

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Kastelic

# **Islamska mitologija in evropska umetnost**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Kastelic

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

# **Islamska mitologija in evropska umetnost**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

## **Islamska mitologija in evropska umetnost**

Diplomsko delo Islamska mitologija in evropska umetnost želi dokazati, da je postrenesancijska evropska umetnost dobila izraze in pomembne oziroma odločilne ponudbe iz islamske mitologije. Namen naloge je prikazati globlje umetniške vezi med obema entitetama ter podati kritiko ene ali obeh. Podlaga kritike bo temeljila na odgovoru vprašanja, katera izmed obeh danes še vedno sprejema populistično sprejete imaginarije, ki so bili podani skozi zgodovino. Najprej bo razložen pomen »avtonomija umetnosti«, ki je pripeljala do sprejemanja tujih vzorcev, nato pa bo prikazano, kakšno vlogo ima avtonomija danes v evropski in islamski umetnosti. Za razumevanje medsebojnega prevzemanja je potrebno zgraditi teoretične temelje avtonomije umetnosti, ki piše svoje začetke v času renesanse in razsvetljenstva. Razlaga drugega pojma - islama, pa se nanaša predvsem na zgodovinsko konstrukcijo, sprva kot religija, kasneje pa tudi kot vrsta kulturnega, političnega, teritorialnega in ne nazadnje vojaškega gibanja. Skozi evropsko interakcijo so bile te vzpodbude povzemanja vzorcev prikriti in večinoma predstavljene v duhu konflikta.

Cilj naloge je predstaviti simbolne vezi med Islamom in moderno (postrenesancijsko) umetnostjo v Evropi. Prikaz vezi bo temeljil na treh sklopih: prvi sklop bo teoretična podlaga avtonomije umetnosti, drugi sklop bo zajemal zgodovinsko in kulturno-politično mešanje islamskega in evropskega prostora, tretji pa bo orisal islamski umetniški prispevek na arhitekturo in umetnost v Evropi; namen naloge je tudi prikazati v kolikšni meri sta danes islamska in evropska umetnost pripravljene sprejeti ponujene vzorce druga od druge.

**Ključne besede: islam, mitologija, Evropa, umetnost, vezi**

## **Islamic mythology and European art**

The work Islamic mythology and European art wants to prove that post-renaissance art has received some of the important expressions and significant if not crucial offers from Islamic mythology. The purpose is to show deeper artistic links between the both entities and to give a critique of one or the other. The foundation of the critique will be based on the answer to a question, which of them today still accepts the popularly received imaginarijums, given through the history.

First will be explained the meaning of "art autonomy" which led to accepting foreign patterns, and then to show the role of autonomy in today's European and Islamic art. The mutual uptake understanding needs to build theoretical foundations of art autonomy, which began in the time of renaissance and enlightenment. The explanation of the second term – Islam, concerns a historical construction, primarily as a religion and later also as a form of cultural, political, territorial and lastly militaristic movement. The engine of pattern uptake was concealed during European interaction and mostly shown in the spirit of conflict.

The main point of this work is to shown the symbolic ties between Islam and modern (post-renaissance) art in Europe. It will be displayed in three parts: the first part as a theoretical basis for art autonomy, the historical and cultural-political mix of Islamic and European space as the second part, and a drawing of Islamic art contribution on the architecture and art in Europe as the third. The meaning is an explanation of the extent to which the Islamic and European art today are willing to accept the offered patterns from one another.

**Key words: Islam, mythology, Europe, art, ties**

## KAZALO

<b>Uvod</b> .....	<b>5</b>
<b>1 TEORETSKA RAZMIŠLJANJA O UMETNOSTI</b> .....	<b>7</b>
1.1 Avtonomija umetnosti .....	7
1.1.1 Pred razsvetljenstvom in po njem .....	7
1.1.2 Post-renesansa in teorija estetike.....	9
1.2 Kritična teorija družbe.....	13
1.2.1 Sociološko – zgodovinska metoda .....	13
1.2.2 Umetniška metoda.....	15
<b>2 ORIENTALIZEM NA EVROPSKIH TLEH</b> .....	<b>18</b>
2.1 Islam in Evropa .....	18
2.2 Zgodovinski pregled.....	19
2.3 Simbolika vplivanja.....	25
<b>3 ISLAMSKI MIT V EVROPSKI UMETNOSTI</b> .....	<b>30</b>
3.1 Kaj je mit v umetnosti? .....	30
3.2 Islamska umetnost .....	33
3.2.1 Islam v umetnosti - zgodovina .....	33
3.2.2 Vplivi na razvoj stilov .....	34
3.3 Evropa in islam – kulturno ter umetniško razmerje .....	37
3.3.1 Odnos med polmescem in križem .....	37
3.3.2 Umetnostni trki.....	40
3.3.2.1 Islamska umetnost na evropskih tleh .....	40
3.3.2.2 Evropski vpliv v svetu islama .....	43
<b>Zaključek</b> .....	<b>45</b>
<b>Literatura</b> .....	<b>48</b>

## Uvod

Ko so evropski trgovci in pomorščaki v zgodnji moderni dobi odkrili svet islama, je postal leta za zahodno civilizacijo pomemben vir kulturnega navdiha. Čeprav so države arabskega polotoka in severne Afrike Evropi geografsko dokaj blizu, so kulturno precej drugačne in so od nekdanj močno vplivale na evropsko umetniško izražanje. Vpliv se je predvsem izražal na orientalno obarvani »modi« v času baroka, kakor tudi na orientalnem žanru finih umetnosti. Hkrati je mistična avra Orienta nenehno služila za romantično idealiziran kontrapunkt ter nudila pribežališče domišljiji in hrepenenju evropskega človeka. Evropska umetnost se je s sprejemanjem tujih, med drugim tudi islamskih vplivov v času renesanse, otresla mogočnih spon državnih in cerkvenih mecenov, v razsvetljenstvu pa je dokončno naznanila svojo avtonomijo na kulturnem in ekonomskem trgu.

V diplomskem delu z naslovom Islamska mitologija in evropska umetnost sem želela teoretično in skozi zgodovino prikazati osamosvojitve evropske umetnosti in kako je islam s svojimi vpadi odločilno vplival na nekatere sfere evropske umetnosti in kulturo nasploh. Ti vplivi se kažejo tako v arhitekturi in na področju stavbarstva južne Evrope kakor tudi v zahodnjaškem stereotipnem pogledu na današnji Orient.

Nalogo sem zasnovala na treh delih: teoretičnem, zgodovinskem in primerjalnem.

Teoretični del sem razdelila na dva dela.

V prvem delu sem se osredotočila na teoretično plat avtonomije umetnosti in sociološki pogled kulturne sfere, ki je nanjo vplivala. Najprej sem se posvetila opisu razmerja med umetnostjo in kulturo, natančneje med umetnikom in njegovim kupcem oziroma naročnikom. Zanimalo me je, kakšni družbeni premiki so umetnost spodbujali k avtonomiji, kakšen družbeni status je imela umetnost pred dejanjem in kakšen vpliv je imela nanjo tradicija, zaradi katere naj bi do avtonomije sploh prišlo.

V drugem delu sem se posvetila predvsem sociološkim in kulturološkim opisom ter deljenju umetnosti. Nanašala sem se na kritično teorijo kulture, na poglede frankfurtske šole na pojem estetike in na razsvetljensko dialektiko Adorna in Horkheimerja, katera je dokončno povezala oba termina: zgodovinsko določeno estetiko in osvobodilni moment umetnosti.

V drugem delu sem želela orisati zgodovinsko ozadje odnosa med Evropo in islamom. Nisem razlagala povezav med geografskim področjem na eni strani in religijo na drugi strani, ker je bil moj namen prikazati, kako sta pojma Evropa in islam veliko širša od splošne populistične predstave. Opisala sem začetek širitve islama, njegove prve stike s prebivalci Evrope in krajšo notranjo zgradbo imperija kalifatov. Upam, da sem z navedbo križarskih vojn in konflikta med Evropo in otomanskim imperijem, nekoliko jasneje prikazala temelje za stereotipe in imaginarije, ki jih Evropejci gojimo do muslimanov in seveda obratno. Na koncu poglavja sem na kratko predstavila simbolni pomen vpliva islamskega osvajanja evropskega teritorija, pri čemer sem se bolj osredotočila na kulturno plat.

Cilj pričujoče naloge je prikazati simbolne vezi, ki so se stkale med evropsko in islamsko kulturo, katere vzorce sta ena od druge sprejeli in katere zavrgli.

Zato sem v tretjem delu s teoretično in zgodovinsko podporo iz prejšnjih poglavij, potrdila oziroma zavrgla hipotezo, da se je evropski umetnosti ravno na podlagi lastne avtonomije uspelo otresti nekaterih družbenih, religioznih in političnih zadržkov ter da je zaradi tega uspela sprejeti vplive islamske umetnosti kot ostanke »trkov« iz preteklosti. Slednje sem prikazala predvsem z značilnostmi arhitekture in z ikonografijo južnih predelov Evrope. Po drugi strani pa morda leti v tem poglavju kritika na sodobno islamsko umetnost, ki pod primežem strogih religijskih pravil skoraj povsem zavrača kakršnokoli upodabljanje.

# 1 TEORETSKA RAZMIŠLJANJA O UMETNOSTI

## 1.1 Avtonomija umetnosti

### 1.1.1 Pred razsvetljenstvom in po njem

Pri povezovanju umetnosti in kritične teorije kulture je pomembno razumevanje funkcije umetnosti ter preobrazba njenih mehanizmov skozi različne zgodovinske, politične in ideološke premike. Umetnost je obstajala skupaj z družbeno nepredvidljivostjo, neprestanim spreminjanjem v odnosih med umetniki in občinstvom, v različnih zgodovinskih obdobjih, v različnih slojih in tipih družbene formacije. Pojem institucije umetnosti je treba razumeti v njegovi zgodovinskosti. (Debeljak 1999, 20)

Po Debeljaku naj bi na umetnost gledali skozi tri stopenjski<sup>1</sup> družbeno-zgodovinski prikaz: prva stopnja pravi, da so se tradicionalne umetniške prakse (simbolični izraz in tehnična manipulacija) oblikovale skozi zunanje zahteve po legitimnosti; po drugi stopnji je prevladujoča družbena skupina na privilegiranem položaju in nudi ekonomsko ter ideološko možnost nazadovanja totalitete družbenih odnosov; tretja stopnja pa ugotavlja, da vključuje legitimizacija umetniških del, zaradi te družbene skupine, specifični družbeni odnos pokroviteljstva.

Tudi pokroviteljstvo se obravnava na treh ravneh. Sporazum med umetnostjo in pokroviteljem se zgodi na podlagi selekcije (prva raven), če so dorečeni in zagotovljeni pogodbeni pogoji (druga raven) ter če vlada medsebojna simpatija (tretja raven).

Zaradi tematike naloge sem se v okviru razlage institucije umetnosti, skozi zgodovinska obdobja osredotočila na post-renesančni vidik, ki je do neke mere vplival tudi na moderno avtonomijo, čeprav je v zgodovinskem razvoju obstajalo kar nekaj pomembnih stopenj legitimacije. V času srednjega veka, ko je bila splošna predpostavka psihološke in fizične enotnosti kozmosa, je bila človeška zavest vpeta v tradicionalne načine neposredne udeležnosti v svetu. Proti njegovemu koncu se je pričel uveljavljati »moderni princip odmaknjene motrenja«.

---

<sup>1</sup> Tri glavne teoretske predpostavke (Debeljak 1999, 66)

Ena od posledic modernega tržišča je bila tudi postopna osamosvojitve umetniških del in umetnikov, ki so bili pred tem pod prisilo verske legitimnosti, prevladujoče v pred-sekularni, kohezivni družbi. Prav ta osvoboditev od tradicionalnih spon je umetnost popeljala do avtonomnega statusa. Pojavila se je hkrati z intelektualnimi poskusi oblikovanja prve kritike smotne racionalnosti. (Debeljak 1999, 76)

Do poznega osemnajstega stoletja, je večina evropskih slikarjev, kiparjev, arhitektov in skladateljev, delovala pod okriljem denarne podpore svojih mecenov. Ti so bili največkrat cerkveni oziroma papeževi predstavniki v določenem mestu ali regiji, monarhi, vladarji, plemenitaši v službi dvora, ali pa guvernerji teritorijev oziroma večjih mest. Pesniki in dramatikarji so bili manj odvisni, saj je bilo možno knjige natisniti, razdeliti ali prodati po mehanizmu veliko bolj neodvisnega trga. V primežu tega režima je večina umetnikov živela v zelo tesni odvisnosti od majhnega števila politično zelo močnih posameznikov.

Čeprav se v času renesanse razumevanje umetnosti ni več postavljalo v polje »mehaničnih umetnosti« ampak v bolj prestižno sfero »liberalnih umetnosti«, ob bok filozofov in teologov, so v bistvu še vedno ostajali samo obrtniki. Njihov način življenja je bila produkcija dela na ukaz. Ideja umetniškega delovanja, kot oblike osebne poklicnosti k perfekciji prav posebnih objektov, brez takojšnje misli na kupce ali kliente, je dozorela šele v devetnajstem stoletju. Strukture moči, ki so jim umetniki v patronažnem sistemu odgovarjali Weber opisuje z izrazom »tradicionalna dominacija«. (Weber v Harrington 2004, 73) Mecenstvo izhaja iz politične in cerkvene elite, ki ji narekuje sveta oziroma kvazi-sveta avtoriteta, največkrat v osebnosti kralja, vladarja ali papeža. Ta dominacija ni formalno legalna ali moderno-birokratična: sestavljena je iz neformalnega častnega kodeksa, tradicije, zvestobe in vere v višji moralni red. To se še posebej izraža v primerih srednjeveške, baročne ali renesančne umetnosti, ki rade prikažejo hierarhično shemo moralnih redov ustanovljenih s strani pietetnih institucij in posameznikov.

Kasneje, v drugi polovici osemnajstega stoletja, so kraljeve, občne ali cerkvene avtoritete na različnih koncih Evrope večinoma izgubile dominanten vpliv na organizirano kulturno življenje. V veliki meri jih je nadomestil nov prodajni red umetniških del na več ali manj bolj odprem tržišču, vendar brez varnega zagotovila kupcev in sponzorjev. To je večinoma dramatično in pogosto tudi travmatično vplivalo tudi na življenjski standard umetnikov. Takšno novo formacijo so prvi občutili severnoevropski umetniki, med tem ko so se tisti v južnem katoliškem ter centralnem in vzhodnem delu, ki so bili pod vplivom Habsburžanov,



veliko dlje zadržali pod okriljem mecenov. Lahko bi rekli, da so bili umetniki pod kontrolo patronažnega sistema vezani na svoje »lastnike« z neke vrste fevdalno vezjo osebne dolžnosti, medtem pa so bi bili umetniki v tržnem sistemu formalno prosti prodaje umetniških del - tako kot so si sami zamislili. Po mnenju slednjih, umetniki ne bi smeli biti odvisni od muh in značilnosti katerekoli stranke, odvisni bi morali biti le od prodaje, torej kupcev svojih del, ki pa so v tej sferi že večinoma anonimni. (Harrington 2004, 72-75)

Po Schillerju je presenetljivo, kako so avtonomno umetnost začeli splošno pojmovati kakor edino področje, na katerem je še mogoče najti izgubljeno celoto tradicionalnega sveta. Razsvetljenska filozofija naj bi hkrati tudi pomagala k razvrednotenju religije kot univerzalne veljavne paradigme. V moderni družbi je vlogo pozitivne duhovne kritike družbenih razmer ter negativne v praksi, prevzela avtonomna umetnost. Umetnost ima po Schillerjevem mnenju nalogo, da ponovno vzpostavi skladnost človeške osebnosti, ki ji je vilo, v okoliščinah kapitalističnega tržišča in namenske racionalnosti, porušeno.

Vendar Debeljak pravi, da avtonomnosti ne smemo enačiti z neodvisnostjo, saj je moderna umetnost še vedno odvisna od širše družbe. Njena avtonomnost se kaže v tem, da se je osvobodila neposrednih zahtev družbe, osamosvojena pa je v smislu, da izpolnjuje določene funkcije v korist družbe kot celote. (Bürger v Debeljak 1999, 78) Toda kolikor v svoji avtonomnosti išče nekaj novega, tem bolj se briše meja med umetnostjo samo in drugimi množičnimi proizvodi kulturne industrije. Rešitev pred zlorabljanjem umetniških del se pojavi v umetniškem molku, oziroma odklanjanju komunikacije.

