, konumum hakkında fikirler ve anlamlar içerebilir, onun bir ifadesi yansıması olabilir. Dolayısıyla, bir nesne ve onun barındırdığı içsel anlamlar bütünü aynı zamanda bir kimliğin de ifadesi olan sosyal bir deneyimdir” (Myers’ dan aktaran Duncum, 2003, s.21).

Sanat nesnesi, bu deneyimin biçimsel karşılığı olarak, bireyin ve toplumun hafızasını taşıyan bir arayüze dönüşür. Yüzeyinde sadece imge değil; tarih, duygu ve aidiyet taşır. Kimliğin, mekânın ve kolektif duyumsamanın kodları sanat nesnesinde katman katman birikir. Sanatta bellek meselesi, yalnızca geçmişin temsiliyle sınırlı değildir; o, geçmişin bugünle kurduğu dinamik, kırılğan ve çoğu zaman çelişkili ilişkilerin estetikle ifadesidir. Sanat yapıtı, sabitlenmiş bir anlamın değil, değişken ve çoğul okumalara açık bir belleğin ürünüdür. Bu yapıt, yalnızca hatırlamak için değil, hatırlamanın biçimlerini, sınırlarını ve imkanlarını yeniden düşünmek için vardır. Böylece sanat, bellekle ilişkisini yalnızca bir taşıyıcılık üzerinden değil, dönüştürücü bir güç olarak kurar. Hatırlamak burada yalnızca geçmişe bakmak değil; o geçmişin içinden bugünü ve hatta geleceği kurmaktır.

Sanat Pratiklerinde Yapının Çözülüşü

Sanat yapıtı, tarihsel süreç içerisinde salt bir estetik nesne olmaktan çıkarak, hem kavramsal hem de yapısal bir sorgulama alanına dönüşmüştür. Modern ve çağdaş sanat pratikleri, yapıtın biçimsel bütünlüğünü sorgulamakla kalmamış, aynı zamanda bu bütünlüğün çözülmesini bir yaratım stratejisine dönüştürmüştür. Bu bağlamda biçimin parçalanması, yapının çözülüşü ve estetik sınırların ihlali, yalnızca sanatsal bir tercih değil; aynı zamanda kültürel, politik ve felsefi bir tavır olarak da okunabilmektedir. Sanatın toplumsal boyutunu merkeze alan yaklaşımlar, biçimin yalnızca plastik değerler üzerinden ele alınamayacağını ortaya koymuştur. Jack Burnham’ın sistem estetiği yaklaşımı, bu dönüşümün kuramsal temelini oluşturur. Sanat kuramcısı Burnham, sanat nesnesinin önemini ikincil bir düzleme yerleştirerek, asıl anlamın onun çevresinde oluşan ilişkisel yapı ve sistemsal bağlamda ortaya çıktığını savunur. Bu bağlamda biçim, kendi

başına taşıdığı estetikten çok, ait olduğu yapısal ağ içerisindeki konumuyla anlam kazanır.

Sanat yapıtının anlamı, yalnızca kendi fiziksel varlığına değil, bulunduğu bağlamsal düzleme de bağlı hale gelmiştir. İlhan Kaya, bu dönüşümün çözümlemesinde yapıbozumu rolüne dikkat çeker ve onun “günümüz sanatında biçim ve içerik ilişkisini evrensel ve toplumsal değerleri sorgulayan çoğulcu katılım sürecinde izleyiciyi de içine alarak saklı kalmış anlamları açığa çıkarmayı hedeflediğini” ifade eder (Kaya İ. , 2024, s.2381). Bu anlayış, sanat yapıtını sabit bir biçim olarak değil, devinim içinde bir anlam alanı olarak ele alır.

