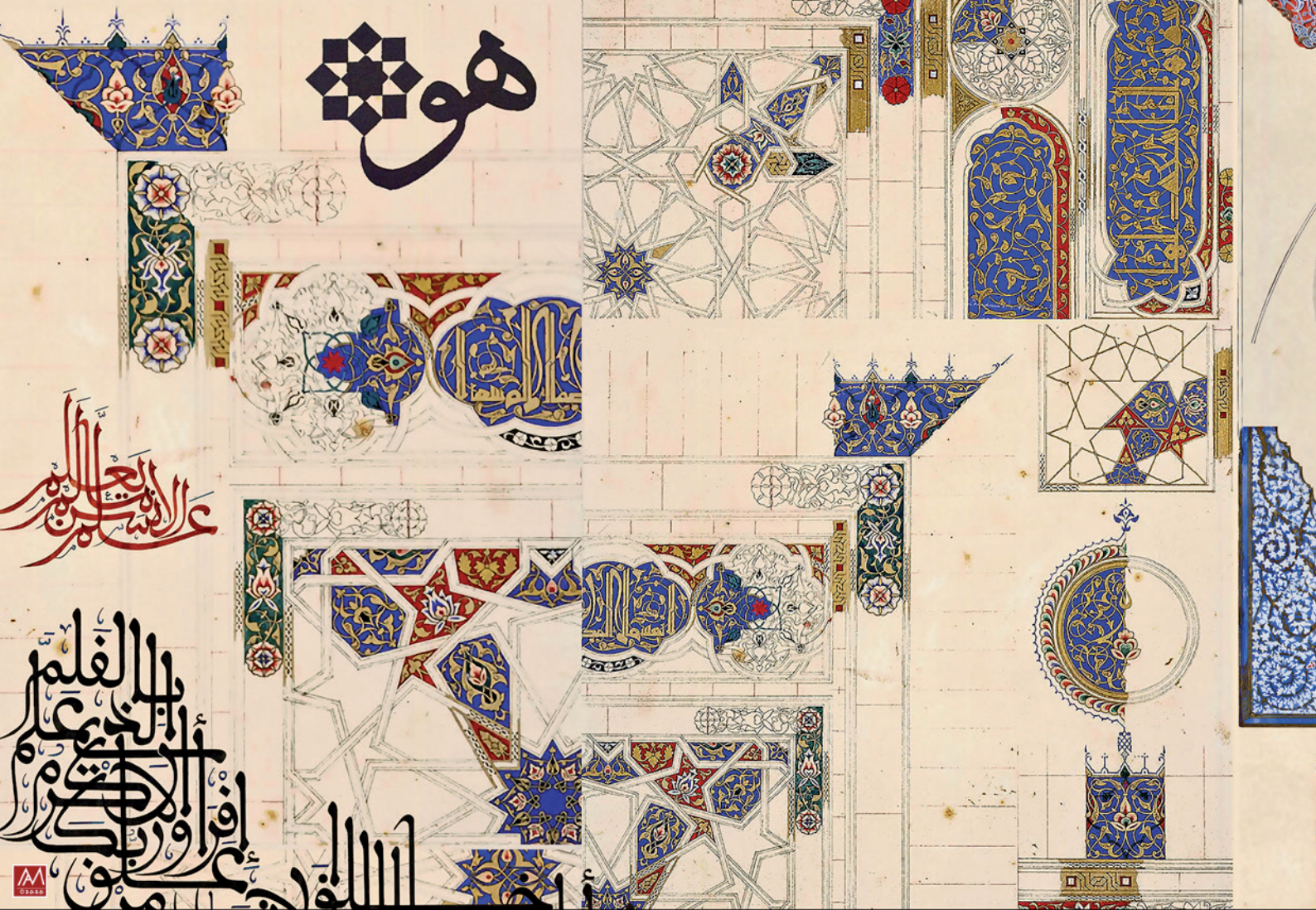


Dr. Mehmed A. Akšamija je teoretičar i kreativac. Redovni je profesor na Akademiji likovnih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu. Surađuje sa univerzitetima u Pragu, Bazelu i Gracu. Redovni je član BANU – *Bošnjačke akademije nauka i umjetnosti* (Sarajevo, Bosna) i EASA/ASAE – *Academia Scientiarum et Artium Europaea* (Salzburg, Austrija). Bio je dekan Akademije likovnih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu. Kao teoretičar iz oblasti teorije i historije umjetnosti iskazao se zapaženim objavljivanjem naučnih i stručnih članaka, enciklopedijskih unosa, izvještaja i analiza, te više bilingualnih monografija na bosanskom i engleskom jeziku (*Monografija arhivografije*, *LETTER • PISMO • BRIEF • LIST • RISALLA*, *Prozori, Stop negaciji genocida i holokausta (ur.), Život i dijelo akademika Muhameda Filipovića*, *Historiografija arhitektonskog kompleksa gradačačke utvrde* [koautor sa Lemjom Chabbouh Akšamija] ...). Dizajnirao je reprezentativno bibliofilsko izdanje *Prijevoda Kur'ana na bosanski jezik*, uredio veći obim publikacija iz oblasti teorije i historije umjetnosti (fotografije, arhitekture...), a jedan je od urednika časopisa *Glasnik* Bošnjačke akademije nauka i umjetnosti. E-mail: **mehmed_aksamija@yahoo.com**

Dr. Mehmed A. Akšamija is a theoretician and artist. He is a full professor at the Academy of Fine Arts, University of Sarajevo. Collaborates with the Universities of Prague, Basel and Graz. He is a Regular member of BANU – *Bosniak Academy of Sciences and Arts* (Sarajevo, Bosnia) and EASA/ASAE – *Academia Scientiarum et Artium Europaea* (Salzburg, Austria). He was the dean of the Academy of Fine Arts at the University of Sarajevo. As a theorist in the field of theory and history of art, he proved himself by notable publication of scientific and experts articles, encyclopedia entries, reports, and analysis, and several bilingual monographs in Bosnian and English (*Monograph of Archivography, LETTER • PISMO • BRIEF • LIST • RISALLA, Windows, Stop Genocide and Holocaust Denial (ed.), The Life and Work of Academician Muhamed Filipović, Historiography of the architectural complex of the Gradačac fortress* [co-author with Lemja Chabbouh Akšamija], and so forth). He designed representatively a bibliophilic edition of the *Translation of the Qur'an into the Bosnian language*, edited a larger volume of publications in the field of art theory and history (photography and architecture), and is one of the editors of the journal *Glasnik* of the Bosnian Academy of Sciences and Arts.
E-Mail: **mehmed_aksamija@yahoo.com**



datum prijema / date of receipt: 10.07.2021.
datum recenzije / review date: 09.09.2021.
datum prihvaćanja / date of acceptance: 20.10.2021.

DOI: 10.52510/sia.v2i2.27
UDK: 7.033.3:28
Original scientific paper - Izvorni naučni rad

Mehmed A. AKŠAMIJA

QADAR/ṢINĀ´AT – produkt klasično-tradicijskog odnosa prema Kur'ānu, Sùnnetu i Hadīsu

drugi dio

QADAR/ṢINĀ´AT – a product of the classical-traditional attitude toward the Qur'ān, Sùnnah and Hadīth

second part

Sažetak

Namjera ove analize je nastaviti započetu raspravu (iz prethodnih brojeva) o nekim dijelovima povijesti onog što se deklarira ili titulira kao „islamska umjetnost“ u kritičnom okviru kako okcidentalno-vesterniziranih tako i nekih *muslìmānskīh* teorijskih pogleda. Analizom i postavljanjem granica u skladu s prevladavajućim autoritetima, pridonijet će se vitalnim modalitetima diskursâ ***qadar/ṣināʾata***, koji su rezolutno ***ìslāmskī*** i u skladu s izvorištem (ar. *al-mardžaʾ* ili *al-maṣdar*). Posebno se želi skrenuti pažnja na zalaganje za *različitost*, upravo zbog okcidentalno-vesterniziranog akademskog nastojanja da se zanemari **duh jedinstva** i **autorefleksivnih islamskih konstanti** karakterističnih diskursâ ***qadar/ṣināʾata*** uz nametanje umjetne dihotomije **sakralnog** i **profanog**, te paradigmatskih pogleda na vrednovanje kreativnog (estetiziranog) postignuća začetnika/dizajnera reprezentacije, odnosno *homo islamicusa,* kao apsolutnog zapadnjačkog vlasništva (*western ownership*).

S druge strane, **estetizirano djelanje *homo islamicusa*** u okviru svjesne rekognitivne i kognitivne produktivno-refleksivne orijentacije ima vrlo konkretno povijesno postojanje. Ako za titulaciju „islamska umjetnost“ možemo upotrijebiti poznati Derridaov moto ili grif *'il n'y a pas de hors-texte'* („ništa ne postoji izvan teksta“), za estetizirano djelanje *homo islamicusa* ne možemo pitati postoji li ili ne postoji. Čini se da bi pravilno pitanje u vezi s modalitetima diskursâ ***qadar/ṣināʾata*** glasilo *'qu'est-ce qu'il y a de hors-texte'*? („što se nalazi izvan teksta?“).

Ključne riječi: *ìslām, islamska civilizacija, islamska kultura, umjetnost, homo islamicus, qadar/ṣināʾat, globalizacija kulture*.

Abstract

The intention of this analysis is to continue the discussion (from the previous issuees) of some parts of the history of what is declared or titled „Islamic art", within the critical and theoretical framework of both Occidental-Western and (some) Muslim perspectives. The analysis and establishments of limits in line with the prevailing authorities will contribute to the vital modalities of ***qadar/ṣināʿat*** discourse which are resolutely *Islamic* and in line with their source (ar. *al-marjaʿ* or *al-maṣdar*). Particular attention is drawn to advocating *differences*, due to Occidental-westernized academic efforts to ignore the spirit of unity and the self-reflective Islamic constants of ***qadar/ṣināʿat*** discourses and impose the artificial dichotomy of the sacral and profane, and due to paradigmatic views on the evaluation of the creative (aestheticized) achievement of the originator/designer of representation, (i.e. ***homo islamicus***) as absolute western ownership.

On the other hand, the aestheticized activity of *homo islamicus* within the conscious recognitive and cognitive productive-reflective orientation has a very specific historical existence. If the well-known saying of Jacques Derrida – the well known Postmodernist, *'il n'y a pas de hors-texte'* („there is nothing outside the text") can be applied to the title „Islamic art", we can raise the question as to whether the aestheticized activity of ***homo islamicus*** exists or not. It seems that the proper question related to the modalities of ***qadar/ṣināʿat*** discourse should be *'qu'est-ce qu'il y a de hors-texte'* („what is there outside the text?").

Key words: *ìslām, Islamic civilization, Islamic culture, art, homo islamicus, qadar/ṣināʿat, globalization of culture.*

QADAR/ṢINĀ´AT – produkt klasično-tradicijskog odnosa prema Kur'ānu, Sùnnetu i Hađisu

Moguće je kazati da *homo islamicus*, kada je o njemu riječ ne crpi niti se samo napaja od *Boga objavljenom Riječju* – Kur'ānom. Njegove ideje o svijetu prirode, čovjeku i svim ostalim živim tvorevinama, znanju, umijeću estetiziranog djelanja/*ṣināʾata* jednako su savladavajuće i odlučujuće, ukratko, paralalno su aktivne i u granama učenja te potrebnim manualnim aktivnostima ka rješavanju prakse *qadar/ṣināʾata*. To ne znači da su konkretni *explanationsi* i opisi svih polja nastojanja doslovno zapisani u Knjizi koja u različitom udjelu kùr'ānskih stavki, àjeta (ar. *al-āyah*, pl. *al-āyāt*) sadrži 114 poglavlja ili sùrâ (ar. *al-sūrah*, pl. *al-suwar*). Zapravo, to znači da su u njoj dani osnovni principi čitavoj klasičnoj tradicijskoj kulturi (ar. *al-thaqāfah*) i civilizaciji (ar. *al-ḥaḍārah*). Bez tog i takvog izvora isláma (ar. *al-marjaʾ*) – Objave, kultura, a ni ono što se označava '*umjetnošću*' (art), se ne bi moglo dogoditi; bez tog otkrovenja nije moglo postojati ni ìslāmsko vjerovanje, ìslāmska filozofija, ìslāmska estetika, ìslāmska etika, ìslāmski zakon..., pa čak i onoga što je nazvano ***ìslāmskim društvom*** (*Islamic society*), kao i onoga što se titulira za "**islamsku umjetnost**" (*Islamic art*).

Podjednako je sigurno da se pomenuti aspekti ìslāmske kulture s pravom mogu smatrati upućenošću i motivacijom nastalom naslanjanjem na kùr'ānske temelje, kako u operacionalizaciji tako i u svrsi, te bi se ìslāmska civilizacija također trebala promatrati i kao estetski izraz slične forme i ostvarivanja.

Za razliku od termina ***ìslāmska civilizacija*** (ar. *al-tamaddun al-ʾislāmīyy*) u tradicionalnom smislu, kako je korišten u ovoj studiji, ono što se danas naziva tom identičnom kovanicom, veoma je difuzna, različita i razjedinjena – etnička, politička, ekonomska, kulturna pojava. Današnji ìslāmski svijet ne može se ograničiti samo na zemlje s ìslāmskom većinom – muslìmānske i arapske zemlje, etnije i kulture. Arapski ili arabizirani narodi samo su manji dio cjeline suvremenog ìslāmskog svijeta čiji su sastavni dio i ostali narodi i kulture. Atribut '*ìslāmskī*' u današnjoj sintagmi *ìslāmska civilizacija* implicira, prije svega, osebujnu kulturu i civilizaciju, a nažalost manje kompaktnu zajednicu i samim tim estetizirano djelanje (diskurs *qadar/ṣināʾata*), dok je nešto izražajnije prisutna atmosfera opće kreativne aktivnosti.[1]

---

[1] Za objašnjenje termina *djelovanje* i *djelanje* i njihovo značenje vidjeti: Akšamija, A. Mehmed: **QADAR/ṢINĀ´AT** – ***doktrina nazivlja u skladu s islamskim principima o 'umjetnosti'***. *Illuminatio/Svjetionik/Almanar*, Vesatijja, Sarajevo, proljeće 2021. Svezak 2, №. 1, str. 64, fus. 13.

QADAR/ṢNĀ'AT – a product of the classical-traditional attitude toward the Qur'ān, Sùnnah and Hadīth

It can be claimed that *homo islamicus* himself does not only draw or drink from the *Word revealed by God* – the Qur'an. His ideas of the world of nature, man and all other living creations, knowledge and the artistry of aestheticized actions/*ṣināʿat* are equally masterable and decisive; in brief, they are active in parallel both in the branches of learning and in the necessary manual activities for addressing the *qadar/ṣināʿat* practice. This does not mean that the actual *explanations* and descriptions of all the areas of effort are literally written in the Scripture, which consists of 114 chapters - *sùras* (ar. *al-sūrah*, pl. *al-suwar*) with different parts of Qur'an verses - *ayats* (ar. *al-āyah*, pl. *al-āyāt*). It actually means that it provides basic principles for the entire classical traditional culture (ar. *al-thaqāfah*) and civilization (ar. *al-ḥaḍārah*). Without this, and such a source of Islam (ar. *al-marjaʾ*) – the Revelation, neither culture, nor what is called *'art'*, could have happened; this revelation enabled the existence of Islamic faith, Islamic philosophy, Islamic aesthetics, Islamic ethics, Islamic law... and even of what is given the name of *Islamic society*, and even that which is given the name of "Islamic art".

It is equally certain that the described aspects of Islamic culture can rightly be considered as the knowledge and motivation that arose by relying upon *Qur'anic foundations*, both in terms of operationalization and purpose; therefore, Islamic civilization should also be viewed as an aesthetic expression of similar form and achievement.

Unlike the term *Islamic civilization* (ar. *al-tamaddun al-ʿislāmīyy*) in the traditional sense, as used in this study, what is currently named with the identical coinage is a very diffuse, disparate and fragmented ethnic, political, economic and cultural phenomenon. The current Islamic world cannot be limited only to the countries with an Islamic majority – to Muslim and Arabic countries, ethnic groups and cultures. Arabic and Arabicized nations are only a small part of the entirety of the contemporary Islamic world, with other nations and cultures as its constituent parts. The attribute *'Islamic'* in the current phrase *Islamic civilization* implies, above all, a distinctive culture and civilization, though unfortunately a less compact community and aestheticized actions (*qadar/ṣināʿat* discourse), while its general creative activity is somewhat more prominently present.[1]

---

[1] For the explanation of the term *activity*, i.e. *doing* and its meaning, See Akšamija, A. Mehmed: *QADAR / ṢINĀʿAT - Doctrine of termsin line with islamic principles about 'Art'*. *Illuminatio / Svjetionik / Almanar*, Al-Wasatiyya Center for Dialogue, Sarajevo, Spring 2021. Volume 2, №. 1, p. 65, fus. 13.

Poznata je činjenica da se od kasnih '70-ih godina prošlog stoljeća koriste tri generacije teorije diskursa.[2] U konkretnom slučaju mi se vezujemo za *prvu* koja podrazumijeva diskurs u okvirima lingvistike, kao jezičku jedinicu, sintagmu najviše razine, koja je veća od rečenice, a koju definira postojanje bilo kakve zavisnosti među njenim dijelovima i fokusira se na semantički aspekt predočenog pisanog teksta.[3] Kao leksičku jedinicu koristimo je u smislu višedimenzionalnog dinamičnog strukturiranja pojmovne strukture specijaliziranog područja znanja i umijeća, u kojem *homo islamicus* dobrovoljno i dragovoljno gradi vlastitu kulturnu praksu.

Oblast **ljudskog djelovanja**, odnosno **aktivnost** koja se u okcidentalno-vesterniziranim[4] akademskim krugovima deklarira kao „islamska umjetnost" je '*umjetnost*' definirana načelima Kur'āna (ar. *al-Qurʿān*), Sùnneta (ar. *al-sunnah*) i Hadísâ (ar. *al-ḥadīth*)[5], ustvari ona, bez obzira na razne forme akademske percepcije i neuvažavanja neminovno predstavlja oblik **estetiziranog djelanja/*ṣināʾata*,**[6] koje je materijalno i kreativno definirano specifičnim modalitetima diskursâ *qadar/ṣināʾata*. Jedino (preostala ili druga) su dva modeliteta diskursa (rekognitivni i kognitivni) rezolutno ìslāmskī i u skladu s

---

[2] ***Diskurs*** (lat. *discursus*), odnosno ar. *al-ḥiwārāt* definiramo kao paradigmu prema kojoj djelanje/*ṣināʾat* i produkti svjesnog rada *homo islamicusa* poprimaju značenje putem povijesno specifičnih diskursâ – lingvističkih jedinica.

[3] Posredstvom naznačene teorije diskursa nastoji se utvrditi kako određene strukture značenja omogućuju neke oblike ponašanja. Jezik se pritom ne poima kao neutralan, pasivan i transparentan medij za izražavanje unaprijed zadanih identiteta, nego kao društvena praksa koja pridavanjem značenja određenim entitetima oblikuje društvene identitete i njihove međuodnose, kao i sisteme znanja i vjerovanja.
Usporedi: Fairclough, Norman: ***Analyzing Discourse : Textual Analysis for Social Research***. Routledge, London : New York, 2003., str. 36.

[4] ***Okcidentalan*** [od lat. *occidens* (so): padajuće (sunce) izveden iz *occidere*: pasti, zapasti] je pridjev koji koristimo isključivo u smislu društva ili kulture koji u većoj ili manjoj mjeri i na razne načine svoje porijeklo mogu pronaći u zapadnoj Evropi početkom srednjeg vijeka. Naime, historijski razvoj pojma „Zapad" je relativno teško pratiti, s obzirom da se on u svom današnjem smislu počeo pojavljivati relativno kasno, tek u 19. i 20. stoljeću. S obzirom da izraz „Zapad", ovisno o historijskom, političkom, kulturnom ili nekom drugom kontekstu, može imati različita značenja, bi će to jedan od razloga da ćemo na određenim mjestima koristiti pojam *okcidentalan*.

[5] S obzirom da ìslām promatramo kao jednu jedinstvenu cjelinu, ali kada je riječ o određenim unutarnjim specifičnostima, želimo naglasiti kako u sùnītskom (ar. *al-sunnah*) opredjeljenju šerìjatske (ar. *al-sharīʾah*, doslovno „put do vrela") odredbe se izvode iz četiri izvora (Knjiga – Kur'ān, Sùnnet, idžmā (ar. *al-ijmāʾ*) – konsenzus ili dogovor muslìmānskīh učenjaka o pitanju ìslāmskog prava ili kijāsa (ar. *al-qiyās*) analognog rješavanja nekog *šerìjatskog pravnog* pitanja, od kojih su dva prva važnija od ostalih. Sùnnet (ar. *al-sunnah*) je ono što je Poslanik radio, govorio ili šutnjom odobrio, premda se termin „hadís" (ar. *al-ḥadīth*) koristi samo za Poslanikove iskaze. Prema sùnītskom shvaćanju ova dva izvora, tj. Kur'āna i Sùnneta, oni se svrstavaju u red od Boga dane Objave (ar. *al-marjaʾ*). Stoga su Poslanikov Hadís i Sùnnet za muslimáne podjednako važni u pogledu tumačenja načina vjerovanja i naučavanja o porukama ili naredbama i zabranama. S obzirom na to da Poslanikovi hadísi u većini slučajeva daju konkretnija pojašnjenja, oni se navode kako bi pomogli hermeneutičkom tumačenju kur'ānskih ájeta.

[6] Oblik estetiziranog djelanja/*ṣināʾata* se može definirati kao *manifestacija ljudske kreativnosti koja stvara materijalne i nematerijalne komponente ìslāmske civilizacije*. Estetizirano djelanje, ustvari pomaže društvu da ostvari veću stabilnost, kulturni identitet i sposobnost da razvije prefinjeni pristup kulturnoj i materijalnoj razmjeni s drugima, u ime blagostanja na Zemlji.

