TASVİR

TEORİ VE PRATİK ARASINDA İSLAM GÖRSEL KÜLTÜRÜ

Editörler:

NICOLE KANÇAL-FERRARI

AYŞE TAŞKENT

KLASİK
132. Kitap

Sanat Tarihi 4

TASVİR
Teori ve Pratik Arasında
İslam Görsel Kültürü

Editörler: Nicole Kançal-Ferrari
Ayşe Taşkent

© Nicole Kançal-Ferrari, Ayşe Taşkent, 2016
© Klasik, 2016

Birinci Basım Nisan 2016

ISBN 978-605-5245-89-4
TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika no: 15813

Kapak resmi: Nizâmî, *Mahzenü'l-Esrar*: Hz. Muhammed (sav) Burak'ın sırtında, meleklerin eşliğinde göğe yükseliyor, Tebriz, İran, 1505.
© By kind permission of the Keir Collection - Ranros Universal SA

Bu kitapta yer alan makale ve görsellerin sorumluluğu ve telif hakkı aksi belirtilmediği takdirde yazarlarına aittir.

Düzelti: Nihan Özyıldırım
Görsel Tasarım: Ömer Ülkenciler
Grafik Uygulama: M. Metin Göktaş, Bahadır Otmanlı

Baskı/Cilt: Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Hamidiye Mahallesi, Soğuksu Caddesi No: 3
Kağıthane 34408 İstanbul
T: (0212) 294 10 00 kitap@masmat.com.tr
Sertifika No: 12055

KLASİK

Vefa Cad. No: 48/3 34134 Fatih İstanbul
Tel 0212 520 66 41-42 Faks 0212 520 74 00
klasik@klasikyayinlari.com
www.klasikyayinlari.com
facebook.com/klasikyayinlari
twitter.com/klasikyayinlari

İçindekiler

Resim Listesi **7**

Önsöz **17**

Güzellik, İyilik ve Hayret, *Jamal J. ELIAS* **21**

İslam Sanatında Tasvir Sorunu ve Hat Sanatı Örneği, *İrvin Cemil SCHICK* **35**

İslam Hat Sanatının Çifte Ontolojisi: Tunus, Rakkada Müzesi'ndeki
Bir Folyoda Yer Alan Kelime-Resim Hakkında, *Valérie GONZALEZ* **47**

Bizans İkonoklazmı (726-843) Bağlamında Hıristiyan Geleneğinde Tasvir Meselesi, *Bilal BAŞ* **67**

Bizans İkonoklazmında İslam Etkisi Tartışması, *Bekir Zakir ÇOBAN* **95**

Osmanlı Dönemi Fıkıh Eserlerinde Tasvir, *Süleyman KAYA - Soner DUMAN* **107**

İslamda Tasvir Problemi ile ilgili Son Dönem Literatürüne Bir Bakış, *Nicole KANÇAL-FERRARI* **117**

Realabsenz: Duyulur Olmayanı Betimlemek, 1300-1600 Yılları Arasında
İslam Sanatında Tanrı Temsilleri, *Christiane GRUBER* **155**

İslam Kaynaklarında Hz. Muhammed'in (sav) Yazılı ve Görsel Tasviri Hakkında
Bir Değerlendirme, *Ayşe TAŞKENT* **187**

İki Harem Bölgesinin (Haremeynü'ş-Şerifeyn) Osmanlı Dönemindeki Tasvirleri:
Topografik Diyagramlardan Perspektifle Çizilmiş Görünümlere, *Charlotte MAURY* **235**

Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el-Rifa'î Türbesi Tasvirleri, *Mehmet Baha TANMAN* **269**

Tekke Levhaları: İslam Tasavvuf Geleneğinde Evliyalara Saygı Kavramı Çerçevesinde
Osmanlı Tekke Yazıları ve Bunların Bir Kült Objesi Olarak Değerlendirilmesi, *Hümeyra ULUDAĞ* **297**

Elyazma Tasvirlerinde Bir Halife ve Bir İmam Olarak Hz. Ali İmgeleri, *Ertuğrul ERTEKİN* **319**

Mekke'den Meşhed'e: Kaçar Dönemine Ait Resimli Bir Hac Tomarının Hikâyesi, *Ulrich MARZOLPH* **353**

Osmanlı Dönemi Resimli Dua Kitaplarında Kutsal Emanetlerin Tasvirleri, *Ahmad KHAMEHYAR* **389**

Minyatür Sanatında Bir Sanatçı Üslubundan Bahsedilebilir Mi?, *Ali BOOZARİ* **421**

Yazarlar **433**

İslamda Tasvir Problemi ile İlgili Son Dönem Literatürüne Bir Bakış*

Nicole KANÇAL-FERRARİ**

"Figüratif temsilin, İslam kültürlerinde kendine özgü bir yere sahip olmadığı düşüncesinin; İslam sanatı hakkındaki yaygın kanaatler içerisinde en köklü yanlış kanı olduğu söylenebilir."[1]

"Arap kültüründe resimden söz edemeyiz bile."[2]

2000'li yıllardan sonra alevlenen İslamdaki tasvir kavramı (İslamda tasvirin yeri) ile ilgili tartışmalar özellikle 2005 yılında karikatür krizi ile yeniden güncellik kazanmıştır. Bu süreçte, Batı'da İslamdaki sanat algısı ve İslamın tasvire, görsellere karşı tutumu yeniden incelenmeye, tartışılmayı başlandı.[3] Tasvir yasağı, tasvirsizlik (aniconism) ve buna benzer kavramlar etrafında birçok söylem geliştirilmiştir. İslami bilimlerin yanı sıra bu konu ile zaman içinde felsefe, sanat tarihi ve oldukça yeni bir bilim dalı olan imge bilimi de ilgilendi. Çok değişik akademik alanlardan gelen, hatta bazen akademi dışındaki sesler, bu önemli konuyu incelemekte ve söz sahibi olma iddiasındadırlar.[4]

İslamdaki görsellerin incelenmesi, daha doğrusu İslam görsel kültürü incelemeleri, oryantalizmin ilk ürünleri olan bilimsel Kur'ân-ı Kerîm ve hadis külliyatı tercümelerinden sonra mümkün olmuştur.[5] 19. yüzyılda başlayan oryantalist araştırmalar,[6] hem Batı'da, hem de Müslüman dünyasında/İslam coğrafyasında İslam medeniyeti ve sanatı hakkında genel geçer bir anlayış olan 'tasvirsizlik, imgesizlik' düşüncesini temellendirdi.[7] Güncelliğini kaybetmemiş oryantalist yaklaşımlar, İslam dünyasını homojen, tek bir parça olarak görmekte, Müslüman toplumların tasvire karşı tutumunu tarih üstü, tarih dışı olarak tanımlamakta ve sorunlu bir bağlamda sunmaktadırlar.[8] Bununla birlikte, son senelerde İslamda tasvir konusundaki incelemeler; daha ayrıntılı/sofistike bir yaklaşıma ihtiyaç duymaktadır. Batı'da, hem geçmişteki hem de çağdaş sanatsal üretiminin tanınmaya başlaması ile birlikte günümüzdeki İslam sanatı hakkındaki hâkim düşüncenin gözden geçirilmesi kaçınılmaz olmuştur. Dünyanın pek çok bölgesinde 'modern ve çağdaş İslam sanatı' konulu sergiler açılmış, Batı'daki modern sanat müzeleri bu başlık altında çoğunlukla Arap dünyasından eserler satın almaya başlamıştır. Batı, İslam dünyasındaki görselleri tanımakla, İslam medeniyetindeki sanatsal üretimlere tek bir yaklaşım tarzı olamayacağının ve dolayısıyla tasvire karşı tek bir İslami tutumun olmadığının ve olamayacağının da farkına varmak zorunda kalmıştır.[9]

---

*Bu makalenin çok farklı bir ilk versiyonu "İslam Görsel Kültürü İncelemelerine 'Eleştirel-Tarihsel' Bir Bakış" adı altında *Tasvir: İslam Görsel Kültüründe Yasak, Gelenek ve Pratikler,* Bilim ve Sanat Vakfı SAM, İslam Sanatı ve Sanat Düşüncesi Araştırma Atölyesi İhtisas Sempozyumu, 16 Şubat 2013'da sunulmuştur.

** Doktor, Sanat Tarihçisi, İstanbul Şehir Üniversitesi Tarih Bölümü

Bu makalede İslam sanatı ve özellikle İslamda tasvir kavramını konu edinen, son on senede Türkçede ve yabancı dillerde yayınlanmış bazı yayınlar ve kitaplar ele alınacaktır. Söz konusu eserlerin her ayrıntısı tahlil edilmeyecek, İslamda tasvir konusu ile ilgili tutumları, konuyu ele alış biçimleri ve vardıkları bazı sonuçlar irdelenecektir. Eserlerin ve içeriklerinin sunduğu delil ve görüşleri; İslam düşünce geleneği ve bu gelenekten kaynaklanan tutum ile ilişkilendirmek (ya da ilişkilendirmemek) çok önemlidir. Bu makalede bu konulara sadece kısmen değinilecektir. Sonuç bölümünde ise meseleye farklı açıdan yaklaşan eserler ve bu eserlerde ortaya konulan düşüncelerin ortaya çıkardığı, İslamda tasvir tartışmalarındaki yeni perspektiflerden bahsedilecektir.

İslam sanatındaki tasvir konusunu incelemek isteyen araştırmacılar, yukarıda değinilen ve bilinen/yaygın söylemlerin dışında yeni bir şeyler ortaya koymak veya bu söylemlere bir katkıda bulunmak istiyorlarsa, olağanüstü geniş ve bakir bir sahayı incelemeleri gerekmektedir. İslam geleneğindeki felsefe, fıkıh ve sanat ile ilgili temel kaynakların yanı sıra İslam dünyasının görsel kültürü(-leri), modern tasvir teorileri ve sanat felsefesindeki tartışmalara da hâkim olmak zorundadırlar. Çalışma alanları doğrudan İslam sanatı olan sanat tarihçileri, çalışmalarının pek çoğunda başka çalışmalara atıf yaparak kuramsal yaklaşımlara girmemektedirler ya da çalıştıkları konu ve ellerindeki malzemeye dayanarak bir tasvir yasağının olmadığını iddia etmektedirler. İslam sanatındaki görsellere tasvir sorunsalı çerçevesinde yaklaşan veya bu sorunsalı eserler üzerinden tartışan hemen hemen hiçbir sanat tarihçisi yoktur. İslam resim sanatına, ilk çalışmalardan itibaren genellikle tasvir yasağı perspektifinden bakıldığında[10] bu şaşırtıcı olabilir, ama yukarıda zikredilen zorluklardan dolayı bu anlaşılır bir tutumdur.

Konuyu ele alan yayınların en önemli eksikliği, az sayıda istisna dışında, İslam düşünce geleneğinin ve İslam felsefesinin; İslam sanat/estetik düşüncesi ile ilişkilendirilebileceğini neredeyse tamamen görmezden gelmeleridir. Aynı durum bu makale çerçevesinde incelenen eserler için de geçerlidir. Çoğu yazar Kur'ân-ı Kerîm, hadis ve bunları tahlil eden birkaç tanınmış makale dışında kaynaklara başvurmamaktadır.[11] Resme karşı olan tutumu felsefi gelenek içinde incelemenin ancak başlangıç aşamasında olması bunun başlıca nedenidir.[12] Diğer önemli bir neden de bizce, ilgili literatürün çok geniş olması ve başta ilahiyat ve felsefe olmak üzere, birçok değişik akademik sahayı kapsamasıdır. Temel kaynakların Arapça, Farsça, eski Türkçe gibi birbirinden farklı dillerde yazılmış olması da kaynaklara ulaşmayı zorlaştıran etkenlerden biridir. Bu engelleri aşmak ve yeni tartışmalar yaratmak için kaynakların ulaşılır hale gelmesi çok önemlidir. Son birkaç senede İslam kültürünün sanat ve estetik düşüncesine ışık tutan kaynakların neşrinde büyük bir mesafe katedilmiştir. Bununla birlikte bu kaynaklar doğrudan konu ile ilgi akademik sahanın dışına çıkmamıştır ve bu yüzden, tasvir problematiğini inceleyen araştırmacılar ve daha geniş okur kitlesi tarafından bu kaynaklar bilinmediği için yeterince ilgi görmemişlerdir. 'Tasvir' kavramı etrafında yapılan tartışmalara yeni, heyecan verici ve farklı açılardan yaklaşan çalışmalar da hâlâ yeterince tanınmamaktadır.[13] İslam dünyasının görsel kültürüne ait söz konusu tasvirlerin, görsellerin, dünyanın dört bir tarafındaki kütüphane ve müzelere yayılmış olması ve bunlara ulaşma ve orijinallerini görme zorluğu, belki de araştırmacılar için en önemli engeldir.

İslamdaki tasvirsizlik ve Hıristiyan ikonoklazm hareketi arasında eskiden beri paralellikler aranmıştır, bazen Hıristiyan ikonoklazmının İslamda tasvire karşı olan tutumu şekillendirdiği iddia edilmiş, bazen de tam tersi vurgulanmıştır. Bugün bile bu tür bağıntıların varlığını ve varsa eğer, onların içeriğini ortaya koyacak yeterince delil yoktur. Buna rağmen bu paralellik hâlâ sıkça vurgulanmaktadır, hatta İslam medeniyetinin tasvire yaklaşımının başka medeniyetlerde var olan tavırdan kaynaklandığı da öne sürülmektedir.[14] İslamın kültürel üretiminin yalnızca Bizans (Hıristiyan) ve Akdeniz medeniyetleri çerçevesinde incelemesi, Batı (Avrupa) merkezli yaklaşımdan kaynaklanmaktadır.[15] Bugün akademik çevrelerde hâkim olan bu Batımerkezcilik ve İslam sanatını buna göre değerlendirme pratiği, sanat tarihinin diğer kurumsal paradigmaları gibi sorgulanmaktadır. Mesela, İslamın inşa ettiği medeniyet ve resme/imgelere karşı geliştirdiği tavır, çok daha geniş bir coğrafya içinde

var olmuş ve çok farklı, birbirinden uzak kültür havzalarında yol almıştır.[16]

İslamda resim sanatını inceleyen ve bugün bile en önemli eserler arasında yer alan Arnold'un kitabı,[17] var olan görseller ve bu görseller ile ilgili kaynaklardan yola çıkarak İslam medeniyetindeki görsel kültür(ler) ile ilgili bir çerçeve çizmeye çalışmıştır. Arnold'un kullandığı kaynaklar çok zengin olmasına karşın modern araştırmaların çoğu bu kaynaklara yenilerini ilave etmemiş ve çok daha az ve taraflı kaynaklar kullanmışlardır. 1928'de yayınlanan eserinde Arnold, "İslam'da dini sanat" alt başlığında uzun uzun dini konuları içeren resimlerden bahsetmektedir. Ama ne ilginçtir ki, daha sonraki araştırmacılar, İslam sanatı ve özellikle figüratif sanattan bahsederken, bugün hâlâ devam eden dini-dindışı (veya dini ve seküler/dünyevi) ayrımını sorgulamadan tekrar etmektedirler.[18] Arnold, yazılarında ağırlıklı olarak var olan görsel malzemeyi ve bunlarla ilgili metinleri kullanmıştır. Başka araştırmacılar da, Kur'ân-ı Kerîm, hadis ve fıkhi metinler ışığında İslamın görsellere karşı tutumunu ortaya koymayı denemişlerdir. Özellikle Creswell'in yazıları kimi zaman ırkçılığa kadar varmaktadır.[19] Onun öncesinde, İslamdaki resimsel pratikleri ırka dayandıran bir başka araştırmacı da Fransız Georges Marçais'dir. 1932 senesine ait bir makalesinde Hint-Avrupalı yani İran ve Orta Asya menşeli ırkların, sanatsal kabiliyetlerinin semitik ırklardan çok üstün olduğunu, hatta semitiklerin resimleme kabiliyetinden yoksun olduklarını öne sürmüştür.[20] 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın ilk yarısında sıkça rastlanan bu tür açıklamalar, Avrupa merkezci tipik bir oryantalist tavırdır.[21]

İslamda resim sanatını çalışan ilk akademisyenlerin ortak yanı, İslamın görsel kültüründeki tasvir konusunu ilk dönemlerden -yani İslamiyetin doğuşundan- ortaçağa kadar incelemeleridir. Daha geç dönemleri -Memlûk, Osmanlı, Safevi, Hint-Moğol veya 19. yüzyıl ve sonrasını- inceleyen hemen hemen hiçbir araştırma yoktur. Son yıllarda bu sahada bir artış olsa da, çoğunlukla bu araştırmalar hâlâ İslamiyetin doğuşunu izleyen ilk üç yüz ya da dört yüz yılı kapsamaktadır. Bu yaklaşım, birçok araştırmacıyı -ki buna Oleg Grabar da dahildir- İslam sanatının esas "tabiatının" bezeme (ornament) veya süsleme olduğu kanaatine ulaştırmıştır ve bu görüş hâlâ yaygındır.[22] İslam sanatına bu tür bir yaklaşım tarzı; İslamda görselleri toptancı bir yaklaşımla ele almak, var olan her tasviri veya her imgeyi de aslında bir istisna, bir hata, olmaması gereken bir şey, bir ifade yanlışlığı olarak kabul etmek anlamına gelmektedir. Bu tür bir yaklaşım, "aslında İslamda tasvir yasak", "İslamda (figüratif) imge yok" gibi cevaplar üretmektedir.[23] Bugün bile hem Müslümanlar, hem de Müslüman olmayan akademisyenler tarafından sıkça tekrar edilen bu tür yaklaşımlar konuyu (belki de istenilen?) bir çıkmaza sürüklemektedir. Böyle dar ve dışlayıcı bir tavır, İslam medeniyeti veya medeniyetlerinin ortaya koyduğu görsel mirası yok saymak demektir. Bu yaygın tavırda "İslami" sıfatı/nitelemesi ile kastedilenin ne olduğunu sorgulamak gerekmektedir. Buna paralel olarak, İslam resim sanatı ve tasvir sorunsalının, var olan sanatsal üretim ve resimlere bakarak değil, genelde sadece fıkhi metinler üzerinden tahlil edilmeye çalışılmış olması da bir diğer sorunlu yaklaşımdır.

Tarihsel yaklaşımları bir tarafa bırakırsak, coğrafi olarak da sadece belli bölgelerin (ki, bunlar İslamın doğduğu Arap Yarımadası'nı ve daha sonra yayıldığı büyük medeniyetlerin topraklarını kapsamaktadır) bütün bu incelemelere dâhil edildiği görülmektedir. Zengin bir görsel kültüre sahip olan 18. yüzyıl sonrası Hint coğrafyası ve Uzakdoğu (Çin, Malezya ve Endonezya) neredeyse tamamen göz ardı edilmektedir.[24]

İslam dünyasında 'tasvir' meselesi oryantalist yazıların ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak tartışılmaya başlanmıştır. Özellikle Mısır, İran ve Osmanlı'da (daha sonra Türkiye'de) değişen toplumda resmin yeri ve görsellerin kullanımı sorgulanmaya başlanmıştır.[25] Örneğin 1957 senesinde Mısırlı sanat tarihçisi Bişr Fares, kitabında İslamda bir ikonoklazmın var olduğunu, ama bunun sadece sözel olduğunu, pratiğe dönüşmemiş olduğunu yazmıştır.[26]

'Modern olma' çabasındaki Türkiye'de, sanat tarihi yazımının İslam sanatına bakışında ve İslam sanatı ile ilgili yazılarda oryantalist klişelere rastlanmaktadır. Aynı şekilde modernite kuramından etkilenmiş modern sanat ütopyasına olan hayranlık da dikkat çek-

mektedir. Örneğin, Suut Kemal Yetkin, İslam sanatında Batı'daki gibi resim ve heykelin olmamasından yakınmıştır, Mazhar İpşirlioğlu ise, kendi geçmişini yapılandıran sanatsal mirasını toptan "nakış ve süslemecilik" olarak niteleyerek tarihe gömmek gerektiğini vurgulamıştır.[27] Bu yazarlarda 'tasvir' ve 'yasak' terimleri, ya açıkça zikredilmiş ya da satır aralarına gizleniş olarak daima mevcuttur.

İslam dünyasında 19. yüzyıldan bu yana toplumsal yapı değiştiği gibi bu toplumda var olan görsel malzeme ve imgeler dünyası da değişmiş, çoğalmış ve boyut değiştirmiştir. Modern sanat ve sanat piyasası çoktan İslam dünyasına girmiştir. Fıkıhçıların argümantasyonunda, büyük bir görüş çeşitliliği olmamakla birlikte, tasvire karşı tutumları yumuşamış, ama fazla değişmemiştir.[28] Heykele karşı fıkıh içerisindeki olumsuz hükümler sürmektedir, fotoğraf ise bugün artık bütün İslam ülkelerinde kabul görmüş bir sanat dalıdır. Bazı fıkıhçılara göre realist bir üslupla gerçek dünyayı tasvir etmek kabul edilebilir iken bu dünyada var olmayan, yeni bir görseli "yaratmak" ya yasak ya da en azından sakıncalıdır. Fıkıhçıların bir kısmı ise buna zıt bir yaklaşım sergilemiştir; üretilen resim gerçeğe ne kadar az benzerse, o kadar kabul edilebilirdir, çünkü Allah'ın yaratmasına gıpta etmemektedir.[29] Kur'ân-ı Kerîm'de bir tasvir yasağının olmadığı bugün herkes tarafından kabul edilmektedir. Hadisleri, fetvaları ve başka hukuki metinleri ise belli bağlamlar içinde okuma imkânı vardır. Bütün bunlara karşın İslam görsel kültürünün zenginliği ise bütün açıklığıyla ortadadır.

Görselin Modern Kuramları ve İslamda Tasvir Sorunsalı

"Modern imge bilimi, İslamda tasvir sorunsalına nasıl bir katkıda bulunabilir?" sorusu kimi araştırmalarda incelenmiştir. Modern imge bilimi, modernite sonrası ve sömürgecilik sonrasında (postmodern ve postkolonyal) belli başlı reçetelerle değil de şüpheciliğiyle yeni açılımlar getirmektedir. Modernite kuramları ve başta sanat tarihi kuramları ile hesaplaşan modern imge bilimi, Batı merkezli söylem ve bakış açılarından uzaklaşıp İslamdaki tasvirlere önyargısız, taze bir soluk getirme potansiyeline sahiptir.[30]

Rönesans ile başlayan, Aydınlanma çağında doruk noktasına ulaşan 'kültür' kavramı görsellerin (resimlerin); bir medeniyetin veya sosyal bir grubun dilsel veya metinsel üretiminden sonra, bu metinsel temel üzerinden üretilmiş olduğunu iddia etmektedir. Bu yaklaşımda resimler, var olan sosyo-lenguistik bağlamın ürünü olarak var olmaktadırlar. Üretilen resimler, medeniyetlerin veya belli toplulukların lengüistik başarılarına dayanan, semantik bir zemin üstüne inşa edilmiş semiyotik sistemler olarak kabul edilmektedir.

Aynı bağlamda, Rönesans'ta icat edilen ve modernite kadar geçerli olan tasvir paradigmasının en önemli iki unsuru olan resimde 'pencere perspektifi'[31] ve 'gölge kullanımı', bu kültürel ilerlemenin bir simgesi olarak görülmüştür. Üç boyutlu dış dünyayı, birebir iki boyutlu bir yüzeye aktarma iddiası taşıyan bu icat, ortaçağdan daha gelişmiş olduğu varsayılan modern Batı kültürünün temel taşları arasında kabul edilmektedir. Bu ikisinin yokluğu ise bir başarısızlığa, bir geri kalmışlığa işaret etmektedir. İslam sanatı bağlamında bu yoksunluk, İslamın yasaklayıcı zihniyeti ile doğrudan ilişkilendirilmektedir. Birçok araştırmacı için bu iki boyutun yokluğu, İslamın görsel pratiklerinin ve onların 'başarısızlığının' merkezinde yer almaktadır.[32] Halbuki modern resim, perspektif ve gölge kullanımını terk etmekle başlamaktadır.[33] Bugünlerde postmodern eleştirilerde Batı'nın bu paradigması ve içerdiği problemler sıkça vurgulanmaktadır.

