

JURE MIKUŽ¹

Razvoj in dosežki zgodovinske antropologije likovnega

Izveček: V zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja so se v humanističnih in družboslovnih znanostih odločilno uveljavili novi epistemološki pristopi, kot so strukturalizem, semiotika, poststrukturalizem, dekonstrukcija, pofreudovska psihoanaliza, novo branje Marxa in druge. V zgodovinopisju sta odpirali nova obzorja predvsem nova zgodovina in zgodovinska antropologija. Zadnja disciplina, ki je posodobila raziskovalne postopke, je bila tradicionalna umetnostna zgodovina. Na osnovi vizualnih in kulturnih študij, socialne zgodovine umetnosti, hermenevtike, recepcijske estetike, francoske semiotike vizualnega, nevroumetnostne zgodovine idr. se je razvila zgodovinska antropologija likovnega.

Ključne besede: zgodovinska antropologija likovnega, zgodovinska antropologija, zgodovina, umetnostna zgodovina, zgodovina umetnostne zgodovine

UDK: 7.072.2

The Genesis and Achievements of the Historical Anthropology of Images

Abstract: The last decades of the 20th century witnessed new epistemological approaches in the humanities, based on structuralism, post-structuralism, deconstruction, post-Freudian psychoanalysis, semiotics, New Marxism, etc. In the field of historical studies, new scientific horizons opened especially with new history and historical anthropology, while the last discipline to modernise its approaches was traditional art history. Based on visual and cultural studies, social art history, hermeneutics, aesthetics of reception, French semiotics of the visual, neuro-art-history and others, a new interdisciplinary method emerged: the historical anthropology of images.

Key words: historical anthropology of images, historical anthropology, history, art history, history of art history

¹ Dr. Jure Mikuz je redni profesor in vodja programa Zgodovinska antropologija in smeri Zgodovinska antropologija likovnega na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: jure.mikuz@guest.arnes.si.

“Zgodovina ni samo tisto, kar je bilo,
ampak tudi tisto, kar smo iz nje naredili.”

Marc Bloch

V zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja so se v humanističnih in družboslovnih znanostih odločilno uveljavili novi epistemološki pristopi, kot so strukturalizem, semiotika, poststrukturalizem, dekonstrukcija, pofreudovska psihoanaliza, novo branje Marxa in druge, na njih utemeljene in z njimi povezane, predvsem materialistično osnovane metodologije. Avtorji kot Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault in Jacques Derrida so dokazali, da so bile predstave humanistične tradicije o samostojnem subjektu, sposobnem vedeti vse o svetu in o sebi, uveljavljene v razsvetljenstvu, utopične.* Opozorili so na pomen nezavednega védenja, na nezanesljivost neposrednega razumetja izjavljanja in na vlogo diskurzivnih praks v razširjanju družbene moči. Nova spoznanja so počasi upoštevali celo nekateri znanstveniki ene izmed najkonzervativnejših strok – umetnostne zgodovine. Spoznali so, da je nujno ponovno premisliti vse uveljavljene pristope – od slogovnih preko ikonografskih do kulturnozgodovinskih. Opredeliti je treba specifične podobne kot vizualnih nosilk izkušenj in pomenov, ki jih ne moremo prevesti v govorico, so pa strukturirane podobno kot govorica.

ART JOURNAL 1982

Prvo resno opozorilo, da je umetnostna zgodovina skoraj poldrugo desetletje v krizi, ker se ni zavedla vseh potresnih premikov, ki so jih v druge stroke vnesli omenjeni pristopi, je bilo zelo odmevno, saj je izšlo l. 1982 v četrtletniku, ki ga izdaja *College Art Association of America*. V ameriško društvo je včlanjen vsak spodoben umetnostni zgodovinar v svetu in glasnik redno prejema. Gostujoči urednik Henri Zerner je povabil nekaj kolegov, ki naj v prispevkih ne bi kritizirali stanja, ampak nakazali smeri, kako ga razrešiti. Pri tem ga ni vodila želja po ustanavljanju nove “šole”, ampak je izbral “neuvrščene” avtorje, da bi preinterpretirali obstoječa dognanja, analizirali ideologijo in opozarjali na nujnost preseganja ozkih, specialnih nazorov. Izbrani so bili res ugledni profesorji: Oleg Grabar, O.

* Da ne bi bil prispevek preobložen, so navedena dela posameznih avtorjev samo, kadar se nanje neposredno sklicujemo. Vsi v prispevku omenjeni avtorji so danes dovolj znani, da njihovih bibliografij, naslovov in celo oznak posameznih del ni težko najti (tudi na medmrežju), mnoga so celo prevedena v slovenščino.

K. Werckmeister, Joan Hart, David Summers, Rosalind Krauss in Donald Preziosi. Urednik je prispeval uvodne ugotovitve: umetnostna zgodovina je v službi vladajoče ideologije, ki določa predmet njenih študij. Zato mora svoj objekt ponovno premisliti, kar pa je nemogoče ob sedanji, izključno zahodni usmerjenosti in trmoglavi delitvi na visoko in nizko umetnost (uporabljamo kot uveljavljajoči se prevod terminov "high" in "low"). Druga obremenjujoča postavka je prepričanje, da je umetnost popolnoma samostojna vrednota, ki presega zgodovinskost in torej ne pripada času in prostoru. Zato stroka meni, da jo lahko z naivnim pozitivizmom do kraja razloži. Novi pristopi bi se morali zgledovati po antropologiji, kakršno sta razvila Claude Lévi-Strauss in Barthes ali zgodovinopisje Marca Blocha ter francoske revije *Annales* (odslej *Anali*). Na srečo se že pojavljajo nekateri strokovnjaki, ki ne verjamejo več v dokončne interpretacije in permanentne univerzalne resnice: "Nova umetnostna zgodovina obljublja, da bo bolj zgodovinska, kot je bila stara, saj verjame, da umetnost ni samo estetska, ampak da ima mnogo funkcij, npr. uporabnih in obrednih, ki niso samo obrobne ali zanemarljive, ampak so bistveni del njene narave in pomenov."²

KONEC ZGODOVINE UMETNOSTI?

Hansa Beltinga so izkušnje lastnega ukvarjanja tako s srednjeveško in renesančno kakor tudi z moderno umetnostjo ter praksa nekaterih kolegov s kontekstualnim razlaganjem umetniških del, njihovih funkcij in okolja, ki jih je pogojevalo, spodbudile, da je l. 1983 na nastopnem predavanju na Münchenski univerzi izzivalno postavil tezo o koncu tradicionalnega, akademskega zgodovinopisja umetnosti in hkrati o koncu umetnosti. Konec umetnostne zgodovine je predvsem konec umetnosti kot zgodovine. Stroka namreč obvladuje znanstveno pisanje o umetnosti z okostenelimi pristopi, ki niso sposobni zaznati značilnosti sodobnega ustvarjanja. Pozval je na revizijo metodologije, na nujnost interdisciplinarnosti in med vedami posebej poudaril antropologijo.³ Še istega leta so se na osrednjem inštitutu za umetnostno zgodovino iste univerze sestali najuglednejši nemški umetnostni zgodovinarji in se obvezali, da bodo pripravili skripta, ki naj bi odgovorila, kaj je umetnostna zgodovina, kaj je njen predmet, s kakšnimi sredstvi umetnine opredeljujemo in jih ohranjamo ter prikazala glavne metodološke pristope, s katerimi jih interpretiramo. L. 1985 so njihovi prispevki izšli v knjigi, kot uredniki pa so bili

² Zerner, 1982.

³ Belting, 1983.

navedeni najpomembnejši nemški strokovnjaki: Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer in Martin Warnke. Belting je napisal poglavje *Likovno delo v kontekstu*, ki ga je začel takole: "Nenavadno je, da se še vedno pojavljajo debate o edino pravilnem pogledu na umetnost, edino pravilnem načinu umetnostnozgodovinskega početja. Takega načina ni."⁴

Po nekaterih temeljnih knjigah, o katerih bomo govorili pozneje, je Belting l. 2001 izdal delo *Antropologija podobe*.⁵ V uvodu je zapisal, da se članki v njej "trenutno nahajajo na stopnji eksperimenta in priprav. V tem smislu je treba *Antropologijo podobe* razumeti kot temelj za razprave in kot vmesni rezultat ... Vprašanje je, ali je 'antropologija podobe' že dokončen pojem za tisto, k čemur teži vizija knjige." Njegovo opozorilo kaže vzeti resno, saj je bralec – zlasti tisti, ki pozna vsa njegova druga dela – nad knjigo, prevedeno tudi v slovenščino, lahko razočaran.⁶ Tak občutek še okrepi njen ambiciozni podnaslov: *Osnutki znanosti o podobi* in avtorjev omalovažujoči odnos do večine aktualnega diskurza, ki ga po njegovem prepričanju ne glede na področje in čas nastanka obravnavanih del še naprej določa ozko novoveško pojmovanje umetnosti.⁷ Vendar je delo doslej edino, ki manifestativno odgovarja na vprašanje, kaj sploh je zgodovinska antropologija likovnega. Ker smo se to namenili osvetliti z našim pregledom, si oglejmo njegove glavne teze. Belting opozarja, da se vse, kar se pojavi pred pogledom ali pred notranjim očesom, lahko izčisti v podobo ali vanjo spremeni. Zato obstajajo mentalne, notranje podobe, npr. sanje in fizične podobe (recimo ikone). Zgodovina podobe je bila vedno tudi zgodovina vizualnih medijev, kajti ker podoba sama po sebi nima telesa, potrebuje medij, v katerem se utelesi. Danes se vprašanja podobe ne zastavljajo ob umetnosti, ampak ob množičnih medijih, saj so vse, torej tudi digitalne podobe sestavni del upodobitvene tradicije. Potemtakem bi bilo treba razviti teorijo podob in teorijo medijev ter tehnik. Tega se lahko lotevamo samo interdisciplinarno, antropološko in v medkulturnem horizontu, pri čemer ostaja problem, da je pojem antropologije rabil zelo različnim disciplinam in je bil v zgo-

⁴ *Kunstgeschichte*, 1985. Leta 1996 je izšla tretja izdaja, razširjena s prispevki Oskarja Bätschmanna, Hartmuta Krafta in z izpopolnjenim besedilom Norberta Schneiderja. Ta izdaja je prevedena tudi v slovenščino in iz nje je tudi navedek, *Uvod v umetnostno zgodovino*, 1998, 214.

⁵ Belting, 2001.

⁶ Slov. prev. (po drugi izdaji 2002), Belting, 2004, 8.

⁷ Gl. precej kritično oceno Wood, 2004.

dovini pogosto ideološko obarvan. “Toda ‘zgodovinska antropologija’, ki išče svojo snov v preteklosti in v sedanosti lastne kulture, se je kljub temu uveljavila kot moderna oblika znanosti o kulturi. In če raziskuje medije in simbole, ki jih kultura uporablja pri produkciji smisla, je zanjo pomembna tema tudi podoba.”⁸

KULTURNE IN VIZUALNE ŠTUDIJE – ZDA

Poskusi revizije tradicionalne umetnostne zgodovine so se v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja pojavljale po vsem zahodnem svetu. V ZDA so se razvijala obsežna polja splošnih kulturnih študij, ki pojmujejo kulturo v najširšem smislu človeškega življenja, mišljenja in delovanja. Njihova področja so študije spolov (deljene na starejše in novejše feministične, gejevske in *queer* študije), raziskave postkolonializma in globalizacije, razne izpeljanke sodobne antropologije, lingvistične in literarne študije, etnične študije itd. Na vzpostavljanja novih raziskovalnih področij je močno vplivala francoska teorija, ki se v ZDA ni uveljavila, dokler ni bila prevedena v angleščino. Zato je bil izredno pomemben zbornik angleških prevodov francoskih avtorjev, kot so Julia Kristeva, Louis Marin, Foucault, Barthes, Jean-Claude Lebensztejn, Michel Serres in Jan Mukařovský, ki ga je pripravil Norman Bryson leta 1988.⁹ Predvsem je ta seveda vplival na razvoj tedaj še vzpostavljaljočega se polja, imenovanega študije vizualne kulture. Nastajalo je na presečišču psihoanalitičnih in medijskih diskurzov in se širilo na razne manifestacije optičnih izkušenj ter na vse različice vizualnih praks. Na njegovo oblikovanje so vplivali jezikoslovje v najširšem smislu ter novi filozofski, sociološki in antropološki pogledi na problematiko reprezentacije (v najširšem, diskurzivnem smislu prikaza, predstavitve), prav tako pa tudi nova umetnostna zgodovina. Poleg ožje likovne umetnosti so raziskave zajele še arhitekturo, fotografijo, film, televizijo, video, nove medije, reproduktivnost, virtualnost, digitalnost, muzeje, galerije in druge arhive oz. načine hranjenja podob, hipertekstualnost, medmrežje, digitalnost, multimedialnost, instalacije, performans. Tako se je uveljavilo tudi obravnavanje podob, ki izgubljajo telesno konkretnost nekdanjih podob objektov z vsemi posledicami, ki jih to prinaša, od trženja in hranjenja do fetišizma in čaščenja. Z epistemološko nujno interdisciplinarnostjo so nove študije prispevale k ukinjanju tradicionalne delitve na visoko in nizko umetnost ter vzpostavile drugačna pojmovanja odnosov med podobo in besedilom. To se je zdelo

⁸ Belting, 2004, 5–64, 30.

⁹ Bryson, 1988.

spolitiziranemu uredništvu revije *October* sporno, saj študije vizualne kulture s tem, da odvrčajo pozornost od umetnosti na podobo, ogrožajo bistvene vrednote umetnostne zgodovine.¹⁰

Termin “vizualna kultura” je prvi uporabil Michael Baxandall l. 1972,¹¹ takrat profesor za zgodovino klasične tradicije na Warburgovem inštitutu londonske univerze. Študiral je v Münchnu pri Hansu Sedlmayrju in strukturalna analiza, ki jo je vzpostavil, razvil in s pridom uporabljal njegov učitelj, je ostala podstat njegove metodologije. Študije, od začetne o odnosu med Giottovim ustvarjanjem in govorništvom do zadnje o pojmovanju sence v času razsvetljenstva, se posvečajo umetniškemu delu kot celovitemu sklopu indecev; ti nakazujejo poti raziskave v vse smeri zgodovinskih dejstev, ki delo pogojujejo. Baxandall je razgrnil ob vsaki umetnini zgodovinski, družbeni, ideološki in materialni kontekst časa, v katerem je nastala, ugotavljal njene odnose do sočasnih besedil vseh vrst, od popolnoma praktičnih, kot so pogodbe, računi in naročila, do estetskih in filozofskih. Posvetil se je tako njenim uporabnim kot simbolnim funkcijam, umetnikovim in naročnikovim nameram, materialom, trgu in vsem drugim detajlom. Je daleč najbolj navajan umetnostni zgodovinar med antropologi, katerim je posebej koristen njegov termin “oko obdobja (*period eye*)”.

Istega leta, tj. 1972, je Svetlana Alpers, prvič zapisala termin “nova umetnostna zgodovina”, l. 1983 pa po Baxandallovm zgledu oznako “vizualna kultura”. Oba izraza sta izhodišči za eno njenih najvplivnejših del, knjigo o nizozemski kulturi in družbi 17. stoletja, v kateri so bile podobe, ločene od besedila, osrednjega pomena za reprezentacijo sveta. Zato se je posvetila mehanizmu videnja in novo izumljenim pripomočkom, kot so daljnogled, mikroskop, kamera obskura, ki so tehnično omogočali izpopolnjene načine gledanja in hkrati vplivali tudi na nastanek podob.¹² Njen vzornik Baxandall, s katerim sta l. 1994 skupaj napisala monografijo z značilnim naslovom *Tiepolova slikarska inteligenca*, se ji je l. 1986 pridružil na kalifornijski univerzi v Berkeleyju, ki je postala ena prvih in nosilnih središč nove angloameriške umetnostne zgodovine. Tu so delovali in se formirali literarni zgodovinar Stephen Greenblatt, z Alpersovo sourednik revije *Representations*, ki je uveljavil izraz “poetika kulture”, Martin Jay, Joseph Leo Koerner idr.

¹⁰ *Visual Culture Questionnaire*, 1996.

¹¹ Baxandall, 1972 in 1996.

¹² Alpers, 1983.

