

Geliş Tarihi: 21.07.2026 - Kabul Tarihi: 14.09.2026 - Yayınlanma Tarihi: 14.09.2026

Araştırma Makalesi | Research Article

İSLAM SANATINDA İMGE

IMAGE IN ISLAMIC ART

Zekeriya Erdinç¹

Öz

Bu çalışma, İslam sanatındaki imge kavramını Alois Riegl'in sanat iradesi (Kunstwollen) ve modülasyon kuramı çerçevesinde ele almakta; Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans ve Gotik sanat anlayışlarıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirmektedir. Riegl'in sınıflandırmasında yer almayan İslam sanatının kendine özgü bir uzam anlayışına sahip olduğu ileri sürülmekte ve bu anlayış "Manevi Haptik Uzam" kavramı ile açıklanmaktadır. Çalışmada, İslam sanatında çizginin fraktal bir modülatör olarak ikinci ve üçüncü boyutu aşarak yaşamı temsil eden dördüncü boyutla ilişki kurduğu; geometrik düzen, tekrar, ritim ve sonsuzluk ilkeleri aracılığıyla hakikatin görünür kılındığı savunulmaktadır. Divriği Ulu Camii, İnce Minareli Medrese, girih desenleri ve hüsn-i hat örnekleri üzerinden İslam sanatındaki matematiksel ve metafizik derinlik Kant'ın "amaçsız amaçlılık" düşüncesiyle örtüştürülmekte ve minimalist sanatçı Sol LeWitt'in sistem temelli üretim anlayışlarıyla ilişkilendirilmektedir. Makalenin son bölümünde "Devr-i Âlem" adlı çağdaş sanat uygulaması üzerinden İslam sanatının boyutları kat eden çizgi modülatörlüğündeki, kolektif eyleme dayalı, katılımcı (interaktif) estetik anlayışının güncel sanat pratiğinde nasıl yeniden yorumlanabileceği tartışılmaktadır. Sonuç olarak çalışma, İslam sanatında imgenin temsilden çok hakikati görünür kılan, matematiksel düzen, fraktal yapı, haptik deneyim ve kozmik süreklilik üzerine kurulu özgün bir estetik paradigma oluşturduğunu ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: İmge, Manevi Haptik Uzam, Modülasyon, Kunstwollen, Fraktal Geometri, Çağdaş Sanat.

Abstract

This study examines the concept of the image in Islamic art within the framework of Alois Riegl's theory of Kunstwollen (artistic will) and his theory of modulation, while comparatively evaluating it alongside the artistic traditions of Ancient Egypt, Ancient Greece, Byzantium, and the Gothic period. It argues that Islamic art, which is absent from Riegl's classification, embodies a distinctive conception of space, conceptualized here as "Spiritual Haptic Space". The study contends that, in Islamic art, the line functions as a fractal modulator that transcends the second and third dimensions to establish a relationship with the fourth dimension representing life. Through the principles of geometric order, repetition, rhythm, and infinity, truth is rendered visible rather than merely represented. Drawing upon examples such as the Divriği Great Mosque, the İnce Minareli Madrasa, girih patterns, and Islamic calligraphy (husn-i khatt), the study interprets the mathematical and metaphysical depth of Islamic art in relation to Kant's concept of "purposiveness without purpose" and associates it with the system-based artistic practices of the minimalist artist Sol LeWitt. In its final section, the article discusses how the participatory

¹ Doçent, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Kocaeli, Türkiye. ORCID: 0000-0003-4471-0824. E-posta: zekeriya.erdinc@kocaeli.edu.tr

Atıf Bilgisi (Citation inf.): Erdinç, Z. (2026). İslam Sanatında İmge. *Görünüm Sanat Tasarım ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (17), 102-115. <https://doi.org/10.5281/zenodo.22749886>.

(interactive), collectively enacted aesthetic grounded in the line as a trans-dimensional modulator in Islamic art can be reinterpreted within contemporary artistic practice through the contemporary art project "Devr-i Âlem." Ultimately, the study argues that the image in Islamic art constitutes a distinctive aesthetic paradigm founded not on representation but on the revelation of truth through mathematical order, fractal structure, haptic experience, and cosmic continuity.

Keywords: Image, Spiritual Haptic Space, Modulation, Kunstwollen, Fractal Geometry, Contemporary Art.

Giriş

İmge, medeniyetlerin dünyayı nasıl kavradıklarını, hakikat tasavvurlarını ve evrene ilişkin düşünme biçimlerini yansıtır. Her uygarlık, kendi metafizik ve kültürel zemini doğrultusunda özgün bir görsel dil geliştirmiş; çizgi, renk, form ve mekân ilişkilerini belli ilkeler çerçevesinde düzenleyerek kendine has bir imge anlayışı ortaya koymuştur. Dolayısıyla sanat yapıtları ait oldukları medeniyetlerin dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimlerinin somut tezahürleri olarak değerlendirilmelidir.

Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl, sanatı toplumların kolektif iradesini ifade eden Kunstwollen (sanat iradesi) kavramı üzerinden açıklamış; Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans ve Gotik sanatını, kendilerine özgü uzam anlayışları ve modülasyon ilkeleri doğrultusunda değerlendirmiştir. Riegl'in İslam'ı göz ardı ederek uygarlıkların uzam ve vizyon farklarını gerekçeleriyle açıkladığı görülmektedir. Bu durum, İslam sanatının kendine özgü estetik mantığının ve uzam anlayışının sanat kuramı içerisindeki yerinin ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

İslam sanatı, hakikati hedefleyen soyut ve matematiksel bir estetik düzen üzerine kuruludur. Geometrik örgüler, tekrar eden desenler, evrendeki ilahi düzeni, sonsuzluğu ve kozmik ahengi görünür kılmaya dönüktür. Bu nedenle İslam'da imge, nesnenin görünüşünü yeniden üretmekten ziyade, görünenin ardındaki hakikati sezdirmeyi amaçlar.

Bu çalışma, İslam sanatındaki imge anlayışını Alois Riegl'in Kunstwollen ve modülasyon kuramı ekseninde yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, İslam sanatının kendine özgü uzam anlayışının 'Manevi Haptik Uzam' kavramı çerçevesinde açıklanabileceği ileri sürülmektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve karşılaştırmalı sanat tarihi analizine dayanmaktadır. Doküman incelemesine dayanan çalışmalar, hedef amaçlar doğrultusunda çeşitli olgu, olaylar, film, video, fotoğraf veya resim gibi sanat eserlerinin analizi ile ilgili çalışmaları kapsar niteliktedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Araştırmada Alois Riegl'in Kunstwollen (sanat iradesi) ve modülasyon kuramı temel kuramsal çerçeve olarak benimsenmiş; Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans, Gotik ve İslam sanatı bu kuramsal çerçeve doğrultusunda karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Ayrıca Henri Bergson, Immanuel Kant, Émile Benveniste, Johann Wolfgang von Goethe ve Gilles Deleuze gibi düşünürlerin estetik ve uzam anlayışlarından yararlanılarak İslam sanatındaki imge üretimi yeniden yorumlanmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise geliştirilen kuramsal model, "Devr-i Âlem" adlı çağdaş sanat uygulaması üzerinden örneklendirilerek değerlendirilmiştir.

Araştırmada Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans ve Gotik sanatlarının uzam anlayışları karşılaştırmalı olarak incelenmiş; Divriği Ulu Camii, İnce Minareli Medrese, üzerinden İslam sanatının geometrik ve metafizik ilkeleri değerlendirilmiştir. Ayrıca Kant 'ın estetik kuramı ve Sol LeWitt 'in sistem temelli üretim modeliyle kurulan ilişkiler aracılığıyla, İslam sanatının çağdaş sanat düşüncesi açısından da güçlü bir kuramsal zemin sunduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

1. Sanat İradesi ve Temel Uzamlar

Avusturyalı sanat tarihçi Alois Riegl sanat yapıtını daima belirli bir vizyon, niyet ve iradenin ortaya koyduğunu söyler. Riegl'e göre medeniyetlerin vizyonu, özgün bir sanatsal irade doğurur; bu irade, imgeyi, imgenin üç temel unsurunu (çizgi, düzlem, form) modüle ederek üretir. İmgeler aracılığıyla uygarlığın içinde yaşadığı kültürel uzam ve vizyon okunur hale gelir.

Vizyon → Sanat iradesi → modülasyon (çizgi / düzlem / form) → İmge → Uzam → Vizyon

Riegl'in sanat anlayışı daha çok bir "görev", bir zorunluluk anlamına gelen *Kunstwollen* kavramıyla başlar. Riegl 'ın kullandığı bu kavram çoğunlukla bir tarihsel dönem, bir uygarlık ya da belirli bir toplumla ilgilidir. "Sanat arzusu" da diyebileceğimiz ve kolektif bir sezginin yansıması olan *Kunstwollen* kavramı, kültürün yaratıcı itkisi olarak da anlaşılabilir (Riegl, 2015).

Resim, özünde bir konunun anlatılması, temsil edilmesi eylemi değil, tuval üzerine bir uzam-sinyal aktarımıdır. Ressam ne bir nesneyi ne bir konuyu; daima **uzam-zamanı** resmeder. Uzam-zaman, uzam-sinyallere dönüştürülerek imgenin üç temel elemanının **modülasyonu** aracılığıyla tuvale ya da herhangi bir malzemeye aktarılır (Deleuze, 1981).

"Uzam-sinyal" ifadesiyle, uzam-zaman ilişkilerinin plastik düzlemde görünürlük kazanmasını sağlayan biçimsel oluşum kastedilmektedir. Bu anlamda "sinyal", esas itibarıyla belirli bir nesneye veya kavrama gönderme yapmaz; uzamın yönelim, yoğunluk, ritim, süreklilik ve gerilim gibi ilişkiler aracılığıyla yüzey üzerinde duyulur hâle gelmesini sağlayan plastik bir göstergedir. Dolayısıyla uzam-sinyal, temsil edilen bir uzamın imgesi olmaktan ziyade, uzamın kendisini resimsel olarak kuran bir işleve sahiptir.

Riegl modülasyonu bu üç temel unsur üzerinden İslam uygarlığını göz ardı ederek her biri uzam-zaman olan Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans, Gotik olmak üzere dört kültürel geleneği dikkate alarak ortaya koyar.

Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans, Gotik ve Alois Riegl'in göz ardı ettiği İslam uzamı kendine özgü bir "uzam-sinyale" ve buna karşılık gelen bir modülasyon rejimine uymak zorundadır. Kimi uygarlıklar gözü ön plana çıkararak "optik", kimileri ise gözü devre dışı bırakarak ya da ikinci plana iterek "haptik" (dokunsal) bir uzam anlayışı benimsemiştir.

Antik Mısır üç temel elemanı birbirine karşılaştırarak ölümsüz olduğunu düşündüğü özü fenomenler dünyasından damıtır ve haptik uzamda sonsuzluğa taşır. Mısır sanatı gelip geçici beden "Ka" adını verdiği ölümsüz özünü "skhema" form anlayışıyla kristalleştirir. Bu özü başta ışık ve gölge olmak üzere yaşamın tüm etkilerinden korumaya çalışır (Cler, 2010).

Modern sanat, Antik Mısır'ın haptik uzamını farklı araçlarla yeniden keşfederek kendi estetik diline uyarlamıştır. Özellikle Goethe'nin geliştirdiği renk kuramı, renkçi ressamların uzamı duyuşsal ve yaşantısal bir olgu olarak ele almalarına zemin hazırlamıştır (Goethe, 1980). Bu bağlamda modern

sanatın, renk ve renkçilik aracılığıyla Antik Mısır'ın haptik uzamını dönüştürerek kendi temel mizacı hâline getirdiği söylenebilir. Böylece Antik Yunan'dan itibaren egemen olan Newtoncu ışık anlayışı, modern resimde Goethe'nin renk merkezli yaklaşımı doğrultusunda farklı bir uzamsal algıya evrilmiştir (Newton, 1989; Goethe, 1980).

Antik Yunan'da, Mısır uzamında adeta bir deprem olmuşçasına, düzlem ön plan ve arka plan olmak üzere ikiye ayrılır; form bu iki katman arasına yerleşerek ön planın (ışık) modülatörlüğünde dokunsal optik bir uzam oluşturur. Form, arka plan (gölge, zayıf zamanlar) ile ön plan (ışıklı, güçlü zamanlar) arasında gerçekleşen bir sinyal alışverişinin ifadesine dönüşür. Yunan formu, bu iki plan arasında kurulan bir **rhuthmos** olarak ortaya çıkar (Benveniste, 1966). Bu bağlamda modülasyon, ön plan öncelikli bir ışık-gölge etkileşimiyle gerçekleşmektedir.

Bizans, Yunan uzamının Kopernik'in "Güneş Dünya'nın etrafında dönmüyor, Dünya Güneş'in etrafında dönüyor!" yargısıyla özdeşleştirilebilecek ölçüde tam bir altüst edilişi olarak düşünülebilir. Modülasyon Yunan sanatının aksine arka plan (gölge) modülatörlüğünde gerçekleşir. Arka plan ilahi niteliğe sahip ikonun kaynağıdır. Bizans karanlıklardan çıkarttığı ışık ve rengi **saf optik** uzamda İsa'nın gözlerinden evrene yayar. Figürlerin gözlerinden fışkıran ışık kozmik ve metafizik bir aydınlanmaya işaret eder.

Bizans'ın maddesiz evren tasavvuruna dayalı **saf optik** uzamı, modern ve çağdaş sanatta da yankı bulur. Başta Vasili Kandinski olmak üzere, Mark Rothko, James Turrell, Yves Klein, Bill Viola ve Anish Kapoor'a esin kaynağı olmuştur.

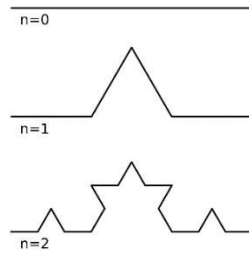
Gotik sanatın varoluşsal bir korkuya kök salmış bir iradenin ifadesi olduğunu söylemek mümkündür. Ölümün aynı zamanda bir diriliş umudu olduğu fikrine de sarılmanın yolunu bulmak şarttır. Bu bağlamda modülasyon, ilahi olanın yeryüzüne inişini ya da yeryüzünden semaya yükselişini simgeleyen bir anlatım aracına dönüşmelidir. Gotik, Antik Yunan'da ve Bizans'ta planlardan birine tabi olan formu tamamıyla azat eder, İsa'nın çarmıha gerilmesi ya da çarmıhtan indirilmesine öykünerek aşkın optik uzamda formun alçaldığı, ya da ilahi bir enerjiyle yükseldiği tesadüflerin hükmüne bırakır. Aşkın optik Gotik uzamı, soyut dışavurum akımının önemli temsilcisi Jackson Pollock'un drippinglerine esin kaynağı olmuştur (Deleuze ve Guattari, 1980).

1.1. İslam Sanatında Manevi Haptik Uzam

Antik Mısır imgenin üç temel unsurunu çakıştırarak, Antik Yunan ön planı, Bizans arka planı, Gotik formu, İslam ise uzamını yaratırken fraktal bir güçle donanmış çizgiyi modülatör olarak kullanır. Bu çizgi, eksi sonsuzdan gelip göksel olanla yersel olanın kesiştiği yerde ufuk çizgisi misali bir simetri yaratır. İlahi olanla dünyevi olanı simetrik hale getiren bu çizgi ikinci boyuta ait fonu, planı ve düzlemi, üçüncü boyuta ait hacmi kat ederek dördüncü boyut olarak nitelendirebileceğimiz yaşamın temel unsurlarından biri olan yerçekimiyle diyaloga girer. Böylece uygarlık tüm boyutları kat ederek sonsuz bir döngü yaratan çizginin fraktal gücünü manevi haptik uzamda görünür kılar.