Sanatçı figürü de bu süreçte dönüşüme uğramış; yaratıcı birey miti, kolektif ve çok katmanlı üretim anlayışıyla yer değiştirmiştir. Artık sanat eseri, yalnızca bireysel bir estetik sezginin ürünü değil, çeşitli aktörlerin yer aldığı bir üretim bağlamının sonucudur. Bu durumu açık biçimde ortaya koyan ifade Kaya’ya aittir: “Sanat eseri, stüdyosunda tek başına çalışan bir dâhi sanatçının gizemli bir yaratım sürecinin nihai ürünü olmaktan ziyade, -tıpkı dağıtım, sergileme ve icra süreçleri gibi ve sanatçının kendisinin de dahil olduğu- kapsamlı bir iş bölümüne dayanan ve birlikte işleyen bir üretim sürecinin neticesi olarak kavranır” (Kaya Ö. , 2022, s.111).

Bu yaklaşım, sanat eserinin biricikliğini sorgulamakta ve onun çoklu anlam katmanlarını görünür kılmaktadır. “Sanat yapıtının birden çok anlama gelmesinin temel özelliği, onun çok anlamlılık içeren bir yapıya sahip olmasıdır” (Ötgün, 2009, s.159). Bu çok anlamlılık, yalnızca izleyicinin deneyimiyle değil, yapıtın biçimsel varlığındaki parçalanma ve belirsizlikle de ilgilidir.

Yapıt biçiminin bozulması, anlamın sabitliğine karşı geliştirilen eleştirel bir tepkidir. Bu tepkinin felsefi temellerinden biri, Derrida’nın yapıbozum kavramında bulunabilir. Derrida’ya göre “tüm metinler çelişkiler ve çıkmazlarla doludur, sanat nesnesi de aynı şekilde paradoks ve çelişkiler içerebilir onun için; sanat yapılarında düşünemeyeceğimiz felsefi, politik, kültür, toplum, etik değerler ve dünya hakkındaki fikirlerin gerçekte ve derinlerdeki ipuçlarının açığa çıkarılması için yapıbozuma uğraması gerekir” (Kaya İ., 2024, s.2390). Sanat yapıtının sabit bir temsil nesnesi olmadığına dair bu görüş, özellikle biçimin parçalanmasına dayanan güncel sanatsal stratejileri kuramsal olarak da desteklemektedir.

Sanatın biçimsel çözülüşü, özellikle heykel sanatında açıkça gözlemlenebilir. Geleneksel anlamda bütüncül ve kapalı bir biçim olarak düşünülen heykel, artık açık, geçirgen ve parçalı bir yapıya dönüşmüştür. Karaaslan, bu dönüşümü şu şekilde dile getirir; “Formu oluşturan yapının parçalanması ile elde edilen boşluklarda çeşitlilik kazanan mekan, hem heykelin içerisinde bir yerlerde dolaşacak hem de çevresini sınırlayacaktır” (Karaaslan, 2005, s.291). Böylelikle

heykel, yalnızca bir biçim değil, aynı zamanda mekânın kendisiyle de bütünleşen bir varlık haline gelmektedir.

Bu dönüşümde sadece biçim değil, malzeme ve üretim teknikleri de değişmiştir. Bulat'ın vurguladığı gibi, “XX. yüzyıl, yeni malzemelerin düşünsel, biçimsel ve sanatsal gelişmelerin yanında, yeni plastik fikirlerin çağrıştırdığı, heykel sanatında, yüzyıllarca süren gerçek mekân içinde, kütlenin parçalanıp hafifleyerek, espas modülatörlerine dönüştüğü bir dönem olmuştur” (Bulat, 2016, s.266). Böylece sanat yapıtı, kendi iç mantığını değil, bulunduğu bağlamı, mekânı ve izleyiciyi de içine alarak yeni bir anlam ekonomisi üretir.

Biçimsel ve mekânsal çözülme, sanatın yalnızca görsel değil, aynı zamanda kavramsal temellerinin de sorgulanmasına yol açmış; böylece modern sonrası dönemde sanat nesnesi, sabit anlamların taşıyıcısı olmaktan çıkıp çok katmanlı bir düşünsel yapıya evrilmiştir. Postmodern sanat, yalnızca fiziksel biçimin değil, aynı zamanda kavramsal bütünlüğün de çözülmesine dayalıdır. Böylece nesne, göstergeye dönüşerek anlamın sabitliğini kırar ve “tamamlanmış sanat yapıtı yerine parçalanarak evrim düzeninde kaçınılmaz sonucu doğuran kuramsal nesneye evrilmiştir” (Uysal & Çetin, 2024, s.794). Bu süreç, sanatın temsili değil, düşünsel inşayı önceleyen yapısını öne çıkarır.