### 1.1.2 Post-renesansa in teorija estetike

Na podlagi vzpona velikih evropskih akademij umetnosti je bila razvidna postopna nadgradnja predmeta umetnosti. K tej sliki so prav tako prisostvovale nove, razsvetljene veje filozofije. Do sredine 18. stoletja, v določenem delu ni bilo dovolj le pokazati tehnične veščine in potem to imenovati umetnost – potrebna je bila »estetska« komponenta. V očeh drugih je moralo veljati za »lepo«.

V istem času je bil koncept »utilitarizma« (funkcionalnosti ali uporabnosti) uporabljen za opredeljevanje bolj častivrednih »finih umetnosti« (umetnost za voljo umetnosti), kot so slikarstvo in kiparstvo, pred nekoliko slabšimi oblikami »uporabne umetnosti«, kot so bila

razna rokodelstva ali komercialno oblikovanje, ter ornamentalnimi »okrasnimi umetnostmi«, oblikovanjem tekstila in notranjim oblikovanjem.

Umetnost je bila proti koncu 19. stoletja že razdeljena na vsaj dve široki kategoriji: na tako imenovane lepe umetnosti in druge. Ta situacija je jasno odražala kulturno snobovstvo in moralne standarde evropskega preobrata. Še več, čeprav sta se pojavili erozija vere in estetični standardi renesančne ideologije – dva zelo vplivna tokova, ki sta se v svetu likovne umetnosti ohranila – sta se morala tudi slikarstvo in kiparstvo prilagoditi določenim estetskim pravilom, če sta se želela uvrstiti v kategorijo »prave umetnosti«. (Encyclopedia of Irish and World Art 2010) Renesančna umetnostna teorija je tako ustvarila nekoliko monoteističen pristop.

A kljub tej togosti se je, kot sem že prej omenila, konec renesanse in zahvaljujoč razsvetljenstvu, v tem času zgodil izredno močen razcvet umetnosti, za katerega bi lahko rekli, da je predstavljal nekakšen vrh ustvarjanja in izražanja.

Če se vrnemo na področje avtonomnega statusa umetnostnih in kulturnih funkcij ter akademskih debatah o umetnosti in kulturni kritiki, se nam kaj kmalu porodi veliko število vprašanj. Ali sta umetnost in kultura področji vsaka zase? Ali moramo biti strokovnjaki ali se zanašati na strokovnjake, da bi znali umetnost ceniti oziroma da bi si lahko o njej ustvarjali mnenje? Ali so estetski koncepti del večjih družbenih procesov ali sledijo lastni logiki? Ali estetske kategorije reproducirajo družbene hierarhije in prevladujoče ideologije?

Za teoretika frankfurtske šole, Arendtovo in Goldfarba, je potencial umetnosti lahko kritika ali pa pomembna komponenta avtonomnosti demokratične politike, ki želi biti drugačna od drugih oblasti in struktur družbene kontrole. Kot taka ima prednost, ker z njo lahko vodimo kritiko družbenih procesov. Še vedno pa je avtonomni status umetnosti tisti, ki je postavljen pod vprašaj, kadar se mnenje strokovnjakov in splošna morala ali okus znajdetta v konfliktu. (Hanrahan 2000, 4-7)

Glede na sodobne oblike estetske produkcije je podlago kritike argumenta estetike ali kulturne avtonomije težko vzdrževati. Frankfurtska šola je bila glede te debate v akademskih krogih vodilna. Del njenega preučevanja kulturne kritike je bilo tudi razkrivanje skritih interesov, vpletenih v produkcijo kulturnih oblik. Množična kultura se tu pojavi kot reprodukcija kapitalistične ideologije ali kot produkcija kulturnega blaga, ki je zelo nerazločen od drugih tipov blaga. (Adorno in Horkheimer 2002) Takšna kultura nima avtonomije pred družbeno vodenimi mehanizmi in zato tudi ne more podati kritične podlage. Fiske pravi, da je recepcija

prosta aktivnost, ki lahko omaja manipulacijo kulturne industrije. Kritična aktivnost tako ni povezana z avtonomijo same kulture.

Jasna in nekoliko skrčena interpretacija Marcusovega<sup>2</sup> in Adornovega dela o estetski avtonomiji pravi, da so se njeni termini nekoliko povezali s prej omenjenimi popredmetenimi pojmi »visoke umetnosti« in kulturnega elitizma. Manj razumljiva je Adornova razlaga analitičnih problemov pojma avtonomije, še posebej zaradi njegove dialektike in nestabilnosti pojma kot samega. Z avtonomijo se slednji križa še z enim sklopom: kritiko »univerzalne« kategorije estetike odličnosti v imenu drugačnosti. Torej, estetika je avtonomna toliko kot je avtonomna visoka umetnost, in le-ta je univerzalna oziroma transcendentna kategorija, zaradi zgodovinske pogojenosti in družbenega nastanka.

Če avtonomija ni univerzalna in če jo lahko določimo le z obzirom na določene okoliščine produkcije ter posebnih oblik estetike, kako lahko potem služi kot kritična podlaga? Podobno, če so estetski standardi spremenljivi, pogojni ali kulturno relativni, na podlagi česa je potem podana kritika?

Kritiko kulture lahko gledamo tudi z vidika tradicije kulture. Tradicija ima svoj aktivni kulturni pomen namreč samo takrat, kadar se pod njim razume proces kritičnega vrednotenja kulturnih vrednosti, torej zgodovinska totalizacija določene kulture.

Kultura je medsebojno povezana tako s tradicijo kot s prihodnostjo. Lahko bi rekli, da sta prva dva pojma v sinonimni zvezi: tradicija – kultura. Sociološka in antropološka literatura priznavata različne določitve tradicije, in največ je ravno odnosov med tradicijo in kulturo, kadar je prva pravzaprav pomembna postavka kontinuitete druge<sup>3</sup>. S tem ko rečemo, da je tradicija nekakšna vrsta kontinuiteta kulture, hkrati pomeni, da povzroča nekakšen proces totalizacije kulture. Totalizacija - v tem pomenu beremo kot zgodovinski razvoj kulture, ki vsebuje tokove produkcije in reprodukcije, menjevanja in dopolnjevanja, spojitve in novega nastanka, kritične oživitve in pomlajevanja humanističnih vrednot ene ali več kultur v določeni (nacionalni) kulturi.

---

<sup>2</sup> Herbert Marcuse (1989-1979), nemški filozof, sociolog in politični teoretik, povezan s frankfurtsko šolo kritične teorije. V času delovanja je na to temo objavil tudi delo *The Aesthetics Dimension* (1978). (Wikipedia. The Free Encyclopedia 2010c)

<sup>3</sup> Kultura sama po sebi nosi tudi različne diskontinuitete.

Po Rihtman-Anguštinu so tradicija »/.../ pravzaprav kulturni elementi, ki se prenašajo iz generacije v generacijo«. (Rihtman-Anguštin v Ilić 1987) Tradicija naj bi predstavljala proces, ki se ne ustavlja zavljo zagotavljanja kontinuitete le ene kulturne vsebine. Če nanjo ne gledamo zgodovinsko, kot na tok kulturne totalizacije, preko katere se kažejo različni kritični spektri tradicije, na slednjo vsekakor ne moremo gledati kot na kontinuiteto v kulturi. Prav tako brez prej omenjenega zgodovinskega vidika, tradicije ne moremo pojmovati kot integracijski proces. Veselin Ilić pravi, da lahko takšen proces razumemo zgolj, kadar je govora o procesu integracijske komunikacije, ta pa sama po sebi ne more implicirati nekritičnega ustvarjanja kulturnih vrednosti delavcev zgodnjih kultur v današnji sodobni kulturi. (Ilić 1987)

Razhod s tradicijo v oblasti *materialne kulture* je prav tako viden v oblasti *duhovne kulture*. Tradicija v materialni proizvodnji deluje kot nekakšna celina, saj vsebuje že obstoječ način proizvodnje in s tem omogoča nastanek nečesa novega. Kritično sprejemanje tradicije, kot njena dinamična prisotnost v oblasti materialne proizvodnje, je očitno prisotno tudi v duhovnem življenju. Običaji, religija, verovanja, ideologije in ostale duhovne (kulturne) stvaritve, najbolj primerno nosijo atribut tradicionalnosti. Razumljivo je torej, da so bolj odporne na spremembe in za razliko od sodobne kulture tudi prisotne v večji meri. Vendar materialna proizvodnja zelo nazorno pokaže zamenjavo tradicije z napredkom, toda ta isti proces je veliko počasnejši in manj očitno v oblasti duhovnega življenja. Pogosto pa vsebuje tudi le simbolične in mitološke značilnosti. (Ilić 1987)

Ilić v svojem delu zelo lepo naslavlja razmišljanje Ernst Blocha, ki jasno pokaže na nesoglasje med proizvodnjo in nadgradnjo. Bloch pravi, da ne glede na to, koliko sta med seboj pogojeni, »napredek tako v eni kot v drugi sferi očitno ne nastaja istočasno, niti ne v istem tempu, še manj pa v istem rangu«. (Bloch v Ilić 1987, 21) V samem cilju napredka nadgradnje (umetnosti), obstajajo razlogi kot osnova neprestane komunikacije med kulturno tradicijo in sodobno umetnostjo (kulturo). (Ilić 1987, 16-17)

Razsvetljenstvo je glede na obravnavano temo, ponudilo še zahtevo po pojmovanju modernosti kot procesu sprožanja avtonomnih zahtev po legitimnosti, za razliko od bolj heteronomnih, ki zahtevajo legitimnost v tradicionalni družbeni formaciji. »Družbena moč zunanjih avtoritet (kralja, cerkve, države) za definicijo ločenih vrednostnih sfer se je izgubila s prihodom modernosti kot svetovno zgodovinske epohe in meščanstva kot njenega glavnega družbenega gibalca.« Proces racionalizacije naj bi se hkrati navezoval tudi na vzpon

kapitalizma, ki je neposredno vplival na rast družbene avtonomije in seveda tudi nekaj nam zanimivih sfer. Ta področja so umetnost, znanost in morala. Še posebej naj bi to veljalo za umetnost, ki je v meščanski družbi vzpostavila vlogo institucije. Neodvisnost umetnosti in njena družbena avtonomija se sicer kažeta šele nekoliko kasneje, torej kot sem že prej omenila, z vstopom na ekonomski trg. (Debeljak 1999, 27)

## 1.2 Kritična teorija družbe

### 1.2.1 Sociološko – zgodovinska metoda

Da bi razumeli teoretične pomene post-renesančne oziroma moderne umetnosti, je najprej potrebno podati teoretično razumevanje družbe in kulture, ki sta umetnost spodbudili. Slednja se nanaša na sociološke, zgodovinske in ne nazadnje umetnostne metode kritične teorije družbe, ki so jih zastavile zgodnje kulturološke šole.

V zgodnji šestdesetih letih prejšnjega stoletja, sta na področju preučevanja kulture in širših družbenih fenomenov izstopali dve šoli: birminghamska in frankfurtska. Vsaka sta svoje videnje umetnosti ter z njo tudi kulture, zgradili na podlagi lastne politične in družbene kritike tedanjega časa.

Za birminghamsko šolo kultura ni le zakladnica umetniško formalnih mojstrov in vsebinsko prefinjenih znanj, ampak antropološka sestavljenka živete in pridobljenega izkustva. S tega vidika kultura ni več moralno ovrednoten kot notranje »dobra« ali »slaba«, kakor je to veljalo v leavisovski literarni vedi, saj predstavlja spreminjajoči se okvir, v katerem ljudje v nekakšnem življenjskem učnem procesu ustvarjajo raznolike identitete, obnašanje in vrednote. Frankfurtska šola izhaja iz zgodovinsko legitimiranih dosežkov visoke umetnosti, nemalokrat tudi iz kanona »velikih knjig« Zahoda /.../. (Debeljak in drugi 2002, 75)

Prva, birminghamska šola, kulturo ločuje na dva strogo ločena pola: na kulturo kot industrijsko proizveden fenomen, konzumiran s strani množičnega občinstva; ter na klasično, t. j. »visoko« umetnost, rezervirano za elite.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> F. R. Leavis, eden od začetnikov birminghamske šole, spada med t.i. konzervativne ali elitistične kritike množične kulture. Pravi, da v množični civilizaciji kljub napredku, umetnine cenijo le izobraženi. Rešitev iz utapljanja v trivialo vidi v zvišanju nivoja splošnega izobraževanja. Njegovi sledilci so poleg množične in

Za razliko od prve, pa frankfurtska šola ne zanika povezanosti obeh polov kulture, čeprav se strinja, da je množična kultura plehka. Opozarja le na to, da množična kultura pravzaprav ohranja nepravilna družbena razmerja. Velika predstavnika frankfurtske šole, Adorno in Horkheimer sta bila mišljenja, da je kulturna industrija le kritika navidezne svobode in je ne dojemata v okviru pojmov kultura, produkti in industrijski proizvodi, temveč težita k analizi produktov množične kulture. Ti produkti niso rezultat notranje potrebe umetnika po izražanju, ampak nekaj zelo povprečnega in vseprisotnega, kar se prodaja na veliko. Pri kulturni industriji je tako bistvo standardizacija produkcije, ki prav tako proizvaja svojega standardiziranega potrošnika. Ta potrošniški posameznik ni individualen, temveč komforten – sledi temu, kar mu narekuje družba, v ta narek veruje ter ga jemlje kot dobrega.

Iz kroga frankfurtske šole bi še posebej izpostavila Adornovo<sup>5</sup> teorijo, po kateremu visoka umetnost ni več le privilegij izbrane elite, ki v času kulturne industrije nudi pravo srečo, temveč je namenjena le zabavi v prostem času vseh družbenih slojev. »Filmom in radiu se ni treba več izdajati za umetnosti.« (Adorno in Horkheimer 2002, 134) Takšna lažna umetnost prične brisati ločnico med visoko (elitistično) ter nizko (potrošniško) umetnostjo. V kontekstu postmoderne, umetnost po Adornu postane industrija enakovredna katerikoli drugi blagovni industriji.

Sama kulturna industrija predstavlja eno od ekonomskih komponent, ki so se v potrošniški svet integrirale. Pojem sta Adorno in Horkheimer<sup>6</sup> v delu *Dialektika razsvetljenstva* razvila, »ker sta bila tedaj uveljavljena pojma »množične« in »ljudske« kulture preveč širokogrudna, pač do mere, do katere sta oba implicitno namigovala, kako je kultura nekaj, kar ljudje delajo sami, na samogiben in avtonomen način.« (Debeljak in drugi 2002, 104) Umetnost ni bila več samoiniciativen vzgib posameznika, ampak lahko dosegljivo sredstvo izražanja vseh pripadnikov množice. Kulturna industrija se je tako razvila z nadvlado efekta, oprijemljivega dosežka, tehnične podrobnosti nad umetniškim delom, ki je nekoč nosilo idejo in je bilo

---

visoke kulture kasneje vzpostavili še pojem »ljudske kulture«, ki naj bi predstavljala resničen in duhovni estetski odraz ljudi v vsakdanjiku. (Encyclopedia Britannica 2010b)

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno (1903-1969); Predstavnika kritične teorije Frankfurtske šole.

<sup>6</sup> Max Horkheimer (1895-1973); Eden izmed predstavnikov Frankfurtske šole. V sodelovanju s T. Adornom leta 1947 izda delo *Dialektika razsvetljenstva*.

skupaj z njo likvidirano. (Adorno in Horkheimer 2002, 138) Način delovanja kulturne industrije je namensko integriranje potrošnikov od zgoraj in prisila v združitev visoke in nizke kulture. Zaradi svoje sprogramiranosti, kultura izgubi resnost in avtentičnost. »Proizvodi kulturne industrije lahko računajo s tem, da bodo čuječno konzumirani celo v stanju razstresenosti.« (Adorno in Horkheimer 2002, 140)

Osrednjo metodološko nit naloge sem naslonila prav na frankfurtsko metodo kritične teorije kulture, ter Adornovo razlago vzpona umetnosti v času razsvetljenstva.