Pomembno vlogo pri diskusijah o študijah vizualne kulture so imeli v tem času revije, kot je *October*, ter strokovna srečanja in delovne skupine, npr. *Faculty Working Group on Visual Culture* na čikaški univerzi, kjer izhaja tudi pomembna interdisciplinarna revija *Critical Inquiry*. Njen urednik W. J. T. Mitchell je takrat skrbel za tematske številke, ki so predstavljale teorije psihoanalize, feminizma, pluralizma, sociologije literature, analize kánonov, postkolonializma, rasne identitete idr. Tudi v svojih delih se kot profesor angleškega jezika in umetnostne zgodovine posveča odnosom med vizualnim in besednim ter njune značilnosti analizira v kontekstu političnih in družbenih dejavnikov. Zanj so podobe znaki, ki pretendirajo ne biti znaki. Reprezentacija ni prepis vidne resničnosti, ampak proces, s katerim družbeni in kulturni svet izoblikuje videenje samega sebe.¹³ L. 2005 je Mitchell strnil svoje glavne prispevke v knjigi s pomenljivim naslovnim vprašanjem *Kaj slike želijo?*¹⁴ V njih ga je predvsem zanimalo, zakaj se ljudje pred slikami in podobnimi objekti obnašajo, kakor da bi bili živi, kakor da bi imeli lastno mišljenje, da bi vplivali na ljudi, jih prepričevali, osvajali in zavajali, čeprav vedo, da niso živa bitja, ampak nemočni predmeti. Antropologi pripisujejo tako vero otrokom, ljudem z mentalno motnjo, gorečim vernikom, domorodcem in drugim "drugačnim", ki jih očara paradoks podob. Te so hkrati žive in nežive, močne in šibke, polne pomenov in hkrati brez njih, in ker so tudi žive, imajo svoje želje, zahteve in nagone. Prav ti izzivajo ikonoklaste, da jih uničujejo; s tem napadajo idolatrijo drugih, ki so jim te podobe svete. Vsi vzvodi človeškega ravnanja s podobami in odnosov do njih v zgodovini in danes izvirajo iz starodobne magije, fetišizma, malikovalstva, totemizma, fascinacije, prepričljivosti urokov in animizma.

Mitchell je kritičen do ikonologije Panofskega, ki podobe navezuje na besedila, medtem ko jih on strogo ločuje, podobno kot Baxandall, ki pravi, da sta vizualno in verbalno neprimerljiva diskurza.¹⁵ Take in podobne pripombe so spodbudile novega duha tudi v pojmovanju ikonografije in to v njenem samem središču, na univerzi v Princetonu, kjer je Charles Rufus Morey že l. 1917 ustanovil *Index of Christian Art*. L. 1990 so priredili pogovor s preko 350 prisotnimi z značilnim naslovom *Iconografija na razpotju*,¹⁶ ob osemdesetletnici *Indeksa* pa

¹³ Mitchell, 1986.

¹⁴ Mitchell, 2005.

¹⁵ Baxandall, 1993.

¹⁶ *Iconography at the Crossroads*, 1993.

kot njegovo nadaljevanje posvetovanje *Ikonografija na indeksu*.¹⁷ Seveda ni bilo mogoče obiti dejstva, da je večina pomislekov "nove" ikonografije naperjena proti glavnemu utemeljitelju discipline Erwinu Panofskemu, ki mu je posvečen poseben zbornik, naslovljen po njegovem najbolj znanem teoretičnem delu.¹⁸ K tej navdušujoči seriji prištevamo vsaj še posvet, ponovno z ugledno mednarodno udeležbo na temo odnosov med umetnostjo, teologijo, eksegezo in literaturo v srednjem veku.¹⁹

VELIKA BRITANIJA – SOCIALNA ZGODOVINA UMETNOSTI

Potreba po novih pristopih k preučevanju umetniških del se je v tem času uveljavila tudi v Veliki Britaniji. Najuglednejša umetnostnozgodovinska inštituta pri londonski univerzi, Warburgov (z avtoriteto Ernsta H. Gombricha) in Courtauldov, sta omogočila mnogim znanstvenikom, da so na osnovi odlične izobrazbe širili meje stroke predvsem s študijem antične tradicije. Številni emigranti, npr. Karel Mannheim, Frederic Antal in Arnold Hauser, pa so uveljavili močno sociološko smer umetnostne zgodovine, ki so ji sledili Francis D. Klingender, John Berger, Francis Haskell in mnogi drugi. Najudarnejše sta proti tradicionalni, izključno slogovni in ikonografski analizi naravnani stroki učinkovali l. 1973 po disertaciji prirejeni knjigi T. J. Clarka. Obe obravnavata vpliv političnega in družbenega dogajanja v Franciji okoli l. 1848 na družbeno ikonografijo umetniških del in na njihovo soustvarjanje razmer za moderno življenje.²⁰ Clark je izpričan marksist in je bil, dokler ga niso izključili, član Situacionistične internacionale; njegov poznejši prihod v ZDA je povzročil pretrese tudi tam, tožarjenje z zagrizenim pristašem slogovne analize Sydneyjem Freedbergom na Harvardu in polemiko z Michaelom Friedom zaradi prevrednotenja formalističnega modernizma Clementa Greenberga. Ob njegovi naslednji veliki knjigi, o Manetu, pa je bilo mogoče opaziti tudi pomemben vpliv Lacanovih teorij.²¹ Čeprav je Clark pisal o obdobju, ki so ga v tistem času "pravi" umetnostni zgodovinarji imeli za robnega, saj se z njim začenja moderno ustvarjanje in to mnogim ni bilo blizu, so on in omenjeni angleški kolegi veliko prispevali k formiranju

¹⁷ *Image and Belief*, 1999.

¹⁸ *Meaning in the Visual Arts*, 1995.

¹⁹ *The Mind's Eye*, 2006.

²⁰ Clark, 1973; Clark, 1973a.

²¹ Clark, 1985. Gl. Carrier, 1990.

sodobne zgodovinske antropologije, predvsem z zglednimi družbenozgodovinskimi študijami mecenstva, naročništva in okusa, opredelili pa so tudi, kako lahko raziskovanje podob koristi zgodovinarju.²²

Britanci so se intenzivno navezovali na dogajanje drugod, predvsem v ZDA, kamor so nekateri najpomembnejši tudi odšli in se bolj poredko vračali: poleg Clarka tudi Robert L. Herbert, Baxandall, Michael Camille, David Freedberg, Bryson, John Shearman idr. L. 1978 je začel izhajati četrletnik *Art History*, ki ga je prvi urejal John Onians. Onians se je uspešno loteval obravnave različnih umetnostnih obdobij (od antike do renesanse), pisal je o lingvističnih in psiholoških pristopih, prav v zadnjem času pa je utemeljil novo zvrst, nevrozgodovino umetnosti, o kateri bomo še govorili. Ker je torej sam odprt za najrazličnejše teme in sodobne metodologije, je tako usmerjena tudi revija: interdisciplinarno, sociološko, multikulturno in inovativno. Že od začetka je spodbujala pomembne študije primerov in metodološke razprave in je, kljub temu da je *Art History* dosti mlajša od takrat že dodobra uveljavljene, precej starejše umetnostnozgodovinske periodike po svetu, kmalu pridobila izjemen ugled, predvsem zato, ker med avtorji niso samo umetnostni zgodovinarji, ampak pisci s številnih drugih področij. Tudi sam termin "New Art History" z vsemi interesnimi implikacijami se je hitro udomačil, kar dokazujejo številni zborniki in knjige, ki so z njim naslovljene, od antologije, ki sta jo uredila A. L. Rees in Frances Borzello l. 1986, do preglednih poglavij najpomembnejših obravnavanih tem, ki jih je zbral v knjigo Jonathan P. Harris l. 2001: kapitalistični modernizem, nacionalna država in vizualna reprezentacija, feminizem, subjekti, identitete in vizualna ideologija, strukture in pomeni v umetnosti in družbi, reprezentacije spolnosti.

HERMENEVTIKA IN RECEPCIJSKA ESTETIKA: NEMČIJA

Povedali smo že, da je l. 1983 nemško stroko razburkala Beltingova teza o koncu tradicionalne umetnostne zgodovine. Prva reakcija sta bila že omenjeni učbenik, ki je v marsičem koristen še danes, in ustanovitev dopisne šole za umetnost na univerzi v Tübingenu, ki je po l. 1984 izdajala tekste avtorjev, kot so Werner Busch, Tillmann Buddensieg, Wolfgang Kemp idr. Ponovno se je intenzivno razvnela diskusija *Umetnostna zgodovina brez umetnosti* ali *Umetnost brez zgodovine z izhodiščem*: Ali moramo gledati umetniško ustvarjanje v časovnem sosledju ali pa ga moramo razumeti po različnih funkcijah njegovih izdelkov, ki se med seboj prežemajo in včasih

²² Gl. npr. Haskell 1993 in druga njegova dela.

druga drugo nadomeščajo? Novo pojmovanje ne sme sprejemati nastajanja umetniških del kot nekaj danega, ampak mora razložiti pojavljanje potreb po njih, kakor jih lahko razberemo iz zgodovinskega konteksta. Če jih hočemo pravilno dojeti, moramo podobe in druge eksponate iz muzejev vrniti v njihovo prvotno dejansko in idejno okolje, ki omogoča stike z gledalcem in razumevanje njihovih sporočil.²³

V Nemčiji sta se uveljavili predvsem dve smeri. Receptijska estetika je na osnovi posredovanja in dojetanja literarnih del (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Hans-Georg Gadamer, Roman Ingarden) pod vplivom ruskih formalistov razvila študije zgodovine sprejemanja tudi vizualnih del in nadaljevala raziskave psihologije dojetanja (gestalt psihologija, Rudolf Arnheim, Gombrich). Zbornik besedil iz l. 1985, ki ga je uredil Wolfgang Kemp, je imel pomenljiv naslov: *Gledalec je v sliki*. V njem so zbrani celotni ali delni prispevki vseh najpomembnejših avtorjev z vsega sveta (Jean Paris, Thomas Puttfarcken, Alpersova, Marin, Fried, Oskar Bätschmann idr.).²⁴ Receptijski pristop je postal zelo priljubljen in je spodbudil vrsto koristnih študij, ki so jih nadaljevali v zborniku nastopajoči avtorji in prispevali še drugi, predvsem v Nemčiji. Od nenemških avtorjev naj omenimo na področju kulturnih študij velik vpliv Stuarta Halla, vodje centra za sodobne kulturne študije na birminghamski univerzi.

Predvsem v nemški domeni je ostala tudi hermenevtika. Prvotno razlaganje besedil, ki so ga utemeljile literarne vede, je preraslo v interpretacijo vseh področij materialnega in duhovnega, narativnega in metaforičnega ustvarjanja, med njimi tudi spomenikov in izdelkov likovnega oz. širše vizualnega. Njeni najvidnejši predstavniki so Bätschmann, Gottfried Boehm, Francoz Paul Ricœur in drugi, med katerimi se npr. Max Imdahl ukvarja tudi z moderno umetnostjo. V študijskih letih 1985/86 in 1986/87 je skupnost študentov umetnostne zgodovine na Münchenski univerzi povabila glavne zastopnike stroke, naj predstavijo svoje metodološke pristope v ciklih *Novi zasnutki v umetnostni zgodovini* in *Umetnostna zgodovina, toda kakšna?*. Poleg večine v tem odstavku že omenjenih strokovnjakov so predavali še: Michael Bockemühl, Lorenz Dittmann, Horst Bredekamp idr.²⁵

L. 1995 je Belting dopolnil svojo knjigo o koncu umetnostne zgodovine in za naslovom izpustil vprašaj.²⁶ Še bolj je problematiziral pisanje o sodobni umetnosti,

²³ Boehm, 1984.

²⁴ *Der Betrachter ist im Bild*, 1985.

²⁵ *Kunstgeschichte – aber wie?*, 1989.

²⁶ Gl. drugo izdajo Belting, 2002².

o njeni vpetosti v družbo, v ustanove, predvsem v moderne muzeje in v politični okvir, ki je ostal po nekdanji blokovski delitvi sveta. Zanj je konec razvojne univerzalne zgodovine umetnosti in njenih velikih zgodb; postmoderna doba in novi mediji zahtevajo od ustvarjalca vpraševanje o bistvu umetnosti in njenih družbenih, političnih in ideoloških implikacijah. Belting je sodeloval pri izoblikovanju (1989) in uveljavitvi Centra za umetnost in medijsko tehnologijo (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*) v Karlsruheju z obsežno zbirko, ki je še danes edinstven v svetu. L. 2000 je bil v njem ustanovljen podiplomski kolegij, ki je povezal deset visokošolskih učiteljev z različnih področij in s treh različnih univerz, da bi skupaj, interdisciplinarno obravnavali diskurz moderne podobe. Dileme in ugotovitve je Belting objavil v razpravah v že omenjeni *Antropologiji podobe*, kjer obravnava tudi sodobne umetnike, kot so Gary Hill, Nam June Paik, Cindy Sherman, Jeff Wall idr.²⁷

FRANCIJA: VLOGA EHESS

V Franciji je v času strukturalizma in poststrukturalizma večina njenih pomembnih nosilcev preizkusila svoja metodološka izhodišča tudi na vizualnih področjih filma, televizije in ožje likovne umetnosti: Lévi-Strauss (o Françoisu Clouetu), Barthes (fotografija), Foucault (Velázquezove *Spletične*, Magrittova *Pipa*), Jean-François Lyotard (problem figuralike in nefiguralike, postmodernizem, Marcel Duchamp), Gilles Deleuze (film, Francis Bacon), Tzvetan Todorov (holandsko slikarstvo 17. stoletja), Lacan (Holbeinova *Poslanika*) itd. Sočasno se je med umetnostnimi zgodovinarji zavzemal za interdisciplinarnost ugledni profesor na Sorboni in nato na *Collège de France André Chastel*. Zlasti semiotika je spodbudila vrsto izvirnih pristopov posameznih avtorjev naslednje generacije, ki so delovali na različnih francoskih univerzah ali pa ostajali samostojni: Lebensztejn, Jean-Marie Pontévia, Jean-Louis Schefer, Jean Clair, sodelavci revije za sodobno umetnost in teorijo *Macula* idr. Prava metodološka šola pa je začela nastajati na pariški podiplomski fakulteti za družbene vede EHESS (*École des hautes études en sciences sociales*), katere ustanovitelji so bili uredniki in sodelavci revije *Anali*, s profesorji, kot so Marin, Hubert Damisch in Georges Didi-Huberman; njihove zgodnje knjige lahko štejejo h ključnim delom uvajanja semiotike in psihoanalize na področje vizualnih umetnosti in so temeljno oblikovale zgodovinsko antropologijo likovnega.²⁸ Pod vplivom in vodstvom karizmatičnega zgodovinar-

²⁷ Belting, 2004, 7 in *passim*.

²⁸ Damisch, 1972; Marin, 1977; Didi-Huberman, 1982.

ja Jacquesa Le Goffa, ki ga zanimajo vsa področja človeškega obnašanja, se na EHESS najbolj sistematično ukvarjajo s teorijo zgodovinske antropologije podobe francoski medievisti Michel Pastoureau, Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet idr., združeni v skupino GAHOM (*Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval*), ki že od začetka intenzivno sodelujejo tudi z drugimi kolegi iz Francije in tujine, kot so Camille, Belting, Jeffrey F. Hamburger, Herbert L. Kessler, Jean Wirth idr.²⁹

PRVI POMEMBNI DOSEŽKI L. 1990

O tem, kako nujna je bila revizija tradicionalnih umetnostnozgodovinskih pristopov, ki so jo zahtevali avtorji v 80. letih, priča hitra reakcija: že okoli l. 1990 je izšla vrsta metodološko izredno profiliranih del, katerih skupni imenovalec je bil snovanje nove umetnostne zgodovine. L. 1991 je izšla knjiga, v kateri se je filozof David Carrier podobno kot Belting skoraj desetletje pred njim vprašal, ali je konec tradicionalnega umetnostnega zgodovinopisja.³⁰ Opazil je, da o naslikani zavesi na Rafaelovi *Sikstinski madoni* v 19. stoletju ni pisal nihče, do konca 80. let 20. stoletja pa je naštel kar 87 interpretacij. Zanimalo ga je, kako naj umetnostni zgodovinarji sploh kaj dokažejo, če je ob taki debati, ki ji ni videti konca, jasno, da se med seboj ne bodo nikoli sporazumeli. Analitično in interpretativno pisanje prikazuje umetniško delo takó, kot naturalistična umetnina prikazuje svet. Kakor reprezentacija sveta v umetnini nikoli ne more biti resnično transparentna, tako tudi pisanje o njej ne more biti transparentno, saj ga vodijo pravila zgodovinopisja, ne pa zaveza nujnosti odgovora, kaj umetnina zares je (kaj predstavlja, hoče povedati itd.). V analizah študij nekaterih znanih del iz preteklosti je pokazal na različne dosežke interpretativnih pristopov in opozoril, da so podobe pomensko, prostorsko in tudi časovno večznačne, zato ostajajo diskusije o njihovem branju odprte. Vprašal se je, ali lahko govorimo o napredku v razlaganju in ali je kateri umetnik danes še vedno enak, kot je bil za Giorgia Vasarija, za Giovannija Pietra Bellorija ali za pisca s konca 19. stoletja. Ker interpretacija ne pripoveduje samo zgodbe s slike, ampak jo nadgrajuje, vsaka pobudi novo interpretacijo in sproži neskončen proces. Ko je na kakšni podobi kdo odkril globoko pomensko strukturo, ki je doslej ni nihče opazil, celo kritiki, ki se z njegovo ugotovitvijo ne strinjajo, gledajo to podobo drugače. Če kakšno delo nakazuje zago-

²⁹ *L' image*, 1996.