Böyle bir dönüşümün sonucunda sanat yapıtı, geleneksel anlamıyla tanımlanamaz hale gelir. Malzeme, biçim, içerik ve bağlam arasındaki sınırlar bulanıklaşmış; sanatçının eylemi, düşünsel bir yapı inşa etmeye yönelmiştir. Öyle ki, günümüzde sanat yapıtı yalnızca görsellik üzerinden değil; onu oluşturan tüm ilişkiler, boşluklar, kırılmalar ve müdahaleler üzerinden okunur. Görsel kültürün baskın hale geldiği çağdaş dünyada, sanatın bu çözülmüş hali, aynı zamanda toplumsal eleştirinin de bir aracıdır. Yirmibirinci yüzyılda yaşanan paradigma değişimi, görsel kültürdeki biçimsel temsilleri radikal biçimde dönüştürmüş; bu dönüşümle birlikte dikey perspektif, sanat pratiklerinde yalnızca bir görselleştirme yöntemi değil, aynı zamanda yapısal hiyerarşilerin görünür hale geldiği bir denetim aracı olarak çözümlemeye açılmıştır. Bu bağlamda, yapının çözülüşü yalnızca biçimsel değil; anlamın, temsilin ve değer sistemlerinin çözülüşüdür. Bu çözülme, yeni anlam üretimlerinin önünü açar ve sanat yapıtını sabit bir temsil alanından dinamik bir düşünsel zemine taşır.

Seramikte Bellek, Biçimbozum ve Yeniden İnşa

Seramik sanatı, tarihsel ve kültürel katmanların izlerini taşıyan bir üretim alanı olarak, çağdaş sanatın düşünsel açımlarıyla birlikte dönüşüme uğramıştır. Biçimin geleneksel sabitliğinden, yapının çözülerek yeniden kurulmasına kadar uzanan bu süreçte; bireysel ve kolektif bellek, seramik nesneler aracılığıyla görünür hale gelir. Günümüz seramik sanatı, yalnızca estetik kaygılarla

biçimlenen bir üretim alanı olmaktan çıkarak, kültürel hafızayı taşıyan ve sorgulayan bir mecra haline gelmiştir. Bu bağlamda bellek, biçimbozum ve yeniden kurulum kavramları etrafında şekillenen seramik üretimi, sanatsal anlamların çok katmanlı yapısını görünür kılar.

Seramiğin bu dönüşümündeki temel dinamiklerden biri, onun tarihsel ve kültürel bellekteki köklü konumudur. Seramik, arkaik dönemlerden günümüze uzanan tarihsel süreçte, hem gündelik işlevleri hem de sembolik anlamlarıyla insan yaşamında sürekli bir varlık göstermiştir. Çömlekten törensel objelere, işlevsel kaplardan süs eşyalarına kadar farklı biçimlerde yaşamın içinde yer alan bu malzeme, geçmişin izlerini taşıyan niteliğiyle belleğin maddi bir uzantısı haline gelmiştir. Yazının henüz icat edilmediği dönemlerde, pişmiş toprak yüzeylere kazınan izler, işaretler ve biçimler aracılığıyla tarihsel anlatılar ve toplumsal hafızalar kayıt altına alınmış; bu yönüyle seramik, insanlık tarihinin ilk anlatı taşıyıcılarından biri olmuştur. Bellek yalnızca bireysel bir deneyimin izdüşümü değil, toplumsal yapının da şekillendirici bir parçasıdır. “Bellek, bireyin ve toplumun ortak birikimi, geçmişle kurduğu ilişkidir. Bu nedenle bellek hem bireysel hem de toplumsal düzeyde şekillenir” (Yelmen & Yelmen, 2024, s.1267). Sanatçının üretim sürecinde bellekle kurduğu ilişki, yalnızca hatırlamanın değil, yeniden yorumlamanın da alanıdır. “Malzemenin şekilleniş süreci, sanatçının belleğiyle kurduğu bağ doğrultusunda yön kazanır” (Tanrıverdi, 2018, s.34). Bellek ile biçim arasındaki bu ilişki, sanat eserinin yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda anlamın zaman içinde katmanlaştığı bir taşıyıcı olarak değerlendirilmesini mümkün kılar (Tanrıverdi, 2018, s.31).