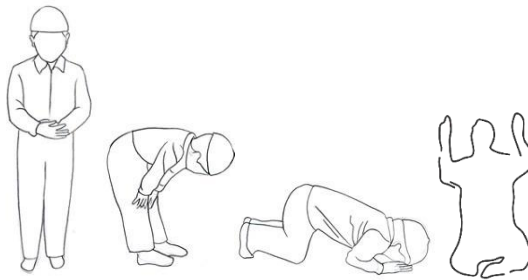


Görsel 1. Zekeriya Erdinç, “Ufuk”, ahşap, mermer (80cm x 20cm x 20cm)



Görsel 2. Çizginin fraktal gücü.

Yerçekimin boyutlar arası serüvene çıkan çizginin fraktal gücünü aktif eden (Einstein’a ait, kütle çekiminin uzay ve zamanın dokusunu büktüğünü söyleyen Genel Görelilik Yasası) bir motor olduğu ve sonsuz bir döngü yarattığı sonucuna varılabilir. Namazdaki kıyamı fraktal güce sahip çizgiyle, rükû dikey ve yataydan oluşan ikinci boyut düzlemle, secdeyi yatay, dikey ve dünyaya kapanma durumuyla yaratılan derinlik itibarıyla üçüncü boyut olan hacimle, duayı da dördüncü boyut olan yaşamla ilişkilendirirsek, duanın boyutlar arası serüvene çıkan çizginin (kıyam) fraktal gücünü aktif ettiği düşünülebilir.



Görsel 3. Namaz Hareketleri (Kıyam, rükû, secde, dua)

Divriği Ulu Cami’de dantel gibi işlenen taşın üzerine belirli bir açıyla düşen güneş ışığıyla açığa çıkan “kıyam” pozisyonunda insan formları, modülasyonun dördüncü boyutu da kapsayan bir anlayışta olduğunu gösterir. Bu gölgeler, İslam sanatında "göçmen çizgi" kavramının bir yansımasıdır. Taş üzerine

hesaplanarak yapılan oyma ve kabartmalar, güneş ışığıyla beliren ve kaybolan, hareketli formlar oluşturur.



Görsel 4. Divriği Ulu Camii ve Darü'sşifası' nın cennet kapısı (1228-1229)

Yine Divriği Ulu Camii'nin Darü'sşifa kapısında bulunan ve "denge sütunu" olarak bilinen dönen taş, İslam uzamında boyutları kateden "göçmen" çizginin modülatör olduğunu ve boyutlar arası serüveni çağrıştıran modülasyon kavramlarını görünür kılan başka bir kanıttır. Bu taş, modülasyonun dördüncü boyuta, yani yaşamı da kapsayan bir boyuta taşındığını gösterir. Hareketli taş, yapının mimari dengesini kontrol etmek amacıyla yerleştirilmiş ve 710 yıl boyunca dönebilir durumda kalmıştır. Ancak 1939 yılında meydana gelen Erzincan depremi sırasında duvarların yerinden oynayıp, yapının zarar görmesiyle birlikte bu taşın dönme hareketi durmuştur. Denge sütunu yatay ekseninde 360 derece kendi etrafında döner. Bu dönme hareketi yapının statik dengesinin bozulup bozulmadığını göstermekle kalmaz, İslam **manevi haptik** uzamının inşasında, birinci boyuta ait olmasına rağmen, eksi sonsuzdan gelip ilahi olanla dünyevi olanın kesiştiği yerde beliren ufuk çizgisi misali, tüm boyutları kateden ve dördüncü boyutta yaşamın temel unsuru olan ve dikey yönde hareket eden yerçekimi ile diyaloga girer.



Görsel 5. Divriği Ulu Camii'nin Darü'sşifa kapısında bulunan "denge sütunu" (1228-1229)

Alois Riegl'in göz ardı ettiği İslam uzamı, “**manevi haptik**” niteliğe sahip olup, antik Mısır'ın haptik uzamından farklıdır. Mısır haptik uzamı derinliği dışlar ve figürleri yan yana getirir. Oysa İslam uzamında figürler sonsuz tekrarlarla modüler bir sistematığı takip eder ve anlamı yatayda ve dikeyde titreştirir. Çizgi, ikinci boyut düzlemi, üçüncü boyut hacmi katederek yaşamın dikey yönde hareket eden yer çekimiyle diyaloga girer ve sonsuz bir döngü yaratır (Maldiney, 1973).

1.2. Geometri, Tekrar ve Hakikat

İslam'a göre evren matematiksel geometri içerikli bir düzen içerir. Allah'ın yaratmış olduğu varlığı anlamak, matematiksel geometrik sistemi çözümlemekten geçer. Tek bir daire ile başlayan desenlerde kademe kademe açılan, kendini bir zorunlulukla tekrar ederek geniş resmi oluşturan bir sistem görülür (Grube, 1966). Daireler belli bir zorunluluk içinde belli bir düzeni takip ettiğinde sanatçı, özne, ego ortadan kalkar; Kant'ın “Yargı Gücünün Eleştirisi” inde bahsettiği “**amaçsız amaçlılık**” düşüncesine uygun olarak, sistemin nereye varacağı aslında en başından bellidir. İslam'da “güzel” yargısı sanatçının belirli bir amaç olmaksızın bir sistem ortaya koyması, içinde bir amaçlılık barındırıcısına bir ahenk yaratması koşuluna bağlıdır (Kant, 2015).