İmge biliminin ortaya koyduğu başka bir yaklaşım ise, görsellerin dil öncesi, dilden bağımsız, kendilerine ait ontolojik özelliklerinin, bir temel oluşturma yeteneği olduğunun kabul edilmesidir, diğer taraftan dilden önce, dilden farklı bir mekanizma ile çalıştıklarının varsayılmasıdır.[34] Bu yaklaşıma göre, resimler, ontolojik boyutları ile yeni metinler ve anlamlar üretme gücüne sahiptirler. Resimler, metinlerle oldukları kadar, başka resimlerle de ilişkilidir; hatta onları üreten ve gören insan(lar)la, yani doğrudan antropoloji ile ilgilidir.[35] Resimlerin ontolojik özelliklerini ön plana çıkartan bu yaklaşım, aynı zamanda imgeleri kültürel ve tarihsel ortamından bağımsız olarak incelemenin mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, resmin salt sanatsal (estetik veya formel) bir 'okuma'sına da imkân vermektedir.[36]

Bu iki yaklaşımın ortak paydası, sanatsal imgeyi, onu üreten insanın ve bu insanın dahil olduğu toplumun, medeniyetin maddi simgesi olarak görmeleridir. Başka bir deyişle, bir medeniyet, ortaya çıkarmayı başardığı sanat eseri ile var olmaktadır - veya yokluğunda, var olmamaktadır.

Kültürel araştırmalar (cultural studies), resimlere/imgelere onların toplumsal boyutunu/bağlamını dikkate alarak yaklaşmaktadır. Bu tür bir yaklaşımda görseller, sadece kendi resimsel/imgesel anlamlarından veya resim-metin ilişkilerinden daha geniş bir bağlamda araştırılmaktadır. İslamın bir niteleyici-sıfat olarak kullanıldığı, medeniyet ve sosyal ortamların görsel kültürü ile bağlantılı pratikleri için bu teoriler önemlidir ve yeni ufuklar açmaktadır. Anlam, imgelerde gizlidir, onlara yapışık değildir, imgelerin bulunduğu ortam ile bu imgeler arasında oluşan bağlam bir süreklilik oluşturmaktadır. Anlamlandırma sürecinde imgeleri gören, kullanan fert ve toplumlar tarafından bunlar tekrar tekrar yaratılmaktadır. Bakış/bakma bu süreçte önem kazanmaktadır. Resimlere salt estetik veya ontolojik bir yaklaşımla değil, kültürler içinde ve üstünde, antropolojik bir perspektifle bakmak, tasvirlerin epistemolojik yönünün ve zihniyet oluşturma boyutunun da araştırılmasıdır.[37] Mesela İslam öncesi geçmişten miras kalan ve İslam sonrası yeni bir ortamda, yeni bir amaçla kullanılan görseller ve imgelerin nasıl ve hangi zeminde kullanıldığını, ne gibi yeni imgeleri doğurduğunu ve toplumda nasıl anlaşıldığını araştırmak farklı sonuçlar ve beklenmedik açılımlar getirmektedir.[38]

Aslında İslamdaki görsel pratikleri analiz etmek için çok zengin imkânlar varken, "modası geçmiş", 19. yüzyıl oryantalist zihniyetiyle, zıtlık ve karşıtlıklara dayanan, kısıtlayıcı açıklama ve modellemelerle bu farklı imkânların önü kapatılmaktadır. Tabii ki 'soyut', 'perspektifsiz', 'gölgesiz' olarak tarif edilen minyatür sanatı aslında Rönesans sanatından daha 'modern' veya Rönesans'ı yaşamadan moderniteye atlayan bir pratiği yansıtmamaktadır. Tıpkı hat sanatındaki istiflerin modern resim ile aynı bağlamda görülmemesi gerektiği gibi, ki bu iki yaklaşım hâlâ sık sık zikredilmektedir.[39]

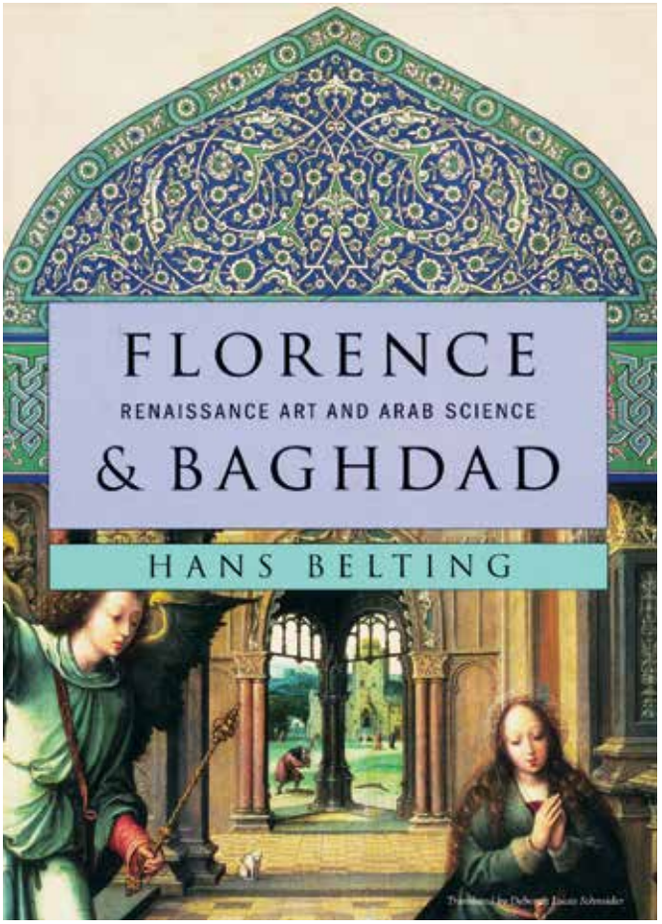
İslamda tasvir konusu hakkındaki bu genel değerlendirmelerin ardından makalemizin devamında son on sene içinde yayınlanmış, sahalarında önemli akademisyenler tarafından kaleme alınmış ve/veya büyük yankı yaratmış eserlerin incelenmesi bir zorunluluktur. Tasvir problematiğini birbirinden çok farklı açılardan ele almış olan; Hans Belting, Almir Ibrić, Silvia Naef, Mika Natif gibi yazarların eserlerindeki yaklaşımların, sorunların, kullandıkları argümanların incelenmesi; tasvir konusunu yeni ve farklı bağlamlar içinde tartışma imkânı sunacaktır.

Hans Belting:
Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi

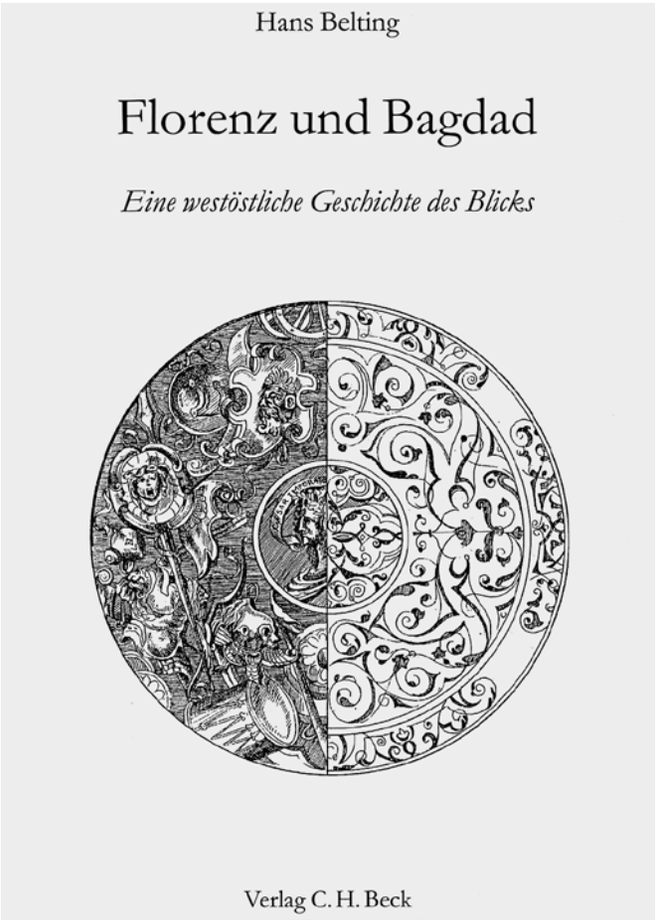
Ünlü Alman sanat tarihçisi Hans Belting, *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi* başlıklı, 2008'de Almanca olarak kalem alınmış eserinde, iki ayrı sanatsal pratiği karşılaştırmaktadır (Resim 7.1a, 1b). Kitap kısa bir süre sonra İngilizceye, sonra da Türkçeye çevrilmiştir.[40] Batı sanatının çeşitli dönemleri -ortaçağ, Rönesans ve modern çağ- hakkında çok sayıda önemli eseri bulunan Belting, bu eserinde ilk defa kendi sahasının tamamen dışında bir konu ile ilgilenmektedir.[41] Önsözünde, gelebilecek eleştirilerin önünü kesmek istercesine bu sahayı daha yeni tanımaya başladığını vurgulamakla birlikte, kendi medeniyetine başka bir pencereden bakabildiğini varsaymaktadır:

> Kültürler arasında karşılaştırmalar yaparken kendi yetkinlik sınırlarımın dışına çıkmam kaçınılmazdı. Batı'nın resim kültürünü bir başka kültürün ışığında görmek ve bu şekilde her iki tarafı da aydınlatmaya çalışmak hâlâ cesaret isteyen bir girişimdir. Ama bu çifte temayı ele alma ve Rönesans ile Arap kültüründen aynı bağlam içinde söz etme denemesinin tek anlamı *Blickwechsel*,[42] yani bakışmak ve bakış açısını değiştirmektir.[43]

Kitabın ana konusu, İbnü'l-Heysem'in (965-1040) *Kitâbü'l-menâzır*'da ortaya koyduğu veya Belting'in deyişle, 'icad' edilen ışık kuramı ve ona bağlı görme konisinin (optik bilimi) Doğu ve Batı'daki farklı serüvenidir ve buna bağlı 'resim, imge ve bakışın' bu iki medeniyetteki yeridir. Biagio Pelacani'nin (ö. 1416), İbnü'l-Heysem'in bu optik kuramına bağlı matematiksel mekân kavramını



Resim 7.1a: Hans Belting'in Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks (2008) adlı Almanca kitabının Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science (2011) başlığıyla yayımlanan İngilizce tercümesinin kapağı.



Resim 7.1b: Florenz und Bagdad'ın iç kapağı. Rönesans dönemi çinileri elkitabından iki tasarım örneği: solda antik tarzda trofeler, sağda soyut arabesk. (Cipriano Piccolpasso, Arte del Vasaio, 1559, levha 25).

geliştirmesiyle, perspektif; Rönesans sanatının kurucularından Brunelleschi ve daha sonra Leon Battista Alberti tarafından sanat alanında uygulanmaya başlanmıştır. Böylece Rönesans'ta artistik perspektif[44] olarak bilinen yepyeni bir resim anlayışı ortaya çıkmıştır:

> Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi ve perspektif dünyayı *dünyaya bakışa* dönüştürdü.[45]

Belting, kitabında, aslında çok iyi bilinen, Rönesans'ta gelişen bu yeni tasvir anlayışının serüvenini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu yeni tekniğin bireylerin bakışını (gaze, Blick) veya bakma alışkanlığını nasıl etkilediğini incelemektedir. Kitapta geliştirmeye çalıştığı yeni bir yaklaşım da, Batı'da gerçekleşen, görsel ve sanatsal bir teoriye dönüşen bu olgunun, Doğu'da nasıl -eğer varsa- bir karşılığının olduğunun araştırılmasıdır. Belting, konunun ne kadar hassas olduğunun farkındadır, zira Rönesans'ta geliştirilen bu yeni resim anlayışı, oryantalizmin sömürge bölgelerinde sanat alanındaki temel ölçüt olmuştur.[46] Aslında iyi niyetle, perspektifin başka medeniyetlerdeki gelişmişliğin ölçüsü olamadığını vurgulamakla birlikte, farkında olmadan yazar, kitabında tam da bunu yapmaktadır. Giriş kısmında, kitap boyunca Doğu'nun sanatsal pratiği ile ilgili ortaya koyduğu ana tezi şöyle özetlemiştir: 1. Araplarda dinden kaynaklanan sebeplerden dolayı resim yoktur, 2. Batı ve Doğu'nun bakış/bakma alışkanlık-

ları birbirinden tamamen farklıdır. Batı'da dini bir yasağın olmamasından dolayı, İbnü'l-Heysem tarafından ortaya konulan ve daha sonra geliştirilen perspektif sayesinde Rönesans resim sanatı ortaya çıkmıştır:

> Resim pratiği kadar bakışın toplumsal pratiğinde de birbirinden çok farklı olan iki kültür arasında, resim meselesinden yola çıkarak bir ilişki kurmayı amaçlayan bu araştırmanın temel konusuna, temelde/özünde resimsiz olan Arap görme teorisinin Batı tarzı resim teorisine dönüşmesiyle birlikte geleceğiz. İki kültür arasındaki fark sanattaki perspektifte açıkça gözler önüne serilir, zira Yakındoğu sanatında perspektifin bir karşılığı yoktur ve kitapta göreceğimiz gibi olması da mümkün değildir. Yakındoğu'da resim kavramı çok farklı biçimlenmiş, gerçeği bire bir çoğaltan tasvirler uzun süre dışlanmıştır. Arap görme teorisinde her şeyin imgesiz ışığın tekelinde olduğuna, resimlerin salt zihinde bulunduğuna, yani fiziksel resimlerle somutlaştırılamadığına ya da çoğaltılamadığına işaret etmekle yetinelim şimdilik.[47]

Eser boyunca bu tez, perspektif ve mekân anlayışının Batı'da gelişmesi, İslamda resim, İslamda ışık sembolizmi, bakış/bakmanın tarihsel ve kültürel boyutları gibi konular geniş bir yelpazede incelenmektedir. Kitabın konusu böylece hem felsefe hem bilim tarihi hem de sanat tarihi alanlarıyla bağlantılıdır.

İngilizce olarak çıktıktan kısa bir süre sonra kitap, önemli akademisyenlerin eleştirilerine hedef oldu. Felsefeci Oliver Leaman, Belting'in Arap (!) dünyasının 'resimsiz' olması ön kabulü üzerine bina ettiği genellemelerle dolu, pek çok kısırdöngü içeren argümantasyonlarına karşı çıkmıştır.[48] Leaman, yazının devamında, Belting'in kitabının omurgasını oluşturan etki/tesir (influence) kavramını eleştirmektedir.[49] Filozof, sanat tarihi kuramlarının önemli yapıtaşlarından olan, 'etki/lemek' ve 'genelleme' kavramlarını sorgulamaktadır. Bunu yapmakla, Belting'in kavrayamadığı, başkalarının da ıskaladığı bir problematiğe dikkat çekmektedir ve yeni yaklaşımlar için önemli bir başlangıç noktasını göstermektedir: Konuya tarihsel veya kültürel alandan farklı olarak kendi alanı olan felsefeden yaklaşması halinde, İslamdaki tasvir problematiği boyutunun değiştiğini vurgulamaktadır; İbnü'l-Heysem'in kuramının İslam dünyasında Batı'dan farklı bir yerde durduğunu ifade ederken, bunu dinin getirdiği yasağın sonucu değil, epistemolojiye bağlı bir sonuç olarak görmenin daha doğru olduğunun altına çizmektedir.[50] Leaman'ın söylemediği, ama aynı problematiğin bir parçası olan, tarihsel, anakronik boyuta da Belting tarafından hiç değinilmemektedir: Oysa İbnü'l-Heysem'in ışık kuramı ve ona bağlı görme konisini (optik bilimi) konu eden eseri, Batı'da bu kuramın sanata uygulanmasından tam dört asır önce yazılmıştır!

İslamda resim sanatı, özellikle İran minyatürü ve resim teorileri çalışan David J. Roxburgh, Belting'in kitabını eleştiren diğer bir isimdir. Harvardlı Profesör Roxburgh, Belting'in yaklaşımının birçok problemli noktasını göstermektedir.[51] Bunlar arasında, İslam sanatının modası geçmiş/eskimiş (akademik güncelliğini yitirmiş) bir yaklaşımla incelenmesi,[52] metodolojik ve terminolojik yanlışlıklar,[53] genellemeler ve bibliyografik eksiklikler yer almaktadır. Örneğin, Avrupa için "Batı" terimini kullanan Belting, İslam medeniyeti ve sanatı için kitabında genellikle "Arap" tanımını kullanmıştır.

Bu bağlamda bu eleştirilerin dışında, problemli gördüğüm, eserde birbiriyle bağlantılı olan iki argümanı inceleyeceğim; bunlar, Belting'in Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* kitabına dayanarak ortaya koyduğu (sözde) tasvir teorisi (!) ve bu teori içinde özellikle Pamuk tarafından "Allah'ın bakışı (tanrısal görüntü/görme)" olarak adlandırılan tasvir şemasıdır. Belting, eserinde *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı genişçe kullanmış; hatta onu Osmanlı medeniyetinin tasvire karşı tavrını anlatmak için tek müracaat edilecek kaynak haline getirmiştir:

> Esasında Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat literatürü olmadığı için, Batı sanatıyla ilgili deneyimler hakkında pek az bilgi vardır. Orhan Pamuk bu boşluğu son derece zengin bir kurguyla doldurmuştur ve bu kurgu o kadar akla yatkındır ki, onun romanından ilham alabiliriz. Orhan Pamuk'un daha önce de sözünü ettiğimiz romanı Benim Adım Kırmızı'da,

"kâfir Frenk üstatlar"ın perspektifini gizlice öğrenen nakkaşların ihaneti anlatılır... Elbette burada Pamuk mutaassıp çoğunluğun uyguladığı baskıyı işler. Ama konuyu, yasak resimlere bakmaya davet ettiği için bir tabuya dokunan Batı perspektifinden yola çıkarak anlatır. İslam resminde "âlem Allah'ın gördüğü yerden, yukarıdan, ufuk çizgisi çizilerek" resmedilir, oysa yenilikçiler "âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir atsineği ile bir camiyi - cami arkadadır bahanesiyle - aynı büyüklükte" resmetmeye cüret etmişlerdir... Bir resmin "Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışı"na indirilmesi, "bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması"dır.[54]

Orhan Pamuk, kitabını yazmak için Türkiye'de yayımlanmış eserlerde geçen kimi yaklaşımları kapsamlı bir şekilde kullanmıştır.[55] Osmanlı'nın klasik döneminde geçen romanda sanat tarihi ve felsefeyi heyecan verici bir kurgu içine ustaca bir araya getiren Orhan Pamuk, Rönesans'ın getirdiği yeni yaklaşım sayesinde iki medeniyetin sanata ve hayata karşı farklı tutumlarını ortaya koymaktadır.

Burada bir sanat tarihçisi olarak elbette edebi bir eserin kurgusunu analiz etmek niyetinde değiliz. Ancak bu edebi eser kısa yoldan, kaynak eksikliğinden dolayı ya da bu eksikliği doldurmak amacıyla -birkaç asırlık bir kültürün ürünü olan- minyatürlerin yorumlanmasında, perspektif(sizlik) için kullanılan yegâne 'müracaat edilen kaynak eser' haline geldiyse, bunu sorgulama hakkımız elbette vardır. Nedense, romanın bir kurgu/kurmaca olduğu gerçeği bir tarafa bırakılarak, bugün genel okur ve akademisyenler tarafından sanki temel bilimsel bir kaynakmış gibi kullanılmaktadır. Belting'in ardından bu yöntemi takip eden pek çok akademisyen/yazar vardır.[56] Orhan Pamuk, romanında Batı'da ve Doğu'da (yani bu coğrafyada) bugün de var olan yaygın görüş ve bütün klişeleri başarılı bir şekilde kullanmıştır.[57] Pamuk, kitabında minyatürler hakkında sunduğu çözümlemesinde, Osmanlı minyatür sanatını ve bu sanatı ortaya çıkartan ressamları, çok klasik bir Batı/Doğu dikotomisine oturtmaktadır. Burada karşı karşıya getirilen iki grubun birincisi; Rönesans ile özgürlüğe kavuşmuş, 'yenilikçi batılı ressamlar' ikincisi ise onlar gibi olmak isteyen, ama farklı dini ve siyasi ortamlarından dolayı bir türlü onlar gibi olamayan, kendi gelenekleri ve sanatsal pratikleri içinde hapsolmuş 'doğulu ressamlar'dır. Romandaki nakkaş da aslında Batı'daki artistik perspektifi kullanarak resmetmek ister, ama dış baskının yanında kendi vicdanı ve (dinden kaynaklanan) korkusu tarafından da engellenmektedir. Pamuk, Rönesans'ta geliştirilen, dış dünyasını 'olduğu gibi' göstermeyi vaat eden 'gerçekçi' resme karşı, minyatürde kullanılan perspektifi (perspektifsizliği) Tanrı bakışı olarak tarif etmektedir, Batı'nın yeni perspektif anlayışında ise bir padişah ve bir köpek birbirinden farksız olarak gösterilmektedir.[58] Orhan Pamuk, Doğulu ve Batılı tasvir modellerini; 'tanrısal' ve 'Frenklerin yeni perspektifi' diye ikiye ayırır. Tanrısal perspektif de İslamın hümanist olmayışı/olamayışı ile paraleldir. Pamuk'un minyatürlerin çözümlenmesi için sunduğu bu "model", Batı'nın Doğu için kullandığı bir klişeyi tekrar gün yüzüne çıkartır: Doğu süslemede iyi, ama gerçek sanatta yetkin değildir ve yetkin olmadığı için de Batı ile aynı seviyede değildir.[59] Bu da arka kapıdan geri dönen ırkçılığa kadar giden bir medeniyet modelini ortaya koymaktadır. Peki, Pamuk'un romanındaki bu kurgu akademik çevrelerde niçin bu kadar rağbet görmektedir? Alman sanat tarihçisi Belting, Orhan Pamuk'un bu kurgusunu kendi kitabında niye bir medeniyetin resim pratiğini açıklamak için kullanmıştır? Kendi uzmanlık alanından çıkınca Belting, tam da kaçınmak istediği[60] oryantalist kapanın tuzağına düşmüştür.[61] İslam sanat kuramı ve estetik düşüncesinde veya daha özelde figüratif sanatı konu eden metinlerde Pamuk'un kullandığı "tanrısal perspektif" kavramı yer almamakta ve kullanılmamaktadır. Bu kavram, modernite ile geliştirilmiş Batı kuramlarına aittir. Yani Pamuk'un burada sunduğu ve Belting'in ondan aldığı model, Batı'nın ve daha sonra Batılı kuramları ithal edenlerin minyatür resmine giydirmiş oldukları bir modeldir. Başka bir deyişle, Belting, İslamdaki tasvir meselesini Pamuk'un romanı ve Batılı kaynaklar üzerinden okumaktadır. Bu iki yaklaşım, Batı'nın İslam medeniyetine bir yakıştırmasıdır; İslam dünyasından kullanılan tasvir modellerinde bunu destekle-

yecek kaynak veya yorum yoktur.[62] Daha da ilginç olanı, Belting, kitabın başka bir bölümünde 'tanrısal göz' kavramını Rönesans'ı ortaçağdan ayıran bir yenilik olarak göstermektedir (Resim 7.2a, 2b ve 7.3). Görünen dünyayı tek bir 'doğru' pozisyona göre düzenleyen bir tasvir tekniği olan ve Rönesans'ta kullanılmaya başlanan doğrusal perspektif ile resim, izleyici tarafından seyredilen bir manzara gibi, sanki 'tanrısal bir göz' ile, dışarıdan, sanatçının yarattığı dünya haline gelmiştir. Burada kimin bakışının Tanrı'ya ait olduğu sorgulanabilir ve Belting, Pamuk'tan aldığı 'kuram' ile çelişkiye düşmektedir.[63] Belting'in kitabında sunmaya çalıştığı *Blickwechsel*, tek taraflı bir yansımadır. Kendi bakışı olan ve İslam (Arap) dünyasına yakıştırdığı 'resimden yoksunluk', oryantalist bir tavrın dışavurumundan başka bir şey değildir.

Almir Ibrić: *İslamda Tasvir Yasağı*

Almir Ibrić, Viyana'da (Avusturya) faaliyet gösteren, aslen Boşnak bir araştırmacıdır. 2006 senesinde, *İslamda Tasvir Yasağı (Islamisches Bilderverbot)* ile ilgili çalışmasıyla doktora unvanına layık görülmüş, konu ile ilgili ilk kitabı ise 2004'te çıkmıştır. Daha sonra, bir tanesi dövme (tattoo) hakkında, başka bir tanesi ise modern dönemdeki tasvir problematiği hakkında Almanca kitaplar yayınlamıştır. Yazarın kitabının kısaltılmış bir İngilizce tercümesi de yayınlanmıştır.[64] Ibrić, aynı zamanda internette kendi çalışmalarını çok aktif bir şekilde tanıtan bir yazar olarak anılmaktadır.[65]

Ibrić'in hareket noktası, tasvir yasağı hakkındaki düşünce ve tartışmaları; fıkhi bir çerçevede değil, felsefi bir ortamda tartışmak istemesidir. Varlığından şüphe etmediği tasvir yasağının İslam felsefi düşüncesinde yeterince tartışılmadığını düşünmektedir.[66] Bu bağlamda kendi eserini bir öncü çalışma olarak görmektedir.