Seramiğin taşıdığı tarihsel ve kültürel derinlik, onu salt işlevsel bir malzeme olmaktan çıkararak düşünsel üretimin de merkezine yerleştirmiştir. Ortaya çıkan bu yaklaşım, yalnızca biçim ve tema düzeyinde değil, üretim süreçlerinin kavramsal arka planında da köklü bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Seramiğin tarihsel işlevselliğinden güncel sanatsal pratiklere evrilen bu yolculukta, üretim eyleminin kendisi yeniden düşünülmüş; bu bağlamda kadim bir kavram olan *tekhne* üzerine yapılan felsefi okumalar, seramik sanatının düşünsel zeminini yeniden tanımlamaya başlamıştır. Tekhne kavramı Antik Yunan’dan itibaren sanat ve zanaat ayrımı yapılmaksızın *her türlü yapma eylemini* kapsayan bir anlam taşımaktaydı. “Tekhne kavramı Antik Yunan’da el işçiliğinin her çeşidini kapsayacak türde geniş bir anlama sahiptir... her türlü yapma eylemi ve üretilen nesne için tekhne tanımlaması kullanılmıştır” (Cora & Savaş, 2023, s.47). Heidegger’in tanımıyla ise tekhne, yalnızca el becerisi değil, aynı zamanda düşünsel üretimi de kapsar: “Tekhne’nin yalnızca el becerisine dayanan etkinlikler ve hüneler için değil, fakat aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad olmasından bahseder” (Heidegger, 1998,

s.53'ten aktaran; Cora & Savaş, 2023, s. 47). Tekhne kavramının Heidegger tanımı; çağdaş seramik sanatçısının yalnızca biçimsel üretimle sınırlı olmayan yaratıcı pratiğini anlatmak açısından da oldukça uygun bir yaklaşımdır. Düşünsel boyutu öne çıkaran bu çerçeve, seramiğin yalnızca biçimsel değil, kavramsal düzlemde de yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Üretim sürecine içkin olan anlam katmanları, artık yalnızca estetik kaygılarla değil, eleştirel düşünceyle yoğrulmakta; böylece sanatçının pratiği, biçimsel araştırmalar kadar kavramsal çözümlemelere de dayanmaktadır. Seramik sanatında geleneksel üretim kalıplarının ve kusursuzluk odaklı estetik anlayışın sorgulanmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni üretim yöntemleri, ifade biçimleri ve üsluplar, yapıbozum yaklaşımı çerçevesinde yeniden değerlendirilmiştir. Dönüşümün getirdiği bu yeni yaklaşım sayesinde sanatçılar, gündelik nesnelerin taşıdığı kültürel anlamları sorgulamış ve onları belleğin yeniden üretim alanı haline getirmiştir. “Günümüz seramik sanatında sanatçılar, yapıbozum yaklaşımı ile kendi deneyim ve gözlemlerinden yola çıkarak gündelik hayatta gözlemlenen olgulara karşı bir farkındalık yaratmakta ve bunu ifade etmek için seramik nesneyi bir araç olarak kullanmaktadır” (Yüksel, 2019, s.257).

Yapıbozum, seramikte yalnızca biçimsel bir parçalanma değil; aynı zamanda yerleşik anlamların sorgulanması, çözülmesi ve yeniden yorumlanmasıdır. “Sanatçıların yapıbozum kavramı ile öne çıkardıkları yaratıcı tavrın; bir yapının malzemesinin ya da anlamının sökme, çözme, bozma, yıkma gibi eylemlerle tahrip edilmesi değil, tahribat ve imha fikrinin yaratıcı bir düşünce biçimi olduğudur” (Yüksel, 2019, s.255). Bu anlamda seramik, hem zihinsel hem de fiziksel bir yeniden kurulum sürecine zemin oluşturur. “Seramiğin fiziksel olarak şekillendirilmesi sırasında yaşanan deneyim, zihinsel bir arayışla birleşmiş; materyalin dokusu, hafızada yer eden olayların izlerini barındıran bir yüzeye dönüşmüştür” (Genç, 2021, s.10).