Görsel 6. İnce Minareli Medrese, Konya (1260-1265)

Geometrinin felsefede temsil ettiği şey her zaman hakikatle ilişkilidir. Bu yüzden İslam sanatında geometrik formlar Allah'ın varlığının, birliğinin, evreni nasıl yarattığının, evrende var olan o uyumun, düzenin, ahengin bir temsili olarak kullanılır. Nitekim tekrar eden desenler izleyiciyi evrendeki düzene baş başa bırakır. Formun çözülerek anlamın titreşmesi, Allah'ın kudretini ve evrenin yaratılışındaki prensipleri ifade eder (Burckhardt, 1999).

Tekrarlarla inşa edilen imge, düzenin sonsuzluğunu ve değişmezliğini simgeleyen metafizik bir işlev üstlenir. Kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth “Sanat, nesne üretimi değil, anlam üretimidir” der ve sanatçının görevinin artık zihinsel bir sistem kurmak olduğunu ileri sürer. Sanatçının ilahi düzene öykünerek, görünenin ötesindeki hakikate işaret eden bir sistem kurması gerektiğini iddia eder.

Sol LeWitt'in serileşmiş duvar çizimleri ve modüler heykelleri, belirli matematiksel ilkeler doğrultusunda kurgulanmış olup sanatçı tarafından verilen talimatlar doğrultusunda başka biri tarafından gerçekleştirilebilir. İslam sanatında da özellikle girih desenler, çokgen temelli matematiksel sistemlerle oluşturulur. Sonsuz tekrarlarla elde edilen bu desenler ilahi sonsuzluğa işaret eder.



Görsel 7. Sol Lewitt, “Piramid”, Poliüretan (121. 9 × 121. 9 × 121. 9 cm), (2005)

İslam sanatındaki girih desenler ve hat sanatındaki ölçülü yapılar da bu bağlamda, bireysel bir yaratım değil; ilahi düzenin görsel tezahürüdür. Sanatçının zihninde eser fikri belirlendikten ve nihai form kararlaştırıldıktan sonra, üretim süreci otomatik bir şekilde yürütülür. Kosuth’ta sanatçının üretim sürecindeki fiziksel rolü geri plana itilirken, İslam sanatında da sanatçının öznel kimliği geri çekilir; birçok büyük mimari yapının, hattın ya da tezhibin sanatçısı anonimdir. Sanatçı, kutsal makinenin bir parçasına dönüşmüştür. (Burckhardt, 1999).



Görsel 8. “Hüsn-i hat”

Bu süreç, ortaya çıkan eseri, sanatçının bireysel kimliğinden bağımsız, kolektif bir anlam arayışı ve deneyim alanına taşır. Sanat bu manada öznesiz bir mekanizma olarak işleyerek, evrensel bir düzen idealiyle ilişkiler ağı kurmaya çalışır.

2. Devr-i Âlem



Görsel 9. Zekeriya Erdiñ, “Devr-i Alem”, Metal. (210cm x 110cm x 90cm.), (2010)

“Devr-i Alem” adı verilen düzenek, demir profilden 120 cm x 90 cm x 90 cm ölçülerinde bir dikdörtgen prizma üzerinde, birbirine paralel konumda duran 70 cm uzunluğunda iki tamburdan meydana gelir. 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 sergileneceği 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 düzlemden artakalan kısmı da mekânın muhtelif yerlerine sabitlenen hareketli makaraların arasından geçerek zigzaglar çizip mekanizmaya geri döner. Motor hareket ettiğinde bir döngü yaratılmış olur. İzleyiciler, hazır bulundurulan rengârenk spreyci boyaları kullanarak sık iplerle örülmüş düzlemi istedikleri gibi renklendirirler. Düzlem üzerinde görünür olan bir biçim, motor çalışmaya başlar başlamaz bozulur, renkli “ruh sürüntüleri” şeklinde mekânda bir renk trafiği yaratır, tekrar sisteme ulaştığında lekeye dönüşür (Erdoğan, 2023).



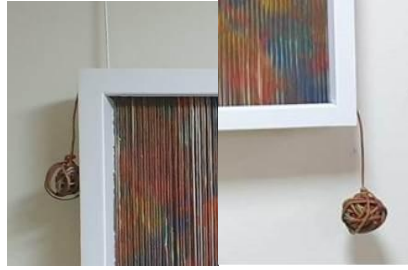
Görsel 10. “Devr-i Alem”, Kolektif Resim.

Etkinliğin sonunda ip mekanizmadan çözülür ve şasiye gerilir, böylece izleyicilerin interaktif katılımıyla bir resim elde edilmiş olur. İpin çerçevenin içine girdiği ve çıktığı köşelerde, semazenin ellerini çağrıştıran ve çerçevenin mekânın yalnızca bir bölümünü kavradığını gösteren yumaklar bırakılır. Bu yumaklar, fraktal güçle donanmış çizginin sonsuzdan gelip sonsuza giden yolculuğunu da çağrıştıır. Yukarıda anlatıldığı üzere, çizgi (ip) düzleme, mekanizmadaki ve evrensel yasalara tabi motor hareketiyle hacme, nihayetinde yaşama dönüşür. Başka bir deyişle, ikinci boyuta, oradan üçüncü boyuta ve içine coşkularıyla, sevinçleriyle, endişeleriyle, korkularıyla insanı da dâhil ederek dördüncü boyuta geçebilen, boyutlar arası sonsuz yolculuğun fraktal gücünü sergiler.