»/.../ frankfurtska šola kritične teorije družbe, ki je podelila kulturi še posebno izpostavljenost, da ne rečemo naravnost posebno mesto s tem, ko jo je razumela kot izkustveno in institucionalno sfero z relativno avtonomijo glede na materialne produkcijske procese. Pri tovrstnih analizah pa se je večinoma posvečala premisleku o zastrtih pomenih v osrčju »visoke« kulture, osredinjajoč se kar na posamezna izbrana dela »elitne« umetnosti /.../« (Debeljak in drugi 2002, 93) Velika predstavnika te šole, Adorno in Horkheimer, sta bila mnenja, da je kulturna industrija le kritika navidezne svobode in je ne dojemata v okviru pojmov kultura, produkti in industrijski proizvodi, temveč težita k analizi produktov množične kulture. Ti produkti niso rezultat notranje potrebe umetnika po izražanju, ampak nekaj zelo povprečnega in vseprisotnega, kar se prodaja na veliko.

### 1.2.2 Umetniška metoda

»Umetnost brez sanj, namenjena ljudstvu, izpolnjuje tisti sanjavi idealizem, o katerem je kritični menil, da gre predaleč.« (Adorno in Horkheimer 2002, 138)

Adorno in Horkheimer menita, da pomeni v vsaki umetnini slog obljubo. Če s pomočjo določenega sloga izraženo postane del glasbenega, slikarskega ali jezikovnega vsakdana, torej »del prevladujočih form občosti«, izgubi smisel in doseže nekakšno spravo z idejo prave občosti. Nujna in hkrati tudi nekoliko hinavska je obljuba vsake umetnine, ki misli, da bo »vtisnila obliko družbeno posredovanim normam in tako ustvarila resnico«. Težnja vsake umetnosti je prav tako ideologija, vendar avtorja pravita, da je umetnosti tista, ki izraz za trpljenje najde v spopadu s slogovno tradicijo. Moment, ko umetnina preseže dejanskost, je nemogoče ločiti od sloga, vendar je prej neskladen kot harmoničen. Umetniško delo se pri tej

izjalovitvi ne izpostavi in prikaže lastne negacije, ampak išče podobnost z drugimi, tistimi, ki so mu v identiteti podobni. Imitacija je po njunem, v kulturni industriji ne le neizbežna, ampak absolutna. (Adorno in Horkheimer 2002, 143-144)

»Lahka umetnost je avtonomno spremljala kot senca. Je družbena slaba vest resne umetnosti. Kolikor je morala lahka umetnost zaradi svojih družbenih predpostavk pogrešati resnico, toliko videza stvarne upravičenosti je pridobila resna. Cepitev sama je resnica: izreka vsaj negativnost kulture, ki jo sestavljajo sfere. Nasprotje bi še najmanj ublažili tako, da bi lahko sprejeli v resno ali obratno. Prav to pa poskuša kulturna industrija.« (Adorno in Horkheimer 2002, 148) Adorno je bil mnenja, da logika umetniškega dela ni enaka na sebi kot logika družbenega sistema. V *Dialektiki* je bilo že omenjeno, da kulturna industrija proizvaja sebi lastne standardizirane posameznike, ki v slepi veri konzumirajo njene produkte takšne kot so. Lahko bi rekli, da po tem, uporabniki »prave« kulture točno vedo kaj konzumirajo in se pri tem zavedajo tako dobrih kot slabih plati. Gre torej za razliko med pasivnimi in aktivnimi uporabniki. Ta kontekst je z analitično pretanjenostjo v *Izbranih spisih* razložil Walter Benjamin. »Umetniško delo v tradicionalni, pred-moderni in pred-kapitalistični družbeni formaciji je namreč obdajal religiozno, kulturno ali ritualno navdahnjen sij individualne avtentičnosti, ki ga je najbolje *odražala edinstvenost umetnine v času in prostoru*.« (Adorno in Horkheimer 2002)

Meni, da mehanično producirana umetnost izgublja estetsko avtentičnost, s katero bi se avtorska umetnost lahko uprla posrkanju v standardizacijo kulturne industrije. Moderna sredstva reproduciranja umetniško delo, na nek način prisilijo k izgubi svojega pristnega značaja, ki sicer ostane nedotaknjen, če delo ni podvrženo k neprestanemu ponavljanju. Po drugi strani je Benjamin zelo pozitivno gledal na mehanično reprodukcijo umetniškega dela, ki je s tem postalo tudi sredstvo komunikacije. Namesto »kulturne vrednosti« umetniškega dela, ki je bil rezerviran za elite, se je sedaj pokazala možnost »razstavne vrednosti«, ki teži k približevanju umetnosti vsem. Izkušnjo edinstvenosti umetniškega dela, bi morali po njegovem, kritično ohranjati. Trdil je, da celo umetnost, povsem oropana tradicionalne kultne funkcije, z univerzalno dostopnostjo stremi k oživitvi izkušnje te obljube, kar je točno tista razsežnost, v kateri je treba videti osvoboditveni moment. (Debeljak in drugi 2002, 109)

Čeprav je bil Benjamin tudi predstavnik frankfurtske šole pa se Adorno z njegovo skrajno pozitivno sliko tehnične reprodukcije ni strinjal in je menil, da nekoliko podcenjuje pomen



avtonomne individualizirane umetnosti. Takšno umetnost naj bi bilo namreč možno zlahka manipulirati in v tem oziru tudi množično povzdigniti na določeno raven, ki bi narekovala edino možno družbeno stanje. Avtonomnost v umetnosti obstaja ravno zaradi tega ker omogoča prisotnost negativne kritike. Absolutnost, oziroma abstraktni ustroj umetniškega dela, ki se razlikuje od organske celovitosti tradicionalnih umetniških del je tista, ki omogoča posredno kritiko družbenega sveta v katerem prevladuje blagovni fetišizem.

»Umetnost kot ločeno področje je bila že nekdam možna le kot meščanska. Celotna njena svoboda ostaja kot negacija družbene smotrnosti, kakršna se uveljavlja na trgu, bistveno vezana na predpostavko blagovnega gospodarstva.« (Adorno in Horkheimer 2002, 169)

## 2 ORIENTALIZEM NA EVROPSKIH TLEH

### 2.1 Islam in Evropa

Najprimerneje je, da bistvo naloge - kritično povezavo islamske in evropske umetnosti, pričnem s kratkim opisom vpliva islamske umetnosti na evropsko področje. Prav tako ne želim ta vpliv opisati na klasični način poseganja ene kulture v teritorij druge, ampak bom raje predstavila medsebojne odnose, poseganja ene v drugo ter različne poglede, ki so ga imele evropske kulture skozi zgodovino na islamsko religijo njeno kulturo in ne nazadnje tudi na umetnost. Namreč, evropsko kulturo ne jemljem kot edinstveno za vse države evropskega kontinenta, ampak kot množico med seboj povezanih evropskih kultur istega prostora in vsako zase z lastnim pogledom in odnosom do »tujcev iz Orienta«. Drugo je vprašanje ali so si bili ti pogledi ter odnosi med seboj enotni ali različni.

Poudariti moram, da bo ta del naloge nekoliko manj posvečen umetnosti ker se moram nasloniti na zgodovinsko pojmovanje religije, čeprav bi mi bil kulturni vidik nekoliko ljubši. Pomembno je namreč razlikovanje med muslimani<sup>7</sup> in Arabci<sup>8</sup>, kar širši javnosti pogosto ni znano, oziroma muslimane in Arabce enačijo. Pri navedenih gre za religiozno in kulturno ločevanje posameznikov, ki večinoma prihajajo iz različnih držav, katere zahodna družba imenuje posplošeno Orient.

Iz vidika umetnosti tako lahko govorimo o arabski umetnosti, na katero je skoraj nujno vplival islam<sup>9</sup>. Toda, ni vsaka vrsta islamske umetnosti tudi arabska. Islam namreč ni prisoten le v arabskih državah, ampak so nanj vplivale tudi kulture pripadnikov drugih področij, na primer perzijska, kurdska, pakistanska, afriška, itn.

Na samem začetku opisa medsebojnega vplivanja in primerjave Evrope ter islama, je pomembno povedati, da odnos teh dveh entitet poudarja veliko več nasprotij. Cardini pravi, da zato, ker na primerjavo še vedno gledamo kot na nekakšno nadaljevanje ali obnavljanje stikov oziroma spopadov med krščanstvom in islamom. Vendar visoka stopnja sekularizacije v Evropi kaže na napako te primerjave, če jo vzamemo kot sodobno. Prav tako je potrebno

---

<sup>7</sup> Pripadniki islamske vere.

<sup>8</sup> Pripadniki arabsko govorečih narodov.

<sup>9</sup> V veliki večini arabsko govorečih držav je namreč prevladujoča (več kot 50%) religija prav Islam.

razumeti, da je danes islam večinoma primerjan s pojmom zahodnega sveta, ki je precej prerasel geografsko sfero srednjeveške Evrope kot »Zahoda«. Še več, islam je ena najhitreje rastočih religij na svetu, in je tako kot »Evropa«, precej prerasel meje arabskega polotoka in Severne Afrike. Zaradi navedenega sem se pri primerjavi pojmov Evropa in islam, naslanjala na vire iz zgodovine, stanje, v katerem se pojma nahajata danes, pa sem skušala prikazati proti koncu naloge. (Cardini 2003, X)

Tudi Cardini pravi, da se velja vprašati ali morda primerjavo med Evropo in islamom razumemo kot nasprotje med Zahodom in islamom, oziroma kot »nadaljevanje klasičnega dvoboja« med Evropo in Azijo. Poudarja tudi, da če danes krščanstva ne povezujemo več z Evropo, prav tako tudi islama ne smemo povezovati z Azijo. Ob tem se pojavi »navidezna asimetrija« med povezavo naslovnih izrazov tega poglavja: Evropa in islam - torej celina in religija. Cardini to dilemo hitro reši z razlago Bernarda Lewisa:

Asimetrija je bolj navidezna kot stvarna. »Evropa« je evropski pojem, tako kot je evropski celoten geografski sistem celin, med katerimi je Evropa prva. /.../ Islam ni kraj, je religija. Toda za muslimane beseda religija nima tistih pomenov kakor jih ima za kristjane oziroma kakor jih je imela za kristjane srednjega veka /.../. Za muslimane islam ni zgolj sistem verovanja in bogoslužja. Prej razodeva celoto življenja in njegove norme obsega prvine civilnega, kazenskega in celo tistega prava, ki ga mi imenujemo ustavno pravo. (Lewis v Cardini 2003, 10-11)

## 2. 2 Zgodovinski pregled

Prepričanje srednjeveških piscev je bilo, da je Evropa najboljši oziroma edini sedež krščanstva. Temu je botrovala tudi miselnost, da vsi neevropejci, torej tujci, predstavljajo grožnjo. Tu je potrebno poudariti, da srednjeveška Evropa ni predstavljala sedanje površine Evrope, saj so Arabci in Berberi Pirenejski polotok pripojili ozemlju tako imenovanega *Dar al Islama*<sup>10</sup>. Napetosti z islamom segajo še dlje v zgodovino - v nasprotja Evrope in Azije

---

<sup>10</sup> Religiozna konceptualizacija sveta, ki pripada muslimanskemu ali nemuslimanskemu teritoriju, vsekakor pa obstaja znotraj islama. To idejo religiozne devizije je prvič predstavil zgodnji sunitiski muslimanski pravnik Abu Hanifa, ustanovitelj hanafitske šole islamskega prava. (Wikipedia. The Free Encyclopedia 2010b).

oziroma Zahoda in Vzhoda, ki so jih ustvarila dolgotrajne geozgodovinske in geopolitične zakonitosti.

V času križarskih vojn in turško-otomanskega vdora v Sredozemlje in balkansko območje, so bila ta nasprotja predvsem na simbolni ravni prikazana kot boj med križem in polmesečem. Cardini temu dodaja, da s precejšnjo netočnostjo. Muslimanska agresija v 7., 8., 10. ter med 14. in 18. stoletju, sta Evropo pravzaprav prisilila k obrambi in pripomogla k lastni opredeljenosti do »sosedov«. Prav tako meni, da invazija ni ravno pravi izraz za islamsko razširitev med sedmim in desetim stoletjem.

Pogled v kronologijo islamske širitve nam pokaže prvo prelomnico ali hedžro<sup>11</sup>, to je odhod preroka Mohameda iz Meke v Medino. Po Mohamedovi smrti arabska širitev vodi navzgor po arabskem polotoku do Jeruzalema<sup>12</sup> in se nato usmeri zahodno, najprej na Egipt in Aleksandrijo, potem pa še na preostalo ozemlje severne Afrike<sup>13</sup>. V drugi polovici sedmega stoletja se širjenje razcepi: ena veja vodi od Medine severno proti Bizancu<sup>14</sup>; druga pa proti ozemlju današnjega Maroka in nato navzgor na Pirenejski polotok<sup>15</sup>. Medtem ko si je bližnjevzhodna veja izborila zelo močen položaj vse do Konstantinopla, se je severnoafriško arabsko obleganje končalo na Pirenejskem polotoku. Frankovska oblast je poseg leta 732 namreč zatrla na začetku poti osvajanja francoskega ozemlja v, za evropski zgodovinski prostor, izredno pomembni bitki pri Poitiersu. Kasneje, leta 756, so jih pregnali še iz bolj južnega mesta Narbonne.

Islamski kalifati so se sicer zelo močno utrdili na pirenejskem ozemlju, in v mestu Córdoba ustanovili kalifat, ki je pirenejskemu ter delu severnoafriškega ozemlja, vladal med leti 929 in

---

<sup>11</sup> Hedžra ali hidžra, kar pomeni umik oziroma pobeg, je prva selitev preroka Mohameda in njegovih privržencev, leta 622 n. št. Ker je bilo Mohamedovo pleme v prvotni naselbini Meke zadolženo za kaabo, svetišče poganskih bogov in hkrati tudi neprestano preganjano, so se odpravili v mesto Jathrib in ga tudi kmalu preimenovali v Madinat un-Nabi, kar pomeni Mesto preroka. To leto premika (po označbi kalifa Omarja ibn al-Kataba leta 638) pomeni tudi prvo leto muslimanskega koledarja. (Wikipedia. The Free Encyclopedia 2010č)

<sup>12</sup> Leta 638 ga zavzame kalif Omar. (Cardini 2003, 281)

<sup>13</sup> Takratna rimska provinca Ifrikija. (Cardini 2003, 281)

<sup>14</sup> Napad na Ciper leta 649 izpod poveljstva Muhavija, upravitelja Sirije; velika muslimanska pomorska zmaga nad Bizantinci pri Phoenixu leta 655. (Cardini 2003, 281)

<sup>15</sup> Osvajanje Pirenejskega polotoka Arabci in Berberi pričnejo osvajati v osmem stoletju (l. 711). (Cardini 2003, 281)

1031. S svojimi lovkami so se dotaknili tudi večjega števila sredozemskih otokov. V desetem stoletju so začeli evropski vladarji ponovno zasegati svoja »prvotna ozemlja«. Tako so si otok Kreto najprej nazaj prisvojili Bizantinci, v istem času pa so se pričeli posegi v pomembnejša mesta južne Španije in Portugalske. Arabci so se vse močneje zasidrili v Severni Afriki, tako so leta 915, na današnjem tunizijskem ozemlju ustanovili mesto Al Mahdi, l. 969 Kairo, l. 1062 pa Marakeš. (Cardini 2003, 282-283) Za lažjo preglednost sem priložila spodnji zemljevid (Slika 2.1) islamske širitve od Mohameda od omajadskega kalifata.

**Slika 2.1:** Širitev islama



Vir: Spread of Islam (2010).

