



# All-Over'dan Devr-İ Âlem'e

## From All-Over to Devr-i Alem

**Zekeriya Erdiç**

Öğr. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü  
email: [zekerdinc@gmail.com](mailto:zekerdinc@gmail.com)  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2940-321X>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

### Atf (APA 6)/To cite this article

Erdiç, Z. (2021). All-Over'dan Devr-İ Âlem'e. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 302-308. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.865716>

**Makale Gönderim Tarihi/Received:** 20/01/2021

**Makale Kabul Tarihi/Accepted:** 26/02/2021

**Makale Yayın Tarihi/Published:** 30/03/2021

Review Article/Derleme Makale

### Öz

Bu makale, modülasyon yasalarına tabi olduğu düşünülen başta resim ve heykel olmak üzere plastik sanatların özünde kıyasıya bir el ile göz çatışması olduğu iddiasıyla yazılmaya çalışılmıştır. Amaç gözün hükmettiği sanatsal tavrı temsil, elin hükmettiği sanatsal tavrı ise yapının başlı başına bir mevcudiyet şeklinde ortaya çıktığını göstermektir. Gözün egemen olduğu tavrı çizgi ve ışık kavramları öne çıkarken, elin egemen olduğu tavrı çizi, leke, diyagram, dijital, haptik, fraktal, dirimsellik kavramları öne çıkmaktadır. Makalenin ikinci amacı, elin hükmettiği, eyleme geçen bedenini tamamiyle ele dönüştüğü Soyut Dışavurum akımına bağlı kalınarak ve modülasyon kavramından esinlenilerek geliştirilen "Devr-Âlem" adı verilen bir mekanizmayı tartışmaya açmaktır. Göz Pollock'un "All-Over" adını verdiği imgesinde, plan olmaya meyilli fırça dışı araçlarla üretilen, "Devr-i Alem" de ise izleyicinin soluduğu hava niteliğindeki renkler (sprey boya) ve tüm varoluşu ile kendi ürettiği, plan olmaya meyilli çizimin, hacim olmaya meyilli planın fraktal gücünü görmekle yetinir. Burada sanat yapıtı, bilinenin aksine "Sanatın Gaz Hali" diye tanımlanan, interaktif katılımın önünü açarak deneye dönüşen disiplinler arası bir eylemdir. Eylem sonucu yaratılan haptik uzamda bu optik (göze hitap eden) kökenli ebru tadında oluşum, izleyicilere baktıkları şeyden zevk almayı değil, bakmanın tadına varmayı öğretir.

**Anahtar Kelimeler:** Dirimsellik, Modülasyon, Soyut Dışavurum

### Abstract

Plastic arts, especially painting and sculpture, are considered to be subject to modulation laws. In the article written with this idea, it is claimed that eye conflict with hands is determinant. The study aims to represent representation in the artistic attitude dominated by the eye, and in the artistic attitude dominated by the hand, to show that the work appears as a presence in itself. While the concepts of line and light come to the fore in the attitude dominated by the eye, the concepts of line, stain, diagram, digital, haptic, fractal, vitality come to the fore in the attitude dominated by the hand. The second aim of the article is to discuss a mechanism called the "Devr-Âlem", which was developed by adhering to the Abstract Expressionism movement and inspired by the concept of modulation, in which the hand ruled and the body that takes action turns into a hand. In Pollock's image that he calls "All-Over", the eye is contented with seeing its power produced by non-brush tools that tend to plan. In "Devr-i Alem", on the other hand, he is content with seeing the fractal power of the drawing that tends to be a plan, the plan that tends to be a volume, which the viewer breathes with the colors of air (spray paint) and his creation with all his existence. Here, contrary to popular belief, the work of art is an interdisciplinary action that is defined as "The Gas State of Art" and turns into the experience by opening the way for interactive participation. The cosmic formation of optical (appealing to the eye) originating in the space created as a result of action advises the audience not to enjoy what they look at, but to enjoy looking.

