



T.C.
YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

AVRUPAMERKEZCİ BİR İNŞA OLARAK “İSLAMÎ İKONOKLAZMA
TEZİ”NİN ELEŞTİREL ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

NUH YILMAZ

AĞUSTOS 2016

AVRUPAMERKEZCİ BİR İNŞA OLARAK “İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ”NİN
ELEŞTİREL ANALİZİ

NUH YILMAZ

TARAFINDAN

YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ'NE
SUNULAN TEZ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

Ağustos 2016

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Bu tezin bir Doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tastik ederim.

Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

Prof. Dr. Mustafa ORÇAN

Danışman

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Mustafa ORÇAN

Prof. Dr. Ramazan YELKEN

Prof. Dr. Adem ÇAYLAK

Prof. Dr. Mahmut ATAY

Prof. Dr. Ertan ÖZENSEL

İNTİHAL

Bu tez içerisindeki bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı: Nuh YILMAZ

İmza:

ÖZET

AVRUPAMERKEZCİ BİR İNŞA OLARAK “İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ”NİN ELEŞTİREL ANALİZİ

Nuh Yılmaz

Doktora, Sosyoloji Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mustafa Orçan

Ağustos 2016, 164 sayfa

Bu tez Müslümanların imge ile ilişkisini ikonoklazma kavramıyla açıklamaya çalışan yaklaşımların eleştirisidir. Müslümanların imgeye ile ilişkisini başka etnik, siyasi ya da dini grupların heykel, resim ya da sanat eserlerine verdiği tepkiden ayırıştırarak yaklaşımlar bu tezde İslami İkonoklazma Tezi şeklinde kavramsallaştırılmıştır. Bu yaklaşımlar, çağdaş dönemdeki iki provokatif eylem üzerinden tartışılmıştır: Taliban’ın Bamyana Budalarını yok etmesi ve Danimarka Karikatürleri. Bu tezde, Avrupamerkezci bir iktidar söylemi olarak İslami İkonoklazma Tezi’nin soykütüğü sunulmuş, bu söylemin İslam ya

da İslam'ın imgeye yaklaşımı ile değil, Avrupa'nın kimliğinin kuruluşu ile ilişkili olduğu savunulmuştur. Bu nedenle İslami İkonoklazma Tezi, Leibniz'den Kant'a, Hegel'den Riegl'e kadar Avrupa fikrinin kurucu figürlerinin Batılı Özne'nin teşekkül sürecini çevreleyen tartışmalarında sürekli karşımıza çıkan bir temadır. Bu söylem, İslam'ı Batı'nın radikal dışsallığı şeklinde konumlandırarak, İslam'ı zamansal ve mekânsal olarak ötelemektedir. Bu yüzden İslamî olan, Batılı varoluşun ikili karşıtlıklarındaki imtiyazsız ortak olarak temayüz eder: Sanat-İkonoklazma; Demokrasi-Fundamentalizm, Din-Sekülerizm. Bu nedenle, İslami İkonoklazma Tezi Sanat Tarihinin ve Estetiğin ortaya çıkışından, sanat normativitesinin oluşumuna, İslam Sanatı Tarihi'nden Müslümanların Avrupa'daki yerine kadar Avrupa'nın Avrupalılığını sorgulayan tüm tartışmalarda karşımıza çıkar. İslami İkonoklazma Tezi'nin Müslümanlar tarafından öz-oryantalistleştirme süreciyle içselleştirilmesi, bu söylemi kullanışlı bir alet haline getirmiştir. Bu tez, Müslümanların imge ile ilişkisini İslamî İkonoklazma Tezi çerçevesinde okumayı reddetmektedir. Bunun yerine, Müslümanlar açısından imgenin ontolojisini daha iyi takdir etmek için imgenin Avrupamerkezci kurulumu ile eleştirel bir angajmana girmeyi teklif etmektedir.

Anahtar Kelimeler: İkonoklazma, Avrupamerkezcilik, Diskur

ABSTRACT

THE CRITICAL ANALYSIS OF “ISLAMIC ICONOCLASM THESIS” AS A CONSTRUCT OF EUROCENTRISM

Nuh Yılmaz

Ph.D., Department of Sociology

Supervisor: Prof. Dr. Mustafa Orçan

August, 2016, 164 pages

This dissertation is a critique of the approaches explaining Muslims’ reactions to images via the concept of iconoclasm. These approaches, which single out Muslims’ reactions to images from other ethnic, religious or political groups’ reactions, conceptualized as the Islamic Iconoclasm Thesis. These approaches are discussed in the case of two provocative contemporary events: Taliban’s destruction of the Bamiyan Buddhas and the Danish Cartoons. Providing the genealogy of the Islamic Iconoclasm Thesis as a Eurocentric power discourse, this dissertation argues that the Islamic Iconoclasm Thesis is neither about Islam nor about Islam’s approach to images, rather, it is about the

construction of the European identity. Therefore, the Islamic Iconoclasm Thesis emerges as a recurrent theme in the discussions surrounding the construction of the Western Subject in the writings of the founding fathers of the European thought from Leibniz to Kant and from Hegel to Riegl. The Islamic Iconoclasm Thesis distanciates Islam from the West temporally and spatially formulating Islam as the radical exteriority to the West; thus what is Islamic turns out to be the unprivileged part of the binary oppositions constructing what is being European: Art-Iconoclasm; Democracy-Fundamentalism; Religion-Secularism. This is why the Islamic Iconoclasm Thesis emerges whenever the Europeanness of Europe is in question from the emergence of the Art and Aesthetics to image normativity, from the History of Islamic Art to the place of Muslims in Europe. Internalization of this discourse by Muslims through the process of self-orientalization makes the Islamic Iconoclasm Thesis a useful tool. This dissertation rejects reading Muslims' reactions to images in the framework of the Islamic Iconoclasm Thesis; instead, offers to critically engage with the Eurocentric construction of the image to better appreciate the ontology of images for Muslims.

Keywords: Iconoclasm, Eurocentrism, Discourse

İTHAF

Anlatılan hikâyeyi reddeden, anlatacak hikâyesi olduğuna inananlara.



TEŞEKKÜR

Tam 13 yıl süren bu tezi bitirmemi sağlayan dostum, meslektaşım ve hocam Prof. Dr. Yasin Aktay'a ve tez danışmanım Prof. Dr. Mustafa Orçan'a çok teşekkür ediyorum. Tez jürisindeki katkı ve yönlendirmeleri nedeniyle Prof. Dr. Ramazan Yelken ve Prof. Dr. Adem Çaylak'a teşekkür ederim. Avrupamerkezcilik, Müslüman öznelliği ve eleştirel düşünme konusundaki yol göstericiliği ile tezin şekillenmesinde kilit rol oynayan Bobby S. Sayyid'e teşekkürü borç bilirim. Tezin ilk başladığı George Mason Üniversitesi'nde (ABD) jürimde yer alan, semiyotik konusunda Roger Lancaster, uluslararası ilişkiler konusunda Peter Mandeville ve görsel çalışmalar konusunda Ellen Todd'a katkılarından dolayı teşekkür ederim. Özellikle Roger ve Peter'ın dostane tavırlarını ve bir yabancı olarak bulunduğum ülkede yaşamayı kolaylaştıran tavsiyelerini asla unutmayacağım. Tez fikrinin ilk neşvü nema bulduğu Kanada'daki Trent Üniversitesi'nde, kendisinden hem bir meslektaş hem de dost olarak yardım aldığım, bana eleştirel düşünmeyi ve görsel düşünmeyi, yabancılık ve ev sahipliği arasındaki ahlaki ilişkiyi tecrübi olarak öğreten Jonathan Bordo'ya teşekkürü borç bilirim. Tezin sonunda Reform ve imge konusunu yazarken bile 15 yıl önce Jonathan'la yaptığımız Grünewald tartışması aklımdaydı. Tez boyunca her vazgeçme anında cesaretlendirici konuşmaları, her zaman yanımda durması, Anglofon bir eğitim macerasında yerli bir duruşla kendimi test etme imkanı sağlayan yol göstericiliği ile İsmail Coşkun, teze en çok katkı sağlayanlardan isimlerdendir. Tezin ABD'deki yazılma sürecinde araştırma bursu ile yardımlarını esirgemeyen Ali Vural Ak Center'a,

bu imkanı sağlayan Ali Vural Ak'a, bu d6nemde yardımlarını ve entelekt6el birikimlerini paylaşmaktan kaçınmayan Cemil Aydın ve Burhanettin Duran'a da teşekk6r ederim. Bu tezin artık bitmeyeceğini d6ř6nd6đ6m sırada, krizlerin birbirini izlediği bir d6nemde, tezin bitmesi konusunda hem amir hem de entelekt6el olarak beni cesaretlendiren Hakan Fidan'a teşekk6r etmeden geçemeyeceğim. Tez boyunca teknik yardımlarını esirgemeyen Kadir 6st6n, Victoria Watts ve Emrah Yıldız'a da katkılarından dolayı teşekk6r ederim. Bu 7alışmanın İngilizce'den 7evirisini yapan Kenan 7apık'a da ayrıca teşekk6r ederim. Tezin yazılması sırasında teşviklerini esirgemeyen, vazgeçmelerimden vazgeçmemi sağlayan isimlerini buraya sığdıramadığım dostlara ayrı ayrı teşekk6r ederim. Son olarak, tez konusu a7ıldığında d6nyanın en ge7imsiz ve 7ekilmez insanına d6n6şmeme rağmen, bunu b6y6k bir olgunlukla hoşg6ren ya da g6rmezden gelen, zamanlarını 7aldığım, hayatlarını değiştirdiğim aileme, İsmihan, Zehra ve Zeynep'e teşekk6r ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	VI
İTHAF	VIII
TEŞEKKÜR	IX
1. BÖLÜM: SOYKÜTÜĞÜ VE İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ'NİN SOYKÜTÜKSEL ANALİZİ	1
A. Giriş	1
B. ARKEOLOJİ VE SOYKÜTÜĞÜ	11
C. UYGULAMADA SOYKÜTÜĞÜ	17
D. İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ VE AVRUPAMERKEZCİLİK	27
E. İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ'NİN OLUŞUMUNDA MODERN DİN'İN DÖNÜŞÜMÜ VE SEKÜLARİZM	32
F. AVRUPA FİKRİ VE İSLAM	35
G. İKONOKLAZMA SÖYLEMİ: İKONOKLAZMALARIN ÇOĞULLUĞU	39
H. BİR SEMİYOTİK PROBLEM OLARAK İKONOKLAZMA	55
I. REFORM, SEKÜLARİZM VE İKONOKLAZMA	57
2. BÖLÜM: SÖYLEMSEL BİR GERÇEKLİK OLARAK İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ	66
A. TEOLOJİK YAKLAŞIM	67
B. TARİHSEL-İRKSAL YAKLAŞIM	69
C. SİYASİ-ENTELEKTÜEL YAKLAŞIM	72
D. ANİKONİZM	74
E. İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ	76
3. BÖLÜM ESTETİĞİN İNŞASI	79
A. MODERN ESTETİĞİN İNŞASINDA DİN	79

B. DÖNÜŞÜM ALANI OLARAK MÜZE: KÜLT OBJESİNDEN SANAT OBJESİNE	83
C. KURUCU FİLOZOFLARIN ESERLERİNDE İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ	86
D. LEİBNİZ: ASKERİ-POLİTİK GÜÇ OLARAK İKONOKLAZMA	87
E. KANT: İKONOKLAZMA YOLUYLA İSLAM'ı SAMİLEŞTİRMEK	89
F. HEGEL: İKONOKLAZMADAN FANATİZME	91
4. BÖLÜM: İSLAM SANATININ ORTAYA ÇIKIŞINDA İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ	95
G. İSLAM SANATI TARİHİ	97
H. ALOİS RIEGL, İSLAMÎ SANAT VE İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ	102
5. BÖLÜM: İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ'NİN YENİDEN CANLANIŞI: BAMYAN BUDALARI, DANİMARKA KARİKATÜRLERİ VE İÇSELLEŞTİRME	111
A. BAMYAN BUDALARI MESELESİ	113
B. DANİMARKA'DA YAYIMLANAN KARİKATÜRLER	117
C. DİNİ FETVALAR, İÇSELLEŞTİRME VE KENDİ KENDİNİ ORYANTALİZE ETME	127
SONUÇ: AVRUPAMERKEZCİ BİR İNŞA OLARAK İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ	133
YARARLANILAN KAYNAKLAR	138
ÖZGEÇMİŞ	153

1. BÖLÜM: SOYKÜTÜĞÜ ve İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ'NİN SOYKÜTÜKSEL ANALİZİ

A. Giriş

2 Mart 2001'de Afganistan'ın Bamyan kentinde, dünyanın en yüksek heykelleri olan ve Bamyan Budaları adıyla bilinen iki Buda Heykeli, o zamanlar Afganistan'da iktidarda olan Taliban yönetimi tarafından yok edildi. 11 Eylül trajedisinden sadece birkaç ay önce, 'Dünya Kültür Mirası' ilan edilen bu heykellere yapılan Taliban saldırısı, 'İslam'ın resim ve heykeli yasaklaması' ya da 'İslam'ın ikonoklastik bir din olması' gibi gerekçelerle izah edildi. Bu eylem, Taliban devletini resmen tanıyan Suudi Arabistan, BAE ve Pakistan dâhil birçok ülke ve pek çok Müslüman din adamı tarafından dünya kamuoyunda sertçe eleştirildi ve kınandı. Bu eleştiriler bile, yıkımın İslam'dan kaynaklandığı tezinin hız kaybetmesini engelleyemedi. Oysa Taliban'ın Buda Heykellerini yok etmesinden sadece 2 yıl önce, Temmuz 1999'da, Taliban lideri Molla Ömer, Afganistan'da Bamyan Budalarına tapınacak Budist kalmadığı ve bu heykellerden gelecek turizm gelirinin Afgan halkına ekonomik katkı sağlayacağı düşüncesiyle heykellerin korunmasına yönelik bir fetva vermişti.¹ Ne var ki bu gerçek bile olayın tek bir biçimde yorumlanmasının önüne geçemedi: Heykellerin yıkımı, İslam'ın ikonoklastik akidesinin bir sonucuydu.

30 Eylül 2005'de, muhafazakâr bir Danimarkalı gazete olan Jyllands-Posten, Hz. Muhammed'i tasvir eden ve tüm dünya Müslümanlarının saldırganca ve hakaretamiz olarak nitelendirdiği 12 karikatür yayımladı. Karikatürlerin yayımlanmasına karşı çeşitli protesto gösterileri yapılırken, dünyanın farklı yerlerinde Danimarka büyükelçiliklerine de saldırılar gerçekleştirildi. Bu protestolar sonucu 200'den fazla insan hayatını kaybetti. Dönemin Danimarka Başbakanı Anders Fogh Rasmussen, olayları İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana Danimarka'nın başına gelen en büyük felaket olarak ilan ederken, bir yandan da karikatürleri ifade özgürlüğünün bir parçası olarak savunmaya devam etti. Müslümanların protestolarının nedeni olarak

¹ Molla Ömer'in fetvası niyetini açıkça gösteriyor: "Hükümet Bamyan heykellerini Afganistan ekonomisi için yurtdışından ziyaretçilerin sağlayacağı potansiyel bir gelir kaynağı olarak görmektedir. Taliban Bamyan heykellerine zarar verilmeyeceğini, bu anıtların korunacağını ilan etmiştir" (Harding, 2001).

da “Müslüman Öfkesi” ve İslam’ın ikonoklastik doğasından ve Müslümanların özsel olarak ifade özgürlüğüne tahammülsüzlüğünden kaynaklanması düşüncesi genel kabul gördü. Bir başka deyişle her iki büyük olay da kendisini besleyen tarihsel-toplumsal-siyasal etkilerden soyundurularak, “Müslümanların imgeye olan tahammülsüzlüğü” ya da “İslam’ın ikonoklastik bir din olması” gerekçesine indirildi. Bu çalışmada, bu gerekçelerden oluşan genel yaklaşım tarzına, yani asıl sorunun kaynağının “İslam’ın ikonoklastik bir din olduğu”na dair inanca “İslami İkonoklazma Tezi” adı verilmiştir.

Bu doktora tezi, bu iki olayın dünya kamuoyunda algılanma biçimlerini merkeze alarak, Müslümanların imgeyle ilişkisini ifade etmek için kullanılan “İslamî İkonoklazma Tezi”ni sorgulayacaktır. Gerek tarihsel gerekse de coğrafi olarak büyük çeşitlilik arz eden Müslümanların imge ile ilişkisi “İslami İkonoklazma” ile nasıl ve hangi koşullarda açıklanabilir? Bu çalışmada, Müslümanların imge ile ilişkisini tarif ederken bu ilişkiyi “ikonoklazma” ya da imge karşıtlığı ile izah etmeye çalışan tepkiler, genelleyci tanımlar ve yorumlar “İslamî İkonoklazma Tezi” olarak adlandırılacaktır.

Bu tez çerçevesinde “İslami İkonoklazma Tezi” tartışmasına geçmeden önce kısaca ikonoklazmadan bahsetmek gerekir. İkonoklazma kavramının bu tezde ele aldığımız şekilde kullanımı yakın zamanda ortaya çıkmıştır. Yunanca’da imge anlamında kullanılan *eikon* kelimesi ile kırmak anlamına gelen *klastes* kelimelerinin birleşiminden oluşan “*ikonoklast*” kavramı, Bizans’ta 8. yy.’daki imgeler üzerinde hakimiyet mücadelesi sırasında dini imgeleri kırma anlamında o yıllarda kullanılmıştır. Ancak bu kelimedenden türeyen *ikonoklazma* kavramı oldukça yenidir. İkonoklazma kavramı Latince’de Protestan Reform hareketlerinin dini imgeleri kırma eylemlerini anlatmak için 16. Yy’da ilk defa kullanılmış, İngilizce’ye ise ancak 18. Yy sonunda girmiştir (Brubaker, 2012, p. 120). İkonoklazma kavramının Bizans’daki imge mücadelesini anlatmak için kullanılması ise ancak 20. Yy’da mümkün olabilmektedir. Bizans’ın kendi tecrübesini anlatmak için kullandığı kavram ise “imgelere dair mücadele” anlamına gelen *iconomachy* kavramıdır (Brubaker, 2009, p. 42). Bir başka deyişle, ikonoklazma sorunu, bu tezde ele aldığımız çerçevede modern bir sorundur ve bu modernlik kısmı unutulmuş olarak incelenemez. İkonoklazma kavramının

son yıllarda gündeme gelmesi ise yine modern dönemde görselliğe ve sanata bakış konusunda yaşanan siyasi tartışmalarla ilişkilidir. Son yüzyılda özellikle atonal müzik, soyut sanat ve figüral olmayan sanat faaliyetlerinin artması ikonoklazma tartışmasını bir soyutlama ve görsellik sorunu olarak gündeme getirmiştir. Öyle ki yeni ortaya çıkan Görsel Çalışmalar alanının en önemli alt başlıklarından biri ikonoklazma olmuştur.² Bu bağlamda ortaya çıkan tartışmalarda ikonoklazmanın ele alınması da çoğullaşmayı ve teorik tartışmaları beraberinde getirmiştir. Buna göre ikonoklazma “gerekçesini bilerek bir imgeyi yok etmek” (Latour, 2002, p. 16), “sanatın yok edilmesi” (Kelly, 2003, p. 1), “dinî imgelerin yok edilmesi” ve “imgelerin dinî amaçla kullanılmasına karşı olmak” (Gamboni, 1997, p. 18), “soyutlama düşüncesi ile ilgili entelektüel bir tutum” (Besançon, 2000), “imgeler üzerinde kimin hâkim olacağına dair siyasi mücadele” (Mondzain, 2005, p. 8), “imgelerin gücünden duyulan korku” (Freedberg, 1991) ve “imgelerden uzak durma” (Nancy, 2005) şeklinde tanımlanmıştır. Bir başka deyişle, ikonoklazmanın tanımı konusunda farklı yaklaşımlar ortaya çıkmış, bu konuda bir uzlaşmaya varılamamıştır. Bu tezde bizim ele aldığımız anlamıyla ikonoklazma Batı literatüründe geliştiği halde, Müslümanların imge ile ilişkisini tanımlarken kullanılması açısından önemlidir. Bu nedenle bu tezde ikonoklazma tanımı yapmaktan ziyade, farklı anlamlarıyla ‘İslam’da ikonoklazmanın İslam-imge ilişkisini belirleyen temel kavram’ olduğu tezine karşı bir itiraz dile getirilmektedir.

İslamî İkonoklazma Tezi’nin temel kabulüne göre; İslam kültüründe belli görsel figürlerin bulunmaması, sanatsal değeri olsun ya da olmasın her türlü görsel imgenin yok edilmesi ve özellikle belli imgelere karşı var olduğu savunulan nefretin tümü “İslam’ın” tasvire karşı genel tutumundan kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle, İslamî İkonoklazma Tezi, bu İslam dininde ikonoklazma olduğu inancını sorgulamadan kabul etmekte ve bu ikonoklazmanın kaynağı olarak da bizzat İslam’ı göstermektedir. Birçok farklı disiplinden uzmanlar, akademisyenler ve fikir önderleri İslam dininin bir gereği olarak “İslamî” ya da “Müslüman” bir ikonoklazma olduğu konusunda hemfikir görünüyorlar. Bu varsayımınla birlikte Müslümanlar “tasvir”e karşı doğrudan dini bir tepki gösteren insanlar olarak kabul edilmektedir. Tarih boyunca, halkı Müslüman olan ülkelerde ve kültürlerde en başta Hz. Muhammed’in, meleklerin

² İkonoklazma tartışmasını yakın dönemde başlatan çalışmalardan biri W.J.T. Mitchell’in ikonoklazmayı modern epistemoloji ve ideoloji bağlamında ele alan eseridir (Mitchell, 1987).

ve dahi gösterilemediği iddia edilen birçok tasvirin yer alabildiği güçlü ve canlı İslamî görsel geleneğin varlığı dahi İslamî İkonoklazma Tezi'nin temel açıklayıcı çerçeve olmasının önüne geçememiştir .

Müslümanların imge ile ilişkisini izah ettiğini iddia eden genel bir açıklayıcı çerçeve olarak İslamî İkonoklazma Tezi, yalnızca günümüzde örnekleri görülen (Bamyan Heykelleri ve Danimarka'daki Karikatür krizi) bir açıklama modeli değildir. İslamî İkonoklazma Tezi, Modern Batı düşüncesinde izleri olan, sanatın ilk ortaya çıktığı zamanlarda ve estetik biliminin ilk dönem kurucu metinlerinde de görülen, oldukça geniş bir entelektüel-akademik çevrede kabul görmüş bir tezdır (Hegel, Kant, Leibniz)³. Dolayısıyla, bir teorik inşa olarak İslamî İkonoklazma Tezi'ne dair herhangi bir analiz, tezin tarihi kökenlerine ve dönüşüm süreçlerine dair soykütüksel bir metodolojiyi ve disiplinlerarası bir yaklaşımı gerekli kılmaktadır. İslamî İkonoklazma Tezi'ne dair iktidar ilişkilerini ve siyasi oyunları ortaya çıkaran soykütüksel yaklaşım ancak çok kültürlü bir yaklaşımla ve özellikle kültürel sosyolojinin imkânları ile anlaşılabilir. Bu tezde, Müslümanların imge ile ilişkisini İslamî İkonoklazma Tezi'ni merkezine alarak inceleyen alandaki kuramsal malzemeye dair eleştirel bir yaklaşım geliştirmek amaçlanmaktadır.

İslamî İkonoklazma Tezi'nin yapısökümü için şu soruların sorulması oldukça önemlidir: Müslümanların belli tür tasvir biçimlerine karşı tepkisini açıklamak için ilk akla gelen kavram neden “ikonoklazma”dır? Müslüman olmayanlar bir tasvire zarar verdiklerinde ikonoklazmadan bahsedilirken, Müslümanlar bir tasvire (resim/heykel) zarar verdiklerinde neden ikonoklazma kavramı “İslamî” sıfatını önüne almaktadır? Neden ikonoklazma diğer dinler açısından geçmişte kalan tarihi bir mesele olarak görülürken, Müslümanlar söz konusu olduğunda günümüzün yaşayan bir problemi olarak görülmektedir?

Bu tezde, bu sorular da göz önüne alınarak, İslamî İkonoklazma Tezi kavramı, Müslümanların imge ile ilişkisini, ikonoklazma kavramı ile açıklama iddiasında

³ İslamî İkonoklazma Tezi günümüzde ortaya çıkan bir durum değil, aksine Batı düşüncesinin oluşma dönemindeki önemli kurucu metinlerinde izlerine rastlanan bir söylemdir. Özellikle Leibniz, Kant ve Hegel gibi kurucu babaların temel metinlerinde bu söylemin ilk izlerini görmek mümkündür. Üçüncü bölümde bu söylemin doğuşu detaylı bir şekilde incelenecektir (Hegel, 1998, 2010a; Kant, 2007; Leibniz, 1988).

bulunan hâkim söylemi tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu temel teze göre, Müslümanların tasvire karşı “düşmanca tutumu”nun temel referans noktası bizatihi İslam inancıdır. Bu okuma biçimi, çağdaş dönemde Taliban’ın Bamyân heykellerini yıkması (2001) ve Danimarka’daki karikatür krizi (2005) gibi örneklerle ortaya çıkan tartışmalarda kendisini açıkça göstermektedir. Bu iki önemli olayın yanısıra, bu tezin yazım süresi içinde, Mali, Musul (Irak) ve Palmira’da (Suriye) benzeri yıkım örneklerine artarak şahit olunmuştur. Dahası, Paris’te 7 Ocak 2015’te, tarihe Charlie Hedbo Olayı olarak geçen ve Hz. Peygambere küfür ettiği iddiasıyla bir karikatür dergisine yapılan baskında 11 kişinin öldürüldüğü gelişmeler yaşandı. Ancak gerek benzeri olayların artması, gerekse de burada incelenilen iki olayın öncü ve çok geniş etkili olmasından dolayı diğer olaylar bu tez kapsamına alınmadı. Tezimizin başlangıç noktası bu güncel tartışmaların görsel kültür çalışmaları, kültürel sosyoloji, post-kolonyal çalışmalar ve çağdaş kuramlar ışığında analizini oluşturmaktadır.

İslamî İkonoklazma Tezi’ni merkeze alan son dönem çalışmalardan biri, Batı medyasının Danimarka Karikatür krizini yansıtmaya biçimini tartıştığı kitabında Jytte Klausen (2009)’dir. Dünyanın en iyi üniversitelerinden birinin en itibarlı yayınevinden çıkan çalışmasında Klausen, birçok çevrede meselenin “Batılıların tasvir kullanımını sansürlemek isteyen Müslümanların ikonoklastik inançları ekseninde tartışıldığını” ileri sürer (Klausen, 2009a, p. 132). Klausen, kitabın devamında da Müslümanların ne kadar gerici ve tutucu vs. olduğunu anlatmaya çalışır. Konu iddia edildiği şekliyle “İslamî İkonoklazma” olunca apaçık bir siyasi tartışmanın nasıl da kolayca sahte bir teolojik tartışmaya dönüştürülebildiğini görmek açısından oldukça dikkat çekicidir. Klausen de bu baskın eğilimi takip ederek ve aynı dili kullanarak çalışmasına “İslam’da imgenin hükmü” başlıklı bir bölüm dâhil etmiş, bir bölüme de “Müslüman ikonoklazma” başlığını vermiştir (131-46). Akademinin önemli bir ismi olan Klausen, İslamî İkonoklazma Tezi’nin nasıl hala sorgulanmayan, etkili ve canlı bir söylem olarak varlığını sürdürdüğünü göstermesi açısından oldukça önemlidir.⁴

⁴ Klausen’in bu iddiasının hilafına, İslamî gelenekte Hz. Muhammed’in değişen dönemlerde yapılan ya da çizilen muhtelif tasvirleri üzerine bir çalışma için bakınız: (Gruber, 2009, s. 254).

Klausen görüşleri istisna değildir. Ne zaman Müslümanların tasvirle ilgili tutumları hakkında bir soru sorulsa hep İslamî İkonoklazma Tezi ile karşılaşılmaktadır. Bir diğer deyişle Müslümanlar ve imge/tasvir tartışmaları her zaman “İslam’da temsilin/tasvirin hükmü” çerçevesinde hukuki bir zeminde tartışılır. Bu sorun, Münih 1910 sergisi hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alırken reklamcı/gazeteci Alexander Roda’nın da dikkatini çekmiştir. Roda, “İslamî ikonoklazma klişesi söz konusu olduğunda tarih boyunca hep “Muhammedîlik” kavramının kullanılmış olmasına şaşırmıştır. Roda devamında dünyanın hiçbir yerinde Müslümanların kendilerini ifade etmek için bu kavramı kullanmadıklarının altını çizmiştir” (Troelenberg 11). İslami İkonoklazmanın varolduğuna genel kabul görmüş, bunun nedenlerinin ne olduğu sorusuna ise çok çeşitli yanıtlar verilmiştir. Fakat yanıtın olumlu veya olumsuz olmasından bağımsız olarak her durumda Müslümanların tasvire yaklaşımlarının, İslam’da tasvirin şer’i açıdan meşru olup olmadığı temelinde tartışıldığını söylemek mümkündür.⁵ Bu tezde, İslam’da imgenin yerinin ne olduğu ya da İslam’ın imge konusuna yaklaşımının ne olduğu sorularına yanıt vermek yerine, soykütükçü bir yöntemle bu yaklaşımın kendisi sorgulanacaktır. Bir diğer deyişle, Müslümanların imge konusunda gösterdikleri tepkinin özür dileyici bir açıklamasını sunmaktan ziyade, Müslümanların imge ile ilgili tutumlarını izah etme konusunda İslamî İkonoklazma Tezi’nin nasıl temel açıklayıcı çerçeve haline geldiği ele alınacaktır. İslam-imge ilişkisi söz konusu olduğunda, İslamî İkonoklazma Tezi’nin ortaya çıkmasının ardındaki iktidar ilişkileri sorgulanacak, bu okumayı üreten koşullar araştırılacaktır.

Bu tez, Müslümanlar, görsel imge ve ikonoklazma gibi kavramlar arasındaki karmaşık ilişkiyi, İslamî İkonoklazma Tezi’ni soykütüksel bir yöntemle çalışarak açıklamayı amaçlamaktadır. Bu yüzden, bu tezde bu tür söylemlerdeki süreksizlikler, kırılmalar/kopuşlar ve değişimler gösterilecektir. İslamî İkonoklazma Tezi’nin doğal bir tepki olmaktan ziyade kazaî/olumsal bir durum olduğu iddia edilecektir. İslamî İkonoklazma Tezi’nin İslam’da imgenin olup olmamasıyla doğrudan ilgili olmadığı

⁵ Bu tartışmaların göz ardı ettiği nokta, Müslümanların tarih boyunca muhtelif tasvirler üretmiş oldukları gerçeğidir. Bu yaklaşımlarda Müslümanların ne tür tasvirleri haram olarak gördükleri konusunda bir uzlaşma da yoktur. Bazıları Müslümanların her tür canlı tasvirine, bazıları insan tasvirine bazıları ise melek ve Peygamber tasvirine karşı olduklarını iddia etmiştir. Canlı ve insan tasvirinin olup olmaması bir yana, melek ve peygamber tasvirlerinin de yer aldığı miraç tasvirleri o kadar çok yapılmıştır ki, zamanla miraç tasviri bir tür haline gelmiştir. (Miraca Yükseliş Kitabı) (Gruber, 2010).

savunulacak, meselenin daha ziyade “Avrupa” fikrinin ve “İslamî sanat” kavramının ortaya çıkmasıyla ve hatta “İslamî fundamentalizm”in inşa edilmesi arasında çok sıkı bir ilişki olduğunu iddia edilecektir. Dolayısıyla İslamî İkonoklazma Tezi üzerine bir analiz, Avrupamerkezcilikle, oryantalizmle, post-kolonyalizmle, din ve sekülerlik üzerine antropolojik kuramlarla ilgili tartışmaları de ele almayı gerektirir. Sorunun bu kısmı için konuyla ilgili eleştirel teori ve çağdaş kuramların çeşitli yaklaşımlarından yararlanılacaktır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, tezin metodolojisi olarak kullanılan soykütüğü ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır. Bu kısımda kuramsal okumalara başvurulacak, bu okumaların genel bir analizi yapılacaktır. Bu tez, soykütüksel bir inceleme olduğu için, soykütüğünün ne olduğu ve İslamî İkonoklazma Tezi’ni anlamaya çalışırken bizlere nasıl bir teorik açılım sağladığı üzerinde de durulacaktır. Bu bölümde ileri sürülen argümanlar ağırlıklı olarak Friedrich Nietzsche, Michel Foucault ve Giorgio Agamben’e dayanacaktır. İslamî İkonoklazma Tezi bir iktidar söylemi olarak ele alınacak, Nietzsche-Foucault soykütüğü bağlamında incelenecektir. Nietzsche’nin geliştirdiği biçimiyle soykütüğü evrensel kabullerin tarihselliğini reddeder. Bunun yerine tarihte verilmiş kararların bugün devam eden etkileri üzerinden yola çıkarak geçmişin aslında ne kadar da bugüne ait bir şey olduğunu göstermeye çalışır. Foucault’nun soykütüğü de bir köken arayışını, özsel olanı, teleolojik süreci ve metafiziği reddeder; bunun yerine olayları, bugünkü mevcudiyetlerini yaratan süreksizlikler, sapmalar ve eleştiriyle ele almaya çalışır. Soykütüksel bir yöntem izleyerek İslamî İkonoklazma Tezi’ne bir gerçeklik olarak değil, soykütüksel bir inşa, bir iktidar söylemi olarak yaklaşmakta; böylece hangi türden süreksizlikler ve iktidar ilişkilerinin kavrama bugünkü anlamı verdiğini anlaşılmasına çalışılmaktadır. Foucault’nun jargonunda soykütüğü “tahakküm kurmaların tehlikeli bir oyunudur” (Foucault, 1984, p. 83). Foucault’nun Cinselliğin Tarihi’nde yaptığı gibi bu çalışmada da metodoloji, genel argümantasyondan ayrı tutulmayacak, tez boyunca kendisini zaten gösteren temel dinamik olarak belirleyici rolünü oynayacaktır. Bir diğer deyişle, soykütüksel bir yöntem izlenilerek İslamî İkonoklazma Tezi’ni bir söylemsel gerçeklik temelinde ele alınacaktır (Foucault, 1990, p. 11).

İkinci bölümde İslamî İkonoklazma Tezi üzerine mevcut literatür ele alınacaktır. “İslamî sanat” üzerine çalışan ve İslamî İkonoklazma Tezi’ni farklı açılardan değerlendiren araştırmacıların yaklaşımları sınıflandırılarak sunulacaktır. Bu farklı perspektifler dört ana kısma ayrılacaktır: Teolojik yaklaşım, tarihsel-ırksal yaklaşım, siyasi-entelektüel yaklaşım ve anikonizm. Bu perspektiflerden teolojik yaklaşım İslam’da ikonoklazmanın bizatihi İslam’dan kaynaklandığını; tarihsel-ırksal yaklaşım ikonoklazmanın tarih içinde geliştiğini ve Sami ırkından kaynaklandığını; siyasi-entelektüel yaklaşım ikonoklazmanın aslen siyasi bir sorun olduğunu; anikonizm ise İslam’da imgelerin imhasını amaçlayan ikonoklazmanın değil, dini alanda ikonlara izin vermeyip, seküler alanda imge kullanımını onaylayan bir sistemin, bir başka deyişle, anikonizmin var olduğunu savunur. Bu yaklaşımlar okuyucuya sunulmasının ötesinde, İslamî İkonoklazma Tezi’nin çok boyutlu kuramsal okumaları sağlanacak ve böylece temel tartışma zemini oluşturulacaktır.

Bu tezde, ilgili bazı tartışmaları ele aldığımız ölçüde Avrupamerkezcilik kavramı üzerinde de durulacak; Jacques Derrida, Robert Young, Bobby Sayyid ve Dipesh Chakrabarty gibi kuramcılarının izinden gidilerek İslamî İkonoklazma Tezi’nin ne ölçüde Avrupamerkezcilikle ilişkili olduğu ve bu kavramı göz ardı ederek İslamî İkonoklazma Tezi’nin anlaşılamayacağı gösterilmeye çalışılacaktır. Bu noktada ise Avrupa’sız bir İslamî İkonoklazma Tezi düşünülmemeyeceği iddiası da tartışmaya açılacaktır. Bu koşullar içinde İslam’ı ve tarihsel, toplumsal anlaşılma biçimlerini ortaya koymaya yardımcı olması için İslam’ın antropolojik bir okumasına başvurulacaktır. Bu bağlamda Talal Asad ve Saba Mahmood’un eleştirel İslam okumalarını ve bu yaklaşımların akademik söylem düzeninde nereye oturtulduğunu ele almak, Bamyan Budaları ve Danimarka’daki karikatür krizini teorik konsept içinde tartışabilmek konusunda yardımcı olacaktır. Bu tartışmalara ek olarak Oryantalizmin sekülerleşmiş bir Hristiyan ideali olarak okuması ve İslam’ı Yahudi-Hristiyan-Avrupası’nın dışında tutan yaklaşımıyla Gil Anidjar, “Dünya dinlerinin ortaya çıkışını bir 19. yüzyıl inşası” olarak ele alan Tomoko Masuzawa, medenilik ve barbarlığın dini temelde nasıl inşa edildiğini inceleyen Timothy Fitzgeralds ve ‘dinsel şiddet miti’nin kökenleriyle ilgili çalışmasıyla William Cavanaugh İslamî İkonoklazma Tezi üzerine analizin geliştirilmesinde yardımcı olacaktır.

İkonoklazma kavramının değişen anlamı ve kullanım alanı İslamî İkonoklazma Tezi'ni kabul edilebilir ve geçerli bir düşünce haline getirdi. Bu çalışmada İslamî İkonoklazma Tezi'nin ortaya çıkışında üç önemli aşama/dönem olduğu öne sürülecektir. İslamî İkonoklazma Tezi üç ayrı bölümde ele alınacaktır. Bu üç bölüm Avrupa tarihindeki üç ayrı döneme işaret etmektedir: Avrupa'da sanat ve estetiğin ortaya çıkışı, İslamî sanatın ve bir disiplin olarak sanat tarihinin ortaya çıkışı ve İslamî köktencilğin ortaya çıkışı. İlk dönem, Protestan ikonoklazma tartışmaları, sekülerizm, estetiğin ortaya çıkışı, sanat tarihi ve İslamî İkonoklazma Tezi'nin ilk dönem temsilcileri olarak Hegel, Kant ve Leibniz gibi düşünürlerin temel eserleri ekseninde ortaya çıkan Avrupa fikrinin ortaya çıkışıyla ilişkilidir. İkinci dönem, Alois Riegl'in eserleri, ikonoklazma ve sanat tartışmaları ve 19. Yüzyılın sonu ile 20. Yüzyılın başlarında etkisini gösteren ilk dönem oryantalizmi (bir disiplin olarak) bağlamında ele alınacaktır. Üçüncü dönem ise 11 Eylül saldırıları sonrası günümüz dünyasında, sözünü ettiğimiz Bamyan Budaları ve Danimarka Karikatürleri ekseninde yürütülen tartışmalarla ilgilidir.

Tezin ikinci bölümünde, İslamî İkonoklazma Tezi'nin kökensel olmayan kökenlerine yani temellerine inilmeye çalışılacaktır. İslamî İkonoklazma Tezi bu anlamda imgelerin İslam'da yeri ekseninde tartışmalar yürüten bir akımın adı olarak görülmektedir. Ortaya çıkan bu geniş literatür, söz konusu tartışmanın geçerliliğini Avrupa düşüncesiyle ilişki kurarak çok nadiren sorgulamıştır. Bu tezin akademik önemi tam da bu noktada İslamî İkonoklazma Tezi'nin haddi zatında İslam'la alakalı olmadığını, daha ziyade bir seküler kimlik olarak Avrupa'nın inşasıyla ilgili olduğunu göstermesinden kaynaklanmaktadır. Bu iddia, Avrupa düşüncesinin kurucu düşünürlerinden Hegel, Kant ve Leibniz'in eserlerine dayandırılacaktır. İlk elde Protestan ikonoklazmasının tartışılma biçimi, bu tartışmanın din ve sanat alanlarının ayrışmasını ve sonunda sanatın özerklik kazanmasını sağlaması açısından kendi iddiamla doğrudan ilişkili olacaktır. Benzer şekilde Avrupa düşüncesinin bu üç devri bize ikonoklazmanın Batı bağlamından nasıl uzak tutulduğunu ve daha ziyade uzaktakine, öteki'ye, / İslam'a ve/ya Yahudiliğe ait bir kavram olarak nasıl sunulduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Üçüncü bölüm İslam sanatının ve sanat tarihinin ortaya çıkış sürecine odaklanıyor. Bu bağlamda Alois Riegl ve çağdaşları İslamî İkonoklazma Tezi'nin bu bağlama nasıl oturtulduğunun anlaşılması konusunda yardımcı olacaktır. Bu bölümde Oryantalistlerden bazı örnekler sunacak; kimlik ve sömürgecilik gibi başlıklar üzerinde durulacaktır.

Son bölümde Banyan Budaları ve Danimarka Karikatürleri örneklerine ve bu konuların dünya kamuoyunda tartışılma biçimlerine odaklanılacaktır. Bu iki olayın 'İslamî fanatizm' bağlamında İslamî İkonoklazma Tezi'nin yeniden öne sürülmesinin iki örneği olarak eleştirel bir okumasını yapabilmek için geçmiş dönem materyallerine başvurulacaktır. Bu meyanda Avrupa'da veya dünyanın başka yerlerinde azınlık olarak yaşayan Müslümanların karşılaştığı siyasi problemlerin İslamî İkonoklazma Tezi ile ırksal ve teolojik bir zemine kaydırıldığını iddia edilecektir. Hâlihazırda işe yarar bir söylem olarak İslamî İkonoklazma Tezi dururken, karşılaşılan her yeni durumu İslamî İkonoklazma Tezi'nin güncel bir örneği olarak yorumlamak da zor olmayacaktır. İslam'da ikonoklazmanın olup olmadığı araştırmamızın konusu olmadığı için, imgeler üzerinden İslamî⁶ görsel kültürün yorumlamasına da girişilmeyecektir. Daha ziyade İslamî İkonoklazma Tezi'nin bir söylem olarak rol oynamasını sağlayan çeşitli çalışmaların evrimini ve aralarındaki ilişkiler incelenecektir.

Sonuç olarak İslamî İkonoklazma Tezi, İslam'ın imgeyle ilişkisinin hikâyesini anlatmaz. Bu tez, Avrupa'nın dışladığı ötekiyle, yani İslam'la, 'İslamî ikonoklazma' etiketi vurarak kurduğu problemlili ilişkinin hikâyesini anlatır. Dolayısıyla bu tez bağımsız bir aktivite olarak sanatın, estetiğin, antropolojik bir kategori olarak dinin, sekülerliğin ve Avrupa düşüncesinin ortaya çıkışıyla ilgilidir. Çalışma, teolojik-siyasi bir problemin görsel-sanatsal bir probleme dönüştürülmesinin hikâyesidir. Bir diğer deyişle Avrupa'nın siyasi probleminin estetik bir probleme dönüştürülmesidir.

⁶ Büyüden arındırılmış küreselleşen bir dünyada Avrupamerkezci söyleme karşı "Müslüman tavrı" nı betimlemeye çalışmayacağım. Çünkü bu haddi zatında tek biçimli bir Müslümanlık ve sahih Müslüman tavrı olduğu ön kabulünü gerektirir. Bunun yerine islam dünyasında, herhangi bir din ayrımı gözetmeksizin tasvire ilişkin tekil tutumlar üzerinde duracağım. Bu bağlamda Marshall Hodgson'un Venture of Islam adlı çalışmasında geliştirdiği "İslamî" (Islamicate) kavramı bana din, iktidar ve servettten ziyade ağırlıklı olarak kültür ve siyasete daha fazla vurgu yapmamda yardımcı olacaktır: Hodgson'a göre İslamî Pratik "doğrudan dine, islama değil, fakat daha ziyade hem Müslümanların hem gayri-müslimlerin pratiklerinin hem de söz konusu dinlerin teolojik söylemlerinin karmaşık bir etkileşiminden oluşan sosyal ve kültürel bir sonuçtur" (Hodgson, 1974, p. 59)

B. Arkeoloji ve Soykütüğü

Bu bölümde İslamî İkonoklazma Tezi'nin belli disiplinler tekniklerle nasıl inşa edildiğinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacak muhtelif metodolojik araçlar kullanılacaktır. Beşeri bilimlerdeki yaygın anlayıştan farklı olarak, yöntemle bağlamın birbirinden ayrılması bu tez örneğinde pek de mümkün görünmüyor. Hangi türden çalışma yapılırsa yapılsın, çalışma belli düzeyde bir arkeolojik boyutu içinde barındırmalıdır. Bu kuramsal araçlardan biri, Michel Foucault'nun ilk dönem metinlerinde geliştirmiş olduğu arkeolojidir.⁷ Bir yöntem olarak arkeoloji, araştırmacının “herhangi bir olgunun belirsiz ve metalaşmamış haline kadar geri gidecek, kavramın kendi tarihine, kökenine ilişkin bir yolculuğu” gerektirmektedir (Agamben, 2009, p. 8). Arkeolojiyle işleyecek bu yöntemin temelinde, “dilsel olarak tanımlanabilir ve görülebilir söylemsel yapı ile ifade ve içerik birimlerinden oluşan söylemsel-olmayan yapıyı içeren “iki tabakalaşma unsurunu” inşa etmek bulunmaktadır (Deleuze, 1988, p. 49).

Arkeoloji, Foucault'ya göre, düşünce tarihindeki kopuşları, yeni disiplinlerin ortaya çıkışını sağlayan dinamikleri ve pratikleri, değişimlerin nedenlerini ve bu değişimlerin gündelik hayatımızı etkileyen muhtemel sonuçlarını göstermesini sağlamıştır. Foucault'nun çalışmalarında arkeoloji, Avrupa düşünce tarihinde sosyal bilimlerin serencamına yönelik özgün bir yaklaşımdır. Düşünce tarihi ya da tarihten farklı olarak arkeoloji, bilginin ilerlemesiyle ya da bilimde nesnelliği bulmakla ilgilenmez; fakat söz konusu bilginin “muhtemel oluşum koşullarını” (xxiv) ?? keşfetmeye ya da “bilgiye dair pozitif bir bilinçaltını su yüzüne çıkarmaya” çalışır (Foucault, 2002, p. xi). Arkeolojinin amacı “bilgi ve kuramın hangi temelde mümkün olabildiğini keşfetmek; bilginin nasıl bir düzende inşa edildiğini göstermek; nasıl bir tarihsel *a prioride* ve nasıl bir pozitif zeminde düşüncenin oluştuğunu, bilimlerin kurumsallaştığını, deneyimlerin felsefeye dönüştüğünü, rasyonalitelerin biçimlendiğini, sonrasında tüm bunların nasıl da hızlıca çözülebildiğini ve yok olduğunu anlayabilmektir” (Foucault, 2002, p. xxiii). Bir diğer deyişle, arkeoloji, ifade edilebilirliğin, muhafaza etmenin, hafızanın, yeniden yürürlüğe koymanın ve

⁷ Bazıları arkeolojinin Foucault'nun “yapısalcı” dönemine ait olduğunu öne sürse de (Smart, 2002, p. 23), Foucault bu iddiaları reddeder (2002, p. xv).

verili bir söyleme entegre etmenin koşullarını sorgulayan bütünsel arşivini tanımlamayı amaç edinmektedir (Smart, 2002, p. 40).⁸

Arkeoloji, bütüncül bir dünya görüşü, paradigma ya da *Weltanschauung* arayışı değil (2002, p. X), daha ziyade çeşitli disiplinlerdeki ani kırılmalarla ortaya çıkan değişimi anlayabilmek adına kopuşları ve süreksizlikleri teşhis eden bir metodolojidir (2002, p. 265). Foucault'nun arkeolojisindeki bu ani kırılma ifadesi ve süreksizliğe vurgu Thomas Kuhn'un "paradigma" teorisiyle benzerdir (Agamben, 2009, p. 11).⁹ Bu sorunsallaştırma Foucault'ya, değişimi tanımlamanın bir yolu olarak kopuş ya da süreksizlik kavramlarını geliştirmesine imkân sağlamıştır. Foucault'nun süreksizlik kavramı bana İslamî İkonoklazma Tezi'nin farklı disiplinlerde farklı algılamalarını dönemlendirme konusunda yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda arkeolojiyi tarihten ayırmak önemli bir koşuldur. Dönemlendirme açısından, Foucault'ya göre bu konuda her sınır "rastgele bir bölümlenmedir" (Foucault, 2002, p. 56). Arkeolojiye benzer biçimde, Batı düşüncesinde İslamî İkonoklazma Tezi'nin değişik biçimlerde formüle edildiği süreksizlikler mevcuttur. İslamî İkonoklazma Tezi'nde bu kopuşlar ilk dönemde estetik, ikinci dönemde sanat tarihi, üçüncü dönemde ise Görsel Kültür Çalışmaları çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bu kopuş kavramı İslamî İkonoklazma Tezi'nin gelişimini analiz etmemde bana dönemleştirme açısından yardımcı olacaktır.

Köken anlayışının eleştirisi olarak arkeoloji, 'köken'i her türlü "inşanın", temelci düşüncenin zaruri bir önkoşulu olarak görür. Dolayısıyla arkeolojinin en temel öncüllerinden biri olarak kökenlere karşı çıkmak, yani "kökensiz kökeni" formüle etmek, bir çalışmayı temelci düşünceden kurtarmaya yardımcı olacaktır (Foucault, 2002, p. 362). Kökenin eleştirisi "İslamî İkonoklazma Tezi'nin kökeni"ne dair bir araştırmayı da yürürlükten kaldıracak, daha ziyade İslamî İkonoklazma Tezi'yle ilişkili kökensel olmayan kökenleri tanımlamamızı mümkün kılacaktır. Bu düşünce hattı takip edilerek, bu çalışmada köken kategorisi mantıksal değil, "tarihsel anlamda" kullanılması tercih edilmektedir (Benjamín, 2003, p. 46). Foucault'nun ön

⁸ Smart arşivin detaylarını şu şekilde anlatır: "Söylem içinde neler söylenebilir; hangi ifadeler varlığını korur, yok olur, tekrar kullanılır, bastırılır, sansürlenir; hangi terimler geçerli, sorgulanabilir, geçersiz olarak kabul edilir; 'mevcut ifadeler sistemi' ile geçmiş arasında ya da 'yerli' ve yabancı kültürlerle ait söylemler arasında ne tür ilişkiler mevcuttur ve belirli söylem türlerine kimler, hangi gruplar ve sınıflar erişim sağlayabilmektedir" (Smart, 2002, p. 40).

⁹Agamben arkeolojiyi "tarihyazımının süreksizliğinin manifestosu" olarak tanımlar (2009, p. 15).

plana çıkardığı bir diğer iddialı konu ise nedensellik problemidir. Arkeoloji, nedenleri bulmaktan ziyade dönüşümü tanımlamayı amaçlamaktadır (Foucault, 2002, p. xiv).

Arkeolojinin en büyük katkılarından biri, sınıflandırma kavramının ardındaki rasyonaliteye meydan okumasıdır. Rönesans'tan başlayan bilimlerin arkeolojisinde Foucault üç türlü sınıflandırmayı birbirinden ayırmaktadır: *mathesis*, *taxinomia* ve *genesis* (Foucault, 2002, p. 81).¹⁰ Bu birbirinden farklı kavramlar arasındaki, döneminin *episteme'sine* bağlı olarak değişen karşılıklı ilişkileri ele alan Foucault beşeri bilimlerde sınıflandırmanın olumsal doğasını göstermektedir. Klasik dönemde yeni bir tarih inşa edildiğinde, bu tarihe dair belgeler “şeylerin birbirine yaklaştığı, dizildiği serbest alanlardır: Koleksiyonlar, bahçeler; bu tarihin mahalli her türlü yorumdan ve kuşatıcı dilden arındırılmış zamansal-olmayan bir dikdörtgendir. Sonrasını ise “arşivlerin oluşumu, dosyalama sistemlerinin kurulması, kütüphanelerin yeniden düzenlenmesi, katalogların, indeks ve envanterin oluşturulması” takip eder (Foucault, 2002, p. 143). Bu, görselliğin diğer duyulardan özgürleştiği ve şeylerin kendilerini görsellikleriyle sundukları andır (2002, p. 145). Deleuze görülebilir olanla ifade edilebilir olan arasındaki bu ilişkiyi arkeolojinin temeli olarak görür: “Tüm bilgi görsel'den ifade edilebilir'e ve sonrasında tersine doğru kaçıştıdır” (Deleuze, 1988, p. 39). Dolayısıyla Foucault'nun sisteminde en temel kavramlardan biri “görünenin indirgenemezliği”dir (Deleuze, 1988, p. 49). Klasik dönemden farklı olarak modern dönemde sınıflandırmanın doğası bambaşka bir şeye dönüştü: Sınıflandırma artık şeylerin oldukları gibi görülmesi demek değildi, daha ziyade “görüleni görülmeyenle, asıl derin sebebiyle ilişkilendirmektir” (Foucault, 2002, p. 249).

Arkeolojinin nesnesi söylem değil, ilgisiz ve bağıntısız kalıntı ham maddenin söylemin içinde varlığını canlı bir şekilde sürdürmesini sağlayan ‘ifadeler’dir (saf varlık) (Agamben, 2009, p. 62). Dolayısıyla arkeolojinin amacı söylemi tüketmek değil, bunun yerine ifadenin varlığının ne demek olduğunu anlamak, yani dildeki indirgenemez unsurdur (Agamben, 2009, p. 65). Deleuze'ün yorumlamasında arkeoloji iki farklı pratik oluşum arasında bir ayrım yapar: Söylemsel ve söylemsel-

¹⁰*Mathesis*, Foucault'nun sözlüğünde “eşitliklerin bilimi, böylece atfların, yargıların bilimi, “hakikatin bilimi” olarak tanımlanır. *Taxinomia* “kimliklerin ve farklılıkların, sınıflandırmanın bilimi, yani “varlığın bilimi”dir. *Genesis* ise “ilerlemeci bir seri varsayar; ilk olarak işaret birimleri ve uzamsal eşzamanlılık olarak bir sentaks öngörür; ikinci olarak bunları zamanla benzeş bir yapı içinde, bir kronoloji olarak böler” (2002, p. 81). Eğer *mathesis* “hesaplanabilir düzenin bilimi” ise *genesis* “deneysel seriler temelinde düzenlerin kurulmasının analizi” dir (Foucault, 2002, p. 80)

olmayan (Deleuze, 1988, p. 31). Arkeoloji, kurumlar, alanlar, siyasal olaylar üzerinde çalışıldığında ise söylemsel olmayan unsurlarla ilişki kurar. (Deleuze, 1988, p. 31)

Bir metodoloji olarak arkeoloji geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkinin anlaşılmasına yardımcı olur. Arkeolojiyi yeniden tanımlama girişiminde Agamben, arkeolojik geriye gidişle psikanaliz arasında bir benzerlik kurar: “Her iki durumda da mesele içinde yaşanılmamış bir geçmişe gidebilmektir – ki dolayısıyla teknik olarak geçmiş diye adlandırılan aslında “geçmiş” diye ifadelendirilemez, fakat bir şekilde şimdi olarak vardır” (Agamben, 2009, p. 102). Bir yönüyle Agamben, daha başlangıçta tarihi arkeolojiden ayırır ve arkeolojiyi geçmişin yaşanmayan kısımları üzerinde –yani ‘şimdi’ üzerinde- çalışan bir yöntem olarak tanımlar. “Bu yolla, hafızanın bu kısmına geri gitmek ve unutmak olarak arkeoloji, şimdiye ulaşmanın tek yoludur” (Agamben, 2009, p. 103). Dolayısıyla arkeoloji tarihi reddetmez, fakat tarihle birlikte çalışır. Bu anlamda arkeoloji, Avrupa düşünce tarihini bu metotla yeniden yazmak için ikonoklazmanın “anlatılmamış” ya da daha doğrusu yaşandığı varsayılan ancak yaşanmayıp kurulmuş olan hikâyesinin incelenmesine yardımcı olur. Arkeolojik geriye gidiş, önemli isimlerin metinlerinden örnekler vererek bu tarihin yazılmasına yardımcı olacaktır. Morelli’nin yöntemine benzer bir şekilde,¹¹ sanat tarihçileri ve estetik bilimcilerin eserlerinin detaylarına odaklanacak, eserlerinin bütünü içinde yer almayan ancak yoklukları ile o metinlerde varolan noktalar ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

SOYKÜTÜĞÜ

Arkeolojinin kuramcısı olarak Foucault, kendi metodolojik meselelerini daha sonraki çalışmalarında soykütüğü yoluyla ele almayı sürdürür.¹² Bu geçiş ne evrimsel ne de bütünsel bir değişimdir; çünkü Foucault geç dönem metinlerinde de yine

¹¹“İşaretler Kuramı” (theory of signatures) geliştirmeye çalışan Agamben ünlü ressamları tespit etmekte uzman olan Morelli’nin yöntemini kullanarak küçük detaylara odaklanmak suretiyle resimlerin çizerlerini bulmaya çalışmış, böylece bir eserin “karakterini” yada eserdeki indirgenemez işareti teşhis etmeyi amaçlamıştır (Agamben, 2009, p. 69). Agamben’in bu yöntemi Walter Benjamin’in Edgar Allan Poe ve dedektif hikayelerine yaklaşımını hatırlatır. Benjamin’e göre Poe, ev içi tasarım konusunda “ilk fizyonomistler” olan orta sınıf vatandaşlar üzerinde ilk odaklanan kişidir ve bu insanlar gündelik hayat objeleri üzerinde bıraktıkları izler vasıtasıyla tespit edilmişlerdir (W. Benjamin, 1999, p. 9).