Po zlomu prvega kalifata med 9. in 10. stoletjem, se je s pomočjo islama na krščanstvo pričelo gledati z ozemeljskega vidika. Do takrat je avtoriteto držal kalifat v Bagdadu, a sta jo omajala nastanka dveh konkurenc: leta 929 ustanovitev sunitsko-omajadskega kalifata v mestu

Kordova ter šiitsko-izmaelitskega kalifata v Kairu<sup>16</sup>. Velike razprtije med sektami in ustanavljanje novih zelo močnih utrdb na različnih koncih današnjega Bližnjega vzhoda, so botrovale bagdaskemu nazadovanju, na drugi strani pa je to spodbujalo hiter razvoj plemenske zveze Seldžukov<sup>17</sup>. Moč tega plemena je rasla in leta 1055, jim je pod pretvezo »sunitske osvoboditve«, uspela zaseda Bagdada. Prvi nasprotniki, ki so se Seldžuki odločitvi po sunitski ekspanziji postavili po robu, so bili Bizantinci ter šiitski kalifi iz Egipta. Za nadzor Sirije in Palestine so se spopadli z egiptovskimi tekmeci, a so jih pri tem zmedli prihodi dobro oboroženih romarjev - prihod prve križarske vojske v letih med 1096 in 1099.

Cardini meni, da tiči razlog za pričetek križarskih pohodov v nekakšnem »žalovanju« po volji Karla Velikega, ki naj bi vojaški status povišal v mučeniškega in spremenil tok napadalcev: od kristjanov k muslimanom. Cardini je mnenja, da so bili napadeni pravzaprav muslimani, ki so branili svojo deželo pred tujci, kristjani pa naj bi pri tem vojaški neuspeh spremenili v politično-propagandni uspeh. Čete Karla Velikega so se pod simbolom križa bojevale že na področjih Španije (prevzem Zaragoze) in Italije vse do Jadranskih obal, vendar pa prvo pravo mesto križarskih vojn pripada pohodu francoskih, nemških in italijanskih grofov v Jeruzalem (1096-1099).

Že v sedmem stoletju je prežela huda kriza ves Bližnji vzhod. Perzijci, ki so leta 614 zavzeli Sirijo, so v Jeruzalemu uničili vse velike bazilike. Ofenziva je na strani arabskih muslimanov izrabila krizo obeh cesarstev: bizantinskega in perzijskega. Zaradi nezadovoljstva pod bizantinskim jarmom, je spodbudila k sodelovanju za napad tudi nekatere jude in

---

<sup>16</sup> Najprej so ta kalifat leta 910 ustanovili Berberi iz Alžirije (ismailski Fatamidi), a ga nato ustoličili v novem egiptovskem mestu Kairu, ustanovljenem leta 969. (Cardini 2003, 42) Na tem področju je sicer že v devetem stoletju abasidski vladar Egipta Ibn Tulun zgradil veličastno mošejo (ki nosi njegovo ime) in pričel zagovarjati svojo neodvisnost ter razširjati svojo oblast nad Sirijo. Kot kalifat, je Kairo moč razširil še na Jeruzalem, Meko, Medino in Damask, ogrozili pa so tudi Bagdad. Fatamidski kalifat je mesto zaznamoval z velikim razcvetom umetnosti in znanosti. Ob prihodu Seldžukov, je njihova moč pričela upadati, dokončno pa jih je premagal Saladin, ki je premagal tudi križarje in jih leta 1187 izgnal iz Jeruzalema. (Nasr 2007, 122)

<sup>17</sup> Seldžuki so bili najpomembnejša turška dinastija in so vladali več kot dve stoletji (od 1035 do 1258). Zasedli so večji del Zahodne Azije, vključno s samim Bagdadom, ki je leta 1055 padel v roke Tughril Bega. Ponovno jim je uspela združitev Zahodne Azije, ohranili so tudi abasidski kalifat, vendarle le kot simbol sunitske vladavine, ki so jo podpirali. Vendar so nasprotovali vladavini šiitskih voditeljev in šiizem na svojem teritoriju v veliki večini zatrli. Prav tako so pričeli s turškim osvajanjem Anatolije, ki je prineslo ustanovitev osmanske in kasneje otomanske vladavine. (Nasr 2007, 121)

heterodoksne kristjane. V prid muslimanskemu napredovanju je botrovala taktika sprevračanja, s katero so si uspeli prisvojiti precejšen del ozemlja. Po prevzemu Jeruzalema, je bila muslimanska politika trdno na strani spoštovanja kristjanov in judov, saj je z določenimi omejitvami dovolila opravljanje obredov in je strpno privabljala številne romarje. Mir je trajal vse do enajstega stoletja.

Strah in tesnobo v času pred prvo križarsko vojno, so zanetile apokaliptične napovedi evropskih prerokov. Temu je botrovala tudi hitra demografska rast ter politično-verski boji. Tako se je prej omenjena odprava evropskih (predvsem francoskih) veljakov odzvala pozivu papeža Urbana II., naj rešijo ogroženo krščanstvo, zavzela Jeruzalem in na tamkajšnjem področju ustanovila nove križarske države (Jeruzalemsko kraljestvo, Antiohijo, Tripoli, Edeso...). Med žrtvami niso bili le muslimani, ampak tudi judje, in ne eni ne drugi se na začetku niso smeli ponovno naseliti na novoustanovljenih mestih.

Druga križarska vojna (1146-1149) pod poveljstvom nemškega cesarja Konrada III. in francoskega kralja Ludvika VII., še bolj sovražno napove »Kristusov boj proti sovražnikom«, toda neuspešno, ker na koncu ponovno prevladajo muslimani. (Tate 1994, 146) Po Cardinijevo, Križarsko kraljestvo v Jeruzalemu in Akki, skozi zgodovino pomeni nekakšen kolonialen poizkus *avant la lettre*, saj je temeljila prava oblast na trgovskih kolonijah južnoevropskih pomorskih središč. Šele v trinajstem in štirinajstem stoletju naj bi kraljestvo zamikal prodor na azijsko celino. Rim je poslal svoje misijonarje tja ravno v času mongolske širitve.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>Ker za to poglavje nekoliko preširoko, za temo pa vseeno pomembno, bom na kratko navedla še ostalih pet križarskih vojn, kot si kronološko sledijo po Frischerju: 3. križarske vojne (1189-1192) se udeležita voditelja nemško-rimski cesar Friderik I. Barbarossa, francoski kralj Filip II. in angleški kralj Rihard I. Levjesrčni. Ta vojsna sicer vodi v neuspeh ponovne osvojitve Jeruzalema, zavzeli pa so pomembno obmorsko mesto Akka (današnji Izrael). Zaradi razprtij med Levjesrčnim in sultanom Saladinom, v imenu »Boga in kralja« ubijejo okoli 2700 zajetih jeruzalemskih muslimanov; 4. vojno (1200-1204) vojaki pod Bonifacijem II. Montferratskim in Baldvinom IX. Flamskim, po Frischevo »ponižujoče« izropajo Konstantinopol in Zadar – v korist Benečanov, ki so s prevežanjem križarjev pridobili dve strateški točki. V osvojenem Bizancu pod beneškim vplivom ustanovijo Latinsko cesarstvo (1204-1261); Papeški poslanci v 5. vojni (1216-1221) neuspešno napadajo Gazo in Kairo ter v Egiptu sprožijo celo vrsto protikrščanskih progromov, kjer jih dotlej še ni bilo; S pomočjo pogodbe v 6. vojni (1228-1229) spet pridobijo Jeruzalem, a le do leta 1244.; 7. vojna (1248-1252) pod poveljstvom francoskega kralja Ludvika IX. ponovno neuspešno napada Kairo. Napadena je tudi Alžirija, a večina križarske vojske umre za posledicami kuge. Z Ludvikom kristjani izgubijo vse posesti v Sveti deželi, kot zadnje l. 1291

Z navedbo spisov pisca emirja Šalzarja Osama idn Munkinda, nam Cardini predstavi tudi prve ideje etnocentrizma in konflikta med kulturami, ki so se v času vojn srečale. Na podlagi obširnih potovanj po novem kraljestvu je Osama ugotovil veliko razliko med tam živečimi - privajenimi vzhodnjaškim šegam, ter med prišleki, ki so bili tam za krajši čas (trgovci, vojščaki in romarji), ki se krajevnim šegam, pa tudi miselnosti, niso znali prilagoditi.

Drugo pomembnejše mesto interakcije med islamom in Evropo ima pomen Otomanskega (Osmanskega)<sup>19</sup> imperija. Zgodovina pripisuje krivdo Bizancu, ki je po ponovnem križarskem zavzetju izgubil nadzor nad preostalo Malo Azijo.

Otomanski prodor na evropsko ozemlje se prične leta 1361, z ustanovitvijo nove prestolnice v mestu Odrin, od koder so imeli najprej odprta vrata na balkanski polotok in nato še do kalifatov Palestine in Severne Afrike.<sup>20</sup> Ta turški vdor je Evropi povzročil nič koliko težav – ena najbolj vidnih je bil konec »svete zveze« med Benetkami, Genovo, Ciprom in rodoškimi vitezi. (Cardini 2003, 149) Na začetku 6. stoletja se je turški sultan oklical za kalifa, še pred tem (1459) pa je Carigrad postala nova prestolnica in tako eden najpomembnejših kalifatov. V času vladavine Sulejmana I. (1520-1566) je otomansko cesarstvo doživelo največji vzpon. Dominacija je segla skozi celoten Balkan, Mezopotamijo ter Severno Afriko do Maroka. Otomansko cesarstvo se je okrepilo tudi kot sodobna država, saj je bil razvit fevdalni sistem z organizirano vojsko in birokracijo. Vpliv uspešnega prodora pa je trajal le stoletje in turška vojska je bila leta 1683 pred Dunajem poražena.

Zmaga evropskih čet je pomenila konec več kot tisočletje dolge islamske grožnje Zahodu in tok zgodovine spremenila v krščansko grožnjo islamu. (Debeljak 2004, 78) Vladavina otomanske države se je končala v 19. stoletju.<sup>21</sup> Turki so, v času vpadov na Balkan, najbolj

---

tudi pristanišče Akka. Istočasno s porazom zadnjih vojn pa se prične krščansko zanimanje nad ozemljem Mongolov. (podatki o križarjih: Bernik in drugi 1976, 499; sklic na časovno zaporedje: Frischer 1976, 186-267)

<sup>19</sup> Osman I. (1288-1326) je prednike današnjih Turkov, ki so v 11. stoletju prišli iz Turkeстана v Malo Azijo, združil pod Osmanskim emiratom. (Bernik in drugi 1976, 1002)

<sup>20</sup> V prvem navalu so osvojili ozemlje vse do Beograda in polovico današnje Turčije, nato pa se razširili še bolj proti severu, zavzeli Bosno, Vlaško in Moldavijo, istočasno pa Sirijo, Egipt in Palestino (1463-1517). (Bernik in drugi 1976, 1002)

<sup>21</sup> Finančno se namreč država ni mogla kosati s tako velikim geografskim ozemljem. Fevdalni sistem je začel zaostajati za Evropo, vse bolj pa so postali tudi odvisni od njenih velesil. Leta 1879 je Otomanski imperij



očitno prispevali k širitvi islamske vere na Evropskih tleh. Potem, ko je španska inkvizicija skoraj popolnoma odpravila muslimanski vpliv, se je islam z napredovanjem otomanskega imperija pričel ukoreninjati vse do Bosne.

### 2.3 Simbolika vplivanja

Prav tako je pomembno poudariti, da je »islam«, ki, kot je bilo že omenjeno, označuje politično, kulturno, versko in ekonomsko celoto<sup>22</sup>, kot takšen pomemben zgolj v dokaj kratkem časovnem obdobju v letih med 800 in 850. (Djait 1989, 7) Zaradi hitre širitve in razkropljenosti centra moči, islam namreč nikoli ni povsem uspel istočasno ter z isto intenzivnostjo uresničiti svoje konstitutivne enotnosti. Tudi na svojem vrhuncu je bil islam kot politični imperij le religija Arabcev v širitvi; največji del družbe versko sploh ni bil spreobrnjen, niti prežet z islamskimi načeli ter kulturo. Islamski kulturni, verski in skupnostni vrhunec štejejo med desetim in dvanajstim stoletjem, hkrati pa je to čas političnega razpada in spoznavanja novih vplivov, ki so jih zaznamovale lokalne tradicije. Tako kot Evropa, je islam najprej izšel iz prvobitne središčne točke z namenom, da bi širil svojo vero, danes pa ima skoraj v vsaki državi na svetu drugačno obliko.

Zanimivo tezo o zapiranju Evrope po prvih vdorih muslimanov, je ponudil Henri Pirenne. Pravi, da je bil hiter in nenaden приход islama razlog za končanje enotnosti Sredozemlja, zaradi česar naj bi se zahodna Evropa zaprla sama vase, se ruralizirala in se torej vrnila nazaj v srednji vek. Ideja tega »srednjega veka«, se ne ozira več na klasično zgodovinsko umestitev, ampak naj bi le-ta spadal v sedmo stoletje. Teza je dvignila mnogo polemik, ki se še do danes

---

dokončno bankrotiral, njegovo ozemlje so pričele upravljati Nemčija, Anglija in Francija. (Bernik in drugi 1976, 1002)

<sup>22</sup> Razlog, da religiozni pomen islama navajam skupaj s koncepti kulture in politike je razlaga enega najosnovnejših islamskih konceptov, ume (*ummah*). Uma pomeni skupnost ljudi, ki so muslimani in ki sestavljajo islamski svet. »Islam zgodovino obravnava z verskimi izrazi, na ljudi se večinoma ne sklicuje na podlagi njihovih lingvističnih in etničnih vezi, temveč na podlagi njihove verske identitete /.../. Islama ne moremo razumeti brez razumevanja pomembnosti koncepta ummah in realnosti te skupnosti, ki je, čeprav nič več politično združena, še zmeraj ena sama verska skupnost, zaznamovana s smislom bratstva /.../.« (Nasr 2007, 31-32)

niso povsem polegla. (Cardini 2003, 31) Morda potrjuje Pirenново tezo dejstvo, da se je gospodarska in trgovska kriza dejansko pričela že pred omenjenim časom. Eden od razlogov naj bi bili morski vpadi Sarcenov<sup>23</sup>. Toda nedvomno je dejstvo, da so se Evropejci, kot žrtve takšnih neprestanih ekspedicij, v imenu ene same organizirane in imperialne države, povezovali z vsemi ostalimi barbarskimi in anarhičnimi invazijami. Tudi Cardini pravi, da muslimani niso bili edini napadalci južne Evrope in njenih otokov, ki so zaznamovali zadnji stoletji visokega srednjega veka. S to prvo izkušnjo arabske agresije je zahodna srednjeveška zavest pripravila čustveno osnovo za svojo predstavo o islamu, ki jo je oblikovala sovražnost. Vendar v času srednjega veka, Zahod zaradi svoje omejenosti z ozkimi horizonti, ni mogel izločiti ene same celovite in dovolj informirane vizije o islamu. Samo v Španiji je v devetem stoletju predstava preroka Mohameda pomenila sliko antikrista; sicer so kasneje to pozicijo za nekaj časa opustili, vendar se je vrnila ob koncu prisotnosti muslimanov na Pirenejskem polotoku. Karolinška tradicija takšnih razumevanj ni imela, ali pa jih ni dopuščala, saj so med obema imperijema vladali dobri odnosi. (Djait 1989, 18)

Problem kontinuitete splošnega islama počiva predvsem na podlagi metamorfoz ali sintez z lokalnimi kulturami. Vendar na vsakem področju v zasebno doživetem priznanju popolnosti islama, na katerega se sklicuje, ter končno v objektivnem smislu z bolj nezavestnim kot z zavestnim obstankom občutljive ali klasične kulture, posebej, toda ne izključno v domeni v kateri je postal arabski. Ta analiza kontinuitete, ki se je odvijala na treh ravneh, poudarja trajnost zgodovinskega delovanja v svetu islama in kapitalni značaj dobe, ki jo označujemo kot »slabitev«. Smisel pojma slabitve, dodanega pred moderni etapi, je le v tem, da obstaja pred umiranjem: meče restropektiven pogled na ugaslo civilizacijo. V drugo smer so stvari krenile šele takrat, ko se je srednjeveška tradicija močno utrdila in ko je krščanska Evropa kot

---

<sup>23</sup> Omembe Saracenov (grško: Sarakenoi) se pojavijo že v času Rimljanov, v delih poznih klasičnih avtorjev okoli tretjega stoletja našega štetja. Izraz se nanaša na arabska plemena, ki so prebivala na Sinajskem polotoku. V poznejšem času so kristjani ta izraz pričeli širše uporabljati za vsa arabska plemena na splošno. Po ustanovitvi kalifata, so v Bizancu muslimanske prebivalce pod vladavino prvega preimenovali v Saracene. Termin Saraceni se je kot pojmovanje arabskih in ne-arabskih muslimanov (še posebej tistih na področju južne Italije in Sicilije) v evropsko zavest dokončno zakoreninil v času križarskih pohodov. Še posebej naj bilo to vidno pri povzročanju krize in njenih družbeno-gospodarskih, kulturnih in duhovnih posledic. Evropski svet, ki več let ni poznal predaha miru pred vojno, je saracensko osvajanje ogrožalo le po perifernih območjih Španije, južne Italije in Galije. (Encyclopedia Britannica 2010d)

teritorij pričela gledati na svet zunaj sebe. Z muslimanskimi vplivi je Evropa torej dobila »izziv«, na katerega je »odgovorila« s križarskimi odpravami.