³⁰ Carrier, 1991.

netne probleme, s tem dokazuje, da je pred nami umetnina. Seveda ne obstaja samo en pravilen pristop, saj je tako kot v umetnosti tudi v umetnostnem zgodovinopisju napredek. Pri načinih interpretacije je treba upoštevati tudi subjektivnost pisca, kar zaostri vprašanje, ali je objektivnost sploh možna. Interpretacija pomeni pokazati smisel podobe s konstruiranjem pripovedi, ki razlaga njene poteze, mora pa biti izvirna, sugestivna in verjetna. Ker je mogočih več takih pripovedi, so možne tudi različne interpretacije, zato je nujno napisati zgodovino umetnostne zgodovine in izoblikovati njeno teorijo.

Prav tako vlogo kot Beltingovo pisanje za nemški prostor in Carrierjevo za angleško govoreči je v Franciji odigrala knjiga, ki jo je napisal danes že karizmatični profesor na EHESS Didi-Huberman, *Pred podobo: vprašanje, zastavljeno ciljem neke umetnostne zgodovine*.³¹ Prepričan je, tako kot je bil že pred njim Chastelov sodelavec Robert Klein, da je vir vsega epistemološkega zla razumevanje umetniškega dela, kakršno je vzpostavila italijanska renesansa. To je zatrlo vsako drugačno pojmovanje podobe, predvsem tiste, katere namen ni bil biti umetnina v renesančnem smislu. Avtor je, kakor je nakazal že Belting, kritično premislil temeljne koncepte stroke z nadrobno analizo in prevrednotenjem osnovnih tekstov, od Vasarija do Panofskega. Opozarja, da je Panofsky s kantovsko metodo sicer res kritiziral Vasarijevo zgodovino umetnosti kot zgodovino razvoja ideje proti njeni popolnosti v (neo)platonističnem smislu, da pa jo je po drugi strani rehabilitiral v imenu humanizma in klasičnega renesančnega koncepta reprezentacije. Zato so umetnostni zgodovinarji, ne da bi se tega zavedali, po svojem zgodovinskem pristopu neohegeljanci, po filozofskem spoznanju pa neokantovci, kar vodi v aporijo med normativnim presojanjem v imenu mimezis in poudarjanjem izvirne estetske ideje, torej med težnjo k popolnosti posnemanja narave na eni strani in subjektivnim hotenjem genija, da izrazi in ljudem približa neizrazljivo na drugi. Didi-Huberman je istega leta izdal obsežno študijo o Fra Angelicovih freskah v florentinskem San Marcu. V njej je na osnovi lastnih kritičnih misli iz zgoraj omenjene teoretične knjige na izviren način razložil, kako je lahko slikar z doslej neupoštevanimi likovnimi prijemi upodobil mistiko, dvoumnost in neupodobljivost eksegeze biblijskih resnic, besed in podob.

Fra Angelicov imaginarij je pripadal še "dolgemu srednjemu veku" (Le Goffov termin) in prav temu obdobju je posvečena glavnina študij, napisanih okoli l. 1990. Eno temeljnih je ponovno prispeval Belting, ki je že s podnaslovom knjige

³¹ Didi-Huberman 1990.

Podoba in kult: zgodovina podobe pred obdobjem umetnosti nakazal, zakaj.³² Delo je nastajalo v istem času kot pravkar omenjeni knjigi Didi-Hubermana. Belting prav tako obravnava srednjeveške podobe, v katerih so verski, obredni in drugi, doslej zapostavljeni zunajumetnostni dejavniki v družbenem in idejnem kontekstu časa določali tako nastanek kot obliko in vsebino podob. Tudi on je začrtal ločnico z deli, ki so nastala po renesansi, ko je srednjeveške naloge preglasila estetska oz. umetniška komponenta in sama postala glavna funkcija umetniškega dela, o čemer je pisal v revidirani knjigi o koncu umetnostne zgodovine in tudi drugje.³³ Sprva je umetnost kanoniziralo predvsem plemstvo, v 18. in 19. stoletju pa jo je privzdignilo meščanstvo in njegove ustanove; postala je sestavni del njegovega kulturnega življenja, izobraževanja in elitizma. Umetnikov položaj je bil vedno bolj samostojen, manj odvisen od naročnikov, vendar še vedno vpet v kontekst kulturnih in družbenih konvencij.

Belting je zapisal, da je, ko je pripravljal to delo, David Freedberg v sosednji pisarni na kolumbijski univerzi v New Yorku pisal svojo *Moč podob*.³⁴ Ta knjiga je v njem zbudila dvom o linearni "zgodovini podob", saj se podoba kot predstava in produkt s svojim dvojnimi smislom upira zgodovinski urejevalni shemi.³⁵ Freedberg zajema obdobje antike, ko se je izoblikovalo veliko verovanj v moč podobe, ki jih je prevzel srednji vek, nato pa sledijo srednjeveška in nova prepričanja o njeni moči do danes. Kakor pove podnaslov, *Študije o zgodovini in teoriji odziva*, so ga zanimale moč podobe, izražena v njeni pragmatiki, in reakcije, ki jih ta vzbudi v gledalcih. Ni se osredotočil na prevladujoči esteticizem; podoba zanj ni predvsem reprezentacija sveta, ampak ga zanima njeno učinkovanje nanj. Analiza izkušenj, investiranih v podobo, čutnih in čustvenih odzivov nanjo in vseh njenih drugih rab na področju verskega obredja, prava, ljubezni, spolnosti, vraževerja, urokov, magije, zdravilstva itd. je vodila njegovo z gledno antropološko študijo, ki je spodbudila precej reakcij, zaradi katerih še danes vpliva na razvoj stroke.³⁶

V isti sklop problematike sodi knjiga *Gotski idol*, ki jo je izdal l. 1989 Camille.³⁷ V nasprotju s splošno sprejetim gledanjem Émila Mâla, da se v gotških katedra-

³² Belting, 1990; ob tej knjigi navedimo še sočasno Wolf, 1990.

³³ Belting 2002²; Belting, 1998.

³⁴ Freedberg, 1989.

³⁵ Belting, 2004, 5–6.

³⁶ Gl. npr. *The Mind's Eye*, 2006, 13; Prévost, 2003.

³⁷ Camille, 1989.

lah in njihovi likovni opremi zrcalijo besedila učene verske in filozofske srednjeveške misli, je Camille prepričan, da umetniška dela ta besedila po svoje, pogosto zelo nepravoverno komentirajo, se jim posmehujejo in spreminjajo njihov pomen. Ta zavest ga je vodila vseskozi (ko je l. 2002 umrl, star 44 let, je zapustil izjemno obsežen, a tudi kvaliteten opus), ko je pisal o srednjeveških podobah ljubezni in spolnosti ali pa o smrti. Intenzivno se je ukvarjal s prizori na robovih srednjeveških rokopisov, kjer je odkrival vsakdanje življenje preprostih pisarjev, risarjev in njihovih pomočnikov ter njihov realistični in fantastični imaginarij. L. 2000 se je pridružil Guggenheimovemu projektu *Znaki in vsakodnevno življenje v srednjeveški Franciji*, katerega cilj je, kakor sta to počela Mihail Bahtin ali Foucault v literaturi, odkrivati posvetno plat v vizualnosti tistega časa. Umrl je, preden je uspel dokončati obsežen, v več delih zasnovan korpus o homoseksualnosti, kakor jo je mogoče razbirati iz srednjeveških umetniških del. Šest let po njegovi smrti je izšla knjiga o bruhalnikih in drugih fantastičnih spakah na osrednji francoski katedrali, pariški Notre Dame, ki v nasprotju s splošnim prepričanjem niso gotski, ampak jih je kot simbole nostalgije za srednjeveškim časom zasnoval francoski teoretik, arhitekt in "restavrator" Viollet-le-Duc.³⁸

Revizija pogledov skoraj stoletje avtoritativnega Émila Mâla je prav tako življenjski načrt Jeana Wirtha. Tudi njegova izhodiščna študija o nujnosti drugačnih pristopov k srednjeveški umetnosti je izšla leta 1989.³⁹ V tem in v naslednjih delih posveča pozornost statusu podobe tako v spisih največjih teologov kakor tudi v ljudski pobožnosti. Osvetljuje temeljne dileme krščanstva, zakaj sploh podobe, če jih Stara zaveza prepoveduje, koga v njih častiti, upodobljenega ali njegovo podobo, kako ga častiti itd. Cikel umetnosti velikih obdobij pa bo – tako kot Mâle – po knjigi o romaniki in pravkar objavljeni knjigi o gotiki končal z delom o poznosrednjeveški umetnosti. Naslednji pomembni medievist, ki je leta 1990 nakazal kot svoje zanimanje odnos med različnimi vrstami srednjeveškega bogoslovja in bogoslužja ter umetnostjo, je Hamburger.⁴⁰ Preučuje razne manifestacije videnj in najradikalnejše mistike, ki se je razvila v severni Nemčiji in v Flandriji. Pri tem poudarja likovne izdelke v ženskih samostanih, ki so s stališča normativne estetike popolnoma diletantska. Enako monumentalno delo pa je posvečeno problemu pobožanstvenja najljubšega Jezusovega učenca, evangelista

³⁸ Camille, 2008.

³⁹ Wirth, 1989; gl. tudi Mikuž, 2009.

⁴⁰ Hamburger, 1990.

Janeza, v umetnosti in teologiji. Na Hamburgerjevo zgodovinsko antropologijo likovnega je zelo vplivala ameriška zgodovinarica Caroline Walker Bynum, ki je predavala oz. še predava na najpomembnejših univerzah v ZDA. Njeno raziskovanje virov za žensko pobožnost na severu Evrope, ki je v tesni povezavi z likovnostjo, je pobudilo veliko zanimanje za tipične ženske manifestacije prikazovanj, bolezni in drugih psihofizičnih pojavov. L. 1991 je objavila zbirko esejev, v katerih je razgrnila svoje pojmovanje znanstvenih pristopov.⁴¹ V uvodu poudarja, da so vsi pojavi v zgodovini konstruirani kot kulturni, zato so za študij srednjega veka najpomembnejše Blochove metode in *Anali*, Foucaultev novi historicizem in dekonstrukcija ter kulturna antropologija. Samo tako je mogoče spoznati stvari, ki jih preteklost o sami sebi ni razumela.

NOVA POIMENOVANJA ZGODOVINSKIH METOD

Veliko doslej omenjenih avtorjev deluje v Parizu oz. v njem preživi del svojega časa in aktivno posega v njegovo intelektualno življenje. Tudi tisti, ki ne, pa med viri za svojo metodologijo, kot smo že videli, s spoštovanjem omenjajo Blocha, Luciena Febvra in revijo *Anali*, saj se zgodovinska antropologija likovnega nezdružljivo prepleta s sodobno občo zgodovino. To so v polju, ki ga je teoretično začrtala francoska misel, imenovali “nova zgodovina”, pa tudi “zgodovina drobcev”, “mikrozgodovina” (“nouvelle histoire”, “histoire en miettes”, “microstoria”). Njeni pristaši pri svojih raziskavah uporabljajo izraze, kot so “civilizacija”, “kolektivne mentalitete” ali “reprezentacije”, “družbeni imaginarij” itd. V ZDA se je za nove pristope uveljavil pojem “zgodovina idej”, predvsem z interdisciplinarno zasnovano revijo *Journal of the History of Ideas*, v Evropi pa se po zgledu Freudove kritike Junga zaradi njegovih konceptov kolektivnega nezavednega od “zgodovine idej” ločuje “zgodovina mentalitet”, saj prva preučuje samo uradno deklarirane ideologije. Danes se po vsem svetu pojavlja predvsem izraz “zgodovinska antropologija” oz. “antropološka zgodovina”.⁴² Za razvoj “zgodovinske antropologije likovnega” ali “zgodovinske antropologije podobe” pa sta pomembna tudi “kulturna zgodovina” oz. “nova kulturna zgodovina” ter uporaba pojma “kultura”, posebej priljubljena v ZDA, Veliki Britaniji in v Nemčiji. Iz “kulturnih” in “vizualnih študij” in “kulturne antropologije” se je zlasti ob novih modernisti-

⁴¹ Bynum, 1991.

⁴² *Historische Anthropologie* 1989; *Zgodovina historične misli*, 2006, 653–677, predlaga “historična antropologija”.

čnih in postmodernističnih ustvarjalnih praksah izoblikovala “vizualna antropologija”, ki pokriva “antropologijo umetnosti in estetike”, zajema pa najširše pojmovanje načinov gledanja v različnih družbah in raziskuje, kako ti vplivajo na svet in njegovo konceptualizacijo.⁴³

ZGODOVINOPISJE KOT IDEOLOGIJA

Ko je skušal Herodot razložiti spore med Heleni in drugimi plemeni, barbari, je “oče zgodovine” (kot ga je poimenoval Cicero), opisoval njihove navade in nakažal, da je treba poiskati v preteklosti tisto, kar razumnika zanima v sodobni družbi, in tako slediti glavnim postajam na poti civilizacije. V 5. stoletju pr. n. št. sta se s Tukididom trudila izviti predvsem Homerjevemu mitičnemu izročilu. Toda s prevlado krščanstva je v evropski civilizaciji od Avguština do 17. stoletja spet obveljala kot edina, neizpodbitna zgodovina mitološka, tokrat svetopi-semska zgodba, ki poteka od nastanka sveta in človeka do napovedi njegovega odrešenja. Šele z nastopom racionalizma jo začnejo popravljati in spodbijati pozitivistična posvetna dejstva, ki jih vedno zanesljiveje odkriva zmagoslavje razuma in napredka. Ko nastajajo v Evropi nacionalne države, se zgodovinopisje podreja narodnobuditeljskim in državotvornim interesom. V podatkih iz preteklosti, v zgodovinskem spominu in v ljudskem izročilu išče velike politične osebnosti, prilizovalno piše njihove življenjepise in opisuje zmagovite bitke, razkriva in (so)vzpostavlja nacionalne mite. S tem upravičuje obstoječe ozemlje in pravice do njega ter možnosti in nujnosti ekspanzije in ustoličuje družbeno ureditev nove državne tvorbe ter njenih vodij. Istemu namenu služijo vse stroke, iz katerih so se razvile današnje družboslovne in humanistične znanosti, kakor tudi vse vrste umetnosti, tako literatura in glasba kot likovnost.⁴⁴ Izrazito pripovedno in pozitivistično zgodovinopisje poskuša izenačiti družbeni spomin z narodovim in tega z državnim. Vodi ga prepričanje, da poteka razvoj družbe po globalizirajočih modelih, ki jih narekuje vera v ideološko determiniranost s krščanstvom, vulgarnim materializmom ali nacionalnostjo. Večkrat je bilo ugotovljeno, da je imelo zgodovinopisje v 19. stoletju enako pomembno vlogo kot v naslednjem stoletju ideologija.

⁴³ *Rethinking Visual Anthropology*, 1997.

⁴⁴ Npr. zgodovinsko slikarstvo 19. stol.: Jacques-Louis David, Mihály Munkácsy, Jan Matejko, Louis Boulanger, Paul Delaroché, Benjamin West, Wilhelm von Kaulbach, Karl von Piloty in *Pilotyschule* itd.

Proti premočrtnemu zgodovinopisju, ki se je uveljavilo z razsvetljenstvom, so se prvi ugovori pojavili že sočasno: Voltaire v *Premišljevanjih o zgodovini* (1744) upa, da bo po zgledu razvoja naravoslovnih znanosti, ki ga je vpeljal enciklopedizem, mogoče spoznati človeški rod do podrobnosti, ne le velike dogodke, ampak tudi, kako so ti vplivali na demografske, gospodarske, umetnostne in druge spremembe. Te potankosti zgodovinarji zamolčijo, saj nihče ne upošteva Terencijevega reka: "Homo sum: humani nihil a me alienum puto (Človek sem, nič človeškega mi ni tuje)". L. 1782 Legrand d'Aussy v treh zvezkih *Zgodovine zasebnega življenja Francozov* piše o težavah zgodovinarja, ki je "dolžan pripovedovati o velikih dogodkih, ubogati mora samo tisto, kar mu je ponujeno kot najpomembnejše, zato je pozoren samo na kralje, ministre, generale in ves tisti razred slavnih mož, katerih nadarjenost in napake, posli ali intrige so povzročili nesrečo ali napredek države. Ne more pa pokazati meščana v mestih, kmeta v njegovi koči, plemiča v njegovem gradu in končno Francoza pri njegovem delu, njegove radosti v okrilju družine in otrok." Pisec je imel v načrtu zgodovino družbenih navad, vendar je končal samo prve tri zvezke zgodovine prehranjevanja, v katerih ne niza dogodkov premočrtno, ampak jih zajema strukturalno.⁴⁵ L. 1831 se zavzema za zgodovino celotne človeške dejavnosti René de Chateaubriand in za njim Jules Michelet, ki l. 1869 v svoji monumentalni *Zgodovini Francije*, "zgodovini od spodaj", zavrača velike dogodke, opozarja pa na materialno kulturo, klimo in druge fizične okoliščine ter na kolektivne duhovne, tudi mistične pojave, kot so verski fanatizem ob mariolatiji, čarovništvu itd. Čeprav so njegova mnenja za mnoge sporna (Barthes, Lionel Gossman), so zelo vplivala na novo zgodovino.