¹² Smart bu farklılığı “fikirlerin arkeoloğu ya da iktidarın soykütükçüsü” olarak formüle eder (2002, p. 39).

arkeoloji kavramını kullanmaya devam eder. Her ne kadar arkeoloji yöntemiyle birçok açıdan benzerliklere sahip olsa da, soykütüğü Foucault'nun evrensel kabuller ve hakikat iddialarına meydan okuması hususundaki analizine güç katar.¹³ Soykütüğünün temel özellikleri Cinselliğin Tarihi'nde ve Hapishane'nin Doğuşu'nda açıkça görülebilir;¹⁴ fakat bu yöntemi çok daha kısa ve yoğun bir şekilde "Nietzsche, Soykütüğü ve Tarih" adlı metinde ele alır.

Soykütüğü, evrensel kabullerin tarihselliğini reddeder; bunun yerine geçmiş kararların üzerimizde devam edegelen etkileri üzerinde durarak geçmişin şimdiliğini göstermeye çalışır. Foucaultcu soykütüğü,¹⁵ kökenlerin keşfini, özleri, teleolojileri ve metafiziği reddeder. Bunun yerine olayların şimdiliğini yaratan süreksizlik, sapma ve eleştiri üzerinden okur. Bu çalışmada da, soykütüksel bir yöntem izlenerek, İslamî İkonoklazma Tezi bir gerçeklik olarak değil, soykütüksel bir inşa, bir iktidar söylemi olarak ele alınmaktadır; böylece kavrama bugünkü anlamını kazandıran ne tür süreksizlikler ve iktidar ilişkileri olduğunu görülmeye çalışılmaktadır.

Soykütüğünün görevi "sabırla ve detayların bilgisi sayesinde," "geniş bir kaynak birikimi yapılmak suretiyle," "her türlü tekdüze erekliliğin dışında kalan olayların tekilliyini kaydetmektir." Nietzsche'nin tarih eleştirisini takip ederek Foucault, soykütüğünü Tarih'in dikkatini çekmeyen küçük olaylarla ilgilenen ikincil ya da "efektif" bir tarih olarak kurmuştur.¹⁶ Tarihin üç tarzını eleştirirken Foucault soykütüğüyle birlikte Tarih'in temel öncüllerinin başka bir şeye dönüştüğünü öne sürmektedir: "Anıtların yüceltilmesi parodiye dönüşür; antik sürekliliklere saygı yerini sistematik çözülmeye bırakır; insanların bugünkü doğrularına dayalı geçmiş adaletsizliklerin eleştirisi, bilme arzusuna has bir kaçınılmazlığın ürettiği

¹³ Smart'ın özetlediği biçimde arkeolojik ve soykütükçü yöntemler arasındaki en dikkat çekici karşılaştırma şu şekildedir: "Arkeolojik soruşturma, insan bilimlerinde ortaya çıkan söylemleri düzenleyen bilinçdışı kurallar üzerinde odaklanmaktadır. Soykütükçü analiz ise insan bilimlerinin ortaya çıkış ve varoluş koşullarını, toplumsal pratiklere içkin olan ve belirli iktidar teknikleriyle ayrılmaz bir ilişkiye sahip olan koşullara odaklanmaktadır" (Smart, 2002, p. 39).

¹⁴ Bu kitapta Foucault'nun en önemli katkısı suç/kabahat düşüncesinin insan bilimlerinde nasıl inşa edildiğini ortaya koyuşudur (Smart, 2002, p. 35).

¹⁵ Foucault soykütüğünü "olayların vuku bulduğu alanla ilgili herhangi bir aşkın özneye ya da bu öznenin tarihsel süreç içindeki içeriği boş tekrarına göndermede bulunmak zorunda kalmadan, bilginin, söylemin ve nesne alanlarının inşa edilişi üzerinde duran bir tarih formu" olarak tanımlar (Foucault Reader 59).

¹⁶ Soykütüğüne karşılık Tarih kavramı aydınlanmacı ve evrensel bir bilimi kastettiği için Foucault'nun kullandığı şekilde büyük harfle yazılmıştır.

adaletsizlikle bilgiyi elinde tutan insanın yok oluşuna dönüşür” (Foucault, 1984, p. 97).

Tarihten farklı olarak, soykütüğünün yapmaktan uzak durduğu belli şeyler vardır: “türlerin evrimini” göstermek, “insanlığın kader” haritasını çıkarmak (1984, p. 81), “şeylerin asıl özlerini” bulmak, (1984, p. 78), kökenleri araştırmak (Foucault, 1984, p. 77), “zamanlarüstü ve özsel sırlara” inanmak (78), “durağan formlar” varsaymak (Foucault, 1984, p. 78), Hakikati göstermek (79), “süreklilik” düşüncesini savunmak (75), evrensellikleri tanıtmak. Dolayısıyla Foucault’nun yaptığı tarih değil, fakat ‘tarihsel analiz’dir (Deleuze, 1988, p. 116).¹⁷

Başka yoldan bir tarih yapımı olarak soykütüğü evrenselliklerin, kökenlerin, süreklilik ve nesnellik, hakikat, özsel yasalar, ebedi zorunluluk, vakıaların hangilerinin gerçekliği, geçmişin devamlılığı, kimlik ve bütünlük gibi klasik kabullerin eleştirisine dayanır (91). Soykütüğüne göre en önemli hakikat şeylerin bir özünün bulunmadığıdır. (Foucault, 1984, p. 78). “Şeylerin ortaya çıktıkları anda en değerli ve sahil oldukları” düşüncesini öne çıkaran köken düşüncesi bu anı “hakikatin merkezi” olarak inşa etmeyi amaçlar (Foucault, 1984, p. 79). Fakat soykütüğü ‘Hakikat’ düşüncesine katılmaz, daha ziyade ‘Hakikat’i “reddedilemeyen bir tür hata” (79) ve bitmek bilmeyen bir tahakküm oyunu” olarak görür (85). Dolayısıyla soykütüğünde bilgi kutsal ya da evrensel bir şey değil yalnızca bir bakış açısıdır (90) ki “anlamak” değil “kesmek” için üretilmiştir (88). Soykütüğü nedenselliği ve kaderi reddeder; fakat “kazaî çatışmalara” ve “olayların tekil tesadüfliliğine” (88), “rastlantılara”, “ani sapsmalara”, ve “hatalı hesaplamalara” alan açar (82). Erekselliğin üretildiği süreklilik düşüncesinden farklı olarak soykütüğü “tüm süreksizlikleri görünür kılmaya çalışır” (95). Soykütüğünde tarihsel değişim, “kurallar sistemi içinde şiddet formlarının mütemadiyen kurumsallaşması ya da bir tahakküm biçimin diğerini takip etmesi süreci” olarak görülebilir (Smart, 2002, p. 50).

¹⁷ Deleuze Foucault’nun çalışmasını tarihten şu şekilde ayırıyor: “Foucault zihin dünyalarının tarihini yazmaz, daha ziyade ifadeler ve dil sistemi adı verilen, zihinsel bir varlığı olan herşeyi yöneten koşulları yazar. Davranışların tarihini yazmaz, onun yerine görünür varlığı olan herşeyi yöneten koşulları, bir ışık sistemini yazar. Kurumların tarihini yazmaz, fakat karşılıklı güç ilişkileri içinde ve toplumsal alanın sınırları dahilinde birbirleriyle nasıl entegre olduklarının koşullarını yazar. Özel hayatın tarihini yazmaz, fakat bunun yerine herhangi biriyle ilişkinin özel hayatı inşa eden koşullarını yazar. Öznenin tarihini yazmaz, fakat ontolojik olduğu kadar toplumsal alanda da işleyen öznelleşme sürecini yazar” (Deleuze, 1988, p. 116).

C. Uygulamada Soykütüğü

Bu tezde soykütüğü kavramını çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. İslamî İkonoklazma Tezi'nin soykütüksel okumasını yaparken İslamî İkonoklazma Tezi'nin hakikati ya da orijinal bir okuması sağlanmaya çalışılmamaktadır. Bunun yerine evrensellikler, varsayımlar ve süreklilikler üzerine kurulu güçlü bir iktidar söylemiyle uğraşmaktadır. İslamî İkonoklazma Tezi henüz çürütülememiş bir hata olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla İslamî İkonoklazma Tezi'ni analiz edilirken, bu söylemin imkânının koşullarını tarif etmeye yardımcı olacak olayların eşzamanlılığı gösterilmektedir. Bir iktidar söylemi olarak İslamî İkonoklazma Tezi ancak bu şekilde, tezin kendi varsayımlarına dayanmayan bir ikinci tarih analiziyle tartışılabilir. Soykütüksel yaklaşım ikonoklazma kavramını kuşatan söylemdeki kırılmaları ve kopuşları gösterecektir. Bu, din veya sanata dair alternatif bir bütüncül söylem değil yalnızca bir perspektif değişimidir. Bu yüzden Gamboni'nin sanat ve ikonoklazmanın birbirinden bağımsız kategoriler olduğunu öne sürdüğü, sanata karşı barbarlık söylemine başvurmak önemlidir (Gamboni, 1997).

İslamî İkonoklazma Tezi'ni analiz etmek için, “ikonoklazma” ve “İslamî ikonoklazma” kavramlarını paralel fakat birbirinden farklı iki düşünme biçimi olarak ele almak gerekir. İslamî İkonoklazma Tezi'nin hangi yollarla inşa edildiğini görebilmek için, “ikonoklazma” kavramının soykütüğünü yapmak ve sanatın bağımsızlığı anlayışıyla nasıl paralel bir şekilde geliştiğini göstermek gerekir.

İkonoklazma kavramının kökenini oluşturan Yunanca *eikon* kelimesi ‘imge’ anlamına gelir. Hristiyanlık öncesi *eikon* kelimesi genellikle insan portresi anlamında, buna yakın yine imge anlamına gelen *eidolon* (idol-put) kelimesi ise Hristiyan olmayan pagan Roma ve Yunan tanrılarının imgeleri için kullanılmıştır. (Brubaker, 2012, p. 3). Bir başka deyişle *eikon* kelimesi özünde idolden pagan tanrılarını göstermemesi nedeniyle ayrılır. *Eidolon* kelimesi ise “hayalet” ya da “gerçek olmayan” anlamlarını da içeren, Hristiyanlıktan çok pagan dinlerle ilişkilendirilen, paganların inandıkları tanrılarının geçici ve sahte olduğu varsayımını da içeren bir anlama sahiptir (Bremmer, 2008, p. 2). Bizans özelinde ise *eikon* kelimesi, Hristiyan dini portreler ya da sahneler için kullanılmıştır. Bu kelime pagan dinlere en uzak,

Hristiyanlık için ise dinen kullanımı en makbul kelimedir (Bremmer, 2008, p. 2). *Eikon/icon* kelimesi günümüzde ise sadece Rusça'da dini imgeleri anlatmak için kullanılmakta, onun dışında herhangi bir imge ya da resmi anlatmak için kullanılmaktadır (Noble, 2011, p. 28). Ancak yerleşik kullanımıyla, ikon zamanla tek bir kişiyi anlatan tarih-dışı bir imge olmaktan çıkmış, önünde ibadet edilen imge olarak anlamı yerleşmiştir. Bu anlamda bir imgenin ikon olup olmadığı ya da ikon olarak işlev görmeye başlayıp başlamadığını ayırt etmenin yollarından biri de önünde mum yakılıp yakılmadığıdır (Belting, 1997, pp. 78–101).

Bizans ikonlar konusundaki mücadelesini ikonoklazma (ikonları yok etmek) olarak değil, *iconomachy*, yani “imgeler hakkında mücadele” şeklinde tarif eder (Brubaker, 2009, p. 42). Bu ifade de Hz. İsa'nın, annesi Meryem'in ve azizlerin kutsal imgelerinin rolü hakkındaki mücadeleyi anlatıyordu. Bugün kullandığımız ikonoklazma kavramı ise 16 yy'a kadar bilinmiyordu, dahası 20.yy ortalarına kadar ikonoklazm kelimesi Bizans'daki mücadeleyi anlatmak için kullanılmamıştı (Brubaker, 2012, p. 1).

İkonoklazma kavramının türediği ikonoklast kelimesinin kökeni olan *eikonoklastes* bileşik kelimesi imge ve kırmak kelimelerinin birleşiminden oluşur. Bu kelimenin kaydedilmiş ilk kullanımı 720 yılı civarlarına ait bir mektupta, bir papazın kilisesinden dini portreleri çıkarmasını tasvir etmektedir (Brubaker, 2012, p. 3). Bu kelime İkinci İznik Konsili'nde defalarca kullanılmış, heretik anlamında aşağılayıcı bir anlama kavuşmuştur. Bu kelime günümüzdekinin aksine hep olumsuz anlamda kullanılmıştır. Bu kavramla beraber kullanılan ikonofil ise ‘ikon sever’ anlamında, ikonları onaylayanları anlatmak için kullanılmıştır. İkonoklazma ise Bizans dünyasındaki erken 7. yy ile 9.yy ortasına kadar süren dönemde devam eden “dini imgelerin rolü” tartışmasını anlatmak için modern dönemde kullanılmıştır (Brubaker, 2012, p. 4). İkonoklazma kelimesi Bizanslılarca bilinmeyen ve kullanılmayan, Yunanca olmayan bir kelimedir. İngilizce'de kullanılan *iconoclasm* kelimesi Latince *iconoclastus*, kelimesinden türemiş, ilk defa 16. yy ortasında, Reform hareketinin Batı'yı kasıp kavurduğu dönemde, 816 yılında, Turin piskoposu Cladius'un imge-karşıtı duruşunu anlatmak için kullanılmıştır (Brubaker, 2012, p. 4). Bu kavram 18 yy'daki dini imge karşıtı Protestanları ya da Fransız Devrimi'ndeki dini sanatın yok

edilmesi eylemlerini tarif için de zaman zaman kullanılmış olsa da Bizans'da yaşanan imge mücadelesini tarif için 1953 yılından önce kullanılmamıştır. Daha net olmak gerekirse ikonoklazma kelimesi Latince'de 1571'de, İngilizce'de ise Fransız Devrimi'nin hemen ardından 1797'de kullanılmıştır (Brubaker, 2012, p. 120). İkonoklazma kavramının soykütüğünü inceleyen Bremmer, gerek Bizans bağlamında gerekse de sair bağlamlarda ikonoklazmanın oldukça geç bir dönemde ortaya çıktığını savunarak, bu konuda detaylı örneklerle yer vermiştir. Bu kavram sadece varolan bir durumu izah etmekten öte, bir dönemi yerniden kurgulayan bir işleve sahiptir (Bremmer, 2008, p. 11). Yine bu kavram, bir süre sonra sadece Bizans ya da Protestanların imgeye karşı tavrını anlatmaktan öteye geçmiş, bir şemsiye kavram olarak birbirinden son derece farklı gelenek ve nedensellikleri tek bir başlık altında toplamaya yarayan kurucu bir içeriğe sahip olmuştur (Bremmer, 2008, pp. 11–12). Bu kavramla ilişki bir kelime olan *iconodule* kelimesi ikonlara gösterilen hürmet anlamında, *iconolater* ise ikonlara/imgelere tapan kişi anlamında kullanılmaktadır (Trumble, 2007). İkonoklazma kavramının bu muhtelif kullanımları, ikonoklazma kelimesinin modern dönemde ortaya çıktığını, Bizans'da yaşanan imge mücadelesini tasvir için ancak 20.yy'ın ikinci yarısından sonra kullanıldığını göstermektedir. Müslümanlara ilişkin ikonoklazma kelimesinin kullanımı da benzer bir çizgi izlemektedir. Asıl olarak Müslümanlarla ilgili ikonoklazma kelimesi de Reform hareketleri sonrasında ortaya çıkmış, modern dönemde yaygınlaşmıştır. İkonoklazma kelimesinin etimolojisinin ötesinde kapsadığı alan açısından da bir çok tartışma yaşanmaktadır. İkonoklazmanın neliğini tartışan kuramcılar arasında bir uzlaşmadan bahsetmek de pek kolay görünmemektedir.

İkonoklazma tartışması yapan önemli isimlerden Bruno Latour'a göre nedenini ve gerekçesini bilerek bir imgeyi kırmak veya yok etmek eylemine ikonoklazma denir (Latour, 2002, p. 16). İkonoklazmanın farklı dereceleri, farklılaşan tanımları ve farklı uygulamaları mevcuttur. Özü itibariyle 'imgeleri yok etmek' şeklinde tanımlanabilen ikonoklazma, İbrahimi dinlerde 'imgelere tapınmaya karşı olmak', bir adım ötesinde ise 'tapınılan imgeleri yok etmek' şeklinde ele alınmıştır. Hz. İbrahim'den Hz. Musa'ya kadar çeşitli örneklerde imgelerin/putların yok edilişi de literatürde ikonoklazma olarak ele alınmıştır. Bu da ikonoklazma konusunda muhtelif yaklaşımların olduğunu göstermektedir. Öyle ki modern dönemde 'Sanat'

fikrinin ötekisinin ‘ikonoklazma’ olduğu, modern sanatın temelini oluşturan ‘sanatın özerkliği’ anlayışının ortaya çıkma nedeninin, ikonoklazmaya karşı sanatı korumak olduğu iddia edilmektedir (Kelly, 2003, pp. 1–2)

Latour, kavramsal bir müdahale ile imgeleri yok etmeyi/ikonoklazmayı beş ana yaklaşıma ayırır: İlk gruptakiler gerçekten inançlı insanlardan oluşur. Bu kesim yeryüzünde putların varlığının imanı engellediğini düşündüğünden, tüm putların yok edilmesiyle imanın hakim olacağını düşünür, putlara değer verenleri de naif olarak görür. Latour’un “klasik ikonoklazma” dediği bu grubun tarihsel örnekleri Bizans ikonoklazması, Lütherenler ve Devrimci dönemlerin put kırıcılarıdır (Fransız, Sovyet, Çin devrimleri) (Latour, 2002, p. 27). İkinci grup ikonoklastlar ise putların yok edilmesini isterler ancak dünyanın putlardan temizlenebileceğine inanmazlar. İmgeye düşman değillerdir ancak imgelerin dondurulmasına karşıdırlar. Bunlara en yakın örnek Johan Sebastian Bach’ın müziği ya da Kazimir Malevich’in resmidir. Üçüncü grup ikonoklastlar hiçbir imgeye aslî olarak karşı değildir. Düşmanlarının kıymet verdiği her ne ise, bu tür ikonoklastlar, düşmana zarar vermek için o imgeyi yok etmek isterler. Bunun en yakın örneği bayrak yakma, rehine alma, resimlere saldırmadır (Latour, 2002, p. 28). Dördüncü grup ikonoklastlar zoraki ikonoklastlardır. İkonları yok etmek gibi bir dertleri olmamakla birlikte, hatta ikonları sevmelerine rağmen, yaptıklarıyla ikonları yok ederler. Bu türü “retrospektif ikonoklastlar” olarak tanımlayan Latour, restorasyon projelerini, şehir güzelleştirme çalışmalarını ya da arkeolojik düzenlemeleri bu kategoriye koyar. Beşinci tür ise ikonoklastlar ve ikonfiller (ikonsevici) ile dalga geçenlerdir. İkonlarla ilişkiyi ironik olarak ele aldıkları için zaman zaman ikonoklast ya da ikonofil gibi görünürler, ancak her ikisini de ciddiye almazlar. Latour’un sınıflandırmasına karşın, tarih boyunca sanat eserlerine yapılan saldırıları inceleyen İsviçreli sanat tarihçisi Dario Gamboni, ikonoklazmayı modern ve klasik şeklinde ikiye ayırır. Klasik ikonoklazma “dinî imgelerin yok edilmesi” ve “imgelerin dinî amaçla kullanılmasına karşı olmak” şeklinde tanımlanabilir (Gamboni, 1997, p. 18). Buna mukabil, sanat eserlerinin ve heykellerin yok edilmesini ise Vandalizm olarak tanımlar. Batı tarihinde Bizans örneği ikonoklazma olarak anılırken, Reform ve Fransız Devrimi ise Vandalizm örneği olarak görülür (Gamboni, 1997, p. 18). Vandalizm, modern dünyayı kapsadığından, Gamboni, Protestan Reform hareketleri sonrası gerçekleşen imgelerin

yok edilmesi pratiklerini Vandalizm olarak görme eğilimdedir. Gamboni bu yaklaşımını doğrudan ‘Sanat’ın modern dünyada ortaya çıkışı ile ilişkilendirir. Bir başka deyişle, sanat eserlerinin yok edilmesi tutumu sanata karşı arkaik bir tutum değil, modern dönemde, modern sanatın ortaya çıkışı ile birlikte gelişen sanatın inşa edici ötekisidir. Gamboni’ye göre ikonoklazma, sanatın dışında ya da sanata karşı bile değil, bizatihi sanatın varlık kazandığı canlı bir gelenek ve imge ile siyaset arasında kurulan bir tür özel ilişkidir (Gamboni, 1997, p. 17).

Son dönemin en etkili isimlerinden Alman sanat tarihçisi ve görsel çalışmalar uzmanı Hans Belting, ikonlar ve imgeler üzerine yürütülen birbiriyle çatışan teolojik-politik son derece zengin argümanlardan örnekler sunarak incelediği Batı kültüründe ikonoklazmanın serencamını anlattığı eserinde, ikonoklazmayı imgenin tarihi içinde ele alır. İkonoklazma basitçe bazı tür ikonlarla ilgili bir sorun değil, imgenin işlevi, evrimi ve dönüşümü ile ilişkilidir. Belting’e göre ikonoklazmayı anlamak için ikonlara değil, imgenin tarihine bakmak gerekir (Belting, 1997). Batı düşüncesinde İkonoklazmanın izini süren Fransız düşünce tarihçisi Alain Besançon, çağdaş soyut sanattan geriye Antik Yunan’a doğru giderek ikonoklazmanın tarihsel-entelektüel serencamını anlatır. Besançon’a göre ikonoklazma ikonlarla ya da imge ile değil, soyutlama düşüncesiyle ilgili entelektüel bir tutumla alakalıdır (Besançon, 2000). Estetik ve Görsel Kültür Çalışmaları alanındaki öncü çalışmalarıyla tanınan Michael Kelly, estetik içinde gelişen muhtelif ikonoklazma akımlarını incelediği çalışmasında ikonoklazmayı estetik bilimi çerçevesinde felsefi bir duruş olarak görür ve bu eğilime karşı bir estetik anlayışı savunmaya çalışır (Kelly, 2003). Hollandalı Teoloji tarihçisi Willem J. van Asselt, farklı Hristiyan geleneklere ve ikonoklazmanın seküler örneklerine başvurarak neredeyse tüm ikon karşıtı argümanları inceler ve ikonoklazmayı Protestanlık temelinde anlamaya çalışır (Asselt, Geest, & Muller, 2007).

İkonoklazmanın felsefi temelleri üzerine çalışan, Cezayirli Fransız düşünce tarihçisi ve felsefeci Marie-José Mondzain Bizans’ta ikonoklazma savaşlarını ele alan eserinde ikonoklazmayı esas itibariyle imge düşmanlığı olarak değil, “imgeler üzerinde kimin hâkim olacağına dair siyasi mücadele” olarak görür. Mondzain’e göre günümüzde en saf ikonoklazma örneği olarak ele alınan Bizans’ta yaşanan

ikonoklazma krizi de dini ve teolojik bir kriz değil, Bizans'da otoritenin sembolik kökeninin ne olması gerektiğine dair siyasi bir krizdir (Mondzain, 2005, p. 8). İkonoklazma ve imgelerin doğası konusunda çalışmalarıyla bilinen Güney Afrikalı sanat tarihçisi ve görsel çalışmalar uzmanı David Freedberg ise ikonoklazmayı imgelerin yok edilmesi olarak değil, "imgelerin gücünden" duyulan korku (iconophobia) nedeniyle imgeyi yönetme arzusu olarak görür (Freedberg, 1991). Görsel alışmalar alanının kurucularından Amerikalı kuramcı W.J.T. Mitchell, Avrupa d şncesinde ikonoklazma üzerine yürüttüğü soykütüksel çalışmada, ikonoklazmanın imgenin ontolojisi üzerine genel bir tartışma olduğunu savunur. Mitchell ikonoklazmanın Karl Marx'dan Ludwig Wittgenstein'a, Eflatun'dan Ferdinand de Saussure'e süregelen bir düşünce geleneği olduğunu ve ideoloji kavramı ile yakından ilişkili olduğunu savunur (Mitchell, 1987). Çağdaş Fransız felsefesinin etkili isimlerinden filozof Jean-Luc Nancy ikonoklazmayı tarihsel değil felsefi bir tavır olarak görerek, ikonoklazmayı "imgelerden uzak durma" olarak tarif eder ve ikonoklazmada yasaklanan şeyin temsilin kendisi değil, tapınma unsuru olan putlar olduğunu savunur (Nancy, 2005). Hollanda sanatı ve Protestan ikonoklazması konusunda uzman sanat tarihçisi Mariet Westermann'a göre ise ikonoklazma imge algısının dönüşümü ile ilişkilidir. İkonoklazma tecrübesi, imgelere dair tutumu, imgelerin temsil ettikleri içeriği ve imgenin kendisinin algılanma biçimini değiştiren bir olgudur (Westermann, 2002, p. 356). Anglo-Amerikan geleneğinde ikonoklazmanın dönüşümünün soykütüğünü inceleyen edebiyat kuramcısı James Simpson da tersinden Michael Kelly'e yakınlışarak, ikonoklazmayı modern dünyada sanatın  zerkleşmesinin doğrudan bir sonucu olarak görür ve ikonoklazmayı bir Batı geleneği olarak tanımlar (Simpson, 2010). Feminist kuramcı Camille Paglia, ikonoklazmayı tarihüstü bir tavır olarak ele alarak, "imgelere düşmanlık" olarak görür (Paglia, 2004, p. 17). Protestan geleneğinde ikonoklazmayı inceleyen İngiliz sanat tarihçisi Jas Elsner ikonoklazmayı bir söylem olarak inceler. Elsner'e göre ikonoklazma "imgelere karşı fiziksel saldırı"nın genel adıdır (Jaş Elsner, 2012, p. 368). Elsner tarih boyunca ikonoklazma ve imge savaşlarının, bugün imgeyi anlama ve tartışma biçimimizi belirlediğini iddia eder. Bunun bir  rneği olarak da, Batı geleneğinde imgenin, ancak Bizans ikonoklazma tecrübesi sonrası "temsil olarak imge" şeklinde anlaşılmaya başladığını savunur (Jaş Elsner, 2012, p. 368).

İkonoklazma konusunda başlıcalarını aktardığımız bu farklı yaklaşımlar daha da çoğaltılabilir. Ancak bu tartışmalar içinde göze çarpan en önemli nokta, ikonoklazma ile ilgili kuramsal tartışmalarda Müslümanların ikonoklazma pratiklerine yönelik göndermelere pek rastlanmamasıdır. İkonoklazma tartışmaları ağırlıklı olarak Bizans’da yaşanan imge mücadelesi ve Protestan ikonoklazma deneyimleri üzerine teorik tartışmalardan oluşmaktadır. Bu da Avrupa zihninde ikonoklazma denilince, teorik açıdan bu algıyı oluşturan çerçevenin bu iki tecrübe üzerinden okunduğunu gösteriyor. İkonoklazmayla ilgili farklı yaklaşımlar, İslamî İkonoklazma Tezi’nin bu kuramsal ve felsefi tartışmalar içinde kendisine hiç yer bulamadığını gösterir.

İkonoklazma kavramının soykütüğünden İslami İkonoklazma tartışmalarına geçecek olursak, bu noktada da Foucault’nun soykütüğünden özellikle uygulama alanında takip edildiğinde öğrenilecek çok şey bulunmaktadır. Bu anlamda, Foucault’nun Cinselliğin Tarihi oldukça dikkatli ve detaylı incelenmesi gereken bir çalışmadır. İslamî İkonoklazma Tezi analiz edilirken öne sürülen ilk iddialardan biri tasvirin yasaklanmasıyla ilgilidir. Bu tezin merkezinde de, İslam dünyasında tasvirle ilgili yaygın ikonoklazma düşüncesinin herhangi bir yasak ya da tabuyla hiçbir ilişkisinin bulunmadığı fikri yatmaktadır. Eğer İslamî İkonoklazma Tezi herhangi bir yasakla ilişkili olsaydı, tasvirlerin “yokluğundan” ya da var olan tasvirler konusunda İslam’ın “sessizliğe” bürünüşünden söz etmek zorunda kalınırdı. Ayrıca birisi böyle bir yasaktan söz ediyorsa, bu iddiasını “iktidar alanının dışından” yapmalıdır (Foucault, 1990, p. 4). Bu çalışmada Foucault’nun yöntemi takip edilerek, kitabının başlangıcında onun sorduğuna benzer çeşitli sorular sorulacaktır (1990, p. 10). Bu açıdan sorulması gereken tarihsel soru şudur: İslamî ikonoklazma gerçekten yerleşmiş bir tarihsel gerçeklik midir? Tarihsel-teorik soru ise şöyledir: İktidar mekanizması esas olarak tasvirin yasağı kategorisine mi aittir? Yasak, sansür ve inkâr gerçekten Müslümanlar arasında genel olarak tasvire karşı tepkinin mekanizmaları mıdır? Tarihsel-siyasal soru ise şu şekli alır: İkonoklazmayı ele alan eleştirel söylem bugüne kadar itiraz edilemez bir iktidar mekanizmasına karşı bir engel olarak mı işlev gördü, yoksa aslında “ikonoklast” olarak adlandırarak kınadığı (kuşkusuz saptırdığı) şeyle aynı tarihsel ilişki ağının bir parçası mıydı? İkonoklazma çağıyla, ikonoklazmanın eleştirel analizi arasında gerçekten bir tarihsel kopuş söz konusu mudur?

Buradaki temel amaç bu sorulara, karşı-argümanlar ya da yanıtlar ileri sürmek değil, daha ziyade İslam'ın tasvire karşı Avrupa geleneğinden farklı tutumuyla ilgilenen tüm bu argümanları ve soruları üreten söylemin karmaşıklığını ortaya koymaktır. Bu tez, bu iddiaların yanlış olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Bunun yerine İslam bağlamında ikon ve ikonoklazma üzerine geliştirilmiş “genel bir söylemler düzenine” dikkat çekilecektir (1990, p. 11).¹⁸ “İslamî ikonoklazma” üzerine söylenenler, yazılanlar ve tartışılanlar meseleyi “söylemsel bir gerçeklik” olarak inşa eder (Foucault, 1990, p. 11). Diğer bir deyişle bu “İslamî ikonoklazmanın” “söylem içine sokulmasının” yoludur (1990, p. 11). Bu, belli tasvirlerle yönelik herhangi bir yasağın olmadığı ya da İslam toplumları tarihinde Müslümanlar arasında tarihin belli dönemlerinde “ikonoklazma” örneklerinin bulunmadığı anlamına gelmiyor. Burada vurgulanmaya çalışılan nokta, bu tür örneklerin, Müslümanların tasvirle arasındaki ilişkinin sorunlu olmasından kaynaklanmadığıdır. Bu iddialar daha ziyade Avrupa tarihinin genel sanat söylemindeki belli görsellik algılarını anlamlandırmak için kurucu unsurlar olarak söyleme yerleştirilmiştir. Bir diğer deyişle, “İslamî ikonoklazma” etrafında yürütülen tartışma esasında İslam ve ikonoklazmayla değil, daha ziyade Avrupa'nın kendisini modern dünyada inşa etme biçimiyle ilgilidir. Dolayısıyla “İslamî İkonoklazma Tezi” zamanın belli bir diliminde inşa edilmiş sanat söylemine yardımcı olan harici bir unsur olarak işlev görmektedir ve bu söylem Müslümanlara ya da İslam'a indirgenemez. Bu bağlamda zamansal değişim içinde karşımıza çıkan şey aslında genel olarak ikonoklazma, özelde ise “İslamî ikonoklazma”ya dair söylemlerin çoğullaşması ve çeşitlenmesidir.

“İslamî ikonoklazma” gündeme geldiğinde neredeyse her zaman aynı türden tepkiler belirir. İslam'da ikonoklazma olduğu iddiası, görselliğe özgürlük verdiği savunulan ya da İslam'a karşı görselliğe hoşgörüyü yaklaştığı iddia edilen başka görsellik anlayışlarıyla karşılaştırılır (elbette hep Avrupa'yla). Dolayısıyla “İslamî ikonoklazma” tartışmaları her zaman hiyerarşi, ayrıcalık, baskı, barbarlık vs. gibi kavramlarla birlikte, yani bir yönetim, kontrol etme, bastırma, yönetme ve hiyerarşik düzen çerçevesinde düşünülür.

¹⁸ Burada ve daha sonra yazdığı eserinde Foucault, belli yönlerden Fransız kuramcı George Bataille ve Jacques Derrida'ya göndermede bulunan “genel ekonomi” ifadesini kullanır (Derrida, 2001).

Bamyan Budaları ve Danimarka Karikatürleri gibi güncel örneklerde de açıkça görüldüğü üzere, “İslamî İkonoklazma Tezi” her zaman belli görsellik biçimlerine yönelik siyasi tutumlar ve modern politik öznenin kriterleriyle bağdaşmayan özne tutumları ekseninde ele alınmıştır. Fakat sanat alanında özellikle soyut dışavurumculuk (abstract expressionism), kavramsal sanat (conceptual art), Dadaizm, Yahudi İkonoklazması gibi alternatif akımlar söz konusu olduğunda bu tür bir baskıcı ve olumsuz bir ikonoklazmadan hiç bahsedilmez. Bu örneklerde ikonoklazma neredeyse her zaman *avant-garde*¹⁹ kelimesiyle eş anlamlı kullanılır. Bu bağlamlarda ikonoklazma öncü, radikal, korkusuz, yenilikçi ve dalgakıran gibi olumlu anlamlarla kullanılır (Gamboni, 1997). Modern sanat bağlamında kullanıldığında ikonoklast genellikle olumlu bir anlamda kullanılır.²⁰ Soyut dışavurumculuk ile Avrupa tarihinin bir kaza anı ve patolojik bir hal olarak görülen Protestan İkonoklazması arasındaki yakın ilişki ise neredeyse hiç tartışılmaz. Tersine bu iki yaklaşım her zaman olumlu bir tutumla ele alınır (Simpson, 2010, p. 33). Bu bağlamıyla ikonoklazma estetik alanında ‘yüce’ (sublime) gibi kavramlarla aynı anlamda görülmüştür. Soyut dışavurumculuğun ikonoklazma anlayışı ise, kısıtlamalar getiren, baskıcı düzeni dağıtan, özgürleştirici bir eylem olarak görülür.

Dolayısıyla İslamî İkonoklazma Tezi konusundaki asıl mesele daha ziyade Avrupa ile “öteki” arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Aksi olsaydı, ikonoklazma her bağlamda kötü ve baskıcı bir pratik olarak ele alınırdı. İslamî İkonoklazma Tezi belli pratiklerden bir türlü vazgeçmeyen İslam ile Avrupamerkezcilik arasındaki bu yüksek tansiyonlu ilişkinin yalnızca bir boyutudur. Dolayısıyla Foucault’nun bilgi-iktidar anlayışına göre, “Aynı zamanda yine dönüşsel olarak bir iktidar ilişkisini varsaymayan ve üretmeyen bir bilgi alanının kurulmadığı hiçbir iktidar ilişkisi yoktur” (Deleuze, 1988, p. 39).

¹⁹ Avant-garde kavramı sanat bağlamında temelde iki anlama gelmektedir: Kurum olarak Sanat’a saldırı ve gündelik yaşamın devrimci dönüşümü (Bürger, Brandt, & Purdy, 2010, p. 696). Genel anlamıyla avant-garde modern burjuva toplumunda ortaya çıkan sanatın özerkliği anlayışının eleştirisine dayanır (Bürger, 1984, p. 22). Bu eleştiri ile avant-garde yaşam ile sanat arasında, özerk sanat marifetiyle koparılan ilişkiyi yeniden kurmaya çalışır.

²⁰ Cohen’in Birinci Dünya Savaşı döneminde Rus Sanatı’nı anlattığı kitabı, ikonoklazmayı kullanma biçimi bu tür olumlu yaklaşımın örneklerindedir (A. J. Cohen, 2008). Lewer de benzer bir yaklaşımı Zürih’de gelişen Dadaizm’i anlatırken sergiler (Lewer, 2009). Katolik Kilisesi ile Avant-garde sanat arasındaki ruhani rekabeti anlatan Salemin de ikonoklazmayı avant-garde bağlamında pozitif bir kelime olarak kullanır (Salemin, 2007). Besançon da “yeni ikonoklazma” olarak tanımladığı avant-garde bağlamında ikonoklazmaya olumlu anlam yükler (Besançon, 2000, p. 7)

Soykütüğü yöntemini kullandığımdan dolayı, İslamî ikonoklazmaya dair tartışmamızdaki iktidar ilişkisi her zaman sürece içkin olarak varlığını sürdürecektir (Foucault, 1990, p. 82). Dolayısıyla bu çalışmanın amacı İslamî İkonoklazma Tezi'ni bir yasak ya da sınırlama örneği olarak ele almak değil, iktidarla ilişkisi bağlamında analiz etmektir. Bu ilişkiyi anlamak için Foucault'nun "işlediği alana içkin olan ve kendi düzenini kuran güç ilişkilerinin çoğulluğu olarak" iktidar kavramını kullanılacaktır (Foucault, 1990, p. 92). Bu analizde iktidar "her yerdedir". Fakat bu "her şeyi kuşattığı için değil, her yerden geldiği için" (1990, p. 93), "eşitsiz ve hareketli ilişkiler ağında sayısız noktadan aktığı için", "diğer ilişki türlerine nazaran dışsal bir pozisyonda bulunduğu için değil"; "üretici bir role sahip olduğu için," "amaçlı ve öznesiz" olduğu için (94), "büyük bir anonimliğin üstü örtülü karakteristiği, geveze taktikleri koordine eden neredeyse hiç konuşmayan ve ikiyüzlülükten uzak stratejilerdir" (95), "Nerede iktidar varsa orada direniş vardır", yani direniş sürecin dışında değildir. Dolayısıyla Foucault, iktidarı "aşkın bütünlükten bağımsız içkin bir alan" olarak yani bir "sosyal alan" olarak görür (Deleuze, 1988, p. 27). Bir anlamda bir iktidar söylemi ideolojiyi takip etmez ya da öncelemez, fakat "iktidar 'gerçekliği bastırmadan önce kendisi üretir'. Aynı şekilde hakikati ideolojileştirmeden, soyutlaştırmadan ve maskeleymeden önce üretir (Deleuze, 1988, p. 29).

İslamî İkonoklazma Tezi'nin alanı, doğası ve sınırlarının tartışıldığı her durumda görselliğin genel alanına yayılmıştır. Bu kavram ırk temelli yaklaşımla, bazen küçümseyici bir edayla, bazen İslam'ı tarihin gerilerine atarak bugünden uzaklaştırır ve böylece başka görsellik biçimlerinin ne kadar ileri olduğu kanıtlanmaya çalışılır.

Dolayısıyla İslamî İkonoklazma Tezi İslam'la ya da ikonoklazmayla değil, kültürde "norm" inşa etmekle ilgili, bir başka deyişle neyin normal neyin anormal/patolojik/sapkın olduğunu belirlemekle ilgili bir meseledir. Foucault modern bilimlerin kurulduğu dönemde görselliğin diğer duylara nazaran ayrıcalıklı bir duyu olarak nasıl inşa edildiğini gösterdiği gibi (2002, p. 145), aynı zamanda modern disiplin tekniklerinin düzenleyici mekanizması olarak da görselliğin nasıl bir işleve sahip olduğunu anlatmıştır. Foucault'ya göre modern zamanlarda "kontrol, görselliği

iktidarın uygulama aracına dönüştürmüştür” (Foucault, 1979, p. 187). Dolayısıyla, İslamî İkonoklazma Tezi bir yönüyle modern kültürde görselliği bir norm olarak inşa etmekle ilgilidir. Norm olarak görsellik, imge, sanat ve dinle ilgili normal patolojik olandan ayırt eden “genel spesifik normallığı” inşa etmiştir (Foucault, 1990, p. 54, 67). Bu yüzden İslamî İkonoklazma Tezi ikonoklazmayla değil, imgenin normallığının üretilmesiyle ilgilidir (Shaw, 2012, p. 5). Bu normalleştirme düşüncesi estetik, sanat tarihi, oryantalizm, antropoloji ve teolojiyle yakından ilişkilidir. Her ne kadar ikonoklazma Hristiyan geleneğinde yüzlerce yıl (İslam’dan önce dahi) (King, 1985, p. 268),²¹ var olmuşsa da, sanat ve Aydınlanma dönemine girildiği anda, bu kavramların zıddı olarak modern-öncesi, dinî ve Ortaçağa özgü bir gerilik biçimi olarak görülmüştür. Kavramın “ötekinin” diniyle (İslam’la) ilgili yönü işleri oldukça kolaylaştırır. Neyin normal neyin patolojik olduğuna dair normalleştirme mekanizması, İslam’da ikonoklazmanın olup olmadığıyla ilgilenmez, daha ziyade Müslümanların görsel pratiklerini patolojik ve anormal olarak tanımlamaya çalışır. Bu yüzden İslamî İkonoklazma Tezi, Avrupa’nın kendi haricindeki ötekiyle, İslam’la kurduğu patolojik ilişkiyle alakalı bir meseledir.

D. İslamî İkonoklazma Tezi ve Avrupamerkezcilik

Metafizik, – Batı’nın kültürünü yeniden kurgulayan ve yansıtan beyaz mitoloji – beyaz adam kendi mitolojisini, Hint-Avrupa mitolojisini –, kendi *logosunu* – kendi diline ait mitleri– adına ısrarla Akıl adını vermeye çalıştığı evrensel bir form olarak sunmaya çalışır (Derrida, 1984, p. 213).

Bu tez bir söylemsel gerçeklik olarak ele aldığı İslamî İkonoklazma Tezi’ni Avrupa’da sanat, din ve sekülerlik tartışmaları ekseninde inşa edildiğini savunur. Bir diğer deyişle İslamî İkonoklazma Tezi, tarihsel bir gerçeklik değil, Avrupamerkezci bir inşadır. Dolayısıyla, bu ilişkinin hakkını vermek için Avrupamerkezciliği, bunun İslam’a ve iddia edildiği şekliyle İslam’ın tasvire karşı tutumuna yönelik etkilerine dair bir tartışma yürütmek gerekir. Avrupamerkezcilikle ilgili asıl problem, tüm insanlık için geçerli, kabul edilebilir ve insancıl bir evrensel biçim yaratmaya

²¹ King’e göre “Yakın Doğu’daki bazı Hristiyanlar İslamdan yüzyıllarca önce figüratif/betimsel-olmayan sanat tarzını benimsemişlerdir.”

çalışması, bu evrensel biçiminde Avrupalı olarak tecessüm etmesidir. Avrupamerkezcilik eleştirisi de herhangi bir sanat türünü ya da imgeyi savunmak ya da reddetmekle ilgili bir mesele olmayıp, daha ziyade bu “evrensel” kavramların ve yapıların nasıl ortaya çıktığını, bu yapıların nasıl çalıştığını, kavramların evrenselleştirilmesi yoluyla bu söylemsel düzende hangi tür siyasi yatırımların yapılmış olduğunun eleştirisiyle ilgilidir. Dolayısıyla bu tez, evrensellik iddiasının belirli yerel tarihsel parçaların öncelenmesinden ibaret olduğunu göstermeyi, bu evrensellikleri Avrupamerkezcilik örneğinde çözmeyi amaçlamaktadır (Lévi-Strauss, 1966, p. 257). Bu tür bir analizde metodolojik olarak tehlikeli nokta çalışılan konunun kendisinin idealleştirilmesi ya da romantize edilmesidir. Levi-Strauss’un etnosentrizmi eleştirmek için kullandığı “asil yaban” kavramı gibi, birçok (çoğu Müslüman) akademisyen de Batı ya da Avrupa sanatını eleştirme adına İslamî İkonoklazma Tezi’ni romantize etmekte ve benimsemektedir. Bu nedenle Avrupamerkezciliği analiz ederken “etno-sentrizm karşıtlığının kendisinin bir “etnosentrizme dönüşmesi” tehlikesinden uzak durmaya çalışacağım (Derrida, 1998, p. 120).

Bir yönüyle Avrupamerkezcilik tüm yerel dillerin sözde tek bir evrensel, objektif ve soyut dile tercüme edilmesi çabasıdır. Bir diğer deyişle, tüm dilleri Avrupa diline indirgeyen bir tercüme sorunudur. Avrupamerkezciliği sorunsallaştırılmadan önce “çeşitli formlar, pratikler ve yaşam algılarının derin Avrupa kökenli evrenselci siyasal-teorik kategorilere tercüme edilmesi” oldukça doğal karşılanıyordu (Chakrabarty, 2008, p. 17). Fakat Avrupamerkezcilik eleştirisi tercümeyi basit bir tercüme olmaktan çıkarıp bir dönüştürme aracı haline gelmiştir. Bu dönüşüm “söz konusu yerel dillerin iktidar ilişkisinde hâlihazırda tercüme edilen hâkim söyleme karşı eşit olmayan pozisyonlarına” işaret eder (Asad, 1993, p. 191). Yani tercüme tarafsız bir eylem değil, zayıf olanı güçlünün biçimine dönüşmeye zorlayan bir iktidar oyunudur. Zayıf olan kendi özelliklerini ve özgüllüklerini taşımaktan ziyade, ancak ve ancak güçlü olanın biçiminde kendisini ifade edebildiği kadar yaşama ve var olma hakkına sahiptir. Bu sorun İslamî İkonoklazma Tezi’ni iki açıdan etkilemektedir. Avrupamerkezcilik ilk olarak Müslümanların lügatçesini değiştirmeye ve sonrasında tercüme için kendilerine sunulmuş hazır lügatçeyi (vocabulary) içselleştirmeye zorlar. Müslümanlar kendi sorunlarını kendi kavramları ile değil, ancak tercüme edilecek

dilin kavramları çerçevesinde ifade eder ve bunu özümser hale getirilir. İkinci olarak ise tercüme edilen meselenin içselleştirilmesini ya da dışlanmasını belirleyecek tepkisel öznelerle dönüştürmeye zorlanır. İlk sorun daha çok sömürgeciliğe muhatap özneler arasında yaygın olmakla birlikte, ikinci sorun ise daha çok gelenekselciler arasında yaygındır.²²

Avrupamerkezciliğe dair en dikkat çekici eleştirilerden biri olarak Chakrabarty'nin "Avrupa'nın taşralılaştırılması" projesi İslamî İkonoklazma Tezi bağlamında ön plana çıkan soruları tartışmak konusunda oldukça ufuk açıcudur (Chakrabarty, 2008, pp. 42-3). Proje, Chakrabarty'nin ifade ettiği üzere basitçe Avrupa'nın üzerine kurulduğu evrensel kategorileri reddetmeyi; ya da bir tür kültürel göreceliliği savunmayı amaçlamaz. Chakrabarty kendi ifadeleriyle bu eleştiriyi şöyle açıklar:

Öncelikle Avrupa'nın sadece kendi adına sahiplendiği "modern" kavramının dünya tarihi içinde Avrupa emperyalizminin tamamlayıcı bir parçası olduğunu kabul etmek; ikinci olarak bu Modernite ve -spesifik bir yönüyle- Avrupa eşleştirilmesinin yalnızca Avrupa'nın kendi ürettiği bir şey olmadığını, modernleşme ideolojileri olarak üçüncü-dünya milliyetçiliklerinin de bu süreçte aynı derecede payları olduğunu bilmek. Tabii bu milliyetçi toplumlar içinde yükselen anti-emperyalist hareketleri göz ardı etmiyorum. Sadece Avrupa'nın taşralılaştırılması projesinin milliyetçi, yerli ve kadim bir proje olmadığını vurgulamak istiyorum (2008, p. 43).

Bu anlamda Avrupamerkezcilik eleştirisi, Avrupalı olanın reddi olarak değil, "dünya kültürünün Avrupalılaştırılmasına" karşı muhalif bir ses olarak görülmelidir (Derrida, 1995, p. 93). Kuşkusuz "Avrupa'nın taşralılaştırılması" yani Avrupamerkezciliğin eleştirilmesi "Avrupa'nın evrenselleştirilmesi kadar" siyasi bir meseledir (Sayyid, 2003, p. 150). Bu, evrensel bir model olarak Avrupalılık fikrinin eleştirilmesi ve yerinden edilmesi gerektiği anlamına gelir. Bobby Sayyid,

²²Sorunun ilk boyutu 19. yy.'da Osman Hamdi Bey'le başlayan oldukça yaygın bir problem iken (Cohen, 2008), ikinci boyutu ise Seyyid Hüseyin Nasr ve Titus Burckhardt'ın eserlerinde görebileceğimiz sahil söylemiyle ilgilidir (Burckhardt, 2009; Nasr, 1987).

Avrupamerkezciliğin Avrupa'nın evrenselliğini eleştirmeye yönelik çabalara karşı bir tepki olduğunu savunur. Bir diğer deyişle, Avrupamerkezcilik “Batı ile merkez düşüncesinin (evrensel bir şablon olarak) birbiriyle birleştirilmesi çabasıdır. Avrupamerkezcilik Batı ile merkez kavramlarının artık eş anlamlı görülmediği bir dönemde Batıyı yeniden merkeze alma projesidir. Evrenselliğin artık sorgulanamaz bir klişe olmaktan çıktığı bir ortamda Avrupa projesinin evrenselliğini yeniden sürdürme çabasıdır” (Sayyid, 2003, p. 128). Dolayısıyla İslamî İkonoklazma Tezi anlatısı, dünya kültürünün Avrupalılaştırılması sürecinin bir başka faslıdır. Bir söylemsel gerçeklik olarak İslamî İkonoklazma Tezi, Müslümanlar ile imge arasındaki ilişkinin sağlıklı bir şekilde ele alınabilmesi için çözümlenmeli, eleştirilmeli ve merkezden uzaklaştırılarak taşralılaştırılmalıdır. Dolayısıyla İslamî sanata ya da İslamî sanat tarihine yönelik eleştirel bir analizle İslamî İkonoklazma Tezi'ni mümkün kılan koşulları yaratan kavramların Avrupamerkezci temelleri merkezsizleştirilmeli ve sömürge ilişkisinden bağımsızlaştırılmalıdır (Young, 2004, p. 49). “İslamî sanat” ya da İslamî sanat pratiklerine dair söylemin inşa edilmesi sürecini eleştirme çabası, bu pratikleri Batı tarihinin dışına yerleştirmemeli, daha ziyade bu iki kategorinin birbirlerini temelden nasıl etkilediklerini, birinin hikâyesinin ötekinin hikâyesi anlatılmadan anlaşılamayacağını göstermelidir (Young, 2004, p. 158).

Young'ın okumasını takip edersek, Avrupamerkezcilik eleştirisi tarihin “Avrupalı” okumasını yok saymaya ya da geçersiz kılmaya çalışmaz. Tam tersine, Frantz Fanon'un “Avrupa tam anlamıyla Üçüncü Dünya'nın yaratılması demektir” (Fanon, 1965, p. 58) sözünden ilham alarak, İslamî İkonoklazma Tezi'ni başlı başına “İslam'a” ait mesele ya da İslam'ın ve Müslümanların bir iç meselesi olarak değil, Avrupa düşüncesinin bir ürünü olarak problematize edilecektir.

Soykütüksel yaklaşım, bize bugün İslamî İkonoklazma Tezi çerçevesi içinde, bildiğimiz her şeyin Avrupamerkezci bir söylem olduğunu gösterir. Avrupamerkezci söylem, evrensel olduğunu iddia ettiği sanatın sınırlarını belirlemekte, sanatta neyin yapılabilir olduğunu vaz eder. Benzer şekilde evrensel bir tanımlı yapan Avrupamerkezcilik, dinde neyin kabul edilebilir ya da kabul edilemez olduğunun evrensel sınırlarını tanzim etme iddiasındadır. Dolayısıyla İslamî İkonoklazma Tezi en başta bugün “Sanat” adını verdiğimiz şeyin öteki olarak gördüğü tüm kavramların içine atıldığı bir kavram olarak tanımlanmıştır.

Avrupamerkezciliğin böylesi bir eleştirisi, bu düşünceyi var kılan bir diğer kavramı ayrıntılı şekilde analiz etmeyi zorunlu kılar: Oryantalizm. Zira Avrupamerkezciliğin tarih dışına iterek, anormal kıldığı birçok pratik Oryantalizm sayesinde dışlanabilmiştir.

19. ve 20. yüzyıl boyunca “muteber” bir bilim alanı olarak görülen Oryantalizm bu nedenle Avrupamerkezciliğin anlaşılmasında son derece önemlidir. 19. yy.’da birçok akademisyen kendisini oldukça rahat bir şekilde oryantalist olarak tanımlıyordu. Alman oryantalistin soykütüğünü yapan Marchand, oryantalistliği “Asya’nın dilleri, tarihi ve kültürlerinin incelendiği Merkezi Avrupa kurumlarına bağlı bir dizi pratik” olarak tanımlar (Marchand, 2009, p. xxiii). Tersine bir okumayla eğer Avrupa üçüncü dünyanın yaratımı ise, İslâmî İkonoklazma Tezi’nin var olduğu muhayyel alan Şark da şüphesiz bir “Avrupa buluşudur” (Said, 2003, p. 1). Said’in Oryantalizm eleştirisi bize Avrupa’nın sınırlarını ve İslam ile Avrupa ilişkisinin ne kadar karmaşık, birbirine bağlı ve derin olduğunu göstermiştir.

Gil Anidjar, Said’in tezinde anlatılmayan bir noktayı göstermek suretiyle Said’in Oryantalizm eleştirisini dini ve ırkî bağlamda ele alarak bir adım öteye götürmüştür: “Hristiyanlık hem dini hem de sekülerizm icat etmiştir” (Anidjar, 2008, p. 48). Avrupa’nın kendi içinde ve dışındaki öteki’siyle ilişkisini yapısöküme uğratan Anidjar, Hristiyanlığın kendi teolojisini yok etmediğini, bu teolojii dönüştürerek seküler bir biçime sokarak siyasi teolojiye dönüştürdüğünü ve bu maceraya da Oryantalizm adını verdiğini öne sürer. Anidjar’a göre Oryantalizmin yardımıyla Hristiyanlık “kendi kendisini eleştirmekten vazgeçti” ve “kendisini unuttu ve affetti” (Anidjar, 2008, p. 49). Bu teolojik dönüşüm neticesinde, Oryantalizm, sekülerizm, Hristiyanlık ve Hristiyan Emperyalizmi arasında artık hiçbir fark kalmadı (Anidjar, 2008, p. 52).²³ Said bizlere Garp ve Şark’ın muhayyel doğasını ve iktidar ilişkisi içinde yönergelerin, medeniyetlerin ve içeriklerin birbiriyle nasıl etkileşim içinde olduğunu göstermiştir; fakat Batı Hristiyanlığının dönüşümünü göstermemiştir. Oysa Hristiyanlık, Oryantalizm adı altında kendisini sekülerleştirerek dönüştürmüştür

²³Bu, Avrupa’da hiçbir istisna ya da eleştirel bir gelenek olmadığı anlamına gelmez. Connolly’nin de öne sürdüğü üzere, Avrupa’da çoğulcu bir sekülerizmi savunan ve Hristiyan Avrupa düşüncesine karşı direnen, ana akım dışında zayıf da olsa bir gelenek mevcuttur (Connolly, 2006, p. 82).

(Anidjar, 2008, p. 61). Dolayısıyla Avrupamerkezciliğin eleştirisi Avrupa, Hristiyanlık, din ve sekülarizm'in birbiriyle ilişkisini ortaya koymayı gerektirir. Anidjar'ın sekülarizm ile Avrupa arasındaki ilişkiye dair analizi İslamî İkonoklazma Tezi'nin Avrupa tarihindeki yerini kavramak açısından oldukça önemlidir. Fakat bu argümanı başka bir düzeye taşımayı gerektiren bir tartışma alanı bulunmaktadır: Din. Antropolojik bir kategori olarak Din ile sekülarizm arasındaki ilişki İslamî İkonoklazma Tezi'ni anlamamızı hangi yönden kolaylaştırır? İslamî İkonoklazma Tezi'ni dikkatlice incelediğimizde, bu söylemin dini bir pratik hakkında seküler bir söylem olduğu açıkça görülür. Daha açık ifade edilirse, İslamî İkonoklazma Tezi, İslam'ı tarihin aydınlanma-öncesi geri bir dönemine itmek için seküler sanatın Aydınlanma-sonrası öncüllerine dayanmaktadır İslamî İkonoklazma Tezi dini değil seküler bir söylemdir, yaptığı da İslam'ı tarih dışı bir kategori haline getirmektir. İslamî İkonoklazma Tezi'ne göre İslam, geleneksel dinin her türlü olumsuz çağrışımlarını içinde barındıran (barbarlık, gerilik, ikonoklazma, şiddet vs.) bir Aydınlanma-öncesi döneme ait geri bir dindir. Bu nedenle, Aydınlanma, sekülarizm ve Din ilişkisine daha dikkatli bakmak gerekir.