İslam sanatında modülerlik, öznenin etkisini sınırlandırarak imge üretimini, matematiksel yasalarla izah edilebilen, sistem temelli kolektif bir sürece dönüştürür. Sanatı kendi gizemine yönelterek, süreci temsil işlevinden arındırır, çizgi, renk ve boyut ilişkileri içinde kozmik ve fraktal nitelikli, izleyiciyi de içine alan haptik bir yaratım alanına taşır. “Devr-i Âlem” örneğinde olduğu gibi, doğaya alternatif, yanılsamalardan uzak ve yaşamın dördüncü boyutuna açılan bir üçüncü boyut imkânını araştırır; bakılan şeyden keyif almaya değil, bakmanın tadına varmaya ve eyleme geçmenin önemine işaret eder. “Devri Âlem”, İslam sanatının soyut, tekrara dayalı, ritüel esaslı estetiğini interaktif katılımı ile yeniden yorumlayan çağdaş sanat pratiği olarak değerlendirilebilir.



Görsel 11. Zekeriya Erdiñ “Devr-i Alem Zelzele”, (195cmx 120cm), (2023)



Görsel 12. “Devr-i Alem Zelzele”, Detay

Sonuç ve Tartışma

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. 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 çizgi ve lekenin egemen olduğu haptik bir arenaya dönüşür.

İmgeden kastedilen hakikattir. Hakikat, matematiksel yasalara ve iki optik göze tabi “gerçeklik” ile ancak sezgisel haptik (dokunan) gözün, “üçüncü göz” (ayn al-qalb) vakıf olabildiği güzelliştir (Manzour, 1990). İmge, Antik Mısır’da Ka, Antik Yunan’da Rhutmos, Bizans’ta İkon, Gotik ’te Figüral, İslam’da Hakikattir.

Sanatın kendi gizemine yoğunlaşması, onu yalnızca bir nesnenin, figürün ya da hikâyenin temsili olmaktan çıkarak insanın varlık ve hakikat deneyimini dönüştüren bir alana taşıyabilir. Bu çalışmada İslam sanatındaki imge, bu doğrultuda, görünür gerçekliğin taklidinden ziyade görünür olanın ardındaki hakikate yönelen bir estetik yapı olarak değerlendirilmiştir. Temsil resminde optik yasalar doğrultusunda çizgi, ışık, renk, biçim ve derinlik aracılığıyla oluşturulan pencere anlayışının aksine, İslam sanatındaki geometrik düzen, tekrar, ritim ve sonsuzluk ilkelerinin izleyiciyi yalnızca görünenle sınırlamayan bir algı deneyimi oluşturduğu ileri sürülmüştür. Bu bağlamda çizgi boyutlar arasında ilişki kuran bir modülatör olarak ele alınmış; sanat yapısının insanı da içine alan haptik bir deneyim alanına dönüşebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu sonuç, İslam sanatındaki geometrik örüntülerin yalnızca dekoratif unsurlar olarak değerlendirilmemesi gerektiğini savunan çalışmalarla örtüşmektedir. Bier (2008), İran'daki bazı anıtsal yapılarda geometrik örüntülerin metafizik düşüncelerle ilişkili biçimde okunabileceğini ve geometrik düzenlerin matematik, felsefe ve İslami bilimlerle ilişkili kültürel anlamlar taşıyabileceğini ileri sürmektedir. Carol Bier' in yaklaşımı, bu çalışmada geometrik düzen, tekrar ve sonsuzluk aracılığıyla hakikatin görünür kılındığı yönündeki değerlendirmeyi desteklemektedir. Bununla birlikte Bier' in geometrik örüntülerdeki metafizik anlamlara ilişkin yaklaşımı daha çok belirli tarihsel ve kültürel bağlamlarda örüntülerin anlamlandırılması üzerine kuruluyken, bu çalışma söz konusu düzeni çizginin modülasyonu ile ortaya çıkan algısal ve haptik deneyim üzerinden daha geniş bir estetik çerçevede değerlendirmektedir.

Wendy M. K. Shaw (2019) ise İslam sanatını algı ve deneyim üzerinden değerlendirmeyi önererek, İslam sanatının anlamını izleyicinin algılama biçimleriyle birlikte düşünmeye imkân sağlamaktadır. Bu yaklaşım, çalışmada önerilen haptik deneyim ve “Manevi Haptik Uzam” kavramı açısından önem taşımaktadır.