S prvo in z drugo križarsko vojno, so se Evropejci odpravili reševati krščanski prostor, ki ni bil del Bizanca: Sirijo in Palestino. Toda čeprav se je na koncu poskus osvojitve Svete dežele izjalovil, je Evropa, kot bomo videli v naslednjem poglavju, od muslimanskega sveta pridobila zelo veliko, verjetno največ preko umetnosti in filozofije. Cardini pravi, da so se muslimani takrat uspeli znebiti stigme »barbarov« in dobili naziv »filozofov«. Največja privlačnost, ki je kristjane vodila k odkrivanju krhkosti in iluzornosti islamskega sveta, sta bila po njegovem, privlačnost in ugled Arabcev. »Arabec je bil »filozof«, pogumni in velikodušni antagonist junakom viteškega romana, mag, ki pozna skrivnosti narave in opazuje zvezde, zna zdraviti telesne bolezni, prekanjen trgovec z blagom, po katerem povprašujejo in ga cenijo po vsej Evropi, in, slednjič, strah zbujajoči sovražnik, ki je iztrgal kristjanom Jeruzalem.« (Cardini 2003, 143)

S prihodom Tatarov se je arabski vpliv v islamskem svetu znatno zmanjšal. Arabščina je ostala t.i. sveti jezik islama, čeprav se je kot jezik kulture morala kosati s perzijsko. Arabce je od tu naprej mogoče srečati le še v nekaterih mestih »rodovitnega polmeseca« in nomadskih plemenih, tako da so skoraj izginili z razmišljanj Evropejcev.

Popotni viri iz XIV. in XV. stoletja uporabljajo pojem »Arabec« le še kot sinonim za beduina. Cardini pravi, da se etno-kulturno izginjanje arabskega ljudstva, kljub arabizaciji kulture v islamskih deželah, pravzaprav ujema z razvrednotenjem arabizma kot intelektualnega pojava. (Cardini 2003, 145) Pojem »antiarabstva«, to je evropskega odpora do arabskega vpliva, naj bi za to, po njegovem, imelo globoke korenine. Posebej naj bi bile pri tem odločilne križarske vojne, ki so netile mrkogledost in obojestranski občutek sovražnosti.

V naslednjih stoletjih so se protiarabske težnje stopnjevale in postale ena temeljnih sestavin humanizma. Nov argument za antipatijo je našla evropska kultura v arabskih besedilih, ki so se sicer jasno sklicevala na Aristotelovo sholastiko, a so se jim humanisti vztrajno upirali. Po obdobju, ko so v Evropi Arabce častili kot »filozofe«, je prišel čas odkritega zaničevanja, ki jo je uvedel oče humanizma Francesco Petrarca. Temu naj bi najbolj botrovala islamska filozofska razprava o etiki, predvsem vprašanja o dobrem in zlu. To misel so sicer obravnavali tudi zahodni misleci, toda njihova vprašanja naj ne bi dosegla razsežnosti islamskih virov. Misel te filozofije namreč nikakor ni hotela sprejeti ločenosti med etiko in religijo, prav

slednja pa je postala osrednji vzvod postsrednjeveškega humanizma v Evropi. (Nasr 2007, 102)

Kratek čas pred veliko islamsko osvajalno in s tem tudi kulturno ekspanzijo, je tlela v Evropi še ena pomembna debata - o razkolu v krščanstvu med Rimom in Bizancem v osmem stoletju. V tem razkolu ima zelo pomembno vlogo Mit o Poitiersu<sup>24</sup>. Ta, s strani Evrope poveličevani militaristični uspeh Frankov, naj bi po mnenju takratnih medijev<sup>25</sup> »/.../ prežeh celotno zgodovino Evrope in v nekem smislu prispeval k temu, da nanjo gledamo kot na zgodovino nasprotja med Evropo in islamom.« (Cardini 2003, 13)

Izredno medijsko propagando sta ustvarili frankovska in papeška oblast, toda nikakor samo zaradi tega, ker se jima je uspelo otresti mavrske grožnje. Namen je bil tudi zasenčiti vojaški uspeh bizantinskega cesarja Leona III. Izavrijca, ikonoklast<sup>26</sup>, čigar uspeh pripadniki latinske cerkve niso smeli slaviti. Pozneje so mu očitali, da je njegova bizantinska kultura podla, dekadentna in izrojena. Vendar se je večina dejstev tega mita izgubilo, zaradi česar se je vse nekako stopilo z ostalimi dogodki na evropskih tleh. Med drugim, naj bi se menda tudi

---

<sup>24</sup> Mit o Poitiersu je bil katoliški slavospev zmage na cesti med Toursom in Poitiersom, kakšen kilometer severozahodno od steka Vienne s Creuse, da bi potrdila božjo slavo naroda, »prvorojenca rimske cerkve«. Šlo je namreč za prvo odločilno zmago kristjanov nad muslimani, še posebej zaradi svoje oddaljene lege od frankovskega centra. Eden od namenov medijskega poveličevanja, je bil tudi zasenčiti sloves Leona III. Izavrijca, ki je leta 718 muslimane prisilil k prenehanju obleganja Konstantinopla. (Cardini 2003, 13-14; Wikipedia. The Free Encyclopedia 2010d)

<sup>25</sup> Medije srednjega veka so spodbujali in v svojo korist financirali propagandni apeli cerkvenih in državnih vladarjev.

<sup>26</sup> Nasprotnik čaščenja podob, pristaš ikonoklazma; pojem ikonoklazem se nanaša na gibanje, ki je med leti 725 in 843 razburjalo Cerkev in rimski imperij. Čaščenje ikon je skozi mnoga stoletja privlačil opozicijo pod površjem, a je postalo splošno preganjano ravno v času islamske grožnje Male Azije. Ta krivda, zaradi vse večje šibkosti krščanskega imperija, je najbolj padla na pripadnike vojaških čet. Nasprotovanje ikonam sta spodbudila bizantinska cesarja Leon III (717-41) ter Konstantin V (741-75). Slednji je leta 753 sklical cerkveni koncil v Hieriji, kjer so vse častilce ikon (*ikonodule*) spoznali za heretike ter odredili uničenje podob svetnikov kot idolov. Začel se je ognjevit pregon častilcev, med katerimi so bili glavna tarča menihi in samostani. V času vladavine cesarice Irene (od l. 780) pa se je stališče obrnilo: na sedmem ekumenskem koncilu v Niceji (l. 787) se je ponovno uvedlo čaščenje ikon, hkrati pa so tudi določili mejo, do katere jih lahko častijo. Pogoj je bil, da verniki ne molijo ikon, ampak se preko likovne upodobitve le-teh približujejo bogu. Danes je ikonodulstvo splošno sprejeto, le armenska cerkev je na nek način še vedno obdržala svojo distanco. (Bowker 1997, 461)

Bizantinci precej pozno zavedli pomena islama kot nove religije (ne islam z vidika prihoda barbarskega ljudstva). (Cardini 2003, 14)

Ideja ikonoklazma pa je ostala zakoreninjena ter je neposredno vplivala na avtorje umetniških stvaritev in njihova dela. Če je bilo evropsko umetniško delo do avtonomije finančno podprto in tudi nekoliko usmerjeno s strani verskih voditeljev, ali ni s takšno prepovedjo izgubilo tudi enega od svojih osnovnih namenov? To vprašanje se neposredno nanaša na islamsko umetnost, kateri religija še danes zelo nasprotuje pri upodabljanju verskih elementov. Islamska umetnost pa se je uspela likovno močno izraziti skozi arhitekturo in obrt.

V povezavi z zgornjim vprašanjem in glede na dejstva, ki mu sledijo, se zastavlja novo vprašanje - ali sta bili v določenem zgodovinskem obdobju evropska in islamska umetnost celo na enaki stopnji izražanja? Obe pod določeno represijo duhovnih voditeljev, ki so hkrati nadzorovali kulturni spekter ter narekovali način življenja?

Odgovore na vprašanja: ali se je kateri izmed njiju uspelo osvoboditi tega jarma, na kakšen način ter katere lastnosti si delita in katere ju razlikujejo, bom poskušala razkriti v naslednjem poglavju.

### 3 ISLAMSKI MIT V EVROPSKI UMETNOSTI

#### 3.1 Kaj je mit v umetnosti?

V poglavju o mitu in umetnosti, se bom predvsem opredelila na pojme mita, vendar ne v klasičnem smislu bajk in mitoloških pripovedk.

Največ polemik zbuja izraz mitologija, ki lahko po eni strani pomeni skupek besedil, pripovedi in zgodb; po drugi strani pa se lahko mitologija ponuja tudi kot diskurz o mitih, kot splošno vedenje o mitih, njihovem izvoru, itd. (Detienne 2008, 15)

Meni je nekoliko bližja definicija mitologije in z njo tudi mita v tem, da mit ni samo sledilec različnih vrst svetovne religioznosti, ampak da kot simbolična zavest sestavlja ontogenetsko strukturo večine kulturnih oblik: jezika, religije, umetnosti, naukov, politike, ideologije, dela. (Ilić 1987, 5) To pomeni, da je mit vseprisoten, da je nekakšna nezavedna zgodba, ki jo živimo. Do nas prihaja v obliki zgodb prednikov, torej lahko izvore iščemo v generacijah pred nami. Ko je takšen družbeni mit negativen, velja za produkt domišljije, oziroma je lahko tudi želja, s katero ena kultura pokaže svojo superiornost do druge.

Kajti spomin in zavest o skupni usodi v preteklosti, ki kontinuirano sega vse do "rojstva" (natio) oziroma "nastanka" (genesis) posamezne narodno opredeljene skupnosti, legitimira njen obstoj v sedanosti. Pri tej potrebi po zgodovini zato ne gre toliko za iskanje zgodovinske realnosti, ampak v prvi vrsti za potrebo po oblikovanju in ohranjanju "mi-občutka" in s tem narodne zavesti v sedanosti ter za to, da se takšna skupnost občuti kot trajna in legitimna: zgodovina je sredstvo narodove legitimacije, emancipacije, integracije in tudi zamejitve. Nacionalna zgodovina je torej postavljena v povsem določeno funkcijo, kar pomeni, da je zavezana določenim ciljem, to pa zopet pomeni, da ni mogla in ne more biti niti nepristranska niti neodvisna. Rezultanta vsega tega je, da je zgodovina modernih evropskih narodov bolj skonstruirana kot rekonstruirana, bolj fiktivna (mitska) kot realna. (Štih v Geary 2005, 222)

Ilić pravi, da se s fenomenom mitologije umetniškega ustvarjanja srečujemo, kadar mit uporabljamo ideološko ali politično. Nasprotno od mitologije kot ideološke, pragmatične manipulacije, obstaja v umetnosti tudi konstruktivna uporaba mitov. Namenska prisotnost mita v sodobni umetnosti se kaže v njegovi estetski uspešnosti. Estetske funkcije mitov, ki delujejo v telosu umetnosti, omogočajo nastanek ontogeneske enotnosti med mitom in umetnostjo. Zavest mita je v osnovi namreč prvotna, ustvarjalna zavest. Avtor tu, s pomočjo Marxove teorije, nadaljuje razpravo o mitu in moderni (avantgardni) umetnosti. Moderna

umetnost se osvobaja tančic mitologije razredne zgodovine. Očitno in nesporno je, da osvoboditev ni lahka: kaže se predvsem v oblikah ustvarjalnih predmetov človeka in v umetnosti sami.

Na kratko bom opisala odnos med moderno umetnostjo oziroma avantgardno, kakor jo naslavlja avtor ter vpliv mitoloških ne-evropskih kultur.

Avantgarda sodobne umetnosti je v svojem ustvarjalnem uporuh proti dva in pol tisočletnem vplivuh antične umetnosti, ponovno pričela vrednotiti veljavo arhaičnih kultur iz Azije, Afrike in obeh Amerik. V okviruh sprejetega načela »razhoda s tradicijuh«, je spet ponotranjila vrednost tistih umetnosti preteklih kultur, ki so se do danes ohranile in bile seveda tudi najbolj znane. V sodobnih teoretičnih/socioloških raziskovanjih se nahajajo odločitve o socialnih, političnih, ideoloških, antropoloških, mitopoetskih, estetskih, kulturoloških, religijskih in utopičnih funkcijah ter pomenih mitov. Če je v katerem od naštetih lastnosti mitov v večji meri prisotna ideološka narava, potem govorimo o končni dimenziji realnosti mitov. Ta dialektično izginja z nastankom socio-historične podlage na kateri je mit nastal. Ilić meni, da obstajajo v zgodnji zgodovini gnostične funkcije mita pozitivna in progresivna izhodišča, medtem ko imajo v moderni kulturi te funkcije negativen predznak, saj obnavljajo mite zaradi primanjkovanj virov. (Ilić 1987)

Izginjanje mita iz telosa moderne kulture je v razmerju z višanjem stopnje občega kulturnega in družbenega razvoja. Vendar prevlada *mythosa* nad *logosom*<sup>27</sup> ni trajna in dokončna. Mitološka resnica je dvoumna, ima več pomenov ter je v povezavi s človeškim mišljenjem iracionalna. Ilić meni, da ravno zaradi teh lastnosti, obče stanje entropije iracionalizma nikoli ni popolnoma prevladalo. (Ilić 1987)

Če se posameznik otrese mitološke strukture pogleda na svet, to še ne pomeni, da se ga je osvobodila tudi celotna družba. Mit je in bo vedno prisoten v kulturi. Iz umetnosti sam sebe ne izključuje, tudi takrat ne, ko ima aktualno ali destruktivno vlogo. To izhaja iz dejstva, da mit prihaja iz nezavednega, kot bistvenega, nezgodovinskega proizvoda ljudske kulture. Torej bo mit na podlagi svojih antropološko/ustvarjalnih funkcij obstajal, dokler obstaja človek.

Vendar, ko se mit dotakne neustvarjalnih in neestetskih funkcij, odmre. Te funkcije so predvsem ideološke, gnostične, politične in pragmatično/manipulacijske. Dejanska resničnost kulture pokaže, da mit v politiki ali ideologiji ni zaželen, saj znotraj njiju pogosto zamenjuje

---

<sup>27</sup> Gre za antično definicijo *mythosa* (mitos) kot mita in *logosa* kot najvišjega reda, vrhovne zakonitosti sveta; torej prevlada mita nad kulturnimi in družbenimi značilnostmi. (Bajec in drugi 1994, 502 in 558)

resnične vrednote in cilje. Njegova uničujoča vloga se v politiki, ideologiji ali celo v umetnosti pokaže takrat, ko s posameznikom prične komunicirati kot s sredstvom duha recesije in mitološko uničenja kulture. Mit takrat postane iracionalni jezik nasilja in mitomanstva. (Ilić 1987, 7-8)

Avantgardo razume Ilić z umetniške, sociološke in politične ravni, vsaka od njih pa na svoj način prevzema mitološke in ideološke vzorce ter jih med seboj tudi prepleta. Umetniška - s prevzemom določenih praks, oblik in stilov; sociološka - družbeno s predsodki, diskriminacijami in spremembami; politična - na ideološki podlagi sprememb in s pogledom na prihodnost.

Ideološke konstrukcije v umetnosti, religija in mit, imajo nekatere skupne značilnosti. Kritični teoretiki pravijo, da ponovi umetnost pod vplivom utopične ideologije in trpljenja pripadnikov družbe, nekatere mitološke ali religijske vzorce in jih nadomesti z zgodnjimi zgodovinskimi fazami.

