

S A G L E D A V A N J A

**FATAMORGANA
ISLAMSKE
UMJETNOSTI:
RAZMIŠLJANJA
O PROUČAVANJU
JEDNE OPSEŽNE
OBLASTI
(IV)**

Sheila S. BLAIR, Jonathan M. BLOOM

(„*The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field*, Art Bulletin, 00043079, Vol. 85, College Art Association of America, 2003..)

Islamska umjetnost u međukulturalnoj perspektivi

Još jedan način mogućeg proučavanja islamske umjetnosti – ili jednog njezinog dijela – otvara se kroz njezino smještanje u širi regionalni, globalni ili hronološki kontekst. To je bila početna premisa međunarodne izložbe u Berlinu, a koja se usredsredila na dugu tradiciju odnosa između Europe i „Orienta“, od drevnog Bliskog Istoka i Egipta do modernih islamskih zemalja. Međutim, vrlo je čudno da je tek nekoliko poznavatelja islama bilo uključeno u njenu organizaciju.¹ Istovjetna je premisa bila i izložbe u Washington D.C. kojom se obilježavala petstogodišnjica Kolumbovog „otkrića“ Amerike. „Oko 1492.: Umjetnost u doba otkrića“ – poput „brzog snimka“ predstavila je „svjetsku umjetnost s kraja 15. stoljeća, uključujući i islamske zemlje, upravo u vrijeme kada su islamske zemlje gubile središnju ulogu u međukontinentalnoj trgovini.“² Međutim, u pripremi vašingtonske izložbe, za razliku od berlinske, sudjelovalo je nekoliko istaknutih poznavalaca islamske umjetnosti. Nekoliko je prirodnih dodirnih tačaka u proučavanju umjetnosti islama i umjetnosti Zapada: obje dijele zajednički korijen iz svijeta kasne antike. Pa ipak, ova intrigantna tema, koju su u mnogim radovima istraživali naučnici poput Petera Browna, Glena Bowersocka i Olega Grabara³, nikada nije bila u središtu neke velike izložbe. Studije o „oživaljavanju klasike“ u islamskoj umjetnosti također ostaju relativno nezapažene.⁴ Za razliku o toga, nekoliko je izložbi i knjiga posvećeno kulturalnim interakcijama u vrijeme križarskih vojni, iako je tek nekoliko dalo dostatnu težinu islamskoj perspektivi. Izložba na Univerzitetu Michigan 1981. godine, i simpozij koji ju je pratio pokazali su prednosti kada u istraživanju sudjeluju specijalisti i u oblasti umjetnosti Istoka i Zapada.⁵ Knjiga Carole Hillenbrand o križarima iz islamske perspektive, iako nije striktno knjiga o umjetnosti, koristi umjetnost kao historijski izvor i bogato je ilustrirana.⁶

1 Gereon Sievernich i Hendrik Budde, izd., *Europa und der Orient*, Berlin, Bertelsmann Lexikon, 1989.

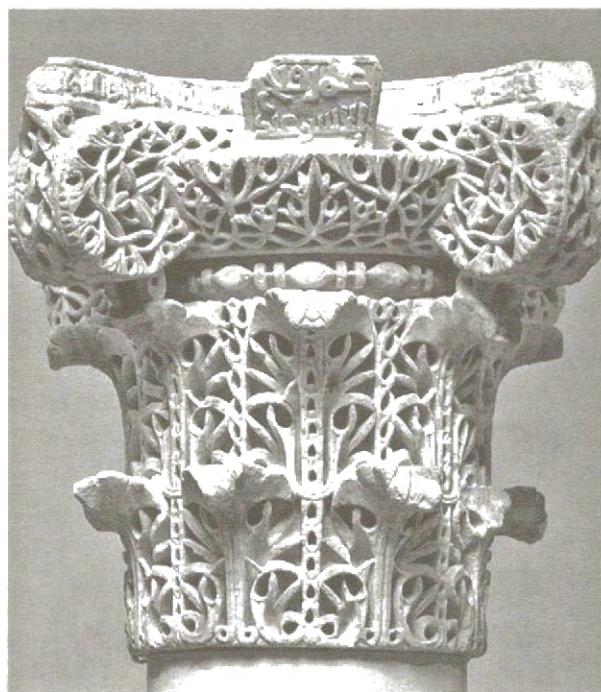
2 Jay A Levenson, izd. *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Washington D.C.: National Gallery of Art, 1991.

3 Najrecentniji naslov o ovoj temi je djelo G.W. Bowersocka, Petera Browna i Olega Grabara, *Interpreting Late Antiquity, Essays on the Post-Classical World*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001.

4 Terry Allen, *A Classical Revival in Islamic Architecture*, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert, 1986.

5 Christine Verzár Bornstein i Priscilla Parsons Soucek, *The Meeting of Two Worlds: The Crusades and the Mediterranean Context*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1981; i Vladimir P. Goss i Christine Verzár Bornstein, izd. *The Meeting of Two Worlds: Cultural Exchange between East and West during the Period of the Crusades*, Kalamazoo Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986.

6 Carole Hillenbrand, *The Crusades: Islamic Perspectives*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.



Mramorni kapitel iz kraljevske palače halife Hakima II (Medina e-Zehra), Španija

Kontakti između islamskih zemalja i susjednih kultura u Evropi i Aziji, ponovo su ojačali u periodu od 14. do 16. stoljeća. Pokojni Spiro Kostoff, bio je jedan od prvih vodećih historičara arhitekture koji je paralelno uspoređivao Istanbul i Veneciju u svojoj uvodnoj studiji o historiji arhitekture.⁷ U posljednje dvije decenije mnoštvo je drugih naučnika nastavilo istraživati raznovrsne i složene relacije koje postoje u brojnim medijima – slikarstvu, portretnim medaljama, krunama, arhitekturi, tekstilu i dekorativnim umjetnostima ili dvorskim haljinama.⁸

Broj i raskoš ovih recentnih publikacija otkrivaju entuzijizam izdavača i interes njihove čitalačke publike za takve, interkulturalne teme. Kao proučavatelji islama, nismo u poziciji suditi sofisticiranost i tačnost interpretacija naših kolega o evropskom materijalu, mada nam seto čini raznolikim. Mi smo, ipak, u boljoj poziciji da prosuđujemo koliko uspješno ne-islamisti interpretiraju materijalna dobra islamske kulture i često nailazimo na brojne slabosti u istraživanju i tumačenju, a koja mi – i ostali proučavatelji islamske kulture – često nerado

7 Spiro Kostoff, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York: Oxford University Press, 1985.

8 Julian Raby, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, London: Islamic Art Publications, 1982; idem. „Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal”, in *Italian medals*, izd. Graham Pollard (Washington D.C.: National Gallery of Art, 1987), 171-94; Gülrü Necipoglu, „Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry”, *Art Bulletin* 71 (1989): 401-27; Deborah Howard, *Venice and the East* (New Haven: Yale University Press, 2000); i Rosemond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600* (Berkeley: University of California Press, 2002). Interakcije u Indiji proučavao je Wagoner (ran.nav.).

kritiziramo, jer smo toliko sretni da smo uopće pozvani za stol. S obzirom na ogromnu količinu materijala koji treba uzeti u obzir, zajednička suradnja čini se najboljim putem, jer sve je teže izvedivo jednom znanstveniku kontrolirati izniman priliv informacija u ovoj oblasti, a da ne spominjemo one koje prelaze granice tradicionalnog znanja. Također nam se čini da mi, historičari islamske umjetnosti, imamo dužnost da naš specijalistički rad činimo sve više, a ne sve manje, dostupnim, kako bi ga mogla razumjeti i prihvatiti i publika izvan usko specijalističkog kruga.

Izvori

Historičari islamske umjetnosti, kao i oni u mnogim drugim oblastima historije umjetnosti, gorljivo sudjeluju u pomodnom trendu kojim se privilegira tekst nad samim umjetničkim djelom. Historičari umjetnosti, možda u reakciji na spekulacije ranijih poznavatelja umjetnosti i strastvenih sakupljača, okrenuli su se pisanoj riječi kako bi riješili sve svoje probleme. Taj se trend granao u nekoliko smjerova. Naglasak u istraživanju pomjerio se na kasnije periode ponajviše zato, jer za te periode postoji više dokumentarne građe. Lakše je, na primjer, pisati o osmanskoj umjetnosti 18. stoljeća, nego li o abasidskoj umjetnosti 8. stoljeća. Suprotno tome, arheologija koja je važnija za razumijevanje ranijih perioda, postala je manje važna u očima mnogih historičara umjetnosti, a što je pomalo uznemirujući trend, jer se naša oblast razvila dijelom iz studija islamske arheologije. Možda kao rezultat toga, islamska arheologija postaje sve više specijalistička oblast, sve udaljenija od historije islamske umjetnosti. Sve dotada, dok oblast islamske umjetnosti uključuje oboje, i ranije i kasnije periode, mora postojati razborita mjera koja koristi oba pristupa, a koji nam pomažu da bolje razumijemo prošlost.

Ono što je pozitivan aspekt, zanimanje za pisane izvore potaklo je znanstvenike da prevode i objavljuju brojne tekstove. Još uvijek ne postoji sveobuhvatan udžbenik islamske umjetnosti usporediv sa onima dostupnim u mnogim drugim oblastima, možda zato što se islamska umjetnost ne odnosi samo na jedan period ili na jednu zemlju već na četrnaest stoljeća u gotovo četrdeset zemalja. Moglo bi biti moguće sakupiti građu za jednu takvu knjigu, pažljivo odabirući već objavljene radove. Jedan je izdavač nedavno predložio takav projekat, mada je nedostatak sredstava onemogućio njegovu realizaciju.

