

ISLAMSKA MISAO

Osnivač i izdavač: Fakultet za islamske studije, Novi Pazar

Za izdavača: Prof. dr. Enver Gicić

Glavni urednik: Prof. dr. Enver Gicić

Pomoćnik urednika: Prof. dr. Hajrudin Balić

Redakcija: prof. dr. Admir Muratović, prof. dr. Almir

Pramenković, hfz.doc. dr. Haris Hadžić, doc. dr. Siham Mevid

Šerijatski recenzent: hfz, prof. dr. Almir Pramenković

Tehnički urednik: Ifet Aličković

Lektura: Samir Škrijelj

Štampa: Grafičar Užice

Tiraž: 500 primjeraka

Adresa redakcije: Fakultet za islamske studije,
ul. Rifata Burdževića 1, 36300 Novi Pazar

Štampanje ovog broja pomogla je Vlada R. Srbije - Kancelarija
za saradnju sa crkvama i verskim zajednicama

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

378:28

ISLAMSKA misao : godišnjak Fakulteta za islamske studije Novi Pazar /
glavni urednik Enver Gicić. - 2007, br. 1- . - Novi Pazar : Fakultet za islam-
ske studije, 2007- (Užice : Grafičar). - 24 cm

Godišnje.

ISSN 1452-9580 = Islamska misao (Novi Pazar)

COBISS.SR-ID 141771532

REKONTEKSTUALIZACIJA HISTORIJE ISLAMSKE UMJETNOSTI ISLAMSKA VIZUELNA UMJETNOST - TUMAČENJA I RAZUMIJEVANJA

Sažetak

Termini islamski ornament ili arabeska koji se odnose i personificiraju islamsku umjetnost još u samom startu proizvode dvojbu da li se radi o elementima likovnog stvaralaštva i umjetničke prakse, ili su možda stil i forma koji ispunjavaju ključne kriterije poetike jedne zasebne umjetničke profilacije i izraza koji korespondiraju bukvalno sa svim domenima vizualne umjetnosti. Takva umjetnička praksa nosi sa sobom i posebne estetske reference koje se baziraju na tom avangardnom poimanju umjetnosti gdje dominiraju univerzalni postulati, pravila i premise, te izvedba umjetničkog djela. U islamskim umjetničkim produkcijama idejna geneza ima svoj autentičan razvoj i izraz koji je odražavao estetske, sociološke, religijske, filozofske i kulturološke pretpostavke.

*Zbog toga ono što se čini najbitnijim, a veoma se često propušta, jeste kako definirati islamsku umjetnost u generalnom smislu, a onda u tom sklopu razmatrati pitanja pojedinačnih elemenata umjetničkog sistema. Govoreći zapadnim rječnikom i koristeći zapadne metode, da li to ona sadrži mimetičke elemente koji se kasnije definiraju kao umjetnost lijepog, ili **fine art**, ili se ona u samom startu bavila vizualizacijom islamskog koncepta i razumijevanjem ovoga svijeta? Ili je možda praksa koja se etablira u nekim kombinacijama koji prolaze kroz eklektičke filtere da bi se na kraju kristalizirala standardna forma umjetničkog izraza prihvatljivog za sve: za ortodoksiju, za estetiku, za poetiku umjetničkog djela, za ukus publike i pokrovitelja. U takvim okolnostima neophodno je temeljito ispitati sve reference i pretpostavke vezane za likovno izražavanje u domenu islamske*

umjetnosti, jedno sasvim novo „ikonološko“¹ razumijevanje i prepoznavanje standardnih i prihvaćenih termina koji su paradigma za islamsko umjetničko djelo, bez razlike na domen izražavanja u arhitekturi, umjetnosti ili dizajnu.

*Dalje u kontekstu „specifičnosti“ posebno je važno sada zadržati se na detaljnoj eksplikaciji ovih, prema Sosiru, označiteljskih (**signifié**) atributa koji prate samu determinaciju islamske umjetnosti. Naime, već su se standardizirali kao prepoznatljiviji pojmovi i termini islamska ornamentacija ili arabeska i važno je preispitati njihovu **terminološku tačnost i prikladnost** u odnosu na označeno (**signifiant**).*

Ključne riječi: islamska umjetnost, ornament, arabeska, modernizam, konceptualizam, estetika.

Abstract

Ornament or arabesque very often causes doubt whether it is the elements of artistic creation or artistic practice, or they are some kind of a style and form that overlap all the criteria of the poetics of a particular artistic profiling and expression literally in all domains and fields of artistic creation. In addition, such artistic practice carries with it special aesthetic references based on the avant-garde perception of art, dominated by universal postulates, rules, premises, and performances in the profiling of an artwork. Islamic art has its own authentic development and expression that has reflected aesthetic, sociological, religious, philosophical and cultural assumptions.

What seems to be the most important, and often missed, is how to define an Islamic art. Speaking with western vocabulary and using western methods, it doesn't contains mimetic content that is later defined as the art of beautiful, or fine art, but from the very beginning it dealt with

¹ Ikonologija (grč. Εικων - slika i λογία - nauka) je moderna historijsko-umjetnička nauka koja se bavi čitanjem i analizom umjetničkih slika, simbola i vizualnih predstava karakterističnih za pojedina umjetnička razdoblja, stilove i djela pojedinih umjetnika. Od početka XX vijeka postala je znanstvena metoda koju je uspostavio A. M. Warburg, a razradio E. Panofsky

the visualization of the Islamic concept and understanding of this world. Or it may be a practice that is established in some combinations that pass through eclectic filters to eventually crystallize the standard form of artistic expression acceptable to all: for orthodoxy, for aesthetics, for the poetics of the artwork, for the taste of the audience and the sponsor. In this context, it is necessary to thoroughly examine all the references and assumptions related to artistic expression in the domain of Islamic art, and the new reading and recognition of standard and pronounced terms that are paradigm for an Islamic artistic work, without distinction to the domain of expression in architecture, art or design.

In the above context, it is particularly important to keep in mind detailed explanation of these, according to Ferdinand de Saussure, signifying (signifié) attributes that follow the very definition of the Islamic art. Namely, the terms Islamic ornaments or arabesque has already been standardized as recognizable terms and, accordingly, their accuracy and appropriateness in relation signifier (signifiant) should be reconsidered.

Keywords: Islamic art, ornament, arabesque, modernism, conceptualism, aesthetic

Rekontekstualizacija historije islamske umjetnosti

Kada se komparativno uporedi razvoj historije zapadne umjetnosti sa historijom islamske umjetnosti dolazi se do brzog zaključka da je dinamizam stilistički i hronološki veći u prvoj varijanti, dok je tok historije islamske kulture i umjetnosti nekako standardizirano statičan, čak se stiče utisak i nepotpun u generičkom smislu. Postavlja se pitanje zašto se umjetnička infrastruktura zapadnog tipa razvija na jedan način, a islamska na drugi. Da li to znači da su one potpuno autonomne bez ikakvog međusobnog uticaja ili su možda povezane po nekim osnovama koje nisu dovoljno apostrofirane ili poznate. I na kraju, da li se prethodna konstatacija duži samom čitanju i proučavanju umjetnosti koji je bio temeljit na Zapadu, dok je u okviru islamske civilizacije taj proces zapostavljen i nedovoljno razvijen. Razloge ovog stanja prvenstveno treba tražiti u krizi i zaostajanju

zadnjih sto godina kultura i umjetnosti koji pripadaju islamskom civilizacijskom krugu, i to baš u vremenima kada se razvijaju discipline vezane za definisanje i kategorizaciju umjetničkih fenomena korištenjem savremenih metoda i kriterija. Uglavnom zbog toga, u nedostatku sopstvenog samodeterminisanja, u islamskom svijetu se ne definišu krucijalne stvari kao što su razumijevanje kulturoloških matrica i umjetničkih obrazaca u smislu autonomnosti izraza koji reflektiraju *duh vremena* jedne civilizacije. Tu prazninu svakako su popunili zapadni autori i istraživači koji su se jako puno zanimali za islamski domen društvenog života i njegove manifestacije, ali svakako kroz prizmu zapadnog imperijalizma i dominacije. Ne slučajno, zbog toga se i formiraju, posebice tokom 19. stoljeća, brojne orijentalne škole i studijski programi na sveučilištima s ciljem kompletne pasivizacije jedne veoma žive kulture i umjetnosti kako bi se kasnije nametnula zapadna forma intelektualnog i kulturološkog promišljanja. Rezultat ovog stanja je sada nedostatak potpune historije umjetnosti u islamskom svijetu, ili šire kazano, nedostatak nivoa svijesti o sopstvenom kulturnom i umjetničkom naslijeđu koje je sada (p)ostalo isključivo u rukama zapadnih institucija moći i kulture.