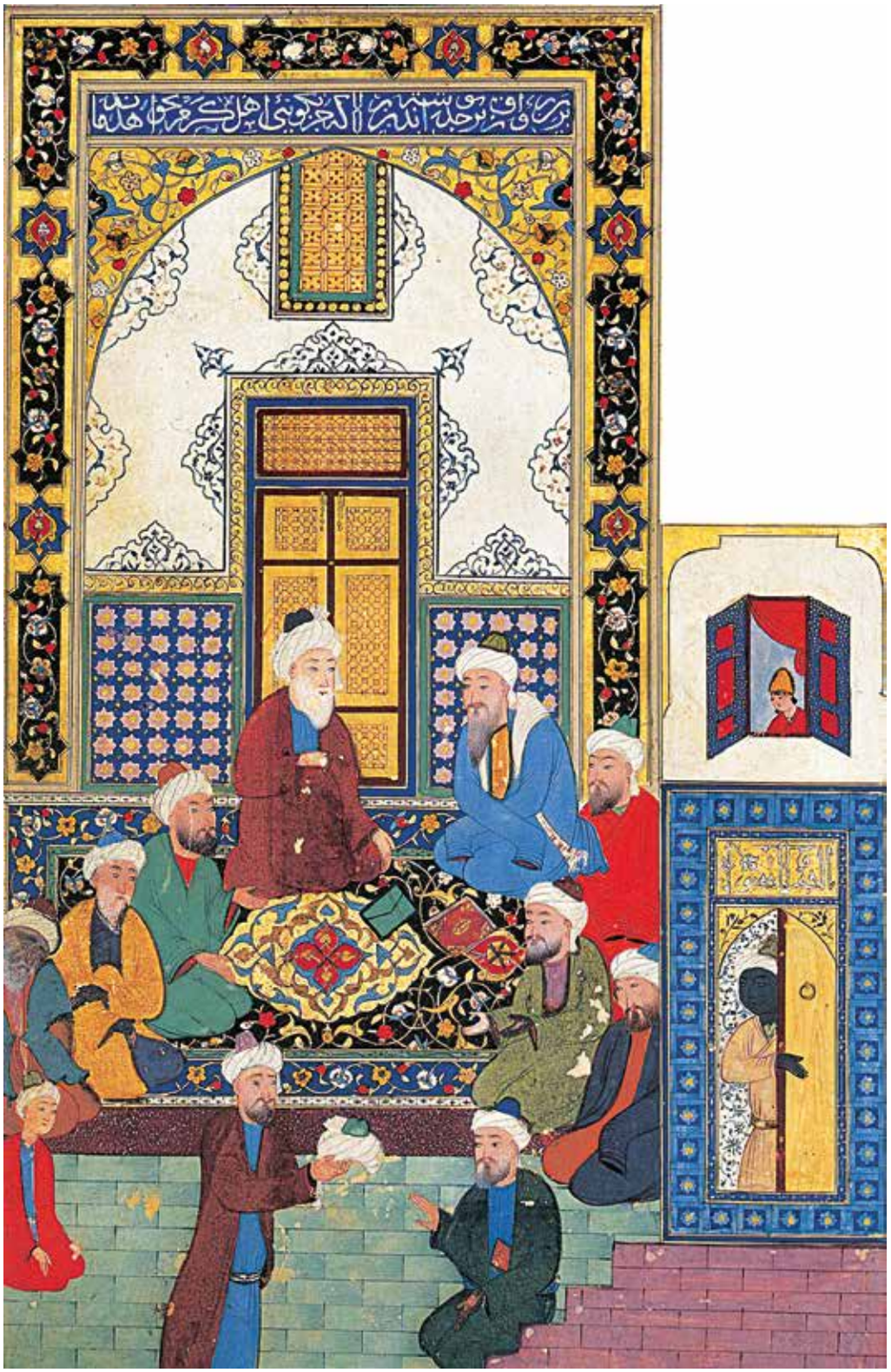
Farklı bir yaklaşım getirdiğini söyleyen Ibrić, konuyu hangi felsefi çerçevede incelemektedir? Yazar, tasvir problematiğine dört ana başlık altında birbirinden çok farklı açılardan yaklaşmaktadır. Bunlar: a. İslam öncesine ait önemli tasvir yasağı eğilimleri, b. tasvir yasağının sistematik bir incelemesi (probleme bir metot geliştirilerek yaklaşmak amacıyla), c. estetik sistem, d. modern medya ve İslamdaki tasvir. Yazar bir taraftan tasvirin İslam öncesi dönemden başlayarak tarihsel serüvenini incelemekte, diğer taraftan konuya İslam felsefesi/kelamı perspektifinden (ahlak, kader, hür irade gibi derin konuları irdeleyerek) bakmaktadır. Eserde "Modern Medya" başlığı altında, fotoğraf, mezar taşlarına işlenen portreler gibi konuların yanı sıra sanal ortam ve video oyunları gibi ilginç güncel konulara da yer verilmiştir.

İslam sanatının estetik boyutu ile ilgili bölümde, taklit (mimesis), güzellik, ahenk, antropoloji gibi birbirinden farklı konulara kısaca değinilmektedir. Bu bölümde yazar, "gerçek" İslam sanatı olarak kabul ettiği sanat anlayışını birkaç satırda özetlemektedir:

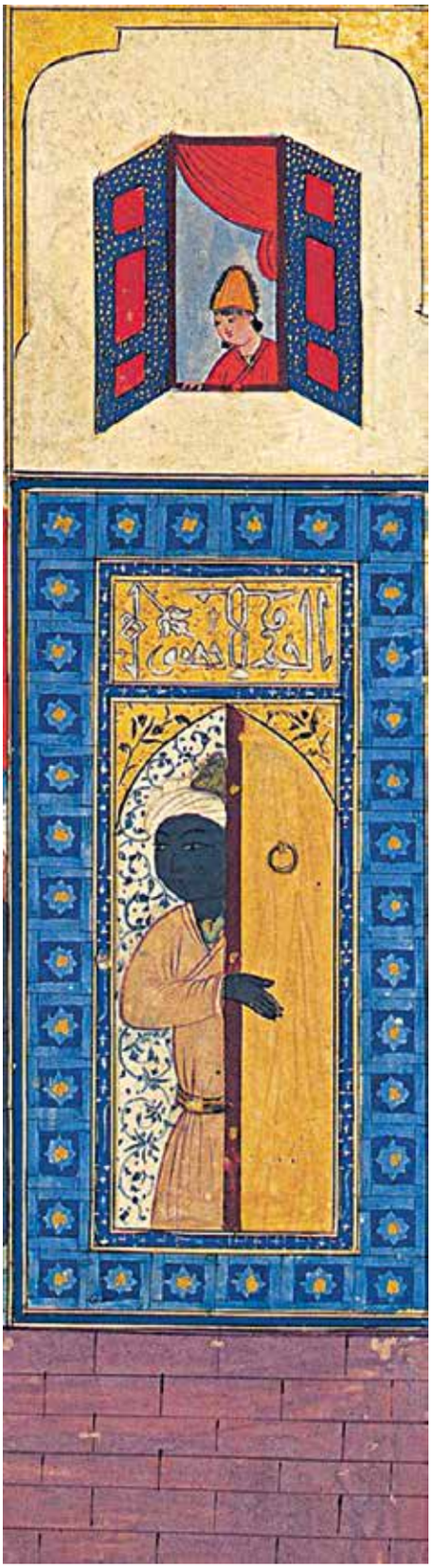
> Gerçek 'İslâm sanatı'nın temel öğesi, arabesk-bezeme/süsleme ve tezyinat/ornament'ın tekrar eden motifidir. Tekrar eden bu desen, gerçek İslam felsefesini de yansıtmaktadır: Tanrı'nın sonsuzluğu, yaratımın sürekli tekrar etmesi tanrı tarafından gerçekleştirilmektedir. Sujesi/öznesi mutlak yokluk olanın ise sonunda bir olan Tanrı ile birleşmesidir (...) bu sistem içinde resimlere hiç yer yoktur; resimlerin yasaklanmış olması sebebi ile değil çizilmiş bir resimde zaman-mekan sürecini yakalamanın açık bir anlamsızlık olması sebebi ile...[67]

Ibrić'in verdiği bu tarif, makalenin girişinde de zikrettiğimiz gibi, temel oryantalist paradigmalar arasındadır. Yaygın olan bir başka genelleme ise "İslam sanatının özü" olarak kabul edilen (İslam sanatı hakkında yazanlarda sıkça dile getirilen) bu "bezemecilik/ süslemecilik"[68] tanımlamasıdır ki bu tanımlama Türkiye'ye aynen girmiştir.[69]

Yazar kitabın birkaç yerinde Hegel, Wittgenstein ve Kant'ın sanat felsefesi hakkında kendi düşüncelerine yer verir. İslam filozoflarından bahsettiğinde ise Ibrić, onların düşüncelerine temel kaynaklardan referans vermek yerine, Almanca olarak yayınlanmış, pek çoğu değerlendirme kitaplarından oluşan metinlerden alıntılar yapmaktadır.[70] Bu durum her zaman eleştirilmesi gereken bir durum değildir. Fakat iddiası doğrudan İslamiyetin



Resim 7.2a: Minyatürlerde bakma ve bakışın yönlendirilmesi örneği, Rönesans resmindeki mekân olgusu ve bakış hareketine benzemektedir. Kadının Cübbe ve Sarığını Raftan İndirip Fakihe Takdim Etmesi, Sadi, Bostan, 961/1553. Tahran Gülistan Sarayı Müzesi Kütüphanesi 2197.



Resim 7.2b: Resim 7.2a'dan detay.

temel tavrını inceleme olan bir eserde, bu kabul edilebilir bir yaklaşım değildir. Yazar -kendi alanı olmasına rağmen- sanat ve İslam felsefesindeki sanat düşüncesi geleneğine dair fikirlerini de yine doğrudan ikincil bir kaynağa dayanarak geliştirmiştir.[71] Hadisler Boşnakça kaynaklardan kendisi tarafından tercüme edilmiştir.[72] Bu hadisleri daha önce Rudi Paret tarafından yayınlanan konu ile ilgili hadislerle karşılaştırmıştır. Kısaca, bütün tartışma, ikincil kaynaklara dayanmaktadır. Kullandığı bazı terimler konu ile ilgili alışılmış terminolojinin dışındadır ve doğrudan diğer oryantalist eserlerden alıntılanmıştır.[73] Benzer bir durum Ibrić'in Müslümanlarda Allah tasavvurunun gelişiminin(!) açıklamasında, oryantalist düşünce şablonlarını kullanmasında da göze çarpmaktadır.[74]

İslam'da Resim ve Dövmeler/tattoo isimli kitabın önsözünü yazan Oliver Leaman, kitaptan övgü ile bahsetmektedir.[75] Belting'in eserini çok sert eleştiren Leaman'ın Ibrić'in kitabını gerçekten incelediğinden şüphe edilebilir.[76] İngilizce nüsha, Almanca metnin kısaltılmış bir versiyonudur. Tercümesi problemli olmakla birlikte, İngilizce metnin kısaltılmış olması anlamayı zorlaştırmaktadır. Özellikle Alman oryantalistlerin bu kadar vurguladıkları ve Ibrić tarafından kitap boyunca kullanılan "tasvir yasağı" (Bilderverbot) terimi, kitabın İngilizce tercümesinde "tasvirsizlik" (aniconism) olarak tercüme edilmiştir.[77]

Bütün kitaplarında Ibrić, tasvir yasağı olarak bilinen olguyu, İslamda en önemli tehlike olarak kabul edilen *şirk*e karşı bir tedbir olarak sunmaktadır.[78] Bununla birlikte tasvir yasağının dini kanunların bir parçası olup İslam sanatının en önemli unsuru olduğunu vurgulamaktadır:

> Tasvir yasağı tanrısal yasanın bir parçasıdır ve böylelikle iyiliği hedefleyen İslami sistemin yöntemlerinden biri olan bu metot, tanrısal düzenin muhafaza edilmesine ilişkin bir yasayı yansıtmaktadır. Bir yöntem sayılan tasvir yasağı, İslamdaki sanat düşüncesinin esasen etik-estetik bir bakış açısına sahip olduğu anlamına gelmektedir; halihazırda var olan "İslami resim sanatına" rağmen.[79]



Resim 7.3: Minyatürlerde bakma ve bakışın yönlendirilmesi örneği, Rönesans resmindeki mekân olgusu ve bakış hareketine benzemektedir. Hz. İbrahim Kıssası, Sadi, Bostan, 961/1553. Tahran Gülistan Sarayı Müzesi Kütüphanesi 2197.

Yazar, aynı zamanda yukarıda işaret ettiğimiz "klasik" oryantalist bir yaklaşımla, aslında İslam sanatında var olan her tasviri veya her imgeyi birer kuraldışı eser olarak kabul eder.[80] Aynı zamanda, Ibrić'e göre İslamdaki görsellere sadece, şirke teşvik etmemeleri şartıyla ve İslamın temel yasalarına karşı gelmemeleri ölçüsünde izin verilmektedir:

> İslamdaki tasvir ve tasvir yasağı konusu (…) doğru anlaşılmalıdır: Putperestliğin yasaklanması ve Tek Tanrı arayışı, insani beceri alanlarında kolaylık sunan bir yasa olarak anlaşılmalıdır. İslam tasvir yasağı; parçası olduğu Varoluş'un (Dasein) sorularına bağlıdır.[81]

Resimlere karşı bu "sınır koyma"yı yazar, şirk kavramı çerçevesinde genel bir tüketim kültürü eleştirisinin içine oturtmaktadır.[82] Ibrić, tasavvuf düşüncesindeki 'Rab'la bir olmayı "ideal" bir İslam anlayışı olarak sunarken tasavvuf ehlini; şirke karşı tasvir yasağının en doğal temsilcileri, savunucuları olarak göstermektedir. Tam da bu noktada kendi tezinin (ve genel oryantalist anlayışının) ne kadar problemli olduğu ortaya çıkmakta, görünür olmaktadır.

> Tasavvuf ehlinin amacı, tıpkı her Müslümanın amacı gibi, Tanrı ile birleşmektir. Tasavvuf ehli başka her şeyi reddeder ve tasvir yasağı hakkında şöyle bir duruş sergiler…[83]

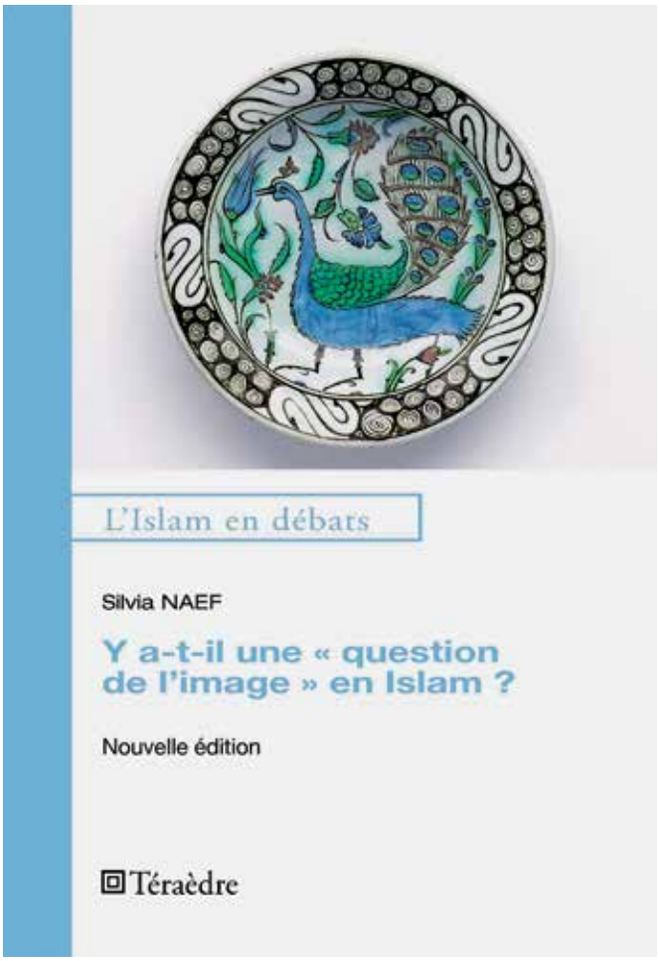
Bu düşünceyi tekzip eden en önemli delillerden biri günümüze kadar ulaşan ve tekkelerde "sergilenen" görsellerdir.[84]

Kitabın başka bir yerinde yazar, Müslüman sanatçıların minyatürleri 'özellikle' çirkin çizdikleri iddia edip, böyle yapmakla, sanatçıların resme karşı endişelerini gösterdiklerini öne sürmektedir. Bu sav, yazarın söz konusu sanatı ne kadar az tanıdığını, ne kadar indirgemeci bir bakış açısına sahip olduğunu çarpıcı bir şekilde göstermektedir.

Eserin sonunda verilen, Kur'ân-ı Kerîm'den konu ile alakalı ayetler, hadis ve üç adet fetva; sıradan bir Alman okur için önemli birer kaynak olmakla birlikte, yukarıda vurgulanan kaynak kullanımından dolayı akademik olarak oldukça problemlidir. Bir filozof olarak yazarın ortaya koyduğu resim/tasvir problematiği güncel-teorik tartışmalardan uzaktır. İkincil kaynaklar yardımıyla ortaya koyduğu İslam düşünce geleneği ve bu gelenekteki tasvir etrafındaki tartışmalar ise yetersizdir. Görsel/tasvir sorunsalı, fazla irdelenmeden şirk bağlamında tek bir boyuta indirgenmiş ve ancak bu boyutta anlaşılmıştır. Böylece, bütün iyi niyetiyle, Ibrić'in eseri, Batı'da konu ile ilgili zaten bilinen argümanları temellendiren, gerçek bir açılım getirmeyen veya felsefi boyut içermeyen oryantalist yaklaşımı destekleyen bir çalışmadır. Konu ile ilgili çalışmaların bir araya getirilmiş olması, ilgilenen araştırmacılar için konuyu cazip kılmaktadır ki, bugünlerde birçok akademisyen tarafından bu esere kaynakçada yer verilmesi bunun bir göstergesidir.

Silvia Naef: *İslamda Bir Resim Sorunu Var Mı?*

İsviçreli sanat tarihçisi ve İslam bilimcisi Silvia Naef, 2004 senesinde yayınladığı kitabında *Y-a-t'il une "question de l'image" en Islam* (İslamda bir resim sorunu var mı?) sorusunu sormaktadır. Fransızca olarak yayınlanan bu kitap, daha sonra başka dillere de çevrilmiştir.[85] İsviçre'nin Cenevre Üniversitesi'nde Arap kültür tarihi profesörü olan Naef, eserinde İslam kültüründeki resim konusunu anlaşılır bir çerçevede ortaya koymaktadır (Resim 7.4). Kitap, dört bölümden oluşmaktadır: *a. Kur'ân, hadis ve klasik yorumlar, b. başlangıcından 1800'e kadar İslam kültüründe figüratif üretim, c. 1800'den sonra İslamdaki resimler, d. Tasvir ve tasvir yasağının bugünü.* Küçük hacmine rağmen kitap, İslamın, başlangıcından 21. yüzyıla kadar değişik dönemlerde tasvire karşı olan tutumunu zengin referans ve kaynakça eşliğinde sunmaktadır. Naef, Kur'ân, hadis, fıkhi metinler ile sanatsal üretimini kısa ve net olarak ortaya koymaktadır. Kitabı önemli kılan unsur, meseleyi bugüne kadar getirmiş olmasıdır. Kitabın yarısı; genelde göz ardı edilen 1800 sonrasındaki İslam dünyasının, başta modernleşme eşiğindeki Mısır ve Osmanlı'nın resme karşı ortaya koydukları tavra ayrılmıştır. Özellikle Kahire, İstanbul ve



Resim 7.4: Silvia Naef'in Y-a-t'il une "question de l'image" en Islam (2004) adlı kitabının kapağı.

Beyrut gibi dönemin önemli merkezlerinde sergi açma, heykel dikme gibi meseleler hakkında sunduğu malzeme, okunmaya değerdir. Örneğin, Atatürk'ün resim ve heykele destek vermesi Kahire'de eleştirilmiştir.[86] Naef'in ortaya koyduğu olgular, İslam dünyasının zengin kültürel çeşitliliğini vurgulamaktadır, kullandığı perspektif ve sunduğu malzeme, kitabın küçük hacmine rağmen, siyah-beyaz argümantasyonlardan uzaktır. Naef, İslam coğrafyasının imgeden yoksun olduğu düşüncesinin oryantalist yaklaşımdan kaynaklandığını vurgulamaktadır. Yazar, ağırlıklı olarak dini ve fıkhi metinleri analiz eden oryantalistlerin, bu metinlerde sıkça rastlanan, resme karşı düşmanca tavırları nedeniyle o ana kadar İslam dünyasının gündeminde olmayan bu tavrın kabul görmesine ve bu tür olumsuz düşüncelerin hem Batı'da, hem de İslam düşüncesinde kök salmasına katkıda bulunduğunu söylemektedir.

Giriş kısmında Naef, temel bir soru sormaktadır: Bilimadamları (dini otorite) mı İslam toplumunu şekillendirmektedir, yoksa toplumdaki gelişmeler, alışkanlıklar ve gelenek olarak çoktan insanların hayatlarına girmiş olan unsurlar mı dini ve fıkhi açıdan kısmen onaylanmaktadır?

Bütün iyi niyetine rağmen, Naef'in metninde de bazı klişeler görmek mümkündür. Kur'ân-ı Kerîm'de tasvir yasağının olmamasını, Arabistan'da bir resim kültünün olmamasına bağlamaktadır:

> Kur'ân, Arap coğrafyasında zaten var olmayan (ya da yok denecek kadar az olan) bir resim kültürünü nasıl yasaklayabilirdi ki?[87]

Naef de, sanat tarihçilerinin minyatür sanatı ile ilgili öne sürdükleri 'gerçeklikten öte bir dünya yaratma isteği düşüncesini Orhan Pamuk'a atıf yaparak, onun romanında ortaya koyduğu, döneme ait olmayan bir söylem/tavır ile açıklamaktadır.[88]

Yukarıda ifade edilen iki örnek de, bir yazarın ne kadar objektif olmaya çalışsa da, belki de farkında olmadan var olan bir düşünce okuluna/kalıbına dahil olduğunun açık göstergesi olarak kabul edilebilir.

Yazar, 19. yüzyılda sömürgecilik anlayışı altında başta Kahire ve İstanbul olmak üzere, İslam coğrafyasında toplumun önde gelenleri için sanatın ve özellikle resmin, çağdaşlaşma yolunda ilerlemenin olmazsa olmaz şartı olduğunu vurgulamaktadır. Resimde, Rönesans'tan itibaren gelişen Batı realizminin tercih edilip desteklenmiş olması sebebi ile, bu akademik resim anlayışının daha ileri olduğu görüşünden de bahsetmektedir. Bu anlayışa göre, Batı'nın kabul ettiği ve değer verdiği sanat, bir medeniyetin ilerlemesi için gerekliydi.[89] Ama buna karşı çıkanlar her zaman vardı; Beyrut müftüsü 1910 senesindeki fetvasında Midhat Paşa (1822-1883) için dikilen bir heykele karşı çıkmıştır. Modern dönem için ise Mısırlı Muhammad Abduh (1849-1905) ve Muhammad Reşid Rızâ'nın (1865-1935) görüşlerine yer veren Naef, Rızâ'nın Atatürk'ün (1881-1938) modernleşme projesi

kapsamındaki heykel ve anıt dikme pratiğine karşı çıktığını vurgulamaktadır.[90] Yazar, İslam dünyasının 21. yüzyıldaki tavırlarından bahsederken, Mısırlı âlim Yusuf el-Kardavi'nin (d. 1926) resme karşı olumlu tutumunun yanında, Suudi Arabistan eski başmüftüsü Abdülaziz b. Baz'ın (1910-1999) fotoğrafları dahi yasaklayan katı görüşüne yer vermektedir. Devrim sonrası İran'da İmam Humeyni'nin (1902-1989) ve Sudan'da Hasan el-Turabi'nin (1932-2016) resimleri siyasal propaganda için kullandıklarına da değinmektedir.