Prijevod, prirodno, uvijek potpadaju pod kategorije temeljene na jeziku izvora. Mnoge iz-

vore prevode lingvisti. Zvijezda u ovoj oblasti je bez svake sumnje Wheeler M. Thackston, koji je preveo zadivljujuću količinu perzijskih izvora koji su bili osobito važni za umjetnost – od jednog putnika i špijuna iz 11. stoljeća, do mogulskih kroničara iz 17. stoljeća, i gotovo sve ostalo između toga.⁹ Za razliku od toga, mnogo je manje sakupljeno ranih arapskih izvora o umjetnosti, a još manje ih je prevedeno.¹⁰ Većina radova prevedenih sa arapskog, perzijskog ili turskog su hronike, pripovijesti i ilustrirani putopisi iz kojih historičar umjetnosti može prebrati djeliće informacija i tek je nekoliko rasprava koje se izravno odnose na umjetnost, a od kojih većina datira iz kasnijeg perioda. Dobar primjer su dva osmanska traktata o arhitekturi koja je vješto preveo Howard Crane.¹¹ Mali je broj naučnika koji imaju lingvističko iskustvo, vrijeme i dobru volju da prevode cjelovite tekstove, ali nekoliko recentnih radova o islamskoj umjetnosti iscrpno se oslanjaju na pisane izvore, kao što je studija Yvesa Portera o materijalima i metodama perzijskih slikara, monografija Gülru Necipoglu o geometrijskim uzorcima korištenim u Topkapi Svitku i djelo D. Fairchilda Rugglesa o islamskim vrtovima u Španiji.¹² Ovi radovi pokazuju i

⁹ Ovo uključuje W. M. Thackston Jr. prijev., *Naser-e Khosraw's Book of Travels (Safarnama)* (New York: Bibliotheca persica, 1986); Wheeler M. Thackston, „Treatise on Calligraphic Arts: A Disquisition on Paper, Colors, Inks and Pens by Simi of Nishapur“, u: *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in Honor of Martin B. Dickson*, Professor of Persian Studies, Princeton University, izd. Michel M. Mazzaoui i Vera B. Moreen (Salt Lake City: University of Utah Press, 1990), 219-28; Khwandamir, *Habibu's-Siyar Tome Three*, prijev. i izd. W.M. Thackston, *Sources of Oriental Languages and Literatures* (Cambridge, Mass.: Department of Near Eastern Languages and Literatures, Harvard University, 1994); Wheeler M. Thackston, prijev., izd. i bilj. *The Baburnama: Memoirs of Babur, Prince and Emperor* (Washington D.C.: Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; New York: Oxford University Press, 1996); idem, prijev. i izd. *The Jahanginama: Memoirs of Jahangir, Emperor of India* (New York: Oxford University Press u suradnji sa the Freer Gallery of Art and the Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1999); idem, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters, Supplements to Muqarnas*, 10 (Leiden: E.J. Brill, 2001); i idem, *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art* (Cambridge, Mass.: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989).

¹⁰ Sharbil Dagher, *Al-Fann al-islami fi'l-musadir al-'arabiyya: Sinai' at al-zayna wa'l-jamal (Islamic art in Arabic sources)* (Kuwait: Dar al-At-har al-Islamiyyah, 1999).

¹¹ Howard Crane, *Risale-i mârîyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture, Supplements to Muqarnas*, 1 (Leiden: E.J. Brill, 1987); i idem, prijev. i izd. *The Garden of the Mosques: Hafiz Hüseyin al- Ayyansarayi's Guide to the Muslim Monuments of Ottoman Istanbul, Supplements to Muqarnas*, 8 (Leiden: Brill, 2000). Nekoliko izvora o islamskoj umjetnosti i duhovnosti prevedeni su i u: John Renard, izd. *Windows on the House of Islam: Muslim Sources on Spirituality and Religious Life* (Berkeley: University of California Press, 1998).

¹² Porter (ran.nav.); Gülru Necipoglu, *The Topkapi Scroll – Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Santa Monica, Calif.: Getty Center and Oxford University Press, 1995); D. Fairchild Ruggles, „Gardens and Landscaping: Traditional Forms“, u: *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*, izd. John L. Esposito (New York: Oxford University Press, 1995), sv.2, 45-49. Bridak osvrt Gerozea Saliba na Necipogluovu knjigu, pod naslovom „Artisans and Mathematicians in Medieval Islam“, *Journal of the American Oriental Society* 119 (1999):

prednosti i ograničenja ovog pristupa s obzirom da pisani izvori uvijek ne korespondiraju sa vidljivim artefaktima i historičari moraju uložiti veliki napor kako bi ih povezali. Ne postoje osnove da se vjeruje kako su literarni krugovi koji su proizveli tekstove bili identični onima koji su proizvodili umjetnička djela. Dapače, u mnogim slučajevima djela islamske umjetnosti mogu pružiti uvid u one slojeve društva – žene, nepismene, narodnu pobožnost – koju su zanemarivale klase piskarala.¹³

Širi kontekst

Posljednja metoda proučavanja islamske umjetnosti o kojoj ćemo govoriti u ovom eseju jeste pristup orijentiran postavljanju problema u širi kontekst, a kojim autori prelaze granice geografije, hronologije, podjele po dinastijama, ličnostima, umjetničkim medijima. Mnoge monografije koje smo do sada spominjali bave se umjetnošću u širem kontekstu, ali te su studije po definiciji ograničene na specifičan primjer ili tip – bilo da se radi o geometrijskom dizajnu u Istanbulu ili arhitekturi u Iranu. U odlomku koji slijedi, bavit ćemo se radovima koji se ne uklapaju jednostavno niti u jednu od naših spomenutih kategorija.

Prikladan početak za recentne naslove predstavlja poticajno djelo Olega Grabara o razvoju islamske umjetnosti, a u kojem je autor pokušao odgovoriti na pitanje o tome kako se islamska umjetnost – ako takav pojam uopće i postoji – pojavila.¹⁴ On je istražio historijska, intelektualna, funkcionalna, estetska, teoretska i formalna pitanja koja su ključna za pojavu novih umjetničkih formi povezanih sa pojavom religije islama i njihovim vezama sa umjetnosti Bizanta i sasanidskog Irana. Izneseni u formi predavanja na Oberlin College-u 1969. godine, njegovi stavovi okupljeni su u formi niza eseja na temu kao što su zemlja i njena simbolička apropiacija, islamski stavovi prema umjetnosti, religiozna i sekularna umjetnost i dekoracija, a sve je ograničeno na period prije 13. stoljeća, a ponajprije na godine prije 1000. n.e. Mada su ovi eseji bili iznimno provokativni za čitavu generaciju studenata i znanstvenika koji nikada nisu pročitali ništa slično tome, Grabarovi su eseji ipak bili kritizirani kao selektivni u korištenju izvora i primjera. Doista, autorov entuzijizam za navedenu temu i forma predavanja kroz koju su se

637-45 pokazuje zašto historičari umjetnosti moraju raditi kao tim sa znanstvenicima iz ostalih područja radije nego li da istražuju sami.

13 Vidjeti, na primjer, dokaze o pučkoj pobožnosti kod žena istraživa-
noj kroz srednjovjekovne nadgrobne spomenike u Egiptu u: Jonathan
M. Bloom, „The Mosque of the Qarafa in Cairo“, *Muqarnas* 4 (1987):
7-20.

14 Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art* (New Haven: Yale Uni-
versity Press, 1973).

ovi eseji pojavili, ponekad zatamnjuju koherentnost njegovih argumenata.¹⁵

Grabarov prozni stil karakterizira slobodno korištenje retoričkih pitanja i jedan od njegovih studenata, Terry Allen, smiono je pokušao odgovoriti na neka od njih u svojoj knjizi eseja koji propituju karakteristične odlike islamske umjetnosti u periodu prije 1300. godine. U ovom provokativnom radu, Allen analizira što je to specifično u islamskoj umjetnosti, kako se to pojavilo i koji mehanizmi leže iza njenog očitog jedinstva.¹⁶ Možda je najangažiranija Allenova elegantna diskusija o aikoničnom (neslikovnom), o izbjegavanju figuralnih predstava, a što je toliko karakteristično za najveći dio islamske umjetnosti. Umjesto da to jednostavno poveže sa ikonoklazmom, svjesnim uništavanjem slike koje je zahvatilo kršćanski svijet u vrijeme pojave islama, Allen je potcrtao pažljivu razliku između religiozne i sekularne umjetnosti, pokazujući da je živa tradicija reprezentacije potrajala sve do 11. stoljeća. Ovaj provokativan, možda i uznemirujući rad, koji je velikim dijelom izašao u vlastitoj izdavačkoj produkciji, nikada nije naišao na širu pažnju koju zaslužuje.

Grabarova knjiga, također je inspirirala Yasser Tabbaa da istraži specifične karakteristike arapsko-islamske umjetnosti u dva stoljeća prije 1000.-e godine. On je povezo pojavu specifičnih formi, kao što je korištenje kurzivnog pisma i geometrijskog ornamenta sa reakcijom arapskih sunita protiv utjecaja šiita, koji su vladali u Egiptu i povremeno i na drugim mjestima.¹⁷ Za razliku od Allena, čije je polazište striktno formalno i deduktivno, Tabbaa slijedi induktivni pristup. Fokusirajući se na arapske zemlje u tom turbulentnom periodu, u kojem je nakon čestih napada turskih plemena uslijedila Križarska vojna iz Evrope, autor nastoji zacrtati širu sliku kojom se otkriva da je umjetnost u tradicionalnom srcu arapskog islama bila oblikovana ukusima koji su se razvili u Centralnoj Aziji i Iranu. Kao što smo već istaknuli, nova i uzbudljiva arheološka otkrića u najnepristupačnijim dijelovima Centralne Azije zasigurno će preoblikovati naše razumijevanje o pojavi i razvoju islamske umjetnosti u tom periodu.