E. İslamî İkonoklazma Tezi'nin Oluşumunda Modern Din'in Dönüşümü ve Sekülarizm

İslamî İkonoklazma Tezi'nin en temel özelliklerinden biri, seküler bir söylem olmasına rağmen, var olmak için İslam'a bir din olarak bağlı olmasıdır. İslamî İkonoklazma Tezi, Reform ve Aydınlanma-Sonrası Avrupa'sında yaygınlaşan din hakkındaki tüm olumsuz çağrışımları İslam'a giydirmeye çalışan ve İslam'ı teolojik bir kategoriye hapseden bir söylemdir. Böyle güçlü bir söylemsel gerçekliği ele almak için, dinin soykütüksel bir okumasına ihtiyaç vardır. Fakat yalnızca din değil elbette, karşıtı olan ancak din ile birlikte var olabilen sekülarizm de aynı okumaya tabi tutulmalıdır. Dinin evrensel bir kategori olarak tanımı tarihdışı değil, tarihseldir. Bir başka deyişle, dinin kendine has bir özü olduğu ve bunun da Avrupa dini olduğu iddiasının bir tarihi vardır. Bu yaklaşım dini "tarihüstü ve kültürlerüstü bir olgu olarak" görür (Asad, 1993, p. 28). Asad'ın 'dinin tarihselliği' tartışmasında öne sürdüğü gibi "Bugün bir Hristiyan'ın Tanrı, ölümden sonra yaşam ve evren hakkında inandıkları bin yıl önce yaşamış bir Hristiyan'ın aynı konularda inandığı şeylerden

farklıdır” (Asad, 1993, p. 46). Asad “tanımın kendisinin söylemsel sürecin bir ürünü olduğunu” öne sürerek dinin evrenselci tanımına karşı çıkar (Asad, 1993, p. 29). Bu spesifik tarih anlatımının ortaya çıkışı, Immanuel Kant’a ve Aydınlanma dönemine kadar gider. Ancak bu anlayışın yerleşmesi ve bir hakikat olarak ele alınması 19. yüzyılda kurumsallaşmış ve yerleşmiştir (Asad, 1993, p. 42). Asad’ın düşüncesinin orijinalliği din eleştirisinde değil sekülerizm tartışmasındadır. Asad, sekülerizmi modern din kavramı ile birlikte ortaya çıkan, dinin “Siyam ikizi” olarak görür. Asad’a göre, “Din, pratik zamanların ve mekânların yeniden yapılandırılmasının bir parçası, modern dönemde öznel tutumlara, duygulanımlara, ihtiyaçlara ve beklentilere dair pratik bilgi ve iktidar ilişkilerinin yeniden düzenlenmesinin bir aracı olmuştur. Fakat tüm bu unsurlar aynı şekilde bu yeni düzenleme sürecine rehberlik etme amacı güden ve “dinleri” irrasyonel bir düşünme biçimi olarak çoğul bir kategori temelinde tanımlayan sekülerizmle de ilgilidir (Asad, 2001, p. 221). Böylece Asad, bizlere din ve sekülerizm kavramlarının birbirleriyle karşılıklı bağımlılık ilişkisini gösterir.

Son dönem çalışmalarında Asad “seküler”i sekülerizm’den ayırır ve seküler’in “ne kendisini öncelediği varsayılan dini anlayışla birlikte varlığını sürdürür (kutsal bir kökenin devamı değildir), ne de dinden radikal bir kopuştur (kutsal olanı dışlayan bir öze sahip değildir)”. Dahası “seküler” kavramı açıkça “dinî” kavramıyla örtüşmektedir” (Asad, 2003, p. 25). Bu yaklaşımıyla Asad dinî olanla seküler olanın nasıl bir ortaklığa sahip olduğunu gösterir. Asad’ın analizindeki bir diğer önemli nokta ise seküler’in dinî olandan zorunlu olarak üstün tutulduğu ya da dini aşan yeni bir dönem olduğu tezine dayanan Aydınlanma düşüncesinin aksine, seküler ile dinî olan arasında herhangi bir süreklilik ilişkisinin bulunmadığını savunur. Ne var ki modern liberal sekülerist söylemde hiyerarşik bir ilişki temelinde din “irrasyonel” olanın alanına, seküler ise politika ve bilim alanına ait olarak görülmektedir (Asad, 2003, p. 22). Asad bu hiyerarşik inşaya itiraz eder ve özü itibarıyla dinî olan hiçbir şeyin olmadığını, “kutsal dili” tanımlayan herhangi bir evrensel özün de bulunmadığını öne sürer (Asad, 2003, p. 25). Asad seküler’den farklı olarak sekülerizm’in “yönetimsel ve siyasi bir doktrin olarak” tarihinin ancak 19. yüzyıla gidebildiğini vurgular (Asad, 2003, p. 24). Sekülerizm, teoloji ve siyaset arasındaki karmaşık ilişkiyi ele alan Derrida da Asad’a benzer şekilde sekülerizm’i siyasal’ın teokrasi’den ayrılması olarak yorumlar. (Chérif & Derrida, 2008, p. 50). Diğer yandan

Derrida Şu Şekilde devam eder: “siyasal kavramının sekülerleŐmesi s¼recinin kendisi ‘esasında teolojiktir.’” (Chérif & Derrida, 2008, p. 54).

Asad’la aynı d¼Ő¼nce hattında, “d¼nya dinleri” kavramını geliştiren Tomoko Masuzawa, “d¼nya dini” kavramına dair soyk¼t¼ksel okumasında, “tarihselleŐtirilemeyen, özsel atf yapılan, üst¼ kapalı olarak eleştirel analize dirençli” olduğu varsayılan dinin, tarihsel bir 19. y¼zyıl yaratımı olduğunu belirtir (Masuzawa, 2012, p. 2). Masuzawa’ya g¼re bu t¼r bir din anlayışı “dinin evrensel, ya da en azından d¼nyanın her yerinde bulunan bir olgu olduğunu” varsayar (Masuzawa, 2012, p. 1). “D¼nya dinleri” kavramının 19. yy. Avrupa s¼m¼rgeciliđinin öteki’nin dinini anlamak ve sınıflandırmak i¼in kullandığı bir inşa olduğunu savunur (Masuzawa, 2012, p. 13). Benzer bir Şekilde Cavanaugh da “din kavramını Batı’nın s¼m¼rgecilik s¼recinde Batı-dıŐını tanımlamak i¼in kullandığını ve kavramın çoğunlukla s¼m¼rgecilerin ¼ıkarlarına hizmet ettiğini” ifade eder (Cavanaugh, 2009, p. 86).

Masuzawa’ya g¼re, “d¼nya dini” kavramıyla Hristiyanlığa diğer “dinlerle” kuracağı ilişkinin zeminini oluşturan bir çerçeve sunulmuştur. B¼ylece, Avrupalı olmayanların “dinlerini” “araŐtıran” iki yeni bilim ortaya ¼ıkmıŐ ve desteklenmiŐtir: Antropoloji ve Oryantalizm. Oryantalizm “geçmişin modern ncesi Avrupalılarını ve g¼n¼m¼z komŐularını araŐtıran” bilim, Antropoloji ise “medenileŐmemiŐ ve eğitimsiz pastoral halkları ve “i¼imizdeki vahŐiler” olarak hurafelerle yaşayan Şehir yoksullarını” incelediği varsayılan bilimdi (Masuzawa, 2012, p. 19). Dolayısıyla d¼nya dini kategorisi öteki hakkında zamansal ve mek¼nsal bir mesafe kuran bir s¼ylem üretir. Masuzawa’nın Oryantalizm analiziyle paralel bir yaklaşımla, Young da “oryantalizm’in ansiklopedik bilginin ve emperyal g¼c¼n disiplini olduğunu, fakat diğer yandan öteki’ne dair bir fantezi olduğunu öne s¼rer (Young, 2004, p. 181). Bir diğer deyişle Young’ın bir disiplin ve ötekileştirici s¼ylem olarak Oryantalizm anlayışı Masuzawa’yla rt¼Ő¼r. Bu politik kurgunun bir parçası olarak, modern din s¼ylemi bir “sekülerleşme s¼ylemi,” bir “tekileŐtirme s¼ylemi”dir (Masuzawa, 2012, p. 20). ÖtekileŐtirme s¼ylemi olarak din kategorisi Hristiyanlığı “tarih¼st¼ ve milletler¼st¼”, “her yerde ve her zaman yaşayan”, “evrensel olarak ge¼erli” bir din olarak inşa eder ve bunun karşısında t¼m diğer dinleri “m¼nferit, coğrafi, etnik ve diğer yerel koşullara bağımlı dinler” olarak g¼r¼r (Masuzawa, 2012, p. 23).

Masuzawa'nın analizi Hristiyanlığın ötekiler tarafından kopya edilmesi gereken bir din "modeli" olarak anlaşılması hususunda oldukça önemlidir. Bir anlamda "dünya dini" söylemi Hristiyanlığın norm, diğerlerinin ise düzeltilmesi gereken patolojik durumlar olarak görüldüğü teolojik normallığı yaratır. İslamî İkonoklazma Tezi nasıl ki görselliğin ve sanatın norm olarak üretildiği bir dünyada, Müslümanların imge ilişkisini bir patoloji ele alıyorsa, dünya dini kavramı da bizatihi İslam'ın da dâhil olduğu dinleri tarihdışılaştırarak patoloji olarak tanımlar. Müslümanların Bamyân Budalarına ve Danimarka Karikatürlerine karşı tavırları ve bu tavrın teolojik bir jargon ekseninde sürdürülmesi Masuzawa'nın ötekileştirici söyleme dair analizinin, Sanat ve Din söylemlerinin kesişim noktasının anlaşılmasında ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

F. Avrupa Fikri ve İslam

İslamî İkonoklazma Tezi tartışmasında kuramsal kısma geçmeden önce şimdiye kadar gelinen nokta şöyle özetlenebilir: İslamî İkonoklazma Tezi, İslam'ın doğasından kaynaklanan bir iddia olmaktan ziyade, Aydınlanma sonrası Batı Sekülerliğinin sınırlarını tanımlamak, Din'in toplumdaki yerini yeniden belirlemek üzere yapılan tartışmaların dış sınırı olarak Avrupamerkezci bir söylemsel gerçeklik olarak inşa edilmiştir. Bu yönüyle İslamî İkonoklazma Tezi İslam hakkında üretilmiş Avrupamerkezci bir seküler söylemdir. Bu nedenle İslamî İkonoklazma Tezi'nin soykütüksel bir okumasını yapabilmek için Avrupamerkezciliğin eleştirisi, din-sekülerizm ikili karşıtlığının kurulması ve dinin antropolojik bir kategori olarak inşa edilmiş olması gerekir. Bu söylemsel gerçekliğin inşa edici ortağı olan Oryantalizm de Şark hakkında bilgi üreten tarafsız bir disiplin olmaktan ziyade, İslam'ı ve Müslümanları zamansal ve mekânsal olarak şimdiden uzaklaştıran, tarihsel olarak öteleyerek geriye iten, ötekileştirici bir söylemdir. *Bu noktada bu ötekileştirici söylemin İslam söz konusu olduğunda nasıl işlediği üzerinde durmak yerinde olacaktır.* Bir diğer deyişle İslam'ın nasıl olup da Avrupa'nın ötekisi haline geldiğini, şu andaki işlevleri yerine getiren antropolojik bir "din"e nasıl dönüştürüldüğünü ve bunun da İslamî İkonoklazma Tezi'nin kurgulanmasını nasıl etkilediği gösterilecektir.

Avrupa'nın kendi söylemi çerçevesinde Yahudilerle Araplar arasındaki

tansiyonu sorguladığı *The Jew, The Arab* adlı çalışmasında Gil Anidjar, İslam ile Avrupa arasındaki problemlili ilişkiyi ve bu sürecin dinamiklerini ele alıyor. Daha başlangıcından itibaren, İslam Avrupa'nın dış hudutlarını belirleyen, böylece Avrupa kimliğinin nerede başladığını tayin etmeye yarayan Avrupa'nın inşa edici Ötekisi'ydi. Bu nedenle İslam, Avrupa düşüncesine radikal bir dışsallık olarak, yani asla içeri alınamayacak bir kimlik ve kendilik olarak formüle edildi. Anidjar, bu radikal dışsallığın bizatihi kendisinin, İslam ile Avrupa ilişkisinin son derece iç içe olduğuna delil olduğunu düşünür: "İslam'ın dışsallığı, onun yakınlığını gösterir" (Anidjar, 2003, p. xxii).

Carl Schmitt'in Avrupa düşüncesinde 'düşman' kavramını tartışan Anidjar, Avrupa düşüncesi için "Yahudilerin teolojik (dâhili) düşman, Müslümanların ise siyasi (harici) düşman" olarak kurgulandığı sonucuna varıyor (Anidjar, 2003, p. 38). Bu iki Sami dini "Hristiyan Batı'nın dâhili ve harici sınırlarında bulunur" (Anidjar, 2008, p. 6). Hristiyan Batı'nın 19. Yüzyıl boyunca "bilimlerin" de yardımıyla Yahudilerin ve Arapların aynı Sami ırkından olduğunu "kanıtlaması," hem Arapların/Müslümanların hem de Yahudilerin aynı ayrımcılığa, yani anti-semitizm saldırılarına maruz kalmasına yol açar (Masuzawa, 2012, p. 26). Modern bilimler döneminde Oryantalizm'in işlevi, harici düşman olan İslam'ı dışlamak ve ötekileştirmek için gereken söylemi üretmekken, modern anti-semitizm ise "Yahudiliği Avrupalılık kimliğinden dışlama" rolünü üstlenir (Crockett, 2013, p. 148). Bu ırkçı müdahale sonrası, Yahudilerin tekrar Avrupa söylemine geri dönebilmesi, "Yahudi-Hristiyan medeniyeti" ifadesinin üretilmesi ancak Yahudi Soykırımı yani Holokost sonrası mümkün olabilmiş, Yahudiler ancak 2. Dünya Savaşı sonrası tekrar Avrupa idealine entegre edilebilmiştir (Asad, 2003, p. 168). Böylece İslam ve Yahudiliğin ikiz dışlanma sürecinde, Yahudiler geri dönebilmişken, İslam'ın, haliyle Müslümanların macerası bu kadar kısa zamanda sona ermemiş, bambaşka bir mecrada seyrine devam etmiştir.

19. yy.' da, Müslümanların ve İslam'ın dışsallaştırılması tam bu anti-semitik ırkçı söylemde yaşanan dönüşümler ve anlam kaymaları ile mümkün olabilmiştir. Oryantalizm'in ürettiği hasıla ve kurduğu dil Arap olmayan, yani ırksal olarak Sami olmayanların, anti-semitik dışlamaya muhatap olması için gereken meşruiyeti üretti.

Bu süreçte Sami olmayan Müslüman etnik gruplardan Türkler, Oryantalizm eliyle kademeli olarak “Samileştirildi.” Her ne kadar bu erken dönem Oryantalist metinleri yazanlar, bunların müşterileri ve Avrupa elitleri Müslümanların büyük çoğunluğunun etnik olarak Sami olmadığını bilseler de buna rağmen Samileştirme süreci tüm hızıyla devam etti. Bu Sami olmayan etnik grupların İslam üzerinden Samileştirilmesi süreci bir başka çok önemli süreçle birlikte ortaya çıktı ve devam etti: “Hristiyanlığın Helenleştirilmesi ve Aryanlaştırılması” (Masuzawa, 2012, p. xiii). Hristiyan olan her şey Hellenik ve Aryan olarak ele alıp ırksallaştırılmasına müteakip, İslam ile ilişkili olan her şey de negatif ve düşmanca bir dille Samileştirildi.

Bu dönem Avrupa muhayyilesinde Müslüman imgesinin de değişmesine yol açtı. Artık Müslüman “küfür çamurunda debelenen miskin Türk” değil, “19. Yüzyıl yazarlarının hâlihazırda ‘fanatik’ olarak tanımladığı, bağınaz bir tektanrıci, fakir, zihinsel olarak katı ve toplumsal olarak özgürlük düşmanı Çöl Arabı” olmuştu (Masuzawa, 2012, p. 26). Müslüman’ın fanatik imgesi yeni “Avrupalıların” zihninde inşa edilmiş, taşralılaştırılmış, yerelleştirilmiş olan İslam; evrenselleştirilmiş Hristiyanlığın karşıtı olarak “evrensel olmayan” bir din olarak formüle edilmiş, ırksal temele indirgenmiştir. Bir zamanlar evrensel bir din olarak kabul edilen İslam, artık fanatiklerden oluşan yerel ve ırka bağlı bir din haline geldi. İslam ve Müslüman imgesinin böyle değişmesi, aynı dönemde zirvesine ulaşan Avrupa sömürgeciliğiyle, Kuzey Afrika’daki Müslümanların sömürgecilığe karşı direnişiyle ve ayrıca 19. yüzyılda Avrupa’yı dünyanın güç merkezi haline getiren süreçle yakından ilgilidir. İslamî İkonoklazma Tezi’nin ortaya çıkışı da bu süreçten ayrı olmayıp aksine tüm bu gelişmelerin bir sonucudur.

İslamî İkonoklazma Tezi’nin formülasyonunda sadece İslam’ın antropolojik bir “din” olarak kategorize edilmesi değil, aynı zamanda 19. yy.’da “din” kavramının anlamının değişmesi de etkili rol oynamıştır. Aydınlanma sonrası seküler dünyada, yeni evrensel din, Hristiyanlığın yeni bir biçimiyle ortaya çıktı: Sekülerizm. Bu yeni din modeli, din ile iktidarla ilişkisi arasında yeni bir norm oluşturma sürecini zorunlu kıldı. Bu oluşturulan yeni dinin normları bir dinin ‘normal’ olması gereken yeni kriterleri oluşturdu. Örneğin eğer bir dinde iktidar ya da siyaset tartışması ortaya çıkıyorsa, ilgili din patolojik bir durum olarak görülmeye başlandı (Fitzgerald, 2010,

p. 36). Sekularizmle paralel şekilde, bu yaklaşımdan temelini alan yeni bir 'medenilik' fikri yaratıldı. Bu yeni medenilik fikri insan olmanın en temel unsuru olarak görüldü. Bir diğer deyişle medenilik, ırksal bir üstünlük kriteri haline getirildi: "okumuş Avrupalı (belki evrensel) erkek elitlerin, kendilerini bu özelliklere sahip olmayanlara karşı konumlandırmalarının insani karakteristiği" olarak görüldü (Fitzgerald, 2010, p. 109). Yeni sekülerlik üzerinden insan olmanın normu haline getirilen Medenilik "liberalizmin temel özelliği" ve şiddetten uzak olma iddiasının tersine "tehdit ve şiddet kullanımıyla boyun eğmeyen asileri cezalandırmak ve dünyayı kurtarmak için güç kullanımı hakkını" kendinde gören bir yaklaşımı savunuyordu (Asad, 2003, p. 60). 19. yüzyılın bu medenilik anlayışı "din ile siyaset arasında anayasal bir ayrımı ve Avrupa bilimsel akılcılığına uygun Batı tarzı modern bir dindışı devletin kurulmasını" da beraberinde getirdi (Fitzgerald, 2010, p. 113). Bu dönüşüm ile birlikte, liberalizm ve sekularizm Avrupa'nın ilan ettiği yeni norm olarak medenilik alanını işgal ettiği sürece, medeniliğin tersi olan barbarlık da sekularizmin tersi, kurucu ötekisi ve siyam ikizine olarak yorumlanan dine kalmış oluyor. Böylece din, 19. yy Avrupa söyleminde sekularizm ve medeniyet söylemi sayesinde şiddet ve barbarlığı işaret eden bir gösterge haline geldi. William Cavanaugh medeniliğin sekularizmle, barbarlığın ise dinle eşleştirildiği bu dönüşüm sürecini "dinin insanlığın tarihistü ve kültürler üstü bir özelliğinin olduğu, siyaset ve ekonomi gibi 'seküler' özelliklerden özü itibarıyla uzak olduğu ve şiddet üretmeye özü itibarıyla tehlikeli bir eğilimi bulunduğu" düşüncesine bağlı olarak üretilen "dinsel şiddet miti"nin oluşumu olarak görür (Cavanaugh, 2009, p. 3). Medeniliğin ve sekularizmin düşmanı olarak görülen "dinsel öteki"nin ürettiği birey de "rasyonel, uzlaşmacı, seküler öznenin karşısında yer alan fanatizme meyyal olan biri" şeklinde tanımlanmıştır (Cavanaugh, 2009, p. 4). Asad'la benzer biçimde Cavanaugh da "dinsel/dini/dindar" kavramlarını "seküler"in ötekisi olarak görür (Cavanaugh, 2009, p. 4). Bu her tür medeniyete düşman 'fanatik dindar'ın en açık örneği ise kendisini Müslüman imgesinde bulur, "çağdaş liberalizm kendi tanımına uygun düşmanı, dinle siyaseti birbirinden ayırmayı reddeden Müslüman örneğinde bulur" (Cavanaugh, 2009, p. 5). Böylece din ile siyaseti birbirinden ayırmayı beceremeyen Müslümanlar "'normal' Batılılara kıyasla 'daha az gelişmiş ve daha az rasyonel' olarak görülür" (Cavanaugh, 2009, p. 85). Bu durumun sonucunda Müslümanların ve İslam'ın Avrupa söyleminden dışsallaştırılması ve tarihsel olarak ötelenmesi İslam'la ilgili yeni söylemlerin ve

fanatizm anlayışının 'bilimsel' zemine oturtulmasına neden olmuştur.

Sekülerizm karşısında dinin değişen anlamı, İslam'ın Samileştirilmesi, barbarlığa karşı modern medenilik anlayışı ve dinsel şiddet miti İslamî İkonoklazma Tezi'nin söylemsel bir gerçeklik olarak ortaya çıkışı için gerekli ve verimli bir zemin hazırlamışlardır. Sekülerizmin yeni anlamlarının ortaya çıkmasıyla İslam sekülerizmden uzak bir kavram olarak ve zamansal ve uzamsal olarak seküler, medeni ve evrensel özelliklerden ayrı görülerek, tutucu, gerici, barbar ve şiddete açık olarak resmedilmiştir. İslam böyle tasvir edildikten sonra, bu dine inanan öznelere modern sanatın 'medenî-seküler' ürünleriyle karşılaştıklarında, bu sanat ürünlerine karşı gösterdiği tepkinin 'barbarca' olması da zaten mantıksal zorunluluk olarak görülmüştür. Bu barbarca tepki ise Avrupa dilinde oldukça derin bir geleneği olan ikonoklazma olarak görülmüştür.

G. İkonoklazma Söylemi: İkonoklazmaların Çoğulluğu

İslamî İkonoklazma Tezi'nin Avrupa, İslam ve Sekülerizm ilişkisi içerisinde nasıl yoğrulduğunun anlatılmaya çalışıldığı yukarıdaki tartışmayı devam ettirmek için, ikonoklazma kavramının Batı'da nasıl oluştuğu tartışmasının yapılması gerekir. Avrupa'da ikonoklazma pratiğinin nasıl ele alındığı, nasıl görüldüğü ve Müslümanların bu ikonoklazma tartışmasından nasıl ayrıştırıldığı konusunda kuramsal bir tartışma ele alınmalıdır. Netice itibarıyla İslamî İkonoklazma Tezi'nin temel tartışma zemini, Müslümanların imgelerle ilişkisinin bir tür ikonoklazma olduğu iddiası üzerine kuruludur. Bu noktada, tartışmanın sağlıklı yürütülebilmesi için, ikonoklazmanın tarihi konusunda üretilmiş ciltler dolusu tartışmanın özetini vermek yerine, ikonoklazma konusundaki sapma ve kesintileri gündeme alan soykütüksel bir yöntem tercih edilmelidir.

İkonoklazma kavramının tartışmasına geçmeden önce, bu tartışmanın önemini işaret etmesi açısından, sair ikonoklazma geleneklerini kısaca hatırlamak gerekir. Zira, Avrupa'nın kendisini kurarken bastırduğu, zamansal olarak ötelediği, kendisine dışsallaştırdığı gelenek içerisinde, hemen yanıbaşında muhtelif ikonoklazma örnekleri dururken, ikonoklazmayı İslam ile ilişkilendirmesi açıklanmaya muhtaç bir durumdur.

Bu çerçevede, Avrupa'nın kendi ikonoklazma tarihini kurarken bahsettiği temel ikonoklazma anlarına bakmak kısaca bir fikir verebilir. İkonoklazma'nın entelektüel tarihini yazmayı hedefleyen Besançon kitabını bölümlendirirken, öncelikle Antik Yunan'dan başlar, Yahudilik'te ikonoklazmayı anlatır, başta Bizans İmparatorluğu'nda yaşanan olmak üzere Hristiyanlık içindeki ikonoklazma tartışmalarını verir, Ortaçağ Karolenj ikonoklazmasını, Rönesans ve Reform tartışmalarıyla ikonoklazmanın modern anlayışa evrilmesini anlatırken son Fransız ve Rus devrimleri ve ardından modern sanatta ikonoklazmanın nasıl sanat alanına geri döndüğünü gösterir (Besançon, 2000). Besançon'un 400 sayfalık kitabının sadece sekiz sayfası İslam ve ikonoklazma tartışmasından kısaca bahseder. Kitabın geri kalanı Batı geleneği olarak kurgulanan anlatı içerisindeki ikonoklazma anlatılarından bahseder.

ESKİ YUNAN

Bu ana uğraklara kısaca bakmak gerekirse, Besançon'a göre ilk ikonoklazma tecrübesi, Antik Yunan'da Pre-Sokratik dönemde halk dininin getirdiği pagan imge bolluğunun, Platon tarafından yönlendirilen ve bir başka dinî gelenek olan Felsefe tarafından sınırlandırılma arayışıdır. Hatta Besançon, imgeye “kutsalın doğası kutsalın imgesinin varlığını imkansız kılar” şeklinde yaklaşan Platon'u “ikonoklazmanın babası” olarak görür (Besançon, 2000, p. 36). Platon'dan sonra ikonoklazmayı savunan tüm pozisyonlar Platon'un argümanını temel alır. Besançon'a göre Tanrı ve tanrının temsili tartışması ile başlayan bu ikonoklastik dönem sonunda yine Platon'un başardığı bir uzlaşma ile sona ermiştir. Bu nedenle, “insanın kutsal güzelliği tefekkür arzusunu meşrulaştıran” Platon aynı zamanda “ikonofillerin (ikonperest) de babası”dır (Besançon, 2000, p. 36).

YAHUDİLİK

Bir başka önemli ikonoklazma tecrübesi de Yahudilikle birlikte gelişen imgenin yasaklanmasıdır. Batı literatüründe ikonoklazma tartışmaları genellikle Hz. Musa'ya inen On Emir'in ikincisi üzerine yoğunlaşır: “Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın, yahut aşağıda yerde olanın, yahut yerin altında sulara olanın hiç suretini yapmayacaksın, onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin.” Bu İkinci Emir'e binaen, ikonoklazmanın Yahudilikle birlikte başladığı, Yahudiliğin doğası

gereği ikonoklastik olduğu, bu nedenle sanata izin vermediği iddia edilir. Yahudilerin sadece Tanrı'nın imgesini yapmaya karşı çıkmadığı, aynı zamanda Tevrat'ı tezyin ve tezhib etmeye de karşı çıktığı savunulmuştur (Bremmer, 2008, p. 3). İslamî İkonoklazma Tezi öncesi, İslam'la ilgili söylenen bir çok şey, bazen daha da radikal şekilde Yahudilik için söyleniyordu. Ancak Anidjar'ın bahsettiği, Yahudiliğin özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa fikrine içselleştirilmesi, ikonoklazma iddialarının sadece İslam'la birlikte anılır olmasına yol açmıştır (Anidjar, 2008, p. 33). Hatta Yahudiliğin başka alanlarda başarılı olmasına rağmen, ikonoklast olduğuna dair inanç Batı'da o kadar yerleşmişti ki, herhangi bir Yahudi sanatçı olmadığından yola çıkılarak, Yahudilerin 'sanatsız' olduğu, Yahudi sanatı ya da estetiği diye bir şeyin imkansız olduğu iddia ediliyordu (A. A. Cohen & Mendes-Flohr, 1988, p. 1). Olin, "Yahudi Sanatı" diye bir şeyin olup olmadığı tartışılabileceğini, ancak cevap her ne olursa olsun, bu cevabın İkinci Emir'e indirgenemeyeceğini savunur (Olin, 1999, p. 20). Dahası Yahudi ikonoklazması ya da Yahudilerin sanatsız bir millet olduğu tezinin 19. yy. Anti-semitizmi ile ilişkili olduğunu, bu dönemde sanat tarihinin oluşumu sırasındaki milliyetçi görüşlerle ilişkili olduğunu savunur (Olin, 1999, pp. 21–25).

Hatta modern dönemde bu görüşlerin en üst düzey entelektüel tartışmalarda ortaya çıktığı görülebilir. Adorno'nun Arthur Schönberg'in atonal müziğini, Yahudi ikonoklazmasının temsilin imkansızlığı perspektifinden değerlendirmesi bunun en önemli özelliklerindedir (Lambropoulos, 1993, p. 249). Yahudiliğin ikonoklazma ile ilişkisine farklı açıdan bakan Slavoj Žižek, Yahudilerin Paganlığın antropomorfik tanrı anlayışına itiraz olarak değil, Yahudiliğin kendi antropomorfik tanrı anlayışına karşı bir yasaklama olduğunu savunur (Žižek, 2001, p. 130). Öfkelenen, intikam alan Yahudilikteki Tanrı anlayışının antropomorfik olduğunu savunan Žižek, Yahudilik'teki ikonoklazmanın bunu örtme amaçlı olduğunu iddia eder. Yahudiliğin ikonoklazmik bir din olduğu iddialarına karşın, özellikle 19. Yy antisemitizmine karşı bir apoloji geliştiren Yahudi düşünür ve ilahiyatçıları ise Yahudiliğin, Hegel'in tersine Kant'ın çizgisini izleyen "anikonik" bir din olduğunu savunmuşlardır (Bland, 1999). Bland, anikonizmin apoloji olduğundan yola çıkarak, modern bir anlayış olduğunu, Yahudiliğin anikonik olmadığını, Yahudi tarihinde bir çok resim, heykel ve mimari örneklerine rastlanabileceğini savunur (Bland, 2001, p. 3).

ERKEN HRİSTİYANLAR

Hristiyanlık içerisinde birçok ikonoklazma dönemine rastlamak mümkündür. Hristiyanlığın çeşitli biçimleri için temsil sorunu perspektif ya da imge sorunundan öte daima Hz. İsa'nın (ve dolayısıyla Tanrı'nın) fiziksel dünyaya nasıl var olduğunu açıklama sorunudur (Wandel, 2007, p. 346).

Hristiyanlığın ilk döneminde, özellikle 2. yy.'da Roma İmparatorluğu döneminde, Hristiyanların imge ilişkisi oldukça farklıdır. Çoktanrılı Roma döneminde Hristiyanlar, kendi dönemlerindeki diğer din ve milletlerin çoktanrılı geleneklerine karşı oldukça inatçı bir karşı koyuşla emperyal kültleri ve tanrıları reddetmişler, bu tavırları nedeniyle de 'ateist' olarak adlandırılmışlardır (Jensen, 2006, p. 569). Bu dönem erken Hristiyanlar, Roma'nın tanrılarına saygı göstermemiş, tanrıların imgelerine tükürmüşler, pagan ritüellere karşı çıkmışlar, pagan mabetlerine karşı saygısız bir üslup takınmışlardır. Bu dönemin önemli Hristiyan din adamlarından Kartacalı Tertilian (d. 155-ö. 240), Roma pagan kültürünü "putperest" olarak adlandırmış, tanrıların resimlerinin yapılmasını "aptalca" diye nitelendirerek, görünmez, tarif edilemez, tasvir edilemez ancak her oluştta varolan Tanrı fikrini savunmuştur (Jensen, 2006, p. 569).

İskenderiyeli Hristiyan ilahiyatçı Origen (184-254), Yahudilerin ressam ve imge yapıcılarını kendi devletlerinden kovmasını övmüş, sanatın insan ruhunu Tanrıdan uzaklaştırıp, dünyaya yaklaştırdığını savunmuştur (Jensen, 2006, p. 570). Ancak 3. yy.'dan sonra Hristiyan kültüründe figüratif çalışmaların daha fazla yer almaya, daha önceki imge karşıtı durumun dönüşmeye başladığı görülür (Jensen, 2006, p. 573). Bir başka deyişle erken Hristiyanlar, daha sonra ikonoklazma çerçesinde ele alınacak kült imgelerine karşı çıkmışlardır (Bremmer, 2008, p. 2). İkonoklazma tartışmalarının başladığı 7. yy'a kadar farklı görüşler ve tutumlar Hristiyan dünyasının imge ile ve kutsal imgeler ile ilişkisini biçimlendirmiştir.²⁴ Bu dönemde özellikle 4. yy'dan itibaren imgelerin ibadetlerde kullanımı sıklaşmaya başladığını için, buna dair müdafaalar da çıkmaya başlamıştır. Bu müdafaaları Noble 3 kategoriye ayırır: 1. İkon ya da imgelerin önünde yapılan ibadetlerin sevabı,

²⁴ Bu dönemdeki farklı yaklaşımları ve bu yaklaşımların dönüşümü için bkz: (Noble, 2011, pp. 10–45)

imgeden imgenin asıl sahibine gider, 2. İmgelerin yarattığı duygusal durumun kişinin takvasını artırır, 3. İmgeler dini öğretmekte etkilidir (Noble, 2011, p. 16). Bu dönemde görüş bildiren akımlardan Orijenistler, ilk başlarda dini öğretim açısından imge kullanımına olumlu yaklaşırlar da, imgelerin insanın zihnini teslim alarak, zihnin tanrıyı düşünürken bu insani imgelerin etkisinden kurtulamayarak olumsuz etki yaratıldığını savundular (Noble, 2011, p. 19). Benzer şekilde Aryanlar da imgeye itiraz etmişlerdir. Yine bu dönemde imge tartışmasına Yahudilerle polemik üzerinden Hristiyan pozisyonunun kurulmaya çalışıldığı göze çarpar. Bu dönemde Rahip Limasollu (Neapolis) Leontius (590-650), Kıbrıs'ta verdiği bir vaazda kurgusal bir Hristiyan-Yahudi diyalogu anlatarak Tanrı'nın imge yapma emri verdiği, Nuh peygamberin gemisine imgelerin konulduğu, Tanrı'nın Hz. Süleyman Mabedi'nin süslenmesini istediği gibi muhtelif argümanlar ortaya koyar. Hayali diyalogta kurmaca Yahudi din adamının bu argümanlara “imgeler hatırlamak içindir, tapınmak için değil” diye cevap verdiğini, Hristiyan din adamının ise “biz bu azizlerin imgelerindeki benzemeyi, kutsal imgeleri ve biçimleri tanrıların kendisi olarak görmeyiz” diye cevap verdiğini kayda geçer (Noble, 2011, p. 21). Aynı dönemde Rahip Bostralı Stephen da Yahudilerin de ahşap altara taptığını iddia ederek, polemikte Yahudiliği muhatap alır (Noble, 2011, p. 22). Bu tartışma ve polemikler, ikonoklazma tartışması üzerinden anti-Yahudi bir pozisyonun oluştuğunu gösterir.²⁵

Yine Sevilyalı İsidore (560-636), insanların bazı imgelere bakarak tefekkür etmesinin iyi olduğunu, ancak bir kuşak sonra bu imgelerin Tanrı haline gelip, putlaşabileceğini yazar (Noble, 2011, p. 39). Yine dönemin Aziz Agustin'den sonra en etkili isimlerinden Papa Büyük Gregory (590-604), Marsilya Piskoposu Serenus'un kiliselerdeki imgeleri ve sanat eserlerini yok ettiğini duyunca 599 ve 600 yıllarında iki ayrı mektup yazarak, bazı insanların imgelere taptığını görünce imgeleri yok eden Serenus'un bu davranışını över. Bu tür tapınma durumlarında imgelerin yok edilmesini onaylarken, kiliselerde okuma yazma bilmeyenlere dini anlatmak için imgelerin kullanılmasının ise önemli olduğunu söyler (Noble, 2011, p. 42). Gregory'nin mektubu, bugün bile Katolikliğin imge konusundaki pozisyonunu oluşturan en önemli metindir. Gregory görüşlerini, “Okuma yazmayı bilmeyenler

²⁵ Bu iddiaya karşı çıkan başkaları ise Yahudilerin zayıf olduğu için retorik bir araç olarak gündeme geldiğini, aslen Hristiyan pozisyona itiraz eden argümanların hayali bir Yahudi üzerinden eleştirildiğini savunur.

ancak resimlerle okurlar. Resimler bu tür (cahil) insanların okuyabilmesine hizmet eder. Kiliselere konulan resimler ibadet için değil, öğretim içindir ve yok edilmemelidir” şeklinde formüle eder (Koerner, 2004, p. 137). Bizans İkonoklazması öncesi dönemde kullanımı Hristiyanlar arasında oldukça artan kült imgeleri, Hristiyanlık içinde ciddi bir tartışma konusu olmuştur. Kitzinger ikonoklazmanın temelini oluşturan kült imgelere yaklaşımı dört ana kategoriye ayırır: 1. İmgelere yapılan adaklar, 2. İmgelerin sihirli olduğuna dair inanç, 3. İmgelerin kötülükten koruduğuna dair inanç, 4. İmgelerin mucizevi kökenine dair inançlar (Kitzinger, 1954, p. 96).

BİZANS

Hristiyanlığın sonraki yüzyıllarında ikonoklazma konusunda son derece önemli bir dönüşüm yaşandı. Tarihe Bizans İkonoklazması olarak geçen 7. ve 8. yüzyıl, İslam’ın da etkili bir güç olmasıyla gelişen ve yaşanan uzun mücadeleler sonrası ikonoklazmanın reddi, imgenin zaferi sonucunda Hristiyanlık içerisinde Ortodoksinin kurulması ile sonuçlandı (Louth, 2008, p. 46). Bu nedenle ikonoklazma sadece Ortodokslara ait bir pozisyon değil, Katolik ve Protestanlar arasındaki çok temel tartışmaları da etkileyen önemli bir olgudur.

İkonoklazmanın Bizans İmparatorluğu’nda ortaya çıkışı konusunda farklı görüşler mevcuttur: Hristiyanlığın monoteizm konusunda Yahudilik ve yeni güçlenen İslam’la mücadelesi (Boureau, 2008, p. 500), İmparatorun dini iklimi kontrol altında tutarak aşırı güçlenen ruhbanları zayıflatma çabası (Gero, 1977a, p. 241)²⁶, ikon ticareti ile gücü artan rahiplerin gücünü azaltma arayışı (Matter, 2008, p. 522). Bizanslılar ise Tanrı’nın Arapları göndererek Bizans’ı cezalandırdığını söyleyerek ikonoklazmayı cezalandırmayı haketmelerine yolaçan çürümeyi giderecek bir çare olarak görüyorlardı (Brubaker, 2009, p. 46).

Nedenleri tartışılmakla birlikte, sekizinci yüzyılda Bizans’ta ilahiyatçı Yahya Dimeşki’nin (John of Damascus) savunduğu ikonofil görüşler imparatorlukta hakimdi. Bu yaklaşıma göre ikonlar aslın kopyasıydı. İbadette önemi artan ikonlara

²⁶ Gero, bu görüşü eleştirerek, ikonoklazma döneminde manastırların özel hedef olmadığını, asıl saldırıların V. Konstantin döneminde ve doğrudan İmparator’un emriyle başladığını savunur (Gero, 1977, pp. 242–4).

karşı Bizans dünyasında ilk tepki 680 yılı sonrası başladı (Brubaker, 2012, p. 13) Bu itiraza göre, ikonların temsil ettiği şey ile fiziksel ikon iki ayrı şeydi. İkonlar insana Tanrı'yı hatırlatan, imanı kuvvetlendirmeye yardımcı olan *aide-memoirelar* (hafızayı güçlendiren) idi (Brubaker, 2009, p. 47).²⁷ Bu dönemde ikonların önemi o kadar artmıştı ki, başkentin koruyucusu olduğuna inanılan Hz. Meryem'in ikonu, 626 yılında Avarlar şehri kuşattığında şehirde gezdirilmiş, Sasani ve İslam orduları ile Bizans Ordusu karşı karşıya geldiğinde ise Hz. İsa ikonları savaş meydanında taşınmıştı (Noble, 2011, p. 32). Ancak bu dönemde bile Bizans-ikon ilişkisi bugünkü Ortodoks-ikon ilişkisi gibi değildir.

Tarihsel detaya girmek gerekirse Bizans'ta iki ayrı ikonoklazma dönemi yaşandı: 725-787 ve 814-843. 726 yılında yaşanan bir volkanik depremle Ege Denizi'nde yeni adaların ortaya çıkması sonucunda Tanrı'nın lanetinden korkan İmparator III. Leo (717-741), sarayının bronz kapısındaki Hz. İsa ikonunu kaldırdı (Louth, 2008, p. 50). Devamında Hz İsa, Hz. Meryem ve azizlerin imgelerini içeren mozaikler, freskler ve tüm heykeller, o zamanlar son derece canlı olan Bizans imge dünyasında yasaklanarak, sadece imparatorun imgeleri ve Haç imgesine izin verildi (Louth, 2008, p. 51). Bu dönemde, İslam'ın hakim olduğu Filistin'den yazan Yahya Dimeşki, yedinci yüzyılda yaşanan Yahudi-Hristiyan tartışmasında, Hristiyanların verdiği cevaplarla ikonları savunarak, Kitab-ı Mukaddes'in imgelere tapınmayı yasaklandığını, bunun putperestliği yasaklamak anlamına geldiğini haliyle imgelere ibadet konusunda bir kısıtlama getirdiğini, ancak imgelere hürmet etmenin bununla ilgili olmadığını iddia etti.²⁸ İmgelere gösterilen hürmetin imgenin aslına gittiği, imgeye tapınma olmadığı iddia edildi (Louth, 2008, p. 51). III. Leo'nun ölümü sonrasında iktidara gelen V. Konstantin dönemi (741-775), Bizans'ta ikonoklazmanın en sert olduğu, ancak aynı zamanda da teolojik değil son derece siyasi olduğu bir dönemdir. Konstantin, imgelere kategorik olarak karşı çıkmamış, dini olmayan binalardan Hz. İsa ikonlarını indirmiş, bunların yerine ise kendi resimlerini astırıştır (Gero, 1977b). Bu dönem, İmparator Konstantin'in manastır hayatını doğrudan hedef

²⁷ Bizans ikonoklazmasını anlatan eserler içinde, ikonofil pozisyona yakın bir pozisyonun detaylarını görmek için bkz: (Giakalis, 2005).

²⁸ Bizans'da yaşanan ikon mücadelesinde üzerinde tartışma yürütülen sanat eserleri, mimari eserler ve bunları savunanların görüşlerinin çok detaylı bir listesi ve tartışması için bkz. (Brubaker & Haldon, 2011). Yine Bizans'daki imgelerin görsel imgeler üzerindeki etkisi, görsel imgelerin dönüşümü ve bu çerçevede gelişen tartışmalar için bkz (Brubaker, 1999)

aldığı ve çok sert şekilde üzerine gittiği, manastırların topraklarına el konulduğu, bazı kiliselerin cephanelik ya da kışlaya çevrildiği bir dönemdir (Gero, 1977a, p. 241).²⁹

İmparator V. Konstantin, 754 yılında bugünkü Kadıköy’de tarihe İkonoklast Konsil olarak geçen Hieria Konsil’ini toplayarak, Hz. İsa’nın tek ve gerçek temsilinin ekme ve şarap (Eucharistic Argument) olduğunu savunarak, bunun dışındaki her tür imgenin yasaklanması kararını alarak ikonoklazmayı kabul etmeyenleri cezalandırdı (Gero, 2009, p. 4; Louth, 2008, p. 52). Bu Konsil’in daha öncekilerden farkı ise, ikonoklazmayı meşrulaştırmak için Kitab-ı Mukaddes’in putperestliği yasakladığı kısımlara doğrudan yapılan atıflardır (Gero, 2009, p. 4). Birinci ikonoklazmaya son veren gelişme ise 787 yılında İznik’te toplanan Yedinci Ekümenik Konsili ya da İkinci İznik Konsili’dir. İkinci İznik Konsili ikonoklazmayı reddederek, tasfiye edilen ikonofil din adamlarını yeniden görevlerine iade etmiştir. İkinci İznik Konsili, gerek siyasi önemi gerekse de ortaya koyduğu imge teolojisi açısından oldukça etki yaratmış bir gelişmedir (Noble, 2011, p. 84). Argümanlarını gelenek ve tarihten alarak, ikonofil pozisyonu oldukça başarılı bir şekilde meşrulaştırmıştır.

Bizans’ta devam eden taht kavgalarına paralel şekilde 814 yılında iktidara gelen İmparator V. Leo ise ikonoklazmayı yeniden ihya ederek İkinci İkonoklazma Dönemi’ni başlattı. İmparator, Kadıköy Konsili’nin kararını yeniden uygulamaya koyarak İkinci İznik Konsili’ni geçersiz ilan etti (Louth, 2008, p. 53). Ancak bu dönemde ikonoklazmanın niteliği değişti. Artık ikonlar değil, ikonlara tapma yasaklandığı için, yüksek yerlere asılan ikonlara izin verildi. Bu İkinci İkonoklazma Dönemi, 843 yılında Aya Sofya’da yapılan bir Pazar ayini öncesi ikonoklazma tavrının tamamen terk edilmesi, ikonlara izin verilmesi ile sona erdi. Bizans yıkılana kadar da ikonofil pozisyonu Ortodoksi’nin temel özelliklerinden biri olarak devam ettirildi. İmgelere hürmetin yeniden kabul edilmesi ‘Ortodoksinin Zaferi’ adı altında bayram olarak kutlandı (Brubaker, 2012, p. 5). 843 yılında sona eren İkinci İkonoklazma Dönemi sonrasında ikonoklastik tepkiden çekinen Kilise, zamanla haçları ikonlarla değiştirerek Bizans dini sanatının ana omurgasını inşa etti. İkonların yeniden kullanılmaya başlanması özellikle pagan Slavları Hristiyanlığa

²⁹ Gero, V. Konstantin’in radikal duruşunu kendi şatafatlı hayatı ve cinsel tercihlerine bağlar. Bu hayatın manastır hayatı varken meşrulaştırılamayacağı için, manastırların hedef alındığını iddia eder (Gero, 1977a, p. 246). V. Konstantin’in papazlara ve ikonofillere ağır işkenceler yaptırdığı iddia edilmektedir. Ancak Noble bu iddiaların temelsiz olduğunu ve oldukça abartıldığını savunur (Noble, 2011, p. 68)

yakınlaştırarak, Bizans'ı daha da güçlendirdi (Louth, 2008, p. 62). Bu değişimle birlikte Bizans kiliselerinde ikon kullanımını sadece izin verilen bir uygulama olmaktan çıkıp, zorunlu bir uygulama haline geldi. Klasik tarihçiler Bizans'taki İkonoklazma Dönemi'ni kriz olarak adlandırsalar da, yeni gelişen revizyonist yaklaşım bu dönemi "kriz sonrası istikrar ve konsolidasyon" dönemi olarak görme eğiliminde (Boureau, 2008, p. 217).

İkonoklazma konusu sadece Bizans'ta değil, aynı dönemde tüm Hristiyan dünyasında siyasi gerilime yol açmıştır. İkonoklazmayı reddeden 787'deki İkinci İznik Konsiline, İmparatoriçe İren'in davetiyle katılan Vatikan temsilcisi de, ikonların geri getirilmesi kararını destekleyerek Roma-Bizans ittifakını sağlamıştır. Buna karşın ikonoklazma bir yandan Bizans'ı güçlendirmiş, bir yandan da Roma-Bizans arasında ittifaka yol açarak uzun süredir devam eden ekümeniklik tartışmasını rahatlatmış, hatta Bizans'ın kendi yönetimindeki Orta Avrupa Slavlarına Papa fıkhnının uygulanmasına izin vermiştir. Bununla birlikte Doğunun mezheplerinden Süryaniler ikonoklazmayı desteklemiştir (Gero, 1976, p. 3).

KAROLENJ İKONOKLAZMASI

Bizans'daki ilk ikonoklazma dönemini sona erdiren İkinci İznik Konsiline davet edilmeyen Frenk ilahiyatçılar, alınan kararların Latince tercümesini alarak, yeni oluşan ikonofil pozisyona bir reddiye yazmıştır. İkinci İznik Konsili'ne Papa'nın davet edilmesine rağmen, Frenklerin davet edilmemesine sinirlenen Karolenj Kralı Şarlman ikonofil pozisyona tepki göstererek 791-793 yılları arasında *Opus Caroli Regis* (Kral Şarlman'ın Eseri) ya da daha fazla bilinen adıyla *Libri Carolini* (Şarlman Kitabı) adı verilen cevabi metni yazdırmıştır (Brubaker, 2009, p. 50). Frenklerin cevabı, Frenkler ile Roma-Bizans ikonofil ittifakı arasında siyasi krize dönüşmüştür (Boureau, 2008, p. 219). *Libri Carolini* ile Frenkler, İkinci İznik Konsili kararlarını kabul etmemiş, 794 yılında Frankfurt'ta ve 796'da Cividale'de Konsil toplayarak İkinci İznik Konsil'ine reddiye yazmış, ikonoklazmayı savunmuş, Bizans'ın ekümeniklik iddiasını da reddetmiştir (Boureau, 2008, p. 498). Bizans'ın o dönemdeki etkisine bakıldığında, Frenklerin konuya katkısı son derece mütevazı ve sınırlıdır (Noble, 2011, p. 2). Hatta biraz daha sert yorumcular, Frenklerin ne Bizans'daki kitap kültürünü ne de Yunan felsefe ve teoloji geleneğini anlayacak kabiliyete sahip

olmadığı, haliyle bu katkının da son derece sınırlı olmasının normal olduğunu savunmuştur.

Ancak bu, *Libri Carolini*'nin önemini azaltmamıştır. Frenkler kendilerini İbranilerin, Havarilerin ve Romalıların mirasçıları olarak görüyordu (Noble, 2011, p. 8). Frenk ilahiyatçılar, Konsil'in Kitab-ı Mukaddes'e dayanan iddialarına itiraz etmiş ve ikonlara hürmet etmenin kadim bir Hristiyan geleneği olduğu iddiasını reddetmiştir (Brubaker, 2009, p. 49). Karolenj İmparatorluğu'ndan gelen Frenk tepkisi, ikonu put ile eşdeğer görmüş (*eikon = eidolon*), İkinci İznik Konsili'ne karşı ikonoklazmayı savunarak Kadıköy Konsili'ne yakın pozisyon almıştır. Bu pozisyonda imgelerin imali ve sergilenmesine izin vermiş ancak kült nesnesi olarak kullanımını yasaklamıştır (Matter, 2008, p. 523). *Libri Carolini*'nin en önemli katkısı ise bugünkü Batı'nın imge ve temsil konusundaki ana akım pozisyonunu oluşturan “imgeler ümmilerin yazısı/metnidir” görüşünü kemikleştirmesidir (Brubaker, 2009, p. 50). Bu tartışmaya farklı açıdan yaklaşan Noble, Bizans'da ikonların kült ve ibadet işlevi gördüğünü, Frenklerince bu dönemde bir çok imgesi olduğunu ancak ibadet edilen ikonları olmadığını söyler (Noble, 2011, p. 30).

İmge tartışmasında Katolikler sorunu sekizinci ve dokuzuncu yüzyıldaki ikonoklazma tartışmaları çerçevesinde “temsili Hristiyan kültürün merkezinde” görürler (Wandel, 2007, p. 346). Buna göre Katolikler Hz. İsa'nın ve Tanrı'nın imgelerinin kiliselerde yer alması gerektiğini, bu imgelere saygı gösterilmesini ve bu imgelerin kutsanmasını savunurlar. İmgelere gösterilen saygının, Müşrikler gibi imgelere tapınma ya da onlara kutsiyet atfetme anlamına gelmediğini, aksine imgeye değil İkinci İznik Konsili'nde ikonoklastlara karşı argümanlarda belirtildiği şekilde imgenin orijinaline yani imgesi yapılabildiği saygı ve kutsiyet atfetme olduğunu iddia ederler. (Wandel, 2007, p. 347). Bu şekilde Hristiyanlığın çok daha iyi öğretileceğini, Hristiyanlığın esaslarının daha ayrıntılı anlatılacağını savunurlar.

PROTESTAN İKONOKLAZMASI

İkonoklazmanın en önemli geleneklerinden biri Protestan ikonoklazmasıdır. Protestanların imgelerle problemi, imgeleri putperestliğe giden yolun başı olarak görmelerinden dolayı, imgelerin kullanılmasına ve suiistimaline karşı çıkmaya

dayanır (Spraggon, 2003, p. 15). Protestanlığın imgeye genel mesafesi, bu hareketin Reform döneminde “kültür düşmanı” şeklinde adlandırılmasına yol açmıştır (Koerner, 2004, p. 28). Protestanlık içerisinde tek bir pozisyon olmayıp, büyük oranda kişiler ve mezhepler etrafında şekillenen muhtelif yaklaşımlar mevcuttur.

Protestan ikonoklazmasının ilk kaydedilen imge kırma eylemi, Protestanlığın kurucusu Martin Luther’in şehri olan Wüttemberg’de 1522’nin Ocak ayında gerçekleşmiştir (Koerner, 2004, p. 83). Martin Luther’in iz bırakmadan ortadan kaybolmasını müteakip, Wüttemberg halkı Şehir Kilisesi’ni basarak, burada bulunan dini imgeleri ve sunağı kırmıştır. Bu ikonoklazma eylemi sırasında Martin Luther’in yokluğunda bu görevi ifa eden, Luther’in hem meslektaşı hem de dostu olan Andreas Karlstadt halkı imgelerin yok edilmesi konusunda teşvik etmiştir. İkonoklastların bu eylemlerdeki asıl hedefi, Katoliklerin “şeytani” gelenekleri ve bidatları ile imgelerin tanrıya ulaşmak için “aracı olma” işlevlerine son vermektir (Koerner, 2004, p. 89). Protestanlık böylece ilk olarak imgeleri yok etmekle işe başlar, ancak sonra ortalık sakinleşince ve düzen yeniden kurulmaya başlayınca farklı bir imge üretimine geçmeyi yani Reform’a ait yeni bir imge oluşturmayı savunur (Koerner, 2004, p. 418).³⁰ Reform sonrası Protestanlar kiliselerdeki imgelere karşı çıksalar da, kitaplardaki imgeleri farklı değerlendirdiler. Kitaplarda yer alan kağıt üzerine yapılan imgeler iki boyutlu olduğundan, gerçekçi olmadıklarından, bu imgeleri tapınma nesnesi olarak değil, daha çok polemik aracı olarak gördüler (Wandel, 2007, p. 353). Protestanlar arasında bu konuda bir uzlaşma olmamasının en önemli örneklerinden biri 1584’de Langenburg’da Kalvinistlerin Lutheran Kilisesi’ne saldırarak burada bulunan imgeleri yok etmesidir (Koerner, 2004, p. 158).

Burada dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta Protestanlığın ikonoklazma ile birlikte gelişmesi ve yerleşmesidir. Protestanlık, ikonoklazmanın yaşandığı yerlerde tutunmayı başarmıştır. Bu nedenle Protestanlık salt bir entelektüel duruş ya da teolojik bir tavır olarak algılanamaz. Aksine son derece yıkıcı bir aktivizm türü, ya da Eire’nin deyimiyle “siyasi devrimci bir taktik”tir (Eire, 1989, p. 107). Bir diğer önemli nokta ise, Protestanların, özellikle de Lütheranların Katolikler tarafından Müslümanlara benzetilmesi, ibadethanede dini imge bulundurmaya karşı

³⁰ Koerner’in kitabı bu yeni imgenin ikonoklazma sonrası özellikle Lucas Cranach the Elder, Matthew Grunewald ve Albert Dürer üzerinden yeni imgenin nasıl kurulduğunu anlatır (Koerner, 2004).

çıkımlarından dolayı Muhammedi olarak adlandırılmasıdır (Michalski, 2013, p. 195). Bu iddiayı seslendiren Katolikler, Protestanları Türk'e benzetmiş, bu benzerliğe *Calvinoturcismus* adı verilerek "Barbar Türk imajı" Protestanlarla eşleştirilmeye çalışılmıştır (Reginaldo, 1597). Osmanlı'nın yükseliş döneminde gerileyen Batı'nın, kendi içindeki birliğini bozan, Vatikan'ın Hristiyan Dünyası'ndaki mutlak hakimiyetini sarsan Protestanları Müslüman ya da Türk diyerek düşmanlaştırması, Protestanların ikonoklazma hareketlerini de Türklere benzetmesi bu nedenle oldukça siyasadır. Batı'da ikonoklazma kelimesi ile Müslümanlığın ya da İslam'ın beraber kullanılması da ilk defa bu dönemde, yani 16. yy'da ortaya çıkmıştır.

LUTHER

Protestan hareketin öncüleri olan Lütherenler ibadette imgelerin önemsiz olduğunu, imgelerin ruhu aydınlatma konusunda etkisi olmadığını savunur (Wandel, 2007, p. 347). Martin Luther, ikonoklazmaya 'kategorik' olarak karşı çıkarak, Kitab-ı Mukaddes'e uygun olmayan imgelerin yok edilmesini değil, ibadethanelerden çıkarılmasını savunur (Karant-Nunn, 2007, p. 373). Luther'e göre On Emir imge yapmayı değil, imgelere tapınmayı yasaklar (Koerner, 2004, p. 157). Luther'e göre imgeler insanın kalbinden temizlendikten sonra artık herhangi bir zarar üretmezler (Koerner, 2004, p. 93). Bu nedenle imgelere tapınma engellendiği sürece, imgeleri yoketmenin lüzumlu olmadığını savunur. Luther'in bu yaklaşımı literatürde *anikonizm* olarak ele alınmış, özellikle Müslümanların imge ile ilişkisini tanımlama konusunda sıkça atıf yapılan bir pratik olagelmıştır.

KARLSTADT

Protestan hareketin önemli isimlerinden Andreas Bodenstein von Karlstadt ise Martin Luther'den daha radikal bir pozisyon alarak, Kitab-ı Mukaddes'e atıfla Tanrı'nın temsilini içeren tüm imgelerin yok edilmesini, yani ikonoklazmayı savunur. Karlstadt'ın 1522'de yayınladığı risale tüm kiliselerin duvarlarını, tavanlarını ve sair yerlerini uzun zamandır işgal eden "sahte ve yoldan çıkarıcı imgeler olan putlar"ın hemen kiliselerden atılmasını ister (Karlstadt, 1995, p. 101). Karlstadt Kitab'ı Mukaddes'e atıfla kiliselerde ve Tanrı'nın evlerinde sergilenen Tanrı'nın imgelerini İlk Emir'e aykırı birer şeytan işi olarak yorumlamaktadır. Kitab-ı Mukaddes'e göre tüm bu imgelerin bir an önce sökülüp atılması Tanrı'nın emridir (Karlstadt, 1995, p.