Ono što najviše zabrinjava jeste svakako nametnuto definisanje i vrjednovanje islamske umjetničke produkcije koja se karakteriše kao separatna i specifična iz razloga što se razvoj umjetnosti isključivo gleda sa stanovišta europocentričnog svjetonazora. Upravo ova već kolonizatorski etabliрана standardizacija islamske umjetnosti povod je za novo prevrjednovanje uloge i razumijevanja umjetnosti koja ima svoju relaciju sa islamom i koja je svakako bila izraz *par excellence* tadašnjeg, pa i sadašnjeg *Zaitgesita*. Ili bolje rečeno, duha jedne ideje (*tewhid*) koja je konstanta u islamskom vjerovanju bez razlike na vrijeme i društvene kontekste. Naprosto, da bi se riješili ovi animoziteti i proturječnosti samog poimanja islamske umjetnosti nužno je novo *iščitavanje* historije islamske umjetnosti kroz pomnu analizu umjetničkih artifakata, te na taj način izvršiti novu *revalorizaciju* fenomena islamske umjetnosti koji kruži kao bauk iznad glave. Svakako, bilo kakvo promišljanje mora se zasnivati na kritičkom mišljenju, bez unaprijed postavljenih ciljeva i određenih zaključaka. Stoga, osnovna svrha novog iščitavanja islamske umjetnosti nije samo potraga za primjercima islamske umjetničke produkcije ili analiza teksto-

va koji se bave ovom tematikom, već razumijevanje na koji način muslimanski autor razmišlja i njegova sposobnost da kreira i interpretira svoju umjetnost. Također se treba pozabaviti i analizom konteksta u kojem je umjetničko djelo nastalo, pa i kome i čemu je namijenjeno, zatim analizom postojećih artifakata, njihovim vrjednovanjem i predefinisanjem dosadašnjih stavova i formulacija. U ovakvoj naučnoj konfiguraciji sasvim je moguća ozbiljna *dekonstrukcija* zapadne historije islamske umjetnosti, temeljita i istinita *rekontekstualizacija* iznutra bez vanjskih uticaja i opterećenja. Ona mora biti *dinamična u transferu i transformaciji* jednog diskursa i vizualizacije u korist drugog. Drugi diskurs imperativno svakako se odnosi na originalni kontekst stvaranja i razvijanja islamske umjetnosti. Prepozicioniranje stava i odnosa prema islamskoj umjetnosti upravo zbog toga demonstrira jednu verziju slobode koja dovodi u pitanje uspostavljene i nametnute autoritete koje niko do sada nije smio da ospori. Na taj način se promovira fleksibilna i osavremenjena historija i teorija islamske umjetnosti i kulture oslobođena zapadnih mitomanskih kulturoloških matrica. Ovo oslobođenje mora ići najmanje na tri novoa: *najprije rekontekstualizirati poetiku umjetnosti u okrilju islama, preispitati dosljednost uspostavljene dinastičke hronologije (periodizacija i geografska područja), te na kraju i samu nominaciju pojmova, termina i njihova značenja.*

U ovom kompendiju nije nam namjera baviti se svim modelima rekontekstualizacija eksplikativno. U prva dva nivoa rekontekstualizacije samo su navedeni generalni problemi sa mogućim solucijama, dok problem nominacije islamske umjetnosti je predmet detaljne opservacije i cilj istraživanja. Prvi nivo svakako je možda najbitniji iz prostog razloga jer definiše sve ostale *kontekste* islamske umjetnosti, što je po prirodi aksiomatski, izvorni i suštinski. Ta poetika koja prožima jednu umjetničku produkciju provlači se kao zajednički imenitelj različitih umjetničkih diskursa i tematika. Ova idejna linija islamske umjetnosti u samom temelju i uspostavljenim principima kreće različito u odnosu na onu zapadnu koja se bavila mimetičkim predstavama koje se profiliraju kroz figurativnu formu i prizmu objektivnog svijeta. Islamska poetika ide u drugom pravcu, te u samim postulatima nije zainteresovana za objektivni svijet, formalne aspekte i izraze forme, nego za onaj transcendentalni, subjektivno spoznajni aspekt metafizičke realnosti koja se definiše u osnovnom principu

vjerovanja u islamu: *tewhid* (Božija jednoća). A *propo* ove pozicije koja je globalno i široko definisana, islamski umjetnici su savršeno precizno kroz historiju razvili propisan set umjetničkih tehnika i medija koji shodno osnovnom načelu, bez nikakvih drugih ograničenja i limitiranja, implementiraju vizualnu identifikaciju. U tom smislu, forma dobija jedno sasvim drugo značenje, a posebno figuracija. Upravo i anikonični karakter islamske umjetnosti dolazi iz ovog koncepta što atribuiru islamsku umjetnost začetnikom konceptualne vrste umjetnosti. Islamsku konceptualnu umjetnost ne treba miješati sa ovim novim, moderno-zapadnim konceptualizmom koji umjetnički akt pretvara u centralni problem za razmišljanje podsticajem na meditaciju ili operativno sprovodi predmetnu *racionalizaciju* uglavnom u domenu intuicije i mistike.

Ono što je najvažnije u ovom zapadnom promišljanju jeste da kroz konceptualizam, ustvari, preispituju funkciju i karakter umjetnosti, te da konceptualni pristup označava krajnju fazu zapadnog sistema umjetničke produkcije, a istovremeno i bježanje od formalnih aspekata umjetnosti. Koncept ovdje znači kritiku cjelokupne zapadne vizualne infrastrukture i nagovještaj novog konceptualnog vokabulara koji svoj izvor nalazi u jeziku. Naravno da su uporište za ovu vrstu konceptualnog pristupa našli u djelima švicarskog lingviste Ferdinanda de Sosira koji je naglasio umstveni koncept označenog u tekstu. Koncept islamske umjetnosti je postavljen na drugim osnovama i njegova emanacija dolazi direktno iz Izvora: svete knjige Kur'ani Kerima i iz Hadisa Božjeg poslanika Muhameda a.s. Po učenju novoplatonista i gnostika, svijet je emanacija božanstva, tj. izlazak jednog manje savršenog oblika iz nekog višeg i savršenijeg principa, a da se pritom ovaj viši princip nije izmijenio. U kontekstu takvog razumijevanja, islamska umjetnost direktno emanira iz principa svjetonazora, a se pritom nije desila ikakva deformacija samog principa kakav je bio slučaj u kršćanstvu. Kršćanstvo u izvornom konceptu doktrinu monoteizma materijalizira i konkretizira kroz simboličke forme da bi kasnije umjetničko izražavanje direktno devergiralo poimanje Boga kroz antropomorfnu dioptriju. Ovdje je važno naglasiti da u vizualnoj kulturi *historija je historija promatrača i autorizirajućeg diskursa, a ne historija objekata*² te se prema tome treba ophoditi kada je riječ o historiji

² Irit Rogoff, *Studying Visual Culture* u: *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff, London: Routledge,

islamske vizualne umjetnosti i njenih derivata i praktika koji proizlaze iz nje. Očigledno da je u ovom smislu važna sopstvena percepcija i etablirani vokabular koji će konstruisati autonomni obrazac i koncept prepoznavanja sopstvene naracije na jedan autentično novi način daleko od floskula koji dolaze sa strane. I zato se u islamskoj umjetnosti, poučeni prethodnim primjerom, sada etablira jedan sasvim novi koncept preobražaja, revalorizacije i re-evaluacije koji će preispitati validnost svih umjetničkih doktrina i koncepata koji su se pojavljivali na historijsko-umjetničkoj sceni u različitim vremenskim epohama. Govorimo, naime, o konceptu aproprijacije koji ima svoje zasluge u pravilnom i tačnom definisanju umjetničkih postulata, takozvanih materijalnih emanata, koji počivaju na rigidnom poštivanju božanstvenih imperativa anikoničnog prikazivanja.