Kao što je prema aktuelnim spoznajama iznimno teško identificirati jedinstveni koncept islamske umjetnosti u kasnijim periodima i regijama udaljenim od ranih centara islamske kulture, ne

15 Vidjeti negativno intoniran - i ne u potpunosti pošten – osvrt J. M. Rogersa, „Oleg Grabar: The Formation of Islamic Art“, *Kunst des Ori-
ents* 9 (1973-74): 153-66.

16 Terry Allen, *Five Essays on Islamic Art* (Sebastopol, Calif.: Solipsis
Press, 1988).

17 Yasser Tabbaa, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni
revival* (Seattle: University of Washington Press, 2001).



Unutrašnjost Babri Masjid, Ayodhya, Indija

čini se izvjesnim niti da će naučnici pokušati slične studije za umjetnosti kasnijih perioda i drugih regija. Izvan granica istraživačkog udžbenika, doima se poput nesavladivog zadatka, pokušaj identificiranja bilo koje grupe ideja koje bi se mogle jednako primijentiti na umjetnost Indije u vrijeme mogulske vlasti ili na umjetnost Maroka pod saadijskom upravom.

Mnogi su pristupili širokom obzoru islamske umjetnosti na različit način od Grabara i njegovih studenata. Bez obzira na široko rasprostranjeno preimućstvo ne-slikovnog (aikoničnog) karaktera islamske religijske umjetnosti, mnogi su znanstvenici, osobito oni koji se bave dekorativnim umjetnostima, bili privučeni oblašću ikonografije. Ova metodologija, koja se izvorno razvila za proučavanje kršćanske umjetnosti, čini se osobito primjenjivom u oblasti islamske dekorativne umjetnosti, jer je mnogo keramike i radova u metalu ukrašeno krasnim figuralnim scenama, a koje do sada uglavnom,

nisu protumačene. Začetnik ovakvog pristupa bio je Ettinghausen koji je napisao pionirsko djelo o jednorogu 1950. godine, i razradio njegovu mrežu mnogo šire u svojim brojnim, kasnijim radovima.¹⁸ Ettinghausenov rad slijedio je veliki broj znanstvenika u iznimnom broju knjiga i članaka – od simbolizma sfinge i harpija u raznim medijima do životinjskog simbolizma u jednom jedinom rukopisu; od studija o Bahram Guru, polumitskom perzijskom lovcu-kralju, do reprezentacija Poslanikove obitelji.¹⁹ Ikonografske studije su obično veoma popularne kod šire čitalačke publike, jer mogu ponuditi uvjerljive odgovore na složena pitanja.

Prema našem mišljenju, ikonografske studije o islamskoj umjetnosti zadobile su uspjeh obrnuto proporcionalan njihovom dometu. Neki su se oblici umjetničke tradicije razvili unutar religijskih ili političkih institucija koje su bile u stanju zadržati značenja i interpretacije kroz dug vremenski period i na velikoj udaljenosti, ali islamski svijet nije takav. Nemoguće je dokazati da je bilo koji oblik ili motiv imao isto značenje u abasidskom Bagdadu ili osmanskom Istanbulu, a da ne spominjemo, na primjer, Javu u 19. stoljeću, tako da ikonografski argumenti obično završavaju kao tautološki.

Dio problema leži u širokoj i nepodesnoj definiciji islamske umjetnosti koja obuhvaća umjetnost nastalu u perodi preko tisuću godina, na

18 Richard Ettinghausen, *Studies in Muslim Iconography*, sv. 1, The Unicorn, Freer Gallery of Art Occasional Papers (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1950). Mnogi od njegovih kasnijih eseja o ikonografiji kao i mnoge druge teme uključene su u svezak njegovih sakupljenih eseja: Richard Ettinghausen, *Islamic Art and Archeology, Collected Papers*, izd. Myriam Rosen-Ayalon (Berlin: Gebrüder Mann, 1984).

19 Eva Baer, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art* (Jerusalem: Israel Oriental Society, 1965); Abbas Daneshvari, *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah*, Oxford Studies in Islamic Art 2 (Oxford: Oxford University Press, 1986); Maria Vittoria Fontana, *La leggenda di Bahram Gur*, Materiale per la storia di una tipologia figurative dalle origini al XIV secolo, Series Minor (Naples: Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, 1986); i idem, *Iconografia dell'Ahl al-Bayt: Immagini di arte persiana dal XII al XX secolo*, Supplement no. 78 agli Annali 54 (1994), Fasc.1 (Naples: Istituto Universitario orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, 1994). Robbert Hillenbrand nastavio je proučavati aspekte ikonografije u brojnim člancima koji su također u najvećem broju sakupljeni u jednom svesku. U znak sjećanja na Hillenbrandovo zanimanje za ovu temu, Bernard O'Kane priprema svezak o ikonografskim studijama u Hillenbrandovu čast.

pola zemaljske kugle. Kada ih k
 znalci poput Ettinghausena, ikonografske studije mogu biti iznimno prosvjetljujuće, ali kada ih koriste manje upućeni, tada mogu podsjećati na neosporive, univerzalističke pristupe o kojima smo ranije govorili. Detaljna studija Abba-sa Daneshvaria o životinjskom simbolizmu u jednom rukopisu jedan je od takvih primjera. Autor uvjerljivo pokazuje da zečevi znače jedno, a vrane drugo u perzijskoj kulturi, ali kako je taj rukopis – vjerovatno prijepis iz sredine 13.-og stoljeća, u Anadoliji – jedinstven, kako se može učiniti iskorak od jednog, individualnog primjera ka širem kontekstu? Da li svaka predstava zeca ili miša znači isto? S više uspjeha znanstvenici su pokazali kako brojne slike Poslanika i njegove obitelji koje su sačuvane u iranskim rukopisima iz ranog 14. stoljeća mogu biti povezane sa naglašenim poštovanjem Poslanika, osobito od strane šiita u navedenom razdoblju.²⁰

Izostanak figuralne reprezentacije u velikom dijelu islamske umjetnosti te razvoj sofisticiranih oblika ornamentacije zaintrigirali su znanstvenike od vremena Riegla i Strzygowskog. Sir Ernst Gombrich koji je studirao u Beču i jednom održao predavanja o Rieglovoj knjizi *Stilfragen (Pitanja stila)* dotakao je pitanje islamskog ornamenta u seriji predavanja o dekorativnoj umjetnosti (Wrightsman Lectures). Islamski ornament bio je i u fokusu predavanja Olega Grabara 1989. godine (Mellon Lectures), a u kojima je nastojao, kroz primjer islamskog ornamenta, promišljati šire probleme percepcije, korištenja i proizvodnje vizualnih formi.²¹ Ornament je, ustvrdio je, podskup dekoracije, a koji se pojavljuje samo kako bi uzvisio svog nositelja. Ornament se može naći u svakoj umjetničkoj tradiciji, ali osobito je prisutan u islamskoj umjetnosti i postavio je

20 Daneshvari (kao ran.nav.). Fontana, 1994 (kao ran.nav.); Priscilla P. Soucek, „The Life of the Prophet: Illustrated Versions“, u: *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1988), 193-218 i Robert Hillenbrand, „Images of Muhammad in al-Biruni's Chronology of Ancient Nations“, u: Hillenbrand (kao ran.nav.), 129-46.

21 E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Arts* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979); i Grabar (kao ran. nav.).



Pločica s kur'anskim tekstom, Iran, Kašan, 13. stoljeće

hipotezu kako bi objašnjavanje ovog fenomena unutar muslimanskog konteksta moglo imati iznimnu intelektualnu i hermeneutičku vrijednost za opće razumijevanje fenomena dekoracije. Primjeri koje je on odabrao proizlazili su iz pisma, geometrije, arhitekture i prirode. Kao i u njegovim ranijim knjigama o razvoju islamske umjetnosti, Grabarov pristup općenito je ocijenjen kao blistav i stimulirajući, ali je bio i kritiziran zbog određene nekonzistentnosti i nemara u tretiranju izvora. Što se više zna o bilo kojoj temi o kojoj je riječ u ovoj provokativnoj i utjecajnoj knjizi, to je više pitanja koja se otvaraju te stoga ne čudi što su o ovoj knjizi pisali više znanstvenici izvan oblasti islamske umjetnosti.²² Ipak, ovom je knjigom Grabar sâm vratio islamsku umjetnost, pa makar i zakratko, na središte pozornice, a gdje je zadnji puta stajala gotovo stoljeće ranije.

Grabar je kritizirao ranije studije o islamskom ornamentu, uključujući i Gombrichove, zbog njihove taksonomijske prirode. Klasifikacija, doduše, ima svoju ulogu, osobito u smještanju nedatiranih i uglavnom anonimnih umjetničkih djela – a koja čine glavninu onoga s čime se ustvari susreću historičari islamske umjetnosti – u historijski kontekst. Taksonomijski pristup islamskog ornamenta koristila je Eva Baer, znanstvenica koja se temeljito bavila

22 Vidjeti, na primjer, promišljene i duge osvrte Margaret Ollin u *Art Bulletin* 75 (1993): 728-31 i Jane Jakeman u *Ars Orientalis* 24 (1994): 151-52.

proučavanjem pojedinačnog predmeta i njegove dekoracije. U njenoj monografiji na ovu temu, ona je serijski razlagala motive i njihove transformacije, formacije pravilnih formi i stvaranje ponovljivih uzoraka, značenje ornamenta te principe i koncepte koji leže iza njihovih formacija.²³ Zajedno, ova dva rada otkrivaju kako dva iskusna znanstvenika islamske umjetnosti mogu pristupiti istoj temi, u isto vrijeme, iz dijametralno suprotnih pozicija i sa potpuno različitom metodologijom. Osim svega drugog, oni potcrtavaju iznimno bogatstvo znanstvenika različite prirode u oblasti islamske umjetnosti.