102). Tanrı imgeleri sevmez ve hatta bu imgelerden nefret eder (Karlstadt, 1995, p. 103). Luther'in görüşlerinin aksine, imgelerin kalpten temizlenmesi yetmez. Gerçek bir iman için imgelerin, yani putların, fiziki olarak da ortadan kaldırılması şarttır (Koerner, 2004, p. 93). Karlstadt'a reddiye yazan Katolik Kilisesi'nin sesi Hieronymus Emser "İmgelerin kutsal olduğuna ve bu imgelere tapınmayı savunacak kadar cahil ve kaba bir Hristiyan olduğuna inanmıyorum" diyerek Karlstadt'ın eleştirilerini küçümser (Koerner, 2004, p. 99). Martin Luther, Karlstadt'ın görüşlerine itiraz etmiş, hatta 1525 yılında açıktan Karlstadt'a saldırarak ikonoklastların Kutsal Kitabı yanlış okuduğunu, otoriteyi sarstığını, hatalı bir sofilik sergilediğini savunur (Koerner, 2004, p. 160). Luther daha da ileri giderek "Karlstadt bizim en berbat düşmanımız oldu" diyerek Karlstadt'ı karşısına almıştır (Eire, 1989, p. 65).

AKTİVİST İKONOKLASTLAR: ZWINGLI, BULLINGER ve BUCER

Protestanlık içerisinde Almanların yoğun olarak yaşadığı bölgelerde ikonoklazmayı savunan Ulrich Zwingli de 1523-24 yıllarında ikonoklast hareketi başlatır. İbadetin sadece Tanrı'ya has olması gerektiğini savunan Zwingli, ibadette Tanrı'nın yerini dolduran her tür inanç nesnesini putperestlik olarak görerek karşı çıkar (Eire, 1989, p. 85). Zwingli'nin ikonoklazma yaklaşımı, sadece Tanrı'ya ibadet etmeyi değil, Tanrı ile rekabet eden herşeye de savaş açmayı gerektirir. Protestan inançları için savaşırken ölen Zwingli'nin yerini yakın arkadaşı Heinrich Bullinger alır. Bullinger da Reform'un asıl amacının Hristiyanlığın erken dönemindeki sahih geleneklere dönmek olduğunu, gerçek takva ve saf ibadetin Hristiyanlar arasında hakim kılınması gerektiğini savunur (Eire, 1989, p. 87). Bullinger Bizans ve Karolenj örneklerini vererek Hristiyanlıkta putperestliğe yer olmadığını savunur. Protestanlığın ikinci derece liderlerinden Martin Bucer de ikonoklazmanın özellikle Strazburg'da yayılmasını sağlayarak, Fransız Protestanlığının gelişmesine yardımcı olur (Eire, 1989, p. 89). Bucer Katolikliğin pagan geleneklerini içselleştirdiğini savunarak, ikonoklazmayı Luther'den daha sert bir tonda savunmuştur. Bucer, ilk başlarda imgelerin putperestliğe yönelten bir tehlike arz ettiği anda yok edilmesi gerektiğini, ancak her imgenin de bu riski barındırmadığını iddia etmiş olsa da (Eire, 1989, p. 92) 1530 yılına tüm imgelerin putperestliğe yol açtığını, Kitab-ı Mukaddes'de imgelerin yasaklandığı fikrini benimsemiştir. (Eire, 1989, p. 93).

JEAN CALVIN

Protestanlık içinde en etkili akımlardan biri olan ve imgelere karşı sert tutumu ve tavizsiz ikonoklazması ile öne çıkan Kalvinizmin kurucusu Jean Calvin, ilk etkisini 1540'lardan itibaren göstermeye başladı. Calvin'in tezine göre Katoliklik, bir Hristiyanın en önemli pratiği olan ibadeti pagan ritüellerle karıştırarak çürütü ve putperestliğe yöneldi. Bu nedenle Katoliklik reform edilmeli, reform da öncelikle ibadetten başlamalıdır. İbadetin tamamen "uhrevi" olması gerektiğini savunan Calvin'e göre ibadet herhangi bir maddi nesneye bağlı olmamalı ve sadece Tanrı tarafından yönetilmelidir (Eire, 1989, p. 200). Erken Hristiyanlık döneminde kiliselerde imgelerin olmadığından hareketle Calvin, imgeler önünde eğilmenin, ibadet etmenin ya da diz çökmenin Tanrı tarafından yasaklandığını savunur (Eire, 1989, p. 215). Katoliklerin imgeleri Tanrı gibi görmediği tezine de itiraz eden Calvin, Putperestlerin de sorulduğunda imgeleri Tanrı olarak görmediğini, tarihte her zaman Tanrıların sayısının imgelerden daha az olduğunu, Tanrıları aynı kalsa da Putperestlerin imgelerinin de değiştiğini söyler (Eire, 1989, p. 218). Katoliklerin şaşalı ve abartılı ibadet seremonileri ve ritüellerinin "uhrevi ibadet" düsturuna ters olduğunu iddia eden Calvin, bunun insanı ibadetten ve Tanrı'dan uzaklaştırdığını ifade eder. İmgelerin dini bağlamda ortaya çıktığı anda, insanın bu imgelere tapmaktan alıkonulamayacağını, "masum dini imge" diye bir şey olamayacağını, imge ortaya çıktığı anda putperestliğin devreye gireceğini, bu yüzden İkinci Emir'in sadece put yapmayı değil, putlara hürmet etmeyi de yasakladığını savunur (Eire, 1989, p. 226).

İNGİLİZ İKONOKLAZMASI

Protestan hareketin kasıp kavurduğu ülkelerden İngiltere'de ikonoklazma dalgası 1530'dan 1640'a kadar yüzyıldan daha uzun sürmüştür (Tassi, 2005, p. 30). İngiliz ikonoklazma dalgası Ağustos 1536'daki imgeleri hedef alan kraliyet fermanıyla başlayıp, Kasım 1640'daki Uzun Parlamento toplantısına kadar devam etmiştir (Spraggon, 2003, p. 1). Bu dönemde ikonoklastlar Bizans'taki gibi sadece dini imgeleri değil, seküler imgeleri de hedef alarak portreleri, resimleri, tiyatro oyunlarını ve yüz boyamayı da putperestlik olarak kabul edip saldırıda bulundular (Tassi, 2005, p. 31). Bu açıdan bakıldığında İngiltere'deki ikonoklazma hareketinin oldukça radikal bir mahiyete sahip olduğu söylenebilir. Püriten bir din anlayışını

yerleştiren İngiliz ikonoklazması “sadelik ve basitliği tezyin ve şatafata, işitseli gorsele tercih ederken, disiplini öne çıkaran ve Kitab-ı Mukaddes’in öğretileri insani muhayyileye tercih eden” bir estetiği ortaya çıkarmıştır (Spraggon, 2003, p. xiv). İkonoklazmanın Parlamento’nun askerleri tarafından yukarıdan aşağı bir hareketlenmenin sonucu olduğu gözönüne alındığında, ikonoklazma hareketinin sadece teolojik bir davranış değil, aslen siyasi bir dalga olduğu anlaşılır (Spraggon, 2003, p. xvi). Ülkenin kendi siyasi sorunlarından kaynaklanan anti-Katolik dalga ikonoklazmada etkili olsa da, Püritenliğin asıl kaygısı Protestanlık içinde de etkisi görülen ‘putperestliğe karşı’ olmak şeklinde ortaya çıkmıştır (Spraggon, 2003, p. 251). İkonoklazma sadece kendi alanında etkili bir gelişme değil, gorsele karşı yazının zaferi anlamında, modern Avrupa fikrinin doğuşunda oldukça etkili olmuş, ikonoklazma üzerinden Eski Ahit’e verilen önem İbranice çalışmalarının da önünü açarak İngilizlere İsrailoğullarına benzer bir asabiye, milli bir ruh ve yeni bir enerji kazandırmıştır (Lambropoulos, 1993, p. 36).

HOLLANDA, ABD ve MODERN KATOLİKLİK

Modern dönemde bu kadar keskin yaşanmasa da Protestanliğın hakim olduğu ülkelerde ikonoklazma örnekleri yaşandığı görülmektedir. Hollanda’da 1566 yılında yaşanan ikonoklazma dalgası, ülkenin sanat iklimini radikal şekilde değiştirmiştir (Westermann, 2002, p. 355). Benzer şekilde 19. yy’da ABD’de Katolik karşıtı siyasi tutumla, göçmen karşıtlığının birleşmesi Protestan bir ikonoklazma dalgasına yol açmış, ikonoklazma bir çok ABD şehrinde karşılık bulmuştur (University, 1999, p. 240).

Katolik ikonoklazmanın modern bir örneği olarak değerlendirilen bir başka örneği ise 20. yy başında Papalığın bazı avant-garde sanat eserlerine gösterdiği tepkidir. Avant-garde sanat geleneğinde farklı Tanrı temsiline girişen bir takım sanatçılar ve eserleri Katolik Kilisesi tarafından hedef alınmış, bu tür sanata “dejenere sanat” denilerek bu sanat türü engellenmeye çalışılmıştır. Salemink, “yeni ikonoklazma” olarak tanımladığı bu gelişmenin imgeyle ilgili kadim teolojik tartışmalardan ya da Protestan ikonoklazmasından değil, Tanrı’nın tasvir biçimleri konusunda Kilise ile Sanat arasındaki rekabetten kaynaklandığını iddia eder (Salemink, 2007, p. 445). Salemink’e göre Kilise’nin dolduramadığı ruhani boşluk

konusunda ikonoklastik avant-garde ile Kilise, bu boşluğu doldurma yarışına girmişlerdir.

İKONOKLAZMALAR

İkonoklazma konusundaki farklı yaklaşımlara ve çoğul tarihi tecrübelerle bakıldığında, ikonoklazmanın basitçe imgelerin yok edilmesiyle ilgili olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Bir söylem olarak ikonoklazma, imgelerin yok edilmesinin sınırlarını aşan bir olgu olup; bir norm, imge normativitesi yaratma eylemidir. Çağdaş ikonoklazma tartışmaları, imgeye dair bazı yaklaşımları meşrulaştırırken, diğer bazı yaklaşımların meşruiyetinin altını oyan farklı bir imge ekonomi-politiği yaratır. Bir başka deyişle, ikonoklazma tartışması imgenin meşruiyetinin ve normalliğinin sınırlarını tayin eden bir tür terbiye edici bir iktidar söylemi olarak ortaya çıkar. Böylece ne tür görselliğin mümkün ve kabul edilebilir olduğu, görselliğe karşı hangi tür tutumların ise patolojik olarak görülmesi gerektiği belirlenir.

Yukarıda aktarılan çoğul ikonoklazma okumaları, temel argümanlarını Avrupa'nın muhtelif görsel ve felsefi arşivleri üzerine bina eder: Eflatun felsefesi, Bizans ikonoklazması, Protestan ikonoklazması ve bunların yeni gelişen sanat anlayışı üzerine etkileri, Fransız Devrimi ve devrimin imgelere karşı küçümseyici tutumu, soyut sanatın modern versiyonları vs. Bu arşivler ikonoklazmanın ontolojisi üzerine yürütülen tartışmaların sürekli gündeme gelen, tekrar edilen belirleyici unsurlarıdır. Avrupa medyasında görülen gündelik siyasi tartışmalar bir yana, akademide görülen bu tür kuramsal tartışmalarda İslamî İkonoklazma Tezi ancak bir dipnot ya da farklılığa vurgu yapılırken kullanılan küçük bir örnek olarak kendisine yer bulabilir. Zaman zaman da barbarlık üzerine yürütülen tartışmalarda siyasi bir sorun olarak kendine yer bulabilmiştir.

Başka bir ifadeyle ikonoklazma söyleminin ontolojisini tarif etmek için kullanılan lügatçede, ikonoklazmanın kuramsal boyutları incelenirken İslamî İkonoklazma Tezi'ne kayda değer bir yer ayrılmaz. İkonoklazmanın temellerini inşa etme sürecinde Müslümanların deneyimlerine yönelik atıflardan yoksunluk, Simpson'un ikonoklazmanın bir Avrupa geleneği olduğuna dair iddiasını güçlendirmektedir: "İkonoklazma 'başka bir yerde aranmamalıdır'. Aksine

ikonoklazma Batı modernitesinin (özellikle de Anglo-Amerikan geleneğin) derinliklerinde gömülüdür” (Simpson, 2010, pp. 11–12).

Kavramın yukarıda verilen kısa tarihi, İslamî İkonoklazma Tezi'nin ikonoklazma tartışmalarının çerçevesini belirleyen kurucu/esaslı unsurlardan biri olmadığını, daha ziyade ikon düşmanlarının geçmişte nasıl düşündüğünü ortaya koyan çağdaş döneme ait bir “araştırma konusu”, bir “canlı örnek” mesabesinde olduğunu göstermektedir. Nasıl ki modern antropoloji, Avrupa'ya ‘tarihsel olarak geride kalan atalarının’ nasıl yaşadığı konusunda ipucu veren bir bilim ise, İslamî İkonoklazma Tezi de Avrupalı'ya ‘tarihte ikon düşmanı atalarının barbarlığının tarihsel derinliklerden seslenen gericisi’ bir örneği olarak Müslümanları gösteren bir işleve sahiptir. İslamî İkonoklazma Tezi, Avrupalı modern özneye Müslümanların imge ile ilişkisini anlatmaz, tersine Avrupalı modern özneye sanat düşmanı ve dini medenileşememiş bir tecrübenin imgeye tarihte nasıl baktığının canlı bir örneği olarak sunulur.

Bu nedenle ikonoklazmanın ontolojisi tartışmasında İslamî İkonoklazma Tezi ya da İslam tarihinden örnekler yer almaz. İslamî İkonoklazma Tezi, ikonoklazmayı tartışırken değil, “dini aşırılık”, “barbarlık,” Müslümanların Avrupa'ya entegrasyonu ve ve gericilik gibi ana akım tartışmalar dışındaki diğer örnekler söz konusu olduğunda gündeme gelir. Eğer Müslüman ikonoklazması denilen pratik, söz edildiği kadar güçlü ve sabit olsaydı, ana akım tartışmalarda Bizans ikonoklazması ya da Protestan ikonoklazmasında görülen örnekler gibi tarihsel pratiklerle gündeme gelirdi. Bugün kuramsal ikonoklazma tartışmalarında İslamî İkonoklazma Tezi, Bamyân Budaları ya da Danimarka Karikatürleri tartışmaları yerine ikonoklazmanın ontolojisine dair teorik tartışmalarla gündeme gelirdi.

H. Bir Semiyotik Problem Olarak İkonoklazma

Yukarıdaki tartışmalar ışığında, bu çalışmada ikonoklazma teolojik bir problem olarak değil, semiyotik bir problem olarak alınmaktadır. Bir başka deyişle, ikonoklazma iktidar ilişkilerinden ve olumsuzluktan ayrıştırılması imkansız bir anlamlandırma sorunudur. İkonoklazma konusunun ele alınma biçimi ise daha çok

Hans Belting'in tanımına yakındır. Erken dönem makalelerinden birinde Hans Belting okuyucuya imge ve imgenin işlevi üzerine çok önemli ve değerli bir analiz sunuyor. Belting'e göre imgenin zaman içinde işlevi değişikçe anlamı ve değeri de değişir. Yani bir dinsel ayinde bir imgeyi faydalı kılan şey onun özsel değeri ya da anlaşılma biçimi değil, onun ayinsel (liturgical) işlevidir. Dolayısıyla, bir ikonu/imgeyi put yapan şey biçimine dair bir farklılık değil, ona atfedilen işleviyle ilişkilidir. Bizans'a ait bazı ikonları inceleyen Belting, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ilgili imgelere bir imge olarak değil imgenin kendisiyle eşdeğer oldukları için, yani bir "ayinsel işlevi" yerine getirdikleri için saygı duyulduğunu savunur (Belting, 1980, p. 7). Son dönem makalelerinden birinde ise Belting, ikonoklazmanın nasıl anlaşılması gerektiğine yönelik oldukça yeni bir perspektif geliştirir. Zihinsel imge ile fiziksel imge ayrımı yapan Belting, ikon düşmanlarının fiziksel imgelere saldırırken dahi esas olarak zihindeki imgeleri yok etmek istediğini öne sürer (Belting, 2005, p. 308). Belting'e göre İkonoklazma düşüncesi, fiziksel ikonların yok edilmesiyle zihindeki ikonların da yok olacağına dair inanca dayanır. Bir adım daha ileri gidersek imge ile ikon arasında bir ayrım yapan Belting, nesnelere imgelere dönüştüren asıl eylemin 'kutsama' olduğunu iddia eder (Belting, 2005, p. 308). Bir nesneye "kutsal bir can verme" işi "geçmişte Rahiplerin, modern dönemde ise sanatçıların işidir" (Belting, 2005, pp. 308-9). Yukarıdaki tartışmalar ele alındığında, Asad'ın tezine benzer şekilde Belting'e göre de ikonlarda özü itibarıyla tanrısal hiçbir şey yoktur; fakat imgeyi ikona dönüştüren kutsama eylemleri vardır.

Bilkent Üniversitesinde 2001'de tarafımdan yazılmış olan yüksek lisans tezinde de Belting'in duruşuna benzer bir pozisyon savunulmuş, yasaklanan şeyin ikonun kendisi değil, ikona atfedilen biçim olduğu, çünkü bir ikonun ikon yapan şeyin biçimsel, maddesel ya da fiziksel özelliği değil, sahip olduğu işlevi olduğu savunulmuştur. Bir nesne ikon olarak işleve sahipse, diğer özelliklerinden tamamen bağımsız şekilde bir ikon olarak kabul edilmelidir. Bu bağlamda, bir ikonun ikon olarak işlevinden değil, sair özelliklerinden olduğunu iddia etmek üzere, hali hazırda ikon olarak kullanılan fiziksel bir nesne örneği üzerinden tartışılması, imge-anlam ilişkisinin anlamı belirlemesinden sınırsızlığı bağlamında yeterli bir karşı argüman değildir.

Bu anlamıyla ikonoklazma teolojik değil semiyotik bir meseledir. Göstergibilimin gösterge-anlam ilişkisini ele alma şekli, ikonla anlam ilişkisini kavramak için en iyi modeldir. Nasıl ki göstergenin anlamı, gösterenle gösterilen arasındaki dinamik ilişkide ve sürekli değişerek belirleniyorsa; gösterenler zinciri bir gösterilene asla sabitlenemiyorsa, ikonlara dair anlam akışkanlığı da asla durdurulamaz ve asla sabit bir şekilde korunamaz. Bu nedenle bu dinamik ilişkiden üretilen her anlam, gösterenle gösterilenin bir an için eşleştiği anın, yani iktidar anının, müdahalesiyle ve geçici olarak durdurulur. Bu nedenle göstergenin anlamı her zaman anlaktır ve her an siyasidir.

Bu yorum ışığında, İslam örneğinde ikonoklazmadan söz edildiğinde ikondan maddi bir nesne olarak değil, “ikon-biçim”den ya da “gösterge olarak ikon”dan bahsedilebilir. Semiyotik bir problem olarak ikonoklazma İslamî İkonoklazma Tezi'nin ikonoklazma adı altında yürüttüğü tartışmadan tamamıyla farklı bir analiz biçimidir. Çünkü “semiyotik bir sorun olarak ikonoklazma” kavramı spesifik durumlara karşı öne sürülen özcü ve köktenci argümanlardan ziyade bağlamsal ve siyasal yorumlamayı öne çıkarır. “Semiyotik bir sorun olarak ikonoklazma” hemen hemen bütün dinleri ya da toplumsal hareketleri ikonoklast veya tersi bir şekilde her ikonoklazmayı dini ya da toplumsal olarak yorumlayabilir. Dolayısıyla “semiyotik olarak ikonoklazma” Müslümanların imgeye karşı tepkisinin nasıl okunması gerektiğiyle ilgili hâkim söylem olan İslamî İkonoklazma Tezi'ne karşı bir meydan okuma ve onu yapısöküme uğratma konusunda güçlü bir arka plan sağlamaktadır.

1. Reform, Sekülerizm ve İkonoklazma

Bir söylemsel gerçeklik olarak İslamî İkonoklazma Tezi, Avrupa fikri, sekülerizm, dünya dini ve reform gibi kavramlar ekseninde dönen tartışmalarla esasen bir Avrupa problemidir. Bu modern bağlam, ikonoklazma fikrinin doğduğu zemindir. Önceki bölümlerde İslamî İkonoklazma Tezi'ni mümkün kılan koşullar üzerinde durulmuş, İslamî İkonoklazma Tezi'ni geliştiren en önemli faktörlerden biri olan ikonoklazma fikrindeki çoğulluk ve tercih edilen kavramsal çerçeve anlatılmıştı. Daha önce de ele alındığı üzere, oryantalizm, antropoloji ya da İslamî sanat üzerine çalışan akademisyenlerden farklı olarak, çağdaş kuramsal çalışmalarda ikonoklazma

kavramının, İslam'ı modern ikonoklazmanın temel unsurlarından biri olarak görmediği söylenebilir. Bu iddia, muhtelif çalışmalarda “ikonoklast din olarak İslam” şeklinde yapılan sürekli atıflardan örnekler verilerek tartışılacaktır. Fakat bu metinlerde bile kuramsal tartışma söz konusu olunca İslam, ikonoklazmanın tartışılmaz kaynaklarından biri olarak analiz dışında bırakılır. Dolayısıyla ikonoklazma üzerine kuramsal tartışmaların yanında, bu düşüncenin İslamî İkonoklazma Tezi'nin zeminini nasıl hazırladığını ve geliştirdiğini ele almak gerekir. Bir başka deyişle, eğer gerçekten iddia ettiğim İslamî İkonoklazma Tezi modern ikonoklazmanın ana kaynaklarından biri değilse, nasıl oluyor da İslam ve İkonoklazma kavramları modern dönemde bir arada ele alınıyor. Bu problemden hareketle, burada İslam ve ikonoklazma kavramlarının nasıl bir araya geldiği örnekleriyle tartışılacaktır.

İngiliz kuramcı, tarihçi ve antropolog Jack Goody, Simpson'ın bir başka bağlamda dile getirdiğine benzer şekilde ikonoklazmanın İslam'a has olmadığını öne sürer. Goody, tersine ikon düşmanlığı sorununu Avrupa tarihinin ve Reform sürecindeki mücadelelerin bir parçası olarak görür. Goody, Protestan Reform üzerine yaptığı çalışmada Protestan ikonoklazmasının esas itibarıyla “semitik” ya da “İslamî” olmadığını, daha ziyade belli temsil türlerini sınırlamak için başvurulan “semitik ikonoklazmanın ideolojik ithali” olduğunu savunur (Goody, 2012, p. 295). Avrupa, ancak sekülerizmle beraber ve belli temsilleri sınırlandırma ihtiyacı ortaya çıktıktan sonra temsil problemine dair kendi sorunuyla yüz yüze gelebilmiştir. İkonoklazma bu tecrübenin sonucudur. Goody'nin tespit ettiği bu önemli geçiş süreci konunun ele alınması için başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu anlamda Goody, İslamî İkonoklazma Tezi savunucularından ve Avrupalı hâkim sanat söyleminden farklı olarak, İslam'ın 19.yy.'a kadar anikonik olduğunu öne sürer. Dahası, Goody'e göre sadece İslam değil, Yahudilik, erken dönem Hristiyanlık ve geç dönem Protestanlık da ikonoklast olmaktan ziyade anikonik dinlerdir (Goody, 2012, p. 35). Bu argüman 7. yy.'dan itibaren başlayan Bizans baskısına karşı ikonoklazmayı politik bir tepki olarak geliştiren Yahudilik için de geçerlidir (Barber, 1997, p. 1024).

Goody'nin yaklaşımını takip ederek, İslamî İkonoklazma Tezi'nin İslam'la ya da Müslümanların imgeyle ilişkisiyle alakalı olmadığını, daha ziyade Avrupa'daki

insanların kendilerini Avrupalı olarak görmeye ve ötekini tanımlama ihtiyacı ile yani Avrupa'nın kimlik sorunuyla ilgili olduğu düşüncesi bu doktora tezinin temel argümanlarından birini oluşturmaktadır.

Bu süreci analiz etmek için, modern ikonoklazmanın en radikal biçimlerinin yaşandığı Reform sürecini ve bu dönemdeki imge tartışmaları teorik olarak da ele almak gerekmektedir. Reform süreci imgenin teolojisini ve Avrupa'daki algısını radikal bir biçimde değiştirmiştir (Koerner, 2004). Bu nedenle ikonoklazma sorunu yalnızca Hristiyanlıkla değil, imgenin, sekülerliğin 'evrenselleştiği' modern dönemde nasıl algılandığı, benimsendiği, anlaşıldığı, pazarlandığı, korunduğu ve reforma tabi tutulduğuyla da ilgilidir.³¹ Fransız filozof Jacques Derrida'nın ifadesiyle "bilim ve teknoloji eliyle evrensel bir Avrupalılık" olan küreselleşme süreci, (Chérif & Derrida, 2008, p. 61), Avrupalıları sanat, tarih, sekülarizm gibi evrensel kategoriler yoluyla "insan" ve "insanlık"ın zımnî temsilcileri haline getirmiştir. Artık 'insan' olmak 'Avrupalı' olmaya eşitlenmiştir.

Modern dönemde temsili geri getirmek için seküler bir meşruiyet zeminine ihtiyaç duyulmuş ve ikonoklazma söylemi bunun için ihtiyaç duyulan argümanları sunmuştur. Goody ile aynı düşünce hattında yer alan Belting de başlangıçta Hristiyanlığın "dini imgeleri bütünüyle reddettiğini," kutsama ve yüceltme imgelerinin erken dönem Hristiyanlık'ta kesinlikle yasak olduğunu, ilkdönem Hristiyanların karşılaştıkları zulümlerin siyasi gerekçelerinden birinin de bu anikonik tutum olduğunu iddia etmektedir (Belting, 1997, p. 144). Belting'e göre kiliselerde ilk dini sembol ve resimler ancak 6. yy sonrası görülmeye başlamıştır (Belting, 1997, p. 145). Bu dönemde Yahudilerle Ortodoks Hristiyanlar arasında imge konusunda yaşanan siyasi-teolojik tartışmalar, Bizans ikon düşmanlarının argümanlarını oluşturmalarına yardımcı olmuştur. Bizanslı ikonoklastlar, Yahudi teologların tezlerine dayanarak ikonofillere karşı kendi teolojik pozisyonlarını meşrulaştırmıştır (Barber, 1997, p. 1035).

³¹ Genel olarak Roma'nın ve Pratik alanda ikonoklazmanın etkisi üzerine birçok önemli eser yazılmıştır. Freedberg'in Hollanda sanatındaki ikonoklazmanın etkisiyle ilgili erken dönem çalışması (Freedberg, 1988) ve ayrıca imge algısındaki değişim ve dönüşümü ele aldığı eseri oldukça önemli çalışmalardır (Freedberg, 1991). Koerner post-ikonoklastik dönemde, özellikle Luther döneminde resim ve mimarideki değişimi ele alır (Koerner, 2004). Westermann ise Hollanda'da post-ikonoklastik dönemde sanatın durumu, piyasadaki değeri ve sanatın odak konuları üzerine detaylı bir analiz sunar (Westermann, 2002).

Dolayısıyla Bizans ikonoklazmasının gerekçeleri, bugün birçok Oryentalistin de kabul ettiği üzere Müslümanların ya da Yahudilerin etkisiyle değil, “imparatorluğun bir bölgesindeki abartılı düzeyde tasvir, imge kullanımına ve suiistimaline karşı sert bir tepki” olarak ortaya çıkmıştır (Belting, 1997, p. 146).³²

Hep iddia edildiği üzere, yalnızca Doğu Hristiyanlığında değil, her ne kadar akademide fazla yer bulamasa da Batı Hristiyanlığında da ikonoklast hareketler var olagelmıştır. Bizans ikonoklazmasının dalga etkisiyle hem özelde Şarlman hanedanında genelde de Katolik dünyasında 9. yüzyılda imge, tapınmak ve din arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırarak ikon karşıtı tutumu destekleyenler olmuştur (Noble, 2011). Fakat daha önemlisi Şarlman dönemindeki tartışmalar bize bugün “figüratif sanat” olarak bilinen kavramın Hristiyan sanat pratiklerinin doğal bir sonucu ya da Hristiyanlığın teolojik bir zorunluluğu olmayıp; daha ziyade siyasi liderler ve din adamları arasında geçen uzlaşmalar, iktidar ilişkileri ve güçlü güçsüz argümanlar arasında şekillenen bir sürecin sonucu olduğunu göstermektedir.³³ Katolikliğe ait imge teolojisinin geliştiği ve *Libri Carolini* adı altında derlendiği yıllar olan 791-793 arasında bile, Karolenj dönemi Batı Hristiyanlarının imgeye karşı tutumları Ortodoks Doğu Hristiyanlarının (Bizanslıların) tasvire izin veren fakat tasvirin kutsanmasını yasaklayan tavrına yakındı (Brubaker, 2009, p. 50).

Ayrıca Geç-Ortaçağ Katolikliğinde de kiliselerde kült imgelerin “aşırı kullanımından” dolayı devamlı surette eleştiriler ve son derece ateşli tartışmalar söz konusuydu (Belting, 1997, p. 459). Dolayısıyla Protestan ikonoklazması patlak verdiğinde ikona karşı teolojik argümanlar için Protestanların başka bir arşiv aramasına ya da başka bir dine başvurmasına gerek yoktu. Protestanlığın ihtiyacı olan ikonoklazma argümanları ve muhtelif teolojik açıklamalar Katolik dini kaynaklarda hâlihazırda zaten mevcuttu.

³² Bizans ikonoklazmasıyla ilgili detaylı çalışmalar için: (Belting, 1980; Brubaker, 1999, 2009, 2012; Brubaker & Haldon, 2011; Jaś Elsner, 2012; Gero, 1976, 1977a; *Icon and Word*, 2003; Mondzain, 2005; Turner, 1990).

³³ Noble’un çalışması hem ikonoklastik hem de ikonofil tutumların bulunduğu Karolenj döneminden birçok örnekler sunmaktadır. Özellikle ikonoklastik tutumu savunan ve kendisi de bizzat kilisedeki bazı heykelleri tahrip eden Turin’li Claudius’un tezleri, ikonoklazmanın yalnızca doğu kilisesinin ya da Bizans’ın değil, Frenk dünyasının da bir özelliği olduğunun açık örneklerini sunuyor.

Kaynağını Katolik tartışmalarda bulan, Protestan ikonoklazması da tek bir teolojik pozisyon üretmekten uzaktı. Hristiyanların ikon ve imgeleri nasıl anlaması gerektiği tartışmasına cevap olarak doğan bu ikonoklazma hareketinde öne çıkan pozisyonlardan biri Martin Luther'in pozisyonuydu. Luther, ikonların tamamen ve her yerde yasaklanmasını isteyen ikonoklast hareketlerden daha farklı bir ikonoklazmayı savundu. Yukarıda anikonizm altında tartıştığımız gibi, Luther'in ikonoklazması, dinsel imgeleri yasaklayan fakat sair imgelere izin veren nispeten ılımlı bir ikonoklazma, daha doğrusu bir anikonizmdi.

Luther'den farklı olarak Andreas Karlstad gibi diğer Reform yanlısı isimler bütüncül ve daha sert bir ikonoklazmayı savundular. Karlstad 1521'de ikonlar konusunda teolojik tutumunu özetleyen risalesiyle, sadece dini ikonları değil bütün resimleri ortadan kaldırma çağrısı yaparak Wüttemberg'deki ilk ikon karşıtı dalgayı başlatan isim olmuştu (Quiviger, 2008, p. 49). Yine Luther'in ikili teorisinden farklı olarak Ulrich Zwingli (1484–1531), Heinrich Bullinger (1504–75) ve hepsinden önemlisi Jean Calvin (1509–64) gibi Reform yanlıları İsviçre, Almanya, Fransa, Hollanda, İngiltere ve İskandinavya'da imgelerin kitlesel imhası sürecine yol açan kendi ikonoklast teolojilerini geliştirdiler. Belting ve Goody'nin öne sürdükleri gibi bu ikonoklast teologlar Eski Ahit'ten ayetler ve sair delillerle kendi pozisyonlarını tahkim ettiler. İkonoklastların en önemli teolojik dayanağı ise İlk Kilise Babaları döneminde ikonların bulunmayışına yapılan göndermeler ve Kilise tarihi tartışmaları oldu (Quiviger, 2008, p. 49). Bu süreçte, özellikle Kalvinistler, Katolıklara karşı polemiklerinde yoğun olarak Yahudilerin putperestliğe dair eleştirilerini kullandılar (Marchand, 2009, p. 31).

Bu tartışmalar ışığında ele alındığında, modern ikonoklazmanın Avrupa'da ortaya çıkan, Avrupa'nın iç dini tartışmalarıyla yoğrulan bir konu olduğu ortaya çıkar. Buna göre, eğer ikonoklazma Batı Hristiyanlığına yönelik bir "Sami" etkisinden değil de, Hristiyanlığın bizatihi kendisinden kaynaklanıyorsa, İslamî İkonoklazma Tezi savunucuları, ikonoklazmanın kaynağı olarak nasıl Müslümanları ya da Yahudileri gösterebiliyor? İkonoklazmayı inceleyen kuramcıların söylediği gibi, ikonoklazmadan bahsediyorsak muhakkak aynı zamanda siyasi bir meseleden de bahsediyoruzdur. Ne Bizans ne de Protestan ikonoklazması bunun istisnasıdır.

O halde ikonoklazma ile Müslümanlar arasında nasıl bir ilişki kurulduğunu anlamak için konuya biraz daha yakından bakmak gerekmektedir. Kuramsal olarak, Hristiyanlığın ve sonrasında Avrupa'nın kurucu harici düşmanı olarak konumlanan İslam'ın, her zaman her sürecin içinde ve Avrupalıların zihinlerinde önemli bir yere sahip olduğu unutulmamalıdır. Bunun yanında üzerinde durulması gereken bir başka husus ise Müslüman dünyanın her yanında Hristiyan azınlığın bulunduğunu, bu nedenle İslam ile Hristiyanlık arasında her daim ilişkinin sürdüğü gerçeğidir. Bu noktada Batı Hristiyanlığı ile Müslümanlar arasındaki ilişki ile İslam ve Hristiyanlık arasındaki ilişkinin aynı şey olmadığını görmek gerekir. Tarih Ortaçağ'da ve sonrasında, Müslümanlarla Batı Hristiyanları arasındaki ilişkinin çok sınırlı olduğunu varsayan şimdiki genel kabulden farklı olarak çok daha dinamik, sıkı ve canlı bir ilişkinin varlığını bizlere göstermektedir. En azından Akdeniz ticaretinin ve bu Akdeniz coğrafyasının geniş ilişki ağı, İber yarımadasının 700 yıl boyunca Müslüman egemenliğinde olması, İtalya'nın bazı bölümlerinin 300 yıldan fazla, bugün Doğu Avrupa diye görülen coğrafyanın ise tamamının 500 yıl boyunca Müslümanların kontrolü altında olduğunu hatırlamak yeterli olacaktır. Bu minvalde Ortaçağ ve Yeni Çağ'ın erken dönemlerinde Kuzey Afrika'dan ya da Osmanlı'dan birinin Hristiyanlığın meselelerine karışması hiç de istisnai bir durum olarak görülmemelidir. Bu örneklerden birinde İngiliz-Osmanlı ilişkileri önemli bir boyut kazanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun dış dünya ile ilişkisi o kadar o kadar yoğundu ki, 16. yy.'da Fransa'yla ittifaka giriştiğinde, ünlü Alman filozof Leibniz, Fransa'yı Hristiyanlardan başka müttefikler edindiği için eleştiriyordu.

Osmanlı İmparatorluğu sadece Fransa ile değil İngiltere ile de ittifak yapmak istiyordu. Osmanlı Sultanı III. Murat İngiltere kraliçesi Elizabeth'e 1574'de bir mektup göndererek ittifak çağrısında bulunmuştu. Sultan, Kraliçe'ye yazdığı mektubunda muhtemel ittifakın ideolojik ve siyasi zeminini belirliyordu: "Sizler kiliselerden putları ve resimleri temizlediniz ve imanınızı Tanrı'nın bir ve tek olduğunu ve Yüce İsa'nın da O'nun kulu ve peygamberi olduğunu söyleyerek ilan ettiniz ve şimdi saf bir kalp ve ruhla gerçek imanın peşinde olduğunuzu gösterdiniz" (Robinson, 2007, p. 68). Mektuba bakılırsa, Osmanlı Sultanı, Osmanlı ile İngiltere arasında bir ittifak tesis etmek için siyasi ve ideolojik zemin arayışındadır. Bu

zeminise o yıllarda İngiltere'nin çok yakından tecrübe ettiği ikonoklazma hareketinin teolojik kökenleridir. İngilizlerin Reform yanlısı ikon karşıtı tutumunu siyasi bir ittifakın zemini olarak kullanmaya çalışan Sultan III. Murat'ın kendisini “her türlü putperestliğe ve Hristiyanlar arasında Mesih adına yapılan her türlü sapıklığa karşı gerçek Hristiyan inancının yenilmez ve aziz savunucusu” olarak tanımlaması, tarihin bizlere sunduğu ilginç bir anekdotdur (Robinson, 2007, p. 68).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı Hristiyanları arasında siyasi ve dini mücadelelerde izlediği politikalar ikonoklazma ile Müslümanlar arasındaki ilişkinin şekillendiği tek zemin değildir. Katoliklerle Reformcular arasındaki savaşlar ve tartışmalar sırasında Hristiyan mezhepleri birbirlerini “Türk” olarak suçladıkları bilinmektedir. Savaş döneminde yapılan karşılıklı suçlamalarda ‘Türk’ ifadesi Müslüman anlamında kullanılarak, diğer tarafı dindışı gösterilmeye amaçlandı. Bahsi geçen mektubun ardından İngiltere büyükelçisi Devleti Aliyye'ye 1591'de yazdığı mektupta “büyük zaferler ancak ‘mahvolmaya mahkûm’ ‘her türlü putperestliğe’ karşı, ancak ‘iman’ın temsilcileri tarafından kazanılır” şeklinde cevap yazarak Osmanlı Sultanı'nına aynı ideolojik ve siyasi zeminde cevap yazıyor, Osmanlı Devleti'ni çoğunluğu Papalık Devletleri tarafından oluşturulan, Protestanların can düşmanı Katolikliğin merkezi İtalya'yı fethetmeye çağırıyordu (Robinson, 2007, p. 32). Aynı dönemde Katolikliğin siyaseten merkezi konumundaki Fransa'da da benzer şekilde Protestanları ‘Türk’ diye suçlamak oldukça yaygındı. 16. yy sonunda Avrupa üzerindeki ağır Osmanlı baskısı nedeniyle, Osmanlı baskısını ilk elden hisseden Papalık yanlıları Protestanları Türk diye suçlamakla kalmayıp, Türk-Protestan işbirliği için 1597'de *Calvinoturcismus* kavramını icat etmişlerdi (Reginaldo, 1597). Yine aynı yıl, Papalık ile Calvinistlere karşı işbirliği arayışındaki Lütheranlardan ilahiyatçı Simon Geddicus “Lanetli Kalvinistler”in, ikonoklazmayı icat ederek, “Osmanlıların Kur'anı”na gidecek bir yol inşa ettiklerini savunuyordu (Michalski, 2013, p. 196).

Bu suçlamalar büyük ölçüde zamanın siyasal gelişmeleriyle ilgiliydi. Örneğin Orta Avrupa'da Macaristan Kalvinistlerinin lideri Imre Thököly de, Osmanlı Sadrazamı Kara Mustafa Paşa'dan Papa'ya karşı yardım istemekte bir beis

görmemiştir (McCabe, 2008, p. 138). McCabe'nin anlattığı bir diğer örnek ise çok daha ilginçtir: 17. yy sonlarında Toulon ve Marsilya Fransa'da köleliğin merkeziydi. Birçok köle Akdeniz'deki deniz savaşlarında düşmana esir düşen Türklerden oluşuyordu. Fakat Katolikler ile Fransız Kalvinistleri ve Fransız Protestanları arasında savaş başladığında, çoğunluğu burjuva kökenli birçok Protestan, Katolikler tarafından bu şehirlerdeki köle pazarlarına satıldı. Kürek gemilerinde Protestan kölelerin uğradıkları zulüm ise köle Türklerin yaşadıklarından çok daha ağırdı. Gerek Türkler ve gerekse de Protestanlar tarafından "Putperest" olarak görülen ortak düşman Katoliklerin kontrolü altındaki Türkler ve Protestanlar içinde buldukları berbat koşullarda hayatta kalmak için kendi aralarında gizli bir direniş ağı kurdular. Protestanlardan çok daha fazla dış bağlantı kurabilen Türkler, Protestanlara gizlice maddi yardım alabilecekleri yolları gösteriyorlardı. Türklerle Protestanlar arasındaki bu dayanışma ağı birçok Protestan'ın o koşullarda sağ kalmasına yardımcı oldu ve bu birliktelik ikonoklazma temelinde kurulan Protestan-Türk kardeşliğini pekiştirdi (McCabe, 2008, pp. 144–150). Bu ittifak birçok Fransız'ın gözünde ikonoklast Türk – yani Müslüman- imgesini güçlendiren sebeplerden biridir.

İngiltere'de Reform ve ikonoklazma öncesi Müslüman –Türk- imgesi politik olarak pragmatik, hoşgörülü ve siyaseti dine önceleyen rasyonel insanlar olarak yerleşmişti. Fakat "yasalaşmış ikonoklazma" yüzyılı sonra sona erdiğinde, (1538 – 1643 arası), İngiliz politikası da İngiliz zihnindeki Türk/Müslüman imgesi de değişti. (Simpson, 2010, p. 5). İngiliz Reform süreci bitip, bu siyasi ittifakın imkânları azaldıktan sonra, 17. yy.'ın ortalarında Türklerin ve Müslümanların imgesi de değişti. İngiliz politikası değiştikçe, bir zamanların potansiyel müttefiki olarak görülen, putperest ortak düşmana karşı beraber hareket edilecek dost bir imparatorluk ve egzotik zevklerin toprağı olarak görülen Türk ve Müslüman imgesi de dönüşüme uğradı. Bu Reform-sonrası dönemde Milton Charles hükümeti, ülkeyi "Türkiye" ye çevirmeye çalıştığı ve bir çeşit Türk tiranlığı" yarattığı gerekçesiyle sert bir şekilde eleştiriliyordu (Robinson, 2007, p. 157). Kraliyetçiler de Milton Charles ve diğer kral katillerine sert karşılık veriyor, onları "Muhammed'e öykünen fanatik devrimciler, ilahi vahyi aldığını iddia eden ve Tanrı'nın askeri olduklarına inanan bağnazlar" şeklinde suçluyorlardı (Robinson, 2007, p. 146). 1640'lardan itibaren Müslüman

imgesi “İslamî fanatizm ve İslamî “terör” biçiminde yeni bir imgeye dönüştü (Robinson, 2007, p. 147).

İslamî İkonoklazma Tezi'nin en önemli argümanlarından biri ikonoklazmanın esasında Semitik bir olgu olduğu ve İslam'ın özünden kaynaklandığı iddiasıdır. Bu iddiayı boşa çıkaracak şekilde, yukarıda aktardığımız gibi, Reform bağlamında ikonoklazma tartışmalarının başladığı 16. ve 17. yüzyıllarda, ikonoklazma Hristiyanlık içindeki tartışmalar, gerilimler ve olumsuzluklarla gelişmiştir. İkonoklazma nasıl Reform Hareketi ile yakından ilişkiliyse, Reform hareketinin sorucunda ortaya çıkan Hristiyanlığın Avrupa bağlamında Sekülerizm olarak yeniden üretilmesi de aynı döneme rastlar. Hristiyanlığın Sekülerizme dönüşümü ise antropolojik bir olgu olarak “din” ve “sekülerizm” kategorilerini ortaya çıkarmıştır. Bu büyük dönüşümün bir diğer boyutu ise genellikle göz ardı edilen seküler bir etkinlik olarak Sanat'ın ortaya çıkışıdır. Hristiyanlığın metafizik alanını terk ederek Sekülerizm'e alan açması, bu metafizik alanın Sanat ile doldurulmasına yol açmıştır. Bağımsız özerk bir alan olarak Sanat'ın ortaya çıkışı ikonoklazmanın da tam anlamıyla bir iktidar söylemine evrildiği alandır. Nasıl din ve sekülerizm zıt iki kavram olarak geliştirse, Sanat ve ikonoklazma da Aydınlanma sonrası Avrupa'sında birlikte büyüyen siyam ikizleri oldular.

2. BÖLÜM: SÖYLEMSEL BİR GERÇEKLIK OLARAK İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ

İslamî ikonoklazma tezi Avrupa düşüncesinin bir parçası olarak uzun, çok boyutlu ve dinamik bir tarihe sahiptir. Bu bölümde İslamî İkonoklazma Tezi'nin sağlıklı bir analizi için, teorik ve metodolojik tartışmalara derinlemesine girmeden önce, bu inşanın farklı bölgelerden bir kaç örneğini sunulacaktır. Çok kapsamlı ve ayrıntılı olmasa da temsili açıdan önemli olan bu örnekler, İslamî İkonoklazma Tezi'nin Müslümanların tasvire/imgeye karşı düşmanca tutumunu yalnızca tek bir sebep üzerinden ele almadığını göstermektedir.

Müslümanların tutumuna dair, ideolojik, tarihi ve akademik arka planına göre değişen yorumlar, neticede şu veya bu şekilde İslamî İkonoklazma Tezi'yle ilişkilidir. İddiaların ve akıl yürütmelerin çeşitliliği neticede varılan noktayı değiştirmemektedir. Pratik alana dair daha sağlıklı bir fikir vermek ve her durumda söylemsel bir gerçeklik olarak İslamî İkonoklazma Tezi'nin nasıl belirleyici olduğunu göstermek için çeşitli yaklaşımları sınıflandırılacaktır. Bu çerçevede Brubaker'ın iddiası son derece önemlidir: Brubaker Bizans'daki ikonoklazma ile İslam'ın imge ile ilişkisini karşılaştırmaya itiraz ederek, İslam'ın ana metni olan Kuran'da böyle bir temel pozisyon olmadığını, imgelere mesafenin ancak hadislerle ortaya konulduğunu savunur (Brubaker, 2012, p. 124). Tasvir/imge “yasağına” İslam'ın nasıl yanıt verdiğini ele alan, bazıları aynı anda birkaç kategori içinde de ele alınabilecek en azından dört temel yaklaşım söz konusudur:³⁴

³⁴Finbarr Barry Flood, ufuk açıcı makalesinde Bamyân heykellerinin yıkılmasına karşı ortaya konulan farklı tutumları anlamlı bir çerçeveye oturtmak için sorunsallaştırıyor. Hepsi de “İslamî ikonoklazma” kavramını kullanan farklı yaklaşımları sınıflandırıyor: “Tarihsel olayların doğallaştırılmasından kaynaklanan metodolojik problemlere değinmeye bile gerek yok. Bu problemler İslamî ikonoklazma üzerine üretilen literatürün üç önemli boyutuyla ilişkilidir. Birincisi, İslamî ikonoklazmanın herhangi bir sanatsal perspektifle ilgisi olmayan, belli bir teolojik tutumun ürünü olduğunu, ancak ikincil derecede politik bir gerekçeye sahip olabildiğini öne süren düşüncedir. Bu düşünceyle yakından ilgili ikinci varsayımın göre ortaçağ Müslümanlarının ikonoklastik tutumları esas olarak gayri-müslim “öteki”lerin (dinsel) sanat pratiklerine yöneliktir. İslam dünyasında yerleşik olan ikonoklazma söylemiyle ilgili üçüncü ve en dikkat çekici tutum ise, büyük ölçüde objelerin fiziksel dönüştürülmesiyle ilgili bir pratiğin sürekli olarak metinsel referanslara vurgu yapılarak ele alınması, buna karşı pratikte hala varlığını sürdüren sanat ürünlerinin ise kısa değiniler dışında görmezden gelinmesidir. Dahası metinsel yorumun etkisi ve ağırlığı İslam ve tasvire ilişkin özcü/indirgemeci bir yaklaşımı açıkça göstermekte, bu da ikonoklazma üzerine üretilen literatürü anlamlandırmayı zorlaştırmaktadır. Ortada gereğinden fazla örnek bulunmasına rağmen, ortaçağ dünyasının herhangi bir yerinde, tasvire karşı olduğu söylenen Müslümanların bu karşıtlıklarını nasıl gösterdiklerine veya hangi sanat ürününe nasıl bir zarar verdiklerine dair bir tek sistematik çalışma bulunmamaktadır. Sonuçta imgelerin yok edildiğine dair sürekli tekrar edilen bu iddia, yüzeysel bir kabulden ibaret olup herhangi bir arkeolojik ya da tarihsel dayanaktan yoksundur” (Flood, 2002, p. 641).

A. Teolojik Yaklaşım

Birinci tutum, teolojik bir okumayla kabahati İslam'a yükleyen ve en yaygın kabul gören tutumdur. Bu teolojik bakış açısı, İslam'ın *özü itibariyle* ikonoklastik bir din olduğunu, bu yüzden tasviri/imgeyi yasakladığını öne sürer. Bu, uzun zaman boyunca savunulan klasik yaklaşımdır. Tanınmış filozoflardan, klasik oryantalistlere, sanat tarihçilerinden antropologlara kadar bu yaklaşımı savunan birçok örnek bulunabilir. Çok çeşitli açılardan yorumlansa da İslam'ın bir şekilde tasviri yasakladığına ilişkin genel kabul ortaktır. Bazıları İslam'da genel olarak tasvirin/imgenin, bazıları sadece Peygamber'in tasvirinin, bazılarıysa Tanrının/Yaratıcının tasvirinin İslam'da yasak olduğunu iddia eder. Bir tabu olarak ele alınan İslamî İkonoklazma Tezi'nde, tabunun sınırları değişmekte, fakat tabunun kendisi –İslam'da tasvir yasağı- dokunulmaz bir şekilde geçerliliğini korumaktadır.

Oryantalizmin kurucularından ve en etkili isimlerinden biri olan³⁵ ve yıllarca Hindistan'da yaşayan Sir Thomas Arnold, İslam'da Resim (ilk basım 1928) adlı çalışmasında, İslam'ın doğası gereği ikonoklastik bir din olduğunu iddia eder.³⁶ Arnold'un iddiası şu şekildedir: “İslam'ın görsel sanatlara dair bu düşmanca tutumu tüm tarihinin belirleyici bir propaganda aracı ve hayatın dindarane temelde düzenlenişinin, görsel sanatları kendilerine yeni katılan müminleri etkilemek ve güzelliği-estetiği yüceltmek için kullanan Budizm ya da Hristiyanlık gibi dinlerden tamamen farklı, nevi şahsına münhasır karakterini yansıtır” (Arnold, 2004, p. 4). Arnold'a göre görsel unsurlara karşıtlık, İslam'a has fanatik bir ikonoklazmadan kaynaklanır.³⁷ Kendi ifadesiyle “bir kısmı günümüze ulaşabilmiş, tamamen yok

³⁵ Arnold'un çalışması alanla ilgili yeni standartlar getirmiş, çağdaşlarının argümanlarını oldukça zorlamıştır. (Watt, 2002, pp. 33–34)

³⁶ Arnold'un (1864-1930) İslamî sanata olan ilgisi Yurtdışı Hizmetten emekli olduktan sonra başlamıştır. Erken dönem kariyeri ise İslam'ın teolojisinden, siyasetine, felsefesinden sanatına geniş yelpazede seyreden tipik Oryantalist bir karaktere sahiptir. Arnold'un kariyeriyle ilgili detaylı bir çalışma için bkz (Watt 2002). 19. ve 20. yy. ile ilgili “oryantalist” kavramını kullandığımda bu kavramı eleştirel bir kategori olarak değil bir mesleğin teknik bir tanımı olarak kullanıyorum; yani “Doğu üzerine çalışan, yazan, araştırma yapan herkes – bu kişinin antropolog, tarihçi ya da dilbilimci olması sonucu değiştirmez” (Said, 2003, p. 2).

³⁷ Fanatizm-ikonoklazma ikiliği her bağlamda birlikte ele alınacak ve çalışmamız boyunca sık sık değinilecektir.

olmamış resimler bile benzer fanatik düşmanlıktan nasibini alır” (Arnold, 2004, p. 46). Ayrıca yalnızca görsel tasvirler değil, semboller bile İslam’ın teolojik kısıtlamaları dolayısıyla kullanılamaz (Arnold, 1928, p. 155).

Bir diğer etkili Oryantalist, Gustave von Grünebaum da benzer biçimde ikonoklazma kavramına özcü yaklaşımıyla “Müslümanların tasvire karşı teoloji kökenli düşmanlıkları” üzerine yazmıştır (Grünebaum, 1962, p. 4). İslam’da ve Yahudilikte ikonoklazmanın temel kaynağının tasvire karşı teolojik düşmanlık olduğundan son derece emindir. Zaman içerisinde bu düşmanlık düzelme yerine daha da derinleşmiştir. Bizans’taki ikonoklazma ve çevresindeki medeniyetlerden etkilendiğini iddia eden Grünebaum oldukça zorlu bir görev üstlenmişti: Bir taraftan Hristiyan-Bizans ikonoklazmasının İslam ve Yahudilikten mülhem olduğunu söylerken; diğer yandan Hristiyanlıkta belirli bir tutumun İslam ve Yahudilikten türetildiği anlayışına yol açmaktadır – ki bu hiç de istenen bir sonuç değildir.³⁸ Bu yüzden Grünebaum, bu sorunu çözmek için çabalamaya devam eder ve neticede şu yaratıcı çözümü üretir: İslam ve Yahudilik teolojik olarak ikonoklastik dinlerdir. Fakat bu iki din Hristiyanlıktaki ikonoklazmanın kaynağı değildir. Çünkü Yakın Doğu dinlerinde ikonoklazma eğilimi zaten hâlihazırda bölgede yüzyıllardır yaygın şekilde bulunur. Ayrıca başından itibaren Kilise’de hem ikon-yanlısı hem ikon-düşmanı eğilimler aynı anda her zaman bir arada mevcut olagelmıştır (Grünebaum, 1962, p. 5). Tarih Bizans ikonoklazmasının İslamî ve Yahudi gelenekten kaynaklandığı düşüncesini reddederken; Grünebaum dinler üstü bir olgu olarak ikonoklazmanın Yakın Doğu kökeni üzerine iyi düzenlenmiş bir teolojik söylem üretmişti. Grünebaum, bu konularda somut pratik örnekler verememiş olsa da, bunun yerine iddiasını kanıtlamak için Müslümanların tutumlarına dair metinsel referanslara, hatta sözel aktarıma dayalı geleneksel davranış biçimlerine göndermede bulunmuştur.

İslam sanat tarihi konusunda en etkili isimlerden biri olan Richard Ettinghausen de İslam’da monoteizm düşüncesi ile temsili imgelerin yokluğu arasında yakın bir ilişki kurar ve bunu İslamî kültürlerde soyut şekillere dayalı arabesk

³⁸ Barber bu yaklaşımı eleştirir ve tasvire karşı Yahudi tutumunun ikonoklast değil daha ziyade anikonik olduğunu öne sürer. Fakat 7. yy. Bizans baskısına karşı Yahudiler, Bizans-Hristiyan tasvirlerini yok etmişlerdir. Bu saldırı ikonoklastik bir tutum olarak formüle edilmiş ve Yahudilerin tasvire karşı teolojik tutumunu biçimlendirmiştir (Barber, 1997, p. 1023).

sanatının neden bu kadar popüler olduğunun açıklaması olarak görür (Ettinghausen, 1975, p. 3). Ettinghausen iddialarını bir adım ileriye taşıyarak temsilî görsellüğün dışlanmasının “Müslüman sanatçının doğal bir içgüdüsel tavrı” haline geldiğini söyler (Ettinghausen, 1976, p. 72).