Kitapta, İslamda tasvir konusu etrafındaki tartışmalar, modernite ve beraberinde getirdiği yenilikler gibi temel problemleri de içeren geniş bir çerçevede ortaya konmaktadır. Naef çalışmasını, "İslamdaki "tasvir yasağı" aslında Batı'nın sorunsalı -veya bir uydurması- mıdır?" sorusu ile bitirmektedir.[91] Yazar sonuçta başlıktaki sorusuna cevap vermemeyi tercih etmiştir.

Tasvir: İslami İmge Dünyaları ve Modernite

2009 senesinde Berlin'deki Martin Gropius Bau'da Almanca başlığı *TASWIR: Islamische Bildwelten und Moderne* (Tasvir: İslami İmge Dünyaları ve Modernite), İngilizce başlığı ise *Taswir-Pictorial Mappings of Islam and Modernity* (Tasvir - *İslamın Görsel Haritaları ve Modernite*) olan iddialı bir sergi açılmıştı.[92] Kataloğun önsözüne göre sergi, İslam sanatı ve kültürünün başlangıcından bugüne kadar gelen durumunu göstermeyi amaçlamaktaydı:

> Serginin çabası, İslam sanat ve kültürünün geniş ufkunu başlangıcından bugüne kadar göstermektir. Bu sergi sadece İslam sanatına dair görsel bir atlas olarak ya da bundan daha önemsiz bir şey olarak anlaşılmamalıdır. Bu sergiyi ziyaret edenler için, bu teşebbüs açıkça dünyanın en büyük kültürlerinden biri hakkında bilgi edinmektir.[93]

Kataloğunda 'görsel bir atlas' olarak tarif edilen serginin; ağırlıklı olarak, görseller/gösterebilme/görebilme'ye odaklanmış olduğu anlaşılmaktadır.[94] Sergide uygulanan fikir, sanat tarihinin kurucularından Aby Warburg tarafından oluşturulan *Mnemnosyne Atlası* örneğini takip etmektedir.[95] Sergilenen malzemeler, hat (Kalligraphie), bezeme/süsleme (Ornament) ve minyatür (Miniatur) isimleriyle üç ana başlık altında gruplandırılmıştır. Katalogda, tarif edilen sergi objelerinin yanı sıra, alanlarının önde gelen akademisyenleri tarafından kaleme alınmış yazılar da yer almaktadır. Yine aynı katalogda "İslam Sanatı" (Stefan Weber), "Modern İslam Sanatı" (Silvia Naef), "Modern Dünyada Hat" (Oleg Grabar), "Çağdaş Sanatın Aynasında Minyatür Sanatı" (Faisal Devji) gibi kuramsal başlıklı yazılara, bunun yanı sıra peygamber tasvirleri (Annie Vernay-Nouri), miraçnâme resimleri (Christine Gruber), Kâbe'nin örtüsü, İran minyatüründe portre gibi daha spesifik konulara ve ayrıca sergilenen eserlere dair makalelere de yer verilmiştir.

Warburg'un konseptini takip eden bu sergi ve katalog, birer 'görsel atlas' olarak, sergilenen görsellerin kendi arasında da bir ilişki kurmak istemiştir. Yan yana getirilen eserler seyircide metinsel açıklamalar olmaksızın, yeni bir keşif imkânı, bir yaklaşım tarzı, taze ve önyargısız bir bakışın oluşturulması amacını gütmektedir:

> İslami imge dünyaları" kavramı bir taraftan Avrupa modernitesinde ortaya çıkan Doğu resmi anlayışından sıyrılarak, Doğu ve Batı'nın, klasik ve modernin birbirini etkileyen ilişki ağlarını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan da, İran, Arap, Hint ve Osmanlı kökenli klasik eserleri, çağdaş bir yaklaşım çerçevesinde incelemektedir, böylelikle Avrupa kültürünün homojenliği sorgulanmaktadır. Avrupa kültürü yeni bir (Hıristiyan) Avrupa olma arayışı içinde, yüz yıllık ağır bir sürece tanıklık etmiştir: Bu süreç "yabancı" kültür öğelerini unutturma sürecidir ki unutturulan kültürel öğeler özellikle Müslümanların (ve Yahudilerin) maddi kültürü olarak somutlaşmaktadır.[96]

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, serginin esas amacı, Avrupa kültürünü sorgulamaktır, Avrupa'nın 'unutulmuş mirasını' tekrar gündeme getirmektir. İzleyici (veya kataloğu elinde tutan okur) "her şeyi her şey ile yan yana getirip 'karşılaştırmak' uygun bir tavır mı?" sorusunu er ya da geç kendisine sormaktan alamıyor. Gerçekten her

şeyin yan yana konulması ile ortaya çıkan 'karışım' İslam sanatı ve/veya kültürünü ve Avrupa'daki modern/çağdaş sanat ve kültürünü (veya her ikisini) anlamaya ne derecede yardımcı olmaktadır? Serginin küratörü ve kataloğun editörü olan Bruckstein giriş yazısında, ortaya koydukları serginin ardındaki temel düşünceyi uzun uzadıya anlatmaktadır. Bruckstein'in ifade ettiği düşünceler, yukarıda alıntılanan önsözdekinden (başlangıcından bugüne kadar gelen İslam sanatı ve medeniyetini göstermek) tamamen farklıdır, hatta onunla çelişmektedir. Bu durum, serginin kapsamı ve hedefinin; -yukarıda alıntılanan önsöz yazarı tarafından da- anlaşıp anlaşılmadığı sorusunu gündeme getirir. Bruckstein, serginin ortaya çıkışı ve şekillenmesini şöyle açıklamaktadır:

> Sahne Arkası - Metinlerle Çalışmanın Sınırları Üzerine.
> Görselin kolajı, harmanlanması ve şiirsel çağrışımları Mnemnosymne projesinin tarihsel olarak yeniden yapılandırmasının peşinden gitmiyor; bunun yerine bir açmaza, çaresizliğe, tıkanmaya, kabul edilmiş bir kişisel başarısızlığa cevap veriyor: Birkaç yıl önce, yazar Navid Kermani ile ortak başlattığımız projelerden birinde, … Avrupa ve İslam, demokrasi, şeriat ve Kur'ân hakkındaki söylemlerin tekdüzeliğini, -dünyanın birçok yerinden gelen bilginlerle ortak bir çalışma yoluyla- Avrupa'da bastırılmış, unutulmuş, dışlanmış, reddedilmiş Arap (ve Yahudi) geleneğine ait edebi kaynakları ortaya koymak yoluyla sarsmak istemiştim.
> O esnada fark ettik ki, bu şekildeki tartışmalar "hakikat sorusu" boyutunda başarısızlığa uğrama tehlikesi ile karşı karşıya kalmakta; kolektif olarak belirlenen metinler; teritoryal/bölgesel mantığa tabi olup, teritoryal tutkularla savunulmaktadır.
> Böylece geleneksel metinlerin sonsuz çözümlemelerinin sınırları müdafilerin histerik eğilimleriyle belirlenir. Müdafiler, metnin sınırlarını hakikatin sınırları olarak tanımlar. Bu noktada görsellerin tercih edilmesi umut vericidir. Görsellerin tercihiyle birlikte, renkler ve malzemelerdeki maddesellikten dolayı, bilmenin doğrusal düzeni kesintiye uğrar. Bu birbiriyle uyuşmayan çeşitliliğin kullanımı, şeyleri… 'titiz bir kesinlikle' geleneksel yerlerinden dönüştürüp yeni, alışılmamış bir bağlama koyar.[97]

Kendini beğenmiş, kibirli bir tabiilik (Selbstverständlichkeit) içinde olan Avrupa'nın kültürel ve sanatsal ortamına karşı eleştirel olan ve felsefi hayal gücü (imgelem, tasavvur) içeren bir sanat pratiğinin sergilenmesi hedeflemektedir. Sergi, Batı'nın inşa ettiği Doğu tasavvurunu kırmayı, Batı'nın bir parçası olan İslam (ve Musevi) kültürüne, kültürel üretimine ve sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamaktadır. Walter Benjamin'in izinde, geriye bakarak geleceğini inşa eden; 'tarihin meleği', 'boş bırakılan yerler/boşluklar, 'fragman' gibi kavramlar çerçevesinde yeni açılımlar yaratılmak istenmektedir.[98] Küratör, serginin bu şekilde yapılması fikrinin, Sakıp Sabancı Müzesi'nin müdiresi Nazan Ölçer ile bir sohbetten çıktığını anlatmaktadır.[99] Gerçekten de Sakıp Sabancı Müzesi'nde bu konsepte yakın bir sergi gerçekleşmişti. Ne var ki, Ölçer'in o sergide Bruckstein'a benzer görseller aracılığı ile bilimi (ilim) sorgulayıp yeniden şekillendirmek gibi bir hedef ve iddiası yoktu.[100]

Bu sergi hakkında şu soruları sormak kaçınılmazdır: Bu iddialı hedefe bir sergi ve ona eşlik eden katalog ile ulaşmak mümkün müdür? 'Hakikat' sorusu dışlandığı, sorul(a)madığı anda farklı medeniyetlerin kültürel ve sanatsal pratiklerinden geriye ne kalır? Bir kültürün sanatsal üretimini onun sosyo-kültürel ve dini boyutundan tamamen soyutlayıp sadece şekle indirgemek, esas kolonyalist bakışı ortaya çıkartmaz mı? 'Hakikat' sorusu hakkında ve bu soru etrafında bir medeniyetin nasıl şekillendiği hakkında konuşmak, tartışmak niçin mümkün olmasın? Dini ve felsefi, hatta sosyo-kültürel, tartışmalardan uzak, sadece şekli benzerlikler içeren nesneler arasında bir diyalog kurmak mümkün müdür? Böylece sığ bir "çokkültürlülük tecrübesi" ("bu bizde de var!") ile aynı olmayan ve esasen tartışılması gereken 'farklılıklar' dışlanarak, görmezlikten gelinerek 'diğer' kültür ve sanatlar hakkında nasıl yeni anlam arayışlarının yolunun açılması beklenebilir? Bu anlayışın bir sonucu olarak da tezhipli Kur'ân sayfalarının yanına Picasso'nun süslediği birkaç yaprak koymak sıkıntı doğurmamakta; yan yana

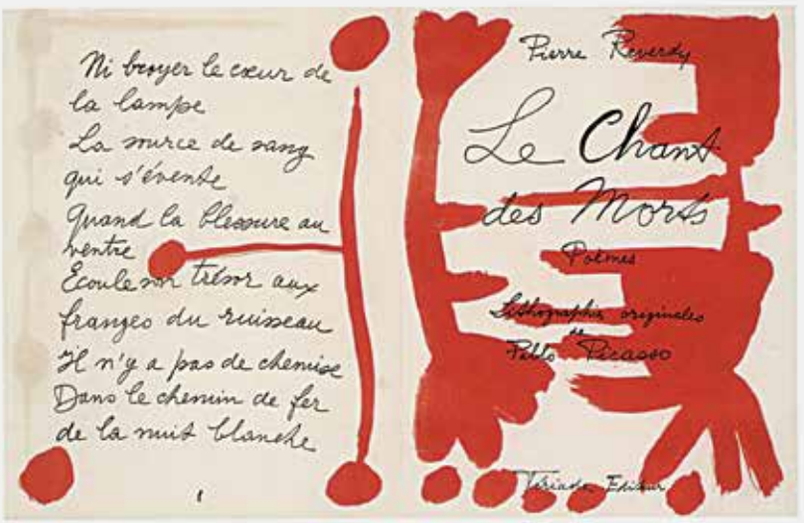
(karşı karşıya) konulan eserlerin, birbirlerinden çok farklı olduğu göz ardı edilmektedir.

Aby Warburg'un *Mnemnosyne Atlası* örnek olarak alınmakla; Batılı bir düşünce pratiği ve Batı'nın sanat tarihi çerçevesine (Warburg ne kadar farklı bir yaklaşım sergilediyse de, yine de Batılı paradigmalar çerçevesinde düşünmekteydi) İslam ve modern dönem görselleri yaklaştırılmaktadır. Bu Batı için çok etkileyici ve heyecan verici olabilir. Ama Doğu veya İslam dünyasının bunun neresinde yer aldığı belli değildir. Her ana tema ve her sanat eserini kendi ortamından kopuk, sadece bir sanat objesi olarak sunmanın, bir izleyiciye farklı bir kültürü anlaması noktasında ne tür bir katkı sağlayabileceği de sorgulanabilir. Pek çok eser, Avrupa/Batı sanatı ve kavramsal çerçevesi içinde sergilenmektedir. Benzer/ortak taraflar (bu benzerlikler sadece şeklen olsa da) vurgulanıp farklılıklar görmezden gelinmektedir. Moğol, Timurlu ve diğer İslami ortamlarda üretilen resimlerin kimi unsurları, Batı sanatındakiler ile benzerlikler taşır fakat her iki kültürün pek çok özelliği birbirinden tamamen farklıdır. Bu farklılıklar dikkate alınmazsa ya da gösterilmezse, sadece gerçekte olmayan, varsayımsal olan 'uydurma bir yakınlık ve benzerlik' kurulabilir. Bu çok iddialı sergi ve kataloğunu ayrıntılı olarak tahlil etmek mümkün olmasa da, birkaç örnek vererek bu tür problemli yaklaşımlara dikkat çekmenin önemli olduğunu düşünüyoruz: Örneğin sergide derkenarlar eklenen bir hadis sayfası ile modern sanat eserleri yan yana sergilenmektedir.[101] Bu tür bir sergileme yönteminin yerine; bir hadis sayfası ile Hıristiyanlığa ait dini bir elyazması sayfa/yaprak yan yana yerleştirilebilirdi ki; bu tarz bir sunum; dini muhafaza etme ve aktarma pratiklerinin benzerlikleri ya da farklılıkları konusunda izleyiciye çok daha fazla şey öğretebilirdi.[102] Aynı sergileme ve sunum tekniği, değişik dönemlere ait Kur'ân sayfaları/yaprakları ile Picasso'nun kitap illüminasyonu yan yana getirilmek sureti ile tekrar edilmiştir.[103] Böylece küratör, çok yaygın bir klişeyi tekrarlayarak yinelemekte ve İslam sanatı ve özellikle hat sanatını sadece şekle indirgeyerek, salt estetik boyutuna işaret etmektedir. (Resim 7.5a, 5b ve 7.6a, 6b)

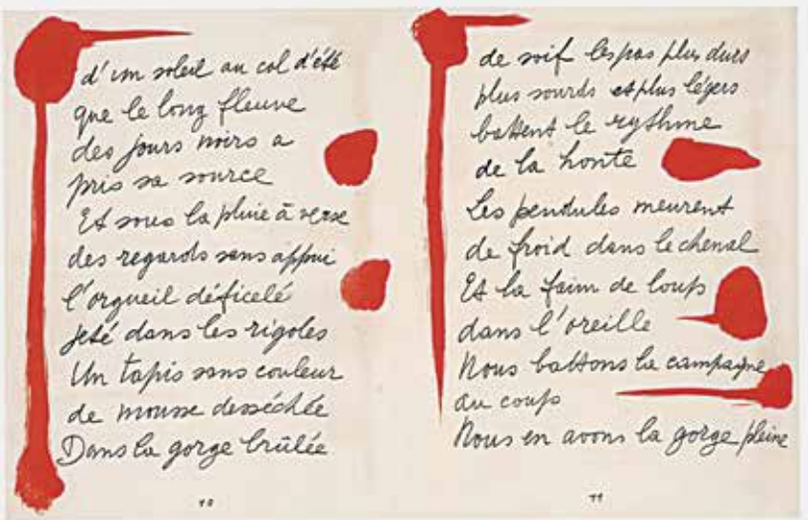
Sergi ve kataloğu, modern sanatın geçmişten ne ölçüde ve nasıl etkilendiğine ve ne tür bir "diyalog" içinde olduğuna dair pek çok yeni ufuklar açabilir. Aynısını modern öncesi İslam sanatı ve kültürü için de söylemek kesinlikle mümkün değildir. Kataloğa bu beklenti ile bakan (onu okuyan değil!) hayal kırıklığına uğrayacak veyahut en azından İslam sanatı hakkında hiçbir şey öğrenmemiş olacaktır. Serginin başlığı bile, İslamın şekillendirdiği mirasın, zaman dışı, değişmeyen bir bütün olarak anlaşılmasına yol açmaktadır; bunu "İslami İmge Dünyaları" gibi çoğul bir başlık da değiştirmemektedir. Katalog boyunca kullanılan alıntılar da bunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu kadar iddialı bir sergide İslam felsefenin estetik düşüncesinin önde gelen isimleri İbn Rüşd, İbn Sina ve Gazzâlî bir cümlede kısaca, sadece isimleri ile anılmakta, 'modern dönemden' ise tek örnek olarak Orhan Pamuk(!)[104] zikredilmektedir.[105]

Sanat eserlerinin ortaya çıkış sebep ve şartlarını dışlayarak konuya bakmak problemli bir yaklaşımdır. Modernite öncesi sanatçıya ve çağdaş sanatçıya aynı perspektiften yaklaşmak da aynı şekilde problemlidir, her iki sanatçı da farklı sosyo-kültürel ortamlara bağlı olarak üretse de, modern sanatçı bu ortamı sürekli sorgulayıp onu aşmaya çalışır. Bruckstein'in vurguladığı, Avrupa'nın unuttuğu, görmezden geldiği, bastırdığı İslam ve Musevi mirası (bu ikincisi sergilenmemektedir) Avrupa medeniyeti ve coğrafyasında ne derece kendine yer edinebilir sorusu da cevaplanması gereken başka bir sorudur. Müslümanlar ancak çok geç bir dönemde 'yabancı (veya azınlık) unsur' olarak 'Avrupa toplumunda' yer almışlardır. Daha önce, Endülüs'te olduğu gibi, kendi kültürleri ile Avrupa coğrafyasında yaşamışlar ve var olmuşlardır. Kaldı ki, sergilenen İslam eserlerinin neredeyse tamamı, Avrupa coğrafyasının dışında üretilmiştir.

Bu sergide ve ona eşlik eden katalogda, parlayan form ve renkler, sadece bilinen klişelerin temellendirilmesine katkı sağlamaktadır. Modern oryantalizm tam da böyle başlamadı mı? Ressamlar, Doğu'nun renk ve şekillerinden etkilenmiş, büyülenmişti. *TASWIR* sergisi, sadece şeklen bazı ilişkiler ortaya koymayı amaçlamışsa, buna bir şey denilemez. Fakat bu tarz bir yaklaşım, sanat eserlerini anlamaya veya onları kendi bağlamları içinde



II/1



II/1

II/1 Pablo Picasso
Le Chant des Morts
32 Abb. aus der Serie
Paris, 1946–1948
Sign. u. num.
In: Pierre Reverdy: *Le chant des Morts*, Tériade pour les
Editions Verve, Paris 1948.
Lithographie, Bütten-Karton
Tuschezeichnung auf Stein bzw. Zink
61,0 x 40,0 cm (Bogen), verschiedene Plattenmaße
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
Sammlung Buch- und Medienkunst (NB BM 19)

56

Resim 7.5a: Sergi kataloğunda yan yana yerleştirilen sayfalar:
Pablo Picasso'nun Le Chant des Morts (1946-1948) adlı kitabından iki sayfanın görüntüsü.



II/2



II/2

II/2 Andalusische Qur'ān-Handschrift
Sevilla, datiert 624 H. (1227 n. Chr.)
Pergament, braune Tinte, illuminiert; 130 Blatt, 25 Zeilen, 22 x 19 cm
Andalusischer Maghribī-Duktus
Bayerische Staatsbibliothek, München
Orient- und Ostasienabteilung, Orientalische Sammlung
(Cod. arab. 1 (fol. 129v-130r))

Das sehr kompakte Schriftbild ist verschiedenfarbig vokalisiert. Die Teilung der Verse ist wie üblich durch den Dreipass, die Fünfer- und Zehnergruppierung der Verse durch das Zahlzeichen *hā'* bzw. ein Kreismotiv hervorgehoben. Eine Reihe von Randzeichen markieren Leseabschnitte oder eine *Sajda*, eine rituelle Niederwerfung beim Gebet. Besonders auffällig sind die Surenüberschriften in goldenem Kūfī, die meist in geometrisch gestaltete Schriftfelder gesetzt und mit einem Randmedaillon verziert sind. Die Handschrift zeichnet sich durch prächtige, den Qur'ān eröffnende Zierseiten aus. Ein zweiteiliges Kolophon beendet die Schrift. Nur wenige Qur'āne aus dem islamischen Spanien haben die Zerstörung durch die Reconquista überdauert. Der früheste bekannte Codex, datiert 500 H. (1106/1107 n. Chr.), wird im Escorial aufbewahrt. Relativ kleinformatige Exemplare konnten im Gepäck muslimischer Flüchtlinge nach Nordafrika gerettet werden. Der hier ausgestellte Codex wurde von den Truppen Kaiser Karls V. bei der Eroberung von Tunis 1535 erbeutet.
Lit.: AK München 1982, 56, Taf. 18; AK Berlin 1995, 22; AK München 1998, 4; AK Halle (Saale) u. a. O. 2005–2006, B.24.

II/3 Oliver Schneller
Tajwīd (ohne Abb.)
Berlin, 2009
1-Kanal Klanginstallation
Courtesy ha'atelier

Eine Lautsprechermembran gibt Qur'ān-Rezitationen wieder, Ausdruck der Bedeutung des Performativen beim Lesen des Qur'ān: Erst im körperlichen (daher Klang erzeugenden) Akt des Lesens, Vortragens, Rezitierens wird die Botschaft des Qur'ān aktualisiert, realisiert. Die Membran ist wie ein himmelwärts gerichtetes, halb durchlässiges Organ, das gleichzeitig empfängt und sendet.
Klangmaterial: Qur'ān-Rezitation (*Al Douri, Challad, Warsh*) und *Asmaa Allah Al Husna*. Verschiedene O-Ton Field Recordings.

57

Resim 7.5b: Kur'ân-ı Kerîm'den iki sayfanın görüntüsü, Sevilla, Endülüs, 624/1227. TASWIR. Islamische Bildwelten und Moderne. A.Sh. Bruckstein Çoruh - Hendrik Budde ed. (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2009), 56-57.



Resim 7.6a: Sergi kataloğunda karşılaştırılan kitap sayfaları:
Max Ernst'in Maximilliana ou l'Exercise illégal de l'Astronomie (1964) adlı eserinden sayfa görüntüleri.



Resim 7.6b: Hz. Peygamber'in hadislerine derkenar şeklinde çıkarılan notlar, Buharî, Sahih, 1398. TASWIR. Islamische Bildwelten und Moderne. A.Sh. Bruckstein Çoruh-Hendrik Budde ed. (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2009), 12, 84, 89.

görmeye yardımcı olmamaktadır. Sonuç olarak sergilenen bu İslami eserler, onların içinden çıktıkları kültürü anlamaya katkıda bulunmamaktadır. Geçmişten kalan objeler sırf şekillerine indirgemiş olarak (post-)modern seyirciye sunulmakta, bu durumu katalogda yer alan metinler dahi değiştirememektedir.

Mika Natif: *Ressamların Nefesi ve İslam Sanatında Put Endişesi ile İlgili Kavramlar*

Tasvir problemini konu edinen, başka bir makale, Mika Natif'in *Ressamların Nefesi ve İslam Sanatında İdol/Put Endişesi İle İlgili Kavramlar-Konseptler* adlı makalesidir. [106] Natif, daha önce de Grabar ile birlikte peygamber tasvirleri ile ilgili önemli bir yazı yayımlamıştı.[107] Yazar, makalesine, İslam sanatındaki figüratif resimlere bugünkü bakış açımızın ne kadar doğru olup olmadığını ya da çarptırılmış olup olmadığını sormakla başlar. Fıkhi metinler ve bu metinlerin tasvir konusundaki içeriklerinden, ressamları uyaran, onları tehdit eden söylemlerden bahseder. Fakat yazar, bu metinler ile aynı ortamda üretilmiş görseller arasında var olan uçurumdan da bahsetmektedir.[108]

Makalede Natif, resmin/tasvirin belirsiz doğasına işaret etmekle beraber, bu belirsizliğin getirdiği potansiyelin, modern imge biliminin de konusu olduğunu vurgulamaktadır. Puta tapma (idolatry) pratiği, tasvirin 'fetiş'e dönüşme boyutu (ihtimali), modern araştırmalardaki tasvirin kompleks tabiatı gibi konuları derinlemesine incelemektedir.[109] Yazar, bu makalenin girişinde de öne sürüldüğü gibi, modern yaklaşımların ve özellikle imge biliminin, İslamın tasvire karşı tutumunu daha iyi anlamak için çok zengin imkânlar sunduğunu ortaya koymaktadır.