"LA NOUVELLE HISTOIRE"⁴⁶

Nova zgodovina se je začela pojavljati v času naraščajočega dvoma o znanstvenem in tehničnem napredku oz. o njegovi izključni koristnosti. Postala je nezaupljiva do razlag o absolutni resnici, ki se dogaja sama od sebe, po lastnih zakonih. Od l. 1929 naprej je francoska šola okrog revije *Anali*, ki jo je družila levičarska usmerjenost sodelavcev z najrazličnejših področij in narodnosti, zgodovinarja odtegnila od vladarskih in uradniških arhivov in ga napolnila v neposredni študij najglobljih detajlov družbenih skupin in ekonomskih formacij, predvsem revolucionarnih vrenj. Bloch (med drugo svetovno vojno so ga kot pripadnika odporni-

⁴⁵ Burguière, 1988, 137–165, gl. tudi urednikov uvod.

⁴⁶ Burke, 1990; Carrard, 1992; Burguière, 2006.

škega gibanja nacisti ustrelili) je postavil zahtevo po "vzratnem branju zgodovine". Poimenoval se je zgodovinar družbenih struktur, ki vidi dogajanja iz preteklosti kot zaporedje posledic psiholoških dejstev. Zanj so civilizacijske danosti v svojem globokem bistvu razumske danosti kolektivnih občutij. Družba je kot duh, je večni splet dinamičnega medsebojnega učinkovanja, v njej ni enega vzroka, marveč se vse večplastno prepleta in obvladuje: politična in socialna ureditev, ekonomija, verovanja in tako najosnovnejše kakor najbolj vzvišene manifestacije miselnosti. Nova zgodovina se ne odvrne od dogodkov, da jim nov pomen, bere jih kot simptome slojevitosti, ki je v neki družbi moralna in psihološka, verska in civilna, politična, vojaška in ekonomska. Zanimajo jo ponavljajoči se pojavi in tisto, kar v nekem časovnem razdobju postane stalnica; pozornost se preusmeri od izjemnega k rednemu in ustaljenemu, od izrednega k vsakdanjemu in njegovim zakonitostim. Tradicionalno zgodovinopisje je dvojno transparentno, prvič neposredno odslukuje opisovano preteklost, drugič pa v celoti ustreza piščevim nameram in pogledom. Nova zgodovina je transparentna metodološko, raziskuje pa netransparentnosti, kot so spornosti, obotavljanja, dvoumnosti, večplastnosti, saj lahko le tako odkriva sedeže moči v drugem (Drugem), v simbolnem ali v imaginarnem. Skratka, je odprta, radovedna zgodovina, ki skuša razumeti, zato se ne zapira v avtomatična spoznanja, ampak si nenehno zastavlja vprašanja, razpira obzorja in problematizira svoje koncepte. Ne skriva pa seveda želje postati celovita zgodovina, ki bi dosegla zgodovinopisno resničnost oz. "učinek resničnosti", o katerem govori Barthes.

Članki v reviji *Rethinking History*, objavljeni *Manifest zgodovinopisja* kot rezultat srečavanj najpomembnejših svetovnih zgodovinarjev okoli l. 2000 in metodološka dela avtorjev, kot sta Hyden White, Frank Ankersmit, in številnih drugih, pričajo, da je nova zgodovina osnova sodobne zgodovinske antropologije. Njene značilnosti bi strnil takole: kot humanistična veda je za osrednji predmet svojega raziskovanja postavila celovitega človeka in celotno mrežo medčloveških odnosov v družbi. S svojim antropocentrizmom skuša preseči nasprotje med posameznikom in družbenim bitjem v interakciji z družbenim sistemom: človek je subjekt družbenega dogajanja z vsemi navadami, običaji, čustvi, željami in miselnim aparatom. Hoče biti kritična, podlaga sleherne kritike pa je primerjava, zato je primerjalna zgodovina, ki je tradicionalno kronološko pripovedovanje o zaporednih dogodkih, rekonstruirano po virih, nadomestila s problemsko usmerjeno analizo. S primerjanjem pojavov in sistemov se približa splošnostim,

iz katerih je sestavljeno okostje zgodovine, sicer polne naključij in posebnosti, obenem pa spoznava izvirnosti in posameznosti sleherne družbe, dobe in civilizacije. Zato ni negibna, ampak dinamično prehaja iz sedanjosti v preteklost in obratno. Vzpostavila je zgodovino najrazličnejših človeških dejavnosti in z njimi nadomestila prevladujočo politično zgodovino bitk in pomembnih osebnosti. Plodno sodeluje z drugimi vedami, predvsem z zemljepisom, sociologijo, psihologijo, ekonomijo, lingvistiko itd.⁴⁷

ANTROPOLOGIJA IN ZGODOVINA

Slavni britanski antropolog Edward Evans-Pritchard je večkrat zapisal, da je dobra zgodovina dobra antropologija in obratno ter hvalil Blocha in angleškega zgodovinarja in pravnika Williama F. Maitlanda kot najboljša izmed vseh antropologov.⁴⁸ Na dela antropologov, kot so Marcel Mauss, Mary Douglas, Aaron Gurevič, Lévi-Strauss, njegov kritik Clifford Geertz in drugi, so se navezali najprej tisti zgodovinarji, ki so se zanimali za ljudsko kulturo, in vsi, ki so spoštovali Marxova izhodišča. Izhajali so iz dejstva, da Karl Marx pri iskanju temeljnih vzrokov sprememb, ki jih je zaznal v napetosti znotraj družbenih in ekonomskih struktur, ni bil vulgarni pozitivist in materialist, čeprav sta redukcijem in dogmatizem pozneje obremenila pretežni del marksističnega zgodovinopisja. Za sodobne humanistične vede ostaja ključna Marxova misel, ki ga navezuje na Sigmunda Freuda, češ da ljudje delajo zgodovino, vendar ne vedo, da jo delajo. Nezavedna zgodovina je v dolgih razdobjih prekrita z očitno in razpoznavno povrhnjico, izpod katere je sistematično organizirana v zaporedne in vzporedne strukture. Da bi čim popolneje in z najrazličnejših zornih kotov osvetlili polje svojega raziskovanja, sodobni zgodovinarji interdisciplinarno združujejo vsa vedenja o človeku, ki so jih razvile različne humanistične znanosti. Enako kot antropologi so se pri tem oprli na strukturalno lingvistiko Ferdinanda de Saussurja, iz katere sta se med vojnoma razvila krožka v Pragi (Nikolaj Sergejevič Trubeckoj in v tej tradiciji Émile Benveniste) ter v Kopenhagnu (Roman Jakobson, L. T. Hjelmslev) s čedalje bolj razvijajočo se semiotiko. Lingvistika je ključna tudi pri primerjalnem proučevanju verstev, mitov (Georges Dumézil, Bronisław Malinowski) in prvobitnih družb, v Lévi-Straussovi antropologiji postavljena na binarnih sistemih. Vse avtorje s humanističnih področij, ki se danes vprašujejo o zgodovini, zanimajo

⁴⁷ Marc Bloch, 2006, gl. tudi spremno besedo Janeza Šumrade.

⁴⁸ Evans-Pritchard, 1962, 13–65.

odnosi med strukturalnim in razvojnim, diahronim in sinhronim, zato ne vzpostavljajo preprostega zaporedja dogodkov, ampak ugotavljajo njihovo vpetost v celovite družbene strukture. Na osnovi lingvistike in antropologije je nova zgodovina temeljito spremenila osnovne znanstvene pristope tradicionalnega zgodovinopisja, predvsem njegovo metafizično podstat.

HEGELJANSTVO IN NJEGOVA KRITIKA

Giambattista Vico (1668–1744) je spoznal, da je zgodovina človeško in ne božje delo, s čimer se je začela sekularizacija zgodovinopisja. Bil je prepričan, da zgodovinar lahko odkrije splošne zakone preteklih procesov; ti potekajo po božji previdnosti, ki pa ni čudežna in transcendentna. S tem je osnoval idealistično teorijo zgodovine, ki jo je razvil G. W. F. Hegel, izpopolnjevali pa mnogi, npr. Thomas Carlyle, Oswald Spengler, Benedetto Croce, Hippolyte Taine, Arnold Toynbee idr. Njihovi koncepti temeljijo na prepričanju o cikličnem ali premočrtnem, človeškemu življenju podobnem razvoju – nastanku, rasti oz. zrelosti in zatonu – civilizacij, ki ga žene metafizični in od konteksta neodvisni, abstraktni vitalizem. Zgodovinar iz zaporedja dogodkov potegne kot kakšen zbiralec samo najpomembnejše, zanimanje vzbujajoče in enkratne stvari: izpostavi največje osebnosti, zanamari pa vse navadno, ponavljajoče se, dolgotrajno, obrobno, vsakodnevno in ljudsko, saj je zanj manjvredno in nepomembno.

Ne smemo prezreti, da je večina teh avtorjev razpravljala tudi o estetiki, zato je njihovo gledanje za umetnostno zgodovino odločilno. Poleg estetike je vezana na idealistične temeljne pojme napredka, evolucije, cikličnosti in duha časa tudi klasična "Kulturgeschichte", saj Johann Gottfried Herder opaža v kulturi "višji značaj", Hegel pa jo imenuje uresničitev duha. Velika utemeljitelja kulturne zgodovine sta Jacob Burckhardt s knjigo *Renesančna kultura v Italiji* (1860) in Johan Huizinga s knjigo *Jesen srednjega veka* (1919). Oba sta z analizo največjih pričevanj časa, tj. kanoničnih mojstrov in umetnosti, znanosti, filozofije in literature, slikala portret dobe oz. njenega duha.⁴⁹ Že pred Heglom je uporabil v 16. stol. tristopenjski razvojni vzorec "oče umetnostne zgodovine" Vasari; ta je poznal njegovo priljubljenost v srednjem veku, ki jo je prevzel iz antike, predvsem od Plinija. Govori o treh dobah: v prvi, najstarejši, so bile vse tri umetnostne panoge (slikarstvo, kiparstvo in arhitektura, kot manjvredne pa izloči vse druge izdelke, kot so umetna obrt, votivi, relikvije itd.) še zelo daleč od popolnosti, so pa bile izhodišče,

⁴⁹ Burke, 2007.

nakazovale so poti. V drugi dobi so okornosti izginile, stvaritve so se izboljšale. V tretji pa je umetnost dosegla višek v posnemanju narave in antike in to do take mere, da se je bati njenega zamiranja. Ta shema, vzpostavljena na modelu zgodnje, visoke in pozne renesanse, je zelo vplivala na nadaljnji tok umetnostne zgodovine (Johann Joachim Winckelmann, Heinrich Wölfflin, pri nas Izidor Cankar).

Metafizična izhodišča so bila deležna mnogih avtoritativnih kritik in prav te so v temeljih spremenila tradicionalno zgodovinopisje. Gombrich je na odmevnem predavanju l. 1967 poudaril, da je v Heglovem sistemu razvoja znanosti in umetnosti nadindividualni absolutni duh tisti, ki usmerja med seboj ujemajoče se ideje ustvarjalnih posameznikov. Kaže se v obliki duha časa ali duha naroda ("Zeitgeist" ali "Volksgeist"), podobno kot sta judovsko in krščansko izročilo pojmovala zgodovino kot del božjega načrta, v katerem so bila dejanja ljudi in narodov manifestacije božje previdnosti oz. volje.⁵⁰ Približno v istem času je Heglov teleološki pristop v smislu višjih ciljev, kot so napredek, evolucija ter naraščanje svobode in individualizma, kritiziral tudi Foucault. Njegove pripombe so temeljile na utemeljevanju diskurzivnih praks, ki konstruirajo ali konstituirajo objekte, o katerih govorijo, v zadnji instanci pa tudi celotno civilizacijo, saj odsevajo najširše družbeno-kulturne in politične procese. Heglovemu videanju je postavil nasproti po Nietzscheju povzeti genealoški pristop raziskovanja naključij, diskontinuitet in prelomov, ki tvorijo klasifikacijske sisteme epistemov (nezavednih splošnih predpostavk, skupnih najrazličnejšim miselnim teorijam dobe) oz. "režimov resnic".⁵¹

Najizčrpnjeje so ugovarjali hegeljanstvu tisti zgodovinarji, ki so bodisi samo izhajali iz marksističnih izhodišč ali pa so pri njih vseskozi vztrajali. Očitali so mu neupoštevanje ekonomske in družbene baze, precenjevanje kulturne homogenosti, spregled nasprotij ter zanemarjanje posebnosti raznih družbenih razredov in slojev. Pomemben je prispevek začetnika "celovite zgodovine" in po Febvru urednika *Analov* Fernanda Braudela, ki je preučeval zapletena medsebojna učinkovanja med okoljem, ekonomijo, politiko, družbo, kulturo in posameznimi dogodki. Po njegovi zaslugi je nova zgodovina namesto hegeljanskih obrazcev hitrih ciklov uvedla strukturalistično analizo obdobja dolgega trajanja in znotraj tega spremljanja rasti in propada posameznih civilizacij. Dolga razvojna

⁵⁰ Gombrich, pos. 6–14.

⁵¹ Foucault, 1966; gl. tudi kritiko pojma "epistem" v Piaget, 1968, 108–115, in komentar La Capre, 1985.

obdobja (suženjstvo > fevdalizem > kapitalizem) je vpeljal že Marx z interdisciplinarnim problematiziranjem pojavov, ki z obravnavanjem vsakdanjosti človeka ter njegove družbene in ekonomske pogojenosti razkrivajo zgodovinska razmerja, kar je povežalo zgodovino z demografijo in statistiko. Na tej osnovi Braudel v obsežni geozgodovinski študiji sredozemskega področja govori o organizaciji dokaj trdnih koherentnih odnosov med resničnostjo in družbenimi množicami, katerih presečni skupek je skladje, ki se izkaže skozi dolga razdobja organizirano kot arhitektura. Pri obravnavi dogajanj v konkretnem prostoru v preteklosti se zgodovinar ne zadovolji samo z naštevanjem zaznanih nasprotij in problemov. Ureja jih po hierarhiji, ki se vzpostavlja med lokalnim in globalnim ter deluje v mreži razvejenosti in razcepljenosti kot množica nevralgičnih in konfliktnih točk. Te so postavljene na različnih ravneh, okoli njih se kristalizirajo nasprotujoče in dopolnjujoče se silnice, vsaka od teh pa skuša vzpostaviti trajno ravnovesje. Da bi bilo to doseženo, pa potekajo nenehni boji, izmenjave, oddaljevanja in približevanja, skratka gibanja, ki so ciklična, dokler se ne uspejo vzpostaviti, in premočrtna, kadar neka sila izloči ali oslabi drugo.

Neciklično obravnavanje preteklega časa je seglo v vse pore zgodovinopisja. Zgodovinska antropologija je z analizo animističnih predkrščanskih kultov in poljedelskih obredij dokazala, da je vpetost v ljudsko pobožnost obvladovala krščanstvo še dolgo po srednjem veku, ponekod prav do danes (že omenjeni Le Goffov "dolgi srednji vek"). Pokazala se je nujnost vzpostaviti koncept pluralnosti družbenih časov, ki se med seboj začnejo prepletati, zato opozarja Louis Althusser na neenako hitri ekonomski in družbeni čas. V tega je vpleten tudi čas mentalnih struktur; sociologa Maurice Halbwachs in Georges Gurvitch obravnavata posamezne zgodovinske pojave glede na trajanje njihovega učinkovanja in ne na datume njihovega dejanskega obstajanja. Pri tem so pomembne zasnove osebne in kolektivnega spomina, za kar je nujna tudi analiza institucij njegovega hranjenja ter raziskovanje govorjenega izročila (Pierre Nora, Mary Carruthers). Zgodovinarjevi viri torej niso več samo pisni, ampak so tudi realija, odkritja arheologije, tudi srednjeveške, etnološki predmeti (Alain Schnapp, Franz Boas), umetna obrt, oprema, orodja, votivi in podobe.