Metoda aproprijacije također otvara problem hronološkog definisanja islamske umjetnosti, prikladnost dosadašnjeg dinastičkog uokvirivanja ključnih umjetničkih izraza, te kulturološke matrice u formiranju partikularnih stilova i generičkih formi. U dosadašnjim historijama islamske umjetnosti uglavnom dominira političko-dinastička matrica bez većeg interesovanja da se umjetnički izrazi definišu po stilskim karakteristikama i poetici umjetničkog djela. Postoje grube podjele po tom osnovu i one se svode na uglavnom tri faze: rani period islamske umjetnosti koji je aproprijativan i nalazi svoje modele i elemente, ali ne koncepte i obrasce, u ranijim antičkim epohama. Ovaj stadij umjetnosti uglavnom dolazi iz perioda (9-10. stoljeće) kada se glavni centar islamske imperije nalazi u Damasku. Visoki period islamske umjetnosti (10-14. stoljeće), koji dominira u svjetskim okvirima Srednjeg vijeka, uglavnom se veže za islamske umjetničke centre u Bagdadu, Kairu i Kordobi. Kasnija faza islamske umjetnosti (15-20. stoljeće) odnosi se na savremeniju historiju sa pojavom modernih državnih sistema i umjetničkih centara - Istanbulom i Isfahanom. Naime, kroz hronološku sistematizaciju treba se pokriti 1300 godina aktivnog umjetničkog stvaralaštva koje je heterogeno po karakteru jer se prepliću klimatski, kulturološki, regionalni i geografski uticaji. Ovi elementi u svakom slučaju uobličavaju konkretne forme i njih je lako raspoznati u kontekstu standardnog i unificiranog umjetničkog produciranja. Ta standardizacija prvenstveno se duži sljedećim faktorima: vjerovanje u

1998, str. 14-26, 20

Allaha, Poslanika Muhameda a.s. i poštivanje kur'anskih propisa; zajedničko arapsko pismo i jezik; pokretljivost muslimanskih masa, posebno kroz obavljanje hadža i razvijenu trgovinu; te fizička i kulturna mobilnost umjetnika, poeta i učenjaka koji se kreću u različitim dijelovima islamskih imperija i država. Na ovaj način možemo pratiti dijahroni razvoj historije islamske umjetnosti. U glavnom stratusu su kodificirani elementi vizuelnih predstava, pojmova i slika, dok u straničnom stratusu se nalaze svi elementi umjetničkog upražnjavanja koji ne remete osnovne postulate, a govore o specifičnim ekspresijama partikularnih umjetničkih naracija. Radi toga imamo jednu univerzalnu islamsku umjetnost datu za sva vremena i za sve prostore koji orbitiraju u islamskom civilizacijskom krugu, dok se sa druge strane u okvirima te temeljne i zajedničke umjetničke ekspresije rađaju kulturološke matrice arapskog, persijskog, turskog, mogulskog, afričkog... tipa umjetnosti.

Nominacija islamske vizualne umjetnosti - Ornament, arabeska ili nešto treće

Dosadašnje umjetničko-teorijske dileme

Termini *islamski ornament* ili *arabeska* koji se odnose i personificiraju islamsku umjetnost još u samom startu proizvode dvojbu da li se radi o elementima likovnog stvaralaštva i umjetničke praktilike, ili su možda stil i forma koji ispunjavaju ključne kriterije poetike zasebne umjetničke profilacije i izraza koji korespondiraju bukvalno sa svim domenima vizualne umjetnosti. Teorija islamske umjetnosti i njeni protagonisti skoro unificirano su definisali ove termine kroz limitirane interpretacije dekorativnog naslijeđa koji je bazično koncentrisan u kulturološkom miljeu naroda islamske provincije bez dubljih promišljanja o karakteru ove vrste umjetničke praktilike i njene esencije. Najčešća teza je da narodi, u ovom slučaju Arapi, koji nisu imali nekog značajnijeg umjetničkog *backgrounda* u prethodnom periodu, sasvim logično se zadržavaju na *primitivnom* upražnjavanju umjetničke kreacije bez dubokih intelektualnih i estetskih promišljanja. U tom smislu i sami umjetnici, *proizvođači* umjetnosti, prisiljeni su da slijede kulturološke *modele*, te su oni najbolji reprezent jed-

ne društvene psihologije koja ne trpi odstupanja od zacrtanih postulata društvenog ponašanja. Na taj način, prema zapadnim orijentalistima se utvrđuju uzročno-posljedične veze pojavnosti i opstojnosti islamskih ornamentalnih motiva i arabeski. Čak i u samom definisanju ovih termina naglašavaju se dvije komponente - ritmičnost i preplet motiva - koji dolaze sa tkanih ćilima ili u šarama koje se formiraju na horizontu pustinskih predjela sa kojima se svakodnevno susretao jednostavni beduinski čovjek. Prema Titusu Burkhardu, *arabeska uključuje ornamentiranje stiliziranih biljnih formi i striktnih geometrijskih oblika*, te da je *prva vrsta ornamentacije kompletni ritam, dok je drugi kristal po prirodi*.³

Drugi razlog koji se također naglašava kao ključna determinanta takve nominacije je *dekorativni aspekt* takozvanih *minor arts*⁴, ili apstraktna ekspresija islamske umjetnosti koja je rezultat anikoničnog stava islamske teologije. *Dekorativni* elementi koji se zapažaju u domenu primijenjenih umjetnosti, što posebno važi za izradu ćilima, tekstila, grafičke kaligrafije te metalnih i keramičkih posuda, ustvari, pokazuju koncentraciju i važnost sa kojom se ovi domeni umjetničke *praktike* prakticiraju. I dok se na Zapadu do pojave modernizma ova djelatnost umjetničkog *praktikovanja* smatra zanatskom, usput lišena estetskih vrijednosti, na horizontu islamske umjetnosti ona se tretira kao prava umjetnička grana i najavljuje etabliranje i jednaku važnost dizajna u okvirima umjetnosti. Za islamskog umjetnika ne postoje razlike i dispariteti između lijepe umjetnosti i primijenjene umjetnosti, između slikarstva i vazni, skulpture i tirkiza. Za njega je sve predmet simbioze i on rabi kombinacije likovnih tehnika i područja sa ciljem da dostigne osnovnu ideju da kroz umjetnost konkretizuje i materijalizuje ontološku narav Prirode.

U odnosu na *apstraktnu prirodu* islamske umjetnosti postoje brojne dileme; da li islamska umjetnost može da se nazove *apstraktnom* ili je ona samo dekorativna sa asocijacijama na apstrakciju, da li je ta apstraktnost slična ili je poput ove moderne, zapadne apstrakcije i na kraju kako valorizirati apstrakciju – kroz matematičke, geometrijske postulate ili kao

³ Burkhardt, T., *Art of Islam*, World Wisdom, 2019, Indiana, USA p. 62

⁴ Eng. *minor arts* (manje umjetnosti). Sami termin se odnosi na umjetničke forme koje, prema nekim zapadnim autorima, imaju manju važnost, značaj i ozbiljnost. Do početka 20. vijeka u Evropi se ne prepoznaje kao umjetnička forma izražavanja dizajn produkcija, dok se u islamskoj umjetnosti još u startu dizajn smatra za ključni segment umjetnosti, te su zbog toga komentari o karakteru islamske umjetnosti na Zapadu pežorativni.

slobodan izraz umjetnika bez utvrđenih pravila. Na ovoj temi svoj stav je iskazao Seyyed Hossein Nasr sa tezom da je takozvana *islamska apstrakcija* lišena ljudske participacije i nije proizvod racionalnog stava, nego je *plod razumijevanja u izvornom smislu, te oplemenjivanje materije* na način da se naglasi momenat da ova vrsta umjetničkog prikazivanja *potiče od nekog većeg nivoa kosmičke i metakosmičke realnosti*.⁵ Na ovaj stav se nadovezuje Burkhard koji tvrdi da *apstraktni karakter islamske umjetnosti se asimiluje sa apstraktnom umjetnošću* i želi da napravi jasnu distinkciju jer moderni umjetnici kroz apstrakciju nalaze neposredan odgovor na nerazumne impulse koji dolaze iz podsvijesti, dok muslimanski umjetnici kroz apstrakciju *izražavaju Zakon* te na direktan način *manifestiraju Jedinstvo množine*.⁶ Sa druge strane, autori koji su manjina, prave direktnu analogiju sa modernim konceptom apstraktne umjetnosti. Njihova ključna teza je da u ocjenjivanju određenog umjetničkog stila nije put i izvor stvaranja bitan, nego konačan oblik i utisak o završenom i zaokruženom djelu. Sa te strane, bez razlike na upotrijebljene procedure u konkretizaciji same ideje od koje se kreće, islamska umjetnost je po vokaciji apstraktna i nefigurativna. Konsekventno tome obje apstrakcije su istog tipa, morfološki su identični, čak i procedura je slična jer obje apstrakcije imaju za cilj eliminaciju mimetičkih predstava kroz stilizovane varijante i geometrizaciju.