Natif'e göre İslamda figüratif tasvire karşı tutum, 9. yüzyılda İslamın ilk dönemine göre değişmiş; tasvir problematiğini ele alan hadisler de bu dönemde şekillenmiştir.[110] Natif, hadis külliyatlarının oluşturulduğu bu dönemde hadislerdeki resme karşı negatif, endişeli tutuma dair yukarıda zikrettiği üç sebebin dışında, bu tavrın sebebini dönemin ulema ve halifeleri arasındaki siyasi çekişmelere de bağlamaktadır.[111] Natif, birçok akademisyen gibi, Emevî döneminde, özellikle Emevî saraylarında, resim ve heykellerin var olmasını, tasvire ilişkin bir yasağın daha sonra geliştiğinin bir delili olarak öne sürmektedir. Yazar, resim ve ressamlar ile ilgili hadislerin sonradan oluşturulduğunu varsaymakla, tasvir problematiğini Hz. Peygamber döneminden daha sonraki bir zamana yerleştirmektedir:

> Resim konusuna değinen hadis geleneklerini dokuzuncu asrın tarihi ve siyasi arka planı bağlamında değerlendirmemiz gerekmektedir ve bu geleneği Hz. Peygamber'in zamanıyla temelsiz bir şekilde ilişkilendirme halinden uzaklaştırmaya ihtiyacımız vardır.[112]

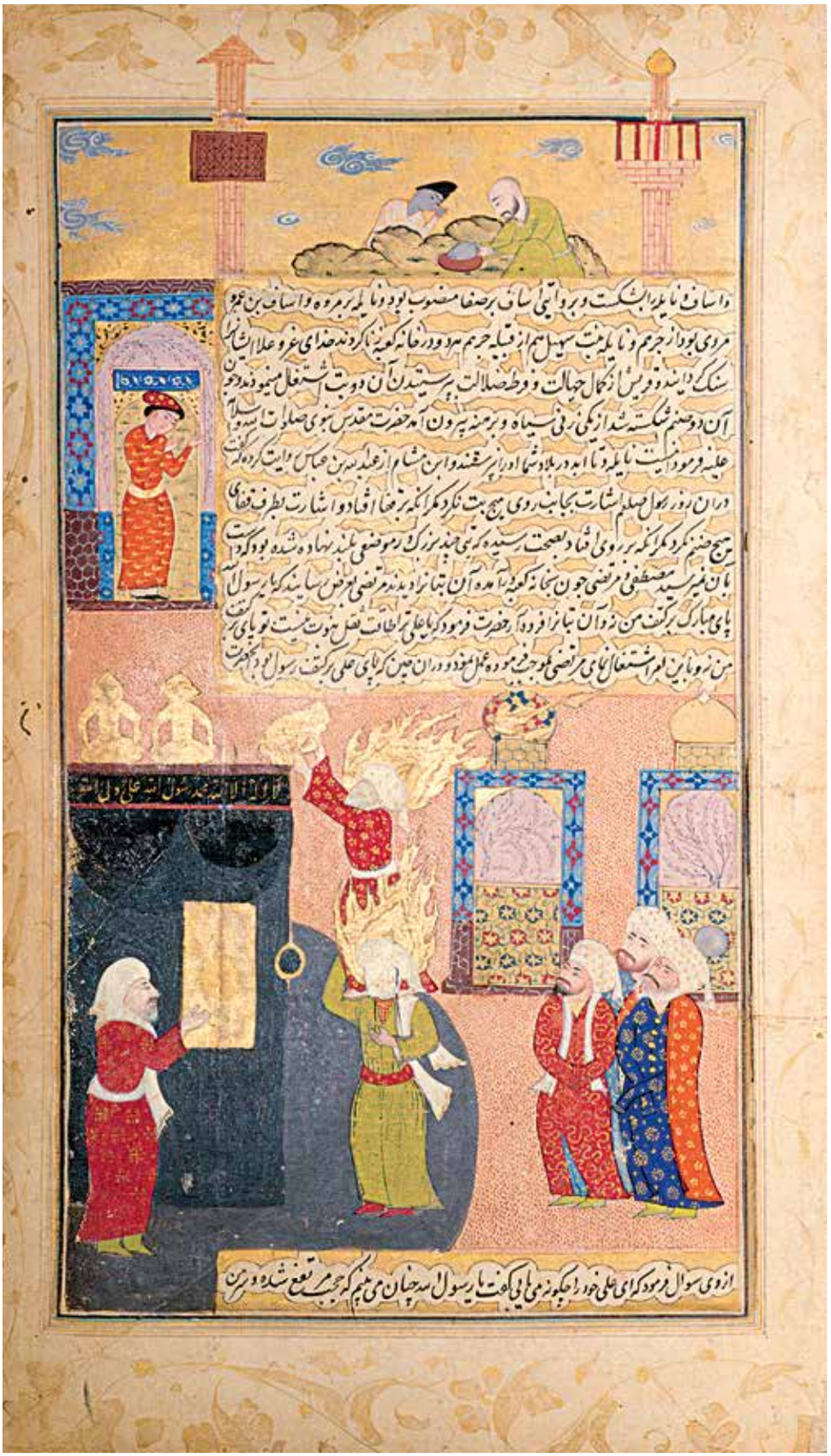
Böylelikle fıkhi argümantasyonu bir doktora tezine[113] dayandıran Natif, İslamın ilk döneminde toplumda bir puta tapma/şirk endişesinin olmadığı sonucuna varmaktadır:

> Hz. Peygamber'in zamanında ve onun hemen sonraki ardılları olan halifeler zamanında (ortodoks ya da Raşit halifeler olarak adlandırılmıştır) canlı varlıkların temsilinin Müslümanlar için bir tehdit oluşturmadığı ve onların varlığının bir putperestlik olarak algılanmadığı sonucuna varabiliriz.[114]

Böyle bir beyan, metodolojik açıdan pek çok problem içermektedir. Hadis külliyatlarının 9. yüzyılda oluşturulmasıyla birlikte, fıkhi olarak ilgili hadislerin peygamber döneminden kalma oldukları kabul edilmektedir. İsnad zincirleri göz önüne alınarak, tasvir ile ilgili bütün hadislerin 9. yüzyılda 'uydurulduğunu' öne sürmek metodolojik olarak yanlıştır. Bunun yanı sıra -oryantalist yaklaşımlar bu hadislerin 9. yüzyılda uydurulduğunu her ne kadar mubah görse de-, konuya bu tür bir yaklaşım, hadis metodolojisi boyutunu yok saymak anlamına gelmektedir. Natif, Hz. Muhammed'in Mekke'ye girip Kâbe'deki putları kırması ile ilgili olayı, hadislerden değil, el-Ezraki'nin anlatısından aktarmakla birlikte, bu anlatının doğruluğu hakkındaki şüphesini de dile getirmektedir.[115] Hâlbuki bu olayı konu eden birçok hadis mevcuttur.[116] Peygamber döneminde gerçekleşen ve doğrudan puta tapmaya (idolatry) karşı yapılmış bu put kırma eyleminin doğruluğundan şüphe etmesi sebebi ile yazar, söz konusu olayı tarihsel bir anlatının içinde göstermekle, hem fıkhi boyutu, hem de hadislerin içeriklerinin tarihsel boyutunu yok saymaktadır. Yazar, başka bir olgudan/hadisten, "kıyamet gününde musavvirlerin yaratıkları eserleri canlandırmaları" ile ilgili tehditten bahsederken ise kaynak olarak hadisleri göstermektedir. Hz. Peygamber döneminde Kâbe'de yer alan putları kırma eylemi ve musavvirleri bekleyen ceza tehdidinin iki farklı kaynaktan (biri tarihsel bir anlatı, diğeri ise bir hadis) aktarması; kaynak kullanımı ve referans göstermede subjektif bir seçiciliği benimsemesine ilişkin tutumu dikkate alındığında da, yazarın yaklaşımını oryantalist okulun bir devamı olarak görmek mümkündür (Resim 7.7).

Yazar, buna benzer bir yaklaşımı Müslümanların Suriye'yi fethinde yer alan bir olayı anlatırken de sergilemektedir. İyi bilinen bu hadiseye göre; Bizans'a ve Müslümanlara ait iki askeri kampı birbirinden ayıran sınırda İmparator Heraklius'un heykeli (veya üstünde imparatorun portresi bulunan bir sütun) dikilmişti. Müslüman bir asker bu heykelin bir gözünü çıkarınca, Hıristiyanlar buna karşılık halife Hz. Ömer'in bir tasvirinde; temsili olarak gözünün çıkartılmasını istemiştir. Müslümanlar, bunu kabul etmiş ve mesele kapanmıştır. Grabar, bu olayın tahlilinde, miladi 7. yüzyılda ne Müslümanların ne de Hıristiyanların birbirlerinin görsel kültürleriyle ilişkili tutumlarını anladıklarını söylemektedir.[117] Natif, Mısırlı bir Hıristiyan tarafından aktarılan bu epizodun 9. yüzyılın bir kurgusu olup, dönemin ortamına uygun olarak uydurulduğunu yazmaktadır.[118] Bu mümkün olmakla birlikte, Natif'in bu varsayımını hangi delillere dayanarak öne sürdüğü belli değildir. Aynı şekilde resimlerde görülen ve sıkça dile getirilen 'baş kesme' olayını (bir çizgi ile resimde yer alan canlıların başının kesilmesi ile resmi 'meşrulaştırmak') 12. yüzyılda yaşamış bir Kur'ân yorumcusu (tefsir alimi) olan Zemahşeri'ye atfetmektedir. Halbuki bu 'baş kesme olayı' yukarıda da zikredilen 'put kırma olayı' gibi, hadislerde mevcuttur, başka bir deyişle, İslamiyetin başından itibaren bilinmektedir. Resimde bir çizgi ile başı kesme eylemi hadislerde heykellerin (tasvirlerin) başını kesmek olarak geçmektedir.[119]

İslam dünyasında insan ürünü olan, sanatçılar tarafından yapılmış Hz. Peygamber tasvirlerinin varlığı bilinmektedir. Buna ek olarak mucizevi bir şekilde var olan, insanlar tarafından yapılmamış (acheiropoietic) peygamber resimleri ile ilgili ilginç hikâyeler bilinmektedir.[120] Natif, bu mucizevi tasvirler ile Manihaizm dininin kurucusu Mani'nin resimleri arasında paralellik kurmaktadır. Günümüzde yeniden ilgi odağı ve araştırma konusu olan Manihaizmde tasvirin son derece önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir, hatta dinin, metinden çok, resimlerle anlatıldığı da tahmin edilmektedir. Mani'nin ressam olarak kabiliyeti, dini propagandada önemli bir yer tutmuştur. Mani; doğrudan vahiy ile kendisine verilen resimler ve bu resimlerin dini anlatıda oynadığı etkin rolden ötürü döneminde tepki almış ve nihayetinde bu, onun ölümüne yol açmıştır.[121] Mani'nin bir sanatçı olarak kimliği ve ressamlığı sonradan



Resim 7.7: Hz. Peygamber ile omzundaki Hz.Ali, Kâbe'deki putları indirirler, Ravzatü's-Safâ, Mîrhând, Şiraz, 1585-1595 yılları arası. Berlin, İslam Sanatları Müzesi I. 44/68. (© Museum für Islamische Kunst - Staatliche Museen zu Berlin).

efsanevi bir klişe olarak yaşamaya devam etmiştir. Timurlu, Osmanlı ve Safevî metinlerinde Mani en iyi ressam olarak referans gösterilmiştir.[122]

Mani, vahiy ile aldığını söylediği veya yarattığı resimlerin cezasını doğrudan kendisi çekmiştir. Natif, hadislerde musavvirlerin hadlerini aştıkları için kıyamet gününde cezalandırılmalarını, cezanın tasvirleri kullanana (tapana) değil, doğrudan onları yaratan/üreten sanatçıya yönelik olması ile Mani'nin idam edilmesine yol açan resim pratiği arasında kurulan paralelliği de işaret etmektedir. Paralellik, sanatçının ürettiği tasvirin 'Tanrısal yaratma'ya (divine creation) rakip olmasından kaynaklanmaktadır. Yazar bu paralelliğin neden bir sorun oluşturduğunu sorgulamaktadır:

> Bu hadis metinlerinden biz sanatsal yaratımın; ilahi yaratıma bir rakip olarak algılandığı sonucunu çıkarabiliriz. Bu şüpheli paralellik, 'imgelerin' ve 'onları yapanların' ellerinde mükemmel bir güç bulundurdukları anlamına gelmektedir. Sanatçılar geçmişte kutsal güce sahip insanlar olarak mı düşünülüyordu? Sanatçılar Müslüman toplumda özel bir statüye mi sahiptiler? Tarihi kaynaklar bu iddiaları desteklemediği sürece bizim hadisleri eleştirel olarak okumamız bir zorunluluktur.[123]

Resme tapanın değil, onu yaratanın cezalandırılmasını sorgulayan Natif, İslam dini ve kültüründe sanatçı ve daha özelde ressama özel veya tanrısal bir önem/pozisyon atfedilmediğini öne sürmektedir. Hâlbuki burada sorunsal, İslamın sanatçıya karşı tavrından ziyade, İslam öncesi ve İslam dışındaki, Müslümanların irtibat ve etkileşim içinde oldukları çağdaş medeniyetlerde tasvire ve musavvire nasıl bakıldığıdır. Yeni şekillenen bir medeniyet için kadim medeniyet ve onların kültürel ve düşünsel pratikleri her zaman bir referans noktası olmuştur. Hem İslam öncesi Arap kültüründe şaire atfedilen önem, hem de Yunan felsefe geleneğinde var olan şair ve peygamber arasında kurulan paralellik, İslamda da sanatçıya karşı tamamen tepkisel değil olumlu bir yaklaşım da içermektedir. Yeni Eflatunculukta ve Aristo düşüncesinde cinlerin (ilham perileri) hem peygamber, hem şaire 'vahiy' getirmesinin, ikisi arasında muğlak bir ilişki yaratmış olduğu ve sanatçıya büyük bir güç verdiği ifade edilmiştir.[124] Yunan geleneğinden gelen bu düşünce, daha sonra İslam filozoflarının eserlerine de girmiştir.[125]

Fıkhi düşünce ve sanatsal yaratı arasında ise hep gerilime dayanan, muğlak hatta negatif bir boyut var olmuştur. Resim ve hakikat (ve/veya gerçek) arasındaki ilişkinin, canlı yaratıkların resmedil(me)mesi konusunda etkili olduğu düşünülebilir. Mani örneğinde vahiy ile gelen tasvirin dini anlatımda/pratiklerde kullanıldığı, Hıristiyan kültüründe cisimleşmiş tanrının resmine (ikona) aşırı saygı gösterildiği, onun önünde ibadet edildiği; hatta bazen resmin temsili olmasından çok, tapınma nesnesinin ta kendisine dönüştüğü bir çevrede, İslamın sanatçıyı yaratma eyleminden uzak tutması ve onu ceza ile tehdit etmesi olasıdır. Böylece, İslamın ilk döneminde bile, nesnelere tapma olasılığını ortadan kaldırmaya yönelik ve bu tür nesneyi üreten ressamlara karşı tedbiri Natif'in ortaya koyduğu kaynaklarda görmek mümkündür.[126]

Başından itibaren ve geliştirdiği argümanların neticesinde İslamdaki 'tasvir' sorunsalını dini/düşünsel zemine değil, daha çok 9. yüzyılın kültürel ve siyasi tavrı arasına yerleştirmekte olan Natif, böylece dini boyutu görmezden gelmektedir:

> İslam dünyasındaki imgelere karşı olan duygu ikileminin izahı belki de her Müslüman toplumun kültürel ve siyasi özgüvenine (takvalı ve dindarlardan çok) dayanmaktadır.[127]

Hâlbuki kendisinin ortaya koyduğu deliller bile, bu tutumun başından itibaren sosyal ve siyasi boyutu ile beraber, büyük ölçüde dini endişeden kaynaklandığını göstermektedir. Bazı delil ve kaynaklar yazarın ortaya koymaya çalıştığı teze uygun olarak okunduğu hissini uyandırmaktadır. Makalede ısrarla, tasvir konusundaki tartışmaların ancak 9. yüzyılda ortaya çıktığı gösterilmeye çalışılmıştır. Natif'in yukarıda bahsedilen peygamber dönemi ve o dönemden aktarılan hadislere karşı tavrı; argümantasyonunu kısmen bu tavır üstüne inşa etmesi,

İslam sanatındaki tasvir konusu ile ilgili aslında çok iyi düşünülmüş ve zengin materyal içeren makaleye eleştirel bir şekilde bakmamıza yol açmaktadır. Kendisi, makalesinin girişinde bahsettiği uçurumun[128] kapatılmasına değil, daha derinleşmesine yol açmaktadır.

Sonuç Yerine: Bazı Perspektifler

Makalemiz boyunca incelediğimiz eserlerin pek çoğu, problemli tarafları olmakla birlikte, şüphesiz tasvir sorunsalı araştırmaları için önemli katkılar sağlamaktadır. Girişte kısaca değindiğimiz kimi çalışmalar; modern kuramlar çerçevesinde meseleye yaklaşmaktadır. Makalemizde kullanılan diğer metinler ise, İslam görsel kültürünü felsefe ve sanat tarihine ilişkin bir çerçevede incelemektedir. *TASWIR* sergisi ve kataloğu ise benimsediği kuramı pratikte uygulaması bakımından ilginç bir örnektir.

Giriş kısmında bahsi geçen, modernite kuramı üzerine inşa edilen, sanat tarihi paradigmasını bir tarafa bıraksak, yeni yaklaşımlardan faydalanılarak, aslında Thomas Arnold ve Oleg Grabar tarafından çok daha erken tarihlerde dile getirilen bir perspektiften (imgelerin, görsellerin hem antropolojik boyutları, hem de toplum içindeki kültürel pratikleri çerçevesinde) konu araştırılabilir. İslam dünyasının ürettiği sanat ve daha spesifik olarak figüratif tasvirlerin görsel boyutları ve maddi gerçeklikleri, hem üretildikleri dönem içinde, hem bugünün felsefi-kuramsal düşünce biçimleri ile birlikte fıkhi tartışmalar ışığında incelenebilir. Bu birbirinden bağımsız ama aynı zamanda birbirlerini destekleyen alanlar çok farklı mecralarda, eserlerin üretildiği dönemdeki ya da daha sonraki dönemlerdeki metinsel kanıt ve tartışmalar da dahil edilerek tetkik edilebilir. Dolayısıyla bu yaklaşım biçimlerinin her bir boyutu, yepyeni cevaplar üretme gücüne sahiptir.

Bir sanat tarihçisi olarak, İslam medeniyeti ve kültürünün (kültürlerinin) ürettiği görsellere, tasvirlere nasıl bakılabilir sorusuna; görselleri (başka bir deyişle somut malzemeyi) merkeze oturtan, onları titizlikle analiz eden ve onlara yöneltilen soruları irdeleyen bir bakış açısıyla ve sanat tarihinin 'klasik' yaklaşım pratiklerinden faydalanarak yola çıkmak suretiyle, şeklinde cevap vermenin hâlâ doğru olduğu kanaatindeyim.

Bu bağlamda, görseller ve onların üretildikleri dönemin -bilinen veya günümüze gelen- bütün metinlerinin ve metinler arası ilişkilerin dikkate alınması gerekir. Bu, araştırmalardaki en önemli boyuttur. Bazı dönemler için bu elbette daha zor olup, görsel veya metne dayalı kaynakların olmaması, görseller ve metinler arasındaki orantısızlık, araştırmacılar için aşılması güç engeller oluşturmaktadır. Bütün bu zorluklara rağmen, iğne ile kuyu kazarcasına var olan eserleri ve metinleri ortaya çıkarmak, onları analiz etmek, mümkünse birbiriyle ilişkilendirmek zorunda olduğumuz kanaatindeyim. Bunu yapabilmenin birinci şartı elbette; hem *görselleri*, hem de onlardan bahseden, onlara atıf yapan, onlarla aynı dönemde üretilmiş olan veya onları kendi bağlamına oturtan *birincil kaynakları* ulaşılabilir hale getirmekten geçmektedir.

Son zamanlarda İslam sanatındaki görselleri, sanat düşüncesini ve estetiğini inceleyen birçok önemli eser yayımlandı.[129] Bu eserlerin bir kısmı görselleri incelemektedir, bir kısmı ise doğrudan birincil kaynakların edisyon kritiği niteliğindedir, diğer bir kısmı ise bu metinler sayesinde dönemin sanat algısını incelemektedir.[130] Kimi çalışmalar ise İslam sanatı hakkındaki yaygın klişeleri, kritik bir yaklaşımla sorgulamaktadır.[131] İslam dünyasında sanat düşüncesi ve estetik hakkındaki öncü eserlerin büyük bir kısmının 16. yüzyılda, yani Batı Rönesansı ile aynı dönemde yazıldığı bilinmektedir.[132]

Araştırmalarda tasvir konusu; "İslamda Tasvir" gibi çok genel ve geniş bir başlık kullanmak yerine "İslam sanatında temsil-tasvir konusu/sorunsalı", -dönem, yer, kültürel ortam, tarihsel gelişme, farklı kültürel gelenekler ile ilişkilendirmek sureti ile- daha detaylı alt başlıklar verilerek incelenebilir. Böylece, Kur'ân-ı Kerîm ve hadislerin yanında, İslam sanatındaki görseller ile sanat ve estetiği konu edinen (genel algıda var olmadığı ifade edilen) metinler daha iyi tanınmış olacaktır. Bu tür bir yaklaşım Batı'daki serüveninden farklı olsa da, İslam dünyasındaki sanatsal üretimleri ve sanat/estetik düşüncesindeki şaşırtıcı zenginliği keşfetme imkânı sunabilir. Bu tür taze bakış açıları yeni araştırmalara yol açacaktır.

NOTLAR

1 Oya Pancaroğlu, "Signs in the Horizons: Concepts of Image and Boundary in a Medieval Persian Cosmography," *Res: Anthropology and Aesthetics* 43 (2003): 31-41.

2 Hans Belting, *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015): 130; Almancası: Hans Belting, *Eine westöstliche Geschichte des Blickes* (München: C.H. Beck, 2008).

3 Konuyu doğrudan güncel olaylardan yola çıkarak inceleyen bazı yazılar: Bruno Latour, "What is Iconoclash? Or is There a World Beyond the Image Wars?" *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art,* Bruno Latour, Peter Weibel ed. (Karlsruhe: ZKM; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002): 14-27. Finbarr Barry Flood, "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum," *The Art Bulletin* 84 (4) 2002: 641-659. Jamal J. Elias, "(un) making idolatry from Mecca to Bamiyan," *Future Anterior* 4/2 (2007): 12-29. Ayrıca Charlie Hebdo saldırısından sonra yayınlanan bir yazı serisi için bkz. Christiane Gruber, "The Koran Does not Forbid Images of the Prophet," Newsweek 1/9/2015 http://www.newsweek.com/koran-does-not-forbid-images-prophet-298298. "How the "Ban" on Images of Muhammad Came to Be" Newsweek 1/19/2015 http://www.newsweek.com/how-ban-images-muhammad-came-be-300491; "Reclaiming the Prophet Muhammad in Iran" Newsweek 1/31/2015 http://www.newsweek.com/reclaiming-prophet-muhammad-iran-303526.

4 Bu ve benzer konuları 2010-2013 seneleri arasında Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi bünyesinde Dr. Ayşe Taşkent ile ortak yürüttüğümüz *İslam Sanatı ve Sanat Düşüncesi Araştırma Atölyesi: Tasvir Teorileri ve İslam Sanatı* isimli atölyede irdelemiştik.