Bu yaklaşım tarzı birçok nedenden dolayı son yıllarda akademide etkisini kaybetmiştir. Bu eskiyen yaklaşımın son dönem takipçilerinden biri olan Patricia Crone’a göre de ikonoklazma İslam’ın temel özelliklerinden biridir. İddiasını desteklemek için, Kuran’da ikonoklazma bulunmasa da “sözlü hukuk” adını verdiği hadislerin (Hz. Muhammed’in sözleri), Müslümanlara tasviri yasakladığını iddia eder (Crone, 1980, p. 66). Crone ayrıca Müslümanların tasvire karşı tutumunun Bizans’tan değil, tam tersine Bizans’ın tutumunun İslamî ve Yahudi-Hristiyan gelenekten kaynaklandığını öne sürer. Ne kadar modası geçmiş ve kaba olsa da hala en yaygın yaklaşım budur ve özellikle kamuoyunu meşgul eden son dönem tartışmalarda da yine etkisini sürdürmekte ve İslamî İkonoklazma Tezi’ni beslemektedir.³⁹

B. Tarihsel-İrksal Yaklaşım

İkinci yaklaşım ikonoklazmanın İslam’ın özünden değil tarihsel süreçte ortaya çıkan ırksal tutumlardan kaynaklandığını savunur. Tarihsel-ırksal yaklaşıma göre İslam’da herhangi bir teolojik yasak bulunmamasına rağmen, İslam’ın Sami kökenlerinden kaynaklanan tarihsel bir yasak anlayışı ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Hatta bazıları İslam’da ikonoklazmayı M.S. 680 yılına dayandırmakta, tasvir yasağıyla ilgili en erken hadislerin bu dönemlere ait olduğunu ileri sürmektedir (Brubaker, 2009, p. 55). İslamî İkonoklazma Tezi modern Avrupa söylemini ve özellikle 19. yy. son dönemi Oryantalistlerin yaklaşımını belirleyen temel bilgi olarak kabul edildiği sürece herhangi alternatif bir yorumu ileri sürmek pek de kolay olmamaktadır. Fakat 1898’de Kuseyr Amra’da (Ürdün) bir hamamda 8. yüzyıl İslam hanedanlığı dönemine ait duvar çizimleri bulunduğu İslamî İkonoklazma Tezi’ne dair genel inanç elbette ki sarsılmıştı (Grabar, 1987, p. 75). Bu buluş birçok oryantalisti ve sanat tarihçisini iddia ettikleri “yasak” argümanını yeniden düşünmeye

³⁹ Kamuoyunun tanıdığı iki önemli isim olan Stanley Stanley Fish ve Art Spiegelman da bu görüşü paylaşırlar (Fish, 2006; Spiegelman, 2006).

ve alternatif açıklamalar yapmaya zorladı. Bazıları Alois Riegl'e dayanarak bu eserlerin klasik sanat anlayışının İslam kültüründeki devamı olarak yorumladı (Rampley, 2009, p. 458). Bazıları ise İslam kültüründe Bizans sanatının kullanıldığı şeklinde yorumladı (Grabar, 1987, p. 46). Yanıtlar ne olursa olsun İslamî İkonoklazma Tezi bir yandan onaylanmak suretiyle, diğer yandan yeni bulguların Oryentalistlerin yaklaşımıyla uyumlu şekilde yorumlanmasıyla her iki açıdan da işe yarar temel açıklama olarak geçerliliğini koruyordu (Sadria, 1984, p. 99). Bu şekilde bir mekanizmayla İslamî İkonoklazma Tezi sürekli varlığını sürdürmesine neden oldu.

Doğu toplumlarına yönelik erken dönem çalışmalardaki dinlerle ırkları birbiriyle ilişkilendirme çabalarının da etkisiyle, tarihsel-ırksal yaklaşımı teolojik yaklaşımdan ayırmak konusunda bir zorluk söz konusu olmuştur.⁴⁰ Eğer bir çalışma hususi olarak İslam'ın "özüne" göndermede bulunuyorsa bunu teolojik bir yaklaşım olarak sınıflandırılması gerekir. Bunun karşısında bir çalışma, Araplardan ya da Sami halklarından hareketle Müslümanlardan söz ediyorsa, bunu ikonoklazmanın dini metinlerin sınırlarına dayanmaktan ziyade tarihsel sürece veya ırksal tutuma dayanan bir açıklama olarak ele almak gerekir.

1946'da bu yaklaşımın önde gelen temsilcilerinden biri olan K.A.C. Creswell, İslam'ın ilk dönemlerinde herhangi bir tasvir yasağının söz konusu olmadığını; fakat daha sonra "kısmen Sami ırkların mizacında bulunan temsili sanatlara karşıtlığın, kısmen Yahudilikten İslam'a geçen bazı önemli isimlerin etkisiyle, kısmen de büyüden korkunun getirdiği tasvir karşıtlığı ile ortaya çıktığını" iddia eder (Creswell, 1946, p. 166). Bu yaklaşım "yasağı" teolojik bir sorun olmaktan ziyade ırksal kökenli bir sorun olarak formüle etmektedir. Bir diğer deyişle, Creswell'e göre, görsel imgelere karşı ırksal önyargı teolojik yorumu bastırmıştır. Dolayısıyla resim/tasvir/imge yasağına ilişkin Sami tutumu, tarihsel süreç içinde İslam'ı da etkilemiş ve tasvire karşı tutumu dönüştürmüştür. 20. yüzyılın ortalarında bu türden bir ırksal yorumda bulunan Creswell Sami ırkından söz ederken Yahudiliği

⁴⁰ Bu eğilime birçok örnek verilebilir: Dikkat çekici bir örnek olarak Von Grünebaum'ın ortaçağ İslam'ı ile ilgili kitabından söz edilebilir (Grünebaum, 2005). Bu konuda birçok kitap ve makale bulunmakla birlikte bunlardan en klasik olanı Edward Said'in Oryantalizm adlı eseri (Said, 2003) ve son dönemlerde Gil Anidjar'ın iki kitabıdır: (Anidjar, 2003, 2008).

İslam'dan ayırmamakta ve İslamî ikonoklazmayı da ağırlıklı olarak Yahudi etkisine bağlamaktadır (Creswell, 1946, p. 165).

Bir diğer ünlü oryantalist Vasiliev, Halife II. Yezid'in belli tasvirleri yasaklayan ünlü fermanı ilan ettiği tarih üzerine yürüttüğü tartışmada Creswell'in iddiasına katılmaktadır. Vasiliev'e göre Halife II. Yezid'in fermanına (M.S. 721) kadar, İslam dünyasında insan figürlerine ilişkin tasvirler bulunuyordu. Tasvir ancak bu dönemden sonra yasaklandı. Buna göre İslamî ikonoklazma teolojik değil tarihsel bir gerçekliktir (Vasiliev, 1956, p. 26).

Müslümanların tasvire dair teolojik tutumlarını ele aldığı çalışmasının giriş bölümünde Arnold, Hz. Muhammed'in hayatı boyunca ve İslam dininin biçimlenme dönemlerinde herhangi bir tasvir yasağının söz konusu olmayıp, daha sonraları ortaya çıktığını öne sürer. Arnold'a göre söz konusu yasak, Peygamberin kendi ağzından değil, "başkaları tarafından onun adına uydurulmuş" bir yasaktır. Arnold iddiasını son dönemde bu tartışmanın sembol örneği olan ünlü "Hz. Ayşe'nin Minderi" örneğini ele alarak sürdürür (Elias, 2012). Arnold, -Hz. Muhammedin sözlerini toplayan ve derleyen en ünlü muhaddislerden biri olan Buhari'yi referans göstererek, yasaklanan şeyin aslında tasvir değil putperestlik olduğunu öne sürer: "Peygamber, Hz. Ayşe'nin, odasının kapısına üzerinde resimler bulunan bir perde astığını görünce birden tepki göstererek Allah'ın yaratıcı kudretini taklit etmeye çalışanların hesap gününde acı bir şekilde cezalandırılacaklarını söylemiştir; fakat eşinin perdede Peygamberi rahatsız eden kısmı keserek onlarla minder yüzü yaptığını görünce oldukça memnun olmuştur" (Arnold, 2004, p. 7). Arnold'un bu çalışması ve "Hz. Ayşe'nin minder" etrafında dönen tartışma İslamî İkonoklazma Tezi üzerinde ciddi etkiler yaratmış, bu iddia neredeyse ana akım bir yaklaşım haline gelmiştir.

Tarihsel-ırksal yaklaşım özellikle Avrupa düşüncesinin oluşum dönemlerinde oldukça yaygın bir bakış açıydı. Bu yaklaşıma ilişkin Friedrich Hegel ve Alois Riegl'den ilerleyen bölümlerde daha fazla örnekler sunulacaktır. Her ikisi de kendi İslamî İkonoklazma tezlerini temellendirmek için ırka ve tarihsel sürece dair aynı argümanlara başvurur. Dahası, ilerleyen bölümlerde ele alacağımız üzere, bir Sami dini olarak İslam'ın ırksal temelde yorumlanmasına dair bu yaklaşım, Hristiyanlığın

Helenleştirilmesi ve Aryanlaştırılması süreçleriyle yan yana giden ortak bir tarihsel bağlama sahiptir (Masuzawa, 2012, p. xiii).

C. Siyasi-Entelektüel Yaklaşım

Siyasi-Entelektüel yaklaşım adını verdiğimiz üçüncü ve görece yeni olan yoruma göre başlangıçta İslam'da herhangi bir yasak söz konusu olmayıp, daha sonra politik bir yasaklama süreci başlamış, bu da sonrasında zihinsel bir kabule dönüşmüştür. 1970'lerden bu yana ön plana çıkan bu yaklaşım ilk iki yorumlama biçimine de itirazı içermektedir. Akademideki eleştirel akımın etkisini düşündüğümüzde artık günümüzde dini herhangi bir sorunun esas kaynağı olarak gören yaklaşımları savunmak oldukça güç hale gelmiştir. Ayrıca Kültürel Çalışmalar veya Görsel Kültür Çalışmaları başta olmak üzere, yeni gelişen eleştirel disiplinler, teolojik ya da ırk temelli yaklaşımları akademide artık savunulamaz hale getirmiştir. Bu tartışmalar ışığında, ünlü İslam Sanatı tarihçisi Oleg Grabar, 1970'lerin sonunda siyasi-entelektüel yaklaşımı geliştirmiştir. Grabar'a göre İslam'ın ilk dönemlerinde görsel öge kullanımına dair belli bir kısıtlama söz konusuydu, fakat bu kısıtlamalar temelde siyasi bir tutumun sonucuydu; ne var ki sonrasında kitlelerin zihinlerine yerleşen zihinsel/entelektüel bir hüviyet kazanmıştır: “Müslüman zihnindeki ikonoklazmayı pratik alanda üst düzey siyasi amaçlar için temsili resimler kullanmanın reddi takip etmiştir. Hatta belki de bu pratik reddediş zihinleri etkilemiştir de denilebilir. Bununla beraber felsefi ve entelektüel ikonoklazmanın en azından kısmen siyasi ve emperyal boyutlardan bağımsız bir şekilde toplumda yerleştiği bir zeminin var olduğu da söylenebilir” (Grabar, 1964, p. 82). Bu alanda en önemli eserlerden biri sayılan “İslam Sanatının Oluşumu”nda Grabar, “Sanata Karşı İslamî Tutumlar” başlıklı bölümde “Kuran'da temsil/tasvir kullanımı konusunda hiçbir yasak bulunmadığını” öne sürmüştür (Grabar, 1987, p. 75). Bununla beraber, Grabar erken dönem İslam sanatında görsel betimlemelerden bilinçli bir şekilde kaçınıldığının altını çizmektedir (Grabar, 1987, p. 93). 1977'de yayımlanan, erken dönem İslam sanatına dair kıymetli çalışmasında Grabar, Bizans ikonoklazmasını “İslamî ikonoklazmadan” ayırmakta ve “Kuran'ın tasvir konusunda – tamamen yasaklanan imgenin put olarak kullanılması halleri dışında tamamen suskun kaldığını”

öne sürmüştür (Grabar, 2005, p. 43).⁴¹ Grabar'ın tezinin ana fikri “ilk dönem Müslümanların tasvir konusunu hiç de umursamadıkları” şeklindedir (Grabar, 2005, p. 47). Özellikle ilk dönemler için, Müslümanların tasvire karşı tutumunu tanımlamak için “anikonizm” kavramını kullanır. Bu kavram “sembollerin bulunmayışını ya da temsillerin reddini değil, daha ziyade başka görsel formların, yazının, bitkisel süslemenin, geometrik figürlerin, soyut tasarımların ve mümkün olduğunca renkli bir görselliğin çok daha anlamlı formlar olarak yüceltildiğine” göndermede bulunur (Grabar, 2005, p. 55).⁴² Entelektüel birikimi ve saygınlığı birçok İslam sanat tarihçisinin çok üstünde olmakla birlikte, Grabar'ın baştan beri tercihe şayan bulduğu görüş “Batı paradigmasının merkeze alındığı” sekülerist yaklaşımın yüceltilmesinden ibarettir (Shaw, 2012, p. 27).

Bu düşünce hattının bir diğer önemli temsilcisi oryantalist G.R.D. King, ikonoklazma problemini oldukça farklı ve biraz da çelişkili bir açıdan ele alır. İslam'da betimsel sanatın bulunmadığını iddia eden King, belirli kısa bir dönem hariç tutulursa, esasında bu durumun İslamî ikonoklazmadan kaynaklanmadığını öne sürer (King, 1985, p. 267). King, Peygamberin M.S. 630 yılında Kâbe'deki putlar yok edildiği sırada Hz. Meryem ve Hz. İsa'ya ait olan resimleri muhafaza etmesi örneğini vererek, “Müslümanların bu tasvir ve temsilleri kullanıp kullanmama konusunda Hristiyanları muhayyer bıraktığı” sonucuna varır (King, 1985, p. 268). Hristiyanların sembolü olan Haç'ın birçok yerde Müslümanlar tarafından imha edilişi örneğini de veren King, bu eylemlerin imgelere yönelik teolojik bir yasaktan değil, daha ziyade politik bir tutumdan kaynaklandığını iddia eder. İddiasında bir adım daha ileriye giderek ikonoklazmanın İslam'ın bir din olarak kurumsallaşmasından yüzyıllarca önceye giden bir Hristiyan geleneği olduğunu söyler (King, 1985, p. 270). Neticede King, İslamî ikonoklazmanın yalnızca kısa bir dönem için geçerli olduğunu, bu tutumun da ırksal ya da teolojik değil, daha ziyade siyasi gerekçelere dayandığı sonucuna varır.

⁴¹ Grabar, son makalelerinden birinde (2004), “Hz. Muhammed'e ait tasvirler” konusu üzerinde durmuş, neticede “İslam dünyasının dinsel tasvir konusunda genelde öne sürülenden çok daha karmaşık ve sofistike bir geleneğe sahip olduğu” sonucuna varmıştır (s. 36).

⁴² Grabar'ın anikonizmini iki sebepten ötürü sonraki dönem yaklaşımlarına eklemem: birincisi Grabar erken dönem üzerine odaklanmakta, dolayısıyla çağdaş dönem hakkında pek argüman öne sürmemektedir. İkincisi ise İslamî Sanat üzerine yazdıkları kapsamlı çalışmada Bloom ve Blair, Grabar'ın anikonizmini yalnızca retorik düzeyde bir farklılık olarak değerlendirmektedir (Bloom & Blair, 2003, p. 172).

İslam medeniyeti konusunda en saygın akademisyenlerden biri olan Marshall Hodgson'a göre ise İslam toplumlarında başka dinlerin ikonlarına karşıtlık anlamında bir ikonoklazma söz konusu değildir. Bunun yerine İslam toplumlarında belli düzeyde bir "İslamî ikonoklazma" türünün bulunduğunu öne sürmektedir (Hodgson, 1964, p. 221). "Tapınç imgelerinin" reddedilmesi anlamına gelen "İslamî İkonoklazma", başka kültürlerin geleneklerinden ya da Kuran'ın bizzat kendisinden kaynaklanmamış, daha ziyade sonraki dönemlerde karşılaşılan çeşitli kültürel, siyasal ve ekonomik durumlara karşı tepki olarak gelişmiş ve yerleşmiştir (Hodgson, 1964, p. 229). Hodgson İslamî ikonoklazmayı lüks yaşama karşı halkçı bir püriten tepki olarak görmektedir. Hodgson, devamında güzel sanatları lüks yaşamla ilişkilendirerek İslamî halkçılığı da lükse karşı genel püriten tutumları itibarıyla Kalvinizm'e benzetmektedir (Hodgson, 1964, p. 240). Fakat Hodgson, bu biçimiyle bile İslamî ikonoklazmanın oldukça "marjinal bir olgu" olduğunun altını çizmektedir (Hodgson, 1964, p. 254). Hodgson alanında oldukça etkili ve güçlü bir isim olarak aralarında Oleg Grabar'ın da bulunduğu birçok sosyal bilimciyi de bu görüşüyle etkilemiştir.

D. Anikonizm

Dördüncü yaklaşım anikonizm adı verilen, İslam'da tasvirten/imgeden kaçınmayı ifade eden tutumdur. Buna göre ikonoklazma imge karşıtlığı ile ortaya çıkan bir görsellik rejimi iken, anikonizm ise dinî alan ile seküler alanın ayrıldığı, seküler alanda ikonlara yer verilirken, dinî alanda ise ikonlardan kaçınıldığı bir görsellik rejimidir. İmge karşıtlığı anlamına gelen ikonoklazmanın tersine, anikonizm imgenin dinî alanda bilinçli şekilde kullanılmamasıdır.

Anikonizm, aslında karmaşık bir yoldan üçüncü yaklaşımla yakından ilişkilidir.⁴³ Anikonizm, İslamî ikonoklazma kavramını kabul etmemekle birlikte aslında bu tezle aynı lügatçeyi kullanmakta, aynı zeminden konuşmaktadır. Bu yaklaşımın temel özelliği, kamusal ve özel alan ayrımı yapması ve bu iki farklı alanda ikon kullanımının değişik biçimlerde yorumlanmasına dayanmasıdır. Bu, aslında ikonoklazma tartışmalarından uzak durmaya çalışan, oldukça karmaşık ve iyi

⁴³ Bu argümanın detayları için 2001 yılında Bilkent Üniversitesi'nde savunduğum MFA tezine bakılabilir: Icon-Form: The Differential Logic of the Aniconism in the Islamic Tradition, August 2001.

geliştirilmiş bir argümandır. Bu yaklaşımın en önemli savunucularından biri olan, Grabar'ın öğrencisi Terry Allen (1988) İslam'ın ikonoklast bir din olmadığını, daha ziyade anikonizmi savunduğunu iddia etmektedir. Allen, görsel temsillerin “seküler sanatta” ve “dini sanatta” kullanımına dair bir ayrım yaparak, İslam'da dini bağlamda kullanılmamasına rağmen, özellikle seküler alanda imgelerin geniş ölçüde kullanıldığını iddia etmektedir.⁴⁴ Allen, iddiasının merkezine “seküler-dinî karşıtlığını” koymakta ve bu düzeyde zaten evrensel bir ayrımın geçerli olduğu varsayımıyla iddiasını sürdürmektedir. Bloom ve Blair, Allen'in anikonizm kavramını oldukça iddialı bir tez olarak takdir etmekte, fakat hak ettiği ilgiyi görememesinden yakınmaktadır. Allen'in tezini destekleyerek, “imgelerin bilinçli bir şekilde imhası” anlamında ikonoklazmanın, görsel temsil geleneğinin 11. yüzyılın sonuna kadar sürdüğü İslam kültüründen ziyade, Hristiyan dünyasına has olduğunu vurgulamaktadır (Bloom & Blair, 2003, p. 172). G.R.D. King de Allen gibi, anikonizm kavramını kullanmadan, İslam'ın ikonoklast bir din olmadığını savunmakta ve genel olarak İslam'ın temsilî sanatı seküler bağlamda kullandığını, “figüratif motifleri ise dini sanatın dışında tuttuğunu” öne sürmektedir (King, 1985, p. 267).⁴⁵

Bu yaklaşımı ileriye götürmek için daha fazla argüman ve örnek sunmak mümkün olsa da anikonizm tezinin en sorunlu yanı, ikonoklazma tartışmaları gibi Avrupamerkezci bir söyleme ve tarih algısına gömülü olmasıdır. ***Seküler ve özel alan kavramlarının ve sanat ile din ilişkisinin ikonoklazmaya karşılık nasıl üretildiği ile ilgilidir.*** İslamî İkonoklazma Tezi'nin problemi, her tekil olgunun evrensel bir model olarak Avrupa-Hristiyan paradigması ekseninde açıklanmaya çalışılmasıdır. Anikonizm tezinde de Allen aynı hatayı tekrarlamakta ve Müslümanların imge ile ilişkisini birinci bölümde tartışılan Lütheryen modelle –bu modelin kendisinin nereden çıktığından hiç bahsetmeden- açıklamaya çalışmaktadır. Ortaçağın sonlarında, kitap basımındaki gelişmelerle birlikte dinî tasvirlerle karşılık “özel tasvir” denilen bir akım ortaya çıkmıştı (Belting, 1997, p. 409). Tasvirin her yanı kapladığı bu akımı kontrol altında almak imkânsız olduğundan, ikon düşmanları tüm tasvirleri yok etmek istediler. Bu ikon düşmanlarına karşı Protestanlığın kurucusu olan Martin Luther

⁴⁴ Allen'in iddiası kısmen Vasilev'in argümanlarından alınmadır ki buna göre Müslüman dünyada camilerin dışında birçok tasvir örneği bulunmaktadır (Vasilev 26).

⁴⁵Anikonizmin sınırları ve imkanlarıyla ilgili detaylı bir tartışma için bkz. (Yılmaz, 2001).

direnmiş ve dini imgeler ve la-dinî imgeler olarak iki tür imgenin bulunduğunu öne sürmüştür. Bu ayrımı sürdüren Luther'e göre tüm tasvirler değil, sadece Tanrı'yı temsil eden imgeler yasaklanmalıydı (Belting, 1997, p. 458). Böylece kiliseler Tanrı'yı temsil eden kült imgelerden arındırıldı ve bunun karşılığında özel alanlarda "la-dinî" imge kullanımına izin verildi (Simpson, 2010, p. 134). Bu Lutheryen anikonizm Avrupa'da "dindışı/laik sanatın" yaygınlaşmasının önünü açan adım oldu (Gamboni, 1997, p. 30). Anikonizm de İslam'ın ikonoklast bir din olduğunu iddia ettiği için değil, özünde bu Lütheryen anlayışın İslam örneğine uygulanmasından ibaret olduğu için İslamî İkonoklazma Tezi'nin parçasıdır. Bu nedenle, Lütheryanizm ne kadar Avrupamerkezci hikâyenin parçası ise anikonizm de o kadar İslamî İkonoklazma Tezi'nin bir parçasıdır.

E. İslamî İkonoklazma Tezi

Tüm bu yaklaşımlar, İslam ile tasvir/imge arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan farklı birçok bakış açısının bulunduğunu gösteriyor. Hepsinin ortak özelliği ise sürekli biçimde "İslamî İkonoklazma Tezi"ne dayanmalarındır. Diğer bir deyişle, Müslümanların tasvire dönük tutumuyla ilgilenen hemen hemen tüm yaklaşımlar, ya tarihsel pratikteki kökenlerini hiç dikkate almadan ortada bir "İslamî ikonoklazma" olduğunu iddia etmekte, ya da bu ilişkiyi açıklamak için yine İslamî İkonoklazma Tezi'nin argümanlarını kullanmaktadır. İslamî İkonoklazma Tezi adını verdiğim bu bütünsel söylem kişisel tercihten ya da bilgi eksikliğinden değil, İslamî İkonoklazma Tezi'nin Avrupamerkezci inşasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu tez, İslam'da tasvirin bulunup bulunmadığı tartışmalarıyla ilgilenmek yerine İslamî İkonoklazma Tezi ile Avrupamerkezcilik arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışmaktadır. O halde daha önce dile getirdiğimiz şu soruyu tekrar tekrar sorabiliriz: Müslümanların tasvir/imge ile ilgili tutumunu tarif etmek için neden akla gelen ilk kavram her zaman "ikonoklazma" olmaktadır? Bu noktada üzerinde düşünülmesi gereken bir diğer nokta, bir İslamî İkonoklazma Tezi terminolojisi niçin, nasıl ve ne zaman ortaya çıkmıştır?

Neden Müslümanların belli tasvirlerle yönelik –şiddet içeren ya da içermeyen- tutumları “İslamî” ya da “Müslüman” sıfatıyla birlikte formüle edilmekte ve tartışılmaktadır? Sanat tarihi, teoloji gibi farklı disiplinlerin verdiği çeşitli yanıtlardan yararlanarak Müslümanların tepkilerinin “gerçek” sebebini açıklamaya çalışan, bir diğer ifadeyle “hakikatin tarihini” hatta “hakikatin hakikatini” ortaya koymaya çalışan bu türden akademik çalışmalar, her zaman “İslamî İkonoklazma”nın temel özelliklerini anlamayı merkeze almışlardır. Bu çalışmaların çoğu İslam’ın temel metinleri olan sabit referanslara, Kuran ve Hadis’e gönderme yapmaya eğilimlidir. Talal Asad’ın da vurguladığı gibi, böyle yapılarak diğer dinlerin kutsal metinlerine nazaran, “tek anlamlı” ve “birden bire harekete geçirici”lmiş gibi “İslam’ın metinlerine büyümlü bir özellik atfedilmektedir” (Asad, 2003, p. 11). Asad’la benzer şekilde Hodgson da bu yaklaşımı eleştirmekte ve şunları kaydetmektedir: “Kuran’ın örtülü mesajının basit bir mantıksal mekanizmayla aydınlatıldığı tek biçimli ve her yerde geçerli bir İslam “sistemi” ortaya çıkarmak imkânsızdır” (Hodgson, 1964, p. 229).

Son yıllarda, görsel kültür çalışmaları ve Sanat tarihi disiplinlerinin ışığında bu tür bir okuma biçiminin zorlukları ortaya çıkınca, İslamî İkonoklazma Tezi’ni farklı açılardan tartışan bir eleştirel eğilim ortaya çıktı. Bazılarına göre, Bamyana Budaları ve Danimarka Karikatürleri örnekleri herhangi bir teolojik tartışmadan değil, tamamen siyasi bir zeminde gündeme gelmiştir (Flood; Saunders). Bu yaklaşımın temsilcilerinden Flood, daha da ileri giderek “ikonoklazma” iddialarının bir “kültürel patoloji” olduğu gözleminde bulunur (Flood, 2002, p. 641). Bizans tarihi ve Bizans ikonoklazması üzerine çalışmalarıyla tanınan Brubaker, yalnızca İslamî İkonoklazma Tezi’ne odaklanmak yerine, “temsilin gücü” konusundaki ortak algıya göndermede bulunarak İslam toplumları ile Bizans deneyimi arasındaki benzerliklere dikkat çeker (Brubaker, 2009, p. 49). Elias’ın çalışması da ikonoklazma, anikonizm ve Müslümanların tasvire karşı tutumlarını diğer dinler ve kavramlarla karşılaştıran geniş kapsamlı bir eser olarak literatüre katkı sunar. (Elias, 2012).

Bu muhalif sesler tartışmanın teolojik çerçeveden bağımsız yürütülebilmesi yolunda oldukça faydalı katkılardır. Fakat İslamî İkonoklazma Tezi’nin nasıl ve neden her zaman ilk akla gelen geçerli çerçeve olarak sunulduğunu ortaya koyabilme hususunda yetersizdirler. Esasında bu örnek çalışmalar İslamî İkonoklazma Tezi’nin

geçerliliğini sorgulamazlar. Bu çalışmaların temel tezi, Müslümanların imgeyle kurdukları ilişkiyi açıklama hususunda neden ikonoklazma kavramının ilk başvuru kaynağı olduğunu açıklamak konusunda yetersiz kalır. Bu nedenle, yeni teorik açılımlar tartışmanın tesadüfi değil de özü itibarıyla bağlı olduğu asıl mesele olan Avrupamerkezcilikle ilişkisini açıklamaz (Shalem, 2012, pp. 5–6).

Dolayısıyla İslamî İkonoklazma Tezi'nin çok daha esaslı bir eleştiriyle yeniden analizini yapmak gerekir. Bu girişim İslamî İkonoklazma Tezi'nin kökensel olmayan köklerini ve İslam örneğinde ikonoklazma tartışmalarında İslamî İkonoklazma Tezi'nin nasıl belirleyici bir söylem haline geldiğini ortaya koymaya çalışan soykütüksel bir incelemeyi gerektirir. Bu tezin amacı, geçen otuz yıl boyunca, İslam ve görsellik kavramlarının bir arada kullanıldığı her yerde hemen üçüncü bir kavramın, ikonoklazma kavramının neden bir anda belirdiğini açıklamaya yöneliktir. Tüm bu çalışmalara bakıldığında, sanki ikonoklazma kavramı İslam ile görsellik kavramları arasında arabulucu ve vazgeçilmez bir kavram olarak belirir. Tuhaf bir şekilde “İslamî görselliğin” geçtiği her yerde ikonoklazmaya atıfta bulunulması, şimdiye kadar ciddi bir sorunsal olarak araştırılmamıştır.

3. BÖLÜM ESTETİĞİN İNŞASI

A. Modern Estetiğin İnşasında Din

Diğer aydınlanma-sonrası evrensellikler gibi, daha önceki dönemde izlerine rastlansa da, İslamî İkonoklazma Tezi de 19. yüzyılda bütünlüklü bir söylem olarak temayüz etmiştir. Fakat İslamî İkonoklazma Tezi'nin 19. Yüzyılda ortaya çıkışından önce belirgin bir biçimde kendini gösteren oldukça farklı bir tartışma baş göstermiştir. Bu bölüm İslamî İkonoklazma Tezi'nin önünü açan bu ilk öncülleri incelemeyi amaçlamaktadır. Bu ilk faktörler özerk bir faaliyet olarak sanatın ortaya çıkışı, dinsel nesnelere sanatsal nesnelere dönüştüren mekânlar olarak müzelerin ortaya çıkışı (ya da dinsel nesnelere sanat nesnesi olarak seküler biçimde kutsanması), ve seküler Avrupa düşüncesinin kurucu filozoflarının çalışmalarından ilham alınan İslamî İkonoklazma Tezi'nin gelişmesidir.

Hans Belting'in ortaya koyduğu gibi "Sanat Çağı", 16. Yüzyıl sonrası Avrupası'nda dinî alandan tamamen bağımsız bir sanat alanının ortaya çıkışı ile birlikte mümkün olmuştur (Belting, 1997). Bugün anladığımız anlamda Sanat'ın şekillenmesi ancak bu anlayışın ve buna bağlı kurum ve söylemlerin gelişimi ile birlikte mümkün olmuştur. Sanatın ortaya çıkışına paralel olarak, bu seküler sanat söylemi ile etkileşim içinde ikonoklazmaya dair söylem de özellikle Protestan ikonoklast hareketlerin de etkisiyle ciddi bir dönüşüme uğramış, bugünkü modern ikonoklazma halini almıştır. Bu dönüşüm sanatın ve elbette ki sanatın bilimi olarak ortaya çıkan "estetik" in ortaya çıkışı ile kurumsallaşmıştır. Aydınlanma-sonrası dünya muhtelif alanlar da kendi "bilimi" ve "rasyonalitesini" geliştirirken, bu dönemde yeni üretilen bağımsız sanat da kendisini kurumsallaştıracak bir bilime ihtiyaç duymuştur. Bu yüzden sanat ve estetiğin gelişimi birbirini besleyen süreçler olmuştur. Dahası, estetik ancak sanatın ortaya çıkışı ile birlikte mümkün olabilmiştir. Sanat'ın kurucu dışarıları olan sanatı yok etme hareketi olarak ikonoklazma da aynı dönemde ve aynı koşullarda gelişip serpilmiştir.

Estetiğin sanatla ilişkisi, Scientia Sexualis'in modern Avrupa söyleminde cinsellikle kurduğu ilişkiye benzer (Foucault, 1990, p. 53): Scientia Sexualis'in amacı, bir hakikat söylemi, hakikati inşa etme iddiasındaki bir yaklaşım olarak "cinsellik hakkında hakikati söylemektir" (Foucault, 1990, p. 58). Dünyada cinsellik üzerine "tek bilimsel söylem" olan Scientia Sexualis, cinselliğe dair bilimsel söylemin temel mekanizmalarını kurmakla görevlidir. Estetik de, Scientia Sexualis'in cinselliğin hakikati hakkında konuşması gibi, sanat hakkındaki hakikatleri ortaya koymakla görevlidir. Estetik, bu yeni ortaya çıkan seküler ve modern sanat anlayışının hakikatini anlatmak, sınıflandırmak, uzmanlarını oluşturmak vs. gibi bir dizi pratiği gerçekleştirmekle kendini mükellef görür. Bir sanat bilimi olarak estetiğin bir diğer işlevi de "kültürel kazaîliği içselleştirmeyi" geçerli kılmaktır (Bourdieu & Darbel, 1997, p. 109). Sonuç olarak estetik, 16. yy Avrupa bağlamında ortaya çıkan olumsuzlukların sonucu olan sanat anlayışını tarih-üstüleştirerek, doğallaştırma misyonuyla hareket eder.

Bu nedenle Estetik-Sanat-İkonoklazma tartışması Avrupamerkezciliğin ortaya çıkışı ile birlikte ve bu dönemde farklı pratiklerin kurumsallaşması bağlamında ele alınmalıdır. Vassilis Lambropoulos'un Avrupamerkezciliği ele aldığı eserinde, 'Avrupa' fikrinin Hristiyan Dünyası (Christendom) kavramının yerine alacak bir kategori olarak ortaya çıkışıyla sanat-estetik anlayışlarının ortaya çıkışını sıkı sıkıya ilişkilendirir. Lambropoulos'a göre estetik, Hristiyan Dünyası'nın (Christendom) seküler Avrupa olarak kendini sunması ile birlikte, estetik de bu seküler Avrupa'nın "yeni medenî dini" olarak temayüz etmiştir (Lambropoulos, 1993, p. 74). Bu yeni seküler "Avrupa" dininin, yani "sanat dini"nin de diğer dinler gibi "köktencileri ve modernistleri" bulunmaktadır (Bourdieu & Darbel, 1997, p. 1). Estetiğin arasına mesafe koyduğu, kökeninde bulunmayan tek şey "gerici bir dini düşünce" diye adlandırdığı daha önceki sanat anlayışlarına ilham veren düşüncelerdir. Estetik, ortaya çıkışı itibariyle Almanya kökenli olduğundan, kendisinden önce olgunlaşan Fransa'nın medeniyetin kökenini Roma olarak görmesine tepki olarak, kendisine köken olarak Antik Yunan medeniyetini ilham kaynağı olarak görmüştür. Sanatın bilimi olarak estetiğin kurucusu sayılan Winckelmann da bu akımı izleyerek estetiğin kökenine Fransızların Roma'sına karşılık Yunan'ı yerleştirmiştir. Lambropoulos,

Yunan'ın merkeze alındığı ve yeniden üretildiği bu Helenleşme sürecini Avrupamerkezciliğin inşasının kritik duraklarından biri olarak görür (Lambropoulos, 1993, p. 54).

Belting'e göre Sanat Çağı'nda yeni bir kutsallık olarak inşa edilen Estetik ile birlikte eskiden rahiplerin oynadığı rolü şimdi sanatçılar ifa etmektedir: Yeni ruhban sınıfı olarak sanatçıların yeni görevi ise imgelere “kutsal bir canlılık” kazandırarak sanata dönüştürmektir (Belting, 2005, pp. 308–9). Bu dönemde ortaya çıkan Sanat'ın temel misyonu erken modern dönemde ikonoklazma hareketinin yok ettiği, kırdığı, bozduğu eserleri kurtarmak, geri getirmek ya da yeniden kurmaktır. Bu nedenle imgeler ikonoklazma tehdidine karşı korunaklı yerlerde, yani müzelerde muhafaza edilmelidir. Böylece özerk sanatın misyonu da ortaya çıkmaktadır: İmgeleri dinsel anlamlarından soyutlayıp, soyundurarak ‘cansız’ hale getirmek, yok edilme tehlikesine karşı koruma altına almak (Simpson, 2010, p. 117). Farklı bir ifadeyle, nasıl ikonoklastlar tüm imgeleri yok etmeyi amaçlamışlarsa, modern özerk sanat düşüncesi de bu imgeleri yok olmaktan korumaya çalışmaktadır. Özerk sanat, imgelerin ontolojik konumlarını “ikon” ya da “kutsal emanet”ten olmaktan çıkartmak karşılığında, ikonoklastları yatıştırmakta ve bu imgeleri müzelere yerleştirerek zararsız imgeler olarak etkisizleştirip, koruma altına almaktadır. Dolayısıyla “estetğin icadı” aynı zamanda “manevi değerleri kutsal alandan çıkarıp sekülerleştirerek, zaman ve mekâna hapsedmek” anlamına gelmektedir (Duncan, 2005, p. 14).

Walter Benjamin'in çağdaş dünyada sanat ürünlerinin işlevi üzerine yürüttüğü tartışma tam da bu kutsaldan sekülere dönüşümün hikâyesini sunar. İmgelere ayinsel bir işlev kazandıran ‘kült değeri’ modern-öncesi ya da Aydınlanma-öncesi dönemin “sanatının” temelini oluşturuyordu. Fakat modern sanat kült nesnelerin ayinsel fonksiyonunu değişime uğratmış ve bir sanat nesnesi olarak dönüştürerek yeniden inşa etmiştir. Benjamin bu dönüşümü “sergileme değeri”nin ortaya çıkışı olarak adlandırır (W. Benjamin, 1968, p. 224). Kült değeri, ikonofillerin imgeye atfettikleri güce benzer bir gücün imgeye atfedilmesi ile ortaya çıkar. Oysa “sergileme değeri” imgelerin bu kült özelliğini alarak, imgeleri sekülerleştirmekte ve onları kült ilişki ağından koparmaktadır. Bu şekilde Sanat'ın ortaya çıkması ile birlikte Özerk Sanat,

imgeleri asıl anlamlarını ve değerlerini kazandıkları dini pratikler, ritüeller ve inanç ağından koparmıştır (Simpson, 2010, p. 9). Sanatın bilimi olarak modern estetik imgeleri nötr hale getirecek çerçeveyi yaratan bir meşruiyet mekanizmasından başka bir şey değildi. Bir başka deyişle estetik, imgeleri ayinsel işlevinden ve ritüel değerinden soyutlayarak, yalnızca kişisel beğeniye hitap eden zararsız imgelere dönüştürmeyi meşrulaşma işleviyle ortaya çıktı (Simpson, 2010, p. 120). Yine aynı dönemde ortaya çıkan kurumsal yapılar ve dönüşümler de aynı amaca hizmet etmekteydi. Sanat koleksiyonları, zevklerin üretilmesi ve müzelerin kurulması gibi Aydınlanma pratikleri dini imgeleri ikonoklastlardan koruma ve onlara barınak olacak seküler alanlar inşa etme çabalarının sonucuydu (Simpson, 2010, p. 121).

İmgeleri ikonoklazmaya karşı savunmak için nötralize etmek, estetiği doğuran en önemli etkenlerden biriydi. Bu çabanın zirvesi olarak görülen, Kant'ın "yüce" (sublime) kavramında neşvü nema bulan Aydınlanma Estetiği, Katolik imge anlayışına karşı bir eleştiri, imgenin nötralize edilmesi ve Protestan ikonoklazmasının ideallerinin sekülerleştirilmesi çabasının bir sonucuydu (Simpson, 2010, pp. 132–135). İmgelerin nötralizasyonu ve Katolik imgelerinin kutsal varlıklar olarak değil de sanat ürünleri olarak benimsenmesi için içeriklerinin de unutturulması gerekiyordu. Bunun için gereken düşünsel dönüşümün temeli, ikonları ikon olarak değil salt soyut biçimler olarak tasavvur etmektir. Bu dönüşüme imkân veren biçimciliğin (Formalizm) üretilmesi ile Estetik, Aydınlanma elitlerine geri buldukları ve nefret ettikleri Katolik imge ve ikonların içeriklerini göz ardı etme imkânı vermiş, sadece biçimselliklerine odaklanılmasını meşru kılan bir söylem üretmiştir (Simpson, 2010, p. 133).

Modern sanat bilimi olarak estetik, son derece güçlü esen Avrupa'daki ikonoklazma dalgasının kırılması konusunda oldukça etkili bir araç olmuştur. İkonoklazma gücü nispetince imgeleri yok etmeye çalışırken, Estetik de diğer yandan kült imgelerin içeriklerini değiştirip, dönüştürerek ikonların biçimselliğini vurguluyordu. Böylece kült imgelerin seküler ve zararsız sanat nesnelere olarak varlıklarını sürdürmelerine meşruiyet kazandıracak bir söylem geliştiriliyordu. Bu

yeni kutsanmış sanat nesnelere varlığını sürdürmek ve korunmak için bir sığınağa ihtiyaç duymuştur. Bu sığınak ise müze olmuştur.

B. Dönüşüm Alanı Olarak Müze: Kültür Objesinden Sanat Objesine

Sanat çağında müzeler imgelerin ikonoklastlar tarafından yok edilmesine karşı koruyucu seküler sığınma kurumları olarak geliştiler (Simpson, 2010, p. 11). Tabii bu korumanın bir maliyeti de olacaktı: İmgeleri dini/kültür değerlerinden soyundurmak. Sanat çağında müzeler, putların artık put olmaktan çıktığı, ayinsel işlevlerinden sıyrılarak soyut ve bireysel sanat nesnelere dönüştürüldüğü mekânlardır.⁴⁶ Bir diğer deyişle müze “imgeden hayatı çıkarır” ya da putlardan ayinsel fonksiyonu çıkarır ve onları sanat nesnesine dönüştürür (Sherman, 2004, p. 123). Dolayısıyla müzeler ikonoklazmanın Aydınlanma sonrası dönemde imgelere atfettiği dini anlamlara ve güce karşı çıkar (Duncan, 2005, p. 7).

Müzeler, seküler Avrupa'nın artık tarihsel bir gerilik olarak gördüğü, din yerine koyduğu yeni kutsal mekânlardır. Nasıl ki Hristiyanlığın mekânı kilise idiyse, Hristiyanlığın yeni dönemde aldığı biçim olan Sekülerizm'in dinsel mekânı da müzeler olmuştur. İmgenin ve mekânın sekülerleşmesiyle birlikte müzeler, başlangıcından beri hem imgenin hem de 'gerici' ve 'ikonoklast' insanların ehlileştirilmesi ve eğitilmesi için ihtiyaç duyulan mekânlar olmuştur. Müzeler demokratik-burjuva değerlerinin benimsendiği ve kendisini gösterdiği mekânlardır. Bir başka deyişle bu demokratik-burjuva özelliğinin ihtiyaç duyduğu “medeni davranışın” üretildiği yerlerdir (McClellan, 2008, p. 12).

Müzeler, içlerinde kendilerine hayat veren, güç alınan imgelere ev sahipliği yaptığı için “sanat ürünlerinin aile mezarlığı” ve “kültürün nötrale edilmesinin” şahitleridir (Adorno, 1982, p. 173). Bu nedenle de müzeler, dini imgenin sanatsal imgeye dönüşümünün ve dinsel nesnelere kültürel geleneğe dönüşümünün simgesidir.

⁴⁶ Bu tartışma temelde “putların” sanat objelerine dönüşümü ve müzelerde korunmasıyla ilgili olduğundan dolayı bilinçli olarak müzeler hakkında yürütülen kolonyal, tarihsel ve epistemolojik tartışmaları göz ardı etmektedir. Bir kimlik, çatışma ve tarih alanı olarak müze üzerinde daha detaylı bir çalışma için Rogoff ve Sherman'ın Müze Kültürü'ne (*Museum Culture*) bakılabilir (Rogoff & Sherman, 2004). Son dönem postmodern ve postyapısalcı tartışmalarda müze, kültür endüstrisinin merkezi ve sanatın ticarileşmesinin bir işareti olarak ele alınıyor. Bu tartışmanın önde gelen isimleri Pierrer Bourdieu, Jean Baudrillard, Frederick Jameson ve Mike Featherherstone'dur.

Dolayısıyla modern müzeler ikonoklastların put olarak gördüğü ikon ve imgeleri sanat eseri olarak yeniden popüler kılmış, onları yeniden içeriklendirmiştir (Adorno, 1982, p. 185). Bu anlamıyla müzeler yalnızca kilisenin yerine seküler tinselliğin yaratıldığı yerler değil, aynı zamanda, genel eğitim merkezleri olmuşlardır (McClellan, 2008, p. 11). Dolayısıyla müzeler “demokratik idealler ve elit estetik değerlerle” harmanlanmış yeni bir kamu dini yaratmanın mekânları haline gelmiştir (McClellan, 2008, p. 6). Müzelerin seküler gündelik hayatı yeniden üretme mekanizması “kutsalın laik olan üzerindeki işlevine benzer: Nesnelerin dokunulmazlığı, ziyaretçilere kendisini empoze eden dinsel sessizlik, püriten bir dünyevi sadelik mekânıdır (Bourdieu & Darbel, 1997, p. 112).

Müzeler ölmek üzere olan nesnelerin korunduğu ve şimdiye dair bir değere sahip olmaktan ziyade tarihsel bir işlev kazandığı yerlerdir. Esasen ilk sanat müzesi olarak görülen, Lenoir’ın Fransız Anıtlar Müzesi, Fransız devrimi ikonoklastlarının kilise ve şatolardan yok etmek üzere topladığı eserler arasından, ikonoklazmanın durulmasıyla yok olmaktan kurtarılan eserlerin sergilenmesi ile oluşturulmuştur (McClellan, 1994); yani, müze ikonoklastlardan kurtarılan dini imgelerin sanat eseri adında korunması ile ilk defa ortaya çıkmıştır.

Ne var ki zamanla doğal olarak müzelerin de işlevi değişmiş, müzeler yeni özellikler kazanmış, etki alanları genişlemiş, bazen de politik bir karaktere bürünmüştür (McClellan, 2008). Özerk sanatın sığınağı olan müze kavramı, sanatı tekrar hayatın parçası haline getirmeye çalışan avant-garde sanatçılar tarafından değil, metalaşma ve tüketim kültürünün her yanı kaplaması ile yok edildi (Prior, 2008, p. 56). Günümüzde ticarileşmenin merkezi olarak müzenin zaferinin en iyi işareti, sanatçı olarak görülmeyen bir illüstratörün, Amerikalı Norman Rockwell’in popüler illüstrasyonlarının ABD’de sanatın merkezi olarak görülen Guggenheim Müzesi’nde sergilenmesi ile olmuştur (Wallach, 2008, p. 112).

Osmanlı İmparatorluğu’nun müzelerle ilgili pratiğinden vereceğimiz bir örnek bizlere müze kavramının bir bağlamdan diğerine nasıl da farklılık arz edeceğini ve Avrupa örneğinin basitçe bir eser toplamadan ziyade temelde sekülerizm bağlamında ele alınması gerektiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Louvre’un

yaklaşımının ve başlangıçta dini sembol ve nesnelere toplatılıp muhafaza edildiği, sonrasında seküler kurumlar olarak müze malzemelerine dönüştüğü Avrupa deneyiminin tersine, Osmanlı İmparatorluğu'nda İslamî eserler, kutsal emanetler ve yapıtlar, bir başka deyişle dini imgeler, müzelere en son dâhil edilen nesnelere olmuştur (Shaw, 2003, p. 173).

Böylece yeni seküler Avrupa'nın seküler kiliseleri olarak müzeler, ikonoklazmanın sona erdirildiği, estetiğin gelişip büyüdüğü ve gündelik pratiklerle içselleştirildiği ve medenîliğin kurallarının öğretildiği mekânlar olagelmıştır. İslamî İkonoklazma Tezi dini ikonlar ve kült imgelerin sahip oldukları değerden sıyrılarak seküler sanat nesnelere dönüştüğü bu bağlamda ortaya çıkmıştır. Sanat ve estetiğin ortaya çıktığı bu süreçte ikonoklazma, artık kurtulması gereken bir yük olarak görülerek zamansal ve mekânsal açıdan artık aşılması olan geri bir döneme ait gösterilmiştir. Bu belli değerlere mesafe koyma süreci Avrupa'ya kendi tarihini harici Öteki'ye atfedebilme imkânını sağladı. Dolayısıyla Sanatın, estetiğin ve müzenin ötekisi olarak İslamî ikonoklazma 'harici öteki' olarak oldukça uygun bir seçenektir.

Sanat dinden ayrıştığında müzeler kült nesnelere sanat nesnelere dönüştüren yerler oldular. Bu süreçte "sanatın ötekisi" olarak ikonoklazma aydınlanma-öncesi döneminin kalıntıları olan gerilik, arkaiklik ve barbarlığı içinde toplayan bir kavrama dönüştü. İslamî İkonoklazma Tezi'nin bu tartışmada fonksiyonu tüm bu olumsuz çağrışımları Avrupa'dan uzak tutmak, başka bir geriliğe ait bir kavram olarak göstermek olmuştur. İslamî İkonoklazma Tezi yoluyla, ikonoklazmanın tüm yükü, Hristiyanlığın Helenleşmesi/Aryanlaşması ve buna paralel olarak İslam'ın Samileştirilmesiyle beraber, kadim rejime ait olumsuz bir pratik olarak İslam'ın sırtına bindirilmiştir. Bu söylemsel değişim ikonoklazma tartışmalarını politik mücadeleden insani mücadeleye çevirmiş, yani sanatsal temsiller insani girişimler olarak görülmüştür. Özellikle felsefe ve estetiğe başvurarak teolojik söylemden özerk ve seküler bir faaliyet olarak sanata geçişi bağlamsal olarak açıklanmasına yardımcı olacak bazı örneklerle tartışmaya devam edilecektir. İslamî İkonoklazma Tezi bu süreçte din, sekularizm ve sanatın yeri üzerine yürüttüğü tartışmalarla din ekseninde gericilik örneklendirmeleriyle sanatın ne olmaması gerektiğine dair argümanlar öne süren bir söyleme dönüştürülmüştür.

C. Kurucu Filozofların Eserlerinde İslamî İkonoklazma Tezi

İslamî İkonoklazma Tezi 19. yy.'da sanat tarihi ve "İslamî sanat tarihi" nin kurulmasıyla söylemsel bir gerçekliğe dönüştü. Fakat 19. yy.'ın sonlarındaki bu kurumsallaşma sürecinden çok önce Avrupa sanat çevrelerinde İslam'ın algısı ve İslam'ın imge ilişkisine dair görüş büyük ölçüde değişmişti. Aydınlanma ile birlikte Hristiyanlık sekülerleşerek Avrupa fikrine dönüştükçe, Avrupa fikrinin ve Avrupamerkezciliğin kurucu babaları sayılan üç büyük filozof Leibniz, Kant ve Hegel artık bir Hristiyanlık ve Avrupa geleneği olan İkonoklazma'dan bahsetmeyi bırakmış, bunun yerine ötekileştirilen bir İslam kültürü üzerinden İslamî ikonoklazmadan söz etmeye başlamıştır. Bu kurucu babaların metinlerini derinlemesine incelersek birçok yerde olumsuz bir din ve olumsuz bir atıf olarak İslam, Türkler, Kuzey Afrikalılar, Sarazenler, Muhammediler ve Müslümanlar (hepsi Müslümanları tanımlamak için) gibi ifadelere rastlarız.⁴⁷ Yeri gelmişken bir nokta vurgulanmalıdır, bu çalışmada bu düşünürlerin metinlerinde sunulan genel oryantalist çerçeveye ilgilenmek yerine yalnızca "İslamî ikonoklazma" kavramı üzerine odaklanılmıştır. Bu metinler "İslamî ikonoklazma" kavramı imgenin nasıl ustaca yeniden biçimlendirildiğini açıkça göstermektedir. Sıradan bir Hristiyan'ın algı dünyasında "putlara tapan", "putperest" Sarazenlerin (Müslümanların) ikonoklast olarak temsil edilerek dönüştürüldüğünü görülmektedir (Cruz, 1999, p. 57). Bu metinlerde Avrupamerkezciliğin temelini oluşturan iki ırk icat edilmiştir: Aryan ve Sami ırkları (Lambropulos 84). Aryanlar 1820'lerde yapılan ırk tartışmaları ile "Avrupa'nın ataları" olarak yeniden inşa edildi (Marchand, 2009, p. 128). Bu inşa Ernst Renan'ın Aryan ve Sami ırklarına dair ayrımına bağlı olarak biçimlenen ilkinin kültür ve medeniyeti yarattığına, Sami ırkının ise fanatik olduğuna ve hiçbir şekilde sanat üretme yeteneğinin bulunmadığına yönelik Anti-semitik düşüncenin yolunu açmıştı (Marchand, 2009, p. 129).

Avrupalıların zihinlerine işlenen İslamî İkonoklazma Tezi ağırlıklı olarak en başta bu üç düşünürün eserlerinde bulunabilir. Bu metinlerde barbarlığın, vandallığın,

⁴⁷ Frassetto ve Blanks'in çalışması Ortaçağ Avrupasında İslam'a ve Müslümanlara dair birbirinden farklı algıları ve bu algıların zamanla nasıl değiştiğini ortaya koyuyor (Blanks & Frassetto, 1999). Özellikle Blanks'in giriş makalesi bu algının Muhammedilikten İslam'a nasıl evrildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Rouillard'ın kitabı da 16. yy. Fransası'nda Türk imgesini ele alıyor (Rouillard, 1973).

geriliğin ve arkaikliğin sembolü olarak “İslamî ikonoklazma” kavramı yeniden üretilmiştir. Bu metinlerde İslam, ırksallaştırılmış ve açıkça Samileştirilmiştir. Diğer taraftan İslamî İkonoklazma Tezi’nin yani İkonoklazma’nın ötekisi de bağımsız bir faaliyet olarak Sanat idi. Bu anlayış çerçevesinde Avrupa düşüncesinde evrensel bir Tanrı icat edilerek, bir başka deyişle Hristiyanlık evrenselleştirilerek, İslam salt ırksal bir kategoriye indirildi. Bunun devamında ise seküler sanatın bilimi olarak Estetik yüceltildi. Avrupa düşüncesinin Helenleştirilmesi alkışlandı ve Yunan medeniyeti betimsel sanatın sembolü oldu. Daha önce de ele alındığı üzere Winckelmann’ın hem estetiğe hem de Avrupamerkezciliğe katkısı bir rastlantı değil, Avrupa’da hâlihazırda yürüyen sürecin kaçınılmaz yönü ile ilgiliydi.

D. Leibniz: Askeri-Politik Güç Olarak İkonoklazma

Monad teorisinin filozofu Alman Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), Avrupa düşüncesinin kurucularından biri olarak görülmüştür. Leibniz, düşünce hayatı boyunca siyasi konulardan daha çok teolojik konularla ilgilenmiştir.⁴⁸ Fakat Modern Avrupa Fikri içinde Türk ya da Müslüman imgesinin nasıl şekillendirildiğini göstermesi açısından Leibniz’in siyasi konulardaki yazıları oldukça önemlidir. “Mars Christianissimus” adlı eserinde Leibniz, Türkler Viyana’ya varmadan onları durdurmaya dönük bir askeri-siyasi strateji geliştirmeye çalışmıştır. Leibniz’in askeri-siyasi stratejisinin ana hedefi, Habsburg İmparatorluğu’nu Türklere karşı koruyacak yegâne güç olarak Fransa ile Almanya’nın birleşmesiydi. O dönem Türkler ile Fransızlar ve Türkler ile Protestanlar arasında mevcut bulunan ittifaklar, Osmanlı İmparatorluğu’na karşı yekpare bir Hristiyan savunmasının önündeki temel engellerdi. Otuz Yıl Savaşlarıyla Almanya harap olmuşken, Hristiyanlık düşmanlarına karşı başarılı olabilecek yegâne güç Fransız Kralı idi. Leibniz’e göre de Türkleri durdurabilecek tek güç Fransa’ydı (Leibniz, 1988, p. 127). Elbette bu da ancak Fransız Kralı’nın kâfirlere (Macar Protestanlarının Türkleri Katoliklere tercih ettiklerine değinmiştik) ve Türklere karşı “Hristiyanlık içindeki sorunlara” hakemlik yapmasıyla mümkündü (Leibniz, 1988, p. 131). Bu metin, Leibniz’in Türklere ve İslam’a karşı zihninin nasıl çalıştığını göstermesi bakımından önemlidir. Leibniz’in

⁴⁸ Cook’un makalesi Leibniz’in çeşitli açılardan İslam’la ilişkisine dair katkı sağlayıcı bir çalışmadır (Cook, 2008).

Fransız Kralı'na çağırısı ve Türklere karşı önerdiği plan, onun Mısır'ın işgaline yönelik planında da açıkça görülebilir. Leibniz, Mısır'ın işgaline dönük oldukça detaylı bir plan hazırlamış ve Fransız Kralı'nı Mısır'ın yönetimini teslim almaya davet etmiştir (McCabe, 2008, p. 2).

Bir siyaset bilimci olarak Leibniz siyaset ile teoloji arasında oldukça güçlü bir bağ kurmuştur. İslamî İkonoklazma Tezi bağlamında onu önemli kılan da bu teolojik okumasıdır. Bousset'ye yazdığı bir mektubunda Müslümanların kazandıkları zaferleri Müslümanların ikonoklazma inancına bağlar.⁴⁹ Muhammedilerin doğuyu fethetmelerinin gizli formülünün imgelere tapınmayı reddetmeleri olduğunu iddia eder. Leibniz'e göre Müslümanlar ikonoklast olmasalardı “Hristiyanlık Doğu için ulaşılamaz bir bölge olmayacak, Muhammed de hâkimiyetini sürdüremeyecekti” der (quoted in Almond p.22). Diğer bir deyişle, birçok Oryantalistin ilham kaynağı olarak Leibniz Müslümanların siyasal başarılarının kaynağını ikonoklazmaya bağlayarak, Avrupa'nın siyasi mağlubiyetinin sebebini teolojik bir yaklaşımla açıklamaya çalışmıştır.

Leibniz, kiliselerde tasvire izin verdiği, böylece Doğu'da Hristiyanlığın başarısızlığına uğradığını iddia ederek bunun müsebbibi olarak gördüğü İkinci İznik Konsülü'nü eleştirmektedir. Leibniz, bu iddiasıyla Hristiyanlığın teolojisinin her türlü müdahaleye açık hale getirildiğini vurguluyordu. Böyle bir yaklaşım, Reform sürecinden ve ikonperestler ile ikonoklastlar arasında süren yoğun tartışmalardan sonra bir teolog-filozof için normal görülebilir. Ne var ki Leibniz, söz konusu İslam olunca bu yaklaşıma ters bir yol izlemekte ve İslam'ın özünü ikonoklastik olarak değerlendirmektedir. Fakat Leibniz'den bir önceki kuşakta Türkler, Avrupa imgesinde ikonoklast olarak görülmek bir yana, Hristiyan dünyasında ikonlara tapan “paganlar” ve “ikonperestler” olarak bilinirdi (Tolan, 1999, p. 109). Bir diğer deyişle, İslam ve ikonoklazma üzerine birbirinden farklı algı ve yaklaşımlar Leibniz'in zamanı itibariyle farkında olduğu şeylerdi.

⁴⁹ Leibniz'in hiçbir İslam coğrafyasını ziyaret etmediğini, İslam dünyasında konuşulan dilleri bilmediğini ve bir Müslümanla dahi karşılaşmadığını unutmamak gerekiyor. İslam hakkındaki fikirleri tamamen “metin” düzeyindedir (Cook, 2008, p. 169).