I u momentima kada se čini da su ove dvije različite koncepcije nepomirljive, nesumnjivo je da istina leži negdje na sredini i razrešnica se može pronaći u jasnom definisanju, prije svega, osnovnih postulata islama i njenih derivata koji se implementiraju u različite forme. Zbog toga ono što se čini najbitnijim, a veoma se često propušta, jeste kako definisati islamsku umjetnost u generalnom smislu, a onda u tom sklopu razmatrati pitanja pojedinačnih elemenata umjetničkog sistema. Govoreći zapadnim rječnikom i koristeći zapadne metode, da li to ona sadrži mimetičke elemente koji se kasnije definišu kao umjetnost lijepog, ili *fine art*, ili se ona u samom startu bavila vizualizacijom islamskog koncepta i razumijevanjem ovoga svijeta? Ili je možda praksa koja se etablira u nekim kombinacijama koji prolaze kroz eklektičke filtere da bi se na kraju kristalizirala standar-

⁵ Seyyed Hossein Nasr, Predgovor u *Art of Islam*, Burkhardt, T., World Wisdom, 2019, Indiana, USA

⁶ Jaen-Louis Michon, Uvod u *Art of Islam*, Burkhardt, T., World Wisdom, 2019, Indiana, USA

dna forma umjetničkog izraza prihvatljivog za sve: za ortodoksiju, za estetiku, za poetiku umjetničkog djela, za ukus publike i pokrovitelja. Ove dileme izgledaju enigmatične jer su samo problemski tretirane bez uvida u cjelokupnu infrastrukturu islamskog umjetničkog djela i njegovu propisnu valorizaciju, i to upravo kroz prizmu zapadnih metoda i kriterijuma. Ukoliko ovako promatramo stvari najprije se nameće utisak da zapadni autori i istraživači teško prihvataju činjenicu da islamska umjetnost u samom startu ima avangardnost. Ona se sadrži u sposobnosti brzog inoviranja modernih umjetničkih formi, dok u kreiranju umjetničkog djela i njegove poetike koristi današnje postmoderne procedure, metode i umjetničke prakse.

Dominantna matrica zapadnog postmodernog stvaranja ide kroz upotrebu metode eklektičnosti, aproprijacije i *ready made*-a, i to u identičnom metodološkom i proceduralnom maniru islamskog formativnog nivoa umjetnosti u vremenu Emevija. Sagledana na ovaj digresivno-komparativan način islamska umjetnost dobija novu konotaciju, različito iščitavanje i razumijevanje njene esencije, te kao takve i novo revaloriziranje islamske likovne ekspresije. U takvim okolnostima neophodno je temeljito ispitati sve reference i pretpostavke vezane za likovno izražavanje u domenu islamske umjetnosti, jedno sasvim novo *ikonološko*⁷ razumijevanje i prepoznavanje standardnih i prihvaćenih termina koji su paradigma za islamsko umjetničko djelo, bez razlike na domen izražavanja u arhitekturi, umjetnosti ili dizajnu. Takva umjetnička praksa nosi sa sobom i posebne estetske reference koje se baziraju na tom avangardnom poimanju umjetnosti gdje dominiraju univerzalni postulati, pravila i premise, te izvedba umjetničkog djela. Konkluzivno možemo izvesti tvrdnju da je ovo specifična umjetnost, bar kako su je evropocentrični teoretičari doživljavali, u odnosu kako se razvijala u poređenju sa evropskom umjetničkom praksom. *Specifičnost* nije zbog same esencije islamske umjetnosti, već zbog toga što nije uopće zavisala od evropskih obrazaca niti je bilo evropskih uticaja na samo poimanje ili suštinu razumijevanja umjetnosti. U islamskim umjetničkim produkcijama idejna geneza ima svoj autentičan razvoj

⁷ Ikonologija (grč. *εικων* - slika i *λογία* - nauka) je moderna historijsko-umjetnička nauka koja se bavi čitanjem i analizom umjetničkih slika, simbola i vizualnih predstava karakterističnih za pojedina umjetnička razdoblja, stilove i djela pojedinih umjetnika. Od početka XX vijeka postala je znanstvena metoda koju je uspostavio A. M. Warburg, a razradio E. Panofsky

i izraz koji je odražavao estetske, sociološke, religijske, filozofske i kulturološke pretpostavke.

Savremeno definisanje pojmova

Dalje u kontekstu *specifičnosti* posebno je važno sada zadržati se na detaljnoj eksplikaciji ovih, prema Sosiru, označiteljskih (*signifié*) atributa koji prate samu determinaciju islamske umjetnosti. Naime, već su se standardizirali kao prepoznatljivi pojmovi i termini islamska ornamentacija ili arabeska i važno je preispitati njihovu **terminološku tačnost i prikladnost** u odnosu na označeno (*signifiant*). Postavlja se pitanje šta se podrazumijeva u savremenoj teoriji umjetnosti pod terminom ornament, u ovom slučaju islamski ornament, ili o pežorativnom poimanju termina arabeska. Postoje brojne konotacije i asocijacije koji proizvode ova dva termina. Često su one konfuzne i pomalo nejasne. Uglavnom, ovi termini se definišu kao: 1) bilo koji elementi u dizajnu neke površine, 2) nefigurativna ili anikonična umjetnost, 3) umjetnost koja u konceptu počiva na 2-D produkciji ili odaje utisak infinitivnosti, 4) prepoznaje se kao kaligrafija, ilustracija, amblem ili slikarstvo te 5) proizvodi dilemu jesu li oni ukrasan element ili jezik umjetnosti.⁸

Sve navedene konstatacije sadrže djelimičnu istinitost u izrazu, ali su daleko od toga da definišu potpuno i konačno samu bit islamske umjetnosti, ili da se mogu koristiti kao jedini vokabular u deskripciji islamskih umjetničkih fenomena i senzibiliteta. Ponekad oni znače pojednostavljenje i plitko razumijevanje islamske doktrine koja se kroz propisnu umjetničku aparaturu vizualizira i konkretizira u svakodnevnom životu jednog društva. Islamska ornamentacija u manjoj, arabeska u većoj mjeri, očigledni su zapadni *eufemizmi*, a ponekad u nekim periodima i kulturama Zapada – *disfemizmi*, za tada i sada savremenu i modernu apstraktnu umjetnost koja funkcioniše kao temeljna vrijednost u okvirima islamske umjetnosti.

Ornamentacija ili arabeska u principu prvenstveno *pokrivaju* razne površine u arhitekturi i dizajnu, te slikarstvu i reljefnoj skulpturi koji li-

⁸ Eva Baer, *Islamic Ornament*, NYU Press, 1998.

mitirano egzistiraju kao likovna područja, sa ciljem dvodimenzionalne *kamuflaže* površina i ploha same umjetničke egzekucije. Na taj način, kroz apstraktne forme i reduciranu figuraciju, ispunjavaju osnovne kriterijume i uslove da se nazovu prvom modernom umjetničkom praksom i, sljedstveno tome, modernom formom i stilom. I ne samo da islamska ornamentacija i arabeska *kamufliraju* površinu i plohe nego također transformiraju strukturalne elemente umjetničkog djela. Važno je naglasiti da ovi sinonimi imaju zajednički imenitelj u veoma prikladnom terminu islamski obrasci (eng. - *islamic patterns*), jer islamski obrasci funkcionišu nezavisno, potpuno su aplikativni i transferabilni u domenima umjetničkog izražavanja, te primjenljivi u svim tehnikama i materijalima. Ovo nam govori da imamo univerzalne umjetničke obrasce, a to u prijevodu znači prvu standardizaciju umjetničkih formi u historiji umjetnosti, mnogo dosljednije nego one u egipatskoj umjetnosti, pa se zbog toga mogu primjenjivati u svim kulturnim, civilizacijskim i umjetničkim sredinama islamskog svijeta, ali i van njega.