**Keywords:** Vitalism, Modulation, Abstract Expressionism

## 1. Giriş

Gilles Deleuze resim başta olmak üzere sanat yapıtının yaratılmasına olanak veren bir mekanizmadan bahseder ve bu mekanizmayı "modülasyon" olarak kavramlaştırır. Kavramlaştırmayı sanat yapıtını nihilist zemine çeken temsil geleneğinin karşıtı olan ve yaşamsal bir gereklilik temeline oturtan dirimsel (vitaliste) bir bakışla yapar. (Deleuze, 1983, s. 37-39) Resimde modülasyon kavramından ilk defa bir ressam ve eleştirmen olan Emile Bernard 1904 yılında, "Occident" adlı derginin 32. Sayısında Cézanne ile ilgili yazdığı makalede dile getirir. (Bernard, 1904, s. 17-30)

Deleuze, Bernard'ın "renk zıtlıkları yaratmak ve yorum esasına göre renkli duyumsamayı kayıt etmek" bağlamında kullandığı modülasyonu sanatsal eylem öncesi, sanatsal olgu olasılığı ve sanatsal olgu olmak üzere üç aşamadan meydana gelen bir zaman sentezi şeklinde çözümler. Zaman sentezinin birinci aşaması olan eylem öncesinde, zihinsel imgeler diyebileceğimiz yaşama ilişkin biçimleme (figuration), hikâye, hazır ham fikirler gibi klişeler duyumsanır. Bu klişeler adeta boş tuvali hınca hınç doldurmuşlardır. Deleuze' e göre, yaşama ait olan bu klişe veriler ikinci aşamada, sanal bir felaket tetiklenerek ve bir kaos kurgulanarak parazitlendirilir, bulandırılır ve yıkılır. Felaket sonucu yıkılan bu veri enkazı içinden bir tohum filizlenir. Bu yeşeren tohum sanatsal olgu olasılıklarından biridir ve sentezin son aşaması olan sanatsal olguya varıncaya kadar dönüşüme uğrar. (Deleuze, 1983, s. 65) Sanatçı içine düştüğü bu sıkıntılı süreci göğüsleyebilir ise, eylemin sonunda figüre ulaşabilir. Figür bazen taklidi (kopya, simülakra, benzerlik, vb.) çağrıştırdığı gibi, bazen de icatları, yeni yöntemleri ve özellikle temsil rejiminin dışında kalan özün mevcudiyet şeklindeki doğrudan verilerini ifade eden bir kavram şeklinde algılanmıştır. XX. Yüzyılda bu ikinci figür algısının, yani gerçeklikten ayrılmaz saf bir icat, "şeyin doğrudan mevcudiyeti" şeklindeki içeriğinin açık bir zaferinden bahsetmek mümkündür (Aubral, 2000, s. 197) Figüratif

sanat ve non-figuratif sanat karşıtlığının ortadan kalkmasıyla birlikte, düşünülür dünya ile duyulur dünya arasındaki ayrımın metafizik çözümümü benzer evrene açılmaktadır.

Zaman sentezi sonunda ulaşılabilecek sanatsal olgu (figür), esasında ışığın ve rengin modüle edilerek gerçek yaşamın deformasyonu anlamına gelen, mevcudiyet halindeki imgedir. İmge benzerlikten yoksun, temsilden bağımsız “ikon” dur, görünen değil, görünür kılınandır; “sanatsal eylem görünenin içindeki görünmeyeni görünür kılmaktır”. (Kléa, 2010, s. 9) Başka bir ifadeyle, sanatçının kaos ve felaketin içinde yok olma pahasına görünür kıldığı şey zamana ve mekâna bağlı olmayan güçtür (uyuyan birini değil uykuyu, bağırın birini değil çığlığı, felaketin görüntüsünü değil felaketi resmetmek gibi...). Burada güç kavramından anlaşılması gereken uyku, çığlık ve felakettir.

## 2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Nitel verilere dayalı olarak gözün hükmettiği sanatsal tavırda temsil, elin hükmettiği sanatsal tavırda ise yapının başlı başına bir mevcudiyet şeklinde nasıl ortaya çıktığı gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Soyut Dışavurum akımına bağlı kalınarak ve modülasyon kavramından esinlenilerek geliştirilen “Devr-Âlem” adı verilen mekanizma tartışmaya açılmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. El ile Göz Çatışması