Shaw (2019), İslam sanatındaki geometrinin yalnızca figüratif temsilin karşısı olan soyut bir süsleme sistemi olarak görülmesine karşı çıkar. Ona göre geometri, yüzeyi düzenleyen bir görsel araç olmanın yanı sıra algıyı biçimlendiren ve anlam üretimine aracılık eden bir pratik olarak ele alınabilir. Bu yaklaşım, çalışmanın İslam sanatındaki imgeyi yalnızca “temsil” kavramı üzerinden değerlendirmemesi bakımından önemlidir. Shaw'ın geometrinin yeniden temsil etmekten çok “sunma” işlevi gördüğüne ilişkin değerlendirmesi, bu çalışmada çizginin görünür gerçekliğin ötesindeki hakikate yönelten bir modülatör olarak ele alınmasıyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla İslam sanatındaki geometrik düzen, belirli bir nesnenin karşılığını vermekten çok, izleyicinin algılama biçimini dönüştüren bir deneyim alanı oluşturabilir.

Bu bağlamda “Manevi Haptik Uzam” kavramı, İslam sanatındaki imge ve uzam ilişkisini açıklamak üzere önerilen özgün bir kavramsallaştırma olarak değerlendirilebilir. Buradaki haptik kavramı optik görmenin sınırlarını aşan sezgisel ve bedensel bir algılama biçimi olarak ele alınmaktadır. İmgenin amacı, nesnenin görünüşünü yeniden üretmek değil, görünenin ardındaki hakikati sezilebilir hâle getirmektir. Bu nedenle çalışmada imge, Antik Mısır'da Ka, Antik Yunan'da Rhythmos, Bizans'ta İkon ve Gotik sanatta figüral temsil üzerinden farklılaşan görsel yaklaşımların yanında, İslam sanatında doğrudan hakikat kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Bu yaklaşım, İslam sanatını yalnızca Batı sanatının temsil ve perspektif merkezli gelişiminin karşısı olarak değerlendirmek yerine, kendi algı ve uzam mantığı içerisinde ele almayı mümkün kılmaktadır.

Carol Bier' in İslam sanatındaki geometrinin matematiksel düzen ve metafizik düşünceyle ilişkisine yönelik değerlendirmeleri de bu bağlamda önemlidir. Bier, İslam sanatında geometrinin Batılı sanat tarihi perspektifinden yalnızca dekoratif bir unsur olarak görülmesinin yetersiz olduğunu ve geometrik örüntülerin sayı, biçim ve uzam arasındaki ilişkileri düşünmeye imkân verdiğini belirtmektedir (Bier, 2008). Bu çalışmanın yaklaşımı ise bu matematiksel düzeni, tüm boyutları kateden, sonsuz bir döngü oluşturan ve fraktal nitelik taşıyan çizginin modülatör işlevi aracılığıyla algısal bir deneyim üreten bir yapı olarak değerlendirmektedir. Böylece matematiksel düzen ile haptik deneyim arasında kurulan ilişki, “Manevi Haptik Uzam” kavramının temelini oluşturmaktadır.

Bu sonuçlar, İslam sanatındaki geometrik düzenin çağdaş sanat açısından da yeniden düşünülmesine olanak sağlamaktadır. Çalışmanın “Devr-i Âlem” adlı çağdaş sanat uygulaması üzerinden yaptığı

değerlendirme, çizginin modülasyonu, tekrar, kolektif eylem ve katılımcı estetik aracılığıyla tarihsel bir estetik anlayışın güncel sanat pratiğinde yeniden yorumlanabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle İslam sanatının matematiksel ve metafizik yapısı, çağdaş sanatın algı, mekân, katılım ve deneyim kavramlarını yeniden düşünmesine katkı sağlayabilecek bir estetik açılım olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak bu çalışma, İslam sanatındaki imgenin temsilden çok hakikati görünür ve sezilebilir kılan özgün bir estetik paradigma oluşturduğunu ileri sürmektedir. Bu paradigmanın matematiksel düzen, fraktal yapı, çizginin modülatör niteliği, haptik deneyim ve kozmik süreklilik üzerinden değerlendirilmesi, İslam sanatının uzam ve imge anlayışının Riegl 'in sınıflandırmasının dışında kalan özgün yönlerinin görünür kılınmasına katkı sağlamaktadır. Bu doğrultuda “Manevi Haptik Uzam” kavramının, İslam sanatı ile çağdaş sanat arasındaki ilişkileri algı, mekân ve deneyim eksenlerinde inceleyen ileriki araştırmalarda geliştirilebilecek bir kavramsal çerçeve sunduğu düşünülmektedir.

Etik Beyan / Ethical Declaration

Çalışma, etik kurul onayı gerektirmemektedir. Çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz, literatür taraması ve benzeri tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallarına uygun davranıldığı, Committee on Publication Ethics (COPE)'in tüm şartları kabul edilerek etik görev ve sorumluluklara riayet edildiği taahhüt edilmiştir.

The study does not require ethics committee approval. It is hereby declared that all stages of the study, including preparation, data collection, analysis, literature review, and similar processes, were conducted in accordance with scientific ethical principles and rules, and that all conditions of the Committee on Publication Ethics (COPE) were accepted, thereby complying with ethical duties and responsibilities.

Çıkar Çatışması / Conflict of Interest

Çalışmada herhangi bir kurum veya bireyle, başka bir çalışma ile veya yazarlar arasında mali veya diğer konularda herhangi bir çıkar çatışması olmadığı beyan edilmiştir.

It is declared that there is no financial or other conflict of interest between any institution or individual, another study, or the authors.

Yapay Zekâ Beyanı / Artificial Intelligence Declaration

Çalışmanın herhangi bir aşaması ve bölümü için herhangi bir yapay zekadan faydalanılmamıştır.