Atribucije islamskih obrazaca

1. Asocijativnost

Nedovoljno istražena komponenta ovih islamskih obrazaca je *asocijativnost* koju oni proizvode. Prvo, asocijacija je jedna od glavnih karakteristika apstraktne umjetnosti u okvirima zapadnog modernizma i bez sumnje modernistički *izmi* crpe neposrednu inspiraciju iz islamskog razumijevanja umjetnosti. Nužno je zbog toga sagledavanje primjenom komparativnih metoda, pravih odnosa islamske umjetnosti i modernog koncepta koji se bazira na čvrstim pravilima, poput onih u islamskoj umjetnosti. Ključna dilema evropske moderne umjetničke filozofije jeste svakako bio pristup kompaktnoj kompoziciji koja je bila utemeljena na perspektivi i dubini prostora, nešto što je uspostavljeno u periodu renesanse i traje sve do pojave impresionizma sredinom 19. vijeka. Kada se ove odrednice pomjeraju i kreiraju novi standardi umjetničkih praktika i kompozicija, sve sa ciljem eliminacije mimetičkog prikazivanja objektivne realnosti, to doводи u konačnici do redukcije predmetnosti u slikarskim kompozicijama

koja se završava totalnom apstrakcijom. Ovaj način razmišljanja i same izvedbe slikarskih kompozicija navodi brojne evropske umjetnike da svoju inspiraciju potraže u asocijacijama na druge umjetničke sredine i diskurse. Prvenstveno se to odnosi na islamsku dekorativnu umjetnost, japansku grafiku ili sjeverno-afričku skulpturu. Nije slučajno što Ežen Delakroa tada izjavljuje da se najbolje slikarske kompozicije nalaze na persijskim ćilimima; Anri Matis putuje u sjevernu Afriku da bi preuzeo najbolje arabeske, te islamske geometrizirane ornamente; dok se Pablo Píkaso u kubističkim rješenjima uglavnom oslanja na vizualne elemente koji se nalaze na afričkim maskama. Navedeni primjeri pokazuju kolika je interakcija između islamske i moderne umjetnosti bila prisutna u samim počecima modernizma.

Drugo, kada se vratimo hronološki nazad, u domenu islamske umjetnosti nalazimo primjere fantastičnih *simboličkih* predstava koji se nalaze svuda na islamskim umjetničkim djelima u arhitekturi i dizajnu. Ova simbolička reprezentativnost obično se izražava kroz veoma pomno tretiranu sintezu arhitekture i dizajna i tako estetski upakovana djeluje kao kodificirana umjetnička produkcija. Kada se pritom dodaju islamski repetitivni obrasci koji se pojavljuju u svim domenima umjetničkog prakticanja, onda se na sofisticirani način stvara impresija jedinstvenog umjetničkog djela. Tu vrstu simboličke reprezentacije prirode zapažamo kada, na primjer, ornament ili arabeska na arhitektonskom zidu u fajansu ili obojenim panelima evocira motiv ćilima koji treba upravo na tom mjestu da visi. Ili veoma artificirano izvedeni arhitektonski stubovi u strukturi i ornamentici da slične na obojenu pamučnu dlaku. Konačno, najpoznatiji dekorativni element u islamskoj umjetnosti – *muqernas* - odrađen u štuko tehnici ili sa fajansnim pločicama slični na forme iz prirode: pčelinje saće ili ukrasne elemente - stalagmite i stalaktite.

Treće, islamski propisi koji direktno implementiraju određenu proliferaciju umjetničkog ukusa i estetike ne daju uputstva kako umjetnost treba da izgleda već određuju ograničenja šta ne smije da sadrži, te koji elementi narušavaju osnovne temelje islama, a sa tim suštinu i osnovnu filozofiju islama. U tom pogledu, šerijatski propisi su rigidni, dok u drugim segmentima umjetničke izvedbe pokazuju elastičnost i fleksibilnost.

Ovako šerijatski izvedena asocijativnost direktno se vezuje za glavni cilj moderne apstrakcije: stilizirati forme, figure i objekte do stepena asocijativnog prepoznavanja ili neprepoznavanja.

Ovdje se prvenstveno to odnosi na problem trodimenzionalnog prikazivanja i iluzionističkog stvaranja Euklidove šupljine u prostoru što je privilegovan predmet Božije kreacije prema islamskoj doktrini. U tom kontekstu, kada perspektiva u slikarskoj formi, koja se bazira na prostornom opisivanju, dolazi u islamsku umjetnost ona se ne percipira u tako širokim konotacijama kao na Zapadu. Posebno se ne akceptira kompozicija sa jednom tačkom gledanja, nego se zadržavaju multiperspektivni kontrasti u kombinaciji sa dominantnim elementom islamske vizualne kulture - potencijalno beskrajni obrasci površina – označenim kao *giri*. Korijeni *giriha* se nalaze u mističkoj i neo-platonskoj tradiciji koji mu daju značaj strukturalnog principa u islamskoj umjetnosti, od svakodnevnih upotrebnih objekata, kao što su čilimi i vaze, pa sve do velikih arhitektonskih elemenata i samih zdanja.

Matematički razmatrano, prostorna projekcija na površini nije u suprotnosti sa geometrijskim obrascima na istoj površini, ali koristi istu geometriju sa različitim ishodima. Pritom, sadrži naglašeno multiperspektivne negoli jedinačne tačke gledanja. I to je nešto što je potpuno različito u odnosu na renesansnu koncepciju planimetrijske kompozicije koja je zamišljena kao prozor koji krati gledaočev konus vida kako bi zraci linija konvergirali u jednoj tački koja nestaje. Umjesto da nudi spoljašni pogled, *giri* nam ukazuje na unutrašnju apstrakciju. Kao kontrast evropskoj estetici ovdje ljepota ne sadrži idealnu reprezentaciju prirode, nego otkrivanje prirode kroz konceptualizovane forme.

Još nešto kao dodatak o problemu trodimenzionalnosti: uopćeno se smatra da je u islamskoj umjetnosti svako prikazivanje, posebno u domenu slikarstva i dizajna, vezano za izbjegavanje figura i predmeta koji vode u kreiranje realnog prikaza u nekoj trodimenzionalnoj varijanti. Na prvi pogled je to tačno. Ali ako se sagledaju pravi aspekti kreiranja dizajnerskih obrazaca, konstruisanih kroz geometrijsku prizmu i uz implementaciju matematičkih načela, dolazimo do otkrića o egzistenciji skrivene per-

spektive koja je dvosmjerna - od tačke gledanja prema *vanishing point*⁹ i obratno. Na taj način se, pored spomenute Euklidove šupljine ili dubine, pojavljuju perspektive bazirane na paralelnim postulatima te se stvaraju sferični i hiperbolički prostori. Oni obično koriste princip ili metod ponavljanja, repeticija i preklapanja na tri i više nivoa. Slikovito, ovo se može pokazati na upotrijebljenim lukovima u Velikoj džamiji u Kordobi, kada se standardizirani lukovi preponavljaju i preklapaju u visini na nekoliko nivoa, ali još više na dizajniranim panelima koji se pojavljuju na arhitektonskim površinama i tekstilu. Ovo sve govori o jednoj specifičnoj kreaciji prostora nalik onom kosmičkom gdje je dubina beskrajna i ne vezuje se sa planimetrijskom perspektivom koja radi sa vizualnim efektima i iluzijama.