Leibniz ikonoklazmayı başlı başına olumsuz olarak görmez, tam tersine bir iktidar kaynağı olarak görür. Diğer taraftan, “her şeyi tek bir bilinçli ve manevi prensibe bağlamanın köklü bir gelenek olduğundan” yola çıkarak İslam’ın ikonoklazmadan siyasal açıdan oldukça yararlandığını, “Muhammed’in bundan güç devşirdiğini ve Muhammedîliğin birçok ülkeyi putperestliğe mezar ettiğini” öne sürer (Almond, 2009, p. 22). Bu metnin yazılmasından sadece bir kaç yıl sonra Osmanlı’nın başarısız İkinci Viyana Kuşatması’nın ardından “Türk tehlikesi” bertaraf edilince, Leibniz yazılarında İslam ve ikonoklazma hakkında çok daha yumuşak/hoşgörülü bir tutum takınmıştır. Artık “Türk/Arap tarihçilerinin katkıları”ndan ve “İslam’daki putperestlik-karşıtı olumlu unsurlar”dan bahsetmeye başlamıştır (Almond, 2009, p. 27).

Netice itibariyle Leibniz, Avrupa düşüncesinde İslamî İkonoklazma Tezi’ni tanıttıran önemli bir isimdir. Fakat daha süreç yeni başlamıştır. Bir diğer Alman filozofu Immanuel Kant da Leibniz’in bu düşünce hattını geliştirerek sürdürmüştür.

E. Kant: İkonoklazma yoluyla İslam’ı Samileştirmek

Modern felsefe ve estetiğin kurucularından biri olan Alman Immanuel Kant (1724-1804), Aydınlanma filozofudur. Asad’ın Kant’ı evrensel din kategorisinin fikir babası olarak görmesi sürpriz değildir (Asad, 1993, p. 42). Kuşkusuz Kant, aynı zamanda, estetiğin kurumsallaşmasının ve sanatın bağımsızlığı kavramının geliştirilmesinde de anahtar bir isimdir. Estetik üzerine en önemli eseri olan Yargı Yetisinin Eleştirisi’nde (*Critique of Judgment*) yücelik kavramı üzerine yürüttüğü tartışmada bu kavramı sadece “ingelere karşı Yahudice bir tutum”la değil, kapsamı daha da geniş tutarak “İslamî ikonoklazmayla” da ilişkilendirir. Kant buna delil olarak On Emir’in ikincisine göndermede bulunur: “Kendin için oyma put, yukarıda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın yahut yerin altında sularda olanın suretini yapmayacaksın, onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin.’ Kant’a göre bu Emir, Yahudilerin dinleri hususunda diğer dinlerle karşılaştırıldığında ahlaki düzlemde nasıl bir adanmışlığa sahip olabildiklerini ve Muhammedçiliğe nasıl bir ilham verdiğini de açıklamaya çalışır” (Kant, 2007, p. 275).

Bu alıntı soyut sanat, ikonoklazma ve yücelik/kutsallık tartışmalarının temel referans kaynaklarından biri olmuştur. Bu ifadeyle Kant, daha önce de değindiğim üzere Hristiyanlığa karşı İslam ve Yahudiliği içeren bir Sami dini kavramı varsaymaktadır. Yahudilik ve İslam'ın Avrupalıların zihninde yüzyıllar boyunca bir ve aynı görülmüştür (Anidjar, 2003, p. 35). Protestan ikonoklazmasını, Hristiyanlığın köken itibariyle Sami dini olduğunu, erken dönem Hristiyanlığında imgelerin reddedildiği gerçeğini görmezden gelerek Kant, ikonoklazmayı esas itibariyle Sami ırkına ait ve Yahudi-İslam dinlerine özgü bir tutum olarak formüle eder. Böylece Kant'a göre bu iki Sami dini Hristiyanlığa göre tanrılarının ancak olumsuzlama ifadeleriyle tanımlamakta ısrar eden, O'nun temsil edilemeyeceğini savunan "daha kutsalcı/yüceltici" dinlerdir (Almond, 2009, p. 43). Bu Sami dinlerinde Tanrı'nın yüzü tasvir edilmez. Tanrı'yı insan suretinde resmetme konusunda İslam ve Yahudiliğin bu katı tutumu çok daha önemli iki sonuç doğurmaktadır: İlk olarak "vahiy" ile "rüya" ile yer değiştirmesi; ikinci olarak da dinin özü olarak görülen "ruhsal/manevi hakikat" ile "kişisel fantezi" ile yer değiştirmesidir (Almond, 2009, p. 44). Bu yaklaşımıyla Kant, Yahudilik ve İslam'ı rüya/hayal ve fanteziyle uğraşan iki din olarak Oryantalizmin analiz nesnesi konumuna indirgemıştır.

Neticede her iki dini de ikonoklast olarak aynı kefeye koymak suretiyle İslamî İkonoklazma Tezi'ne de zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Kant'ın İslam'da ve Yahudilikte ikonoklazmaya dair okuması, iki dinin Avrupalı zihninde ötekileştirilmesine ve Hristiyanlığın da özü itibariyle bu ikisinden farklı bir din olarak görülmesine yol açmıştır. İşte tam da bu noktada İslamî İkonoklazma Tezi, daha önce ele aldığım Avrupamerkezcilik ve Sekülerizmin inşası arasındaki ilişkinin temelinde yer almaktadır.

Kant'ın bu girişiminden Yahudilik, Siyonizm marifetiyle çekilip alınmış, geriye ise ikonoklazmanın kaynağı olarak İslam bırakılmıştır. Siyonizm, bir Avrupa ideolojisi olarak, Yahudileri Samilerden ayırmaya, ırkçı Avrupa anlatısındaki olumsuz Sami dini anlayışında koparmaya projesinin adıdır. Böylece Yahudiler Avrupa anlatısının parçası haline getirmeye çalışılmış, bununla eşzamanlı olarak da Yahudiliğin Araplar, Türkler, Samiler ve İslam'la muhtemel bütün bağları koparılmıştır (Anidjar, 2008, p. 33). Bir diğer deyişle Kant'ın her iki dini de Semitik

olarak sınıflandırarak ötekileştirerek Avrupa Fikri'ne dışsallaştırması, ancak Holokost'dan sonra çözülmüş, Yahudilik “Yahudi-Hristiyan” medeniyetinin parçası olmaya davet edilerek Semitik özelliklerinden koparılmıştır. Böylece Siyonizm Anti-Semitik bir karakter kazanarak Yahudileri ve Avrupa'yı Araplardan arındırarak, Semitizmden uzak tutmuştur.

F. Hegel: İkonoklazmadan Fanatizme

Kant'tan sonra Aydınlanma düşüncesinin Avrupa, sekülerizm, estetik ve tarih gibi kavramlarını kurumsallaştıran diğer isim Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) olmuştur. Bu anlamda Aydınlanma-sonrası düşüncesinin inşasında Hegel'in metinleri oldukça önemlidir. Bu nedenle İslamî İkonoklazma Tezi sorununu ele alırken, Hegel'in estetik ve tarih üzerine yazdıklarını incelenmesi zaruret teşkil etmektedir. Estetik (Aesthetics) adlı eserinin ilk cildinde Hegel şöyle yazar: “Nihayetinde Muhammedçiler olarak Türkler iyi bilindiği üzere hiç bir resim ya da insan tasvirini vs. hoş görmez” (Hegel, 1998, p. 42). Hegel İslam'ın ikonoklastik bir din olduğu fikrini hiç bir kanıtla gerek duymaksızın kabul edilmesi gereken apaçık aşikâr bir hakikat olarak sunar. İddiasını savunmak için Hegel, James Bruce'un hatıralarına göndermede bulunur: “James Bruce Habeşistan'a yolculuğunda Türk'ün birine bir balık resmi gösterir; Türk ilk bakışında oldukça etkilenir, fakat kısa süre sonra James'e şu yanıtı verir: 'Kıyamet gününde bu balık sana karşı canlanıp 'Dünya'da sen bana bir beden verdin ama bir ruh vermedin' diye seni suçlarsa bu suçlamaya karşı kendini nasıl savunacaksın?’” Hegel'in İslam'da tasvire karşı tutumun nasıl olduğuna dair büyük bir iddiayı İskoçyalı bir gezginin bir anısına dayandırması oldukça ilginçtir. Siyasi bir gazetede editörlük yapan ve döneminin siyasi gelişmelerini yakından takip eden biri olarak Hegel kuşkusuz İslam hakkında yazdıklarından çok daha fazla malumata sahipti. Bir diğer deyişle Hegel'in İslam'la ilgili cehalet/bilgisizlik gibi bir sorunu yoktu. Yine aynı paragrafta Hegel İslamî ikonoklazmaya dair kaynağından hiç söz etmeden bazı hadislere de göndermede bulunur, “Peygamber de hadis külliyyatında kaydedildiği üzere, Etiyopya'daki kiliselerde bulunan resimlerden söz eden Ümmü Habibe ve Ümmü Seleme adlı iki kadına şöyle der: 'Kıyamet gününde bu resimler kendilerini çizenleri suçlayacaklar!’” (Hegel, 1998, p. 42). Böylece Hegel, “İslamî ikonoklazma”yı kanıtlamak için somut

bir delil bulmuş olduğunu varsayıyor ve Estetik adlı çalışmasında aynı temayı sık sık tekrarlayarak açık bir gerçekmiş gibi kayda geçiriyordu.

Hegel Estetik adlı eserinin takip eden sayfalarında “İslamî ikonoklazmaya” birçok kez göndermede bulunulmuştur: “Yahudiler ve Muhammediler Tanrı’nın resmini yapmaktan men edilmişlerdir” (Hegel, 1998, p. 175). Özetle, Hegel için bir sorun olarak İkonoklazma, Yahudiliğin olduğu kadar İslam’ın da yakasını bırakmamaktadır.

Kant’a benzer şekilde Hegel de Yahudilik ile İslam arasında hiçbir ayırım yapmaz ve ikisini de kutsallığın/yüceliğin dinleri olarak aynı kategoride görür (Anidjar, 2003, p. 98). Fakat Hegel’e göre Hristiyanlık’ta estetiğin neşvünema bulması için bu tür bir imge kısıtlaması yoktur. Aksine “Hristiyanlığın tarihsel imgeleri, İsa’nın yeniden canlanması, hayatı, ölümü vs. sanatın, özellikle resim sanatının gelişmesi için her türlü malzemeyi/imbânı sunması hasebiyle Hristiyanlığın kendisinin sanatın imkânının koşulu” olduğunu öne sürer (Hegel, 1998, p. 103).

Hegel’in düşüncesi Yahudilere ve Türklere (Müslümanlara) normal bir faaliyet olarak estetikle uğraşma imkânı vermez. Böylece Hegel, İslam ve Yahudilikte Tanrı imgesinin “bulunmayışı”ndaki “acizliğe” göndermede bulunarak sanat ve estetiğin normlarının ne olduğuna dair bir normativite çerçevesi, normalliğin şartlarını yaratmıştır. Doğal olarak Yahudiler ve Türkler bu normallik sınırlarında yer almadıkları için, “patolojik” estetik anlayışlarından dolayı bu sınavda kaçınılmaz şekilde başarısız olacaklardır. Hegel bu tezinde bir adım daha ileri gider ve “Yahudilerin ve Türklerin Tanrılarını sanatla temsil etmekten yoksun olduklarını, bunun için yeterli sanatsal beceriye sahip olmadıklarını” iddia eder (Hegel, 1998, s. 70).

Sadece Estetik’te değil, Tarih üzerine diğer yazılarında da Hegel benzer iddialarda bulunur. Tarih Felsefesi adlı çalışmasında (*The Philosophy of History*) Hegel’e göre “Muhammedi ibadet imgesi tamamen soyut/zihinseldir; Tanrı’nın hiçbir tasvir veya temsiline izin verilmez” (Hegel, 2010b, p. 357). Hegel “İslamî İkonoklazma” tartışmasının kapsamını Tanrı’yı resmetmek, temsil etmek

konusundaki yetersizlikten ve bu konudaki yasaktan çıkarır. Bu son alıntıyla Arnold'un daha önce bahsettiğimiz “İslam'da hiçbir sembole yer olmadığı” yönündeki iddiasının kökenlerini görmek şimdi çok daha kolay olmuştur.

Dahası Leibniz'e benzer şekilde Hegel de “İslamî ikonoklazma” ile Müslümanların davranışları arasında paralellikler kurar. Bir başka deyişle, Müslümanların dinlerini savaşçı ve saldırgan davranışlarla ilişkilendirerek teolojik-politik bir iddiada bulunur. Hegel'e göre “İslamî ikonoklazma” ve bu ikonoklazmadan kaynaklanan soyut düşünce Müslümanların savaşlarda coşku ve hırsla savaşmalarının kaynağıdır. Bu nedenle de Müslümanlar, Müslüman olmalarından dolayı zorunlu olarak fanatiktir: “İslamî ikonoklazma” Müslümanların ‘fanatikliğinin’ kökenidir” (Hegel, 2010b, p. 358). Bu son alıntı monoteizmden ikonoklazmaya ve soyutlamadan fanatizme giden düşünce zincirini bize çok daha iyi açıklar. Bu düşünce zinciri çağdaş yaklaşım tiplerinden “İslamî aşırıcılık” ve “Müslüman öfkesi”ni içeren üçüncü yaklaşımda kendisini gösteriyor. Dolayısıyla Müslümanlar, ikonoklast olduklarından soyut düşünmek zorundadır, bu da Müslümanları fanatik yapmaktadır. Bu düşüncenin mantıksal sonucu da fanatizmin Müslümanların ikonoklazmadan kaynaklanan değişmez bir temel özelliği olduğu fikridir. Böylece Fanatizmle ilgili yaklaşımıyla Hegel, İslam'da tek bir prensibin olduğunu söyler: Din ve terör. Bu ise günümüzde İslam'ı fanatizm ve terörle eşitleyen yaklaşımın temel çıkış noktasıdır (Anidjar, 2003, p. 131).

Modern Avrupa düşüncesinin kurucu isimleri olarak bu üç örnekle sanat ve estetik İslamî İkonoklazma Tezi'nin ilk yaklaşımını oluşturmaktadır. Klasik Oryantalistlerin ve sanat tarihçilerinin İslam ve ikonoklazma üzerine yazdıklarından bir asırdan daha fazla bir zaman önce, İslam'ın ikonoklast bir din olduğuna yönelik düşünce Avrupa Fikri'nin kurucu filozofların metinlerinde bulunabiliyor. Bu noktada İslamî İkonoklazma Tezi'nin neyin yüce/kutsal, neyin sanat ve neyin fanatizm vs. olduğunu tanımlayan bir konumda inşa edildiğini görmek oldukça ilginçtir. Böylece dikkat çekici biçimde bu ilk aşama modern Avrupa'nın bir kültür, bir medeniyet ve bir düşünce olarak kabul edilmesi süreciyle birlikte yürümektedir. Kuşkusuz Leibniz, Kant ve Hegel'in farklı derecelerde de olsa İslamî İkonoklazma Tezi'ni paylaştıkları ve besledikleri bir gerçektir. Fakat daha ilginç olanı, bu teze Avrupa sanatının ve

dininin nasıl olması gerektiğine dair tartışmalar yürütürken başvurmalarıdır. Yani bir bakıma İslamî İkonoklazma Tezi Batı'ya öteki kültürler üzerinden kendi pozisyonunu yaratmasında yardımcı olmaktadır.



4. BÖLÜM: İSLAM SANATININ ORTAYA ÇIKIŞINDA İSLAMİ İKONOKLAZMA TEZİ

Bir söylemsel gerçeklik olarak İslamî İkonoklazma Tezi, Avrupa Fikri'nin bir ürünüdür. Bu tezin imkânını sağlayan koşullar din, sekülerizm, ikonoklazma ve sanat, Avrupa düşüncesi ve Öteki gibi kavramlar ekseninde dönen tartışmalardır. İslamî İkonoklazma Tezi, çıkışı itibariyle İslam ya da Müslümanlarla alakalı bir şey değil, Avrupa Fikri'nin kavramsallaştırılması ve inşasıyla ilgilidir. Avrupa Fikri'ni Hristiyanlığın yerine geçiren koşullar, İslamî İkonoklazma Tezi'ni var eden koşullarla aynıdır. Bir önceki bölümde gösterdiğimiz üzere İslamî ikonoklazmaya ilişkin iddialar Avrupa Fikri'nin bir parçası olarak hâlihazırda zaten mevcuttu. Bununla beraber İslamî İkonoklazma Tezi ancak Avrupa'da bilimlerin kurumsallaşmasıyla birlikte retoriğe dönüşmüştür. Bir önceki bölümde İslamî İkonoklazma Tezi'nin ilk dönem metinlerini ele alarak bu süreci ilk aşama olarak tanımladım. Masuzawa'nın öne sürdüğü gibi Oryantalizm ve antropoloji ikiz bilimleri, İslam'ın da payına düşen yere konumlandırıldığı “dünya dinleri” kavramının şekillenmesinde oldukça etkili rol oynamışlardır (Masuzawa, 2012, p. 19). Ancak İslamî İkonoklazma Tezi'ni daha iyi anlamak için bir disiplin daha derinlemesine incelenmelidir: Sanat Tarihi ve daha özel olarak da Sanat Tarihi'nin bir alt disiplini olan İslam Sanat Tarihi. Bu bölümde bu disiplinler arasında çok yorucu ve tarihsel detaylara girilmeden gidiş gelişler yapılacaktır. Temelde süreksizliklerin, kopuşların ve iktidar oyunlarının İslamî İkonoklazma Tezi tartışmalarını biçimlendirdiği öne sürülecektir. Sanat tarihi üzerindeki bu tartışmam, bu disiplinin kurucularından olan ve “İslamî sanat” kavramının da çerçevesini belirleyen Alois Riegl (1858-1905) ile sınırlı tutulacaktır.

İslamî İkonoklazma Tezi'nin ikinci safhası bu bölümde ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu aşama İslam, ikonoklazma ve sanat ekseninde modern sanat tarihini ve 19. Yüzyılın son çeyreği ve 20. Yüzyılın başlarına kadar giden erken dönem Oryantalist –bir meslek olarak- çalışmaları kapsar.⁵⁰ İslamî İkonoklazma Tezi'nin oluşması ikinci dönemde sanat tarihinin bir disiplin olarak kurumsallaşmasıyla aynı döneme denk gelir. Sanat tarihinin ortaya çıkışını, bir alt disiplin olarak İslam sanat

⁵⁰19. yy. ilk dönemlerine kadar giden bazı metinler bile mevcuttur (Young, 2004).

tarihinin ortaya çıkışı takip etmiştir.⁵¹ Bu aşama, bir yanda sanatın, bilimin ve Avrupa düşüncesinin “yükselişine/gelişimine” sahne olurken öte yandan ise tarihsel ve siyasi olarak da İslam dünyasının ‘düşüşüne/çöküşüne’ sahne olmaktadır. Ne var ki Avrupa ile harici Ötekisi İslam arasındaki bu ilerleme-gerileme ilişkisinin sonuçları sanat tarihi söylemi içinde nadiren olarak tartışılmıştır” (Preziosi 497).

İslam sanat tarihiyle ilgili detayları tartışmaya geçmeden önce bir bilim olarak Tarih üzerine yürütülen tartışmaları hatırlamak son derece önemlidir. Beşeri bilimlerin arkeolojisinde Foucault, aralarında tarihin oldukça önemli yere sahip olduğu beşeri bilimleri sorunsallaştırır. Foucault, modern bir disiplin olarak tarihin her şeyi tarihselleştirme iddiasında olduğunu savunur. Bu iddiasına karşın o “lirik halesinden” sıyrıldığında, tarihin gerçek işlevinin insanı “tarihsizleştirmek” (tarihüstüleştirmek) olduğunu iddia etmektedir (Foucault, 2002, p. 402). İnsan, tarih vasıtasıyla kendisinden başka her şeyi tarihselleştirir ve kendisini tarihin öznesi olarak inşa eder (Foucault, 2002, p. 403). 19. Yüzyıl literatürü insan dışında her şeyin tarihini yazmaya çalışmıştı. Kendisini bu eğilimin dışında tutan İnsan, 19. yüzyıl’da insanı tarihsizleştirdi ve doğallaştırdı. Kendisine değişmez bir doğallık atfetti. Tarih’in insanı doğallaştırması gibi, sekülerizm de dini tarihsizleştirip ve evrenselleştirdi. Oryantalizm ’in bu dönemdeki işlevi ise Şark’ı/İslam’ı tarihsizleştirmektir. İslamî sanat ve İslamî İkonoklazma Tezi ilgili sorunlar, bu basit fakat önemli tespit göz ardı edilerek anlaşılabilir.

“İslamî sanat” kavramı Avrupa sahnesine Oryantalizm ve Sömürgecilik aracılığıyla çıkmıştır.⁵² İslamî sanat ve 11 Eylül sonrası terör kavramları üzerine eleştirisinde Winegar, bu bağı açıkça ortaya koyar; “Geçmişte Müslümanların Batı medeniyetine katkılarına yönelik tekrar edilen/ sabitleşmiş hikâye, esasında ortak bir sanat tarihi ve müzebilimi perspektifi çerçevesi içinde ve “İslamî sanatı”nın Avrupa sömürgeliğinde önce üretildiği varsayımıyla ortaya koyulmaktadır” (Winegar, 2008, p. 663).

⁵¹ Almanya’da ortaya çıkan Sanat Tarihi, ilk defa akademik bir bölüm olarak 1844 yılında kurulmuştur (Olin, 1999, p. 21)

⁵² Robert Young’a göre Müslümanlar kolonyalizme maruz kalan diğer halklardan daha şanslıydı, çünkü Oryantalizm Avrupa’ya yakın olan komşu için üretilmiş bir kategoriydi. Kolonyal tecrübe “Avrupalıya göre fazla uzak, fazla yabancı ve daha az kurumsallaşmış topluluklarla muhatap olduğunda fetiş, totem ve paganizm kavramları kullanılmıştır (Young, 2004).

G. İslam Sanatı Tarihi

Sanat tarihinin bir alt bölümü olarak İslam sanat tarihi ise ilk olarak “egzotik bir Batı-dışı gelenek olarak” ortaya çıkmıştır (Necipoğlu, 2012, p. 2). Buna göre, “İslamî sanat,” İslam sanat tarihinin daha ilk oluşum dönemlerinden başlayarak ortaçağlılaştırılarak zamansal olarak geriye itildi (Necipoğlu, 2012, p. 4). İslam sanat tarihi alt-disiplinin kurumsallaştırılması ise İslamî İkonoklazma Tezi’ni güçlendirip kalıcılaştırdı. Bu süreç sömürgecilik ve oryantalizmle oldukça yakın ilişkiliydi. Young’ın da öne sürüdüğü gibi “Rönesans-sonrası Avrupa düşüncesi Sömürgecilik hesaba katılmadan anlaşılamayacağı gibi, Rönesans-sonrası dünya tarihi de Avrupalılaştırma süreci ortaya konulmadan anlaşılabilir” (Young, 2004, p. 158). Benzer şekilde, İslamî İkonoklazma Tezi’nin oluşmasına imkân sağlayan “İslamî sanat”ın hikâyesi de özerk ve bağımsız bir hikâye değil, Avrupa Sanatı ve Sanat Tarihi’nin evrenselleştirilmesinin, yani bu hikâyelerin bir parçasıdır. Yaygın kabulün tersine, bir disiplin olarak Oryantalizm “Şark” ile ilgili değil aksine, “Batı”nın Şark-Garp harici düalizmi şeklinde pazarladığı kendisini yeniden kurma süreciyle ilgilidir (Young, 2004, p. 180). Dolayısıyla İslam sanat tarihi iki disiplinin evliliğinden doğmuştur: Oryantalizm ve sanat tarihi. Bu yüzden “İslam sanat tarihi,” ortaya çıkışı itibariyle ne İslam’la ne de Müslümanların ürettiği sanatla alakalıdır; o Avrupa’nın kendi kendisini evrensel bir proje olarak kurmasıyla alakalıdır (Rabbat, 2012, p. 3). Bir diğer deyişle, bir disiplin olarak sanat tarihini önceleyen bir “İslam sanat tarihi” söz konusu değildir.” Yani “İslam toplumlarında İslam sanatını bütünsel bir tarzda inceleyen yerli bir gelenek mevcut değildir” (Necipoğlu, 2012, p. 11). Dolayısıyla İslam Sanat Tarihi doğal olarak Batı modeline uygun, bu modelin normlarına göre şekillenmiştir (Contadini, 2010, p. 5).

Bu alana verilen isim öncelikle sahayı Sarazenik, Muhammedî, Faslı ya da Şarkî olarak isimlendirmiştir. Ancak tüm bu adlandırmalardan sonra “İslamî” kavramı Müslüman toplumlarda üretilen eserleri tarif etme konusunda daha önceki tüm alternatifleri geçersiz kılarak bu alana adını vermiştir (Rabbat, 2012, p. 2). Dolayısıyla

“İslam Sanat Tarihi”nin ortaya çıkışı “doğal” bir süreç değil, muhtelif eklemlenme ve mücadelelerden sonra ortaya çıkmıştır. 1893’e kadar Müslümanlar toplumların sanatı, tek bir İslam Sanatı adı altında değil, bu sanatların icra edildiği bölgelere göre sınıflandırılıyordu. Ne var ki Osmanlı İmparatorluğu’nun askeri ve siyasi müdahaleleri sonucunda “İslamî Sanat” tek tanımlayıcı ifade olarak bir anda Avrupa sanat çevrelerinde rüzgâr gibi esti (Shaw, 2003, p. 174). İstanbul’da kurulan Müze-i Hümayûn 1889’da “Muhammedi Sanat” ifadesini düzeltmek için “İslamî sanat tarihi” ifadesini ortaya attı (Shaw, 2012, p. 13). Her ne kadar adını koymuş olsalar da Osmanlılar o dönemde “İslamî sanat” kavramını pek anlamlı bulmadılar. “İslamî sanat” ifadesini Arap milliyetçiliğini dengelemek üzere merkezîyetçiliğe yeniden ağırlık veren imparatorluğun yeni kimliği olarak Osmanlıcılığın propagandasını yapmak için kullandılar (Shaw, 2003, p. 174). Ancak bu tür sömürgeci (emperyal) ve siyasal deneyimler sonucunda “İslamî” kavramı estetik bir kategori haline geldi. Ne var ki “İslamî sanatın” ilkeleri, kriterleri, alanı ve hedefi ancak 1910’da Münih belediyesinin düzenlediği sergide “Muhammedî Sanatın Şaheserleri” başlığıyla bir çerçeveye sahip olabildi (Troelenberg, 2012, p. 12).

“İslamî sanat” adı verilen tarzın daha sonra bu alanda çalışan tarihçilerin ilk arşivi olarak da görülecek en erken koleksiyonları 19. yy.’a aittir. İlk koleksiyonculardan biri Blacas Dükü Pierre Louis Jean Casimir idi (1771-1839). Blacas Dükü, aynı zamanda Fransa’nın 1830’da başlayan Cezayir sömürgeciliği dönemindeki ünlü Oryantalist ressamı Jean-Baptiste Greuze, J.-A.-D. Ingres, Eugene Delacroix’nın da patronuydu (Bloom & Blair, 2003, p. 154). Sömürgeci bir girişim olarak Oryantalist Estetiğin bu macerası, İslamî Sanat’ın Avrupalı temelleri ve sömürgecilik arasındaki derin ve iç içe geçmiş ilişkinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmaktadır (R. Benjamin, 2003). Şark’ı başıboşluğun, tembelliğin ve aldırmazlığın hüküm sürdüğü “zamansız” bir fantezi coğrafyası olarak tasvir eden Oryantalist ressamı, uzun çalışma saatleri ve ağır iş gücü altındaki yığınların halini hiç umursamıyor, göz ardı ediyorlardı (Nochlin, 1989, p. 39). Oryantalist sanat, oryantalizm ve sömürgecilik Avrupa’da o kadar içselleştirilmiş ve doğallaştırılmıştı ki diğer bölgelere kıyasla Avrupa’da bu sömürgeciliğe karşı hiçbir emperyal genişleme eleştirisi ya da sömürgecilik-karşıtı resim geleneği oluşmadı (R. Benjamin, 2003, p. 79).

Oryantalist sanatın rolü basitçe bir sanat üretimi değildi: Bénédite'nin ifadeleriyle “‘Müslüman Fransa’sında’ erkek egemen Arap yaşamının elbiselerinin detayları ve etnografik büyüsunü tuvale yansıtan ressamların görevi bu kültürel tabloyu tüm detaylarıyla Batı’ya anlatmak ve mümkünse sömürgeciliğin sert müdahalesinin yaratacağı değişime karşı muhafaza etmektir” (R. Benjamin, 2003, p. 62). Aslında birçok klasik Oryantalist, mesleği icabı İslam sanatı üzerine uzman otoriteler olarak sanat tarihçisi kimliğini de üzerlerinde taşırdı. Bu yüzden sanat ya da sanat tarihinden hiçbir şey anlamayan birçok Oryantalist, dönemin “İslamî sanat” örneklerini görmek için 1910 Münih sergisini ziyarete gitmişti.⁵³

Bu bağlamda ‘İslamî Sanat Tarihi’ uzak ülkelere ait fantezi dolu egzotik bir dünya olarak genel Oryantalist söylem içerisinde şekillenmiştir. Elhamra Sarayı üzerine yaptığı incelemede Eggleton, Avrupa’nın önemli isimlerinden birçok örnek vererek Endülüs sanatı üzerinden İslam sanatının ‘fantezi’, ‘periler ülkesi’, ‘perili bir iç dünya’ ‘lüks’ gibi ifadelerle nasıl anlatıldığını ortaya koyar (Eggleton, 2012, pp. 8–9).

İslamî sanat meselesi Avrupa’nın sömürgeci politikalarının bir parçası olduğu için, Fransa’da 1893’de ilk “Müslüman sanat sergisi” organize edildiğinde, bu sergi sadece İslamî sanatı değil, aynı zamanda Avrupalı büyük güçler arasındaki rekabeti de yansıtıyordu. ‘İslamî sanat’ sergileri Fransa’nın sömürge bölgelerindeki zaferlerini gösterdiği ölçüde hem prestij hem de para demektir (R. Benjamin, 2003, p. 65). Dolayısıyla “İslam sanat tarihi”ne dair tartışmalar her zaman sömürge söyleminin bir parçası olarak sürmüştür (Keshani, 2012, p. 22).⁵⁴

İslam sanat tarihi bilimi üzerine yaptıkları incelemede bu alanda uzman Bloom ve Blair, İslam sanat tarihinin evrenselliğini sorgulamışlardır. Yazarlara göre İslam dünyasında halkın çoğunluğu Müslüman olan milletler “İslamî sanat” yerine

⁵³ Bu isimlerden bazıları: Carl Heinrich Becker, Max van Berchem, Ignaz Goldziher, Ernst Herzfeld, Alfred Jeremias, Enno Littmann, Leopold Messerschmidt, Eugen Mittwoch, Moritz Sobernheim and Heinrich Winkler (Troelenberg, 2012, p. 24).

⁵⁴ Hussein Keshani’nin makalesinde detaylı bir şekilde sunulduğu üzere, Hind ve Mughal sanatı 1857’den itibaren başlayan İngiliz yönetimiyle, Cezayirliğin sanatı 1830’da Fransızların Cezayiri işgalinden sonra ve Orta Asya sanatı ise 19. yy.’da bölgenin Ruslar tarafından sömürgeleştirilmesiyle beraber şöhret bulmuştur (Keshani, 2012).

kendi ‘milli sanatlarını’ öğretirler”. Bloom ve Blair yaptıkları inceleme sonucunda “evrensel bir ‘İslamî sanat’ kavramının ancak Batı’ya has bir kategori olarak varlığını sürdürdüğü” sonucuna varır (Bloom & Blair, 2003, p. 157). “İslamî Sanat” Avrupa’nın sömürge ihtiyaçları bağlamında üretilen bir kavram olduğundan, varılan bu sonuca pek şaşmamak gerekir.

Netice itibariyle, bu örneklerden de gördüğümüz üzere, nerede “İslam sanat tarihi”yle ilgili bir tartışma gündeme gelse, “İslamî sanat tarihi” Avrupamerkezci söylemin bir parçası olan Avrupa Sanatı’na ait bir anlatı olduğundan, orada Avrupamerkezcilik tartışması gündeme gelmelidir (Shalem, 2012, p. 2). Her ne kadar son zamanlarda bu tartışmayı gündeme getiren makaleler olsa da, bu çalışmalar hala sanki artık İslamî sanat genel sanat-tarihi bağlamından kopmuş ya da artık İslamî sanatla ilgili ölçüt ve değerlendirmeleri elinde tutmaya çalışan Avrupamerkezci sanat tarihçilerinin pek dikkate alınmadığı bir duruma geldiği iddiasını taşıdıklarından dolayı oldukça kısıtlı çalışmalardır (Shalem, 2012, p. 6). Oysa hala geçerli bir soru ortada duruyor: “Batı sanat tarihinin genel çerçevesi dışında/ötesinde bir İslamî sanat var olabilir mi?” (Shalem, 2012, p. 18). Bir zamanlar dünyanın en büyük İslam devleti olan Osmanlı İmparatorluğu’nu örnek verirse, Müze-i Hümayûn’da Yunan, Roma, Asur dönemi koleksiyonları mevcut bulunduğu halde 1889’a kadar “İslamî sanat” koleksiyonu oluşturulmamıştı (Shaw, 2003, p. 173). Bu aslında Osmanlı aydınlarının o dönemde İslamî sanata kavramına karşı tutumunu açıkça gösterir.

Dolayısıyla bu bağlamda “İslam sanatı” ifadesi, daha önce hiç var olmayan bir sanat türünün sınıflandırılmasına yol açan epistemolojik bir kategori olarak, İslam’ın evrenselleştirilmesi yoluyla “yaşayan bir üretim olmaktan çok uzak bir tarihsel medeniyet kategorisi”ne dönüştürülmesiyle mümkün olmuştur (Shaw, 2012, p. 16). Bu “biçimsel estetikleştirme yoluyla sekülerleştirme” eğilimin eleştirisi de yine bir Müslümandan değil, bir oryantalistten gelmiştir. Louis Massignon “İslamî sanatın ‘herhangi bir dış etkiyle ortaya çıkmadığını; sanata dair Müslüman algının temel karakteristiğinin esas itibariyle İslamî Metafizikten geldiğini” öne sürer. (quoted in Shaw, 2012, p. 20).

Bugünün tartışmalarında, her ne kadar Blair ve Bloom ‘İslam sanat tarihinin’ Avrupamerkezci temellerini eleştirmeye çalışıyor olsalar da, hala ‘modern Avrupa’da üretilmiş sanat anlayışıyla, Avrupa’da modern dönemde sanata dair epistemolojik dönüşümden önceki sanat eserleriyle ilgili değerlendirilmelerin problemlili olması gibi, Avrupa-dışı eserleri de olumsuz etkileyen problemlili bir sınıflandırma sistemi çerçevesinde meseleyi ele almaya devam ederler (Shaw, 2012, p. 4). Şu aşamada nasıl bir gelişme göstereceğini bilemesek de “İslam sanat tarihi”ne dair literatüre Avrupamerkezciliğin hala musallat olduğunu söylemek gerekir (Shalem, 2012, p. 6). Görünen o ki ne sanat ve felsefede oldukça köklü dönüşümlere yol açmış radikal bir değişim olarak ne “kültürel dönüş” ne de “görsel dönüş” “İslam sanat tarihini” etkiler gözükmektedir. Buna karşılık her geçen zaman daha İslam sanatı kavramı Avrupamerkezci bağlamdaki varlığını sürdürmektedir (Keshani, 2012, p. 1).

Bu sebeplerden dolayı James Elkins’in, sanat tarihinin kavramsal veya metodolojik olarak Avrupamerkezci bir girişim olması anlamında ifade ettiği “sanat tarihine dair Batı-dışı bir gelenek yoktur” iddiası geçerli görünmektedir (Elkins, 2013, p. 19). Sanat tarihiyle veya diğer kültürlerle ilgilenen Batı-dışı akademisyenler ve sanatçılar elbette bulunmaktadır. Fakat disiplinin ana yapısı ve omurgası Batılıdır ve görünen o ki Batılı olarak kalmaya da devam edecektir. Hülâsa, sanat tarihi, Batı sanat tarihinin küreselleşmiş bir versiyonudur. İslam sanat tarihi de buna istisna değildir. İçerik “Batı-dışı” olsa da aslında tüm tartışmaların üzerinde yürüdüğü temel normlar ve kabuller küresel ya da Batı-dışı değil, tersine Batılı kalmaya devam etmektedir. Bu gerçek, biçim/figür-imge, görsel-metinsel, temsili-kitabî vb. gibi tartışmalarda da görüldüğü üzere özellikle İslam ve görsellikle ilgili yazılan neredeyse bütün metinlerde kendisini gösterir.⁵⁵ Her ne kadar “İslamî estetik” teorik düzeyde “soyut sanat” düzeyine çıkarılmış olsa da ya da temsil anlayışı itibariyle post-yapısalcılığa benzetilse de (Gonzalez, 2001), bu değerlendirmenin yapıldığı temel norm yine Avrupa-Amerikan sanatı ve estetiği olarak kalmaya devam etmektedir.

Bir fikir olarak İslamî İkonoklazma Tezi Avrupa’nın kurucu babalarının metinlerinde geliştirilmiştir. İslam sanat tarihi ortaya çıktıktan sonra ise bu tez söylemsel bir gerçekliğe dönüşmüştür. İslamî İkonoklazma Tezi’ne yönelik farklı

⁵⁵ Bu yaklaşımı paylaşan şu isimler sıralanabilir: (Bloom & Blair, 2003; Gonzalez, 2001; Grabar, 1987; Leaman, 2004; Schick, 2008).

yaklaşımları birinci bölümde ortaya koymuştuk. Tüm bu farklı tutum ve yaklaşımlar bir şekilde “İslamî sanat” kavramı ve “İslam sanat tarihi” disipliniyle ilgilidir. Bu bölümde söz konusu tartışmaları tekrar etmemekle birlikte, İslam sanat tarihi alanında İslamî İkonoklazma Tezi’ne dair üretilmiş bazı önemli yaklaşımların nasıl ‘bilimsel’ araştırma statüsü elde ettiği ele alınacaktır. İslam Sanat Tarihi adında bir disiplin olmasaydı, bu fikirlerin çoğu Müslümanların icra ettiği sanatla ilgili ırkçı ve sahte-bilimsel söylemler olarak bir kenara atılmış olacaktı. Fakat bu disiplin İslamî İkonoklazma Tezi’ni geliştiren, doğallaştıran ve destekleyen söylemlere meşruiyet kazandırmıştır. Bugün bile İslamî İkonoklazma Tezi, akademik literatür başta olmak üzere kültürel alanda geçerli ve meşru bir araştırma alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Wendy Shaw’un da dediği gibi, bu bilim dalı “temel İslamî kaynaklarda kapsamlı/genel bir yasak bulunmadığına dair her türlü sanat tarihi analizine kapalı ve dirençlidir” (Shaw, 2012, p. 5). Shaw devamında bu söylemin esasında İslam’la ya da yasakla çok az ilgisinin olduğunu, daha ziyade “izleyeninin (spectator) imge normativitesiyle” ilgili olduğunu vurgular (Shaw, 2012, p. 5). İslamî İkonoklazma Tezi varlığı sayesinde Batı Oryantalizmi, -özellikle Alman oryantalizmi- ‘Şark’ı ya da ‘İslamî Sanat’ı bir süsleme sanatı ya da dekoratif bir sanat olarak, yani yüksek romantik sanatın yanına ikincil, küçük çaplı bir sanat uğraşısı olarak görür (Marchand, 2009, p. 388). 1865 ile 1890 yılları arasında İslam dekoratif sanatıyla ilgili 60’tan fazla kitap ve makale yazılmış olması bunun en önemli delilidir (Marchand, 2009, p. 391).

H. Alois Riegl, İslamî Sanat ve İslamî İkonoklazma Tezi

İkonoklazma tartışmaları Reform sürecinde teolojik bağlamdan kopup aydınlanma-sonrası modern sanat bağlamında ele alınmaya başlayınca ikonoklazma seküler bir kavrama dönüştü ve hatta –her ikisi de görece olumlu çağrışımlar ifade ederek - Avrupa bağlamında “radikal” ya da “yenilikçi” gibi isimler aldı. Fakat bir disiplin olarak sanat tarihinin biçimlenme dönemlerinde, Müslümanların minyatür, motif, halı ve diğer “küçük” dekoratif resimsel sanat pratikleri ve antropomorfizmden uzak tasarımları Avrupa’nın “eski” ya da “geçmiş” dinî ikonoklast deneyimlerine benzetildi. Avrupa’nın ‘harici ötekisi’nin sanatsal deneyimlerini bu şekilde

kendisinden uzak tutmak Oryantalizmin en parlak dönemiyle aynı zamana denk geliyordu. Bu yüzden İslam sanatı üzerine çalışan uzmanlar “ikonoklazma” kavramını “radikal” ya da “avangard” gibi ilerici ve devrimci çağrışımlara sahip, muhtemel olumlu alternatif yaklaşımlar olarak görmek yerine, gerilik, barbarlık ve dinselilik ekseninde algıladılar. Kanımca bunun temel sebebi İslamî İkonoklazma Tezi’nin Aydınlanma düşüncesinin seküler sanat anlayışı ile “İslamî sanat”ın doğasına yönelik Oryantalist varsayımların tarihsel yakınlığından doğması ve yükselmesidir.

“İslam Sanat Tarihi” sahasını saran sorunları sunduktan sonra şimdi de Sanat Tarihinin kurucu babalarından biri olan ve aynı zamanda “İslamî sanat” kavramı üzerine önemli bir düşünür olan Alois Riegl üzerinde durmak istiyorum. Riegl hem sanat tarihinin kendi kavram dünyasını inşa etmesinde hem de “İslamî sanat” ve İslamî İkonoklazma Tezi’nin çerçevesini ve kavramsal yapısını güçlendirmede önemli bir isim olması hasebiyle arada kalmış bir isimdir.

Alois Riegl (1858-1905) sanat tarihinin kurucu isimlerinden biridir. Riegl yüzyılın dönüm noktasında sanat tarihinin en önemli ismi olarak görülür (Zerner, 1976, p. 177).⁵⁶ W.J.T. Mitchell, Riegl’i Görsel Kültür’ün öncü isimlerinden biri olarak zikreder (Smith & Mitchell, 2008, p. 41). Riegl’in önemi, esas itibarıyla ortaya koyduğu sanatın tarihsel dönemselleştirmesinden kaynaklanır (Jas’ Elsner, 2006, p. 742). Gombrich, Görsel Sanatların Tarihsel Grameri adlı kitabında, Riegl’i “tüm sanat-tarihi çalışmalarının anası” olarak görmüştür (Gombrich, 2008, p. 293). Viyana okulunun kurucularından biri olarak Riegl, “formel unsurların ve temsil biçimlerinin evriminin analizi, izleyiciye göre değişken ilişkiler ve “yüksek” ve “düşük” sanat arasındaki bağlantı” üzerine çalışmıştı (Binstock, 2004, p. 11). Riegl, biyografik eleştiriyi, materyalist evrimciliği, sanata tarihdışı yaklaşımları, uygulamalı sanat, dekoratif sanat ve yüksek sanat arasındaki hiyerarşik ayrımı eleştiren biriydi. Riegl’in *Kunstwollen* kavramı sanat tarihinin en etkili kavramlarından biri olarak en çok tartışılan kavramlardan biridir (Jas’ Elsner, 2006, p. 750; Olin, 1992, pp. 71–2; Zerner, 1976, p. 181).⁵⁷ *Kunstwollen* kavramı Yeni-Kantçı düşünürler tarafından “yaratıcı ilke” olarak yorumlanmış, bunun karşısında Yeni-Hegelicilerse kavramı

⁵⁶ Riegl sanat tarihinin adeta bir kült ismi, bir peygamberi olarak görülüyordu, ibid. 178.

⁵⁷ Zerner’in çalışması Riegl’in eserlerinin epistemolojik ve kavramsal çerçevesini ele alan oldukça dikkat çekici bir çalışmadır. Zerner, Riegl’i Alman düşüncesinin tarihsel bağlamı ekseninde ele alır ve metodolojisini ve yaklaşımlarını bu çerçevede analiz eder.

“sanat tarihini biçimselcilik ve sanatsal yaratıcılıktan anlama ilişkin sorgulamalara kaydıran” bir kavram olarak görmüşlerdir (Jas’ Elsner, 2006, p. 758).

Riegl’in önemi hem bu etkili kavramların yaratıcısı olmasından hem de Müslümanların sanat pratiğine dair Sanat Tarihinin İslamî İkonoklazma Tezi’ne önemli katkılar sunan yoğun çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Riegl’in önemi sadece İslamî sanat üzerine yazmış olması değil, aynı zamanda bir disiplin olarak Sanat Tarihi’ne dair geliştirdiği dönemselleştirmenin bir önceki çağın karakteristiğini içinde barındırıyor olmasından kaynaklanmaktadır. İslam sanat eserleri koleksiyoncusu ve taciri olan Riegl’in sanat üzerine ilk çalışması Şark kilimlerinin motifleri üzerineydi. Alois Riegl’e göre sanat ve dekorasyon üzerine yazdığı “Görsel Sanatların Tarihsel Grameri” adlı eserinde (Historical Grammar of the Visual Arts), Hegelci⁵⁸ sanat anlayışı, ikonoklazma ve İslam anlayışının izleri görülür: “Yahudilikten farklı olarak İslam kendisini bitkileri, hayvanları ve insanları içeren canlı doğaya karşı değil, maddi dünyaya karşı mücadeleye, maddi olana, cansız dünyaya karşı mücadeleye adanmıştır. Biz buna İslamî imge yasağı adını veriyoruz” (Riegl 329).

Riegl’in çalışmalarına yapılan sürekli atıflar, imgelere, süsleme ve dekorasyonun doğasına ilişkin kendini tekrar eden tartışmalarla İslamî İkonoklazma Tezi’nin kemikleşmesine yardımcı olmuştur (Problems of Style).⁵⁹ Sanat tarihinin kurucu isimlerinden ve “İslamî sanat” alanının yaratıcılarından biri olarak Riegl, “İslamî sanat” ve İslamî İkonoklazma Tezi’nin Avrupa’nın sanat söylemi içine entegre edilmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Riegl’in sınıflandırma ve tarihsel dönemselleştirmeye yönelik bitmez tükenmez çabaları birçoklarının zihninde Müslümanların sanat pratikleri ve deneyimlerinin Avrupalı bakış açısının neresinde konumlandırılacağına dair anahtar rol oynamıştır. Sanat tarihine ilişkin “teknik-materyalist” teorinin ateşli karşıtlarından biri olarak Riegl, biçimlerin tarihi üzerine odaklanarak bir tarihsel metodoloji geliştirmeye çalışmıştır. Fakat bu çabası yine de

⁵⁸ Riegl’in Hegelciliğiyle ilgili geniş çaplı bir inceleme için bkz. Margaret Iversen, Alois Riegl: Art History and Theory. Ayrıca, Riegl’in Müslümanlar tarafından üretilen halılar konusunda uzman olduğu ve akademisyen olmadan önce iyi bir halı koleksiyoncusu olduğu unutulmamalıdır. Foucault’nun toplama, indeksleme, arşivleme ve modern tarih arasında kurduğu ilişkiyi ele alırken Riegl’in bu tecrübesini de hatırla tutmak gerek (Order 132).

⁵⁹ Bu kitap Gottfried Semper ve kendisinden sonra gelenlerin materyalist evrimci yaklaşımlarına karşı bir polemiksel yanıtıdır (Zerner, 1976, p. 178).

Riegl'in Avrupamerkezciliğin sınırları içinde bir kuramsallaştırma yapmasını önleyememiştir: “Kültürel çoğulculuk ve tarihçi söyleminin sınırlarının düşünömsel bir çözümlemesine dair argümanlarına rağmen, Riegl'in küresel stilin tarihi üzerine uygulanacak *Kunstwollen* ya da “biçim verme arzusu” kavramı eninde sonunda “daha az gelişmiş” Oryantal motifler pahasına ‘zaman içinde evrimleşmiş bir Batı geleneğini yüceltmektedir” (Eggleton, 2012, p. 18).

Riegl'in öncülük ettiğı tezyin (ornament) kuramı Batı-dışı “küçük sanatlar”ı tanımlamak için başvuru olan Avrupamerkezci bir açıklama biçimi olmanın ötesine geçememiştir. 19. yüzyılda “Batı-dışı kültürlerin ürettiğı tezyin sanatına anlam vermek için “sanat formlarını sınıflandırmaya yönelik birçok biçimsel strateji” geliştirme çabaları olmuştur (Eggleton, 2012, p. 17). Riegl tezyini dekoratif sanatın iki boyutlu ve soyut bir yaratımı olarak görür. Daha karmaşık yaratımlarda bulunmaktan yoksun Şark'ın soyut düşünme biçimine göndermede bulunarak bu “küçük sanatı” Şark'a has olarak gösterme çabasındadır. Owen Jones ve diğerleriyle birlikte Riegl'in de çabaları bu bağlamda düşünölmelidir. Bu haliyle bile Riegl “İslamî sanat”ı bağımsız bir sanat formu olarak görmez, onun yerine Batı sanatı ve Semitik-olmayan sanattan türeme bir form olarak görür. Ona göre “İslamî tezyinin kökeni olarak güçlü bir Bizans etkisi öteden beri bilinmektedir” (Riegl, 1992, p. 11). Riegl'in kuramı, İslamî sanatın “soyut doğasını” yüceltmesiyle İslamî İkonoklazma Tezi'nin ortaya çıkışına yardımcı oluyor görünmektedir: “Orta çağlar boyunca İslamî sanatın geometrik filiz motifleri bize Şark'ın soyutlama ruhunu bir kez daha gösteriyor” (Riegl, 1992, p. 235).

Riegl, Yakın Doğı'yu da 19. Yüzyıl son dönemi Avrupamerkezci perspektifiyle okur. Şark'a en ufak bir özgünlük hakkı bile vermez: “Sanatsal faaliyetin ve dolayısıyla tezyin sanatının da gelişiminin merkezi en başından beri Şark değil Batı'dır. Kuşku yok ki Yakın Doğı'nun abidevi sanatsal eserleri Helen sanatının inşası açısından yararlı ve uyarlayıcı etki yaratmıştır. Fakat bu stilin belirleyici unsurları yine Batı'dan, Yunan'dan gelmedir” (Riegl, 1992, p. 219). Riegl'in kendisi bile bu iddiayı ikna edici bulmaz ve “erken dönem dekoratif sanatın örneklerinin aslında İskenderiye'de geliştiğini fakat o dönemler İskenderiye'nin de ‘Yunan kolonisi’ olduğunu” öne sürer. (Riegl, 1992, p. 219).

Materyalist-teknik kuramlara karşı tarihselci bir perspektifle yaptığı eleştirisi, Şark ve “Yakın Doğu” söz konusu olduğunda bu kültürlerin üretimlerini yine tarihüstü kategorilere başvurarak ele aldığı için kendisine pek yarar sağlamadığı görülür. İki bin yıl önceki Yunan sanatını ele alırken Riegl’in zihni Şark ve Batıyla ilgili -birincisinin soyut karakterli, ikincisinin ise “doğallaştırıcı eğilimlere” sahip olduğuna dair- 19. yy. Avrupa üretimi ayrımını temel alır (Riegl, 1992, p. 10). Riegl sanata ilişkin teknik-materyalist teorileri eleştirir ve “farklı kültürlerin sanatlarının rastgele ve yerli kökenleri olduğu” iddiasını reddeder (Riegl, 1992, p. 11). Fakat “Şark’ın özel bir yaratımı olarak” Arabeskin kökeni üzerine yürüttüğü tartışmada arabeskin “Helenist Batı’dan alınma” olduğunu iddia eder (Riegl, 1992, p. 11).

Riegl görsel sanatın tarihini üç döneme ayırır: Antikite, Orta Çağ ve Modern Çağ (Riegl, 2004, p. 55). Riegl, “Orta Çağın” temel karakterini oluşturan iki özellik olan “katı monoteizm” ile “sanata karşı düşmanlık” arasında sıkı bir ilişki olduğunu varsayar. Dolayısıyla “Şark halklarının” temsile karşı düşmanlıkları Şark’a özgü olup “katı monoteizm”den kaynaklanır. Riegl’a göre, Bizans ve İslam’da örneklerini bulan “katı monoteizm”in versiyonları “doğanın asla temsil ya da tasvir edilemeyeceğine ilişkin başlangıç dönemdeki kavramsal tutuma sırtlarını dayarken,” Batı’yı temsil eden Greko-Romen Batı ya da Roma Katolikliği imge ve temsile karşı “hoşgörülü” bir tutum geliştirmiştir (Riegl, 2004, pp. 68–69). Riegl, böylece sanat tartışmasını teolojik bir zemine çekerek, kendi teorisine destek bulmak için teolojik argümanlar sunarak İslam ve Bizans’ı Orta Çağa hapseder.⁶⁰ Bizans ve İslam aynı olmamasına rağmen Yunan’ı ikisinin arasında gösterecek belirli ortak niteliğe sahiptir (Riegl, 2004, p. 70). Riegl’a göre sonraları Yunan, Batının parçası olarak görülmüş ve Orta Çağdaki teolojik yaklaşımı bugünlere taşıyan tek medeniyet olarak da İslam kalmıştır. Riegl’ın Sanata ve Şark’a dair yaklaşımı “İslamî sanatı”nı zamansal geriliğe yani Orta Çağa ait gösteren önceki çalışmalarla örtüşmektedir. Dolayısıyla “İslamî ikonoklazma” kavramı da anakronizm ya da tarihsel gerilik çerçevesinde ele alınır.

⁶⁰ 1890’ların sonlarında bu kitabın ilk taslağı yazıldığı zaman, Bizans hala “Doğu” nun bir parçası olarak görülmüyordu. Bu algı ancak Yunanistan 20. yy. başlarında bağımsızlığını kazandığı zaman değişti ve Bizans yavaş yavaş “Batı”ya ait olarak görülmeye başladı. Bu yüzden Riegl’in kavramsallaştırmasında Bizans ile İslam’ın aynı kategoride görülmesi tesadüfi değildir.

Bu düşünce hattına göre Bizans Sanatının en yüksek formu ancak “katı monoteist” düşünceyi aştıktan sonra yani “ikonoklazma tartışması”yla Bizans’ın ikonoklazmasını İslam’a ve monoteizme has bir ayrıcalık kabul etmesi sürecinden sonra ortaya çıkabilmiştir (Riegl, 2004, p. 72). Bununla beraber, “Bizans halklarının en Batılı olanları” yani Yunanlılar Bizans’ı bu etkiden kurtardılar. Bu yaklaşımıyla Riegl yeni yükselen Avrupamerkezcilik düşüncesine uygun olarak ikonoklazmayı teolojik zemine indirgemekte ve İslam’a atfetmektedir. Anakronik olarak da Antik Yunanı Batılı olarak göstermektedir. Bu yolla ‘ikonoklazma’ İslam’a ve Şark’a ait özsel bir problem olarak kavramsallaştırılır. Önceki bölümlerde ele aldığım gibi Riegl da Avrupa fikri’nin oluşması sürecinde, Avrupa’nın Helenleştirilmesi ve Aryanlaştırılmasına hizmet etmiş, İslam’ın Samileştirilmesi hikâyesini de tekrar etmiş olur.

İslam’ı ya da “İslamî sanatı”nı zamanın gerisine atarak, bu sanatı Bizans sanatının ufak tefek değişikliklerle basitçe bir tekrarı olarak görür. Riegl’a göre İslam sanatı, Bizans sanatının türevi olmaktan öte bir şey değildir. Riegl’a göre, İslam sanatı İslam dininin bir yansımasıdır. İslam sanatını teolojik zeminde yorumlayan Riegl, İslam sanatında İslam’ın temel prensiplerini görmeye çalışır. Böylece tek Tanrı, ‘tek halife’, halklarla lider arasında hiyerarşik bir yapının bulunmayışı gibi Oryantalizmin klasik argümanlarını yeniden üretmiştir. Riegl’e göre İslam sanatı teolojik sınırlamalara mahkûm olup, bu sanat içinde dünyevi sanata izin verilir. İslam sanatı güçlüyü zayıftan ayırt etmez; bu da sanat diline motifle zemin arasındaki ilişkinin muğlaklaşması şeklinde yansımıştır (Riegl, 2004, p. 73).

Riegl’a göre, İslamî sanatla Bizans sanatı arasındaki bu girift ilişki Reformist Hristiyanlığın tüm dinsel sanatı yok etmeye yönelik İslamî tutumu örnek aldığı 17. Yüzyıl Avrupası’nda bambaşka bir yöne evrilmiştir (Riegl, 2004, p. 93). İkonoklazmayı Batı’ya ya da Hristiyanlığa yakıştıramayan Riegl, Avrupa’nın Reform sonrası Protestanlaşan bölgelerinde yükselen “ikonoklastik hareketlerin” ardındaki ana sebep olarak da İslam’ı görür. Bu yaklaşımıyla Riegl, İslam’ı aydınlanma-sonrası seküler-bilimsel çağa karşı Aydınlanma-öncesinin dini dönemine itmektedir, tarihsel olarak ötelemektedir.