Günümüz sanatçısı, kişisel ve toplumsal belleği bir araya getirerek yeni anlatılar kurgular. “Günümüz seramik sanatçısı, geçmişin kültürel birikiminden, yaşanmışlıklardan, gündelik yaşamdan, doğadan ve tüm bireysel belleğinden beslenmektedir” (Tanrıverdi, 2018, s.12). Böylece seramik nesne, hem bireysel tarihlerin taşıyıcısı hem de kolektif hafızanın temsilcisidir. “Seramik, hem dokunulabilirliğiyle bedensel belleğe hitap eder hem de taşıdığı simgeler aracılığıyla kültürel belleği harekete geçirir” (Tanrıverdi, 2018, s.35). Buna paralel olarak, güncel seramik pratiğinde estetik mükemmellik anlayışı da dönüşüme uğramıştır. “Sanatta ustalığa dayalı estetiğin geçmişte olduğundan çok daha büyük oranda bir araç olarak kabul edilmesi ile birlikte... Yok etmek üretimin getirdiği duygusal yatırımın olmadığı bir dünyada sanatçı için daha kolay bir hal almıştır” (Özkan, 2017, s.1822). Sanatçının biçimle kurduğu ilişki artık yalnızca duygu değil, kavramsal sorgulamayla da şekillenmektedir. Sanat

pratiğinde yok etme eylemi de bu kavramsal sorgulamanın önemli bir parçası haline gelmektedir. “Günümüz tüketim toplumlarındaki üretimden uzaklaşmış bireylerin satın aldıkları nesneleri kullanma alışkanlıkları ile sanattaki yok ediş, başka bir deyişle tüketerek var etme bu bağlamda paralellik göstermektedir” (Özkan, 2017, s.1822). Seramik sanatında yok etme eylemi, yalnızca bir yok oluşu değil; aynı zamanda yeniden kurulumun potansiyelini de içinde barındırır. Sanatçı, biçimi bozarak belleği yeniden yapılandırır; malzeme aracılığıyla kurulan bu bağ ise izleyiciye geçmişle yeni bir temas alanı sunar. “Biçimsiz içerik, içeriksiz biçim olamayacağı gibi, birbirleri olmadan da var olamazlar. Biçim’le içerik, sürekli karşılıklı olarak birbirlerini etkiler ve oluştururlar” (Danabaş, 2021, s.65). Bu karşılıklı ilişki, seramik sanatında hem kavramsal hem de plastik düzeydeki arayışların temelini oluşturur. Biçimin bozulması, içerikte yeni sorgulamalara zemin hazırlar.

Seramik sanatında yaşanan dönüşüm, yalnızca estetik anlayıştaki bir değişimle sınırlı kalmaz; aynı zamanda belleğin aktarımı ile biçimbozum yaklaşımının iç içe geçtiği çok katmanlı bir yaratım sürecine işaret eder. Biçimbozum, yalnızca geleneksel biçimlerin parçalanması değil, aynı zamanda bu biçimler aracılığıyla iletilen anlamların sorgulanması ve yeniden inşa edilmesi anlamına gelir. Bu bağlamda seramik, sadece geçmişi kaydeden bir yüzey değil; belleğin yapısal olarak çözülüp yeniden kurulduğu, eleştirel ve yaratıcı bir alan haline gelir. Geleneksel üretim kalıplarının ve kusursuzluk odaklı estetik anlayışın ötesine geçen çağdaş seramik sanatçısı, biçimin sabitliğini kırarak hem kişisel hem de kolektif hafızanın yeni yorumlarını mümkün kılar. Böyle bir yaratım biçimi, geçmişin sadece korunması değil, aynı zamanda dönüştürülerek bugüne taşınması sürecini de kapsar. Dolayısıyla seramik, biçimsel çözülme ile belleğin yeniden kurgusunu eş zamanlı yürüten, hem kavramsal hem maddesel düzlemde işleyen bir sanat pratiğine dönüşür. Bu yönüyle biçimbozum, seramik üretiminin yalnızca estetik değil, düşünsel ve kültürel olarak da yeniden yapılandırılmasında en az bellek kadar belirleyici bir rol üstlenir.