TEKST/KONTEKST, DOKUMENT/MONUMENT

Nasprotniki zgodovinske antropologije menijo, da ta zavrača tradicionalno analizo vira. To ne drži, v resnici ga spoštuje morda celo bolj, saj ga ne pojmuje samo

kot skupek danih in dokazanih pozitivističnih podatkov. Zaveda se, da spregovori, četudi proti svoji volji, samo tedaj, kadar ga znamo vprašati, vprašamo pa ga na osnovi sedanjih izkušenj, vedenj in znanj. Sedanjost je namreč mogoče razumeti le s pomočjo preteklosti, preteklosti pa ni mogoče razumeti drugače kot iz sedanjosti. Viri postanejo dokumenti šele s pomenom in obdelavo, ki jim jo nakloni zgodovinar, zgodovinska dejstva postanejo zgodovina šele z zgodovinarjevim pojasnilom. Njegova obravnava temelji na kritičnem branju pričevanj in na prepričanju, da nobeno ni nevtralnno in neobremenjeno. Izbor vira in način njegove uporabe sta odvisna od posameznika, ki ga vodijo osebna zanimanja, pa tudi naloge časa in okolja, v katerem deluje. Vsak dokument je nastal v nekem obdobju in zavestno in nezavedno ustvarja njegovo podobo ter sporoča "resnico" o njem; prav o tej resnici se mora znanstvenik natančno vprašati in jo poskušati rekonstruirati iz celotnega konteksta, katerega sestavni del je. Vir zahteva branje "med vrsticami", saj je tu prehodno mesto (recimo Barthesov *punctum*), kjer se besedilo ali delo izražata s tem, da s svojimi notranjimi možnostmi vzpostavi dialog z okolico in naslovnikom. Šele tako se pokažejo mehanizmi, ki izjavljanje pogojujejo in razkrivajo, kaj je za neko govorico skrito, kaj je potlačeno. V protislovjih in ironiji, ki jih kot take presojava po naših kriterijih, se vzpostavijo intelektualne mrežne strukture, ki neke informacije prepuščajo, drugih pa ne. Tako branje virov razkrije tudi tisto, česar njihovi avtorji niso niti vedeli, da vedo.

Foucault je svoj način dela primerjal z arheologovim; izhajal je iz dejstva, da tekstu posreduje lastne značilnosti prav kontekst. Opozarjal je, da je treba vsak dokument obravnavati kot monument, ki ga ne moremo brati in razčlenjevati samo enoplastno, transparentno, saj nikoli ne vemo, kaj je avtor z njim v resnici mislil, ampak vedno v kontekstu z drugimi sočasnimi ali poznejšimi viri oz. s tistimi, na katere se nanaša ali sklicuje ali je v kakršnemkoli odnosu. Naj gre torej za pisni ali kak drug vir, nikoli ga ni mogoče pojmovati kot zrcalo, kot neproblematičen odsev dobe, saj izraža tudi čustva avtorjev, propagando, ideologijo, skratka material celovitega diskurza. Ali, kot ugotavlja Bryson, označevalca nekega znaka ne moremo ločevati od njegovega utelešenja v kontekstu.⁵² S pomočjo Foucaultevih in Derridajevih filozofskih ter Lacanovih psihoanalitičnih konceptov je mogoče govorico vira dekonstruirati, nato analizirati in reinterpreterirati njegove materialne in duhovne razsežnosti v luči splošnih zakonov in posebnih okoliščin časa in prostora. Ti niso ne premočrtni, ne homogeni in ne enotni, predvsem pa nikoli

⁵² Bryson, 1992.

zaprti, zlasti ko so strukturirani nezavedno. Derridajevo razpravljanje o parergónu dokazuje, da v tem svetu ne moremo določiti, kaj je znotraj slikovnega polja in kaj je zunaj, saj oba povezuje formalna in vsebinska medbesedilnost.⁵³

INTERDISCIPLINARNOST

Nove celovite interdisciplinarne smeri se že gibljejo v dolgem braudelovskem razdobju, v katerem preučujejo položaj človeka; zanimajo jih vsa rojstva in smrti v časovno-prostorskem prerezu. Pojave, kakršne obravnava nova zgodovina v preteklosti, je že od 19. stoletja raziskovala sociologija. Émile Durkheim je osamosvojil novo sociologijo na temeljih primerjalne metode proučevanja družbenih pojavov, ki jo je razvijal Pierre Bourdieu s teorijo socialne reprodukcije; ta razkriva načine, kako neka družbena skupina s kulturnimi pravili ohranja svoj položaj. Ob njej sta se krepili nova geografija in demografija (Jack Goody), ki izhajata s stališča človeka ter kartografije časa in prostora. Uveljavijo se biosociologija (André Leroi-Gourhan), behaviorizem in etologija (Desmond Morris, Konrad Lorenz), politična zgodovina (Lynn Hunt, Murray Edelman, Georges Balandier, François Furet, Mona Ozouf), zgodovina vzgoje in represivnih postopkov (Lawrence Stone, Foucault), ekologija, semiologija, futurologija, nova ekonomska zgodovina, zgodovina prava ter celo matematike in drugih eksaktnih ved. K temu je treba dodati tudi širše polje zapisov o situacionizmu in spektakelski družbi (Guy Debord), o mediologiji (Régis Debray), o vsakodnevnih ritualih, mimezis, izraznosti in performansih (Christoph Wulf, Gunter Gebauer, Helmuth Plessner, Victor Turner) itd.

Interdisciplinarni pristopi so razkrili, da moč ni vedno in povsem tam, kjer se razglaša, zato lahko njene značilnosti razberemo tudi iz reprezentacijskih sistemov kulture, mitov, mentalitet in imaginarija, tako antičnega (Jean-Pierre Vernant, Françoise Frontisi Ducroux, E. R. Dodds, Paul Veyne, Pierre Vidal-Naquet) kot tudi vseh drugih kultur in časov (Dumézil, Le Goff, Bahtin, Jurgis Baltrušaitis, Julio Caro Baroja, Ricœur, Mario Praz, Eugenio Garin). Poleg kulture izobražencev in elit v mestih (Carl Schorske) se je uveljavil pojem ljudske kulture v najširšem smislu (glasbe, medicine), njenih izdelkov (orodij, bivališč) in praks, torej uporabe stvari, pravil, zapovedi, teorij (branje, igre, obredje, vse vrste uprizarjanj) (Michel de Certeau, Hall, Roger Chartier, Jacques Revel, Peter Burke). Razmahnilo so se študije odzivov posameznika in skupine ob posebnih stanjih, obnašanja v obdobjih strahu, kaznovanja in vseh vrst nasilja, pojavov

⁵³ Derrida, 1978.

obrobnežev in čarovnic, njihovih združevanj ter povsod priljubljenih zanimanj za strukture narobe sveta od antičnih saturnalij prek karnevala, mačje glasbe, dvorskih norcev do ironije in satire, navad ljudske kulture delavskega razreda in drugih revnih slojev, kot so iniciacijski obredi obrtnikov, sejmi, nemiri, skratka vse, kar razkriva drugo resnico sveta (Jean Delumeau, Edward Thompson, Keith Thomas, Natalie Zemon Davies, Gilbert Durand, Schmitt, Claude Gaignebet, Carlo Ginzburg, Bronisław Geremek). Razpon se vedno bolj širi tudi do še zadnjih neobdelanih pojavov in pojmov, kot so čustva, čuti, dojenje, hrup, metafore, vonj, dojemanje, srečevanje kultur (Simon Schama, Anne Hollander, Marilyn Yalom, Daniel Roche, Robert Darnton, Alain Corbin). Tako je zgodovinska antropologija podobno kot antropologija sodobnosti segla in še sega v vse pore človeškega. To lepo dokazujejo velike in obsežne kompilacije prispevkov, ki posamezne probleme osvetlujejo z vseh možnih vidikov, tako npr. *Zgodovina zasebnega življenja* (uredili Peter Brown, Georges Duby in Philippe Ariès), *Zgodovina žensk* (uredila Georges Duby in Michelle Perrot) itd. Kljub temu pa lahko izluščimo nekaj celovitih tem, ki so bile še posebej pogosto obravnavane in so nedeljive tudi s problematiko vizualnega in ožje likovnega.

TELO

Ko Febvre piše o Rabelaisu, omenja arabski pregovor "Ljudje so podobnejši svojemu času kot svojim očetom" in tako zavrača pretiravanja o vplivu izvorov. Bloch pa govori o fevdalni družbi kot o pustolovščini telesa. Tako sta povezala biologijo in psihologijo v problematiki, ki jo je za dolgo zaznamovala kartezijska ločitev telesa in duha. Ponovno ju je združil v svojem razpravljanju kmalu po drugi svetovni vojni zgodaj umrli filozof Maurice Merleau-Ponty. Veliko spodbudo so pomenila tudi dela Norberta Eliasa o videzu človeške obstoja in o procesu njegovega civiliziranja v vseh življenjskih podrobnostih ter Maussa, ki razkriva telesne tehnike, strukture razvoja modelov obnašanja in bontona. Kmalu so nastale izredno pomembne in vplivne študije o vlogi in položaju telesa v družbi, npr. l. 1988 Brownova knjiga o asketstvu zgodnjega krščanstva, Foucaulteva dela o kaznovanju in seksualnosti in o zadnji temi še dela Thomas Laqueurja, Bynumove o Jezusu kot materi ter o svetem postu in svetih pojedinah, pozneje pa še o zveličanem telesu in sveti krvi. Zadnji dve knjigi sta le del velikega zanimanja za utelešenje, za pojmovanje Kristusovega telesa kot živega in mrtvega hkrati (Kristus trpin) in preobraženega v evharistijo ter njenih in drugih svetih prikazovanj. Nič

manjša pozornost ne velja relikvijam, stigmam in vsem krščanskim čudežem, povezanim s telesi (Miri Rubin, Anton Legner, David F. Appleby). Objavljena je tudi vrsta pomembnih zbornikov s prispevki najvidnejših poznavalcev, ki obravnavajo problem celovitega telesa⁵⁴ ali njegove posamezne funkcije in prakse,⁵⁵ od l. 1995 pa izhaja revija *Body and Society*.

Osrednje teme postajajo načini intimnega življenja, zdravje in bolezni, ohranjanje rodu in koncepti, ki si jih človek o tem zastavlja, različne spolne prakse, promiskuiteta, zoofilija, istospolna usmerjenost, razkosanje telesa, prepovedi, tetoviranje, anatomija, iniciacijski obredi, kastracija, devištvo, celibat, svetniška telesa, higiena, ples, incest, prostitucija, represija, kaznovanje, šport in telovadba, kontracepcija, hrana, anoreksija in bulimija (Jean-Louis Flandrin, Danielle Jacquart, Claude Thomasset, Mirko Grmek, John Bugge, Robert Muchembled, Hans Peter Duerr, John Boswell, John Baldwin, James Brundage, Georges Devereux, Richard Trexler, Piero Camporesi, Mitchell B. Merback, Paul Binski, Massimo Montanari itd.). Študije teh pojavov v daljšem razdobju pokažejo, kako so telesne prakse v nekem času in kulturi dovoljene, celo stimulirane, ponekod drugače razumljene, kako so uporabljene kot sredstvo za uveljavljanje moške moči nad žensko, otrokom, sužnjem. Zgodovina družinske celice, krvno sorodstvo in predvsem poroka se izkažejo kot spolno in družbeno nadzorovanje ekonomije nasledstva in premoženja ter regulatorji kroženja moči. Te raziskave so načele tudi doslej prezrte teme otrok, žensk in mizoginije (Georges Duby, Elaine Pagels, Julia Kristeva, Howard Bloch, Chiara Frugoni, Joan Caden, Mary Wack, Carla Casagrande, Jack Goody, Silvana Vecchio) ali pa tabuizirane pojave, kot so smrt in z njo povezane rekonstrukcije občutkov, navad in struktur obnašanja tako ob zasebni izgubi kot ob velikih epidemijah in drugih nesrečah (Ariès, Edgar Morin, Alberto Tenenti, Michel Vovelle).

Seveda je motiv telesa v najožji povezavi z umetnostjo, tudi modernimi manifestacijami *body arta*, v katerih akterji pogosto kar dobesedno uprizarjajo nekatere telesne prakse, ki jih analizirajo zgodovinarji.⁵⁶ Bynumova, Thomas Lentos, Hamburger in številni drugi so npr. ugotovili, da se je predstava globokega telesnega in slikovnega obeležja v srednjeveški pobožnosti tako spojila, da moramo

⁵⁴ *The Female Body*, 1985; *Fragments for a History of the Human Body*, 1989; *Framing Medieval Bodies*, 1994.

⁵⁵ *A Cultural History of Gesture*, 1991; *The Invention of Pornography*, 1996.

⁵⁶ Jones, 1998.

podobe tega časa umestiti bolj v polje telesa kot umetnosti oz. umetniške veščine.⁵⁷ Schmitt pa je že v naslovu dveh zbirk svojih antropoloških besedil o srednjeveški podobi in kulturnih pojavih uporabil besedo telo. Podobno tudi Belting, ki je uvodno poglavje svoje knjige o zgodovinski antropologiji podobe naslovil *Medij – podoba – telo*: “Govor o antropologiji ni vezan na določeno stroko, temveč izraža željo po odprtem, interdisciplinarnem razumevanju podobe. Ravno tako se navezuje na drugačno časovnost, kot je pripuščena evolucionističnim modelom zgodovine. Telo se vedno znova sooča z istimi izkušnjami, kot so čas, prostor, smrt, ki jih že *a priori* zaobjemamo v podobah. V antropološkem pogledu se človek ne pojavlja kot gospodar svojih podob, ampak – kar je povsem nekaj drugega – kot ‘kraj podob’, ki zasedajo njegovo telo: prepuščen je podobam, ki jih ustvari sam in jih poskuša vedno znova obvladati.”⁵⁸ Namnožili so se zborniki zgodovinskih razprav, v katerih – večkrat tudi isti avtorji – obravnavajo z najrazličnejših vidikov sorodne problemske sklope, kot so umetnikovo telo, moška in/ali ženska telesa, telo kot govorica, predstave o telesu itd.⁵⁹ Izšla je vrsta pregledov položaja akta v družbi skozi zgodovino in v sodobnosti,⁶⁰ tematika pa je odmevala tudi pri nas.⁶¹

POGLED

Še neposredneje kot telo je na likovno umetnost vezan pogled, ki je od nekdaj veljal za najodličnejši čut. Tudi zanimanje zanj je okrepil Merleau-Ponty, ki je v začetku 60. let objavil svoj zadnji esej *Oko in duh*, posthumno pa je l. 1964 izšlo njegovo nedokončano delo *Vidno in nevidno*, ki se poleg knjige *Fenomenologija dojetanja* posveča očesu in subjektovemu pogledu. Kmalu zatem je izšel Lacanov enajsti seminar *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, v katerem avtor razvija ideje umrlega prijatelja. Merleau-Ponty je postavil koncept skopičnega polja: v njem človek vidi samo iz ene točke, v življenju pa ga drugi gledajo od povsod. Zavest, da je neprestano viden oz. opazovan, je vgrajena v njegovo najzgodnejšo izkušnjo dojetanja. Lacan je v to polje vnesel notacije razkola med očesom in pogledom in razložil, da je točka, iz katere človek gleda, znotraj subjekta, v čigar pogledu se vzpostavlja želja. Kljub temu da je teorija odnosa med

⁵⁷ Tammen, 2006, 87.

⁵⁸ Belting, 2004, 13.

⁵⁹ Samo za primer: *The Body Imaged*, 1997.

⁶⁰ Gill, 1989; Nead, 1992.

⁶¹ Mikuž, 1995; *Body and the East*, 1998; Kunst, 1999.

pogledom in subjektom zelo zapletena, je spodbudila številne študije piscev raznih strok in tudi sodobne likovne ustvarjalce. Iz poplave zvečine modnih razglabljanj je danes že skoraj nemogoče izločiti zanesljiva besedila avtorjev, ki so se lotili problemov z vso potrebno epistemološko resnostjo. Pomembne celostne obravnave najuglednejših znanstvenikov so zbrane v problemskih zbornikih,⁶² revijah⁶³ in seveda monografskih študijah. Med temi je spet ena začetnih Foucaulteva knjiga *Nadzorovanje in kaznovanje*, v kateri je avtor kot zgled najpopolnejšega nadzora navedel Benthamov model *panoptikona*, v katerem lahko pogled iz ene, središčne točke zajame vse. Druga najpomembnejša dela se posvečajo predvsem problemom okulocentrizma od Platona do moderne filozofije, pri čemer opozarjajo, da so zgodovinska pojmovanja pogleda drugačna od problematike reprezentacije v likovnih delih (Jonathan Crary, Stephen Melville, Jay). Novo pojmovanje, tokrat moškega pogleda, je razvila feministična teorija (Laura Mulvey, Kaja Silverman, Joan Copjec).