Sanat teorisi açısından Riegl'in İslam sanatını nerede konumlandığı oldukça önemlidir. Riegl'in "geleneksel fakat derin" Oryantalizmine göre görsel sanatın bir fonksiyonu ya da bir amacı vardır (Riegl, 2000, p. 27). Riegl, görsel sanatın amacını ikiye ayırır: Dekoratif ve pratik. Fakat daha sonra bu iki amaca "kavramsal" adını verdiği, manevi ya da entelektüel işlev olarak nitelendirdiği üçüncü bir amaç daha ekler (Riegl, 2004, p. 110). Üçüncü amacı tartışırken, Riegl dekorasyonu sanattan ayırır. Ona göre sanat olmadan dekorasyon olmaz, fakat sanat dekorasyon olmadan da var olabilir ve bunun yolu da tinsel ihtiyaçları karşılaması ve kişiyi uyanışa götürmesidir. Tersine dekorasyonun işlevi ise basitçe "boşluğu doldurmak" ya da "boşluk korkusunu def etmektir (*horror vacui*)."⁶¹ Sanat ise bundan çok öte bir şeydir. Dolayısıyla Riegl'in kuramında, İslam "kavramsal/zihinsel amaç" için mekân ayırımına gitmez, tersine dekoratif ve pratik amaçlar güder (Riegl, 2004, p. 112). "İnsanların somut zihinsel imgelerden bağımsız bir şekilde spekülâtif düşünmeye alıştıkları" Şark'ın dini olarak İslam, kavramsal/zihinsel amacı/gayeyi sanat alanından söküp atmıştır (Riegl, 2004, p. 149). Sanata yönelik "hesaplanmış bir hoşgörünün" sağlandığı Hristiyanlıktan farklı olarak, İslam'da hiçbir kavramsal amaç güdülmemiş, sadece hâlihazırda var olan ve "Araplar" tarafından da keşfedilmemiş cansız formlar tarihi süreçte nesillere aktarılmıştır (Riegl, 2004, p. 150). Hristiyan sanatı bu sorunu çok tanrıli antik sanatla çözmüş ve sanatı sadece sanat için bir faaliyet olarak özgürleştirmiştir (Riegl, 2004, p. 153). Bu tabloda İslam'a ise sadece ikonoklazma ve dekorasyon kalmıştır.

Hegel'in yaklaşımına benzer şekilde Riegl İslamî sanattaki ikonoklazmanın ne rastlantısal ne de tarihsel olduğunu, tersine teolojik, özsel ve değişmez olduğunu öne sürer. Dolayısıyla İslam sanatını tanımlayan ifade "üç boyutlu formlara karşı düşmanlık"tır (Riegl, 2004, p. 256). Bu sadece Yakın Doğu'daki İslamî sanatın değil, "dinsel olan tüm sanat tarzlarının ortak karakteridir" (Riegl, 2000, p. 124).

Riegl sanatı sanat olarak değil, "insanın madde ile kurduğu ilişkiyi anlamak" bağlamında bir "dünya görüşü" (*Weltanschauung*) olarak ele alır (Riegl, 2004, p. 55). Bu "dünya görüşü" teorisine göre, Yakın Doğulu, Oryantal ya da Arap halklar

⁶¹ Riegl'in "boşluk korkusu" kavramı dekorasyon ile İslam arasındaki ilişkiyi tanımlamak üzere en çok tekrar edilen kavramlardan biridir.

“güçlünün hakkını” ve dünyanın tek bir güç tarafından yönetilmesini savunur (Riegl, 2004, pp. 308–9). Bu dünyada Şarkî halklar ancak monarşik yapılar kurabilir ve özgürleştirmekten değil tahakkümden ve sömürmekten anlarlar (Riegl, 2004, p. 328). İkonoklazma da bu ilişkinin tarihsel ve mantıksal bir sonucudur. Bu dünya görüşünün sonucu olarak İslam, görsel formu bir “taş”a, Kâbe’ye indirgemıştır. Bu da Riegl’in “İslamî ikonoklazmasının” temel köklerini bulduğu noktadır:

“Yahudilikten farklı olarak İslam kendisini bitkileri, hayvanları ve insanları içeren canlı doğaya karşı değil, maddi dünyaya karşı mücadeleye, maddi olana, cansız dünyaya karşı mücadeleye adanmıştır. Biz buna İslamî imge yasağı adını veriyoruz” (Riegl, 2004, p. 329).

Riegl İslam’ın, sanatsal üretimle dünya görüşü arasındaki ilişkinin en açık örneğini sunduğunu iddia eder. “Yakın-Doğulu halkların” ve Müslümanların ikonoklazması Riegl’in kuramında önemli bir yer tutar. En temel metodolojik argümanlarını geliştirdiği “Geç Dönem Roma *Kunstwollen*” adlı metninde bile St. Augustine’in estetik üzerine yazarken mimariden örnekler vermeyi tercih edişini Semitik Şark’ın baskısına ve hatta tüm betimsel sanat ürünlerini yok etme amacına bağlar (Riegl, 2000, p. 92). Sanat tarihini açıklarken “Yakın Doğu Semitik” gelenek ile “Hint-Alman” kültürleri arasında bir karşıtlık ilişkisi kurar ve ilkinin her zaman “kısıtlayıcı/engelleyci unsur” olduğunu öne sürer (Riegl, 2000, p. 117). Gerçek gelişme ve ilerleme ise her zaman Hint-Alman kültürleri eliyle sağlanmıştır. Semitik ve Alman kültür ayrımı yapan Riegl, Roma kültürünü ise ikisinin arasında konumlandırır (Riegl, 2000, p. 123).⁶² Modern sanat tarihini Yakın Doğu Sanatının Yunanlılar ve Romalılar üzerine kurduğu “Şarklılaştırma” etkisinden kurtulma olarak görür. Dolayısıyla Hint-Alman Sanatı gerçek sanatı yeniden ikame edebilir/edecektir. (Riegl, 2000, p. 127).

Alois Riegl’in yazdıklarından açıkça görüldüğü üzere Leibniz, Kant ve Hegel’in ilk aşamada öne sürdükleri fikirler sanat tarihi ve bunun alt disiplini İslam sanat tarihi içinde bir “bilimsel bilgi” kalıbına dönüştürülmüştür. Riegl’in yazdıkları

⁶² Riegl’in yaklaşımı Lambropoulos’un Avrupamerkezcilik eleştirisiyle uyumaktadır. Avusturyalı biri olarak Riegl Avrupa’nın Helenleştirilmesini öncelerken, Yakın Doğuda yaşayan tüm toplulukları da Samileştirmeye çalışmaktadır.

İslamî İkonoklazma Tezi söylemsel gerçekliğini güçlendirmiş ve doğallaştırmıştır. Bu düşünceler daha sonra hem sanat tarihinde hem de İslam sanat tarihinde yaygın kabuller olarak dolaşıma girmiştir. Bir zamanların popüler algısı, bir filozofun düşüncelerine, o düşünceler de 19. Yüzyılda “bilimsel bilgiye” dönüşmüştür. İslamî İkonoklazma Tezi “bilimsel bilgi” hüviyeti kazandığı anda Müslümanların imgeye yönelik her türlü tavrı İslamî İkonoklazma Tezi çerçevesinde açıklamak kolay olmaktadır. Bir sonraki bölüm her defasında İslamî İkonoklazma Tezi'nin tekrarlandığı çağdaş örnekleri ve bu tutumun ardındaki varsayımlar ele alacaktır.



5. BÖLÜM: İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ'NİN YENİDEN CANLANIŞI: BAMYAN BUDALARI, DANİMARKA KARİKATÜRLERİ VE İÇSELLEŞTİRME

Bu çalışmada İslamî İkonoklazma Tezi'nin oluşmasında üçüncü aşama olarak tanımlanan süreç, son dönemde Bamyan Budaları ve Danimarka Karikatürleri üzerinde yürütülen tartışmalarla şekillenen çağdaş dönemdir. İslamî İkonoklazma Tezi'nin fikir olarak ortaya çıkıp, yeşerdiği erken dönemde bu fikrin taşıyıcıları filozoflardı; İslamî İkonoklazma Tezi'nin felsefî bir düşünce olarak var olduğu bu dönemde temel mesele Avrupa düşüncesinin inşa edilmesi ve Hristiyanlıktan sıyrılmayıdır. İkinci dönemde İslamî İkonoklazma Tezi'nin taşıyıcıları ise sanat tarihçileri ve Oryantalistler olmuştur. Bir başka deyişle İslamî İkonoklazma Tezi artık bilimsel bilginin konusu ve uzmanların uğraşığıdır. Bu dönemde problem sömürgecilik ve *Avrupa'nın Harici Ötekisi* ile kurduğu ilişkiydi. Bu süreçte İslamî İkonoklazma Tezi “bilimsel söylem” şeklini aldı. Üçüncü dönemde ise İslamî İkonoklazma Tezi'nin taşıyıcıları ağırlıklı olarak gazeteciler, fikir önderleri ve kamuoyunda tanınmış kişilerdir. Bu dönemde İslamî İkonoklazma Tezi, Avrupa-Amerika'nın dâhili ve harici Müslümanlarıyla yaşadığı problemle ilgilidir. Bu dönemde İslamî İkonoklazma Tezi artık popüler bir inanç haline gelmiş, çok çeşitli mahfillerde karşılık gören sıradan ve doğal bir durum haline gelmiştir.

Üçüncü dönemde, İslamî İkonoklazma Tezi üzerine tartışmalar aşırı derecede politik bir zeminde yeniden canlandırmıştır. Bir yandan 11 Eylül sonrası dönemde, Batı'nın İslam'la olan problemlerine teolojik bir argüman bulma kolaylığı sağladığı için, son dönem bu çerçevede gelişen krizi açıklamak için akademik tezler dahi İslamî İkonoklazma Tezi çerçevesini kullanmaya meyletmiştir. Bu bölümde, İslamî İkonoklazma Tezi konusunda kamuoyunu meşgul eden popüler tartışmalar eleştirel bir analize tabi tutulacak, bu yolla tarihsel olarak inşa edilmiş ideolojik bir söylem şeklinde ele aldığımız İslamî İkonoklazma Tezi'nin tüm bu tartışmaların altında gizlenen başat söylem olduğu ortaya koyulacaktır. Olayların tartışılma biçimi ve uzman olmayan kişilerin bu olayları açıklamaya çalışırken kullandıkları argümanlar, bu söylemin temel dayanaklarını ve çağdaş dönemdeki görünümünü anlamamıza rehberlik edecektir. Daha çarpıcı olanı, diğer dönemlerden farklı olarak bu dönemde

Müslümanların kendilerinin de “imgeye karşı sahih Müslüman duruşu” adı altında İslamî İkonoklazma Tezi’ni içselleştirdiklerini ve yeniden ürettiklerini görmektir. Hâlihazırda İslamî İkonoklazma Tezi konusundaki literatürün zaten pek az olmasına bakılırsa, Müslümanların bu tezi içselleştirmesi konusunda yapılmış pek bir çalışma olmadığı anlaşılır. Dolayısıyla akademik çalışmalar yerine, problemi günümüzde ele alan, tartışan ve fikir yürüten, gazete köşeleri, senaryolar, filmler, blog yazıları, fetvalar gibi her türlü malzemeye öncelik verilecektir.

Üçüncü döneme genel olarak bakmak gerekirse, uzun süren bir unutulma ve kısıtlı alana sıkışmanın ardından, İslamî İkonoklazma Tezi son 20 yılda yeniden canlanmakla kalmamış, adeta birçok alanı kaplayan bir söylem haline gelmiştir. Her ne kadar İslamî İkonoklazma Tezi üzerine 1990’lardan başlayan daha eski çalışmalar bulunsa da, bu konuda asıl kırılma noktası 11 Eylül saldırılarıdır. 11 Eylül’den beri Müslümanlar, ikonoklazma, İslamî Sanat ve benzeri konular üzerinden Batı sanat çevrelerinde sanat sergilerinin favori konuları olmuştur. Bu çabalar devasa kuruluşlar tarafından finanse edilmiştir (Winegar, 2008, p. 653). Bu sanat sergileri bir yandan “iyi Müslüman” imgesi yaratarak hümanist-evrenselci sanat görüşünü destekliyor, diğer yandan “iyi islamî sanatın (ya da belki ancak iyi Müslüman sanatçıların) ancak geçmişte var olduğu mesajını veriyor.” (Winegar, 2008, p. 664). Böyle bir girişim liberal bir sanat söylemi içinde Müslümanlar için rol model oluşturmaktadır.

Sanat camiasında üretilen bu literatürün dışında İslamî İkonoklazma Tezi’nin yükselişini sağlayan iki önemli tartışmalı olay bulunmaktadır: Bamyân Buda Heykellerinin Taliban tarafından yıkılması ve İslam Peygamberini ırkçı-aşağılayıcı biçimde tasvir eden Danimarkalı karikatüriste yönelik protestolar. Bu yaşananlar Müslümanlarla Avrupa-Amerika arasında farklı türden bir karşı karşıya gelişini işaret etmektedir. Bu siyasi karşılaşmanın bir parçası olarak İslamî İkonoklazma Tezi de kendisine oldukça faydalı bir alan bulmuş görünüyor: İslam’ın özü itibariyle ikonoklast bir din olduğunu ve iki örnek olayın bu dini inancın bir yansıması olduğunu savunmak. Meseleyle ilgili akademik çalışmalar oldukça kısıtlı olsa da, farklı birçok kaynaktan öne sürülen argümanları kullanılacaktır.

A. Bamyan Budaları Meselesi

Taliban, Mart 2001'de Orta Afganistan'ın Bamyan kentinde bulunan, son derece iyi tanınan tarihi iki dev Buda heykelini yıktı. Bamyan Budaları ile ilgili yıkım kararı Taliban lideri Molla Ömer'in verdiği bir fetva⁶³ üzerine gerçekleştirildi. Molla Ömer, verdiği fetva nedeniyle birçok protesto ve eleştiriye maruz kalmıştır. Molla Ömer, bu eleştirilere karşı, verdiği kararı savunarak yıktığı şeyin “sadece taş” olduğunu ifade etmiştir. Yıkım fetvasının İslam'ın bir gereği olduğunu söyleyen ve bu kararı dini bir jargonla savunan Taliban, kararı “İslamî yönetimin uygulaması” olarak savunmuştur. UNESCO ise yıkım ile ilgili tartışmalara müdahil olarak, seküler bir sanat jargonu ile kararı eleştirerek, yıkımı “(Afgan) kültür mirasının yok edilmesi” olarak tanımlamış ve Taliban'dan yıkımı derhal durdurmasını istemiştir. Tartışmaya katılan Budizm uzmanı Profesör Kotatsu Fujita da UNESCO'ya benzer bir dil kullanarak, Taliban'ı “dünya mirasını” yok ettiği gerekçesiyle eleştirmiştir. Halkı Budist bir ülke olan Tayland'ın Dışişleri Bakanı da yine seküler-evrenselci-dünya-dini jargonuyla yıkımı saldırı olarak görerek, yıkım eylemini “insanlık için büyük kayıp” şeklinde nitelemiştir (“All we are breaking are stones’: Afghan militia leader,” 2001). Taliban'ın yıkım kararını eleştirenler arasında etkili bazı Müslümanlar da katılmıştır. Bazı önemli Müslüman dini liderler Taliban'ı eleştirmiş ve yapılanın “gayrı İslamî” ve “insanlığa karşı kültürel bir soykırım” olduğunu ifade etmişlerdir. Hatta eleştiren Müslüman liderlerden biri İslam tarihi boyunca, Müslümanların yönetimi altındaki ülkelerde tarihi eserlerin yıkılmadığını, tam tersine muhafaza edildiğini dile getirmiştir (“Muslim leaders condemn Taliban destruction,” 2001). Bamyan Budalarının yıkımından dolayı Taliban, çeşitli yayınlarda “Ortaçağ karanlığına ait”, “barbar” “gerici” ve “vandal” olarak tanımlanmıştır. Yıkımla ilgili tartışmalar sırasında, dünyada modern sanatın en güçlü kurumu olan Modern Museum

⁶³ Afganistan İslam Devleti'nin 12 Rebülevvel 1421'de (26 Şubat 2001) yayımladığı bildiri şu şekildeydi: “Afganistan İslam Emirliği dini liderler, ulemanın fıkhi icthaatları ve Afganistan yüksek mahkemesinin temsilcileriyle yapılan istişareye dayanarak, Afganistan İslam Emirliğinin farklı bölgelerindeki tüm heykellerin ve İslam-dışı tapınak/türbelerin yıkılması kararını almıştır. Bu heykeller şimdiye kadar kâfirlerin tapınakları olarak varlıklarını sürdürmüşler ve kâfirler bu tapınaklarda ibadet etmeye, batıl tanrılarına tapmaya devam etmişlerdir. Ancak tapınmaya layık tek Tanrı Allah'tır ve tüm bu sahte tanrılar/ putlar yıkılmalıdır. Bu yüzden Afganistan İslam Emirliğinin mutlak lideri, İyiliği Emretme ve Kötülükten Sakındırma Bakanlığı ile Enformasyon Bakanlığının yetkililerine tüm heykellerin yıkılması talimatı vermiştir. Ulema ve Afganistan İslam Emirliği Yüksek Mahkemesinin kararıyla tüm heykeller yıkılacak ve böylece gelecekte kimse bu batıl yapılara tapamayacak, saygı duyamayacak” (Flood, 2002, p. 655).

of Art (MoMa) Bamyân Budalarını satın almayı, Afganistan’da alınarak muhafaza edilecekleri “seküler bir ortama” taşınmasını bile teklif etmiştir.⁶⁴ Fakat tüm bu protestolara rağmen, Bamyân Budaları bir yıkım sürecinin ardından 9 Mart 2001’de tamamen yok edilmiştir.

İronik bir şekilde, Bamyân Budalarının yıkımına dair tüm dini meşrulaştırmalara rağmen, Molla Ömer Temmuz 1999’da birkaç defa komutanlarına talimatlar göndererek heykellerin korunması emrini bizzat kendisi vermiştir (“Afghan Taliban leader orders destruction of ancient statues,” 2001). Molla Ömer’in Bamyân Budaları ile ilgili yıkım kararı öncesi iki fetva yayımlayarak heykellerin korunmasını savunmuştu. Bu iki fetva “Kültürel Mirasın Korunmasına Dair Karar” ve “Afganistan’daki Tarihi Eserlerin Korunmasına Dair Karar” başlıklarıyla bilinmektedir. Fetvaların birinde Molla Ömer şu görüşleri dile getiriyordu: “Taliban hükümeti Bamyân Budalarının yıkılmaması, aksine korunması emrini vermektedir.” (Krieken-Pieters, 2006, p. 210). Bir diğer deyişle bu fetvalarda Bamyân Budaları “kültürel mirasın” bir parçası görülerek savunuluyor, heykellerin yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olduğundan bahisle korunmaları gerektiği söyleniyordu. Yakından bakıldığında bu fetvaların dilinin, yıkım kararına karşı öne sürülen eleştirilerin diliyle neredeyse aynı olduğu görülmektedir. MoMA ve UNESCO ile Taliban Bamyân Budaları konusunda neredeyse aynı dili konuşmaktadır. Konunun uzmanlarından Pieters’a göre “Taliban hükümeti Afganistan’ın kültürel mirasının korunması için gerçekten büyük çaba sarf etmiştir” (Krieken-Pieters 210). Bu tartışmalara dil ortaklığı ışığında bakıldığında, Taliban’ın Bamyân Budalarını yıkmak konusunda önceden tasarladığı bir plan olmadığını, aksine yıkım kararının sonradan bir tutum değişikliği ile alındığını gösterir (Elias, 2007, p. 26). Bir diğer deyişle, her ne kadar Taliban yıkım kararını dini bir argümanla meşrulaştırmaya çalışsa da, aynı Taliban 2 yıl önce başka dini gerekçelerle aksi bir kararı savunuyordu.

Bu tutum değişikliğini çok iyi gören Simpson, yıkım kararının teolojik tartışmalar ve dinî meşrulaştırma çabalarına rağmen İslam’la ya da İslam’ın özsel bir unsuru olduğu savunulan İslamî ikonoklazma anlayışıyla hiçbir ilgisi olmadığını, aksine kararın tamamen siyasi olduğunu savunur. Simpson’a göre Bamyân

⁶⁴ Tartışmanın Sanat ve insanlık ekseninde sürdürülmesi, konunun apolitikleştirilmesi hususunda bir fonksiyona sahiptir (Winegar, 2008, p. 666).

Budalarının yıkımını şöyle anlamak gerekir: “Taliban’ın temel gerekçesi, Afganistan ağır ekonomik yaptırımlar altında yoksullukla mücadele ederken UNESCO’dan bir heyetin aynı yılın Şubat ayında Afganistan’a gelerek heykellerin korunması için para teklifinde bulunmasıydı. Anlaşılan bu teklif Taliban mollalarını oldukça kızdırmıştı: ‘Yanı başında çocuklar yetersiz beslenmeden ölüyor, sözü edilen para bu heykelleri korumaya gidecekse bu tavır heykelleri zararlı kılar. Biz de bu nedenle heykelleri yıkacağız” (Simpson, 2010, p. 1). Simpson’la aynı düşüncede olan arkeoloji profesörü W.L. Rathje, Taliban’ın ülkede kıtlık, kuraklık, savaş ve depremlere duçar olan insanların yaşam koşullarını iyileştirmek için uluslararası insanî yardım örgütlerinden yardım talebinde bulunduğu altını çiziyor (Rathje, 2001). Fakat uluslararası yardım örgütleri, Taliban’ın teröristleri ülkede barındırdığı gerekçesiyle Taliban’ın bu insani yardım talebini reddetmiştir. Aksine, insani yardım yerine, Taliban’a Bamyân Budalarının korunması için yardım etmek istendiği teklifi iletilmiştir. Dolayısıyla Taliban’ın tepkisi insani trajediye karşı duyarsız kalan, buna karşın heykellerin korunması için yardımı teklif eden tutuma karşı bir protesto olarak gelişmiştir.

Eğer bu hikâyeyi ciddiye alır ve Molla Ömer’in Bamyân Budalarının korunmasına yönelik fetvalarını da hatırlarsak, bu durumda heykellerin yıkılmasının İslam ile ya da ikonoklazma ile alakalı olduğu sonucunun çıkarılması oldukça zorlaşır. Dahası, Taliban yanlısı dini liderler ve Taliban’ın siyasi destekçileri bile heykellerin yıkılmasını ikonoklazma ekseninde savunmamışlardır (Elias, 2007, pp. 22–3). Ne var ki bu yıkım olayı uluslararası medyada İslamî İkonoklazma Tezinin doğal bir sonucu olarak yorumlanmıştır. Yıkımı eleştiren devletler, akademisyenler ve sanatçılar yıkımı doğrudan İslam’la ve İslamî İkonoklazma ile ilişkilendirmiş, bizzat bir din olarak İslam’a yoğun tepki gösterilmiştir. Bir diğer deyişle bu yıkım olayı İslamî İkonoklazma Tezinin, yani Müslümanların imgeyi yasaklamalarının doğal bir kanıtı olarak görülmüştür.

Her ne kadar Müslümanlar arasında ve hatta Taliban içinde dahi konuyla ilgili birbiriyle çatışan fikirler ve fetvalar bulunsa da, İslamî İkonoklazma Tezinin tüm bu tartışmaları belirleyen ana tema olduğunu açıkça görülür. Bu yaklaşıma göre Bamyân Budaları Müslümanların özsel olarak ikonoklazmaya inanmalarından dolayı yıkılmıştır. Taliban’ın bu eyleminin nasıl yorumlanması gerektiğine yönelik çeşitli

yaklaşımlar bulunmakla birlikte, tartışmaya müdahil olan farklı kesimlerin yaklaşımı İslamî İkonoklazma Tezinin varlığını genel geçer bir kabul olarak benimsediği görülür. Hatta birbiriyle çatışan muarız argümanlar bile İslamî İkonoklazma Tezinin temel argümanlarını tekrar edip durmaktadır. Taliban'ın Bamyân Budalarını yıkımından 16 yıl önce yazdığı eserinde G.R. D. King, İslam'da bazı imge, tasvir yıkımı örnekleri bulunduğunu, fakat bu yıkım ya da yok etme tecrübelerinin büyük ölçüde dini değil siyasi nedenlerden kaynaklandığını savunuyordu. King, bu tür eylemlerin ikonoklazmayla alakalı olduğunu söylemenin oldukça zor olduğunu ifade ederek, İslam'ın ilk yıllarında Bizans İmparatorluğu'nun sembolü olarak görülen haçın kırılması örneğinde, Hz. Meryem ve Hz. İsa'ya ait resimlere ise dokunulmaması örneklerini iddiasına delil olarak göstermektedir (King, 1985, p. 268).

İkonlar üzerinden yürütülen tüm mücadelelerin siyasi olduğunu savunan önemli kuramcılardan Bruno Latour da ikonlar üzerine yürütülen tartışmaları ele aldığı makalesinde, Bamyân Budalarının yıkılmasını Taliban'ın “dinsel imgelerin hala yoğun bir etkileyici gücü olduğunu fark etmesine” bağlamaktadır (Latour, 2002, p. 20). Latour'a göre Taliban'ın eylemi İslam'la alakalı olmaktan ziyade imgeler üzerinden yürütülen genel siyasi kavgayla ilgilidir. Bu nedenle de İslam bağlamında değil, imgeler ve ikonlar üzerinden yürütülen çatışmalar bağlamında ele alınmalıdır.

İkon savaşları ve imgelerin gücü konusunda önemli isimlerden Simpson İslamî İkonoklazma Tezi'ni reddederek, eğer Taliban'ın yaptığı ikonoklastik tavrının illa bir harekete benzetilecekse bunun başka tarihsel bir Müslüman grup ya da İslam'a değil de, ilk dönem modernleri olan İngiltere'deki Evanjelik Hristiyanlar olabileceğini savunur (Simpson, 2010, p. 4). Taliban'ın tavrını yorumlayan, İslamî İkonoklazma Tezinin en önemli eleştiricilerinden biri olan Flood da “İslamî ikonoklazma” yorumunu reddederek Bamyân Budalarının yok edilmesinin İslam'ın ortaçağ tutumuyla alakası olmadığını kaydeder. Flood'a göre Taliban'ın yıkımı daha ziyade tarihsel gelişmeler, siyasi bağlam ve çağdaş dünyanın gerçekleriyle ilgilidir (Flood, 2002, p. 654).

Bamyân Budalarının yıkılması konusunda kuramsal yaklaşımların çoğu da sorunu doğrudan İslam'la ilişkilendirerek, İslamî İkonoklazma Tezini doğrudan savunmaktadır. Önemli eleştirel-feminist düşünürlerden Camilla Paglia Taliban'ın Bamyân Budalarını yıkmasını “tam bir ikonoklazma” olarak görüyor. Paglia'ya göre

Taliban'ın bu tutumu, dinî bir anlayıştan yani İslamî ikonoklazmadan kaynaklanmaktadır. Bununla beraber Paglia, ikonoklazmayı sadece İslam'a has görmeyip “Yahudi-Hristiyan çizgisine ait bir gelenek” olarak tarif eder (Paglia, 2004, p. 17). Bu suretle Paglia, pek de yaygın olmayan bir görüş ortaya atarak monoteist dinleri içeren bir ikonoklazma argümanı ortaya koymaktadır. Daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz üzere, birçok örneği olmasına rağmen, literatürde genellikle Hristiyanlık ikonoklastik bir din olarak kabul edilmez. Hristiyanlığın üç ana damarından Protestanlık içindeki yaygın ikonoklazma geleneği ise modası geçmiş, eski ve genel normdan bir sapma örneği olarak görülmektedir.

Başka bir perspektiften Francioni ve Lenzerini, İslamî İkonoklazma Tezini savunarak, Taliban'ın bu eylemini “kültürel terörizm” ve “Afganistan'daki İslam öncesi mirasın kasıtlı yok edilmesi suretiyle kültüre karşı işlenmiş bir suç” olarak nitelemektedir (Francioni & Lenzerini, 2003, p. 628). Yazarlar bu iddialarını ortaya koyarken, talihsiz bir biçimde Afgan savaşı sırasında sadece “İslam-öncesi mirasın” değil, “birçok İslamî abidenin” de büyük ölçüde yok edildiği gerçeğini görmezden gelmekten çekinmezler (Ball, 2006, p. 40).

Özetlemek gerekirse, Bamyân Budalarının Taliban tarafından yıkılması, birçok çatışan olguya rağmen ana akım medyada ve akademide çok yaygın bir biçimde İslamî ikonoklazmanın yeni bir örneği olarak sunulmuş ve kabul görmüştür. Bu yaklaşımı eleştiren bir kaç cılız ses ise ana akımı etkilemek noktasında pek de başarılı olamamıştır. Bamyân Budalarına benzeyen ve İslamî İkonoklazma Tezini yeniden ve daha da güçlendirerek gündeme taşıyan bir diğer örnek ise Avrupa'ya yakınlığı ve yarattığı şiddet içeren sonuçları itibariyle çok daha fazla dikkat çeken ve büyük tartışmalara sebep olan Danimarka'da yayımlanan karikatür vakiasıdır.

B. Danimarka'da Yayımlanan Karikatürler

30 Eylül 2005'te Danimarka'nın en çok satan sağ-muhafazakâr gazetesi Jyllands-Posten Hz. Muhammed'i resmeden 12 adet karikatür yayımladı. Karikatürlerin tamamı hem Hz. Muhammed'i hem de Müslümanları terörist olarak gösteren, Hz. Muhammed'e hakaret eden İslamofobik ve ırkçı nitelikteki

karikatürlerdi. Biraz geriye gidecek olursak, karikatürlerin hikâyesi, yazar Kåre Bluitgen'in İslam üzerine yazmayı planladığı kitapta Hz. Muhammed'in resimlerini çizecek bir çizer bulma talebi ile başladı. Bazı çizerler, yazarın bu teklifini çeşitli gerekçelerle reddetti. Bunun üzerine Jyllands-Posten konuyu gündemine alarak Karikatüristler Sendikası'nın 42 üyesine yazarın bu talebi iletmişti. Çizerlerden on ikisi gazetenin teklifini kabul ederek karikatürleri çizmeye karar vermişti. Bahsi geçen karikatürler yayınlanmasının akabinde Müslümanlar tarafından aşağılayıcı ve rahatsız edici bulunmuştur. Karikatürlerin yayınlanmasına ilişkin kitlesel protestolar, gösteriler, ekonomik boykotlar ve intikam tehditleri birbirini izlemiştir.⁶⁵ Bu karikatürlerin neden olduğu olaylar toplam iki yüzden fazla kişinin hayatını kaybetmesi ile sonuçlanmıştır. Protestolar aylarca sürdü. Protestoların bitmesine rağmen, karikatürleri izleyen yoğun tartışmalar durmak bilmedi. Protesto gösterilenin sakinleşmesi üzerine, Şubat 2006'da Jyllands-Posten'in daha önce 2003 yılında yayınlanması talebiyle kendisine iletilen ve Hz. İsa'ya ait bazı hakaret içeren karikatürleri “yoğun protestoları provoke edebileceği” gerekçesiyle reddettiği ortaya çıktı. Bunun üzerine tüm dünyaya yeni bir protesto dalgası daha yayıldı (Fouché, 2006). Kısaca karikatür krizi olarak da bilinen bu protestolar ve kriz, ana akım medya ve akademide, Bamyân Budalarında olduğu gibi ekseriyetle İslamî İkonoklazma Tezi çerçevesinde görülmüş ve formüle edilmiştir.

Karikatürlere karşı harekete geçen İslam İşbirliği Teşkilatı, Birleşmiş Milletler'de yürüttüğü lobi çalışmalarıyla “dini inançlara saldırıyı yasaklayan bir karar çıkarılması” için uğraştı (BM kararı) ve karikatürleri “İslam'ı ve Peygamberini kötü gösterdiği” gerekçesiyle eleştirdi.⁶⁶ Önemli bir din âlimi olan ve daha sonra Uluslararası Müslüman Âlimler Birliği Başkanı görevine gelen Şeyh Yusuf el-Karadavi de Peygamberlere, dinlere ve başka din mensuplarına karşı saldırıları önleyecek bir karar çıkarılması için Birleşmiş Milletlere çağrıda bulundu ve boykot çağrısı yaptı. Müslümanları da tepkilerinde ölçülü davranmaya davet ederek, bu tür davranışlara “akılcı, bilgece ve serinkanlı” bir yanıt vermelerini istedi (“Qaradawi Urges Calm Over Danish Cartoon,” n.d.).

⁶⁵ Independent, protestolarla ilgili gelişmeleri manşet olarak sunmuştur: (Howden, Cairo, & Brussels, n.d.).

⁶⁶ http://www.oic-oci.org/oicv2/topic/?t_id=2320&ref=1022&lan=en&x_key=cartoons

Gazetenin editörü Flemming Rose, Washington Post gazetesine yazdığı bir makalede karikatürleri yayınlama kararını savundu. Rose'a göre karikatürlerin yayınlanması düşünce ve ifade özgürlüğü ile ilgili bir konuydu. Oysa Rose aynı yazıda “pornografik resimler, ölü bedenlere ait görseller ya da küfür sözleri”ni yayımlamayacağını” söyleyerek ifade özgürlüğünün sınırsız olmadığını, bu özgürlüğün sınırlarının farkında olduğunu itiraf ederek kendi kendisini yalanlıyordu (Rose, 2006). Dolayısıyla, Rose’un iddiasının aksine karikatürlerle ilgili sorunun sınırsız ifade özgürlüğüyle ilgili değil, fakat daha ziyade bu sınırların kontrol altına alınacağı kriterleri kimin belirleyeceği ve neyle belirleneceği meselesi olduğu ortaya çıkıyordu. Bir diğer deyişle, sorun Rose’un dediği gibi karikatürlerin yayınlanması “ifade özgürlüğü” ile ilgili değil, özgür ifadenin düzenlenmesi ve yönetilmesi ile ilgiliydi. Rose, aynı yazıda Jyllands-Posten’da karikatürleri yayımlamadan sadece birkaç gün önce yaşanan bir hikâyeyi anlatır. Danimarkalı bir *stand-up* komedyeninin kendisine bir itirafta bulunarak “kameralar önünde İncil üzerine idrarını yapmanın kendisi için problem olmadığını, fakat aynı şeyi Kuran’a yapma konusunda aynı cesarete sahip olmadığını” söylediğini aktarır (Rose, 2006). Rose *stand-up* komedyeninin duyduğu korkuyu “kendi kendine sansür” olarak tanımlar ve “karikatüristlerin Hristiyanlığa, Budizm’e, Hinduizm’e ve diğer dinlere nasıl davranıyorlarsa İslam’a da aynı şekilde davrandıklarını” iddia eder. Bir diğer deyişle Rose, bu tavrıyla İslam’ı da daha önce tartıştığımız çerçevede bir “dünya dini” olarak görmek istediğini ifade etmiş olur. İslam’ın 19. Yüzyılda inşa edilmiş bu “dünya dini” kategorisine uymayan “yabani karakterinden şikâyet etmekten de kaçınmıyor. Dolayısıyla, gazetenin daha önce Hz. İsa ilgili karikatürü yayınlamayıp, aynı duyarlılığı Hz. Muhammed ile ilgili konuda göstermemesi, bu tavrını gizlemesi ve sorunu İslam’ın ehlileşmemesine, barbarlığına bağlaması Danimarka karikatürleriyle ilgili sorun ifade özgürlüğüyle pek ilgili olmadığını ispatlıyor. Karikatür Krizi, bu nedenle bir ifade özgürlüğü sorunu değil, aksine İslam’ın Avrupa merkezci dünya dini kurgusuna uymamasıyla ilgili bir sorundur. Asıl sorunun bu eğilim olduğunu destekleyen bir başka röportajında Rose şunları kaydediyor: “Fakat hâlâ bazı Müslümanlar arasında dini inanç ve duyguların başka türlü bir önemde hissedildiğini görüyoruz. Bu biz Hristiyanların ya da Kültürel Hristiyanların bir türlü anlayamadığı geçmişe ait bir tutumdur” (Rose, 2008).

Oysa Batı medyasında ve akademisinde Karikatür Krizi, Bamyân Budalarında olduğu gibi, İslâmî ikonoklazmanın bir örneği olarak sunulmuştur (Klausen, 2009b, p. 86). Konuya el atan, görüş oluşturma konusunda en etkili Amerikan gazetesi New York Times'da sorun “Muhafazakâr bir gazetenin Peygamber Muhammed'in resminin yasak olduğuna dair genel Müslüman yasağını sömürmesi/provoke edişi” olarak ele alınmıştır (Kimmelman, 2006). Harper's Dergisi'ne çizen ABD'nin en etkili bir karikatüristlerinden Art Spiegelman problemin İslâmî İkonoklazma ile ilgili olduğundan oldukça emindir: “Şimdi biliyorum ki hepsi olmasa da, birçok Müslüman Muhammed'in tasvirinin yapılmasının putperestliğe karşı oluşturulan tabuyu ihlâl ettiğine inanıyor” (Spiegelman, 2006, p. 47). Yine New York Times'daki köşesinde konuyu tartışan ünlü kuramcı Stanley Fish, Karikatür Krizi ile ilgili sorunun esasında “Peygamberin karikatürlerinin yayımlanmasından sakınmayı içeren... Müslümanların kendi dinlerinde bulunan tabudan kaynaklandığını” öne sürüyor (Fish, 2006). Fish'e göre Karikatür Krizi'nin kökeni bu tabu, yani İslâmî ikonoklazmanın varlığıdır. Fish gibi önemli bir eleştirel düşünürün konuyu ele alma tarzı, İslâmî İkonoklazma Tezinin bugün bile ne kadar derin ve toplumun tüm katmanlarına nüfuz eden bir söylem olduğunu açıkça gösterir. Benzer şekilde önemli bir sol düşünür olarak meşhur olup, sonradan İslamofobik bir Yeni Muhafazakâr olan Christopher Hitchens'a göre de Karikatür Krizi “imgelere ibadet etmek suretiyle ortaya çıkacak putperestliğe” karşı alınan bir tedbir olarak “peygamberin her türlü tasvirinin” yasaklanmış olmasıyla ilgilidir (Hitchens, 2006).

Bu yaklaşımın bir diğer çeşidi ise İslâmî gelenekte aslında peygamberin tasvirinin serbest olduğunu, fakat bazı “modern köktenci mezheplerin” bu yasağı ortaya çıkardığını öne sürer (Post, 2007, p. 72). Konu tersinden de ele alınsa, nihayetinde bu yaklaşımda da Karikatür Krizi yine yasak anlayışıyla ilgili şekilde ele alınır. Ancak bu defa yasağın kaynağı olarak İslam değil, Müslümanlar ele alınır. Bu tartışmaların genel çerçevesi bizlere bugün bile Müslümanların imgeye karşı tutumlarını açıklayan temel anlatı olarak İslâmî İkonoklazma Tezinin ne kadar canlı ve dinamik olduğunu gösteriyor.

İslâmî İkonoklazma Tezinin söylemi genellikle küfür/dini değerlere küfretme (blasphemy) kavramıyla birlikte anılır. Bu yaklaşıma göre Karikatür Krizi'nin asıl

nedeni, İslam'ın ikonoklastik bir din olmasıdır. Bu iddiaya göre Peygamberi tasvir etmek ya da görsel bir temsilini yapmak bizatihi dine küfretme eylemi sayılır. Müslümanların bu kadar çok öfkelenmesinin ve sonuçta şiddet olaylarının birbirini takip etmişinin nedeni de Müslümanların bu inancına aykırı bir şeyin gerçekleşmiş olmasıdır. Tasvirin Dine küfretme olduğu ve krizin asıl nedeninin de bu olduğu argümanı bu olayları yorumlayan birçokları tarafından kullanılmış, bunun kabahati de bizzat din olarak İslam'a yüklenmiştir. Talal Asad bu tür iddiaları reddederek “Küfür” (blasphemy) (bu ifadeye en yakın Arapça kelime *tecdîf*'tir) meselesinin İslamî olmadığını, aksine bu yaklaşımın Avrupa'ya özgü olduğunu öne sürer. Asad, Dünya Âlimler Birliğinden gelen tepkinin, Avrupa'nın iddia ettiği ya da varsaydığı gibi *tecdîf/blasphemy* temelli bir suçlamayı değil, isâ'ah temelinde bir eleştiri içerdiğini; bu eleştirinin de “hakaret etmek, aşağılamak, saldırmak” gibi anlamları içeren salt dinî bir kavram olmayıp seküler bağlamlarda anlaşılabilceğini savunur (Asad, 2013, p. 38). Küfür/*tecdîf*/blasphemy kavramının Avrupa zihnindeki karşılığı oldukça olumsuz çağrışımlara sahiptir. Bu kavram bir zamanlar Avrupa'da “baskının meşruiyet aracı” şeklinde kullanılarak, Kilise'nin seküler halk üzerinde kendi iktidarını tesis etmek amacıyla kullanılmıştı. Tam da bu tarihî arka plan ve bu kavramın siyasi anlamları nedeniyle, Avrupa zihninde benzer bir çağrışım yapılmakta, haliyle Müslümanların itirazları sekülaristler tarafından “insan özgürlüğünü bastırma gücü” olarak yorumlanmaktadır (Asad, 2013, p. 55). Benzer bir eleştirel yaklaşıma sahip Saba Mahmood da Danimarka karikatürlerine yönelik sekülarist/Avrupalı tepkilerin özetini yaparken Avrupa zihnindeki bu tepkinin nasıl şekillendiğini resmeder. Buna göre Avrupalılar bu karikatürleri gördüğünde şunu görmektedir: “Eğer kendi seküler değerlerimizi ve yaşam tarzımızı savunmazsak ‘onlar’ (çoğunlukla Müslüman aşırıcular) liberal özgürlüklerimizi ve kurumlarımızı elimizden alacaklar” (Mahmood, 2013, p. 65).

Peter Hervik, Danimarka medyası üzerine genel bir tartışma yürüterek Karikatür Krizini bu ülke bağlamına yerleştirir. Hervik'e göre Jyllands-Posten, Danimarka basını içinde öteden beri İslam-karşıtı bir sicile zaten sahipti. Danimarka Karikatürleri olayı da bu İslam karşıtı gündemin devamı ve “daha geniş açıdan politik milliyetçilik ve yeniden politikleşen gazetecilik faaliyetleriyle iç içe yürüyen bir İslam-karşıtı söyleminin parçasıdır” (Hervik, 2012, p. 36). Jytte Klausen ise Jyllands-

Posten gazetesinin, karikatürleri yayınlamasını iki sebepten dolayı eleştirmiştir: “İngeler konuşma/ifade değildir” ve “ırkçı hakaretler ve dine hakaret fikir özgürlüğü sınırları dışında kalır” (Klausen, 2008). Klausen’e göre Danimarka karikatürlerine yönelik üç farklı yaklaşım söz konusudur: İlk yaklaşım Peygamberin temsili ya da tasvirinin her koşulda yasak olduğunu savunanlar; ikincisi Müslüman olmayanların Peygamberi temsil ya da tasvir etmesinin İslam’la alakası olmadığını savunanlar; üçüncü olarak da meselenin Peygamberin temsili ya da tasviri ile alakası olmadığını, karikatürlerin İslam’ı karalama meselesi olduğunu savunanlar (Klausen, 2009b, p. 87). Fakat her ne kadar Klausen böyle bir sınıflamaya gitse de, yazısının devamında İslam sanat tarihi üzerine çalışan akademisyenlerle tartışmayı genişleterek İslam’da peygamberi resmetmenin yasak olup olmadığını ele almış, bir başka deyişle konuyu İslam’ın bir iç teolojik sorunu şeklinde tartışmış ve şu sonuca varmıştır: “Müslümanların kendilerinin dahi uymadığı bir yasağa/tabuya Danimarkalı bir gazetenin uymasını beklemek ikiyüzlülük değil midir?” (Klausen, 2009b, p. 96). Klausen, sonunda tekrar farklı bir noktaya geçerek meselenin tasvir yasağın var olup olmaması meselesi değil “bir inancı şiddet dini olarak ve peygamberini de çirkin gösterme” meselesi olduğunu yazmıştır (Klausen, 2009b, p. 100). Klausen, bu yaklaşımıyla problemin siyasî yönüne vurgu yapmakta, fakat aynı zamanda açıklayıcı bir çerçeve olarak da yine “İslamî İkonoklazma Tezi”ni sürdürerek Müslümanları ikiyüzlülükle suçlamaktadır.

Karikatür Krizi’ni görsel kültür geleneği bağlamında ele alan Hamid Dabashi ise gerek tarz gerekse de çizimleri itibariyle Danimarka Karikatürlerini Avrupa’nın anti-semitik çizim geleneğine benzetir. Fakat bu sefer önceden Musevileri hedef alan aynı çerçeve, İslam’a ve Müslümanlara karşı uygulanmaktadır (Dabashi, 2006). Müslüman dünyanın görsel kültürü içinde birçok Peygamber tasvirinin bulunduğunu hatırlatan Dabashi’ye göre, krizin asıl kaynağı bu nedenle ikonoklazma olamaz. Sorun Peygamberin tasvirinin yapılması değildir. Krizin asıl nedeni birkaç “yeteneksiz karikatüristin” yaptıkları kalitesiz karikatürleri “skandal bir pazarlama kurnazlığı” ile krize çevirmesidir. Mesele bu yeteneksiz karikatüristlerin “bir peygambere bombaya benzer bir sarık çizip, eski anti-semitik gelenekteki Musevi temsiline ait ırkçı bir burun ekleyip, bir de bu tasviri Musevi ve Müslümanlara karşı Avrupa ırkçılığı,

cinsiyetçi ve beyaz üstünlüğü ile dolu bir sistematik tavra sahip arka planla yapıyorsanız, o zaman elimizdeki hikâyenin şekli biraz değişir” (Dabashi, 2006). Talal Asad Danimarka Karikatürleri tartışmasını Salman Rüşdî olayının ortay çıktığı bağlama benzeterek tartışmanın “göçmen Müslümanların Avrupa’ya entegre edilmesi” ve “küresel İslamcı tehdit” gibi konuların gündemde olduğu dönemde başlatılmasına dikkat çeker (Asad, 2013, p. 20). Dolayısıyla sorun Müslümanların entegre olma konusundaki yetersizlikleri, yani Avrupa zihnindeki “ahlaki olarak bağımsız, siyasal olarak da disipline olamamış Avrupalı Müslümanların hala tam olarak insani düzeye çıkamamış ideolojik durumları” ile alakalı Müslüman imajı ile ilgili olduğunu savunur (Asad, 2013, p. 56).

İkinci dünya savaşı ve Holokost sonrası Anti-Semitizm, Avrupa geleneğini sadece Greko-Romen bir kültür tanımlamak yerine, Yahudi-Hristiyan kültürü olarak tanımlayıp Yahudiliği de Avrupa kavramının içine dâhil etmiştir. Böylece Anti-Semitizm dışsallaştırılmaktan çıkarılmış, ancak Anti-Semitizm’in lügatçesi, imgelemi vesair geleneği Müslüman karşıtlığına dönüşerek yaşamaya devam etmiştir. Bir başka deyişle, Anidjar’ın da dikkat çektiği gibi, Anti-Semitizm yok olmamış, sadece Yahudiler Anti-Semitizm’in hedefi olmaktan çıkarak, var olan ırkçı yapı korunmuş, Yahudilerin yerine de hedef olarak Müslümanlar konulmuştur. Bu nedenle Dabashi’nin dikkat çektiği gibi antisemitik bir imge çerçevesinin, Danimarka Karikatürlerinde kullanılması bir tesadüf değil, aksine Anidjar’ın dikkat çektiği dönüşümle ilgilidir. Henkel de bu görsel geleneğe dikkat çekerek, Danimarkalı Karikatürlerinde kullanılan tasvirlerin Avrupa’da 1920 ve 1930’larda ortaya çıkan anti-semitik karikatürlerden uyarlama olduklarını tespit etmiştir (Henkel, 2006, p. 3). Klausen de benzer bir gözlemlerde bulunarak bazı karikatürlerin anti-semitik olduğuna vurgu yapar (Klausen, 2009b, p. 89). Hamid Dabashi bir adım daha ileri giderek, anti-semitik suçlamasını somutlaştırarak nasıl ve hangi perspektiften bu karikatürlerin Anti-semitik görsel gelenekle benzer olduklarını açıklıyor: “Eğri büğrü çarpıtılmış bir surat, iri bir burun, korkutucu bir duruş, kızgın bir tavır ve iğrenç bir duruş Avrupa’nın Yahudiler ve Müslümanlara yönelik eski moda ırkçı tasvirlerinin genel karakteridir” (Dabashi, 2006). Bu görsel eleştirinin yanı sıra, karikatürlerin siyasi analizi de, tasvirlerin “Müslüman dini inancına saygısızlık” ve “tüm Müslümanları tehlikeli ve ‘terörist’ olarak” damgalamaya yönelik olduğunu gösteriyor (Müller &

Özcan, 2007, p. 290).

Dolayısıyla Danimarka Karikatürlerine karşı Müslümanların tepkilerini İslamî ikonoklazmanın bir örneği olarak göstermek, esasında Avrupa'nın yaşadığı siyasî krizi ve siyasî sorununu İslamî İkonoklazma Tezi kılıfı altında teolojik ve özsel meselemiş gibi yorumlama çabasıdır. Bu çaba psikanalizdeki anlamıyla bir yer değiştirme stratejisidir. Avrupa düşüncesi ve bu insanın ürettiği siyasî sorunları teolojik bir zemine kaydırma; böylece problemi Müslümanların üzerine yıkma çabasıdır. Bu strateji Hegel ve sonrasında Riegl'in meseleyi tanımlarken işin sonunda "fanatizm" argümanına dayanmalarına benziyor.⁶⁷ Problem bir kez ikonoklazma çerçevesinde tanımlandığı vakit ya da İslam'ın kendisinden kaynaklanan bir problem olarak görüldüğünde 'Avrupa' kendisinden kaynaklanan dışlama, ırkçılık ve ayrımcılık gibi siyasi sorunlardan kendisini kurtarmış olur. Bir başka deyişle, Avrupa konuyu İslamî İkonoklazma Tezi çerçevesinde ele alarak siyasî sorunu teolojik bir sorun haline dönüştürerek, kendi yapısal ırkçılık sorunundaki sorumluluğu örtterek, konuyu İslam'ın iç meselesi haline getirir. Bu yüzden Mahmood'a göre Danimarka Karikatürleri ile ilgili tartışma sekülerizm ya da ifade özgürlüğüyle ilgili bir tartışma olmaktan ziyade Müslümanların Avrupa'da yaratılan insanî normdan aykırılığı yani 'Müslümanların anormalliği' ile ilgili tartışmadır. Müslümanlar örneğinde bu anormalliğin karşılığı ise "İslamî aşırılık" olarak ortaya çıkar (Mahmood, 2013, p. 67). Mahmood'a benzer şekilde Henkel de meseleyi siyasî olarak görmekte ve sorunun kaynağını "Avrupa'nın kendi Müslüman azınlık halkıyla arasındaki ilişkide" bulmaktadır (Henkel, 2006, p. 3). Henkel'e göre "Karikatürler açık ırkçı çizimlerle Müslümanların en kutsal karakterini kana susamış bir terörist olarak göstererek aslında Avrupa medyasında sık sık üstü örtülü olarak verilmeye çalışılan mesajı aleni bir şekilde vermişlerdir: Esmer-tenli insanlar irrasyonel dogma ve şiddetle ilişkilidir" (Henkel, 2006, p. 3). Bu argümanlar ve tasvirler "dindar Müslümanları köktendinci" şeklinde göstererek "kategorik olarak demokratik topluma uygun olmayan unsurlar" olduğu önyargısının pekişmesine katkıda bulunur (Henkel, 2006, p. 5). Bir diğer deyişle İslamî İkonoklazma Tezi, bu örnekte de görüldüğü üzere, basit bir tasvir tartışması olmaktan çıkmakta, Avrupa'da Müslümanları dışlamak için kullanılan bir araca dönüşmektedir.

⁶⁷ İkonoklazma kavramı "teolojik despotizm" ve "hoşgörüsüzlük" kavramlarıyla bir arada kullanılır (Watt, 2002, p. 33).

Eğer durum buysa, yani algılar bu şekilde oluşmuşsa, bunun doğal sonucu da İslam'ı “ılımlı” ve “demokratik” bir din haline getirmek, yani Avrupa küresel kültürü içinde yaşayabilecek bir dünya dinine dönüştürmek gerekir fikri ortaya çıkar. Mahmood ABD hükümetinin “İslam'ı içeriden dönüştürmeye çalışan” faaliyetlere aktardığı malî fonlardan örnekler vererek bu tartışmanın gidebileceği uçları gösterir. Bu fonlar Müslümanlara sekülerizm ve haklar üzerine vaaz vermek, medreselerin müfredatını değiştirmek ve “ılımlı İslam” modeli yaratmak gibi çabaların desteklenmesini ve yoksa oluşturulmasını ister. Bu tür faaliyetlerse ABD'nin soğuk savaş dönemi Sovyet-karşıtı gizli propaganda çalışmalarına oldukça benzemektedir. ABD Başkanı George W. Bush döneminde oluşturulan bu projenin ismine ironik bir göndermede bulunan Mahmood, “özgürlük gündemi” (freedom agenda) projesini, İslam'ı dönüştürme projesi olduğunu savunarak aslında “aleni teolojik gündem” olarak adlandırır (Mahmood, 2006, pp. 331–2). Mahmood, Beyaz Saray'ın Müslümanlara Açılım Programı ve konuyla ilgili ABD Savunma Bakanlığı'nın uzantısı olan düşünce kuruluşu RAND'in raporunu örnek vererek Müslümanlarla ilişkilerin artık dinî bir konu olmaktan çıktığını, devlet için bir siyasa meselesine dönüştüğünü öne sürer (Benard, 2004). Bamyam Budaları ve Danimarka Karikatürleriyle ilgili tartışmaların ulaştığı noktaya bakıldığında, buna zemin hazırlayan fikrî arka plandaki ikonoklazmadan fanatizme giden düşünce hattı göz önünde bulundurulduğunda, Müslümanların imgeye karşı tutumlarının da yönetilmesi gereken bir ‘siyasa’ sorununa dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Özellikle 11 Eylül Saldırıları sonrası, Müslümanların imgeyle ilişkileri, evrensel değerler, yani Hristiyanlığın evrenselleştirilmiş ve sekülerleştirilmiş değerlerinin Avrupa Değerleri adı altında sunulması suretiyle yönetilmesi/kontrol edilmesi gereken bir devlet siyasa sorunu haline gelmiştir. Eğer durumu bu tarif edildiği şekliyle ele alacak olursak, o zaman İslam'ı “evrensel din modeline” –yani sekülerleştirilmiş Hristiyan modeline- uygun olarak yeniden biçimlendirmek gerekir. Bir başka deyişle “Kuran'ı da çağımızın varoluşsal sorunlarına karşı kişiye rehberlik eden bir kaynak” olarak ele almaktan ziyade “Kitab-ı Mukaddes gibi estetiğin, şiirselliğin ve ruhsal/manevi öznelliğin bir unsuru olarak kültürel önemi ve değeri ile

yüceltmek gerekir” (Mahmood, 2006, p. 336). İslam’ın evrensel bir projeye, Kur’an-ı Kerim’in ise bir kültür nesnesine dönüştürülmesi isteniyor. Bu siyasî projeye ABD hükümet çevrelerinde şimdiden bir ad bile konulmuştur: “Dinin operasyonelleştirilmesi” (Hurd, 2012, p. 945). Bu yaklaşımın temel varsayımına göre, “ılımlı dindarlar yeterince anlaşılır, onlarla diyalog kurulur ve desteklenir; dini köktencilik tespit edilip, devre dışı bırakılır ya da reforma tabi tutulursa işte o zaman dinden kaynaklanan problemler azalacak ve dinsel özgürlük tüm dünyaya yayılacaktır” (Hurd, 2012, p. 944).

İslam’ın bu şekilde ikonoklastik bir din olarak inşası, bir diğer anlamıyla “dini fanatizm” olarak tarif edilmesi, paradoksal olarak “sekülerleşme” süreci açısından İslam’ın Avrupa’ya ne kadar yakın olduğunu göstermektedir (Anidjar, 2003, p. xxii). Bir anlamda İslam Avrupa için “dâhili bir dışsallık”a (internal exteriority) dönüşmüştür. İslam’ın Avrupa’ya karşı konumlandırıldığı yer mütemadiyen değişim halindedir. Fakat bu son dönemde oldukça farklı bir durum söz konusudur. Anidjar’ın formüle ettiği biçimiyle Avrupa için yüzyıllardır “politik düşman” kategorisinin en tipik örneği olarak varlığını sürdürmektedir. Fakat son dönemdeki değişikliklerle İslam artık Avrupa için sadece “siyasal bir düşman” olmaktan çıkmış, bunun yerine “siyasalın düşmanı” haline gelmiştir (Anidjar, 2003, p. 49). Bir diğer deyişle İslam siyasala dair meşru tartışma alanlarından soyutlanmış, depolitize edilmiş, siyasalın alanından dışsallaştırılarak çıkarılmış ve “siyasalın düşmanı” olarak görülmüştür. İslam artık bir siyasal sorun olmaktan çıkarak, siyasalı yok etmeye çalışan ve dolayısıyla sadece şiddetle baş edilebilecek bir mutlak karşıtlık içerisinde görülmeye başlamıştır. Çağdaş dünyada “Müslüman” bu müdahale ile teolojinin de dışına itilmiş, özellikle “Müslüman fanatik” adı altında ırksal ve ırkçı bir metafora dönüştürülmüştür (Anidjar, 2008, p. 29). İslamî İkonoklazma Tezi’nin son dönemde yeniden ortaya çıkışı tam da bu olguyla alakalıdır. “Müslüman fanatizmi” ya da bir söylem olarak “İslamî köktencilik” de Müslüman özelliğinin artan görünürlüğüne Avrupa’nın verdiği bir cevap veya bir bakıma Avrupa-Amerika sahnesinde psikanalizdeki anlamıyla bastırılanın geri dönüşüdür (Sayyid, 2003, p. 3).⁶⁸ İslamî ikonoklazma üzerine oluşturulan söylem bu hikâyenin sadece bir bölümüdür. Dolayısıyla İslamî

⁶⁸ Özellikle Sayyid’in kitabının ilk bölümü İslamî köktenciliğin neliğini açıklar/ele alır.