5 Konu ile ilgili literatür sürekli artmaktadır. Burada sadece bazı temel çalışmalar vermekle yetineceğiz. 1942'ye kadarki literatür için bkz. K.A.C. Creswell, "The Lawfullness of Painting in Early Islam," *Ars Islamica* 11-12 (1946): 159-166. 'Tasvir yasağı' konusu hakkında temel çalışmaları olan önemli başka bir isim de Rudi Paret'tir. Yazıları tek bir eserde toplanmıştır: Rudi Paret, *Schriften zum Islam* (Stuttgart: Kohlhammer, 1981). Özellikle hadisleri ayrıntılı bir şekilde analiz eden yakın tarihli bir çalışma için bkz. Daan Van Reenen, "The Bilderverbot, a new survey," *Der Islam* 67 (1) 1990:. 27-77. Türkçede çok sayıda eser mevcut, bunlardan bazıları: Nusret Cam, *İslam'da Sanat, Sanatta İslam* (İstanbul: Akçağ, 2012 (1999); Osman Şekerci, *İslam'da Resim ve Heykel* (İstanbul: Nün, 1996); Suut Kemal Yetkin, "İslam Sanatının Mahiyeti," *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1 (1952): 44-47. Sadece konu bağlantılı hadisleriyle ilgili bkz. Ali Çolak, "Hadisler ışığında Hz. Peygamber'in resim ve heykele bakış," *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 8 (2) (2008): 105-119. İlyas Canikli, "İslam Kültüründe Resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı Temellendirmede Kullanılan Rivayetin Kritiği," *İslami Araştırmalar Dergisi* 17 (4) (2004): 381-389. Ayrıca İslam sanatı, İslam sanatında resim gibi konuları içeren eserlerde bazen tasvir problematiği ile ilgili açıklamalar bulunmaktadır.

6 Bu çerçevede şekillenen "İslam Sanatı" anlayışının güncel bir eleştirisi için bkz. Gülru Necipoğlu, "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches," *Journal of Art Historiography* 6 (Haziran 2012): 1-26 ve bu makalede zikredilen literatür.

7 Bu tasvirsizlik düşüncesi, bazı oryantalistler tarafından bir yasak olarak değil, hadislerden yola çıkarak daha sonra İslam kültüründe yerleşen bir olgu olarak anlaşılmıştır. İslamda tasvir konusundaki farklı yaklaşımları tasnif eden bir makale için bkz. Ismail Ozgur Sogancı, "Islamic Aniconism: Making Sense of a Messy Literature," *Marilyn Zurmuhlen Working Papers in Art Education* 1 (4) (2004). Ayrıca bkz. Ayşe Taşkent, "-Arnold, Creswell ve Grabar Metinleri Bağlamında- İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar Üzerine bir İnceleme I," *Sosyoloji Dergisi* 3 (24/1) (2012): 155-181.

8 Bu durumun tahlili ve İslamdaki tasvir karşıtı pratiğin son derece iyi bir analizi için bkz. Flood, "Between Cult and Culture", 641: "İmgelere Müslüman bireylerin monolitik/yekpare ya da patolojik olarak karşılık verdiği düşüncesi; özcü mecazları tarihsel analizlerin yerine koymakta ve kültürel pratiklerin farklı türleri arasındaki ayrımı görmezden gelmektir."

9 Daha 'radikal' bir yaklaşım sergileyenler ise, İslamdaki tasvir sorunsalının tarihsel bir olgu olmayıp, tarihsel serüveninden kopuk, bugünden geçmişe doğru (çağdaş) bir yansıma olma ihtimalini ortaya koyarlar. Bkz. Mika Natif, ""The Painters Breath" and Concepts of Idol Anxiety in Islamic Art," *Idol Anxiety*, Josh Ellenbogen-Aaron Tugendhaft ed. (Stanford: Stanford University Press 2011): 41: "Günümüzdeki yaygın kanı, İslamın figüratif temsile karşı olduğudur. Eylül 2005'te Danimarka karikatür hadisesi şaşkınlık yaratmış, Batılı izleyici İslam geleneğinde tasvirin yasak olduğu hakkında devam eden bir polemiğe şahit olmuştu. Oysaki Kur'ân imgelerin kullanımı konusunda sessizdir. Öyleyse bu düşünceler nereden kaynaklanmaktadır? Yüzyıllar boyunca İslam sanatının üretimi ve kabulü konusunda ortaya konulan bu düşünceler ne etki etmiştir? 'İmge-idol-zihinli' Batı'dan spiritüel açıdan farklı, hatta üstün olan İslamı tanımlarken acaba çağdaş fundamantalist İslami tavrı mı benimsiyoruz?".

Silvia Naef, kitabını buna benzer cümlelerle bitirmektedir: "İslamdaki 'Tasvir Yasağı' aslında Batı'nın ortaya koyduğu bir sorunsal - hatta bir uydurma/düzmece değil midir? Silvia Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam, Vom Koran bis zum Karikaturstreit* (München: C.H. Beck, 2007): 137. Her iki eser bu makalede incelenecektir.

10 Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture* (New York: New York: Dover, 1965): 13: "Canlı figürlerin resmedilmesinin kınanması bütün İslam dünyasında yaygın olan teolojik bir düşüncedir ve bu düşüncenin pratik olarak kabülü büyük ölçüde -herhangi bir zaman diliminde- toplumun gelenekleri ve beğenileri üzerinde etkisi bulunan teologlara bağlı olmuştur."

11 Yakın dönem fetvalar ve toplumsal tartışmalara genellikle değenilmemektedir. Bunun istisnası bkz. aşağıda Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam*.

12 Konu ile ilgili önemli yeni açılımlar sağlayan felsefi bir bakış için bkz. Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde (Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik)* (İstanbul: Klasik, 2013) ve Jamal J. Elias, *Aisha's Cushion. Religious Art, Perception, and Practice in Islam* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012). Ortaçağ İslam kültüründe sanat (eserler)ın algılanması, eserler hakkında tarihi kaynaklarda yazılanlar için bkz. Nasser Rabbat, "'Ajib and Gharib: Artistic Perception in Medieval Arabic Sources," *Mamluk History Through Architecture: Monuments, Culture and Politics in Medieval Egypt and Syria* (London: I. B. Tauris, 2010): 166-172, 231-235. Rabbat, ortaçağ kroniklerinde, var olan

sanat eserlerinden sadece kısaca bahsedilmesinin, dönemin tarihçilerinin bu görselleri değerlendirip haklarında yorum yapmak için yeterli donanıma sahip olmamalarına bağlamaktadır. Rabbat, 'görsel zeka ve beceriden yoksun' (lack of visual acuity) yazarlardan bahsetmektedir ve bizim bu kaynakları okuyup değerlendirdiğimizde bunu hesaba katmak zorunda olduğumuzu da ifade etmektedir.

13 Birçoğu İngilizce olarak yayınlanan bu eserler maalesef Türkçede de yeterince tanınmamaktadır. Bkz. aşağıda bu makalenin sonuç kısmı ve dipnotlar.

14 Bkz. bu kitapta Bekir Zakir Çoban'ın yazısı.

15 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Almanya'da İslam sanatının Avrupa'ya mı yoksa Asya'ya ait olduğu tartışılmıştır. Bazıları İslam sanatının Asya sanatına dahil olduğunu ve Asya sanatı içeren bir müzede sergilenmesini uygun görmüş, başkaları da İslam sanatını Avrupa ile ilişkilendirmişlerdi. Neticede İslam sanatı Berlin'de kurulan yeni Pergamon Müzesi'nde yerini almış ve bu da Avrupa'nın mirası çerçevesinde değerlendirilmesine yol açmıştır, bkz. Necipoğlu, "The Concept of Islamic Art", 17-18.

16 Değişik dönemlerde fethedilen bölgelerdeki put ve idol ve/veya tapınmaya müsait figüratif görsellere karşı tavır ve bu tavırların değişik boyut ve sebepleri için bkz. Flood, "Between Cult and Culture". Flood, ortaçağda Gazneli Mahmud'un Hindistan'dan getirdiği Hindu putlarını kendi sarayının eşiğine gömdüğünü aktarmaktadır, 650-51. Kendisi aynı makalede, İslam tarihinde bazı dönemlerde sergilenen putkırıcılık tavırların başka dönemlerde ve başka ortamlarda gerçekleşen putkırıcı hareketlerden farklı olmadığını yazmaktadır (Protestanlar veya Fransız devrimcilerin ortaya koydukları tavırlar gibi), 641. Antikçağdan modern döneme kadar tasvir karşıtlığı için bkz. ayrıca Alain Besançon, *The Forbidden Image, An Intellectual History of Iconoclasm*, (Chicago and London: University of Chicago Press, 2000). Diğer tarafta İslam çoğrafyasında - Türkiye dahil - İslam kültürünün başka medeniyetlerden bağımsız, özerk bir mevcudiyet ve kendi içinde bir gelişme gösterdiğini vurgulanmıştır.

17 Arnold, *Painting in Islam*.

18 Bkz. Oleg Grabar, 'İslam'ın Sanat Konusundaki Tutumu,' *İslam Sanatının Oluşumu* (İstanbul: Kanat, 1988): 59-79. Böyle bir ayrımın var olduğunu kabul edilmekle birlikte, bu ayrım basit ve net bir ayrım değildir. Camiler ve Kur'ân'da figüratif resme istisnai durumlar dışında rastlanmamaktadır; ama tarikat yapıları gibi farklı ibadet mekânları ve Kur'ân dışındaki birçok dini metinde figüratif tasvirler yer almaktadır.

19 Bkz. Sogancı, "Islamic Aniconism"; Taşkent, "İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar".

20 Georges Marçais, "*La Question des images dans l'art musulman,*" *Byzantion* 7 (1932): 161-183.

21 Dönemin sanat tarihi yazıcılığında İran (ve Ermeni) sanatını ve bu sanatı yaratan halkların figüratif resme karşı, semitik halklardan farklı olan kabiliyetini öven, onu ön plana çıkartan tavır yaygındır; bkz. Suzanne Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship* (New York: Cambridge University Press, 2009) özellikle 3. ve 4. Bölüm.

22 Grabar, birçok yazısında bu konuya değinmektedir, ama özellikle bkz. Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

23 Veyahut varsa, üsluplaştırılmış, gerçek, realist bir tasvirden uzak: Cam, *İslam'da Sanat,* 70: "…İslâm sanatındaki çiçeklerin, bitkilerin ve figürlerin yorumlanması, sanatçının onları olduğu gibi değil de, işleyerek… takdim etmek arzusundan doğmuş; İslâm sanatkârı tabiattaki realizmden bu sebeple daima kaçmıştır".

24 İslam sanatı araştırmalarının temel sorunsalı olan tasnif ve kronoloji boyutu hakkında bir çözüm önerisi için bkz. Necipoğlu, "The Concept of Islamic Art".

25 Konu ile ilgili iyi bir özet için bkz. Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam*, 73-130.

26 Farès, tasvirlere karşı tavrın bir tarafta putperestlik tehlikesi, diğer tarafta lüks tüketime teşvikten dolayı reddedildiğini öne sürmektedir. Bishr Farès, "Philosophie et Jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice : La Querelle des images en Islam," *Mélanges Louis Massignon* 2 (Damas: Institut Français, 1957): 77-109.

27 Cumhuriyet Türkiyesi'ndeki sanat tarihi yazıcılığı için bu tanınmış akademisyenlerden iki örnek verilebilir: Suut Kemal Yetkin, *İslam Sanatının Mahiyeti*, 46: "Islâmcılıkta, Kur'anca yasak edilmiyen, tâ başlangıçtan itibaren yapılmaya başlanan resim ve heykel niçin gelişmemiş ve Avrupa'da gibi niçin bir Rönesans olmamıştır?...İslâmlıkta Allah telâkkisi, resim ve heykelin, bütün Müslümanlarca ibadet merkezi olan camiye girmesine imkân verseydi, bu iki sanat yavaş yavaş gelişir, şaheserler verebilirdi."

Mazhar İpşirlioğlu, *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları* (İstanbul: Doğan Kardeş, 1997): 79: "Batı düşüncesinde yeni bir realite anlayışı doğuyor. Bugünün gerçeği, sürekli bir değişim içinde durmadan gelişiyor ve XX. yüzyıl, 'yeni insan'dan, gelişmeye, geleneğin taşıyıcısı olarak katkıda bulunmasını değil, bu etkinliğe realitenin yaratıcısı olarak doğrudan doğruya katılmasını bekliyor. Şimdiye kadar soyut Ortaçağ kalıplarını kırarak gerçeğe açılma yollarını arayan İslâm dünyası, bugün bu yeni realite ile hesaplaşmak zorundadır. İslâm dünyasında son elli yıl içinde bu yolda atılan en ileri, en verimli adımlar Atatürk devrimleri olmuştur. Bu devrimleri bir devir, medrese düşüncesi, bilim nakilciliği, bürokrasi dili, istiâre edebiyatı, nakış ve süslemecilik zevki ile birlikte tarihe karışıyor; hayatın her alanında donmuş Ortaçağ kalıplarının yerini yeni formlar almaya başlıyor. Ama günün sorunları karşısında bunlar yetmiyor, yeni realite anlayışı doğrultusunda yeni atılımlara girişilmek zorunluluğu da doğuyor. Doğu'nun çağdaş dünyada olumlu bir yer alabilmesi için, otorite baskısı altında yüzyıllar boyunca sürdürdüğü edilgin davranıştan kurtularak düşünce ve vicdan özgürlüğüne kavuşması gerekiyor. Bu aşamayı bizi ulaştıracak olan eğitim yolunu bulmak ve uygulamak zorundayız."

28 Osman Şekerçi'nin tespiti bugünün genel tavrı göstermektedir "Esasen biz burada bazıların iddia ettiği gibi: "resim yasağı birinci asra ait bir durumdur, o zamanda resimlere karşı saygıda bulunanlar vardı, bugün ise bu tehlike kalkmıştır, şu halde bu hadis mensûhtu yürürlükten kaldırılmıştır" demiyoruz. Şüphesiz peygamberlerin, velilerin veya halktan ileri derecede saygı gösterilen kimselerin tasvirleri bir gün tapınmaya kadar götürür. Bu yüzden yasaklılığın sebebi kaldığı sürece hüküm de devam eder. Böyle bir olayın ve davranışın meydana gelmesi halinde yasaklı hükmünün de yeniden geçerli olacağı kesindir. Fakat tasvir, mücerret tasvir niteliğini kaybetmezse bir sakınca yoktur." Şekerci, *İslam'da Resim*, 81.

29 Mesela Mısır'da mevlidlerde dağıtılan hamurdan yapılmış insan şeklindeki kurabiyelerin bir gerçekliği olmadığından sakıncalı değildir, 1933 senesine ait fetva için bkz. Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam,* 115.

30 Modern imge bilimi ile çok zengin bir literatür mevcut. Güncel bir eser için bkz: Klaus Sachs-Hombach (ed), *Bildtheorien, Antropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* (Frankfurt: Suhrkamp, 2009). Mitchel'in kitabı ve ortaya koyduğu eleştiri de hâlâ güncelliğini korumaktadır: W.J.T. Mitchell, *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji* (İstanbul: Paradigma, 2005).

31 Artistik perspektif (doğrusal, tek kaçış noktalı, merkezi izdüşüm perspektif) olarak bilinen perspektif türü.

32 Tasvir ile ilgili İslam fıkıh tartışmalarında üç boyutluluk, buna bağlı gölge (ve perspektif) kullanımı; argümantasyon kriterlerinin bir parçasıdır. Fıkıh âlimlerinin görüşlerinde ve fetvalarında 'gölge' tartışmasına rastlanmaktadır. Bu 'gölge' ile çoğu zaman da üç boyutlu bir cismin (heykel) kastedildiği görülür. Gölgenin minyatürlerde kullanılmamasında bu tartışmaların bir etkisi olabilir. Ama buna dayanarak, İslami figüratif resmin daha 'soyut' bir tasvir anlayışını amaçladığı tartışılabilir; zira resimler, görselleri tartışan metinler ve minyatürlerdeki anlayış, benzetme (likeness, mimesis) üzerine kuruludur. Bkz. Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam,* 67. Serpil Bağcı, "Sûrete âşık olmanın sûretleri," *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VI: Mesnevi: Hikâyenin Şiiri* (İstanbul: Turkuaz, 2011): 267-286.

33 Bkz. Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* (İstanbul: Metis, 2006); aynı yazar, "Der Zweifel Cézannes," *Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm ed. (München: Fink, 1994): 39-59.

34 Bugünlerde imge biliminde savunulan bu yaklaşım tabii ki yeni değildir. 'Resimler-görseller', tarih boyunca, başta dini ve siyasi olmak üzere, gösterme ve propaganda aracı olarak tam da bu anlamda kullanılmıştır (akla ilk gelen eski medeniyetlerde hükümdarların görselleştirilmesi ve/veya Hıristiyanlığın resim kullanma pratikleridir).

35 Bunu savunanların arasında en ünlüsü Mitchell'dir. William J.T. Mitchell, *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji.* İmge, tasviri önemseyen, ona anlam üreten bir dil-öncesi boyut atfeden bir yazı için bkz. Marie-José Mondzain, "What does seing an image mean?" *Journal of Visual Culture* 9 (3) 2010: 315: "Musevilik; teşbih ve imgenin alanını; yaratıcı ve yaratılmışları birbirine bağlayan akdi ilişkiyi muhafaza etmek için; idolleri ve bakışın bozucu kullanımını yasaklayan ilk dindi. Akde dayalı bu ilişki, onun bilgisini söylev ve dinlemek ile sınırlamayı dener. Görünür olanın dolayısıyla görmenin bu şekilde yetkisiz hale getirilmesi, bu imgeleri onların algılanabilir tezahüründen kopartmak anlamına gelir. Böylelikle konuşmanın ve harflerin aşırı belirleyici olduğu bir vahyi temel alır. İmge, söylevin doğal zeminidir...dünyanın imgesi böylelikle bize söylevi verir. ...insan olmak imgelerin bir izleyicisi olmak anlamına gelir...Eğer görmek, dünyanın imgesi vasıtasıyla hayatın renklerine ulaşabilmek demekse, imgeden mahrum olmak ise ölüm anlamına gelir; bir imgeyi görmek ise ölmemek anlamına gelir."

36 Gottfried Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder," *Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm ed. 11-38. (München: Fink, 1994): 11-38.

37 Jutta Held - Norbert Schneider, "Bildwissenschaft und cultural studies," *Grundzüge der Kunstwissenschaft* (Köln-Weimar-Wien: UTB, 2007): 486-503.

38 İslam tarihinde dönem dönem ortaya çıkan putkırıcılık hareketleri veya genelde tasvirlere karşı tepkiler de böyle bir modellemede daha anlaşılır hale gelmektedir. İmgelerin aktarımını inceleyen bir örnek için bkz. Serpil Bağcı, "Old Images for New Texts and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting," *Muqarnas. Essays in Honor of J. M. Rogers* D. Behrens-Abouseif, A. Contadini ed. 21 (2004): 21-32.

39 Nihat Boydaş, "Hat Sanatımız ve Batı'ya Tesiri," *Vakıflar Dergisi* 16 (1982): 161-164; *TASWIR, Islamische Bildwelten und Moderne*, A.Sh. Bruckstein Çoruh-Hendrik Budde ed. (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2009): 55-57.

40 Hans Belting'in kitabı Almanca olarak Hans Belting, *Eine westöstliche Geschichte des Blickes* (München: C.H. Beck, 2008) başlığı altında yayınlandı. İngilizce tercümesinde ise içerik aynı kalmakla birlikte başlık değişmiştir: Hans Belting, *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2011). Türkçe başlığı: Hans Belting, *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015).

41 Belting'in en iyi bilinen kitapları arasında İngilizce başlıklarıyla *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (1997), *The Invisible Masterpiece* (2001), *Art History after Modernism* (2003) ve en yeni çıkan kitap *An Anthropology of Images: Pictures, Medium, Body* (2014) bulunuyor.

42 Belting'in kitabının Almanca edisyonunda sunduğu ve geliştirdiği *Blickwechsel* terimi, eserin İngilizce ve Türkçe tercümelerde aynen korunmuştur. *Blickwechsel;* bakışma/bakış açısını değiştirme gibi değişik anlamlar içeren bir terimdir.

43 Belting, *Floransa ve Bağdat,* 12.

44 Bkz. yukarıda dipnot 30.

45 Belting, *Floransa ve Bağdat*, 21-22.

46 Belting, *Floransa ve Bağdat,* 52: "Perspektifin bir sömürgeleştirme aracı olarak kullanıldığına hiç kuşku yoktur. Avrupalılara göre perspektif "doğal görme biçimi"nin normuydu ve gerçekçiliği, modernliğin nimetlerini sömürgelere de getirecek olan şeyi temsil ediyordu."

47 Belting, *Floransa ve Bağdat*, 11.

48 "Belting, İslâm estetiğinin anakronik olması yüzünden İbnü'l-Heysem'in optik teorisini dünyada bulunan gerçek bir nesneye tatbik etmediğini, hatta edemediğini söylemektedir. Bu iddia hakkında söylenmesi gereken bir şey şudur ki, İslâm dünyasında çok sayıda suretler/resimler/imgeler var olmuştur ve hâlâ da vardır ve hatta İbnü'l-Heysem'in zamanında dahi bol miktarda mevcutturlar, bu yüzden de bu iddia sorunludur... İslâm dünyasında mevcut olan sanat eserlerinin suretlerle dopdolu olması, İslâm'ın sureti yasak ettiğini iddia eden herkes için rahatsız edici bir hakikattir. Genellemelerin "muhteşem" neticelerinden bir tanesi de, bizi, etrafımızda bulunan şeyleri, sırf bu genellemelere uymadıkları için görmezden gelmeye sevk etmeleridir." Oliver Leaman, "The Influence of Influence: How not to talk about Islamic Culture," *Ishrak. Yezhegodnik islamskoy filosofii* 1 (2010): 35-45.

49 "Etki/tesir diliyle ilgili sorunlardan bir tanesi şudur ki kültürlerin, belli-başlı fikirlerden ne derece etkilendiklerine ve bu tarz

etkilere matuf var olduğu söylenen kısıtlamalara bağlı olarak daha zengin veya daha fakir oldukları fikrini teşvik etmektedir. Bu zavallı Müslümanların, eşyayı suretle temsil etmelerine izin verilmemesinden ileri gelen cehaletleri yüzünden, teorilerinin, varması gereken noktaya götürülebileceğini göstermek için, bu denli bir kısıtlamaya tabi olmayan bir Hıristiyan gerekmiştir. Böylece, âdeta, yola devam ediyoruz ve netice olarak bildiğimiz gibi, bu Hıristiyan anlayışı İslam dünyasına gelmiş ve Müslümanların, daha aydınlanmış âlemlerde üretilmiş şeylere benzeyen sanat formları geliştirmesini sağlamıştır." Leaman, *Influence*, 41.

50 "Hayal gücünün şüphesini Belting, suretlere gösterilen dini bir nefrete (hoşnutsuzluğuna) dayalı olarak görür, hâlbuki bu aslen oldukça farklı bir şeydir... (İbnü'l-Heysem) neticede ortaya çıkan görüntüyle/resimle pek ilgilenmezdi, zira onu bilginin geliştirilebilir, üzerinde tasarruf edilebilir bir parçası olarak görmüyordu; bunu bu şekilde değerlendirmesi ise İslâm kaynaklı değil, epistemoloji kaynaklıydı." Leaman, *Influence*, 42.

51 David J. Roxburgh, "Two-Point Perspective," *Artforum* (April 2012): 61-64.

52 "*Floransa ve Bağdat*'ta beyan edilen entelektüel endişe ve hassasiyete rağmen, Belting'in elinde Doğu ve Batı aynı derecede incelikli, teferruatlı bir değerlendirmeye mazhar olmaz ve (böylece) İslam sanatının nitelenmesi, kökleri 19.yy.ın Oryantalist ilmi geleneğine uzanan ve modası geçmiş olmasına rağmen yine de yaygınlık arz eden bir görüşe teslim olur. Bu anlayışa göre İslâm'ın suretlerle ilgili görüşü ikon karşıtlığına neden olmakta, suretler/resimler yapıldığında veya yapılırsa sadece optik olmayan tabii resimlere müsaade etmekte ve böylece hat sanatının ve geometrik temelli soyutlamaların önem kazanmasını tetiklemekte ve hat sanatı ve soyutlamalar, sınırsız imkâna sahip betimlemeyi tamamlayıcı nitelikte olduklarından başarıya ulaşmaktadırlar. Bu tür fikirler ve onları ortaya çıkaran sebepler silsilesi makul görünebilir, fakat henüz sadece spekülasyon seviyesindeler." Roxburgh, "Two-Point Perspective", 62.

53 "Belting'in tarihî 'yamaları'nın ve İslâm sanatının sonsuz karmaşık çok renkliliğinin/çeşitliliğinin türlü türlü delillerine rağmen ona [İslâm sanatına] dair ortaya koyduğu sıkıştırılmış ve özselleştirilmiş tarihin etkileri yeterince ciddiyet arz etmekle birlikte insan bir de onun mukayesesinin uygunluğunu sorgulamalıdır. Neden resmi resimle mukayese etmeyelim ki? Yani, Batı'nın resmi ve tasvirini ne diye Doğu'nun geometri ve soyutlamasıyla mukayese etmeyi tercih ettiğini insan merak ediyor." Roxburgh, "Two-Point Perspective", 64.