It is well known that three generations of the theory of discourse have been used since the late 1970s.[2] In this case, we refer to the *first one*, which implies discourse within the framework of linguistics, as a lexical unit, a phrase at the highest level, which is larger than a sentence and is defined by the existence of any dependence between its parts and is focused on the semantic aspect of the presented written text.[3] As a lexical unit, we use it in terms of the multidimensional dynamic structuring of the conceptual structure of the specialized field of knowledge and artistry, where *homo islamicus* voluntarily and willingly builds his own cultural practice.



ILLUSTRATION ~ Mu'in Musavvir, Portrait of the *homo islamicus* - miniaturist and calligrapher Reza 'Abbasi, Isfahan, April 1676 (Iran).
ILUSTRACIJA ~ Mu'in Musavvir, Portret *homo islamicusa* - minijaturiste i kaligrafa Reze 'Abbasija, Isfahan, april 1676. (Iran).

[2] *Discourse* (lat. *discursus*), or ar. *al-ḥiwārāt* is here defined as a paradigm according to which *homo islamicus's* actions/*ṣinā'at* and the products of his conscious work assume meaning by means of historically specific discourse – lexical units.

[3] The described discourse theory is used for attempting to establish how particular structures of meaning allow some forms of behavior. In doing so, language is not understood as a neutral, passive and transparent medium for expressing identities given in advance, but rather as a social practice which assigns meanings to particular entities to shape social identities and their mutual relations, as well as systems of knowledge and belief.
Cf: Fairclough, Norman: *Analyzing Discourse : Textual Analysis for Social Research*. Routledge, London: New York, 2003, p. 36.

izvorištem (ar. *al-marjaʾ*) – Objavom,[7] Poslanikovom normom i njegovom usmenom predajom. Bez obzira na to što su takvi obrasci percepcije oblikovani onim što je uveliko postojalo unutar uobičajenih svjetonazora obrazovanih Evropljana koji su djelili vjerovanja i predrasude suvremenih intelektualnih i pomodnih struja raznih razdoblja – renesansne vrijednosti, te vrijednosti humanizma, empirizma, prosvjetiteljskih ideja, klasicizma, romantizma, povremeno čak i neki od njih i socijalizma, ali skoro neizbježno su *poprskani* i *zamazani* onim što je Aijaz Aḥmad definirao kao '*uobičajene banalnosti devetnaestog eurocentrizma*'.[8]

Ovakva konstatacija možda djeluje zapanjujuće za nemuslimáne i neke historičare i teoretičare '*umjetnosti*' koji su ìslām smatrali *ikonoklastičnom* i *konzervativnom religijom*, koja je navodno *negirala* ili čak ***zabranila*** onu oblast ljudske aktivnosti koja se u okcidentalno-vesterniziranim znanstvenim krugovima imenuje i definira kao '*umjetnost*'.[9]

Iako je ***ikonoklazam***[10] na neki način još uvijek jedna od velikih tradicija za tumačenje zapovijedi artikulirane u hebrejskoj tradiciji, kao i u različitim kršćanskim tradicijama (bar u njihovim počecima), može se kazati da isto vrijedi i za ìslāmsku tradiciju (ar. *al-sunnah*).[11] Osim toga, treba naglasiti da direktna zapovijed u àjetima (kùrʾānski izrazi koji označavaju *znak, dokaz, argument* i *znamenje*) kao takva ne postoji u Objavi, već je ekstrapolirana iz mogućeg njenog posrednog značenja kroz dogmatsko-tradicionalni pristup tumačenju (ar. *al-tafsīr*). Također, potrebno je još jednom istaći da orijentaciju i cilj ìslāmske estetike nije bilo moguće primarno ostvariti slikovnim, simboličkim,

---

[7] ***Kur'ān***, 2:256.

[8] Ahmad, Aijaz: ***In Theory : Nations, Classes, Literatures***. Verso, London, New York, 1992., str. 229.

[9] Između ostalih, negativno stajalište prisutno je i u sljedećoj Craggovoj konstataciji: „Ìslāmska doktrina o Božjem jedinstvu i njenoj korelaciji, prijetnji širka (ar. *al-širk* ili politeizam, odnosno paganizam, op. aut.), zahtijevali su zabranu svih reprezentativnih oblika '*umjetnosti*'. Unutar oblasti poštivanja ìslām nameće, često s puritanskom ozbiljnošću, totalni veto na kreativnu vrijednost oblika i slike, muzike i ikonografije".
Cragg, Kenneth: ***The House of Islam*** (*The Religious Life of Man*). Wadsworth Publishing Co., Belmont, California 1975., str. 15.

[10] Jednostavno rečeno predstavlja uzdržavanje od slikovnih prikaza Božanskog bića, koje ovdje uključujemo pod ovaj pojam.
Čini se opravdanim pomenuti, kako je u okviru orijentalno-okcidentalnog akademizma tek oko 1860. godine ideja o problemu slikovnog prikaza u islámu i hebrejstvu reificirana njemačkom kovanicom u vidu izraza *Bilderverbot*, kako bi se imenovalo pretpostavljeno odbacivanje mimeze (ar. *al-muḥākat*) i figuracije od strane semitskih naroda (to jest Arapa i Hebreja) i, ne sasvim logičnim proširenjem na muslimáne općenito. Naime, unutar ovih **rasno preobraženih diskursa**, pristupi Arapa su se razlikovali od pristupa Perzijanaca. Ovo je jedan od neprimjerenih primjera orijentalno-okcidentalnog akademizma preslikavanja rasne apstrakcije u „umjetničke forme".

[11] Naime, s obzirom da učenjaci hâdiske znanosti i teolozi kritiziraju slikovne prikaze svih živih bića, Terry Allen smatra da bi primjereniji izraz za korištenje bio termin ***anikonizam*** – *odbacivanje slikovnog predstavljanja*. Opravdava to razlikom između *kršćanskog ikonoklazma* i *zabrane bilo kakvih slikovnih predstava u islámu*, što je po njemu povijesna realnost koja nije dovoljna da se odbaci teza o postojanju jedne vrste veze između ova dva pravca. Međutim, čini se nedovoljno tačnim postojanje baš takvog karaktera zabrane kako ga Allen definira. Tačno je da temelj ìslāmskog tevhída (ar. *al-tawḥīd*) jeste odbacivanje sličnosti bilo čega sa Bogom i stoga Mu se ništa ne može prispodobiti, niti se može išta drugo obožavati, kao i da se muslimáni, za razliku od kršćana, nikada uistinu nisu suočili sa pitanjem ikona stoga što u ìslāmskoj zajednici ne postoji tradicija ikonoslikarstva. Ali, tačno je i to da bilo koji svjesni *homo islamicus* unutar modalitetâ diskursâ *qadar/ṣināʾata* poštuje autorefleksivne diskurse unutar tradicionalnog ìslāmskog poimanja. Usporedi, Allen, Terry: ***Five Essays on Islamic Art***. Solipsist Press, Sebastopol 1988., str. 30.

The area of human doings, i.e. activities which has been declared "Islamic art" in Occidental-westernized[4] academic circles, is *'art'* defined by the principles of the Qur'an (ar. *al-qur'ān*), Sunnah (ar. *al-sunnah*) and Hadith (ar. *al-ḥadīth*).[5] Indeed, regardless of various forms of academic perception and disregard, it is inevitably a form of aestheticized actions/*ṣināʿat*[6], which is materially and creatively defined by the distinctive modalities of *qadar/ṣināʿat* discourse. There are only two (the remaining or the other) modalities of discourse (recognitive and cognitive) that are resolutely Islamic and in line with the source (ar. *al-marjaʾ*) – the Revelation,[7] the Prophet's norm and his oral transmission. This is true despite the fact that such patterns of perception were shaped by what was widespread within the typical worldviews of educated Europeans who shared the beliefs and prejudice of the contemporary intellectual and fashionable trends of various ages – Renaissance values, values of Humanism, Empiricism, Enlightenment ideas, Classicism, Romanticism, occasionally of Socialism as well, but almost inevitably *sprinkled and stained* with what Aijaz Aḥmad *called 'the ordinary banalities of the nineteenth Eurocentrism'*.[8]

Such a statement perhaps stuns non-Muslims and some historians and theoreticians of *'art'* who considered Islam as an *iconoclastic and conservative religion*, which allegedly *denied* or even *prohibited* the area of human activity that Occidental-westernized academic circles call and define as *'art'*.[9]

Although *iconoclasm*[10] is, in a way, still one of the great traditions for interpreting the commandments

---

[4] *Occidental* [from lat. *occidens* (so): falling (sun) derived from *occidere*: to fall, fall down] is an adjective that we use exclusively for a society or a culture the origin of which can be found, to a lesser or larger extent and in countless ways, in the Western Europe of the early Middle Ages. Indeed, the historical development of the notion "West" is rather hard to trace, since it began to be used in the present sense fairly late, in the 19th and 20th century. Since the expression "West" can have different meanings, depending on the political, cultural or other context, this is one of the reasons why we will sometimes use the term *Occidental*.

[5] Though we view Islam as a single whole, when we discuss particular inner specifics we want to point out that in the Sunnah (ar. *al-sunnah*) orientation, Sharia (ar. *al-sharīʿah*, literally a "road to the spring") provisions are derived from four sources: Scripture – the Qur'an, Sunnah, *ijma* (ar. *al-ijmā*ʾ) – concensus or agreement of Muslim scholars on the issue of Islamic law, and *qiyas* (ar. *al-qiyās*) - nanalogical resolution of a Sharia legal issue, with the former two being more important than the latter. Sunnah (ar. *al-sunnah*) is what the Messenger did, spoke or tacitly approved, although the term *hadith* (ar. *al-ḥadīth*) is used only for the Messenger's declarations. The Sunni comprehension of these two sources, i.e. the Qur'an and Sunnah, classifies them as the Revelation provided by God (ar. *al-marjaʾ*). Therefore, the Messenger's Hadith and Sunnah are equally important for Muslims in terms of interpreting the ways of faith and teaching of *messages or orders* or *prohibitions*. Since the Messenger's Hadiths mostly provide more specific explanations, they are cited to aid in hermeneutical interpretation of Qur'anic ayats.

[6] The form of aestheticized actions/*ṣināʿat* can be defined as the *manifestation of human creativity that creates the tangible and intangible components of Islamic civilization*. As a matter of fact, aestheticized actions help a society to achieve better stability, cultural identity and the ability to develop a refined approach to cultural and material exchange with others, in the name of well-being on the Earth.

[7] *Qur'ān*, 2:256.

[8] Ahmad, Aijaz: *In Theory: Nations, Classes, Literatures. Verso, London*, New York, 1992, p. 229.

[9] One of the negative views can be found in the following claim of Cragg: "Islamic doctrine of the Divine unity and its correlation, the threat of *shirk* (ar. *al-shirk* or polytheism, i.e. paganism, Author's comment) requires the prohibition of all representational forms of *'art'*. Within the area of adherence, Islam imposes, often with puritan solemnity, a total veto on the creative value of shapes and image, music or iconography".

Cragg, Kenneth: *The House of Islam (The Religious Life of Man)*. Wadsworth Publishing Co., Belmont, California 1975, p. 15.

[10] OIn simple words, it pertains to the *refrainment of visual representations of the Divine being,* which we here include under this term. It seems justified to note that, within the Oriental-Occidental academism, it was only in around 1860 that the idea of the issue of visual representation in Islam and Hebraism was reified with a German coinage – the term *Bilderverbot*, intended to name the assumed rejection of *mimesis* (ar. *al-muḥākat*) and figuration by Semitic nations (i.e. Arabs and Hebrews). The term was, though not too logically, extended to all Muslims in general. Indeed, within these *racially transformed discourses*, the Arabs' approaches differed from the approaches of the Persians. It is one of the inappropriate examples of Oriental-Occidental academicism's mapping of racial abstraction

asocijativnim, koloristićkim, artističkim … prikazom čovjeka i prirode, već je to bilo ostvarivo samo određenim specifičnim karakterom estetiziranog djelanja/*ṣināʾata homo islamicusa*, što, kako je već navedeno označavamo kao *modalitete diskursâ qadar/ṣināʾata*. Međutim, potrebno je skrenuti pažnju da je takva forma estetizacije indirektno intenzivirala svijest o transcendentnom Biću, i ni u kom slučaju *homo islamicus* nije sebi dao takvu mogućnost da slobodnim, ne nametnutim poštivanjem i izvornim prihvatanjem isláma (ar. *al-dīn)*, koji je, prema ìslāmskīm filozofima (ar. *al-falāsifa*) bio krajnji i sveobuhvatan, eventualno izrazi odgovarajuću formu transcendentnosti Božanskog bića.

Začetnik/dizajner estetizirane reprezentacije (ar. *al-jamāliyyah al-tamthīliyyah*) odbacuje vidljivost (ar. *al-ruʾyah*, grč. ορατότητα) Boga i Poslanika, te razlikuje ljudsko i Božansko i Poslaničko. Drugim riječima, prezentacija ljudskog *sociusa* i odnosa prema Bogu sastoji se u tome da se On vizualno ne prezentira (*non est praesens*). Figura, kao takva je isključena u odnosu prema Bogu i Poslaniku. Ovakav pristup se, poučeni '*projektom*' derridijanske rekonstrukcije, može držati za paradigmu svakog odnosa *homo islamicusa* prema *drugom*, kakav god da je on, ljudski, Poslanički ili Božanski. Imati odnos prema *drugom* kao takvom, ne znači li to u determiniranosti (odvojenosti) držati do *drugoga*, smjerati, težiti k njemu, tamo gdje se on može *pokazati* samo tako što se ne pokazuje?[12]

Možda je podjednako, prethodno navedena konstatacija o **negiranju ili mogućoj zabrani bavljenja estetiziranim djelanjem** neobična i nekim muslimánima koji su neprikladno, odnosno tendenciozno shvatili napore ulème (ar. pl. *al-ʾulamāʿ* – učeni ljudi) i ùmmeta (ar. *al-ummah*, lat. *communis*), kako bi se estetsko participiranje usmjerilo prema određenim oblicima i vrstama estetiziranog djelanja/*ṣināʾata* koje je po karakteru, tada eventualno **trebalo biti različito od zatečenog na prostoru** Mèkke (ar. *al-Makkah al-mukarramah*) i Medíne (ar. *al-Madīnah al-munawwarah*). Na drugoj strani, neki su muslimáni *a priori* zastupali stav da bi takvo određenje podrazumijevalo **neprihvatanje**, a ne eventualne **smjernice za moguće estetizirano djelanje**/*ṣināʾat* začetnika/dizajnera. Čini se da je oba ova gledišta moguće okarakterizirati kao neuvažavanje potencijalnog duhovnog i praktičnog utemeljenja bilo kog oblika *qadar/ṣināʾata* i fundamenta geneze njegovog kreativnog polazišta, usmjerenja, i karaktera.

Moguće je kazati kako je u Kur'ānu javno obznanjen, obnovljen i u teološkom smislu kompletiran i priveden kraju **nàuk monoteizma** (ar. *al-tawḥīd*), poruka koja je prethodno prenošena brojnim semitskim poslanicima od Ibráhima (ar. *Ibrāhīm*) ili Abrahama, Nuha (ar. *Nūḥ*) ili Noaha, Mūsaa (ar. *Musāa*) ili Mojsija i Isaa (ar. *ʾ Īsāa*) ili Isusa o Jednom Bogu (lat. *Ad unum Deum*) koji je jedinstven, neuporediv i vječni Stvoritelj (ar. *al-Khālik*), kao i Vladar (ar. *al-Mālik*) svemira i svega onoga što postoji u njemu.

---

[12] ***Fidélité à plus d'un : Derrida, Celan, Brenner, Cixous, Blanchot***. *Érudit Journals*, Spirale magazine culturel inc., br. 195, Montréal (Québec), mart–april 2004; ***Vjernost 'više nego jednom' : Zaslužiti nasljeđivanje tamo gdje genealogija manjka***. (s francuskoga preveo Ugo Vlaisavljević). Tvrđa, časopis za književnost, umjetnost, znanost, Hrvatsko društvo pisaca, Ivanić-Grad 2011., 1/2, str. 11-46. Prijevod, rukopis str. 7.

articulated in the Hebrew tradition, as well as in various Christian traditions (at least in their beginnings), it can be claimed that the same also applies to the Islamic tradition (ar. *al-sunnah*).[11] Besides, it should be pointed out that direct commandment in ayats (Qur'an expressions that denote a *sign, proof, argument* and *omen*) does not exist in the Revelation as such; rather, it was extrapolated from its possible indirect meaning through the dogmatic-traditional approach to interpretation (ar. *al-tafsīr*). It should also be noted once again that the orientation and objective of Islamic aesthetics could not be primarily achieved by the visual, symbolic, associative, coloristic, artistic or other representation of man and nature, but only with a certain distinctive character of the aestheticized actions/*ṣināʿat* of *homo islamicus*, which we define as *modalities of qadar/ṣināʿat discourse*. However, it should also be noted that such a form of aestheticization indirectly intensified the awareness of the transcendental Being, and that in no case did *homo islamicus* allow himself to possibly express the appropriate form of the transcendence of the Divine Being with free, not imposed, observance and original acceptance of Islam which, according to Islamic philosophers (ar. *al-falāsifa*), was ultimate and all-encompassing.

The originator/designer of aestheticized representation (ar. *al-jamāliyyah al-tamthīliyyah*) rejects the *visibility* (ar. *al-ruʾyah*, grč. ορατότητα) of God and the Prophet, and makes a distinction between what is human, what is of God, and what is of the Prophet. In other words, the presentation of the human socius and relationship to God consists in not visually presenting Him (*non est praesens*). The figure as such is excluded from the relationship to God and the Prophet. Informed by the *'project'* of Derridian reconstruction, one can consider such an approach as a paradigm of any relationship between *homo islamicus* toward *the other*, whether a human, the Messenger or God. To have such a relationship to the *other* as such, does it not mean the determination (in isolation) to care for the other, to aim, to strive toward him, to where he can *reveal* himself only by not revealing himself?[12]

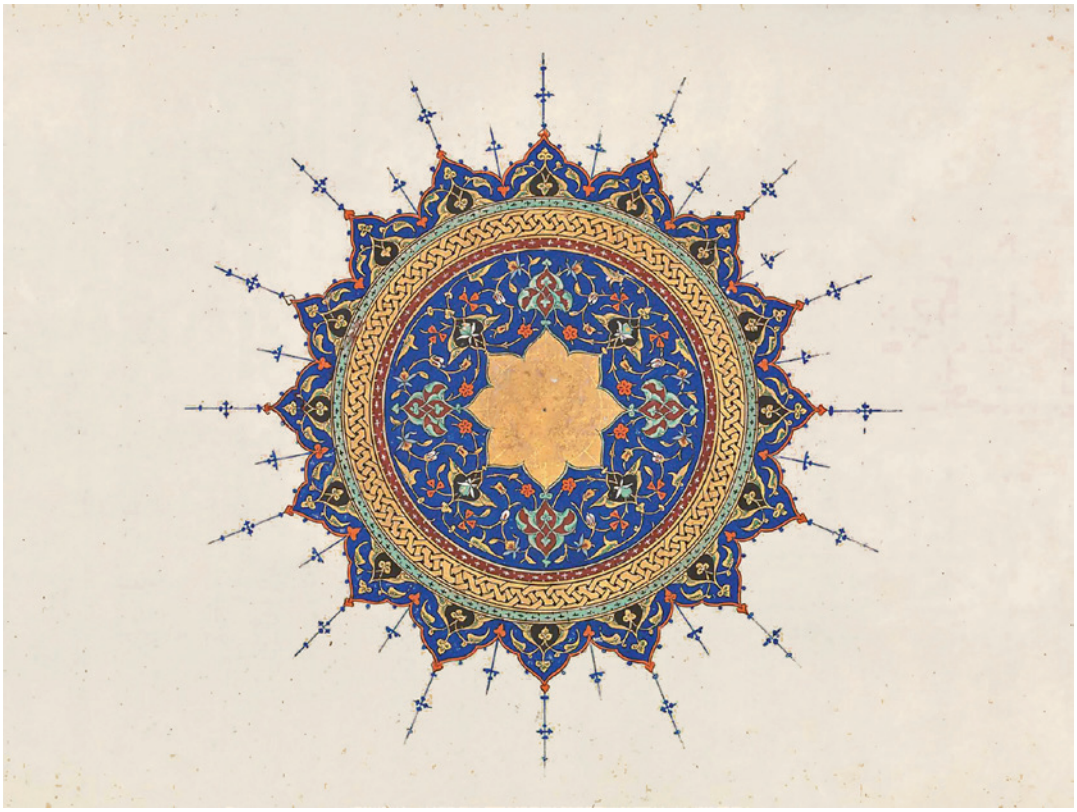
The above-cited claim of the negation or possible prohibition of the involvement in aestheticized actions is perhaps equally strange to some Muslims who inappropriately, i.e. tendentiously, understood efforts by ulama (ar. pl. *al-ʿulamāʾ* – learned people) and ummah (ar. *al-ummah*, lat. *communis*). They strove to direct aesthetic participation toward particular forms and kinds of aestheticized actions/*ṣināʿat*,

---

into "artistic forms".

[11] As a matter of fact, since scholars of Hadith studies and theologians criticize visual representations of all living beings, Terry Allen believes that it would be more appropriate to use the term *aniconism – rejection of visual representation*. He justifies this by the difference between *Christian iconoclasm* and the *prohibition of any visual images in Islam*. In his view, this is a historical reality which is not sufficient to reject the thesis of the existence of a kind of link between the two streams. However, it seems that the character of the prohibition as defined by Allen is not accurate enough. It is true that the foundation of Islamic Tawhid (ar. *al-tawḥīd*) is the rejection of the similarity of anything with God and therefore nothing can be compared to Him nor can anything else be worshipped, as well as that Muslims, as opposed to Christians, have never truly faced the issue of icons since there is no tradition of icon painting in the Islamic community. However, it is also true that any conscious *homo islamicus* within the modalities of *qadar/ṣināʿat* discourse respects self-reflective discourse within the traditional Islamic understanding.
Cf: Allen, Terry, *Five Essays on Islamic Art*. Solipsist Press, Sebastopol 1988, p. 30.