U postmodernoj vizuri sugerira se da akt promatranja otkriva više o istraživaču nego li o onome što se istražuje, tako da pojedina istraživanja širih pitanja u islamskoj umjetnosti mogu biti, iskreno govoreći, ideološki obojena. Neki očiti primjeri nacionalističkih ideologija već su spomenuti u vezi sa regionalnim istraživanjima islamske umjetnosti u Egiptu, Turskoj, Iranu ili Indiji. I dok se može smatrati savršeno primjerenim zaključak o širenju kineskog ukusa i perzijskih motiva nakon mongolskih osvajanja na najvećem dijelu zapadne Azije, kroz iransko bojeno staklo, to se čini nategnutim u slučaju nečeg poput grifona iz Pise, velike brončane statue koja je nekoć stajala na krovu katedrale u Pisi. Assadullah Souren Melikian-Chirvani, znanstvenik zaljubljen u iransku kulturu, volio bi tog grifona vidjeti kao produkt perzijske kulture, ali većina se znanstvenika slaže da je riječ o grifonu proizvedenom negdje u mediteranskim zemljama, mada još nije uspostavljena tačna lokalizacija – da li je riječ o Španiji, Sjevernoj Africi ili Egiptu.²⁴

Naučnici, osobito ono sa mističkom ili sufijskom inklinacijom, u svemu što proučavaju nalaze mistička značenja. Ovaj je pristup postao popularan kod znanstvenika koji se zanimaju za Iran, možda kao naslijeđe Henri Corbina, historičara iranskog misticizma,²⁵ i njegovog učenika Seyyed Hossein Nasra. Melikian-Chirvani često je slijedio ovaj put u seriji vrlo učenih knjiga i članaka u kojima je pronašao misticizam u najvećem dijelu iranske umjetnosti, od keramike do rukopisa. On otkriva mističko značenje osobito u naoko nasumičnoj kombinaciji slova i poteza koji popunjavaju trake s

natpisima urezanim u metalu.²⁶ Iako niko ne bi negirao veliku ulogu koju je imao misticizam u Iranu, nisu svi Iranci slijedili mistički put niti je učenost Melikian-Chirvanija univerzalno prihvaćena od strane onih koji su čvršće vezani za tvrdo tle.²⁷

U dobronamjernom nastojanju da pronađu značenje u umjetnosti, možda i kao reakcija na popularnost mističkog pristupa, drugi su znanstvenici razvili tumačenja islamske umjetnosti prema školama, nadajući se da će u raznovrsnosti manifestacija umjetničkih formi vidjeti refleksiju raznovrsnosti interpretacija islama. Jedan on prvih takvih tekstova bila je studija Olega Grabara o ranim formama komemoracije pokojnika, a u kojoj je iznio stav o tome da je podizanje grobova, koje je zabranio Poslanik i koje su prezirali njegovi rani sljedbenici, postalo sve više popularno u vezi sa porastom utjecaja šiija. Drugi su znanstvenici istraživali ulogu šijskog islama na arhitekturu fatimidskog egipta i razvoj tamošnje pogrebne arhitekture, mada je njihove interpretacije oštro kritizirao Christopher Taylor koji je sam zanemario fizičke ostatke, oslanjajući se na tekstove kako bi interpretirao štovanje umrlih kao sunitski fenomen.²⁸

Ovakve kontroverze pokazuju da mnogi, ako ne i svi, historičari politike i sociolozi još uvijek ne prihvaćaju vizualne dokaze kada su oni u proturječju sa pisanim izvorima. Izuzetak predstavlja Richard Bulliet, koji je historijsku studiju o sektama u srednjovjekovnom iranskom gradu Nishapur, upotpunio esejem u kojem je ustvrdio da se različiti tipovi keramike koji su tamo iskopani (tačnije, posude dekorirane sofisticiranim kaligrafskim dizajnom i druge sa dosta sirovim figuralnim predstavama ili *sgraffito* dekoracijom) mogu dovesti u vezu sa sljedbenicima različitih škola sunijskog prava koje su igrale iznimno važnu ulogu u historiji navedenog grada.²⁹ Mada su ove poprilično pojed-

26 Vidjeti, npr., sljedeće djelo Assadullaha Souren Melikian-Chirvanija, „The Sufi Strain in the Art of Kashan”, *Oriental Art*, 12 (1996): 251-58; „Le Shah-name, la gnose soufi et le pouvoir mongol”, *Journal Asiatique* 222 (1984): 249-338; „Le livre des rois, miroir du destin I”, *Studia Iranica* 17, br. 1 (1988): 7-46; i Melikian-Chirvani, *ran.nav.*

27 Vidjeti, na primjer, oštru kritiku njegovog pristupa radovima u metalu od strane Terry Allena, „Review of Books on Islamic Metalwork, Architecture and Archeology”, *Ars Orientalis* 15 (1985): 149-54.

28 Oleg Grabar, „The Earliest Islamic Commemorative Structures”, *Ars Orientalis* 6 (1966): 7-46; Jonathan M. Bloom, „The Mosque of al-Hakim in Cairo”, *Muqarnas* 1 (1983): 15-36; isto (kao *ran. nav.*); Caroline Williams, „The Cult of 'Alid Saints in the Fatimid Monuments of Cairo”, prvi dio: *The Mosque of al-Aqmar*, *Muqarnas* 1 (1983): 37-52; isto, „The Cult of 'Alid Saints in the Fatimid Monuments of Cairo”, drugi dio: *The Mausolea*, *Muqarnas* 3 (1985): 39-60; i Christopher S. Taylor, „Reevaluating the Shi'i Role in the Development of Monumental Funerary Architecture: The Case of Egypt”, *Muqarnas* 9 (1992): 1-10.

29 Richard Bulliet, „Pottery Styles and Social Status in Medieval Khurasan”, u: *Archeology, Annales and Ethnohistory*, izd. A. Bernard Knapp (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 75-82.

23 Eva Baer, *Islamic Ornament* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998). Ovo je djelo nastalo kao razrada članka koji je ona na ovu temu napisala za *Rječnik umjetnosti* u isto vrijeme kada je Grabar pripremao Mellon Lectures tako da nijedno od njih nije moglo konzultirati rad svoga kolege.

24 A. S. Melikian-Chirvani, „Le Griffon iranien de Pise: Matériaux pour un corpus de l'argenterie et du bronze iraniens, III”, *Kunst des Orients* 5 (1968): 68-86. Sažetak suprotstavljenih stavova vidjeti u: Dodds (*ran. nav.*), br. 15.

25 Nasr, *ran.nav.*

nostavljene hipoteze stekle određenu popularnost kod historičara islama, one su poprilično neuvjerljive za historičare islamske umjetnosti koji bi vjerovatno započeli jednu takvu studiju prvo ispitujući ove keramike s obzirom na razlike u obliku i tehnikama proizvodnje.

Fatimidi su bili jedina značajnija šiitska dinastija koja je vladala u srednjovjekovnom islamskom periodu i kao takva fascinirala je moderne historičare i ponad njihovog stvarnog utjecaja. Nije sasvim jasno kakvu je ulogu njihov specifičan tip šiizma imao na njihovu umjetnost, mada pojedini istraživači pokušavaju – neuvjerljivo, po našem mišljenju – otkriti šiitsku komponentu u glavnini njihove umjetničke produkcije, od ritualnih procesija do monumentalne kaligrafije.³⁰ Kao reakcija na ovo naglašavanje šiija, koji su dominirali umjetnošću i politikom u 11. stoljeću, drugi su naučnici tragali za umjetničkim ekvivalentom u sunijskoj političkoj reakciji, u svemu – od kaligrafije i geometrijskog dizajna do arhitekture.³¹

Podjele po školama bile su nesumnjivo važne u predmodernu islamsko vrijeme kada je ulema trošila mnogo vremena i energije u raspravama. Kao što smo već ranije napomenuli u vezi s interpretacijom tekstova, malo je dokaza na osnovu kojih se može odrediti socijalni i obrazovni status umjetnika u srednjovjekovnom društvu. Bez obzira na veliki broj djela islamske umjetnosti u muzejima i galerijama širom svijeta, medijevalna muslimanska javnost iznenađujuće je malo govorila o vizualnim umjetnostima. „Klase piskarala“ u srednjovjekovnom društvu čini se da su bile mnogo više zabrinute pisanjem o religiji, književnosti i odgovornom ponašanju pojedinca i proizvodile su nebrojene spise na tu temu. Tako se, na primjer, historičar sa Princetona, Michael Cook, nedavno uhvatio u koštac sa jednom izuzetnom količinom srednjovjekovnih izvornika kako bi sastavio izuzetan, osam stotina stranica debeo svezak o temi što je ispravno, a što pogrešno prema islamskom mišljenju.³² Slični izvori jednostavno ne postoje za vizualne umjetnosti. Pa ipak, znanstvenici od velikog Ettinghausena do Doris Behrens-Abouseif i Valérie Gonzales, ne odustaju u istraživanju tih oskudnih izvora u pokušaju uspostavljanja i definiranja sveobuhvatne estetike arapske i islamske umjetnosti.³³

30 Paula Sanders, *Ritual, Politics and the City in Fatimid Cairo* (Albany: State University of New York Press, 1994), i Bierman (ran.nav.).