Že v prejšnjih poglavjih sem poudarila, da je bila umetnost pred nastopom evropske družbene modernizacije 15. in 16. stoletja, tesno povezana z osrednjimi religioznimi institucijami v družbi - v Evropi predvsem s krščansko cerkvijo, pa tudi z judovsko in islamsko vero. Prihod razsvetljenstva je za umetnost pomenil čas razdelitve na visoko in uporabno. Po drugi strani pa tudi pojav mitologije kot rezultata zgodovinskega napredka, ki jo je umetnost namesto dela določene institucije v preteklosti, tokrat uporabila sublimno. Mit je institucionalno torej umrl, vendar se je ponovno rodil nezavedno in kulturno. Moderna umetnost je na primer oživila nekatere mitološke elemente pred-modernih ali pa sploh nemodernih družb. (Harrington 2004, 129-130)

V primeru te naloge, se je oživitev muslimanskega umetniškega vpliva zgodila v obliki prevzemanja nekaterih najbolj značilnih vzorcev arabskega, perzijskega in podobnih stilov, ki so do Evrope pripotovali pod okriljem islamske vere. Evropa in njeni prebivalci na muslimansko družbo, politiko in način življenja, niso gledali z odobravanjem, vendar pa so po drugi strani, z veseljem sprejemali njene umetniške in slogovne vzorce. Morda veliko bolj kakor so priznali.



## 3.2 Islamska umetnost

### 3.2.1 Islam v umetnosti - zgodovina

Vsak poskus osmišljanja islamske umetnosti in arhitekture v celoti kakor tudi v kronološkem redu, lahko povzroči nemalo preglavic. Težko se je izogniti primerjavam med različnimi zvrstmi, saj je zaradi nenehnega mešanja kultur težko ostati »pristranski« le pri eni obliki oziroma veji. Nekatero umetniške oblike, kot sta tekstilstvo in kaligrafija, so ostale pomemben del umetniškega izražanja od zgodnjih dni pa vse do danes. Še vedno pa nimajo v vseh obdobjih enakega pomena. (Hillenbrand 1999, 8)

Islamska umetnost na kratko pomeni literarno, izrazno in vizualno umetnost vseh tistih populacij Bližnjega vzhoda, ki so od sedmega stoletja naprej sprejele islamsko vero. Ozko povedano - umetnost muslimanov je tista, ki uporablja prakse po načelih Islama. Širše - ta pojem zaobjema umetnosti vseh muslimanov, ne oziraje se na religijo.

Vendar pa je razmerje med umetnostjo muslimanov in njihovo versko podlago, vse prej kot direktno. Tako, kot velika večina preroških religij, tudi islam in njegovi nauki niso najbolj prevodni v umetnost. In sicer v tem smislu, da z dejanskimi umetniškimi deli ne hodijo ravno z roko v roki.

Prikazovanje živih bitij ni prepovedano po Koranu ampak po načelih preroka. Islam namreč uči, da muslimanski umetnik perfekcijo doseže s pomočjo božjega navdiha. Obrtnikov dosežek ni odvisen od njegove lastne iznajdljivosti, temveč od njegove predanosti delu ter bližine bogu. Islamsko kiparstvo na primer, ni smelo upodobiti človeške figure. Prerok Mohamed je prepovedal izdelovanje podob, saj predstavljajo malikovanje in človekovo zmotno predstavo, da lahko ponovimo tisto kar je ustvaril bog. Toda le bog lahko v živa bitja naseli duše. Nekateri teologi menijo, da poleg odmika od uporabe religioznih simbolov, izvira takšno izogibanje pravzaprav iz zavednega odklona krščanskih praks. (Art of the Crusades Era 1997)

Tako leži center islamske umetniške tradicije v kaligrafiji, ki je prepoznavna lastnost islamske kulture, v kateri svet predstavlja pomemben medij božanskega razodetja. Namesto podob, so

uporabljali arabski obrtniki geometrične in cvetne vzorce ter oblike imenovane arabeske<sup>28</sup>. Razvoj tega mojstrskega okraševanja se je razvil iz strahu pred praznimi prostori. Po zanimivem ključu je okraševanje tako skoraj zapovedano: naj bodo to keramične ploščice v mošeji, bogata domišljija v poeziji, ali brezmejna možnost iskanja novih vzorcev v izdelovanju preprog. (Encyclopedia Britannica 2010c)

Islam je v glavnem to omejevanje ohranil pred širšo javnostjo, toda le do velikih umetniških del. Navedeno pa se ni povsem nanašalo na predmete vsakdanjega življenja, zato so se nekatere manjše podobe človeka in živali v islamski umetnosti ohranile. Umetniki so takšne figure največkrat uporabljali kot preproste dekoracije, saj so tudi bile manjšega pomena kakor tipični abstraktni vzorci. Po 13. stoletju se je, predvsem v nearabskih deželah, razvila umetnostna zvrst izdelovanje prefinjenih miniatur, ki pa se le v nekaterih značilnostih povezujejo z islamsko religijo. (Art of the Crusades Era 1997)

### 3.2.2 Vplivi na razvoj stilov

Potrebno se je zavedati, da je poznavanje zgodnje islamske umetnosti sicer kompleksno, vendar pa je pomembno, če želimo razumeti slog poznejših obdobij, na katere je imela skorajda odločilen vpliv. Na žalost pa je velik del te umetnosti izginil.

Najbolje je, da v tem delu začnem z opisom obdobja političnega vpliva, ki je bil ključnega pomena tudi za umetnost. Omajadsko<sup>29</sup> obdobje je obrnilo nov list islamskemu dekorativnemu obrtništvu in umetnosti ter predstavlja vrsto geneze.

---

<sup>28</sup> Zelo značilno upodabljanje cvetnih arabesk je bilo na primer prikaz enega lista in cveta, ki raste iz njega, brez konca in kraja, v skoraj nešteti različicah, ki jih oko le stežka zazna. (Encyclopedia Britannica 2010c)

<sup>29</sup> Omajadi (ali Umayyad) so bili ena največjih muslimanskih dinastij, ki je s kalifatski imperij vodila med leti 661 in 750. Ponekod je zaradi tradicionalnega muslimanskega neodobravanja sekularne narave te države, imenovano tudi arabsko kraljestvo. Sprva so bili le nomadsko ljudstvo in so se v islam spreobrnilo šele okoli leta 627. Vladavina je bila razdeljena na dva dela, oziroma dve veji družine. Sufjanidi so kalifatsko avtoriteto centralizirali v Damasku, sirska vojska pa je postala temelj omajadske moči. Med leti 685-705 je kalifat doživel svoj vrhunec. Musilmanske vojske so zasegle večino Španije na zahodu, na vzhodu pa so posegli celo do Indije. V tem času so pričeli voditi zelo obsežen program arabizacije: arabščina je postala uraden jezik; arabska finančna administracija je zamenjala grške in perzijske uradnike, prav tako so novi arabski kovanci zamenjali bivšo perzijsko valuto. Z dodelanim poštnim sistemom so zelo so izboljšali komunikacijo. V umetnosti in obrtništvu je najbolj napredovala arhitektura. (Encyclopedia Britannica 2010e)

Pomembno za to, da se ta vpliv odraža tudi na evropskih tleh, je bila v vrhuncu tega kalifata širitev političnega in teritorialnega vpliva na zahod. To je bil čas reforme. Vpeljevale so se nove oblike, ki so opredeljevale estetiko in vsakdanje ideale nove kulture. Vendar pa je to dobo umetniško težko določiti, saj ni bilo posebne potrebe po povezanosti med umetnostjo in kulturo. Drugi zaplet izhaja iz dejstva, da muslimanska osvajanja nikoli niso uničila dediščine nekdanjih civilizacij, ampak so predvsem skupaj z njimi ustvarjale nov stil. Tako lahko v Siriji in Egiptu najdemo zgodnjo islamsko-krščansko umetnost. Tudi v mnogih drugih regijah obstajajo dokazi o vzporednem obstoju muslimanske in ne-muslimanske umetnosti, kar je trajalo skozi več stoletij. Vendar pa se je v tem času vpeljal nov, dominanten stil s povsem svojo naravo in svojstvenimi karakteristikami<sup>30</sup>. Od tu naprej se je nov slog širil na vse smeri. Prilagajal se je lokalnim razmeram in materialom, s tem pa je bil dan razmah za ustvarjanje velikih regionalnih in kronoloških razlik v zgodnji islamski umetnosti. (Encyclopedia Britannica 2010a)

Ena od ključnih funkcij novega sloga je bila arhitektura. Muslimanska in arabska zgodovina v tem času štejeta velik porast že obstoječih islamskih mest kot so Meka, Medina, Damask, Alemp, Kordoba ter na stotine drugih na zahodu in vzhodu. V samo enem stoletju so tri arabske prestolnice dosegle takšno blaginjo, da so zasenčile ostala sodobna evropska in azijska mesta devetega stoletja. (Cardini 2003)

Ena izmed novih in očitnih funkcij, ki so se razvile v tem obdobju, je bila graditev mošej v vseh centrih na novo osvojenih ozemljih na katerih so sprejeli islamsko vero. To niso bila le verska središča, temveč so skupnost vernikov združevale v vseh družbenih, političnih, izobraževalnih in ostalih pogledih. Seveda so je bila ena od glavnih dejavnosti tudi skupna molitev in slovesnosti. Prve mošeje so bile predvsem omejen prostor, v katerem je skupnost sprejemala kolektivne odločitve. Nobena od teh zgodnjih mošej se ni ohranila.<sup>31</sup> Funkcija mošeje, kot središča zbiranja muslimanske skupnosti, je postala glaven, izviren in povsem

---

<sup>30</sup> Do tega je najprej prišlo v Siriji in Iraku, področjema z največjim pritokom muslimanov in dvema zaporednima prestolnicama imperija – Damask pod Omajadi in Bagdad pod Abasidi. (Encyclopedia Britannica 2010a)

<sup>31</sup> V času vladavine omajadskega kneza al-Walida I. (705-715), so se številni kompleksni razvojni mejniki muslimanske družbe združili v gradnji treh velikih mošej v Medini, Jeruzalemu in Damasku.

muslimanski arhitekturni trud. Vsaj na začetku, mošeje niso bile zgolj religiozne zgradbe, toda, ker so bile namenjene zgolj muslimanom, je tudi normalno, da se jih kot takšne obravnava. (Encyclopedia Britannica 2010a)

Po drugi strani pa funkcije sekularne muslimanske arhitekture nekako a priori nimajo posebnega islamskega značaja. Arabska osvajanja so namreč zelo malo prvotnega uničila saj za to niso čutili nobene potrebe.

Življenje, trgovanje in proizvodnja, so se nadaljevale brez posebnih arhitekturnih nastanitev. Večinoma so se ohranile od prej. Največji napredek se je kazal pri gradnji palač. Ni odveč omeniti, da je gradnjo omogočalo neznansko bogastvo, ki so ga arabski dobili z osvajanji.

Islamska arhitektura je bila od vsega začetka najbolj izvirna pri okraševanju. Mozaiki in freske so sledili antičnim praksam in jih kot najzgodnejše najdemo v Siriji, Palestini in Španiji. Samo v okviru teh zgradb najdemo tudi oblike kiparstva. Predvsem v mošejah je mogoče najti tudi različne vplive pri uporabi gradbenih materialov: keramiko v Tuniziji, lesene ornamente v Egiptu in Jeruzalemu, ipd. Arhitekturni ornamenti so med seboj le redko povezani in nimajo posebej zapovedanih form. Razlog za to je, da si je zgodnje islamsko stavbarstvo dekorativne motive na veliko izposojalo iz klasične antike, Bizanca, Srednje Azije; detajle pa so si izposojali tudi iz regij kjer so jih našli in kjer so gradili. Bogastvo tematike in motivike je tisto, kar daje posebnost omajadski arhitekturi in dekorativni umetnosti. Abasidi so bili pri svoji izbiri veliko bolj selektivni. (Encyclopedia Britannica 2010a)

Z nekoliko širšo razlago omajadskega umetniškega vpliva sem razložila razloge, zaradi katerih se je uspela arabska umetnost tako močno razširiti. V nadaljevanju pa se bom osredotočila na konstruktivne pojave arabskih oziroma islamskih vplivov, ki so segli tudi do Evrope.

Kot takšen prvi vpliv se kaže v zahodno islamski ali mavrski umetnosti, ki je obstajala precej izrazita na področju današnjega Maroka in Španije. Na tem območju beležimo dva pomembnejša vpliva – almoravidsko in almohadsko. Prvi je vplival na nastanek velikih maroških mošej, togih stilov in velikih, masivnih ter štirikotnih minaretov. Drugi tip zajema stavbe, zgrajene v militaristične namene. Najbolj opazna so masivna mestna vrata, kot so na primer vrata Oudaia v Rabatu. Vendar pa je od te značilne togosti, povsem drugačen primer

pri kompleksu palač Alhambra v Granadi, zgrajenem v 11. stoletju. Kompleks vsebuje številna dvorišča, velikanske dvorane, vodomete in vrtove. Zelo velik je pomen te palače, saj je edina, ki se je tam ohranila še iz srednjeveško islamskih časov.

Poleg stavbarske umetnosti je bila seveda razvita tudi kaligrafija in do neke mere okraski iz kovine, slonovine in stekla, znani kot hispano-mavrsko blago. Iz tega področja izhajata tudi dva pomembna stilska izraza, ki pa ju nikakor ne velja zamenjevati: *mudehar* – izdelki islamskega stila, narejeni pod krščansko vladavino; in *mozarabični* slog, izpod rok kristjanov pod muslimansko vladavino. (Encyclopedia Britannica 2010f)

Drug pomemben islamski vpliv izhaja iz poznejšega obdobja otomanskega imperija, še posebej znanega po veliki arhitekturni tradiciji. Njeni začetki segajo v 16. stoletje in izhaja iz dveh pomembnih virov. Prvi je nekoliko bolj kompleksen razvoj nove arhitekturne oblike, ki se je pojavil po vsej Anatoliji. Poleg običajnih verskih zgradb, so posebej pričeli z gradnjo samostanov imenovanih *tekke*, v katerih so prebivali člani mistične sekte dervišov in drugi sveti možje. Drugi vir otomanske arhitekture je krščanska umetnost oziroma bizantinska tradicija, ki je služila kot pomemben vir navdiha. Posebnost, ki se je kasneje razširila, je bila uporaba obokov in kupol. Ena od vrlin obeh tipov je, da je otomanska arhitektura vplive jemala iz islamske in evropske tradicije in je bila tako del obeh. Druga, danes bolj znana umetniška ter obrtniška oblika je Izniška keramika - znana muslimanska oblika uporabne keramike. (Hillebrand 1999, 255-270)

### **3.3 Evropa in islam – kulturno ter umetniško razmerje**

#### **3.3.1 Odnos med polmescem in križem**

Evropsko zgodovinsko bitje se paradoksalno kaže kot združeno, močno in izvorno - zato, ker se je v preteklosti napajalo z različnimi viri: od antike, germanizma do krščanstva. Teh metamorfoz se je, zaradi želje po afirmaciji, postopoma osvobodilo kot določeno gibanje, zmaga in »ego«, ki se troši za to, da bi se ponovno sestavilo. Prav zato, ker je bila Evropa pred slavno antiko in preživetim krščanstvom ponižna, je antiko uspela prerasti in do krščanstva zgraditi odnos distance. Njeno bitje je postalo fiksno, asimilativno in kreativno, nestabilno, skrajno dialektično in paradoksalno. Evropa ni nikoli povsem poznala miru,

počitka, nekaj kar bi lahko imenovali tekoča zgodovina oziroma obstajanje brez zgodovine. Čeprav stara kot islam, je nasledila za mlade narode starodavno kulturno osnovo, star politični ideal in staro religijo. (Djait 1989)

Za razliko od Evrope, se je kot nekak nov princip, islam prilepil starodavnim narodom. Tam, kjer lahko pri islamu govorimo o nujnosti, voluntarizmu, unitarizmu, sintezi in strasti do kontinuitete, bi morali v primeru Evrope definirati kot slučaj, prepuščenost nepredvidljivosti, razdeljenosti, izključevanju in strasti do trganja. Evropa svoje eksistence nikoli ni podredila le enemu določenemu principu, z nobenim se tudi ni poistovetila, in je vedno dajala prednost nastanku nad obstojem, gibanju nad stabilnostjo, svojim stvaritvam nad svojo osebnostjo. Vsak premik v njej negira prejšnjega in ga hkrati vključuje. Kakor je bila Evropa večinska v svoji genezi, je bila takšna tudi v svojih mutacijah, ki jih je dopustila, osvojila, vodila in končno tudi stabilizirala. (Djait 1989, 147-148) Kljub začetnemu zavračanju in pretvezi po spoštovanju tradicije, ji je torej uspelo ponotranjiti nekatere nove oblike in jih je na koncu pokazala kot del sebe.