[12] *Fidélité à plus d'un : Derrida, Celan, Brenner, Cixous, Blanchot*. *Érudit Journals*, Spirale magazine culturel inc., no. 195, Montréal (Québec), March–April 2004; *Vjernost 'više nego jednom' : Zaslužiti nasljeđivanje tamo gdje genealogija manjka*. (translated from French by Ugo Vlaisavljević). *Tvrđa*, časopis za književnost, umjetnost, znanost, Hrvatsko društvo pisaca, Ivanić-Grad 2011, 1/2, pp.



ILUSTRACIJA ~ Medaljon (*shamsa*) iz *Pet pjesama* (*Khamsa*) Amira Khusraua, Herat, 1485. godine (Afganistan).
ILLUSTRATION ~ Medallion (*shamsa*) from the *Five Poems* (*Khamsa*) of Amir Khusrau Herat, 1485 (Afghanistan).

S obzirom da je Stvoritelj u Kur'ānu „opisan" kao **transcendentno neovisno Biće** (*actus purus*) kod Kojeg nisu moguća vizualna ili osjetilna iskustva,[13] pa je samim tim On izvan iscrpnog scenarija i ne može Ga se prikazati bilo kojom **amorfnom slikovnom ili skulpturalnom implementacijom**. Ta ideja o potpunoj Božijoj cjelovitosti i transcendentnosti poznata je kao tèvhīd (ar. *al-tawḥīd*, doslovno, „ono što se čini da bude jedno i jedino" ili „Bog je Jedan").[14] *Homo islamicus* kao začetnik/dizajner estetizirane reprezentacije, prihvatajući kùr'ānske argumentacije o Božijoj prirodi koje **onemogućavaju** Božije predstavljanje osjetilnim sredstvima u bilo kojim oblicima, uključujući i figurativne simbole prirode, ipak, nije bilo sve u čemu je kùr'ānska poruka doprinijela karakteru i sadržajnosti (ar. *al-muḥtawā*)

[13] ***Kur'ān***, 6:103. – „Nijedna vizija ga ne može shvatiti"... „On je iznad svih prijekora"; ***Kur'ān***, 42:11. – „Ništa nije Njemu slično".

[14] *Homo islamicusov* pristup potpunoj Božijoj cjelovitosti i transcendentnosti polučio je više temeljnih pojmova značajnih za estetizaciju unutar diskursâ *qadar/ṣinā'ata*. S tim u vezi moguće je navesti duhovni kontekst utemeljen na znanju i poštivanju Boga kao Jednog, sintezu jedinstva i mnoštva posredstvom mistično-filozofijskog konteksta, te estetsko-kritički kontekst koji podrazumijeva proučavanje *qadar/ṣinā'ata* u svjetlu principa jedinstva i različitosti. Odnos koji se temelji na dijalektici *transcendentno – imanentno*, koja je od centralne važnosti za monoteizam, definira ìslāmsko shvaćanje postojanja i određuje način na koji *homines islamici* shvataju vezu između jedinstva, s jedne strane, i različitih formi i nivoa u kojima se to jedinstvo izražava, s druge.

the character of which could then be different from that found in Mecca (ar. *al-makkah al-mukarramah*) and Medina (ar. *al-madīnah al-munawwarah*). On the other hand, some Muslims *a priori* advocated the view that such disposition would imply non-acceptance, rather than potential guidelines for possible aestheticized actions/*ṣināʿat* by the originator/designer. It seems that both views can be described as a disregard for the potential spiritual and practical establishment of any form of *qadar/ṣināʿat* and the foundation of the genesis of its creative starting point, orientation and character.

One could say that the Qur'an publicized, renewed and theologically completed and rounded out the doctrine of monotheism (ar. *al-tawḥīd*), a message that had been communicated to many Semitic messengers from Ibráhim (ar. *Ibrāhīm*) or Abraham, Nuh (ar. *Nūḥ*) or Noah, Mūsa (ar. *Musāa*) or Moses and Isa (ar. *ʿĪsāa*) or Jesus about the One God (lat. *Ad unum Deum*), who is the unique, unparalleled and eternal Creator (ar. *al-qhālik*), as well as the Ruler (ar. *al-mālik*) of the universe and of everything there is in it. Since the Qur'an "describes" the Creator as a transcendental independent Being (*actus purus*) that cannot be seen or sensed,[13] He is therefore beyond any exhaustive scenario and cannot be represented with any amorphous visual or sculptural implementation. This idea of God's full totality and transcendence is known as Tawhid (ar. *al-tawḥīd*, literally "what seems to be the one and the only" or "God is One").[14] As the originator/designer of aestheticized representation, *homo islamicus* accepted the Qur'anic arguments on God's nature which disallow presenting God by sensory means, either in various shapes or in figurative symbols of nature. Still, it was not everything that the Qur'anic message contributed to the character and content (ar. *al-muḥtawā*) of aestheticized actions within the *qadar/ṣināʿat* discourse. However, it is not difficult to establish how the overall aestheticized actions of *homo islamicus* were significantly affected by the *Qur'anic doctrine of Tawhid* (ar. *al-tawḥīd*) or Islamic monotheism (in gree., μόνος, *monos, one*; i θεός , *theos*, God). Since God is completely numinous or mysterious, and consequently totally different from his creation (ar. *al-khalq*, grč. ημιουργία, lat. *creatio*), it was not only a negative prohibition of all visual (figural) expressions about Him defined in the artificial way, which may have been necessary when Islam intensified, or began a new mission of monotheism. There had already been many environments where God is One, pictures or statues of God. The originator/designer could not "put" Almighty God either in a *picture frame* or on a *pedestal* as a *sculpture*. *God is invisible*, and therefore *homo islamicus* avoided, or ignored any two-dimensional (planar) or three-dimensional (Euclidian plastic) presentation of Him, since he considered such an act as blasphemy, sacrilege, idolatry, heresy, aberration. Still, it can

---

[13] *Qur'ān*, 6:103. – "No vision can grasp Him", "He is above all comprehension"; *Qur'ān*, 42:11. – "There is nothing like unto Him".

[14] *Homo islamicus*'s approach to God's full totality and transcendence yielded multiple fundamental concepts significant for aestheticization within the *qadar/ṣināʿat* discourse. In this respect, we could refer to the spiritual context based on the knowledge and worship of God as One, a synthesis of unity and multitude through the mystical-philosophic context, and the aesthetic-critical context which implies studies of *qadar/ṣināʿat* in the light of the principle of unity and diversity. The relationship predicated on *transcendental-immanent* dialectics, which is of central importance for monotheism, defines the Islamic understanding of existence and determines the way in which *homines islamici* understand the bond between unity on the one hand and different forms and levels in which the unity is expressed on the other.

estetiziranog djelanja unutar diskursâ *qadar/ṣinā'ata*. Međutim, ne predstavlja nikakav problem ustanoviti kako je na cjelokupnost estetiziranog djelanja *homo islamicusa* značajno utjecala kùr'ānska doktrina tevhída (ar. *al-tawḥīd*) ili **islamski monoteizam** (na grč. μόνος, *monos*, jedan; i θεός, *theos*, Bog). Budući je Bog sasvim numinozan ili volšeban, shodno tome i krajnje različit od svog **Stvaranja** (ar. *al-qhalq*, grč. ημιουργία, lat. *creatio*), to nije bila samo **negativna zabrana** svih mogućih **umjetnim putem** definiranih slikovnih (figuralnih) izraza o Njemu, koji su eventualno mogli biti potrebni kad je ìslām intenzivirao, odnosno započeo novu misiju monoteizma. Atmosfera u kojoj je Bog Jedan, slika i statua bogova je već bilo mnogo; Svemogućeg Boga začetnik/dizajner nije mogao „postaviti" niti *u ram za sliku* niti *na postament kao skulpturu*; *Bog je nevidljiv*, pa je *homo islamicus* izbjegavao, odnosno ignorirao bilo kakvo Njegovo dvodimenzionalno (plošno) ili trodimenzionalno (euklidski plastično) prikazivanje, shvatajući takav čin kao blasfemiju, bogohuljenje, idolopoklonstvo, krivovjerstvo, zastranjivanje ... Ipak, moguće je kazati kako je to bio **estetski uspjeh semitske duše** na koji su u ranijem razdoblju na određen način utjecali sljedbenici hebrejstva.[15]

> Jahvine slike, statue ili bilo kakav drugi **prikaz** snažno su osudili svi hebrejski poslanici. Iz poštovanja prema Bogu, Hebreji čak ne izgovaraju ni Njegovo ime (*nomine Dei*), već koriste riječ ADONAJ (*Gospod*), što je u hebrejskom jeziku označeno sa četiri konsonante JHWH, (*Jahve* – „On jeste"). Ova četiri suglasnika imena *Jahve*, ili druge skraćenice, često su služile kao pisani simbol za Boga Hebreja ili Jevreja, Heberita, Eberita, Hebrejanaca, „Habirua" ili „Habiria". Tim imenom Bog je sebe nazvao kada je na Mūsāovo ili Mojsijevo pitanje, šta da kaže narodu, koje je njegovo ime, odgovorio: *Ja Jesam Koji Jesam*.[16] Također, dobro je poznata i *Druga zapovijed* Mūsāovo ili Mojsijevog zakona gdje se kaže: *Ne gradi sebi lika rezanoga, niti kakve slike od tvari koje su gore na nebu ili koje su dolje na zemlji ili koje su u vodi ispod zemlje. Nemoj im se klanjati niti im služiti, jer sâm ja Gospod Bog tvoj, Bog revnitelj, koji na sinovima pohodim bezakonja otaca njihovijeh do trećega i do četvrtog koljena, onijeh koji mrze na Me; A činim milost na hiljadama onijeh koji Me ljube i čuvaju zapovijesti moje*.[17]

Starozavjetno shvaćanje Božije transcendentnosti prihvatalo je i kršćanstvo[18] u svom stavu i promišljanju o Bogu. Transcendentnom Božijem biću nužno je pripadalo da nikada ne može biti

---

[15] U tome i jeste veličina isláma što predstavlja kontinuitet (ar. *al-taṣqdīq*) primordijalne Božije objave, odnosno ibrāhīmovsko/abrahamovske vjere (*religio*).

[16] ***Druga knjiga Mojsijeva***, 3:14; u: *Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, (Preveo Đura Cićić). Jugoslovensko biblijsko društvo, Beograd, 1998., str. 54.

Izraz koji se prevodi sa „Ja Jesam Koji Jesam" (u značenju *Ja postojim*) na hebrejskom glasi *ehyeh asher ehyeh*. Riječ *ehyeh* je prvo lice jednine glagola *biti*, te označava krajnju izjavu samodovoljnosti, samopostojanosti i izravne prisutnosti.

[17] ***Peta Knjiga Mojsijeva***, 5:6-21; u: *Biblija ili Sveto pismo* ..., str. 172.

[18] Pošto je za potrebe detaljnije karakterizacije Božije transcendentnosti u ovoj studiji razdvojeno kršćanstvo na kršćanstvo i hrišćanstvo (pravoslavlje), dužni smo napomenuti kako je pod pojmom kršćanstva zadržana podrazumijevajuća dvostruka instancija monoteizma, kao postojanje katolika i protestanata.

be claimed that it was the aesthetical success of the Semitic soul, which had previously been affected by the followers of Hebraism.[15]

> Jahweh's pictures, statues or any other representation were forcefully condemned by all Hebrew messengers. Out of respect for God, Hebrews do not even pronounce His name, but rather use the word ADONAJ (*Lord*), which is in Hebrew written by four consonants JHWH (*Jahweh* – "He is"). These four consonants of the name *Jahweh*, or other abbreviations, were often used as a written symbol for the God of Hebrews or Jews, Heberites, Eberites, Hebreians, or "Habirus". It was the name which God used for himself when He replied to Musa's or Moses' question as to what to tell people what his name was: *I am who am.*[16] Besides, the *Second Law of Musa or Moses is also well-known, which says: You shall not carve idols for yourselves in the shape of anything in the sky above or on the earth below or in the waters beneath the earth; you shall not bow down before them or worship them. For I, the LORD, your God, am a jealous God, inflicting punishments for their fathers' wickedness on the children of those who hate me, down to the third or fourth generation but bestowing mercy, down to the thousandth generation, on the children of those who love me and keep my commandments.*[17]

The understanding of God's transcendence as explained in the Old Testament was adopted by Christianity[18] in its view and thoughts about God. It was inherent to a transcendental God's being that it could never be encompassed by human cognition (ar. *al-ʻirfān*) or human expression (ar. *al-taʿbīr*). Consequently, the difficulties of early Christianity with the acceptance of visual representations of God result from the background of the Old Testament prohibition of the *'making'* or the visualization of God's figure, and associating this prohibition with the Christian understanding of Isa (ar. *ʿĪsāa*) or Jesus as the only figure of the invisible God.[19] In this context it is clear that Christians were initially sensitive to any representation of God (an absolute, subsistent being "ipsum esse subsistens") and anything holy, including images of Isa (ar. *ʿĪsāa*) or Jesus (ar. *ʿĪsā ibn Maryam* or *ʿĪsā al-Masīh*), as well as to worshipping such visual representations that were produced by humans, since they recognized in them a peculiar

---

[15] That is why Islam is great, since it is the continuity (ar. *al-taṣqdīq*) of primeval God's revelation, i.e. of Ibrahim/Abraham's faith (*religio*).

[16] *The Book of Exodu*s, 3:14; in: *The Holy Bible*, (ed. Rev. Paul John Bradley). Good Will Publishers, Inc., Gastonia, North Carolina, 1953, p. 54. In Hebrew, the term that is translated as "I am who am" (meaning I exist) says ehyeh asher ehyeh. The word ehyeh is the first person singular of the verb to be, and denotes the ultimate statement of self-sufficiency, self-persistence and direct presence.

[17] *The Book of Deuteronomy*, 5:8-10; in: *The Holy Bible*, (ed. Rev. Paul John Bradley). Good Will Publishers, Inc., Gastonia, North Carolina, 1953, p. 612.

[18] Since, for the purposes of an in-depth characterization of God's transcendence, this study treats Orthodox Christianity separately from Christianity in general, we must note that the term *Christianity* here pertains to two variants of monotheism - Catholicism and Protestant Christianity *ianity* pertains to two variants of monotheism, as the existence of Catholics and Protestants.

[19] Cf. *The Epistle to the Colossians* 1:15; *The Second Epistle to the Corinthians* 4:4; See also: Dohmen, Christoph: *Bild, Bilderverehrung, Bilderverbot, Bilderstreit, II. Biblisch*; in: Walter Kasper (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, II, Freiburg im Breisgau, Sonderausgabe, 2009, p. 443.

obuhvaćeno **ljudskom spoznajom** (ar. *al-ʿirfān*, lat. *humana cognitio*) niti **ljudskim izrazom** (ar. *al-taʾbīr*, lat. *humana expressio*). Shodno tome, i poteškoće ranoga kršćanstva s prihvatanjem slikovnih prikaza Boga proizlaze iz pozadine starozavjetne zabrane '*pravljenja*' ili vizualizacije Božijeg lika i povezivanja te zabrane sa kršćanskim shvaćanjem Isaa (ar. *ʾĪsāa*) ili Isusa kao jedinog lika nevidljivog Boga.[19] U tom je kontekstu jasno da su kršćani u početku bili *osjetljivi* na svako prikazivanje Boga (apsolutno, subzistentno biće "ipsum esse subsistens") i uopće svetoga, uključujući i prikazivanje Isaa (ar. *ʾĪsāa*) ili Isusa (ar. *ʾĪsā ibn Maryam*, Isaa sin Merjemin ili *ʿĪsā al-Masīh*, veliki Božiji poslanik), kao i obožavanje takvih slikovnih prikaza koji su djelo ljudskih ruku, u čemu su prepoznavali svojevrsni indikator paganstva i njegovog idolopoklonstva ili barem iznosili sumnju prema takvom stavu.[20] Ipak će kršćanstvo prema *svetim slikama i prikazima svetog*, vrlo brzo početi pokazivati širi i pozitivniji stav od radikalnog hebrejstva, tako da se uz razvoj teologije, izricanja *Božijih otajstava* u riječi,[21] već od prvih stoljeća može pratiti i lagani razvoj kršćanskog slikovnog izražavanja (koje je u početku tek **znak** [ar. *al-ishārah*, lat. *signum*] i **simbol** [ar. *al-ramz*, lat. *symbolum*]) *Božijeg otajstva* i različitih otajstava spasenja.[22] Moguće je kazati kako utemeljenje slikovnog predstavljanja ipak leži u samom temelju kršćanstva, u *otajstvu* inkarnacije.

> Naime, kako se tumači Bog je *uzeo* ljudsko tijelo, pokazao se u ljudskom licu, te je tako ljudsko lice postalo privilegirano u poređenju prema Božijoj objavi.[23]

Kao i Hebreji i kršćani, i rani hrišćani (pravoslavci) su bili protivnici prikazivanja božanstva, najvjerovatnije strahujući od idolatrije što je tipično za monoteističke religije. Skoro tri stoljeća crkva nije poznavala hrišćansko *iskazivanje slikom*. Bilo je potrebno skoro dvjesta pedeset godina dok se

---

[19] Usporedi: ***Poslanica Kološanima*** 1:15; ***Druga poslanica Korinćanima*** 4:4; Vidjeti i Dohmen, Christoph: ***Bild, Bilderverehrung, Bilderverbot, Bilderstreit, II. Biblisch***; u: Walter Kasper (ur.), ***Lexikon für Theologie und Kirche***, II, Freiburg im Breisgau, Sonderausgabe, 2009., str. 443.

[20] Tako Pavao (um. oko 67., teolog, apostol, misionar) dolazeći Atenjanima, čiji je grad bio pun idola (***Djela apostolska***, 17:16) i poučavajući ih kako Bog stvoritelj svijeta „ne prebiva u rukotvorenim hramovima" ..., iako „nije daleko ni od koga od nas" ... budući da smo rod Božiji (***Djela apostolska***, 17: od 24-27), jasno ističe kako „ne smijemo smatrati da je božanstvo slično zlatu, srebru ili kamenu, liku isklesanu umijećem i maštom ljudskom" (***Djela apostolska***, 17:29). U ozračju tadašnje helenističke religioznosti Pavlova bojazan za čistoću kršćanstva razumljiva je i potpuno opravdana, a upravo zbog otklanjanja kulta slika i božanstava, uobičajnog u paganstvu, rani su kršćani i bili prozvani bezbošcima, ateistima (grč. ἄθεοι).
Usporedi: Kollwitz, Johannes: ***Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung***; u: Schöne, Wolfgang, Kollwitz, Johannes und Freiherr, Hans v. Campenhausen: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten – Berlin, 1959., str. 61.

[21] Riječ ***otajstvo*** dolazi od starog slavenskog glagola *otajivati se*, a znači: „biti prikriven", „biti tajanstven". Tako otajstvo predstavlja nešto što je „stvarno", ali je prikriveno ili je prisutno samo u znaku. Također ***utjelovljenje*** (lat. *incarnatio*, grč. σάρκοσις) kao izraz označava središnju istinu i otajstvo kršćanske vjere kojom se naznačuje ulazak vječnoga Sina Božjega (Logos, Riječ) u ljudsku povijest (Isus ili *ʾĪsāa* iz Nazareta, sin Marijin, odnosno *ʾĪsā ibn Maryam*) preuzimanjem ljudske naravi kao vlastite da u njoj ostvari spasenje ljudi.

[22] O nastanku i ranom razvoju „kršćanske umjetnosti" više vidjeti Meer, Frederik van der: ***Die Ursprünge christlicher Kunst***. Published by Freiburg im Breisgau, Basel, Wien : Herder, 1982.

[23] Pehar, Marija: ***Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju***. Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2016., str. 17.

indicator of paganism and its idolatry, or at least expressed their suspicions towards such a view.[20] Still, Christianity soon began to show a broader and more positive view of *sacred pictures and representations of the holy* than radical Hebraism. Therefore, together with the development of theology, of uttering *God's mysteries* by means of words,[21] it is since the first centuries that the slow development of Christian visual expression (which was initially only a sign [ar. *al-ishārah*] and symbol [ar. *al-ramz*]) *of God's mystery* and different *mysteries of salvation* can be traced.[22] It can be claimed that the establishment of visual representation still lies in the very foundation of Christianity, in the *mystery* of incarnation.

> Indeed, according to interpretation, God *took* the human body, showed himself in the human face, and the human face thus became privileged in comparison to God's revelation.[23]



ILLUSTRATION ~ Christian pictorial representation: Icons of Saint Olympias, Tryphon and Nicholas.
ILUSTRACIJA ~ Hrišćansko slikovno predstavljanje: Ikone Svetog Alimpija, Trifuna i Nikole.

---

[20] Thus Paul (d. in around 67, theologian, apostle, missionary) when coming to the Athenians, whose city was full of idols (*Acts of Apostles*, 17:16) taught them that "God, who made the world ... does not dwell in temples built by hands" ... "though he is not far from any one of us, for we are also his offspring" (*Acts of Apostles*, 17: 24-28) and clearly points out that "we ought not to imagine that the Divinity is like to gold or silver or stone, to an image graven by human art and thought" (*Acts of Apostles*, 1729). In the atmosphere of the Hellenic religiosity of the time, Paul's concern for the purity of Christianity is understandable and fully justified, and it was exactly because of their removal of the cult of images and deities, which was common in paganism, that early Christians were called infidels, atheists (gree. ἄθεοι).
Cf. Kollwitz, Johannes: *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*; in: Schöne, Wolfgang, Kollwitz, Johannes und Freiherr, Hans v. Campenhausen: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten – Berlin, 1959, p. 61..

[21] The word *mystery* draws its origin from the early 14th century word *'misterie'* which, in a theological sense, means "religious truth via divine revelation, hidden spiritual significance, mystical truth", from the Anglo-French *'misterie'*, and Old French *'mistere'*, "secret, mystery, hidden meaning", and directly from Latin *'mysterium'* – "secret rite, secret worship; a sacrament, a secret thing".

[22] For more on the emergence and early development of "Christian art", see: Meer, Frederik van der: *Die Ursprünge christlicher Kunst*. Published by Freiburg im Breisgau, Basel, Wien: Herder, 1982.