31 Tabbaa, 1991, 1994 (ran.nav.); Necipoglu (ran.nav.).

32 Michael Cook, *Commanding Right and Forbidding Wrong in Islamic Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

33 Richard Ettinghausen, „Al-Ghazali on Beauty“, u: *Art and Thought*, izdanje u čast Dr. Ananda Coomaraswamy-ja u prilici njegovog 70.-og rođendana, izd. Bharatna Iyer (London: Luzac, 1947), 160-65; Doris

Odnedavno su pojedini historičari islamske umjetnosti privučeni teoretskim pristupima popularnim u ostalim oblastima historije umjetnosti. Irene Bierman, na primjer, prva je ustvrdila da su fatimidski vladari u Egiptu (969-1171) prvi koristili natpise na zgradama i tekstilu („javni tekst“) kako bi predstavili svoju osobitu ideologiju različitim slojevima kairskog društva. Njen semiotički pristup je nov i smion, ali je utemeljen na selektivnom korištenju činjenica. Eva Hoffman istražila je prirodu okvira i uokvirivanja u svom članku o poznatom setu bjelokosnih pločica sa izuzetnim figuralnim predstavama, a koje se pripisuju fatimidskom periodu. Ona domišljato zaključuje da su morale služiti kao korice knjiga, ali nije identificirala ni jedan tip teksta za koji su takve korice mogle biti korištene. Na sličan način, Gonzales slijedi misao o riječima kao znakovima ili predmetima, baveći se specifično tipom slike sastavljene od riječi, a u kojima umjetnici združuju riječi kako bi oblikovali sliku predmeta, životinje ili nečeg sličnog. Međutim, njeni zaključci su nepouzdati zbog nedostatka primarnih podataka: ona iznosi samo grubu skicu predmeta o kojem je riječ, kaligrafsku reprezentaciju minbera, i priznaje da broj zvijezda, kvadrata i dimenzije u njenoj skici ne odgovaraju nužno originalu.³⁴ Ne želimo, pritom, ustvrditi da nije prikladno koristiti teoretske metode u proučavanju islamske umjetnosti. Upravo suprotno, mi doista smatramo da one mnogo obećavaju i da su potreban dodatak tradicionalnim metodama. Međutim, vjerujemo da teoretski pristup, kao i svi ostali, mora započeti sa temeljitim poznavanjem samih umjetničkih djela i okolnosti u kojima su ona proizvedena.

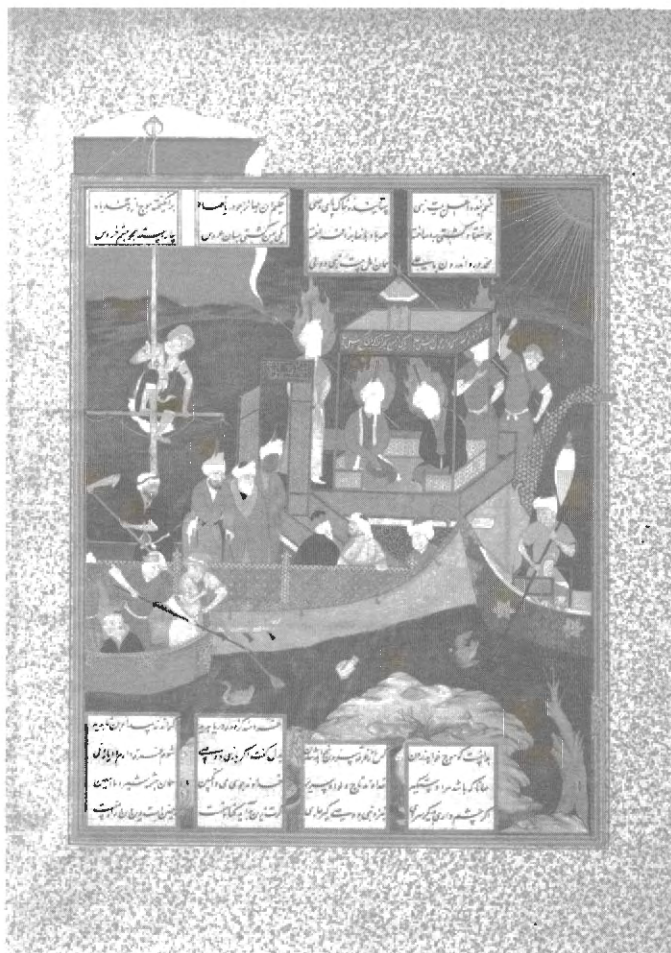
Izazovi ove oblasti

U osvit 21. stoljeća nove ere, oblast islamske umjetnosti suočena je s nekoliko izazova. U zaključnom razmatranju, željeli bismo ukazati na četiri od njih.

Prvi je pitanje njenog definiranja. Postalo je sasvim očito iz prethodnih stranica da smatramo kako je „islamska umjetnost“ neadekvatan termin za jedan loše definiran predmet. Definicija funkcionira bolje za određene vremenske periode i određena

Behrens-Abouseif, *Beauty in Arabic Culture* (Princeton: Marcus Wiener, 1999); i Valérie Gonzales, *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture* (London: I.B. Tauris, zajedno sa Institut of Ismaili Studies, 2001).

34 Bierman (ran.nav.); Eva F. Hoffman, „A Fatimid Book Cover: Framing and Re-Framing, Cultural Identity in the Medieval Mediterranean World“, u: Barrucand (kao ran.nav.), 403-19; i Valérie Gonzales, „The Double Ontology of Islamic Calligraphy: A World-Image on a Folio from the Museum of Raqqada (Tunisia)“, u: M. Ugur Derman *Festschrift*, izd. Irvin Schick (Istanbul: Sabanci University, 2000), 313-40.



Minijatura iz Šahname Šaha Tahmaspa

mjesta, osobito u stoljećima prije mongolske invazije, kada se doista može govoriti o islamskoj civilizaciji i umjetnosti. To je bio svijet, kao što se kaže u izreci, u kojem se ček napisan u Cordobi mogao unovčiti u Samarkandu. Bez obzira na značajne regionalne varijacije, postoji dovoljno sličnosti između umjetnosti i arhitekture u različitim regijama, u ranim stoljećima kako bi se mogao razumjeti, na primjer, razvoj džamije u Cordobi, u Španiji u 10. stoljeću, ili džamije u Isfahanu u Iranu u 11. stoljeću, u vezi sa onim što se dešavalo u Damasku u ranom 8. stoljeću.³⁵ Slično, može se dobro razumjeti razvoj grnčarije u 10. i 11. stoljeću, u Egiptu ako se prouče dešavanja u Iraku u 9. i 10. stoljeću.

Međutim, u periodu nakon mongolske invazije u 13. stoljeću, teže je govoriti o jedinstvenoj islamskoj umjetnosti. Umjetničke produkcije u Magribu i Španiji, Egiptu i Siriji, Iranu i Centralnoj Aziji i Indiji često se više međusobno razlikuju, nego

35 Jonathan M. Bloom, „The Revival of Early Islamic Architecture by the Umayyads of Spain”, u: *The Medieval Mediterranean: Cross-Cultural Contacts*, izd. Marilyn J. Chiat i Kathryn L. Reyerson (St. Cloud, Minn.: North Star Press of St. Cloud, 1988); i Sheila S. Blair, *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana, Supplements to Muqarnas*, 5 (Leiden: Brill, 1992), 160-63.

li što sliče. Tradicija oslikavanja knjiga koja se razvila u Iranu u 14. stoljeću, nastavljena je u mogulskoj Indiji i osmanskoj Turskoj i bilo bi suludo proučavati razvoj mogulске ili osmanske umjetnosti knjige bez referiranja na ono što se ranije dešavalo u Iranu. Ali, osmanska arhitektura ima vrlo malo, ili uopće ništa, zajedničko sa iranskom arhitekturom, a mnogo više veze ima sa lokalnom graditeljskom tradicijom. Jednako tako, vrlo je teško pronaći ikakvu održivu sličnost između građevina „Alhambre“ i „Taj Mahala“. One nalikuju jedna drugoj kao Versailles i Varanasi.

Podesnost termina „islamska umjetnost“ za obuhvaćanje ranijih, ali ne i kasnijih perioda u središnjim zemljama islamskog pojasa doista nije iznenađujuća, jer se ova oblast i razvila oko proučavanja tih područja i perioda, tek postepeno šireći se kako bi uključila i kasnije periode i periferne regije. Mnogi historičari islamske umjetnosti, osobito oni školovani nakon 1990-ih, prvotno su školovani kao medijevalisti u najširem smislu i mnogi od njih osjećaju bliskost sa kolegama koji proučavaju Chartres ili *The Book of Kells*.

Kako su naučnici islamske umjetnosti proširili svoj vidokrug, oni otkrivaju intelektualne afinitete prema umjetnosti renesanse ili čak evropskog baroka sa kojom su umjetnici i vladari velikih islamskih carstava nakon 1500. godine plodonosno dolazili u doticaj. Međutim, malo je naučnika koji će prepoznati međusobne dodire sa kolegama koji proučavaju umjetnost August Rodina ili Vincent van Gogha, a da i ne spominjemo Mies van der Rohe ili Jacksona Pollocka, jer je vrlo malo metoda koje se koriste za proučavanje „moderne“ umjetnosti primjenjivo na ranije periode, za koje su i pisani dokumenti rijetko dostupni.

Recentne promjene, od političko-ekonomskih dešavanja u islamskim zemljama do imigracijskih procesa širom Evrope i Sjedinjenih Američkih Država, ohrabrine su historičare islamske umjetnosti da prošire svoj horizont istraživanja i da se uhvate u koštac s temama na marginama tradicionalnog kanona, kao što su umjetnost i arhitektura u islamskim zemljama u 20. stoljeću, ili suvremena umjetnost muslimana u Evropi i Americi. Zanimanje se pomiče sa udaljenih, ranih perioda u centralnim arapskim zemljama, koje su nekoć bile ključne u predavanjima o islamskoj umjetnosti prema mnogo recentnijim periodima i regijama u kojima novopridošli studenti, imigranti puštaju svoje korijene.