Zaman sentezinin ikinci aşamasında kurgulanması zorunlu olan “kaos-filiz” el ile gözün kıyasıya çatışmasının sonucudur ve “diyagram” adını alır. Diyagram kavramı, şeyler arasındaki ilişkileri, işaretler arasında da var olan benzer ilişkilerden hareketle betimlemek için kullanılır. Francis Bacon resimdeki deformasyonların gerekçelerini bu kavramla açıklamıştır. Diyagram boş tuvali, beyaz kâğıdı, dokunulmamış kütleli hınca hınç doldurduğu kabul edilen gerçek hayata ait, klişe olarak tanımladığı verilerin (hikâye, figürasyon, benzetme kaygısı, vb.) içine yıkıldığı kurgulanmış “kaos”, “felaket” ve bu iki olgunun içinden çıkan filizlenmiş tohum anlamına gelir. Diyagram iki organ arasındaki kıyasıya mücadelede, elin kazandığı mutlak zaferi temsil eder. Gözün dayatmalarından kendini kurtaran el, aralarındaki ilişkiyi tersine çevirir ve içinde bir tohumun filizleneceği kaosu tuvale yerleştirir. Bundan böyle zincirlerinden kurtulmuş ve kendine has manüel kuralları olan el, görünmeyenin görünür kılındığı, ikon niteliğindeki imgenin mevcudiyeti inşa edilene kadar az veya çok kendini hissettirecektir. Deleuze bağımsızlığını kazanmış bir elin yaratımı olan diyagram kavramının sanat yapıtının ön koşulu olduğunu söyler. “Eğer bir tabloda kaos-tohum yani diyagram yoksa o resim iyi bir resim değildir” der. (Deleuze, 1983, s. 65)

El ile göz ilişkisinin sonucu olan diyagramın haptik, dokunsal, dijital ve saf manüel, olmak üzere dört tavrı, buna bağlı olarak dört farklı görüşü (vision) ve uzamı vardır. Riegl gözün manüel işlevini nitelendirmek için «tactile» sıfatını kullanır fakat daha sonra yazdığı bir makalede Yunanca dokunmak anlamına gelen “aptô” fiilinden türettiği “haptik” sıfatını tercih eder (Maldiney, 1973, s. 194). Latince kökenli dijital (digitus) kelimesi ise parmak anlamına gelir. (Gaffiot, 1934, s. 526)

Diyagramın aptik tavrının ilk örnekleri Antik Mısır rölyeflerinde görülmektedir. Rölyeflerde arka plan ve ön planın çakışık olma durumunu anlatır. Şöyle ki, rölyeflerde arka plan, kontur çizgisinden ibaret figür ve ön plan çakışık durumdadır. Göz bu üç temel unsura aynı anda dokunur, gözün görme işlevi dokunma işlevi kazanmıştır ve imge derinliği olmayan aptik uzamda algılanır.

Dijital diyagramı soyut sanat kullanır. Dijital tavırda el göze azami ölçüde tabidir dolayısıyla diyagram, yani kaos minimum ölçüde tutulmuştur. El, temel formlara indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmüş görsel verileri bir klavyenin tuşlarına basarcasına seçen, sadece bir parmak halindedir. (Kandinsky, 2009, s. 103) Soyut sanat yaşamda kaosun egemen olduğunu ve kaosun en aza indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmesi gerektiğini savunur, elin parmağa indirgendığı bu tavır ideal optik bir uzam ve “vision” (vizyon) geliştirir. (Deleuze, 2009, s. 143)

Diyagramın dokunsal tavrını Mısır rölyefinin aksine, arka planın ön plandan ayrıldığı ve ışık gölgenin devreye girmesiyle, planlar arasındaki sinyal alışverişinden kaynaklı figürün açığa çıktığı Figural sanat kullanır. Kaos ne soyut sanatta olduğu gibi minimuma çekilir, ne de soyut dışavurumcu sanatta olduğu gibi maksimuma itilir; belli bir dengede tutulmaya çalışılır. (Sanat tarihçileri Cézanne’ın buhranlı yaşamının ve Van Gogh’un çıldırmasının nedenini bu denge arayışına bağlarlar). Dokunsal diyagramda göz ile el uyumu yakalamalıdır. Yakalanan bu uyumun sonunda dokunsal optik bir uzam yaratılır. Gözün resim öncesi zamanda gördüklerine el manüel kurallarıyla dokunur, daha derin bir benzerlik yaratmak, özü yakalamak adına benzetme kaygısını yok eder. Bundan böyle ortaya, herhangi bir şeyin temsili değil, devinim halindeki imgenin koşulsuz mevcudiyeti anlamına gelen figür, ikon, görünür kılınan güç açığa çıkmış olur. (Deleuze, 2009, s. 104-105)

Saf manüel diyagramı Jackson Pollock ve Moris Louis’in öncülük ettiği soyut dışavurumcular kullanır. (Deleuze, 2009, s. 98) Soyut sanatın aksine göze tabi olmaktan tam anlamıyla kurtulmuş el, kaosu tabloya azami ölçüde yayar. Bu durumda diyagram çiziler ve lekeler üretir (gözler kapalıyken elin çizdiği karalamalar gibi).