[23] Pehar, Marija: *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*. Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2016, p. 17.

hrišćansko slikovno predstavljanje nije učvrstilo u crkvenim i manastirskim prostorima i uhvatilo zamah u ortodoksnoj pobožnosti.[24]

> No, nedugo potom, svoja mjesta okupljanja hrišćani su počeli da obilježavaju vizualiziranim scenama iz Biblije, ikonostasima (ikonama i religijskim slikama koje odvajaju *brod* – centralni prilaz oltaru – od svetilišta u crkvi), zatim i sa slavskim ikonama, odnosno ikonama svetaca sa oreolom oko glave.[25]

Nastao nakon što se estetski utjecaj *izvanzemaljske tradicije* (grčko-rimske i njihovih helenskih potomaka) okušao već stoljećima u mnogim poljima semitskog istoka, **ìslām** je sugerirao ali i uvjetovao novu formu ukupnog estetiziranog izraza/pristupa. Očito, muslimáni su imali potrebu za estetskim konceptom koji bi mogao opskrbiti predmete estetske kontemplacije i duševnog mira, a koji bi slijedio i ujedno učvrstio osnovnu ideju i strukturu društva, te figurirao kao stalni podsjetnik odgovarajućih principa (grč. αρχή). Kazano je kako je takva forma estetiziranog djelanja/*ṣinā'ata* indirektno intenzivirala svijest o transcendentnom Biću, te poštivanje i prihvatanje vjere (ar. *al-dīn*) koja je bila krajnja i sveobuhvatna, *raison d'etre* čovjekovog postojanja. Također je navedeno da orijentaciju i cilj ìslāmske estetike nije bilo moguće primarno ostvariti slikovnim, simboličkim, asocijativnim, koloristićkim, artističkim … prikazom čovjeka i prirode, kao i da je to bilo ostvarivo samo određenim poimanjem jedinstvenih Božijih pozitivnih ili egzistencijalnih atributa (ar. *al-ṣifāt al-wujūdiyyah*) pomoću specifičnog karaktera estetiziranog djelanja/*ṣinā'ata homo islamicusa* označenog kao rekognitivni diskurs qadar/*ṣinā'ata*. Uvjereni smo da bi jedino takav diskurs (ar. *al-ḥiwārāt*, iz fr. *discours*) mogao voditi ka **intuiciji istine** (ar. *al-ḥaqīqah*, lat. *intuitum veritatis*), a to je, da je Bog toliko različit od Svog stvorenja pa bi bilo kakav drugi kreativni čin bio nepristojan, bahat, arogantan, sarkastičan, egoističan, zlurad, osoran, nasilan, pa i ignorantan. Ni u kom slučaju, bar kada je o islámu riječ, mogući drugi pristupi ne bi mogli izraziti odgovarajuću formu **transcendentnosti** Božanskog bića. Čini se bitnim posebno istaći kako se za razliku od kršćanskog i hrišćanskog, ìslāmskī estetizirani izraz *qadar/ṣinā'ata* **rekognitivne produktivno-refleksivne reprezentacije**[26] nije ograničavao na vjerske, odnosno

---

[24] Benc, Ernst: ***Opis hrišćanstva***. Čigoja štampa, Beograd 2004., str.160.
Posebno je hrišćansko slikovno predstavljanje došlo do izražaja nakon što je obožavanje ikona ponovno uspostavljeno, te time okončan prvi ikonoklazam na Sedmom vaseljenskom saboru ili Drugom nicejskom saboru (ekumenski koncil, 787. godine).

[25] U Pravoslavnoj crkvi svetitelji su pobožni episkopi, patrijarsi, svećenici, obični ljudi …, koji su bili izražajno pobožni za vrijeme svog života i živjeli po crkvenim zakonima. Za vrijeme Svetog Save, ustanovljena je *slava*, odnosno dan kada porodica odaje zahvalnost svom svecu zaštitniku ispred njegovog slikovnog prikaza – **slavske ikone**, što je doprinijelo ekspanziji ikonoklastičnog slikarstva.

[26] O definiranju sintagme *rekognitivna produktivno-refleksivna reprezentacijenija* vidjeti Akšamija, A. Mehmed: ***Analiza korištenja terminoloških odrednica 'umjetnost islama' i 'islamska umjetnost'***, *Illuminatio/Svjetionik/Almanar*, Vesatijja, Sarajevo, proljeće 2020., Svezak 1, Nº. 1, str. 62.

Like Hebrews and Christians, early Orthodox Christians were opposed to the representation of the deity, probably in fear of the idolatry typical of the monotheistic religions. For almost three centuries the church did not know Christian *expression by means of image*. It took almost two hundred and fifty years for Christian visual representations to become established in churches and monasteries and take hold in Christian piety.[24]

However, soon afterward, Christians began to mark their meeting places with visualized scenes from the Bible, iconostases (icons and religious pictures that separate the sanctuary from the main part of the church), then with feast day icons, i.e. icons of saints with a halo around their heads.[25]

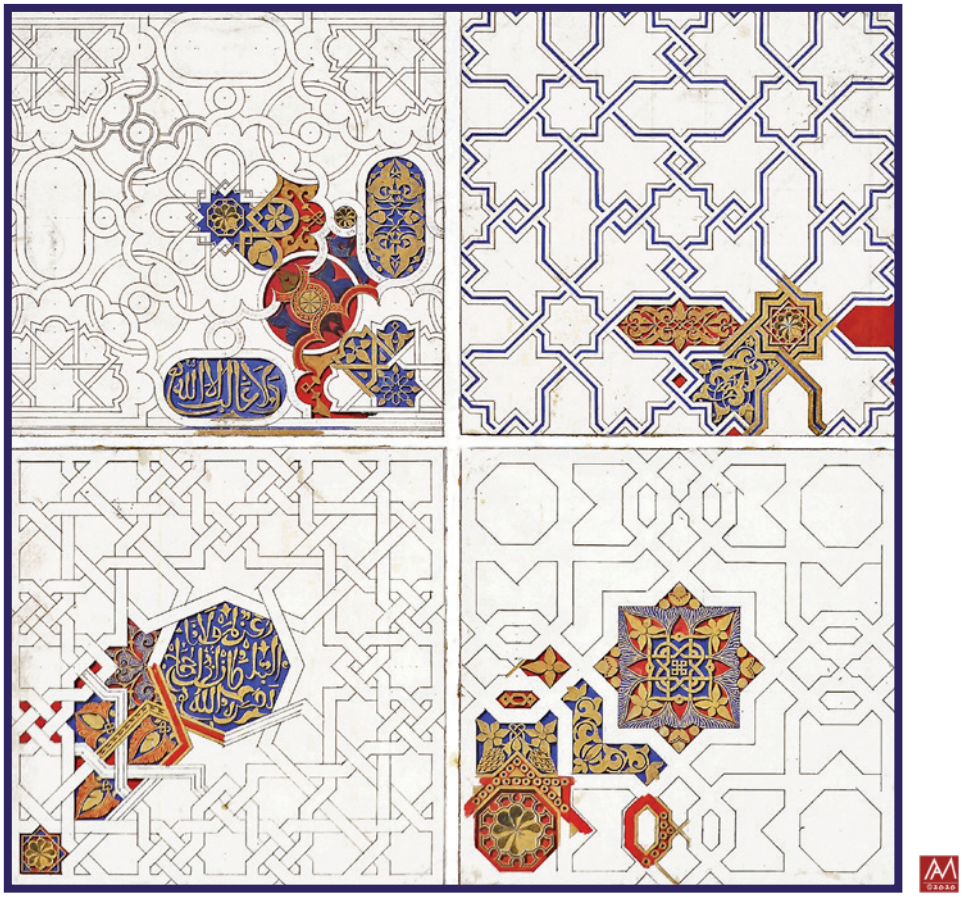


ILLUSTRATION ~ Calligraphy *homo islamicus*: Folio of a Qur'an, Late 8th century. ©Dallas Museum of Art.
ILUSTRACIJA ~ Kaligrafija *homo islamicusa*: List Kur'āna, kraj 8. stoljeća. ©Dallas Museum of Art.

[24] Benc, Ernst: *Opis hrišćanstva*. Čigoja štampa, Belgrade 2004, p.160.
Christian visual representations became particularly prominent when worshipping icons had been re-established, which marked the end of the first iconoclasm at the Council of Nicaea (Ecumenical Council of 787).

[25] In the Orthodox church, enlighteners include devout bishops, patriarchs, priests, ordinary people, etc., who were prominently devout during their life and lived according to church laws. During Saint Sava's life, the feast day (*slava*) was established, as the day when the family pays tribute to their patron saint before his visual representation – the feast day's icon, which contributed to the expansion of iconoclastic painting.

vremenom već ustaljene tradicijske teme u drugim religijama, već je uključivao postojeće autohtone naznake određenih formi kreativnih praksi ili baština (ar. *al-turāth*, lat. *patrimonium*) zastupljenih u kulturi ìslāmskog civilizacijskog kruga. Njegova snažna estetska privlačnost nadilazila je vrijeme (ar. *al-zamān*, lat. *tempus*) i prostor (ar. *al-makām*, lat. *locus*), kao i razlike u jeziku i kulturi predočavajući značenje i suštinu stvari, a ne samo njihov fizički oblik. Zanati i estetizirani ornamentalni izrazi smatrali su se statusom punog, naglašenog, utemeljenog, apriornog, legitimnog, općeprihvaćenog kreativnog djelanja/*ṣināʾata* unutar rekognitivnog modaliteta diskursa *qadar*/*ṣināʾata*. Opravdani razlog za takvo prihvatanje bio je sadržan u simboličkoj interpretaciji (ar. *al-taʿwīl*, lat. *symbolica interpretatio*) unutar konstruktivnih formiranja estetiziranih formi (ar. *al-shakl*, pl. *al-ashkāl*, kao čin izrade, odnosno djelanja/*ṣināʾata*), apstraktnih (ar. *al-tajrīd*) obilježja ornamentalno-geometriciziranih obrazaca koji očituju Božansko jedinstvo tako što primjerom pokazuju kako se konačni, repetitivni oblici otvaraju prema Beskonačnosti – koja po prirodi može biti samo Jedna – čime simboliziraju Apsolutnu Istinu (ar. *al-ḥaqīqah al-muṭlaqah*, grč. απόλυτη αλήθεια).



ILUSTRACIJA ~ Simbolička interpretacijia unutar različitih konstruktivnih formiranja estetiziranih formi kao čin djelanja/ṣināʾata.
ILLUSTRATION ~ Symbolic interpretation within different constructive formations of aestheticized forms as an act of action/ṣināʿat.

Since it emerged after the aesthetic influence of the *extraterrestrial tradition* (Greco-Roman and their Hellenic descendants) had tried its hand in many areas of the Semitic East, Islam both suggested and conditioned a new form of complete aestheticized expression. Muslims obviously had a need for an aesthetic concept which could provide objects of aesthetic contemplation and peace of mind, and which would both follow and reinforce the basic idea and structure of society, and figure as a permanent reminder of appropriate principles (gree. αρχή). It has been said that such a form of aestheticized actions/*ṣināʿat* indirectly intensified the awareness of the transcendental Being, and the respect and acceptance of faith (ar. *al-dīn*), which was ultimate and all-encompassing, the *raison d'être* of human existence. It has also been said that the orientation and goal of Islamic aesthetics could not be primarily achieved by the visual, symbolic, associative, coloristic, artistic etc. representation of man and nature. Rather, it was achievable only by the particular comprehension of God's unique positive or existential attributes (ar. *al-ṣifāt al-wujūdiyyah*) by means of the particular character of *homo islamicus's* aestheticized actions/*ṣināʿat*, called recognitive *qadar/ṣināʿat* discourse. We are convinced that it is only such discourse (ar. *al-ḥiwārāt*, from fr. *discours*) that could lead to the intuition of truth (ar. *al-ḥaqīqah*, lat. *intuitum veritatis*), which is that God is so *different from His being* that any other creative act would be indecent, haughty, arrogant, sarcastic, egoistical, spiteful, surly, violent, even ignorant. By no means, at least in the case of Islam, could other possible approaches express the appropriate form of the transcendence of God's being. It seems important to point out that, unlike Catholic, Protestant and Orthodox Christianity, Islamic aestheticized *qadar/ṣināʿat* expression of the recognitive productive-reflective representation[26] was not limited to the religious, eventually well-established traditional topics in other religions; rather, it included the existing indigent indications of certain forms of creative practices or heritages (ar. *al-turāth*, lat. *patrimonium*) present in the culture of the Islamic civilizational circle. Its powerful aesthetic appeal surpassed time (ar. *al-zamān* lat. *tempus*) and space (ar. *al-makām*, lat. *locus*), as well as differences in language and culture, by presenting the meaning and the essence of things, rather than their physical form. Craft and aestheticized ornamental expressions were considered as the status of the full, emphasized, founded, *a priori*, legitimate, generally accepted creative actions/*ṣināʿat* within the recognitive modality of *qadar/ṣināʿat* discourse. The justified reason for such acceptance was contained in the symbolic interpretation (ar. *al-ta'wīl*) within the constructive formation of aestheticized forms (ar. *al-shakl* pl. *al-ashkāl*, as an act of making, i.e. actions/*ṣināʿat*), of abstract (ar. *al-tajrīd*) features of ornamental-geometricized patterns which manifest God's unity by providing examples of the opening of finite, repetitive forms towards Infinity – which by its nature can be only One – and thus symbolize the Absolute Truth (ar. *al- ḥaqīqah al-muṭlaqah*, gree. απόλυτη αλήθεια).

---

[26] For the definition of the phrase recognitive productive-reflective representation see: Akšamija, A. Mehmed: *Analysis of the use of terminological determinants 'art of Islam' and 'Islamic art'*, *Illuminatio / Svjetionik / Almanar*, Al-Wasatiyya Center for Dialogue, Sarajevo, Spring 2020, Volume 1, №. 1, p. 63.

Klasično poimanje pristupa estetizaciji u oblasti slikovnog figuralnog predstavljanja i skulpturalnih aktivnosti nisu se smatrali najplemenitijim prosvijetljenim oblicima. Primarno najznačajniji oblik *ṣinā'ata* imala je već pomenuta **kaligrafija** (grč. καλλιγραφία), a njeno ispisivanje i sâm čin pisanja također je ostvarivao visoki kredibilitet. Između ostalog i vlastoručno izrađene forme rukopisnih knjiga[27] predstavljale su nezaobilazni oblik estetiziranog djelanja u širenju kulture; kognitivni modalitet diskursa *qadar/ṣinā'ata*... Za začetnike/dizajnere estetizirane reprezentacije stvarnost je počinjala s duhovnim putem (ar. *al-ṭarīqah*, lat. *iter spirituale*) ka izravnom znanju (ar. *al-ma'rifah*, lat. *recta scientia*), odnosno molitvom (ar. *al- ṣalāh*, lat. *orandi*) i usredotočivanjem na Boga ili stvarnost (ar. *al-Ḥaqq*, lat. *realitas*), a On je u središtu slavljenja, posvećenja, poklonstva i težnji za njih, te je u samom centru njihovih života. Također, može se kazati da je ljepota (ar. *al-jamāl*, lat. *pulchritudo*) za *homo islamicusa* uvijek bila i stalno će biti kvaliteta Božanskog (lat. *qualis est Divinus*).[28]



ILUSTRACIJA ~ Za začetnike/dizajnere estetiziranog prikaza stvarnost je započela duhovnim putem/ molitvom do direktnog znanja.
ILLUSTRATION ~ For the originators / designers of the aesthetic representation, reality began in a spiritual way / prayer to direct knowledge.

[27] Srednjovjekovni latinski *manuscriptus* = lat. *manu scriptum*, „rukom napisano".

[28] Ova konstatacija je izvedena iz hadísa „Doista je Àllāh lijep i voli ljepotu".
Usporedi: Muslim, ***Ṣaḥīḥ : Kitabu'l-Iman*** (zbirka hadísa), hàdīs br. 99.



ILLUSTRATION ~ An illuminated form of a calligraphically written prayer of *homo islamicus*, Ottoman Turkey, 15th century. © 2021 Sotheby's.
ILUSTRACIJA ~ Iluminirana forma kaligrafski ispisane molitve *homo islamicusa*, Osmanska Turska, 15. stoljeće. © 2021 Sotheby's.

The classical understanding of the approach to aestheticization in the area of visual figurative representation and sculptural activities was not considered the most noble of enlightenment forms. Calligraphy (gree. καλλιγραφία), which has already been described, primarily had the most significant form of *ṣināʿat*, and its rendering and the very act of writing also had high credibility. Among other things, the handwritten forms of manuscripts[27] were an unavoidable form of aestheticized action in spreading culture, a cognitive modality of *qadar/ṣināʿat* discourse. For originators/designers of aestheticized representation reality began with a spiritual road (ar. *al-ṭarīqah*, lat. *iter spirituale*) toward direct knowledge (ar. *al-maʿrifah*, lat. *recta scientia*), i.e. with prayer (ar. *al- ṣalāh*, lat. *orandi*) and focusing on God or reality (ar. *al-ḥaqq*, lat. *realitas*). For them, He is in the center of celebration, sanctification, adoration, and the striving for these things, and is thus in the center of their lives. It can also be claimed that for *homo islamicus* beauty (ar. *al-jamāl*) always has been and will be a quality of the Divine (lat. *qualis est Divinus*).[28]

---

[27] Medieval Latin *manuscriptus* = lat. *manu scriptum*, "written by hand".

[28] This claim is derived from the hadith "Allah is indeed beautiful and loves beauty".
Cf. Muslim, *Ṣaḥīḥ : Kitabu'l-Iman* (collection of hadiths), hadith no. 99.

Rješavanje ovog povijesnog imperativa estetskih izazova kreativnosti preuzeli su rani začetnici/dizajneri estetizirane reprezentacije (ar. *al-jamāliyyah al-tamthīliyyah*). Koristili su motive i metode poznate njihovim semitskim, turkijskim (posebno ujgurskoj etničkoj skupini), nešto kasnije bizantskim i inim sasanidskim prethodnicima, razvijajući nove konstruktivne izraze, koristeći i druge materijale i vještine ovisno od potreba i *imagilnacije* (ar. *al-takhayyūl*)[29] i *nadahnuća* (ar. *al-ilhām*, lat. *inspiratio*)[30] pojedinih *homines islamici*. Veoma je bilo bitno dizajniranje ili razvoj (ar. *qadar*, lat. *progressio*) novih načina estetiziranog izražavanja koji su trebali biti usvojeni i prilagođeni u raznim dijelovima svijeta, budući da se muslìmānska geopolitička i kulturna moć s tim utjecajem širila u regijama od Španjolske na Zapadu do Južne Koreje na Istoku. Ipak, bez obzira na ogromnu rasprostranjenost realiziranih karakterističnih pristupa, kako rekognitivnog tako i kognitivnog modaliteta diskursa *qadar/ṣinā'ata*, osigurano je **estetsko jedinstvo unutar kulturno-civilizacijskog ìslāmskog (muslìmānskog) kruga**; podrazumijeva se uz maksimalno respektabilan odnos naspram prisutne regionalne raznolikosti, raznorodnih tradicijskih kultura (ar. *al-thaqāfah*) i autohtonih kulturno-povijesnih baština (ar. *al-turāth*). Potvrdu navedene konstatacije moguće je analitički provjeriti evidentnom prisutnošću zajedničkih

[29] Riječju ***imagilnacija*** (ar. *al-takhayyūl*) za razliku od *imaginacije* (ar. *al-khiyāl*) izbjegava se značenje *iluzornog* što se u modernom govoru vezuje za termin *imaginacija – fikcija* (stvaralački misaoni proces zamišljanja budućih događaja), premda je i ovu potonju riječ moguće redefinirati tako da obuhvaća njeno starije značenje razlikovano od *fantazije* u značenju „uobrazilje", „priviđenja" i „sanarenja".
Usporedi: Akšamija, A. Mehmed: ***Analiza korištenja terminoloških odrednica 'umjetnost islama' i 'islamska umjetnost'***, *Illuminatio/Svjetionik/Almanar*, Vesatijja, Sarajevo, proljeće 2020., Svezak 1, №. 1, str. 94, fus. 40 i 43.

Jedan od rijetkih intelektualaca na Zapadu, Henry Corbin, proučavajući djelo mistika Ibn 'Arabīja, došao je do ideje da za gostički fenomen *imaginalnog svijeta* unutar sufijske interpretacije djelâ simbolizma predloži latinsku terminološku kovanicu *mundus imaginalis*, kao mogući prijevod perzijskog izraza u značenju „nigdje zemlje" (perz. *nā-kodžā-ābād*). Potrebno je kazati da navedena njegova kovanica ipak ima konkretno značenje kao „svijet arhetipova", te da se u arapskom jeziku za taj fenomen koristi jezični ekvivalent *'ālam al-mithāl*. Njegov razlog za to bio je zasnovan na mišljenju da se u modernom okcidentalno-vesterniziranom prostoru *nije lahko vratiti toj čaroliji*. Smatrao je da *... ono što je nekad bilo moguće, nije nužno moguće i danas, zbog čega je neminovno potrebno uspostaviti mostove* za takav vid *mašte*. Jedan takav vid mosta Corbin je upravo pružio posredstvom navedenog izraza.
Consorts, Angelical: ***William Lilly & The Mundus Imaginalis***, (unutar teksta s podnaslovom *The Country of Nonwhere*). The Company of Astrologers, Bilten br. 40, Sedona, Arizona, 11.6.2002., nije paginirano. Dostupno na: https://www.astrodivination.com/angelic-consorts/. Pristupljeno 15.8.2015.