Ipak, ovakav pristup uključuje i paradokse. Ne postoji razlog zašto bi neko podučan da proučava „islamsku“ umjetnost u Siriji iz 8. stoljeća, ili čak u Iranu iz 14. stoljeća, ili u Indiji iz 17. stoljeća, bio zainteresiraniji ili sposobniji – osim možda zbog poznavanja relevantnog jezika – da se bavi i umjetnošću suvremenih umjetnica u Kuwaitu ili iranskih režisera, od nekoga ko se specijalizirao za umjetnost Georgie O’Keeffe ili Orsona Wellesa. Takve predodžbe o neizmijenjenom Istoku mirišu na orijentalizam i nesvjesno impliciraju da bi kroz islam, umjetnici u suvremenom Kuwaitu ili Iranu trebali imati više zajedničkog sa Sirijcima iz 7. stoljeća, nego li sa Amerikancima u 21. stoljeću. Naše se stanovište iznova ne sastoji u tome da ove teme ne bi trebalo izučavati već da nema potrebe da ih se upućuje na islamsku umjetnost. Čuvajmo se nepromišljenih pretpostavki što je prikladno za koga.

Jedno od mogućih rješenja za ovaj problem bilo bi da se potpuno razgradi oblast islamske umjetnosti i da se njeni dijelovi prepuste susjednim historijskim i geografskim oblastima, kao što su, na primjer, srednjovjekovna umjetnost Mediterana ili umjetnosti indijskog potkontinenta. To znači da bi svi medijevalisti trebali biti odgovorni ne samo za gotiku u Francuskoj ili Njemačkoj već i za džamiju u Cordobi i memlučku arhitekturu u Egiptu i Siriji. Eksperti za indijsku umjetnost trebali bi biti jednako upućeni u džamije kao što su u strukture hramova. Mada bi neko sa interesom za „islamsku“ umjetnost mogao izabrati da se specijalizira za umjetnost određenog grada, regije ili perioda – recimo, za Egipat ili Delhi u 13. stoljeću – tada bi se od njega očekivalo da je profesionalno upućen i u „medijevalni“ ili „indijski“ kanon. Ovo bi rješenje, međutim, radikalno minimaliziralo ne samo ulogu islama u umjetnosti već i prisustvo „islamskih“ umjetničkih djela u široj priči. Ono bi, također, sasvim prirodno, ohrabrilо nacionalističke i etničke pristupe.

Drugo moguće rješenje bilo bi da se podijeli oblast islamske umjetnosti u glavne grupe prema čemu je kraljevstvo rane islamske umjetnosti bilo ograničeno memlučkim Egiptom, kasnije iranskom umjetnošću, turskom umjetnošću i indijskom umjetnošću mogulskog perioda. Međutim, ovo bi rješenje marginaliziralo mnoge regije, kao što su Sjeverna Afrika, Sirija i Mezopotamija, te Arabija koje nisu bile dovoljno velike ili snažne da postoje same po sebi. Gdje bi se tu uklapala Alhambra? Stalno citirana kao naš najbolje sačuvani primjer „islamske“ palače, ova sjajna struktura koju je podigla jedna manja dinastija koja se pružala u južno

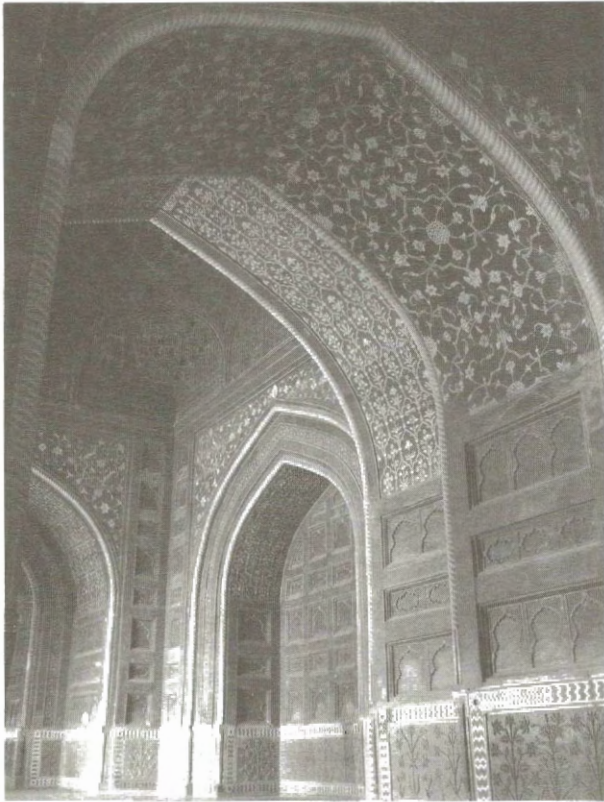
Španiji, ostala bi po strani prema ovom kanonu. Nadalje, dovoljno je već sada teško izboriti se na koledžima, fakultetima, univerzitetima i muzejima za jedno predavačko mjesto iz oblasti islamske umjetnosti, a da ne govorimo o tri ili četiri. Oba ova rješenja čine se gorim od „bolesti“ jer bi, čini se, ubila pacijenta u nastojanju da ga izliječe.

Bez cjelovitog prevrednovanja načina kako mi, na Zapadu, vidimo složeno lice islamskog svijeta i njegovu historiju, a da i ne spominjemo druge „strane“ kulture, čini se da se ne može mnogo učiniti u redefinjiranju ili nadomještanju pojma „islamska umjetnost“. Sve do tada dok naše društvo islam i islamsku civilizaciju razumijeva kao monolitne, nemoguće je da se historičari umjetnosti sami bore protiv struje i uvjere svijet da ta kategorija ima vrlo malo smisla.

Mi možemo sa svoje strane pomoći studentima da nauče kako Alhambra ima vrlo malo ili ništa zajedničko sa Taj Mahalom i da je 8. stoljeće u Siriji bilo veoma različito od 18. stoljeća, u Iranu. Još uvijek je mnogo bolje da naši studenti nauče ponešto o svijetu islamske umjetnosti, nego li da uopće ništa ne nauče.

Nepodesna definicija islamske umjetnosti doprinosi značajnom jazu između onoga što kolege očekuju od historičara islamske umjetnosti da proučavaju i onoga što bi oni sami voljeli proučavati. Od historičara islamske umjetnosti očekuje se da imaju temeljito znanje iz historije umjetnosti i da su jednako upućeni u gotovo sve – od predislamske arapske keramike do arhitekture džamija u Evropi i Americi u 21. stoljeću, da govore nekoliko slabo poznatih jezika, da posjeduju subspecijalizacije u oblasti orijentalizma, terorizma, uloge žene i da su istovremeno u stanju procijeniti stare perzijske ćilime! Mali je broj odsjeka koji bi očekivali od svojih specijalista u New York School-u da podučavaju svoje studente dekorativnoj umjetnosti američkih kolonija. Pa ipak – uz izuzetak nekoliko istraživačkih institucija – od svakog se historičara islamske umjetnosti očekuje da bude pristojno upućen u sve vizualne umjetnosti koje su nastale na jednoj četvrtini zemaljske kugle, u razdoblju od preko četrnaest stoljeća.

Specijalisti islamske umjetnosti žele proučavati ograničene teme, poput egipatske umjetnosti u periodu između 10. i 12. stoljeća, ili perzijsku slikarsku tradiciju u Zapadnoj Aziji između 14. i 16. stoljeća, i da imaju dovoljno vremena temeljito čitati naslove iz suvremene religije, historije i književnosti. Teško će im biti uvjeriti svoje kolege da ne mogu ništa osobito reći o „Alhambri“ ili „Taj Mahalu“, da i ne spominjemo slavne perzijske ćilime. Dakle, od-



Unutrašnjost Tadž Mahala, Indija

luka da se studira oblast islamske umjetnosti, kako god je definirali, čini se da nosi odgovornost i specijalizacije, ali i generalizacije. U Zapadnom svijetu, u kojem je bilo koje znanje o islamskoj civilizaciji bolje, nego li sadašnje stanje dubokog neznanja, historičari islamske umjetnosti moraju se svojski latiti posla.

U sadašnjem trenutku, nužno je da svi studenti islamske umjetnosti, na bilo kojem stupnju i bez obzira otkuda dolazili, budu osnovno upućeni u široki dijapazon vizualnih umjetnosti obuhvaćenih našom oblasti – od sjajnih mozaika Kupole na stijeni do izvanredno oslikanih i lakiranih kutija za pera u iranskom Qajaru. To ne znači da se studentima ne treba dopustiti da se izoštravaju na pojedinačnim temama u svojim disertacijskim istraživanjima, bilo da je riječ o pojedinačnoj građevini, vladaru, rukopisu ili grupi posuda, ali činimo sebi medvjedu uslugu ako ne razumijemo i ne izrazimo značaj jednog pojedinačnog rada u široj slici. Tek smo radeći na *Riječniku umjetnosti*, desetak godina nakon dobivanja doktorske diplome, počeli shvaćati koliko ustvari malo znamo o širokoj oblasti islamske umjetnosti i koliko su veliki jazovi između ono malo znanja koje smo posjedovali. Trebali smo to naučiti mnogo ranije.

Drugi niz izazova predstavlja složen odnos između proučavanja islamske umjetnosti i religije

islama. Kao što smo već rekli na početku ove studije, problem možda ne bi postojao da se predmet zove nekako drugačije, ali kako nije tako, većina studenata i čitatelja očekuje od historičara islamske umjetnosti da je u stanju predstaviti i objasniti islam jednako kao i historijski okvir u kojem se ta umjetnost pojavila.

Komplikacije se javljaju ne samo zato što je islam živa i vibrantna religijska tradicija – za razliku od, recimo, grčkog paganizma – već i zato što se islam danas tako nadmoćno pojavljuje u većini vodećih novinskih priča i naslova. Studenti i čitatelji očekuju od znanstvenika u svim oblastima islamske civilizacije da im pomognu razumjeti ne samo što se desilo u prošlosti već i što se danas dešava.