Sonuç

Sanatın bellekle kurduğu ilişki, çoğu zaman geçmişin temsiliyle sınırlı kalmaz; bunun ötesinde, geçmişin yeniden inşasına ve eleştirel bir bakışla değerlendirilmesine de olanak tanır. Bellek, bireysel deneyimlerin ötesinde, toplumsal yapıların etkisiyle şekillenen dinamik bir alan olarak varlığını sürdürürken; sanat, bu dinamik yapıyı dışavurmanın bir yolu olarak, izleyiciyle geçmiş arasında yeni bağlamlar kurma potansiyeli taşımaktadır.

Sanat pratiklerinde biçimin bozulması, modern ve çağdaş sanatla birlikte temel yaratım stratejilerinden birine dönüşmüştür. Biçimsel bütünlüğün sorgulanması ve estetik sınırların aşılması, sanat eserinin yalnızca görsel bir nesne değil, aynı zamanda kavramsal bir yapı olarak değerlendirilmesini

sağlamıştır. Bu yaklaşım, sanatçının bireysel üretici rolünden uzaklaşıp kolektif ve katmanlı bir üretim sürecine dahil olmasına zemin hazırlar. Sanatsal bir malzeme olarak seramik, sahip olduğu tarihsel ve kültürel mirasla birlikte çağdaş sanatın düşünsel yaklaşımlarıyla yeniden şekillenmektedir. Seramiğin fiziksel özellikleri, hem biçimbozuma açık oluşu hem de tarihsel anlam derinliği nedeniyle, sanatçılar için güçlü bir ifade aracı haline gelmiştir. Çamurun şekillendirilebilirliği ve pişirme sürecindeki dönüşümü, biçimi kimi zaman bilinçsiz bir şekilde bozarak belleği yeniden yapılandırmaya olanak tanır. Aynı zamanda seramiğin tarih boyunca taşıdığı simgesel anlamlar, onu kolektif hafıza ile doğrudan ilişkilendirebilir bir araç konumuna getirmektedir. Seramikte biçimbozum yalnızca fiziksel biçimlerin parçalanması anlamına gelmez; aynı zamanda o biçimler aracılığıyla taşınan anlamların da sorgulanmasını ve yeniden yorumlanmasını mümkün hale getirir. Sanatçılar bu süreçte, seramiğin yapısal özelliklerinden yararlanarak geçmişin biçimlerini güncel söylemlerle ilişkilendirme eğilimi gösterebilirken; kimi durumlarda ise bu ilişkilenemeyi bilinçli olarak reddederek, geçmişe dair yerleşik anlatıları yıkmak amacıyla radikal biçimsel yaklaşımlar benimseyebilirler. Bu doğrultuda seramik, hem geçmişle kurulmak istenen bağları güncel estetik yaklaşımlarla ifade etme hem de bu bağları sorgulayarak kişisel ve toplumsal anlatılar için yeni yorum alanları oluşturma potansiyeli taşımaktadır.

Seramik üretiminde sanatçının referans aldığı kaynaklar; kültürel tarih, bireysel deneyim ve doğal çevre gibi çok katmanlı alanlara yayılmakta ve bu durum, malzeme üzerinden biçimsel olduğu kadar kavramsal sorgulamalara da zemin hazırlamaktadır. Sanatsal üretim, nesnenin biçimiyle sınırlı olmayan bir düşünsel süreci içerir; böylece seramik, temsilin sabitlenmiş sınırlarını aşarak eleştirel ve çok yönlü anlam üretimlerine olanak tanır. Nesnenin fiziksel olarak duysal belleği harekete geçirme potansiyeli, içerdiği sembolik ve ikonik öğeler aracılığıyla kültürel bellekle ilişki kurabilmesini de mümkün kılar. Bu yönüyle seramik, hem bireysel hem kolektif anlatıların yeniden kurgulanmasına aracılık edebilecek bir sanatsal ortam sunar.