Moguće je pretpostaviti da je, ipak, riječ o Corbinovom prijevodu Suhrawardījevog danog izraza pod kojim je on podrazumijevao prostor „izvan planine Qāf". To po Suhrawardīju znači da započinje tačno u trenutku kad neko napusti vrhovnu Sferu, koja definira svu moguću orijentaciju na ovom svijetu (ili na ovoj strani svijeta), Sferu na koju se odnose nebeske glavne tačke. Stoga je naziv *nā-kodžā-ābād*: mjesto izvan mjesta, „mjesto" koje nije sadržano u mjestu, u toposu, što samo omogućava gestikulaciju ruku u smislu traženja odgovora na pitanje „gdje? " Ali i kad se upitamo: „Da odemo kuda", što to može da znači? Sigurno se ne može povezati s promjenom lokalnog položaja, fizičkim premještajem s jednog mjesta na drugo, kao da uključuje mjesta smještena u jednom homogenom prostoru. Kao što sugerira Suhrawardī, ostvarivo je simbolom kapljice mehlema izloženog suncu u udubljenju ruke, stvar je ulaska, prolaska u unutarnjost i, prolazeći njome, pronalazeći se, može čak zvučati paradoksalno, izvan ili, „s onu stranu planine Qāf".
Corbin, Henry: ***Mundus Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal: 'Nā-kojā-Ābād', or the 'Eighth Climate'***; u: *Swedenborg and Esoteric Islam* (prev. Leonard Fox). Swedenborg Foundation, West Chester, PA, 2013., nije paginirano. Dostupno na: https://swedenborg.com/scholars-mundus-imaginalis-i-na-koja-abad-or-the-eighth-climate/. Pristupljeno 12.10. 2019.

[30] Pošto se konzervativno-tradicionalnim tumačenjem smatra da božansko stvaranje predstavlja vid Nadahnuća, začetnik/dizajner reprezentacije je imao uvjerenje da niti ga smije poželjeti, niti se smije natjecati s tim Nadahnućem, budući da bi to impliciralo sučeljenje s Njim. To je razlog zašto, kada se govori o *nadahnuću homo islamicusa* podrazumijeva se ***imagilnacija nadahnuća***, a ne *imaginacija*.

Early originators/designers of aestheticized representation (ar. *al-jamāliyyah al-tamthīliyyah*) set out to resolve this historic imperative of the aesthetic challenges of creativity. They used motifs and methods known to their Semitic, Turkic (particularly the Uyghur ethnic group), and somewhat later Byzantian and other Sasanian predecessors, developed new constructive expressions, and used other materials and skills depending on the need and *imagilnation* (ar. *al-takhayyūl*)[29] and *inspiration* (ar. *al-ilhām*)[30] of individual *homines islamici*. It was very important to design or develop (ar. *qadar*) new means of aestheticized expression which were supposed to be adopted and adjusted in other parts of the world, since Muslim geopolitical and cultural power expanded from Spain in the West to South Korea in the East through this influence. Still, even though it was spread across such a vast area, the achieved characteristic approach of both the recognitive and cognitive modality of *qadar/ṣināʿat* discourse ensured aesthetic unity within the cultural-civilizational Islamic (Muslim) circle. Naturally, it was accompanied with an utterly respectful relationship to the existing religious diversity, diverse traditional cultures (ar. *al-thaqāfah*) and indigenous cultural-historical heritages (ar. *al-turāth*). This claim can be analytically checked by the evident presence of common qualities (*communis features*) in into multiple materialized forms of aestheticized expressions (*verbōrum*), which are characterized by fascinating coherence regardless of the country or time where they were constructively or developmentally defined and used. It can therefore be claimed that Muslim civilization, which was built by many disparate peoples, is not only and purely Arabic. If we trace the models that inspired it and the square kilometers where it resided and developed, as a whole, it cannot

---

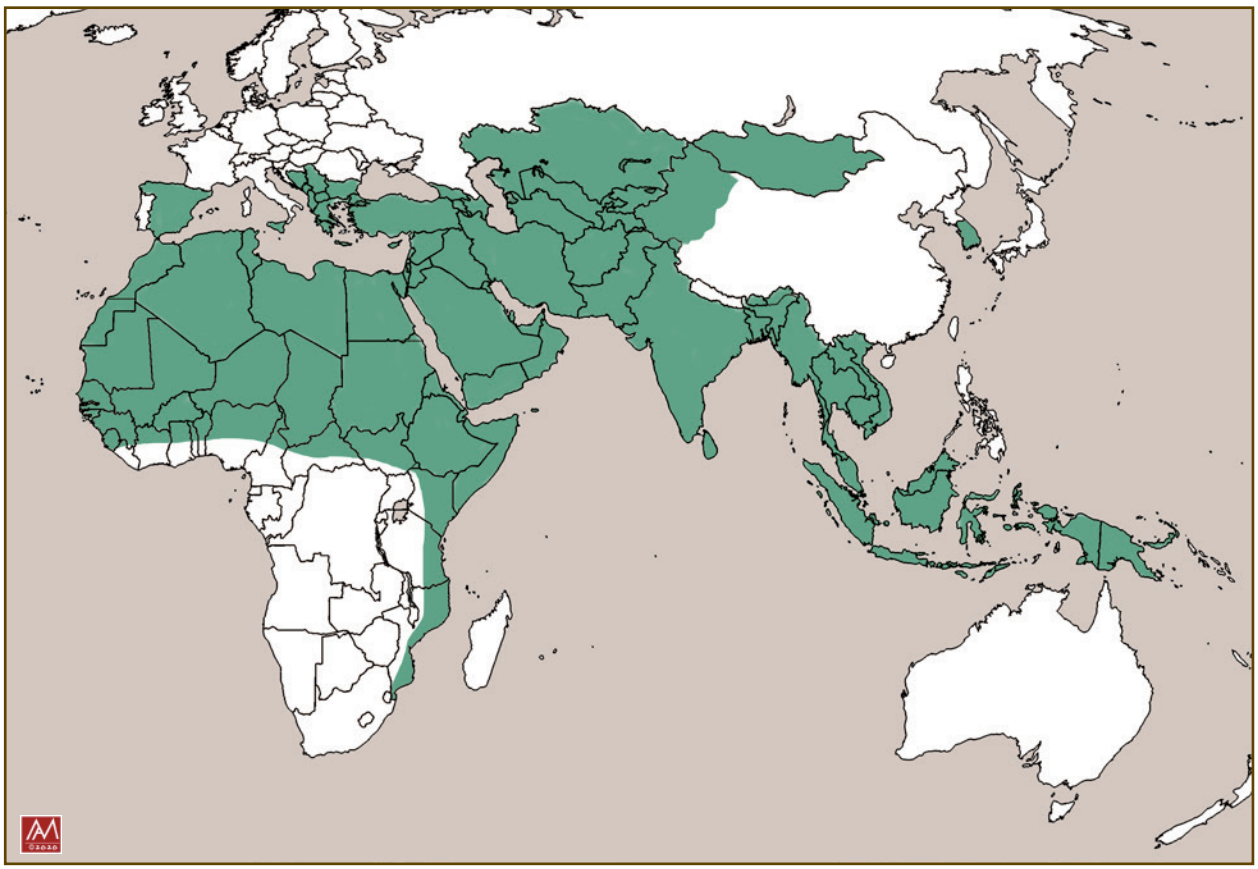
[29] The term *imagilnation* (ar. *al-takhayyūl*) as opposed to *imagination* (ar. *al-khiyāl*) avoids the meaning of the *illusory*, which modern speech associates with the term *imagination – fiction* (creative thinking process of envisaging future events), although the latter term could also be redefined so as to encompass its older meaning, which distinguishes it from *fantasy* in the sense of "fancy", "apparition" and "daydreaming".
Cf. Akšamija, A. Mehmed: *Analysis of the use of terminological determinants* ..., p. 95, fn. 40 and 43.

Henry Corbin, one of the few intellectuals in the West who studied the work of the mystic Ibn ʿArabī, proposed the Latin terminological coinage *mundus imaginalis* for the gnostic phenomenon of the *imaginal world* within Sufi interpretation of the works of symbolism, as a possible translation of the Persian expression which means "country of nonwhere" (pers. *nā-kodžā-ābād*). It should be noted that this coinage still has the specific meaning of the "world of archetypes", and that the language equivalent for this phenomenon in Arabic is *ʾālam al-mithāl*. Corbin's reasoning was based on the opinion that the modern Occidental-westernized space *finds it difficult to return to this magic*. He believed that ... *what used to be possible is not necessarily possible today*, and for this reason it is inevitably necessary to establish bridges for such a kind of imagination. One such bridge was provided by Henry Corbin, in his naming of the mundus imaginalis. Consorts, Angelical: *William Lilly & The Mundus Imaginalis*, (with the subheading *The Country of Nonwhere* within the text). The Company of Astrologers, Bulletin no. 40, Sedona, Arizona, 11.6.2002, not paginated. Available at: https://www.astrodivination.com/angelic-consorts/. Accessed on 15.8.2015.

Still, it can be assumed that it is Corbin's translation of Suhrawardī's term which referred to the region "beyond the mountain of Qāf". According to Sohravardī, "It begins at the exact moment when one leaves the supreme Sphere, which defines all possible orientation in this world (or on this side of the world), the 'Sphere' to which the celestial cardinal points refer. ... Thus the name *nā-kodžā-ābād*: a place outside of place, a *'place'* that is not contained in a place, in a *topos*, that permits a response, with a gesture of the hand, to the question *'where?'* But when we say, *'To depart from the where'* what does this mean? It surely cannot relate to a change of local position, a physical transfer from one place to another place, as though it involved places contained in a single homogenous space." As Suhrawardī suggests, it is achievable "by the symbol of the drop of balm exposed in the hollow of the hand to the sun, it is a matter of entering, passing into the interior and, in passing *into* the *interior*, of finding oneself, paradoxically, *outside* or ... 'beyond the mountain of Qāf'". Corbin, Henry: *Mundus Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal:* "Nā-kojā-Ābād", or the "Eighth Climate"; in: *Swedenborg and Esoteric Islam* (trans. Leonard Fox). Swedenborg Foundation, West Chester, PA, 2013, not paginated. Available at: https://swedenborg.com/scholars-mundus-imaginalis-i-na-koja-abad-or-the-eighth-climate/. Accessed on 12.10. 2019.

[30] Since the conservative-traditional interpretation believes that divine creation is a sort of Inspiration, the originator/designer of representation was convinced that he must not desire it, nor can he compete with this Inspiration, because it would imply confronting Him. This is the reason why discussion of *homo islamicus's* inspiration implies the *imagilnation*, rather than the *imagination* of *inspiration*.

osobina u mnogim materijaliziranim formama estetiziranih izraza, koji se karakteriziraju fascinantnom koherencijom, bez obzira na zemlju ili vrijeme u kojem su konstruktivno ili razvojno definirani i korišteni. Zato je moguće kazati kako muslìmānska civilizacija, na kojoj su radili različiti narodi, nije samo i čisto arapska. Ukoliko, slijedeći modele koji su je nadahnuli i kvadratne kilometre na kojima je obitavala i odrastala, ako se na to gleda kao na cjelinu, ne može se poreći da Arapi nisu bili ni najveći ni najbrojniji. Očito s mnogo različitih elemenata, prisutnih regionalnih karakteristika uz već spomenute utjecaje drugih kultura stopljenih u homogeni amalgam specifične kulture, znali su mnogi narodi kako odgajati civilizaciju koja nosi pečat, ipak, arapskog genija. Interesantan je fenomen kako su muslìmāni mimo Arapskog poluotoka (ar. *shibh al-jazīrah al-ʾarabiyyah*), vlastitim inicijalnim umijećem, odnosno univerzalnom formom nametanja odgovarajućeg određenja programa vizualizacije doprinijeli evoluciji diskursa *qadar/ṣināʾata*. Naime, radilo se o prilično energičnim i ekspresivno istančanim, dominantnim i sugestivnim, emotivnim i osebujnim ... vizualizacijama, ali prihvaćenim i dizajniranim u bilo kom muslìmānskom prostoru s lokalnim smislom. Svi estetizirani izrazi, odražavaju duh jedinstvene ìslāmske kulturne vrijednosti i otkrivaju način na koji *homines islamici* gledaju na duhovno carstvo i Univerzum.



ILUSTRACIJA ~ Posredstvom diskursa qadar/ṣināʾata osigurano je estetsko jedinstvo unutar kulturno-civilizacijskog muslìmānskog kruga.
ILLUSTRATION ~ Through the discourse of qadar/ṣināʿat, aesthetic unity is ensured within the cultural-civilizational Muslim circle.



ILLUSTRATION ~ An Ottoman talismanic shirt (*tilsimli gomlek*), Ottoman Turkey 1583 – recognitive structure of qadar/ṣināʿat.
ILUSTRACIJA ~ Osmanska talismanska košulja (*tilsimli gomlek*), Osmanska Turska 1583. – rekognitivna struktura qadar/ṣināʾata.

be denied that Arabs have been neither the greatest nor the most numerous. Being aware of the myriad different elements, of the existent regional characteristics and the already described influences of other cultures blended into a homogenous amalgam of a distinctive culture, many of these peoples knew how to cultivate a civilization that still bore the stamp of Arabic genius. It is an interesting phenomenon that Muslims beyond the Arabic Peninsula (ar. *shibh al-jazīrah al-ʿarabiyyah*), with their own initial artistry, i.e. a universal form of imposing the appropriate definition of the visualization program, contributed to the evolution of *qadar/ṣināʿat* discourse. Indeed, these were quite energetic and expressively refined, dominating and suggestive, emotional and distinctive visualizations, though they were accepted and designed in any Muslim space with the local meaning. All the aestheticized expressions reflect the spirit of a unique Islamic cultural value and reveal the way in which *homines islamici* view the spiritual realm and the Universe.

Zanemarivanja duha jedinstva estetizacije *homo islamicusa*

Unatoč prethodno prezentiranom stanju, kao i onoj građi koju je, prije gotovo pola stoljeća, Edward Said predočio u studiji *Orientalism* („Orijentalizam")[31], kao i aktualnoj studiji Avinoama Shalema *What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam* („Što mislimo kad kažemo 'islamska umjetnost'? Molba za kritičko prepisivanje povijesti umjetnosti islama"),[32] nastojanje zalaganja za različitost (*differentia specifica*) bilo je, a i dalje je izraženo u zapadnim željama koje permanentno projektirano vode ka zanemarivanju **duha jedinstva** (ar. *al-waḥdah al-rūḥiyyah*)[33] ìslāmske estetizacije uz prihvatanje vještačke dihotomije sakralnog i svjetovnog.[34]

Stereotipizacija „Orijenta",[35] „orijentalizma"[36] i posebno „krivotvorenje islama" unutar moguće teme „kulturnog imperijalizma" toliko je prisutno da takav diskurs zavrijeđuje i zahtijeva posebnu analizu.[37] Naime, ovom prilikom ćemo se ipak samo zdržati na „Orijentu" i „orijentalizmu" jer je

[31] Said, Edward W.: ***Orientalism***. Routledge and Kegan Paul, London, 1978. = Said, Edward W.: ***Orijentalizam***. Svjetlost, (prev. Rešid Hafizović). Sarajevo, 1999. = Said, Edward W.: Orijentalizam. Konzor, Zagreb, 1999.

[32] Shalem, Avinoam: ***What do we Mean When We Say 'Islamic Art'? A Plea for a Critical Rewriting of the History of the Arts of Islam***. *Journal of Art Historiography*, Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, no 6 (6-AS/1), Birmingham, juni 2012.

[33] Termin ***jedinstvo*** prvi put je uveden u kontekst Grunebaumovih ìslāmskīh studija.
Vidjeti, von Grunebaum, Gustave Edmund (ed): ***Unity and Variety in Muslim Civilization***. University of Chicago Press, Chicago, 1955.

[34] Pored navedenog i podjela '*umjetnosti*' prema korištenim materijalima – način na koji se dijele takozvane „dekorativne umjetnosti" – ustvari je povijesni pojam duboko ukorijenjen u ulogu značajnih kolekcionara na Zapadu koji se bave sakupljanjem „ukrasnih" artefakata, ali koji nema skoro ništa zajedničkog s onim *ornamentalnim* unutar modalitetâ diskursâ *qadar/ṣināʿata*.

[35] ***Orijent*** (lat. *Oriens*, od *oriens*, genitiv *orientis*: „koji se rađa", „izlazi"; „istok"), pojam kojim se od antike u okcidentalnoj kulturi označuju geografska područja na istoku od Evrope i u Aziji. Katkada se naziv koristi kao sintetičan pojam za azijsku kulturu i način života općenito. Kao okcidentalna invencija pojam je onu stranu čisto geografskog značenja sadržavao značenja prostora romanse, egzotike i opozicije evropskom načinu života.
Orijent; u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2019. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45506. Pristupljeno 13.12.2019.

[36] ***Orijentalizam*** (prema lat. *orientalis*: istočni), je jedan od ključnih pojmova postkolonijalne teorije koja podrazumijeva način vladanja i oblik mišljenja utemeljen na istodobno političkoj i spoznajnoj razdjelnici moći između Zapada i Istoka. Čini se potrebnim naglasiti da okcidentalizam kao simbolična mapa esencijaliziranog Zapada ne proističe samo iz ne-zapadnih percepcija, kao što ni orijentalizam kao moralna geografija koja karakterizira (i istovremeno konstruira) koristan Istok nije monopol samo zapadnih akademskih krugova. Ipak, orijentalizam je zamišljen i realizira se na kontradiktorne načine, ovisno o okolnostima i potrebama ili gledištima okcidentalnih akademskih struktura, odnosno od toga šta se želi reći o Istoku – i naročito – s kojim ciljem.
Bracewell, Wendy: ***Orijentalizam, okcidentalizam i kosmopolitizam : balkanski putopisi o Evropi*** (prev. Aleksandra Babić). Sarajevske Sveske br. 06/07, Sarajevo, 2017. Dostupno na: http://www.sveske.ba/bs/content/orijentalizam-okcidentalizam-i-kosmopolitizam-balkanski-putopisi-o-evropi. Pristupljeno 25.5.2018.

[37] Mogući pogled na ovu temu dao je Said, Edward W.: ***Krivotvorenje islama : kako mediji i stručnjaci određuju način na koji vidimo ostatak svijeta***. V. B. Z., Zagreb, 2003.

Ignoring the spirit of unity of *homo islamicus's* aestheticization

despite the previously described conditions and the material presented by Edward Said in his study *Orientalism*[31] almost half a century ago, as well as the current study by Avinoam Shalem *What do we ean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam*,[32] endeavors to advocate diversity (*differentia specifica*)[33] have permanently led to ignoring the spirit of unity (ar. *al-waḥdah al-rūḥiyyah*) of Islamic aestheticization and acceptance of the artificial dichotomy of the sacral and secular.[34]

Stereotyping of the "Orient",[35] "Orientalism"[36] and particularly "forging Islam" within the possible topic of "cultural imperialism" is so widely present that such a discourse deserves and requires a separate analysis.[37] On this occasion, however, we will nevertheless discuss only "Orient" and "Orientalism", since it is about the emergence of a new genre which has, for many years already, been dealing with the issue and presentation of "the other" through its own system of academic vocabulary. This genre permeates anthropology, literature and philosophy, as well as history, particularly when it comes to the Islamic civilizational and cultural circle.

The reasoning of Edward Said (d. 2003) within his study uses the appropriate methodological approach

---

[31] Said, Edward W.: *Orientalism*. Routledge and Kegan Paul, London, 1978 = Said, Edward W.: *Orijentalizam*. Svjetlost, (trans. Rešid Hafizović). Sarajevo, 1999 = Said, Edward W.: *Orijentalizam*. Konzor, Zagreb, 1999.

[32] Shalem, Avinoam: *What do We Mean When We Say 'Islamic Art'? A Plea for a Critical Rewriting of the History of the Arts of Islam*. *Journal of Art Historiography*, Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, no 6 (6-AS/1), Birmingham, June 2012.

[33] The term *unity* was first introduced in the context of Grunebaum's Islamic studies.
See: von Grunebaum, Gustave Edmund (ed): *Unity and Variety in Muslim Civilization*. University of Chicago Press, Chicago, 1955.

[34] Besides, the classification of *'art'* according to used materials – the way of classifying the so-called "decorative arts" – is also actually a historical concept deeply rooted in the role of significant Western collectors involved in collecting "ornamental" artefacts; however, it has almost nothing in common with the ornamental within the modalities of *qadar/ṣināʿat* discourse.

[35] *Orient* (lat. *Oriens*, from *oriens*, genitive *orientis*: "that which is being born, "rises"; "East"), is a term that Occidental culture has used to signify geographic areas east of Europe and in Asia, ever since ancient times. It is also occasionally used as a synthetic term for Asian culture and way of life in general. As an Occidental invention, the term implies both the geographic meaning and the meaning of the area of romance, exotics, and opposition to the European way of life.
Orijent; in: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2019. Available at: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45506. Accessed on 13.12.2019.

[36] *Orientalism* (according to lat. *orientalis*: eastern), is one of the key concepts of postcolonial theory and implies the way of governing and the form of thinking based on the simultaneously political and cognitive division of power between the West and the East. It should be noted that Occidentalism as a symbolic map of the essentialized West does not result only from non-Western perceptions, the same as Orientalism as the moral geography that characterizes (and constructs at the same time) the useful East is not a monopoly only of Western academic circles. Still, Orientalism has been conceived and is implemented in contradictory ways, depending on circumstances and needs, or views of Occidental academic structures, i.e. on what is desired to say about the East – and particularly – with what goal in mind.
Bracewell, Wendy: *Orijentalizam, okcidentalizam i kosmopolitizam : balkanski putopisi o Evropi* (trans. Aleksandra Babić). Sarajevske Sveske no. 06/07, Sarajevo, 2017. Available at: http://www.sveske.ba/bs/content/orijentalizam-okcidentalizam-i-kosmopolitizam-balkanski-putopisi-o-evropi. Accessed on 25.5.2018.

[37] A possible view on this topic was offered by Said, Edward W.: *Krivotvorenje islama : kako mediji i stručnjaci određuju način na koji vidimo ostatak svijeta*. V. B. Z., Zagreb, 2003.

riječ o pojavi novog žanra koji se već dugi niz godina bavi problemom i predstavljanjem „drugog“ kroz **vlastiti sistem akademskog vokabulara**. Taj se žanr proteže kroz antropologiju, književnost i filozofiju, ali i kroz historiju, pogotovo kada je riječ o ìslāmskom civilizacijskom i kulturnom krugu.