Çizi, Fransızca çizgi anlamına gelen “ligne” sözcüğünden farklı olan “trait” sözcüğü yerine kullanılmaktadır. “Trait” kelimesi latince “trahere”, yani “çizmek” fiilinden türemiştir. Fransızca’ da bu kelime biçimsel özellikleri niteleyen imler anlamında da kullanılmaktadır. Gilles Deleuze’ ün Türkçe’ye “Duyumsamanın Mantiği” olarak çevrilen “Logique de La Sensation” adlı kitabını Türkçeye çeviren Can Batuhan ve Ece Erbay bu kelimeyi, “ligne” den (çizgi) ayırabilmek amacıyla, yine çizmek fiilinden türemiş “çizi” kelimesiyle karşılamıştır. (Deleuze, 2009, s. 16)

### 3.2. Gözün Hükmetmesi Durumu

Çizgi-renk sistemi olan resme tuval, şövale, renkler ve fırçalar kendiliğinden dâhil olur. Şövale üzerinde tuval, renkler ve fırçalar; böyle bir sistemde resim tam anlamıyla görseldir. Şövale üzerinde tuval gerçek bir pencere niteliğindedir. Şövale üzerindeki tuval aynı pencere gibi bu görsel soyutlama sürecini devam ettirir. Böylelikle şövale üzerindeki tablo, tablonun optik bir tanımlamasına dönüşür. Doğal olarak elin tuttuğu fırça da göze tabi olan elin bir uzantısı konumundadır. Fakat yoğun dirimsel bir potansiyeli de barındıran sanatta ressamın hiçbir zaman sadece gözün hükmettiği temsile dayalı anlayışla yetinmedikleri için şövale-fırça ikilisini göz ardı edebilmişlerdir. Birçok ressam şövaleyı terk etmiştir. Bunun yanında şövaleden vazgeçmeyen ressamın bir kısmı onu ikinci plana atmışlar, gerçek işlevinden uzaklaştırmışlardır. Örneğin Mondrian şövale kullanırdı fakat resmi kesinlikle bir şövale resmi değildir; tuvalini bir pencere gibi kullanmamıştır.

Şövale fırça ikilisini kullanan ressamın, tuvalin şövaleden sürekli çıkmak istediğini, aynı şekilde fırçanın da fırça dışında başka bir şey gibi davranmak istediğini söylerler. Şövalenin ve fırçanın bu tavırları ressamı fırça dışındaki gereçleri kullanmaya iter. Ressamlar bu gereçleri kullanmak için özellikle modern sanatı beklemedikleri bilinmektedir. Ancak modern ressamın fırça dışındaki gereçleri bir tür saf dışavurum içine taşıdıkları söylenebilir. Gerçek süpürgeler, süngerler, bez parçaları, Pollock’un ünlü pasta şırıngaları, sopalar... Sopalar her zaman resimde önemli bir yer tutar. Örneğin Rembrandt’ın sopalardan sürekli yararlanan bir ressam oldu bilinir. Mondrian’ın öncülüğünü ettiği duvar resmi de ve Pollock’un yer resmi de şövale resmine kökten karşıttır. Mondrian’ın şövale üzerindeki tuvali kesinlikle pencere gibi bir işleve sahip değildir; tuval üzerinde yaratılan parçalanmalar, resmin sergilendiği mekânın çizgileriyle mimari sel bir ilişkiye girer. Pollock, yere serdiği tuval üzerinde resme bambaşka bir boyut kazandırır. Deleuze kurmaya çalıştığı resim teorileri üzerine verdiği 6. derste Pollock’u, “Dörtüncü köşan vahşi atların yerden başka ufukları yoktur” şeklinde tarif eder. Sanatçı ufuk çizgisini de tuvalle birlikte yere sermiş, resmetme eylemini çilgin bir dansa çevirmiştir. Yere serilmiş tuval, mutlak özgürlüğünü kazanmış elin ve bedeninin eylem anını duyumsayarak varoluş mücadelesi verdiği arenasıdır. Bu mücadelede soyut sanatın resimsel kodları bir klavyenin tuşlarına basarcasına seçmek üzere parmağa indirgenen eli tamamıyla bedene dönüşmüştür. Tamamlanıp duvara asılan resimde eylem anına şahitlik eden göz yaşamsal bir kesitten başka bir şey görmez. Ufuk çizgisinin ayaklar altına alınmasıyla sadece eli takip etmekle yetinmek zorunda kalan gözün hiçbir hükmü kalmamış, optiğe ait tüm kavramlar yerle bir olmuştur. Sanatçı, tanrısı göz olan “optik” dinden”, tanrısı el olan “haptik” dine geçmiş gibidir. (Deleuze, 2009, s. 101)