Estetik mükemmellik anlayışı, çağdaş sanat pratiklerinde yalnızca ideal biçim arayışıyla sınırlı kalmamakta; aksine, bozulma, eksiklik ve deformasyon gibi biçimsel sapmalar da sanatın anlam dünyasına entegre edilmektedir. Seramik üretiminde bu çeşitlenme, yalnızca biçimsel bir arayış değil, aynı zamanda eleştirel bir duruşun ifadesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının biçim ile kurduğu ilişki, artık salt estetik tercihler doğrultusunda değil, düşünsel ve toplumsal çözümlemelerle yön bulmaktadır. Bu kapsamda yok etme eylemi, biçimsel bir tahribat olarak değil, yaratım sürecinin parçası olarak görülebilir; yeni bir insanın ön koşulu ya da başlangıç noktası olarak işlev kazanabilir. Seramik malzemenin deformasyona yatkın fiziksel özellikleri, sanatçının belleği

yeniden kurgulama çabasına olanak sağlayan bir aracı işlevi görebilmektedir. Alandaki dönüşüm, yalnızca biçimsel yapının çözülmesiyle açıklanamayacak kadar çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu dönüşüm süreci, belleğin estetik yüzeye aktarımı ile biçimbozum stratejilerinin eşzamanlı işlemlerini kapsayan bir yaratıcılık alanına evrilmektedir. Biçimbozum, geleneksel biçimlerin sabit ve tarihsel yüklerinden arındırılması anlamına geldiği kadar, bu biçimler aracılığıyla iletilen anlamların güncel bağlamda yeniden değerlendirilmesini de içerebilir. Bu doğrultuda seramik, sadece tarihsel bir kayıt aracı değil; aynı zamanda eleştirel düşüncenin yönlendirildiği, çok yönlü bir estetik üretim alanı olarak da işlev görebilir. Böyle bir yaklaşım, sanatçının yalnızca kişisel hafızasını değil, kolektif anlatıları da yeni bir biçimde yorumlama fırsatı yaratmaktadır.

Yaratım süreci, geçmişin edilgen biçimde korunmasından ziyade, dönüştürülerek bugüne ve geleceğe taşınmasını mümkün kılan bir yapısalılık sunmaktadır. Bu bağlamda seramik, biçimsel çözümler ile belleğin yeniden kurgusunun eş zamanlı sürdürüldüğü bir ifade alanı haline gelmektedir. Malzemenin kırılğan doğası ve işlenebilirliği, sanatçının tarihsel birikimi yeniden yapılandırmasına elverişli bir zemin sunar. Biçimin sabitliğinden uzaklaşan çağdaş yaklaşımlar, anlam üretimini durağan değil, dinamik bir süreç olarak değerlendirmeye yönelmektedir. Bu türden yaratım stratejileri, yalnızca geçmişin eleştirel temsiline değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal düzlemde geleceğe yönelik bir sanat vizyonunun oluşmasına katkıda bulunabilir.

Seramik doğası gereği, hem malzemenin fiziksel özellikleri hem de tarihsel bağlamı bakımından biçimbozum stratejilerine açık bir yaratım alanı sunmaktadır. Bu esneklik, yalnızca biçimsel çözülmeye olanak tanımakla kalmaz; aynı zamanda kavramsal, kültürel ve duyuşsal düzlemlerde katmanlı bir ifade potansiyeli barındırır. Malzeme yüzeyinin işlenebilirliği, kırılğanlığı ve iz bırakma kapasitesi, geçmişin izlerini taşıyan temsillerin yeniden kurulmasını mümkün hale getirir. Bu yönüyle biçimbozum, estetik sınırları ihlal eden bir müdahale olmaktan çok, belleğin yeniden şekillenmesini, toplumsal hafızanın sorgulanmasını ve kimliğin alternatif biçimlerde yorumlanmasını sağlayan bir düşünsel araç olarak değerlendirilebilir.