Iz ovoga možemo zaključiti da postoje još dva ne tako primjetna, ali veoma skriveno prisutna elementa u islamskoj umjetnosti. Veoma je naglašeno uključivanje *nauke*, posebno *matematike*, u kreiranju kompozicija na jednoj veoma čvrstoj strukturi koji definišu prisutnost oblika, iako se ovi oblici često brkaju sa figuracijom. U takvoj konstalaciji ove matematički ornamentirane kompozicije svakako su uzor onim autorima koji su bili u op-art varijantama moderne umjetnosti. Prvenstveno se ovo odnosi na Viktora Vazarelija koji je odlično poznao sistem konstruktivističke procedure islamskih likovnih obrazaca. Cilj ovih konstruisanih obrazaca je bio modelirati prostor koji privlači posmatračev pogled, ali na jedan dinamički način i uvodi ga duboko u transcendentalne prostore, izvan svih metafizičkih ograničenja. Taj prisutni dinamizam ukazuje na prisutnost prostora, boja i vremena. To znači da kroz upotrebu dizajnerskih neprovidnih materijala na kojima se prave obrasci stvara se modelirani prostor, svjetlost se uvodi kao modelirajući element i forme stavljaju u pokret. Na kraju, kada se želi opisati vrijeme kao predmet oblikovanja, zaključak je da se radi o infinitivu vremena ili beskonačnosti kao glavnom atributu Božije esencije i bivstvovanja.

Sa druge strane, jedna linija u islamskoj umjetnosti ovog tipa je *konceptualni* pristup koji se izražava na sljedeće načine: ilustracijom kao pret hodnici savremene fotografije, kaligrafijom kao grafički prikaz i analitički konceptualizam, te arhitekturom koja baštini simboličke i ekspresivne

⁹ Eng. *vanishing point* - tačka nestajanja

predstave. Upravo koncept je dominantna karika i pokretačka snaga u samodeterminisanju islamske umjetnosti kao takve, jer cjelokupni napori jednog čovjeka, u ovom slučaju umjetnika, jesu da potvrdi *tewhid* kao osnovni princip života i umjetnosti. Shodno tome veoma je bitno naglasiti da je za muslimanske umjetnike nevažno da li su realne i prepoznatljive umjetničke kompozicije. Oni ih kreiraju kroz transcendentalne sisteme stvaranja, pri čemu inoviraju jednu drugu vrstu vizualnih predstava i takva vizualizacija uopće se ne razlikuje od tadašnjih usvojenih normi. Upravo zbog toga je pogrešno kada se islamska slikarska tradicija svodi na termine dekorativna umjetnost ili arabeska, jer cilj islamske umjetnosti nije dekorativnost, šaranje, obrasci ili površno islikavanje kroz grafičke prikaze i polihromiju. Naprotiv, islamski sistem umjetničke produkcije ima primarni cilj da ideju *tewhida* sprovede u materijalni i konkretni svijet, koristeći pritom prikladan instrumentarij umjetničkih praktika, simbola i diskursa kao predočavanje i prenošenje Zbilje. Konceptualno se problem pojavnosti Zbilje rješava linearnim prikazima i dvodimenzionalnošću izbjegavajući intenciono projekciju perspektive na površini. Koncept Jednoće (ili *tewhida*) rješava se najčešće pomoću mentalnih slika kada se u određenim segmentima islamske umjetnosti prikazuju brojne vizije Dženneta, dok su jezičke formulacije (kur'anske inskripcije, kaligrafski zapisi) te logičke i matematičke šeme pretvaraju u vizualnu formu poput arabeski i muqernasi.

2. Dualizam, bipolarno jedinstvo i korelacija sa simbolizmom

Dualizam i bipolarno jedinstvo prikazivanja također su prisutni kako u islamskoj doktrini religije tako i u umjetničkom domenu prikazivanja i vezani su neraskidivo sa fenomenom *simbolizma*. Po samoj definiciji simboli predstavljaju zvanični sažetak vjere ili doktrine; nešto što upućuje na drugo zbog povezanosti ili konvencija; ili je vidljivi znak nečeg nevidljivog.¹⁰ Poznato je da se neki simboli vezuju za određenu religiju i u sebi nose esencijalna značenja te religije. Za pripadnike religije oni imaju izuzetno religijsko značenje i uvijek upućuju na nešto nadnaravno. Njima se redovito pripisuju transcendentno i božansko, ukazuju na ono što je znakovito i značajno, čovjeku otkrivaju smisao življenja, uživaju denotaciju i konota-

¹⁰ Rječnik Merriam-Webster

ciju nečeg pozitivnog, uloga im je odgojna, etička, društvena, eklezijalna i obredna.

Sa druge strane, religija u svojoj biti predstavlja spoj teorije i prakse, spoznaje i djelovanja. Religija sada u koordinaciji sa umjetnošću zajedno predstavljaju *izraz krajnje afirmacije svijeta, potvrđuju i transcendiraju svijet*¹¹ i čini se da je umjetnost *predestinirana da religijskom iskustvu osigura adekvatni izražajni ili emotivno oblik*.¹² Ali istovremeno umjetnost vrši posredničku ulogu između Apsolutnog Bitka i razuma i čini stvarnost transparentnom i ona time postaje nešto kao *govor skrivenoga, zapravo govor religije*.¹³ Ovaj odnos i korelacija umjetnosti i religije, u ovom slučaju islamske umjetnosti i islama, ukazuje na prisni odnos koji nije uvijek na početku bio u totalnoj harmoniji. Svakako je bilo dosta tenzija u usaglašavanju onoga što propisuje Svjetonazor i onoga čemu umjetnost uvijek teži – samostalnost i autonomija. Zajednički imenitelj i spasonosna formula razrešnice ovih suprotstavljenih odnosa je u dualističkom konceptu koji se na samom startu uspostavlja najprije u šerijatskim propisima, ali koji je također konkretiziran i u domenu umjetnosti. Sam dualistički koncept znači, pored ostalih definicija, da egzistiraju dvije *iskonske supstance* ili dva konstitutivna principa: duh (ideja) i tvar (materija). Njih treba permanentno *kultivirati* kako bi se zadržala ravnoteža koja je u islamu uspostavljena generalno, a specifično i u islamskoj umjetnosti kao derivatu koji proizlazi iz islamskog diskursa. Čovjek, ili umjetnik, je *jedinstvo svijesti i bića* koje proizlazi iz islamskog *principa jedinstva duha i materije* te se na taj način kreira *bipolarno jedinstvo svijeta*.¹⁴

U tom kontekstu, na primjer, u islamskom obredu abdest predstavlja fizičko pranje tijela prije molitve i komunikaciju sa Bogom, ali istovremeno duhovno i spiritualno pranje duše prije fuzije i sjedinjena sa Svevišnjim. U slučaju islamske umjetnosti - ornamentalne reprezentacije, arabske i islamski apstraktni dizajn istovremeno su univerzalni dekorativni obrasci razumljivi za svakoga i primjenjivi od svakoga, te simbolički znaci i predstave koji imaju za cilj da prenesu ideju i koncept Božije transcen-

¹¹ H.U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetic*, Bd. 1,2,3, Einsiedeln 1961-69

¹² M. Galović, *Bog kao umjetničko djelo. Povijest svjetova u iskustvu mitske i religijske umjetnosti*, Zagreb, 2002.

¹³ R. Volp, *Die Sprache der Religion*, u isti, *Chancen der Religion*, Guetersloh, 1975, str. 221

¹⁴ Alija Izetbegović, *Islam između Istoka i Zapada*, izd. Svjetlost, Sarajevo, 1996.

dentacije. Na tom fonu su, na primjer, dezeni sa motivima drveta, najprije čempresa i palme, koji reprezentiraju ideju i opis Dženneta, života iza smrti i beskonačnosti. Oni istovjetno partikularno označavaju *drvo života*, ali također se mogu percipirati kao vizualni ornamenti koji izazivaju estetske doživljaje. Možda najbolji primjer za ovu vrstu upražnjavanja umjetničkog diskursa bipolarnog jedinstva i dualističke koncepcije nalazi se na eksterijernom, frontalnom zidu Mustafa-pašine džamije u Skoplju. Tamo su prikazana tri elementa koji imaju manji dekorativni i ukrasni karakter, ali naglašeno simboličku konotaciju. Naime, motivi pješčanog sata, radijalne rozete i mukernasi na stubovima i ulaznom portalu govore nam na simboličan način o ideji vremena, prostora i Božije egzistencije i esencije.

Likovna predstava *pješčanog sata* u kamenom reljefu džamije svakako je simbolička predstava za vrijeme, pojam koji ukazuje na infinitivnost Božije egzistencije, nešto što pripada samo Bogu, pa se zbog toga ovaj fenomen spominje u kur'anskim tekstovima u brojnim varijantama.¹⁵ Ne treba posebno isticati samo značenje vremena u životu muslimana jer su vezani kroz obred (dnevni namazi), te samo računanje kalendarskog vremena koje je različito od zapadnog sistema.