No artificial intelligence was used for any stage or part of the study.

Destekleyen Kurum / Supporting Institution

Çalışma için herhangi bir kurumdan herhangi bir anlamda bir destek alınmamıştır.

No support of any kind was received from any institution for this study.

Kaynakça

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

Bier, C. (2008). Art and Mithāl: Reading geometry as visual commentary. *Iranian Studies*, 41(4), 491–509. <https://doi.org/10.1080/00210860802246176>.

- Burckhardt, T. (1999). *L'art de l'Islam: Langage et signification*. London: World of Islam Festival Publishing Company.
- Cler, J. (2010). Rhythmos, skhèma: Pour une typologie des rythmes en tradition orale. In A. Wald Lasowski & C. Doumet (Eds.), *Rythmes de l'homme, rythmes du monde* (pp. 75–92). L'Harmattan.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Broché. https://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Gilles_Deleuze-1381-1-1-0-1.html.
- Erdoğan, Z. (2023, 16 Kasım). Devr-i Cumhuriyet 2023 - Zekeriya Erdoğan - Antre Sanat Galerisi Kişisel Resim Sergisi [Video]. *Zekeriya Erdoğan Youtube Kanalı*. <https://www.youtube.com/watch?v=WohlkzXa62M&t=32s>.
- Goethe, J.W. (1980). *Traité des couleurs* (H. Bideau, Trad.). Paris: Triades.
- Grube, E. J. (1966). *The world of Islam*. London: Thames & Hudson.
- Kant, E. (2015): *Critique de la faculté de juger*. (A. Renaut, Trad.). Paris: Alain Renaut.
- Maldiney, H. (1973). *Regard, Parole, Espace*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Manzour, M. İ. M. (1990). *Encyclopédiste égyptien du XIIIe siècle*, [Lissân al-Arab cilt XIII], "Ayn", Beyrut: Sader.
- Newton, I. (1989). *Optique* (M. Costabel, Trad.). Christian Bourgois. (Œuvre originale publiée en 1704).
- Riegl, A. (2015). *Grammaire historique des arts plastiques*. Paris: Broché, Hazan.
- Shaw, W. M. K. (2019). *What is "Islamic" art? Between religion and perception*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108622967>.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (5. bas.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Extended Abstract

This study approaches the concept of the image as a fundamental field of visual expression that reflects how civilizations comprehend the world, construct their conceptions of truth, and conceive of the universe, and re-evaluates the understanding of the image in Islamic art within the framework of Alois Riegl's *Kunstwollen* (artistic will) and theory of modulation. Riegl examined Ancient Egyptian, Ancient Greek, Byzantine, and Gothic art in accordance with their distinctive conceptions of space and principles of modulation; however, he excluded Islamic art from this classification. This situation necessitates reconsidering the distinctive aesthetic logic and conception of space in Islamic art within the context of art theory. Accordingly, this study argues that Islamic art possesses a distinctive conception of space that may be termed "Spiritual Haptic Space."

Based on document analysis, one of the qualitative research methods, and comparative art-historical analysis, the study adopts Riegl's *Kunstwollen* and theory of modulation as its primary theoretical framework. The conceptions of space and the image in Ancient Egyptian, Ancient Greek, Byzantine, Gothic, and Islamic art are comparatively examined, while the geometric and metaphysical principles of Islamic art are evaluated through examples including the Great Mosque of Divriği, the İnce Minareli Madrasa, *giriş* patterns, and *hüsni hat* (Islamic calligraphy). In addition, the aesthetic and spatial conceptions of Henri Bergson, Immanuel Kant, Émile Benveniste, Johann Wolfgang von Goethe, and Gilles Deleuze are drawn upon. The relationship between Kant's notion of "purposiveness without purpose" and Sol LeWitt's system-based approach to artistic production and the mathematical and metaphysical order of Islamic art is also theoretically examined. In the final part of the study, the proposed approach is exemplified and evaluated through a contemporary art practice entitled "Devr-i Âlem."

The findings of the study indicate that the image in Islamic art can be understood not primarily as a reproduction of the appearance of an object, but as a structure that intimates and renders visible the truth underlying the visible. Geometric order, repetition, rhythm, and infinity are considered not merely formal characteristics but aesthetic principles that contribute to making truth and cosmic order visible. In this context, the line functions as a fractal modulator, transcending the boundaries of the second and third dimensions and establishing a relationship with the fourth dimension, which represents life. Thus, the artwork ceases to function as a window determined by optical laws and representing the external world and becomes a haptic field of experience that incorporates the human being as well. Within this context, the meaning of the image differs through Ka in Ancient Egypt, Rhythmos in Ancient Greece, the Icon in Byzantium, and the figural conception in Gothic art, while in Islamic art it is associated with the concept of truth. The concept of "Spiritual Haptic Space" is proposed as a model for explaining this distinctive conception of the image and space in Islamic art. The "Devr-i Âlem" practice demonstrates that this understanding can be reinterpreted within contemporary art through line modulation, collective action, and participatory aesthetics. Consequently, the study argues that the image in Islamic art constitutes a distinctive aesthetic paradigm grounded not in representation but in rendering truth visible, and founded upon mathematical order, fractal structure, haptic experience, and cosmic continuity.