Kad smo započeli sa studijem islamske umjetnosti 1970-ih godina, mi i naše kolege studenti bili smo doslovno svi bijelci, Amerikanci, ne-muslimani koji smo se „zarazili“ Bliskim Istokom skitajući ili preko „citera“ ili kroz ljubavnu romansu. Tek je nekolicina naših kolega došla u SAD kao posjetitelji iz islamskih zemalja, s namjerom da se ovdje obrazuju i vrte u svoje domovine. Takav nije slučaj i danas. Bijelci, ne-muslimani sve su malobrojniji u ovoj oblasti i većina studenata su ili amerikanizirani potomci doseljenika sa Bliskog Istoka ili muslimanski imigranti koji istražuju korijene svojih roditelja ili studenti s Bliskog Istoka i muslimanski studenti izvana čiji su planovi o budućnosti neizvjesni s obzirom na česte političke nemire u tim krajevima. Ta je nova raznovrsnost iskustava i očekivanja dobrodošla, ali ona otvara i nova pitanja o tome ko šta radi i za koga. Interesi i mišljenje onih koji pokušavaju razumjeti svoje vlastito naslijeđe može se uvelike razlikovati od onih koji nastoje razumjeti i objasniti nešto što smatraju udaljenim u vremenu i prostoru. Jedna je stvar, na primjer, proučavati Kupolu na stijeni zato što je to izvanredan primjer kasnoantičkih arhitektonskih ideja transformiranih kako bi odgovarale potrebama muslimanskih vladara ili proučavati tu građevinu zato što je ona najistaknutiji simbol palestinske nacije.

I dok podržavamo želju studenata da razumiju ono što prepoznaju kao svoje vlastito naslijeđe i cijenimo njihovu spremnost da koriste jezične vještine koje posjeduju, zabrinuti smo, istovremeno, da ovakav pristup transformira studij islamske umjetnosti, nekoć granu humanističkog studija historije umjetnosti, otvorene za sve, u jednu od mnogih oblasti etničkih studija koje su ponekad koncipirane prema etničkim i nacionalnim linijama. Otuzno je za našu oblast, prema našem mišljenju, da većina diplomiranih studenata historije umjetnosti iran-

skog porijekla studira perzijsku umjetnosti, a onih turskog porijekla – tursku umjetnost. Možete li se zamisliti situacija u kojoj bi samo francuski studenti trebali proučavati djelo Degasa? Ili, da li bi neko morao biti Japancem da cijeni djelo Hiroshige?

To znači da mi, koji nismo muslimani imamo odgovornost da budemo osjetljivi za vjeronjanja drugih. Da spomenemo jedan ekstrem primjer od prije nekoliko godina. U jednom uglednom američkom muzeju koji je izlagao svoju sjajnu zbirku kur'anskih rukopisa, na jednoj od muzejskih signatura stajalo je da kada je Muhammed napisao Kur'an, da je uključio mnoga jevrejska i kršćanska vjeronjanja koja su bila aktualna u Arabiji u 7. stoljeću. Za ateiste i ne-muslimane u 21. stoljeću, ovakva informacija može se činiti razumnom, ali ovakva očito bezazlena izjava, napisana iz najboljih namjera, protivna je jednom od najdubljih uvjerenja islama – naime, onome da je Kur'an Božija riječ čudesno objavljena na arapskom jeziku, Poslaniku Muhammedu. Kako da se osobe koje nisu vjernici doista nose sa ovakvim pitanjima? Da li bismo trebali reći: „muslimani vjeruju da je Kur'an objavljen...“, kako bismo pokazali dobru vjeru? Ali, u tom slučaju, kako mi znamo da je ono što muslimani vjeruju danas istovjetno onome što su ljudi vjerovali u Arabiji u 7. stoljeću?

Takvi problemi nisu samo hipotetički. U nekoliko naših recentnih knjiga i filmova uključili smo slike preuzete iz historije svijeta iz 14. stoljeća, napisane u sjeverozapadnom Iranu. Nekoliko ilustracija, koje znanstvenici ubrajaju među najznačajnije i najljepše primjere knjižnog slikarstva 14. stoljeća, opisuju scene iz života Poslanika Muhammeda – tema koju mnogi današnji muslimani smatraju svetogrđem. I dok poštujemo pravo onih muslimana koji stvaranje slika o Poslaniku smatraju bogohulnim, ove slike pokazuju da muslimani u različitim vremenima i na različitim mjestima nisu osjećali na isti način. U nekoliko primjera naši su izdavači i producenti odlučili isključiti te ilustracije iz knjiga i filmova zbog straha od odmazde osobito fanatičnih pojedinaca i organizacija koje bi se zbog njih mogle osjetiti uvrijeđenima.³⁶ Nakon fetve Ayatollaha Homeinija 1989. godine, protiv britanskog pisca, rođenog u Bombayu, Salmana Rushdija zbog pisanja „*Satanskih stihova*“, svi smo svjesni mogućih posljedica. Što bi trebalo činiti? Kao historičari, da li bismo trebali reći da ovakve ilustracije nisu postojale i odbiti da ih predstavimo u našim knjigama?

36 U izdanju Blair i Blooma (ran.nav.) koje je objavio Mapin, New Delhi za distribuciju u Indiji i Pakistanu, nedostaje nekoliko ilustracija. Za sličan slučaj na američkoj televiziji, vidjeti: John Maynard, „After Request, PBS Edits 'Islam'“, Washington Post, May 8, 2001, C7.

Odstraniti te fotografije iz kanona islamske umjetnosti značilo bi prerađivanje historije i reafirmiranje popularnih, pogrešnih predodžbi o islamskoj kulturi i uloziti slike u njenoj tradiciji.

Istina je postmoderne teorije da sve ono što historičari proučavaju ima jednako veze, ako ne i više, sa sadašnjošću kao i sa prošlošću, međutim, uplive savremenih religijskih i političkih pitanja u studij islamske umjetnosti teže je ignorirati, nego li u ostalim područjima historije umjetnosti. Kako je moguće pisati ili govoriti o Kupoli na stijeni u Jeruzalemu bez da se kaže ko ju je izgradio i šta ona znači? Gotovo svaka interpretacija može se uzeti u obzir da opravda ili negira pretenzije zaraćenih strana - današnjih Izraelaca i Palestinaca - na ovo sveto mjesto.³⁷ „Taj Mahal“ je nesumnjivo zaštitni znak svjetske umjetnosti i možda najpoznatiji objekat islamske umjetnosti u Indiji, ako ne i u svijetu. Podignut od strane jednog islamskog vladara kao grobnica za njega i njegovu suprugu, objekat je sporan u očima hinduskih nacionalista koji u njemu vide simbol stoljetne mogulske tiranije. Oni žele izbrisati historiju i preoblikovati Indiju kao isključivo zemlju hindusa u kojoj se mrtvi kremiraju i njihov se pepeo prosipa u Ganges. Kako bi u tome uspjeli, spremni su tvrditi da „Taj Mahal“ uopće i nije muslimanska gradnja. Što je čudno, „Taj Mahal“ je sporan i u očima pojedinih muslimanskih fundamentalista koji gradnju grobnica i mjesta komemoracije mrtvih vide kao nedopustivu, bezbožnu novinu.³⁸

Treći izazov uključuje pitanje pristupa. Većina onoga što historičari islamske umjetnosti proučavaju nalazi se u evropskim i američkim knjižnicama i muzejima, ali mnogo toga, prvenstveno arhitektura, ostaje *in situ*. Aktualna politička situacija u mnogim islamskim zemljama, od sjeverne Afrike do središnje i južne Azije, iznimno otežava dobivanje dozvole za pristup i istraživanje na terenu, osobito za Amerikance. Tek je mali broj Amerikanaca koji bi odabrali za istraživanje temu koja bi ih, na primjer, odvela u ruralne oblasti Alžira ili Afganistana iz opravdanog straha za vlastitu bezbjednost.

37 Vidjeti, na primjer, kontroverze koje su pratile djelo Kanana Makiya, „The Rock, a Tale of Seventh-Century Jerusalem“ (New York: Pantheon, 2001), roman koji su neki smatrali izdajničkim jer sugerira da su Jevreji igrali značajnu ulogu u nacrtu Kupole na stijeni. Vidjeti prikaz Turi Muntah, „Muslim Jerusalem: A Story“, Nation, Apr. 1, 2002.

38 Za hindu nacionaliste vidjeti, Purushottam Nagesh Oak, Taj Mahal, the True Story: The Tale of a Temple Vandalized (Houston: A. Ghosh, 1989) ili <http://www.flex.com/%26sim;jai/satyamevayajate/tejo.htm>. Sljedbenici muslimanskog reformiste iz 18. stoljeća, Muhamamad ibn Abd al-Wahhaba, osobito, smatraju grobove anatonom i gotovo sve muslimanske grobnice u Arabiji, s izuzetkom Poslanikova groba, bile su uništene kada su oni došli na vlast. U kratkoj listi deset remek-djela klasične islamske umjetnosti u časopisu Saudi-Aramco World magazine, u izdanju za januar-februar 2002, Taj Mahal je, na primjer, taktično opisan ne kao grobnica“ već kao „spomenik od bijelog mramora“.