Ukvarjanje s pogledom je veliko prispevalo k razumevanju srednjeveške umetnosti. Medievisti so se lotili temeljnih vprašanj, ki so od nekdaj vznemirljiva teologe, saj je vsak znal naštet in utemeljiti kar nekaj vrst pogledov od dejanskega do notranjega zrenja: Bodo izbrani videli Boga s telesnimi ali duhovnimi očmi? Kako je mogoče prek vidnega uzreti nevidno? Ali videti pomeni tudi verovati? (Alain Boureau, Roland Recht, Lentès). Najbolj sistematične odgovore pri naša Camillova knjiga o gotski umetnosti s podnaslovom *Veličastno videnje*. Avtor je poglavja značilno naslovil: *Novi načini videnja gotske umetnosti, Nova videnja prostora, Nova videnja časa, Nova videnja Boga, Nova videnja narave, Nova videnja jaza*.⁶⁴ Pomembno vlogo pri raziskavah pogleda na novoveško umetnino ima Friedovo razglabljanje, ali je upodobljeno nekaj, kar je postavljeno na ogled, ali nekaj, kar se navidez obrne navznoter, k sebi samemu.⁶⁵ S pogledom je seveda povezano vse, kar se nanaša na likovno in širše vizualno, zato so raziskovalna področja neizčrpna: sanjarjenja, videnja (Bynum, Schmitt, Hamburger), anamorfoze in popačene perspektive (Baltrušaitis), fetiš in simulaker (Jean Baudrillard), erotizirani pogled (Pascal Quignard), prikazni, duhovi (Schmitt), ženski pogled (Laura Mulvey), Lacanovo pojmovanje pogleda (Slavoj Žižek,

⁶² *Vision and Visuality*, 1988.

⁶³ *Le champ visuel*, 1987.

⁶⁴ Camille, 1996.

⁶⁵ Fried, 1980.

Silverman), skopični režimi in film (Christian Metz, Stephen Heath), odsevi, ogledala (Baltrušaitis, Rolf Haubl), perspektiva (Damisch, Kelly Smith, James Elkins), gledati in strmeti (Bryson, Debray), fotografija (Victor Burgin), neretinalno, optično nezavedno (Krauss).⁶⁶

PODOBA

V premišljevanjih o novih možnostih umetnostnozgodovinskih pristopov je postajalo vedno jasneje, da je njihov temeljni ključ (ponovna) opredelitev samega pojma in objekta, ki ga obsega latinska beseda *imago*, podoba. Zaradi enakega etimološkega izvora besed podoba in slika – oba, sličnost in podobnost, sta vezana na mimezo – je v slovenščini zagata podobna kot v večini drugih jezikov, razen v angleščini, kjer lahko ločimo “image” od “picture” ali “sculpture”, kar pomeni, da ima “image” več predstavnih, predvsem nematerialnih oblik.⁶⁷ Temu problemu je bilo okoli l. 1990 posvečenih veliko monografij, zbornikov, razstav in posvetov. Moshe Barasch je izdal pomembne vire za pojmovanje ikone,⁶⁸ od l. 1985 pa je izhajala njegova zbirka virov za likovno teorijo v štirih delih od Platona do Kandinskega. L. 1989 je bil v Strasbourgu pogovor na temo *Teorija in praksa obredne podobe*, ki so se ga udeležili Staale Sinding-Larsen, Richard Trexler, Cécile Dupeux idr.⁶⁹ L. 1990 je izšel pomemben zbornik člankov o mimezis.⁷⁰ Na srečanjih na *École du Louvre* so Pierre Georgel, Marin, Guy Rosolato, Schnapp in drugi razpravljali o vprašanih idolatrije v vseh časih.⁷¹ O Freudovem pojmu “mišljenje v podobah”, ki je bližje nezavednemu kakor mišljenje z besedami, so pisali Didi-Huberman, Camille, Jean-Michel Hirt, Vernant, Clair in drugi v posebni številki *Revije za psihoanalizo*, naslovljeni *Usode podobe*.⁷² L. 1992 je bila na Siciliji 6. mednarodna delavnica o srednjeveških družbah, ki so se je med drugimi udeležili Pastoureau, Baschet, Dominique Rigaux in Kessler; razpravljali so o funkcijah in rabah podobe v srednjem veku na zahodu.⁷³ Med pomembnejšimi študijami te problematike iz istega časa omenimo še Shearmanovo, ki se ukvarja

⁶⁶ Pri nas: Mikuž, 1997; *Podoba pogled pomen*, 2000.

⁶⁷ Mitchell 2005, 84 sl.

⁶⁸ Barasch, 1992.

⁶⁹ *L'image et la production du sacré*, Pariz, 1991.

⁷⁰ *Die Trauben des Zeuxis*, 1990.

⁷¹ *L'idolâtrie*, 1990.

⁷² *Destins de l'image*, 1991.

⁷³ *L'image: fonctions et usages*, 1996.

z recepcijo podob v renesansi,⁷⁴ Arassovo o pomembnosti detajla za celotno sporočilnost podobe⁷⁵ ter razstavo in katalog, ki ju je o pomenu ljudskega imaginarija nizke kulture za sodobno umetnost v newyorškem Muzeju moderne umetnosti pripravil l. 1990 Kirk Varnedoe.⁷⁶

Vsaka podoba je dvojni vir: zgodovinska antropologija se ukvarja predvsem z njeno preteklostjo, kontekstualizacijo, pomeni, učinki in spremembami, skratka z njeno družbeno, gospodarsko in politično razsežnostjo ter vlogami. Zgodovinska antropologija likovnega upošteva njeno celovito zgodovinsko antropološko strukturo, zanimajo pa jo tudi podobotvorni in estetski elementi, ki veljajo za nadzgodovinske, saj so ti prav tako vplivali na njeno zasnovo, sprejem in usodo. Raziskovanje izhaja iz načela, da je telo vedno vpeto v kontekst izkušenj nekega časa in prostora, ki ga določata trajanje življenja z umrljivostjo in prirojeno hotenje po preživetju z razmnoževanjem. Zato se človek na razne načine nenehno vprašuje o svetu, o lastnem položaju in o navzočnosti v njem, kar odsevajo vsa njegova dela, tudi likovna oz. umetniška. Ker je pri tem negotov in celo dvomi o sebi, hoče videti samega sebe kot drugega in v drugem kakor v zrcalu in v podobi. Zato je to treba razumeti v širšem smislu, kot prisodobno, ki ni samo avtorjev portret, ampak delo, ki prevzame vlogo potomca, s čimer simbolizira prokreacijo, nadaljevanje življenja. Kakor smo že opozorili, zgodovinsko antropologijo zanimajo vse podobe, tudi tiste, ki se ne zdijo izvirne ali estetske, zato se ne ukvarja samo z njihovo pojavnostjo v času nastanka, ampak tudi z njihovim poznejšim obstajanjem. Vsaka podoba ima razlog nastanka in obstanka in kot taka ima navadno tudi velik simbolni naboj, saj ne izpolnjuje le verske, ideološke, politične in pedagoške naloge, ampak jo uporabljajo tudi v sodnih ali medicinskih praksah, v ljudskem obredju, čarovniških zaklinjalskih formulah ali v apotropejskih vražah. To pa pomeni, da sodeluje v širši strukturi dogajanja neke družbe, bodisi pretekle ali sedanje, ali pa celo, da iz zgodovine živi svoje življenje v sedanjost. To so v zadnjem času dokazale tudi študije o uničevanju podob in njihova etična, politična, ekonomska, verska in druga ozadja (Alain Besançon, Marie-José Mondzain, Olivier Christin, Koerner).

Zgodovinska antropologija likovnega danes enakopravno obravnava problematiko podobe ne glede na to kje, kdaj in v kakšni kulturi je nastala. O tem pričajo npr. prispevki s posveta na *Sterling in Francine Clark Art Institute* v

⁷⁴ Shearman, 1992.

⁷⁵ Arasse, 1992.

⁷⁶ High & Low, 1990.

Williamstownu l. 2003, kjer so se poleg Beltinga in D. Freedberga zbrali tudi znanstveniki, ki so govorili o mehiški, kitajski, aboriginski, perujski in umetnosti drugih kultur. Temeljni problem, ki so si ga zastavili, je bil status objektov v umetnostni zgodovini in antropologiji. Ugotovili so, da je medkulturna, transzgodovinska in antropološka stalnica objektov njihova nadomestna funkcija, zapolnitev neke izgube ali zavržka, skratka nenavzočnosti. Objekti so posredniki, po katerih je mogoče ugotoviti mehanizme družbene ureditve, mitičnih struktur in njihovih reprezentacij. Obe stroki povezuje razkrivanje bistvenih struktur človeškega duha, njegovih imaginativnih in intelektualnih sposobnosti ter čustvenih in družbenih potreb. Te vzpostavljajo vizualne sisteme, ki pričajo o tem, kako so stvari videne in kako je tisto, kar je videno, razumljeno.⁷⁷

Podoba, tudi antropomorfna ali antropocentrična, obstaja v različnih materialnih in nematerialnih pojavnih oblikah, saj je treba, kot smo videli, pojem *imago* razumeti v vseh njegovih izpeljankah, kot so sanje, duhovi, sence, onirične podobe, fantazme, simulaker, imaginarij kot predstavi svet, podoba človeka po božji podobi, maske, mumije, sledovi itd. Zato od Svetega pisma in antične misli naprej tekmuje z besedo za osrednjo vlogo v civilizaciji, v njenih načinih razmišljanja in delovanja. Materialne podobe razkrivajo namen naročnika, umetnika, krajevne značilnosti, interaktivno igro pogledov, recepcijo, verska prepričanja in družbeni prestiž. Zgodovinar opazuje premene, jih raziskuje v daljšem trajanju in skuša sklepati iz njih. Pogosto pa so za raziskovalca zanimivejši manj manifestativni in nezavedni pojavi, simptomi, zavržki opazovanja, indici, sledi – "vestigium", saj ti, če jih znamo razvozlati, najzgovorneje ilustrirajo vpetost podobe v vsakdanje življenje in v človekovo nezavedno. Zgodovinska antropologija likovnega seveda dvomi o linearnem poteku oz. razvoju umetnosti (kot tudi zgodovine nasploh), saj je podoba hkrati predstava in njen produkt; tako dojemanje kakor reprezentacija pa sta tudi družbena procesa. Za analizo podobe kot teksta z lastno govorico v kontekstu obče predstavnice so najpomembnejši metodološki pristopi semiotike, strukturalizma in poststrukturalizma in konkretna dela filozofov, kot so Derrida, Deleuze, Barthes, Kristeva, Todorov. Človekova ustvarjalna gibalna, ki vodijo in usmerjajo kreativno dejanje, so pomagala osvetliti dognanja vseh vej psihologije (gestalt, vedenjske, percepcijske) in so se uspešno strnila s psihoanalitičnimi in psihiobiografskimi raziskavami tako freudovske kot lacanovske smeri (Dominique

⁷⁷ *Anthropologies of Art*, 2005.

Fernandez, Robert Liebert, Laurie Schneider, Sarah Kofman, Anton Ehrenzweig, Jack J. Spector, Peter Fuller, Janine Chasseguet-Smirgel, Gérard Wajeman, Gérard Wajcman, Murielle Gagnebin, Didier Anzieu).

Vse omenjene raziskave se gibljejo tako v okviru tistih podob, ki imajo zlasti svete in obredne funkcije (evropske do konca srednjega veka in izdelki vseh drugih kultur), kakor tistih s porenasničnimi, estetskimi funkcijami. Tem je dodal Elkins še tretjo vrsto: podobe, ki niso umetnost. To so informacijske podobe, s katerimi se ukvarjajo razna polja znanosti in njene zgodovine, kot so arheologija, spoznavna psihologija, vizualne komunikacije, grafični dizajn, medicina, matematika, astronomija, fizika idr. Tudi te podobe, denimo grafi, modeli, posnetki z zdravstvenimi aparati, fraktali, množice, atraktorji, imajo svojo periodizacijo, slog, pomen, zgodovino idej, kritične koncepte, družbene vplive. Bolj kot umetnost se nanašajo na probleme reprezentacije, medijev, produkcije, interpretacije in recepcije in so zelo izrazne in sporočilne. Naj nastanejo na kakršenkoli tehnični način, nikoli niso nevtralne ali objektivne, ampak so kulturni konstrukti, ki jih je mogoče analizirati enako kakor umetniške izdelke.⁷⁸

PREDHODNIKI ZGODOVINSKE ANTROPOLOGIJE LIKOVNEGA

Enako kot zgodovinska antropologija ima tudi zgodovinska antropologija likovnega svoje teoretične predhodnike. Alois Riegel ni raziskoval le visoke umetnosti, ampak tudi izdelke poznoantične umetne obrti. Razvil je koncept umetnostnega hotenja, ki je splošno in se kaže tako v delih največjih mojstrov kot tudi preprostih posnemovalcev, v vseh primerih pa odseva umetnostno voljo svojega časa. Že v razpravi o *Holandskem skupinskem portretu* je l. 1902 poudaril učinek podobe, ki ga je slikar predpostavljal z namero nagovoriti občinstvo, pri čemer nastane zunanja enotnost, ko slika nagovarja gledalca, in notranja med osebami znotraj prizora. Njegove ugotovitve razvijata predvsem recepcijska teorija in raziskovanje pojma diegeza, ki ga je vzpostavilo filmsko pisanje. To obravnava razporeditev akterjev podobe oz. prizora na površini in v prostoru, položaje, ki jih zavzemajo drug do drugega in proti gledalcu, načine prikazovanja in usmeritev s pogledi, položaji telesa in z gestami, vse to pa v celovitem kontekstu, ki omogoča razumevanje zgodbe. L. 1911 je Julius von Schlosser pisal o voščeni portretih in antropološko obdelal magične načine in čudežne moči podobe. Opozoril je na drugačno snovnost (vosek, lasje, tkanina), ki ohranja podobnost drugače kot

⁷⁸ Elkins, 1996.

kamen ali les. Uporaba za tradicionalno pojmovanje kiparstva "neplemenitih" materialov se ni ujemala s pojmovanjem (visoke) umetnosti, tako da je ostala prezrta vse do študij Didi-Hubermana in razstave *Odtis*, ki jo je pripravil l. 1997 za Pompidoujev center v Parizu.

Na začetku 20. stoletja si je za interdisciplinarno preučevanje kulture, v katerem ni meja med znanstvenimi disciplinami in civilizacijami, prizadeval Aby Warburg. Ni pristajal na pojmovanje umetnosti kot samostojne panoge z lastnim, od zunanjih dejavnikov neodvisnim razvojem, ampak je opozarjal na njeno družbeno pogojenost. Prehajal je prek vseh meja, zajemal je celotno človeško kulturo kot skupek slik in simbolov, zato je bil pozoren na vizualna sporočila vseh vrst. V teh ni razbiral samo vizualnih, pojavnih oblik, ampak načine, kako izražajo ideje, odsevajoče družbene mehanizme in njihove učinke na ljudi. Opozarjal je, da se je treba opreti na zgodovino filozofije, ideologije, religij in družbenopolitičnih situacij. Preučiti je hotel vse vire, ki bi prispevali, da bi lahko razumel prvotno besedilo izraznosti telesnih položajev in gestualne govornice ter določil vidne "obrazce patosa" ("Pathosformel"). V albumu reprodukcij *Mnemosyne* je zbiral podobe vseh vizualnih sledi človeške dejavnosti. Ni se omejeval niti z estetskimi normami niti s slogovnimi konstrukti, ampak je segel do vsakdanjih in na videz nepomembnih izdelkov, kot so razglednice, plakati, znamke itd., pri čemer se je odrekal tudi evropocentričnosti. L. 1912, ko je pisal o freski Francesca Cosse v palači Scifanoia v Ferrari, je prvič uporabil termin ikonologija. Njen astrološki program je razvozlal s pomočjo arabske, ptolomejske in celo indijske tradicije pri čemer je upošteval njeno družbeno in duhovno funkcijo ter vlogo mecenstva. Pozval je, naj umetnostna zgodovina prestopi zaporo mejne policije, ki jo je osamila od drugih humanističnih strok, in zajel ves ideološki in družbeni kontekst, v katerem je slika nastala, ter povezal raziskave čaščenja, drame, poezije, prava itd.⁷⁹

Podobno kot Warburgovo pisanje je deležen vedno večje pozornosti in vzbuja nova in nova prevrednotenja tudi intelektualni prispevek Walterja Benjamina (umrl l. 1940 na begu pred gestapom). Spoštoval je Warburgove kolaže ikonografske imaginacije in namesto razlage vodilne univerzalne ideje umetnine, ki v celoti temelji na koherentnem besedilu, kakršno je uvajal Panofsky, predlagal ikonografijo, ki bi upoštevala sociološki in zgodovinski kontekst. Zanimalo ga je

⁷⁹ Preučevanje Warburgovega prispevka je danes eno ključnih za sodobne antropologe likovnega, tako da je bibliografija v zadnjem času postala nepregledna. Prim. npr. Didi-Huberman, 2002.

omrežje neprestanih iskanj in nikakršnih dokončnih zaključkov. Raziskovati je treba dialektične, nasprotujoče si ideje, utelešene v konkretnem zgodovinskem trenutku. Podoba je berljiva v njenih lastnih terminih in se ne mora nanašati na neko besedilo ali vir zunaj sebe. Zato je ne beremo od začetka do konca, asociativna svoboda pa dopušča, da so nekateri simboli dvoumni, zamenljivi in alegorično pomenijo vedno nekaj drugega, kot se kažejo, da so, kar je odvisno od specifičnih aplikacij in kontekstov, v katerih se pojavljajo: lev je lahko v baroku Kristus, ker spi z odprtimi očmi Satan in pohoten, heretik, ker mu smrdi iz gobca, pokončen kristjan, ker je hraber.⁸⁰ Danes so njegova dela posebej dobrodošla teoretikom postmodernizma, saj so vsestranska, segajo na področja estetike, jezikoslovja, literature, glasbe, politike itd. Tudi Benjamin je med drugim pripomogel k razumevanju odnosa med izvirnim likovnim delom in reprodukcijo, k celovitemu dojetju urbanizacije in k temeljnemu pojmovanju podobe, ki ga je priznala šele zgodovinska antropologija, ko je zapisal, da sprejemanje umetnin spremljata različna, nasprotujoča si poudarka: "Prvi je v kulturni vrednosti umetnine, drugi pa v njeni razstavnosti vrednosti."⁸¹

Za prizemljitev "visoke" umetnostne zgodovine, ki načrtuje razvoj po vrhunskih izdelkih največjih mojstrov, se je zavzemal tudi Kubler v knjigi o razvoju oblik skozi čas, ki sledi zgodovinskim slogovnim premenam s predpostavko, da je treba kot umetnost enako pozorno obravnavati vse stvari, ki jih je naredil človek, tako koristna orodja kot "nekoristne" umetnine.⁸² Temeljna za razvoj zgodovinske antropologije likovnega so tudi vsa dela Mayerja Schapira, ne samo spisi s področja semiotike vizualnega in njegova pogosta uporaba psihoanalitičnih prijemov, ampak tudi razprave o srednjeveški umetnosti, saj opozarjajo na relevantnost estetskih vrednosti in na simbolne vsebine tistih del, ki jih pisci radi obravnavajo kot neumetniške, ker ne ustrezajo klasičnim kanonom.