Kada govorimo o *radijalnom suncu* onda tu treba pridodati brojne simbolike koje iz njega proizlaze, od kulturnih do geometrijsko-asocijativnih. Prva asocijacija je krug, forma koja je paradigma za savršenstvo, homogenost, ishodište jedinstva, neba, vječitog kretanja. Ova forma također ima svoje ishodište, središte, izvorište, žarište, a posebno ukazuje na izvor emanacije.¹⁶ Svakako, cikličnost kretanja ukazuje na bezvremennost i sve skupa to maksimalno naglašava pojmove - prostor i kretanje, ili sintetički kazano - kretanje u prostoru. Sa druge strane, isti motiv sa prednjeg zida Al-Akmar džamije u Kairu ponavlja se devet puta, veoma je skulpturalan na dekorativnoj kamenoj fasadi u raznim varijantima radijalnog opkruženja. Tu su istovremeno prisutne inskripcije koji nas informišu o graditeljima i motivima izgradnje ove nesumnjivo visoko simboličke džamije. Al-Akmar znači „mjesečeva svjetlost“ i sam naziv je u korelaciji

¹⁵ Kur'an, sura El-Asr: "Tako mi Vremena! Svi su ljudi na gubitku. Izuzev onih koji vjeruju i čine dobra djela, i preporučuju jedni drugima Istinu i preporučuju jedni drugima strpljenje."

¹⁶ Po učenju novoplatonika i gnostičara, svijet je emanacija božanstva, tj. izlazak jednog manje savršenog bića iz nekog višeg i savršenijeg principa, a da se pritom ovaj viši princip nije izmijenio

sa simboličkim predstavama koje su uklesane na pročelju džamije. Centralni medaljon sadrži dva imena: Muhamed, koji se ponavlja u kružnom prepletenom krugu, dok je u samom centru ispisano ime Alije u kufskom stilu. Sa lijeve strane portala još jedna plitka niša ponavlja izlazak sunca ili školjku sa medaljonom u sredini. Tu su i dvije romboidne pastile, jedna sa geometrijskom rezbarijom, a druga sa vazom i biljnim motivom,¹⁷ ukvirena sa dva čudna, izrezana panela. Panel sa desne strane predstavlja zatvorena vrata, a onaj lijevo prikazuje nišu sa geometrijskim rešetkama koje podsjećaju na prozor. Sa vrha panela visi kandilj koji je očigledna simbolička transformacija kur'anskih ajeta u domenu umjetničkih medijuma i veoma efikasno naglašava ovu simboličku predstavu i relaciju sa Stvoriteljem.¹⁸

I na kraju, tu se nalaze niše sa obje strane ulaza i svaka je krunisana sa četiri stuba stalaktita. Umjetnička forma stalaktita, kasnije nazvana *mukernas*, ovdje ima svoju prvu inicijaciju kao atraktivan element u dizajnu fasada i predstavlja prvi standardizirani estetsko-funkcionalni element islamske umjetnosti. Zbog toga kroz ovaj model umjetnosti možemo na najbolji mogući način determinisati sve multiplikativne aspekte simboličkog prikazivanja. Najprije, *mukernas* je oblik koji odražava ideale islamske civilizacije: njegova fizička forma, koju karakteriše fluidnost i replikacija, zasniva se kako na islamskim teološkim principima, tako i na principima građevinskog inženjerstva. Postoje četiri glavna atributa mukernasa po kojim se ovaj simbol prepoznaje. Prva atribucija je trodimenzionalnost čime se obezbjeđuje zapremina u izgrađenim objektima. Druga karakteristika je stepen promjenjivosti ovog volumena. Kao rezultat toga ova varijabilnost omogućava arhitektama da implementiraju mukarnase ili kao čistu podršku arhitektonskoj strukturi ili kao ukrasni uređaj. Treće svojstvo mukarnasa je da nema nikakva logička ili matematička ograničenja jer nijedan od njegovih elemenata nije zaokružena jedinica sistema. U tom

¹⁷ Al Akmar džamija ima ekspresivnu dekorativnost koja emanira široko simboličko značenje u okviru tadašnjeg društvenog konteksta. Dvije biljke koja stoje u vazi tumače se kao simbolika Hasana i Huseina, sinovi halife Alije od njegove supruge Fatime. Upravo ova dispozicija niše sa visećom lampom i zatvorena vrata postavljene simetrično sa svake strane jeste više od običnog ukrasa.

¹⁸ Kur'an, sura En-Nur: "Allah je izvor svjetlosti nebesa i Zemlje! Primjer svjetlosti Njegove je udubina u zidu u kojoj je svjetiljka, svjetiljka je u kandilju, a kandilj je kao zvijezda blistava koja se užije blagoslovljenim drvetom maslinovim, i istočnim i zapadnim, čije ulje gotovo da sija kad ga vatra ne dotakne; sama svjetlost nad svjetlošću! Allah vodi ka svjetlosti Svojoj onoga koga On hoće. Allah navodi primjere ljudima, Allah sve dobro zna."

smislu, možda je korisno upoređivati višeslojne drobne šupljine mukernasa sa oblikom kao što je fraktal. Fraktal je oblik određen jednostavnom algebarskom jednačinom, a također ne poznaje ograničenja, te se može prostirati do beskonačnosti. Četvrti atribut mukernasa je da se, zbog svoje promjenjive zapremine, trodimenzionalna jedinica lako može pretvoriti u dvodimenzionalnu figuru.¹⁹

Na sekundarnom nivou postavlja se pitanje u kojoj mjeri oblik ili motiv imaju arhitektonsku i simboličko-likovnu funkciju? Odgovor glasi da upravo inovacija *mukernasa* pomaže u određivanju ukupne vrijednosti u islamskom kontekstu umjetnosti do stepena nepoznatog zapadnoj estetici. Za zapadnu umjetnost i arhitekturu, oblik i funkcija su odvojene kategorije, a zdanje ne mora nužno biti funkcionalno i estetski prijatno. Međutim, za islamsku umjetnost i arhitekturu, ove dvije komponente su sinonimi. Složenost mukernasa omogućava dizajnerima da balansiraju pozitivna i negativna područja prostora, čime stvaraju zdanja koje su funkcionalno i estetski cjelina. Međutim, ovi elementi otkrivaju da se u islamskoj arhitekturi i umjetnosti praktična primjena i estetska pitanja često preklapaju.²⁰

Različite mogućnosti koje su na raspolaganju dizajneru mukernasa također služe kako bi se zanemarile njegove fizičke funkcije. Pored toga, njegov izgled treba da pozove i na božanske asocijacije za gledaoca. Struktura stalaktita podiže oko prema gore. U tom smislu, *veliki precizni oblici koji su najbliži gledaocu koaguliraju jedinstvenu formu koja se uzdiže u valutama*²¹. To može predstavljati zemaljski odraz natprirodnih arhetipova: zemljani oblici i uglovi s kojima smo mi upoznati u materijalnom svijetu su neuspjela aproksimacija nepoznatih nebeskih oblika. Nasuprot tome, *po-micanje mukernasa u donjem dijelu podrazumijeva spuštanje nebeskog prema Zemlji i oslobađanje božanstvenosti u materijalnim oblicima*.²²

¹⁹ Dean Swinford, *The Muqarnas: A Key Component of Islamic Architecture. Science and Its Times: Understanding the Social Significance of Scientific Discovery*. Encyclopedia.com 2018

¹⁹<http://www.encyclopedia.com>

²⁰ Michell, George, *Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning*. London: Thames and Hudson, 1978.

²¹ Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic Art and Spirituality*. Albany: State University of New York Press, 1987.