Vendar ali bi se evropska kultura zmogla predstaviti skozi dedovanje? Evropski duh se upira samemu sebi, podreja, omalovažuje in negira vse kar ga obkroža, dokler se na koncu ne izčrpa. To kaže na nekakšen povratek k grško-rimski tradiciji. Renesansa je končno pokazala nekaj razvoja na področju gibanja nove kulture, predvsem v novem gibanju intelektualnih spoznanj. Umetnost je doživela bleščeč razcvet, humanizem pa je kulturi predstavljal nove smeri razvoja. Korak nazaj se je pokazal z umikom Italije, saj ga je katoliški pritisk prisilil k odmiku od inovacij. Podobno se je zgodilo v Španiji – militaristično krščanstvo je z vsemi silami poskušalo ustaviti vpliv islama. Odpor do tujcev, ne samo muslimanov, se ni ravno stopnjeval, ampak zgodovinsko le nadaljeval naprej. Zakaj je torej Evropa obdržala vplive? Borila se sicer je, vendar pa dokončnega uničenja še ni bilo. (Djait 1989, 161-170)

Drugačna je zgodovina razvoja islama. V času, ko se je barbarska Evropa še vedno nahajala v nekakšni dobi inkubacije, se je islam, kot cesarstvo in civilizacija, rodil v obliki novega zgodovinskega individuuma. Kljub temu, da velja islam zgodovinsko preučevati na enak način kot Evropo, ima seveda svoje specifičnosti, obarvanost, svoje časovno bitje in nekatere osnovne navdihe. Tu imamo dva islama. Prvi je del univerzalne zgodovine, drugi pa tisti, ki se v empirični zgodovini razvija kot celota, hkrati kot religija, civilizacija, politika in kulturni organizem. Za razliko od prvega, se ta osredotoča na svojo notranjost in predstavlja svet zase.

S pojmom islama moramo takoj omeniti tudi pojem arabske kulture, saj se srečujeta in dotikata skozi skoraj celotno skupno zgodovino. Arabsko-islamska civilizacija je edinstvena in raznolika. Ima čvrsto jedro, na katerega so vplivala tisočletja, več vzorčna, evolucijska, še vedno pa se drži narekov Duha, ki jo je sprožil.

Ali veličina islama ne leži prav v združevanju pripadnikov? Materialna civilizacija je bila tista močna osnova, na kateri je slonela celotna zgradba kulture. Islamska civilizacija je bila izrazito urbana in trgovska. Arabsko osvajanje je sprožilo intenzivno urbanizacijo, na področju, ki je postalo večno arabsko, in tistim, ki so se ga kasneje osvobodile. Ta urbanizacija je izhajala iz osnovne sheme in zavestne želje o vsaditvi, vendar se je razvijala z občo rastjo islamskega sveta. Klasična arabsko-islamska kultura in temeljni del njene zgradbe, pravno in racionalno nista utelešeni. Njen koncept namreč ni - skupna kultura. Njena edinstvenost se kaže v tem, da se počuti kot ena, in želi biti ena. Orientalizem je tako zmotno pojem arabo-islamizem poskušal poistovetiti z eno samo filozofsko in ravno smerjo. Njegov namen je bil pojem omejiti in mu s tem zmanjšati vrednost. Ta kultura je strastno sledila vsem oblikam znanja: zgodovini, geografiji, pravu, dogmatični teologiji, filozofiji, medicini in matematiki. Podzavestni nivo, ki jo je prežemal je bil obsedenost z bogom. To je bila kultura, osredotočena na boga. Od vseh religijskih kultur, je vsebovala islamska kultura v največji meri občutek povezanosti z bogom. Ne glede na globino krščanskega navdiha ter prisotnosti v katedralah in slikarstvu, Evropa nikoli ni mogla povsem zares študirati boga.

Skozi čas je islam vseskozi obstajal pod vladavino enega naroda ali kulture. Na začetku je bila to arabska, kasneje arabsko-iranska, potem turško-iranska, itd. Prvi islam je bil popoln in kompakten ter je zgodovinsko povsem prevzel narod, ki je imel bolj ali manj močno nacionalno kulturo. Drugi je bil že več-polaren in je končal z zgodovino islama kot integralnega subjekta, kar je postalo bistven problem. Danes govorimo o več tipih islama, ki so se utelesili v prostoru in ukoreninili v specifični kulturni tradiciji. Ta cepitev je na islam delovala kot politično drobljenje, ki je prekinilo živo mrežo človeških in kulturnih izmenjav ter se osredotočilo na njegovo osamljenost in preprost dialog s preteklostjo. Tako temeljni problem na metamorfozi in sintezi z lokalnimi kulturami. (Djait 1989, 112-123)

Cardini tu dodaja še vpliv iznajdbe tiskarskega stroja na poznavanje med obema kulturama. Islamskih besedil takoj po izumu niso tiskali, zaradi česar se je med 15. in 16. stoletjem pojavilo »kulturno neravnotežje«. Do tega časa je islam veliko bolje poznal krščanstvo.

Turško napredovanje v Evropi pa je sprožilo veliko zanimanja, zato so predvsem trgovci in popotniki radi sprejeli ravnovesje in se učili o novih kulturnih vplivih. Muslimansko zanimanje za Evropo je upadlo, krščansko pa se je, ravno nasprotno, pričelo poglobljati. (Cardini 2003, 224-225)

### 3.3.2 Umetnostni trki

#### 3.3.2.1 Islamska umetnost na evropskih tleh

Muslimani so bili v času križarskih vojn na splošno precej naklonjeni bogato okrašenim predmetom, ki so jih lahko prenašali s seboj, kar je značilno kazalo na njihovo nomadsko preteklost. Rezultat trgovanja in plenjenja križarjev, ki so cenili mojstrsko obrtništvo muslimanov je ta, da lahko veliko takšnih predmetov najdemo tudi v cerkvah in palačah zahodne Evrope.

Kot takšen primer lahko navedemo izvezene vzorce na ogrinjalih, ki so jih pri kronanjih uporabljali nemški vladarji. V Palermu so islamski umetniki naredili ogrinjalo za tamkajšnjega kralja Rogerija II. Sicilskega<sup>32</sup>. Skoraj tri metre in pol široko ogrinjalo je bilo narejeno iz rdeče svile, okrasje pa izvezeno z zlato nitjo. Vezena na njem simetrično prikazuje dva leva, ki napadata kamele na vsaki strani simboličnega drevesa življenja. Ta mitološka tema sega tisočletja nazaj v starodavno ozemlje Bližnjega vzhoda. Prav tako je bil (in je še danes) v Evropi izredno priljubljen ročno tkan svileni tekstil. Veliko se ga je ohranilo do danes, saj ga je krščanska duhovščina uporabljala za svečana oblačila ter kot prte, v katere so ovijali posmrtno ostanke svetnikov. Mavrska Španija je bila glavna proizvajalka tekstila in njena pristanišča so bila pogosta postojanka krščanskih ladjevij. (Art of the Crusades Era 1997)

Le malo pa se je ohranilo od islamske likovne umetnosti. Stil te umetnosti je močno povzegal od del umetnikov drugih religij. Občasno so arabski vladarji plačevali bizantinske umetnike, da so slikali v islamskem stilu. Največje povpraševanje po slikarskih veščinah je bilo pri okraševanju znanstvenih del, kot je na primer ilustracija *Dioscorides' De Matena Medica*, ki

---

<sup>32</sup> Sprva grof in vojvoda, je kot kralj Sicilije vladal v letih 1133-1134.



prikazuje grškega zdravnika Erasistratusa med pogovorom z asistentom. Obe figuri sta naslikani s svetniškim sijem, kar je bil očitno vpliv krščanske umetnosti.

Tudi v iluminatorskih rokopisih se pojavljajo podobe mož in žena, a le kot ilustracije islamskih vladarjev. Največkrat so bili upodobljeni samo obrazi, brez telesa. Na splošno je bil v islamski umetnosti pri okraševanju rokopisov poudarek na obrisu in ne na vsebini. Zelo nadarjen in izurjen kaligraf je morda tekstu dodal tudi podobo, a to so bile ilustracije s svinčnikom, ki so se največkrat pojavljale v sekularni arabski literaturi. (Art of the Crusades Era 1997)

V času arabskega osvajanja in velike širitve islama, je prišlo do močnega preporoda. V relativno kratkem časovnem obdobju je zraslo veliko število mest, mesta, ki so že obstajala pa so se začela zelo hitro razvijati in rasti. Eno od najpomembnejših obdobjih je bilo prej omenjeno omajadsko. Arabsko-islamska arhitektura je svetovni dediščini pomembno prispevala z do takrat neznanimi stili, najbolj znanimi pri gradnji džamij, mavzolejev in šol. V stavbarstvu so se pojavili novi muslimanski arhitekturni stili. Bolj oprijemljivi primeri se kažejo na primer v benečanski ali španski arhitekturi. Mozarabci iz Španije, ki jih je muslimanska prevlada arabizirala, so v Asturiji in Navari ustvarili značilno mozarabsko kulturo stavbarstva, v obliki »podkvastih« lokov<sup>33</sup> ter nagnjenjem do iluminacij ognjevitih barv in preroških podob. Slednje na primer krasijo strani *Apokalipse* Beata iz Liébane<sup>34</sup>. (Cardini 2003, 53)

---

<sup>33</sup> Ti so bili reminiscenca na islamske oblike, morda pa tudi na vizigotske vzore

<sup>34</sup> Beato iz Liébane je bil v osmem stoletju zelo znan menih in teolog iz asturijskega kraljestva, ki je deloval v samostanu Svetega Martina Turienskega v dolini Liébane. Je avtor Komentarjev, biblične razlage Apokalipse. Svoje iluminacijske veščine je črpal iz leonske šole, v devetem stoletju znana kot mozarabska. Omajadski kalifati so sicer segli preko takratne prestolnice Toledo, vendar zgodovinski zapisi pravijo, da kantabrijskih gora niso dosegli. V tamkajšnje samostane je pribežalo veliko število uporniških menihov, ki so se želeli izogniti muslimanske prevlade. Kasneje je glavno mesto regije Asturias le klonil mavrski premoči in krščanski verniki (cerkve in samostani) so morali za ohranitev svojega delovanja plačevati davek ter obljubiti svojo zaveto mavrskemu poglavarju. Knjiga razodetja, v kateri najdemo komentarje o Apokalipsi, je pravzaprav politični, družbeni ter tudi stilski odraz takratnega prostora in časa. (Wikipedia. The Free Encyclopedia 2010a; Arteguas 2006)

Pomemben umetniški položaj je imela arabska kaligrafija. Sprva so jo uporabljali za olepševanje koranskih zapisov, kasneje pa uporabljali tudi v obrtništvu, na hišah, mošejah ter nazadnje v arhitekturnem stilu po vsem islamskem svetu. (Ahmad 1997) Na Zahodu se je pogosto pojavljala v obliki dekorativnih napisov ali v obliki »lažnih arabskih napisih na kovancih, izdelanih na Zahodu« (Cardini 2003, 137) pa tudi kot okrasje na različnih izdelkih, tkaninah in slikah. Še najbolj so ti vplivi izrazni v sestavinah gotskega sloga in ornamentih - predvsem motivi španskega mavrskega sloga (*moriscos* ali *mudéjares*). Iz mavrske Španije se je na Evropo na primer preselil slog obokov, ki so bili sprva romanski in polkrožni. Arabski slog, ki je še najbolj vplival na gotiko, pa jim je dodal zašiljen vrh, obliko podkve ali pa jih je podaljšal. Cardini pravi, da je bila vzhodnjaška moda v poznosrednjeveški Evropi polna paradoksov. Bila naj bi izraz potreb in zahtev, ki so se kazale v intenzivnem uvoznem trgovanju. Toda ta uravnoteženost med Vzhodom in Zahodom naj bi se počasi prevesila v prid slednjega. (Cardini 2003)

Evropejci se sicer niso mogli otresti predsodkov do muslimanske kulture, religije in pojmovanja države, istočasno pa jih je fascinirala muslimanska filozofija razmišljanja, umetnost in znanstveni dosežki. Tisti duhovni prostor, kjer sta se privlačnost in odpor najbolj srečevali, je bila predvsem magija - iz arabščine prevedena alkimistična, gnostična in astronomska besedila, presejana skozi neoplatonske ideje, razširjene v islamski filozofiji. Slednje pa je precej skrbelo evropsko inkvizicijsko Cerkev XIII. stoletja.

Trinajsto stoletje Cardini opisuje kot islamofilsko, hkrati pa tudi eno največjih v evropski zgodovini in temeljno za oblikovanje kulturne identitete celine. Je hkrati stoletje, ko sta si bila krščanstvo in islam, posledično tudi zaradi križarski vojn, najbližje. Odnos med civilizacijama ter posredovanje med obema družbama je bila medsebojna zasluga. V zahodnoevropski so sodelovali tako vladarji in duhovščina, kot tudi vitezi trgovci in prevajalci. Mnogi izmed njih, ki so potovali v Sveto mesto, so izražali simpatijo do islama in njegovih običajev. Toda še vedno se s poznavanjem arabske kulture niso mogli kosati z španskimi intelektualci. Ti so na območju med Toledom in Sevillo z velikim veseljem spoznavali islamsko in judovsko kulturo. Velika šola prevajalcev iz Toleda je v tistem času izredno napredovala na področju izdaje del iz arabščine in hebrejščine. Hkrati je bil to čas uveljavitve kastiljščine, več kot le jezika literature in poezije. (Cardini 2003, 126-131)

Poleg tega, da je srednjeveška Evropa v času romanj in križarskih vojn z Orientom ustvarjala trgovinsko razmerje z uvažanjem tamkajšnjih bogastev, kot so začimbe, svila, drago kamenje, žlahtne kovine, obdelano usnje ipd., so iz Vzhoda v Evropo vdrli tudi vzhodnjaški običaji. Islamski vpliv, ki se je razširil iz Bizanca, Azije in muslimanskega dela Španije, se je odražal predvsem na poznosrednjeveškem slogu oblačenja in okusa. Večina Evropejcev, ki so prevzemali arabski stil oblačenja, je želela s tem navzven poudarjeno izraziti svojo načitanost in svetovljanstvo.

Evropa 12. in 14. stoletja je bila na primer tako prežeta z govorom o Arabcih, da so prebivalci južne Evrope skoraj pričeli verjeti o arabski prisotnosti med njimi. Moda, ki so jo s seboj prinesli saracenski vojščaki iz Lucere, je namreč izredno vplivala na italijansko gospodo, ki je med drugim svoje oborožence pogosto oblačila po mavrsko. (Cardini 2003)

### 3.3.2.2 Evropski vpliv v svetu islama

Umetniški odnosi med Evropo in islamom so se pričeli v osmem stoletju, na podlagi trgovinske izmenjave umetniških predmetov. Odnos med njima se je okrepil, ko so arabske in muslimanske arhitekturne spomenike odkrili krščanski romarji v Jeruzalem ali Santiago de Compostela. V času evropskih napadov na Sirijo in skozi prehode med bližnjevzhodnimi državami so kristjani spoznali še saracensko umetnost. (Izetbegović in drugi 1987, 267-268) Težko je doreči kako in do katere mere sta evropska in islamska umetnost med seboj povezani. Pravzaprav bi se morali vprašati, katera je na katero bolj vplivala? Če se le ozremo na zgodovino evropskega kontinenta, se vprašamo, ali je Evropa na islamski svet sploh zmogla znatno vplivati? Seveda se pojavljajo skepse, še posebej tiste, ki nam kažejo na evropsko zgodovinsko razbitost na eni in povezanost islamskih kalifatov na drugi strani.