### 3.3. Elin Hükmetmesi Durumu

Diyagramın ürettiği çiziler ve lekeler hiçbir form, hiçbir kontur meydana getirmeyerek lekelerin arasında sürekli hareket eder. Çizi herhangi bir form tanımlamadığı için, tabloda oldum olası sanatçıları meşgul eden merkez ve sınırlar sorunu da ortadan kalkmış olur. Çiziler tablonun dışında başlar ve tekrar dışına çıkar. Tablo sonsuzdan gelen ve sonsuza giden çizinin ancak bir bölümünü yakalar. (Mérédieu, 1994, s. 326) Başka bir deyişle tek bir boyuta sahip çizi fraktal bir güç ile yüklenerek ikinci boyuta ulaşma, yani yüzey olma iddiasındadır. Soyut dışavurumcu böylece, kaosu sonuna kadar körükleyerek yarattığı saf manüel uzamda tohumu yeşertmeye çalışır.

Modern sanatın mizacının belirlenmesinde, planları, formu ve bunlara bağlı olarak optik karakterli çizgi-renge ret ederek manuel karakterli çizi-lekeyi öne çıkartan gotik sanat anlayışının çok etkisi olduğu görülür. Wilhem Worringer (1967) “Gotik Sanat” adlı kitabında resim sanatını iki esasa göre tanımlıyor. Resme çizgi-renk sistemidir denebileceği gibi, çizi-leke sistemidir de denilebilir. Resim çizgi- renk sistemidir dediğimizde görsel bir tınlaşım yapar ve görsel sanat olduğu anında kabul edilmiş olur (kuşkusuz böyledir zaten...). Oysa resim çizi-leke sistemidir dediğimizde, yaptığı çağrışım tümüyle farklıdır, çizi-leke resmin manüel yan anlamına işaret eder. (Deleuze, 1969, s. 66) Çizi-leke göze değil ele, dolayısıyla diyagrama vurgu yapar.

Pasta şırıngasıyla yere serilmiş tuvale akıtılan, hiçbir form tanımlamayan, hiçbir kontur çizmeyen, tablonun dışından başlayıp, yüzeyin ikinci boyutuna dönüşmeye ramak kala yeniden tablonun dışına çıkan birinci boyuta ait çiziler ve lekeler yalnızca yerçekimiyle diyaloga girerler. Sonsuzluğun fraktal gücüyle yüklenmiş bu çizi ve lekeler, optiğin kontur çizerek kendini formla sınırlandıran organik çizgi-renaline karşıt, inorganik bir canlılık ortaya koyarlar.

Evren de Pollock’un “dalatmaları” (dripping) gibi hiçbir hikâyeye, hiçbir biçime, hiçbir anlama gereksinim duymayan, katıksız sanat imgesi şeklinde yaratılmış olmalıdır. Damlatmaların insanı gözleri ve aklıyla değil, elleriyle hali hazırda kavrayan, kavradığıyla anında bütünleşen, onu da yaşamın akışına dâhil eden bir boyuta çektiği söylenebilir.

## Görsel 1

*Jackson Pollock at work in Long Island*



(Lefranc, 1950).

### 3.4. Elden Bedene, Bedenden Bedenlere ve Devr- Âlem

Soyut dışavurumun, yaşamın tüm klişelerinden arındırarak yarattığı imgeleri, hali hazırda bir olaydır. Optik göz Pollock'un "All-Over" adını verdiği imgesinde, plan olmaya meyilli fırça dışı araçlarla üretilen çizimin, "Devr-i Âlem" de ise izleyicinin soluduğu hava niteliğindeki renkler (sprey boya) ve tüm varoluşu ile kendi ürettiği, plan olmaya meyilli çizimin, hacim olmaya meyilli planın fraktal gücünü görmekle yetinir. Burada sanat yapıtı, bilinenin aksine Yves Michaud 'nun "Sanatın Gaz Hali" diye tanımladığı etki yaratan ve interaktif katılımın önünü açarak deneyime dönüşen disiplinler arası bir eylemdir. (Michaud, 2003, s. 25) Eylemin sonunda ortaya çıkan resimler, yaşamın içinden çizi ve leke olarak akıp gelen eylem halindeki insanın imgesidir.