İkonoklazma Tezi'nin soy kütüğü ve bu söylem etrafındaki iktidar ilişkileri üzerine yürütülen tartışmalar Avrupa merkezilik sorununun bir parçasıdır. Bir diğer deyişle İslamî İkonoklazma Tezi anlatısı ile benim sunduğum alternatif anlatı, dünyanın hikâyesinin nasıl anlatılacağı konusunda birbiriyle çatışan iki farklı okumadır. Bu anlamda İslamî İkonoklazma Tezi, Batılı normativite üzerinden, Müslümanların imgeyle ilişkisini patolojik olarak tanımlayarak Avrupa anlatısına eklemleme çabasıdır. Bu tezde anlatılan alternatif hikâye ise “Batının merkezsizleştirilmesi” ne yönelik bir çaba, “Batı kimliğini inşa eden anlatıların zayıflatılması” yolunda bir soykütüğü çalışmasıdır (Sayyid, 2003, p. 114). Tam da bu yüzden İslamî İkonoklazma Tezi ile ilgili farklı bir hikâye anlatmak kendi hikâyesini evrensel ve tek hikâye olarak göre Avrupa'da büyük bir endişe yaratır. Asad'ın da bu kaygı ve endişelerin kaynağını gösterdiği ifadesiyle “Avrupa kimliği söylemi, Avrupalı-olmayanlar hakkında duyulan kaygı/endişenin bir semptomudur” (Asad, 2003, p. 161). Bu nedenle ne bu doktora tezi, ne Buda Heykellerinin yıkılması ve ne de Danimarka Karikatürleri üzerine yürütülen tartışmalar Müslümanların imgeyle kurdukları ilişki ile alakalıdır. Yakın zamanda yaşanan ve İslamî İkonoklazma Tezi şeklinde tanımladığımız bu olgu, Avro-Amerikan kimliğinin sınırlarını yeniden müzakere etme, Avro-Amerikan kimliğinin sınırları içerisinde Müslüman anlatısına yer olup olmadığı üzerine yapılan bir tartışmadır. Asad bu müzakerenin hikâyesini basitçe şöyle açıklıyor, “Avrupa fikri zaman içinde içirme ve dışlama ilişkileri sonucu değişime uğrayarak, dönüşmüştür. Müslümanlar, İslam'ın Samileştirilmesi yoluyla Avrupa sınırlarından sürüldüler ve çıkarıldılar. Tıpkı yedi asırlık tarihe sahip Müslüman İspanya'dan yok edilerek kovulmaları gibi. Anti-semitizm yoluyla Avrupa'dan dışlanmaya çalışılan Yahudilerse, Holokost sonrası sonra “Yahudi-Hristiyan medeniyeti” kavramıyla yeniden Avrupa fikri içine dâhil edilmişlerdir.” (Asad, 2003, p. 168). Bu türden bir müzakere hâlihazırda yine sahnededir, zira Avrupa hikâyesini benimseyen, içselleştiren ve bu hikâyeyi sahih Müslüman duruşu olarak sunan Müslümanlar da mevcuttur.

C. Dini Fetvalar, İçselleştirme ve Kendi Kendini Oryantalize Etme

Son dönemlerde imgenin helalliği ve İslam'daki yeri sorununun siyasi olaylarla ilişkisine dair oldukça canlı bir tartışma sürmektedir. Bu tezin ana konusu da

İslam'da imgenin ahvali tartışmasının esas itibariyle siyasi olduğu ve büyük ölçüde Avrupa ve Avrupa'nın siyasi sınırlarıyla ilgili olduğu yönündedir. Ne var ki bir İslamî İkonoklazma Tezi'nin 'zengin' tarihi ortada olduğu için, yaşanan olayları İslamî ikonoklazmanın doğal bir sonucu olarak görmek çok daha pratik, kolay ve yaygındır. Ancak bu yaklaşım, İslamî İkonoklazma Tezi etrafından dönen siyasal problemlerin üzerini örtmekte ve bu hikâyesinin "Avrupa"nın hikâyesinin parçası olduğu gerçeğini görünmez kılarak, Avrupamerkezciliği güçlendirmektedir. Her ne kadar bu anlatı güçlü olsa da, bu tür bir yorumlamanın tamamlayıcı bir çerçeveye kavuşması için son bir hamle daha gerekmektedir: Avrupa'nın hikâyesini destekleyen yani İslamî İkonoklazma Tezi'ni savunan Müslüman unsurlar. Böylece Avrupa anlatısı, bu atıfla meşru bir soru sorar: Sorun İslamî ikonoklazmayla alakalı değil de Avrupa ile alakalı siyasal bir problemse, nasıl oluyor da bazı Müslümanlar İslam adına ikonoklastik pratikleri savunabilir? Bu soruda formüle edildiği şekliyle, Batı ile İslam dünyası arasındaki asimetrik kolonyal ilişkiden dolayı bazı Müslümanlar bu söylemin örtülü de olsa aktif ortakları ve taşıyıcıları oluyor. Müslümanların "İslamî sanat"a yönelik özür dileyici/apolojetik tutum ve davranışları hâlihazırda İslamî İkonoklazma Tezi'nin içselleştirmiş bir tez olduğu görüntüsünü oluşturur.

Bazı Müslümanların İslamî İkonoklazma Tezi'ni, İslamî bir pozisyon olarak savunmaları, basitçe sanata ilişkin çeşitli söylemlerin sadece Batı entelektüel tarihi tarafından tahakküm altına alınması meselesi değildir. Bir diğer deyişle, Müslümanların Batı düşüncesinin yalnızca pasif benimseyicileri olduklarını söyleyemeyiz. Tam tersine Batı literatüründe İslamî İkonoklazma Tezi'nin varlığı Müslümanların post-kolonyal kimlik sorunlarını çözmek için belli düzeyde bir savunmacı tutumla bu söylemi bizzat kendilerinin benimseyip, içselleştirmesiyle güç kazanmıştır.⁶⁹ Bu sorunun yanıtı çağdaş dünyada Müslümanların kendi kendilerini Oryantalize etmesidir. 19. yy.'da bu tür bir kendi kendini oryantalize etmenin en tipik örneklerinden birisi Osmanlı bürokratu ve ressamı Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi Bey'in resimleri üzerine yaptığı çalışmada Eldem, bu çelişkiyi kısa ve öz bir biçimde ifade ediyor, "Osman Hamdi'nin asıl başarısı, izleyicisini, bir Doğulu olarak kendi dünyasını Batılı resamlardan daha hakiki resmedecek gerekli her türlü

⁶⁹ Türk ressam, arkeolog ve bürokrat Osman Hamdi Bey (1842-1910) bu türden tutumun tipik bir örneğidir. Müslüman-Oryantalist ressam türünün ilk temsilcilerinden biri olarak Osman Hamdi Bey üzerine geniş bir literatür bulunmaktadır (Eldem, 2012).

yeteneğe ve hepsinden önemlisi doğuştan gelen içsel bir kapasiteye sahip olduğuna ikna etmiş olmasıydı” (Eldem, 2012, p. 370). Bir diğer deyişle, Osman Hamdi Bey’in asıl başarısı kendisini Oryantalistlerden daha Oryantalist görece derecede Oryantalizmin temel argümanlarını içselleştirmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu tarz Müslümanlar, 19. Yüzyıl Avrupa muhayyilesinde yaratılan kurgusalılığı sanki gerçekmişçesine benimser, bu okuma biçimini İslam adına ve Müslümanlar adına tekrar ederler. Bu tür bir taklit, bu tür bir Avrupa anlatısını benimseyip, bu anlatıyı kendi anlatısı olarak içselleştirme süreci, İslamî İkonoklazma Tezi’nin başarılı olmasında oldukça etkilidir.

19. yy.’da yerleşmeye başlayan, ancak özellikle 11 Eylül Sonrası tartışmalarda, bu tür bir kendi kendini oryantalize etme çabası görülmektedir. Taliban’ın Buda Heykelleri konusunda değişen tutumu bu bağlamda değerlendirilebilir. Diğer iki dönemden farklı olarak, İslamî İkonoklazma Tezi’nin üçüncü dönemi, yani çağdaş dönem Müslüman öznelliğini ve Müslüman öznelliği üzerine üretilen çoklu söylemleri içeren bir dönemdir. Bir bakıma üçüncü dönemde Müslümanların kendileri farklı derecelere de olsa İslamî İkonoklazma Tezi’ni içselleştirmiş ve yeni bir kendi kendini oryantalize etme formu yaratmışlardır.

Osman Hamdi Bey gibi Avrupa resmini içselleştirerek Avrupa anlatısının parçası olmayı tercih eden daha estetik örneklerin ötesinde, çağdaş Müslüman toplumda, Müslümanların imge ile ilişkisini daha varoluşsal ve teolojik düzeyde alma iddiasıyla ortaya çıkan, bu haliyle de İslamî İkonoklazma Tezi’ni içselleştiren akımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımın günümüzde iki önemli temsilcisi bulunmaktadır. Bunlardan biri çağdaş Püriten/Selefi/Vahhabî hareket, diğeri ise gelenekselci akımdır. Günümüzde İslamî İkonoklazma Tezi’ni benimseyen, Protestanların imge karşıtı yaklaşımına benzer tutumlara sahip birçok püriten/selefi örneği bulunabilir. Dini metinlerin zahiri yorumunu öne çıkararak bu yaklaşım, kendisine teolojik bir çizgi çizerek, kendi tutumunu doğrudan ayetlerle izah etmekte ve bunun de tek meşru yol olduğunu savunmaktadır. Böylece İslamî İkonoklazma Tezi’ni içselleştirerek, bu yaklaşımın İslam’ın emri olduğu savını desteklemektedir. Taliban’ın Bamyân

Budalarını yıkmayı reddeden ilk tavrı bu konuya siyasi bakıldığında tavrın farklı olabileceğini, ancak siyasi dengeler değiştiğinde, Buda Heykellerinin yıkılması için teolojik argümanların hızla devreye nasıl sokulduğuna güzel bir örnektir. Taliban'ın yıkım emrine karşı çıkan din adamları da Selefi/Vahhabî iddialar üzerinden İslamî İkonoklazma Tezi'nin içselleştirilmesine itiraz eden aksi görüşlerin ne kadar yaygın olduğunu göstermesi açısından anlamlıdır. Selefi/Vahhabî çizginin imge ile ilişkisi üzerine birçok tartışma yürütülmüştür; bu yüzden Müslümanlar arasında Selefi olmayan hareketlerin imgeye karşı dinsel tepkilerinin temel zeminini oluşturduğu için ikinci akım daha detaylı incelenecektir.

Seyyid Hüseyin Nasr ve Titus Burckhardt gibi Müslüman entelektüeller, Selefi/Vahhabi çizgiye karşı olmalarına rağmen, İslamî İkonoklazma Tezi'ni içselleştirmeleri bakımından oldukça çarpıcı örneklerdir (Shalem, 2012, p. 7). Ağırıklı olarak 1960'lar ve 1970'lerin Batılı ve/veya Batı-eğitilmiş mistik yönelimli entelektüelleri İslam sanatının İslamî İkonoklazma Tezi'ni içselleştirir şekildeki okumasını “kuşatıcı, evrensel ve tüm İslam'ı kuşatan bir duruş” olarak benimsemişlerdir (Rabbat, 2012, p. 5). Geliştirilen bu İslam sanatı anlayışı, aşırı-ruhanîleştirilmiş, aşkinci, tarih-ötesi bir İslam sanatı anlayışını “İslamî sanatı” kavramı ile eşitlemiş, İslam sanatı'nı özelleştirmiş ve böylece “İslamî sanatın birliği” fikrini oluşturmuştur (Rabbat, 2012, p. 6; Shalem, 2012, p. 11). Büyük ölçüde 19. Yüzyılın ortalarında Fransa'da ve Katolik hareket içinde moderniteden hayal kırıklığına uğramış olan isimlerce geliştirilmiş olan perennialist felsefeden etkilenen bu düşünce çizgisi, sanat konusunda da perennialist akıma yakın görüşleri ortaya koymuştur. Bu akım, Oryantalizmin evrensel İslam algısını destekleyen bir “zamandışı ve tarih-dışı İslam” düşüncesini üretmiştir (Shaw, 2012, p. 29).

Perennialist okulun önemli isimlerinden Fritjof Schuon'a göre “İslamî sanat, insan ve hayvan temsillerini dışlamasıyla Yahudi sanatına” benzemektedir (Schuon, 2007, p. 1). Schoun'un İslam ve sanat anlayışı Riegl'in yaklaşımına oldukça yakındır. Schuon'a göre İslamî sanat, yalnızca “bitkileri tasvir ederek, arabesk figürleri, geometrik ve botanik dekoratif motifleri resmetmek” için ortaya çıkmıştır (Schuon, 2007, p. 1). Bu hareketin bir diğer önemli ismi Titus Burckhardt'a göre, “imge

yasağı” “ilahi/tanrısal olanın imgesi” ile ilgilidir ve özellikle “Sünni Arap çevrelerinde” bu yasak, “yaratılan her canlıda gizli olan tanrısallığa” karşı gösterilen saygıdan dolayı “yaşayan her türlü canlının tasvirini” kapsamaktadır (Burckhardt, 2007b, p. 29). Bu yaklaşımı ile Burckhardt, İslam’da sanatın temeli olarak ikonoklazmayı değil “anikonizm” kavramını öne çıkarır. Devamında ise Alois Riegl’in “boşluk korkusu” ve “İslamî sanatta dekorasyon”la ilgili fikirlerini tekrar eder (Burckhardt, 2007b, p. 30). 1967 yılında kaleme aldığı eserinde Burckhardt, “İslamî ikonoklazma” kavramının, Tanrı’nın taklit edilmemesi için gerekli olduğunu öne sürerek savunmuştur (Burckhardt, 2007a, p. 17). Fakat bir kaç yıl sonra, 1976’da bu görüşünü değiştirmiştir. İslam sanatında çoğunlukla olumsuz çağrışıma sahip ikonoklazmanın değil, daha olumlu bir çağrışıma sahip olan anikonizmin söz konusu olduğunu öne sürer: “Bu geleneksel tarih bizlere hatalı bir şekilde “Müslüman ikonoklazma” olarak sunulan, fakat bizim daha ziyade “anikonizm” adını verdiğimiz süreci ortaya koyuyor” (Burckhardt, 2009, p. 5). Burckhardt’a göre “İslamî anikonizm” iki temele dayanır: Tanrı İnsanı kendi suretinde yarattığı için insanın özü taklit edilemez ve hiçbir şey “put”laştırılmaz (Burckhardt, 2007b, p. 32). Burckhardt kutsal ve profan sanat arasında bir ayrıma giderek “profan sanat” bağlamında “düz imgenin” kullanılabileceğini, ancak kutsal sanatın mekânı olan camilerde tasvirin yasak olduğunu söyler (Burckhardt, 2007a, p. 5).

Bu akımın bir diğer önemli ismi olan Seyyid Hüseyin Nasr da anikonizmi İslamî sanatın temel bir özelliği olarak görür ve bunu “boşluk” kavramıyla ilişkilendirir. “Bir ikon ya da tasvir içinde İlahi Mevcudiyetin (huzur) somutlaştırılma ihtimalini ortadan kaldıran İslamî anikonizm, Müslüman zihninde boşluğun ruhsal/manevi önemini pekiştiren güçlü bir faktördür” (Nasr, 1987, p. 187). Nasr’a göre İslamî gelenek içinde, “anikonizm” “İslam’ın kutsal sanatının özünü oluşturur” (Nasr, 1987, p. 46). Nasr, anikonizmi sadece İslam sanatının değil, Yahudi kutsal sanatının da temel ilkesi olarak görür: “İslamî sanatın temelinde İlahî olana herhangi bir imge ya da ikon kullanılmadan işaret etme amacı vardır. Biz buna anikonik sanat diyoruz. Bu anikonik sanat hem İslamî sanatta hem de Yahudi kutsal sanatında ortaya konulan bir perspektiftir. Bu tür sanatta imgelerin yerini özel stillerle geometri, arabesk ve hat sanatı alır” (Nasr, 2010, p. 269). Kutsal ve profan sanat ayrımı yapan

Nasr, anikonizmi kutsal sanatın merkezine yerleştirir. Bu kutsallığın ise dinleri yatay kesen bir özelliği olduğunu savunur: “İslam’da olduğu gibi Yahudiliğin de ana geleneğinde kutsal sanat anikoniktir. Artık bu gerçek kabul edilmeli, İslam’ın kutsal sanatının anikonik olduğu, fakat yine de kutsal ve sanat olduğu bilinmelidir.” (Nasr, 2010, p. 268).

Üçüncü ve dördüncü bölümdeki tartışmada da ele alındığı gibi, gelenekselci ve perennialist okul, sanatı ve İslam’ı Hegel ve Riegl çizgisine oldukça yakın bir anlayışla formüle etmiştir. Perennialist okul, Hegel ve Riegl’in bazı argümanlarını ters-yüz etmeye çalışsa da bu iki isim tarafından ortaya konulan İslam, Müslümanlar ve İslam Sanatı konusundaki birçok iddiayı içselleştirmişlerdir. Hegel ve Riegl’le benzer önermelere sahip bu düşünce hattı, oldukça ilginç bir şekilde bu tezde ortaya konulmaya çalışılan üç dönem de diklemesine keser: Hegel’den başlayarak gelişen ilk dönemin İslam sanatı ve İslamî ikonoklazma iddialarının içselleştirilmesi, ikinci dönemde Riegl ile devam eden ve Hegel’in iddialarının geliştirilip, kavramsallaştırıldığı, “İslamî ikonoklazma” fikrinin sanat tarihi anlatısının parçası haline gelmesi ve günümüzde üçüncü dönemde ise bu çizginin perennialist ve selefti yaklaşımla zirveye ulaşarak İslamî İkonoklazma Tezi’ni döngüsü tamamlaması.

Özetlemek gerekirse, popüler Avro-Amerikan söylemi içinde İslamî İkonoklazma Tezi’nin son dönemde yeniden ortaya çıkışı Müslümanlarla ve onların imgeyle kurdukları ilişkiyle alakalı değildir, ancak bazı Müslümanların bu çizgiyi benimsemesi bu görüşün ağırlık kazanmasına yol açmıştır. Bu çalışmada göstermeye çalıştığım üzere İslamî İkonoklazma Tezi’ni bir soykütüğü, alternatif bir anlatısı bulunmaktadır. İslamî İkonoklazma Tezi üç farklı dönemde gelişmiş, dönüşerek bugünkü şeklini almıştır. İslamî İkonoklazma Tezi İslam ya da Müslümanlarla ilgili olmamakla birlikte, bir asırdan fazladır Müslümanların Avrupa modelini evrensel olarak benimsemesi, bir iktidar söylemi olarak Avrupamerkezciliği mümkün kılmış ve İslamî İkonoklazma Tezi’ni de bugünlere kadar getirmiştir.

SONUÇ: AVRUPAMERKEZCİ BİR İNŞA OLARAK İSLAMÎ İKONOKLAZMA TEZİ

Bu tez, Müslümanların imge ile ilişkisinin Avrupamerkezci sanat söyleminde “İslamî İkonoklazma” dolayısıyla ele alınmasından duyulan rahatsızlık neticesinde başlayan bir araştırma sürecinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Neden Müslümanların imge ile ilişkisi ikonoklazma kavramı çerçevesinde ele alınıyordu? Neden başka millet, din ya da toplulukların imge ile ilişkisi tarihsel, siyasal ya da toplumsal olaylar üzerinden tartışılıyor ama söz konusu Müslümanlar olunca tartışma teolojik bir düzlemde yapılıyordu? Neden Müslümanların imge ile ilişkisi varlık-yokluk dikotomisi (İslam’da imgenin, tasvirin, resmin ya da ikonun varlığını ya da yokluğu) üzerinden ele alınıyordu? Tüm bu soruların yarattığı tartışma, İslami İkonoklazma Tezi kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır: Müslümanların imge ile ilişkisini ikonoklazma üzerinden okuyan muhtelif yaklaşımlar bu çalışmada İslami İkonoklazma Tezi şeklinde kavramsallaştırılmıştır. Bu çalışmanın ana hedefi de İslami İkonoklazma Tezi’nin ortaya çıkışının nedenlerini araştırmak, bir başka deyişle İslami İkonoklazma Tezi’nin “mümkünatının şeraitini” sorgulamaktır. Bu sorgulamanın en verimli yolu ise, İslami İkonoklazma Tezi’nin soykütüğünü çıkarmak, yani, İslami İkonoklazma Tezi’ni oluşturan iktidar ilişkilerini, bunların dayandığı iktidar yatırımını, bu söylemin ortaya çıktığı kurumları, teşekkül anlarını ve bu anları oluşturan kırılmaları analiz etmektir.

Bu sorgulamanın neticesinde bu tezin ulaştığı temel sonuç, İslamî İkonoklazma Tezi’nin, Avro-Amerikan söyleminde Müslümanların imge ile ilişkisini ikonoklazma kavramı üzerinden tarif eden bir iktidar söylemi olduğu şeklindedir. İslamî İkonoklazma Tezi, Avro-Amerikan anlatısı içerisinde üretilmiş, imgenin dolaşımının ve değişiminin ürettiği koşulları inceleyen, bu değişimden kâr edenleri gösteren, Avrupa’nın imge dünyasının sınırlarını çizen bir imge ekonomisidir. Bu imge ekonomisi, her ne kadar Müslümanlarla ya da İslam’la alakalı gibi dursa da, Avrupa ile, Avrupa kimliği ile ve Avrupa fikrinin ortaya çıkışı ile ilişkilidir. İslami İkonoklazma Tezi, Müslümanları ya da ikonoklazmayı değil, Batı’nın kurduğu evrensellik iddiasındaki imge normativitesi üzerinden, Batı’nın dış sınırlarını ve radikal dışsallığını oluşturan muhayyel alanı tarif etmeye çalışır. İslami İkonoklazma

Tezi, bu nedenle İslam'la değil, Batı ile ve özellikle Orta Çağ'da 'Hristiyan Dünyası' da dahil, modern dönemde sekülerleşip evrenselleşerek 'Avrupa'ya evrilen Batı'nın kurduğu seküler evrensellik sistemi ile ilişkilidir.

Bu yüzden siyasi bir proje olarak Avrupa'nın teşekkülü sırasında, Batı öznelliğinin yaşadığı tüm kaygılar İslami İkonoklazma Tezi tartışılırken ortaya çıkmaktadır: Avrupamerkezciliğin teşekkülü, sekülerizm, Din-şiddet ilişkisi, evrensel Din'in ve Sanat'ın doğuşu, Antropoloji ve Oryantalizm'in ortaya çıkışı. Tam da bu nedenle İslami İkonoklazma Tezi, Batı'nın kendisini konumlandırışı ile yaşadığı sorunları çözme amaçlı olarak ortaya çıkmıştır. Müslümanların sanata olan mesafesi iddiası da bugün anladığımız anlamda Batı'da Sanat'ın ortaya çıkışı sırasında yaşanan tartışmalarla ve bu tartışmaların harici hudutlarının tespiti çabalarıyla ilişkilidir. Müslümanların sanatı olup olmaması, Müslümanlarla değil, kimlerin Avrupalı gibi sanata sahip olabileceğini, dolayısıyla kimlerin Avrupalı kadar 'İnsan' ve Avrupalı kadar 'medeni' olabileceğini, haliyle kimin 'insan' olup olamayacağını tespitle ilgili bir sorundur.

İslam Sanatı tartışmasının ortaya çıkışı da benzer şekilde sömürgecilikle ilişkilidir. Batı'nın sınırlarının Müslümanların yaşadığı toprakları da kapsayacak şekilde genişlemesi ile birlikte bir 'İslam Sanatı' sorunu ortaya çıkmıştır. İslam Sanatı sorunu, Avrupalının ürettiği sanata benzemeyen bu farklı varlıkların ürettiği nesnelere nasıl anlamlandırılacağı sorununa verilmiş bir cevaptır. Çünkü ancak bu zamandan sonra Müslümanların ürettiği zanaat/küçük sanat/dekoratif sanat eserlerinin Avrupa piyasalarına girmesi, üretilmesi ve satışı mümkün olmuş, haliyle bu iş için bir uzmanlık gerekmiştir. Bu çabanın bir normativite eksenine oturtulması, var olan sistem içinde anlamlandırılması ise bu eserlerin kuramsallaştırılmasını, zamansal ve mekânsal olarak ötelenmesini gerektirmiştir. İslami İkonoklazma Tezi'nin kökenini oluşturan, Müslümanların imge ile sorunu olduğu, bu yüzden de evrensel sanat üretmek yerine ancak dekoratif nesnelere üretebildikleri, bezeme işleriyle uğraşabildikleri varsayımı bu dönemde evrensel model olarak kurgulanan Avrupa sanatı ile Müslümanların ürettikleri eserleri ayrıştırarak Hristiyan ile Müslüman arasındaki ontolojik farkı pekiştirmek için geliştirilmiştir. İslami İkonoklazma Tezi, bu nedenle, daima Avrupa'nın ve Avrupalılığın sınırları, bu sınırlar içinde

Müslümanların yeri ve Avrupa'nın bu konuda yaşadığı endişe ve kaygı ile ilgilidir. Bu nedenle tarihin farklı dönemlerinde, Avrupa İdeali'nin ihtiyaç ve endişeleri değiştikçe değişmiş, farklı formlar almış, farklı eklemlenmelere girmiş ancak endişenin devam etmesine paralel olarak bugün de ayakta kalmayı başarmıştır.

Müslümanların imge ile ilişkisinin İkonoklazma dolayımına sokulmasının pratik bazı nedenleri de mevcuttur. İkonoklazma, Reform öncesi ve Avrupa-Öncesi duruma ait, yani dinin şiddet-yasak ile ilişkisinin net olarak ortada olduğu Sanat-öncesi döneme ait bir kavram olduğu için, Çağdaş Avrupa muhayyilesinde barbarlıkla eşdeğer görülmüş ve olumsuz bir anlam kazanmıştır. Batı'nın kendisine yakıştıramadığı, zamansal ve mekânsal olarak kendisinden uzaklaştırmaya çalıştığı tüm olumsuz özelliklerin ikonoklazma üzerinden Müslümanlara yansıtılmasını sağlamaktadır. İslamî İkonoklazma Tezi, bu barbarca tutumun İslam'ın ve Müslümanların imgeye yaklaşımını belirleyen temel ve özsel etkenin İslam'dan kaynaklandığı, bir diğer deyişle İslam'da teolojik temelleri bulunduğu varsayımına dayanır. Bu müdahale ile siyasal fark teolojik farka dönüştürülerek Avrupalı öznenin kaygısı giderilir, Avrupalı duruşun meşruiyet mekanizması çalıştırılır, bir diğer deyişle Müslüman ile Avrupalı arasındaki ontolojik farkın altı doldurulur. İslamî İkonoklazma Tezi'ne göre belli imgeler politik gerekçelerden dolayı değil, Müslümanların doğasında bulunan ikonoklazmadan/barbarlıktan dolayı yok edilmekte ya da bu imgelere saldırılmaktadır. Bunun doğal olarak ima ettiği ise bu barbarlıktan kurtulmak için, İslam'ın ve Müslümanların dönüşmesi gerektiği yani dinde reform düşüncesidir.

Bu yaklaşımda asıl varsayılan düşünce ise Din'in ve Sanat'ın evrensel ve meşru halinin, Batı'nın yarattığı model olduğu, meşru olabilmenin yolunun bu Evrensel Avrupa modeline göre dönüşmek zorunda olduğu düşüncesidir. Bu yaklaşım Batı'nın tüm tikelliklerden sıyrılmış, zamansız-mekansız ve işaretlenmemiş bir evrensel model olduğu iddiasına dayanır. Diğer tüm örnekler meşru olabilmek için kendilerini bu evrensel modele göre dönüştürmek ya da ontolojik olarak aşağı olduklarını kabul etmek zorundadırlar. Bir başka deyişle, bu yaklaşım Batı anlatısının evrensel ve tek hikaye olduğu, bunun dışındaki hikayelerin anlatılmaya değmez ve gayri meşru olduğu, hatta var olmadığı iddiasındadır. Bu nedenle, İslami İkonoklazma

Tezi ile hesaplaşmanın şartlarından biri de Avrupamerkezcilik düşüncesi ile hesaplaşmak, dünyadaki tek modelin Batı'nın modeli olmadığını, Batı'nın modelinin evrensel model olmadığını, hatta evrensel bir model olmadığını söyleyebilmektir. İslami İkonoklazma Tezi, evrensellik iddiasındaki bir imge normativitesi üzerinden, Müslümanların imge ile ilişkisini, Avrupamerkezci sanat söylemi içerisinde ele alarak, Müslümanları bu imge normativitesine mahkum etmekte, ontolojik olarak aşağı olma durumunu kabul etmek ile dinde reform arasında tercihe zorlamaktadır. Bu çalışmanın itirazı işte tam da bu noktaya yoğunlaşmaktadır.

Bugün, İslami İkonoklazma Tezi'ni tehlikeli hale getiren ise, farklı İslami söylemsellikler üzerinden bu tezin Müslümanlar tarafından içselleştirilmesidir. İslamî İkonoklazma Tezi, performatif anlamda küresel Müslüman kimliğinin tecrübe ettiği problemleri içselleştirerek tersinden bu söylemin aslî bir parçası haline gelmiş görünmektedir. Müslümanların imge ile ilişkisini belirleyen temel pozisyonlardan gerek muhtelif gelenekselci yaklaşımlar, gerek entegrist-selefi reddiyeler ve gerekse de reform fikrini kabul eden modernist yaklaşımlar, İslami İkonoklazma Tezi tartışmasına müdahil olarak Batılı modelin evrenselliğini kabul etmiş görünmektedir. Bu nedenle, artık İslamî İkonoklazma Tezi, 'Müslümanlık' üzerine üretilen söylemin haricî bir parçası değil, bu problemin tam merkezinde bulunan bir olgudur. Son dönem örnekleri üzerinden incelendiğinde sanat yazımı ya da estetiğin sınırlarını fazlasıyla aşan post-kolonyal bir siyasal problem olarak İslamî İkonoklazma Tezi'nin analizi, sadece imgeye dair "Müslümanların tutumu"nun Avrupamerkezci kurgusunu değil, aynı zamanda çağdaş Müslüman öznelliğinin inşa edilme biçimini de ortaya koyması bakımından da farklı imkanlar sunmaktadır.

İslamî İkonoklazma Tezi, Müslümanların kendileri üzerine ve kendileri hakkında üretilen söylemi nasıl sahiplendiklerini, bu dışsallık üzerinden nasıl bir post-kolonyal kimlik ürettiklerini de göstermektedir. Bu nedenle, İslamî İkonoklazma Tezi'nin soykütüğünü yazma çabası, Müslümanların imge ile ilişkisi gibi küçük ve mütevazı bir konuda, Avrupa anlatısı dışında bir hikâyenin mümkün olduğunu iddia eden, bu anlatıyı oluşturmaya ve buna alan açmaya çalışan bir çabadır.

İkonoklazma konusundaki muhtelif görüşleri ve bunların yansımalarını dikkate alarak, eleştirel bir yaklaşımla üretilen bu çalışmada ulaşılan sonuç, Müslümanların imge ile ilişkisinin ikonoklazma üzerinden okunamayacağıdır. Müslümanların imge ile ilişkisinin analizinin, ancak Avrupamerkezcilikle eleştirel bir angajmana girmekle mümkün olduğu savunulmaktadır. Bir başka deyişle, bu tez, Müslümanların anlatacak farklı bir hikayesi olduğunu, bu hikayenin Avrupa'nın evrensel hikayesinin gölgesinde olamayacağını savunmaktadır. İslamî İkonoklazma Tezi'nin eleştirel analizi, Müslümanların imge ile ilişkisi konusunda küçük ama bağımsız bir hikaye anlatma çabasıdır.



YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (1982). Valery Proust Museum. In *Prisms* (pp. 173–186). MIT Press.
- Afghan Taliban leader orders destruction of ancient statues. (2001, February 26). *AFP*. Retrieved from <http://www.rawa.org/statues.htm>
- Agamben, G. (2009). *The Signature of All Things: On Method*. Zone Books.
- “All we are breaking are stones”: Afghan militia leader. (2001, February 27). *AFP*. Retrieved from <http://www.rawa.org/statues.htm>
- Almond, I. (2009). *History of Islam in German thought from Leibniz to Nietzsche*. Taylor & Francis.
- Anidjar, G. (2003). *The Jew, the Arab: A History of the Enemy*. Stanford University Press.
- Anidjar, G. (2008). *Semites: Race, Religion, Literature*. Stanford University Press.
- Arnold, T. W. (1928). Symbolism and Islam. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 53(307), 155–6.
- Arnold, T. W. (2004). *Painting In Islam*. Gorgias Press LLC.
- Asad, T. (1993). *Genealogies of religion: discipline and reasons of power in Christianity and Islam*. Johns Hopkins University Press.
- Asad, T. (2001). Reading a Modern Classic: W. C. Smith’s “The Meaning and End of Religion.” *History of Religions*, 40(3), 205–222.
- Asad, T. (2003). *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford University Press.
- Asad, T. (2013). Free Speech, Blasphemy, and Secular Criticism. In W. Brown, J. Butler, S. Mahmood, & T. Asad, *Is Critique Secular?: Blasphemy, Injury, and Free Speech* (pp. 20–63). Fordham University Press.
- Asselt, W. J. van, Geest, P. V., & Muller, D. (2007). *Iconoclasm and Iconoclasm: Struggle for Religious Identity*. BRILL.
- Ball, W. (2006). The Archaeology of Afghanistan: a Reassessment and Stock-Taking. In J. van Krieken-Pieters (Ed.), *Art and Archaeology of Afghanistan: Its Fall and Survival: a Multi-disciplinary Approach* (pp. 39–48). Brill.
- Barber, C. (1997). The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art. *Speculum*, 72(4), 1019–1036.

- Beaulieu, J. (2002). *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*. Duke University Press.
- Belting, H. (1980). An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. *Dumbarton Oaks Papers*, 34/35, 1–16.
<http://doi.org/10.2307/1291445>
- Belting, H. (1997). *Likeness and presence*. (E. Jephcott, Trans.). University of Chicago Press.
- Belting, H. (2005). Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*, 31(2), 302–319. <http://doi.org/10.1086/430962>
- Benard, C. (2004). Civil Democratic Islam [Product Page]. Retrieved October 30, 2014, from http://www.rand.org/pubs/monograph_reports/MR1716.html
- Benjamin, R. (2003). *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. University of California Press.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. (R. Tiedemann, Ed.). Harvard University Press.
- Benjamín, W. (2003). *The Origin of German Tragic Drama*. (J. Osborne, Trans.). Verso.
- Besançon, A. (2000). *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago: University of Chicago Press.
- Binstock, B. (2004). Alois Riegl, Monumental Ruin: Why We Still Need to Read Historical Grammar of the Visual Arts. In *Historical grammar of the visual arts* (pp. 11–36). Zone Books.
- Bland, K. P. (1999). Anti-Semitism and Aniconism: The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art. In C. M. Soussloff (Ed.), *Jewish Identity in Modern Art History* (pp. 41–66). University of California Press.
- Bland, K. P. (2001). *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*. Princeton University Press.
- Blanks, D. R., & Frassetto, M. (1999). *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: Perception of Other*. Palgrave Macmillan.
- Bloom, J., & Blair, S. (2003). The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field. *The Art Bulletin*, LXXXV(1), 152–184.

- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1997). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Polity Press.
- Boureau, A. (2008). Visions of God. In T. F. X. Noble, J. M. H. Smith, & R. A. Baranowski (Eds.), *The Cambridge History of Christianity: Volume 3, Early Medieval Christianities, C.600-c.1100* (pp. 491–509). Cambridge University Press.
- Bremmer, J. N. (2008). Iconoclast, Iconoclastic, and Iconoclasm: Notes Towards a Genealogy. *Church History and Religious Culture*, 88(1), 1–17.
<http://doi.org/10.1163/187124108X316413>
- Brubaker, L. (1999). *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge University Press.
- Brubaker, L. (2009). Representation c. 800: Arab, Byzantine, Carolingian. *Transactions of the Royal Historical Society*, 19, 37–55.
- Brubaker, L. (2012). *Inventing Byzantine Iconoclasm*. Bloomsbury Academic.
- Brubaker, L., & Haldon, J. (2011). *Byzantium in the Iconoclast Era, C. 680-850: A History*. Cambridge University Press.
- Burckhardt, T. (2007a). The Foundations of Islamic Art. In V. J. Cornell (Ed.), *Voices of Islam: Volume 4 Voices of Art, Beauty and Science* (Vol. 4, pp. 5–18). Westport: Praeger Publishers.
- Burckhardt, T. (2007b). The Question of Images. In V. J. Cornell (Ed.), *Voices of Islam: Volume 4 Voices of Art, Beauty and Science* (Vol. 4, pp. 29–32). Westport: Praeger Publishers.
- Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and Meaning*. World Wisdom, Inc.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-garde*. Manchester University Press.
- Bürger, P., Brandt, B., & Purdy, D. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary History*, 41(4), 695–715. <http://doi.org/10.1353/nlh.2010.0034>
- Cavanaugh, W. T. (2009). *The Myth of Religious Violence: Secular Ideology and the Roots of Modern Conflict: Secular Ideology and the Roots of Modern Conflict*. Oxford University Press.
- Chakrabarty, D. (2008). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press.

- Chérif, M., & Derrida, J. (2008). *Islam and the West: A Conversation With Jacques Derrida*. (T. L. Fagan, Trans.). University of Chicago Press.
- Cohen, A. A., & Mendes-Flohr, P. R. (1988). *Contemporary Jewish Religious Thought: Original Essays on Critical Concepts, Movements, and Beliefs*. Free Press.
- Cohen, A. J. (2008). *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, & the Politics of Public Culture in Russia, 1914-1917*. U of Nebraska Press.
- Connolly, D. (2006). Europe: A Minor Tradition. In C. Hirschkind & D. Scott (Eds.), *Powers of the Secular Modern: Talal Asad and His Interlocutors* (pp. 75–92). Stanford University Press.
- Contadini, A. (2010). The Manuscript as a Whole. In A. Contadini (Ed.), *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts* (pp. 3–16). BRILL.
- Cook, D. J. (2008). Leibniz and “Orientalism.” *Studia Leibnitiana*, 40(2), 168–190.
- Creswell, K. A. C. (1946). The Lawfulness of Painting in Early Islam. *Ars Islamica*, 11, 159–166.
- Crockett, C. (2013). *Radical Political Theology: Religion and Politics After Liberalism*. Columbia University Press.
- Crone, P. (1980). Islam, Judeo-Christianity and Byzantine Iconoclasm. *Jerusalem Studies in Arabis and Islam*, 2, 59–95.
- Cruz, J. A. H. M. (1999). Popular Attitudes Towards Islam in Medieval Europe. In D. R. Blanks & M. Frassetto (Eds.), *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: Perception of Other* (pp. 55–82). Palgrave Macmillan.
- Dabashi, H. (2006, March 23). Islam and globalisation. *Al-Ahram Weekly*. Retrieved from <http://weekly.ahram.org.eg/2006/787/cu4.htm>
- Deleuze, G. (1988). *Foucault*. (S. Hand, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1984). *Margins of Philosophy*. University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1995). *Points . . . Interviews, 1974-1994*. Stanford University Press.
- Derrida, J. (1998). *Of Grammatology*. JHU Press.
- Derrida, J. (2001). *Writing and Difference*. Routledge.
- Duncan, C. (2005). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge.

- Eggleton, L. (2012). History in the making: the ornament of the Alhambra and the past-facing present. *Journal of Art Historiography*, (6).
- Eire, C. M. N. (1989). *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge University Press.
- Eldem, E. (2012). MAKING SENSE OF OSMAN HAMDİ BEY AND HIS PAINTINGS. *Muqarnas Online*, 29(1), 339–383.
<http://doi.org/10.1163/22118993-90000189>
- Elias, J. J. (2007). (Un) making Idolatry: From Mecca to Bamiyan. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 4(2), 12–29.
- Elias, J. J. (2012). *Aisha's cushion: religious art, perception, and practice in Islam*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Elkins, J. (2013). *Is Art History Global?*. Routledge.
- Elsner, J. (2006). From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of *Kunstwollen*. *Critical Inquiry*, 32(4), 741–766.
<http://doi.org/10.1086/508091>
- Elsner, J. (2012). Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium. *The Art Bulletin*, 94(3), 368–394.
- Ettinghausen, R. (1975). Islamic Art. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 33(1), 3–52. <http://doi.org/10.2307/3258587>
- Ettinghausen, R. (1976). The Man-Made Setting. In B. Lewis (Ed.), *The World of Islam: Faith, People, Culture* (pp. 57–72). Thames and Hudson.
- Fanon, F. (1965). *The Wretched of the Earth*. Grove Press.
- Fish, S. (2006, February 12). Our Faith in Letting It All Hang Out. *The New York Times*. Retrieved from
<http://www.nytimes.com/2006/02/12/opinion/12fish.html>
- Fitzgerald, T. (2010). *Discourse on Civility and Barbarity*. Oxford University Press, USA.
- Flood, F. B. (2002). Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum. *The Art Bulletin*, 84(4), 641–659.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and punish: the birth of the prison*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1984). Nietzsche, Genealogy, History. In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault reader* (pp. 76–100). Pantheon Books.

- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. (R. Hurley, Trans.). Vintage.
- Foucault, M. (2002). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Routledge.
- Fouché, G. (2006, February 6). Danish paper rejected Jesus cartoons. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/media/2006/feb/06/pressandpublishing.politics>
- Francioni, F., & Lenzerini, F. (2003). The Destruction of the Buddhas of Bamiyan and International Law. *European Journal of International Law*, 14(4), 619–651. <http://doi.org/10.1093/ejil/14.4.619>
- Freedberg, D. (1988). *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609*. Garland.
- Freedberg, D. (1991). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press.
- Gamboni, D. (1997). *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. New Haven: Yale University Press.
- Gero, S. (1976). The Resurgence of Byzantine Iconoclasm in the Ninth Century, according to a Syriac Source. *Speculum*, 51(1), 1–5. <http://doi.org/10.2307/2850997>
- Gero, S. (1977a). Byzantine Iconoclasm and Monachomachy. *The Journal of Ecclesiastical History*, 28(03), 241–248. <http://doi.org/10.1017/S0022046900041439>
- Gero, S. (1977b). *Byzantine iconoclasm during the reign of Constantine V, with particular attention to the oriental sources*. Corpussco.
- Gero, S. (2009). The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its Sources. *Byzantinische Zeitschrift*, 68(1), 4–22. <http://doi.org/10.1515/byzs.1975.68.1.4>
- Giakalis, A. (2005). *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*. Brill.
- Gombrich, E. H. (2008). *The Story of Art*. Paw Prints.
- Gonzalez, V. (2001). *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. I.B.Tauris.
- Goody, J. (2012). *The Theft of History*. Cambridge University Press.

- Grabar, O. (1964). Islamic Art and Byzantium. *Dumbarton Oaks Papers*, 18, 67–88.
- Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art*. Yale University Press.
- Grabar, O. (2005). *Early Islamic art, 650-1100*. Ashgate/Variorum.
- Gruber, C. J. (2009). Between Logos (Kalima) and Light (Nur): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting. *Muqarnas*, 26, 229–262.
- Gruber, C. J. (2010). *The Ilkhanid Book of Ascension: A Persian-Sunni Devotional Tale*. I.B.Tauris.
- Grunebaum, G. E. von. (1962). Byzantine Iconoclasm and the Influence of the Islamic Environment. *History of Religions*, 2(1), 1–10.
- Grunebaum, G. E. von. (2005). *Medieval Islam: A Study in Cultural Orientation*. University of Chicago Press.
- Harding, L. (2001, March 3). How the Buddha got his wounds. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/books/2001/mar/03/books.guardianreview2>
- Hegel, G. W. F. (1998). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (2010a). *Introduction to the Philosophy of History*. Digireads.com Publishing.
- Hegel, G. W. F. (2010b). *The Philosophy of History*. Wildside Press LLC.
- Henkel, H. (2006). “The journalists of Jyllands-Posten are a bunch of reactionary provocateurs.” *Radical Philosophy*, (137), 2–7.
- Hervik, P. (2012). *The Danish Muhammad Cartoon Conflict* (CURRENT THEMES IN IMER RESEARCH No. 13) (p. 136). Malmö: Malmö University.
- Hitchens, C. (2006, February 21). Stand up for Denmark! *Slate*. Retrieved from http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2006/02/stand_up_for_denmark.html
- Hodgson, M. G. S. (1964). Islâm and Image. *History of Religions*, 3(2), 220–260.
- Hodgson, M. G. S. (1974). *The venture of Islam: conscience and history in a world civilization*.
- Howden, D., Cairo, D. H. in, & Brussels, S. C. in. (n.d.). How a meeting of leaders in Mecca set off the cartoon wars around the world. Retrieved October 31, 2014, from <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/how-a-meeting-of-leaders-in-mecca-set-off-the-cartoon-wars-around-the-world-466109.html>

- Hurd, E. S. (2012). International politics after secularism. *Review of International Studies*, 38(5), 943–961.
- Icon and Word: The Power of Images in Byzantium: Studies Presented to Robin Cormack*. (2003). Aldershot, Hants, England: Ashgate.
- Jensen, R. M. (2006). Towards a Christian Material Culture. In M. M. Mitchell, F. M. Young, & K. S. Bowie (Eds.), *The Cambridge History of Christianity: Volume 1, Origins to Constantine* (p. 568–). Cambridge University Press.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgment*. Cosimo, Inc.
- Karant-Nunn, S. C. (2007). Ritual in Early Modern Christianity. In R. Po-Chia Hsia (Ed.), *The Cambridge History of Christianity: Volume 6, Reform and Expansion 1500-1660* (pp. 371–385). Cambridge University Press.
- Karlstadt, A. R.-B. von. (1995). *The Essential Karlstadt: Fifteen Tracts*. Herald Press.
- Kelly, M. (2003). *Iconoclasm in aesthetics*. Cambridge University Press.
- Keshani, H. (2012). Towards digital Islamic art history. *Journal of Art Historiography*, (6).
- Kimmelman, M. (2006, February 8). A Startling New Lesson in the Power of Imagery. *The New York Times*. Retrieved from <http://www.nytimes.com/2006/02/08/arts/design/08imag.html>
- King, G. R. D. (1985). Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 48(2), 267–277.
- Kitzinger, E. (1954). The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 83–150. <http://doi.org/10.2307/1291064>
- Klausen, J. (2008, March 28). Opinion: How Wilders Follows the Script of the Danish Cartoon Affair. *Spiegel Online*. Retrieved from <http://www.spiegel.de/international/europe/opinion-taking-a-cue-from-the-danish-cartoon-scandal-a-543378-2.html>
- Klausen, J. (2009a). *The Cartoons That Shook the World*. Yale University Press.
- Klausen, J. (2009b). The Danish cartoons and modern iconoclasm in the cosmopolitan Muslim diaspora. *Harvard Middle Eastern and Islamic Review*, 8, 86–118.
- Koerner, J. L. (2004). *The Reformation of the Image*. Reaktion Books.
- Krieken-Pieters, J. van. (2006). Dilemmas in the Cultural Heritage Field: The Afghan Case and the Lessons for the Future. In J. van Krieken-Pieters (Ed.), *Art and*

- Archaeology of Afghanistan: Its Fall and Survival: a Multi-disciplinary Approach* (pp. 201–226). Brill.
- Lambropoulos, V. (1993). *The Rise of Eurocentrism: Anatomy of Interpretation*. Princeton University Press.
- Latour, B. (Ed.). (2002). *Iconoclash*. Karlsruhe, Germany: ZKM.
- Leaman, O. (2004). *Islamic Aesthetics: An Introduction*. Edinburgh University Press.
- Leibniz, G. W. (1988). *Leibniz: Political Writings*. Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. University of Chicago Press.
- Lewer, D. (2009). Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich. *Oxford Art Journal*, 32(1), 17–35. <http://doi.org/10.1093/oxartj/kcn031>
- Louth, A. (2008). The Emergence of Byzantine Orthodoxy, 600–1095. In T. F. X. Noble, J. M. H. Smith, & R. A. Baranowski (Eds.), *The Cambridge History of Christianity: Volume 3, Early Medieval Christianities, C.600-c.1100* (pp. 45–64). Cambridge University Press.
- Mahmood, S. (2006). Secularism, Hermeneutics, and Empire: The Politics of Islamic Reformation. *Public Culture*, 18(2), 323–347. <http://doi.org/10.1215/08992363-2006-006>
- Mahmood, S. (2013). Religious Reason and Secular Affect: An Incommensurable Divide? In W. Brown, J. Butler, S. Mahmood, & T. Asad, *Is Critique Secular?: Blasphemy, Injury, and Free Speech* (pp. 64–100). Fordham University Press.
- Marchand, S. L. (2009). *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. Cambridge University Press.
- Masuzawa, T. (2012). *The Invention of World Religions: Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*. University of Chicago Press.
- Matter, E. A. (2008). Orthodoxy and Deviance. In T. F. X. Noble, J. M. H. Smith, & R. A. Baranowski (Eds.), *The Cambridge History of Christianity: Volume 3, Early Medieval Christianities, C.600-c.1100* (pp. 510–530). Cambridge University Press.
- McCabe, I. B. (2008). *Orientalism in early modern France: Eurasian trade, exoticism, and the Ancien Régime*. Berg.

- McClellan, A. (1994). *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*. University of California Press.
- McClellan, A. (2008). Brief History of the Art Museum Public. In *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium* (pp. 1–50). John Wiley & Sons.
- Michalski, S. (2013). *Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology* (Paperback ed). Chicago: University of Chicago Press.
- Mondzain, M.-J. (2005). *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Müller, M. G., & Özcan, E. (2007). The Political Iconography of Muhammad Cartoons: Understanding Cultural Conflict and Political Action. *PS: Political Science & Politics*, null(02), 287–291.
<http://doi.org/10.1017/S104909650707045X>
- Muslim leaders condemn Taliban destruction. (2001, March 2). *Times of India*. Retrieved from <http://www.rawa.org/statues.htm>
- Nancy, J.-L. (2005). *The Ground of the Image*. Fordham Univ Press.
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. SUNY Press.
- Nasr, S. H. (2010). *In Search of the Sacred: A Conversation with Seyyed Hossein Nasr on His Life and Thought*. ABC-CLIO.
- Necipoglu, G. (2012). The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches. *Journal of Art Historiography*, (6).
- Noble, T. F. X. (2011). *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*. University of Pennsylvania Press.
- Nochlin, L. (1989). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*. Harper & Row.
- Olin, M. R. (1992). *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*. Pennsylvania State University Press.
- Olin, M. R. (1999). From Bezal'el to Max Liebermann Jewish Art in Nineteenth-Century Art-Historical Texts. In C. M. Soussloff (Ed.), *Jewish Identity in Modern Art History* (pp. 19–40). University of California Press.
- Paglia, C. (2004). The Magic of Images: Word and Picture in a Media Age. *Arion*, 11(3), 1–22.

- Post, R. (2007). Religion and Freedom of Speech: Portraits of Muhammad. *Constellations*, 14(1), 72–90. <http://doi.org/10.1111/j.1467-8675.2007.00423.x>
- Prior, N. (2008). Having One's Taste and Eating It. In A. McClellan (Ed.), *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium* (pp. 51–76). John Wiley & Sons.
- Qaradawi Urges Calm Over Danish Cartoon. (n.d.). Retrieved October 31, 2014, from <http://www.onislam.net/english/news/global/435592.html>
- Quiviger, F. (2008). Renaissance Art Theories. In P. Smith & C. Wilde (Eds.), *A Companion to Art Theory* (pp. 49–60). John Wiley & Sons.
- Rabbat, N. (2012). What is Islamic architecture anyway? *Journal of Art Historiography*, (6).
- Rampley, M. (2009). Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. *The Art Bulletin*, 91(4), 446–462.
- Rathje, W. L. (2001, March 22). Why the Taliban are destroying Buddhas. *USA Today*.
- Reginaldo, G. (1597). *CalvinoTurcismus id est, Calvinisticae perfidiae, cum mahumetana collatio, et dilucida utriusque sectae confutatio*. Antwerp. Retrieved from https://archive.org/details/bub_gb_oxG-4dbv6lYC
- Riegl, A. (1992). *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Princeton University.
- Riegl, A. (2000). The Place of the Vapheio Cups in the History of Art (1900). In *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s* (pp. 105–129). Zone Books.
- Riegl, A. (2004). *Historical grammar of the visual arts*. Zone Books.
- Robinson, B. S. (2007). *Islam and Early Modern English Literature: The Politics of Romance from Spenser to Milton*. Palgrave MacMillan.
- Rogoff, I., & Sherman, D. J. (2004). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Taylor & Francis.
- Rose, F. (2006, February 19). Why I Published Those Cartoons. *The Washington Post*. Retrieved from <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/02/17/AR2006021702499.html>
- Rose, F. (2008, February 12). Interview with Jyllands-Posten Editor: "I Don't Fear for My Life". *Spiegel Online*. Retrieved from

- <http://www.spiegel.de/international/europe/spiegel-online-interview-with-jyllands-posten-editor-i-don-t-fear-for-my-life-a-534859.html>
- Rouillard, C. D. (1973). *The Turk in French History, Thought and Literature: (1520 - 1660)*. AMS Press.
- Sadria, M. (1984). Figural Representation in Islamic Art. *Middle Eastern Studies*, 20(4), 99–104.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Salemink, T. (2007). The New Iconoclasm: The Avant-Garde and The Catholic Church. In W. J. van Asselt, P. V. Geest, & D. Muller (Eds.), *Iconoclasm and Iconoclasm: Struggle for Religious Identity* (pp. 445–469). BRILL.
- Sayyid, S. (2003). *A Fundamental Fear: Eurocentrism and the Emergence of Islamism*. Zed Books.
- Schick, İ. C. (2008). The Iconicity of Islamic Calligraphy in Turkey. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (53/54), 211–224.
- Schuon, F. (2007). Islamic Art. In V. J. Cornell (Ed.), *Voices of Islam: Volume 4 Voices of Art, Beauty and Science* (Vol. 4, pp. 1–3). Westport: Praeger Publishers.
- Shalem, A. (2012). What do we mean when we say “Islamic art”? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam. *Journal of Art Historiography*, (6).
- Shaw, W. M. K. (2003). *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. University of California Press.
- Shaw, W. M. K. (2011). *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. I.B.Tauris.
- Shaw, W. M. K. (2012). The Islam in Islamic art history: secularism and public discourse. *Journal of Art Historiography*, (6).
- Sherman, D. J. (2004). Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism. In I. Rogoff & D. J. Sherman (Eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (pp. 123–43). Taylor & Francis.
- Simpson, J. (2010). *Under the Hammer: Iconoclasm in the Anglo-American Tradition*. Oxford University Press.
- Smart, B. (2002). *Michel Foucault*. Routledge.

- Smith, M., & Mitchell, W. J. T. (2008). MIXING IT UP: THE MEDIA, THE SENSES, AND GLOBAL POLITICS: Interview with W.J.T. Mitchell. In *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers* (pp. 33–48). SAGE.
- Spiegelman, A. (2006, June). Drawing blood. *Harper's Magazine*. Retrieved from <http://harpers.org/archive/2006/06/drawing-blood/>
- Spraggon, J. (2003). *Puritan Iconoclasm During the English Civil War*. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell Press.
- Tassi, M. A. (2005). *The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*. Susquehanna University Press.
- Tolan, J. V. (1999). Muslims as Pagan Idolaters in Chronicles of the First Crusade. In D. R. Blanks & M. Frassetto (Eds.), *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: Perception of Other* (pp. 97–117). Palgrave Macmillan.
- Troelenberg, E.-M. (2012). Regarding the exhibition: the Munich exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its scholarly position. *Journal of Art Historiography*, (6).
- Trumble, W. R. (2007). *Shorter Oxford English Dictionary: Sixth Edition* (6 edition). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Turner, D. (1990). The Politics of Despair: The Plague of 746-747 and Iconoclasm in the Byzantine Empire. *The Annual of the British School at Athens*, 85, 419–434.
- University, D. M. A. P. of A. and C. of the D. of A. V. (1999). *Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture, and the Age of American Mass Production: Religion, Visual Culture, and the Age of American Mass Production*. Oxford University Press.
- Vasiliev, A. A. (1956). The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A. D. 721. *Dumbarton Oaks Papers*, 9/10, 23–47.
- Wallach, A. (2008). Norman Rockwell at the Guggenheim. In A. McClellan (Ed.), *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium* (pp. 76–116). John Wiley & Sons.
- Wandel, L. P. (2007). The Reformation and The Visual Arts. In R. Po-Chia Hsia (Ed.), *The Cambridge History of Christianity: Volume 6, Reform and Expansion 1500-1660* (pp. 345–370). Cambridge University Press.

- Watt, K. (2002). Thomas Walker Arnold and the Re-Evaluation of Islam, 1864-1930. *Modern Asian Studies*, 36(01), 1–98.
<http://doi.org/10.1017/S0026749X02001014>
- Westermann, M. (2002). After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700. *The Art Bulletin*, 84(2), 351.
<http://doi.org/10.2307/3177273>
- Winegar, J. (2008). The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror. *Anthropological Quarterly*, 81(3), 651–681.
- Yilmaz, N. (2001). *Icon-Form: The Differential Logic of Aniconism in Islamic Tradition*. Bilkent University, Ankara. Retrieved from
<http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0001730.pdf>
- Young, R. (2004). *White Mythologies: Writing History and the West*. Routledge.
- Zerner, H. (1976). Alois Riegl: Art, Value, and Historicism. *Daedalus*, 105(1), 177–188.
- Zizek, S. (2001). *On Belief*. London and New York: Routledge.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİ

Soyadı, Adı: YILMAZ, Nuh

Uyruğu: Türkiye

Doğum Yeri: İstanbul

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	Bilkent Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü (MFA)	2001
Yüksek Lisans Tezi: İkon-Biçim: İslami Gelenekte İkonsuzluğun Farka Dayalı Mantiğı (2001)		
Lisans	ODTÜ Sosyoloji	1999

YABANCI DİL

İngilizce

ÜDS 2012 / 93.750