54 Belting, *Floransa ve Bağdat*, 57.

55 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* (İstanbul: İletişim, 2010). Minyatürde resmin organizasyonu için kullanılan "tanrısal görüntü" tamlamasını Pamuk sanat tarihçilerinden almıştır. Örnekler için bkz. Mazhar İpşirlioğlu, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, 10: "İslâm sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılması yolu kapalıdır. Tam aksine o, madde dünyasından sıyrılma çabası içinde bu dünyayı *tanrısal bir görüntü* olarak vermeye çalışır." ve 11: "Bağdat Okulu sanatçılarının işledikleri konulara bakılacak olursa, bunlara büyük realistler denilmesi gerekir. Fakat realist değillerdi. Çünkü dünyaya dinî bir açıdan bakıyor, ondan "*tanrısal görüntü*"yü görüyor ve dünya gerçeğini… soyut, renkli şemalar halinde derinliği olmayan bir düzeye geçiriyorlardı." Ayrıca bkz. Reha Günay, "Süleymaniye minyatürlerinde mekan ve anlatım teknikleri," *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1993): 179-195: *"geleneksel yukarıdan bakış"*, "Süleymaniye minyatürlerinde … gerçek derinliği en doğru yansıtacak olan konik izdüşüm yöntemiyle yapılan çizgisel perspektif hiç görülmez. Yine gerçekçi hacmi verecek olan ışık ve gölge uygulamaları çok yetersiz. Hava perspektifi ise hiç düşünülmemiştir. Bütün bunlara neden İslam dininin resmi yasaklaması ve yaratma olgusunun Tanrı'ya özgü olduğu inancıdır. Bu yüzden bilinçli olarak üçüncü boyuttan kaçınılmış olmalıdır"; 185-186 ve "Batılı sanatçı 15.yy.'dan beri gerçeği yansıtan resim yapma araştırması içinde bireysel olarak çalışırken, doğulu sanatçı, aşmayı aklından bile geçirmediği bir geleneğin etkisiyle, bir şekiller dünyasını tekrarlıyordu"; 187.

56 Belting'in kitabındaki tezi kaynak zikretmeden tekrarlayan bir örnek: Faisal Devji, "Miniaturmalerei im Spiegel zeitgenössischer Kunst," *TASWIR, Islamische Bildwelten und Moderne*, (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2009): 45: "Ancak görme kültürü büsbütün değişim geçirmiştir. Bu dönemdeki [19.yy sonu. N. Kançal] sanat eseri gerçekçi olmak zorunda olduğundan değil, ancak var oluşu sanat eserinden bağımsız olarak algılanan dünya gerçekçi olmuştur ve tam da bu geleneksel estetiğin yerini almıştır. 16.yy sonlarındaki minyatür sanatçılarını anlatan, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı, o dönemde ilk defa ortaya çıkmış politik ve epistemolojik tartışmalar hakkında canlı bir izlenim edindirir." Ancak dönemin kaynaklarında bu tartışmalardan herhangi bir iz bulmak mümkün değil, bunlar ancak sonradan döneme projekte edilen tartışmalardır.

57 Orhan Pamuk'un romanındaki, iki sanat kuramı ve aralardaki farklı yaklaşımlar için birkaç alıntı verilebilir: Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* 252: "Bütün atlar, her birimiz en büyük musavvir ulu Allah'ın elinden bir diğerinden farklı olarak çıktığımız halde, nakkaşlar takımı bizleri niye ezberden çizer? Niye bizlere hiç bakmadan, binlerce, on binlerce at resmi çizivermekle övünürler? Çünkü kendi gözleriyle gördükleri âlemi değil, Allah'ın gördüğü âlemi resmetmeye çalışıyorlar da ondan. Bu şirk koşmak, -haşa- Allah'ın yapabildiğini ben de yapabilirim demek değil midir? Kendi gözünün gördüğü ile yetinmeyip, hayallerindeki aynı atı -bu Allah'ın gördüğü at - diye binlerce kere çizenler, en iyi atı ezberden kör nakkaşların çizebileceğini iddia edenler asıl Allah'la yarışıp dinsizlik etmiyorlar mı? Frenk üstadlarının yeni resim usulleri dinsizlik değil, tam tersi dinimize en uygun şeydir.", Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* 328: "…hüner sahibi nakkaşın gözü açık da olsa kapalı da olsa, atları her zaman yalnızca bir şekilde, Allah'ın gördüğü gibi göreceğini söylemişti. … El hep aynı atı çizerdi, çünkü o zamanlar üslup denen Frenk icadı yoktu.", Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* 446: "… resimde, Frenklerin yaptığı gibi, şeylerin Allah'ın aklındaki önemlerine göre değil de, gözlerimizle gözüktüğü gibi resmediliyormuş. Bu büyük bir günahmış. İslam'ın halifesi Padişahımızı bir köpekle aynı büyüklükte resmetmek ikinci günahmış. Üçüncü günah aynı büyüklükte Şeytan resmi yapıp, bir de onu cana yakın resmetmekmiş. Ama hepsinden büyük küfür ise, tabii ki resme bu Frenk anlayışını bir kere sokunca, Padişahımızın resminin kocaman ve yüzünün bütün ayrıntılarıyla resmedilmesiymiş. Putataparların yaptığı gibi… Ya da putatapar alışkanlıklarından kurtulamayan Hıristiyanların kilise duvarlarına yapıp secde ettikleri 'portre'ler gibi…" Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* 408: "Frenklerin yaptığı gibi, bu resimde

arkadaki çizimler küçüldüğü için ağacı küçük çizmemi istemişti. Resim ilerledikçe sanki bir resme değil de bir pencereden dünyaya bakıyormuşuz izlenimi veriyordu. Frenklerin perspektif usulünce yapılan bir resmin, cetvelleriyle tezhibinin pencerenin çerçevesi yerini tuttuğunu o zaman anladım." Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* 196: "İtalyan üstatların hiçbirinde senin şiirin, inancın, hassasiyetin, renklerin saflığı ve parlaklığı yok, inan bana. Ama onların resimleri daha inandırıcı, hayatın kendisine daha çok benziyor. Dünyayı bir minarenin şerefesinden görür gibi ve perspektif dedikleri şeye aldırmadan değil, sokaktan, o olmazsa prensin odasının içinden, yatağı yorganı, masası, aynası, kaplanı, kızı ve paralarıyla birlikte resmediyorlar; her şeyi resmediyorlar; biliyorsun. Ben yaptıkları her şeye kanmıyorum; resmin dünyayı doğrudan taklide kalkışması küçüklük geliyor bana, ağrıma gidiyor. Ama o yeni usullerle yaptıkları resimlerin öyle bir çekimi var ki! Gözün görüverdiği her şeyi gözün görüverdiği gibi resmediyorlar. Onlar gördüklerini resmediyorlar, bizler ise baktığımızı." Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* 95-96: "Oysa nakış doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir...Çünkü nakış, Allah'ın âlemi nasıl gördüğünü nakkaşın aramasıdır…".

58 Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 185-186: "Perspektif, resminin Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk üstatların usullerini kullanmanın, kendi bildiğimizi, kendi hünerlerimizi gâvurların hüner ve usulüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş."

59 Bu düşünce yeni değildir, modernite kuramların ana paradigmalarındandır, bu kuramın Türkiye'deki temsilcileri Yetkin ve İpşirlioğlu için bkz. dipnot 27.

60 "Amacım, iki kültürü, olumlu ya da olumsuz karşılaştırmalarda bulunmadan yan yana koyup değerlendirmekti. Batı'nın diğer kültürlere bakışına uzun zamandan beri damgasını vuran o kaçınılmaz Avrupa-merkezcilik ancak bu şekilde engellenebilir ya da en azından sınırlandırılabilirdi. Bu denemenin biraz olsun başarılı olup olmadığını okurun takdirine bırakıyorum." Belting, *Floransa ve Bağdat,* 13.

61 Bkz. Roxburgh, "Two-Point Perspective," 64: "Pamuk'un yasak (haram) resme ve bunun uyandırdığı korkuya dair Oryantalist tarzdaki kinayesi, Belting'in İslâm sanatına dair indirgemeci ve at gözlüklü anlayışını güçlendirmektedir."

62 İslam sanatları ve kaynakları hakkında literatür için bkz. dipnot 132.

63 Belting, *Floransa ve Bağdat,* 215: "Peki ama bakan kimdir ve kim böyle bakabilir? Her şeye hâkim bakış, her şeyi gören ve bir cismi olmayan Tanrı'ya mahsustu. Ancak Tanrı'nın bakışları olabilirdi insanın üzerinde, ya da insan ancak onun bakışlarını üzerinde hissedebilirdi..."; 216: "Nasıl Tanrı'nın dünyaya hâkim olduğu düşünülüyorsa, izleyici de böyle bir resmin önündeyken [doğrusal perspektif ile resmedilmiş bir resim, N. K-F.] resme hâkim olduğunu hissedebilirdi (zaten bunu istiyordu). Bu önemli bir değişimdir. Tanrı'nın gözü, resimlerde bağımsız bir göz, adeta *dünyanın dışında* ve üstünde bir göz olarak tasvir ediliyordu. Alberti'nin gözü ise bakışı, bakışın kendini *dünyanın içinde* hissettiği bir resme yöneltir."; 216: "Nasıl Tanrı'nın dünyaya hâkim olduğunu düşünülüyorsa, izleyici de böyle bir resmin önündeyken resme hâkim olduğunu hissedebilirdi (zaten bunu istiyordu). Bu önemli bir değişimdir. Tanrı'nın gözü, resimlerde bağımsız bir göz, adeta *dünyanın dışında* ve üstünde bir göz olarak tasvir ediliyordu. Alberti'nin gözü ise bakışı, bakışın kendini *dünyanın içinde* hissettiği bir resme yöneltir."; 218: "Alberti bu tek gözle Tanrı mimesisi yaparken çok cesurdur." Genel olarak bu konu hakkında ve özelde Belting'in yaklaşımının tahlili için bkz. Gülru Necipoğlu "The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures: Sight, Insight, and Desire," *Muqarnas* 32 (215): 23-61.

64 Almir Ibrić, *Das Bilderverbot im Islam. Eine Einführung* (Marburg: Tectum Yayınevi, 2011), *Islamisches Bilderverbot vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter* (Wien, Münster: LIT Yayınevi, 2006), (http://www.bilderverbot-islam.com/IBRIC_PDF/IBRIC_islamisches_Bilderverbot_Geschaffenes_Lebendiges_Materielles.pdf), *Bilder und Tätowierungen im Islam*, (LIT Yayınevi, 2010), *For a Philosophy of Aniconism in the Islam* (Wien; Münster: LIT Yayınevi, 2008).

65 http://www.bilderverbot-islam.com/aniconism_islam_prohibition_pictures_art.htm, erişim 08.08.2014.

66 Ibrić, *Islamisches Bilderverbot vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter,* 13: "Yapmaya çalıştığım şeydeki en büyük problem, ..., resim yasağı konusundaki felsefi tartışma boşluğudur" ve 12: "Bugüne kadar, resimlerin yasak olmasına veya hoş karşılanmamasına ya da resim yasağına dair felsefi bir araştırma bulamadım."

67 Ibrić, *For a Philosophy of Aniconism in the Islam*, 16.

68 Örnek Ernst Kühnel, *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments* (Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1949) ve Grabar, *Mediation*.

69 Mesela Yetkin, *İslam Sanatının Mahiyeti*, 46, 47: "Hiçbir sanat kolu, İslâm dininin yarattığı düşünüşü ve duyuşu, arabesk denilen ve yazıyı da âdeta mânasından boşaltarak bünyesinde katan, mûcize hâlinde cami, medrese ve türbelere dolan çizgi ağları kadar kuvvetle ifade edemez. Bu çizgilerin ağına düşen düşünce, nerede duracağını bilmeden dolaşır durur. …Gerçekten hiçbir sanat terkibi, ne başlangıcı ne de sonu olan arabesk kadar Müslümanı Allahına yaklaştıramaz, ondan ezelîlik ve ebedilik duygusunu uyandıramaz… Prensip bakımından arabesk ile minyatür arasında bir fark yoktur. İşte, Kur'an'ca yasak edilmediği halde resim ve heykelin kısırlaşıp, minyatürün verimlileşmesi bundandır."

70 Mesela Max Horten, *Die Philosophie des Islam* (München: Reinhardt, 1924); Ulrich Rudolph*, Islamische Philosophie* (München: C.H.Beck, 2004).

71 Gazzâlî, İbn Haldun, Fârâbî ve başkaların düşünceleri için tek bir referans gösterilmektedir: Doris Behrens-Abouseif, *Schönheit in der arabischen Kultur* (München: C.H. Beck, 1998).

72 Örnek *Sahihu'l-Buhari* için Ibrić, *Islamisches Bilderverbot vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter,* 106 dipnot 414: Hasan Ŝkapur, *Buharijina zbirka hadisa*, Tuzla, 1994 (Boşnakçadan Almancaya tercümesi: Ibrić, A.) Eserin sonunda eklenen fetvalar da öyle.

73 Ibrić'in kullandığı bazı terimler için ("Bildzauber", "Spiegelmetapher" gibi) bkz. J.Ch. Bürgel, *Allmacht und Mächtigkeit, Religion und Welt im Islam* (München: *C.H.* Beck 1991), 280-283.

74 S. 100, n. 74 "Kendi geliştirdikleri "Meditasyon yöntemleri" (hac ritüeli) yoluyla ve yeni dinin etkisiyle, soyut ve aşkın bir Tanrı'nın varlığı anlayışı da artmıştır".

75 "Elimizdeki kitapla ilgili önemli bir nokta: yazarın bu çok problemli, önemli alanlara mümkün alternatif anlayışlar getirmiş olmasıdır, ayrıca İslami yasa ve teolojinin ne kadar ince olabileceğini göstermiştir. Bu bizi şaşırtmamalı, zira bütün yasa temelli dinler, esnek olma becerisini geliştirmiş ve böylece tarih boyunca gelişebilmiştir," Oliver Leaman'ın önsözünden, Ibrić, *Bilder und Tätowierungen im Islam*, 11-12. Olumlu başka bir değerlendirme için bkz. Richard J. A. McGregor, "Islamisches Bilderverbot vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter," *Philosophy East and West*, 58 (2) (April 2008), 292-293.

76 Leaman'ın, Ibrić'in hiç olmazsa sadece ikincil kaynaklara dayanarak geliştirdiği argümanların bu boyutunu eleştirmesi beklenebilirdi. Filozof olmayan akademisyenlerden küçümseyerek bahseden Leaman'ın, sadece ikincil kaynak ve tercüme hadislerden yola çıkarak yeni bir yaklaşım vaat eden Ibrić'i şartsız övmesi şaşırtıcıdır. Kendisi, 'etki/tesir' ('influence') kavramını eleştirirken şöyle der: "Etki kavramının İslam felsefesi çalışmalarında -hem Müslüman, hem de gayrimüslimlerce- tetkikinin neden bu denli yaygın olduğu konusunda araştırma yapmak için biraz vakit harcamak buna değecektir. Bu kadar yaygın olmasının sebebi bu düşünce formu hakkında yorum yapanların birçoğunun gerçekte felsefeci olmamalarından ziyade tarihçi ve dilbilimci olmalarından kaynaklanır, öyle ki onlar fikirlerin kendisinden ziyade 'etki' hakkında konuşmak konusunda kendilerini çok daha rahat hissederler; fikirleri konuşmak, kişi filozof değilse biraz göz korkutucu ve caydırıcıdır." Leaman, *Influence*, 43.

77 İngilizce kitabın hem başlığında, hem bütün metinde tasvir yasağı değil, tasvirsizlik (aniconism) kullanılmıştır. Konu ile ilgili birçok İngilizce yayınında ise tasvir yasağı (prohibition of representation) kullanılmaktadır.

78 Ibrić, *Bilder und Tätowierungen im Islam*, 98: "Tasvir yasağı esasen çoktanrıcılığa karşı bir yasaktır ve öyle kalır".

79 Ibrić, *Bilder und Tätowierungen im Islam*, 16.

80 Bkz. yukarıda: "ortaya çıkmış 'İslami resim sanatına' rağmen".

81 Ibrić, *Bilder und Tätowierungen im Islam*, 90:, bununla Bişr Fares'i takip etmektedir: Bishr Farès, "Philosophie et Jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice: La Querelle des images en Islam."*in Mélanges Louis Massignon.* 2 (Damas: Institut Français, 1957), 77-109.

82 Ibrić, *Bilder und Tätowierungen im Islam*, 87.

83 Ibrić, *Bilder und Tätowierungen im Islam*, 39.

84 Tarikatlardaki görseller ve tarikat yapılarındaki kullanımı ile ilgili bkz. bu kitapta M. Baha Tanman ve Hümeyra Uludağ'ın makaleleri.

85 Silvia Naef, *Y a-t-il une "question de l'image" en Islam?* (Paris: Téraèdre, 2004); Almanca başlık ise *Bilder und Bilderverbot im Islam, Vom Koran bis zum Karikaturstreit* (München: C.H. Beck, 2007).

86 Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam*, 114.

87 Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam*, 13. Konu ile ilgili bkz. Hashim M. Al-Tawil, "Early Arab Icons: Literary and Archeological Evidence fort he Cult of Religious Images in Pre-Islamic Arabia" (doktora tezi, University of Iowa, 1993). Son senelerde Arap Yarımadası'ndaki maddi mirası içeren önemli bir sergide bölgenin İslam öncesi dönemine ait parçalar ilk defa tanıtılmıştır; bunlar arasında dini bağlamda kullanılan figüratif temsiller de yer almaktadır. Avrupa ve Amerika'nın birçok şehrinde açılan serginin kataloğu için bkz. *Roads of Arabia: The Archeological Treasures of Saudi Arabia*, Ute Franke-Joachim Gierlichs ed.(Tübingen-Berlin: Wasmuth, 2012).

88 Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam,* 66: "...Birçok sanat tarihçisine göre, İslam sanatının amacı gerçekliği göstermekten çok, gerçekliğin ötesinde bir dünya yaratmaktır. Bu düşünceyi, Türk yazar Orhan Pamuk da... şöyle ifade eder...: Allah önce alemi yarattı... Allah'ın hatırasını, O'nun alemini, O'nun gözleriyle görmek için."

89 Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam,* 86-90, ayrıca dipnot 45. Konu ile ilgili ayrıca bkz. Silvia Naef, "Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe," *La multiplication des images en pays d'Islam, De l'estampe à la télévision (17e-21e siècle),* B. Heyberger-S. Naef ed. (İstanbul/Würzburg: Ergon 2003), 189-207.

90 Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam*, 95.

91 Bkz. yukarıda dipnot 9.

92 *TASWIR, Pictorial Mappings of Islam and Modernity (Islamische Bildwelten und Moderne)* Martin-Grophius-Bau Berlin, (5.11.2009-18.01.2010). Sergi kataloğu sadece Almanca olarak basıldı: *TASWIR, Islamische Bildwelten und Moderne*, A.Sh. Bruckstein Çoruh-Hendrik Budde ed. (Berlin, 2009).

93 Joachim Sartorius, *TASWIR*, 7.

94 Sergide yer alan zengin ses enstalasyonları (Kur'ân'ın sesli okunması (cehri okunması) değişik müzik ve sesler) tabiatı gereği katalogda yer almamaktadır.

95 Bu atlas ve resimler/görsellerin yan yana konulmasına ilişkin metot için bkz. *Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas*, http://warburg.library.cornell.edu/, erişim 09.08.2014. Görsel, metaforik bir ansiklopedi olan bu atlas, Warburg'a göre "sembolik imgeler kümesi ile seyircinin hafızası, muhayyilesi ve idrakinde "geç antikitenin tesiri" olarak adlandırdığı şeyi canlandıracaktı".

96 Almut Sh. Bruckstein Çoruh, "TASWIR -Ein Bildatlas zu Moderne und Islam, Zur Genese einer Ausstellung," *TASWIR,* 11.

97 Bruckstein Çoruh, *TASWIR -Ein Bildatlas zu Moderne und Islam,* 12, 13. Bruckstein, Hans Belting'in kitabına atıfta bulunarak, onun uyguladığı "Blickwechsel" stratejisini eleştirmektedir.

98 Bruckstein Çoruh, *TASWIR -Ein Bildatlas zu Moderne und Islam,* 12.

99 Nazan Ölçer ile Kur'ân ve Picasso hakkındaki sohbeti için bkz. *TASWIR*, 13.

100 *Habersiz Buluşma/Blind Date,* İstanbul 2007 Sakıp Sabancı Müzesi basın toplantısında konuşan Nazan Ölçer: "Sergide Kadıasker Mustafa İzzet'le, bir bakıyorsunuz, Kandinsky'nin farklı eserleri yan yana birbirine bakıyor. Tarihten gelen sanatçılarla günümüzde hâlâ yaşayan sanatçıları bir araya getiriyoruz. Bunu çok önemli buluyorum, çünkü iki kültür arasında sanıldığı kadar farklı, uzun mesafeler yok. Sanatın dili, sanatçının çizgileri pek çok yerde bizi aynı kanalda buluşturabiliyor." www.haber34.com/m/habersizbulusmablind-date-istanbul-1396, erişim 11.07.2014.

101 *TASWIR* kataloğunda, *Sahih-i Buhari*'den bir sayfa (12, 84), bir Hanefi fıkıh metninden iki sayfa (84-85) Max Ernst'in bir kitap

illüstrasyonu, Murat Morova'nın Dil + Suret serisinden iki resim, Joseph Semah'ın *An Introduction to the Principle of Relative Expression* serisinden iki yaprak ve Yayoi Kusama'nın *INFINITY-NETS PQSTO* tablosu yan yana konulmuştur. Burada Max Ernst'in eseri Almanya'da tanınan bir isim olduğu için yer aldığı hissi uyandırmaktadır. Eserin, şekil benzerlikleri dışında İslami metinlerle hiçbir ortak yanı yoktur.

102 Bu hadis sayfalarının hangi bağlamda 'görsel' olarak sergiye alındığı ayrıca sorgulanabilir.

103 *TASWIR,* 51-63.

104 Bkz. dipnot 55.

105 İslam sanatı sergileme pratikleri için bkz. Necipoğlu, "The Concept of Islamic Art"; tarihsel boyutundan soyutlanmış gruplandırmalar için özellikle 9-10, 15, ayrıca Finbarr Barry Flood, "From the prophet to post-modernism: new world orders and the end of Islamic art," *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions* (New York: Routledge, 2007): 31-53.

106 Mika Natif, "The Painters Breath and Concepts of Idol Anxiety in Islamic Art," *Idol Anxiety,* Josh Ellenbogen ve Aaron Tugendhaft ed. (Stanford: Stanford University Press, 2011): 41-55.

107 Oleg Grabar - Mika Natif, "The Story of the Prophet Muhammad," *Studia Islamica* 96, (2003): 19-38.

108 Natif, "The Painters Breath," 41: "Metinlerde ressamlar hakkında dile getiren uyarılar ile temsiller açısından zengin olan kültürel ortamdaki maddi bulgu/kanıt arasında ciddi bir uçurum vardır".

109 Natif, W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: 2005), Bruno Latour-Peter Weibel, ed., *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (Cambridge: Mass., 2002) ve Moshe Halbertal-Avishai Margalit, *Idolatry,* (Cambridge: Mass., 1992) zikretmektedir. Mitchell, kitabında 'yaşayan imajlar'dan bahsetmektedir. Türkçeye çevrilmiş başka bir eserinde ise 'imaj' ve 'resim' kavramlardan etraflıca bahsetmektedir. Kitabın bir bölümünde Marx'ın 'fetiş' ile 'putkırıcılık' kavramları incelenmektedir, W.J.T. Mitchell, "Putkırıcılık Retorik, Marxism, İdeoloji ve Fetişizm", *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji* (İstanbul: 2005 (1986)), 202-262.