Devr-i Âlem, soyut dışavurum akımı kapsamında, sanatın biçimsel sorunlarına işaret eden bir arayıştır. Modern sanatta özellikle biçimsel sorunlar, Kübizm akımını kuran, aynı ipe tutunmuş iki dağcı olarak nitelendirilen Picasso ve Braque tarafından ele alınmıştır. Dikkatlerini görünen dünyadan çok oyun oynar gibi, nesnelere Rönesans'ın tek bakış noktası geleneğini terk edip, farklı bakış noktalarından eş zamanlı görerek resmetmişlerdir. Sanatın görünen dünyanın bir alternatifi olduğunu iddia edercesine, resimlerine gazete parçaları, duvar kağıtları, muşamba ve hasır kaplamalar gibi gündelik yaşam boyutundan nesnelere dâhil ederek yeni bir plastik dil yaratmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda sanat temsil etme değil, başlı başına bir mevcudiyet olma çabası içine girer. (Lynton, 1982, s. 57-66) Kendinden başka anlatacak ne bir hikâyesi ne öyküneceği bir nesnesi vardır. Öncelikle çizimin temsil etme işleviyle organikleşen mizacıdan kurtulması gerekmektedir. Çizgi herhangi bir biçim tanımlamamalı, hiçbir şekil çizmemeli, ikinci boyut olmaya meyilli fraktal bir güç olarak özerkliğini korumalıdır. Diyagram aracılığıyla rengin de çizimin bir niteliği olarak fraktal güce kavuşması, onun inorganik karakterli çizi olma koşuluna bağlıdır. (Fried, 1976, s. 268) Çizi olma niteliği kazanmış çizgi herhangi bir biçim tanımlamadığı sürece ikinci boyut olmaya meyyleder. Bu durumda çizi, tuvalin dışında başlar, tuvalin içinde enine boyuna gider gelir, sayısız gidiş gelişleriyle renk katmanlarından lekeler oluşturur, yüzey olmaya ramak kala dışarı çıkar.

## Görsel 2

*Devr-i Âlem*



(Erdinç, 2010).

“Devr-i Âlem” adı verilen düzenek, Gilles Deleuze’ ün “modülasyon” kavramından esinlenilerek 2010 yılında tasarlanmış, günümüze kadar da birçok etkinlikte izleyicilerle buluşmuştur. Demir profilden 120 cm x 90 cm x 90 cm ölçülerinde bir dik dörtgen prizma üzerinde, birbirine paralel konumda duran 70 cm uzunluğunda iki tamburdan ibarettir. Tamburların üzerinde 5 mm. Aralıklarla 5 mm. kalınlığında ipin girebileceği kanallar açılmıştır. Alttaki tambur, redüktörlü (devri düşürülmüş) bir elektrik motoruna bağlıdır. Birbirine paralel ve altlı üstlü duran tamburların arasında 1 metrelik mesafe vardır. Tamburların üzerinde bulunan kanallardan sırayla geçecek şekilde, düzeneğin sergileceği mekânın büyüklüğüne göre değişkenlik gösteren (şimdiye kadar yapılan etkinliklerde 500 ila 1000 metre arasında ip kullanılmıştır) tek parça ipin bir kısmıyla (280 m), önlü arkalı 70 cm x 220 cm ebatlarında düzlem oluşturulur. İpin düzlemde artakalan kısmı da mekânın muhtelif yerlerine sabitlenen hareketli makaraların arasından geçerek zig zaglar çizip mekanizmaya geri döner. Motor hareket ettiğinde bir döngü yaratılmış olur. İzleyiciler, hazır bulundurulmuş rengârenk sprey boyaları kullanarak sık iplerle örülmüş düzlemi istedikleri gibi renklendirirler. Düzlem üzerinde görünür olan bir biçim, motor çalışmaya başlar başlamaz bozulur, renkli çizgiler halinde mekânda bir renk trafığı yaratır, tekrar sisteme ulaştığında lekeye dönüşür. Burada motor hareketiyle, söz konusu diyagram yaratılmış olur.

### Görsel 3

#### *Devr-i Âlem*



(Erdiñ, 2019).