²² Ibid

3. Islamska transcendentalna apstrakcija

Ali ono što je najvažnije i po čemu se islamska umjetnost signifikantno prepoznaje jeste da ideja umjetnosti u islamu nema namjeru da komentariše političke, socijalne ili ekonomske probleme, već se isključivo bavi estetskim profilisanjem Biti Stvoritelja. Zbog tog stava i te logike umjetnost u islamu dobija dizajnirani tip umjetnosti koji se uzdiže iznad fizičke pojavnosti svijeta kroz nove koncepte prostora, boja, svjetlosti i dizajna.²³ Također, ova transcendentalna, skoro uvijek i apstraktna umjetnost stvara imaginarnu realnost koja reprezentira idejne i spiritualne aspekte Kreacije. Sa druge strane, ovu metafizičku realnost nije moguće spoznati na direktan čulni način već samo preko iskustva koje determiniraju ljudski um i fantazija i ova vrsta transcendentalne umjetnosti i iskustva ne dolazi samo kroz ljudsko znanje i standardne načine ljudske invencije. Ključni cilj islamske umjetnosti je da odbrani, potvrdi i promovira apstraktni i nefigurativni tip umjetnosti kako bi se izbjegla bilo kakva mimetička reprezentativnost zapadnog tipa.

Ovako postavljeni postulati rezultiraju artistsku produkciju koja nema svoja ograničenja jer se uzdiže iznad objektivnog i materijalnog, te širi horizonte umjetnosti. Tako posmatrana umjetnost se može dokučiti kroz sva znanja koji se zasnivaju na osjetilima, ali i na razumu koji je glavni sudija u realizaciji umjetničkog djela. Tu svakako spada ona vrsta spoznaje *a priori* koja se ne bazira na empirijskoj spoznaji kojeg apstrahiramo iz iskustva. Kao primjer takve vrste transcendentalne, pa i metafizičke vrste umjetnosti, jesu simbolično-dekorativni obrasci koje smo gore spomenuli na zidu Mustafa-pašine džamije, a bave se pojmovima prostora i vremena. Kasnije se ovi elementi definišu na savremen način i oni se smatraju, prema Kantu, čistim formama osjetilnog opažanja. Dalje se ova eksplikacija razvija u pravcu da su prostor i vrijeme osjetni opažaji, a ne misleni pojmovi, ali ti su opažaji *a priori* i ne stižu se iskustvom. U vezi sa tim Kant razlikuje unutrašnje i vanjsko osjetilo. Prostor je forma svih pojava vanjskog osjetila, dok je vrijeme forma unutrašnjeg osjetila. Ovi elementi nisu iluzije i njihov realitet je u domenu fenomena. Upravo ovo je stožer-

²³ Sličnu logiku stvaranja imamo i u okvirima moderne umjetnosti, ali posebno se ovaj koncept doslovce koristi među članovima grupe Trancendentalno slikarstvo u Sjedinjenim Američkim Državama koji razvijaju kasnije svoju individualnu konjukturu stilističkih izražaja

na konstrukcija islamske umjetnosti koja se bazira na transcendentalnom opisivanju koji ide kroz etabliranu formu islamskih geometrijskih obrazaca kako bi se, dakle, postigla fenomenologija *tewhida* koji je temelj same islamske doktrine. Zato na kraju Kant izvlači zaključak da su prostor i vrijeme transcendentalno idealni u kontekstu cjelovitog definisanja Boga.

Kada se ovo svede na estetske komponente ovako definisana islamske umjetnost ima za cilj da prouzrokuje *osjećaj uzvišenosti* kroz izgradnju *spiritualne piramide* koja bi nas jednog dana odvela do Dženneta.²⁴ Uzvišenost svakako dolazi sa pozicije koja se vezuje za estetske kategorije i ona predstavlja, prema Kantu, „najviši domet estetičke rasudne moći, te moć prosuđivanja uzvišenog sastoji se u prikazu umskog pojma, ideje beskonačnosti i moraliteta“.²⁵ Svakako, ovako definisana estetička kategorija u islamskoj umjetnosti izaziva etabliranu nominaciju zapadne umjetnosti koja operira sa pojmovima „lijepa“ i „vizualna“ umjetnost. Period premodernizma barata sa pojmom „lijepa“ umjetnost i ona se prvenstveno vezuje za mimetičke predstave figurativnog tipa. „Lijepa“ umjetnost se bazira na osnovnim klasičnim principima antropozofije i antropometrije i ovakva vrsta umjetničkog praktikovanja dominira u vremenu antropocentričnih epoha u kojima čovjek ima glavnu ulogu: grčka umjetnost, rimska umjetnost, renesansa, barok.

Sa druge strane, islamska umjetnost i estetika producira kategoriju uzvišenog kao više kategorije i lijepo je samo jedan element u cjelokupnom obrascu islamske estetike. Uzvišeno u islamskoj estetici ima hibridan dualistički amalgam unutarnje i spoljne ljepote i distinktivno se tu razlikuje u pristupu i razumijevanju od zapadne matrice umjetnosti koja se koncentriše na spoljne efekte vizualnog zadovoljavanja. Kasnije, zbog jezičke neprikladnosti u vremenu modernizma termin „lijepa“ se zamjenjuje sa terminom „vizualna“ umjetnost sa ciljem pokriti i ostale aspekte umjetničke produkcije i procedure koji sada idu kroz prizmu subjektivnog razumijevanja umjetnosti. To znači da sada nije više važno kako stvari izgledaju „objektivno“ u prirodi, nego kako ih umjetnik „subjektivno“ percipira i konkretizira u domenu umjetnosti. Na kraju procesa „subjektivi-

²⁴ V. Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, 1910.

²⁵ Kant, Immanuel, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Trans. John T. Goldthwait. University of California Press, 1961, 2003.

ziranja“ nalazi se totalna apstrakcija koja ponekad dobija enformalistički²⁶ pristup lišen bilo kakve figuracije i oblika.

Ova predmetnost ne postoji u umjetničkom djelu, ali ni u ideji umjetničkog djela. Nominacija ove faze zapadne umjetnosti je apstraktni ekspresionizam, što u prijevodu znači apstraktni izraz ljudskih preokupacija i problema. Umjetnike koji su prihvatili ovakav način rada i promišljanja ne povezuje toliko neki jasan zajednički slikarski stil koliko uvjerenje da stvaralačkom činu treba prići spontano, bez razumske intervencije ili kontrole, neka kombinacija emocionalnog intenziteta i samoodricanja, te baštini sliku buntovnog, anarhičnog, idiosinkretskog i nihilističkog pokreta. Pod uticajem nadrealista i egzistencijalne filozofije, ovi slikari su otkrili novi pristup umjetnosti gdje je slikarstvo postalo zamjena za život. Nasuprot njima islamska transcendentalna apstrakcija je (p)okrenuta prema općem koherentnom cilju determinisanja same suštine umjetnosti koja ima metafizičku narav. Umjetnost u ovoj konstelaciji nije zamijenio život već postaje paradigma života i egzistencije sa čvrstom umjetničkom infrastrukturom i misaonim - idejnim postulatima.

Literatura:

Baer, Eva (1998), *Islamic Ornament*, NYU Press

Balthasar, H.U.von (1969), *Herrlichkeit. Eine theologische Asthetic*, Berlin: Einsiedeln

Burkhardt, Titus (2009), *Art of Islam*, Indiana: World Wisdom

Galović, M. (2002), *Bog kao umjetničko djelo, Povijest svjetova u iskustvu mitske i religijske umjetnosti*, Zagreb

Izetbegović, Alija (1996), *Islam između Istoka i Zapada*, Sarajevo: Svjetlost

Kandinsky, Vasily (2008), *Concerning the spiritual in art*, Floating Press

Kant, Immanuel (2003), *Observations on the Feeling of the Beautiful*

²⁶ Enformel - umjetnički pravac sredinom 60-ih godina 20. stoljeća koji naglašava stvaranje umjetničkog djela gdje ne postoje forme i figuracije

and Sublime. Trans. John T. Goldthwait. University of California Press

Michell, George (1978), *Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning*. London: Thames and Hudson

Michon, Jaen-Louis (2009), Uvod u *Art of Islam*, Burkhardt, T., Indiana: World Wisdom

Nasr, Seyyed Hossein (1978), *Islamic Art and Spirituality*. Albany: State University of New York Press

Rogoff, Irit (1998) *Studying Visual Culture*, u: *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff, London: Routledge

Swinford, Dean, (2018), *The Muqarnas: A Key Component of Islamic Architecture. Science and Its Times: Understanding the Social Significance of Scientific Discovery*. Encyclopedia.com

<http://www.encyclopedia.com>

Volp, R. (1975), *Die Sprache der Religion*, u isti, *Chancen der Religion*, Guetersloh