ŠTUDIJE 19. STOLETJA

Omenili smo že Clarkove interdisciplinarne raziskave začetkov modernizma v 19. stoletju. Odtlej je bilo o tem času in njegovi likovni tvornosti napisanih veliko izvrstnih študij s širokim kontekstualnim razponom. Podobno kot Clark je tudi Robert L. Herbert izhajal iz lastnega družbenega statusa in socialističnega

⁸⁰ Camille, 1986.

⁸¹ Benjamin, 1998, 155.

⁸² Kubler, 1962.

nazora ter spoštovanja Schapirovih spisov o tem obdobju, zato je poudarjal, da mora material vsakdanjega življenja postati študijski predmet umetnostne zgodovine. Njegovo ključno epistemološko izhodišče je bilo, da največji mojstri impresionizma in postimpresionizma niso odslikavali družbe, v kateri so živeli, ne da bi podrobno in prizadeto analizirali njenih lastnosti. Nasprotno, njihova dela so bila tesno in zapleteno povezana z vsemi platmi tedanjega kulturnega, družbenega in političnega življenja, kar se kaže tudi v vsebini. Odločilni čas za rojstvo modernizma so s stališča socialne zgodovine, intelektualnih stališč, literature, filozofije, pa tudi ljudskega imaginarija izvrstno interpretirali tudi drugi (Kermit S. Champa, Albert Boime). Za paradigmatičnega velja članek o priljubljeni van Goghovi sliki *Zvezdnata noč* (1889), v kateri je Boime s historično astronomsko rekonstrukcijo ugotovil, da se položaj Meseca in Venere tiste noči, ko je bilo platno končano, ujema s konstelacijo ozvezdja na sliki.

FEMINIZEM

Med specialisti za probleme, nakazane v prejšnjem odstavku, moramo navesti tudi nekatere raziskovalke, za Courbeta in realizem Lindo Nochlin, za potrošništvo v odnosu do modernizma, za Maneta in Degasa Carol Armstrong in za Jeana-Françoisa Milleta ter Vincenta van Gogha Griseldo Pollock. Vendar so te avtorice enako pomembne ali morda še bolj za razvoj feminističnega diskurza v (novi) umetnostni zgodovini. Najodmevneje je njegove postavke formulirala Nochlinova l. 1971 s pionirskim besedilom *Zakaj ni bilo velikih umetnic?*, v katerem se sprašuje, zakaj je bila umetniška veličina zagotovljena samo moškim ustvarjalcem.⁸³ Vzroki, ki jih je Nochlinova takrat navajala, so bili v zadnjih desetletjih odpravljeni. K temu je prispevalo feministično pisanje, h kateremu je prav Nochlinova dodala ključne študije na temo žensk in moči, politike in tudi samega pristranskega bistva umetnostnozgodovinskega in kritičnega razpravljanja. Zato je 30 let pozneje ista avtorica lahko pokazala na pomembne umetnice, kot so Louise Bourgeois, Eva Hesse, Mona Hatoum idr., ki jim je v tem času novo razumevanje umetnostne zgodovine pripisalo ustrezno vlogo.⁸⁴ Tudi Pollockova je teoretično utemeljevala postkolonialne študije, feministično zgodovino in teorijo, študije spolov in je pisala o 19. stoletju, poleg tega pa še o avantgardi, modernizmu in postmodernizmu. Njen pristop k odnosom med moškim in žen-

⁸³ Nochlin, 1971.

⁸⁴ Nochlin, 2006.

skim v družbi in v ustvarjanju je kritičen do tradicionalnih načinov razmišljanja in temelji na freudovski in lacanovski psihoanalizi, marksizmu in semiotiki.⁸⁵

MODERNA IN SODOBNA UMETNOST

Poleg Schapira so bili tudi Leo Steinberg, Giulio Carlo Argan, Pierre Francastel, Chastel in nekateri drugi profesorji vrhunske avtoritete za področja starejše in novejše umetnostne zgodovine in so tradicionalno metodologijo bogatili z vedno novimi prijemi. Prepričani so bili, da je treba razumeti sedanost s pomočjo preteklosti, pa tudi preteklost s pomočjo sedanosti, da je nujno dopolnjevanje zvestobe historičnim virom z imaginacijo, ki se razvija ob nepredvidljivosti moderne umetnosti, zato so se enako natančno in uspešno kot s staro umetnostjo ukvarjali tudi s sodobno. Metodologija zgodovinske antropologije likovnega je kritična do vse večje specializacije, ki pa je danes neizpodbitno dejstvo. Je nujna posledica sodobnega izobraževanja, katerega rezultat so tudi neobvladljiva množica objav o vsakem, še tako malenkostnem problemu ter postmodernistične ohlapnosti v usmeritvi in racionalizaciji diskurza. Kakorkoli, danes je globljih, kontekstualnih in interdisciplinarnih interpretacij moderne tvornosti malo. Morda je eden najzanimivejših Summersov obširni pregled svetovne umetnosti, ki ni zasnovan kronološko in sega do modernizma. Je strukturirano nizanje konceptualiziranih dejavnikov, problemsko vezanih na različne pojavnosti prostora, kot so faktura, položaj, središče, ploskovnost in virtualnost, ki jih je mogoče aplicirati na umetniške izdelke vseh kultur in časov. Avtor jih skuša medkulturno združiti in raziskati, kako jih človek dojema.⁸⁶ Demokratizacija umetnostne prakse, ki jo je prinesla moderna in postmoderna tvornost ter opredelila sodobna teorija, se zrcali v popolni enakopravnosti uporabe medijev, ki podobo omogočajo. Kakor je pokazal filozof Arthur Danto, v tem ne smemo gledati prekinitve tradicije, ampak se moramo zavedati, da je zahodna umetnost od renesanse skušala izbrani videz resničnega sveta nadomestiti z njemu enakovrednim prikazom, ustvarjenim z iluzionističnim in prepričljivim posnetkom narave in stvari v njej. Tako so tudi na videz banalni izdelki moderne umetnosti, kot so "ready-mades" Marcela Duchampa, *Brillo škatle* Andyja Warhola ali *Zastave* Jasperja Johnsa skrajne reprezentacije, ki se navezujejo na vsakdanjo predmetnost.⁸⁷

⁸⁵ Prim. *The Sacred and the Feminine*, 2008.

⁸⁶ Summers, 2003.

⁸⁷ Danto, 1986.

Veliko sodobnih umetnikov se ustvarjalno in kritično odziva na vsa področja današnje civilizacije, zato so njihova dela, prikazana v najrazličnejših medijih, sama po sebi artefakti antropologije današnjega življenja. Sodobne razstave, publikacije in druge akcije so mnogokrat preplet vizualnih in tekstualnih reprezentacij obravnavanih problemov, ki zasedajo sodobno polje estetike in družbenokulturnega življenja. Seveda ima tudi to ustvarjanje bogato modernistično predzgodovino: Marcel Duchamp, Josef Beuys, John Cage, Fluxus (Naum June Paik, Wolf Vostel idr.), Allan Kaprow, skupina Gutai, dunajski akcionisti, Laurie Anderson idr. Romantični koncept celovitega umetniškega dela se danes uresničuje v intermedijski sintezi likovnega s filmom, gledališčem oz. vsemi vrstami performansa, zvokom, videom, digitalnostjo, hipertekstom, interaktivnostjo, omrežjem itd. Literatura o teh pojavih je izredno obsežna (Lev Manovich, Gianni Vattimo, Paul Virilio, Oliver Grau, Marc Augé).⁸⁸

NEVROZNANOST

V zadnjem času so nova dognanja nevroznanosti, predvsem s podpodročij nevropsihologije in vedenjskih nevroznanosti, segla tudi v polje zgodovinske antropologije. Nekateri doslej vneti zagovorniki poststrukturalizma, npr. Bryson, so nenadoma spoznali, da besede, diskurz in druge simbolne kode razkrivajo samo tekstualne pomene, ne morejo pa seči onkraj teh. Tu je pomembno spoznati naravne danosti in mentalne aktivnosti, odvisne od lastnosti človekovega živčnega sistema. Možgani, odgovorni za vse dejavnosti, čustva in misli, so odvisni od vseh naših zavednih in nezavednih čutnih izkušenj. Zato je treba upoštevati spoj možganov s telesom, razuma s čustvi. Onians je v temeljni knjigi, ki uvaja novo nevroumetnostno zgodovino, opozoril na mislece, na Platona in predvsem na Aristotela, ki se je prvi zavedal pomena biologije za razumevanje človeškega obnašanja, zatorej tudi delanja in dojemanja umetnosti, preko Freuda, ki je odkril, da lahko tako razumevanje omogoči samo poznavanje možganske strukture, do neuroanatomista Semirja Zekija, ki je svoje poznavanje možganov apliciral na umetnost. Zadnji s svojimi odkritji rekonstruira nezavedne intelektualne formacije ustvarjalcev, uporabnikov in gledalcev po njihovi vizualni in neverbalni izkušnji. Tudi mnogi drugi umetniki in misleci, npr. Alhazen, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, William Hogarth, Johann Joachim Winckelmann,

⁸⁸ Med številnimi pregledi je morda najobjektivnejši in najizčrpnjši *Le arti multimediali digitali*, 2004.

Baxandall, in predvsem pripadniki gestalt psihologije so že poudarjali prirojene biološke lastnosti ustvarjalnih in percepcijskih modelov. Nova znanost pa jih s spoznavanjem živčnih celic tudi pojasnjuje.⁸⁹

ŠTUDIJE PRIMEROV

Veliko odličnih študij zgodovinskih in likovnih primerov so napisali že navedeni avtorji, veliko tudi drugi, ki jih nismo omenili, npr. Salvatore Settis, Christiane Klapisch-Zuber, Stephen Bann, Eddy de Jongh, Martin Kemp in seveda številni drugi. Za konec si jih oglejmo nekaj, ki dokazujejo, kako široka so zanimanja zgodovinske antropologije in kako se zgodovinska antropologija likovnega vanjo organsko vključuje. Vrsta jih je izjemnih in osupljivo pronicljivih, tu izbrane so samo ilustracija tega. V knjigi Emmanuela Le Roy Ladurieja *Montaillou, okcitanska vas* navaden človek, vaški župnik, ni nič manj pomemben pričevalec od vodilnih politikov.⁹⁰ Avtor je v mikrozgodovinski študiji okcitanske vasice iz 14. stoletja iz zapiskov inkvizicijskega zasliševanja krivovercev, izluščil tako materialne strukture kmečke družbe kot tudi najbolj zapletene kolektivne mentalitete vaščanov, njihovo pojmovanje otroštva, smrti, spolnosti, boga in narave. V knjigi Carla Ginzburga *Sir in črvi* je osrednja osebnost preprosti mlinar. Inkvizitorskim zasliševalcem razloži svoje videnje vesolja, ki se je zgostilo kot sir, v katerega so zavrtali črvi, angeli. Njegovo krivoversko videnje kozmosa razkriva družbene in duhovne silnice 16. stoletja.⁹¹ Junak Schmittove knjige *Sveti hrt* je plemeniti pes, ki so ga ljudje zaradi krive obtožbe in usmrtitve imeli za svetnika.⁹² Knjiga Zemon-Davisove *Povratek Martina Guerre* opisuje premetenega sleparja, ki mu je uspelo vrsto let prepričljivo igrati lažno vlogo resničnega soproga.⁹³ Ta je za osem let izginil, prevarant pa je prevzel njegovo mesto. Robert Darnton je v knjigi *Velik pokol mačk in druge epizode iz francoske kulturne zgodovine* analiziral velik pokol mačk, ki se je zgodil sredi 18. stoletja v okolju pariških tiskarjev. Ker so mojstri imeli radi mačke, so jih morali delavci sovražiti. Iz tega je nastala šala, z njeno

⁸⁹ Onians, 2008.

⁹⁰ Le Roy Ladurie, 1975.

⁹¹ Ginzburg, 1976.

⁹² Schmitt, 1979.

⁹³ Zemon-Davis, 1983; zdaj tudi slov. prev. *Vrnitev Martina Guerra*, Ljubljana 2009, kjer je objavljena utemeljena kritična recenzija Roberta Finlaya in odgovor avtorice, prav tam, 155–240.

razlago pa je avtor pojasnil osnovne sestavine cehovske kulture tistega časa.⁹⁴ Mnogo del pomeni most med zgodovinsko antropologijo in antropologijo likovnega, saj podobe podpirajo z dejstvi iz vsakdanjega življenja in obratno, npr. študija o vseh slojih umrlih, ki delajo še v peklju, kakor to prikazujejo srednjeveške stenske poslikave.⁹⁵ Veliko jih je seveda nastalo tudi na ožjem področju zgodovine likovnega. L. 1996 je Camille napisal knjigo *Mojster smrti*, v kateri je rekonstruiral življenje pariškega rokopisnega iluminatorja Pierra Remieta, ki ga – zaradi nižje likovne kvalitete njegovega dela – umetnostni zgodovinarji nikoli niso uvrščali v svoje preglede. Avtor pa je na njegovem primeru pokazal širok razpon poznosrednjeveških odzivanj na smrt.⁹⁶ Victor I. Stoichita, avtor zanimivih likovnoantropoloških del o podobi in o senci, je pred nedavnim v knjigi *Pigmalionov efekt: od Ovidija do Hitchcocka* pokazal, da lahko z antropološko metodo uspešno analizira zasnove in nastanek mita ter njegove premene do danes.⁹⁷ Zgodovinska antropologija se enako uspešno loteva tudi političnega in umetniškega konteksta največjih umetnin, kot je npr. Velázquezova *Rokeby Venus*.⁹⁸ Metodološko posebej ilustrativni so zborniki besedil, ki z različnih stališč osvetlijo eno samo umetnino,⁹⁹ umetnika¹⁰⁰ ali obdobje.¹⁰¹

RAZSTAVE

Zgodovinska antropologija na splošno in njeno ukvarjanje s podobo sta veliko prispevala k strokovni modernizaciji muzejskega dela, saj je prav muzealstvo eno od pomembnih polj obravnave vizualne kulture.¹⁰² Sodobne zbirke in razstave morajo, če hočejo biti obiskane, pokazati obravnavani pojav v vseh antropoloških razsežnostih, tako z eksponati kakor tudi s prispevki v katalogu. Na področju likovnega so pionirsko vlogo opravile razstave Pompidoujevega centra v Parizu – takrat ga je vodil Pontus Hulten –, ki so okoli l. 1980 prikazovale

⁹⁴ Darnton, 1984.

⁹⁵ *Lavorare all'inferno*, 2004.

⁹⁶ Camille, 1996.

⁹⁷ Stoichita, 2008.

⁹⁸ Prater, 2002.

⁹⁹ *12 Views of Manet's Bar*, 1996.

¹⁰⁰ *David contre David*, 1993 (kljub neprijaznemu urednikovemu uvodu do nove umetnostne zgodovine, gl. 1, XIII–LXII).