Seramik nesne, bu eleştirel yaklaşımın taşıyıcısı olarak yalnızca sanatçının kavramsal pratiğinde değil, izleyicinin belleğiyle kurduğu ilişkide de aktif bir rol üstlenebilir. Yüzeydeki kırılma, boşluk, çatlak ya da deformasyon; sadece malzemenin fiziksel özelliği değil, aynı zamanda temsil edilen tarihsellikteki kırılmaların, suskunlukların ve yeniden yazımların izleri olarak okunabilir. Bu bağlamda seramik, geçmişin dondurulmuş bir temsili değil; sürekli yeniden yapılanan bir anlatı zemini sunar. Dolayısıyla biçimbozum, seramik sanatında yalnızca estetik bir strateji değil; aynı zamanda bellek politikalarıyla ilişkilenen, kimlik ve kültürel anlatıları dönüştürme kapasitesi taşıyan çok yönlü bir düşünsel

yaklaşımına evrilmektedir. Seramik ise bu dönüşümün hem maddesel yüzeyini hem de tarihsel sürekliliğini sağlayan bir taşıyıcı olarak, çağdaş sanatın düşünsel çerçevesinde yerini koruyabilir.

Kaynakça

- Akman, K. (2014). Toplumsal Bir Süreç Olarak Sanat Yapıtı. Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler, 2(5), 37-54.
- Bedir, A., & Tabakoğlu, A. (2021). Hatırlama ve Kolektif Hafıza. Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(2), 25-49.
- Bulat, S. (2016). Modern Heykel. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4(38), 266-276.
- Cora, A., & Savaş, U. T. (2023). Nesne ve Sanat Eseri Ayrımı: Sanat Eserinin Konumu Üzerine Bir Araştırma. Sanat ve Tasarım Dergisi(32), 39-58.
- Danabaş, N. (2021). Seramik Eğitiminde, Biçim-İçerik ve Kavram İlişkisi. ASOS Journal, 9(118), 63-76.
- Duncum, P. (2003). The Theories and Practices of Visual Culture in Art Education. Arts Education Policy Review, 2(105), 19-25.
- Genç, L. (2021). Kişisel Bellekten İmgelerin Sanat Nesnesine Dönüşümü. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Güneşdoğmuş, M. (2014). Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür. Moment Dergi, 1(2), 175-211.
- Halbwachs, M. (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri. Ankara: Heretik Yayınları.
- Heidegger, M. (1998). Tekniğe İlişkin Soruşturma. (Ö. Doğan, Trans.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Karaaslan, S. (2005). Heykel ve Mekan. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(1), 289-295.
- Kaya, İ. (2024). Heykelde Biçimsel İfade Nedir: Biçim ve İçerikte Yapıbozum. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 17(48), 2379-2392.
- Kaya, Ö. (2022). Sanat Sosyolojisi Üzerine Bir Derkenar: Sosyologlar Sanat ile Toplum İlişisini Nasıl Görünür Kılar? Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, 8(16), 89-119.
- Myers, F. R. (2001). The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture. Santa Fe: School of American Research Press.
- Ötgün, C. (2009). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(2), 159-178.
- Özkan, Ş. Ç. (2017). Çağdaş Sanatta Bir Üretim Yöntemi Olarak Seramik Malzemenin Tahrifatının Araçsallaştırılması. İdil, 6(34), 1819-1834.
- Smith, P., & Riley, A. (2016). Kültürel Kurama Giriş. (S. Güzelsarı, & İ. Gündoğdu, Trans.) Ankara: Dipnot Yayınları.

- Tanrıverdi, Y. (2018). Bellek Oluşturmada Seramiğin Çağdaş Sanata Katkısı. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Uysal, H., & Çetin, O. (2024). Çağdaş Sanatta Nesne/İmge: Günümüz Sanatçısı Iliko Zautashvili Örneği. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi(14), 783-797.
- Yelmen, F., & Yelmen, M. F. (2024). Sanat ve Bellek Bağlamında Seramik: Hatıra Fotoğraflarına Kırılgan Bir Bakış. International Journal of Social and Humanities Sciences Research, 11(109), 1266-1278.
- Yüksel, O. A. (2019). Çağdaş Seramik Sanatında Yapıbozum. İdil, 8(54), 253-262.