Razmišljanja Edwarda Saida (um. 2003.) odvijaju se u okviru studije koja odgovarajućim metodološkim pristupom kritičke prirode u prvom redu prilagođava opće stereotipno razumijevanje „Orijenta“ filtrirano kroz okcidentalno-evropski i vesternizirano-američki način promatranja (ustvari ograničeno na temelju francuske i engleske paradigme), kojem je već odavno bilo osigurano mjesto u bibliotekama i riječnicima. Očito, kako je *orijentalizam* u okcidentalnim akademskim krugovima (ne samo pomenutim) našao važno i legitimno mjesto kao kritika određenog diskursa koji, prema Saidovoj formulaciji termina, označava *sveukupne načine bavljenja Orijentom.*[38]

> *Oni se njime bave dajući konstatacije o njemu, autorizirajući poglede na njega, opisujući ga, podučavajući o njemu, ustanovljavajući ga, vladajući njime; ukratko, orijentalizam možemo razmatrati i analizirati kao* ***zapadnjački stil dominacije, restrukturiranja i vladanja Orijentom*** (akcentirao aut.).[39]

Saidova kritika eurocentričnih stajališta usmjerena je ka intenzivnijoj i preciznoj slici tog golemog i rasprostranjenog područja koje je prije bilo poznato kao „Orijent“, s ciljem mogućeg preispitivanja eurocentričnih načina mišljenja i njihovog pozicioniranja u komparativniji okvir znanstvene procjene.

> Marija Nikolaeva Todorova (rođ. 1949.), profesorica sa Univerziteta Illinois, u *Imaginarnom Balkanu* kaže: *Said je već u 'Orijentalizmu' upozorio da odgovor na orijentalizam nije okcidentalizam, a ipak ni on ni njegovi sljedbenici nisu obratili dovoljno pažnje na esencijalizaciju (ili tačnije, na samoesencijalizaciju) Zapada kao hegemonijskog para u toj dihotomiji. Dok se riječ 'Istok' u posljednje*

---

[38] Za razliku od našeg korištenja sintagme *diskurs*, Said je posebno nadahnut Foucaultom od kojeg je ne samo posudio pojam *diskursa*, nego i posvećivanje najveće pozornosti odnosu **znanja** i **moći**. Takav pristup diskursu nije reduciran samo na izgovoreni ili pisani tekst, već se proširuje i na opsežan set društvenih praksi, među kojima postoje određeni odnosi moći kojima je data društvena stvarnost uvjetovana. Ti odnosi (putem diskursa) proizvode subjektivitete, pozicije koje će subjekti zauzeti u međusobnim odnosima (identiteti), tako da se diskurs više ne odnosi samo na određeni dio soc sistema, nego se on podudarno dovodi u vezu s društvenim. Hoćemo kazati da se diskurs širi sredstvima artikulacije, koja se tumače kao praksa koja uspostavlja relacije, odnose među diskurzivnim elementima i koja izaziva međusobnu modifikaciju njihova identiteta.
Usporedi, Foucault, Michel: ***Language, Counter-Memory, Practice : Selected Essays and Interviews***. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977.; Foucault, Michel: ***Power/Knowledge : Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977***. Pantheon Books New York, 1980.

[39] Said, Edward W.: ***Orientalism*** ..., str. 3.
Skoro dva desetljeća poslije Said je ponovio da njegov prigovor orijentalizmu nije bio utemeljen samo u starinskim studijima tzv. orijentalnih jezika, društva i ljudi već da kao *sistem mišljenja on* (orijentalizam, op. aut.) *prilazi heterogenoj, dinamičnoj i složenoj ljudskoj stvarnosti sa nekritičnog esencijalističkog stanovišta; to pretpostavlja i trajnu orijentalnu stvarnost i suprotnu ali i ne manje trajnu zapadnjačku bît, koja promatra Orijent izdaleka i, da tako kažem, odozgora.*
Said, W. Edward: ***East isn't East***. The Times Literary Supplement, News UK, London, 3.2.1995., str. 3.

of a critical nature primarily to adjust the general stereotypical understanding of the "Orient" filtered through the Occidental-European and westernized-American way of observation (actually limited, based on the French and English paradigm), which had found its place in libraries and dictionaries long before. Apparently, *Orientalism* had found an important and legitimate place in Occidental academic circles (not only those described) as criticism of a particular discourse which, according to Said's definition of the term, signifies *all ways of dealing with the Orient.*[38]

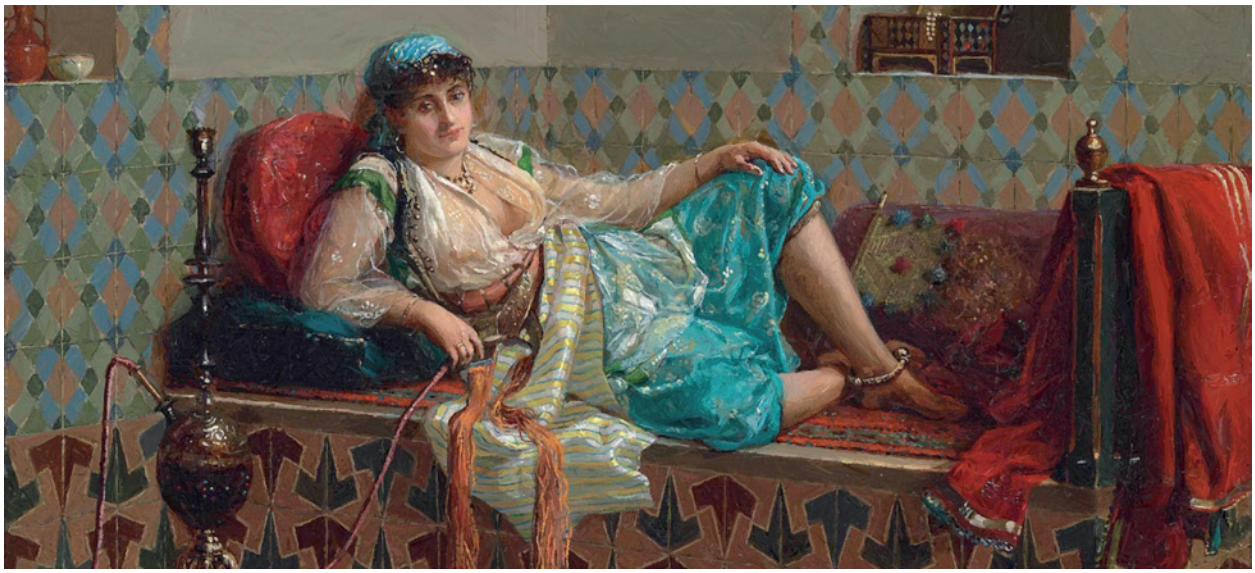


ILLUSTRATION ~ Observing the Orient through one's own system of seeing everyday scenes. Gustav Bauernfeind, 19th century.
ILUSTRACIJA ~ Posmatranje Orijenta kroz vlastiti sistem viđenja svakodnevnih scena. Gustav Bauernfeind, 19 stoljeće.

[38] Unlike our use of the term discourse, Said was particularly inspired by Foucault; not only did he borrow the term *discourse* from him, but he also paid the greatest attention to the relationship between knowledge and power. Such an approach to discourse is not limited only to the spoken or written text, but is also extended to an ample set of social practices, with certain relations of power among them, which condition the given social reality. These relations (by means of discourse) produce subjectivities, positions which subjects will take in their mutual relations (identities), and thus discourse no longer pertains only to a particular part of the SOC system but is rather congruently associated with the social one. We want to say that discourse is spread by means of articulation, which is in turn interpreted as a practice which establishes relations among discourse elements, and which leads to the mutual modification of their identity.
Cf: Foucault, Michel: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977; Foucault, Michel: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Pantheon Books New York, 1980.

vrijeme sve manje upotrebljava, to nije ugrozilo nehajnu upotrebu riječi 'Zapad'. Zatim nastavlja *kako je ipak Evropa, a ne Istok, stvorila i rasizam i antirasizam, i mizoginiju i feminizam, i antisemitizam i njegovu osudu ....*[40] U konačnici se Todorova usaglašava s onim što Said kaže o orijentalizmu: *Orijentalizam je više odgovarao kulturi koja ga je proizvela negoli svom takozvanom objektu koji je, također, proizveden od strane Zapada.*[41]

No, treba također reći da i svaki oblik orijentalizma (zapadni način da se dominira Orijentom, da ga se restrukturira i nad njim ima vlast) *više je odgovarao kulturi koja ga je stvorila nego svojem tobožnjem predmetu.*[42] Za sve ***izme*** vrijedi da kulturi koja ih je konstruirala, oni ustvari služe kao skladište njenih negativnih karakteristika.[43]



ILUSTRACIJA ~ Prizori iz harema, hamama i tržnica robovima za mnoge su zapadnječke umjetnike bili izgovor koji im je omogućavao da nahrane prije svega seksualne interese publike erotskim temama. Jan Baptist Huysmans, *Opuštanje u haremu* (detalj), 1880.

ILLUSTRATION ~ Scenes from harems, hammams, and slave markets were for many Western artists an excuse that allowed them to feed primarily the audience's sexual interests with erotic themes. Jan Baptist Huysmans, *Relaxing in the Harem* (detail), 1880.

---

[40] *Imaginarni Balkan* je parafraza naslova teksta Todorove, Marie: ***Konstrukcija zapadnog diskursa o Balkanu***. Izvorni znanstvemi članak UDK 949.7, primljeno 15.5.1996., str. 39. Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/file/120088. Pristupljeno 20.3.2014.
Usporedi: Todorova, Marija Nikolaeva: ***Imaginarni Balkan*** (prev. Karmela Cindrić). Naklada Ljevak, Zagreb, 2015.; Said, Edward W.: ***Orijentalizam*** ..., str. 32.

[41] ***Ibid***.

[42] Said, Edward W.: ***Orijentalizam*** ..., str. 9.

[43] Razmišljajući o različitim svojstvima evropskog genija, Agnes Heller tvrdi da je *potvrđivanje dostignuća drugih uvijek bio dio eurocentričnog identiteta, te da mit o Zapadu i Orijentu nije suprostavljanje civilizacije i barbarstva, već civilizacije i drugoga i da je evropski (zapadni) kulturni identitet bio začet istodobno kao etnocentričan i anti-centričan.*
Heller, Agnes: ***Europe : An Epilogue?***; u: Brian Nelson, David Roberts, i Walter Veit (ur.): ***The Idea of Europe : Problems of National and Transnational Identity***. Berg, New York, 1992., str. 14.

They deal with it by giving statements about it, by authorizing views on it, describing it, teaching about it, establishing it, governing it; in brief, we can discuss and analyze Orientalism as a Western style of dominating, restructuring and governing the Orient (emphasis added by the author).[39]

Said's criticism of Eurocentric viewpoints is directed toward a more intense and accurate image of this vast and widespread area which used to be known as the "Orient", aimed at a possible questioning of Eurocentric ways of thinking and their positioning in a more comparative framework of academic assessment.

In *Imagining the Balkans*, Marija Nikolaeva Todorova (b. 1949), professor at the University of Illinois, says: *As early as in "Orientalism", Said warned that the response to Orientalism is not Occidentalism; still neither he nor his followers paid enough attention to essentialization (or more accurately, to self-essentialization) of the West as the hegemonic part in this dichotomy. While the word 'East' has recently been decreasingly used, it did not threaten the careless use of the word 'West.* She then goes on to say that it was Europe, rather than the East, that *created racism and anti-racism, misogyny and feminism, as well as anti-Semitism and its disapproval.*[40] Ultimately, Todorova agrees with what Said says about orientalism: *Orientalism was more suitable to the culture that produced it than to its so-called object, which was also produced by the West.* [41]

However, it should also be noted that any form of Orientalism (the western way to dominate the Orient, to restructure it and govern it) *was more suitable to the culture that created it than to its alleged object*.[42] It is true of all *isms* that within the culture that constructed them they actually serve as a warehouse of their negative characteristics.[43]

Unlike Edward Said, Avinoam Shalem (b. 1959) recognizes the evident impact of the *'Western art history '* in the study of what is entitled "Islamic art" within it and calls for changes, even for the complete *'rewriting of the history of the art of Islam'*. It is not surprising to read his opinion that the classification of Islamic

---

[39] Said, Edward W.: *Orientalism* ..., p. 3.
Almost two decades later Said repeated that his objection to *Orientalism* was not based only on ancient studies of the so-called Oriental languages, society and people but that Orientalism, *as a system of thinking, approaches the heterogeneous, dynamic and complex human reality from a non-critical essentialist viewpoint; this also implies the permanent Oriental reality and the opposite, though no less permanent, Western essence, which observes Orient from afar and, so to say, from above.*
Said, W. Edward: *East isn't East*. *The Times Literary Supplement*, News UK, London, 3.2.1995, p. 3.

[40] *Imagining the Balkans* is a paraphrase of the title of Marija Todorova's text: *Konstrukcija zapadnog diskursa o Balkanu*, an original academic paper UDK 949.7, received on 15.5.1996, p. 39. Available at: https://hrcak.srce.hr/file/120088. Accessed on 20.3.2014, i.e. her book, Todorova, Marija Nikolaeva: *Imaginarni Balkan* (trans. Karmela Cindrić). Naklada Ljevak, Zagreb, 2015; Said, Edward W.: *Orijentalizam* ..., p. 32.

[41] *Ibid*.

[42] Said, Edward W.: *Orijentalizam* ..., p. 9.

[43] Reasoning on different traits of European genius, Agnes Heller claims that the *confirmation of others' achievements has always been part of Eurocentric identity, and that the myth on the West and the Orient is not the confrontation of civilization and barbarism, but rather of the civilization and the other and that the European (Western) cultural identity was conceived as ethnocentric and anti-centric at the same time.*
Heller, Agnes: *Europe: An Epilogue?*; in: Brian Nelson, David Roberts, and Walter Veit (ed.): *The Idea of Europe: Problems of National and Transnational Identity*. Berg, New York, 1992, p. 14.

Za razliku od Edwarda Saida, Avinoam Shalem (rođ. 1959.) prepoznaje evidentan utjecaj '*zapadne historije umjetnosti*' na proučavanje onoga što se unutar nje titulira „islamskom umjetnošću" i poziva na promjene, odnosno čak cjelovito '***prepisivanje povijesti umjetnosti isláma***'. Ne iznenađuje ni njegovo mišljenje da su na klasifikaciju ìslāmskog estetiziranog djelanja i njegovih mogućih potkategorija uveliko utjecali akademski pristupi izvan diskursâ *qadar/ṣināʾata*, odnosno izvan njegovog **opravdanog autohtonog područja proučavanja**. Također, ističe da su i orijentalistička i okcidentalistička perspektiva previše binarne; pristrasne su s obje strane i ne pružaju centralizirani pristup koji bi bio potreban za dokumentiranje i proučavanje svih formi diskursâ *qadar/ṣināʾata* u širem polju okcidentalno-vesterniziranog poimanja '*historije umjetnosti*'. Mišljenja smo da je Shalemov poziv na ***prepisivanje*** veoma respektabilan; može imati snažan učinak na koji način sve zainterersirane strane pristupaju svjesnom estetiziranom djelanju/*ṣināʾatu homo islamicusa*, kao koherentnom subjektu.[44]

Ovakav stav Avinoama naišao je na burna reagiranja, jer se po okcidentalno-vesterniziranom akademskom mišljenju

> *... Shalem prvenstveno ne bavi očekivanom problematikom oko upitne, iako široko priznate* ***oznake*** *(pojma 'islamska historija umjetnosti') nego preko intelektualne implikacije izjednačava kulturnu proizvodnju i identitet s vjerskom praksom i* ***projicira monolitni islam****. Umjesto moguće prepirke, predstavlja izlaganje i priznavanje* ***jedinstvene historiografske pozadine*** *subjekta kao pothvat krajnje kritične nužde i odgovornosti svih njegovih praktičara. U tu svrhu on redom ispituje nekoliko problematičnih znanstvenih paradigmi, od kojih su neke uglavnom* ***napuštene*** *u akademskim krugovima (sic, op. aut.), ali i dalje veselo kruže u javnom diskursu (poput univerzalizma), dok su druge vrlo žive unutar akademskih studija (jedan primjer su modeli od centra prema periferiji 'umjetničkog utjecaja'). Shalem zaključuje s nekim razmatranjima oko uspostavljanja* ***vizualne teorije*** *'islamske umjetnosti' koja je ukorijenjena u okvirima islamske književne, povijesne, znanstvene i teološke tradicije, a ne u* ***sekularnim humanističkim konstrukcijama povijesti umjetnosti koja je stvorena prije svega za studij europske umjetnosti****.*[45] (akcentirao aut.)

Jedno od reagiranja ipak iznosi tvrdnju da se unatoč **očitoj povezanosti** '***religije i umjetnosti***' koja se podrazumijeva u nomenklaturi '*islamska historija umjetnosti*', akademsko okcidentalno polje do danas, ipak, prvenstveno oslanja i oslanjalo na **sekularne metodologije**. Takvi pristupi su ograničili potencijal ne samo aktivnog sudjelovanja u realnoj funkciji kao kulturnih posrednika, već i korištenja „islamske umjetnosti" za preispitivanje razumijevanja i same vjere (ar. *al-dīn*) i same '*umjetnosti*'

---

[44] Shalem, Avinoam: *What do we Mean When We Say 'Islamic art'*? ..., str. 2, 9, 13 i 18.

[45] Carey, Moya i Graves, S. Margaret: ***Introduction***; u: *The Historiography of Islamic Art and Architecture. Journal of Art Historiography*, br. 6, Barber Institute of Fine Arts i University of Birmingham, Birmingham, juni 2012., str. 3.

aestheticized actions and their possible subcategories were largely affected by academic approaches beyond the *qadar/ṣināʿat* discourse, i.e. beyond its *justified indigenous area of research*. Besides, he points out that both Orientalist and Occidentalist perspectives are too *binary*; they are biased from both sides and do not provide a centralized approach which would be necessary for documenting and studying all forms of *qadar/ṣināʿat* discourse in a broader area of Occidental-westernized understanding of the *'art history'*. We believe that Shalem's call for *rewriting* is very respectful; it can have a powerful effect which approaches conscious aestheticized actions/*ṣināʿat* by *homo islamicus* as a coherent subject, from interested parties.[44]

Avinoam's view encountered stormy reactions since, in Occidental-westernized academic opinion,

> *... Shalem is not primarily concerned with the implications of an intellectually questionable if widely recognized label (the term 'Islamic art history') that equates cultural production and identity with religious practice and projects a monolithic Islam. Instead of possible wrangling, he presents the exposure and acknowledgement of the subject's unique historiographic background as an undertaking of an utmost critical urgency and the responsibility of all its practitioners. To this end, he examines several problematic scholarly paradigms in turn, some of them largely abandoned in academia (sic! op. auth.) but still circulating merrily in public discourse (such as universalisms), others very much alive within the academy (one example being center-to-periphery models of 'artistic influence'). Shalem concludes with some considerations for the establishment of a visual theory of 'Islamic art', that is rooted in the frameworks of Islamic literary, historical, scientific and theological traditions rather than the secular humanist constructs of an art history that was devised first and foremost for the study of European art.*[45] (emphases added by the author)

One of the reactions still claims that despite the obvious connection between *'religion and art'*, which is implied in the nomenclature *'Islamic history of art'*, the academic Occidental field has still, to this day, relied on secular methodologies. Such approaches have restricted the potential of both active participation in the real function as cultural intermediaries and the use of "Islamic art" for questioning the understanding of faith itself (ar. *al-dīn*) and *'art'* itself on the basis of *qadar/ṣināʿat*. Views have been presented that argue a possible need for nuancing the understanding of *'Islam'* within possible *Islamic studies of 'art'* that would focus on questioning the *binary division* between culture (ar. *al-thaqāfah*) and religion (ar. *al-dīn*). Besides, although indirectly and in mental gloves, some scholars insist on the foundation of ethnocentrism and nationalism, representing Islam as a *historical*, rather than a *living*

---

[44] Shalem, Avinoam: *What do We Mean When We Say 'Islamic art'?* ..., pp. 2, 9, 13 and 18.

[45] Carey, Moya and Graves, S. Margaret: *Introduction*; in: *The Historiography of Islamic Art and Architecture. Journal of Art Historiography*, no. 6, Barber Institute of Fine Arts and University of Birmingham, Birmingham, June 2012, p. 3.

na temeljima *qadar/ṣināʾata*. Iznešeni su i stavovi koji argumentiraju moguću potrebu nijansiranija razumijevanja '***isláma***' u okviru eventualnih ***ìslāmskīh studija*** '***umjetnosti***', koje bi se orijentirale na propitivanje ***binarne podjele*** između kulture (ar. *al-thaqāfah*) i vjere (ar. *al-dīn*). Također, mada indirektno i u mentalnim rukavicama insistira se na fundamentu etnocentrizma i nacionalizma, predstavljanju isláma kao ***povijesne***, a ne ***žive vjere***, te upotrebi isláma kao ***tropa nasljeđa***, a ne kao jednog od mnoštva konceptualnih okvira za modernu i suvremenu '*umjetnost*' kultura koje su u različitoj mjeri informirane ili bazirane islámom.[46]

Pa, iako kritika ili određeni karakter poređenja, o kojima je prethodno bilo riječi, ne izlaze izvan okvira okcidentalnog akademskog uma, moguće je kazati da se radi o analitičkom pristupu u kojem je izričitost i autonomija teorijske svijesti skicirana u trenu njenog odnošenja sa sviješću. Priroda takve svijesti je specifična po tome što nije naprosto „teorijska" a, paradoksalno, ipak ne samo da može već ima udio u razvoju okcidentalnog uma. Dakle, povijest teorijskih pristupa ovdje nije samo dijalogizirajuća cjelina, u kojoj su obuhvaćeni teoretičari na osnovu čijeg međusobnog akademskog razgovora je uopće poželjno govoriti o mogućoj cjelovitosti. Povijesni tok teorijskog mišljenja sugovornik je jednom akademskom umu koji, pored ostalog, pokušava transcendirati nametnutu opoziciju Orijenta, odnosno orijentalizma naspram isláma, pa samim tim i onoga što se podrazumijeva pod '*široko priznatom* ***oznakom***' (pojam „islamske historije umjetnosti"). Iznesenom dodatnom tvrdnjom koja se odnosi na, po njima zbiljske činjenice da su dati teorijski stavovi situirani u svim kulturama svijeta, kako onim istočnim tako i onim zapadnim, želi se potkrijepiti opravdanost opozicionog stava. Pa, premda takva komparacija nije klasična, ona uopće ne remeti smisao prisutnog tradicionalnog komparativnog metoda, odnosno, i dalje se temelji na tome da poređenje fenomena (ar. *al-ẓawāhir*, grč. φαινόμενον: ono što se vidi, ono što se pojavljuje, pojava) ne govori samo o povijesnoj strukturi kojoj, navodno kao određenoj cjelini, pripadaju.