Etkinliğin sonunda ip mekanizmadan çözülür ve şasiye gerilir, böylece izleyicilerin interaktif katılımıyla bir resim edilmiş olur. İpin çerçevenin içine girdiği ve çıktığı yerde semazenin ellerini, aynı zamanda çerçeve mekânının ancak bir kısmını yakalayabildiği, sonsuzdan gelip, sonsuza giden yolculuğu da çağrıştıran yumaklar bırakılır. Yukarıda anlatıldığı üzere, çizgi (ip) düzleme, mekanizmadaki ve evrensel yasalara tabi motor hareketiyle yaratılan diyagram aracılığıyla hacme, nihayetinde yaşama dönüşür. Başka bir deyişle, ikinci boyuta, oradan üçüncü boyuta ve içine insanı da dâhil ederek dördüncü boyuta geçebilen, boyutlar arası sonsuz yolculuğun fraktal gücünü sergiler.

Sanat için sanat bağlamında sanat, kendinden başka bir uğraşa değil, kendi gizemine yoğunlaşarak insanı zenginleştirebilir. Herhangi bir figürle, bir biçimle, bir hikâye ile meşgul olunmadığında geriye, boyutun esas işlevinin çizgi, çizginin esas işlevinin renk olduğu çizgi, renk, boyut sarmalında kozmik yaratımlar kalır. (Krauss, 1978, s. 25) Tuval, temsil resminde olduğu gibi organik mizaçlı çizgi, ışık, renk, biçim ve derinlik eksenli, optik yasaların hükmettiği pencere olma işlevini terk eder, dirimsel bir güçle tüm boyutları, insanı da içine dâhil ederek inorganik çizgi, lekenin egemen olduğu haptik bir arenaya dönüşür.

### Görsel 4

#### *Devr-i Âlem*



(Erdiñ, 2017).

Çizgiler, etkinlik boyunca kendisi de çizgilerden meydana gelmiş düzlem üzerine, endişeleriyle, tereddütleriyle, sevinçleriyle, cesaretleriyle her biri farklı duyarlılığa sahip insanların nefesleri gibi spreylere püskürüp, çiziler, lekeler halinde, homojen bir renk cümbüşü meydana getirirler. Resim Rönesans'ın "üç boyutlu doğa en iyi nasıl temsil edilir? Nasıl anlatılır?" sorularına yanıt aramaz. (Payant,1979, s. 85) Ancak yüzeydeki madde miktarı, doğanın alternatif, yanlısamlardan uzak, yaşamın dördüncü boyutuna akmaya meyilli başka bir üçüncü boyut olabileceğine işaret eder.

Resmin haptik düzleminde homojen bir bütünlük oluşturan lekelerin kökeninde, izleyicilerin bilinçaltından çıkan çiçek, kelebek, kuş, kalp, harf, kelime, isim, v. b. semboller vardır. Semboller düzlemlerle buluşlar ve hareketin tetiklediği diyagram aracılığıyla aidiyetlerinden sıyrılmış çiziler, lekeler halinde üç boyutlu mekâna dağılır, boşlukta renk trafiği yaratırlar ve yeniden düzleme dönerek ikinci boyuta kimliksiz teslim olurlar. Bu haliyle izleyicinin gözünü hiçbir biçim, hiçbir derinlikle meşgul etmeden, içinden çıktıkları düzleme geri dönmek üzere boşluğa dağıldıkları gibi haptik uzamda amaçsız bir yolculuğa çıkartırlar. Göz düzlem üzerinde bütünü ayrılmaz birer parçası olan, birbiriyle kaynaşan, kontrast oluşturan lekelerle, üst üste binseler de aralarında hiçbir hiyerarşik ilişki kurmayan çizilerle diyaloga girer. Haptik uzamda bu optik (göze hitap eden) kökenli kozmik oluşum, izleyicilere baktıkları şeyden zevk almayı değil, bakmanın tadına varmayı öğretir. Tesadüflerin egemen olduğu eylemler sonucu ortaya çıkan kompozisyon, sonsuzdan gelip sonsuza giden çizi ve lekenin ikinci boyutta kendini gösterdiği yerdir. (Payant,1979, s. 87-91)

Soyut Dışavurumcu Sanat kuramıyla içi içe olan Derv-i Âlem dirimsel bir bakışla sanat ve yaşamı eylem çerçevesinde birleştiren sanatsal deneyim sürecidir. Plastik sanatlarla yaşam içinde var olan temsil, hikâye gibi yapay unsurların, dolaylı yolların ortadan kaldırılmasını önerir. Sanatçıyla izleyiciyi örtüştürdüğü eylem anını kutsar. (Krauss, 1998, s. 403) Resim çerçevesinin sınırladığı alan ve yumaklar eylem anının müzikte senfoniye dönüşebilmesi gibi, resimde çizi ve lekeye, duyguların çizi, leke ve ışık sinyallerine dönüşüp, hayatın saf olmayan karmaşıklığının ekrana yansımış halidir. Görünenin içindeki görünmeyeni görünür kılan dirimsel gücün, arzusunun, bilinç dışının ışık ve renk sinyalleriyle anlatımıdır. (Payant, 1979, s. 69).