Vendar nam naslednji primeri pokažejo, da so vplivi vendarle obstajali. Otomanska arhitektura je bila na primer od samega začetka pod vplivom zahoda. Na način uporabljanja krajin v palačah muslimanske Mughalske dinastije v Indiji 18. stoletja, je vplivalo evropsko in zahodno dojetje prostora; perzijsko slikarstvo pa je bilo z Evropo povezano od 17. stoletja dalje. Evropska tradicija je na razvoj islamske umetnosti učinkovala, še preden je Evropa sploh pričela osvajati muslimanski svet. Od takrat, ko so Otomani pričeli vladati Severni Afriki (z izjemo Maroka), Egiptu, Siriji, Palestini in Balkanu, je bil muslimanski svet pravič

izpostavljen »moderni« evropski umetnosti, sprva v Istanbulu, potem pa tudi v drugih večjih mestih, kot sta bila İzmir in Aleksandrija. (Encyclopedia Britannica 2010č)

Evropski vpliv je bil najprej omejen samo na arhitekturo. Inženirji in arhitekti 19. Stoletja, so moderno tehnologijo in dekoracije na primer uporabili za potrebe lokalnega islamskega prebivalstva. Med dejansko evropsko okupacijo muslimanskega sveta, je prihajalo do zavednega preporoda tradicionalnih dekorativnih umetnosti, vendar z uporabo modernih tehnologij. To se je še najbolj poznalo v Indiji ter Maroku, kjer je bil uspeh prodaje umetniških izdelkov največkrat odvisen od evropskega okusa, kot pa lokalne tradicije. Tisto, kar so Evropejci pojmovali kot romantično, ni več pripadalo svetu na novo obogatenih in evropeiziranih muslimanov. Velika večina evropske arhitekture je bila namreč siva in pretenciozna. Lahko bi rekli, da je bil edini umetniški dosežek te dobe ohranitev in vzpodbujanje tradicionalnih tehnik in vzorcev. (Encyclopedia Britannica 2010č)

## Zaključek

Namen naloge je bil, na podlagi avtonomije evropske umetnosti in kritične teorije, pokazati vpetost umetnosti v različne politične in družbeno formalne sisteme ter poudariti kako lahko nanjo gledamo kot na medij, ki nam preko »višjih« organov narekuje smernice življenja. Čeprav se je evropska umetnost skozi zgodovino neprestano spreminjala in prejela različne vplive, vendarle dolgo časa ni svobodno zadihala. Z njeno avtonomijo ob nastopu humanizma, se ji je ponudila priložnost nekoliko bolj prostega izražanja. Omejevanje zgolj na post-renesančno, kakor danes pojmuje moderno umetnost, se mi ne zdi smiselno, saj je do vplivanja prihajalo tudi kasneje, v okviru pojma avantgardna umetnost. Slednja, kot oblika moderne umetnosti, obstaja še danes, vendar ji raje pravimo sodobna. Ta pojem umetnosti je bil tarča umetniškega preučevanja frankfurtske šole, ki ji je zadala estetične standarde. Estetika ni zavzemala klasično pojmovanje lepega in grdega, ampak je obstajala v neposrednem odnosu z avtonomijo. Avtonomija je umetnost spodbudila k osvoboditvi in samostojnemu koraku na ekonomski trg, a ji je estetika preprečila, da bi vse kar je od tu naprej nastalo, pojmovali kot *visoko umetnost*. Določila je standarde razločevanja med slikarstvom kot visoko in ter masovno proizvedeno umetnostjo.

Izraz avtonomija umetnosti prav tako razumem kot korak k osvoboditvi, vendar v okviru kulturnega in ne toliko ekonomskega področja. Kot sem že omenila, je svetovna zgodovina polna primerov nadzorovanja umetniškega delovanja, in na neki točki se je moral zgoditi trenutek, ko je umetnost prebila ta zid in ponovno pričela upodabljati morda celo prepovedane elemente. Tu se mi poraja mnogo vprašanj, ki so v neposredni zvezi s hipotezo. Ali je kateri od umetnosti, islamski ali evropski, dejansko uspel ta preboj? Ali si je evropska umetnost zaradi negativnega pogleda na islamski vpliv, raje zatisnila oči? Kako to, da po stoletjih islamskega umetniškega vpliva, v moderni umetnosti poznamo tako malo primerov? Ali je prepovedovanje uporabljanja verskih motivov razlog za to, da ima islamska umetnost danes tako majhen vpliv in kako to, da evropska umetnost, kljub podobni zgodovini ni naletela na takšno usodo? Kakšni medsebojni odnosi so botrovali pojavu, ki mu danes pravimo orientalizem?

Prvi vir odgovorov bomo zagotovo našli kar v sami zgodovini islama ter njegovim odnosom z Evropskim kontinentom. Če ne drugega, nam pomaga razumeti islamsko vizijo imperija,

njegove širitve in vpliva. Od samega začetka religiozne narave, je potekala ta širitev sprva le na ozemlju današnjega Bližnjega vzhoda in šele nato v dveh smereh do Evrope. Sodelovanj je bilo več, za pričujočo temo pa sta bili z Evropo najbolj pomembni arabska in otomanska. Evropski kristjani seveda niso mirno sprejemali islamske valove le na svojih tleh in so zato vzajemno ter nekoliko neuspešno vplivali s križarskimi pohodi v Sveto deželo. Druga vrsta interakcije je potekala na tleh mavrske Španije in to precej dlje od samih križarjev. Čeprav se je španska katoliška oblast primeža kalifata uspela otresti v času inkvizicije, je bilo vplivanje veliko predolgo, da bi ga popolnoma izbrisali. Medsebojne simbolike med obema identitetama so ostale. Evropski pogled na muslimane kot versko ljudstvo je bil še vedno negativno, po drugi strani pa so od njih ogromno prevzeli na področju arhitekture in umetnosti. Tudi islam ni bil čisto strogo osvajalen, saj je v svojih kolonijah pogosto dopuščal izvajanje dela načina življenja iz obdobja pred podreditvijo. Za smisel svojega kulturnega in religioznega obstoja se je zbal šele kasneje - ob pojavu lastne politične drobitve.

Torej kakšen vpliv naj bi imela islamska mitologija na evropsko umetnost? Morda bi nam pomagala razlaga odnosa med pojmom mita in umetnostjo, kar tudi ni tako daleč od pojmovanja mitološkega odnosa, ki ga poznamo danes, v npr. politiki. Tako kot v drugih življenjskih pogledih, je mit tudi v umetnosti, še vedno nezavedna zgodba, ki jo umetniki izrazijo. Na primeru mitologije islama bi lahko rekli, da je ta širil svoj kulturni vpliv skupaj s teritorijem. Kar je seveda povsem sprejemljivo. S tem si je islamski imperij zagotovil trajnost in legitimacijo. Evropa se je nad tem odzvala kot na grožnjo poseganja v lastno, takratno krščansko identiteto. Vsekakor tu govorimo bolj o religiozni in ne kulturni identiteti. Islamski mit se je v Evropo prikradel z osvajanjem, Evropa pa je na temeljih religije že gojila lastno mitologijo. Slednje se je v humanizmu sicer uspela osvoboditi, vendar je mit nezavedno še vedno obstajal. In kje se to v odnosu do islama najbolj vidi?

Moja hipoteza je, da se je evropski umetnosti na podlagi prej omenjene avtonomije uspelo izviti iz primeža formalnih, pred-humanističnih vezi in je, čeprav z ostankom nezavedne mitološke osnove, na svojih tleh vseeno uspela sprejeti vplive islamske umetnosti. Na tem mestu se posvečam opisu islamske umetnosti in krajši časovni premici najpomembnejših vplivov na Evropo. Svojo tezo osredotočam predvsem na primeru arhitekture in obrtniške

umetnosti, saj sta zaradi religiozne narave islamskega pogleda na umetnost, najbolj ekspresivni.

Vendar pa, da bi se lahko lotila konkretnih primerov medsebojnega umetniškega vplivanja, se mi je zdelo smiselno najprej prikazati pozitivne in negativne lastnosti obeh glavnih točk, Evrope in islama. Primerjava med kulturno preteklostjo in sedanostjo se pokaže kot zelo zanimiva. Na eni strani Evropa sicer skozi celotno svojo zgodovino kaže na množico nestabilnih in do neke mere sovražnih entitet, vendar je zaradi lastnosti asimilacije tujih vplivov in njihovega predrugačenja po svojem okusu uspela tudi obstati. V umetniškem smislu je šlo za pripojitev islamskih motivov v gradnjo stavb, oblikovanju tkanin in drugih okrasnih predmetov. Ne ozirajoč se na svoj odpor do islama kot oblike vladavine ali religije, je do neke mere hvaležno sprejela njegove vzorce.

Po drugi strani pa se je islam zaradi svoje osnovne težnje po združevanju in ohranjanju enotnosti, zaradi vse večjih kulturnih razlik med narodi, ki jih je pod svojo vladavino združeval, znašel v krizi. Čeprav tako zelo napreden in pod božjim očesom blagoslovljen, da išče napredek, je zgrešil možnost enotne razkropitve religije na več kulturnih ali etničnih tipov. Seveda mu je to uspelo, toda za ceno, da na primer, od časa slave arabske umetnosti ne nastopa več enotno. Kot smo včasih govorili o skupini narodov pod vladavino islama, danes govorimo o islamu kot delu teh narodov. Mešanje oblik se je sicer aktivno pričelo v času otomanskega imperija, vendar je politično ozadje ta tok na nek način prekinilo.

Ali lahko torej na tem mestu podamo kritiko islamske umetnosti, kot preveč samozaverovane, da bi se prilagodila? Po mojem mnenju lahko. Evropska umetnost je sicer v preteklosti, s preganjanjem tujcev iz svojega teritorija storila mnogo napak, a ji je uspelo ne samo sprejeti vpliv, temveč ga do neke mere tudi ohraniti. Samo Španija vsebuje kar nekaj izrednih primerov, kako se je kljub goreči inkviziciji, islamski vpliv v arhitekturi ohranil. Islamski mit o tujcih je danes v Evropi še kako prisoten, a to ne izpodbija dejstva, da je njegova umetnost še zmeraj sprejeta z zanimanjem. Če ne drugega, evropska umetnost zaradi avtonomije, danes vsaj ve, da se je širjenje in sprejemanje najrazličnejših, tujih ali domačih vzorcev neprimerno olajšalo z vstopom na trg. Ne glede na njihovo estetsko vrednost.

## Literatura

- Adorno, Theodor W. in Max Horkheimer. 2002. *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Ahmad, Huma. 1997. *Muslim contributions to Science, Philosophy, and the Arts*. Dostopno prek: <http://www.jannah.org/articles/contrib.html> (21. september 2010).
- Art of the Crusades Era. 1997. *Islamic art*. Dostopno prek: <http://www.umich.edu/~marcons/Crusades/topics/art/art-article.html> (13. september 2010).
- Arreguias. 2006. *Arte mozárabe: Beatos mozárabes. Codices iluminados de los Comentarios al Apocalipsis*. Dostopno prek: <http://www.arteguias.com/beato.htm> (20. september 2010).
- Bajec, Anton, Janko Jurančič, Mile Klopčič, Lino Legiša, Stane Suhadolnik, France Tomšič, ur. 1994. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS.
- Bernik, Stane, Adolf Bibič, Lavo Čermelj, Božidar Debenjak, Ivan Gogala, Borut Ingolič, Zoran Jerin, Janko Kos, Gorazd Kušej, Miha Likar, Jože Lipovec, Borut Loparnik, Jakob Medved, Viljem Merhar, Janek Musek, Janez Orešnik, Albin Orthaber, Janko Prunk, Franc Rozman, Boris Šket, Andrej Šmalc, ur. 1976. *Leksikon Cankarjeve založbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Bowker, John Westerdale. 1997. *The Oxford dictionary of world religions*. Oxford [etc.]: Oxford University Press.
- Cardini, Franco. 2003. *Evropa in islam*. Ljubljana: cf\*.
- Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- --- 2004. *Evropa brez Evropejcev*. Ljubljana: Sophia.
- --- Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 2002. *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
- Detienne, Marcel. 2008. *Iznajdba mitologije*. Ljubljana: Studia humanitatis.



- Djait, Hichem. 1989. *Europa i islam*. Sarajevo: Starješinstvo Islamske zajednice Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Slovenije.
- Encyclopedia Britannica. 2010a. *Early period: the Umayyad and Abbasid dynasties*. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/295642/Islamic-arts/61832/Early-period-the-Umayyad-and-Abbasid-dynasties?anchor=ref316742> (21. september 2010).
- --- 2010b. *F. R. Leavis*. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/334127/F-R-Leavis> (12. avgust 2010).
- --- 2010c. *Islamic arts*. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/295642/Islamic-arts/61832/Early-period-the-Umayyad-and-Abbasid-dynasties?anchor=ref316742> (21. september 2010).
- --- 2010č. *Islamic art under European influence and contemporary trends*. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/295642/Islamic-arts/13866/Islamic-art-under-European-influence-and-contemporary-trends> (21. september 2010).
- --- 2010d. *Saracen*. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/523863/Saracen> (12. september 2010).
- --- 2010e. *Umayyad Dynasty*. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/613719/Umayyad-dynasty> (21. september 2010).
- --- 2010f. *Western Islamic art: Moorish*. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/295642/Islamic-arts/13850/Western-Islamic-art-Moorish> (21. september 2010).
- Encyclopedia of Irish and World Art. 2010. *Post-Renaissance Meaning of Art*. Dostopno prek: <http://www.visual-arts-cork.com/art-definition.htm#postrenaissance> (15. avgust 2010).
- Greary, Patrick J. 2005. *Mit narodov: srednjeveški izvori Evrope*. Ljubljana: Studia humanitatis.

- Hanrahan, Nancy Weiss. 2000. *Difference in time: A Critical Theory of Culture*. Westport, CT: Praeger. Dostopno prek: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=15445912> (15. avgust 2010).
- Harrington, Austin. 2004. *Modern social theory: an introduction*. Oxford, New York. Oxford University Press.
- Hillenbrand, Robert. 1999. *Islamic art and architecture: 20 illustrations, 80 in color*. New York: Thames and hudson.
- Ilić, Veselin. 1987. *Mitologija, ideologija in umetnost*. Beograd: Novo delo.
- Nasr, Seyyed Hossein. 2007. *Islam: religija, zgodovina in civilizacija*. [Maribor]: Litera.
- *Spread of Islam*. 2010. Dostopno prek: [http://coursesa.matrix.msu.edu/~fisher/HST140\\_2008/Spread\\_of\\_Islam.html](http://coursesa.matrix.msu.edu/~fisher/HST140_2008/Spread_of_Islam.html) (12. september 2010).
- Starješinstvo Islamske zajednice Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Slovenije, ur. 1987. *Arapsko-islamski uticaj na evropsku renesansu*. Sarajevo: Starješinstvo Islamske zajednice Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Slovenije.
- Tate, Georges. 1994. *Križarji in svet Vzhoda*. Ljubljana: DZS
- Wikipedia. The Free Encyclopedia. 2010a. *Beato of Liébana*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Beatus\\_of\\_Li%C3%A9bana#Arabs\\_and\\_Mozarabs](http://en.wikipedia.org/wiki/Beatus_of_Li%C3%A9bana#Arabs_and_Mozarabs) (20. september 2010).
- --- 2010b. *Dar al-Islam*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Divisions\\_of\\_the\\_world\\_in\\_Islam#Dar\\_al-Islam](http://en.wikipedia.org/wiki/Divisions_of_the_world_in_Islam#Dar_al-Islam) (8. september 2010).
- --- 2010c. *Herbert Marcuse*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Herbert\\_Marcuse](http://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Marcuse) (15. avgust 2010).
- --- 2010č. *Hidžra (islam)*. Dostopno prek: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Hid%C5%B8ra\\_\(islam\)](http://sl.wikipedia.org/wiki/Hid%C5%B8ra_(islam)) (8. september 2010).

- --- 2010d. *Poitiers*. Dostopno prek <http://en.wikipedia.org/wiki/Poitiers> (12. september 2010).