U tom smislu, orijentalisti niti klasificiraju znanje *homo islamicusa*, a niti u svom umu (*intellectus*) i srcu (*cordī*) kompariraju teološko i znanstveno s dualističkim načinom spoznaje (*cognitio*), već pokušavaju formirati harmonijski sistem značenja između teologije i okcidentalne znanosti, zaobilazeći značaj tevhída (ar. *al-tawḥīd*), predstavljajući ga kao formu jedinstvenog načina koji se postiže nakon filtriranja nivoa kroz okcidentalno-teorijsku rasvijetljenost. Međutim, takav unitarni program značenja zanemaruje skoro sve prisutne parametre ìslāmskog znanja (ar. *al-ʾilm*); a time i odnos između Boga i bezgraničnog Gospodstva (ar. *al-rubūbiyyah*) koji je za duhovnjake veoma bitan, te između apsolutnog angažiranja Boga (ar. *al-fattāḥ* ili *al-badiʿ*, što „započinje ili je začetnik stvaranja", odnosno On je, po tumačenju duhovnjaka stvoritelj *al-Khāliq*) i relativnog djelovanja čovjeka (*al-kasb* ili *al-iktisāb*, u značenju „akvizicija"), između učinka Božanskog čina (ar. *al-taʿsīr*) i njegovih odraza

[46] Shaw, M.K. Wendy: ***The Islam in Islamic art History : Secularism and Public Discourse***; u: *Journal of Art Historiography,* Number 6, June 2012, str. 1-34.

religion, and the use of Islam as a *trope of heritage*, rather than one of the many conceptual frameworks for the modern and contemporary *'art'* of the cultures that are to a different degree informed by or based on Islam.[46]

Still, although the critique or the particular character of the previously described comparison does not transcend the framework of the Occidental academic mind, it can be claimed that it is an analytical approach where the explicitness and the autonomy of the theoretical mind is outlined at the moment of its communication with awareness. The nature of such awareness is specific in that it is not simply "theoretical', though, paradoxically, it both can and does have a share in the development of the Occidental mind. Thus, the history of theoretical approaches here is not only a dialogic whole which encompasses theoreticians on the basis of whose mutual academic discussion it is desirable to speak about a possible entirety at all. The historical flow of theoretical thinking is an interlocutor to the academic mind which, among other things, endeavors to transcend the imposed opposition of the Orient, i.e. of Orientalism versus Islam, and therefore opposes what is implied by the *'widely recognized label'* (the term "Islamic art history"). This statement which pertains, according to them, to actual facts that the given theoretical views can be found in all cultures of the world, both Eastern and Western, is intended to support the justification of the oppositional view. Thus, although such a comparison is not a classic one, it does not interfere with the meaning of the present traditional comparative method; in other words, it is still predicated on the fact that the comparison of phenomena (ar. *al-ẓawāhir*, gree. φαινόμενον) does not speak only of the historical structure which they allegedly belong to as a particular whole.

In this sense, Orientalists neither classify *homo islamicus's* knowledge, nor compare in their minds (*intellectus*) and heart (*cordī*) the theological and scientific with the dualist way of cognition (*cognitio*). Rather, endeavoring to form a harmonic system of meaning between theology and Occidental science, bypassing the significance of Tawhid (ar. *al-tawḥīd*), they present it as a form of a unique way which is achieved after filtering levels through the Occidental-theoretical light. However, such a unitarian program of meaning ignores almost all the present parameters of Islamic knowledge (ar. *al-ʿilm*), and thus the relationships - between God and endless Lordship (ar. *al-rubūbiyyah*), which is essential for spiritualists, and between God's absolute engagement (ar. *al-fattāḥ* or *al-badī'*, which "starts or is the originator of creation"; i.e., according to spiritualists' interpretation, He is the creator *al-khāliq*) and man's relative activity (ar. *al-kasb* or *al-iktisāb*, in the meaning of "acquisition"), between the effect of God's act (ar. *al-ta'sīr*) and its reflections (ar. *al-ta'assur*), and between the reality of ultimate goodness (ar. *al-ḥusn*) and wickedness (ar. *al-kubḥ*) – are not observed in the unitarian system of meaning. Therefore, these modern representatives of this inappropriate system of meaning among scholars, academicians, intellectuals and 'artists' contribute to the confusion of ordinary people both in the West and in the East.

---

[46] Shaw, M.K. Wendy: *The Islam in Islamic art History: Secularism and Public Discourse;* in: *Journal of Art Historiography*, Number 6, June 2012, pp. 1-34.

(ar. *al-taʿassur*), te između stvarnosti krajnje dobrote (ar. *al-ḥusn*) i zloće (ar. *al-kubḥ*) koji nisu promatrani u jedinstvenom sistemu značenja. Stoga, ti moderni predstavnici ovog neprimjerenog sistema značenja među učenjacima, akademicima, intelektualcima i '*umjetnicima*' doprinose zbunjenosti običnih ljudi kako na Zapadu tako i na Istoku.

Shodno tome, neminovno je impliciranje ponovnog, rekonstruktivnog i temeljnog viđenja svake iznešene tvrdnje (*affirmatio*) na osnovu specifičnih fenomena i etimologije (grč. ἐτυμολογία), odnosno empirijskog znanja o ìslāmskom svjetonazoru na istoj razini važnosti.[47] Takvi se nazori neminovno zasebno primarno prizivaju i vežu, što omogućuje da se u promatranju odnošenja, odnosno percipiranja jednog stava sa drugim jasno vidi šta je jedan, a šta su drugi. Pitanje je, dakle, kakva mora biti svijest (*conscientia*) koja postoji istovremeno sa onom teorijskom, a nije teorijska, i kakvog je karaktera povijesna pozadina koju čini njihova struktura i moguća korelacija? Okcidentalno-vesternizirani akademski duh shvata kako su to u biti drugačije prirode, ali nažalost njihova se korelacija projicira poput odnosa osvijetljenog i njegove sjene, u kojem „onaj drugi" ne može pobjeći njegovoj sjeni bez obzira na vlastitu osvijetljenost, jer sjena navodno ne može postojati bez stvari koja je projicira. Međutim, odnos ne može biti takav jer bi bilo šizofreno (u etimološkom smislu) tražiti postojanje dvije svijesti o strukturi u možebitnoj „istoj pojavnosti", dva mentaliteta u jednom fiktivnom rodu. Drugim riječima, jedini način da teorijsko i ono što naprosto još nije teorijsko postoje istovremeno u duhu okcidentalnog akademizma jeste da samo jedno od navedenih bude ***istinito*** (*verum*) i da se, prema tome, samo jedno može uistinu označiti pojmom „teorijskog" i to upravo na osnovu bivanja nasuprot onome što je „ne-teorijsko". Očito stvar je u onome što se uzima za ***istinit prikaz*** (ar. *al-ʾarḍ al-ḥaqīqī*, lat. *verum ostentationem*) onoga što se preko takvog odnosa prikazuje, a ne sjena, jer je sve definirano, kako je već navedeno, samo za potrebe *sekularnih humanističkih konstrukcija historije umjetnosti koja je stvorena prije svega za studij europske umjetnosti*.[48]

Ipak, moguće je kazati da bi postojeći pojam „umjetnosti" iz okcidentalnog akademskog vokabulara bio prihvatljiv u sklopu tradicionalnog ìslāmskog civilizacijskog kruga ukoliko bi takvo tituliranje moglo imati ostvarivo otkrovenje unutar ìslāmskog vjerovanja, ìslāmske filozofije, ìslāmske estetike, ìslāmske etike, ìslāmskog prava, ìslāmskog društva … Drugi nužni uvjet bi bio da i sâm začetnik/dizajner po realizaciji određenog artefakta takav proizvod smatra za „umjetnost" – *ars gratia artis*.[49].

---

[47] Budući da su istine Objave i empirijsko znanje u ìslāmskom svjetonazoru na istoj razini važnosti, ájet … *iznad svakog čovjeka znanja je Onaj koji zna bolje*, upućuje na to da je potrebno razmotriti bilo koji stav ili tvrdnju s ove dvije dimenzije znanja. Nadmoć u „poznavanju viđenog svijeta" ovisi o razini stručnosti, tako da se i Poslanik, po uvjerenju učenjaka, savjetovao sa ashábima u relevantnim temama kako mu je Bog zapovjedio.
Usporedi, ***Kurʾān***: 3:159. Vidjeti i: Usmani, mufti Taqi: ***Tumačenje sure Yusuf***, ***12:76***. Dostupno na: https://quran.com/12/76?translations=95,101,84,22,19,85,20,18. Pristupljeno 11.6.2015.

[48] Carey, Moya i Graves, S. Margaret: ***Introduction*** …, str. 3.

[49] U značenju *umjetnost radi umjetnosti*.



ILLUSTRATION ~ *Homo islamicus* does not consider his own action within qadar/ṣinā῾at to be *'art'*, but on the contrary as a recognitive or cognitive structure in a way that cannot be understood as *'art'*. *Yusuf and his brothers*, Safavid Shiraz, Iran, last quarter 16TH century, © Christie's.

ILUSTRACIJA ~ *Homo islamicus* ne smatra svoje djelovanje unutar qadara/ṣinā῾ata „umjetnošću", već naprotiv kao prepoznatljivu ili kognitivnu strukturu na način koji se ne može shvatiti kao „umjetnost". *Yusuf i njegova braća*, Safavidi, Širaz, Iran, posl. četvrt. 16. stoljeća, © Christie's.

Treći uvjet bi bio sadržan u prihvatanju tako označenog artefakta od strane naručioca i budućih promatrača konzervativno-dogmatskog i tradicionalnog opredjeljenja unutar ìslāmskog civilizacijskog kruga. Hoćemo kazati da bi sâm status '*umjetnosti*' morao biti definiran u odgovarajućim terminima postizanja i prihvatanja ne samo od nekog autoriteta (*auctoritas*, koji se zasniva na autoritetu), već i od samog *homo islamicusa*, koji nije odvojen od svijeta isláma i ne „stvara" svoje djelo imajući predodžbu '*umjetnosti*' kao takve – *lex mihi ars.*[50] Također, ovdje nije samo riječ o intenciji predstavljanja (lat. *intentio repraesentationis*) začetnika/dizajnera estetizirane reprezentacije s ciljem sigurnog prepoznavanja objekta kao reprezentacije (*repraesentatio*), već naprotiv kao rekognitivne ili kognitivne strukture na način da je nije moguće razumijevati kao '*umjetnost*' (*ars*). Ujedno želimo skrenuti pažnju da nije moguće poistovjećivati '*umjetnost*' (*ars*) s rekognitivnom ili kognitivnom strukturom *qadar/ṣināʾata*... Jednom kada se ova kušnja ostavi po strani, vidjet ćemo da začetnik/dizajner u liku *homo islamicusa* ne prepoznaje svoje djelanje/*ṣināʾat*, odnosno kreaciju (*creatio*) kao '*umjetnost*' (*ars*) i da, stoga, reprezentacija (*repraesentatio*) ne može biti titulirana kao „umjetničko djelo" (*ars acta*), bez obzira na sva nastojanja okcidentalno-vesterniziranog akademizma da dođe do objedinjavanja svih artefakata bez uvažavanja onih koji se karakteriziraju vlastitim uvjerenjem i pokoravanjem (*ex opinione et obedientia*) Božijoj prisutnosti (ar. *al-wujūd al-ilāhiyy*, lat. *praesentia Dei*).



ILUSTRACIJA ~ Kognitivna struktura qadar/ṣināʾata. Stranica iz Priče o papagaju (*Tuti-nama*), Moguli, 16. stoljeće, Indija.
ILLUSTRATION ~ Cognitive structure of qadar/ṣināʾat. Page from Tales of a Parrot (*Tuti-nama*), Mughal, 16th century, India.

[50] U značenju *umjetnost mi je zakon.*

Consequently, it is essential to imply a repeated, reconstructive and fundamental view on any stated claim (*affirmatio*) based on particular phenomena and etymology (gree. ἐτυμολογία), i.e. empirical knowledge of the Islamic worldview, at the same level of importance.[47] Such worldviews are inevitably primarily evoked and associated, which results in the possibility to clearly see what is one and what is the other when observing their relations, i.e. onwards inside (perceiving one view together with the other). Thus, the question is what must the awareness be like which exists simultaneously with the theoretical one, and is not theoretical, and what is the character of the historical background, made up of their structure and possible correlation? The Occidental-westernized academic mind understands that they are essentially of different natures, but unfortunately their correlation is projected as the relationship of the illuminated and its shadow. This is a relationship where "the other" cannot resort to its shadow regardless of its own illumination, since the shadow allegedly cannot exist without the thing that projects it. However, the relationship cannot be like that because it would be schizophrenic (in the etymological sense) to seek the existence of two awarenesses of structure in a possible "same manifestation" of two mentalities in a single fictional genus. In other words, the theoretical and what is not simply theoretical still exist simultaneously in the mind of Occidental academism though only one of them is *true* (*verum*) and, accordingly, only one can be truly labeled with the term "theoretical", predicated on being opposite to what is "non-theoretical". Obviously, it is about what is taken as a *true representation* (ar. *al-ʿarḍ al- ḥaqīqī*, lat. *verum ostentationem*) of what is represented through such a relationship, rather than a shadow, since everything has been defined, as was already noted, only for the needs of *secular humanist constructs of an art history that was devised first and foremost for the study of European art*.[48]

Still, it can be claimed that an existing concept such as "art" in the Occidental academic vocabulary would be acceptable within the traditional Islamic civilizational circle if such a title could have a feasible revelation within the Islamic faith, Islamic philosophy, Islamic aesthetics, Islamic ethics, Islamic law, Islamic society, etc. Another necessary prerequisite would be that the originator/designer himself, upon the creation of a given artefact, considers such a product as "art"– *ars gratia artis*.[49] The third prerequisite would be contained in acceptance of the artefact thus labeled by the client and future viewers of conservative-dogmatic and traditional orientation within the Islamic civilizational circle. We want to say that the status of *'art'* itself should be defined in suitable terms of its achievement and acceptance both by an authority (*auctoritas*, that which is based on authority), and by *homo islamicus* himself, who is

---

[47] Since truths of the Revelation and empirical knowledge in the Islamic worldview have the same level of importance, the ayat ... *above any man of knowledge is the One who knows better*, indicates that it is necessary to consider any view or claim with these two dimensions of knowledge. Supremacy in "knowing the seen world" depends on the level of expertise and thus even the Prophet, according to scholars' belief, consulted colleagues – *ashábs* - on relevant topics, as God commanded him to.
Cf, *Qur'ār*: 3:159. Also see: Usmani, mufti Taqi: *Tumačenje sure Yusuf, 12:76*. Available at: https://quran.com/12/76?translations=95,101,84,22,19,85,20,18. Accessed on 11.6.2015.

[48] Carey, Moya and Graves, S. Margaret: *Introduction : the historiography of Islamic art and architecture, 2012. Journal of Art Historiography*, Number 6, June 2012, p 3.

[49] Meaning *art for art's sake.*

Čini se potrebnim dati na znanje, kako se pojam ***reprezentacije*** u okviru određenja takozvane '*široko priznate* ***oznake***' ne temelji na sličnosti između slikovne predodžbe i zbilje Božije prisutnosti (*Deus in praesentia*), jer reprezentacija (*repraesentatio*) proizlazi iz spoznaje (*cognosco*)[51] koja zbilju (*realis*) podređuje vlastitom uvjerenju (*nullius in verba*) u Božiju Jednost (*Deus est unitas*). Također, može se kazati da nije moguće doći do razgraničenja „mogućeg umjetničkog svijeta" sa zbiljom Božije prisutnosti. Predstavljanje začetnika/dizajnera estetizirane reprezentacije se od prapočetaka pokorava (*pareo*) Božijoj prisutnosti kao uzoru (od grč. ἀρχή = *početak*, *početak* i τύπος = *model, uzor*) kojem duguje svoj nastanak, što mu uvijek služi kao mogući atribut metafizičkog uspoređenja (*comparatio*). Božija prisutnost nije unaprijed dana spoznajnom (ar. *al-maʾrifah*) *homo islamicusu*, nego je njegova spoznaja učinak (*effectus*) apriornih odredaba transcendentalne reprezentacije. Time se pozornost premješta sa zbilje (*realis*) kao predmeta reprezentacije na spoznaju (*cognosco*) koja postavlja uvjete (*condicio*) mogućnosti pouzdane reprezentacije, za koju je odgovorna priroda Svevišnjeg kao nadređeni izvor značenja (*fons significatio*). Na ovaj način sâm čin reprezentacije je okrenut prema svom Stvoritelju (*Creator*), svojim vlastitim uvjerenjima gdje je aktiviran objekt znanja s jedne strane, a subjekt metafizičke spoznaje s druge. Označitelj (*significans*) u funkciji začetnika/dizajnera, kao podređeni član opreke u tom lancu se preko strukture razlikâ u konačnici nastoji stopiti s označenim atributima (*notatis attributa*)[52] u skladu s tradicijom metafizičkog mišljenja bez ikakve pasivne potencijalnosti (*actus purus*), koja gradi ideju znaka na podudaranju, a transcendentalni znak (*signum transcendentale*) se uspostavlja kao učinak mreže razlika unutar datog sistema. Ipak, *homo islamicus* ne može to učiniti jer je i sâm označen kao **garant identiteta znaka** od početka ugrađenih razlikâ (*constructum- in differences*). Negativnim atributima, prema pozitivnom stavu teologa i samog *homo islamicusa* ne opisuje se šta Bog jeste nego **šta On nije**, a pozitivni atributi, po već navedenom shvaćanju su Bogu vječno inherentni i koji Mu vječno pripadaju.

Tako je moguće susresti se s francuskim filozofom Jacquesom Derridaom (um. 2004.), koji je *potkopavanje označenog* naznačio kao moguće urušavanje temelja reprezentacijske strukture otvarajući nepregledno poprište mogućih razlika.[53] Za razliku od Gillesa Deleuzea (um. 1995.), također francuskog

---

[51] Muḥammad Abū Manṣūr al-Māturīdī, jedan od pionira ìslāmske pravne filozofije, smatra da postoje tri sredstva spoznaje: osjetilni organi (ar. *al-ʾayān*), informacije (ar. *al-akhbār*) i razum (ar. *al-naẓar*). Odbacio je inspiraciju (ar. *al-ilhām*) kao izvor spoznaje. al-Māturīdī je izgradio vlastiti sistem uglavnom na dva principa: sloboda od sličnosti (ar. *al-tanzīh*) i Božanska mudrost (ar. *al-ḥikmah*). Principom *al-tanzīha* on se suprotstavio sličnosti (ar. *al-tashbīḥ*) i antropomorfizmu (ar. *al-tajsīm*).

Vidjeti više, Cerić, Mustafa, ***Roots of Systematic Theology in Islam : A Study of the Theology of Abū Manṣūr al-Māturīdī (d.333/944)***, ISTAC, Kuala Lumpur, 1995., str, 79-80. = ***Korijeni sintetičke teologije u islamu : Ebu Mensur el-Maturidi (853-944)***, prijevod s engleskog Enes Karić i Edib Muftić, El-Kalem, Sarajevo, 1433/2012., str. 94-95.

[52] Prema Aristotelu, pojam „zajedničko obilježje svih načela jest, dakle, to što su oni izvor od kojeg potječe stvarnost, ili stvaranje ili spoznaja".
Usporedi, Aristotel: ***Metafizika*** (prev. Tomislav Ladan). Liber, Zagreb, 1985., str. 1013a.

[53] Ovdje uočavamo bitan momenat kod J. Derride koji nam može poslužiti kao važan element za ukazivanje narativnog

not separated from the world of Islam and does not "create" his work while having a notion of *'art'* as such – *lex mihi ars*.[50] Besides, it is not only about the intention to represent by the originator/designer of aestheticized representation, aimed at certain recognition of an object as representation, but rather as a recognitive or cognitive structure in such a way that it cannot be understood as *'art'* (*ars*). At the same time, we would like to point out that it is not possible to equate *'art'* (*ars*) to the recognitive or cognitive structure of *qadar/ṣināʿat*. Once this temptation has been left aside, we will see that the originator/designer in the form of *homo islamicus* does not recognize his creation (*creatio*) as *'art'* (*ars*) and that therefore the representation (*repraesentatio)* cannot be titled as a "work of art" (*ars acta*), despite all the efforts of Occidental-westernized academism to attain the unification of all artefacts, irrespective of those that are characterized by their own conviction and submission (*ex opinione et obedientia*) to God's presence (ar. *al-wujūd al-ilāhiyy*, lat. *praesentia Dei*).

It seems necessary to note that the concept of *representation* within the definition of the so-called *'widely recognized label'* is not based on the similarity between the visual image and the reality of God's presence (*Deus in praesentia*), since representation (*repraesentatio*) results from cognizance (*cognosco*)[51] which subjects reality (*realis*) to its own belief (*nullius in verba*) in God's Oneness (*Deus est unitas*). Besides, it can be claimed that it is not possible to demarcate the "possible artistic world" with the reality of God's presence. Since its inception, representation by the originator/designer of aestheticized representation has been abiding (*pareo*) by God's presence as the paragon (from gree. ἀρχή = *beginning, beginning* and τύπος = *model, role model*) to which it owes its emergence, and which he always uses as a possible attribute of metaphysical comparison (*comparatio*). God's presence is not given to cognitive (ar. *al-maʿrifah*) *homo islamicus* in advance; rather, his cognition is the effect (*effectus*) of *a priori* determinants of transcendental representation. In this way, attention shifts from reality (*realis*) as the object of representation to cognition (*cognosco)*, which sets conditions (*condicio*) for the possibility of reliable representation, which is the *responsibility* of the nature of the Almighty as the superior source (*fons significatio*) of meaning. Thus, the very act of representation is turned toward its Creator, by his own convictions which activate the object of knowledge on the one hand, and the subject of metaphysical cognition on the other. The signifier (*significans*) used by the originator/designer as a subordinate member of the opposition in this chain, ultimately *attempts to merge* with the signified attributes (*notatis attributa*)[52] through the structure of differences, in line with the tradition of metaphysical thinking,

---

[50] Meaning *art is my law.*

[51] Muḥammad Abū Manṣūr al-Māturīdī, one of the pioneers of Islamic legal philosophy, believes that there are three means of cognition: sensory organs (ar. *al-ʿayān*), information (ar. *al-akhbār*) and reason (ar. *al-naẓar*). He rejected inspiration (ar. *al-ilhām*) as a source of cognition. Al-Māturīdī constructed his own system mostly based on two principles: freedom from similarity (ar. *al-tanzīh*) and divine wisdom (ar. *al-ḥikmah*). He used the Principle of *al-tanzīh* to oppose similarity (ar. *al-tashbīh*) and anthropomorphism (ar. *al-tajsīm*).