Resmin sağından ve solundan sarkan yumaklar, çizilerin performans mekânının büyüklüğüne göre değişeceğinin kanıtıdır. Belirsizlik içinde beliren lekeler, izleyiciyi sadece seyreden değil, onun gözün dayatmalarından azat olmuş becerikli elini eyleme dâhil ederek, edilgenlikten kurtarıp özgürleştirerek, sanat ve yaşam arasındaki ayrımı siler. (Rosenberg, 1962, s. 28)

#### 4. Sonuç

Derv-i Âlem, Batı resminde tüm sanatsal paradigmaları (tuval, şövale, fırça, çizgi, ışık, derinlik v. b.) yıkarak sanatta eylemi öne çıkartan Soyut Dışavurum akımına Doğu'nun "hali" eksenli yanıtıdır. All-Over Batı resmini temsilden tam anlamıyla kurtararak hiçbir biçim tanımlamayan, ikinci boyut olmayan meyilli çizginin fraktal gücüne işaret eder. Derv-i Âlem ise düzlem (resim) olmaya meyleden çiziye, hacim (heykel) olmaya meyleden düzleme, içine tüm hikayesiyle insanı da dahil ederek dördüncü boyut olmaya meyleden hacme vurgu yapar; dolayısıyla birinci boyuttan ikinci boyuta, ikinci boyuttan üçüncü boyuta, üçüncü boyuttan dördüncü boyuta seyir halinde olan, sonsuzdan gelip sonsuza uzanarak tüm boyutları kat eden dirimsel gücün haliya yansımış halidir.

### Kaynakça

- Aubral, F., & Chateau, D. (2000). *Figure, figural, ouverture philosophique*, L'harmattan.
- Bernard, E. (1904). Paul Cézanne. L'Occident. *Société Cézanne*, 32, 17-30. <https://www.societecezanne.fr/2016/08/04/1904/>
- Deleuze, G. (1969). *Difference et répétition*. Presse Universitaire de France.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Minuit.
- Deleuze, G. (2009). *Duyumsamanın mantığı*. (C. Batukan ve E. Erbay, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Erdiç, Z. (2010). *Devr-i Âlem* [Metal Konstrüksiyon]. Zekeriya Erdiç kişisel arşivi.
- Erdiç, Z. (2017). *Devr-i Âlem* [Fotoğraf]. Zekeriya Erdiç kişisel arşivi.
- Erdiç, Z. (2019). *Devr-i Âlem* [İp Üzerine Sprey Boya]. Zekeriya Erdiç kişisel arşivi.
- Fried, M. (1976). Trois peintres Américains. *Revue d'Esthétique*, 1, 240-247. [http://www.louismarin.fr/wp-content/uploads/sites/39/2019/05/Esthetique2\\_compressed.pdf](http://www.louismarin.fr/wp-content/uploads/sites/39/2019/05/Esthetique2_compressed.pdf)
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Latin Français*. Hachette.
- Kandinsky, W. (2009). *Du spirituel dans l'art*. Denöel Collections Folio/Essais.
- Klée, P. (2010). *La theorie de l'art moderne*. Gallimard.
- Krauss, R. (1978). *L'atelier de Jackson Pollock*. Macula.
- Krauss, R. (1998). *Les derniers modernes, histoire de l'art en occident*. Flammarion.
- Lefranc, D. (1950). *Jackson Pollock at work in Long Island* [Fotoğraf]. <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/26/jackson-pollock-evelyn-toynton-review>
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan, Çev.). Remzi Kitapevi Yayınları.
- Maldiney, H. (2012). *Regard, parole, espace*. Du Cerf.
- Méredieu, D. F. (1994). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Bordas Mame.
- Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Stock.
- Payant, R. (1979). *La libération de la peinture*. Musée d'Art Contemporain.
- Rosenberg, H. (1962). *Les peintres d'action Américains*. Les éditions de Minuit.
- Worringer, W. (1967). *L'art Gothique* (D. Decourdemanche, Çev.). Gallimard.