Džamijska lampa, Kairo, 14. stoljeće; danas u Metropolitan muzeju u New Yorku

Ponekad su prepreke manje fizički opasne, ali ne zato i manje frustrirajuće. Evropljani i Amerikanci, ne-muslimani, vrlo malo istražuju sjevernoafričku arhitekturu, ne zato što nisu zainteresirani za tu temu ili zato što se u toj oblasti nema šta istraživati, već jednostavno zato što je gotovo nemoguće ne-muslimanima ući u džamije u Tunisu, Alžiru ili Maroku. Kako je moguće pisati o nečemu što se ne može vidjeti? I dalje je vrlo teško dobiti dozvolu za istraživački rad koja bi omogućila pristup, a kamoli, istraživanje u egipatskim, turskim ili iranskim knjižnicama tako da je većini Evropljana i Amerikanaca jednostavnije raditi na rukopisima i predmetima koji se već nalaze u evropskim i američkim zbirkama. Ipak, bilo koja sinteza teme kao što je perzijsko slikarstvo 15. stoljeća, ostat će provizorna sve dotada dok nećemo moći imati mnogo bolji uvid u rukopise koji su preživjeli. Nažalost, ovakvi izazovi osnažuju orijentalističke stereotipe, jer su mnogi znanstvenici prisiljeni usredsrediti se samo na ono što mogu naći u kolekcijama na Zapadu. Ne znamo koje bi bilo jednostavno rješenje za ovaj problem, izuzev zajedničkih izdanja, mada su

rezultati u njima često neugodan kompromis.³⁹ Uništavanje i destrukcija spomenika predstavlja još jedan problem u pristupu materijalu, jer kada je spomenik jednom porušen, pristup je nemoguć. Niko ništa ne može učiniti sa slučajnim oštećenjem neprocjenjivog fatimidskog kristalnog vrča za vodu iz zbirke u Palazzo Pitti, koji je nedavno ispao iz ruku nemarnom kuratoru, ali možemo se buniti kada su rukopisi odrezani kako bi se ilustrirane stranice mogle prodavati na aukcijama odvojeno, onima koji ponude najvišu cijenu. Na primjer, sjajan prijepis „*Šahname*“ Šaha Tahmaspa, naručen u ranom 16. stoljeću, preživio je kao knjiga u dva sveska sve do 1960-ih kada je Arthur A. Houghton Jr., njen vlasnik, odlučio da je razdvoji. Na kraju je 78 od ukupno 258 njenih slika dao Metropolitan muzeju, gdje je bio predsjedavajući upravnog odbora, a ostatak rukopisa ponudio je iranskom šahu za 28 miliona dolara. Trgovina je propala i Houghton je počeo s prodajom preostalih slika u londonskom Christie's-u. U toku prve prodaje, 17. novembra 1976. godine, jedna je stranica postigla tada zapanjujući iznos od 464.800 dolara i čime ne samo da je napunila džep svoga vlasnika već je uspostavila vrijednost preostalim listovima u kolekciji. Godine 1994., nakon Houghtonove smrti i iranske revolucije, njegovi su potomci zamijenili ostatak rukopisa – 501 stranicu teksta, 118 slika i uvez

– sa Iranskom Republikom Iran za sliku Willema de Kooninga *Woman III*, sliku nage žene koju je posjedovala šahova supruga, a koju je nova vlast smatrala uvredljivom.⁴⁰

Gotovo svaki tjedan čitamo također, o namjernom uništavanju historijskih spomenika u Indiji, bivšoj Jugoslaviji i na drugim mjestima. U decembru 1992. godine, hinduistički ekstremisti zapalili su Babri Masjid u Ayodhya iz 16. stoljeća, tvrdeći da je mogulski vladar Babur podigao ovu džamiju na mjestu hrama posvećenog Rami; u novembru 1993. godine bosanski Hrvati digli su u zrak most iz

39 Vidjeti, na primjer, zajedničku publikaciju Sule Aksoy i Rachel Milstein, „A Collection of Thirteenth-Century Illustrated Hajj Certificates“, in Schick (ran.nav.)

40 Za kasniju sudbinu ovog rukopisa i službeni izvještaj, vidjeti: Eleanor Munro, „How to Mangle a Masterpiece: The Sad Story of the Houghton Shahnameh“, Saturday Review, Oct. 27, 1979, 21-26; Chahriyar Adle, „Wonders of the Age“, osvrt Stuarda Cary Welch na Wonders of the Age: Masterpieces of early Safavid Painting, 1501-1576, Abstracta Iranica 2 (1979): 172; Robert Hillenbrand, „The Iconography of the Shahnama-ya Shahi“, Pembroke Papers 4 (1996): 53-78; i Souren Melikian, „Destroying a Treasure: The Sad Story of a Manuscript“, International Herald Tribune, Apr. 27, 1996.

16. stoljeća u Mostaru, jer je ta osmanska struktura simbolizirala prisustvo muslimana u regiji. Kako će biti moguće napisati precizan popis mogulske ili osmanske arhitekture u provincijama kada je toliko mnogo spomenika uništeno?⁴¹

Još jedan problem povezan sa pitanjem pristupa povezan je sa prirodom mnogih predmeta koje uključuje islamska umjetnost – malih posuda, čupova, rukopisa, malih slika, ćilima i ostalih predmeta koji su se sakupljali i koji su bili dio interijera kuća. Riječ je o predmetima manjih dimenzija, koji su proizvođeni u većim količinama i često se pojavljuju na tržištu umjetnina naizgled niotkuda – bilo iz nepoznatih privatnih kolekcija ili tajnih iskopavanja u ratom zahvaćenim zemljama, poput Iraka ili Afganistana. Kao i u svim oblastima historije umjetnosti gdje je moguće pojednicima i institucijama kupovati i prodavati umjetnička djela, ponekad se među trgovcima umjetninama, sakupljačima i historičarima umjetnosti razvijaju prijatni odnosi te kada su historičari umjetnosti zamoljeni da učine procjenu djela, poneki prijedaju granicu postajući i sami kolekcionari. Čini se da je ovaj problem osobito izražen u Velikoj Britaniji, jer se najveće aukcije islamske umjetnosti održavaju u Londonu i aukcionari ovdje redovito traže savjete od potplaćenih univerzitetskih profesora. Jedan od najvećih skandala u vezi s islamskom umjetnošću desio se ranih 1990-ih i u njega je bio uključen jedan ugledni znanstvenik i kustos rukopisa u biblioteci u Dublinu koji je prodao nekatalogizirane listove iz fundusa biblioteke nizu pohlepkih kupaca sve dok nije bio uhvaćen kada je pokušao prodati listove Metropolitanu muzeju. Razotkrio ga je jedan američki istraživač koji je pedantno proučavao – i zabilježio – neke od nekatalogiziranih rukopisa iz fundusa biblioteke.⁴² Ovakvi ekstremni slučajevi su iznimno rijetki, ali moramo ostati na oprezu kako nas ovakve primamljive kušnje ne bi zavele s pravog puta.

Četvrti i posljednji izazov na koji ćemo ukazati jeste pitanje kako naš rad učiniti dostupnim. Kao što smo već istaknuli, zahvaljujući brojnim uvodima u islamsku umjetnost koji su sada dostupni, mnogo je lakše pojmiti razmjere islamske umjetnosti – šta god pod tim podrazumijevali – nego li što je to bilo kad smo mi bili studenti prije tridesetak godina. Ovi novi pregledi odražavaju raznolikosti pristupa i stupnjeve interesa i može ih se uspješno koristiti pojedinačno ili u uporednoj metodi. Sada su nam

potrebne knjige i članci koje ljudi mogu čitati nakon što su pročitali uvodne preglede, ali mnogo prije nego li odluče pisati disertacije. Ti radovi trebaju biti sintetički i upućeni široj javnosti, a ne propovjedi upućene sa kora. Može biti riječ i o monografijama, ali u njima predmet istraživanja – bilo da je riječ o rukopisu ili o mauzoleju – mora biti smješten u širi kontekst kako bi ga mogla razumjeti i šira čitalačka publika.

Taj kontekst ne treba biti ograničen na „islamsku“ umjetnost. S obzirom da tvorci ovih djela nisu o svojim djelima mislili kao o primjerima „islamske“ umjetnosti, nema razloga zašto bismo morali jedino u „islamskoj“ umjetnosti tragati za usporednim materijalom. Slavni prijepis Kur'ana koji je ispisao i iluminirao Ibn al-Bawwab u Bagdadu 1000.-1001. godine, na primjer, rutinski se upoređuje sa ranijim i kasnijim prijepisima Kur'ana, ali nikada do sada nije uspoređen sa istovremenim evropskim prijepisima Biblije. Zašto ne? Ne getoiziramo li tako predmet našeg istraživanja?

Nadalje, naš jezik i način mišljenja moraju biti dostupni. Ovaj izazov nije jedinstven samo u istraživanju islamske umjetnosti, ali je osobito važan zbog mnogo jezika koji se koriste u proučavanju. Arapski, perzijski i turski imaju glasove kojima se ne može naći ekvivalent u drugim jezicima i svi ovi jezici imaju bogat, specijaliziran vokabular. Ne samo da se sistem transkripcije i terminologije može učiniti tajanstvenim onima koji nisu upućeni u ovu oblast, već se time može privilegirati jedan jezik i kultura na račun drugih. Da li doista pomaže razumijevanju kada se određeni tip turskog ukrasnog motiva naziva *hatayi* kad postoji savršeno dobar ekvivalent u engleskom jeziku?

Navedeni izazovi odražavaju stalne proturječnosti s kojima se suočavamo kao historičari islamske umjetnosti, poput stonoga uronjeni u mnoge oblasti, uključujući umjetnost i historiju arhitekture, historiju, religiju, medijevalistiku, rodne studije i slično. Ovakva raznolikost nesumnjivo pridaje veliko bogatstvo našoj oblasti, ali brojnost ciljeva i auditorija također, dovodi u opasnost da očerupa našu oblast tako da na kraju ništa od nje i ne preostane. S obzirom na porast interesovanja za islamsku umjetnost, šta god to danas bilo (ili ne bilo), i s obzirom na brojne pristupe i metodologije koje ona pruža historičarima umjetnosti u drugim oblastima, to bi doista bila velika šteta.

S engleskog:
Aida Abadžić Hodžić

41 Lawrence Nees skrenuo nam je pažnju također na novu studiju Daniela Bertranda Monka, „An Aesthetic Occupation: The Immediacy of Architecture and the Palestine Conflict“ (Durham, N.C.: Duke University Press, 2002).

42 Aidan Dunne, „The Curator Did It“, *Artnews* 95 (May 1993):56