For more, see, Cerić, Mustafa, *Roots of Systematic Theology in Islam: A Study of the Theology of Abū Manṣūr al-Māturīdī (d.333/944)*, ISTAC, Kuala Lumpur, 1995, pp, 79-80. = *Korijeni sintetičke teologije u islamu : Ebu Mensur el-Maturidi (853-944)*, translated from English by Enes Karić and Edib Muftić, el-Kalem, Sarajevo, 1433/2012, pp. 94-95.

[52] According to Aristotle, the concept of "the common feature of all principles is that they are the source that reality, or creation, or

filozofa, koji je postavio tezu o *razlici* kao pojmu *potpuno neovisnom o identitetu*,[54] ovdje J. Derridaov stav koristimo da bi pokazali nemogućnost podudaranja reprezentacije i zbilje (t.j. aktivne Božije prisutnosti) zbog odgode koju u poredak reprezentacije unosi igra razlika, ali je onda moguće doći do zastupanja stava da (metafizička) ovisnost o identitetu ipak postoji. Također treba naglasiti kako ni u kom slučaju ne dolazi do reprezentacijskog predstavljanja drugog, jer bi se time njegova različitost poništavala u istosti *homo islamicusovog* '***ja***'. Prisutnost vizualnog kazivanja posredstvom razumijevanja i slavljenja jedinstvenih Božijih pozitivnih ili egzistencijalnih atributa (ar. *al-ṣifāt al-wujūdiyyah*) ne lišava neposrednost drugoga, niti ga predočava ili prikazuje, niti je to utjelovljivanje, niti preuzimanje drugoga, pa niti u platonovskom oponašanju shvaćeno kao ovladavanje drugim ... Naime, oponašanjem (*per imitationem*), odnosno interpretacijom (*per interpretationem*) svih pozitivnih Božijih atributa kao vlastitih, začetnik/dizajner estetizirane reprezentacije dobrovoljno je gradio sopstvenu kulturnu praksu *qadar/ṣināʾata* koja sadrži oponašanje; koncept tevhída (ar. *al-tawḥīd*) prema kojem modaliteti diskursâ *qadar/ṣināʾata* moraju biti usklađeni sa Božijom Transcendentnom Prirodom. Riječ je o asocijativnom generiranju artefakata naspram Božijih atributa, odnosno osjetnim formama koje je pregnuće aktivnog uma „dematerijaliziralo" i postalo nečim što je zbiljski promatračevom umu shvatljivo (*intelligibile actus*), a time i općim pojmom ili pojmovima. Ono što je zajedničko aktivnim članovima diskursâ *qadar/ṣināʾata* u odnosu na modalitete činom refleksije – spoznaje (ar. *al-maʾrifah*, grč. γνῶσις) čiji je predmet sâm um i njegovo djelanje/*ṣināʾat* označuje se spoznaja koju intelekt (ar. *al-ʾaql*, grč. νοῦς) ima o sebi, ukoliko ne samo da spoznaje, nego i zna da spoznaje (istovremena spoznaja vlastitog spoznavanja). Refleksija začetnika/dizajnera je njegova sposobnost spoznajne moći razuma (*intellectus agens*) da

---

metoda. Naime, ako je to način na koji konstruiramo vlastite paradigme mišljenja, na krilima jezika u potpunosti zavisnog od preovlađujućih metafora (ar. *al-majāz*) jedne epohe, onda priča o priči (filozofija) dobija još jači vjetar u leđa. Samim tim je odmah upadljivo i da se metafizika, logocentrizam, nakon što smo izveli prethodni manevar, ne mogu više smatrati ikakvom sablašću.

Vidjeti, Derrida, Jacques: ***O gramatologiji*** = *De la grammatologie* (prev. Ljerka Šifler-Premec). Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.;

U djelu ***Pisanje i razlika***, posredstvom niza eseja Derrida okuplja nevjerojatan broj tumačenja rada raznih filozofa i golem spektar problema. Mjesta gdje se te naizgled heterogene tematike dodiruju i isprepliću zapravo su ključna. Naime, iščitavati Derridaove tekstove znači uvidjeti veze između ontologije, jezika, smisla i ludila.

Vidjeti, Derrida, Jacques: ***Pisanje i razlika*** = *L'écriture et la différence* (prev. Vande Mikšić). Šahinpašić, Sarajevo/Zagreb, 2007.

[54] Poslije ***Razlike i ponavljanja***, što je jedan od segmenata Deleuzove doktorske teze, pojmovima razlike i identiteta jednostavno je nemoguće pristupiti onako kako im se pristupalo do tada. Ako se pojam *identiteta* uvijek izražavao u identitetu pojma sa samim sobom, ako je pojam, od vremena grčke filozofije, pretpostavljao idealna značenja, s Deleuzeom razlika postaje veličina koja se održava na vlastitim nogama, ali to, istovremeno, znači da iz ravnoteže izvodi čitavu tradiciju koja je, da bi bila djelotvorna, da bi uopće postojala, morala ležati na čvrstom, nepomaknutom temelju.

Vidjeti, Deleuze, Gilles: ***Razlika i ponavljanje*** = *Différence et répétition* (prev. Ivan Milenković). Fedon, Beograd, 2009.

Također, Deleuzeova misao u kritici može se smatrati radikalno horizontalnom. Princip horizontalnosti primijenjen je ovdje na njegova čitanja različitih autora poput Spinoze, Prousta, Leibniza, Lewisa Carrolla i drugih, je ustvari radikalan pokušaj mišljenja nemišljenog i nemislivog, te odvažan pothvat objelodanjivanja i promišljanja svega onoga što je u filozofiji bilo zaboravljeno ili zatomljeno. U toj perspektivi, koja je i historijska, čini se da njena važnost počiva i u činjenici da je posrijedi jedno od prvih djela koje na originalan način reaktualizira stoičku misao.

Vidjeti, Deleuze, Gilles: ***Logika smisla*** = *Logique du sens* (prev. Marko Gregorić). Biblioteka Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2015.

without any passive potentiality (*actus purus*), which builds the idea of sign on congruence, while the transcendental sign (*signum transcendentale*) is established as the effect of the network of differences within the given system. Still, *homo islamicus* cannot do so since he himself has been signified as a guarantor of the identity of sign since the beginning of the incorporated differences (*constructum- in differences*). Negative attributes, according to the positive view of theologians and *homo islamicus* himself, do not describe what God is but rather what He is not, while positive attributes, according to the stated understanding, are eternally inherent to God and eternally belong to Him.

Thus, it is possible to come across French philosopher Jacques Derrida (d. 2004), who suggested that *undermining of the signified* is a possible collapse of the foundations of representational structure, opening a vast area of possible differences.[53] Unlike Gilles Deleuze (d. 1995), another French philosopher who proposed that *difference* is a notion *completely independent of identity*,[54] here we use J. Derrida's view to show the impossibility of the congruence between representation and reality (i.e. God's active presence) due to the delay which the game of differences brings into the order of representation; however, in this case it is possible to advocate the view that (metaphysical) dependence on identity still exists. Besides, it should be noted that in no case is there the representational representation of the other, since its difference would be annulled in the sameness *of homo islamicus's* '*'*. The presence of visual narration by means of understanding and celebrating God's unique positive or existential attributes (ar. *al-ṣifāt al-wujūdiyyah*) does not imply the other's immediacy, nor does it depict or represent him, nor is it an embodiment or assumption of the other, not even in Platonian imitation understood as *mastering the other*. Indeed, by imitation (*per imitationem*), or interpretation (*per interpretationem*) of all God's positive attributes as his own, the originator/designer of aestheticized representation voluntarily

---

cognition springs from."

[53] This is J. Derrida's crucial point, which can serve as an important element for describing the narrative method. Actually, if it is the way in which we construct our own paradigms of thinking, on the wings of a language fully dependent on the prevailing metaphors (ar. *al-majāz*, gree. μεταφορά) of an epoch, the story of the story (philosophy) gets a stronger tailwind. It clearly shows that, after the previous maneuver, metaphysics, logocentrism, can no longer be considered as a specter.
See: Derrida, Jacques: *O gramatologiji* = *De la grammatologie* (trans. Ljerka Šifler-Premec). Veselin Masleša, Sarajevo, 1976;
In his work *L'écriture et la différence*, Derrida presents several essays to gather an incredible number of interpretations of work by various philosophers and a huge spectrum of issues. The points where these seemingly heterogeneous topics touch upon each other and intertwine are actually crucial. Indeed, reading through Derrida's texts means realizing the link between ontology, language, meaning and madness.
See: Derrida, Jacques: *Pisanje i razlika* = *L'écriture et la différence* (trans. Vande Mikšić). Šahinpašić, Sarajevo/Zagreb, 2007.

[54] After *Différence et répétition*, a section of Deleuze's doctoral dissertation, it is simply impossible to approach notions of difference and identity as they used to be approached before. If the notion of *identity* had always been expressed in the identity of the notion with itself, if the notion, since the times of Greek philosophy, implied ideal meanings, after Deleuze difference became a value that stands on its own feet though, at the same time, it means that the whole tradition is derived from balance. To be effective, to exist at all, tradition must rest on a firm, unmoved foundation.
See: Deleuze, Gilles: *Razlika i ponavljanje* = *Différence et répétition* (trans. Ivan Milenković). Fedon, Belgrade, 2009.
Besides, from a critical viewpoint, Deleuze's thinking can be considered radically horizontal. The principle of horizontality is here applied to his reading of various authors such as Spinoza, Proust, Leibniz, Lewis Carroll and others and is in fact a radical attempt to think the unthought and unthinkable, and a brave undertaking of revealing and deliberating everything in philosophy that had been forgotten or subdued. In this perspective, which is also historical, it seems that its importance also lies in the fact that it is one of the first works which updated Stoic thinking in an original way.
See: Deleuze, Gilles: *Logika smisla* = *Logique du sens* (trans. Marko Gregorić). Biblioteka Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2015.

spoznajno djeluje, te da je svjestan svog djelanja/*ṣināʾata* kome se u različitim formama i konstruktivnim vrijednostima „vraća“ (*reditio completa*). Potrebno je istaći kako je prisutan i specijalni vid refleksije u formi „reflexio super (*conversio ad*) phantasma“ kojom intelekt iz osjetne slike apstrahira opći pojam neovisno o inicijaciji moguće prisutnosti objekata. Aktivnost njegovog intelekta dobiva svoj sadržaj od osjetnog slikovnog prikaza, ali tako da u njemu odijeli modelotvornu strategiju – **formu** (*fōrmae*) od **materije** (*māteriae*), a ta se forma utiskuje također u aktivnu moć njegovog duha (ar. *ruh*, grč. πνεῦμα).

Nastavak u sljedećem broju.



ILUSTRACIJA ~ Okupljanje *homines islamici* kod mecene – minijaturisti, kaligrafi, knjigovezci... – kognitivna struktura qadar/ṣināʿata.
ILLUSTRATION ~ Gathering homines islamici at the patron – miniaturists, calligraphers, bookbinders ... – cognitive structure of qadar/ṣināʿat.

built his own cultural practice of *qadar/ṣināʿat* which contains imitation; the concept of Tawhid (ar. *al-tawḥīd*) according to which the modalities of *qadar/ṣināʿat* discourse must be harmonized with God's Transcendental Nature. It is the associative generation of artefacts against God's attributes, i.e. these are sensory forms which have been "dematerialized" by the endeavors of the active mind and have become something truly understandable to the viewer's mind (*intelligibile actu*), and thus a general concept or concepts. What is common to all active members of *qadar/ṣināʿat* discourse compared to the modalities by the act of reflection - cognition (ar. *al-maʿrifah*, gree. γνῶσις), the object of which is mind itself and its actions/ *ṣināʿat*, is labelled as cognition, which intellect (ar. *al-ʿaqll*, grč. νοῦς) has about itself if it both realizes and knows that it realizes (simultaneous cognition of its own cognizance). The originator/designer's reflection is the ability of the cognitive power of reason (*intellectus agens*) to act cognitively, and to be aware of his actions/*ṣināʿat* to which he "returns" in various forms and constructive values (*reditio completa*). It should be noted that one can also find a special aspect of reflection in the form of "reflexio super (*conversio ad*) phantasma", by means of which the mind abstracts, from a sensory image, a general concept independent of the initiation of the possible presence of objects. The activity of his mind gains its content from the sensory visual representation, though in such a way that it separates the model-forming strategy in it - form (*fōrmae*) from matter (*māteriae*), and the form is imprinted in the equally active power of his spirit (ar. *ruh*, gree. πνεῦμα).

Continued in the next issue.



ILLUSTRATION ~ Associative generation of artifacts of *homo islamicus* versus God's attributes – recognitive structure of qadar/ṣināʿat.
ILUSTRACIJA ~ Asocijativno generiranje artefakata *homo islamicusa* naspram Božijih atributa – rekognitivna struktura qadar/ṣināʿata.

reference / references

AHMAD, AIJAZ: ***In Theory : Nations, Classes, Literatures.*** Verso, London, New York, 1992.

AKŠAMIJA, A. MEHMED: ***An analysis of the use of terminological determinants 'Art of Islam' and 'Islamic Art'.*** *Illuminatio/Svjetionik/Almanar,* Al-Wasatiyya Center for Dialogue, Sarajevo, Spring 2020., Volume 1, Nº. 1, pp. 43-99.

AKŠAMIJA, A. MEHMED: ***Analiza korištenja terminoloških odrednica 'umjetnost islama' i 'islamska umjetnost'.*** Časopis *Illuminatio/Svjetionik/Almanar*, Centar za dijalog - Vesatijja, Sarajevo, proljeće 2020., Svezak 1, Nº. 1, str. 42-98.

AKŠAMIJA, A. MEHMED: ***QADAR/SINĀ´AT – doktrina nazivlja u skladu s islamskim principima o 'umjetnosti'***; u: *QADAR/SINĀ´AT – 'islamska umjetnost', prvi dio.* Časopis *Illuminatio/Svjetionik/Almanar*, Centar za dijalog - Vesatijja, Sarajevo, proljeće 2021., Svezak 2, Nº. 1, str. 54-86.

AKŠAMIJA, A. MEHMED: ***QADAR/SNĀ'AT – Doctrine of terms in line with islamic principles about 'Art';*** in: *QADAR/SINĀ´AT – 'Islamic art', first part. Illuminatio/Svjetionik/Almanar*, Al-Wasatiyya Center for Dialogue, Sarajevo, Spring 2021., Volume 2, Nº. 1, pp. 55-87.

ALLEN, TERRY: ***Five Essays on Islamic Art***. Solipsist Press, Sebastopol 1988.

ARISTOTEL: ***Metafizika*** (prev. Tomislav Ladan). Liber, Zagreb, 1985.

BENC, ERNST: ***Opis hrišćanstva***. Čigoja štampa, Beograd 2004.

BRACEWELL, WENDY: ***Orijentalizam, okcidentalizam i kosmopolitizam : balkanski putopisi o Evropi*** (prev. Aleksandra Babić). Sarajevske sveske br. 06/07, Sarajevo, 2017.

CAREY, MOYA I GRAVES, S. MARGARET: ***Introduction;*** in: *The Historiography of Islamic Art and Architecture. Journal of Art Historiography*, Nº. 6, Barber Institute of Fine Arts i University of Birmingham, Birmingham, Juni 2012.

CERIĆ, MUSTAFA, ***Korijeni sintetičke teologije u islamu : Ebu Mensur el-Maturidi (853-944)***, prijevod s engleskog Enes Karić i Edib Muftić, El-Kalem, Sarajevo, 1433/2012.

CERIĆ, MUSTAFA, ***Roots of Systematic Theology in Islam : A Study of the Theology of Abū Manṣūr al-Māturīdī (d.333/944)***, ISTAC, Kuala Lumpur, 1995.

CONSORTS, ANGELICAL: ***William Lilly & The Mundus Imaginalis***, (unutar teksta s podnaslovom *The Country of Nonwhere*). The Company of Astrologers, Newsletter Nº. 40, Sedona, Arizona, 11.6.2002.

CORBIN, HENRY: ***Mundus Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal : 'Nā-kojā-Ābād', or the 'Eighth Climate'***; in: *Swedenborg and Esoteric Islam* (trans. Leonard Fox). Swedenborg Foundation, West Chester, PA, 2013.

CRAGG, KENNETH: ***The House of Islam*** (*The Religious Life of Man*). Wadsworth Publishing Co., Belmont, California 1975.

DELEUZE, GILLES: ***Logika smisla*** = *Logique du sens* (prev. Marko Gregorić). Biblioteka Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2015.

DELEUZE, GILLES: ***Razlika i ponavljanje*** = *Différence et répétition* (prev. Ivan Milenković). Fedon, Beograd, 2009.

DERRIDA, JACQUES: ***O gramatologiji*** = *De la grammatologie* (prev. Ljerka Šifler-Premec). Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

DERRIDA, JACQUES: ***Pisanje i razlika*** = *L'écriture et la différence* (prev. Vande Mikšić). Šahinpašić, Sarajevo/Zagreb, 2007.

DOHMEN, CHRISTOPH: ***Bild, Bilderverehrung, Bilderverbot, Bilderstreit, II. Biblisch;*** in: Walter Kasper (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, II, Freiburg im Breisgau, Sonderausgabe, 2009.

Druga knjiga Mojsijeva; u: *Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, (Preveo Đura Cićić). Jugoslovensko Biblijsko Društvo, Beograd, 1998.

Druga poslanica Korinćanima; u: Lujić, Božo, i Dugandžić, Ivan, *Upoznajmo Bibliju. Narod Božji i njegovo Pismo*. Glas Koncila, Zagreb 2011.

ELLEN G. WHITE, ***Djela apostolska***. Znaci vremena, Zagreb 2011.

FAIRCLOUGH, NORMAN: ***Analyzing Discourse : Textual Analysis for Social Research***. Routledge, London : New York, 2003.

Fidélité à plus d'un : Derrida, Celan, Brenner, Cixous, Blanchot. *Érudit Journals*, Spirale magazine culturel inc., br. 195, Montréal (Québec), March-April 2004.

FOUCAULT, MICHEL: ***Language, Counter-Memory, Practice : Selected Essays and Interviews***. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977.

FOUCAULT, MICHEL: ***Power/Knowledge : Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977***. Pantheon Books New York, 1980.

HELLER, AGNES: ***Europe : An Epilogue?***; in: Brian Nelson, David Roberts, i Walter Veit (ed.): *The Idea of Europe : Problems of National and Transnational Identity*. Berg, New York, 1992.

***Hrvatska enciklopedija**, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2019.

KOLLWITZ, JOHANNES: ***Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung***; in: Schöne, Wolfgang, Kollwitz, Johannes und Freiherr, Hans v. Campenhausen: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten – Berlin, 1959.

Kur'ān (*bosanski prijevod Besim Korkut*). Starješinstvo Islamske zajednice u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Sloveniji, Sarajevo,1984.

MEER, FREDERIK VAN DER: ***Die Ursprünge christlicher Kunst***. Published by Freiburg im Breisgau, Basel, Wien : Herder, 1982.

MUSLIM, ṢAḤĪḤ, ***Kitab Al-Iman*** (*Book of Faith*). Dostupno na: https://muflihun.com/muslim/1. Pristupljeno 24.4.2018.

PEHAR, MARIJA: ***Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju***. Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2016.

Peta Knjiga Mojsijeva; u: *Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, (Preveo Đura Ćićić). Jugoslovensko Biblijsko Društvo, Beograd, 1998.

SAID, EDWARD W.: ***Krivotvorenje islama : kako mediji i stručnjaci određuju način na koji vidimo ostatak svijeta***. V. B. Z., Zagreb, 2003.

SAID, EDWARD W.: ***Orientalism***. Routledge and Kegan Paul, London, 1978.

SAID, EDWARD W.: ***Orijentalizam*** (prev. Rešid Hafizović). Svjetlost, Sarajevo, 1999. = Said, EDWARD W.: ***Orijentalizam***. Konzor, Zagreb, 1999.

SAID, W. EDWARD: ***East isn't East***. *The Times Literary Supplement*, News UK, London, 3.2.1995.

SHALEM, AVINOAM: ***What do we Mean When We Say 'Islamic Art'? A Plea for a Critical Rewriting of the History of the Arts of Islam***. *Journal of Art Historiography*, Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, no 6 (6-AS/1), Birmingham, June 2012.

SHAW, M.K. WENDY: ***The Islam in Islamic art History : Secularism and Public Discourse***; in: *Journal of Art Historiography*, Journal volume & issue, Vol. 6 , University of Birmingham, United Kingdom, Jun 2012., pp. 6 – WS/1.

TODOROVA, MARIJA NIKOLAEVA: ***Imaginarni Balkan*** (prev. Karmela Cindrić). Naklada Ljevak, Zagreb, 2015.

Vjernost 'više nego jednom' : Zaslužiti nasljeđivanje tamo gdje genealogija manjka. (s francuskoga preveo Ugo Vlaisavljević). *Tvrđa*, časopis za književnost, umjetnost, znanost, Hrvatsko društvo pisaca, Ivanić-Grad, 2011., str. 11-46.

VON GRUNEBAUM, GUSTAVE EDMUND (ed): ***Unity and Variety in Muslim Civilization***. University of Chicago Press, Chicago, 1955.