Moshe Halbertal (a.g.e.), in Natif, "The Painters Breath," 51: "putperestlik veya ikame hatası bir imgenin (tasvirin) tasvir edilenin özellikleri edinildiğinde ortaya çıkmaktadır. Böyle bir hatanın mekanizması (imgenin) bir tasvir olduğunu unutulmasını ihtiva etmekte ve bu imgenin otonom bir özne olarak muamele görmesine yol açmaktadır" Aynı yazarlar bu eserde ayrıca, Musevilikte Tanrı'nın nasıl tasvir edildiğini (veya edilmediğini) incelemektedirler. İslamdaki Tanrı tasavvuru ile ilgili bazı paralellikler görülebilir, bkz. Avinoam Shalem, "Verbildlichung Allahs: Für eine andere Bildtheorie," *Das Bild Gottes im Judentum, Christentum und Islam Das Bild Gottes im Judentum, Christentum und Islam,* Eckhard Leuschner-Mark R. Hesslinger ed. (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2009), dipnot 111 ve Christiane Gruber'in bu kitaptaki makalesi. Ayrıca bkz. Assman, "What's wrong with images?", 31: Onların büyülü olma ısrarı/iddiası… onların büyülü/sihirli olma ısrarı/iddiası onların dil ve sözel düşüncenin dışında işledikleri/etki ettikleri müddetçe bizim hayalimize/tasavvurumuza uyguladıkları baskıdır. Sözel bir ifade/beyan reddedilir, üzerinde durulur, değiştirilir veya karşılık verilir. Ama imgelere nasıl cevap üretilir? Onların büyülü/sihirli iddialarından kurtulmak ve onların bizim zihnimizi esir etmelerine karşı koymak için tam da bunu öğrenmemiz gerekir. Çözümün imgelerin yasaklamasında değil, görsel (iconic) okuryazarlığı edinmede olması muhtemeldir.

Didi-Huberman da yazılarında imgelerin dini-büyülü/sihirli boyutlarında ısrar etmektedir: Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Editions de Minuit, 1992).

110 Natif, tasvir yasağını konu edinen hadislerin 9. yüzyıla ait oldukları varsayımında, Goldziher ve Creswell'i takip etmektedir; İgnaz Goldziher, *Vorlesungen über den Islam* (Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1925); K.A.C. Creswell, *The Lawfullness of Painting in Early Islam*, 108: "Bundan dolayı benim vardığım sonuç şu ki İslâm'ın ilk devirlerinde resim yasağı bulunmuyordu; bu yasak, kısmen, temsili sanatlara karşı semitik ırkların fıtrat ve mizaçlarından kaynaklanan antipatinin bir neticesi olarak, kısmen önemli Yahudi mühtedilerin etkisi sayesinde, kısmen de büyü korkusundan dolayı kademe kademe gelişmiştir" Bkz. ayrıca Canikli, "İslam Kültüründe Resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı".

111 Natif, *"The Painters Breath,"* 43: "Bu hadis gelenekleri vasıtasıyla tanık olduğumuz şeyin, ulema ve halifelerin arasındaki gerilimin aynası olduğuna inanıyorum."

112 Natif, *"The Painters B*reath," 44.

113 Nomi Heger, "The Status and the Image of the Persianate Artist" (Ph.D. diss., Princeton University, 1997).

114 Natif, *"The Painters Breath,"* 42.

115 Al-Azraki, *Akhbar Makkah al-Musharrafah (Die Chroniken der Stadt Mekka),* Ferdinand Wüstenfeld ed. (Leipzig: F.A. Brockhaus), 77.

116 Müslim, "Cenaiz," 93; Ebu Davud, "Cenaiz," 72; Nesâî, "Cenaiz," 99; Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, I/84.

117 Oleg Grabar, "Islamic Art and Byzantium," *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964): 69-88.

Burada Müslümanların Hıristiyanların temsillerini ne kadar ciddiye aldıklarını, anlayıp anlamadıklarını bilmek mümkün değildir, ama Müslümanlar için bu tür tasvirlerin gerçek temsiller olmadığı kesindir.

118 Natif, *"The Painters Breath,"* 49: "(İskenderiyeli Eutychius) harfi harfine okunması mümkün olmayan bir metin inşa etmiştir; bundan dolayı 9. yüzyılda imgelere değinen başka metinlerle onun karşılaştırılarak okunması gerekir. Çağdaş Mısırlıları memnun etmek için Eutychius imgelerden bağımsız "saf' İslam'ın eski halinden bahseder."

119 Natif, "The Painters Breath", 49, örn. "Hz. Ebu Hureyre (radiyallahu anh) anlatıyor: "Resulullah (aleyhissalatu vesselam) buyurdular ki: "Bana Cibril (aleyhisselam) geldi ve: "Dün sana gelmiştim (ama yanına giremedim)." Girmeyişimin sebebi de üzerinde timsaller bulunan perde bezi idi. Orada bir de köpek vardı, kapının üzerinde de insan resimleri bulunuyordu. Timsallerin başların koparılmasını emret ki ağaç şekline dönsün. Örtüden ayak altına atılacak iki minder yapılmasını, köpeğin de dışarı çıkarmasını söyle!" Bu söylenenler yapıldı." Ebu Davud, "Libâs," 48 (4158).

120 Bkz.Grabar - Natif, "The Story of the Prophet Muhammad" ve Ayşe Taşkent'in bu kitaptaki yazısı.

121 Natif, "The Painters Breath," 45: "Firdavsi'nin Şahnamesinde Mani güya resim aracılığıyla bir peygamber olduğunu iddia ederken, muhalifleri (düşmanlar) onun bir putperest veya resme tapan kimse olduğunu iddia ederler." Bkz. Priscilla Soucek, "Nizami on Painters and Painting," *Islamic Art at the Metropolitan Museum of Art,* Richard Ettinghausen ed. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972), 9-21. Manihaizm ve dini öğretide resimlerin yeri için bkz. Zsuzsanna Gulácsi, "Searching for Mani's *Picture-Book* in Textual and Pictorial Sources," *Transcultural Studies* 1 (2011), 233: "Mani dinindeki 'resimlerle öğretme uygulaması' pan-Asiatik bir fenomen olan "imge ile (resimli) anlatıma" benzemektedir... Herhangi başka bir dinden daha fazla olarak Mani dininin mensupları didaktik resimlere dini esaslara ait (canonical) bir statü atfetmekle söz konusu resimlerin kullanımını kurumsallaştırmışlardır."

122 Bkz. dipnot 132'deki literatür.

123 Natif, *"The Painters Breath,"* 46.

124 Hz. Peygamber döneminde şairler ve onlara yapılan muamele için bkz. Cam, *İslam'da Sanat, Sanatta İslam*, 55.

125 Yunan estetik ve sanatsal düşüncesinin İslam felsefesindeki yeri için bkz. Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde;* Leaman, *Influence*, 42 yukarıda dipnot 48.

126 İslamdaki Allah'ı gösterme(me) pratikleri ile ilgili bkz. Shalem, *Verbildlichung Allahs*, 81-92 ve özellikle Christiane Gruber'in bu kitaptaki makalesi. Bkz. ayrıca Assman, "What's wrong with images?", 22: "Tasvirler iki sebeple yasaktır: 1. Çünkü her bir resim (sahte) bir tanrıyı temsil eder. Bu bir sadakat meselesidir. Resimler/tasvirler diğer tanrılardır ve tanrının kıskançlığını tahrik etmektedirler. 2. Çünkü hiçbir tasvir görünmez Tanrı'yı temsil kabiliyetine sahip değildir. Bu, Tanrı'nın mahiyetine dair bir meseledir. Tanrı'nın görünmezliği göz önüne alındığında, tasvirler, ilahi olanla rabıta kurmanın yanlış aracıları haline gelirler."

127 Natif, *"The Painters Breath,"* 47.

128 Bkz. yukarıda dipnot 109.

129 Yakın zamana kadar çoğu kaynak, akademik bir standartta yayınlanmamıştı. Farklı dönemlerden birçok kaynak içeren bir antoloji için bkz. D. Fairchild Ruggles, ed., *Islamic Art & Visual Culture, An Anthology of Sources* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011).

130 Örnek: Bağcı, makalesinde 12. yüzyılda yazılmış olan Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisinde, Şirin'in Hüsrev'e, portresine bakarak âşık olduğu epizodu gösteren minyatürleri analiz etmektedir. 14. yüzyıldan itibaren esere dahil edilen resimlerin en önemlileri arasında, Şirin'in Hüsrev'in portresini görüp, ona âşık olmasını gösteren sahne bulunur. Metin ve metne eşlik eden resimleri karşılaştıran Bağcı, metinde bahsedilen ve resimlerde gösterilen, Hüsrev'in portresinin Şirin'de yarattığı 'büyüleyici, sarhoş edici' etkiyi vurgulamaktadır. Bu örnekte hem metinde, hem de minyatürlerde portrenin (resmin) izleyicide yarattığı etki, aslında tam da bir estetik kuramdır, bir algılama teorisi olarak okunabilir. Bu örnekte görüldüğü gibi, metin-görseller incelemesi, İslam sanatında, kaynaklara dayanarak, makale boyunca eleştirdiğim 'tasvir yasağı' tartışmalardan tamamen farklı bir sanat algısı sunmaktadır. Serpil Bağcı, "Sûrete Âşık Olmanın Sûretleri," *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VI: Mesnevi: Hikâyenin Şiiri* (İstanbul: Turkuaz, 2011): 267-286.

131 Persis Berlekamp, *Wonder, Image & Cosmos in Medieval Islam* (New Haven and London: Yale University Press, 2011) kitabında, Acaibü'l Mahlukat literatüründeki görsellerin örneğinde, İslam dünyasında 13. yüzyıldan itibaren dini konular içeren resimlerin var olduğunu göstermiştir. Yaygın olan bu metinlerin yanında ve öncesinde de dini bağlamda figüratif temsillere rastlanmaktadır. Kısa bir özet için bkz. Nicole Kançal-Ferrari, "Hıristiyan ve İslam Dünyasındaki Peygamber Tasvirleri hakkında Değerlendirme," *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 30 (2014): 63-100. Gülru Necipoğlu, yol gösteren çalışmalarında İslam sanatındaki süsleme/ornament klişesi ve 'soyut' formların anlamı hakkındaki estetik tecrübeyi aktaran metinleri ortaya koyarak, bu unsurlara farklı bakmamızı sağlamıştır: Gülru Necipoğlu, "Early Modern Floral: The Agency of Ornament in Ottoman and Safavid Visual Cultures," *Histories of Ornament: From Global to Local,* Gülru Necipoğlu-Alina Payne, ed. (Princeton: Princeton University Press, 2016), 132-155, 367-373; Gülru Necipoğlu,"L'idée de décor dans les régimes de visualité islamiques," *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs,* ed, Rémi Labrusse (Paris: Musée du Louvre, 2007), 10-23; Gülru Necipoğlu, *The Topkapı Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Oakland-California: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995).

132 Burada örnek olarak, makalede bahsi geçen eserler ile beraber, birkaç önemli yayın zikredilebilir. 16. yüzyıl İran sanatındaki sanat düşüncesini inceleyen eserler: Wheeler Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters. Muqarnas Supplements* (Leiden: Brill, 2014), David J. Roxburgh, *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Studies and Sources in Islamic Art and Architecture 9 (Leiden: Brill, 2001), "The Making and Reception of Painting in Pre-Modern Iran" *Muqarnas* 17 David J. Roxburgh ed. (2000); özellikle Yves Porter, "From the 'Theory of the Two Qalams' to the 'Seven Principles of Painting': Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting," *Muqarnas* 17 (2000): 109-118. Osmanlı'daki sanat düşüncesi için Mimar Sinan'ın otobiyografisi en önemli metinler arasında yer almaktadır. Birkaç defa değişik yerlerde yayınlanmış metnin en düzgün ve kapsamlı edisyon kritiği için bkz. *Sinan's Autobiographies: A Critical Edition of Five Sixteenth-Century Texts. Supplements to Muqarnas,* edisyon Kritik ve Tercümesi: Howard Crane ve Esra Akin, ed. ve önsöz: Gülru Necipoğlu (Leiden: Brill, 2006).

Yine 16. yüzyıl Osmanlı kültür ortamı için temel eserler arasında yakın bir tarihte yayınlanan Esra Akın Kıvanç, *Mustafa Âli's Epic Deeds of Artists. A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World* (Leiden-Boston: Brill, 2011) bulunmaktadır. Akın Kıvanç, Mustafa Âli'nin bu metninin ve onun edisyon kritiğinin önemi şöyle ifade etmektedir: "Ümit ediyorum ki, bu edisyon kritik yeni araştırmalar için sağlam bir zemin teşkil etmektedir. İlerideki araştırmalar sonucunda bu metin Vasari, Cennini, Alberti gibi yazarların eserlerinin yan yana dünya literatüründeki yerini alacaktır. Mustafa Âli hırslı bir insandı ve icraatı arzu ettiği mükafâtı ömründe bulamadı. Bundan dolayı icraatına bağlı ve çok istediği takdiri kendisine bahşetme vazifesi bugünkü bilim adamlarına kalmış." Akın Kıvanç, *Mustafa Âli's Epic Deeds of Artists,* 155.

KAYNAKÇA

Akın Kıvanç, Esra. *Mustafa Âli's Epic Deeds of Artists. A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*. Leiden-Boston: Brill, 2011.

Al-Azraki. *Akhbar Makkah al-Musharrafah* (Die Chroniken der Stadt Mekka). Ferdinand Wüstenfeld ed. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1858.

Al-Tawil, Hashim M. "Early Arab Icons: Literary and Archeological Evidence fort he Cult of Religious Images in Pre-Islamic Arabia". Doktora Tezi, University of Iowa, 1993.

Arnold, Sir Thomas W. *Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*. New York: Dover, 1965 (1928).

Assmann, Jan. "What's wrong with images?" *Idol Anxiety*. Josh Ellenbogen ve Aaron Tugendhaft ed. 19-31. Stanford: Stanford University Press, 2011.

Bağcı, Serpil. "Old Images for New Texts and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting." *Muqarnas. Essays in Honor of J. M. Rogers*. Doris Behrens-Abouseif ve Anna Contadini, 21 (2004): 21-32.

Bağcı, Serpil. "Sûrete âşık olmanın sûretleri." *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VI: Mesnevi: Hikâyenin Şiiri*. 267-286. İstanbul: Turkuaz, 2011.

Behrens-Abouseif, Doris. *Schönheit in der arabischen Kultur*. München: C.H. Beck, 1998.

Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Pictures, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Belting, Hans. *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. Çeviren Zehra Aksu Yılmazer. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.

Belting, Hans. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

Belting, Hans. *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blickes*. München: C.H. Beck, 2008.

Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Belting, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Berlekamp, Persis. *Wonder, Image & Cosmos in Medieval Islam*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

Besançon, Alain. *The Forbidden Image, An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder." *Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm ed. 11-38. München: Fink, 1994.

Boydaş, Nihat. "Hat Sanatımız ve Batı'ya Tesiri." *Vakıflar Dergisi* 16 (1982): 161-164.

Bürgel, J. Ch. *Allmacht und Mächtigkeit, Religion und Welt im Islam*. München: *C.H.* Beck, 1991.

Cam, Nusret. *İslam'da Sanat, Sanatta İslam*. Ankara: Akçağ, 2012 (1999).

Canikli, İlyas. "İslam Kültüründe Resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı Temellendirmede Kullanılan Rivayetin Kritiği." *İslami Araştırmalar Dergisi* 17 (4) (2004): 381-389.

Creswell, K.A.C. "The Lawfullness of Painting in Early Islam." *Ars Islamica* 11-12 (1946): 159-166.

Çolak, Ali. "Hadisler ışığında Hz. Peygamber'in resim ve heykele bakış." *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 8 (2) (2008): 105-119.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Editions de Minuit, 1992.

Elias, Jamal J. *Aisha's Cushion. Religious Art, Perception, and Practice in Islam*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.

Elias, Jamal J. "(un)making idolatry from Mecca to Bamiyan." *Future Anterior* 4/2 (2007): 12-29.

Farès, Bishr. "Philosophie et Jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice: La Querelle des images en Islam." *In Mélanges Louis Massignon*. 2 77-109. Damas: Institut Français, 1957.

Flood, Finbarr Barry. "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum." *The Art Bulletin* 84 (4) (2002): 641-659.

Flood, Finbarr Barry. "From the prophet to post-modernism: new world orders and the end of Islamic art." *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*. 31-53. New York: Routledge, 2007.

Goldziher, Ignaz. *Vorlesungen über den Islam*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1925.

Grabar, Oleg ve Mika Natif. "The Story of the Prophet Muhammad." *Studia Islamica* 96 (2003): 19-38.

Grabar, Oleg. 'İslam'ın Sanat Konusundaki Tutumu', *İslam Sanatının Oluşumu*. 59-79. İstanbul: Kanat, 1988.

Grabar, Oleg. "Islamic Art and Byzantium." *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964): 69-88.

Grabar, Oleg. *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Gruber, Christiane. "The Koran Does not Forbid Images of the Prophet." *Newsweek,* January 9, 2015, http://www.newsweek.com/koran-does-not-forbid-images-prophet-298298; "How the "Ban" on Images of Muhammad Came to Be." *Newsweek,* January 19 2015, http://www.newsweek.com/how-ban-images-muhammad-came-be-300491; "Reclaiming the Prophet Muhammad in Iran." *Newsweek,* January 31 2015, http://www.newsweek.com/reclaiming-prophet-muhammad-iran-303526.

Gulácsi, Zsuzsanna. "Searching for Mani's *Picture-Book* in Textual and Pictorial Sources." *Transcultural Studies* (2011): 233-262. doi: http://dx.doi.org/10.11588/ts.2011.1.6173.

Günay, Reha. "Süleymaniye minyatürlerinde mekan ve anlatım teknikleri." *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan*. 179-195. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1993.

Halbertal, Moshe -Avishai Margalit. *Idolatry.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

Heger, Nomi. "The Status and the Image of the Persianate Artist." Doktora Tezi, Princeton University, 1997.

Held, Jutta ve Norbert Schneider. "Bildwissenschaft und cultural studies." *Grundzüge der Kunstwissenschaft* 486-503. Köln-Weimar-Wien: UTB, 2007.

Horten, Max. *Die Philosophie des Islam.* München: Reinhardt, 1924.

Ibrić, Almir. *Bilder und Tätowierungen im Islam, eine Einführung in die Ethik und Ästhetik des Polytheismusverbots.* Wien; Münster: LIT, 2010.

Ibrić, Almir. *Das Bilderverbot im Islam. Eine Einführung*. Marburg: Tectum, 2004 (2011).

Ibrić, Almir. *For a Philosophy of Aniconism in the Islam*. Wien; Münster: LIT, 2008.

Ibrić, Almir. http://www.bilderverbot-islam.com/aniconism_islam_prohibition_pictures_art.htm, erişim 08.08.2014.

Ibrić, Almir. *Islamisches Bilderverbot vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter*. Wien; Münster: LIT, 2006. (http://www.bilderverbot-islam.com/IBRIC_PDF/IBRIC_islamisches_Bilderverbot_Geschaffenes_Lebendiges_Materielles.pdf),

İpşirlioğlu, Mazhar. *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Doğan Kardeş, 1997 (1971).

Kançal-Ferrari, Nicole. "Hıristiyan ve İslam Dünyasındaki Peygamber Tasvirleri Hakkında Değerlendirme." *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 30 (2014): 63-100.

Kühnel, Ernst. *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments*. Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1949.

Latour, Bruno ve Peter Weibel (ed). *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art.* Karlsruhe: ZKM; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Leaman, Oliver. "The Influence of Influence: How not to talk about Islamic Culture." *Ishrak. Yezhegodnik islamskoy filosofii* 1 (2010): 35-45.

Marchand, Suzanne. *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. New York: Cambridge University Press, 2009.

Marçais, Georges. "La Question des images dans l'art musulman." *Byzantion* 7 (1932): 161-183.

McGregor, Richard J. A. "Islamisches Bilderverbot vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter." *Philosophy East and West.* 58 (2) (April 2008): 292-293.

Merleau-Ponty, Maurice. "Der Zweifel Cézannes." *Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm ed. 39-59. München: Fink, 1994.

Merleau-Ponty, Maurice. *Göz ve Tin*. Çeviren Ahmet Soysal. İstanbul: Metis, 2006.

Mitchell, W.J.T. *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji*, Çeviren Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma, 2005.

Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Mondzain, Marie-José. "What does seing an image mean?" *Journal of Visual Culture* 9 (3) (2010): 307-315.

Naef, Silvia. "Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe." *La multiplication des images en pays d'Islam, De l'estampe à la télévision (17e-21e siècle)*. B. Heybergerve S. Naef ed. 189-207. Würzburg: Ergon, 2003.

Naef, Silvia. *Bilder und Bilderverbot im Islam, Vom Koran bis zum Karikaturstreit*. München: C.H. Beck, 2007.

Naef, Silvia. *Y a-t-il une "question de l'image" en Islam?* Paris: Téraèdre, 2004.

Natif, Mika. "The Painters Breath and Concepts of Idol Anxiety in Islamic Art." *Idol Anxiety*. Josh Ellenbogen ve Aaron Tugendhaft ed. 41-55. Stanford: Stanford University Press, 2011.

Necipoğlu, Gülru. "The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures: Sight, Insight, and Desire." *Muqarnas* 32 (215): 23-61.

Necipoğlu, Gülru. "L'idée de décor dans les régimes de visualité islamiques." *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs*. Rémi Labrusse et al. ed. 10-23. Paris: Musée du Louvre, 2007.

Necipoğlu, Gülru. "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches." *Journal of Art Historiography* 6 (Haziran 2012): 1-26.

Necipoğlu, Gülru. *The Topkapı Scroll—Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Oakland-California: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

Pamuk, Orhan. *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim, 2010.

Pancaroğlu, Oya. "Signs in the Horizons: Concepts of Image and Boundary in a Medieval Persian Cosmography." *Res: Anthropology and Aesthetics* 43 (2003): 31-41.

Paret, Rudi. *Schriften zum Islam*. Stuttgart: Kohlhammer, 1981.

Porter, Yves. "From the 'Theory of the Two Qalams' to the 'Seven Principles of Painting': Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting." *Muqarnas* 17 (2000): 109-118.

Rabbat, Nasser. "'Ajib and Gharib: Artistic Perception in Medieval Arabic Sources." *Mamluk History Through Architecture: Monuments, Culture and Politics in Medieval Egypt and Syria*. 166-172, 231-235. London: I. B. Tauris, 2010.

Roads of Arabia: The Archeological Treasures of Saudi Arabia. Ute Franke-Joachim Gierlichs ed. Tübingen-Berlin: Wasmuth, 2012.

Roxburgh, David J. *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, *Studies and Sources in Islamic Art and Architecture* 9. Leiden: Brill, 2001.

Roxburgh, David J. "Two-Point Perspective." *Artforum* (Nisan 2012): 61-64.

Rudolph, Ulrich. *Islamische Philosophie*. München: C.H.Beck, 2004.

Ruggles, D. Fairchild (ed). *Islamic Art & Visual Culture, An Anthology of Sources*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

Sachs-Hombach, Klaus (ed). *Bildtheorien, Antropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.

Shalem, Avinoam. "Verbildlichung Allahs: Für eine andere Bildtheorie." *Das Bild Gottes im Judentum, Christentum und Islam*. Eckhard Leuschner-Mark R. Hesslinger ed. 81-92. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2009.

Sinan's Autobiographies: A Critical Edition of Five Sixteenth-Century Texts. Supplements to Muqarnas. Edisyon Kritik ve Tercümesi: Howard Crane ve Esra Akin, ed. ve önsöz: Gülru Necipoğlu. Leiden: Brill, 2006.

Sogancı, Ismail Ozgur. "Islamic Aniconism: Making Sense of a Messy Literature." *Marilyn Zurmuhlen Working Papers in Art Education.* 1 (4) (2004).

Soucek, Priscilla. "Nizami on Painters and Painting." *Islamic Art at the Metropolitan Museum of Art.* Ed.Richard Ettinghausen, 9-21. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972.

Şekerci, Osman. *İslam'da Resim ve Heykel*. İstanbul: Nün, 1996.

TASWIR. Islamische Bildwelten und Moderne. A.Sh. Bruckstein Çoruh-Hendrik Budde ed. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2009.

Taşkent, Ayşe. "-Arnold, Creswell ve Grabar Metinleri Bağlamında- İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar Üzerine bir İnceleme I." *Sosyoloji Dergisi* 3. Dizi 24 (2012/1): 155-181.

Taşkent, Ayşe. *Güzelin Peşinde (Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik)*. İstanbul: Klasik, 2013.

Thackston, Wheeler. *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters. Muqarnas Supplements.* Leiden: Brill, 2014.

The Making and Reception of Painting in Pre-Modern Iran. Muqarnas 17 David J. Roxburgh ed. (2000).

Van Reenen, Daan. "The *Bilderverbot*, a New Survey." *Der Islam* 67 (1) (1990): 27-77.

Yetkin, Suut Kemal. "İslam Sanatının Mahiyeti." *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1 (1952): 44-47.