¹⁰¹ *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism*, 2007.

¹⁰² Prim. npr. Crimp, 1997.

medkulturne vplive Pariza in drugih prestolnic (*Pariz – Moskva, Pariz – Berlin, Pariz – Pariz*). Postavile so normative za vsestranskost in problematiziranje prikaza in za visoko znanstveno kakovost katalognih besedil. Za njimi se je zvrstilo veliko enako privlačnih in znanstveno brezhibno dokumentiranih razstav, med katerimi navedimo vsaj *Ogledalo in dvojniki* v Torinu,¹⁰³ *Telo in duša* v Parizu,¹⁰⁴ *Nebo, pekel, vice* v Zürichu,¹⁰⁵ *Čar in anatomija prsi* v Padovi,¹⁰⁶ *Beneška renesansa in severno slikarstvo* v Benetkah,¹⁰⁷ *Kristusova podoba* v Londonu,¹⁰⁸ *O krvi* v *Museum für angewandte Kunst* in v *Schirn Kunsthalle* v Frankfurtu na Majni,¹⁰⁹ *Ikono-klazem* v Bernu in Strasbourgu,¹¹⁰ *Pariz, prestolnica umetnosti* v Londonu,¹¹¹ *Melanholija* v Parizu,¹¹² o vplivu Azije na ameriško moderno umetnost v New Yorku,¹¹³ o senci v Madridu,¹¹⁴ pri nas pa *Slovenski impresionisti* v lju-bljanski Narodni galeriji.¹¹⁵

Nujnost ponovnega preverjanja statusa umetnostne zgodovine, njenih smislov in namenov je, kot smo videli, sprožila v 80. letih teze o njenem koncu. Ob koncu prejšnjega stoletja so se na osnovi številnih vej lingvistike, retorike, post-fenomenologije in poststrukturalizma razvili do neverjetnih razsežnosti razni multidisciplinarni, interdisciplinarni, postdisciplinarni, subdisciplinarni in transdisciplinarni pristopi k reprezentaciji, medijem in drugim, tudi najbolj robnim oblikam (vizualnih) kulturnih formacij. Torej hibridne zvrsti, ki tudi umetnostno zgodovino povezujejo z literaturo, psihologijo, psihoanalizo, s filmskimi in medijskimi študijami, preučevanjem vseh vrst kulture od množične do multikulturne, s kritično teorijo, študijami spolov, etničnimi gibanji in antropologijo. Ogle-dovanje, opisovanje, analizo in interpretacijo nadgrajujejo novi

¹⁰³ *Lo specchio e il doppio*, 1987.

¹⁰⁴ *L'âme au corps*, 1993.

¹⁰⁵ *Himmel, Hölle, Fegefeuer*, 1994.

¹⁰⁶ *Incanto e anatomie del seno*, 1997.

¹⁰⁷ *Il Rinascimento a Venezia*, 1999.

¹⁰⁸ *The Image of Christ*, 2000.

¹⁰⁹ *Blut*, 2001.

¹¹⁰ *Iconoclasme*, 2001.

¹¹¹ *Paris: Capital of the Arts*, 2002.

¹¹² *Mélancolie*, 2005.

¹¹³ *The Third Mind*, 2009.

¹¹⁴ *La sombra*, 2009.

¹¹⁵ *Slovenski impresionisti*, 2007.

posegi, ki temeljijo na razbiranju: dekodiranje, prevajanje, dešifriranje.¹¹⁶ Še najmanj v njih sodeluje mystificirajoča tradicionalna umetnostna zgodovina. Zato naj ta pregled končamo z opozorili tistih, ki trdijo, da lahko umetnostna zgodovina kot disciplina izgine in postane samo del raziskovanja širše vizualne kulture in (likovne) antropologije.¹¹⁷

BIBLIOGRAFIJA

ADLER, K., POINTON, M., ur. (1993): *The Body Imaged: the Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge.

AIKEMA, B., BROWN, B. R., ur. (1999): *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tziano*, Beverly Louise Brown, Palazzo Grassi Benetke, Milano.

ALPERS, S. (1983): *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago.

ALPERS, S. idr. (1996): "Visual Culture Questionnaire", *October*, 77, 1996, 25–70.

ARASSE, Daniel, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Pariz 1992.

BALZOLA, A., MONTEVERDI, A. M., ur. (2004): *Le arti multimediali digitali: storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano.

BANKS, M., MORPHY, H., ur. (1997): *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London.

BARASCH, M. (1992): *Icon: Studies in the History of an Idea*, New York, London.

BASCHET, J., SCHMITT, J.-C., ur. (1996): *L' image: fonctions et usages des images dans l' Occident médiéval: actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies*, Pariz.

BAXANDALL, M. (1972): *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, slov. prev. po 2. izdaji iz 1988, *Slikarstvo in izkušnja v Italiji 15. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*, Ljubljana, 1996.

BAXANDALL, M. (1993): "Pictorially Enforced Signification: St. Anthonius, Fra Angelico and the Annunciation", v: Beyer, A., Lampugnani, V., ur., *Hülle und Fülle: Festschrift für Tilman Buddensieg*, Gunter Schweikharr, Weimar, 31–39.

¹¹⁶ *Inter/disciplinarity*, 1995.

¹¹⁷ Prim. oceno Summersove knjige *The Real Spaces*, Elkins, 2004.

- BELTING, H. (1983): *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München.
- BELTING, Hans, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- BELTING, H. (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, München.
- BELTING, H. (2001): *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, slov. prev. *Antropologija podobe: osnutki znanosti o podobi*, Ljubljana, 2004.
- BELTING, H. (2002²): *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München.
- BELTING, H. idr., ur. (1985): *Kunstgeschichte: eine Einführung*, Berlin.
- BELTING, H. idr., ur. (1998): *Uvod v umetnostno zgodovino*, Ljubljana.
- BENJAMIN, W. (1998): *Izbrani spisi*, Ljubljana.
- BLOCH, M. (1993): *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Pariz, slov. prev. Marc Bloch, *Apologija zgodovine ali zgodovinarjev poklic* (kritična izdaja Étienne Blocha s predgovorom Jacquesa Le Goffa), Ljubljana, 2006.
- Body and the East: od šestdesetih let do danes*, Moderna galerija, Ljubljana 1998.
- BOEHM, G. (1984): "Kunstgeschichte ohne Kunst: Anmerkungen zum Funkkolleg 'Kunstgeschichte'", *Merkur*, 38, , 959–963.
- BRADBURN, J. M., ur. (2001): *Blut, Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, Museum für angewandte Kunst, Schirn Kunsthalle Frankfurt na Majni, München.
- BREMMER, Y., ROODENBURG, H., ur. (1991): *A Cultural History of Gesture: from Antiquity to the Present Day*, Cambridge.
- BRYSON, N. (1988): *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge, New York.
- BRYSON, N. (1992): "Art in Context", v: Cohen, R. ur., *Studies in Historical Change*, Charlottesville, 18–42.
- BURGUIÈRE, A. (1988): "L'anthropologie historique", v: Le Goff, J., ur., *La nouvelle histoire*, Pariz, 137–165.
- BURGUIÈRE, A. (2006): *L'école des Annales: une histoire intellectuelle*, Pariz.
- BURKE, P. (1990): *The French Historical Revolution: the Annales School, 1929–89*, Stanford, slov. prev. *Revolucija v francoskem zgodovinopisju: Anali 1929–89*, Ljubljana, 1993.
- BURKE, P. (2004): *What is cultural history?*, Cambridge, slov. prev. *Kaj je kulturna zgodovina*, Ljubljana, 2007.

- BYNUM, C. W. (1991): *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York.
- CAMILLE, M. (1986): "Walter Benjamin and Dürer's Melencolia I: the Dialectics of Allegory and the Limits of Iconology", *Ideas and Production*, 5, 58–79.
- CAMILLE, M. (1989): *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge.
- CAMILLE, M. (1996): *Gothic Art: Glorious Visions*, New York.
- CAMILLE, M. (1996): *Master of Death: the Lifeless Art of Pierre Remiet Illuminator*, New Haven, London.
- CAMILLE, M. (2008): *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago.
- CARRARD, Ph. (1992): *Poetics of the New History: French Historical Discourse from Braudel to Chartier*, Baltimore.
- CARRIER, D. (1990): "Art History in the Mirror Stage: Interpreting 'Un Bar aux Folies-Bergère'", *History and Theory*, 29, 297–320.
- CARRIER, D. (1991): *Principles of Art History Writing*, University Park.
- Le champ visuel, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 35, 1987.
- CASSIDY, B., ur. (1993): *Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art*, Princeton.
- CLAIR, J., ur. (1993): *L'âme au corps: arts et sciences 1793–1993*, Grand Palais, Pariz.
- CLAIR, J., ur. (2005): *Mélancolie: génie et folie en Occident*, Grand Palais, Pariz.
- CLARK, T. J. (1973): *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London.
- CLARK, T. J. (1973a): *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*, London.
- CLARK, T. J. (1985): *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York.
- COLLINS, B. R., ur. (1996): *12 Views of Manet's Bar*, Princeton.
- CRIMP, D. (1997): *On the Museum's Ruins*, Cambridge.
- DAMISCH, H. (1972): *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Pariz.
- DANTO, A. C. (1986): *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York.
- DARNTON, R. (1984): *The Great Cat massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, slov. prev. *Veliki pokol mačk in druge epizode iz franco-ske kulturne zgodovine*, Ljubljana, 2005.
- DERRIDA, J. (1978): *La vérité en peinture*, Pariz.

- Destins de l'image, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1991, 44.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1982): *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Pariz.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990): *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Pariz; gl. tudi slov. prev. uvoda "Zastavljeno vprašanje", *Umetnostna kronika*, 10, 2006, 29–33.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2002): *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Pariz.
- DUNAND, F., SPIESER, J.-M., WIRTH, J., ur. (1991): *L'image et la production du sacré*, Pariz.
- DUPEUX, C., JEZLER, P., WIRTH, J., ur. (2001): *Iconoclisme: vie et mort de l'image médiévale*, Musée d'histoire Bern, Musées de Strasbourg, Zürich.
- ELKINS, J. (1996): "Art History and Images that Are Not Art", *Art Bulletin*, 553–572.
- ELKINS, J. (2004): "Rec. Summers, *The Real Spaces*", *Art Bulletin*, 86, 373–381.
- EVANS-PRITCHARD, E. (1962): *Essays in Social Anthropology*, London.
- FEHER, M., NADDAFF, R., TAZI, N., ur. (1989): *Fragments for a History of the Human Body*, 3 zv., New York.
- FINALDI, G., ur. (2000): *The Image of Christ*, National Gallery London.
- FOSTER, H., ur. (1988): *Vision and Visuality*, Seattle.
- FOUCAULT, M. (1966): *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Pariz.
- FREEDBERG, D. (1989): *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, London.
- FRIED, M. (1980): *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London.
- FRUGONI, Ch., ur. (2004): *Lavorare all'inferno: gli affreschi di Sant'Agata de'Goti*, Rim, Bari.
- FRUH, C. idr., ur. (1989): *Kunstgeschichte – aber wie?: zehn Themen und Beispiele*, Berlin.
- GEBAUER, G. KAMPER, D. idr., ur. (1989): *Historische Anthropologie: zum Problem der Humanwissenschaften heute oder einer Neubegründung*, Hamburg.
- GILL, M. (1989): *Image of the Body: Aspects of the Nude*, New York.
- GINZBURG, C. (1976): *Il formaggio e i vermi*, Torino.
- GOMBRICH, E. H. (1969): *In Search of Cultural History*, Oxford.

- HAMBURGER, J. F. (1990): *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven, London.
- HAMBURGER, J. F., BOUCHE, A.-M., ur. (2006): *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton.
- HASKELL, F. (1993): *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, London.
- HOURIHANE, C., ur. (1999): *Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton.
- HUNT, L., ur. (1996): *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*, New York.
- Inter/disciplinarity*, *Art Bulletin*, 1995, 77, 534–552.
- JAKI, B., ur. (2007): *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920*, Narodna galerija Ljubljana.
- JEZLER, P., ur. (1994): *Himmel, Hölle, Fegefeuer: das Jenseits im Mittelalter*, Schweizerische Landesmuseum, Zürich.
- JOHNSON, G. A., MATTHEWS GRIECO, S. F., ur. (1997): *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge.
- JONES, A. (1998): *Body Art: Performing the Subject*, Minnesota; slov. prev. *Body art: uprizarjanje subjekta*, Ljubljana, 2002.
- KAY, S., RUBIN, M., ur. (1994): *Framing Medieval Bodies*, Manchester, New York.
- KEMP, W., ur. (1985): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln.
- KÖRNER, H., PERES, C., STEINER, R., ur. (1990): *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim.
- KUBLER, G. (1962): *The Shape of Time*, New Haven.
- KUNST, B. (1999): *Nemogoče telo: telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*, Ljubljana.
- LA CAPRA, D. (1985): *History and Criticism*, Ithaca.
- LAVIN, I. ur. (1995): *Meaning in the Visual Arts: Views from outside: a Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Princeton.
- LE ROY LADURIE, E. (1975): *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Pariz.
- L'idolâtrie, Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Pariz, 1990.
- LUTHAR, O. idr., ur. (2006): *Zgodovina historične misli*, Ljubljana.
- MACCHI, G., VITALE, M., ur. (1987): *Lo specchio e il doppio: dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Mole Antonelliana Torino, Milano.

- MARIN, L. (1977): *Détruire la peinture*, Pariz.
- MIKUŽ, J. (1995): *Nema zgovornost podobe: telo in slovenska umetnost*, Ljubljana.
- MIKUŽ, J. (1997): *Zrcaljena podoba: ogledalo in zunanost polja*, Ljubljana.
- MIKUŽ, J. (2009): "Pomeni in antropološke funkcije poznosrednjeveške podobe: ikonografija in ikonologija (tudi) za našo rabo", *Acta historiae artis Slovenica*, 13,5–18.
- MITCHELL, W. J. T. (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago.
- MITCHELL, W. J. T. (2005): *What do Pictures Want?*, Chicago.
- MUNROE, A., ur. (2009): *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860 -1989*, Guggenheim Museum New York.
- NEAD, L. (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London, New York.
- NOCHLIN, L. (1971): "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News*, 69, 9, 22–39, 67–71.
- NOCHLIN, L. (2006): "Why Have There Been No Great Women Artists?, Thirty Years After", v: Armstrong, C., Zegher, C. De, ur., *Women Artists at the Millennium*, Cambridge, Mas., London., 21–32.
- ONIAN, J. (2008): *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven.
- PIAGET, J. (1968): *Le structuralisme*, Pariz.
- PLUCHINOTTA, A. M., ur. (1997): *Incanto e anatomie del seno*, Palazzo Zabarella Padova, Milano.
- POLLOCK, G., TURVEY-SAURON, V., ur. (2008): *The Sacred and the Feminine*, London.
- PRATER, A. (2002): *Venus at her Mirror: Velázquez and the Art of Nude Painting*, München.
- PRÉVOST, B. (2003): "Pouvoir ou efficacité symbolique des images", *L'homme*, 165, 275–282.
- RÉGIS, M., ur. (1993): *David contre David*, 2 zv., Pariz.
- RUBIN SULEIMAN, S. (1985): *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, London.
- SCHMITT, J.-Cl. (1979): *Le saint lévrier*, Pariz.
- SHEARMAN, J. (1992): *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington.
- SLAPŠAK, S., ŠTERBENC, D., ur. (2000): *Podoba pogled pomen: zbornik tekstov iz Antropologije antičnih svetov*, Ljubljana.
- STOICHITA, V. I. (2008): *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*, Chicago.

- STOICHITA, V. I., ur. (2009): *La sombra*, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid.
- SUMMERS, D. (2003): *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, London.
- TAMMEN, S. (2006): “Blick und Wunde, Blick und Form: zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei”, v: Marek, K., ur., *Bild und Körper im Mittelalter*, München, 85–114.
- TOMPKINS LEWIS, M., ur. (2007): *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism: an Anthology*, Berkeley, Los Angeles.
- VARNEDO, K., GOPNIK, A., ur. (1990): *High & Low: Modern Art, Popular Culture*, Museum of Modern Art New York.
- WESTERMANN, M., ur. (2005): *Anthropologies of Art*, Williamstown.
- WILSON, S., ur. (2002): *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, Royal Academy London.
- WIRTH, J. (1989): *L’image médiévale: naissance et développements (VI^e–XV^e siècle)*, Pariz.
- WOLF, G. (1990): *Salus populi Romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim.
- WOOD, Ch. (2004): “Rec. Belting, *Bild-Anthropologie*”, *Art Bulletin*, 86, 370–373.
- ZEMON-DAVIS, N. (1983): *The Return of Martin Guerre*, Cambridge.
- ZERNER, H. (1982): “Editor’s Statement: the Crisis in the Discipline”, *Art Journal*, 42, 4, 279.